แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

นายยศถกล โกศลเหมมณี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาการจัดการทางวัฒนธรรม(สหสาขาวิชา)
บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๕๔

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย

The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

APPROACH TOWARDS ECONOMIC VALUE INCREMENT OF SOUTHERN FOLK MUSIC

Mr. Yodthakhon Gosonhemmanee

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Cultural Management
(Interdisciplinary Program)
Graduate School
Chulalongkorn University
Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

ยศถกล โกศลเหมมณี : แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ (APPROACH TOWARDS ECONOMIC VALUE INCREMENT OF SOUTHERN FOLK MUSIC) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : อ.ดร.พันธุมดี เกตะวันดี, ๒๓๒ หน้า.

วิทยานิพนธ์ แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มี วัตถุประสงค์ ๑) เพื่อทราบถึงคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ๒) เพื่อทราบปัญหาในการเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในในสภาวการณ์ปัจจุบัน ๓) เพื่อหาแนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์ วิธีการดำเนินการวิจัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการเก็บรวบรวมจากเอกสารต่างๆ และการวิจัยภาคสนาม สังเกต สัมภาษณ์เชิงลึก โดยศึกษาจากวงดนตรี ๖ ประเภท ได้แก่ วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง วงดนตรีดีเกร์ฮูลู วงดนตรีในการแสดงสีละ และวงดนตรีกาหลอ โดยใช้กระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์เป็นแนวทางแก้ปัญหาประกอบกับแนวคิดวิวัฒนาการ คุณค่าศิลปกรรมท้องถิ่น สินค้าวัฒนธรรม และส่วนผสมการตลาด

ผลการวิจัยพบว่าคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้แก่ ๑) วงดนตรีต้องมีศักยภาพในการใช้ประกอบการทำพิธีกรรม การแสดง และการร้อง ๒) วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ก่อให้เกิดความสมบูรณ์ในพิธีกรรม ด้วยการสร้างความรู้สึกร่วม ระหว่างผู้ประกอบพิธีกรรม และผู้ร่วมพิธีกรรม เกิดบรรยากาศที่มีมนต์ขลังมีความศักดิสิทธิ์และน่าเชื่อถือ ๓) วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ต้องสามารถทำให้ดนตรีมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับการแสดง อันก่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการแสดง และการสร้างความรู้สึกร่วมระหว่างผู้แสดง และผู้ชม ๔) วงดนตรีสามารถสร้างความไพเราะ กลมกลืน และถูกต้องตามหลักวิธีการแสดงนั้น ๕) วงดนตรีสามารถช่วยให้การแสดงสะท้อนความเชื่อ และเรื่องราวของท้องถิ่น ๖) วงดนตรีสามารถแสดงถึงเอกลักษณ์ของรูปแบบการผสมวง บทเพลงและภาษาและสำเนียงในการร้องและเครื่องดนตรีที่ใช้ ๗) วงดนตรีแสดงออกถึงลีลาจังหวะทำนอง และสำเนียงในการบรรเลง รวมถึงขั้นตอนอันเป็นเอกลักษณ์ ๘) วงดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น สะท้อนวัฒนธรรมการใช้ชีวิต ๙) วงดนตรีและการแสดงสามารถเป็นสื่อชี้นำจริยธรรม และนักดนตรีประพฤติตัวเป็นแบบอย่างที่ดีแก่บุคคลในท้องถิ่น

ผลการศึกษาพบว่า วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าที่พึงประสงค์กับมูลค่าทางเศรษฐกิจ ๕ ลักษณะคือ๑) กลุ่มมีการปรับแต่งเพื่อให้ได้รับความนิยมแต่สูญเสียคุณค่าที่พึงประสงค์ ๒)กลุ่มที่มีแนวโน้มสูญเสียคุณค่าจากการปรับแต่งเพื่อเพิ่มมูลค่า ๓) กลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์และมีแนวโน้มเสื่อมความนิยมตามยุคสมัย๔) กลุ่มที่ไม่มีการใช้ประโยชน์ในท้องถิ่น ๕)กลุ่มที่เกิดการใช้ประโยชน์รูปแบบใหม่ โดยมีปัจจัยสำคัญได้แก่แนวคิดของหัวหน้าคณะการแสดง ทัศนคติและค่านิยมของท้องถิ่น และแนวขนบปฏิบัติของตัวพิธีกรรมและการแสดง

แนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประกอบด้วยข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และองค์กรที่ส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ร่วมกับการเสนอกลยุทธ์ในการเพิ่มมูลค่าภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์ที่สอดคล้องกับกลุ่มปัญหา ได้แก่ การจูงใจหัวหน้าคณะ การจัดเก็บกลุ่มวงดนตรีและการแสดงที่เป็นมาตรฐานการแสดงในพื้นที่ท่องเที่ยวและการแยกพัฒนาเฉพาะดนตรี

สาขาวิชา การจัดการทางวัฒนธรรม ลายมือชื่อนิสิต.....

ปีการศึกษา ๒๕๕๔ ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....

##5187244720 : CULTURAL MANAGEMENT
KEYWORDS : APPROACH TOWARDS ECONOMIC VALUE INCREMENT OF SOUTHERN FOLK
MUSIC YODTHAKON GOSONHEMMANEE : APPROACH TOWARDS ECONOMIC VALUE INCREMENT OF SOUTHERN FOLK MUSIC. ADVISOR : PUNTHUMADEE KATAWANDEE, PH.D., 232 p

This qualitative research aimed to determine approaches for adding economic value to southern folk music bands through 1) understanding their desirable characteristics and 2) identifying the problems involved in the value-adding process, and then 3) devise guidelines for adding economic value to the bands under the framework established in 1. The data were collected from related documents, field surveys and observation, and in-depth interviews, using six types of music bands as the samples: a shadow play band, a Nora performance band, a Ronggeng dance band, a Dikir Hulu play band, a Silat performance band, and a Kalho performance band. Creative approaches to solving problems were sought out using concepts relating to musical evolution, local arts value, cultural products, and marketing.

The research results pertaining to the desirable characteristics of southern folk music bands were as follows. A southern folk music band had to be able to 1) conduct religious rituals, shows, and singing performances; 2) add to religious rituals, creating shared feelings between the ritual performers and the participants, as well as establish a sacred and credible atmosphere; 3) match the music to the performance, thereby engendering shared feelings between the performers and the viewers; 4) harmonize according to the principles of a certain performance; 5) enhance a show by reflecting its folklore; 6) show the identity of the band mixture as well as the lyrics, language, singing style, and instruments used; 7) feature a unique tempo, rhythm, melody, and performance style; 8) symbolize the local culture and lifestyle; and 9) serve as an ethical guide with the artists being role models for the local people in terms of behavior.

As for the forms of the relationship between the desirable characteristics with the economic value of southern folk music bands, it was found that 1)groups of adjustment have to been popular, but lost the desirable characteristics;2)groups were tend to lose the desirable characteristics;3)those that preserve the desirable and the most likely decline by age;4)no use in local;5) some types of bands were being revived for new purposes; influenced by factors including the concept of Chief performance; the attitudes, values, and beliefs of the region; and rituals and traditions of performance.

The guidelines for adding economic value to southern folk music bands the recommendations of expert southern folk musical and performance, southern folk musician and organizations that encourage creative thinking about adding economic value to southern folk music. With strategies to add value within the desirable characteristics that corresponding to the groups.

Field of study ...Cultural Management… Student's signature …….....

Academic year ……2011…… Advisor's signature……...

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สำเร็จได้ด้วยความกรุณาจาก อาจารย์ ดร.พันธุมดี เกตะวันดี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาแนะนำและเอาใจใส่ อีกทั้งยังเสียสละเวลาตรวจทานวิทยานิพนธ์ให้อย่างละเอียด ถี่ถ้วน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ที่ให้ความช่วยเหลือแนะนำปราชญ์ชาวบ้าน และให้ความรู้ในเรื่องการแสดงโนรา อย่างละเอียด อีกทั้งกรุณามาเป็นเกียรติในฐานะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ พร้อมทั้งให้คำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไข วิทยานิพนธ์ ซึ่งเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยในการนำไปพัฒนาวิทยานิพนธ์ เป็นอย่างยิ่ง

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์นครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(หนังตะลุง) ปี พ.ศ.๒๕๕๐ ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้าน) ปี พ.ศ.๒๕๕๓ อาจารย์โอภาส อิสโม ในการช่วยเหลือแนะนำแหล่งศึกษาข้อมูลและความรู้เรื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และขอขอบพระคุณนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ในการสืบค้นข้อมูลมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดวงกมล ชาติประเสริฐ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษา ในการปรับปรุง แก้ไขวิทยานิพนธ์ ให้สมบูรณ์ที่สุด.

ขอขอบพระคุณ บิดา มารดา ญาติผู้ใหญ่ทุกท่านที่ให้การสนับสนุนทุกอย่าง ในการศึกษาครั้งนี้มาโดยตลอด

ขอขอบคุณ อาจารย์จุติกา โกศลเหมมณี ที่คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจ ให้ผู้วิจัยแก้ไขปัญหาและอุปสรรค อย่างมีสติ จนทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ท้ายนี้ขอขอบพระคุณ อาจารย์ บุคลากร สาขาวิชาการจัดการทางวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเพื่อนๆ พี่ๆ น้อง ๆกัลยาณมิตร และทุกท่านที่มิได้กล่าวถึงที่มีส่วนช่วยเหลือมาโดยตลอด จนทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฐ

สารบัญภาพ..... ฒ

สารบัญแผนผัง..... ณ

บทที่

๑ บทนำ..... ๑

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... ๑

๑.๒ คำถามในการวิจัย..... ๘

๑.๓ วัตถุประสงค์การวิจัย..... ๙

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย..... ๙

๑.๕ วิธีการดำเนินการวิจัย..... ๙

๑.๖ ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย..... ๑๐

๑.๗ คำจำกัดความที่ใช้ในวิจัย..... ๑๐

๑.๘ ข้อจำกัดในการวิจัย..... ๑๑

๑.๙ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... ๑๑

๒ การทบทวนวรรณกรรม..... ๑๒

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับคุณค่า..... ๑๒

๒.๑.๑ คุณค่าและความหมายของวัฒนธรรม..... ๑๒

๒.๒ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะศิลปกรรมพื้นบ้าน..... ๑๖

๒.๒.๑ ความเป็นมาของศิลปกรรมพื้นบ้าน..... ๑๖

๒.๒.๒ ความหมายของดนตรีพื้นบ้าน..... ๑๘

๒.๒.๓ ความแตกต่างของศิลปะพื้นบ้าน..... ๑๘

บทที่ หน้า

๒.๒.๔ คุณลักษณะและคุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน..... ๒๑

๒.๒.๔.๑ ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน..... ๒๑

๒.๒.๔.๒ คุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน..... ๒๒

๒.๓ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๒๔

๒.๓.๑ ภาพรวมวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๒๔

๒.๓.๒ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๒๖

๒.๔ แนวคิดองค์ประกอบของวัฒนธรรม..... ๒๙

๒.๕ แนวคิดคุณค่ากับการพัฒนา..... ๓๑

๒.๖ ส่วนประสมทางการตลาด..... ๓๒

๒.๗ กระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์..... ๓๔

๓ วิธีดำเนินการวิจัย..... ๓๙

๓.๑ แผนการดำเนินการวิจัย..... ๓๙

๓.๒ แหล่งข้อมูลวิจัย..... ๔๐

๓.๒.๑ ห้องสมุด..... ๔๐

๓.๒.๒ สถาบันต่างๆ..... ๔๐

๓.๒.๓ สื่อสาธารณะ..... ๔๑

๓.๓ กระบวนการวิจัย..... ๔๑

๓.๓.๑ การค้นคว้าข้อมูลวิจัย..... ๔๑

๓.๓.๑.๑ เอกสาร ตำราทางวิชาการ..... ๔๑

๓.๓.๑.๒ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง..... ๔๓

๓.๓.๒ การกำหนดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย..... ๔๓

๓.๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... ๔๓

๓.๓.๓.๑ การสังเกตการณ์..... ๔๔

๓.๓.๓.๒ การสัมภาษณ์..... ๔๖

๓.๓.๔ ขั้นตอนการวิจัย..... ๕๕

๓.๔ การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย..... ๕๗

๓.๔.๑ การวิเคราะห์เนื้อหา..... ๕๗

๓.๔.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์..... ๕๗

บทที่ หน้า

๓.๔.๓ จัดหมวดหมู่และเรียบเรียงข้อมูล..... ๕๗

๓.๕ การเสนอผลงานวิจัย..... ๕๗

๓.๖ สรุป..... ๕๙

๔ ผลการศึกษา..... ๖๐

๔.๑ คุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๖๐

๔.๑.๑ คุณค่าด้านการใช้ประโยชน์..... ๖๐

๔.๑.๒ คุณค่าด้านสุนทรียภาพ..... ๖๑

๔.๑.๓ คุณค่าทางอัตลักษณ์ของการแสดง..... ๖๓

๔.๑.๔ คุณค่าทางสังคม..... ๖๕

๔.๑.๕ คุณค่าในตัวบุคคล..... ๖๗

๔.๒ วิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และสภาพการณ์ปัจจุบัน..... ๖๘

๔.๒.๑ วิวัฒนาการวงวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๖๘

๔.๒.๑.๑ วิวัฒนาการของวงดนตรีในการแสดงโนรา..... ๖๘

๔.๒.๑.๒ วิวัฒนาการของวงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง..... ๗๑

๔.๒.๑.๓ วิวัฒนาการของวงดนตรีรองเง็ง..... ๗๕

๔.๒.๑.๔ วิวัฒนาการของวงดนตรีดีเกร์ฮูลู..... ๗๗

๔.๒.๑.๕ วิวัฒนาการของวงดนตรีสีละ..... ๘๐

๔..๒.๑.๖ วิวัฒนาการในวงดนตรีกาหลอ..... ๘๒

๔.๒.๒ สภาพการณ์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๘๓

๔.๒.๒.๑ วงดนตรีและการใช้ประโยชน์..... ๘๔

๔.๒.๒.๒ ผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง ๘๗

๔.๒.๒.๓ ค่าตอบแทนในการแสดง..... ๙๒

๔.๒.๒.๔ การประชาสัมพันธ์..... ๙๕

๔.๓ การสรุปข้อมูลเพื่อวิเคราะห์ปัญหา..... ๙๗

๔.๓.๑ ปัญหาในมุมมองผลิตภัณฑ์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๙๗

๔.๓.๑.๑ ปัญหาด้านคุณค่า..... ๙๗

๔.๓.๑.๒ ปัญหาด้านการสร้างสรรค์ร่วมสมัย..... ๑๐๑

๔.๓.๑.๓ ปัญหาทางปัจจัยที่ส่งผลต่อการแสดง..... ๑๐๓

บทที่ หน้า

๔.๓.๒ ปัญหาเกี่ยวกับช่องทางการแสดง..... ๑๐๕
๔.๓.๓ ปัญหาด้านราคา..... ๑๐๖
๔.๓.๔ ปัญหาด้านการส่งเสริมและการประชาสัมพันธ์..... ๑๐๗
๔.๔ แนวทางการแก้ปัญหาในการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๐๗
๔.๔.๑ แนวทางการแก้ปัญหาด้านผลิตภัณฑ์..... ๑๐๘
๔.๔.๑.๑ แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่า..... ๑๐๘
๔.๔.๑.๒ แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์..... ๑๑๒
๔.๔.๑.๓ แนวทางการแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิต..... ๑๑๖
๔.๔.๒ แนวทางการแก้ปัญหาช่องทางการแสดง..... ๑๑๘
๔.๔.๓ แนวทางแก้ปัญหาด้านราคา..... ๑๒๐
๔.๔.๔ แนวทางแก้ปัญหาด้านการส่งเสริมการตลาด..... ๑๒๑

๕ วิเคราะห์ สรุปและเสนอแนะ..... ๑๒๔
๕.๑ แนวคิดการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๒๔
๕.๒ การประมวลคุณค่าที่พึงประสงค์..... ๑๒๕
๕.๓ สภาพการณ์และปัญหาของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๒๗
๕.๓.๑ ความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๒๗
๕.๓.๑.๑ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และการใช้ประโยชน์..... ๑๒๗
๕.๓.๑.๒ ภาพรวมความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๒๙
๕.๓.๒ สภาพการณ์ในฐานะสินค้าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๓๕
๕.๓.๒.๑ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะผลิตภัณฑ์..... ๑๓๕
๕.๓.๒.๒ ช่องทางและความถี่ในการแสดง..... ๑๓๕
๕.๓.๒.๓ ค่าตอบแทนในการแสดง..... ๑๓๕
๕.๓.๒.๔ การส่งเสริมการตลาด..... ๑๓๖
๕.๔ แนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๓๘
๕.๔.๑ ปัจจัยจากคุณค่าที่พึงประสงค์ที่มีอิทธิพลต่อการใช้วงดนตรี..... ๑๓๘
๕.๔.๒ การกำหนดเป้าหมาย..... ๑๔๐
๕.๔.๓ โครงสร้างการแก้ปัญหาเพื่อเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้าน

บทที่ หน้า

ภาคใต้..... ๑๔๕
๕.๔.๔ กลยุทธการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. ๑๔๗
๕.๕ ข้อเสนอแนะแนวทางปัญหาการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๕๒
๕.๕.๑ แนวทางการเพิ่มมูลค่าผลิตภัณฑ์หรือวงดนตรี..... ๑๕๓
๕.๕.๑.๑ แนวทางการแก้ปัญหาด้านคุณค่า..... ๑๕๓
๕.๕.๑.๒ แนวทางการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์..... ๑๕๕
๕.๕.๑.๓ แนวทางการแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิต..... ๑๖๐
๕.๕.๒ แนวทางการเพิ่มมูลค่าโดยการแก้ปัญหาด้านราคา..... ๑๖๒
๕.๕.๓ แนวทางการแก้ปัญหาช่องทางการแสดง..... ๑๖๓
๕.๕.๔ แนวทางแก้ปัญหาการประชาสัมพันธ์ส่งเสริมการใช้วงดนตรี
พื้นบ้านภาคใต้..... ๑๖๕
๕.๕.๕ ภาพรวมโครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจวงดนตรี
พื้นบ้านภาคใต้..... ๑๖๗
๕.๖ การวิเคราะห์ความเป็นไปได้..... ๑๖๘
๕.๖.๑ แนวทางการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์..... ๑๖๘
๕.๖.๒ แนวทางการแก้ปัญหาทรัพยากรกายภาพ..... ๑๖๙
๕.๖.๓ แนวทางการตั้งกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้าน..... ๑๖๙
๕.๖.๔ แนวทางการนำวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เข้าสู่โรงเรียน..... ๑๗๐
๕.๖.๕ แนวทางที่เกี่ยวข้องกับมหาวิทยาลัย..... ๑๗๑
๕.๖.๖ แนวทางที่ให้องค์กรของเป็นผู้อุปถัมภ์และสนับสนุนงบประมาณ ๑๗๒
๕.๖.๖.๑ แนวทางที่ให้รัฐเป็นผู้อุปถัมภ์..... ๑๗๒
๕.๖.๖.๒ แนวทางที่ให้องค์กรของรัฐสนับสนุนงบประมาณ..... ๑๗๒
๕.๖.๖.๓ แนวทางที่ให้รัฐเป็นผู้จัดงานเพื่อเพิ่มโอกาสในการ
แสดง..... ๑๗๓
๕.๗ สรุปและข้อเสนอแนะในการวิจัย..... ๑๗๓
๕.๗.๑ ผลที่ได้รับจากการวิจัย..... ๑๗๔
๕.๗.๒ ข้อเสนอแนะ..... ๑๗๗

บทที่ หน้า

รายการอ้างอิง..... ๑๘๐

ภาคผนวก..... ๑๘๕

ภาคผนวก ก ประวัติและผลงานศิลปินดนตรีพื้นบ้านภาคใต้..... ๑๘๖

ภาคผนวก ข รูปเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และการเก็บข้อมูลภาคสนาม..... ๒๑๗

ภาคผนวก ค ข้อมูลสัมภาษณ์ภาคสนาม..... ๒๒๖

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... ๒๓๒

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
๑	ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย	๑๐
๒	ตารางกำหนดแผนการดำเนินการวิจัย	๔๐
๓	แสดงความสัมพันธ์ระหว่างประชากรกับชุดคำถาม	๕๔
๔	แผนระยะเวลาการสัมภาษณ์การดำเนินงานวิจัย	๕๖
๕	คุณค่าด้านการใช้ประโยชน์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๖๑
๖	คุณค่าทางสุนทรียภาพของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๖๓
๗	คุณค่าทางอัตลักษณ์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๖๔
๘	คุณค่าทางสังคมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๖๖
๙	คุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๖๗
๑๐	วิวัฒนาการวงดนตรีในการแสดงโนรา	๗๑
๑๑	วิวัฒนาการการวงดนตรีหนังตะลุง	๗๕
๑๒	วิวัฒนาการการวงดนตรีรองเง็ง	๗๗
๑๓	วิวัฒนาการการวงดนตรีดีเกร์ฮูลู	๘๐
๑๔	วิวัฒนาการการวงดนตรีสีละ	๘๒
๑๕	วิวัฒนาการการวงดนตรีกาหลอ	๘๓
๑๖	การใช้ประโยชน์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๘๖
๑๗	แสดงโอกาสในการแสดงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๙๑
๑๘	ค่าตอบแทนนักดนตรีโนราและหนังตะลุง	๙๓
๑๙	ค่าตอบแทนนักดนตรีรองเง็งและดีเกร์ฮูลู	๙๔
๒๐	ค่าตอบแทนนักดนตรีสีละและกาหลอ	๙๕
๒๑	แสดงปัญหาด้านคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๑๐๐
๒๒	แสดงปัญหาด้านการสร้างสรรค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้	๑๐๒
๒๓	ปัญหาปัจจัยการผลิต	๑๐๕
๒๔	ปัญหาช่องทางการแสดง	๑๐๖
๒๕	แสดงค่าใช้จ่ายของวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้	๑๐๗
๒๖	แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าการใช้สอยและสุนทรียภาพ	๑๑๑

ตารางที่		หน้า
๒๗	แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าอัตลักษณ์และสังคม.....	๑๑๒
๒๘	แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์.....	๑๑๕
๒๙	แนวทางแก้ปัญหาปัจจัยการผลิต.....	๑๑๘
๓๐	แนวทางแก้ปัญหาช่องทางการแสดง.....	๑๒๐
๓๑	แนวทางแก้ปัญหาด้านราคา.....	๑๒๑
๓๒	แนวทางแก้ปัญหาการประชาสัมพันธ์.....	๑๒๓
๓๓	คุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	๑๒๕
๓๕	การจัดกลุ่มวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามเครื่องจังหวะ.....	๑๒๗
๓๖	แสดงประเภทและการใช้ประโยชน์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	๑๒๘
๓๗	แสดงความเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดและผลต่อวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	๑๓๔
๓๘	แสดงความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ส่งผลต่อคุณค่าด้านต่างๆ.....	๑๓๗
๓๙	กลยุทธ์การแก้ปัญหาเพื่อมูลค่าทางเศรษฐกิจภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์	๑๕๒
๔๐	แนวทางการสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อเพิ่มมูลค่า.....	๑๕๙
๔๑	ผลที่ได้รับและข้อจำกัดจากแนวทางการแก้ปัญหาการส่งเสริมการตลาด.....	๑๖๖

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๑	ภาพอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์.....	๑๘๗
๒	อาจารย์นครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี ๒๕๕๐.....	๑๙๕
๓	ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ. ๒๕๕๓.....	๑๙๙
๔	นายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี ๒๕๓๖.....	๒๐๒
๕	นายเซ็ง อาบู ผู้เชี่ยวดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง.....	๒๐๓
๖	นายหะมะ แบลือแบ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงลิเกฮูลู-สิละ.....	๒๐๔
๗	นายเส็น เหลาะหมาน ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงสิละ.....	๒๐๕
๘	เครื่องดนตรีโนรา.....	๒๑๘
๙	เครื่องดีดของซาไก.....	๒๑๙
๑๐	กรือโต๊ะ.....	๒๑๙
๑๑	กรือโต๊ะ(๒).....	๒๒๐
๑๒	บานอ.....	๒๒๐
๑๓	วงกาหลอ.....	๒๒๑
๑๔	ผู้จัยสัมภาษณ์ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ปี่) พ.ศ. ๒๕๕๓.....	๒๒๒
๑๕	ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.....	๒๒๒
๑๖	ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายหะมะ แบลือแบ ศิลปินพื้นบ้านลิเกร์ฮูลู-สิละ.....	๒๒๓
๑๗	ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับนักดนตรีพื้นบ้านรองเง็งวงบุหลันตานี.....	๒๒๓
๑๘	การประกวดวงดนตรีโนราชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.....	๒๒๔
๑๙	การประกวดวงดนตรีสิละชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา.....	๒๒๔

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่		หน้า
๑	แสดงคุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรม.....	๑๕
๒	องค์ประกอบกระบวนการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์.....	๓๕
๓	โครงสร้างการกำหนดบทบาทของวงดนตรี.....	๑๓๙
๔	ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าที่พึงประสงค์และมูลค่าทางเศรษฐกิจ.....	๑๔๐
๕	คุณค่าและมูลค่าของวงดนตรีเครื่องห้าในการใช้ประโยชน์ด้านต่างๆคุณค่า.....	๑๔๑
๖	และมูลค่าของวงดนตรีรำมะนาและกลองมลายูในการใช้ประโยชน์ด้านต่างๆ..	๑๔๓
๗	คุณค่าและมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในการใช้ประโยชน์ด้านต่างๆ.....	๑๔๓
๘	ปัญหาผลิตภัณฑ์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	๑๔๖
๙	โครงสร้างการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนผลิตภัณฑ์.....	๑๔๖
๑๐	โครงสร้างการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแนวคิดส่วนผสมทางการตลาด	๑๔๗
๑๑	แสดงแนวทางการแก้ปัญหาคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	๑๕๔
๑๒	แสดงแนวทางการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์.....	๑๕๗
๑๓	แสดงแนวทางการเพิ่มมูลค่าจากปัญหาปัจจัยการผลิต.....	๑๖๑
๑๔	แสดงแนวทางการเพิ่มมูลค่าจากการแก้ปัญหาด้านผลิตภัณฑ์.....	๑๖๒
๑๕	แสดงแนวทางการเพิ่มมูลค่าจากการแก้ปัญหาด้านราคา.....	๑๖๓
๑๖	แสดงแนวทางแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดง.....	๑๖๕
๑๗	แสดงแนวทางแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์และส่งเสริมการใช้ประโยชน์....	๑๖๗
๑๘	โครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.....	๑๖๘
๑๙	โครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้(๒).....	๑๗๘

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สภาพแวดล้อมทางสังคมมีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว บริบทต่างๆทางสังคมเกิดการเปลี่ยนผ่านยุคสมัย สังคมท้องถิ่นเปลี่ยนจากวิถีชีวิตการผลิตเพื่อยังชีพในสังคมเกษตรกรรม กลายเป็นวิถีชีวิตการผลิตเพื่อขายในแบบสังคมทุนนิยม เกิดชุมชนเมืองสมัยใหม่ขึ้นและส่งอิทธิพลสู่ท้องถิ่นต่างๆที่สัมพันธ์กับเมือง ก่อให้เกิดอาชีพใหม่ ซึ่งความเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมส่งผลต่อวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของผู้คนอย่างกว้างขวาง

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นศิลปะสาขาหนึ่งซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่นของภาคใต้ได้อย่างเด่นชัด ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่คุ้นเคย ได้แก่ ดนตรีที่ใช้ในโนรา หนังตะลุง ที่ให้สำเนียงเฉพาะหรือดนตรีรองเง็งที่ให้สำเนียงใต้ล่าง นอกจากนั้นแล้ว ยังมีดนตรีที่มีเฉพาะบางพื้นที่อีกหลายประเภท

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่รับใช้สังคมหมู่บ้านอย่างยาวนานภายใต้วิถีชีวิตเศรษฐกิจยังชีพแบบเกษตรกรรม วงดนตรีท้องถิ่นต้องเผชิญกับสภาพวะล้าสมัยไม่สอดรับกับวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ที่มีค่านิยมทางดนตรีเปลี่ยนไป ทำให้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้บางประเภทได้พยายามปรับตัวเพื่อให้สอดรับกับความต้องการใหม่ของท้องถิ่น ขณะที่บางประเภทไม่ได้มีการปรับและอยู่ในสภาพที่กำลังจะถูกละทิ้ง

๑.๑.๑ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ดนตรีพื้นบ้านถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนภูมิปัญญา สุนทรียภาพ วิถีชีวิต ความคิดและความเชื่ออันเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มชนหรือสังคม ดนตรีเป็นวัฒนธรรมเก่าแก่ที่รับใช้จิตใจคนในสังคมเป็นหลัก ทั้งด้านการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือธรรมชาติตามความเชื่อของแต่ละกลุ่มชน และการสื่อสารอารมณ์ระหว่างมนุษย์ด้วยกัน

ดนตรีมักปรากฏรวมอยู่ในพิธีกรรมต่างๆทั้งเพื่อสื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติ รวมทั้งการประโคมในพิธีการต่างๆของสังคมมนุษย์ด้วยกันซึ่งมักจะมีจุดประสงค์เพื่อการสื่อสารหรือความบันเทิง ดนตรีอาจรวมอยู่กับการร้องและการใช้ท่าทางหรือมีเฉพาะดนตรีก็ได้ ในทุกวันนี้ ทั้งการร้อง การใช้ท่าทาง และการบรรเลงดนตรีได้ถูกแยกออกเป็นศิลปะสาขาต่างๆ ได้แก่ การร้องและ

การบรรเลงเรียกว่าดนตรี ส่วนการใช้ท่าทางเรียกว่านาฏศิลป์ นาฏศิลป์ยังรวมไปถึงการละครและนาฏการอื่นๆที่ใช้อุปกรณ์เป็นตัวแสดงแทนมนุษย์ เช่น หุ่นชนิดต่างๆ และการเล่นเงา เป็นต้น ซึ่งนาฏศิลป์โดยส่วยใหญ่มักมีดนตรีเป็นองค์ประกอบ

ดนตรีและการแสดงทั้งหลายล้วนสะท้อนความเชื่อและสุนทรียภาพของแต่ละกลุ่มชน ลักษณะของดนตรีมีความหลากหลายแตกต่างกันไปตามสังคมหรือชาติพันธุ์ อันเป็นผลมาจากความแตกต่างของสภาพภูมิศาสตร์ สภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ระบบความเชื่อ และวิถีชีวิต ปรากฏออกมาเป็นท่วงทำนองและลีลาการร้อง รูปร่างของเครื่องดนตรี รูปแบบการบรรเลง และระบบเสียง ซึ่งทำให้เกิดบุคลิกภาพที่บ่งบอกตัวตนของแต่ละกลุ่มชน

ลักษณะทางภูมิศาสตร์ของภาคใต้ที่เป็นแหลมแคบยาว มีทะเลขนาบทั้งสองฝั่งและตั้งอยู่บริเวณที่เป็นทางผ่านของการเดินทางโพ้นทะเลในอดีต นอกจากจะทำให้มีการติดต่อภายในระหว่างชาวน้ำ ชาวภูเขาและชาวพื้นราบด้วยกันแล้ว ชาวพื้นเมืองยังได้รับอารยะธรรมจากถิ่นอื่นมาผสมผสานกับวัฒนธรรมของตัวเองอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้ดนตรีและเพลงพื้นบ้านภาคใต้มีลักษณะที่สะท้อนความต่างของสังคมและวัฒนธรรมแตกต่างจากที่อื่นๆ รศ.ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้ยกตัวอย่างไว้ เช่น ดนตรีกาหลอมีความสัมพันธ์กับลัทธิศาสนาพราหมณ์ของอินเดีย การรับเครื่องดนตรีประเภทรำมะนา หรือ รือบับ จากชาวเปอร์เซีย การรับไวโอลินจากชาวตะวันตกเข้ามาบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีหลักของวงดนตรีรองเง็ง การตีกลอง ฉาบ ปี่ ของจีนที่ประสมในขบวนแห่พระที่จัดขึ้นในเทศกาลกินเจของชาวจีน เป็นต้น[๑]

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีลักษณะเอกลักษณ์ทางการใช้เครื่องตีที่ให้จังหวะอย่างโดดเด่นและมีสำเนียงเฉพาะตัว เครื่องจังหวะที่สำคัญที่แพร่หลายในพื้นที่ตอนบนและตอนกลางได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่งและแตระหรือกรับ ส่วนที่แพร่หลายในพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างได้แก่ กลองมลายู รำมะนาและฆ้อง นอกจากนั้นยังมีเครื่องจังหวะที่มีในบางพื้นที่ เช่น โพน ปืด กรือโต๊ะ บานอ เป็นต้น

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีเครื่องบรรเลงทำนองน้อยชิ้น ส่วนมากได้รับแบบอย่างจากวัฒนธรรมอื่น เครื่องเป่าได้แก่ ปี่ไนแบบภาคกลาง ปี่แบบเปอร์เซียซึ่งเรียกแตกต่างกันตามท้องที่อาจเรียกปี่ชวา ปี่ฮ้อ หรือซูนา เครื่องสีได้แก่ ซอจากภาคกลาง ซอสามสายคล้ายรือบับ

---

[๑] อเนก นาวิกมูล, ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, “เพลงพื้นบ้านภาคใต้,” **เพลงพื้นบ้าน** (กรุงเทพมหานคร : ๒๕๕๐): หน้า ๑๔๒.

ของเปอร์เซีย เครื่องมืออื่นๆที่เข้ามาในช่วงที่ชาวยุโรปเข้ามาในพื้นที่ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดียน เป็นต้น

วงดนตรีที่มีทับ กลอง และโหม่งเมื่อบรรเลงร่วมกันเป็นวงจะให้ความรู้สึกเร้าใจด้วยจังหวะที่มีความเด็ดขาดคมชัด ผสมผสานกับทำนองจากเสียงปี่ที่ปรุงแต่งให้เกิดสำเนียงเฉพาะตัว ส่วนวงดนตรีที่มีกลองมลายูหรือรำมะนาเมื่อผสมวงร่วมกับฆ้องจะเกิดลีลาจังหวะที่เป็นลักษณะเดียวกับวงดนตรีในภูมิภาคปลายแหลมมลายู

นักวิชาการด้านวัฒนธรรมภาคใต้ที่มีชื่อเสียงสองท่านคือ รองศาสตราจารย์อุดม หนูทอง และศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไว้ว่า วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เน้นเครื่องตีเป็นหลักเท่าที่ปรากฏทั่วไป ได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง และกรับ ส่วนที่ปรากฏเฉพาะในกลุ่มชาวมุสลิม ได้แก่ กรือโต๊ะ บานอ ทน (กลองแขก) รำมะนา ที่ปรากฏในกลุ่มชาวพุทธ ได้แก่ โพน ปืด ฆ้อง แตระ เครื่องดีดเครื่องสีและเครื่องเป่ามีน้อยมาก เช่น ปี่ หรือ ซอ ซึ่งล้วนได้รับอิทธิพลจากแหล่งอื่นโดยนำมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับสภาพของท้องถิ่นภาคใต้ ในที่สุดก็มีการสืบทอดต่อ ๆ กันมาจนกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางภาคใต้ [๒] และ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีลักษณะจังหวะและท่วงทำนองเร้าใจเฉพาะตัว การบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีจังหวะกระชั้น หนักแน่น เฉียบขาด เร้ารุกใจมากกว่าความอ่อนหวานเนิบช้า ซึ่งลีลาเช่นนี้สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวใต้ ที่มีความบึกบึน หนักแน่น เด็ดขาด และค่อนข้างแข็งกร้าว[๓]

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่จะใช้ประกอบพิธีกรรม การละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน ได้แก่ พิธีกรรมโนราโรงครู การแสดงหนังตะลุง การแสดงสีละ การแสดงลิเกป่า การแสดงมะโย่ง รวมทั้งการระบำรำฟ้อน เช่น ในโนราและรองเง็ง นอกจากนั้นยังมีการบรรเลงประกอบการร้อง เช่น ในดีเกร์ฮูลู

ในอดีตดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีหลายชนิดกระจายอยู่ทั่วไปตามความนิยมของแต่ละพื้นที่ แต่ในปัจจุบันดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ผู้สืบทอดน้อยลง บางอย่างหายไป บางอย่างมีการปรับเปลี่ยน

---

[๒] อุดม หนูทอง, **ดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านภาคใต้**, ๒๕๓๑, หน้า ๑๕ – ๒๕.

[๓] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ : เจ้าแห่งจังหวะ," **ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้** (๒๕๒๔): หน้า ๓.

หรือถูกนำไปใช้ร่วมกับการแสดงอื่นๆ เนื่องมาจากปัจจัยของความเปลี่ยนแปลงต่างๆทั้งการเมือง เศรษฐกิจและสังคม

วัฒนธรรมมีพลวัตจากทั้งปัจจัยภายในและภายนอก อิทธิพลของวัฒนธรรมจากนอกท้องถิ่นเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้วิถีชีวิตของสังคมภาคใต้เปลี่ยนแปลง ส่งผลให้การละเล่น การแสดงต่าง ๆ ที่เคยนิยมในอดีตเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย

ในสภาพการณ์ที่สิ่งแวดล้อมทางสังคมเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจากผลของการพัฒนาทางเทคโนโลยีด้านการคมนาคมสื่อสาร ส่งผลให้เกิดการเคลื่อนย้ายวัฒนธรรมผ่านทางสื่อแขนงต่างๆ เกิดศิลปะที่นำเสนอผ่านจอโทรทัศน์ ภาพยนตร์ รวมทั้งสื่อบันทึกเสียง ล้วนเป็นปัจจัยที่กระทบต่อการแสดงพื้นบ้านให้เสื่อมความนิยมลง นอกจากนั้นการคมนาคมขนส่งก็เคลื่อนวัฒนธรรมบันเทิงเข้าสู่สังคมหมู่บ้านภาคใต้ ทั้งวงดนตรีลูกทุ่งและหนังกางแปลง การปฏิรูประบบการศึกษาที่พยายามทำให้ผู้คนทั้งประเทศมีวัฒนธรรมเดียวกันด้วยการปลูกฝังดนตรีและการแสดงจากส่วนกลางในโรงเรียนยิ่งทำให้วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในภูมิภาคลดบทบาทจากสังคม

ทัศนะของนักวิชาการบางท่านที่มีประสบการณ์ในพื้นที่ภาคใต้ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมการแสดงและดนตรี ได้แก่ ศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ แสดงทัศนะว่า การแสดงที่เสื่อมความนิยมหรือหายสาบสูญไปส่วนใหญ่มี ๒ ลักษณะ คือ ๑)เป็นประเภทที่ไม่สนองตอบต่อความต้องการของผู้ชม และ ๒)มักเป็นพวกที่ไม่พัฒนารูปแบบของตัวเอง บางอย่างใช้เฉพาะในพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อ ซึ่งทันสมัย ส่วนการละเล่นที่คงอยู่ได้ส่วนใหญ่จะมีการพัฒนาตัวเองไปตามความเจริญของสังคม[๔]

บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร ได้ให้ข้อสังเกตว่าการเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่สู่สังคมชนบททั้งวิทยุกระจายเสียง วิทยุโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และการแสดงจากเขตเมืองเป็นสื่อที่มีลักษณะสำเร็จรูป สามารถบริโภคได้ง่าย สม่ำเสมอ ปริมาณความถี่บ่อยครั้ง ทันต่อเหตุการณ์และมีความทันสมัยกว่าการแสดงโนรา ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน โดยแรงกระตุ้นและการสร้างค่านิยมให้การยอมรับได้ค่อย ๆ เข้ายึดครองพื้นที่ของการแสดงโนราทำให้เสื่อมความนิยมของผู้ชมไป โอกาสการว่าจ้างไปแสดงน้อยลง และรายได้ลดน้อยลงไป คณะโนราที่ใช้ผู้แสดงหลายคนที่มี

---

[๔] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "การละเล่นพื้นบ้านใต้," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้** ๑ (๒๕๔๒): ๓๗๐.

ชีวิตก็ไม่สามารถจะดำรงชีพอยู่ได้ อีกทั้งขาดการบันทึกการแสดงโนราไว้เป็นหลักฐาน ขาดความสนใจ การติดตาม การไม่มีโอกาสได้ยินได้ชม ชมแล้วไม่เข้าใจไม่สนุกสนาน มุขตลกไม่สามารถทำให้เกิดอารมณ์ร่วมหรือคล้อยตาม ความยากในการร่วมเล่นร่วมแสดงนับเป็นสาเหตุหนึ่งไปสู่การเสื่อมความนิยมของผู้ชมอีกด้วย ซึ่งได้สะท้อนให้เห็นถึงผลจากโลกาภิวั ตน์ และเทคโนโลยีที่ทำให้ความนิยมศิลปะการแสดงพื้นบ้านน้อยลงเรื่อยๆไม่เฉพาะแต่โนรา แต่ดนตรีและการแสดงชนิดอื่นๆก็ได้รับผลนี้เช่นเดียวกัน[๕]

ปรากฏการณ์ต่างๆเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ไม่สามารถตอบสนองความต้องการของสังคมได้เช่นในอดีต ส่งผลให้นักดนตรีไม่สามารถยึดเป็นเครื่องมือหรืออาชีพได้ทำให้ต้องละทิ้งงานดนตรีไปประกอบอาชีพอื่นๆ ไม่มีผู้สืบทอดในอนาคต ขณะเดียวกันชุมชนที่ใช้วงดนตรีและการแสดงหรือเคยใช้ก็มีสิ่งทดแทนความบันเทิงและสื่อรูปแบบใหม่

การแสวงหาแนวทางเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จึงเป็นการสร้างทางออกทางหนึ่งที่จะทำให้นักดนตรีมีโอกาสในการทำงานต่อไป และเกิดผู้สืบทอดในอนาคต อีกทั้งยังเป็นแนวทางให้กับองค์กรที่เกี่ยวข้องอื่นๆที่มีภารกิจอนุรักษ์สืบสานและอุปถัมภ์ช่วยเหลือการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ด้วย

๑.๑.๒ การสร้างมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ในอดีต ระบบการผลิตแบบยังชีพเกื้อหนุนให้นักดนตรีหรือศิลปินพื้นบ้านรวมทั้งช่างฝีมือท้องถิ่นสาขาอื่นๆสามารถดำเนินชีวิตต่อไปได้อย่างปกติและมีคุณค่าต่อสังคมจากการทำงาน เนื่องจากระบบเศรษฐกิจยังชีพเป็นการผลิตเพื่อใช้ ซึ่งในอดีตปัจจัยการผลิตต่างๆในการดำรงชีวิตมีอยู่อย่างบริบูรณ์ ทั้งทรัพยากรธรรมชาติและที่ทำกิน ศิลปินพื้นบ้านและสมาชิกชุมชนมีวิถีชีวิตอย่างเดียวกันไม่มีความแตกต่างทางวัตถุ แต่เมือระบบเศรษฐกิจเปลี่ยนไปไม่เอื้อต่อการยังชีพด้วยตัวเองและวงดนตรีเปลี่ยนสภาพการให้บริการทางดนตรีเป็นรูปแบบสินค้า ทำให้ระบบการแลกเปลี่ยนด้วยมูลค่าซึ่งมีระบบเงินตราเป็นตัวแทนมีความสำคัญมากขึ้นอย่างเลี่ยงไม่ได้

---

[๕] บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร, "**โนรา: การอนุรักษ์การพัฒนาและการสืบสานศิลปะการแสดงภาคใต้**," (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, ๒๕๕๒)

แม้ว่าการเพิ่มขึ้นของเมืองและประชากรทำให้เกิดโอกาสในการใช้ประโยชน์จากวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มากขึ้น แต่วงดนตรีพื้นบ้านก็ไม่ได้มีพื้นที่บริการมากขึ้นตามไปด้วย โอกาสที่จะใช้บริการทางดนตรีตกไปอยู่กับรูปแบบความบันเทิงใหม่ๆที่เกิดขึ้นตามความก้าวหน้าของสังคมและรูปแบบความบันเทิงใหม่จากต่างวัฒนธรรม

ในปัจจุบัน การทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าสามารถสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับประเทศหรือกลุ่มชนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมได้อย่างมาก วัฒนธรรมเหล่านั้นยังเป็นเครื่องแสดงให้เห็นถึงความเป็นอารยะและคุณค่าของประเทศหรือกลุ่มชนนั้นให้ผู้อื่นได้เห็น นำมาซึ่งความภาคภูมิใจในความเป็นชาติพันธุ์ของตน ตัวอย่างเช่น วัฒนธรรมการดำเนินชีวิตของชาวบาหลีซึ่งสร้างมูลค่าเพิ่มจากการท่องเที่ยว มีองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่สร้างมูลค่าเพิ่มได้หลากหลาย ทั้งสถาปัตยกรรม พิธีกรรม การแสดงต่างๆ รวมทั้งสินค้าที่ระลึก ประเทศเกาหลีเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่อาศัยการบริหารจัดการอย่างเป็นระบบจนสามารถสร้างมูลค่าจากทุนวัฒนธรรมของตัวเอง เริ่มจากการผลิตสื่อทั้งนักร้องนักแสดง ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ ด้วยความร่วมมือจากหลายฝ่าย สื่อเหล่านี้กลายเป็นเครื่องมือประชาสัมพันธ์เรื่องราวของเกาหลีได้เป็นอย่างดี ในที่สุดวัฒนธรรมเกาหลีเป็นที่รู้จักไปทั่วโลกดึงดูดนักท่องเที่ยวและสร้างรายได้ให้ประเทศอย่างมาก

ในทัศนะของ Cohen[๖](1988) การทำให้เป็นสินค้า (commoditization) เป็นกระบวนการสำคัญอันหนึ่งที่จะนำวัฒนธรรมมาเชื่อมโยงกับการท่องเที่ยวได้ ตัวอย่างเช่น เกาะบาหลี ประเทศอินโดนีเซีย เป็นตัวอย่างหนึ่งที่ใช้ทุนทางวัฒนธรรมสร้างมูลค่าให้ประเทศจากการท่องเที่ยว วัฒนธรรมเหล่านั้นได้แก่ วิถีชีวิต ที่อยู่อาศัย อาหาร เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย โบราณสถาน ศาสนสถาน พิธีกรรม การแสดง รวมทั้งดนตรี

ความรู้ทางด้านการจัดการทางวัฒนธรรมมีความสำคัญอย่างมากในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมของชาติและชุมชน ทั้งด้านการบริหารจัดการ การปรับปรุงสาระทางประวัติศาสตร์ที่ถูกต้องมากขึ้น ความเข้าใจสุนทรียภาพทางศิลปะ การสื่อสารทางวัฒนธรรม การปรับวัฒนธรรมต่างๆให้เหมาะสมกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว การสร้างมูลค่าโดยไม่ทำลายคุณค่าของวัฒนธรรมต่างๆ

---

[๖] Cohen,(1988), “Cited in” Chris Cooper, **Tourism : principle and practice** (London: Edinburgh Gate : 1998), p.120.

การเพิ่มมูลค่าให้กับวัฒนธรรมนั้นเป็นการสร้างแรงจูงใจที่สำคัญทางหนึ่งที่จะทำให้ชุมชนมีผู้สืบทอดวัฒนธรรมของตนเองต่อไป แนวคิดเรื่องทุนทางวัฒนธรรมและการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าทำให้วัฒนธรรมในหลายพื้นที่ของโลกสามารถปรับตัวให้อยู่รอดได้ในสภาพสังคมโลกในปัจจุบันซึ่งพึ่งพาระบบเศรษฐกิจทุนนิยมเป็นตัวขับเคลื่อนสำคัญ การประยุกต์ใช้แนวทางเหล่านั้นกับในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ให้เกิดมูลค่าจึงเป็นเรื่องที่ควรศึกษา

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้นจึงสามารถสร้างมูลค่าได้ในหลายทาง ทั้งด้านการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม การบริหารจัดการแสดง การนำเสนอในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย การสร้างงานทางดนตรีสู่ตลาดเพลง การเข้าสู่ธุรกิจด้านการศึกษาดนตรี การดนตรีเพื่อการบำบัดและฟื้นฟูจิตใจ การบูรณาการร่วมกับศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น วรรณกรรม ภาพยนตร์ หรือ ละคร เป็นต้น

ในระบบเศรษฐกิจปัจจุบัน ธุรกรรมทางการเงินเป็นสิ่งสำคัญในวิถีชีวิต การสร้างมูลค่าให้กับงานที่ทำกลายเป็นสิ่งจำเป็น การสร้างมูลค่าจากดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้ก็จะเป็นแนวทางสำคัญที่จะรักษาและสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านให้คงอยู่

กลุ่มศิลปินรุ่นใหม่อยู่ในโลกทัศน์ใหม่ของสังคม มีแนวคิดที่เปลี่ยนไป ดนตรีพื้นบ้านที่ยังนิยมยึดเป็นอาชีพได้ก็ได้รับความสนใจ ขณะที่ดนตรีพื้นบ้านที่ไม่ได้รับความนิยมก็ยากจะหาคนสืบต่อ

๑.๑.๓ ผลกระทบจากการจัดการ

วัฒนธรรมท้องถิ่นกำลังได้รับความสนใจมากขึ้น UNESCO องค์การระหว่างประเทศ รวมทั้งในประเทศที่รัฐบาลและนักวิชาการ รวมทั้งชุมชนต่างกลับมาให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมทั้งของชาติและของท้องถิ่น มีการส่งเสริม อนุรักษ์ ฟื้นฟู ทั้งเรื่องวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น มีการจัดตั้งกระทรวงวัฒนธรรม สร้างบุคลากรที่ทำงานด้านวัฒนธรรม รวมทั้งบรรจุงานด้านวัฒนธรรมเป็นนโยบายสำคัญของหลายรัฐบาล มีการพยายามสร้างและกระตุ้นสำนึกของความเป็นตัวตนในแต่ละพื้นที่

โครงสร้างการบริหารการปกครองและระบบเศรษฐกิจทำให้เกิดผู้มีส่วนเกี่ยวข้อ งมากขึ้น ตั้งแต่กระทรวงวัฒนธรรม การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยซึ่งเป็นองค์กรระดับประเทศ องค์กรบริหารส่วนท้องถิ่น มหาวิทยาลัยท้องถิ่น องค์กรอิสระที่อนุรักษ์วัฒนธรรม รวมถึงกลุ่มธุรกิจบริการ กลุ่มธุรกิจท่องเที่ยวซึ่งเป็นเอกชนหรือนายทุน เกิดกิจกรรมหลากหลายประเภทถูกจัดขึ้นทั้งเพื่อการ

อนุรักษ์และการแสวงหามูลค่า การวิจัย การส่งเสริมวัฒนธรรมท่องถิ่นรูปแบบต่างๆ การนำเข้าสู่พิพิธภัณฑ์ การจัดประกวด การรณรงค์รูปแบบต่างๆ

แม้ว่าหลายพื้นที่ในโลกสามารถสร้างวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าจนมีมูลค่าจากการท่องเที่ยวก็ตาม แต่เมื่อเป้าหมายของวัฒนธรรมนั้นเปลี่ยนไป การแสวงหามูลค่ามีน้ำหนักเพิ่มขึ้นจนเกือบเท่าหรือมากกว่าน้ำหนักในการรับใช้ทางจิตวิญญาณแก่ชุมชนแล้ว การรักษาไว้ซึ่งคุณค่าที่แท้จริงของวัฒนธรรมท้องถิ่นนั้นก็จะกลายเป็นปัญหาสำคัญที่ท้าทายผู้เกี่ยวข้องด้านงานทางด้านวัฒนธรรมในการแสวงหาแนวทางที่เหมาะสมเพื่อสร้างมูลค่าให้กับดนตรีพื้นเมืองภาคใต้

การแสดงพื้นบ้านภาคใต้บางกลุ่มมีการปรับตัวเปลี่ยนแปลงเพื่อรักษาความนิยม ซึ่งความเปลี่ยนแปลงนั้นส่งผลให้วงดนตรีพื้นบ้านที่ใช้ในการแสดงนั้นเปลี่ยนไปด้วย การปรับรูปแบบการแสดง การใช้วงดนตรีลูกทุ่งประกอบการแสดง เกิดขึ้นทั้งในหนังตะลุงและโนรา ปรากฏการณ์เหล่านี้ได้ก่อให้เกิดข้อถกเถียงเกี่ยวกับคุณค่าของการแสดงพื้นบ้านลักษณะดังกล่าว ซึ่งยังคงรักษาความนิยมไว้ได้ ขณะเดียวกัน การแสดงที่ไม่มีการปรับตัวก็ค่อยๆสูญไปจากท้องถิ่น และองค์กรต่างๆได้พยายามที่จะรักษาศิลปกรรมพื้นบ้านเหล่านี้ไว้

การจัดการด้านการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีผู้มีส่วนได้ส่วนเสียมาก ขึ้น มีความแตกต่างทั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทั้งที่พึงประสงค์และไม่พึงประสงค์ ดังนั้น เพื่อให้การจัดการดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีทิศทางที่เหมาะสม ในการปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย และสร้างมูลค่าให้เกิดขึ้นโดยไม่ทำลายหรือลดคุณค่าทางวัฒนธรรมลง รายได้จากการเพิ่มมูลค่านั้นยังสามารถสร้างแรงจูงใจในการรักษาวัฒนธรรมของชุมชนอีกทางหนึ่ง อีกทั้งอาจฟื้นฟูวัฒนธรรมที่หายไปจากสังคมให้สามารถกลับมามีชีวิตขึ้นด้วย จึงควรมีการศึกษาแนวทางในการจัดการการเพิ่มมูลค่าและวางกรอบความคิดเพื่อไม่ให้คุณค่าทางวัฒนธรรมถูกทำลายไป และมีความสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมทางสังคมในปัจจุบัน

๑.๒ คำถามในการวิจัย

การศึกษาในวิทยานิพนธ์นี้มีคำถามสำคัญที่เป็นแนวทางดังนี้

๑.๒.๑ แนวทางที่จะพัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้เกิดมูลค่า

๑.๒.๒ แนวทางที่จะรักษาคุณค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการพัฒนาดังกล่าว

๑.๒.๓ ยุทธศาสตร์หรือแบบจำลองที่สามารถสนับสนุนแนวทางข้างต้น

๑.๓ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๓.๑ เพื่อทราบถึงคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๑.๓.๒ เพื่อทราบสภาพการณ์ปัจจุบันและปัญหาในการเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๑.๓.๓ เพื่อหาแนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่มีพัฒนาการเป็นวงดนตรี ในกลุ่มวัฒนธรรมลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ วงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีกาหลอ และในกลุ่มวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง วงดนตรีดีเกร์ฮูลู และวงดนตรีในการแสดงสีละ

๑.๕ วิธีการดำเนินการวิจัย/ ระเบียบวิธีวิจัย

การนำความรู้และทฤษฎีเรื่องความคิดสร้างสรรค์ การแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ ร่วมประกอบกับทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอื่นๆเป็นเครื่องมือในการหาแนวทางพัฒนาโอกาสในการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยมีกระบวนการต่อไปนี้

๑.๕.๑ ค้นคว้าเอกสาร งานวิจัย ข้อมูลและเว็บไซต์ต่างๆที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่จะทำการศึกษา รวมทั้งวรรณกรรมที่สำคัญเกี่ยวข้องกับการเพิ่มมูลค่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่สามารถรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมได้

๑.๕.๒ การสังเกตการณ์ในพื้นที่

๑.๕.๓ การใช้ทฤษฎีกระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ (Creative problem solving process) เป็นแนวทางในการดำเนินงาน

๑.๕.๔ การสัมภาษณ์ผู้ เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดง พื้นบ้านภาคใต้ และ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สาขาต่างๆ วงดนตรีในการแสดงโนรา วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง วงดนตรีกาหลอ วงดนตรีในการแสดงสีละ วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง วงดนตรีในการแสดงดีเกร์ฮูลู

๑.๕. ๕ สัมภาษณ์ ตัวแทนจากองค์กรความคิดสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้และการเพิ่มมูลค่าทางวัฒนธรรม

๑.๕.๕ รวบรวมข้อมูลเพื่อวิเคราะห์ สรุป และเสนอแนะ

๑.๕.๖ จัดทำรูปเล่ม

๑.๖ ขั้นตอนดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนดำเนินงานวิจัยแสดงไว้ในตารางที่ ๑

ขั้นตอน	มกราคม	กุมภาพันธ์ – มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน
การรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์	กำหนดวัตถุประสงค์		วิเคราะห์ข้อมูล		การพัฒนาทางออกจากความคิดริเริ่ม
การสัมภาษณ์		สำรวจข้อมูล		การรวบรวมความคิดริเริ่ม	

ตารางที่ ๑ ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

๑.๗ คำจำกัดความที่ใช้ในงานวิจัย

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หมายถึง กลุ่มคนที่รวมตัวกันเพื่อเล่นดนตรีตามความเชื่อและค่านิยมของท้องถิ่นในภาคใต้

ครูหมอ หมายถึง ครูทางการแสดงพื้นบ้านผู้ล่วงลับไปแล้ว และมีความเชื่อว่ายังคงวนเวียนอยู่เพื่อดูแลลูกศิษย์

วงดนตรีเครื่องห้า หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ และปี่ มีผู้บรรเลง ๕ คน

เดินโรง หมายถึง การออกแสดงไปตามสถานที่ต่างๆของคณะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้โดยพักค้างคืนค่ำไหนนอนนั่น

นายโรง หมายถึง หัวหน้าคณะโนรา

นายหนัง หมายถึง หัวหน้าคณะหนังตะลุง

๑.๘ ข้อจำกัดในการวิจัย

งานวิจัยนี้ศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านในวัฒนธรรมที่แตกต่างกันซึ่งมีนักดนตรีส่วนหนึ่งอยู่ในพื้นที่ภาคใต้ตอนล่างซึ่งมีสถานการณ์ความรุนแรงทำให้การสำรวจและสัมภาษณ์ในพื้นที่ทำได้ไม่สะดวก เนื่องจากวงดนตรีจะเล่นอยู่ในท้องถิ่น

๑.๙ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๙.๑ ทราบคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๑.๙.๒ ทราบถึงวิวัฒนาการในช่วง ๕๐ ปี และปัจจัยต่างๆ

๑.๙.๓ ทราบสภาพการณ์ทางการตลาดของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๑.๙.๔ แนวทางการสร้างสรรค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๑.๙.๕ ทราบถึงปัญหาในการเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๑.๙.๖ แนวทางการพัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้เกิดมูลค่า

๑.๘.๔ ได้ยุทธศาสตร์ที่จะใช้เพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในกรอบคุณค่าที่พึงประสงค์

บทที่ ๒

การทบทวนวรรณกรรม

ในงานวิทยานิพนธ์นี้นอกจากความรู้เกี่ยวกับวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แล้ว ยังมีแนวคิดเกี่ยวกับคุณค่า แนวคิดคุณค่าศิลปกรรมท้องถิ่น แนวคิดเกี่ยวกับสินค้าทางวัฒนธรรม ส่วนผสมทางการตลาด และแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ เพื่อแสวงหาแนวทางใหม่ในการพัฒนาการจัดการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้รักษาและเพิ่มอรรถประโยชน์ อย่างเหมาะสม เพื่อเพิ่มมูลค่าในการแลกเปลี่ยนซึ่งสามารถตอบสนองวิถีชีวิตในระบบเศรษฐกิจปัจจุบัน เกิดประโยชน์ร่วมกันระหว่างศิลปินดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะผู้ให้บริการและสังคมในฐานะผู้ใช้บริการ ทั้งประโยชน์ด้านเศรษฐกิจและด้านคุณค่าในความเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมีดังต่อไปนี้

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับคุณค่า

๒.๑.๑ คุณค่าและความหมายของวัฒนธรรม

คุณค่าของวัฒนธรรมเป็นสิ่งสะท้อนที่แสดงให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมา บ่งบอกถึงเกียรติ ความภาคภูมิใจของคนในท้องถิ่นและในชาติ เป็นสิ่งก่อเกิดความสามัคคี ความเป็นเอกภาพอันหนึ่งอันเดียวกันในหมู่ชน และยังเป็นหลักฐานที่เอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าและวิจัยได้อย่างดี

ดังนั้น คุณค่า(Value) และความหมาย(meaning) ของทรัพยากรวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์กำหนดขึ้น โดยการเห็นคุณค่าในสิ่งที่สร้างขึ้น ซึ่งคุณค่าและความหมายอาจแตกต่างกันไปตามพื้นฐานของสังคม-วัฒนธรรม ทางประวัติศาสตร์ นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับบริบทอื่นๆ หรือเงื่อนไขทางสังคมและเศรษฐกิจด้วย

ทรัพยากรวัฒนธรรมทุกประเภทมีคุณค่า มีความหมาย หรือมีประโยชน์สำหรับสังคมมนุษย์ทั้งในปัจจุบันและอนาคต คุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรมมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับมุมมองและวัตถุประสงค์ที่นำไปใช้

Throsby (2001, p.29) กล่าวไว้ในการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมของ ธนิก เลิศชาญฤทธิ์ อธิบายว่า ทุนวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มีคุณค่า พร้อมกับจำแนกแยกแยะคุณค่าของทุนวัฒนธรรม

(cultural value) เป็นหมวดหมู่ กล่าวคือ คุณค่าเชิงสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic value) คุณค่าเชิงจิตวิญญาณ (Spiritual value) คุณค่าเชิงสังคม

(Social value) คุณค่าเชิงประวัติศาสตร์ (Historical value) คุณค่าเป็นสัญลักษณ์ของสังคม (Symbolic value) คุณค่าในฐานะที่เป็นของแท้ (Authenticity value)[7]

วิลเลียม ไลป์ (Lipe 1984) และชาร์ลส แม็กกิมซี (McGimsey 1984) กล่าวไว้ในการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมของ ธนิก เลิศชาญฤทธ์ (๒๕๕๔) เสนอว่า ทรัพยากรวัฒนธรรมมีคุณค่าและความหมายอยู่ ๔ ประการหลัก[8] ได้แก่

๑. คุณค่าเชิงสัญลักษณ์ (associative/symbolic value)

ทรัพยากรวัฒนธรรม (ทั้งประเภทที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้) เปรียบเหมือนเครื่องเตือนความทรงจำ(mnemonics) หรือสัญลักษณ์ของอดีตและปัจจุบัน ซึ่งแต่ละคนอาจมองต่างกัน โดยคุณค่าเชิงสัญลักษณ์หรือคุณค่าที่ติดมากับทรัพยากรวัฒนธรรมนั้น ยากที่จะเลือนหายตามกาลเวลา แม้ว่าจะมีการลอกเลียน ทำปลอมขึ้น หรือใช้วัสดุใหม่ เช่นเดียวกับ กลองมังคละของชาวจังหวัดพิษณุโลกที่เป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบจังหวะ มีลักษณะเป็นกลองขนาดเล็ก ซึ่งบางแห่งอาจไม่มีคุณค่า แต่สำหรับชาวพิษณุโลกเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและสื่อความหมายทางวัฒนธรรม ความเป็นอัตลักษณ์ของพิษณุโลกได้เป็นอย่างดี

๒. คุณค่าเชิงวิชาการ(informational value)

ทรัพยากรวัฒนธรรมเป็นแหล่งข่าวสาร(information) ข้อมูล(data) และความรู้ (knowledge) ที่มนุษย์สามารถเรียนรู้ นำไปใช้ในการดำรงชีวิต และการศึกษาหาความรู้ต่างๆ โดยผ่านการวิจัยอย่างเป็นระบบ ผ่านกระบวนการ และวิธีการศึกษาที่เหมาะสมน่าเชื่อถือ

ธนิก เลิศชาญฤทธิ์(๒๕๕๔) กล่าวว่า คุณค่าทางวิชาการนี้ ไม่ใช่สิ่งสมบูรณ์ตายตัว หากแต่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ ตามผลการศึกษาวิจัยใหม่ๆ ที่มีหลักฐาน และการแปลความหมายที่น่าเชื่อถือกว่า

---

[7] Throsby (2001, p.29), “อ้างใน” ธนิก เลิศชาญฤทธ์, **การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม**, พิมพ์ครั้งที่ ๑ (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยา สิรินธร องค์การมหาชน, ๒๕๕๔), หน้า ๓๒.

[8] วิลเลียม ไลป์ (Lipe 1984) และชาร์ลส แม็กกิมซี (McGimsey 1984), “อ้างใน” ธนิก เลิศชาญฤทธ์, **การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม**, พิมพ์ครั้งที่ ๑ (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยา สิรินธร องค์การมหาชน, ๒๕๕๔), หน้า ๓๒.

๓. คุณค่าเชิงสุนทรียะ(aesthetic value)

คุณลักษณะบางอย่างของทรัพยากรวัฒนธรรม มีคุณค่าเชิงความงาม ศิลปะ หรือจิตใจ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม ความชอบ มาตรฐาน และจินตนาการของแต่ละบุคคลหรือแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งคุณค่าเชิงความงามถือเป็นแรงบันดาลใจ แรงกระตุ้นทำให้มีการสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ ที่เกิดประโยชน์ต่อสังคม

๔. คุณค่าเชิงเศรษฐกิจ (economic value)

ทรัพยากรวัฒนธรรมมีคุณค่าในการใช้สอยโดยตรง(utilitarian function) ใช้เป็นสถานที่ทำงาน ที่พักอาศัย ภาชนะใส่อาหาร เครื่องมือเครื่องใช้ เป็นสถานที่พักผ่อนหย่อนใจ และเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สร้างรายได้เข้าประเทศ

นอกจากนี้ ศาสตราจารย์มาร์ติน คาร์ฟเวอร์(Carver 1996)กล่าวไว้ในการจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรมของ ธนิก เลิศชาญฤทธิ์(๒๕๕๔) ได้เสนอคุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรมที่มีต่อมนุษย์ในลักษณะเป็นกลุ่มใหญ่และลักษณะร่วมได้ ดังนี้[9]

คุณค่าเชิงการตลาด(Market Value) เช่น ทรัพยากรวัฒนธรรมสามารถเป็นแหล่งทำมาหากิน เป็นที่อยู่อาศัย ค้าขาย ลงทุน หรือให้เช่า เป็นคุณค่าเชิงเศรษฐกิจพาณิชย์

คุณค่าสำหรับชุมชน(Community Value) เช่น ประโยชน์ทางการเมือง(political value) ประโยชน์หรือคุณค่าสำหรับชนบางกลุ่ม หรือชนกลุ่มน้อย(minority value) หรือคุณค่าสำหรับท้องถิ่น

คุณค่าสำหรับความเป็นมนุษย์ (Human Value) เช่น คุณค่าเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมของมนุษย์(environmental value) และคุณค่าเชิงโบราณคดี(archaeological value) หรือการศึกษาเรื่องราวในอดีตของมนุษยชาติ

สรุป ทรัพยากรวัฒนธรรมมีการกำหนดคุณค่า และความหมายที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทรัพยากรวัฒนธรรมนั้นๆ ด้วย

---

[9] มาร์ติน คาร์ฟเวอร์(Carver 1996), “อ้างใน” ธนิก เลิศชาญฤทธ์, **การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม**, พิมพ์ครั้งที่ ๑ (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยา สิรินธร องค์การมหาชน, ๒๕๕๔), หน้า ๔๘.

อย่างไรก็ดี บางหน่วยงานหรือองค์กรที่เกี่ยวข้องกับการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม ได้มีการกำหนดคุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไป เช่น องค์การ ยูเนสโก้(UNESCO) องค์กร อิโคโมส(ICOMOS) และอิกครอม (ICCROM) โดยได้กำหนดคุณค่าทรัพยากรวัฒนธรรมออกเป็น ๒ กลุ่มใหญ่ คือ คุณค่าทางวัฒนธรรม(cultural values) และคุณค่าเชิงเศรษฐกิจและสังคมร่วมสมัย(contemporary socio-economic values) ดังภาพ

แผนผังที่ ๑ แสดงคุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรม

ที่มา : ธนิก เลิศชาญฤทธิ์ (๒๕๕๔)[10]

คุณค่าทางวัฒนธรรม อาจแตกต่างกันไปในแต่ละชุมชนแต่ละสังคม โดยคุณค่าทางวัฒนธรรมของทรัพยากรวัฒนธรรมแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มย่อยได้แก่

- คุณค่าเชิงอัตลักษณ์(identity value) ซึ่งเป็นกลุ่มคุณค่าที่มีความสัมพันธ์และความผูกพันด้านอารมณ์ความรู้สึกกับทรัพยากรวัฒนธรรม
- คุณค่าเชิงศิลปะหรือเทคนิค (relative artistic or technical value) เป็นคุณค่าที่ขึ้นอยู่กับความเป็นมาทางประวัติศาสตร์และสามารถพิสูจน์ได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์
- คุณค่าเชิงจำนวนที่หายาก(rarity value) คือ ทรัพยากรวัฒนธรรมบางอย่างที่มีลักษณะคล้ายกัน แต่มีจำนวนไม่เท่ากัน ซึ่งก็จะมีจำนวนไม่มากหรือเป็นของที่หายาก

---

[10] ธนิก เลิศชาญฤทธิ์, **การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม**, พิมพ์ครั้งที่ ๑ (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยา สิรินธร องค์การมหาชน, ๒๕๕๔), หน้า ๔๘.

คุณค่าเชิงเศรษฐกิจและสังคมร่วมสมัย คือ คุณค่าการใช้งานในสังคมร่วมสมัย โดยแบ่งออกเป็นกลุ่ม ดังนี้

- คุณค่าเชิงเศรษฐกิจ (economic value) หมายถึง คุณค่าที่ทรัพยากรสามารถช่วยให้มนุษย์มีความเป็นอยู่และดำรงชีพได้ เช่น มีรายได้ โดยคุณค่านี้ไม่ได้จำกัดเฉพาะเงินตราหรือเกี่ยวกับการเงินเท่านั้น แต่หมายถึงคุณค่าที่มนุษย์สามารถใช้ทรัพยากรวัฒนธรรมในการมีชีวิตอยู่ได้ เช่น การท่องเที่ยว การค้า และการมีความสุข เป็นต้น
- คุณค่าเชิงหน้าที่ใช้สอย(functional value) หมายถึง คุณค่าที่คล้ายกับคุณค่าเชิงเศรษฐกิจ แต่เน้นที่คุณค่าการใช้งาน การใช้สอยแบบเดิมที่ทรัพยากรวัฒนธรรมเคยถูกใช้มา อาจมีการปรับเปลี่ยนหน้าที่ได้
- คุณค่าเชิงการศึกษา(education value) หมายถึง คุณค่าที่มนุษย์ในปัจจุบันใช้ในการเรียนรู้เรื่องราวต่างๆ เกี่ยวกับทรัพยากรวัฒนธรรม มีความหมายใกล้เคียงกับคุณค่าทางวิชาการ
- คุณค่าเชิงสังคม(social value) หมายถึง ในเชิงสังคมประเพณี กิจกรรมทางสังคมที่ยังเป็นประโยชน์ในสังคมปัจจุบันได้
- คุณค่าเชิงการเมือง(political value) หมายถึง คุณค่าที่อาจเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมืองในประวัติความเป็นมาของทรัพยากรวัฒนธรรมนั้น เช่น สถานที่สู้รบระหว่างไทยกับพม่า

สรุป คุณค่าและความหมายของทรัพยากรวัฒนธรรมมีความหลากหลาย เช่น คุณค่าทางวิชาการ คุณค่าทางเศรษฐกิจ คุณค่าเชิงอัตลักษณ์ ฯลฯ โดยคุณค่าที่กล่าวมานั้นมีความสำคัญในหลายระดับ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับมุมมองและการนำไปใช้ ที่สำคัญคุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรมมีพลวัต(dynamics) ซึ่งหมายความว่า คุณค่าของทรัพยากรในสิ่งเดียวกัน แต่เวลาผ่านไป อาจมีคุณค่าที่แตกต่างจากเดิม หรือทำให้เกิดคุณค่าใหม่ตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ ในขณะเดียวกันคุณค่าของทรัพยากรวัฒนธรรมทั้งหมดที่กล่าวมานั้น อาจมีผลกระทบทั้งในแง่บวกและแง่ลบต่อตัวทรัพยากรวัฒนธรรมเอง ขึ้นอยู่กับว่าเราจะเลือกคุณค่าด้านใด และเน้นย้ำคุณค่าด้านใด

๒.๒ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานศิลปกรรมพื้นบ้าน

๒.๒.๑ ความเป็นมาของศิลปกรรมพื้นบ้าน

การที่จะทราบถึงคุณค่าของสิ่งใดสิ่งหนึ่งจึงควรทราบความเป็นมาของสิ่งนั้นดนตรีพื้นบ้านเป็นหนึ่งในศิลปกรรมพื้นบ้านที่สร้างสรรค์ขึ้นในสังคมหมู่บ้าน โดยผู้คนในท้องถิ่นจะคิดค้นสิ่งต่างๆ

เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและกลุ่มชนของตน ศาสตราจารย์วัฒนะ จูฑะวิภาต อธิบายที่มาของศิลปะพื้นบ้านไว้ว่าในตอนแรกมนุษย์จะคิดค้นจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัวที่มีอยู่ใน ธรรมชาติ เพราะสิ่งเหล่านี้มีอยู่ทั่วไป มนุษย์ไม่ต้องไปเสาะแสวงหาให้ยากลำบาก มนุษย์จะนำสิ่งที่อยู่รอบตัวในธรรมชาติดังกล่าวมาประดิษฐ์ หรือนำมาเป็นสื่อเพื่อพัฒนาความเป็นอยู่และการดำรงชีวิตของตนให้ดีขึ้น ให้สะดวกสบายขึ้น เป็นการสนองความต้องการทางร่างกาย จิตใจ สุนทรียภาพ และสังคม สิ่งที่มนุษย์คิดค้นมานั้นส่วนใหญ่จะเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการประกอบอาชีพ มีลักษณะง่ายๆ ซื่อๆ ไม่สลับซับซ้อน โดยคำนึงถึงประโยชน์ของการใช้สอย แต่ขณะเดียวกันก็มีความงานอยู่ในตัว ซึ่งการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งต่างๆ ที่มาอำนวยความสะดวกของมนุษย์นั้นจะมีศิลปะเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเสมอศาสตราจารย์วัฒนะ จูฑะวิภาต อธิบายความต้องการของมนุษย์เกี่ยวกับการดำรงชีวิตว่ามีอยู่ด้วยกัน ๓ ประการ[11]

๑) เพื่อความอยู่รอด เช่น การสร้างที่อยู่อาศัยเพื่อป้องกันภัยธรรมชาติและสัตว์ร้ายต่างๆ การประดิษฐ์เครื่องมือสำหรับล่าสัตว์เป็นอาหาร เครื่องมือสำหรับเก็บอาหาร เครื่องมือสำหรับเพาะปลูก การเกษตร และมีการร้องรำบวงสรวงเทพเจ้าเพื่อให้พระเจ้าคุ้มครองตัวเองให้ปลอดภัย

๒) เมื่อมนุษย์มีความเป็นอยู่อย่างปลอดภัยแล้ว ก็ต้องการความสะดวกสบายเพิ่มเติมจากความต้องการพื้นฐานของชีวิต เช่น ที่อยู่อาศัยมีการพัฒนาจากไม้เป็นอิฐ มีหน้าต่าง ปลูกบ้านสูงเพื่อเลี้ยงสัตว์ไว้ใต้ถุน การพัฒนารูปทรงและส่วนเสริมของเครื่องมือเครื่องใช้

๓) เพื่อความสุนทรีย์ คือมีความสวยงามเข้ามาเกี่ยวข้อง เมื่อประดิษฐ์เครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆได้ตามความต้องการและประโยชน์ใช้สอยเป็นไปตามวัตถุประสงค์แล้ว มนุษย์ก็คำนึงถึงความประณีตในการประดิษฐ์ เพื่อความสบายใจที่จะได้เห็นของสวยงามซึ่งเป็นพื้นฐานอันหนึ่งของจิตใจมนุษย์

พัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ภายใต้คำอธิบายดังกล่าวจึงกล่าวได้ว่า วงดนตรีพื้นบ้านเริ่มต้นจากการสร้างสรรค์เพื่อใช้สอยในการเป็นเครื่องมือเพื่อการสื่อสารในพิธีกรรมอันส่งผลต่อความรู้สึกเพื่อความมั่นคงปลอดภัยต่างๆและมีพัฒนาการในเชิงความสะดวกและสุนทรียภาพเป็นลำดับเช่นเดียวกันกับศิลปกรรมพื้นบ้านอื่นๆ

---

[11] วัฒนะ จูฑะวิภาต, **ศิลปะพื้นบ้าน** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,๒๕๕๒),หน้า ๓-๖.

๒.๒.๒ ความหมายของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้านถือเป็นศิลปะพื้นบ้านสาขาหนึ่ง การอธิบายความหมายของดนตรีพื้นบ้านจึงต้องทำความเข้าใจความหมายของคำต่างๆต่อไปนี้

ศิลปะพื้นบ้าน ตามความหมายในพจนานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒ เป็นคำนามหมายถึง ศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น วรรณกรรม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม นาฏศิลป์ หัตถกรรม ที่ชาวบ้านได้สร้างสรรค์ขึ้นจากการเรียนรู้และฝึกปรือในครอบครัว หรือในหมู่บ้าน เป็นงานสร้างสรรค์ของสังคมชาวบ้าน และได้ พัฒนาปรับปรุงอย่างต่อเนื่องกันมาหลายชั่วคน

ศิลปะพื้นบ้านในความหมายของศาสตราจารย์วัฒนะ จูฑะวิภาต หมายถึงงานประณีตหัตกรรมพื้นบ้าน หรือผลงานศิลปะที่ช่างท้องถิ่นคิดทำขึ้นตามความเห็นดีเห็นงามของตนเองที่เกิดขึ้นตามความจำเป็นของครอบครัว หรือเกิดขึ้นในหมู่บ้านตามท้องถิ่นต่างๆ เพื่อประโยชน์ใช้สอยในการดำรงชีวิต รวมทั้งเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์หรืออาจผลิตขึ้นเพื่อจำหน่ายและแลกเปลี่ยนกับหมู่บ้านอื่นๆ โดยได้รับอิทธิพลจากสภาพธรรมชาติ ลัทธิความเชื่อ วัฒนธรรมขนบประเพณี ตลอดจนสภาพความเป็นอยู่ของสังคม[12]

ดนตรี ตามความหมายในพจนานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒ เป็นคำนามหมายถึง เสียงที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง, เครื่องบรรเลงซึ่งมีเสียงดัง ทำให้รู้สึกเพลิดเพลินหรือเกิดอารมณ์รัก โศก หรือรื่นเริง เป็นต้น ได้ตามทำนองเพลง

ดนตรีพื้นบ้านจึงหมายถึง ดนตรีที่ชาวบ้านได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเพื่อใช้สอยในหมู่บ้านจากอิทธิพลของสภาพธรรมชาติ ความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณีและวิถีชีวิตของชุมชน

๒.๒.๓ ความแตกต่างของดนตรีพื้นบ้าน

ดนตรีพื้นบ้านมีความแตกต่างกันไปตามท้องที่ต่างๆ แม้จะมีหน้าที่ใช้สอยหลักอย่างเดียวกัน ผู้วิจัยขอเสนอแนวคิดความแตกต่างของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้กับพื้นที่อื่นๆด้วยการเปรียบเทียบกับแนวคิดความแตกต่างของศิลปะพื้นบ้านที่ศาสตราจารย์วัฒนะ จูฑะวิภาต ได้กล่าวถึงสาเหตุความแตกต่างของศิลปะพื้นบ้านไว้ กล่าวคือ

---

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๒.

๑) ความจำเป็นด้านการใช้สอย [13] เช่น ภาชนะมีการปรับตามสิ่งที่จะใส่ กระจาดผลไม้ต่างจากกระจาดใส่ผัก เมื่อเปรียบเทียบกับดนตรี จะเห็นความแตกต่างระหว่างดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมกับดนตรีเพื่อความรื่นเริง

๒) วัสดุหรือวัตถุดิบ[14] โดยธรรมชาติแล้วมนุษย์ย่อมรู้จักนำเอาสิ่งที่อยู่ใกล้ตัวที่สุดมาดัดแปลงสร้างสรรค์ให้เกิดประโยชน์แก่ตนเอง ฉะนั้น ชุมชนที่ อยู่ในสิ่งแวดล้อมที่มีวัสดุหรือวัตถุดิบใดก็ย่อมนำเอาสิ่งที่มีอยู่นั้นมาดัดแปลงใช้สอยก่อนสิ่งอื่น เช่น ชาวบ้านภาคเหนือใช้ไม้สักในการปลูกสร้างบ้านเรือน ภาคตะวันออกเฉียงเหนือปลูกหม่อนเลี้ยงไหม ภาคใต้มีย่านลิเภา เป็นต้น

ในทางดนตรีนั้น นอ กจากวัสดุที่นำมาใช้สร้างเครื่องดนตรีที่แตกต่างกันแล้ว ยังมีวัตถุดิบทางความคิดความเชื่อซึ่งต่างกันไปตามสภาพวัฒนธรรม ซึ่งนอกจากส่งผลให้มีความแตกต่างด้านวัสดุแล้ว ยังส่งผลต่อลักษณะของวิธีการปฏิบัติ การผสมวงดนตรี ลักษณะของภาษาและท่วงทำนอง

๓) รสนิยมตกทอด [15] คือความรู้สึกนิยมชมชอบทางความงามที่มีมาในสายเลือดของบุคคลแต่ละกลุ่ม อันที่จริงการรับรู้ทางความงามแม้ว่าจะเป็นการสั่งสม คือ การสอนอบรมกันมาจนเกิดเป็นความเชื่อก็ตาม แต่ความชมชอบก็มีขอบเขตจำกัดอยู่ในกลุ่มชนหรือเชื้อชาติเดียวกันเท่านั้น ที่เห็นได้ชัดคือการใช้สี ตัวอย่างเช่น การใช้สีแดงหรือสีฟ้าของชาวจีน นอกจากนั้นยังมีรูปทรงต่างๆ ผิว การตกแต่งรายละเอียดต่างๆ ท้องถิ่นใดมีรสนิยมตกทอดอย่างไรย่อมแสดงออกมาทั้งผู้ผลิตและผู้ใช้สอย

ในทางดนตรีอาจพิจารณาได้ว่ารสนิยมตกทอดที่ส่งผลให้ดนตรีมีลักษณะแตกต่างกันได้แก่องค์ประกอบต่างๆของดนตรีนั้น เช่น รสนิยมทางด้านเสียง แสดงให้เห็นในทำนอง ลีลาจังหวะ รสนิยมด้านภาษาในคำร้อง รวมถึงรสนิยมการตกแต่งหรือรูปทรงต่างๆของเครื่องดนตรี

---

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า๑๖.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๗.

[15] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙.

๔) สังคมและขนบธรรมเนียมประเพณี [16]โดยที่สังคมไทยมีลักษณะเป็นสังคมชาวบ้าน ความสัมพันธ์เป็นไปในลักษณะสนิทสนมกันเป็นการส่วนตัว มีความเป็นกันเอง เอาใจใส่ในเรื่องส่วนตัวของผู้อื่น เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่และเป็นสังคมเกษตรกรรม วิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ ขนบธรรมเนียมประเพณีจึงเกี่ยวข้องกับเรื่องเหล่านี้ ระดับของศิลปกรรมจึงมีความแตกต่าง เช่น สิ่งของที่ใช้ในบ้านเรือนย่อมประณีตน้อยกว่าที่จะนำไปที่วัด หรือสิ่งของที่ใช้สำหรับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

การดนตรีก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน ที่มีระดับของการใช้สอยสำหรับส่วนบุคคล ชุมชน ในระดับชุมชนก็แตกต่างออกไปในโอกาสต่างๆ เช่น งานรื่นเริง งานบวช งานแต่งงานหรืองานศพ และยังแตกต่างกันไปตามท้องถิ่นที่ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างกันด้วย

๕) ลัทธิความเชื่อ เป็นความเชื่อที่มีมาตั้งแต่เดิมของบรรพบุรุษ อาทิ การจารึกในตำราเก่าๆ เรื่องไสยศาสตร์ การเกิด การตายและความเชื่อเรื่องศาสนา ความเชื่อเหล่านี้ทำให้ชาวบ้านต้องสร้างผลงานทางศิลปะพื้นบ้านขึ้นมาเพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิ ตใจ[17] ในทางดนตรีความเชื่อเหล่านี้เป็นที่มาของขนบพิธีการต่างๆในการบรรเลง รวมถึงแนวปฏิบัติของนักดนตรี

๖) สภาพแวดล้อม เช่น ลักษณะสถาปัตยกรรมในเขตหนาวมีลักษณะทึบ มีหน้าต่างน้อย ตั้งบนพื้นดินเพื่อเก็บความร้อน ส่วนในเขตร้อนชื้น สร้างเป็นยกพื้นสูง หลังคาทรงแหลม ยื่นเป็นกันสาด เป็นต้น ในทางดนตรีสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติอาจส่งผลทางตรงในเรื่องวัสดุ การละเล่นตามฤดูกาลที่ใช้ดนตรี รูปแบบการแสดง ความเชื่อเรื่องป่าเขาแม่น้ำ โลกและจักรวาลซึ่งส่งผลถึงปรากฏการณ์ทางดนตรีแตกต่างไปตามท้องถิ่นเช่นเดียวกัน

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จึงมีลักษณะแตกต่างจากพื้นที่อื่นๆ ขณะเดียวกันในพื้นที่ภาคใต้เองก็มีความแตกต่างไปตามพื้นที่และวิถีชีวิต ตัวอย่างเช่น ความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างดนตรีที่แพร่หลายในเขตจังหวัดชายแดนที่นิยมใช้กลองมลายูและรำมะนา ขณะที่ดนตรีพื้นบ้านแถบลุ่มทะเลสาบนิยมใช้ทับและกลองอีกแบบหนึ่งในการผสมวง เป็นต้น

---

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙.

[17] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๑.

๒.๒.๔ คุณลักษณะและคุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน

๒.๒.๔.๑ ลักษณะของดนตรีพื้นบ้าน

จากความเป็นมาที่กล่าวข้างต้นทำให้ศิลปะพื้นบ้านมีลักษณะเอกลักษณ์เฉพาะตัวในแต่ละพื้นที่ มีแบบอย่างของตนเอง ศิลปะพื้นบ้านมักถูกสร้างขึ้นอย่างเหมาะสมกับยุคสมัยจากการที่วัตถุประสงหลักเป็นการสร้างเพื่อใช้สอย ดังนั้นศิลปะพื้นบ้านจึงช่วยบอกประวัติศาสตร์ สภาพเศรษฐกิจ สภาพสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มชนในภูมิภาคต่างๆได้เป็นอย่างดี ศิลปะเหล่านี้จึงเป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตของแต่ละท้องถิ่นในแต่ละยุคสมัย

ข้อสรุปของศาสตราจารย์วัฒนะ จูฑะวิภาต [18] เกี่ยวกับคุณลักษณะของศิลปะพื้นบ้านได้แก่ ๑)มีความเรียบง่าย ๒)มีประโยชน์ใช้สอยเป็นวัตถุประสง ค์เริ่มแรก ๓)ใช้วัสดุในท้องถิ่น ๔)มีแบบอย่างของสกุลช่างท้องถิ่นหรือลักษณะเฉพาะตัวที่เข้าใจได้ทันที ๕)ไม่รู้มากในกฎเกณฑ์ กล่าวคือมีอิสระในการสร้างสรรค์และไม่ต้องผ่านการเรียนอย่างสูงส่ง ๖)มีความสวยงามอย่างชาวบ้านหรือสอดคล้องกับธรรมชาติ และ๗)มีราคาถูก

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ล้วนสะท้อนให้เห็นลักษณะเหล่านี้ กล่าวคือ มีความเรียบง่ายในการผสมวง เช่น การมีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น การสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประโยชน์เช่น เพื่อการสื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติในการประกอบพิธีกรรม การสื่อสารระหว่างกันเองในการละเล่น การแสดง หรือการประโคม ขณะที่วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรีสามารถหาได้ในท้องถิ่น การมีแบบอย่างเฉพาะตัว เช่น ขนบนิยมในการแสดงต่างๆ ลีลาและจังหวะที่เร้าใจในโนราหรือสีละ ความอ่อนหวานที่กระชับในดนตรีรองเง็ง หรือแฝงความลึกลับในวงดนตรีกาหลอ เป็นต้น

การบรรเลงมีกรอบกว้างๆสามารถมีอิสระในการสอดแทรกรายละเอียดแสดงให้เห็นในการใช้ปฏิภา ณในการบรรเลงปี่หรือลีลาของทับหรือกลอง หรืออิสระด้านภาษาในดีเกร์ฮูลู การสร้างขึ้นใช้เองดังกล่าวยังส่งผลให้มีต้นทุนในการผลิตน้อย ขณะที่แรงงานก็ไม่ได้มีต้นทุนเนื่องจากสังคมหมู่บ้านมักมีลักษณะการแลกเปลี่ยนช่วยเหลือกันภายในมาตั้งแต่อดีต

---

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๘.

๒.๒.๔.๒ คุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน

จากลักษณะที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่า คุณค่าที่สำคัญอย่างโดดเด่นได้แก่ คุณค่าที่แสดงให้เห็นความเป็นอยู่ วิถีชีวิต ความคิด ความเชื่อ วิธีการปรับตัวอยู่ร่วมกับธรรมชาติ ซึ่งเป็นเกียรติภูมิและศักดิ์ศรีของท้องถิ่น อีกทั้งยังแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละท้องถิ่น

ศิลปะพื้นบ้านเป็นที่ยอมรับว่าเป็นรากฐานของศิลปะประจำชาติ เป็นวิถีชีวิตที่แท้จริงของประชาชน ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์อย่างสอดคล้องกับวิถีชีวิตและไม่ซับซ้อน ศิลปะพื้นบ้านสามารถพิจารณาได้เป็นสองทางคือด้านที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวันของบุคคล และในด้านที่เกี่ยวกับชุมชนและสังคมส่วนรวม[19]

ศิลปะพื้นบ้าน ซึ่งเกิดมาจากการเลือกเอารูปแบบ วิธีการ วัสดุ และความนิยมในความงามของคนส่วนใหญ่ มีคุณค่าอยู่ในตัวมันเอง ถือได้ว่าเป็นตัวแทนของท้องถิ่น ของภูมิภาค และของชาติ และเป็นพื้นฐานของศิลปะประจำชาติ เกิดมาจากรูปแบบและรสนิยมของคนใดคนหนึ่งและกลุ่มคนใดกลุ่มคนหนึ่งสร้างสรรค์ศิลปะขึ้นมาจนเป็นที่นิยมของคนในท้องถิ่นและของชาติ

คุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งสอดคล้องกับชีวิตที่แท้จริงมีความสำคัญต่อมนุษย์ แยกพิจารณาได้ เป็น ๒ ทาง จากแนวคิดคุณค่าศิลปะพื้นบ้าน สรุปได้ดังนี้[20]

๑) ในด้านที่เกี่ยวกับชีวิตประจำวันของบุคคล

๑.๑) ช่วยให้การดำเนินชีวิตเป็นไปอย่างปกติ ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบกับศิลปกรรมท้องถิ่นที่เป็นวัตถุซึ่งช่วยให้เกิดความสะดวกสบาย งานศิลปหัตถกรรมส่วนใหญ่มีหน้าที่ในทางประโยชน์ใช้สอยและอิริยาบถต่างๆ ของมนุษย์ แม้ว่าดนตรีไม่ได้เป็นปัจจัยสี่ แต่ก็เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้เกิดความมั่นคงทางจิตใจจากการทำพิธีกรรมต่างๆ

๑.๒) ช่วยเป็นสิ่งแวดล้อมให้เกิดความประณีต คุณลักษณะสำคัญของงานศิลปะพื้นบ้านคือ มีความงดงามอันเกิดจากการสร้างสรรค์ขึ้นเอง ซึ่งดนตรีพื้นบ้านก็มีลักษณะ

---

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๕.

[20] เรื่องเดียวกัน , หน้า ๔๕.

เรียบง่ายมาก่อนที่จะพัฒนาถึงขั้นที่ต้องใช้ฝีมือ จึงเป็นสิ่งที่กลั่นกรองออกมาจากจิตใจ เป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความคิดและรสนิยมทางความงามของผู้สร้างสรรค์ออกมาให้เห็น คุณลักษณะนี้จะช่วยให้เกิดความชื่นชมและสุนทรียรสแก่ผู้พบเห็น เพราะเมื่อจิตใจได้สัมผัสกับความประณีตงดงามย่อมทำให้เกิดความพึงพอใจและความสุขใจ ในเวลาเดียวกันนั้น ความงดงามประณีตจะเพิ่มความประณีตละเอียดอ่อนแก่ผู้พบเห็นเป็นลำดับ ซึ่งส่งผลไปถึงการคิดคำนึงอย่างมีเหตุผล มีการสำรวมระวังทั้งทางกายและวาจา

๒) ในด้านเกี่ยวกับสังคมเป็นส่วนรวม

๒.๑) เกี่ยวกับเศรษฐกิจ งานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านเป็นการนำวัตถุดิบที่เป็นทรัพยากรธรรมชาติในท้องถิ่นมาดัดแปลงสอย โดยเริ่มต้นจากการสร้างสิ่งใช้สอยสนองความต้องการในครัวเรือนของตนเองก่อน แล้วจึงขยายวงกว้างออกไปสนองความต้องการของคนในชุมชนในท้องถิ่น ในภูมิภาค และสนองความต้องการของคนในชาติ เป็นระบบการผลิตเบื้องต้น ใช้วัสดุและแรงงานในท้องถิ่นนั้น ๆ เอง การที่ครอบครัว ชุมชน หรือท้องถิ่นสามารถสร้างสิ่งใช้สอยสนองความต้องการของตนเองได้ เป็นเหตุให้ไม่ต้องไปซื้อหาหรือแลกเปลี่ยนสิ่งใช้สอยจากครอบครัวอื่น หรือท้องถิ่นอื่น ๆ และถ้าสามารถทำขายไปยังครอบครัวอื่นและท้องถิ่นอื่นได้ก็จะเป็นการกระจายรายได้ งานหัตถกรรมพื้นบ้านจึงเป็นรากฐานทางเศรษฐกิจเบื้องต้น เช่นเดียวกับงานเกษตรกรรม เคยปรากฏตัวในประเทศที่มั่งคั่งทางเศรษฐกิจในปัจจุบัน เช่นญี่ปุ่นและจีน

คุณค่าทางเศรษฐกิจลักษณะดังกล่าว ปรากฏอยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านด้วย ทั้งการสร้างสรรค์เพื่อใช้ในชุมชน และการแลกเปลี่ยนนอกชุมชน แต่งวงดนตรีพื้นบ้านยังไม่พัฒนาถึงขั้นที่สร้างรายได้จากการใช้สอยของกลุ่มคนต่างวัฒนธรรมอย่างชัดเจน

๒.๒) เกี่ยวกับวัฒนธรรม ศิลปะพื้นบ้านและดนตรีพื้นบ้านเป็นงานสร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม เป็นลักษณะที่แสดงถึงความงอกงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย ศีลธรรมอันดีของประชาชน และเป็นงานที่สร้างสรรค์เป็นไปตามรสนิยมทางจิตใจของมนุษย์แต่ละเผ่าพันธุ์ที่ต่างมีความพึงพอใจในเรื่องจังหวะ ทำนอง หรือเสียงที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นไปตามรสนิยมตกทอดที่ถ่ายทอดสะสมกันมาในสายวัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละชาติพันธุ์ อีกทั้งมนุษย์เป็นสัตว์สังคม อยู่รวมกันเป็นกลุ่มก้อน ชอบสร้าง และรักษาความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันภายในกรอบที่ตนกำหนด มีแบบวิถีการดำเนินชีวิต

เมื่อมนุษย์ได้ใช้สอยข้าวของเครื่องใช้ที่เป็นของตน และอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่ตนเองสร้างขึ้น ได้พูดและเขียนที่เป็นของตน และปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณีของตน งานดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องต่อวัฒนธรรมของชาติ

๒.๓ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๒. ๓.๑ ภาพรวมวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีลักษณะแตกต่างไปจากพื้นที่อื่นๆ มีวิวัฒนาการเป็นแบบอย่างเฉพาะตัว นอกจากอิทธิพลวิถีชีวิตและความเชื่อของกลุ่มชนภาคใต้แล้ว ยังมีอิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นๆ เข้ามาผสมผสานด้วยที่ตั้งของภาคใต้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเอเชียอาคเนย์มีลักษณะเป็นพื้นที่เชื่อมต่อการเดินทางโพ้นทะเลทั้งจากฝั่งตะวันตกและตะวันออก ทางตะวันตกได้แก่ อินเดียเปอร์เซียและยุโรป และทางตะวันออกซึ่งมีจีนเป็นชนชาติสำคัญ อิทธิพลเหล่านี้ส่งผลถึงวิถีชีวิตและการดนตรีอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะอินเดีย เหตุที่ดินแดนในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์รับวัฒนธรรมอินเดียมากว่าวัฒนธรรมจีนนั้น หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล (๒๕๔๙) ให้ทัศนะไว้ว่า การเข้ามาของอินเดียนั้นเป็นการเข้ามาเพื่อแนะนำ ช่วยเหลือ มีลักษณะเคียงบ่าเคียงไหล่กับคนพื้นเมืองมากกว่า ขณะที่จีนนั้นวางฐานะของตนไว้สูงและมองชาวพื้นเมืองเป็นกลุ่มชนป่าเถื่อนที่ล้าหลัง[21]

เมื่อภาคใต้ผ่านเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ ซึ่งอาณาจักรต่างๆในภูมิภาคมีความเข้มแข็งขึ้น ทำให้ภาคใต้ได้รับอิทธิพลจากรัฐที่มีอำนาจสลับสับเปลี่ยนไปมา การที่ภาคใต้ตั้งอยู่ระหว่างอิทธิพลวัฒนธรรมจากทางตอนเหนือ ซึ่งได้แก่สุโขทัยและอยุธยา และอิทธิพลวัฒนธรรมจากทางใต้ได้แก่ ชวาและมลายู รวมถึงอิทธิพลจากศาสนาอิสลามที่เข้ามาในช่วงสมัยประวัติศาสตร์ ทำให้พื้นที่ภาคใต้มีลักษณะวัฒนธรรมที่แตกต่างอย่างชัดเจน กล่าวคือ ภาคใต้ตอนบนซึ่งเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่มีลักษณะวัฒนธรรมแบบพุทธผสมผสานกับคติความเชื่อแบบฮินดูขณะที่ภาคใต้ตอนล่างบริเวณชายแดนมาเลเซียมีวัฒนธรรมแบบมลายูชวาและศาสนาอิสลาม

---

[21] สุภัทรดิศ ดิศกุล, **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ก่อนถึง พ.ศ. ๒๐๐๐**, พิมพ์ครั้งที่ ๔, (กรุงเทพมหานคร : สมาคมประวัติศาสตร์ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี,๒๕๔๙), หน้า ๗๗.

ความแตกต่างทางวัฒนธรรมส่งผลให้การดนตรีและการแสดงมีความแตกต่างๆกันไปด้วย เมื่อพิจารณาตามพื้นที่จะพบว่าพื้นที่ในบริเวณจังหวัดชายแดน ได้แก่ นราธิวาส ยะลา สตูล ปัตตานี และสงขลาตอนล่างจะได้รับอิทธิพลทางดนตรีในแบบมลายู-ชวามากกว่าถิ่นอื่นๆ พื้นที่รอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ สงขลาตอนบน พัทลุง นครศรีธรรมราช มีอิทธิพลดนตรีแบบเครื่องห้าซึ่งโดดเด่นในการแสดงหนังตะลุงและโนรา

นอกจากบริเวณพื้นที่ทั้งสองที่ได้กล่าวไปนั้นเป็นพื้นที่ซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมดนตรีที่เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางแล้ว ยังมีพื้นที่ภาคใต้ฝั่งตะวันตกและภาคใต้ตอนบนซึ่งมีลักษณะวัฒนธรรมดนตรีแตกต่างออกไป โดยภาคใต้ฝั่งตะวันตกได้แก่ ภูเก็ต กระบี่พังงา และบางพื้นที่ของจังหวัดตรังมีวัฒนธรรมดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากชาวเลผสมผสานกับวัฒนธรรมในยุคแรกเริ่มประวัติศาสตร์ เนื่องจากเป็นด้านที่รับการเข้ามาของอารยะธรรมฝั่งตะวันตก ดนตรีแถบนี้ได้แก่ การเล่นรองเง็งชาวเล ลิเกป่า และมีการละเล่นที่ใช้ดนตรีแบบฝั่งตะวันออกผสมกันไป ส่วนบริเวณภาคใต้ตอนบนซึ่งได้แก่ สุราษฎร์ธานี ชุมพรและระนอง มีพื้นที่ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมจากภาคกลางจึงทำให้ดนตรีมีลักษณะผสมผสานระหว่างภาคกลางกับวัฒนธรรมลุ่มทะเลสาบ

นอกจากดนตรีที่แพร่หลายตามพื้นที่ต่างๆ ในวงกว้างดังกล่าวมาแล้ว ยังมีดนตรีที่ใช้อยู่ในเฉพาะพื้นที่หรือเฉพาะกลุ่ม ได้แก่ ดนตรีของชาวเซมังหรือซาไกที่ปัจจุบันพื้นที่ถูกจำกัดมากขึ้น ซึ่งชนกลุ่มน้อยซาไกปัจจุบันอยู่ที่จังหวัดยะลาและพัทลุง กรือโต๊ะที่นิยมเล่นในพื้นที่อำเภอแว้ง อำเภอสุไหงปาดี และอำเภอสุไหงโก -ลก จังหวัดนราธิวาส ดาระที่จังหวัดสตูล ปืดและโพนที่นครศรีธรรมราชและพัทลุง

ข้อสังเกตของศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (๒๕๔๒) สรุปลักษณะเด่นของดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ดังต่อไปนี้[22]

๑. วัฒนธรรมด้านดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวใต้ ก็มีลักษณะเร่งร้อนและบึกบึนอยู่ในทีไม่อ่อนหวานเนิบช้าเหมือนภาคอื่นๆ เครื่องดนตรีส่วนมากจึงเป็นประเภทเครื่อง ตีให้จังหวะเป็นสำคัญ เช่น กลอง ทับ รำมะนา ฉิ่ง โหม่ง กรับ ตะโพน เป็นต้น ดนตรีประเภท ดีด สี ซึ่งใช้เล่นโดดเดี่ยวไม่มีเลย เครื่องเป่ามีเฉพาะปี่ก็มีสำหรับประสมวงเสริมจังหวะให้กระชับแน่นยิ่งขึ้นเป็นสำคัญ แม้จะมีแสดงลีลาโศกเศร้าอยู่บ้างก็ มีลักษณะเด็ดเดี่ยวอยู่ในที

---

[22] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, “การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้,” **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้** ๑ (๒๕๔๒): ๓๗๐.

๒. สิ่งบันเทิงล้วนเกิดขึ้นในลักษณะสามัคคีธรรม เครื่องดนตรีของภาคใต้จึงมักใช้ประกอบการละเล่นมากกว่าจะเล่นโดดเดี่ยวเพื่อปลุกปลอบ อารมณ์เฉพาะคน

อาจารย์อุดม หนูทอง ได้กล่าวสรุปไว้ว่า เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่นิยมใช้เครื่องตีเป็นหลัก ที่ปรากฏในกลุ่มชนทั่วไป ได้แก่ ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง และกรับ ส่วนที่ปรากฏเฉพาะกลุ่มชาวมุสลิม ได้แก่ กรือโต๊ะ บานอ ทน (กลองแขก) รำมะนา ที่ปรากฏในกลุ่มชาวพุทธ ได้แก่ โพน ปืด ฆ้อง แตระ ปี่นอก ปี่ชวา ปี่ฮ้อ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น[23]

๒.๓.๒ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้กำหนดพื้นที่ทำการศึกษาวงดนตรีที่แพร่หลายในบริเวณพื้นที่ภาคใต้บริเวณลุ่มทะเลสาบ ได้แก่จังหวัดสงขลา พัทลุง นครศรีธรรมราช และบริเวณจังหวัดชายแดน ได้แก่ สงขลาบางส่วน ปัตตานี ยะลา นราธิวาส ซึ่งการดนตรีที่นิยมและพัฒนาเป็นวงดนตรีที่มีการแบ่งหน้าที่ของผู้บรรเลง ซึ่งอ้างอิงได้จากเอกสารหลายฉบับ และหนังสือลักษณะไทยเป็นเอกสารหนึ่งที่มีผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านร่วมกันเรียบเรียงขึ้นซึ่งความนิยมเรื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้กล่าวถึงไว้โดยศาสตราจารย์สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์[24] มีดังต่อไปนี้

๑) วงดนตรีในการแสดงโนรา

โนราเป็นการละเล่นที่แพร่หลายมานานโดยมีตำนานหลายกระแส ยังข้อสรุปที่ยังไม่ชัดเจนเกี่ยวกับความสัมพันธ์กับละครชาตรี การแสดงโนรามี ๒ ลักษณะ คือการแสดงในพิธีกรรม เช่น พิธีโนราโรงครู พิธีแก้บน เป็นต้น และการแสดงเพื่อความบันเทิง ซึ่งมีการร้อง การทำบทหรือการขับบทประกอบท่ารำ การแสดงเป็นเรื่องและการรำเฉพาะต่างๆ

เครื่องดนตรีประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ และปี่ โดยมีทับทำหน้าที่ควบคุมวง และเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนองตามท่ารำของโนรา ผู้ตีทับจะตีทับ ๒ ตัว และผู้ตีโหม่งและฉิ่งจะเป็นคนเดียวกัน

๒) วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง

---

[23] อุดม หนูทอง, "ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้** ๑ (๒๕๔๒): ๓๗๕.

[24] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, "ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้," ใน **ลักษณะไทย ๓** (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๕๑), หน้า ๑๙๖.

หนังตะลุงเป็นศิลปะการเชิดรูปหนังให้เกิดเงา มีลำดับขั้นตอนการแสดง เช่น การตั้งเครื่อง เบิกโรง โหมโรง ออกลิงหัวค่ำ ออกฤษี ออกรูปจับ ออกรูปปรายหน้าบท ออกรูปบอกเรื่อง เกี้ยวจอ กลอนหนังตะลุงนิยมใช้กลอนสดหรือมุตโต โดยนิยมใช้กลอนแปดหรือกลอนตลาด ยกเว้นการเล่าเรื่องให้ให้สอดคล้องกับลักษณะตัวละคร เช่น ใช้กลอนสี่ในการชมโฉม ใช้กลอนหกในบทโกรธและบทยักษ์ ใช้กลอนลอดโหม่งในการแสดงความทุกข์โศก เสียงนายหนังนิยมให้ได้ระดับเดียวกับเสียงโหม่ง

เครื่องดนตรีประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง กรับและปี่ โดยใช้ปี่เดินทำนองหรือเดินเรื่อง ซึ่งจะเปลี่ยนไปตามบทในขณะนั้น มีทับทำหน้าที่หลักในการคุมจังหวะ และมีโหม่งประกอบการขับบท

๓) วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง

การเต้นรองเง็งสมัยโบราณเป็นที่นิยมกันในบ้านขุนนางหรือเจ้าเมืองในสี่จังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่น ที่บ้านพระยาพิพิธเสนามาตย์ เจ้าเมืองยะหริ่งสมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง(พ.ศ.๒๔๓๙-๒๔๔๙) มีการฝึกรองเง็งเพื่อไว้ต้อนรับแขกเมืองหรือในงานรื่นเริงต่างๆ [25] เดิมรองเง็งแสดงในงานต้อนรับแขกเมืองหรืองานพิธีต่างๆ ต่อมานิยมแสดงในงานรื่นเริง เช่น งานประจำปี งานอารีรายอ ตลอดจนการแสดงโชว์ในโอกาสต่างๆ เช่น งานแสดงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน

เครื่องดนตรีในการแสดงรองเง็งแต่เดิมได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง ดนตรีรองเง็งมีสเน่ห์ชวนฟังด้วยจังหวะที่กระชับเพื่อการเต้นรำแต่มีท่วงทำนองอ่อนหวานนุ่มนวล วงดนตรีรองเง็งในจังหวัดชายแดนภาคใต้มักใช้วิธีบรรเลงโดยไม่มีการขับร้อง รองเง็งในประเทศไทยแพร่หลายสู่ชาวบ้านโดยการเล่นสลับฉากในการแสดงมะโย่ง

๔) วงดนตรีดีเกร์ฮูลู

ดีเกร์ฮูลูหรือลิเกฮูลู เป็นการแสดงในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ที่มีบทร้องและการว่ากลอนโต้ตอบเป็นภาษามลายู มีลูกคู่คอยรับคล้ายลำตัดทางภาคกลาง วงดนตรีประกอบด้วย

---

[25] เฉลิม มากนวล, “รองเง็ง,” ใน **ลักษณะไทย ๓** (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๕๑), หน้า ๒๖๔.

รำมะนา ฆ้องและบารากัส การร้องกลอนป ฏิพานของหัวหน้าคณะเป็นเครื่องบ่งบอกความสามารถทั้งน้ำเสียงและไหวพริบ การแสดงในปัจจุบันยังเพิ่มสีสันด้วยการโยกตัวประกอบท่าทางของลูกคู่ รวมทั้งลีลาการเล่นบารากัส

๕) วงดนตรีในการแสดงสีละ

สีละหรือซีละ เดิมเป็นศิลปะการป้องกันตัวในวัฒนธรรมมลายู-ชวา มีวิวัฒนาการจนกลายเป็นการแข่งขันการต่อสู้และเป็นการแสดงในปัจจุบัน มีผู้แสดงหลักอย่างน้อย๒คน และนักดนตรี ซึ่งวงดนตรีประกอบด้วย กลองมลายู ปี่หรือซูนาและฆ้อง ซีละแสดงในงานต้อนรับต่างๆ งานเฉลิมฉลอง งานรื่นเริงและการแก้บน ซีละเป็นการแสดงที่มีความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติเกี่ยวกับครูหมอสีละด้วย จึงมีการแสดงเพื่อแก้บนตามความเชื่อเรื่องการให้คุณให้โทษของครูหมอสีละ

๖) วงดนตรีกาหลอ

การประโคมกาหลอเป็นการประโคมที่ขลังและศักดิ์สิทธิ์กว่าการประโคมหรือการละเล่นชนิดอื่นๆ โดยเฉพาะเสียงปี่นอกจากจะมีความไพเราะแล้วยังเป็นที่หวาดหวั่นสะพรึงกลัวของชาวบ้านโดยทั่วไปอีกด้วย [26] การประโคมกาหลอมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวภาคใต้มานานชาวภาคใต้รู้จักกาหลอดีพอๆกับหนังตะลุงและโนราแม้ว่าการประโคมชนิดนี้จะนิยมบรรเลงในงานศพงานบวชนาคและงานขึ้นเบญจารดน้ำคนเฒ่าคนแก่เท่านั้น การประโคมในปัจจุบันนิยมเฉพาะในงานศพ

เครื่องดนตรีในวงดนตรีกาหลอประกอบด้วย ปี่ชวา เรียกว่าปี่ห้อ ปี่ฮ้อ หรือปี่การหลอ กลองมลายูเรียกว่าทน และฆ้อง มีขั้นตอนสำคัญ ได้แก่ การรับกาหลอไปประโคม การปลูกสร้างโรงกาหลอ การเตรียมเครื่องประกอบพิธี ขั้นตอนของผู้เล่นและขนบนิยมก่อนการประโคม การประโคมกาหลอคุมศพและนำศพ

---

[26] ชวน เพชรแก้ว, “กาหลอ,” ใน **ลักษณะไทย ๓** (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิชจำกัด, ๒๕๕๑), หน้า ๒๔๗.

ในบรรดาการละเล่นและมหรสพต่างๆของชาวภาคใต้ซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายนั้นเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่ากาหลอมีความเชื่อในเรื่องต่างๆมากกว่าการละเล่นอื่นใดทั้งสิ้นความเชื่อดังกล่าวกลายเป็นธรรมเนียมนิยมที่กาหลอจะต้องปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างเคร่งครัดทำให้เป็นทางหนึ่งที่ทำให้กาหลอสูญหายไปอย่างรวดเร็ว[27]

๗) วงดนตรีในการแสดงมะโย่ง

มะโย่งเป็นการแสดงในพื้นที่จังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลักษณะการร่ายรำเครื่องแต่งกายคล้ายโนรา มะโย่งเป็นการร่ายรำประกอบประกอบการแสดงละคร โดยมีผู้แสดงเป็นหลักได้แก่ตัวเอกฝ่ายชายและหญิงเรียกว่าปะโย่งและมะโย่งตามลำดับและมีตัวตลกอีก ๒ ตัวเรียกว่าปิรันมูดอและปิรันดูวอ เดิมการแสดงมะโย่งอยู่ในวังหรือบ้านขุนนาง ภายหลังแพร่หลายสู่ชาวบ้านในงานเทศกาลและงานรื่นเริงต่างๆ ร่วมกับพิธีกรรม ตือรีที่รักษาคนไข้ มะโย่งยังมีส่วนสำคัญในการเผยแพร่รองเง็งอีกด้วย

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงมะโย่งประกอบด้วยซอรือบะ กลองแขก ฆ้องใหญ่และกรับ

๒.๔ แนวคิดองค์ประกอบของวัฒนธรรม

สำหรับวัฒนธรรมในชุมชนไทยนั้น พระยาอนุมานราชธนได้แบ่งองค์ประกอบของวัฒนธรรมออกเป็น ๔ ประการ คือ

๑) ความคิด ความเชื่อ ความเข้าใจ ความคิดเห็น ตลอดจนอุดมการณ์ต่างๆที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากคนรุ่นก่อน เช่น ความเชื่อในเรื่องทางศาสนา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเข้าใจเรื่องของจักรวาล รวมทั้งการยอมรับว่าสิ่งใดถูกหรือผิด ซึ่งการให้คุณค่าหรือมาตรฐานการตัดสินใจของสังคมหนึ่งๆจะแตกต่างกัน

๒) ขนบธรรมเนียมประเพณีที่แสดงออกในรูปพิธีกรรมต่างๆ เช่น พิธีการแต่งงาน พิธีบวชนาค พิธีขึ้นบ้านใหม่ พิธีการเหล่านี้มักจะได้รับอิทธิพลของศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย

---

[27] ชวน เพชรแก้ว, “กาหลอ,” ใน **ลักษณะไทย** ๓ (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิชจำกัด, ๒๕๕๑), หน้า ๒๕๒.

๓) กลุ่มที่มีการจัดอย่างเป็นระเบียบหรือมีโครงสร้างอย่างเป็นทางการ มีกฎเกณฑ์ ระเบียบ ข้อบังคับ เช่น สถาบันต่างๆ สมาคม สโมสร พรรคการเมือง เป็นต้น กลุ่มเหล่านี้จะมีวัตถุประสงค์ชัดเจนเพื่อผูกพันบุคคลที่เป็นสมาชิกในการแสดงความรู้สึกต่อกัน

๔) วัฒนธรรมทางวัตถุทั้งหลาย เช่น ที่อยู่อาศัย เครื่องแต่งกาย รถยนต์รวมถึงเครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆ ผลผลิตทางศิลปกรรมของมนุษย์ นอกจากนั้นยังรวมถึงเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ที่ใช้ในการติดต่อหรือสื่อความหมาย เช่น ภาษาพูด ภาษาเขียน ตัวเลข

ในปัจจุบันกระทรวงศึกษาธิการได้ปรับปรุงและกำหนดองค์ประกอบของวัฒนธรรมซึ่งใช้เป็นแบบเรียนวิชาพื้นฐานสังคมศึกษาและอ้างถึงในเอกสารวิชาการทางวัฒนธรรมดังนี้[28]

๑) องค์มติ (Concept) ระบบความเชื่อ แนวความคิด ความรู้ ความเข้าใจเรื่องราวต่างๆ อุดมการณ์ ทัศนคติ เช่น ความเชื่อทางศาสนา แนวความคิดทางการเมือง เป็นต้น

๒) องค์พิธีการ (Usage) หมายถึง วัฒนธรรมที่แสดงออกในรูปของพิธีกรรมต่างๆ ขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งแสดงออกในรูปพิธีกรรม เช่น พิธีการแต่งงาน พิธีไหว้ครู พิธีอุปสมบท โดยพิธีเหล่านี้มีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามสภาพของสังคม เป็นต้น

๓) องค์การ (Association or Organization) หมายถึง กลุ่มที่มีการจัดอย่างเป็นระเบียบหรือมีโครงสร้างอย่างเป็นทางการ มีการวางกฎเกณฑ์ระเบียบข้อบังคับและวัตถุประสงค์ไว้อย่างแน่นอน ระบบความสัมพันธ์ของมนุษย์ที่มีการกำหนดแบบแผนพฤติกรรมเป็นมาตรฐานทุกคนในสังคมรับรู้ร่วมกัน มีวัตถุประสงค์ในการดำเนินงานแน่นอน เช่น พรรคการเมือง รัฐสภา เป็นต้น

๔) องค์วัตถุ (Instrumental and Symbolic objects) ได้แก่ ผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นในรูปวัตถุหรือสัญลักษณ์ที่ใช้ในการสื่อสารและถ่ายทอดวัฒนธรรมทาง วัตถุทั้งหลาย เช่น บ้าน โบสถ์ วิหาร รวมตลอดถึงเครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ รถไถนา อาคารบ้านเรือน เครื่องจักร และรูปแบบภาษา

---

[28]สุรพล สุวรรณ, **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๙), หน้า ๑๖.

ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้โดยรวมเมื่อพิจารณาตามองค์ประกอบทางวัฒนธรรมในองค์มติทั่วไปได้แก่การใช้ประกอบพิธีกรรมหรือเพื่อประกอบการแสดง องค์พิธีการแตกต่างไปตามประเภท องค์การเป็นการรวมกลุ่มคนในท้องถิ่นและการแบ่งหน้าที่ องค์วัตถุได้แก่เครื่องดนตรีต่างๆรวมทั้งภาษา เป็นต้น

๒.๕ แนวคิดคุณค่ากับการพัฒนา

แนวทางการจัดการวัฒนธรรมท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสังคมโลกมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคำนึงถึงความสามารถของคนในสังคมที่จะหาดุลยภาพระหว่างคุณค่าทางสังคม วัฒนธรรม กับมูลค่าทางเศรษฐกิจ ซึ่งศาสตราจารย์ชัยอนันต์ สมุทรวานิช ได้กล่าวถึงมูลค่าเพิ่มไว้ว่า เมื่อเราพูดถึงมูลค่าเพิ่มเรามองได้ ๒ อย่าง คือ ความสามารถในการสร้างมูลค่าเพิ่มอย่างหนึ่งกับมูลค่าปกติอีกอย่างหนึ่ง ในเวลานี้สังคมไทยสามารถขายสินค้าและบริการได้หลายอย่าง แต่ยังไม่มีความสามารถในการสร้างมูลค่าเพิ่มได้ เพราะว่ายังขาดการีคิดสร้างสรรค์ขาดเทคโนโลยี ขาดนวัตกรรม [29] ศาสตราจารย์ชัยอนันต์ สมุทรวานิช ยังให้ทรรศนะต่อไปว่า การพัฒนาโดยใช้การตลาดเกิดปัญหาขึ้นตรงที่กลไกการตลาดสร้างได้เฉพาะมูลค่าทางเศรษฐกิจเท่านั้น แต่ไม่สามารถสร้างคุณค่าได้ [30] และเสนอแนะว่าคุณค่าที่มีความจำเป็นควบคู่กับมูลค่าก็เป็นคุณค่าของปรัชญา ที่อาจเรียกได้ว่าปรัชญามัชฌิมพัฒนา คือเป็นปรัชญาของการมีดุลยภาพ การมีดุลยภาพของการพัฒนา การใช้ทางสายกลางในการพัฒนา การรู้รอบ รู้ระวัง ไม่ตั้งตนอยู่ในความประมาท มีความรับผิดชอบ ความเพียร ความอดทน ความซื่อสัตย์สุจริต ทั้งนี้คุณค่าเหล่านี้เป็นทั้งคุณค่าสากลและไทยสากลด้วย[31]

---

[29] ชัยอนันต์ สมุทรวานิช, การพัฒนาสู่สากลบนพื้นฐานของความเป็นไทย, **ใน การสัมมนาโครงการปราชญ์เพื่อแผ่นดิน ครั้งที่ ๒**, หน้า ๒. ๑๙ เมษายน พ.ศ. ๒๕๔๓ ณ ศูนย์มานุษยวิทยาสิริธร กรุงเทพมหานคร, ๒๕๔๓.

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๓.

[31] เรื่องเดียวกัน , หน้า ๓.

ในปาฐกถาดังกล่าว ได้สรุปไว้ตอนหนึ่งว่า เรื่องของการสร้างคุณค่านั้นเป็นเรื่องของการสร้างทุนทางวัฒนธรรมและทุนทางสังคม[32] และเสนอแนวทางบางประการไว้ ได้แก่

๑) เรียกร้องให้ทุกฝ่ายโดยเฉพาะภาคประชาชนหันมาสนใจในการสร้างคุณค่าทางสังคมวัฒนธรรมและการเมืองมากขึ้นควบคู่ไปกับกลไกตลาด ซึ่งโดยตัวมันเองกลไกการตลาดได้สร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจอย่างไม่หยุดยั้งอยู่แล้ว แต่การสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจไม่อาจช่วยให้สังคมในอนาคตเป็นสังคมที่พึงประสงค์ได้ และเสนอเพิ่มเติมในเรื่องนี้ว่า องค์กรประชาชนทั้งหลายที่ร่วมมือเป็นเครือข่ายในอนาคตจะต้องมีบทบาทเข้มแข็งกว่านี้ด้วย

๒)การพัฒนาต้องเป็นการพัฒนาโดยประชาชนมากกว่าที่เป็นอยู่ หรืออาจทำร่วมกับรัฐ หรือที่เรียกประชารัฐโดยประชาต้องนำหน้ารัฐ เป็นการช่วยกัน ไม่เป็นการสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจโดยไปบั่นทอนคุณค่าทางสังคมวัฒนธรรมและการเมือง หรือกัดกร่อนกระบวนการมีส่วนร่วมของประชาชน[33]

๓) ปัญหาไม่ได้อยู่ที่ว่าจะทดแทนการตลาดด้วยกลไกอื่น แต่ต้องลำดับความสำคัญใหม่ หรือต้องปรับเปลี่ยนตำแหน่งและความสัมพันธ์ โดยให้กลไกการตลาดเป็นกลไกที่เสริมชีวิตของมนุษย์ในวิถีทางสังคมและวิถีทางวัฒนธรรมในคุณค่าอื่นๆมากกว่าที่จะเอากลไกการตลาดเป็นแกนหลักของการพัฒนา[34]

จากแนวคิดดังกล่าวพอสรุปได้ว่า แนวทางการพัฒนาเพื่อเพิ่มมูลค่าวัฒนธรรมท้องถิ่น นั้นเป็นการใช้กลไกทางการตลาดเป็นกลไกเสริมในการเพิ่มมูลค่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จะทำให้แนวทางการพัฒนายังคงรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมซึ่งเป็นทุนทางสังคมของท้องถิ่นไว้ได้

๒.๖ ส่วนประสมทางการตลาด (Marketing Mix)

ส่วนประสมทางการตลาด (Marketing Mix)[35] ถูกใช้ครั้งแรกในปี ๑๙๕๓ โดย Borden ในโอกาสกล่าวสุนทรพจน์เข้ารับตำแหน่งนายกสมาคมการตลาดอเมริกัน และได้ใช้คำนี้อีกครั้งในปี

---

[32] เรื่องเดียวกัน , หน้า ๓.

[33] เรื่องเดียวกัน ,หน้า ๔.

[34] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕.

[35] สิทธ์ ธีรสรณ์, **การตลาด: จากแนวคิดสู่การปฏิบัติ** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๕๑), หน้า ๓๕-๔๒.

๑๙๖๔ ในบทความเรื่อง The Concepts of the Marketing Mix ในวารสาร Journal of Advertising Research

ในปี ๑๙๖๐ McCarthy นักวิชาทางการตลาดจากมหาวิทยาลัยจาก มิชิแกนสเตท ได้ทำให้แนวคิดเรื่องส่วนผสมทางการตลาดเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย โดยแบ่งส่วนผสมทางการตลาดออกเป็น ๔ ส่วน ซึ่งได้แก่ ผลิตภัณฑ์ (Product) ราคา (Price) ช่องทาง(Place) และการส่งเสริมการตลาด (Promotion') ในหนังสือสือ Basic Marketing: A Managenal Approach

ในปี ๑๙๙๕ สมาคมการตลาดอเมริกัน นิยามคำว่า "ส่วนประสมของการตลาด" ว่าเป็นส่วนประสมของตัวแปรทางการตลาดที่บริษัทควบคุมได้และเป็นสิ่งที่บริษัทใช้เพื่อให้บรรลุยอดขายในตลาด เปาหมายตามที่ต้องการ กล่าวคือผู้ทำการตลาดต้องควบคุมส่วนประสมทางการตลาดโดยกำหนดสัดส่วนขององค์ประกอบแต่ละอย่างอย่างเหมาะสมเพื่อให้บริษัทสามารถดำเนินธุรกิจของตนให้บังเกิดประสิทธิผลสูงสุด

ธุรกิจที่ประสบความสำเร็จจะติดตามความเคลื่อนไหวและความเป็นไปของสภาพแวดล้อมและปรับเปลี่ยนส่วนประสมทางการตลาดโดยจัดสรรงบประมาณทางการตลาดสำหรับองค์ประกอบแต่ละตัวให้เหมาะสมที่สุดเพื่อให้บริษัทได้รับประโยชน์สูงสุดอยู่ตลอดเวลา ซึ่งประโยชน์ดังกล่าวอาจอยู่ในรูปยอดขาย กำไร หรือการบรรลุเป้าหมายของบริษัท

ผลิตภัณฑ์ (Product) อาจเป็นสินค้าที่จับต้องได้ เช่น เฟอร์นิเจอร์ หรือบริการที่จับต้องไม่ได้ เช่น การรักษาพยาบาล นอกจากผลิตภัณฑ์อาจเป็นบุคคล เช่น ผู้ลงสมัครรับเลือกตั้งหรืออาจจะเป็นสถานที่ เช่น สถานที่ท่องเที่ยว หรืออาจจะเป็นความคิด เช่น การรณรงค์ประหยัดน้ำ การรณรงค์งดสูบบุหรี่ ไม่ดื่มของมึนเมาในช่วงเข้าพรรษา การโฆษณา เป็นต้น

ผลิตภัณฑ์ที่เสนอขาย (Product Offering) และกลยุทธ์ผลิตภัณฑ์เป็นหัวใจของส่วนผสมทางการตลาด (McDaniel, Lamb & Hair,๒๐๐๘) ถ้าผู้ทำการตลาดไม่ทราบผลิตภัณฑ์ ก็ไม่สามารถวางแผนการจัดจำหน่าย ไม่ทราบจะส่งเสริมการตลาดอย่างไร และไม่รู้ว่าจะตั้งราคาเท่าไหร่

ผลิตภัณฑ์ประกอบด้วยคุณประโยชน์จำนวนหนึ่งที่เป็นผลที่ได้จากการตัดสินใจเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์และกระบวนการพัฒนาสินค้าใหม่ การตัดสินใจด้านผลิตภัณฑ์เกี่ยวข้องกับประเด็นหลายประเด็น เช่น คุณภาพของผลิตภัณฑ์ การออกแบบผลิตภัณฑ์ ความหลากหลายของผลิตภัณฑ์ คุณลักษณะของผลิตภัณฑ์ การสร้างตราสินค้า การบรรจุหีบห่อ การสร้างฉาก การรับประกันสินค้า นโยบายการคืนของ และการจัดสินค้าตลอดจนวัฏจักรชีวิตของสินค้า เป็นต้น

ราคา(Price) หมายถึง จำนวนเงินที่ลูกค้าต้องจ่ายเพื่อแลกกับสินค้าหรือบริการ ราคาเป็นองค์ประกอบในส่วนประสมทางการตลาดที่บริษัทสามารถเปลี่ยนแปลงได้อย่างยืดหยุ่นและเร็วที่สุด ผู้ทำการตลาดจะเปลี่ยนราคาเมื่อไหร่ก็ได้

ช่องทาง(Place) หรือการจัดกระจายผลิตภัณฑ์ (Distribution) เป็นธุรกิจต่าง ๆ ที่สร้างอรรถประโยชน์ด้านเวลา สถานที่ และการเป็นเจ้าของให้กับผู้บริโภค ช่องทางการตลาดแบบดั้งเดิมประกอบด้วยผู้ผลิตที่ผลิตและขายสินค้าให้กับผู้ค้าส่ง ผู้ค้าส่งขายสินค้าให้ผู้ค้าปลีก ซึ่งผู้ค้าปลีกจะขายสินค้าต่อไปยังผู้บริโภคครัวเรือน ดังนั้น ช่องทางการตลาดทำให้สิ้นค้ามีไว้สำหรับผู้บริโภคที่อยุ่กระจัดกระจายในที่ต่าง ๆ ให้ได้ซื้อหาของได้สะดวก

การส่งเสริมการตลาด (Marketing Promotion) หรือการสื่อสารทางการตลาด(Marketiing Communication) ได้แก่ การโฆษณา การประชาสัมพันธ์ การส่งเสริมการขาย การขายโดยบุคคล การตลาดทางตรง และการสนับสนุนกิจกรรม(Sponsorship) การส่งเสริมการขาย (Sales Promotion) จึงเป็นส่วนหนึ่งหรือเครื่องมือประเภทหนึ่งของการส่งเสริมการตลาด แต่ไม่ใช่เป็นการส่งเสริมการตลาดทั้งหมด “โปรโมชั่น” ที่ตามห้างสรรพสินค้าจัดให้มีขึ้นในบางช่วงของปีเป็นความหมายของการส่งเสริมการขาย

วัตถุประสงค์แรกของกลยุทธ์การส่งเสริมการตลาด คือ การทำให้ลูกค้ารู้ว่ามีสินค้านั้นอยู่ หรือที่เรียกว่า การส่งเสริมการตลาดแบบให้ข้อมูล (Informational Promotion) ซึ่งเป็นการบอกผู้บริโภคว่าจะหาซื้อผลิตภัณฑ์ได้ที่ไหนและใช้สินค้านั้นอย่างไร บางครั้งลูกค้ารู้ว่ามีสินค้านั้นอยู่แต่เพื่อไม่ให้ลูกค้าลืม ผู้ทำการตลาดอาจต้องทำการส่งเสริมการตลาดแบบเตือนความทรงจำ (Reminder Promotion)ด้วย

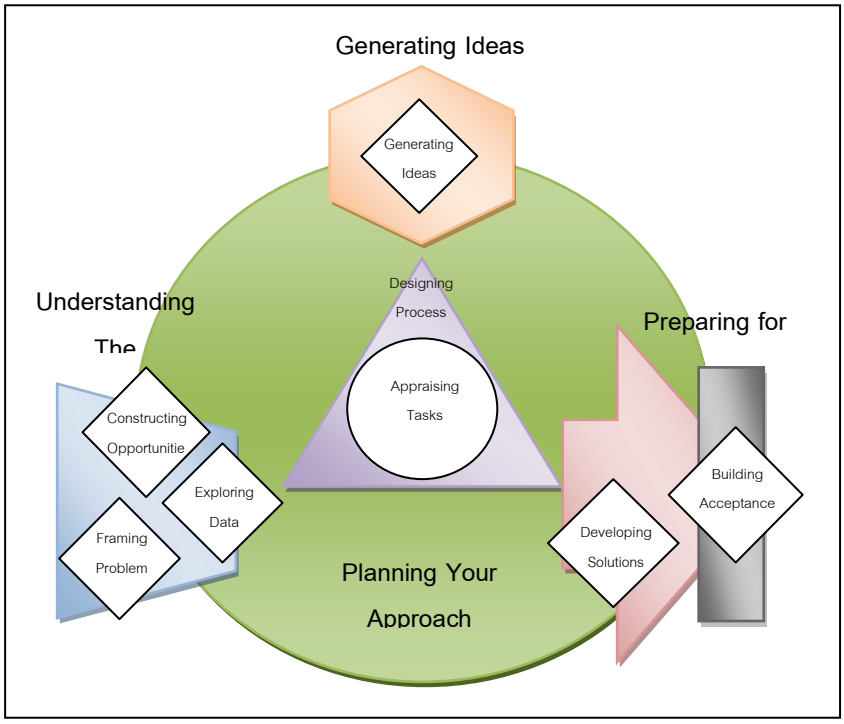
๒.๗ กระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ (Creative Problem Solving Process)

กลยุทธ์ดั้งเดิมคิดค้นขึ้นโดย Alex Osborn ซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์การระดมความคิด (Brainstorming) และผู้ก่อตั้งมูลนิธิสร้างสรรค์การศึกษา(Creative Education Foundation (CEF)) ต่อมา Sidney Parnes ได้ดำเนินงานในแนวทางต่อเนื่องจาก Osborn และเป็นประธานของ CEF เป็นผู้ที่มีประสบการณ์การการประชุมเชิงปฏิบัติการและหลักสูตร และการคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์

ปัจจุบันมีการพัฒนาตัวแบบการแก้ปัญหาอย่าสร้างสรรค์จนเป็นเครื่องมือที่มีขั้นตอนและองค์ประกอบที่เข้าใจง่ายยิ่งขึ้น ในแต่ละขั้นตอนจะเริ่มต้นด้วยการคิดที่เรียกว่าการคิดอเนกนัย (Divergent thinking) เพื่อสร้างความคิดใหม่ที่หลากหลาย แล้วเลือกความคิดที่เหมาะสมที่สุด

หรือตรงประเด็นที่สุดจากความคิดทั้งหลายที่คิดไว้ด้วยความคิดแบบเอกนัย (Convergent thinking) หลังจากนั้นจึงนำความคิดที่ตัดสินใจเลือกแล้วนั้นเข้าสู่ขั้นต่อไป

Creative Problem Solving Process ได้รับการพัฒนามาจนได้ ตัวแบบล่าสุด [36] CPS อธิบายได้ตามระดับที่แตกต่างกัน โดยประกอบด้วย ๔ องค์ประกอบ (กระบวนการ ๓ ส่วน และการจัดการ ๑ ส่วน) :ซึ่งเป็นการแยกแยะตามกิจกรรมในการแก้ปัญหา ส่วนกระบวนการประกอบด้วย การทำความเข้าใจต่อความท้าทาย(Understanding the Challenge) การเกิดความคิด (Generating Idea) และการเตรียมการสำหรับปฏิบัติ(Preparing for Action) ในส่วนที่เป็นการจัดการเรียกว่า การวางแผนเพื่อการปฏิบัติ (Planning Your Approach) ซึ่งทั้งหมดนี้สามารถแยกเป็นระยะต่างๆในการแก้ปัญหา ๘ ระยะ



ภาพผังที่ ๒ องค์ประกอบกระบวนการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ (Scott G. Isaksen,2011)

---

[36] Scott G. Isaksen,K. Brian Dorval, Donald J. Treffinger, **Creative approaches to problem soloving: a framework for innovation and change.** (United States of America : SAGE Publications, Inc. 2011), p10.

การทำความเข้าใจกับปัญหาหรือความท้าทายที่กำลังจะทำ (Understanding the Challenge)

เป็นการรวบรวมการสืบค้นต่างๆที่เกี่ยวข้องกับเป้าหมายในภาพกว้าง โอกาส หรือความท้าทาย เพื่อให้แน่ใจว่ากำลังแก้ปัญหาอย่างถูกต้อง ครอบคลุมขั้นตอนที่ ๑ – ๓ ของการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ได้แก่

๑) การจัดโครงสร้างปัญหา (Constructing Opportunities) หรือ Mess-finding (Objective Finding) หรือการสร้างวัตถุประสงค์ เป็นการตอบคำถามว่า ความท้าทายและโอกาสคืออะไร รวมทั้งความกังวลใจต่างๆในการดำเนินงาน โอกาสดังกล่าวหมายถึงในช่วงเวลาขณะนี้ สถานการณ์ที่ไม่ชัดเจน ความกว้างของปัญหา สภาพโดยทั่วไป และความไม่สมบูรณ์ที่เคยถูกกำหนดไว้ วัตถุประสงค์หลักของขั้นตอนนี้คือการแยกแยะและเลือกภายใต้ขอบเขตในวงกว้าง การสรุป และเป้าหมายที่เป็นประโยชน์เพื่อการติดตามและการแสวงหาหนทาง

ขั้นตอนนี้ยังเป็นการค้นหาคำจำกัดความ สิ่งที่ท้าย ความพร่ามัว หรือความกังวลในสิ่งที่จะทำในท่ามกลางความไม่ชัดเจน กว้างขวางและผิวเผินของปัญหา วัตถุประสงค์หลักเพื่อวินิจฉัยและเลือกวัตถุประสงค์อย่างกว้างๆ อธิบายอย่างสังเขปและมองเห็นประโยชน์ที่จะได้รับ

๒) การสำรวจข้อมูล (Exploring Data) หรือ Fact-finding เป็นการรวบรวมข้อมูลทั้งหมดให้มากที่สุดในทุกแง่มุมเพื่อพิจารณาขอบเขตและโอกาส ทั้งข้อมูล เจตคติ การรับรู้ และความรู้สึก จากมุมมองที่หลากหลาย หลังจากนั้นจึงเลือกใช้ข้อมูลที่ดีที่สุดที่เพิ่มระดับความเข้าใจปัญหา

สำรวจข้อมูลยังเป็นค้นหาและรวบรวมข้อมูลสำคัญต่างๆที่จะใช้ในการพิจารณาโอกาสและช่วยให้มองเห็นงานที่กำลังทำอยู่อย่างชัดเจนขึ้น การตรวจสอบสถานการณ์ที่เป็นอยู่เพื่อรวบรวมข้อมูล เจตนคติ การรับรู้ และความรู้สึกจากหลายมุมมอง และกำหนดว่าข้อมูลไหนมีความสำคัญที่สุดในการเพิ่มความเข้าใจปัญหาได้ดีขึ้น

๓) การสร้างกรอบปัญหาให้ชัดเจน (Framing Problems) หรือ Problem-Finding เป็นการกำหนดปัญหาอย่างถูกต้อง ขั้นตอนนี้ช่วยพัฒนาให้งานมีความเป็นไปได้ เกิดแรงกระตุ้น และระบุปัญหาอย่างเฉพาะเจาะจง ในขั้นตอนนี้จะเกิดการริเริ่มการระบุปัญหาอย่างหลากหลาย และหลังจากนั้นจะเลือกหรือสร้างรายการปัญหาเพียงปัญหาเดียวจากทั้งหมด

การตีกรอบปัญหาเป็นการออกแบบที่ช่วยพัฒนางานที่เป็นไปได้ สิ่งกระตุ้น และข้อมูลที่เฉพาะเจาะจง ระยะนี้เป็นการสร้างรายการปัญหาที่หลากหลายหลังจากนั้นเลือกหรือสร้างรายการที่เฉพาะเจาะจง ซึ่งจะเอื้อให้รัดกุมและจำกัดความได้ดีในการที่กระตุ้นให้เกิดความคิดใหม่และทางออกที่เป็นไปได้ ระยะนี้จะช่วยระบุทางที่ช่วยเคลื่อนจินตนาการไปข้างหน้าของความปรารถนาในอนาคต

การริเริ่มความคิด (Generating Idea) มีขั้นตอนสำคัญขั้นตอนเดียว คือ

การริเริ่มความคิด (Generating Idea) หรือ Idea-finding เป็นการสร้างทางออกในการแก้ปัญหาเป็นการทำให้เกิดจำนวนความคิด เกิดความคิดที่หลากหลายแตกต่าง ความคิดใหม่ๆ ความคิดที่แปลกตา ในการแก้ปัญหาที่กำหนดไว้แล้วในขั้นตอนก่อนหน้านี้

การเกิดความคิดจะผลิตความคิดมากมาย หลากหลาย และไม่มีมาก่อน และเลือกความคิดที่องค์ประกอบที่น่าสนใจเพื่อพัฒนาต่อไป

การเตรียมความพร้อมในการดำเนินการ (Preparing for Action)

มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อแปรเปลี่ยนประเด็นที่สนใจและความคิดที่เลือกไว้ให้ใช้ประโยชน์ได้ ยอมรับได้ และสามารถปฏิบัติได้จริง ผลจากขั้นตอนนี้จะก่อให้เกิดแผนการทำงานเพื่อใช้ปรับแต่งและพัฒนาทางออกของปัญหา ประกอบด้วย ๒ ขั้นตอน

๑) การพัฒนาวิธีแก้ไขปัญหา (Developing Solution) หรือ Solution finding (Idea evaluation) เป็นการประเมินและเลือกทางออกที่เป็นไปได้ เป็นการทำงานภายใต้กรอบของทางออกที่เลือกไว้ เป็นการวิเคราะห์ ปรับแต่ง ปรับแก้ หรือเน้นไปที่การลำดับความสำคัญ ความเข้มข้นในการทบทวน หรือการเลือกใช้เครื่องมือต่างๆในเวลาที่แตกต่างกัน บางครั้งเป็นการริเริ่มและประยุกต์กฎเกณฑ์ต่างๆ ขั้นตอนนี้ทำให้เกิดการตรวจสอบความคิดที่เลือกไว้อย่างรอบคอบ การมีแนวคิดอย่างเดียวไม่เพียงพอ นิยามของความคิดใหม่ต้องเหมาะสมกับเวลาและมีพัฒนาการที่ประณีตเพื่อความเข้าใจและได้รับการยอมรับ

การพัฒนาทางออก ยังเป็นการนำความคิดที่เลือกไว้มา วิเคราะห์ ปรับแต่ง ปรับปรุง จัดความสำคัญ ทำให้แคบ และเลือกส่วนเสริมต่างๆ ความต้องการหลักอาจกำเนิดขึ้นและประยุกต์กฎเกณฑ์ต่างๆ การตรวจสอบความคิดที่เลือกไว้อย่างระมัดระวังและทำให้แข็งขึ้น นอกจากนั้นความคิดต้องแปลกใหม่ด้วย ความคิดต้องมีเจตนาให้ทั้งเข้าใจและยอมรับ

๒) การสร้างการยอมรับ (Building Acceptance) หรือ Acceptance-finding (Idea implementation) เป็นการดำเนินการตามที่เลือกอย่างถูกต้องขั้นตอนนี้ต้องอาศัยมุมมองจากบุคคลภายนอกและตรวจสอบองค์ประกอบของทางออกที่จะนำไปสู่การปฏิบัติที่มีประสิทธิภาพ ขั้นตอนนี้เกี่ยวข้องกับการสร้างและจัดการกับความเปลี่ยนแปลงหรือการพัฒนาทางออกที่ต้องการดำเนินการจริง สิ่งที่ต้องคำนึงถึงอย่างมากคือการปฏิบัติตามแผน ความมุ่งมั่นและการสนับสนุนต่างๆ ขณะเดียวกันก็ต้องมีการต่อต้านน้อยที่สุดซึ่งผลของขั้นตอนนี้คือแผนการปฏิบัติ

การสร้างการยอมรับ มีความท้าทายคือการทำให้ยอมรับได้ในสายตาผู้อื่น และทดสอบองค์ศักยภาพทางออกว่าจะนำไปสู่กิจกรรมที่มีประสิทธิภาพ พัฒนาการสร้างและจัดการความเปลี่ยนแปลงหรือการนำไปใช้ ความกังวลหลักคือการทำจริง ความมุ่งมั่น การรับสิ่งสนับสนุนขณะเดียวกันเกิดแรงต้าน การคัดค้าน น้อยๆ

ในปัจจุบันกระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ (CPS) ยังมีส่วนที่ปรับเพิ่มเติมขึ้นอีกคือการวางแผนเพื่อการปฏิบัติ (Planning Approch)

การวางแผนการทำงาน (Planning Approach)

เป็นการติดตามให้แน่ใจว่าการดำเนินการอยู่ในทิศทางที่ตั้งไว้ รวมทั้งเพื่อการติดตามตรวจสอบความคิด การจัดการเลือกสรรเครื่องมือและสถานที่ในการทำงานเพื่อเกิดประสิทธิผลสูงสุด

๑) การประเมินงาน (Appraising tasks) ระหว่างขั้นตอนนี้จำเป็นต้องมีความมุ่งมั่น การบีบให้อยู่ในกรอบ การวางเงื่อนไขซึ่งต้องพิจารณาเพื่อประยุกต์ใช้แนวคิดที่ได้มาอย่างมีประสิทธิภาพ การพิจารณาบุคคลที่จะช่วยให้งานสำเร็จ บริบทเกี่ยวข้องต่างๆและกระบวนการที่เป็นไปได้

ขั้นตอนนี้ยังเป็นการรวบรวมภาระหน้าที่ รวบรวมพันธกรณี ข้อจำกัด เงื่อนไขที่ต้องพิจารณาเพื่อประยุกต์ PCS ให้มีประสิทธิภาพ พิจารณาถึงบุคคลที่เกี่ยวข้อง สิ่งที่จะได้รับบริบทในการทำงาน และกระบวนการที่จับต้องได้

๒) การออกแบบกระบวนการ (Designing Process) เป็นการใช้ความรู้ที่เกี่ยวข้องวางแผนขั้นตอนต่างๆระบุชุดเครื่องมือที่ดีที่สุด ตลอดขั้นตอนนี้จะเป็นการปรับแต่ง

แนวทางปฏิบัติเพื่อการสร้างงานตามความคิดสร้างสรรค์ที่ตกลงใจไว้ การออกแบบกระบวนการเป็นการพิจารณาอย่างรอบคอบในเรื่องบุคคลที่เกี่ยวข้อง สถานการณ์ ความจำเป็นต่างๆ และผลที่คาดหวัง

การออกแบบกระบวนการยังเป็นการใช้ความรู้เฉพาะทางและจำเป็นในการสร้างแผนการใช้องค์ประกอบของ CPS เลือกขั้นตอนหรือเครื่องมือที่ดีที่สุดที่จะบรรลุ ขั้นตอนนี้เป็นการปรับแต่งแนวปฏิบัติเพื่อประยุกต์ใช้ CPS

บทที่ ๓
วิธีการดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัย เรื่องแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการวิจัยเชิงพรรณนา ขอบเขตของการวิจัยมุ่งศึกษาข้อมูลในภาพกว้างของวง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อวิเคราะห์สภาพการณ์ที่เป็นอยู่ เพื่อแสวงหาแนวทางในการ เพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดยการศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ แล้วนำมาวิเคราะห์ และสรุปผลการวิจัย ซึ่งมีวิธีการดำเนิน การวิจัย ดังนี้ ๑.วางแผนการดำเนินการวิจัย ๒.แหล่งข้อมูล ๓.กระบวนการวิจัย ๔. วิเคราะห์ข้อมูล ๕.เสนอผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดการดำเนินงานดังต่อไปนี้

๓.๑ แผนการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ กำหนดระยะเวลาดำเนินการศึกษาวิจัยเป็นเวลา ๒ ปี ๒ เดือน โดยเริ่มการทำวิจัยเมื่อ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓ - วันที่ ๓๐ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๕ โดยมีแผนการดำเนินการวิจัยดังนี้

(เริ่มทำวิทยานิพนธ์เมื่อเดือน เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓)	๒๕๕๓									๒๕๕๔	๒๕๕๕				
	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.-ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.
๑.กำหนดคำถามในการวิจัย	←	→													
๒.กระบวนการวิจัย		←	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	→
๓.รวบรวมข้อมูลเกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากเอกสารและการสำรวจ				←	—	—	—	—	—	→					

(เริ่มทำวิทยานิพนธ์เมื่อเดือน เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓)	๒๕๕๓									๒๕๕๔	๒๕๕๕				
	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.-ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.
๔.กำหนดแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย															
๕.เก็บข้อมูล			←											→	
๖.วิเคราะห์ข้อมูล											←			→	
๗.สรุปผลการวิจัยอภิปรายและเสนอแนะ														↔	
๘.จัดทำและนำเสนอรูปเล่ม														↔	

ตารางที่ ๒ ตารางกำหนดแผนการดำเนินการวิจัย

๓.๒ แหล่งข้อมูลวิจัย

ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลโดยรวบรวมจาก หนังสือ บทความทางวิชาการ งานวิจัย ที่เกี่ยวข้อง เอกสารอื่นๆ และวีดีทัศน์ ซึ่งผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลจากแหล่งข้อมูลในการศึกษา ได้แก่

๓.๒.๑ ห้องสมุด ได้แก่ สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา , สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา , ศูนย์วิทยทรัพยากร จุ ฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หอสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , หอสมุดคณะพาณิชย์ศาสตร์และการบัญชี เป็นต้น การสืบค้นข้อมูลผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

๓.๒.๒ สถาบันต่าง ๆ ได้แก่ สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาสถาบันทักษิณคดี มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา เป็นต้น

๓.๒.๓ สื่อสาธารณะ ได้แก่ อินเตอร์เน็ต

๓.๓ กระบวนการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงกระบวนการวิจัย โดยมีรายละเอียดคือ การค้นคว้าข้อมูล การกำหนดกรอบทฤษฎี เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และขั้นตอนการวิจัย

๓.๓.๑ การค้นคว้าข้อมูลวิจัย

ผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ โดยรวบรวมข้อมูลจาก หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เอกสารทางวิชาการ บทความทางวิชาการ และเอกสารอื่นๆ ได้แก่

๓.๓.๑.๑ เอกสาร ตำราทางวิชาการ

๑) หนังสือโนรา ของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ วัฒนธรรมไทย กล่าวถึงความเป็นมาของโนราในสังคมภาคใต้ โอกาสในการแสดง องค์ประกอบ ขั้นตอนการแสดง และรูปแบบของการแสดง

๒) หนังสือ ดนตรีโนรา ของควน ทวนยก กล่าวถึง ประวัติเครื่องดนตรีและวิธีการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านโนรา

๓) หนังสือ ลักษณะไทย เล่ม๓ กล่าวถึง วัฒนธรรมวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔) หนังสือ พุ่มเทวา ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ขุนอุปถัมภ์นรากร ของสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ ความเป็นมาของโนรา องค์ประกอบของโนรารุ่นเก่า การบรรเลงดนตรี โนราจากอดีตจนถึงปัจจุบัน การบรรเลงดนตรีประกอบ พิธีกรรมที่น่าศึกษาในโนราลงครู

๕) หนังสือ วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้ ของ ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ กล่าวถึงวิวัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๖) หนังคีตศิลป์ถิ่นใต้ ของสถาบันทักษิณคดี กล่าวถึง ประวัตินักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละสาขา

๗) หนังสือ เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยในอดีต ของ ฉัตรทิพย์ นาถสุภา
กล่าวถึง ลักษณะเศรษฐกิจที่สัมพันธ์กับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๘) หนังสือ สังคมและวัฒนธรรม ของ คณาจารย์ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึง ความเข้าใจเกี่ยวกับระบบเศรษฐกิจในประเทศไทย

๙) หนังสือ ทุนวัฒนธรรม ๑ ของ รังสรรค์ ธนพรพันธุ์ กล่าวถึง สินค้าทางวัฒนธรรม

๑๐) หนังสือ หลักเศรษฐศาสตร์มาร์กซิสต์เบื้องต้น ของ ทวี หมื่นนิกร
กล่าวถึง ความเข้าใจเกี่ยวกับกระบวนการเกิดสินค้า

๑๑) หนังสือ ศิลปะพื้นบ้าน ของวัฒนะ จูฑะวิภาต กล่าวถึง คุณค่าของศิลปะพื้นบ้าน

๑๒) The Arts and Human Development, Gardner , Howard กล่าวถึง ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับมนุษย์

๑๓) Understanding Creativity. Jane Piirto กล่าวถึง ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์

. ๑๔) Marketing Strategy The Difference Between Marketing and Markets Third edition, Paul Fifield กล่าวถึง กลยุทธ์การตลาด

๑๕) Creative approaches to problem soloving: a framework for innovation and change, Scott G. Isaksen,K. Brian Dorval, Donald J. Treffinger. กล่าวถึง กระบวนการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์

๑๖) Tourism : principle and practice, Chris Cooper.กล่าวถึง การทำให้เป็นสินค้า

๓.๓.๑.๒ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง

๑) วิจัยเรื่องดนตรีรองเง็ง : กรณีศึกษาคณะขาเดร์ แวเด็ง โดยประภาส ขวัญประดับ คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสงขลา กล่าวถึง พัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านรองเง็งอดีต-ปัจจุบัน

๒) วิจัยเรื่องการวิเคราะห์กระสวนจังหวะทนของดนตรีกาหลอในบริเวณลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา โดย ชรินทร์ อินทะสุวรรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา กล่าวถึงพัฒนาการและขั้นตอนการบรรเลงของดนตรีกาหลอ

๓) การศึกษาเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ กล่าวถึง ลักษณะทั่วไปของเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔) โนรา : การอนุรักษ์การพัฒนาและการสืบสานศิลปะการแสดงภาคใต้ วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โดย บุปผาชาติ อุปถัมภ์นรากร กล่าวถึง การแสดงโนราในปัจจุบัน

๕) พัฒนาการของการแสดงโนราสายขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา) วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยจุติกา โกศลเหมมณี กล่าวถึง พัฒนาการของการแสดงโนราตั้งแต่อดีต-ปัจจุบัน

๓.๓.๒ การกำหนดทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบทฤษฎีที่จะนำมาใช้ในการวิจัย คือ กระบวนแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์เป็นกรอบในการดำเนินงานวิจัย ประกอบกับการวิเคราะห์ผลการศึกษาด้วยทฤษฎีอื่นๆ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับคุณค่าของศิลปกรรมพื้นบ้าน แนวคิดวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม ทฤษฎีลำดับขั้นความต้องการ ส่วนผสมทางการตลาด และผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย เป็นต้น

๓.๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการวิจัยคือการสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์

๓.๓.๓.๑ การสังเกตการณ์

๑) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

๑.ร่วมแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็งประกอบการแสดงรองเง็ง ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ณ หอประชุมนานาชาติเฉลิมพระเกียรติ์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ วันที่ ๒๑ ตุลาคม ๒๕๕๓

๒) การสังเกตไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษา องค์ประกอบของกา รบรรเลงดนตรีขั้นตอน และรูปแบบของการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในโอกาสต่างๆ ดังนี้

๑. การบรรเลงดนตรี ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูเล็ก ของคณะโนราประเสริฐน้อยระเบียบศิลป์ ศ.ขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา)และอาจารย์พรหม ปานมา โดยนายประเสริฐ คงนวล เป็นนายโรง ณ ตำบลเคร็ง อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช ในวันที่ ๒๒-๒๓ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓

๒. การบรรเลงดนตรี ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูเล็ก ของโนราประเสริฐ คงนวล หลานศิษย์ท่านขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา) ณ บ้านดอนหลา อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง ในวันที่ ๒๙ เมษายน ๒๕๕๓

๓. ชมการบรรเลงดนตรีประกอบการ แสดงโนราทำบท ของคณะโนรามหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ณ เวทีตลาดน้ำคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา วันที่ ๑๔ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓

๔. ชมการบรรเลงดนตรีประกอบการ แสดงโนราออกพราน-ทาสี ของคณะโนรามหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ณ เวทีตลาดน้ำคลองแห อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา วันที่ ๑๖ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓

๕.ชมการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโนราบันเทิงของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จังหวัดสงขลา

๖. ชมการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูใหญ่ ครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ของคณะโนรามหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ณ มหาวิทยาลัยทักษิณสงขลา วันที่ ๑๙-๒๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๕๓

๗. ชมการประกวดโนราสร้างสรรค์ งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

๘. ชมการ บรรเลงดนตรี ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูใหญ่ของโนราประจวบ ณ หมู่บ้าน ปากรอ อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา

๙. ร่วมสังเกตการณ์ ตลอดโครงการฝึกหัดโนรา ในโครงการโนราภาคฤดูร้อน โดย อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จัดโดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา เมื่อวันที่ ๑๔-๑๖ เมษายน พ.ศ. ๒๕๕๓

๑๐. ร่วมสังเกตการณ์ ตลอดโครงการ ในโครงการฝึกโนราเยาวชน โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ และอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จัดโดยองค์การบริหารส่วนตำบลควนขนุน อำเภอควนขนุน จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ ๑-๑๐ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๓

๑๑. ชมประกวดดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้โนรา ลิเกฮูลู ปีพ.ศ.๒๕๕๓ ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาสยามบรมราชกุมารี จัดโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

๑๒. ชมการบรรเลงดนตรีรองเง็ง สิละ มะโย่ง ลิเกฮูลู ในการสัมมนาวิชาการ เรื่องศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เมื่อวันที่ ๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๕

๑๓. สังเกตการณ์ในพิธีไหว้ครอบมือหนังตะลุง ของนายหนังนครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีพื้นบ้าน)

๑๔. ชมการแสดงดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง วงอัสลีมาลา ถ.เจริญประดิษฐ์ อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี วันที่ ๒๖ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

๑๕. ชมวีดีทัศน์ การสาธิตสีละของเส็น เหลาะหมาน

๑๖. ชมการสาธิต การขับร้องลิเกร์ฮูลู ของ นายหะมะ แบลือแบ คณะมะ ยะหา เมื่อวันที่ ๓๐ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

๑๗. ชมประกวดดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้โนรา-สิละ ปีพ.ศ.๒๕๕๕ ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาสยามบรมราชกุมารี จัดโดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

๓.๓.๓.๒ การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลการสัมภาษณ์เชิงลึก โดยตั้งชุดคำถามในการสัมภาษณ์ไว้ ๓ ชุด และกำหนดกลุ่มประชากรในการวิจัย ๓ กลุ่ม มีรายละเอียดดังนี้

๑. กลุ่มประชากร

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดแบ่งกลุ่มประชากรในการศึกษาไว้ ๓ กลุ่ม มีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ ๑ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มนี้สามารถให้คำตอบเกี่ยวกับคุณค่าดั้งเดิมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้ ควรเป็นผู้มีประสบการณ์ตรงตั้งแต่ในอดีตที่วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ยังมีการใช้ในท้องถิ่นอย่างแพร่หลาย รวมถึงการอยู่ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงโดยตลอดระยะเวลาหรือ ใกล้เคียงกับระยะเวลา ๕๐ ปี ซึ่งเป็นช่วงที่เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรมในประเทศอย่างกว้างขวาง หรือเป็นผู้ทรงภูมิรู้ในฐานะนักวิชาการที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ประชากรกลุ่มนี้จะตอบคำถามทั้ง ๓ ชุด ซึ่งประชากรกลุ่มนี้เป็นศิลปินดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และหัวหน้าคณะการแสดงที่ใช้วงดนตรีพื้นบ้านเป็นระยะเวลานาน เป็นผู้อาวุโสและเป็นที่ยอมรับของสังคมในฐานะศิลปิน ซึ่งประชาการกลุ่มนี้สามารถให้คำตอบเกี่ยวกับคุณค่าดั้งเดิมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เนื่องจากเป็นผู้มีประสบการณ์ตรงตั้งแต่ในอดีตที่วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ยังมีการใช้ในท้องถิ่นอย่างแพร่หลาย รวมถึงการอยู่ในช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลงโดยตลอดจึงสามารถให้คำตอบเรื่องความเปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นยังให้คำตอบเกี่ยวกับสภาพการณ์ในปัจจุบันด้วยการที่ยังคงเป็นศิลปินอยู่ซึ่งศิลปินผู้เชี่ยวชาญประกอบด้วย

๑.อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดงมหาวิทยาลัยทักษิณ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงโนราและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

๒. ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ. ๒๕๕๓ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีเครื่องห้าที่ใช้ในโนราและหนังตะลุง

๓.อาจารย์นครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน) พ.ศ. ๒๕๕๐ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงหนังตะลุง

๔.นายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน) พ.ศ. ๒๕๓๖ ผู้เชี่ยวชาญดนตรี และการแสดง รองเง็ง และดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามในจังหวัดชายแดนภาคใต้

๕.นายเซ็ง อาบู ผู้เชี่ยวชาญดนตรีรองเง็งและดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามในจังหวัดชายแดนภาคใต้

๖.นายเส็น เหลาะหมาน ศิลปินพื้นบ้านดีเด่นจังหวัดสงขลาผู้เชี่ยวชาญการแสดงสีละและดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามในจังหวัดชายแดนภาคใต้

๗.นายหะมะ แบลือแบ ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ ๒ ด้านศิลปกรรม (สาขาการแสดงดิเกฮูลู) ผู้เชี่ยวชาญดีเกร์ฮูลู สีละ และดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม

๘.นายมะยุโส๊ะ ขรีดาโอ๊ะ นักแสดงสิละ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านสิละ

๙. นายภู่ ชัยสวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีกาหลอและการทำพิธีกรรม

กลุ่มที่ ๒ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน

ประชากรกลุ่มนี้จะตอบคำถามในชุดที่ ๒ และ ๓ ซึ่งบุคคลในกลุ่มนี้เป็นบุคคลที่เป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่รับเล่นดนตรีในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อยู่ในปัจจุบัน แ ละเป็นผู้ทีมีแนวโน้มที่จะสืบทอด การเล่นดนตรีพื้นบ้านต่อไป ในอนาคต ซึ่งเป็นผู้ทราบถึงสภาพการณ์ปัจจุบันของวงดนตรีพื้นบ้านอย่างใกล้ชิด และการเป็นนักดนตรีจะมีมุมมองที่แตกต่างไปจากศิลปินนักแสดง และให้คำตอบทางดนตรีได้ชัดเจนมากขึ้น เนื่องจากสถานะของนักดนตรีเป็นเพียง

องค์ประกอบหนึ่งของการแสดงซึ่งแนวปฏิบัติโดยทั่วไปต้องขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของหัวหน้าคณะ ได้แก่

๑. นาย ประพันธ์ ไฝเส้ง ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ ๖ ด้านศิลปกรรม (ดนตรีพื้นบ้าน) ผู้เชี่ยวชาญดนตรีหนังตะลุงและโนรา

๒. นายนิวัฒน์ แซ่ลิ่ม นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

๓. นายเวท ไชยวรรณ นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

๔. นายปวริศ ประวัติ นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

๕. นายสุวิทย์ แวเด็ง นักดนตรีพื้นบ้าน (รองเง็ง)

๖. นายอภิชาติ คัญธะชา นักดนตรีพื้นบ้าน (รองเง็ง)

๗. นายพรภิรมณ์ แสนรักษ์ นักดนตรีพื้นบ้าน (รองเง็ง)

๘. นายสมาน โดสะมิ นักดนตรีพื้นบ้านดิเกฮูลู,สิละ

กลุ่ม ๓ เป็นองค์กรที่ส่งเสริมให้เกิดการใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการแก้ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาในการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ประชากรในกลุ่มนี้ จะตอบคำถามชุดที่ ๓ ซึ่งเป็นแนวทางในการแก้ปัญหาต่างๆ ซึ่งองค์กรเหล่านี้มีบทบาทหน้าที่และภารกิจที่ต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์เป็นหลักในการดำเนินงานขององค์กร มีศักยภาพในการเน้นให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ ที่สอดคล้องกับสังคม ได้แก่

๑. สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม มีวิสัยทัศน์และพันธกิจดังต่อไปนี้

วิสัยทัศน์ เป็นผู้นำการพัฒนาองค์ความรู้และการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

พันธกิจ ๑. เพื่อส่งเสริม สนับสนุน และเผยแพร่กิจกรรม สร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เพื่อเพิ่มพูนปัญญา และประยุกต์ใช้ในสังคม

๒. ส่งเสริมสนับสนุน และจัดให้มีหอศิลป์เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนองค์กรนี้ ได้แก่

๑) นางธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ ผู้อำนวยการสถาบันศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

๒. สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี มีวิสัยทัศน์และพันธกิจดังต่อไปนี้

วิสัยทัศน์ เป็นองค์กรนำในการพัฒนาความคิด เพิ่มความรู้ สร้างสรรค์ภูมิปัญญาของประชาชน โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้สาธารณะเพื่อการพัฒนาเศรษฐกิจฐานความคิดสร้างสรรค์

พันธกิจ สร้างปัญญาให้สังคม จัดให้มีระบบการเรียนรู้สาธารณะ และการเรียนรู้เพื่อสร้างสรรค์ภูมิปัญญาของประชาชน โดยผ่านกระบวนการเรียนรู้สาธารณะเพื่อการพัฒนาเศรษฐกิจฐานความคิดสร้างสรรค์

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนองค์กรนี้ ได้แก่

๑) นาง สุจิตราภรณ์ คำสอาด นักวิจัยอิสระ และที่ปรึกษาด้านยุทธศาสตร์และการวางแผน สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้(องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี

๒) นายอิสระ โพธิจันทร์ ที่ปรึกษาด้าน การจัดการโครงการ สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี

๓. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม มีวิสัยทัศน์ และพันธกิจดังต่อไปนี้

วิสัยทัศน์ เป็นหน่วยงานทางวิชาการศิลปวัฒนธรรมของชาติ ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ ทั้งไทยและสากล จัดการแสดง ณ โรงละคร แห่งชาติ ที่รักษามาตรฐานของความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ

พันธกิจ รวบรวมองค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์และดนตรี ทั้งไทยและสากล การบริหารจัดการโรงละครแห่ง ชาติ เพื่ออนุรักษ์ ฟื้นฟู สืบทอด เผยแพร่ ส่งเสริม สนับสนุน ให้บริการแก่ประชาชนและหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนขององค์กรนี้ ได้แก่

๑) อาจารย์สถาพร นิยมทอง ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านดุริยางค์สากล และดนตรีร่วมสมัย

๔. สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นองค์กรที่มีหน้าที่ส่งเสริมอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น มีวิสัยทัศน์และพันธกิจดังต่อไปนี้

วิสัยทัศน์ อนุรักษ์ เผยแพร่ พัฒนาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นสู่สากล

พันธกิจ ๑.ดำเนินกิจกรรมและสร้างเครือข่ายด้านการอนุรักษ์ เป็นแหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและบริการทางศิลปวัฒนธรรม

๒.ปลูกฝังค่านิยมจิตสำนึกความภาคภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมไทยและท้องถิ่นภาคใต้ให้นิสิตนักศึกษาและชุมชน

๓. ส่งเสริมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในระดับประเทศและนานาชาติ

๔. ส่งเสริมการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมธรรมชาติและศิลปกรรม

ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่เป็นตัวแทนองค์กร ได้แก่

๑) อาจารย์โอภาส อิสโม รองผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

๕. สถาบันกัลยานิวัฒนา มีวิสัยทัศน์และพันธกิจดังต่อไปนี้

วิสัยทัศน์ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา จะเป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลและจัดกิจกรรมการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมในสังคมพหุวัฒนธรรม โดยมีการวิจัยเป็นฐาน

พันธกิจ ๑. เทิดพระนามและพระกรณียกิจของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

๒. รวบรวมข้อมูล ศึกษาวิจัย พัฒนาและถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมตามภารกิจหลักของมหาวิทยาลัย

๓. ประสานงานกับคณะและวิทยาเขตรวมทั้งหน่วยงานอื่นๆ ทั้ง ในและนอกมหาวิทยาลัยเพื่อสร้างความร่วมมือในการพัฒนาแหล่งเรียนรู้และจัดกิจกรรมศิลปวัฒนธรรม

๔. ให้บริการสารสนเทศด้านศิลปวัฒนธรรมและส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิต

๕. เป็นแหล่งหลอมรวมกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยและชุมชนภายนอก

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนขององค์กรนี้ ได้แก่

๑) อาจารย์วาที ทรัพย์สิน

๖. ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เป็นองค์กรที่ผลิตบัณฑิตทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านแห่งแรกของภาคใต้ และมีหลักสูตรการเรียนการสอนเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ มีวิสัยทัศน์และพันธกิจดังนี้

วิสัยทัศน์ ผลิตบัณฑิตนาฏศิลป์และการแสดงให้เป็นผู้สืบสาน พัฒนาศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นและนาฏศิลป์ไทย

พันธกิจ ๑.ผลิตบัณฑิตให้มีจริยธรรม รอบรู้ รู้จริง มีความคิดสร้างสร มีจิตสำนึกพัฒนาตนเองและสังคม

๒. ส่งเสริมให้เกิดนวัตกรรมทางนาฏศิลป์และการแสดง

๓. สนับสนุนให้บัณฑิตนำองค์ความรู้ไปพัฒนาสังคม

๔. อนุรักษ์และสืบสานศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนองค์กร ได้แก่

๑) อาจารย์จุติกา โกศลเหมมณี อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชานาฏศิลป์และการแสดง และอาจารย์ประจำวิชาศิลปกรรมท้องถิ่น และวิชาการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

๒. คำถามในการสัมภาษณ์

คำถามชุดที่ ๑ คุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และวิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

แนวทางการตั้งคำถามในประเด็นคุณค่า เป็นการประยุกต์ใช้แนวคิดจากคุณค่าของศิลปกรรมพื้นบ้านของศาสตราจารย์วัฒนะ จูฑะวิภาต ร่วมกับองค์ประกอบวัฒนธรรม

แนวทางการตั้งคำถามประเด็นวิวัฒนาการ เป็นการประยุกต์ใช้แนวคิดองค์ประกอบทางวัฒนธรรม ซึ่งประกอบด้วย วัตถุประสงค์ของวัฒนธรรม(องค์มติ) แนวทางปฏิบัติ(องค์พิธีการ) การรวมกลุ่มและแบ่งหน้าที่(องค์การ) และวัตถุทางวัฒนธรรมที่จับต้องสัมผัสได้(องค์มติ) โดยพิจารณาความเปลี่ยนแปลงในแต่ละส่วน โดยคำถามมีดังต่อไปนี้

๑) ความเปลี่ยนแปลงตามองค์ประกอบวัฒนธรรมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในช่วง ๕๐ ปีที่ผ่านมา

- สถานการณ์และความเปลี่ยนแปลง ใน การใช้ประโยชน์และวัตถุประสงค์ ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แต่ละสาขา เพื่อทราบวิวัฒนาการในองค์มติ
- ความเปลี่ยนแปลงด้านขนบธรรมเนียม ความเชื่อ และแนวทางในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อทราบวิวัฒนาการในองค์พิธีการ
- ความเปลี่ยนแปลงเชิงองค์กรของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ใน แต่ละสาขา เพื่อทราบวิวัฒนาการเชิงองค์กร
- ความเปลี่ยนแปลงทางสัญลักษณ์และวัตถุต่างๆของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละสาขา เพื่อทราบสถานการณ์เชิงองค์วัตถุ

๒) ความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านในสาขาการแสดงต่างๆ ซึ่งประกอบด้วย

- ลักษณะโดยทั่วไปของวง ดนตรีพื้นบ้านของแต่ละสาขา เพื่อทราบถึงภาพรวม
- ทัศนะเกี่ยวกับ คุณค่าของดนตรีพื้นบ้านในแต่ละสาขา เพื่อทราบมุมมองคุณค่าด้านการใช้สอย อัตลักษณ์ สังคมวัฒนธรรม และคุณค่าอื่นๆ

คำถามชุดที่ ๒ สภาพการณ์ในฐานะสินค้า

แนวทางการตั้งคำถาม จากแนวคิดทางการตลาด บนพื้นฐานความคิดที่วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม โดยเป็นคำถามเพื่อทราบถึงส่วนผสมทางการตลาดของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะผลิตภัณฑ์ โดยคำถามประกอบด้วย

๑) คำถามด้านผลิตภัณฑ์ เกี่ยวข้องกับลักษณะวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ประเภทต่างๆและการใช้ประโยชน์

๒) คำถามด้านราคา เกี่ยวข้องกับ ค่าตอบแทนต่างๆ

๓) คำถามด้านช่องทางการตลาด เกี่ยวข้องกับโอกาสในการแสดงและความถี่ในการแสดง

๔)คำถามด้านการส่งเสริมการตลาดเกี่ยวข้องกับการประชาสัมพันธ์ การส่งเสริมให้มีการใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

คำถามชุดที่ ๓ แนวทางการแก้ปัญหาที่พบจาก คำถาม ๒ ชุดข้างต้น

แนวทางการตั้งคำถาม เป็นการเปิดโอกาสให้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับปัญหาต่างๆและเสนอแนะทางออก

กลุ่มประชากร	**ชุดคำถาม**		
	ชุดที่ ๑	ชุดที่ ๒	ชุดที่ ๓
กลุ่มที่ ๑	*	*	*
กลุ่มที่ ๒		*	*
กลุ่มที่ ๓			*

ตารางที่ ๓ แสดงความสัมพันธ์ระหว่างประชากรกับชุดคำถาม

๓.๓.๔ ขั้นตอนการวิจัย

ผู้วิจัยได้กล่าวถึงขั้นตอนการวิจัยและแผนผังการตอบคำถาม มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. ใช้คำถามชุดที่ ๑ โดยมีประเด็นคำถามสำคัญในการถาม คือ วิวัฒนาการและสถานการณ์ในปัจจุบัน ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ รวมถึงคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สัมภาษณ์ประชากรกลุ่มที่ ๑ คือกลุ่มผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

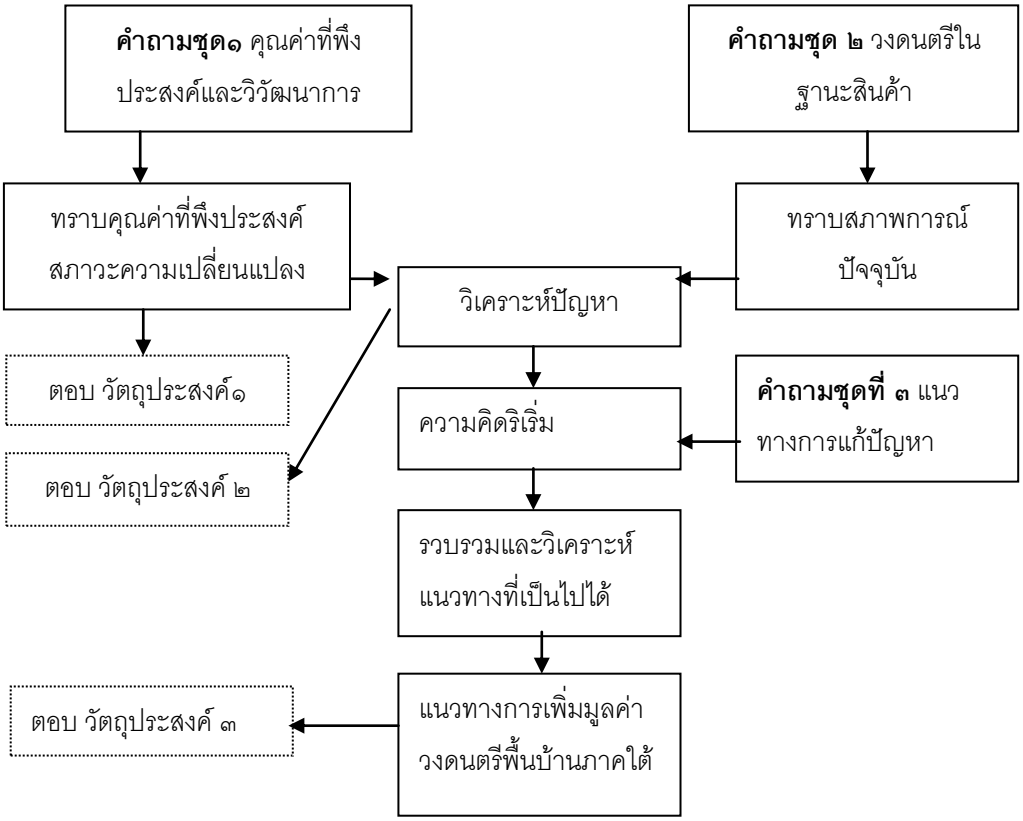
๒. ใช้คำถามชุดที่ ๒ โดยมีประเด็นในการถาม คือ สภาพการณ์ในฐานะสินค้า โดยถามประชากรกลุ่ม ๑ คือผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน และประชากรกลุ่มที่ ๒ คือ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน

๓. วิเคราะห์ปัญหาเพื่อประกอบการตั้งคำถามชุดที่ ๓

๔. ใช้คำถามชุดที่ ๓ โดยมีประเด็นคำถาม เกี่ยวกับปัญหาวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ซึ่งวิเคราะห์จากผลการตอบคำถามชุดที่ ๑ และ ๒ ในปัญหาด้านผลิตภัณฑ์ ราคา ช่องทาง และการส่งเสริม ไปถามประชากร กลุ่มที่ ๑ คือผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ประชากรกลุ่มที่ ๒ คือ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในปัจจุบัน และประชากรในกลุ่มที่ ๓ คือ กลุ่มองค์กรที่สนับสนุนให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ด้านดนตรีและศิลปะการแสดงท้องถิ่น

๕. นำข้อมูลจากขั้นตอนที่ ๔ มารวบรวมและวิเคราะห์

๖. สรุปแนวทางการพัฒนาเพื่อเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้



แผนผังที่ ๓ ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

เดือน	มกราคม	กุมภาพันธ์ -มีนาคม	เมษายน	พฤษภาคม	มิถุนายน
การดำเนินงาน					
การรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์	กำหนดวัตถุประสงค์		วิเคราะห์ข้อมูล		การพัฒนาแนวทางจากความคิดริเริ่ม
การสัมภาษณ์		คำถามชุดที่ ๑ และ ๒		คำถามชุดที่ ๓	

ตารางที่ ๔ แผนระยะเวลาการสัมภาษณ์การดำเนินงานวิจัย

๓.๔ การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย

ในการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากแหล่งต่างๆ มาจัดเป็นหมวดหมู่และวิเคราะห์ได้ดังนี้

๓.๔.๑ การวิเคราะห์เนื้อหา ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านประเด็นเนื้อหา ประวัติความเป็นมาของ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ปัญหาและทิศทางในการพัฒนา บริบททางสังคมของภาคใต้ในช่วงสมัยต่าง ๆ ขนบนิยม ความเชื่อในกา รบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งเป็นข้อมูลพื้นฐานที่นำไปสู่เนื้อหาในการศึกษา แนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้

๓.๔.๒ การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบพัฒนาการของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งการใช้วิธีการสัมภาษณ์จะทำให้ได้ข้อมูลในเชิงลึก และทำให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้ นอกจากการสัมภาษณ์แล้วผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาขั้นตอนการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีโนราโรงครูเล็ก และโรงครูใหญ่ รวมถึงขั้นตอนการบรรเลงดนตรีประกอบ การแสดงโนราบันเทิง และ ขั้นตอนการบรรเลงดนตรีของวงรองเง็ง สิละ มะโย่ง กาหลอ และดูวีดีทัศน์ประกอบ และสามารถนำข้อมูลที่ได้มาเชื่อมโยงและลำดับข้อมูลให้เข้าสู่ประเด็นเนื้อหาของการวิจัย

๓.๔.๓ จัดให้เป็นหมวดหมู่และเรียบเรียงข้อมูล โดยใช้การวิจัยเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ สรุปเรียบเรียงเป็นลายอักษร โดยนำข้อมูลจากเอกสาร บทความ งานวิจัย และการสัมภาษณ์มาอ้างอิงเพื่อให้งานวิจัยมีความน่าเชื่อถือ

๓.๕ การเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้นำเสนอรูปแบบการวิจัย โดยวิธีวิจัยเชิงพรรณนา และจากการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ศึกษามาสรุปเรียงเรียบเป็นลายลักษณ์อักษรและจัดทำเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ ได้ดังนี้

๑.เข้าสอบโดยเสนอหัวข้อและโคร่งร่างวิทยานิพนธ์พร้อมทั้งนำคำแนะนำจากคณะกรรมการมาปรับปรุงงานวิจัย

๒. จัดทำงานวิจัยเป็นรูปเล่มมี ๕ บท

บทที่ ๑ บทนำ ประกอบด้วย

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

๑.๒ คำถามในการวิจัย

๑.๓ วัตถุประสงค์การวิจัย

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย

๑.๕ วิธีการดำเนินวิจัย

๑.๖ ขั้นตอนการดำเนินวิจัย

๑.๗ คำจำกัดความที่ใช้ในงานวิจัย

๑.๘ ข้อจำกัดที่ใช้ในการวิจัย

๑.๙ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ ๒ การทบทวนวรรณกรรม ประกอบด้วย

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับคุณค่าและการพัฒนา

๒.๒ ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๒.๓ แนวคิดที่ใช้ในการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๒.๔ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะสินค้าทางวัฒนธรรม

๒.๕ การแก้ปัญหาอย่างสรรค์

๒.๖ กระบวนการการแก้ปัญหาอย่างสรรค์

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัยประกอบด้วย

๓.๑ แผนการดำเนินการวิจัย

๓.๒ แหล่งข้อมูลวิจัย

๓.๓ กระบวนการวิจัย

๓.๔ การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัย

๓.๕ การเสนอผลงานวิจัย

บทที่ ๔ ผลการศึกษา

บทที่ ๕ สรุปและอภิปราย

๓.นำวิทยานิพนธ์ขึ้นสอบเพื่อขอจบการศึกษา

๓.๖ สรุป

จากการที่ผู้วิจัยได้วางแผนการดำเนินการวิจัย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลได้อย่างเป็นลำดับขั้นตอนตามแผนการดำเนินการวิจัยที่ได้วางไว้ โดยเริ่มศึกษาเอกสารชั้นต้นจากหนังสือ วิทยานิพนธ์ งานวิจัย บทความทางวิชาการ และเอกสารชั้นรองจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลทั้งหมดที่ได้ศึกษามาตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล เช่น ประวัติความเป็นมาของ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ความเชื่อในการ บรรเลง ขนบนิยม ตลอดจนแนวทางในการพัฒนา และเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ นำมาเรียบเรียงข้อมูล แล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร พร้อมทั้งเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์

บทที่ ๔

ผลการศึกษา

จากการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์บุคคลต่างๆทำให้ได้ข้อมูลเบื้องต้นในเรื่องคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ วิวัฒนาการของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในช่วง ๕๐ ปีที่ผ่านมา และสภาพการณ์ต่างๆ ซึ่งสามารถรวบรวมข้อมูลได้ดังต่อไปนี้

๔.๑ คุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ทั้ง ๖ สาขา ให้ทัศนะด้านคุณค่าของวงดนตรีดังต่อไปนี้

๔.๑.๑ คุณค่าด้านการใช้ประโยชน์

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้โนราพบว่า โนราใช้วงดนตรีเครื่องห้าเพื่อ ประกอบพิธีโรงครู ประกอบการแสดงโนราบันเทิงแบบดั้งเดิม การแสดงโนราบันเทิงแบบลูกทุ่ง การแสดงโนราเป็นชุดสั้นๆ ที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ต่างๆ[๓๗]

หนังตะลุงใช้วงดนตรีเครื่องห้าเพื่อประกอบเล่าเรื่องผ่านการเชิดหนังตะลุง

รองเง็งใช้วงดนตรีรำมะนา ประกอบการเต้นรำ และการบรรเลงเพื่อความรื่นเริง

ดีเกร์ฮูลูใช้วงดนตรีรำมะนา ประกอบการร้องกลอน

สีละใช้วงดนตรีกลองมลายู ประกอบการร่ายรำสีละ

กาหลอใช้วงดนตรีกลองมลายู ประกอบพิธีกรรมกาหลอ

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้พบว่า ผู้ใช้วงดนตรีคือหัวหน้าคณะการแสดง และผ่านไปสู่ชุมชนและผู้ชม ยกเว้น กาหลอซึ่งวงดนตรีไม่มีการแสดงมีผู้ใช้

---

[๓๗] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

ประโยชน์เป็นคนในท้องถิ่นโดยตรง [๓๘] และ รองเง็งที่บรรเลงทั้งเพื่อเต้นรำและบรรเลงเพื่อความรื่นเริง มีบุคคลผู้ที่รับไปแสดง[๓๙]

ศิลปะการแสดงการพื้นบ้าน	***วงดนตรี***	***คุณค่าการใช้ประโยชน์จากวงดนตรี***	***ผู้ใช้ประโยชน์***
โนรา	*วงดนตรีเครื่องห้า*	*- ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู* *- ประกอบโนราบันเทิงแบบดั้งเดิม* *- ประกอบโนราบันเทิงแบบลูกทุ่ง* *- ประกอบการแสดงโนราเป็นชุด*	*- หัวหน้าคณะโนรา คนในท้องถิ่น ผู้ชมการแสดง*
หนังตะลุง	*วงดนตรีเครื่องห้า*	*- ประกอบการเชิดหนังตะลุง*	*- หัวหน้าคณะหนังตะลุง คนในท้องถิ่น ผู้ชมการแสดง*
รองเง็ง	*วงดนตรีรำมะนา*	*- ประกอบการเต้นรองเง็ง* *- การแสดงเฉพาะการ*	*- ผู้ชมการแสดง*

[๓๘] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๓๙] สัมภาษณ์ ขาเดร์ แวเด็ง, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

		บรรเลง	
ดีเกร์ฮูลู	*วงดนตรีรำมะนา*	*- ประกอบการร้องกลอนของ ดีเกร์ฮูลู*	*- คนในท้องถิ่นผู้ชม*
สีละ	*วงดนตรีกลองมลายู*	*- ประกอบการรำสีละ*	*- คนในท้องถิ่นผู้ชม*
กาหลอ	*วงดนตรีกลองมลายู*	*- ประกอบพิธีกรรมกาหลอ และประโคม*	*- คนในท้องถิ่น*

ตารางที่ ๕ คุณค่าด้านการใช้ประโยชน์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๑.๒ คุณค่าทางสุนทรียภาพ

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ในวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเฉพาะ ได้แก่ โนราโรงครูและกาหลอ พบว่า วงดนตรีทำให้เกิดความสมบูรณ์ของพิธีกรรมและสร้างความรู้สึกร่วมทั้งผู้ทำพิธีกับผู้ร่วมพิธี ก่อให้เกิดความขลังและศักดิ์สิทธิ์ในพิธี ทำให้รู้สึกได้ว่าสามารถสื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติ

วงดนตรีที่เป็นการแสดงบันเทิง ได้แก่ โนราบันเทิงแบบดั้งเดิม โนราบันเทิงแบบลูกทุ่ง โนราเป็นชุด และหนังตะลุง พบว่า วงดนตรีทำให้เกิดความสมบูรณ์ด้วยการบรรเลงประกอบการแสดงของผู้แสดงอย่างสอดคล้องกลมกลืน การรับส่งบทซึ่งกันและกัน และสร้างความรู้สึกร่วมต่อทั้งผู้แสดงและผู้ชม

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า วงดนตรีต้องมีความข้าใจขั้นตอนการแสดง ติดตามความเคลื่อนไหวและลีลาของนักแสดง สร้างความมั่นใจแก่นักแสดง และนักดนตรีต้องมีพื้นฐานการแสดงนั้น จึงจะเข้าใจลีลาและท่าทาง ซึ่งจะทำให้การแสดงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียว เช่น ความสัมพันธ์ของการตีทับกับการรำโนราเป็นคุณค่าหลักของดนตรี[๔๐]

---

[๔๐] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ในดีเกร์ฮูลูนั้นถือว่าลูกคู่เป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรี จึงต้องรับส่งการร้องอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับนักดนตรีด้วย[๔๑]

วงดนตรีที่ใช้ในการระบำรำฟ้อน ได้แก่ การรำโนรา การเต้นรองเง็ง การรำสีละ วงดนตรีต้องให้ลีลาจังหวะที่สม่ำเสมอ ถูกต้องเพื่อเอื้อต่อการแสดง

วงดนตรีรองเง็งบรรเลง ครูขาเดร์ แวเด็ง ให้ทัศนะเพิ่มเติมในวงดนตรีรองเง็งว่าการบรรเลงต้องมีความกลมกลืนระหว่างนักดนตรีด้วยกัน และนักไวโอลินมีความสำคัญมาก ต้องเล่นได้อย่างไพเราะ เนื่องจากเป็นเครื่องทำนองหลักในวง ไม่ควรผิดพลาด และต้องมีสำเนียงของตัวเอง[๔๒]

เมื่อมีการร้องในการแสดง ได้แก่ ดีเกร์ฮูลู โนรา หนังตะลุง ผู้ร้องต้องมีเสียงน่าฟัง ชัดเจน มีทำนองและสำเนียงที่ไม่ผิดเพี้ยน ใช้ภาษาที่สวยงาม ถูกฉันทลักษณ์ตามขนบของการแสดง และในดีเกร์ฮูลู ผู้ร้องต้องแสดงไหวพริบปฏิพานในการคิดคำร้องที่มีความหมายดี[๔๓]

วงดนตรี	***คุณค่าสุนทรียภาพ***
วงดนตรีในพิธีกรรม	*- สร้างความรู้สึกร่วมทั้งผู้ทำพิธีกับผู้ร่วมพิธี* *- ทำให้เกิดมนต์ขลัง มีความศักดิสิทธิ์และน่าเชื่อถือ*
วงดนตรีในการแสดงบันเทิง	*- เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับนักแสดง สร้างความมั่นใจแก่นักแสดง* *- การรับส่งบทร้อง บทรำ* *- สร้างความรู้สึกร่วมระหว่างการแสดงกับผู้ชม*
วงดนตรีในการระบำรำฟ้อน	*- การให้จังหวะที่สม่ำเสมอ* *- ความสอดคล้องกับการร่ายรำ*
วงดนตรีรองเง็งบรรเลง	*- ความไพเราะ กลมกลืน ในวงดนตรี* *- การแสดงสำเนียงเฉพาะตัวในการบรรเลง* *- ความถูกต้อง*

[๔๑] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ครูภูมิปัญญาไทยภาคใต้, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๔๒] สัมภาษณ์ ขาเดร์ แวเด็ง, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๔๓] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ตารางที่ ๖ คุณค่าทางสุนทรียภาพของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๑.๓ คุณค่าทางอัตลักษณ์ในการแสดง

จากการสัมภาษณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ให้ทัศนะเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ด้านความเชื่อที่เหมือนกันในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติที่สามารถให้คุณให้โทษแก่บุคคลที่เรียกว่าครูหมอ ยกเว้นวงดนตรีรองเง็ง[๔๔]และดีเกร์ฮูลูที่ไม่มีความเชื่อดังกล่าว[๔๕]

ผู้ให้สัมภาษณ์ให้ทัศนะเกี่ยวกับแนวทางการปฏิบัติว่า วงดนตรีมีขั้นตอนเฉพาะตัว ขั้นตอนการโหมโรง ขั้นตอนการไหว้ครู ขั้นตอนการแสดง การลา ทั้งวงดนตรีในพิธีกรรมและการแสดงเพื่อความบันเทิง จะบรรเลงต่างกันไป ยกเว้น ในวงดนตรีรองเง็งที่ไม่มีขั้นตอนกำกับ สามารถบรรเลงได้โดยไม่ต้องมีพิธีการ [๔๖] ในวงดนตรีดีเกร์ฮูลูมีขั้นตอนที่เป็นธรรมเนียม แต่ไม่เคร่งครัดเท่ากับวงดนตรีที่มีความเชื่อ[๔๗]

ลักษณะเฉพาะของวงดนตรีและสัญลักษณ์ที่ผู้ให้สัมภาษณ์ให้ความสำคัญ ได้แก่ รูปแบบการผสมวงและเครื่องดนตรีของการแสดงแต่ละประเภท ซึ่งวงดนตรีแต่ละประเภทมีลักษณะเฉพาะตัว และมีเครื่องดนตรีหลักที่ขาดไม่ได้

การสัมภาษณ์ยังพบว่า มีเพลงที่ใช้เฉพาะสำหรับวงดนตรีในการแสดงแต่ละประเภท และมีสำเนียงที่เป็นแบบของตัวเอง แต่ละขั้นตอนในการแสดงก็จะมีการใช้เพลง ลีลาจังหวะ และท่วงทำนองแตกต่างกันตามประเภทของพิธีกรรมและการแสดง

ในการแสดงที่มีการร้อง จะมีฉันทลักษณ์เฉพาะในแต่ละขั้นตอน ตัวบทร้องจะใช้ภาษาท้องถิ่น และเนื้อหาจะแสดงถึงเรื่องราวของแต่ละท้องถิ่น

ในรองเง็งนั้นไม่มีพิธีการและความเชื่อ มีเพลงเฉพาะของรองเง็งและจังหวะแม่แบบสำหรับการเต้นรำ เช่น ซัมเปง ยอเกต เป็นต้น[๔๘]

---

[๔๔] สัมภาษณ์ ขาเดร์ แวเด็ง, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๔๕] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๔๖] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๔๗] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๔๘] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

วงดนตรี	*คุณค่าทางเอกลักษณ์*
วงดนตรีในการแสดงโนรา	*ความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ* *การผสมวงที่มีทับเป็นตัวนำ* *การบรรเลงตามขั้นตอนสำคัญ ในลำดับการแสดง* *ลีลาจังหวะของทับ และโหม่ง* *สำเนียงของปี่* *เพลงแต่ละขั้นตอน*
วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง	*ความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ* *การผสมวงที่มีทับเป็นตัวนำ* *การบรรเลงตามขั้นตอนสำคัญ ในลำดับการแสดง* *ลีลาจังหวะของทับ และโหม่ง* *สำเนียงของปี่* *เพลงแต่ละขั้นตอน*
วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง	*การผสมวง* *ลีลาจังหวะของรำมะนา* *ท่วงทำนอง และสำเนียงไวโอลิน* *บทเพลง*
วงดนตรีในการแสดงดีเกร์ฮูลู	*วิธีตามขั้นตอน ลำดับการแสดง* *ลีลาการร้อง* *ลีลาจังหวะของเครื่องจังหวะและลูกคู่*

วงดนตรี	*คุณค่าทางเอกลักษณ์ (ต่อ)*
วงดนตรีในการแสดงสีละ	*ความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ* *ลีลาจังหวะของกลองมลายูและฆ้อง แบบสีละ* *ท่วงทำนองเพลงของปี่ แบบสีละ*
วงดนตรีกาหลอ	*ความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ* *วิธีการ ขั้นตอนประกอบพิธีต่างๆที่มีความเชื่อ* *ลีลาจังหวะของกลองมลายูและฆ้อง แบบกาหลอ* *ท่วงทำนองเพลงของปี่ แบบกาหลอ* *เพลงแต่ละขั้นตอน*

ตารางที่ ๗ คุณค่าทางอัตลักษณ์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๑.๔ คุณค่าทางสังคม

จากการสัมภาษณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนกล่าวถึงวงดนตรีและการแสดงว่าเป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของสังคมซึ่งเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ครูควน ทวนยก กล่าวถึงวงดนตรีเครื่องห้าว่าไม่มีที่ไหนเหมือนและสำเนียงการบรรเลงดนตรียังทำให้ทราบได้ว่าเป็นชาวสงขลาหรือพัทลุง [๔๙] หะมะ แบลือแบ กล่าวว่าดีเกร์ฮูลูเป็นที่ทราบโดยทั่วไปว่าเกิดที่พื้นที่จังหวัดชายแดนใต้ จังหวัดยะลา คนมาเลเซียยังเรียกว่า ดีเกร์บารัต ซึ่งหมายถึงดีเกร์ทางเหนือ [๕๐] เป็นต้น

ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวตรงกันว่าแนวทางการปฏิบัติของวงดนตรีได้แสดงให้เห็นถึงความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลังของท้องถิ่น การแสดงออกถึงความเคารพครูอาจารย์ ซึ่งปรากฏอยู่ในขั้นตอนและการปฏิบัติต่างๆในการแสดง

---

[๔๙] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ.๒๕๕๓, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๕๐] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ขั้นตอนการแสดงยังแสดงให้เห็นถึงการกตัญญูต่อครู การเคารพต่อวิชาความรู้ และการเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือธรรมชาติ ตัวอย่างเช่น การมีบทกาดครูหรือไหว้ครู มีเพลงสำหรับขั้นตอนการไหว้ ยกเว้น ไม่มีขั้นตอนเหล่านี้ในการบรรเลง แต่มีการปฏิบัติในส่วนบุคคล[๕๑]

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีและการแสดงที่มีการร้อง มีบทบาทในฐานะผู้ชี้นำคุณธรรมและจริยธรรม ซึ่งสอดแทรกอยู่ในเรื่องราว บทกลอน และบทเพลง ยกเว้นในวงดนตรีที่ไม่มีการร้อง ได้แก่ รองเง็ง และกาหลอ

การสัมภาษณ์พบว่านักดนตรีต้องมีการประพฤติตัวให้เป็นคนดีซึ่งส่งผลต่อความศรัทธาของผู้คน และเป็นแบบอย่างแก่เยาวชน ผู้ให้สัมภาษณ์ที่เป็นชาวมุสลิมยังเน้นถึงการเป็นศาสนิกชนที่ดี ดังที่ หะมะ แบลือแบ กล่าวว่า ต้องไม่ขาดการทำละหมาด[๕๒] และเซ็ง อาบู กล่าวถึงการเคารพชุมชนและสถานที่โดยไม่เล่นดนตรีในที่ไม่เหมาะสม[๕๓]

และจากการสัมภาษณ์ วงดนตรียังเป็นสื่อในการพบกันของบุคคลกลุ่มต่างๆ ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ในกลุ่ม

วงดนตรี	***คุณค่าทางสังคม***
วงดนตรีในการแสดงโนรา	*- เป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลัง* *- ความเคารพครูอาจารย์* *- บทร้อง มีบทบาทในฐานะผู้ชี้นำจริยธรรม* *- ประพฤติตัวเป็นแบบอย่าง* *- สื่อสารระหว่างกัน เครื่องมือรวมกลุ่ม*
วงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง	*- เป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลัง*

[๕๑] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๕๒] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๕๓] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

	- ความเคารพครูอาจารย์ *- บทร้อง มีบทบาทในฐานะผู้ชี้นำจริยธรรม* *- ประพฤติตัวเป็นแบบอย่าง* *- สื่อสารระหว่างกัน เครื่องมือรวมกลุ่ม*
วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง	*- เป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลัง* *- ความเคารพครูอาจารย์* *- ประพฤติตัวเป็นแบบอย่าง* *- สื่อสารระหว่างกัน เครื่องมือรวมกลุ่ม*
วงดนตรีในการแสดงดีเกร์ฮูลู	*- เป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลัง* *- ความเคารพครูอาจารย์* *- บทร้อง มีบทบาทในฐานะผู้ชี้นำจริยธรรม* *- ประพฤติตัวเป็นแบบอย่าง*
วงดนตรี(ต่อ)	***คุณค่าทางสังคม(ต่อ)***
วงดนตรีในการแสดงดีเกร์ฮูลู	*- สื่อสารระหว่างกัน เครื่องมือรวมกลุ่ม*
วงดนตรีในการแสดงสีละ	*- เป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลัง* *- ความเคารพครูอาจารย์* *- บทร้อง มีบทบาทในฐานะผู้ชี้นำจริยธรรม* *- ประพฤติตัวเป็นแบบอย่าง*

	- สื่อสารระหว่างกัน เครื่องมือรวมกลุ่ม
วงดนตรีกาหลอ	*- เป็นสิ่งแสดงลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ความเชื่อ วิถีชีวิต ภูมิหลัง* *- ความเคารพครูอาจารย์* *- ประพฤติตัวเป็นแบบอย่าง* *- สื่อสารระหว่างกัน เครื่องมือรวมกลุ่ม*

ตารางที่ ๘ คุณค่าทางสังคมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๑.๕ คุณค่าในตัวบุคคล

จากการสัมภาษณ์พบว่า ดนตรีสามารถกล่อมเกลาจิตใจให้มีความละเอียดอ่อนเกิดความสมาธิ และเกิดสุนทรีภาพ นอกจากนั้นผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนกล่าวถึงความภาคภูมิใจในฐานะศิลปินที่ให้ความสุขแก่คนในท้องถิ่น และในฐานะผู้รักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติ

เมื่อรวบรวมคุณค่าจากวงดนตรีต่างๆ สรุปเป็นประเด็นของคุณค่าได้ดังต่อไปนี้

คุณค่าด้านการใช้ประโยชน์	*- ประกอบพิธีกรรม ตามความเชื่อ ยกเว้น รองเง็งและดีเกร์ฮูลู* *- การแสดง ยกเว้น กาหลอ และ ดีเกร์ฮูลู* *- กำกับจังหวะการร้อง เฉพาะในดีเกร์ฮูลู*
คุณค่าทางสุนทรียภาพ	*- เกิดความสมบูรณ์ในพิธีกรรมและการแสดง* *- สร้างความรู้สึกร่วม ระหว่างพิธีและการแสดง กับผู้ชม* *- พิธีกรรมเกิดมนต์ขลัง มีความศักดิสิทธิ์และน่าเชื่อถือ* *- ความข้าใจการแสดง ทำให้การแสดงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับดนตรี* *- ความไพเราะ กลมกลืน ถูกวิธีการ*
คุณค่าทางอัตลักษณ์ของวง	*- ความเชื่อท้องถิ่นในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ*

ดนตรี	*- ขั้นตอนที่เป็นลักษณะเฉพาะ*
	- รูปแบบการผสมวงดนตรี
	- เครื่องดนตรีที่ใช้และภาษา
คุณค่าทางอัตลักษณ์ของวงดนตรี (ต่อ)	*- ลีลาจังหวะในการบรรเลง*
	- ทำนองและสำเนียงในการบรรเลง
คุณค่าทางสังคม	*- เป็นสัญลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่นภาคใต้แต่ละพื้นที่*
	- สะท้อนวัฒนธรรมการใช้ชีวิต
	- เป็นเครื่องมือในการรวมกลุ่ม
	- เป็นสื่อชี้นำจริยธรรม
	- นักดนตรีเป็นแบบอย่างที่ดีแก่บุคคลในท้องถิ่น
คุณค่าในตัวบุคคล	*- เกิดสุนทรีภาพ*
	- ความภาคภูมิใจในฐานะศิลปิน
	- ความภาคภูมิใจในฐานะผู้สืบสานวัฒนธรรม

ตารางที่ ๙ คุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๒ วิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และสภาพการณ์ปัจจุบัน

การสัมภาษณ์เพื่อทราบถึงวิวัฒนาการของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และสภาพการณ์ในปัจจุบัน จะเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ถึงปัญหาต่างๆของกิจกรรมที่ใช้วงดนตรีพื้นบ้านในท้องถิ่น

๔.๒.๑ วิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และมีประสบการณ์ยาวนานแต่ละสาขา ทำให้ทราบถึงวิวัฒนาการในช่วงเวลา ๕๐ ปีที่ผ่านมาดังต่อไปนี้

๔.๒.๑.๑ วิวัฒนาการของ วงดนตรีในการแสดงโนรา

จากการสัมภาษณ์ครูควน ทวนยกและอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ สามารถรวบรวมข้อมูลวิวัฒนาการของวงดนตรีในการแสดงโนราเป็นประเด็นต่างๆตามองค์ประกอบทางวัฒนธรรมได้ดังนี้

๑) วัตถุประสงค์ หรือ องค์มติ

จากการสัมภาษณ์พบว่าวงดนตรีในการแสดงโนราใช้ประโยชน์ในโนราในลักษณะต่างๆ ได้แก่ การใช้ประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู และการใช้แสดงเพื่อความบันเทิง ครูควน ทวนยกกล่าวเพิ่มเติมว่าสมัยก่อนเคยมีการใช้ประโคมในพิธีการต่างๆนอกเหนือจากการแสดงด้วย เช่น งานบวช งานขึ้นเบญจารดน้ำผู้ใหญ่ [๕๔] ในปัจจุบันมีการใช้วงดนตรีเพิ่มเติมในการแสดงโนราเป็นชุดเป็นตอน เช่น การแสดง โชว์ในงานต่างๆ การแสดงเพื่อการต้อนรับหรือพิธีเปิดกิจกรรมสมัยใหม่ ซึ่งโนราเข้ามาอยู่ในวิทยาลัยครูสงขลาตั้งแต่ประมาณ ๔๐ ปีมาแล้ว[๕๕]

โนราเพื่อความบันเทิง มี ๒ ประเภทในปัจจุบัน ๑) การแสดงแบบเก่าหรือแบบโบราณ ๒) การแสดงแบบสมัยใหม่ มีการนำวงดนตรีลูกทุ่งมาร่วมเล่นด้วยในตอนท้าย และย่อขั้นตอนต่างๆในการแสดงโนราลง[๕๖]

๒) วิธีปฏิบัติ หรือ องค์พิธีการ

จากการสัมภาษณ์ นักดนตรีต้องติดตามความเคลื่อนไหวต่างๆของนายโรงเพื่อการบรรเลงอย่างสอดคล้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวในการแสดง ในปัจจุบันมีความเปลี่ยนแปลงด้านความสัมพันธ์ระหว่างนักดนตรีกับนักแสดงกล่าวคือ มีความสอดคล้องสัมพันธ์น้อยลงกว่าเดิม เนื่องจากประสบการณ์ไม่เท่ากัน นักดนตรีมีน้อยกว่านักแสดง[๕๗]

วงดนตรีในการแสดงโนรา มีการผสมวงแบบวงดนตรีเครื่องห้า ประกอบด้วย ทับ กลองโนรา โหม่ง ฉิ่ง แตระ และปี่ ใช้กลองเป็นเครื่องนำ ในการบรรเลง และทับเป็นตัวให้จังหวะหลักในการแสดง การตีทับใช้คนคนเดียวตีทับ ๒ ใบที่ผูกรัดไว้ด้วยกัน ฉิ่งและ

---

[๕๔] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ.๒๕๕๓, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๕๕] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๕๖] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕.

[๕๗] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕.

แตระเป็นเครื่องช่วยกำกับจังหวะ โหม่งกำกับเสียงร้อง โดยที่คนตีฉิ่งและโหม่งเป็นคนเดียวกัน ครูควน ทวนยกกล่าวว่า ปี่ เป็นเครื่องทำนอง ที่เสริม เข้ามาภายหลังบรรเลงแบบด้นทำนองร่วมกับทำนองเพลงท้องถิ่น[๕๘] และมีการปรับเสียงปี่ให้เข้ากับเสียงสากลในสมัยหลัง และใช้เป่าในวงหนังตะลุงด้วย[๕๙]

ผู้ให้สัมภาษณ์ให้คำตอบเกี่ยวกับพิธีการว่า ในการบรรเลงพิธีกรรมโรงครูถือว่าไม่มีความเปลี่ยนแปลงวิธีการบรรเลง เนื่องจากมีขนบความเชื่อเคร่งครัดในแต่ละขั้นตอน ส่วนการบรรเลงในโนราบันเทิง มี ๒ ลักษณะ คือการแสดงแบบโบราณ ซึ่งเป็นไปตามขั้นตอนการแสดงที่เปลี่ยนแปลงน้อยมาก อีกลักษณะหนึ่งคือโนราสมัยนิยม จะมีการเพิ่มการแสดงดนตรีต่อท้าย การให้น้ำหนักช่วงที่มีการทำบทที่เน้นบทบาทตลก สนุกสนาน ให้ความสำคัญกับท่าทางการรำน้อย วงดนตรีไม่ได้ใช้ความสามารถ เช่น การบรรเลงเพลงทับ การรำย่ั่วทับ ย่ั่วปี่ หรือรำเฉพาะอื่นๆ

๓) เครื่องดนตรี เพลง และภาษา หรือ องค์วัตถุ

จากการสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่า วงดนตรีในการแสดงโนราเมื่อก่อน ๕๐ ปี ใช้ เครื่องดนตรีหลักได้แก่ ทับ กลองโนรา โหม่ง ฉิ่ง แตระ และปี่ ครูควนกล่าวว่า มีการปรับเปลี่ยนจากปี่ยอดมาเป็นปี่ต้นและปรับเสียงเป็นแบบสากล [๖๐] และบางคณะมีการผสมผสานเครื่องดนตรีจากภาคกลางบ้าง ในเวลาต่อมา เช่น ซอด้วง ซออู้และขลุ่ย ในปัจจุบันยังมีการใช้คีย์บอร์ดซึ่งเป็นเครื่องดนตรีสากลเพิ่มเข้ามาด้วยในบางคณะ การบรรเลงยึดทำนองการตีทับซึ่งเป็นเครื่องจังหวะสำคัญ เพลงปี่นิยมใช้เพลงที่เหมือนกับทางภาคกลางมากขึ้น

๔) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล หรือ องค์การ

จากการสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่า ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือการที่นักดนตรีไม่อยู่ประจำคณะเหมือนในอดีต เนื่องจากนักดนตรีเล่นให้กับหลายคณะ แต่ก็มักเล่นอยู่กับกลุ่มเดิม ซึ่งหลังจากที่เกิดกระแสอนุรักษ์ในกลุ่มนักวิชาการศิลปินนักแสดงกลับมาแสดงได้

---

[๕๘] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๕๙] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๖๐] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

ในขณะที่กลุ่มวงดนตรีได้แยกย้ายกันไป ศิลปินต้องใช้นักดนตรีรุ่นใหม่ซึ่งเกิดไม่ทัน จักแสดงที่มีทั้งเก่าและใหม่[๖๑]

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่าบทบาทของปี่มีความสำคัญมากขึ้น นักดนตรียังมีการไปบรรเลงให้กับหนังตะลุงและวงดนตรีอื่นๆอีกด้วย[๖๒]

จากการสัมภาษณ์พบว่า การถ่ายทอดโนราตามบ้านมีน้อยลง เข้ามาอยู่ในโรงเรียนทุกระดับถึงมหาวิทยาลัย กลายเป็นสาขาหนึ่งของนาฏศิลป์ไทย นอกจากนั้นยังมีโครงการฝึกเยาวชนที่จัดโดยองค์กรต่างๆ ทั้งมหาวิทยาลัย องค์บริหารส่วนตำบล และโรงเรียน

วิธีการออกแสดงเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน ได้แก่ ไม่มีการเดินโรง และการประชัน คงเหลือเฉพาะการรับงานตามคำเชิญเจ้าภาพหรือรับขันหมาก ครูควน ทวนยกกล่าวว่าในสมัยก่อนนอกจากกิจกรรมด้านการเกษตร การทำประมงแล้วยังมีกิจกรรมสำคัญคือการเป็นนักเดินโรง ซึ่งวัดในสมัยก่อนมีโรงโนราและหนังตะลุงตั้งรออยู่แล้ว ปัจจุบันจะมีการแสดงเมื่อมีคนมารับไปเล่นเท่านั้น[๖๓]

องค์มติ	*- เกิดการแสดงโนราเป็นชุดเป็นตอน* *- การแสดงโนราบันเทิงแบบโบราณน้อยลงและส่วนหนึ่งแปรสภาพเป็นแบบสมัยนิยมที่มีวงดนตรีลูกทุ่ง*
องค์พิธีการ	*- นักดนตรีและนักแสดงมีความสอดคล้องสัมพันธ์น้อยลงกว่าเดิม* *- บทบาทของปี่สำคัญมากขึ้น* *- เกิดรูปแบบการบรรเลงในการแสดงโนราเป็นชุด*
องค์วัตถุ	*- บางคณะมีคีย์บอร์ด*
องค์การ	*- นักดนตรีไม่อยู่ประจำคณะ เล่นหลายคณะ* *- นักดนตรีเล่นข้ามสาขา เช่น หนังตะลุง วงดนตรีลูกทุ่ง*

[๖๑] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕.

[๖๒] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕.

[๖๓] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

	- การถ่ายทอด จากบ้านสู่สถานศึกษา *- ไม่มีการเดินโรง* *- การประชันเปลี่ยนเป็นการประกวด*

ตารางที่ ๑๐ วิวัฒนาการวงดนตรีในการแสดงโนรา

๔.๒.๑.๒ วิวัฒนาการของวงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง

จากการสัมภาษณ์อาจารย์นครินทร์ ชาทองและครูควน ทวนยก สามารถรวบรวมข้อมูลวิวัฒนาการของวงดนตรีในการแสดงหนังตะลุงเป็นประเด็นต่างๆตามองค์ประกอบทางวัฒนธรรมได้ดังนี้

๑) วัตถุประสงค์ หรือ องค์มติ

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงหนังตะลุง เป็นการใช้เพื่อประกอบการเชิดตัวหนังแกะสลักเป็นตัวละครต่างๆให้เกิดเงาที่จอ และนิยมแสดงเป็นเรื่อง ในปัจจุบันหนังตะลุงยังไม่มีการใช้วงดนตรีเพื่อการแสดงแบบอื่น การแสดงเพื่อความบันเทิงและการแก้บนในท้องถิ่น

๒) วิธีปฏิบัติ หรือ องค์พิธีการ

จากการสัมภาษณ์ วิธีการปฏิบัติของนักดนตรีคือ ต้องติดตามการเชิดของนายหนังตลอดเวลา เพื่อที่จะบรรเลงได้อย่างเหมาะสมกับตัวละครและการเคลื่อนไหว อาจารย์นครินทร์ ชาทองให้ทัศนะเพิ่มเติมว่าการแสดงของนายหนังตะลุงระยะหลังมีคุณภาพด้อยลง โดยให้ความสำคัญกับลีลาน้อยลงและการละเลยขั้นตอน และวงดนตรีใช้เพลงที่ไม่เหมาะสมกับตัวหนัง เช่น ท่าทางต่างๆของการออกรูปฤาษี การออกรูปพระอิศวร แต่การแสดงเน้นเรื่องการทอล์คโชว์และวงดนตรีสมัยนิยมแทน[๖๔]

จากการสัมภาษณ์ ทำให้ทราบรูปแบบการผสมวงดนตรีที่ใช้ในการแสดงเมื่อสมัยก่อน ๕๐ ปี ใช้วงดนตรีที่เรียกว่าเครื่องห้าเช่นเดียวกับการแสดงโนรา ซึ่งประกอบด้วย ทับ

---

[๖๔] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ.๒๕๕๐, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

กลอง โหม่ง กรับ ฉิ่ง และปี่ มีวิธีการเหมือนกับในโนรา กล่าวคือ ใช้ทับและกลองเป็นเครื่องนำ ในการบรรเลง โดยให้ทับเป็นตัวให้จังหวะหลักในการแสดง การตีทับใช้คนคนเดียวตีทับ ๒ ใบที่ผูกรัดไว้ด้วยกัน ฉิ่งและแตระเป็นเครื่องช่วยกำกับจังหวะ โหม่งกำกับเสียงร้อง ครูควน ทวนยกให้สัมภาษณ์ว่า โหม่งคู่ในหนังตะลุงนั้นผู้บรรเลงจะบรรเลงร่วมกับกรับโดยคนเดียวกัน แต่ในโนราคนตีฉิ่งและโหม่งเป็นคนเดียวกัน[๖๕]

ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในช่วงแรกคือ การรับดนตรีและเพลงจากทางภาคกลางเข้ามาใช้ในการแสดง ในระยะต่อมาการผสมวงดนตรีนิยมใช้เครื่องดนตรีสากลมากขึ้น จากการสัมภาษณ์ครูนครินทร์ ชาทองยังพบว่า การเปลี่ยนแปลงในการเอาเครื่องสากลเข้ามาเล่นนั้นเกิดจากความต้องการของนายหนังตะลุงซึ่งมีชื่อเสียงมาก จึงมีการรับแบบอย่างอย่างรวดเร็ว และด้วยช่วงสมัยนั้น หนังตะลุงและโนรามีคู่แข่งสำคัญคือหนังกางแปลงและวงดนตรีลูกทุ่ง การนำเครื่องสากลมานั้นมีวงดนตรีลูกทุ่งเป็นแบบอย่างสำคัญ นอกจากนั้นแล้วช่วงนั้นทั้งหนังตะลุงและโนราก็ซบเซามาก การ ปรับเปลี่ยน ดังกล่าวจึงเป็นเรื่องที่เป็นทางรอดทางหนึ่ง ซึ่งส่งผลมาถึงปัจจุบัน[๖๖]

ในปัจจุบัน หนังตะลุงยังเปลี่ยนรูปแบบไปอีกด้วยการเพิ่มการแสดงลักษณะวงดนตรีลูกทุ่งเข้าไปด้วย ทำให้ วิธีการบรรเลง ดนตรีแนวเดิมเปลี่ยนไป มีการปรับเปลี่ยนขั้นตอนโดยลดความสำคัญของลีลาการเชิด เลิกใช้เพลงขนบนิยมมาใช้เพลงร่วมสมัย นอกจากนั้นหนังตะลุงเน้นการทอล์คโชว์ การพูดบทตลกมากขึ้นทำให้ส่วนอื่นๆถูกลดความสำคัญลง[๖๗]

๓) เครื่องดนตรี เพลง และภาษา หรือ องค์วัตถุ

วงดนตรีเครื่องห้า ในหนังตะลุงประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง กรับ ฉิ่ง และปี่ ครูควน ทวนยกให้สัมภาษณ์ว่าความแตกต่างของเครื่องดนตรีระหว่างหนังตะลุงกับโนรา คือ กลองในโนราเรียกว่ากลองโนรา มีขนาดใหญ่กว่ากลองในหนังตะลุงซึ่งเรียกว่ากลองตุ๊ก [๖๘] และ

---

[๖๕] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๖๖] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๖๗] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๖๘] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

ในช่วง๕๐ปีก่อน เริ่มมีการใช้เครื่องดนตรีจากภาคกลางเช่น ซออู้ ซอด้วง ขลุ่ย เข้ามาร่วมบรรเลงในวงหนังตะลุงด้วย[๖๙]

ความเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีในปัจจุบันคือวงดนตรีหนังตะลุงส่วนใหญ่นิยมใช้เครื่องดนตรีสากล มีการนำกลองชุดมาแทนกลองตุ๊ก และใช้เครื่องบรรเลงทำนองเพิ่มขึ้น ได้แก่ คีย์บอร์ด เบสไฟฟ้าและ กีต้าร์ไฟฟ้า และปรับเสียงปี่ให้เข้ากับดนตรีสากล อาจารย์นครินทร์ ชาทองกล่าวเพิ่มเติมว่า วงดนตรีดั้งเดิมหายากขึ้นทุกที มีคนเล่นน้อย[๗๐]

ภาษาหลักที่ใช้ยังคงเป็นภาษาถิ่นภาคใต้ ขณะที่เพลงมีการเปลี่ยนแปลงไป ได้แก่ การเลิกด้นเพลงหรือคิดทำนองสด เปลี่ยนมาใช้เพลงจากภาคกลางมากขึ้น และปัจจุบันมีการใช้เพลงสมัยนิยมโดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งด้วย และผู้ให้สัมภาษณ์ทั้งสองท่านยังตั้งข้อสังเกตว่านักดนตรีหนังตะลุงในปัจจุบันมักใช้เพลงอย่างไม่ถูกกาลเทศะ และนายหนังก็มีประสบการณ์น้อยลง[๗๑]

๔) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล หรือ องค์การ

จากการสัมภาษณ์ทำให้ทราบว่า ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือการที่นักดนตรีไม่อยู่ประจำคณะเหมือนในอดีต เนื่องจากนักดนตรีเล่นให้กับหลายคณะ แต่นายหนังก็มักใช้นักดนตรีเดิม ครูควน ทวนยก กล่าวว่าทุกวันนี้ลูกคู่น้อย สมัยก่อนนายหนัง๑คน ก็มีลูกคู่๑วง ทุกวันนี้นักดนตรี๑วงต้องเล่นกับหนังตะลุง ๔-๕ คณะ[๗๒]

ช่วงที่หนังตะลุงเริ่มมีการอนุรักษ์ใหม่ ประมาณ ๒๕๒๐ นักดนตรีเกิดไม่ทัน ทำให้นายหนังตะลุงต้องหานักดนตรีเมื่อมีการแสดงและยังคงต่อเนื่องมาถึงปัจจุบัน แต่ในปัจจุบัน หัวหน้าคณะหนังตะลุงก็ตั้งตัวเป็นหัวหน้าคณะเลยโดยที่ไม่มีการรวมกลุ่มนักดนตรีก่อนโดยใช้วิธีหานักดนตรีเฉพาะงาน ซึ่งคล้ายกับในโนรา[๗๓]

---

[๖๙] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๗๐] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๗๑] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๗๒] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๗๓] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

และนักดนตรีบางส่วนยึดเป็นอาชีพขณะที่ส่วนใหญ่มีอาชีพอื่นๆเป็นหลักอยู่แล้ว นอกจากนั้นนักดนตรียังมีการไปบรรเลงให้กับโนราและวงดนตรีลูกทุ่งอีกด้วย

ผู้ให้สัมภาษณ์ยังเห็นตรงกันว่า จำนวนคนในคณะมากขึ้นเพราะนักดนตรีมากขึ้น ทำให้ค่าใช้จ่ายสูงขึ้น ทั้งค่าแรง ค่าขนส่ง ค่าเครื่องเสียง

ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวตรงกันว่า ในปัจจุบัน ไม่มีการเดินโรงแสดงและการประชัน ซึ่งการเดินโรงแสดงนั้นทำให้นายหนังใหม่เป็นที่รู้จักและเป็นเวทีสำหรับพัฒนาการแสดงของตัวเอง คณะที่ยังไม่มีชื่อเสียงจะฝึกฝนด้วยการเดินโรงไปเรื่อยๆ ปัจจุบันจะแสดงเมื่อมีคนรับไปเล่นเท่านั้น

ครูควน ทวนยกให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการถ่ายทอดว่า มีการสอนตามบ้านน้อยลง วงดนตรีเข้ามาฝึกกันในโรงเรียน มหาวิทยาลัยมาก[๗๕]

องค์มติ	*- วงดนตรีเครื่องห้าเดิมมีการใช้น้อย แปรสภาพเป็นวงเครื่องห้าที่มีเครื่องสากล*
องค์พิธีการ	*- หัวหน้าคณะให้ความสำคัญกับลีลาน้อยลงและการละเลยขั้นตอนวงดนตรีลดบทบาทไปด้วย* *- วงดนตรีและหัวหน้าคณะใช้เพลงที่ไม่เหมาะสมกับตัวหนัง* *- นักดนตรีและการเชิดมีความสอดคล้องสัมพันธ์น้อยลงกว่าเดิม* *- เกิดรูปแบบการแสดงใหม่ ที่มีวงดนตรีลูกทุ่ง* *- การผสมวงใหม่ที่ใช้วงดนตรีสากลผสม*
องค์วัตถุ	*- ใช้เครื่องดนตรีสากล กลองชุด กีต้าร์ไฟฟ้า เบส คีย์บอร์ด* *- ไม่ใช้กลองตุ๊ก* *- ใช้เพลงไม่ถูกกาลเทศะ*
องค์การ	*- นักดนตรีไม่อยู่ประจำคณะ เล่นหลายคณะ*

[๗๕] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

	- นักดนตรีเล่นข้ามสาขา เช่น โนรา วงดนตรีลูกทุ่ง *- ไม่มีการเดินโรง* *- บางคณะสมาชิกมาก และอุปกรณ์มาก*

ตารางที่ ๑๑ วิวัฒนาการการวงดนตรีหนังตะลุง

๔.๒.๑.๓ วิวัฒนาการของวงดนตรีรองเง็ง

จากการสัมภาษณ์ครูขาเดร์ แวเด็ง และนายเซ็ง อาบู ทำให้ทราบถึงวิวัฒนาการของการแสดงรองเง็งดังต่อไปนี้

๑) วัตถุประสงค์ หรือ องค์มติ

วงดนตรีรองเง็งใช้ในการบรรเลงเพลงประกอบการเต้นรำใน จังหวะต่างๆ โอกาสที่ใช้แสดงได้แก่ งานแต่งงาน พิธีเข้าสุหนัต งานเลี้ยงน้ำชา งานขึ้นบ้านใหม่ และเพื่อความรื่นเริงในโอกาสที่มีการรวมตัวของชุมชน ในสมัยก่อนจากนี้ เป็นการเต้นในวัง เพื่อรับแขก [๗๕] จากการสัมภาษณ์ยังพบว่าวงดนตรีรองเง็งนอกจากใช้เต้นรองเง็ง ยังมีการใช้บรรเลงโดยไม่มีการเต้นรำในโอกาสต่างๆมากขึ้น โดยเฉพาะในงานเปิดพิธีต่างๆ [๗๖] ทั้งสองท่านยังให้สัมภาษณ์ว่า ในท้องถิ่นไม่มีการเต้นรองเง็งแล้ว แต่มีการนำเข้าไปสอนเต้นกันในมหาวิทยาลัย

๒) วิธีปฏิบัติ หรือ องค์พิธีการ

จากการสัมภาษณ์ วงรองเง็งบรรเลงประกอบการเต้นรำจบเป็นเพลง ไม่มีพิธีการ สมัยก่อนมีการร้องประกอบดนตรี แต่ในปัจจุบันนิยมบรรเลงอย่างเดียว ส่วนการบรรเลงดนตรีที่ไม่มีการเต้นรองเง็งก็ยังบรรเลงลักษณะเดิมเพียงแต่ไม่มีการเต้นรำ

การผสมวง ใช้รำมะนาและฆ้องเป็นเครื่องจังหวะหลัก บรรเลงไปตามจังหวะต่างๆของการเต้นรองเง็ง ไวโอลินมีหน้าที่ดำเนินทำนอง เครื่องดนตรีอื่นๆเพิ่มเข้ามาในช่วง

---

[๗๕] สัมภาษณ์ ขาเดร์ แวเด็ง, ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. ๒๕๓๖, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๗๖] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

หลัง เพื่อการประสานทำนอง ได้แก่ แมนโดลิน และแอคคอเดียน เซ็ง อาบู ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า เครื่องจังหวะประเภทกลองที่เพิ่มขึ้นเพื่อนำมาล้อขัดกับรำมะนา[๗๗]

การสัมภาษณ์ยังได้คำตอบว่า วงดนตรีรองเง็งที่ปัตตานีเคยนิยมเล่นกันในวัง ใช้ต้อนรับผู้มาเยือน ในสมัยก่อนรองเง็งออกสู่ชาวบ้านด้วยการนำเสนอผ่านทางการแสดงมะโย่ง และแยกเฉพาะการแสดงรองเง็งภายหลัง แต่ในปัจจุบัน ทั้งมะโย่งและรองเง็งได้รับความนิยมน้อยลง การแสดงมะโย่งก็ไม่มีการเต้นรองเง็งสลับฉากอีก[๗๘]

๓) เครื่องดนตรี เพลง และภาษา หรือ องค์วัตถุ

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีในการแสดงรองเง็ง มีเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ ไวโอลิน รำมะนา และฆ้อง มีการเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นๆ ที่นิยมได้แก่ แมนโดลิน แอคคอเดียน บารากัส และเสริมกลองอื่นๆเข้ามาเพิ่มเมื่อประมาณ ๓๐ ปีมาแล้ว ปัจจุบัน วงดนตรีอาจมีการใช้เครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น กลองเปอร์เซีย กีต้าร์[๗๙]

เพลงที่ใช้บรรเลงเป็นเพลงเฉพาะของรองเง็ง เช่น ลาฆูดูวอ ปูโจ๊ะปิซัง เป็นต้น ภาษาที่ใช้ร้องในอดีตเป็นภาษามลายูถิ่น

๔) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล หรือ องค์การ

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีรองเง็ง แพร่หลายและมีความนิยมในพื้นที่จังหวัดชายแดน ปัตตานี นราธิวาส ยะลา ซึ่ง ชาวไทยมุสลิมอาศัยอย่างหนาแน่น แต่ไม่มีการเต้นรองเง็งโดยคนในท้องถิ่นแล้ว การเล่นเพื่อประกอบการเต้นจะเป็นนักแสดงในมหาวิทยาลัยและโรงเรียน ในท้องถิ่นยังคงมีแต่นักดนตรีที่ยังเล่นอยู่ เซ็ง อาบู ให้สัมภาษณ์ว่า การเล่นในท้องถิ่นต้องระมัดระวังและให้ความเกรงใจชุมชนและผู้นำศาสนา การซ้อมต้องหาสถานที่นอกชุมชน[๘๐]

---

[๗๗] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๗๘] สัมภาษณ์ ขาเดร์ แวเด็ง, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๗๙] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๘๐] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕

การแสดง ส่วนใหญ่เป็นงานขององค์กรต่างๆ บุคคลที่รับไปแสดงในพื้นที่เป็นผู้มีฐานะ หรือ นักการเมือง[๘๑]

นักดนตรีมักอยู่ประจำคณะ ทั้งในคณะมะโย่งและคณะรองเง็งและเป็นคนในท้องถิ่น ปัจจุบันนักดนตรีอยู่ต่างท้องที่และรวมตัวกันเฉพาะเมื่อเวลามีงาน

การฝึกรองเง็งในปัจจุบัน ย้ายจากบ้านมาฝึกในโรงเรียน ซึ่งมีโครงการต่างๆทั้งของโรงเรียนและมหาวิทยาลัย เชิญนักดนตรีท้องถิ่นไปสอน แต่มีบ้างไม่มีบ้าง นักดนตรีรองเง็งรุ่นใหม่ล้วนฝึกมาแบบนี้[๘๒]

องค์มติ	*- เพิ่มการใช้ประโยชน์จากดนตรีเต้นรำเป็นดนตรีเพื่อการฟัง*
องค์พิธีการ	*- การผสมวงมีเครื่องดนตรีเพิ่มขึ้น*
องค์วัตถุ	*- เพิ่มเครื่องดนตรี แมนโดลิน แอคคอเดียน กลองมลายู กลองเปอร์เซีย* *- มีเพลงร่วมสมัย*
องค์การ	*- คณะรองเง็ง ไม่มีนักแสดง มีเฉพาะดนตรี* *- การเล่นในท้องถิ่นยากขึ้น พื้นที่การแสดงอยู่นอกชุมชนมากกว่า* *- ผู้รับวงดนตรีไปแสดงในพื้นที่ ส่วนใหญ่มีฐานะ* *- การถ่ายทอด ย้ายจากบ้านสู่สถานศึกษา* *- การเต้นรำ ย้ายสู่สถานศึกษา* *- เกิดผู้สืบทอดนอกพื้นที่มากกว่าในพื้นที่*

ตารางที่ ๑๒ วิวัฒนาการการวงดนตรีรองเง็ง

---

[๘๑] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕

[๘๒] สัมภาษณ์ ขาเดร์ แวเด็ง, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

๔.๒.๑.๔ วิวัฒนาการในวงดนตรีดีเกร์ฮูลู

จากการสัมภาษณ์ครูหะมะ แบลือแบ ทำให้ทราบถึงวิวัฒนาการของการแสดงดีเกร์ฮูลูดังต่อไปนี้

๑) วัตถุประสงค์ หรือ องค์มติ

จากการสัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ ดีเกร์ฮูลู เป็นวงดนตรีที่ใช้เพื่อการร้องกลอนโต้ตอบกัน วัตถุประสงค์หลักคือเพื่อการร้องกลอนในภาษามลายูถิ่นเพื่อความรื่นเริง นิยมแสดงในงานแต่งงาน พิธีเข้าสุหนัต งานที่มีการรวมกลุ่มกันทำงานและงานเลี้ยง ในปัจจุบันการเล่นดีเกร์ฮูลูมีงานดังกล่าวน้อยลง

๒) วิธีปฏิบัติ หรือ องค์พิธีการ

การแสดงดีเกร์ฮูลู มีนักร้องเป็นหลักในการดำเนินการแสดง วงดนตรีมีหน้าที่ให้จังหวะ และมีคณะลูกคู่คอยรับส่งคำร้อง ลักษณะคล้ายลำตัดของทางภาคกลาง ทั้งวงดนตรีและลูกคู่ต้องคอยสังเกตติดตามนักร้องเพื่อการให้จังหวะและรับส่งอย่างเหมาะสม

การผสมวงดนตรี ใช้รำมะนาและฆ้องเป็นเครื่องจังหวะหลัก และมีบารากัสเป็นอุปกรณ์สร้างสีสัน

ดีเกร์ฮูลูยังมีขั้นตอนการแสดงที่เป็นขนบนิยม ตั้งแต่โหมโรง การกล่าวถึงครู การเสนอเรื่อง และการลา ซึ่งแต่ละขั้นตอนมีจังหวะและการใช้ฉันทลักษณ์แตกต่างกันไป เนื้อหาที่นำเสนอเป็นการเล่าเรื่องราวทั่วไปแต่ต้องมีแง่คิดที่ดีประกอบด้วย

นักร้องจะมีความสามารถในการร้องแล้วต้องมีความรู้และประสบการณ์ในการดำเนินชีวิตด้วย ในปัจจุบัน นักร้องดีเกร์ฮูลู ให้ความสำคัญกับรูปแบบกลอนที่เป็นแบบเฉพาะน้อยลง เช่น กลอนปัตตานีหรือกาโล๊ะตานี

ดีเกร์ฮูลูรุ่นใหม่ไม่มีการใช้กลอนที่หลากหลาย เช่น ขั้นตอนการลาที่ใช้บทอำลาวาบูแลอย่างเดียว ทั้งที่มีบทอื่นๆด้วย

นักร้องไม่มีเนื้อหาที่ดี เน้นความตลกสนุกสนาน และไม่ศึกษาทำความเข้าใจขั้นตอนการแสดง หะมะ แบลือแบ กล่าวยกตัวอย่างปัญหาไม่เข้าใจว่า เมื่อรับเชิญไปเป็น

กรรมการตัดสินการประกวดมักมีการทักท้วงและไม่ยอมรับของผลการตัดสินการประกวดดีเกร์ฮูลูหลายครั้ง[๘๓]

หะมะ แบลือแบ ให้สัมภาษณ์ว่าวิวัฒนาการสำคัญในดีเกร์ฮูลู คือ การเพิ่มเติมท่าทางการโยกตัวและใช้แขนและมือออกท่าทางของลูกคู่และลีลาของนักดนตรี และเพิ่มเติมว่าคณะดีเกร์ฮูลูสมัยใหม่ที่นักร้องเป็นผู้หญิงบางคณะ มีการแต่งกายที่ยั่วยุ และแสดงลีลาที่ไม่เหมาะสม ยิ่งทำให้เกิดปัญหามากขึ้น[๘๔]

๓) เครื่องดนตรี เพลง ภาษา หรือ องค์วัตถุ

จากการสัมภาษณ์พบว่า สิ่งสำคัญของดีเกร์ฮูลูคือการร้อง โดยใช้ภาษามลายูถิ่น ร้องมีสัมผัส ในสมัยก่อนไม่มีเครื่องดนตรีก็ได้ ใช้ของใช้ใกล้ตัวทั่วไปในที่นั้น เช่นพวกเครื่องครัว ก็ใช้ได้ แต่เมื่อเป็นพิธีการมากขึ้น ก็มีเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ รำมะนา ฆ้อง และบารากัส หะมะ แบลือแบกล่าวถึงบารากัสว่า ในสมัยก่อ น บารากัส ทำขึ้นใช้เองจากผลมะพร้าวขนาดเล็ก[๘๕]

จากการสัมภาษณ์ยังพบว่า ลีลาการร้องมีการใช้ทำนองเพลงสมัยปัจจุบันร่วมกับทำนองเก่า

๔) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล หรือ องค์การ

จากการสัมภาษณ์ ดีเกร์ฮูลูแต่ละคณะจะมีสมาชิกเป็นคนในหมู่บ้านของตนเองเป็นหลัก และมีคณะดีเกร์ฮูลูแทบทุกหมู่บ้าน มีการแข่งขันประชันอย่างสม่ำเสมอ ปัจจุบันการแสดงดีเกร์ฮูลูจะแสดงเมื่อมีผู้มาติดต่อไปแสดงเท่านั้น

งานแสดงส่วนใหญ่เป็นผู้มีฐานะ หรือมีงานเลี้ยงต่างๆ อีกส่วนหนึ่งเป็นงานแสดงของหน่วยงานและองค์กรต่างๆเพิ่มเข้ามา

---

[๘๓] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๘๔] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๘๕] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

นักดนตรีดีเกร์ฮูลูเป็นชาวมุสลิมท้องถิ่น จากการสัมภาษณ์ พบว่าพื้นที่แสดงและฝึกซ้อมค่อนข้างจำกัด เนื่องจากต้องระมัดระวังความรู้สึกของชุมชนซึ่งเป็นชาวมุสลิม ทุกวันนี้มีการฝึกดีเกร์ฮูลูตามโรงเรียนมากขึ้น

องค์มติ	*- การใช้ประโยชน์แบบเดิม เพื่อการร้องโต้ตอบกัน* *- เป็นการแสดงมากขึ้น*
องค์พิธีการ	*- แนวปฏิบัติด้านขั้นตอนต่างกันมากขึ้น* *- รู้จักรูปแบบบทกลอนน้อยลง* *- เนื้อหานำเสนอลดความเข้มข้นทางข้อคิด เน้นความสนุกสนาน* *- ให้ความสำคัญกับลีลาของลูกคู่และนักดนตรีมากขึ้น*
องค์วัตถุ	*- นำทำนองเพลงร่วมสมัยมาใช้*
องค์การ	*- การเล่นในท้องถิ่นยากขึ้น พื้นที่การแสดงอยู่นอกชุมชนมากกว่า* *- ผู้รับวงดนตรีไปแสดงในพื้นที่ ส่วนใหญ่มีฐานะ* *- การถ่ายทอด ย้ายจากบ้านสู่สถานศึกษา*

ตารางที่ ๑๓ วิวัฒนาการการวงดนตรีดีเกร์ฮูลู

๔.๒.๑.๕ วิวัฒนาการในวงดนตรีสีละ

๑) วัตถุประสงค์ หรือ องค์มติ

จากการสัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน และมะยุโส๊ะ ขรีดาโอ๊ะ วงดนตรีสีละใช้ในการประกอบการร่ายรำและการต่อสู้ซึ่งมีทั้งแบบมือเปล่า และใช้อาวุธ สีละใช้แสดงในงานทั่วไป ใช้เพื่อแก้บนตามความเชื่อของท้องถิ่น เกี่ยวกับครูหมอสีละที่สามารถให้คุณให้โทษกับผู้คนได้ และใช้เป็นการละเล่นในการแสดงความสามารถทางศิลปะป้องกันตัวแข่งขันระหว่างหมู่บ้าน ในปัจจุบันไม่มีแล้ว เนื่องจากคณะสีละมีน้อยลง

๒) วิธีปฏิบัติ หรือ องค์พิธีการ

การสัมภาษณ์พบว่าการบรรเลงในการสีละไม่มีความเปลี่ยนแปลง นักดนตรีปฏิบัติตามขั้นตอนการแสดงสีละ และเมื่อมีการร่ายรำหรือต่อสู้ นักดนตรีต้องติดตามความเคลื่อนไหวของผู้แสดงโดยตลอด

การผสมวง ยังเป็นไปในลักษณะเดิม วงดนตรี สีละ ใช้กลองมลายูและฆ้องเป็นเครื่องจังหวะหลักและใช้ปี่ชวาเป็นเครื่องบรรเลงทำนอง

เครื่องดนตรีสีละยังคงเป็นของสูง มีความเชื่อในเรื่องครูหมอสีละและต้องมีการบรรเลงแสดงความเคารพก่อนการแสดง[๙๖]

๓) เครื่องดนตรี เพลงและภาษา หรือ องค์วัตถุ

จากการสัมภาษณ์พบว่า เครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้ไม่มีการปรับเปลี่ยนการบรรเลงสีละมีเพลงเฉพาะ เครื่องดนตรีประกอบด้วยเครื่องจังหวะได้แก่ กลองมลายูใหญ่และเล็กอย่างละใบ และฆ้อง เครื่องบรรเลงทำนอง คือ ปี่ชวา ใช้ทำนองเพลงเฉพาะของสีละ

๔) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล หรือ องค์การ

เส็น เหลาะหมาน ให้สัมภาษณ์ว่า โดยทั่วไป นักดนตรี จะประจำอยู่กับคณะของตัวเอง แต่ทุกวันนี้ นักดนตรีมีน้อยกว่านักแสดง ทำให้นักดนตรีต้องช่วยเล่นให้หลายคณะ นักดนตรีมีผู้ฝึกน้อยมาก โครงการฝึกสีละยังไม่มีผู้สนใจฝึกดนตรี [๙๗] มะยุโส๊ะ ขรีดาโอ๊ะ ให้สัมภาษณ์ว่าเด็กในท้องถิ่นให้ความสนใจกับเรื่องอื่นมากกว่าสีละ และมีปัญหาสังคมอื่นๆที่ดึงเยาวชนออกไปรวมกลุ่มกัน[๙๘]

---

[๙๖] สัมภาษณ์ มะยุโส๊ะ ขรีดาโอ๊ะ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[๙๗] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ศิลปินพื้นบ้านดีเด่นจังหวัดสงขลา, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๘] สัมภาษณ์ มะยุโส๊ะ ขรีดาโอ๊ะ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

การสัมภาษณ์ยังพบว่า ถึงแม้ว่าความเชื่อยังคงมีอยู่แต่การแสดงในพื้นที่มีน้อยลง เส็น เหลาะหมาน ให้สัมภาษณ์ว่า ในสมัยก่อนมีทุกหมู่บ้าน ทุกวันนี้เหลือไม่กี่แห่ง นักดนตรีก็น้อย เวลาสอนหรือซ้อมต้องไปที่โรงเรียน เกรงใจผู้นำศาสนาในท้องถิ่น[๘๙]

จากการสัมภาษณ์ นอกจากที่บ้านแล้ว สีละมีการ นำเข้าไปสอน ในโรงเรียนแต่โดยส่วนใหญ่ เยาวชนเหล่านั้นไม่ได้สืบทอดต่อเมื่อออกจากโรงเรียน และโรงเรียนไม่มีงบประมาณทำต่อ และการสอนเน้นเฉพาะการรำทำให้นักดนตรีมีน้อยมาก และปัจจุบันไม่มีนักดนตรีสีละรุ่นใหม่ การแสดงสีละทั้งของเยาวชนและครูสีละยังต้องใช้นักดนตรีอาวุโสเล่นดนตรีทั้งสิ้น[๙๐]

องค์มติ	*- การใช้ประโยชน์เดิม เพื่อการร่ายรำและศิลปะป้องกันตัว*
องค์พิธีการ	*- ไม่มีการปรับเปลี่ยนอย่างชัดเจน*
องค์วัตถุ	*- ไม่มีการปรับเปลี่ยนอย่างชัดเจน*
องค์การ	*- การแก้บนในท้องถิ่นน้อยลง* *- จัดการแสดงโดยองค์กรต่างๆมากขึ้น* *- การถ่ายทอด ส่วนหนึ่งสอนในสถานศึกษา*

ตารางที่ ๑๔ วิวัฒนาการการวงดนตรีสีละ

๔.๒.๑.๖ วิวัฒนาการในวงดนตรีกาหลอ

จากการสัมภาษณ์นายภู่ ชัยสวัสดิ์ ผู้ทำพิธีกรรมและนักดนตรีกาหลอทำให้ทราบว่า กาหลอมีวิวัฒนาการด้านต่างๆน้อยมาก[๙๑] ผลการศึกษาวิวัฒนาการของวงดนตรีกาหลอมีดังนี้

๑) วัตถุประสงค์ หรือ องค์มติ

---

[๘๙] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๐] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๑] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

วงดนตรีกาหลอใช้เพื่อประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ กาหลอใช้ประโคมและประกอบพิธีกรรมในงานเทศกาลในท้องถิ่น การรดน้ำผู้ใหญ่ การขึ้นบ้านใหม่ งานศพ ในปัจจุบันนิยมใช้เฉพาะในงานศพเท่านั้น

๒) วิธีปฏิบัติ หรือ องค์พิธีการ

จากการสัมภาษณ์พบว่า ขั้นตอนต่างๆของกาหลอไม่มีความเปลี่ยนแปลง ภู่ ชัยสวัสดิ์ ให้สัมภาษณ์ว่า พิธีการกาหลอเปลี่ยนไม่ได้ มีวิธีการเคร่งครัด การบรรเลงกาหลอมีขนบการปฏิบัติเป็นขั้นตอน และแต่ละขั้นตอนก็มีเพลงเฉพาะร่วมกับพิธีกรรมตั้งแต่การตั้งโรง จนรื้อถอนโรงพิธี เครื่องดนตรีมีวิธีการบรรเลงกำกับในแต่ละเพลง และมีวิธีการปฏิบัติตัวของนักดนตรีระหว่างพิธี[๙๒]

รูปแบบการผสมวงดนตรี ใช้เสียงกลองทนและฆ้องเป็นเครื่องจังหวะหลัก และใช้ปี่กาหลอเดินทำนอง ปัจจุบันยังคงรูปแบบเดิม

๓) เครื่องดนตรี เพลงและภาษา หรือ องค์วัตถุ

เครื่องดนตรีในวงกาหลอยังคงรูปแบบเดิม ได้แก่ กลองทน ๒ ใบเป็นกลองแบบเดียวกับกลองมลายู ฆ้องใหญ่ ๑ ใบ และปี่ฮ้อหรือปี่กาหลอ เป็นปี่ชวาขนาดเล็ก มีเพลงเฉพาะกาหลอ และเฉพาะขั้นตอน

กาหลอยังมีโรงพิธีและเครื่องประกอบพิธีหลายชนิดตามความเชื่อโบราณ รวมถึงคาถาต่างๆ

๔) ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล หรือ องค์การ

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีกาหลอเคยมีอยู่ทุกหมู่บ้าน เนื่องจากเป็นพิธีกรรมที่ใช้กันทั่วไปในท้องถิ่น ภู่ ชัยสวัสดิ์กล่าวว่า กาหลอเหลืออยู่ไม่กี่แห่ง ถ้าในสงขลาก็มีเฉพาะที่นี่ ที่อื่นๆไม่ครบวงดนตรีแล้ว[๙๓]

ภู่ ชัยสวัสดิ์ ยังให้สัมภาษณ์เรื่องการสืบทอดว่า ไม่มีใครสนใจมาเรียน เคยมีโรงเรียนทำโครงการขึ้นมา มีเด็กๆมาเรียนอยู่บ้าง แต่ก็ไม่ต่อเนื่อง เรื่องการทำพิธีเยอะมาก ยังไม่รู้จะสอนให้ใคร[๙๔]

องค์มติ	*- เหลือเฉพาะการใช้ในงานศพ*
องค์พิธีการ	*- ไม่มีการปรับเปลี่ยน*
องค์วัตถุ	*- ไม่มีการปรับเปลี่ยน*
องค์การ	*- การใช้ในท้องถิ่นน้อยมาก ช่วง ๕๐ ปีก่อนยังมีทุกหมู่บ้าน* *- นักดนตรีไม่ได้อยู่หมู่บ้านเดียวกัน* *- การถ่ายทอด ส่วนหนึ่งสอนในโรงเรียนในพื้นที่ และเลิกไปแล้ว*

ตารางที่ ๑๕ วิวัฒนาการการวงดนตรีกาหลอ

๔.๒.๒ สภาพการณ์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

การศึกษาเรื่องสภาพการณ์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการศึกษาวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะสินค้า ซึ่งสำรวจและสัมภาษณ์ตามแนวคิดส่วนผสมทางการตลาด โดยสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ และนักดนตรีที่เล่นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อยู่ในปัจจุบัน โดยแบ่งประเด็นสำคัญได้แก่ ๑) วงดนตรีและการใช้ประโยชน์ ๒) ค่าตอบแทน ๓) ความถี่และโอกาสในการแสดง ๔) การประชาสัมพันธ์ โดยมีผลการศึกษาดังนี้

๔.๒.๒.๑ วงดนตรีและการใช้ประโยชน์

๑) วงดนตรีโนรา

---

[๙๓] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๔] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

จากการสัมภาษณ์การใช้วงดนตรีโนรา พบว่าเป็นการใช้วงดนตรีเครื่องห้าในการแสดงโนรานอกจากการใช้ประกอบพิธีกรรม การใช้ประกอบการแสดงในโนราบันเทิงแล้วยังมีการใช้ประกอบการแสดงเป็นชุดเป็นตอนหรือการรำโชว์

ผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนให้สัมภาษณ์ว่าวงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนราบันเทิงที่เป็นคณะโนราอาชีพ มีการเพิ่มวงดนตรีสากลเพื่อการแสดงดนตรีลูกทุ่งต่อจากการแสดงโนรา ซึ่งวงดนตรีเครื่องห้าจะมีเวลาแสดงเฉพาะส่วนที่เป็นการแสดงโนรา

๒) วงดนตรีหนังตะลุง

จากการสัมภาษณ์ การใช้วงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุงนอกจากการใช้ในการเล่นหนังตะลุงที่เล่นเป็นเรื่อง การเล่นหนังตะลุงในพิธีไหว้ครูประจำปีแล้ว คณะหนังตะลุงอาชีพยังมีการนำวงดนตรีลูกทุ่งมาเล่นร่วมกับหนังตะลุง และมีการแสดงลักษณะทอล์คโชว์ที่เน้นบทตลกขบขัน

จากการสัมภาษณ์ ยังพบว่าวงดนตรีหนังตะลุงโดยส่วนใหญ่ เป็นวงดนตรีเครื่องห้าที่ปรับแต่งร่วมกับวงดนตรีสากล ด้วยการนำกลองชุด กีต้าร์ไฟฟ้า เบส และคีย์บอร์ดมาผสมในวงดนตรีเครื่องห้า และไม่มีการใช้กลองตุ๊กในการบรรเลง

เวท ไชยวรรณ ให้สัมภาษณ์ว่า ทุกวันนี้คนดูไปดูหนังตะลุงหลังโรงกันแล้ว ข้างหน้าไม่มีใครดู[๙๕]

ประพันธ์ ไฝเส้ง กล่าวว่า ลูกคู่หนังตะลุงมีสองแบบ คือเครื่องห้า กับทางเครื่องห้า ทางเครื่องห้าคือวงดนตรีที่ผสมเครื่องสากลเข้าไป การนำกลองชุดเข้ามาใช้ยังทำให้ต้องเพิ่มเครื่องดนตรีเบสและกีต้าร์ไฟฟ้าเพื่อให้สมดุลเรื่องเสียง[๙๖]

๓) วงดนตรีรองเง็ง

---

[๙๕] สัมภาษณ์ เวท ไชยวรรณ, ๑๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๖] สัมภาษณ์ ประพันธ์ ไฝเส้ง, ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

จากการสัมภาษณ์พบว่าการใช้วงดนตรีรองเง็งในท้องถิ่นปัจจุบันไม่มีการเต้นรองเง็ง คณะรองเง็งมีเพียงวงดนตรีเป็นหลัก และการแสดงเป็นการบรรเลงดนตรีในงานต่างๆ ไม่มีการเต้นรำ

เซ็ง อาบู ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการเต้นรองเง็งว่า ส่วนมากเป็นการบรรเลงเฉพาะดนตรี ถ้ามีการแสดงก็เป็นนักแสดงในมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ หรือนักเรียน[๙๗]

อภิชาต คัญธะชา กล่าวว่า การเต้นรองเง็งมีการปรับปรุงรื้อฟื้นขึ้นในมหาวิทยาลัย ตอนนี้มีการเรียนการสอนรองเง็งอยู่ทั่วไป ถ้าเล่นดนตรีประกอบการแสดงก็เล่นให้กับกลุ่มนี้[๙๘]

สมาน โดสมิ ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า มีการนำวงดนตรีรองเง็งมาใช้ในการโหมโรงก่อนการแสดงดีเกร์ฮูลูด้วย[๙๙]

๔) วงดนตรีดีเกร์ฮูลู

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีในดีเกร์ฮูลูเป็นการใช้ประโยชน์เพื่อให้จังหวะในการร้องดีเกร์ฮูลูและเพิ่มสีสันในการแสดง หะมะ แบลือแบ ให้สัมภาษณ์ว่า ดีเกร์ฮูลูมีลักษณะเป็นความบันเทิงมาก ถ้าเป็นงานเกี่ยวข้องกับศาสนาจะไม่ใช้เลย ส่วนมากเป็นการรื่นเริง เช่น งานแต่งงาน งานเลี้ยง[๑๐๐]

๕) สีละ

จากการสัมภาษณ์พบว่า การใช้ประโยชน์ของวงดนตรีสีละเป็นการใช้เพื่อประกอบการร่ายรำและประกอบการต่อสู้แบบสีละ ทั้งแบบมีอาวุธและมือเปล่า การแสดงสีละในท้องถิ่นส่วนใหญ่ใช้เพื่อการแก้บน และการแสดงในท้องถิ่น

---

[๙๗] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๘] สัมภาษณ์ อภิชาต คัญธะชา, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๙๙] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[๑๐๐] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

๖) กาหลอ

จากการสัมภาษณ์พบว่า วงดนตรีกาหลอเป็นการใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ ซึ่งมีเฉพาะดนตรีไม่มีการแสดง ในปัจจุบันใช้เฉพาะในงานศพ ภู่ ชัยสวัสดิ์ ให้สัมภาษณ์ว่า ส่วนมากเป็นงานที่ผู้ตายฝากฝังไว้ และบ้านที่มีความเชื่ออยู่ แต่ตามปกติไม่นิยมใช้กาหลอแล้ว[๑๐๑]

	โนรา	หนังตะลุง	รองเง็ง	ดีเกร์ฮูลู	สีละ	กาหลอ
ใช้ประโคม			บรรเลงโหมโรง			งานศพ
ประกอบพิธีกรรม	โนราโรงครู	แก้บน			แก้บน	งานศพ
เพื่อการรักษา	โนราโรงครู					
การละคร	โนราบันเทิง					
การแสดงเงา		แสดงเรื่อง				
ระบำรำฟ้อน	การรำเป็นชุดเป็นตอน		การเต้นรองเง็ง		การรำสีละ	
ประกอบการร้อง				การแสดงทั่วไป		
เพื่อการฟัง			บรรเลงโชว์			

ตารางที่ ๑๖ การใช้ประโยชน์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๒.๒.๒ ผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง

๑) โนรา

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง พบว่าวง ดนตรีใน การแสดงโนรา มีการแสดงในงานหลายลักษณะ ในพิธีโรงครูเป็นการ จัดในท้องถิ่นตามความเชื่อของแต่ละบ้าน นักดนตรีโนราให้สัมภาษณ์ตรงกันว่าโดยทั่วไปจะมีการเล่นดนตรีในโนราเพื่อการ แก้บนในท้องถิ่นมากที่สุด สัปดาห์ละ ๒ ครั้งเป็นอย่างน้อย เล่นดนตรีในพิธีโรงครูอย่างน้อยเดือนละครั้ง นอกจากนั้นเป็น งานบวช งานศพ และการ การรำโชว์ ซึ่งมีการเล่นดนตรีทุกสัปดาห์ทั้งกับคณะที่เล่นประจำและช่วยคณะอื่นๆ

---

[๑๐๑] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า ยังมีงานลักษณะอื่นๆบ้าง เช่น พิธีกรรมเชิญครูหมอขึ้นหิ้ง งานเทศกาลท้องถิ่น งานวัด และงานที่องค์กรต่างๆจัดแสดง[๑๐๒]

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีให้ข้อมูลตรงกันว่า ยังมีผู้ใช้การแสดงโนราอื่นๆที่ไม่ใช่คนชุมชนโดยตรง ได้แก่ งานวัฒนธรรมของ มหาวิทยาลัย ในท้องถิ่น งานเทศกาลต่างๆ ขององค์การบริหารส่วนท้องถิ่น งานแสดงสาธิตหรือโชว์ขององค์กรรัฐ งานแสดงของกลุ่มธุรกิจรับจัดงานของเอกชน ซึ่ง ผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนเคยผ่านงานลักษณะนี้ และยังพบว่างานเหล่านี้มีสัดส่วนน้อยมากเมื่อเทียบกับงานของคนในท้องถิ่นโดยตรง

จากการสัมภาษณ์ยังพบว่า นักดนตรียังมีการเล่นให้กับคณะหนังตะลุง และวงดนตรีลูกทุ่ง

นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม ให้สัมภาษณ์ว่า นอกจากการเล่นดนตรีให้คณะโนราแล้ว ยังมีการรับเล่นในคณะหนังตะลุงด้วย ซึ่งเมื่อรวมงานทั้งหมดอย่างน้อยมีการเล่นดนตรี ๑๐-๒๐ ครั้ง ขึ้นอยู่กับว่าเดือนไหนงานโนราหรือหนังตะลุงมากกว่า[๑๐๓] ส่วนเวท ไชยวรรณ กล่าวว่าช่วงนี้รับงานแสดงได้เพียง ๑-๒ งานต่อสัปดาห์ เนื่องจากทำงานประจำ แต่เมื่อก่อนมี๓-๔งาน บางสัปดาห์มีทุกวัน[๑๐๔] ปวริศ ประวัติ กล่าวว่าเล่นโนราอย่างน้อย สัปดาห์ละ ๓ งาน หนังตะลุงมีสัดส่วนน้อยกว่า[๑๐๕]

๒) หนังตะลุง

ผลจ ากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง พบว่าวง ดนตรีใน การแสดงหนังตะลุง มีการใช้ประโยชน์โดยคนในท้องถิ่นเป็นส่วนใหญ่ จ ากการสัมภาษณ์ พบว่ามีการแสดงหนังตะลุงเพื่อการแก้บนมากที่สุด นอกจากนั้นเป็นการแสดงในงานบวช งานทำบุญต่างๆ งานเทศกาลของท้องถิ่น งานวัด งานที่จัดโดยองค์กรต่างๆ

นักดนตรีหนังตะลุงให้สัมภาษณ์ตรงกันว่าโดยทั่วไปจะมีการเล่นดนตรีหนังตะลุงในการแก้บนในท้องถิ่นมากที่สุดสัปดาห์ละ ๒-๓ ครั้งเป็นอย่างน้อย นอกนั้นเป็นงานอื่นๆ

---

[๑๐๒] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๐๓] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๐๔] สัมภาษณ์ เวท ไชยวรรณ, ๑๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๐๕] สัมภาษณ์ ปวริศ ประวัติ, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ครูประพันธ์ ไฝเส้ง และนิวัฒน์ แซ่ลิ่มกล่าวว่า หนังตะลุงบางสัปดาห์มีงานทุกวันแต่เล่นหลายคณะ จากการสัมภาษณ์ยังพบว่า นักดนตรีมีการเล่นให้กับคณะโนราและวงดนตรีลูกทุ่งด้วย

จากการสัมภาษณ์นักดนตรีให้ข้อมูลตรงกันว่า มีงานลักษณะอื่นๆที่ไม่ใช่คนชุมชนโดยตรงที่คล้ายกับโนรา ได้แก่ งานวัฒนธรรมของ มหาวิทยาลัย ในท้องถิ่น งานเทศกาลต่างๆของ องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น งานแสดงสาธิตหรือโชว์ขององค์กรรัฐ ซึ่งผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนเคยผ่านงานลักษณะนี้ และยังพบว่างานเหล่านี้มีสัดส่วนน้อยมากเมื่อเทียบกับงานของคนในท้องถิ่นโดยตรง

๓) รองเง็ง

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง พบว่าวงดนตรีในการแสดงรองเง็งในปัจจุบันมีการแสดงในพื้นที่ชุมชนน้อยมาก โดยเป็นการ แสดงในงานแต่งงาน งานเข้าสุหนัต งานเลี้ยงของบ้านผู้มีฐานะ

สุวิทย์ แวเด็ง ให้สัมภาษณ์ว่า งานบรรเลงส่วนมากจัดโดยองค์กร คนท้องถิ่นก็มีบ้าง ในงานใหญ่ๆ และมีงานของนักการเมือง[๑๐๖]

การสัมภาษณ์พบว่า การเล่นในท้องถิ่นมีข้อจำกัดมากขึ้นด้านแนวปฏิบัติของชุมชนเรื่องศาสนา เซ็ง อาบู ให้สัมภาษณ์ว่าในหมู่บ้านเล่นยากซ้อมยาก ไม่อยากมีปัญหาในท้องที่ เข้ามาในเมืองดีกว่า[๑๐๗] และ พรภิรมณ์ แสนรักษ์ ให้สัมภาษณ์ว่าในพื้นที่เล่นไม่ได้เลย แต่ที่ติดถนนใหญ่ค่อนข้างมีปัญหาน้อยกว่า[๑๐๘]

จากการสัมภาษณ์ยังพบว่า การแสดงโดยส่วนใหญ่เป็นงานในพื้นที่สาธารณะที่จัดโดยองค์กรของรัฐและผู้รับจัดงาน เช่น งานเปิดพิธีต่างๆ หรือ มหาวิทยาลัยใช้เพื่อประกอบการแสดง และโครงการเชิงวัฒนธรรมต่างๆ เช่น การสาธิตขององค์กร ทางวัฒนธรรม การแสดงเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว โครงการต่างๆขององค์การบริหารส่วนท้องถิ่น

---

[๑๐๖] สัมภาษณ์ สุวิทย์ แวเด็ง, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๑๐๗] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๐๘] สัมภาษณ์ พรภิรมณ์ แสนรักษ์, ๑ มิถุนายน ๒๕๕๕.

อภิชาต คัญธะชา กล่าวว่าบางครั้งมีการรับงานไปเล่นตามจังหวัดที่เป็นแหล่งท่องเที่ยว เช่น ตรัง กระบี่ สุราษฎร์ธานี[๑๐๙]

เซ็ง อาบู ให้สัมภาษณ์ว่า รับงานไปเล่นที่มาเลเซียหลายครั้ง และได้รับความชื่นชมเป็นอย่างมาก[๑๑๐]

ด้านความถี่ในการแสดง จากการสัมภาษณ์พบว่าวงดนตรีรองเง็ง โดยเฉลี่ยมีการแสดงเดือนละ ๑-๒ ครั้ง

๔) วงดนตรีดีเกร์ฮูลู

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง พบว่าวงดนตรีในการแสดงดีเกร์ฮูลูในปัจจุบันมีการ แสดงในท้องถิ่นได้แก่ แต่งงาน เข้าสุหนัด งานต้อนรับ เลี้ยงน้ำชา เป็นส่วนใหญ่ นอกจากนั้นเป็นการแสดงสาธิต และโชว์โดยองค์กรต่างๆ ได้แก่ มหาวิทยาลัย องค์กรทางวัฒนธรรม องค์การบริหารส่วนท้องถิ่นและการท่องเที่ยว การแสดง วงดนตรีดีเกร์ฮูลูโดยรวมมีการแสดงอย่างน้อยเดือนละ ๔ ครั้ง

หะมะ แบลือแบ กล่าวว่าดีเกร์ฮูลูมีการแสดงมากขึ้นในช่วง ๑๐ ปีหลัง แต่ยังน้อยกว่าสมัยก่อนมาก ที่มีดีเกร์ฮูลูทุกหมู่บ้าน ดีเกร์ฮูลูยังเป็นที่รู้จักในมาเลเซียบริเวณตอนเหนือ และมีโอกาสไปแสดงหลายครั้ง[๑๑๑]

สมาน โดสมิ ให้สัมภาษณ์ว่า ในช่วงนี้ดีเกร์ฮูลูได้รับความนิยมมากที่สุดในบรรดาการแสดงพื้นบ้านในวัฒนธรรมจังหวัดชายแดน[๑๑๒]

จากการสัมภาษณ์ยังพบว่า การเล่นในพื้นที่ชุมชนต้องให้ความระมัดระวังกับความรู้สึกของชุมชน การไม่เล่นกลางชุมชน หรือใกล้มัสยิด เนื่องจากความนิยมอยู่ในกลุ่มผู้นับถือศาสนาอิสลาม แต่ก็มีการผ่อนปรนกันอยู่เป็นทุนเดิม นอกจากนั้นผู้ให้สัมภาษณ์ยัง

---

[๑๐๙] สัมภาษณ์ อภิชาต คันทชา, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๑๐] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๑๑] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๑๒] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

กล่าวถึงความไม่สะดวกในการหาสถานที่ฝึกซ้อม และเป็นลักษณะนี้ในการแสดงพื้นบ้านอื่นๆในพื้นที่จังหวัดชายแดนด้วย

๕) วงดนตรีสีละ

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง พบว่าวงดนตรีในการแสดงสีละในท้องถิ่นส่วนใหญ่เป็นการแก้บนให้ แก่บ้านที่มีความเชื่อ เรื่องครูหมอสีละ นอกจากนั้นเป็นงานแต่งงาน หรืองานเข้าสุหนัด และส่วนใหญ่เป็นบ้านที่มีฐานะ และมีสัดส่วนน้อยลง เมื่อเทียบกับงานแสดงสาธารณะที่เพิ่มขึ้น ซึ่งจากการสัมภาษณ์พบว่าการแสดงสีละยังมีการ แสดง ในงานที่ จัดโดยองค์กรต่างๆ เช่น องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น องค์กรทางวัฒนธรรม และมหาวิทยาลัย

เส็น เหลาะหมาน ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะสีละที่อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา ให้สัมภาษณ์ว่า งานแก้บนน้อยลงมาก ส่วนมากเป็นงานนอกพื้นที่ โดยเฉลี่ยเดือนละ ๑-๒ ครั้ง[๑๑๓]

สมาน โดสมิ ให้สัมภาษณ์ว่า ในพื้นที่จังหวัดนราธิวาส ยะลาและปัตตานี ยังมีการแสดง แก้บนอยู่ แต่งานที่จัดโดยองค์กรต่างๆก็มากขึ้น โดยรวมแล้วคณะสีละมีงาน อย่างน้อยเดือนละ ๒-๓ ครั้ง

๖) กาหลอ

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบผู้ใช้ประโยชน์และความถี่ในการแสดง พบว่าการแสดงกาหลอมีความถี่น้อยมาก จากการสัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์ ทำให้ทราบว่า กาหลอมีเฉพาะงานศพ ปีละ ๔-๕ ครั้ง ผู้ว่าจ้างเป็นบ้านที่มีความเชื่อและผู้ตายฝากฝังไว้

องค์กรต่างๆมีการเชิญไปแสดงครั้งเดียว เป็นการสาธิตการแสดงกาหลอของสภาวัฒนธรรมจังหวัด

ความถี่ในการแสดงของนักดนตรีและผู้ใช้ประโยชน์จากวงดนตรี สรุปได้ดังแสดงในตาราง

---

[๑๑๓] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

	ความถี่ในการแสดง (ต่อเดือน)	ผู้ใช้ประโยชน์
แสดงโนรา	๕-๒๐ ครั้ง	- ชุมชน เป็นส่วนใหญ่ - องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น มหาวิทยาลัย องค์กรวัฒนธรรม ผู้จัดแสดง การท่องเที่ยว เป็นส่วนน้อย
แสดงหนังตะลุง	๕-๒๐ ครั้ง	- ชุมชน เป็นส่วนใหญ่ - องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น มหาวิทยาลัย องค์กรวัฒนธรรมผู้จัดแสดง เป็นส่วนน้อย
รองเง็ง	๑-๒ ครั้ง	- เฉลี่ยกันระหว่าง บ้านมีฐานะ มหาวิทยาลัย องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น องค์กรวัฒนธรรม ผู้จัดแสดง การท่องเที่ยว และประเทศมาเลเซีย
ดีเกร์ฮูลู	๓-๔ ครั้ง	- เฉลี่ยกันระหว่าง บ้านมีฐานะ มหาวิทยาลัย องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น องค์กรวัฒนธรรม ผู้จัดแสดง การท่องเที่ยว และประเทศมาเลเซีย
สีละ	๑-๓ ครั้ง	- เฉลี่ยกันระหว่าง ชุมชน บ้านมีฐานะ องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น มหาวิทยาลัย องค์กรวัฒนธรรม ผู้จัดแสดง การท่องเที่ยว
กาหลอ	๔-๕ ครั้ง (ต่อปี)	- ชุมชน องค์กรวัฒนธรรม

ตารางที่ ๑๗ แสดงโอกาสในการแสดงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๒.๒.๓ ค่าตอบแทนในการแสดง

๑) โนรา

ผลจากการสัมภาษณ์เพื่อทราบถึงค่าตอบแทนในการแสดง พบว่านักดนตรีในวงดนตรีเครื่องห้าในการแสดงโนราให้คำตอบที่เป็นไปในทางเดียวกัน

นักดนตรีปี่มีค่าตอบแทน ๕๐๐- ๗๐๐บาท นายทับโนรา ๕๐๐-๖๐๐ บาท และเครื่องจังหวะอื่นๆ ๔๐๐ – ๕๐๐ บาท ต่อคืน ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และเวลาแสดง ยกเว้น

เวท ไชยวรรณ ให้สัมภาษณ์ว่าเคยได้รับค่าตอบแทน ๓๐๐ บาท ซึ่งเยาวชนที่เป็นมือใหม่เริ่มต้นจะได้ค่าตอบแทนจำนวนนี้[๑๑๔]

การสัมภาษณ์ยังพบว่า ค่าตอบแทนในโนราโรงครู ที่ ใช้เวลา ๓ วัน มีค่าตอบแทนแบบเหมาจ่าย ๑,๐๐๐-๑,๕๐๐บาท

ส่วนค่าตอบแทนทั้งคณะนั้น ผู้ให้สัมภาษณ์ให้คำตอบตรงกันว่าค่าใช้จ่ายของคณะโนรา ในพิธีโรงครูอยู่ในช่วง ๓๐,๐๐๐-๔๕,๐๐๐ บาท ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขในการเตรียมการระหว่างเจ้าภาพกับคณะโนรา นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม กล่าวว่าบางรายมี่ค่าใช้จ่ายเป็นหลักแสนถ้ามีการจัดเลี้ยง[๑๑๕]

ส่วนการแสดงบันเทิง อยู่ในช่วง ๖,๐๐๐ – ๑๕,๐๐๐ ขึ้นอยู่กับข้อตกลงเรื่องเวลา สถานที่ และรายการแสดง และโนราบันเทิงที่มีวงดนตรีลูกทุ่งมีค่าใช้จ่าย ๒๕,๐๐๐-๔๐,๐๐๐ บาท

๒) หนังตะลุง

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบถึงค่าตอบแทนในการแสดง พบว่า นักดนตรีในวงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง ให้คำตอบเรื่องค่าตอบแทนเหมือนกัน คือ นักดนตรีปี่หนังตะลุง มีค่าตอบแทน ๖๐๐ – ๘๐๐ บาท กลองชุด ๕๐๐ – ๗๐๐ บาท นายทับ ๕๐๐-๖๐๐ บาท และเครื่องดนตรีอื่นๆ ๕๐๐ บาทต่อคน ขึ้นอยู่กับประสบการณ์

จากการสัมภาษณ์พบว่า ทั้งคณะในหนังตะลุงอยู่ในช่วง ๖,๐๐๐ – ๒๐,๐๐๐ บาท ขึ้นอยู่กับจำนวนนักดนตรี ข้อตกลงระหว่าเจ้าภาพกับคณะ สถานที่ ระยะทาง และระยะเวลาแสดง

---

[๑๑๔] สัมภาษณ์ เวท ไชย วรรณ, ๑๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๑๕] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ประพันธ์ ไฝเส้ง ให้สัมภาษณ์ว่า เล่นคืนหนึ่งอย่างน้อยต้องได้ ๖,๐๐๐-๗,๐๐๐บาท แต่นายหนังเขาไม่ค่อยบอกว่ารับมาเท่าไหร่ และให้ทัศนะว่านักดนตรีหนังตะลุงได้ค่าเหนื่อยน้อยเกินไป เพราะต้องเล่นดึกและยาวหลายชั่งโมง[๑๑๖]

นิวัฒน์ แซ่ลิ่มให้สัมภาษณ์ ว่าคณะหนังตะลุง อาจจะได้ค่าจ้างถึง ๒๐,๐๐๐ บาท ถ้ามีวงดนตรีไปด้วย[๑๑๗]

ผู้ให้สัมภาษณ์	ปี่		ทับ		อื่นๆ		กลองชุด	เครื่องสากลอื่นๆ
	ปี่โนรา	ปี่หนังตะลุง	ทับโนรา	ทับหนังตะลุง	กลองโหม่งฉิ่งแตร	โหม่งฉิ่งกับหนังตะ	เฉพาะหนังตะลุง	เฉพาะหนังตะลุง

[๑๑๖] สัมภาษณ์ ประพันธ์ ไฝเส้ง, ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๑๗] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

					ระโหฐา	ฤงๆ		
คนที่ ๑	๕๐๐-๗๐๐	๖๐๐-๘๐๐	๕๐๐-๖๐๐	๕๐๐-๖๐๐	๔๐๐-๕๐๐	๕๐๐	๕๐๐-๗๐๐	๕๐๐
คนที่ ๒	๕๐๐-๗๐๐	๖๐๐-๘๐๐	๕๐๐-๖๐๐	๕๐๐-๖๐๐	๔๐๐-๕๐๐	๕๐๐	๕๐๐-๗๐๐	๕๐๐
คนที่ ๓	๔๐๐-๗๐๐	๖๐๐-๘๐๐	๔๐๐-๖๐๐	๕๐๐-๖๐๐	๓๐๐-๕๐๐	๕๐๐	๕๐๐-๗๐๐	๕๐๐
คนที่ ๔	๓๐๐-๗๐๐		๓๐๐-๖๐๐		๓๐๐-๕๐๐			
คนที่ ๕		๖๐๐-๘๐		๕๐๐-๖๐		๕๐๐	๕๐๐-๗๐	๕๐๐

		๐		๐			๐	

ตารางที่ ๑๘ ค่าตอบแทนนักดนตรีโนราและหนังตะลุง

๓) รองเง็ง

ผลจ ากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบถึงค่าตอบแทนในการแสดงพบว่า ค่าตอบแทนวงดนตรีรองเง็งไม่แน่นอน เซ็ง อาบู ให้สัมภาษณ์ว่า บางงานทั้งวงได้ ๓,๐๐๐ บาท แต่บางงานก็ถึง ๘,๐๐๐ ขึ้นอยู่กับงบประมาณของผู้จัด [๑๑๘] อภิชาต คัญธะชา ให้สัมภาษณ์ว่า พยายามที่จะตั้งราคาให้อยู่ในช่วง ๖,๐๐๐-๖,๕๐๐ บาท ซึ่งนักดนตรีจะได้ค่าตอบแทนอย่างน้อยคนละ ๑,๐๐๐ บาท[๑๑๙]

จากการสัมภาษณ์ยังได้คำตอบว่าถ้าต้องเดินทางไกลต้องมีค่าเดินทางเพิ่มเข้าไปด้วย และกลุ่มธุรกิจจัดงานมักได้รับค่าตอบแทนสูง

๔) ดีเกร์ฮูลู

ผลจ ากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบถึงค่าตอบแทนในการแสดงพบว่า วงดนตรีดีเกร์ฮูลู โดยทั่วไปค่าใช้จ่ายอยู่ในช่วง ๕,๐๐๐-๗,๐๐๐ บาท และขึ้นอยู่กับจำนวนลูกคู่ด้วย นักดนตรีและลูกคู่ได้รับค่าตอบแทนเฉลี่ยกันไป ในช่วง ๒๐๐-๕๐๐ บาท

หะมะ แบลือแบ ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า บางครั้งต้องถามเจ้าภาพว่ามีงบประมาณเท่าไหร่จึงจัดลูกคู่ไปตามความเหมาะสม[๑๒๐]

	เครื่องทำนอง	*เครื่องจังหวะ*		*ลูกคู่*
	เฉพาะในรองเง็ง	*รองเง็ง*	*ดีเกร์ฮูลู*	*เฉพาะในดีเกร์ฮูลู*
ค่าตอบแทน	*๕๐๐-*	*๕๐๐-*	*๒๐๐-*	*๒๐๐-*

[๑๑๘] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๑๙] สัมภาษณ์ อภิชาต คัญธะชา, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๒๐] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

	๑,๐๐๐ *บ.*	๑,๐๐๐ *บ.*	๕๐๐ *บ.*	๕๐๐ *บ.*

ตารางที่ ๑๙ ค่าตอบแทนนักดนตรีรองเง็งและดีเกร์ฮูลู

๕) สีละ

ผลจากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบถึงค่าตอบแทนในการแสดงพบว่า ผู้ให้สัมภาษณ์ให้คำตอบตรงกันเกี่ยวกับค่าตอบแทนคณะสีละว่าอยู่ในช่วง ๕,๐๐๐ – ๗,๐๐๐ บาท ขึ้นอยู่กับจำนวนนักแสดง นักดนตรีในวงดนตรีสีละมีค่าตอบแทนครั้งละอย่างน้อย ๕๐๐ บาท ต่อคน ปี่มีค่าตอบแทนมากกว่าเครื่องมืออื่นๆ ๗๐๐-๑,๐๐๐ บาท[๑๒๑]

๖) กาหลอ

จากการสัมภาษณ์ลุงภู่ ชัยสวัสดิ์ ค่าตอบแทน กาหลอ ขึ้นอยู่กับงบประมาณของผู้จัด ค่าตอบแทน อยู่ในช่วง ๓,๐๐๐ – ๕,๐๐๐ บาท เป็นค่าตอบแทนนักดนตรีและค่าใช้จ่ายในการเตรียมพิธี[๑๒๒]

	ปี่	*กลอง*	*ฆ้อง*
สีละ	*๗๐๐- ๘๐๐*	*๕๐๐*	*๕๐๐*
กาหลอ	*๑,๐๐๐*	*๑,๐๐๐*	*๑,๐๐๐*

ตารางที่ ๒๐ ค่าตอบแทนนักดนตรีสีละและกาหลอ

๔.๒.๒.๔ การประชาสัมพันธ์

๑) โนรา

ผลจากการสัมภาษณ์เพื่อทราบถึงการประชาสัมพันธ์ของวงดนตรีในการแสดงโนราพบว่า วงดนตรีและนักดนตรีไม่มีการประชาสัมพันธ์ แบบสมัยใหม่ กล่าวคือไม่มีการประชาสัมพันธ์ทางสื่อต่างๆการสัมภาษณ์พบว่าคณะแสดงและนักดนตรี เป็นที่รู้จักกันแบบบอกต่อ

---

[๑๒๑] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[๑๒๒] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ในกลุ่มคนรู้จัก ในสมัยก่อน มีประเพณีการแสดง๓วัด๓บ้าน ซึ่งเป็นการประชาสัมพันธ์คณะใหม่ ปัจจุบันธรรมเนียมนี้เลิกปฏิบัติไปแล้ว

๒) หนังตะลุง

ผลจากการสัมภาษณ์เพื่อทราบถึงการประชาสัมพันธ์ของวงดนตรีในการแสดงหนังตะลุงพบว่า วงดนตรีและนักดนตรี หนังตะลุง ไม่มีการประชาสัมพันธ์ แบบสมัยใหม่ กล่าวคือไม่มีการประชาสัมพันธ์ทางสื่อต่างๆ การสัมภาษณ์พบว่าคณะแสดงและนักดนตรี เป็นที่รู้จักกันแบบบอกต่อในกลุ่มคนรู้จักเช่นเดียวกับโนรา ในสมัยก่อนมี ประเพณีในการแสดง๓วัด๓บ้านหรือ๗วัด๗บ้าน ซึ่งเป็นการประชาสัมพันธ์นายหนังตะลุงใหม่ ตอนนี้ไม่มีใครทำแล้ว

๓) รองเง็ง

ผลจากการสัมภาษณ์เพื่อทราบถึงการประชาสัมพันธ์ของวงดนตรีรองเง็ง พบว่า วงดนตรีไม่มีการประชาสัมพันธ์แบบสมัยใหม่ จากการสัมภาษณ์ วง ดนตรีรองเง็งเป็นที่รู้จักโดยการบอกต่อ ไม่มีการประชาสัมพันธ์ทางสื่อ นักดนตรีส่วนมากรู้จักกัน

อภิชาต คัญธะชา ให้สัมภาษณ์ว่า มีความคิดที่จะทำบล็อกในอินเตอร์เนตแต่ยังไม่ได้ทำ ตอนนี้มีบล็อกเฉพาะของนักดนตรีบางคนที่เล่าเรื่องทั่วไปมากกว่าเน้นประชาสัมพันธ์[๑๒๓]

๔) ดีเกร์ฮูลู

ผลจ ากการสัมภาษณ์ เพื่อทราบถึงการประชาสัมพันธ์ของวงดนตรีดีเกร์ฮูลูพบว่า ไม่มีการประชาสัมพันธ์ แบบสื่อสมัยใหม่จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีดีเกร์ฮูลู เป็นที่รู้จักกันอยู่แล้วในท้องถิ่นของตัวเอง

๕) วงดนตรีสีละ

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีและ คณะสีละไม่มีการประชาสัมพันธ์ ทางสื่อ คณะสีละ เป็นที่รู้จัก กันอยู่แล้วในท้องถิ่นของตังเอง หากในชุมชนไม่มีคณะสีละก็จะมีการแนะนำ

---

[๑๒๓] สัมภาษณ์ อภิชาต คัญธะชา, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

กันต่อ เส็น เหลาะหมาน ให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า หัวหน้าคณะมีความรู้จักกันดีและหลายคณะใช้วงดนตรีร่วมกัน[๑๒๔]

๖) วงดนตรีกาหลอ

จากการสัมภาษณ์ วงดนตรีกาหลอไม่มีการประชาสัมพันธ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์ ให้สัมภาษณ์ว่า สมัยก่อนวงกาหลอมีทุกหมู่บ้าน ตอนนี้มีคณะกาหลออยู่ที่ไหนบ้างไม่มีใครสนใจแล้ว และไม่มีใครรู้จักด้วยว่ากาหลอคืออะไร[๑๒๕]

๔.๓ การสรุปข้อมูลเพื่อวิเคราะห์ปัญหา

จากการสัมภาษณ์และสำรวจข้อมูลต่างๆ เมื่อนำมาวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดส่วนผสมทางการตลาด แนวคิดผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย ทำให้ทราบถึงปัญหาในการพัฒนาเพื่อเพิ่มมูลค่า ดังต่อไปนี้

๔.๓.๑ ปัญหาในมุมมองผลิตภัณฑ์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๓.๑.๑ ปัญหาด้านคุณค่า

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ เมื่อนำมาวิเคราะห์จะพบว่าปัญหาคุณค่าด้านต่างๆ ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีดังต่อไปนี้

๑) ปัญหาคุณค่าด้านประโยชน์ใช้สอยของวงดนตรี

- ประโยชน์ใช้สอยในการแสดง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่จะใช้ประกอบพิธีกรรมและการแสดงเป็นประโยชน์หลัก จากการที่วงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุงถูกปรับเปลี่ยน แสดงให้เห็นว่าคุณค่าด้านการใช้เพื่อการแสดงของวงดนตรีเครื่องห้าลดลง หัวหน้าคณะหนังตะลุงนิยมใช้วงดนตรีแบบใหม่แทน

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า คุณค่าในการใช้วงดนตรีประกอบขั้นตอนการแสดง บางอย่างยังถูกลดความสำคัญลงด้วย เช่น การออกรูปสำคัญ

---

[๑๒๔] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๒๕] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ในหนังตะลุง ลีลาการรำในโนรา การร้องกลอนปัตตานีในดีเกร์ฮูลู ทั้งด้วยความจงใจเลี่ยง หรือไม่รู้ หรือไม่มีความสามารถที่จะแสดง รวมทั้งนักดนตรีรุ่นหลังมีความสามารถไม่ถึง

- ประโยชน์ใช้สอยในท้องถิ่น

วงดนตรีรองเง็งขาดคุณค่าการใช้ประโยชน์ในการเล่นเพื่อการเต้นรองเง็งในท้องถิ่น การเต้นรองเง็งปัจจุบันอยู่ในสถาบันการศึกษา ส่วนวงดนตรีกาหลอหมดคุณค่าในการใช้ประกอบพิธีต่างๆ

ส่วนคุณค่าที่ลดลงในท้องถิ่น ได้แก่ การแก้บนด้วยวงดนตรีสีละในท้องถิ่น ซึ่งปัญหาส่วนหนึ่งมาจากความเคร่งครัดเรื่องแนวปฏิบัติทางศาสนา แม้ว่ายังมีการรำเพื่อการแสดง และดีเกร์ฮูลูก็ประสบปัญหาเดียวกัน การแสดงโนราและหนังตะลุงแนวดั้งเดิม ที่มีการแสดงน้อยลงเนื่องจากมีโนราและหนังตะลุงที่เป็นแนวดนตรีลูกทุ่ง และทอล์คโชว์

เนื่องจากวงดนตรียึดอยู่กับการแสดงจึงสูญเสียคุณค่าการใช้ประโยชน์ในท้องถิ่นไปด้วย

๒) ปัญหาคุณค่าทางสุนทรียภาพ

- สุนทรียภาพของการแสดง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า คุณค่าเชิงสุนทรีภาพในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนใหญ่ไม่สามารถแยกออกจากพิธีกรรมหรือการแสดง สุนทรียภาพในศิลปกรรมเหล่านี้เกิดขึ้นในลักษณะองค์รวม ซึ่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์พบว่าหัวหน้าคณะมีส่วนสำคัญในการชี้นำวงดนตรีในการสร้างสุนทรียภาพเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น การตัดสินใจปรับแต่ง ลดทอน หรือเพิ่มเติม อย่างไม่เหมาะสมจึงทำให้สุนทรียภาพของการแสดงลดลง ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ชี้ให้เห็นปัญหานี้ปรากฏในหนังตะลุงและโนราที่ด้อยลงในเรื่องลีลาและการแสดงของหัวหน้าคณะ เช่น ลีลาเชิดในหนังตะลุง ลีลารำในโนรา การร้องขับ ความงามทางภาษา เป็นต้น ซึ่งเกิดจากหัวหน้าคณะให้ความสำคัญน้อยลง เวลาแสดงสั้นลงทำให้ต้องรวบรัด แต่ไปเพิ่มความสำคัญกับส่วนเสริมอื่นๆเช่น วงดนตรีลูกทุ่ง หรือ บทตลก

ในดีเกร์ฮูลู ประสบปัญหาสุนทรียภาพด้านวรรณศิลป์ ที่การใช้กลอนไม่หลากหลาย การเลี่ยงไม่ใช้รูปแบบกลอนที่ตัวเองร้องไม่ได้ รวมถึงเนื้อหาสาระที่ด้อยลง

- สุนทรียภาพของผู้ชม

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์สะท้อนให้เห็นว่า ผู้ชมในท้องถิ่นห่างเหินจากการแสดงดั้งเดิม ทำให้ความเข้าใจความงามของการแสดงพื้นบ้านภาคใต้มีน้อยลง ผู้ชมสมัยใหม่ให้ความสนใจกับการแสดงที่เข้าใจง่ายและสนุกสนาน ซึ่งทัศนคติเหล่านี้ส่งกลับไปที่เหล่าศิลปินอาชีพที่ต้องรักษาความนิยมของตัวเอง

การแสดงแบบที่มีวงดนตรีลูกทุ่ง มีผู้ชมจำนวนมากกว่า และหลากหลายกลุ่ม ทำให้ผู้ที่ไม่เคยรู้จักการแสดงได้รับรู้ความงามที่ไม่สมบูรณ์

๓) ปัญหาคุณค่าทางอัตลักษณ์วงดนตรี

โดยภาพรวม วงดนตรีเครื่องห้าในโนราและหนังตะลุงแบบดั้งเดิม วงดนตรีรองเง็ง สีละ กาหลอ ยังคงรักษาเอกลักษณ์ที่โดดเด่นไว้ได้ ปัญหาคุณค่าทาง อัตลักษณ์ที่เด่นชัดเกิดขึ้นในวงดนตรีเครื่องห้าที่ประยุกต์ใหม่ในหนังตะลุง ที่มีการผสมเครื่องดนตรีสากลมีการใช้อย่างแพร่หลาย นอกจากนั้นวงดนตรีโนรายังพบว่ามีการใช้คีย์บอร์ดร่วมมากขึ้น

ส่วนรูปแบบการแสดงในโนราและหนังตะลุงยังมีการเพิ่มวงดนตรีลูกทุ่งทำให้เอกลักษณ์ของการแสดงและวัฒนธรรมการชมเปลี่ยนแปลงไปด้วย ตัวอย่างเช่น การรอชมดนตรีลูกทุ่ง หรือ การชมหนังตะลุงด้านหลังโรงซึ่งผู้ชมไปชมดนตรีสมัยนิยมและนักร้อง เป็นต้น

๔) ปัญหาคุณค่าทางสังคมและวัฒนธรรม

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า การแสดงที่ใช้วงดนตรีเกิดปัญหาด้านคุณค่าที่ส่งผลต่อความสมานสามัคคีในสังคม ได้แก่ แนวคิดที่แตกต่างระหว่างกลุ่มอนุรักษ์และกลุ่มสมัยนิยมในการแสดงหนังตะลุงและโนรา ความแตกต่างทางวัฒนธรรมที่ใช้วงดนตรีในท้องถิ่นกับแนวคิดทางศาสนาในพื้นที่จังหวัดชายแดน

คุณค่าที่ด้อยลงอีกประการหนึ่ง คือบทบาทด้านการเป็นสื่อที่มีส่วนชี้นำจริยธรรมต่างๆที่สอดแทรกอยู่ในการแสดง เช่น การเน้นสนุกสนานจนละเลยสาระความลึกซึ้งในการนำเสนอแนวคิดและปรัชญาในการแสดงที่มีบทเจรจา การแต่งกายที่ไม่เหมาะสมในการแสดง

ในการแสดงที่ใช้วงดนตรีบางประเภทที่ไม่มีการใช้ประโยชน์ส่งผลให้ท้องถิ่นขาดสัญลักษณ์ที่แสดงตัวตน ได้แก่ กรณีการเต้นรองเง็งที่ไม่ได้รับความนิยมในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนภาคใต้ กาหลอที่เคยเป็นสัญลักษณ์หนึ่งในการแสดงตัวตนของชาวภาคใต้ร่วมกับหนังตะลุงและโนรา

ความเชื่อที่มีมาแต่เดิมลดความเข้มข้น หรือ มีความเปลี่ยนแปลง ที่เห็นได้ชัดได้แก่วงดนตรีกาหลอ

ปัญหาด้านคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สรุปได้ดังแสดงในตาราง

	วงดนตรีเครื่องห้า	**วงดนตรีรำมะนา**	**วงดนตรีกลองมลายู**
การใช้สอยของวงดนตรี	-ในหนังตะลุง ไม่ใช้เครื่องดนตรีดั้งเดิม เช่น กลองตุ๊ก - หนังตะลุงไม่นิยมใช้วงดนตรีเครื่องห้า - ในโนราและหนังตะลุงลดบทบาท ขั้นตอนการแสดงทำให้ดนตรีลดบทบาทด้วย	- วงรองเง็ง ไม่ใช้เต้นรำในท้องถิ่น	- วงกาหลอไม่มีการใช้ประโยชน์
สุนทรียภาพของการแสดง	- ในแบบสมัยนิยม หัวหน้าคณะลดความสำคัญในความสามารถของตัวเอง ทำให้ลดบทบาทดนตรีดั้งเดิม ขยายบทบาทดนตรีสมัยนิยม - ผู้ชมไม่เข้าใจสุนทรียภาพของการแสดง ให้ความสนใจดนตรีแบบที่คุ้นเคยมากกว่า - สร้างค่านิยมใหม่ในกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่	- การใช้ฉันทลักษณ์ในดีเกร์ฮูลู - ผู้ชมไม่เข้าใจ สุนทรียภาพ	-ผู้ชมไม่เข้าใจเพลง ไม่เข้าใจสำเนียงเนื่องจากห่างเหิน
อัตลักษณ์ของวงดนตรี	- วงดนตรีหนังตะลุงสมัยนิยมกลายเป็นสากล		

คุณค่าต่อสังคม	- บทบาทการชี้นำเชิงคุณธรรมน้อยลง เน้นสนุก - แนวคิดอนุรักษ์กับสมัยนิยม	- สูญเสียสัญลักษณ์ด้านการละเล่น การเต้นรองเง็งหายไป - ดีเกร์ฮูลู ความเข้าใจไม่ตรงกันเรื่องวิธีการ ขั้นตอน และบทบาทการชี้นำเชิงคุณธรรมน้อยลง เน้นสนุก - แนวคิดวงดนตรีท้องถิ่นกับศาสนา - บทบาทการเป็นเครื่องมือรวมกลุ่ม	- ท้องถิ่นสูญเสียสัญลักษณ์ด้านพิธีกรรมกาหลอ - แนวคิดวงดนตรีท้องถิ่นกับศาสนา - บทบาทการเป็นเครื่องมือรวมกลุ่ม

ตารางที่ ๒๑ แสดงปัญหาด้านคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๔.๓.๑.๒ ปัญหาด้านการสร้างสรรค์ร่วมสมัย

๑) การสร้างสรรค์ที่เกิดข้อถกเถียง

เมื่อวิเคราะห์จากข้อมูลสัมภาษณ์ด้านวิวัฒนาการในรอบ ๕๐ ปี พบว่า วงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุง มีการปรับเปลี่ยนมากที่สุด สภาพการณ์วงดนตรีในหนังตะลุงเกิดเป็น ๒ ลักษณะคือวงดนตรีเครื่องห้าแบบเดิม และวงดนตรีหนังตะลุงสมัยนิยมซึ่งได้รับความนิยมจากคณะหนังตะลุงเป็นอย่างมาก และวงดนตรีหนังตะลุงสมัยนิยมนี้เองที่เกิดข้อถกเถียงเรื่องคุณค่าอย่างกว้างขวาง

การแสดงหนังตะลุงยังปรับเปลี่ยนไปจนมีการแสดงดนตรีร่วมกับการแสดงหนังตะลุงไปด้วย เกิดค่าใช้จ่ายที่สูงขึ้น อย่างไรก็ตาม คณะหนังตะลุงลักษณะดังกล่าวก็ยังได้รับความนิยม

ส่วนในโนราสมัยนิยม แม้ว่าวงดนตรีเครื่องห้ายังคงใช้อยู่ แต่ก็ปรับเพิ่มเติมวงดนตรีแบบลูกทุ่งในการนำเสนอก็เป็นการลดบทบาทการแสดงโนราดั้งเดิมลง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า วงดนตรีรองเง็งแม้มีวิวัฒนาการจากการเต้นรำสู่การฟัง และสูญเสียความนิยมในการเต้นรำในท้องถิ่น แต่มีแรงต้านในการปรับแต่งในการเพิ่มเครื่องดนตรีน้อยมาก

โดยภาพรวม วงดนตรีและการแสดง ที่ได้รับความนิยมมีการปรับแต่งค่อนข้างมาก และเมื่อพิจารณาจากกรอบคุณค่าที่พึงประสงค์แล้ว บางอย่างกำลังพัฒนาไปนอกกรอบคุณค่าที่พึงประสงค์ เช่น วงดนตรีหนังตะลุงที่เลิกใช้กลองตุ๊ก หรือการใช้ดนตรีสากลที่ไม่ได้ส่งเสริมอัตลักษณ์ของวงดนตรีท้องถิ่น หรือการแสดงที่มีการพ่วงวงดนตรีลูกทุ่งในโนราหรือการร้อง

เพลงลูกทุ่งของหนังตะลุง ตัวอย่างของผลกระทบ เช่น ทุกวันนี้มีปรากฏการณ์ที่ผู้ชมชมหนังตะลุงด้านหลังโรงมากกว่าด้านหน้าโรง หรือผู้ชมเร่งรัดให้การแสดงโนราจบลงเพื่อชมเพลงลูกทุ่ง ทำให้ต้องมีการรวบรัดการแสดง เป็นต้น ซึ่งส่งผลต่อองค์พิธีการของวัฒนธรรมการแสดงและการบรรเลงดนตรีอย่างเลี่ยงไม่ได้ รวมถึง การละเลยขนบการแสดงของหัวหน้าคณะทำให้วงดนตรีต้องละเลยขนบการบรรเลงไปด้วย

อย่างไรก็ตาม ยังมีวิวัฒนาการบางอย่างที่เกิดแล้วมีข้อถกเถียงน้อย ได้แก่ การแสดงโนราเป็นชุดเป็นตอน หรือการรำเฉพาะ ที่เป็นการปรับปรุงขั้นตอนและองค์ประกอบการแสดง และยังคงเลือกใช้วงดนตรีเครื่องห้า อีกตัวอย่างหนึ่ง เป็นการบรรเลงเพลงเพื่อการชมหรือฟังของวงดนตรีรองเง็ง ที่ปรับตัวหลังจากประโยชน์เดิมคือเพื่อการเต้นรำถูกเลิกใช้

๒) วงดนตรีและการแสดงมีการสร้างสรรค์น้อย

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์พบว่า วงดนตรีและการแสดงที่ไม่ได้รับความนิยมและมีลักษณะเป็นพิธีกรรมมีการปรับแต่งค่อนข้างน้อย วงดนตรีเหล่านี้ได้แก่ วงดนตรีกาหลอ วงดนตรีในการแสดงสีละ โนราโรงครู ซึ่งมีขนบความเชื่อแต่ละขั้นตอนค่อนข้างเคร่งครัด และมีความเชื่อเกี่ยวกับครูหมอทั้งหมด

ดีเกร์ฮูลูมีความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีน้อย อาจเนื่องมาจากเป็นศิลปะที่เน้นการร้อง และยังเป็นวงดนตรีที่มีการใช้ภาษาถิ่น ทำให้พื้นที่การแสดงอยู่ในวงจำกัด

ข้อมูลจากการใช้ประโยชน์จากวงดนตรียังแสดงให้เห็นว่า วงดนตรีสามารถใช้ประโยชน์ได้หลากหลาย ตัวอย่างเช่น วงดนตรีเครื่องห้ามีการใช้ประกอบพิธีกรรม ใช้เพื่อการแสดงโนราบันเทิง หนังตะลุง ใช้ประกอบการรำโนราเป็นชุดเป็นตอน และในอดีตเคยใช้เพื่อการประโคม ขณะที่วงดนตรีกาหลอใช้บรรเลงแบบไม่มีการแสดงในพิธีกรรมเพียงอย่างเดียว

ขณะเดียวกัน ความเปลี่ยนแปลงก่อให้เกิดรสนิยม ค่านิยม และความรู้ใหม่ๆซึ่งส่งผลถึงการเลือกชมและเลือกพิธีกรรมที่เปลี่ยนไป การแสดงหรือพิธีกรรมที่ใช้ดนตรีพื้นบ้านจึงอาจไม่สอดคล้องกับสังคมปัจจุบัน

	วงดนตรีเครื่องห้า (โนรา และ หนังตะลุง)	**วงดนตรีรำมะนา** (รองเง็ง และ ดีเกร์ฮูลู)	**วงดนตรีกลองมลายู** (สีละ และ กาหลอ)
ปัญหาจากการ	- ในหนังตะลุงการปรับแต่งลด		

ปรับแต่ง	คุณค่าวงดนตรีเดิม		
ปัญหาไม่มีการปรับแต่ง	- มีการสร้างสรรค์การใช้ประโยชน์ใหม่จากเครื่องห้าน้อย - การแสดงและพิธีกรรมไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิต	- มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่น้อย - การแสดงไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิต	- วงดนตรีคงรูป และวิธีการ - ไม่มีการสร้างสรรค์สิ่งใหม่เพื่อใช้วงดนตรี - การแสดงและพิธีกรรมไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิต

ตารางที่ ๒๒ แสดงปัญหาด้านการสร้างสรรค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ถูกใช้โดยวัตถุประสงค์ที่เฉพาะเจาะจง ซึ่งยังพัฒนาการใช้ด้านอื่นเพิ่มขึ้นได้ เช่น วงดนตรีเครื่องห้าหรือวงดนตรีกลองมลายูสามารถพัฒนาเพื่อการประโคมในเทศกาลต่างๆหรือเพื่อการฟัง ซึ่งเดิมไม่มีการใช้ประโยชน์ด้านนี้ วงดนตรีรำมะนายังไม่มีการใช้เพื่อพิธีกรรม เป็นต้น ซึ่งการสร้างสรรค์หรือปรับแต่งให้ร่วมสมัยทำให้มีโอกาสได้รับความนิยมมากขึ้น โดยเฉพาะวงดนตรีและการแสดงที่มีขนบนิยมของการแสดงมาก เช่น กาหลอ สีละ และพิธีกรรมต่างๆ

๔.๓.๑.๓ ปัญหาทางปัจจัยที่ส่งผลต่อการแสดง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เมื่อนำมาวิเคราะห์จากแนวคิดปัจจัยการผลิตสินค้าแสดงให้เห็นปัญหาด้านบุคลากรในการแสดงเด่นชัดกว่าปัญหาอื่นๆ ซึ่งประมวลได้ดังนี้

๑) นักดนตรีในฐานะทรัพยากรบุคคลในคณะแสดง

ปัญหาทรัพยากรบุคคลพิจารณาได้ ๒ ลักษณะ ได้แก่ ปัญหาด้านจำนวนและคุณภาพ

- ปัญหาจำนวนนักดนตรี

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์พบว่า จำนวนนักดนตรีน้อยกว่าคณะการแสดงทั้งในโนรา หนังตะลุง และสีละ ซึ่งส่งผลต่อคุณภาพการแสดงโดยรวม และสีละมีปัญหาการถ่ายทอดในท้องถิ่นยากขึ้น

ในดีเกร์ฮูลูมีปัญหาด้านดนตรีน้อยเนื่องจากเป็นการตีประกอบจังหวะ ซึ่งไม่ต้องใช้ทักษะสูง แต่มีปัญหาการถ่ายทอดในท้องถิ่นยากขึ้น

ในรองเง็ง ท้องถิ่นไม่มีการเต้นรองเง็งทำให้ไม่มีความต้องการใช้ขณะที่มีนักดนตรีพร้อมให้ใช้ประโยชน์ได้ แต่มีปัญหาการถ่ายทอดในท้องถิ่นยากขึ้น

ในวงดนตรีกาหลอนั้นพบว่า กาหลอประสบปัญหาไม่มีนักดนตรีอยู่แล้ว เนื่องจากไม่มีการทำพิธีกรรมในท้องถิ่น และยังมีนักดนตรีฝึกใหม่น้อยมากและไม่เล่นต่อการฝึกกาหลอต้องใช้เวลาเนื่องจากมีพิธีกรรมกำกับมาก

- ปัญหาด้านคุณภาพนักดนตรี

ในโนราและหนังตะลุงจากการที่นักดนตรีขาดแคลน ทำให้นักดนตรีรุ่นใหม่มีประสบการณ์การแสดงน้อยและพัฒนาฝีมือไม่ทันหัวหน้าคณะรุ่นใหญ่

ดีเกร์ฮูลูประสบปัญหาเรื่องทักษะการใช้กลอน และความสามารถในการเสนอความคิดในเรื่องราวที่นำเสนอ

รองเง็งมีแนวโน้มเคลื่อนย้ายนักดนตรีจากวัฒนธรรมมลายูท้องถิ่นสู่บุคคลในพื้นที่อื่นๆ หรือมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมอื่นซึ่งอาจส่งผลถึงสำเนียงดนตรีแบบมลายูเดิม

๒) หัวหน้าคณะในฐานะผู้ประกอบการ

จากการสัมภาษณ์ พบว่าผู้ให้สัมภาษณ์และศิลปินพื้นบ้านโดยทั่วไปมีลักษณะความเป็นศิลปินซึ่งมีความสามารถด้านการแสดงและดนตรีพื้นบ้านอยู่แล้ว แต่โดยสภาวะสิ่งแวดล้อมทางการแสดงในปัจจุบัน จำเป็นต้องใช้ความรู้และวิธีการใหม่ที่จะนำเสนอคุณค่างานด้านการแสดงที่ใช้วงดนตรีพื้นบ้านเป็นองค์ประกอบ

๓) ทรัพยากรทางกายภาพ

ในวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ดั้งเดิม มีลักษณะพอเพียงอยู่ในตัวเอง ทรัพยากรที่นำมาใช้เป็นสิ่งที่หาได้จากท้องถิ่น ทั้งเครื่องดนตรี สถานที่แสดงและเครื่องใช้ต่างๆ ปัญหาทรัพยากรกายภาพเกิดในกลุ่มการแสดงสมัยนิยมที่ต้องเพิ่มเติมค่าใช้จ่ายด้านเครื่องดนตรีสากล เครื่องเสียง การขนส่งซึ่งสร้างขึ้นเองไม่ได้ในท้องถิ่น ส่งผลถึงต้นทุนในการแสดง

๓) ทรัพยากรการเงิน

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตั้งอยู่ในบริบทความเป็นพื้นบ้าน กล่าวคือไม่มีความจำเป็นต้องใช้ทุนสูง อย่างไรก็ตามระบบเศรษฐกิจปัจจุบันส่งผลให้เกิดความจำเป็นในการใช้เงินเพื่อซื้อสิ่งต่างๆแทนการแลกเปลี่ยนหรือหาได้ตามธรรมชาติเหมือนในอดีต

นักดนตรี	*- จำนวนนักดนตรีน้อยกว่าคณะแสดง* *- นักดนตรีรุ่นใหม่ประสบการณ์น้อย* *- การถ่ายทอดในท้องถิ่นจังหวัดชายแดนยากขึ้น*
หัวหน้าคณะ	*- ความรู้ใหม่ที่จะนำเสนอการแสดง*
เครื่องมืออุปกรณ์	*- ดนตรีและการแสดงที่ปรับแต่งด้วยวงดนตรีและเครื่องสากลต้องใช้เครื่องดนตรี เครื่องเสียง รถขนส่ง*
ทุน	*- วงดนตรีในหนังตะลุงแลโนราสมัยนิยมเกิดมีค่าใช้จ่ายเพิ่มขึ้น ทั้งค่าอุปกรณ์ นักดนตรีที่เพิ่มขึ้นและค่าขนส่ง*

ตารางที่ ๒๓ ปัญหาปัจจัยการผลิต

๔.๓.๒ ปัญหาเกี่ยวกับช่องทางการแสดง

วงดนตรีเครื่องห้า ในการแสดงโนราและหนังตะลุง มีความถี่ในการแสดงของนักดนตรีมากที่สุด และข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่าผู้ใช้ประโยชน์หลักยังเป็นคนในท้องถิ่น

การแสดงโนราและหนังตะลุง ซึ่งยังคงเป็นที่นิยม ทำให้เกิดปัญหาที่นักดนตรีที่น้อยกว่าจำนวนคณะโนราและคณะหนังตะลุงด้วย ซึ่งสถานการณ์ลักษณะเช่นนี้ทำให้นักดนตรีมีโอกาสในการแสดงมากขึ้นกว่าอยู่ประจำคณะ

จากการที่การใช้ประโยชน์จากวงดนตรีในท้องถิ่นยังคงมีอยู่ การเพิ่มช่องทางการแสดงเพื่อเพิ่มมูลค่าวงดนตรีจึงต้องแสวงหาผู้ใช้ประโยชน์กลุ่มอื่น

ดีเกร์ฮูลู สีละและรองเง็ง มีความถี่ในการแสดงรองลงมาแต่ห่างจากโนราและหนังตะลุงมาก แต่ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า ผู้ใช้ประโยชน์ตามวัฒนธรรมเดิมในท้องถิ่นมีใกล้เคียงกับผู้ใช้ประโยชน์ที่เป็นกลุ่มองค์กรอื่นๆ การแสดงทั้ง๓ประเภทนี้เป็นวัฒนธรรมในพื้นที่

จังหวัดชายแดน ซึ่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า เริ่มกลายเป็นสิ่งแปลกแยกในสังคมมุสลิมในท้องถิ่นปัจจุบัน

กาหลอ มีการแสดงน้อยมาก และผู้ใช้ประโยชน์หลักก็เป็นคนในท้องถิ่น องค์กรอื่นๆให้ความสนใจน้อยมาก

ปัญหาโดยรวมพบว่า โนราและหนังตะลุงเป็นการแสดงที่มีความถี่มากในท้องถิ่น แต่มีความถี่ในการแสดงเพื่อกลุ่มผู้ชมหรือผู้ใช้ประโยชน์นอกบริบทวัฒนธรรมน้อยมาก แสดงถึงการรักษามูลค่าตามปกติไว้ได้แต่ไม่สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มได้ ส่วน รองเง็ง สีละ ดีเกร์ฮูลูนั้น มีแนวโน้มการใช้ในท้องถิ่นน้อยลงและการแสดงเพื่อกลุ่มผู้ชมหรือผู้ใช้ประโยชน์นอกบริบทวัฒนธรรมก็ยังน้อยมากด้วย แสดงถึงมูลค่าตามปกติกำลังลดลงและยังไม่สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มได้ด้วย ส่วนกาหลอนั้นไม่สามารถสร้างมูลค่าตามปกติได้แล้วยังไม่สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มได้ด้วย

	ช่องทางการแสดง
โนรา หนังตะลุง	*- มีผู้ใช้ประโยชน์เดิม* *- มีผู้ใช้ประโยชน์กลุ่มใหม่น้อยมาก*
รองเง็ง สีละ ดีเกร์ฮูลู	*- ผู้ใช้ประโยชน์เดิมน้อยลง* *- ผู้ใช้ประโยชน์ใหม่มีน้อยมาก*
กาหลอ	*- ไม่มีผู้ใช้ประโยชน์*

ตารางที่ ๒๔ ปัญหาช่องทางการแสดง

๔.๓.๓ ปัญหาด้านราคา

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์แสดงให้เห็นว่า การแสดงที่ใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีค่าใช้จ่ายสูงมาก ได้แก่ พิธีโนราโรงครู ซึ่งมีค่าใช้จ่ายอย่างน้อย ๔๐,๐๐๐ บาท ซึ่งนอกจากต้องใช้เวลาถึง ๓ วันแล้วยังมีค่าใช้จ่ายด้านวัสดุประกอบพิธีต่างๆ

การแสดงที่มีค่าใช้จ่ายสูงรองลงมาได้แก่ การแสดงโนราและหนังตะลุงสมัยนิยม ซึ่งมีค่าใช้จ่ายอยู่ในช่วง ๑๕,๐๐๐ – ๒๐,๐๐๐ บาท ซึ่งเกิดจากการนำวงดนตรีเข้าร่วมแสดงด้วย ทำให้มีค่าใช้จ่ายเพิ่มขึ้นหลายส่วน นอกจากค่าตอบแทนแล้ว ยังมีค่าขนส่ง ค่าเครื่องเสียง เป็นต้น

การแสดงที่มีค่าใช้จ่ายปานกลาง ได้แก่ หนังตะลุงทั่วไปและโนราบันเทิงแบบเก่า อยู่ในช่วง ๖,๐๐๐ – ๑๐,๐๐๐ บาท ค่าใช้จ่ายหลักเป็นค่าตอบแทนนักแสดงและนักดนตรี หนังตะลุงมีค่าใช้จ่ายน้อยกว่าเล็กน้อย เนื่องจากผู้แสดงมีคนเดียวคือนายหนังตะลุง แต่ต้องแสดงนานกว่าและเริ่มแสดงในช่วงดึก ขณะที่โนราต้องมีตัวละครอื่นๆและนางรำ การแสดงที่มีค่าใช้จ่ายใกล้เคียงกันนี้ ได้แก่ รองเง็ง สีละ และดีเกร์ฮูลู อยู่ในช่วง ๕,๐๐๐ – ๘,๐๐๐ บาท กาหลอ มีค่าใช้จ่ายอยู่ในช่วง ๓,๐๐๐ – ๕,๐๐๐ บาท แต่ต้องใช้เวลาในการแสดงมากตามขนบพิธีกรรม

จากสถานการณ์ดังกล่าว ผู้ใช้ประโยชน์หลักซึ่งเป็นบุคคลในท้องถิ่นซึ่งมีฐานะปานกลางต้องไตร่ตรองมากขึ้นในการตัดสินใจที่จะจ่าย ขณะที่วงดนตรีในการแสดงแบบดั้งเดิมแม้มีค่าใช้จ่ายน้อยกว่าแต่ก็มีความน่าสนใจน้อยกว่าสำหรับคนในสังคมปัจจุบันด้วย ซึ่งทั้งสองลักษณะมีส่วนทำให้อุปสงค์ลดลงได้

ค่าตอบแทนการแสดงมีความสัมพันธ์กับความนิยม การแสดงที่ได้รับความนิยมมีค่าใช้จ่ายสูง ขณะที่การแสดงที่ไม่ได้รับความนิยมมีค่าใช้จ่ายน้อย

	ค่าตอบแทนการแสดง
โนราโรงครู	*มากกว่า ๔๐,๐๐๐ บาท*
โนราและหนังตะลุงสมัยนิยม	*๑๕,๐๐๐ – ๒๐,๐๐๐ บาท*
หนังตะลุงและโนราที่ปรับแต่งน้อย	*๖,๐๐๐ – ๑๐,๐๐๐ บาท*
รองเง็ง สีละ ดีเกร์ฮูลู	*๕,๐๐๐ – ๘,๐๐๐ บาท*
กาหลอ	*๓,๐๐๐ – ๕,๐๐๐ บาท*

ตารางที่ ๒๕ แสดงค่าใช้จ่ายของวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

๔.๓.๔ ปัญหาด้านการส่งเสริมและการประชาสัมพันธ์

ข้อมูล จากการสัมภาษณ์จะพบว่าในวงดนตรี และคณะการแสดง ทุกประเภทไม่มีการประชาสัมพันธ์โดยใช้สื่อสมัยใหม่โดยตรง เป็นการรู้จักแบบปากต่อปาก และการรู้จักกันของนักดนตรี

๔.๔ แนวทางแก้ปัญหาในการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และผู้ทรงคุณวุฒิจากองค์กรที่ส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทำให้ได้แนวทางในการแก้ปัญหาต่างๆดังต่อไปนี้

๔.๔.๑ แนวทางแก้ปัญหาด้านผลิตภัณฑ์

๔.๔.๑.๑ แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่า

๑) แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๑ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาคุณค่าด้านต่างๆไปในแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- นักดนตรี ผู้แสดงและผู้ประกอบพิธีควรมีความเข้าใจอย่างแท้จริงในบทบาทของตน และฝึกฝนให้เกิดความชำนาญในทักษะการแสดง

- การให้นักดนตรีหรือศิลปินมีโอกาสถ่ายทอดความรู้แก่รุ่นใหม่มากขึ้นในการเข้ามาเป็นผู้สอนหรือวิทยากรในสถานศึกษาหรือโครงการต่างๆ

- การสั่งสมประสบการณ์จะทำให้สิ่งที่นำเสนอมีคุณค่าต่อสังคม ยกเว้น เซ็ง อาบู ผู้เชี่ยวชาญดนตรีรองเง็ง ที่ให้ความสำคัญกับทักษะและการฝึกซ้อม[๑๒๖]

- การนำวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ พัฒนาเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในท้องถิ่น

แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่านอกเหนือจากความเห็นข้างต้น ได้แก่ ครูควน ทวนยก เสนอแนะให้หัวหน้าคณะในหนังตะลุงต้องปฏิบัติเป็นแบบอย่างในการรักษาแบบแผนอันดีงาม และสนับสนุนให้ใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิม[๑๒๗]

---

[๑๒๖] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๒๗] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๑๙ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

หะมะ แบลือแบ เสนอให้มีการระดมผู้มีประสบการณ์ร่วมกันสร้างตำรา ในการแสดงดีเกร์ฮูลู เพื่อใช้เป็นมาตรฐานเดียวกัน และกล่าวเพิ่มเติมว่าควรฝึกทักษะบทกลอน และการใช้ภาษาให้ลึกซึ้ง[๑๒๘]

นครินทร์ ชาทอง กล่าวว่า นายหนังตะลุงตั้งต้นเร็วเกินไป ยังไม่มีประสบการณ์ก็ออกแสดง การครอบมือเพื่อเป็นนายหนังควรมีความรู้และทักษะ ให้ข้อแนะนำเพิ่มเติมว่าวงดนตรีเครื่องห้าเดิม ทำให้นายหนังแสดงศักยภาพเต็มที่ ถ้าปรับก็ใช้เครื่องดนตรีไทยด้วยกัน[๑๒๙]

เส็น เหลาะหมาน ให้สัมภาษณ์ว่า สีละต้องให้โรงเรียนทำ ไปสอนเด็กเล่นกัน ตอนนี้มีหลายโรงแล้ว[๑๓๐]

เซ็ง อาบู กล่าวถึง การเต้นรองเง็งทุกวันนี้ว่าโอกาสกลับมาในท้องถิ่นเป็นเรื่องยาก ต้องอาศัยมหาวิทยาลัย แต่ดนตรีไม่มีปัญหา ยังมีคนเล่นอยู่ เพียงแต่ต้องบันทึกเพลงให้หมด เพราะตอนนี้เพลง ประมาณ ๒๐๐ เพลงยังไมมีการบันทึก[๑๓๑]

๒) แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าจากนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาคุณค่าด้านต่างๆไปในแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- หัวหน้าคณะการแสดง ควรให้ความสำคัญและตระหนักถึงขั้นตอน ความงาม และความถูกต้องตามแบบแผนของการแสดงของตนเอง ซึ่งจะส่งผลถึงคุณค่าของวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

- การนำดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เข้ามาสู่โรงเรียนเพื่อพัฒนาความรู้และความเข้าใจของกลุ่มผู้ชม

---

[๑๒๘] สัมภาษณ์ หะมะ แบลือแบ, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๒๙] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๓ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๓๐] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๓๑] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่านอกเหนือจากความเห็นข้างต้น ได้แก่ ประพันธ์ ไฝเส้ง และนิวัฒน์ แซ่ลิ่ม เสนอให้ใช้ครูที่เป็นศิลปินในท้องถิ่น ในการตั้งกลุ่ม ชมรมหรือกิจกรรมการเรียนในโรงเรียน

ประพันธ์ ไฝเส้ง ให้แนวทางเพิ่มเติมว่าการรวมกลุ่มนักดนตรีและหัวหน้าคณะสาขาเดียวกันเพื่อประชุมร่วมกันถึงปัญหาที่พบในแต่ละคณะ และให้แนวทางเพิ่มเติมว่าการสร้างมาตรฐานร่วมกันเป็นทางออกที่จะผสานแนวคิดของศิลปินที่แตกต่างกัน และยังเสนอว่าการกลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิมเป็นทางหนึ่งที่เป็นการนำคุณค่าที่แท้จริงกลับสู่หนังตะลุง ซึ่งบุคคลสำคัญที่จะเสนอคุณค่าด้านต่างๆคือนายหนังหรือหัวหน้าคณะไม่ใช่วงดนตรีหรือนักร้อง โดยลดบทบาทดนตรีสากลลงหรือเปลี่ยนเครื่องดนตรีที่สื่อความเป็นพื้นบ้านได้มากกว่ากลองชุด กีต้าร์ ไฟฟ้าและเบส[๑๓๒]

สมาน โดสมิ ให้แนวทางของการแสดงในพื้นที่ว่า ควรใช้วิจารณญาณของหัวหน้าคณะและเจ้าภาพในการใช้พิธีกรรมและการแสดงต่างๆ ในพื้นที่จังหวัดชายแดน[๑๓๓]

นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม เสนอแนวทางการรวมกลุ่มศิลปินที่ชื่นชอบแนวเดียวกันเพื่อฝึกซ้อมและรักษาขนบการแสดงที่หัวหน้าคณะหนังตะลุงไม่นำแสดง[๑๓๔]

๓) แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าจากตัวแทนองค์กร

จากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวแทนองค์กรฯเสนอแนะแนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าดังต่อไปนี้

ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ จากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เสนอให้แนวทางการทำหลักสูตรท้องถิ่น วงดนตรีและการแสดงอยู่ในฐานะเครื่องมือการใช้งานร่วมกันโรงเรียนซึ่งเป็นศูนย์ จะทำให้เกิดการปลูกฝัง สร้างความเข้าใจระบบคุณค่า และมีกลุ่มเด็กที่ต่างวัฒนธรรมมาใช้กฎเดียวกัน ถ้าอยู่ร่วมในโรงเรียนได้ก็อยู่ร่วมในสังคมได้

---

[๑๓๒] สัมภาษณ์ ประพันธ์ ไฝเส้ง, ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๓๓] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[๑๓๔] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

สุจิตราภรณ์ คำสอาด จากสำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้เสนอทัศนะ ความเปลี่ยนแปลงเป็นเรื่องปกติ ศิลปินเป็นผู้เลือกสิ่งที่จะนำเสนอ ซึ่งจะรู้ว่าสิ่งไหนงาม ผู้ชมจะเลือกสรรเอง คุณค่าต้องเข้าใจกันทั้ง ๒ ฝ่าย แต่จุดเริ่มควรเป็นศิลปินที่ต้องคิดทบทวน

สถาพร นิยมทอง ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านดุริยางค์สากล กรมศิลปากร ให้ทัศนะว่า คุณค่าศิลปะต้องอยู่บนเจตนาบริสุทธิ์ซึ่งทำได้ยากมากในปัจจุบัน ดังนั้นต้องแก้ปัญหาปากท้องก่อนจึงจะเอื้อต่อคุณค่าของงานศิลปิน แนวทางที่จะทำได้คือรัฐต้องเลี้ยงดูโดยวิธีใดก็แล้วแต่ เช่น การเลือกใช้ศิลปินที่นำเสนองานมาแสดงในงานต่างๆของหน่วยงานในท้องถิ่น

โอภาส อิสโม สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ เสนอแนวทางให้มหาวิทยาลัยเพิ่มบทบาทในการให้ความรู้แก่ศิลปินใหม่โดยนำศิลปินท้องถิ่นเข้ามาสอนและบทบาทการเป็นสถานที่พบกันทางความคิดของศิลปินพื้นบ้าน และการรักษาความรู้กลุ่มวงดนตรีและการแสดงที่มีแนวโน้มหมดความนิยม เช่น วงดนตรีในพิธีกรรมกาหลอ

จุติกา โกศลเหมมณี ภาควิชานาฏศิลป์และการละครมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เสนอแนวทางให้นำวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านใช้ในกิจการต่างๆของสถาบันการศึกษาทุกระดับชั้น

ปัญหา คุณค่า	***กลุ่ม ๑ ผู้เชี่ยวชาญ***	***กลุ่ม ๒ นักดนตรี***	***กลุ่ม ๓ ตัวแทนองค์กร***
- ***ประโยชน์ใช้สอยในการแสดง***	*- เน้นจิตสำนึกศิลปิน* *- หัวหน้าคณะเป็นแบบอย่าง* *- รวมตัวศิลปินกำหนดแบบ*	*- จิตสำนึกหัวหน้าคณะแสดง* *- การรวมกลุ่มเสวนา*	*- หลักสูตรท้องถิ่นและนำกิจกรรมเข้ามาใช้ในสถาบัน* *- วิจารณญาณศิลปิน* *- รัฐสนับสนุนศิลปินที่เน้นคุณค่า*
- ***ประโยชน์ใช้สอยใน***	*- นำเข้าเป็นกิจกรรมในโรงเรียน*	*- นำเข้าเป็นกิจกรรมในโรงเรียน*	*- ศิลปินเป็นผู้มี*

ท้องถิ่น			*ส่วนร่วมใน*
- สุนทรีในการแสดง	*- เน้นจิตสำนึกศิลปิน* *- หัวหน้าคณะเป็นแบบอย่าง* *- รวมตัวศิลปินกำหนดแบบ* *- ฝึกฝนทักษะการใช้บทกลอน* *- บันทึกบทเพลงรองเง็ง*	*- จิตสำนึกหัวหน้าคณะแสดง* *- การรวมกลุ่มเพื่ออนุรักษ์ขนบ*	*สถาบันการศึกษา* *- มหาวิทยาลัยเป็นผู้ผลิตซ้ำกิจกรรมที่ชุมชนไม่ใช้*
- สุนทรียของผู้ชม	*- นำเข้าเป็นกิจกรรมในโรงเรียน สอนโดยศิลปินพื้นบ้าน*	*- นำเข้าเป็นกิจกรรมในโรงเรียน สอนโดยศิลปินพื้นบ้าน*	

ตารางที่ ๒๖ แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าการใช้สอยและสุนทรียภาพ

ปัญหาคุณค่า	***กลุ่ม ๑ ผู้เชี่ยวชาญ***	***กลุ่ม ๒ นักดนตรี***	***กลุ่ม ๓ ตัวแทนองค์กร***
- อัตลักษณ์การแสดง	*- ใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิม* *- ปรับใช้ร่วมกับดนตรีแนวเดียวกันเช่นดนตรีไทย* *- บันทึกบทเพลงรองเง็ง*	*- ใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิม*	*- หลักสูตรท้องถิ่นและนำกิจกรรมเข้ามาใช้ในสถาบัน* *- วิจารณญาณศิลปิน* *- รัฐสนับสนุนศิลปินที่เน้น*
-	*- นำเข้าเป็นกิจกรรม*	*- นำเข้าเป็น*	

สัญลักษณ์สังคม ***- สื่อชี้นำคุณธรรม*** ***- ความสามัคคี*** ***- ความเชื่อ***	*ในโรงเรียน สอนโดยศิลปินพื้นบ้าน* *- สั่งสมประสบการณ์และความรู้* *- กลุ่มวงดนตรีใต้ล่าง แสวงหาจุดร่วม* *- เคารพแนวปฏิบัติชุมชน*	*กิจกรรมในโรงเรียน สอนโดยศิลปินพื้นบ้าน* *- วิจารณญาณในพื้นที่จังหวัดชายแดน*	*คุณค่า* *- ศิลปินเป็นผู้มีส่วนร่วมในสถาบันการศึกษา* *- มหาวิทยาลัยเป็นผู้ผลิตซ้ำกิจกรรมที่ชุมชนไม่ใช้*

ตารางที่ ๒๗ แนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าอัตลักษณ์และสังคม

๔.๔.๑.๒ แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์

๑)แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์จากผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๑ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์ที่เป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- ผู้สร้างสรรค์ปรับแต่งต้องมีความรู้ความเข้าใจที่ถึงคุณค่าต่างๆ ในการแสดงสาขาของตน การปรึกษาผู้มีประสบการณ์ หรือครูอาจารย์จะช่วยลดข้อบกพร่องในการนำเสนอ

- การรวมกลุ่มศิลปินในสาขาการแสดงนั้น เพื่อประชุมหรือเสวนา ในความถี่ที่เหมาะสม

แนวทางอื่นๆจากการสัมภาษณ์ ได้แก่ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ให้แนวทางการสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ว่า ควรแบ่งประเภทให้ชัดเจน ได้แก่ ๑) ประเภทวงดนตรีที่อนุรักษ์ของเดิม ๒) ประเภทวงดนตรีที่มีวงดนตรีพื้นบ้านเดิมเป็นหลักแล้วนำเครื่องดนตรีอื่นเข้ามาผสม ๓) ประเภทวงดนตรีที่มีวงดนตรีอื่นๆเป็นหลักแล้วนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านออกไปร่วม หลังจากนั้นก็นำเข้าสู่กระบวนการวิจัย[๑๓๕]

นครินทร์ ชาทอง ให้แนวทางในการสร้างสรรค์ว่า ควรใช้วงดนตรีเครื่องห้าร่วมกับเครื่องดนตรีไทยจะช่วยส่งเสริมซึ่งกันและกัน[๑๓๖]

๒)แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์จากกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์ที่เป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่างๆต่อไปนี้

- การนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านไปใช้ในวงดนตรีอื่นๆ เช่น ปี่ในเพลงร่วมสมัยเพื่อการท่องเที่ยวเมืองสงขลา พ.ศ. ๒๕๕๓ [๑๓๗] ไวโอลินเพลงรองเง็งในวงดนตรีคลาสสิก[๑๓๘]เป็นต้น

- นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม เสนอแนวทางให้หนังตะลุงและโนราที่มีวงดนตรีสากลรักษาความสำคัญด้านการแสดง เช่น การแยกเวทีหรือจัดวางใหม่ รวมถึงแสดงตามขนบนิยมให้ครบถ้วน[๑๓๙]

- ประพันธ์ ไฝเส้ง การรวมกลุ่มศิลปินเพื่อวิจารณ์คุณค่างานสร้างสรรค์[๑๔๐]

---

[๑๓๕] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๓๖] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๓ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๓๗] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๓๘] สัมภาษณ์ พรภิรมณ์ แสนรักษ์, ๑ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[๑๓๙] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๔๐] สัมภาษณ์ ประพันธ์ ไฝเส้ง, ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

- สมาน โดสมิ ให้สัมภาษณ์ว่า การนำการแสดงกลุ่มวัฒนธรรมมลายู มาแสดงร่วมกัน เช่น การใช้วงรองเง็งร่วมกับการแสดงดีเกร์ฮูลู การใช้วงรองเง็งประกอบการแสดงสีละ

๓)แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์จากตัวแทนจากองค์กรสร้างสรรค์

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๓ ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์ที่เป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- การจัดเสวนาเชิงวิชาการอย่างสม่ำเสมอ เพื่อทบทวน การสร้างสรรค์กิจกรรมต่างๆที่ใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

- การปรับปรุงองค์ประกอบการแสดงของวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เช่น การแต่งกาย สถานที่จัดแสดง รูปแบบการนำเสนอ

ข้อเสนอแนะแนวทางอื่นๆได้แก่

ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ จากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เสนอการตั้งกลุ่มศิลปินเพื่อหาแนวทางสร้างสรรค์ปรับแต่ง เช่น การประดิษฐ์เครื่องดนตรี การสร้างวงดนตรีร่วมสมัย ซึ่งจะเกิดการแสดงร่วมสมัยขึ้นด้วย[๑๔๑]

สุจิตราภรณ์ คำสอาด จากสำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ เสนอให้กลุ่มวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมความเชื่อต่างๆ ต้องสร้างบรรยากาศท้องถิ่นเพื่อเสริมซึ่งกันและกัน และปรับองค์ประกอบให้เหมาะสม และการสร้างโอกาสด้วยการนำเรื่องราวในท้องถิ่นมาสร้างเทศกาล รวมถึงการรื้อฟื้นประเพณีเก่าๆ[๑๔๒]

---

[๑๔๑] สัมภาษณ์ ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์, ผู้อำนวยการสถาบันศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๑๔๒] สัมภาษณ์ สุจิตราภรณ์ คำสอาด, ที่ปรึกษาด้านยุทธศาสตร์และการวางแผน สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

สถาพร นิยมทอง ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะดุริยางค์สากล กรมศิลปากร เสนอแนะว่า การสร้างสรรค์ต้องพิจารณาวัตถุประสงค์ในการแสดง และกลุ่มผู้ชม เพื่อสร้างงานที่สื่อสารได้ชัดเจน[๑๔๓]

จุติกา โกศลเหมมณี ภาควิชานาฏศิลป์และการละครมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จากการนำวงดนตรีที่ลดความนิยมลง มาประดิษฐ์การแสดงใหม่ เช่น การสร้างการแสดงที่สะท้อนความเชื่อโดยใช้วงดนตรีพิธีกรรม การนำกิจกรรมการแสดงมาบูรณาการกับกิจกรรมในองค์กร เช่น การเต้นรองเง็งในลักษณะรำวงหรือลีลาศ การใช้บำบัดกลุ่มเด็กพิเศษฟื้นฟูผู้ป่วย[๑๔๔]

โอภาส อิสโม สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏ วงดนตรีเครื่องห้าถ้าปรับให้นุ่มนวลขึ้น สามารถใช้บรรเลงสร้างบรรยากาศได้[๑๔๕]

ปัญหาการสร้าสรรค์	***กลุ่ม ๑ ผู้เชี่ยวชาญ***	***กลุ่ม ๒ นักดนตรี***	***กลุ่ม ๓ ตัวแทนองค์กร***
- การปรับแต่งที่เกิดข้อถกเถียง	*- ศิลปินควรมีประสบการณ์และปรึกษาผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงนั้น* *- การรวมกลุ่มและการเสวนาร่วม* *- การนำไปร่วมกับวง*	*- การรวมกลุ่มกันสร้างสรรค์งานและวิจารณ์งาน* *- หนังตะลุงและโนราที่มีวงดนตรีสากลวางบทบาทไม่ให้ลดความสำคัญของการแสดงเดิม* *- การนำเครื่องดนตรีพื้นบ้าน*	*- เสวนาวิชาการ* *- รวมกลุ่มศิลปินเพื่อชี้นำ* *- ปรับปรุง*

[๑๔๓] สัมภาษณ์ สถาพร นิยมทอง, ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะดุริยางค์สากล กองสังคีตศิลป์ กรมศิลปากร, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๑๔๔] สัมภาษณ์ จุติกา โกศลเหมมณี, อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๕.

[๑๔๕] สัมภาษณ์ โอภาส อิสโม, รองผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๕.

- ดนตรีและการแสดงที่ปรับแต่งน้อย	*ดนตรีอื่นๆ หรือนำวงดนตรีอื่นๆเข้ามาร่วม* *- การวิจัย* *- การปรับใช้กับวงดนตรีไทย*	*ภาคใต้ ร่วมกับวงดนตรีอื่นๆ*	*องค์ประกอบการแสดง* *- วิเคราะห์วัตถุประสงค์ให้ชัดเจน* *- ปรับวงเครื่องห้าเพื่อบรรเลง* *- วงดนตรีสร้างการแสดงใหม่* *- สร้างเครื่องดนตรีใหม่* *- สร้างวงดนตรีร่วมสมัยการ* *แสดงร่วมสมัย* *- ใช้ในกิจกรรมองค์กรต่างๆ* *- ดนตรีบำบัด* *- สร้างสรรค์การแสดงเชิงความเชื่อ ด้วยวงดนตรีพิธีกรรม*

ตารางที่ ๒๘ แนวทางแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์

๔.๔.๑.๓ แนวทางแก้ปัญหาปัจจัยการผลิต

๑)แนวทางแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิตจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๑ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิตที่เป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- ผู้เชี่ยวชาญการแสดงพื้นบ้านสาขาโนราและหนังตะลุง ให้ความเห็นไปในแนวทางเดียวกันว่า หัวหน้าคณะควรกลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าและปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอให้น่าสนใจ

แนวทางอื่นๆมีข้อเสนอแนะในประเด็นต่างๆเพิ่มเติม ดังนี้ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เสนอให้มีการจัดอบรมด้านการจัดการแก่หัวหน้าคณะดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ และเสนอให้มีการฝึกทักษะด้านการแสดงนักดนตรีร่วมกับหัวหน้าคณะที่มีประสบการณ์สูง[๑๔๖]

นครินทร์ ชาทอง ให้สัมภาษณ์ว่าได้มีการพัฒนาโรงหนังที่ถอดประกอบได้ ซึ่งสะดวกในการใช้ ควรส่งเสริมให้ใช้กัน[๑๔๗]

๒)แนวทางแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิตจากนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นนักดนตรีดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในสาขาโนราและหนังตะลุงให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิตที่เป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- การรวมกลุ่มเพื่อพัฒนาคุณภาพการแสดง

- การรณรงค์ให้กลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุง

แนวทางที่เป็นข้อเสนอแนะเพิ่มเติมมีดังนี้

---

[๑๔๖] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕.

[๑๔๗] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๓ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม เสนอแนวทางให้คณะหนังตะลุงและโนราที่มีวงดนตรี ให้ความสำคัญกับสาระการแสดงหลัก เช่น การจัดวางที่เหมาะสม การรักษาขั้นตอนและลีลาที่สำคัญ[๑๔๘]

ประพันธ์ ไฝเส้ง เสนอให้พัฒนาฝีมือดนตรีโดยคัดเลือกเยาวชนที่พร้อมในการฝึกและผู้ปกครองสนับสนุน[๑๔๙]

๓)แนวทางแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิตของผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๓ ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิตที่เป็นแนวทางเดียวกันในเรื่องการจัดอบรมการจัดการทางวัฒนธรรม และการใช้วิจารณญาณของศิลปิน และเสนอแนะแนวทางอื่นๆ ได้แก่

ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ การให้ทุนการศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องแก่เยาวชนที่เป็นนักดนตรีและนักแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีศักยภาพ หรือให้โอกาสทางการศึกษาที่สูงขึ้นแก่ศิลปินพื้นบ้าน[๑๕๐]

สถาพร นิยมทอง พัฒนานักดนตรีที่มีอยู่ คุณภาพชีวิต การศึกษา ให้โดดเด่นเป็นตัวอย่าง รุ่นหลังจะเกิดตามมา[๑๕๑]

	กลุ่ม ๑ ***ผู้เชี่ยวชาญ***	***กลุ่ม ๒*** ***นักดนตรี***	***กลุ่ม ๓*** ***ตัวแทน***

[๑๔๘] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๔๙] สัมภาษณ์ ประพันธ์ ไฝเส้ง, ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๕๐] สัมภาษณ์ ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

[๑๕๑] สัมภาษณ์ สถาพร นิยมทอง, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

			องค์กรฯ
- ความรู้ด้านการจัดการทางวัฒนธรรม	*- การอบรมด้านการจัดการ*	*- การรวมกลุ่มเพื่อพัฒนาความรู้*	*- จัดอบรมด้านการจัดการ* *- ส่งเสริมให้เรียนต่อ*
- ดนตรีและการแสดงที่ปรับแต่งด้วยวงดนตรีและเครื่องสากลต้องใช้เครื่องดนตรี เครื่องเสียง รถขนส่ง	*- ใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิม และปรับวิธีการนำเสนอ* *- การสร้างโรงหนังที่ประกอบสะดวก*	*- การใช้วงดนตรีดั้งเดิม*	*- วิจารณญาณของศิลปิน*
- วงดนตรีในหนังตะลุงและโนราสมัยนิยมเกิดมีค่าใช้จ่ายเพิ่มขึ้น	*- ใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิม และปรับวิธีการนำเสนอ*	*- การใช้วงดนตรีดั้งเดิม*	*- วิจารณญาณของศิลปิน*
- จำนวนนักดนตรีน้อยกว่าคณะแสดง *- นักดนตรีรุ่นใหม่ประสบการณ์น้อย*	*- พัฒนาด้วยการฝึกกับหัวหน้าคณะที่มีประสบการณ์สูง*	*- คัดเลือกเยาวชนจากโครงการต่างๆ ฝึกทักษะการแสดงเพิ่มเติม*	*- พัฒนาที่มีอยู่เพื่อเป็นแบบอย่าง*

ตารางที่ ๒๙ แนวทางแก้ปัญหาปัจจัยการผลิต

๔.๔.๒ แนวทางแก้ปัญหาช่องทางการแสดง

๑) แนวทางแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดงจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๑ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดงเป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

- ผู้เชี่ยวชาญการดนตรีและการแสดงหนังตะลุงและโนราให้แนวทางเดียวกัน คือ การรักษาคุณค่าการแสดงไว้ให้มากที่สุด

- การปลูกฝังให้เยาวชนในการทำกิจกรรมในโรงเรียน

๒) แนวทางแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดงจากนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นนักดนตรีดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในสาขาโนราและหนังตะลุงให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดงด้วยการนำเข้าสู่ระบบการศึกษา ซึ่งเป็นการสร้างพื้นฐานผู้ชมในอนาคต

อภิชาต คัญธะชา เสนอว่าวงดนตรีรองเง็งสามารถบรรเลงในโรงแรม รีสอร์ท งานอีเวนท์ต่างๆ โดยเฉพาะงานท่องเที่ยว

สมาน โดสมิ เสนอแนวทางให้ร่วมจัดกิจกรรมเชิงการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมกับประเทศมาเลเซีย[๑๕๒]

๓) แนวทางแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดงของผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๓ ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดงที่เป็นแนวทางเดียวกันได้แก่ การนำเข้าไปเป็นกิจกรรมในโรงเรียน และการสร้างมูลค่าเพิ่มจากการท่องเที่ยว นอกจากนั้นยังเสนอแนะแนวทางอื่นๆ ได้แก่

ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ การจัดพื้นที่การแสดงให้นักท่องเที่ยวในเมือง หรือแหล่งท่องเที่ยว ซึ่งควรผ่านขั้นตอนการปรับวิธีนำเสนอและองค์ประกอบอย่างเหมาะสม

สุจิตราภรณ์ คำสะอาด ให้ข้อเสนอว่าข้อมูลเรื่องราวที่มา สร้างความน่าสนใจในการแสดง

อิสระ โพธิจันทร์ การจัดการแสดงที่หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ที่มีอยู่แล้ว

สถาพร นิยมทอง เสนอแนวทางให้รัฐอุปถัมภ์วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ด้วยการนำมาแสดงในงานต่างๆขององค์กรรัฐในพื้นที่

สุจิตราภรณ์ คำสอาด เสนอให้ฟื้นฟูประเพณีในท้องถิ่น หรือ สร้างเทศกาลจากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น และออกแบบให้มีการใช้วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านให้มากที่สุด

---

[๑๕๒] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

โอภาส อิสโม การบรรเลงในโรงแรม รีสอร์ท ปรับดนตรีโนราให้นุ่มนวลขึ้น

จุติกา โกศลเหมมณี จัดการออกร้านในพิธีกรรมที่ใช้เวลาหลายวันเช่นโนราโรงครู

ปัญหาช่องทางการแสดง		***กลุ่มที่ ๑ ผู้เชี่ยวชาญ***	***กลุ่มที่ ๒ นักดนตรี***	***กลุ่มที่ ๓ ตัวแทนองค์กร***
โนรา หนังตะลุง	*- มีผู้ใช้ประโยชน์เดิม* *- มีผู้ใช้ประโยชน์กลุ่มใหม่น้อยมาก*	*- รักษาคุณค่าการแสดง* *- การปลูกฝังในโรงเรียน*	*- นำเข้าสู่ระบบการศึกษา*	*- กิจกรรมในโรงเรียน* *- พื้นที่แสดงในเมือง* *- พื้นที่แสดงในแหล่งท่องเที่ยว* *- จัดพื้นที่แสดงที่ หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์* *- รัฐอุปถัมภ์* *- ฟื้นฟูประเพณี* *- สร้างเทศกาลจากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น*
รองเง็ง สีละ ดีเกร์ฮูลู	*- ผู้ใช้ประโยชน์เดิมน้อยลง* *- ผู้ใช้ประโยชน์ใหม่มีน้อยมาก*	*- การปลูกฝังในโรงเรียน* *- พิธีเปิดงานต่างๆขององค์กร*	*- นำเข้าสู่ระบบการศึกษา* *- แหล่งบริการนักท่องเที่ยว โรงแรม รีสอร์ท*	
กาหลอ	*- ไม่มีผู้ใช้ประโยชน์*	*- การปลูกฝังในโรงเรียน*		

ตารางที่ ๓๐ แนวทางแก้ปัญหาช่องทางการแสดง

๔.๔.๓ แนวทางแก้ปัญหาด้านราคา

๑)แนวทางแก้ปัญหาด้านราคาผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๑ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านราคาที่เป็นแนวทางเดียวกันในประเด็นต่อไปนี้

ผู้ให้สัมภาษณ์ในสาขาโนราและหนังตะลุงให้ความเห็นตรงกันว่า การปรับวงดนตรีและรูปแบบการแสดงให้กลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าจะช่วยลดค่าใช้จ่ายลงได้

๒) แนวทางแก้ปัญหาด้านราคาจากนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นนักดนตรีดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในสาขาโนราและหนังตะลุงให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านราคาในแนวทางเดียวกัน คือ การปรับวงดนตรีและรูปแบบการแสดงให้กลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าจะช่วยลดค่าใช้จ่ายลงได้

๓) แนวทางแก้ปัญหาด้านราคาของผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๓ ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านราคาในประเด็นต่างๆต่อไปนี้

สุจิตราภรณ์ คำสอาด ค่าใช้จ่ายหลักเป็นค่าตอบแทนซึ่งลดลงไม่ได้ ขึ้นอยู่กับความต้องการ ต้องไปเน้นที่การสนับสนุนให้ใช้[๑๕๓]

สถาพร นิยมทอง เสนอให้รัฐอุดหนุนค่าใช้จ่ายในพิธีกรรมและการแสดงที่ควรส่งเสริม[๑๕๔]

	กลุ่ม ๑ ผู้เชี่ยวชาญ	***กลุ่ม ๒ นักดนตรี***	***กลุ่ม ๓ ตัวแทนองค์กรฯ***

[๑๕๓] สัมภาษณ์ อิสระ โพธิจันทร์, ที่ปรึกษาด้านการจัดการโครงการ สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรีองค์ความรู้, ๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๕๔] สัมภาษณ์ สถาพร นิยมทอง, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

- พิธีกรรมโรงครู โนราและหนังตะลุงสมัยนิยมราคาสูง *- รองเง็ง สีละ ดีเกร์ฮูลู กาหลอ ราคาปานกลาง คนท้องถิ่นจ่ายยาก*	*- กลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้า*	*- กลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้า*	*- รัฐอุดหนุนค่าใช้จ่ายบางส่วน* *- รัฐอุดหนุนค่าใช้จ่ายบางส่วน*

ตารางที่ ๓๑ แนวทางแก้ปัญหาด้านราคา

๔.๔.๔ แนวทางแก้ปัญหาด้านการส่งเสริมและการประชาสัมพันธ์

๑)แนวทางแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์ของผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๑ ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์ในประเด็นต่อไปนี้

นครินทร์ ชาทอง และ ครูควน ทวนยก ให้แนวทางว่า ประเพณีเดิมของการแสดง ๓ วัด ๓ บ้านของหัวหน้าคณะใหม่นำมาใช้ได้ ซึ่งหัวหน้าคณะลงทุนไม่มาก อาจารย์นครินทร์ ชาทองให้สัมภาษณ์เพิ่มเติมว่า พื้นที่ในเมืองยังสามารถปรับสถานที่ให้เหมาะสมได้ [๑๕๕] และครูควน ทวนยกกล่าวว่า ขอความอนุเคราะห์พื้นที่สาธารณะ วัด โรงเรียน ได้แน่นอน [๑๕๖]

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ให้แนวทางหลายแนวทางได้แก่ การเผยแพร่ทางสื่อโทรทัศน์ การจัดทำเว็บไซต์ และยังให้ทัศนะเพิ่มเติมว่า โครงการต่างๆของมหาวิทยาลัยและองค์กรอื่นๆ ควรนำศิลปินพื้นบ้านมาร่วมด้วยเพื่อจะได้เป็นที่รู้จักมากขึ้น[๑๕๗]

ผู้ให้สัมภาษณ์ในสาขาโนราและหนังตะลุงให้ความเห็นตรงกันว่า การปรับวงดนตรีและรูปแบบการแสดงให้กลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าจะช่วยลดค่าใช้จ่ายลงได้

---

[๑๕๕] สัมภาษณ์ นครินทร์ ชาทอง, ๑๓ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๕๖] สัมภาษณ์ ควน ทวนยก, ๑๙ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๕๗] สัมภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ๒๘ เมษายน ๒๕๕๕.

๒) แนวทางแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์ของนักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นนักดนตรีดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ในสาขาโนราและหนังตะลุงให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านราคาในแนวทางเดียวกัน คือ นำเข้าเป็นกิจกรรมในโรงเรียน

อภิชาต คัญทะชา เสนอแนวทางให้องค์กรการท่องเที่ยวเปิดพื้นที่ให้มากขึ้น วงดนตรีรองเง็งได้รับความสนใจมากเมื่อไปเล่นต่างพื้นที่ การสร้างเว็บไซต์และเพิ่มบทบาทของสื่อมวลชนมากกว่าที่เป็นอยู่[๑๕๘]

สมาน โดสมิ เสนอแนวทาง การนำวงดนตรีรองเง็ง เล่นร่วมกับดีเกร์ฮูลู หรือ การแสดงแขนงอื่นๆ ในสายเดียวกัน[๑๕๙]

๓) แนวทางแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์ของผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร

ผู้ให้สัมภาษณ์กลุ่มที่ ๓ ซึ่งเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในองค์กร ให้ความเห็นถึงแนวทางในการแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์ในประเด็นที่ตรงกัน คือ การนำเข้าสู่ระบบการศึกษาในท้องถิ่นซึ่งเป็นสถาบันกล่อมเกลาหลักของสังคม สุจิตตราภรณ์ คำสะอาด ให้ทัศนะเพิ่มเติมว่า การนำเข้าโรงเรียนเป็นการสร้างอุปสงค์เทียม ไม่ได้เป็นความต้องการที่แท้จริง

แนวทางอื่นๆที่เสนอแนะ ได้แก่

ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ นำแนวทางของยูเนสโกมาใช้ให้เกิดประโยชน์ เช่น การขอเข้ารับการพิจารณาเป็นเมืองแห่งดนตรี โดยเลือกทำในเมืองที่มีศักยภาพ[๑๖๐]

อิสระ โพธิจันทร์ สินค้าวัฒนธรรมเป็นความต้องการเฉพาะกลุ่ม ต้องกำหนดเป้าการประชาสัมพันธ์ให้ชัด เช่น การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมในพื้นที่ที่นิยมท่องเที่ยวประเทศไทย

---

[๑๕๘] สัมภาษณ์ อภิชาต คันทชา, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[๑๕๙] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[๑๖๐] สัมภาษณ์ ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

สถาพร นิยมทอง การเสนอให้รัฐอุดหนุนค่าใช้จ่ายในการใช้วงดนตรีหรือการแสดงที่ใช้วงดนตรี รวมถึงพิธีกรรมต่างๆที่ใช้วงดนตรีท้องถิ่น และองค์กรรัฐต้องเป็นผู้ทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์ให้ท้องถิ่น

กลุ่ม ๑ ผู้เชี่ยวชาญ	***กลุ่ม ๒ นักดนตรี***	***กลุ่ม ๓ ตัวแทนองค์กรฯ***
- นำการแสดง๓วัด๓บ้านมาปรับปรุง *- สื่อโทรทัศน์* *- อินเตอร์เน็ท* *- นำศิลปินมาร่วมเป็นส่วนหนึ่งของงานที่จัดโดยองค์กรของรัฐ* *- องค์กรธุรกิจ*	*- การนำเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมโรงเรียน* *- นำเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของงานส่งเสริมการท่องเที่ยว* *- เว็บไซต์* *- การแสดงร่วมกันในกลุ่มวัฒนธรรมจังหวัดชายแดน*	*- การนำเข้าสู่ระบบการศึกษาท้องถิ่น* *- แสวงหาการสนับสนุนจากยูเนสโก* *- การกำหนดเป้าให้ชัดเช่น กลุ่มประเทศที่นิยมท่องเที่ยวภาคใต้*

ตารางที่ ๓๒ แนวทางแก้ปัญหาการประชาสัมพันธ์

ความคิดริเริ่มแนวทางแก้ปัญหาจากของผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ นักดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และตัวแทนองค์กรที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ ได้สรุปไว้ในบทที่ ๕

บทที่ ๕

วิเคราะห์ สรุป และ เสนอแนะ

๕.๑ แนวคิดการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

การเพิ่มมูลค่านั้นมีความหมายอย่างชัดเจนอยู่ในตัวเอง ซึ่งหมายถึงการทำให้มากขึ้นจากที่มีอยู่ จากทฤษฎีเศรษฐศาสตร์มาร์กซิสต์ อธิบายให้เห็นว่ารากฐานมูลค่าของสิ่งใดๆมีที่มาจากอรรถประโยชน์ของสิ่งนั้นหรือคุณค่าของสิ่งนั้น ในระบบเศรษฐกิจและสังคมปัจจุบัน มีแนวโน้มที่ทำให้ทุกสิ่งที่มีผู้ต้องการใช้ประโยชน์นั้นต้องแลกเปลี่ยนบนระบบมูลค่านี้

วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประโยชน์ คุณค่าของวัฒนธรรมเมื่อคิดในรูปตัวเงินก็คือมูลค่าในการใช้วัฒนธรรมนั้น เมื่อมีวัฒนธรรมบางอย่างที่บุคคลหรือกลุ่มคนไม่สามารถผลิตขึ้นเองได้ วัฒนธรรมนั้นจึงเกิดมูลค่าในการแลกเปลี่ยนขึ้น ซึ่งส่งผลให้วัฒนธรรมแปรสภาพเป็นสินค้าในที่สุด

วงดนตรีพื้นบ้านถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ในท้องถิ่นสำหรับกลุ่มคนที่มีความเชื่อและวิถีชีวิตแบบเดียวกัน มูลค่าที่เกิดขึ้นจากการแลกเปลี่ยนภายในท้องถิ่นจึงถือได้ว่าเป็นมูลค่าตามปกติ ส่วนมูลค่าที่เกิดขึ้นจากความต้องการนอกเหนือบริบทของท้องถิ่นจึงถือว่าเป็นมูลค่าที่เพิ่มขึ้น

ในปัจจุบัน ความต้องการใช้ประโยชน์จากวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในท้องถิ่นลดลง ซึ่งหมายถึงมูลค่าตามปกติลดลงซึ่งเป็นไปตามความเปลี่ยนแปลงของสังคม การเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จึงหมายถึงการเพิ่มมูลค่าจาก มูลค่าตามปกติที่ลดลง และ การเพิ่มมูลค่าใหม่จากมูลค่าตามปกตินั้น

การวิจัยนี้ศึกษาคุณค่าที่พึงประสงค์ ความเปลี่ยนแปลงและสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ ซึ่งการศึกษาคุณค่าที่พึงประสงค์นั้นเปรียบเสมือนการศึกษามาตรฐานของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ การศึกษาความเปลี่ยนแปลงและสภาวการณ์ในปัจจุบันเพื่อให้ทราบถึงความเปลี่ยนแปลงต่างๆ และผลจากความเปลี่ยนแปลงนั้น

เมื่อนำข้อมูลต่างๆข้างต้นมาวิเคราะห์จะทำให้พบปัญหาหรือช่องทางต่างๆที่จะเพิ่มการใช้ประโยชน์ซึ่งจะนำมาซึ่งมูลค่าที่เพิ่มขึ้นของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๒ การประมวลคุณค่าที่พึงประสงค์

การศึกษาคุณค่าที่พึงประสงค์นั้นเพื่อใช้เป็นกรอบควบคุมคุณค่าในการพัฒนาเพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หรือสามารถกล่าวได้ว่านอกจากการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจแล้ว คุณค่าที่พึงประสงค์นั้นถือเป็นเป้าหมายหลักอีกประการหนึ่งด้วย ในการซึ่งการวิจัยนี้ใช้ผลการศึกษาคุณค่าที่พึงประสงค์จากการสัมภาษณ์ศิลปินผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ผลการศึกษาประมวลได้ ดังแสดงในตารางที่

คุณค่าด้านการใช้ประโยชน์	- ประกอบพิธีกรรม ตามความเชื่อ ยกเว้น รองเง็งและดีเกร์ฮูลู - การแสดง ยกเว้น กาหลอ และ ดีเกร์ฮูลู - กำกับจังหวะการร้อง เฉพาะในดีเกร์ฮูลู
คุณค่าทางสุนทรียภาพ	- เกิดความสมบูรณ์ในพิธีกรรมและการแสดง - สร้างความรู้สึกร่วม ระหว่างพิธีและการแสดง กับผู้ชม - พิธีกรรมเกิดมนต์ขลัง มีความศักดิสิทธิ์และน่าเชื่อถือ - ความข้าใจการแสดง ทำให้การแสดงมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับดนตรี - ความไพเราะ กลมกลืน ถูกวิธีการ
คุณค่าทางอัตลักษณ์ของวงดนตรี	- ความเชื่อท้องถิ่นในเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ ยกเว้น รองเง็งและดีเกร์ฮูลู - ขั้นตอนที่เป็นลักษณะเฉพาะ - รูปแบบการผสมวงดนตรี - เครื่องดนตรีที่ใช้ บทเพลงและภาษา - ลีลาจังหวะในการบรรเลง - ทำนองและสำเนียงในการบรรเลง
คุณค่าทางสังคม	- เป็นสัญลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่นภาคใต้แต่ละพื้นที่ - สะท้อนวัฒนธรรมการใช้ชีวิต - เป็นเครื่องมือในการรวมกลุ่ม - เป็นสื่อชี้นำจริยธรรม - นักดนตรีเป็นแบบอย่างที่ดีแก่บุคคลในท้องถิ่น
คุณค่าในตัวบุคคล	- เกิดสุนทรีภาพ - ความภาคภูมิใจในฐานะศิลปิน - ความภาคภูมิใจในฐานะผู้สืบสานวัฒนธรรม

ตารางที่ ๓๓ คุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากคุณค่าที่พึงประสงค์ด้านต่างๆที่ประมวลไว้ สามารถสรุปคุณค่าที่พึงประสงค์โดยรวมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ได้ดังนี้

๑) วงดนตรีต้องมีศักยภาพในการใช้ประกอบการทำพิธีกรรม การแสดง และการร้องก่อให้เกิดความสมบูรณ์ในพิธีกรรมและการแสดง ด้วยการสร้างความรู้สึกร่วม ระหว่างผู้ประกอบพิธีกรรมหรือนักแสดง และผู้ร่วมพิธีกรรมหรือผู้ชม

๒) วงดนตรีสามารถสร้างบรรยากาศที่มีมนต์ขลัง มีความศักดิสิทธิ์และน่าเชื่อถือในการทำพิธีกรรม และการสร้างความรู้สึกร่วมระหว่างผู้แสดง และผู้ชม

๓) วงดนตรีสามารถสร้างสุนทรียภาพ ความไพเราะ กลมกลืน และถูกต้องตามหลักวิธีการแสดงนั้น

๔) วงดนตรีเป็นสัญลักษณ์ของท้องถิ่นและช่วยให้การแสดงสะท้อนความเชื่อ และเรื่องราวของท้องถิ่น

๕) วงดนตรีแสดงออกถึงลีลาจังหวะ ทำนอง สำเนียงในการบรรเลง และขั้นตอนที่เป็นเอกลักษณ์ผ่านทาง รูปแบบการผสมวง บทเพลง ภาษา และเครื่องดนตรี

๖) วงดนตรีและการแสดงสามารถเป็นสื่อชี้นำจริยธรรม และนักดนตรีประพฤติตัวเป็นแบบอย่างที่ดีแก่บุคคลในท้องถิ่น

คุณค่าที่พึงประสงค์ที่ประมวลได้มีความสอดคล้องไปกับแนวคิดคุณค่าทางศิลปกรรมพื้นบ้าน ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้สอยเป็นหลัก เครื่องดนตรีและรูปแบบวงดนตรีมีความเรียบง่าย และวงดนตรีเป็นองค์ประกอบหลักอย่างหนึ่งในพิธีและการแสดงซึ่งมีลักษณะเป็นส่วนรวม ไม่มีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงส่วนตัว

คุณค่าที่พึงประสงค์อันมีที่มาจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้นี้จะใช้เป็นกรอบในการปรับปรุง หรือสร้างสรรค์ใหม่ ในรูปแบบต่างๆ ในการพัฒนาเพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๓ สภาพการณ์และปัญหาของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

เพื่อให้เข้าใจถึงสภาพการณ์ที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน จึงมีการศึกษาความเปลี่ยนแปลงลักษณะต่างๆในช่วงระยะเวลา ๕๐ ปีที่ผ่านมาเพื่อเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์สาเหตุของความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

๕.๓.๑ ความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๓.๑.๑ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้และการใช้ประโยชน์

จากการค้นคว้าเอกสารและการสังเกตการณ์พบว่า วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีความโดดเด่นที่ลีลาจังหวะ ผลการศึกษาที่ใช้มุมมองจากตัววงดนตรีทำให้สามารถจำแนกประเภทวงดนตรีก่อนมีความเปลี่ยนแปลงตามลักษณะการใช้เครื่องจังหวะได้ดังนี้

๑) กลุ่มวงดนตรีเครื่องห้า เป็นวงดนตรีที่ใช้ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง ใช้ปี่เดินทำนอง ได้แก่ วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนรา และวงดนตรีในการแสดงหนังตะลุง

๒) กลุ่มวงดนตรีกลองมลายูและฆ้อง ใช้ปี่ เดินทำนองได้แก่ วงดนตรีกาหลอ และวงดนตรีในการแสดงสีละ

๓) กลุ่มวงดนตรีรำมะนาและฆ้อง ได้แก่ วงดนตรีรำมะนาและเครื่องบรรเลงทำนองตะวันตก ใช้ในการแสดงรองเง็ง และวงดนตรีรำมะนาและเครื่องจังหวะ ใช้ในการแสดงดีเกร์ฮูลู

รูปแบบการผสมวงดนตรีแสดงไว้ในตารางที่

		โนรา	หนังตะลุง	รองเง็ง	ดีเกร์ฮูลู	สีละ	กาหลอ
เครื่องจังหวะ	ทับ	X	X				
	กลอง	X	X				
	โหม่ง	X	X				
	ฉิ่ง	X	X				
	รำมะนา			X	X		
	กลองมลายู					X	X
	ฆ้อง			X	X	X	X
เครื่องทำนอง	ไวโอลิน			X			
	ปี่ไน	X	X				
	ปี่ชวา					X	X

ตารางที่ ๓๔ การจัดกลุ่มวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตามเครื่องจังหวะ

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แต่ละประเภทมีการใช้ประโยชน์ในลักษณะแตกต่างกันไป ผลการศึกษาทำให้ทราบถึงการใช้ประโยชน์ดั้งเดิมในลักษณะต่อไปนี้

๑) การใช้เพื่อประโคมในพิธีกรรมไม่มีการแสดง ได้แก่ กาหลอที่มีการใช้เด่นชัดในงานศพแต่ในงานมงคลอื่นๆไม่ปรากฏแล้ว เช่น เคยเล่นในงานรดน้ำผู้ใหญ่หรือขึ้นเบญจา ส่วนวงดนตรีเครื่องห้าที่เคยประโคมในงานลักษณะเดียวกับกาหลอ ปัจจุบันไม่มีการใช้ประโยชน์แล้วเช่นกัน

๒) การใช้เพื่อพิธีกรรมคารวะบรรพชนและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ วงดนตรีเครื่องห้าในโนราโรงครู การแก้บนด้วยการแสดงที่มีวงดนตรี โนรา หนังตะลุง และสีละ

๓) การใช้ในการแสดงลักษณะละคร ได้แก่ วงดนตรีเครื่องห้าในโนราบันเทิง

๔) การใช้ประกอบการแสดงเงา ได้แก่ วงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุง

๕) การใช้เพื่อการระบำรำฟ้อน ได้แก่ วงดนตรีรำมะนาในการเต้นรองเง็ง วงดนตรีเครื่องห้าในการรำโนราเป็นชุดเป็นตอน และวงดนตรีกลองมลายูในการรำสีละ

๖) การใช้เพื่อประกอบร้อง ได้แก่ วงดนตรีรำมะนาในดีเกร์ฮูลู

๗) การใช้เพื่อการรักษาความเจ็บป่วย ได้แก่ วงดนตรีเครื่องห้าในโนราโรงครู

	วงดนตรีเครื่องห้า		**วงดนตรีกลองมลายู**		**วงดนตรีรำมะนา**	
	โนรา	**หนังตะลุง**	**สีละ**	**กาหลอ**	**รองเง็ง**	**ดีเกร์ฮูลู**
ใช้ประโคม				ประโคมกาหลอ		
ประกอบพิธีกรรม	โนราโรงครู	แก้บน	แก้บนสีละ	พิธีกาหลอ		
พิธีกรรมรักษา	โนราโรงครู					
การละคร	โนราบันเทิง					
การแสดงเงา		หนังตะลุง				
ระบำรำฟ้อน			รำสีละ		เต้นรองเง็ง	
ประกอบการร้อง						ดีเกร์ฮูลู

ตารางที่ ๓๖ แสดงประเภทและการใช้ประโยชน์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด วงดนตรีเครื่องห้าใช้ประโยชน์อย่างหลากหลายกว่าประเภทอื่น คือใช้ทั้งพิธีกรรมและบันเทิง ขณะที่วัฒนธรรมการใช้วงดนตรีทางจังหวัดชายแดนมีการแบ่งแยกออก คือ วงดนตรีที่ใช้กลองมลายูเน้นไปทางด้านพิธีกรรมและความเชื่อมาก ส่วนวงดนตรีรำมะนาเน้นการใช้เพื่อความรื่นเริง ซึ่งนอกจากวงดนตรีที่ใช้ศึกษาในงานวิจัยแล้วยังสอดคล้องกับลักษณะการใช้ประโยชน์ในวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้อื่นๆ เช่น วงดนตรีรำมะนา มีการใช้ในลิเกป่า ซึ่งเป็นการแสดงลักษณะละครที่เน้นความบันเทิงและแพร่หลายทางฝั่งตะวันตกและไม่มีความเชื่อที่เคร่งครัดเท่าโนรา ส่วนวงดนตรีกลองมลายูใช้ในการแสดงวายังกุเละซึ่งเป็นหนังตะลุงแบบวัฒนธรรมจังหวัดชายแดน การแสดงมะโย่งซึ่งเป็นการแสดงคล้ายกับโนราบันเทิง ซึ่งแม้ว่าเป็นการแสดงลักษณะละครแต่มีความเชื่อเรื่องครูหมออย่างเคร่งครัดในการแสดงทั้งสองประเภทนี้ นอกจากนั้นวงดนตรีกลองมลายูยังใช้ในพิธีกรรม ตือรีในวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนที่เป็นการรักษาอาการเจ็บป่วยซึ่งเชื่อว่าเกิดการการให้โทษจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์

การจำแนกวงดนตรีและการใช้ประโยชน์จะเป็นข้อมูลสำคัญอย่างหนึ่งที่ใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงหรือนำไปใช้ประโยชน์อย่างเหมาะสม ในการสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๓.๑.๒ ภาพรวมความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ผลการศึกษาความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในช่วง ๕๐ ปีที่ผ่านมาพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบวัฒนธรรมของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้หลายประการ ซึ่งสรุปได้ดังนี้

๑) วัตถุประสงค์หลัก หรือ องค์มติ

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีการเปลี่ยนแปลงในเชิงความคิดรวบยอดน้อยมาก วงดนตรีเกือบทุกประเภทยังคงมุ่งตอบสนองการใช้ประโยชน์เดิม ทั้งเพื่อประกอบการแสดงในท้องถิ่นและพิธีกรรม โดยทั่วไปวงดนตรียังมุ่งเน้นตอบสนองหัวหน้าคณะการแสดงในสาขาของตน ถ้าไม่มีการแสดงก็จะไม่มีการใช้วงดนตรี

อย่างไรก็ตาม พบว่าวงดนตรีรองเง็งมีความเปลี่ยนแปลงในองค์มติเกิดขึ้น ซึ่งเป็นการใช้ประโยชน์ในวัตถุประสงค์ใหม่ คือมีการใช้บรรเลงเพื่อความรื่นเริงในโอกาส

ต่างๆมากขึ้นโดยที่ไม่มีการแสดง การเปลี่ยนแปลงความคิดรวบยอดนี้ปรับตัวไปพร้อมๆกับวิธีการและเครื่องดนตรี มีการเพิ่มเครื่องดนตรีและเพลงที่ใช้บรรเลง การเปลี่ยนแปลงนี้ยังทำให้เกิดกลุ่มผู้ใช้ประโยชน์ใหม่นอกจากคนในวัฒนธรรมแบบจังหวัดชายแดนภาคใต้แต่เดิม และมีแนวโน้มที่จะออกนอกพื้นที่ที่เป็นต้นกำเนิดมากขึ้น

การแสดงโนรามีความเปลี่ยนแปลงด้านการใช้ประโยชน์แยกย่อยมากขึ้น เกิดการแสดงแบบใหม่ที่เป็นชุดเป็นตอน เพื่อการแสดงบนเวที ทำให้วงดนตรีเครื่องห้ามีการใช้ประโยชน์เพิ่มขึ้น นอกจากการแสดงโนราเป็นชุดเป็นตอนแล้ว สถาบันการศึกษาทางนาฏศิลป์ยังประดิษฐ์การระบำรำฟ้อนอื่นๆที่ใช้วงดนตรีเครื่องห้าเพิ่มขึ้น นอกจากนั้นการเต้นรองเง็งที่หมดความนิยมจากท้องถิ่นก็เข้ามาอยู่ในสถาบันการศึกษาด้วย ขณะที่ความเปลี่ยนแปลงของหนังตะลุงใช้ประโยชน์จากวงดนตรีเครื่องห้าน้อยลง เช่น แนวทอล์คโชว์

การใช้ประโยชน์จากวงดนตรีบางประเภทหมดไปจากท้องถิ่น ได้แก่ การใช้เพื่อการประโคมหรือบรรเลงในงานพิธีต่างๆของวงดนตรีเครื่องห้าซึ่งปัจจุบันวงดนตรีเครื่องห้านี้ใช้ประโยชน์เฉพาะในการแสดงหนังตะลุงและโนรา นอกจากนั้นการบรรเลงกาหลอก็ลดการใช้ประโยชน์ลงจากที่เคยบรรเลงในงานมงคล เช่น ขึ้นเบญจา ขึ้นบ้านใหม่ งานบวช ในปัจจุบันเหลือเพียงงานศพเท่านั้น

จากการศึกษาความเปลี่ยนแปลงของวัตถุประสงค์ทางดนตรี พบทั้งปรากฏการณ์การเลิกใช้ และการสร้างประโยชน์ใหม่ สามารถเป็นข้อมูลเพื่อสร้างสรรค์หรือรื้อฟื้นเพื่อเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ต่อไป

๒) ขนบการบรรเลง หรือ องค์พิธีการ

วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ในการแสดงมีแบบแผนของการบรรเลงที่ถูกกำหนดโดยการแสดง เนื่องจากวงดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงนั้น ซึ่งผู้ตัดสินใจในการกำหนดบทบาทการใช้วงดนตรีเพื่อแสดงเป็นหัวหน้าคณะ

ในกลุ่มวงดนตรีเครื่องห้า เกิดความเปลี่ยนแปลงวงดนตรีขึ้น ๒ ลักษณะ ได้แก่ ๑) วงดนตรีเครื่องห้าแบบดั้งเดิม ซึ่งหัวหน้าคณะเปลี่ยนแปลงแนวปฏิบัติน้อยมากให้น้ำหนักกับคุณค่าการแสดงแบบดั้งเดิม โดยพยายามรักษารูปแบบไว้มากที่สุด ซึ่งใช้แสดงหนังตะลุงและโนราแบบดั้งเดิม และ๒) วงดนตรีเครื่องห้าร่วมสมัย ที่ผสมรวมกับเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีการ

ปรับเปลี่ยนรูปแบบการผสมวงและมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงด้วยการเพิ่มเติมวงดนตรีสากลลูกทุ่งเข้าไปด้วย รูปแบบการแสดงนี้ได้ลดความสำคัญของการแสดงดั้งเดิมลงทั้งในหนังตะลุงและโนรา

ในดีเกร์ฮูลู ขนบการบรรเลงเปลี่ยนแปลงน้อยมาก เนื่องจากมีเฉพาะเครื่องจังหวะใช้ตีประกอบการร้อง อาจกล่าวได้ว่า ยังมีพัฒนาการทางดนตรีน้อยเนื่องจากมีเฉพาะเครื่องจังหวะและการร้องอย่างไรก็ตาม มีความเปลี่ยนแปลงในตัวนักร้องนำเกิดขึ้นในด้านเนื้อหาสาระที่นำเสนอที่มีการชี้นำคุณธรรมน้อยลงและลดความสำคัญกับรูปแบบฉันทลักษณ์หรือบทกลอน

องค์พิธีการของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่เปลี่ยนแปลงน้อยมาก ได้แก่ พิธีกรรมโนราโรงครู การบรรเลงกาหลอ และสีละ ซึ่งการแสดงเหล่านี้มีลักษณะร่วมที่สำคัญคือ มีลักษณะเป็นพิธีกรรมที่มีความเชื่อเรื่องครูหมอ ซึ่งความเชื่อเหล่านี้ส่งผลให้พิธีการต่างๆค่อนข้างเคร่งครัด ซึ่งนอกจากมีความเปลี่ยนแปลงน้อยแล้วยังมีความถี่ในการแสดงน้อยด้วย

จะเห็นได้ว่าความเปลี่ยนแปลงด้านวิธีปฏิบัติที่เด่นชัดในวงดนตรีที่ยังใช้ประโยชน์อยู่นั้น เกิดเป็น ๒ แนวทาง คือแนวเดิมและแนวใหม่ ดังที่ปรากฏเด่นชัดในโนราและหนังตะลุง รวมถึงในรองเง็งด้วย แต่แนวใหม่ของรองเง็งนั้นเปลี่ยนวัตถุประสงค์ไม่ได้เปลี่ยนวิธีการ กรณีของการใช้วงเครื่องห้ากับวงรองเง็งทำให้เห็นว่า การเปลี่ยนวัตถุประสงค์ ทำให้เกิดแรงต้านน้อยกว่า การเปลี่ยนวิธีการ ซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างสรรค์ปรับแต่งได้

๓) เครื่องมือ เพลง และภาษา หรือ องค์วัตถุ

ในวงดนตรีเครื่องห้า การแสดงโนราและหนังตะลุงแบบดั้งเดิมมีความเปลี่ยนแปลงน้อยมาก ขณะที่ในกลุ่มที่ปรับแต่งได้รับความนิยมมากขึ้น มีการใช้เครื่องดนตรีสากลเพิ่มเข้ามาโดยเฉพาะในหนังตะลุงที่มีการใช้วงดนตรีสากลประกอบกับวงดนตรีเดิมอย่างแพร่หลาย เครื่องจังหวะหลักเปลี่ยนเป็นกลองชุดและเลิกใช้กลองตุ๊ก มีการใช้เพลงสมัยนิยมมากขึ้น และการเลือกใช้เพลงตามขนบเดิมถูกลดความสำคัญลง

วงดนตรีรองเง็งเกิดความเปลี่ยนแปลงการบรรเลงเพื่อฟังในรูปแบบดนตรีบรรเลง จึงเป็นโอกาสในการเลือกใช้เพลงสมัยนิยมและเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ ความนิยมในการขับร้องหมดไป ขณะเดียวกันมีการเพิ่มเติมเครื่องดนตรีมากขึ้นด้วย

วงดนตรีในการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อมีความเปลี่ยนแปลงพิธีการและวัตถุน้อยมาก เช่น วงดนตรีในโนราโรงครู วงดนตรีสีละ และวงดนตรีกาหลอ

๔) นักดนตรี หรือ องค์การ

วงดนตรีทุกประเภทมีการรวมตัวของนักดนตรีเปลี่ยนไปจากเดิมที่เคยอยู่ประจำในคณะ เปลี่ยนเป็นแบบเฉพาะงาน แม้ว่าในคณะการแสดงที่ยังได้รับความนิยมอย่างเช่น หนังตะลุงและโนราจะมีนักดนตรีประจำ แต่นักดนตรีก็สามารถไปเล่นให้กับคณะอื่นๆได้ และสอดคล้องกับข้อมูลที่ในปัจจุบันนักดนตรีมีน้อยกว่านักแสดง ปรากฏการณ์ลักษณะนี้ยังเกิดกับการแสดงอื่นๆทั้งสีละ กาหลอ รวมถึง วงดนตรีรองเง็ง

การที่นักดนตรีไม่สมดุลกับคณะการแสดงส่งผลต่อคุณภาพการแสดงอย่างเลี่ยงไม่ได้ เนื่องจากการแสดงพื้นบ้านภาคใต้นั้นความสัมพันธ์ในการแสดงระหว่างนักดนตรีกับผู้แสดงเกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพอย่างมาก

ในปัจจุบัน นักดนตรีมีการเล่นในสาขาการแสดงอื่นๆที่ใช้เครื่องดนตรีในการผสมวงอย่างเดียวกันมากขึ้น เช่น นักดนตรีในวงเครื่องห้าสามารถเล่นได้ทั้งในวงหนังตะลุงและโนรา นักดนตรีในวงสีละไปเล่นให้กับการแสดงมะโย่ง นักดนตรีในวงกาหลอไปเล่นให้กับโนราหรือหนังตะลุง นอกจากนั้นยังไปเล่นให้กับวงดนตรีร่วมสมัยอื่นๆ เช่น วงดนตรีลูกทุ่ง วงดนตรีเพื่อชีวิต เป็นต้น

ผลการศึกษายังทำให้ทราบว่านักดนตรีที่เล่นเป็นอาชีพมีน้อย ส่วนมากประกอบอาชีพอื่นๆด้วย หรือกำลังศึกษาอยู่

ในปัจจุบัน ทุกสาขาการแสดงมีนักดนตรีที่เกิดใหม่ตามท้องถิ่นน้อยลง การผลิตบุคลากรทางดนตรีเกิดในสถานศึกษามากขึ้นทั้งจากการเรียนและโครงการต่างๆ และยังพบว่าในวงดนตรีรองเง็งมีนักดนตรีที่เป็นกลุ่มนอกวัฒนธรรมมลายูมากขึ้น

๕) ความเปลี่ยนแปลงในภาพรวม

วงดนตรีที่มีที่มีความถี่ในการแสดงมากมีความเปลี่ยนแปลงมากกว่าวงดนตรีที่มีความถี่ในการแสดงน้อย ตัวอย่างเช่น ความเปลี่ยนแปลงในวงดนตรีเครื่องห้าซึ่งเป็นวงดนตรีดั้งเดิมของหนังตะลุงและโนรานั้นถึงแม้จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงในองค์มติ ที่ใช้เพื่อประกอบ

พิธีกรรมและการแสดงเป็นหลัก แต่ก็มีความเปลี่ยนแปลงในองค์พิธีการ องค์การ และองค์วัตถุอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงดนตรีหนังตะลุงที่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีสากลหลายชนิดตามอิทธิพลของดนตรีลูกทุ่ง หรือรูปแบบในการแสดงที่ใช้วงดนตรีลูกทุ่งในการแสดงโนราและหนังตะลุง

ลักษณะอีกประการหนึ่งคือ วงดนตรีที่มีความเปลี่ยนแปลงมากเป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงที่เน้นความบันเทิง มากกว่าวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ดังจะเห็นได้จากหนังตะลุง โนราบันเทิง และรองเง็ง ซึ่งเป็นมหรสพที่ให้ความบันเทิงตั้งแต่ในอดีต ขณะที่วงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมและมีความเชื่อมาก มีความเปลี่ยนแปลงน้อยมาก ตัวอย่างเช่น ในวงดนตรีกาหลอ วงดนตรีสีละ วงดนตรีในโนราโรงครู ส่วนดีเกร์ฮูลู แม้ว่ามีความถี่ในการแสดงมากกว่าวงดนตรีอื่นๆ ในกลุ่มวัฒนธรรมจังหวัดชายแดน แต่วงดนตรีมีความเปลี่ยนแปลงน้อย เนื่องจากสาระสำคัญของวงดนตรีดีเกร์ฮูลูคือความสามารถของตัวนักร้องนำเป็นหลัก

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น เกิดจากหัวหน้าคณะการแสดงเป็นปัจจัยหลัก ซึ่งเป็นผู้ตัดสินใจปรับแต่งวงดนตรีในการแสดงของตนเอง นักดนตรีมีบทบาทในการใช้ความคิดสร้างสรรค์น้อยมาก

จากความเปลี่ยนแปลงที่ผ่านมายังแสดงให้เห็นว่า พิธีกรรมและความเชื่อมีส่วนสำคัญในการรักษารูปแบบดั้งเดิมไว้ อย่างไรก็ตาม สภาวะการเปลี่ยนแปลงตัวเองยากนั้นทำให้เกิดความไม่สอดคล้องกับการใช้ประโยชน์ในท้องถิ่นที่มีพลวัตตลอดเวลา

วงดนตรี	การแสดงที่ใช้วงดนตรี	ความเปลี่ยนแปลงสำคัญ	ผลต่อวงดนตรี
เครื่องห้า	โนรา	- เกิดการแสดงเป็นชุด - เกิดการแสดงแบบมีวงดนตรีลูกทุ่ง เกิดอนุรักษ์ และสมัยนิยม - ส่วนใหญ่ไม่มีนักดนตรีประจำ	- เพิ่มประโยชน์การใช้วงดนตรี - ลดบทบาทดนตรี - สุนทรียภาพด้อย - มีงานมาก
	หนังตะลุง	- การเปลี่ยนเครื่องดนตรีเป็นสากล - เกิดแนวอนุรักษ์ และสมัยนิยม - ส่วนใหญ่ไม่มีนักดนตรีประจำ	- ดนตรีเครื่องห้าไม่ครบวงและบทบาทน้อยลง - ลดบทบาทดนตรีเครื่องห้า - สุนทรียภาพด้อย - มีงานมาก
รำมะนา	รองเง็ง	- ไม่มีการเต้นรำในท้องถิ่น ย้ายไปเต้นในสถาบัน - เกิดวงดนตรีเพื่อการฟัง - เครื่องทำนองเพิ่มขึ้น - ความไม่สอดคล้องกับชุมชนมุสลิมมากขึ้น ในท้องที่น้อยลง ต่างที่มากขึ้น - เกิดการเคลื่อนจากท้องถิ่นสู่สถาบัน	- ไม่เล่นเพื่อการเต้นรำในท้องถิ่น - เพิ่มประโยชน์ในการใช้ - พัฒนาการทางดนตรี - กลุ่มผู้ใช้เดิมลด เกิดกลุ่มผู้ใช้ใหม่ - วงดนตรีเกิดใหม่ในสถาบัน / มุสลิมเล่นน้อยลง พุทธมากขึ้น
	ดีเกร์ฮูลู	- ความไม่สอดคล้องกับชุมชนมุสลิมมากขึ้น ท้องถิ่นใช้น้อยลง มีงานองค์กรช่วย - ไม่ปฏิบัติตามธรรมเนียม	- กลุ่มผู้ใช้เดิมลด - เสียสุนทรียภาพ
กลองมลายู	สีละ	- ความไม่สอดคล้องกับศาสนามากขึ้น ท้องถิ่นใช้น้อยลง มีงานองค์กรช่วย	- กลุ่มผู้ใช้เดิมลด
	กาหลอ	- ชุมชนไม่มีการใช้ประโยชน์	- ไม่มีผู้สืบทอด

ตารางที่ ๓๗ แสดงความเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดและผลต่อวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๓.๒ สภาพการณ์ในฐานะสินค้าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๓.๒.๑ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะผลิตภัณฑ์

จากผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่า วงดนตรีเครื่องห้ามีการแสดงบันเทิงแบบใหม่เพิ่มขึ้น ได้แก่หนังตะลุงและโนราสมัยนิยม แต่ลดบทบาทของวงดนตรีเครื่องห้าลงและเพิ่มวงดนตรีลูกทุ่งแทน และในหนังตะลุงทั่วไปก็นิยมใช้วงดนตรีที่มีเครื่องสากลมากกว่าเครื่องห้าแบบเดิม ตอบสนองหัวหน้าคณะและผู้ชมกลุ่มเดิม

วงดนตรีเครื่องห้ายังมีการใช้ประกอบการรำเป็นชุดของโนราสมัยใหม่ซึ่งเป็นการใช้ประโยชน์ลักษณะเดิมแต่สร้างสรรค์รูปแบบการแสดงใหม่ ในลักษณะเป็นการแสดง

วงดนตรีรองเง็งมีการใช้ประโยชน์เพิ่มขึ้นเพื่อการฟังซึ่งเป็นพัฒนาการเชิงสุนทรียด้านดนตรี ขณะที่การเต้นรองเง็งย้ายเข้าสู่สถาบันการศึกษา และมีการเรียนอย่างเป็นระบบ ลักษณะการแสดงที่แยกจากผู้ชมชัดเจนไม่เหมือนบริบทในอดีตที่ผู้ชมเข้าร่วมได้

๕.๓.๒.๒ ช่องทางและความถี่ในการแสดง

นักดนตรีในวงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุงและโนรามีความถี่ในการแสดงมากที่สุด ผู้ใช้ประโยชน์ยังเป็นหัวหน้าคณะซึ่งผ่านประโยชน์นั้นสู่ท้องถิ่นอีกทอดหนึ่ง แสดงให้เห็นจากผลการศึกษาว่า งานที่เล่นดนตรีเกือบทั้งหมดเป็นงานในท้องถิ่น โดยเฉพาะการแก้บน

วงดนตรีในการแสดงอื่นๆมีความถี่น้อย ได้แก่ ดีเกร์ฮูลู สีละ และรองเง็ง ซึ่งเป็นงานของคนชุมชนและงานที่จัดโดยองค์กรอื่นๆ ใกล้เคียงกัน ข้อมูลจากการสัมภาษณ์พบว่า รองเง็งและดีเกร์ฮูลูมีโอกาสแสดงในพื้นที่ต่างถิ่นมากซึ่งเป็นบุคคลต่างวัฒนธรรม และไปถึงประเทศมาเลเซียที่มีลักษณะวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน แต่สีละมีโอกาสเดินทางน้อยกว่า

วงดนตรีกาหลอมีการแสดงน้อยมาก และเป็นงานในท้องถิ่นเป็นหลักเท่านั้น

๕.๓.๒.๓ ค่าตอบแทนในการแสดง

ในวงดนตรีเครื่องห้า นักดนตรีหนังตะลุงมีค่าตอบแทนสูงกว่าโนราเล็กน้อย เนื่องจากเล่นนานกว่า และค่าตอบแทนนักดนตรีปี่ สูงกว่าเครื่องมืออื่นๆ รองลงมาคือกลองชุดใน

หนังตะลุง และทับทั้งโนราและหนังตะลุง และเครื่องจังหวะอื่นๆ แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของปี่และกลองชุด ทั้งที่โดยปกติ ทับ จะเป็นเครื่องจังหวะหลักในการแสดง

ในวงดนตรีรองเง็ง นักดนตรีมีโอกาสได้รับค่าตอบแทนสูงกว่าวงดนตรีอื่นๆ รวมทั้งวงดนตรีเครื่องห้าด้วย และใช้เวลาบรรเลงน้อยกว่ามาก สะท้อนให้เห็นว่ามีคุณค่าทางสุนทรีมากพอที่จะให้ผู้ฟังชื่นชมและยินดีที่จะจ่าย แต่ความถี่ของรองเง็งก็ยังไม่มากพอที่จะยึดเป็นอาชีพในขณะนี้

ดีเกร์ฮูลูและสีละมีค่าตอบแทนใกล้เคียงกัน แต่ตอบสนองคนละด้าน ดีเกร์ฮูลูเน้นความบันเทิงที่ตรงไปตรงมาจากการร้อง ขณะที่สีละมีความเชื่ออยู่ด้วยและมีพิธีการในการแสดง รวมถึงดนตรี

กาหลอไม่มีค่าตอบแทนอย่างเป็นทางการเนื่องจากไม่มีผู้นิยมในท้องถิ่นแล้ว

๕.๓.๒.๔ การส่งเสริมการตลาด

นักดนตรีไม่มีการประชาสัมพันธ์อย่างเป็นทางการ รู้จักกันโดยการบอกต่อ และจะเล่นอยู่กับกลุ่มเดิมที่คุ้นเคยกัน

วงดนตรี		ความเปลี่ยนแปลง	ผลต่อคุณค่า		
			การใช้สอย	**สุนทรียภาพ**	**อัตลักษณ์**
เครื่องห้า	**โนรา**	- เกิดการแสดงเป็นชุด - เกิดการแสดงแบบมีวงดนตรีลูกทุ่ง และสมัยนิยม - ส่วนใหญ่ไม่มีนักดนตรีประจำ	**+ การแสดงใหม่** - ลดบทบาทดนตรีเครื่องห้า	- ลดเวลาการแสดงดั้งเดิม - ความสัมพันธ์ในการแสดง	- เสียรูปแบบการแสดง
	หนังตะลุง	- การเปลี่ยนเครื่องดนตรีเป็นสากล - เกิดแนวสมัยนิยม - ส่วนใหญ่ไม่มีนักดนตรีประจำ	- ดนตรีเครื่องห้าไม่ครบวงและบทบาทน้อยลง - ลดบทบาทดนตรีเครื่องห้า	- ลดเวลาการแสดงดั้งเดิม - ความสัมพันธ์ในการแสดง	- สำเนียงแบบเครื่องห้า / การผสมวง
รำมะนา	**รองเง็ง**	- ไม่มีการเล่นเพื่อเต้นรำในท้องถิ่น ย้ายไปเต้นในสถาบัน - เกิดวงดนตรีเพื่อการฟัง - ความไม่สอดคล้องกับชุมชนมุสลิมมากขึ้น ในท้องที่น้อยลง ต่างที่มากขึ้น	- ไม่มีการใช้วงดนตรี **+ การใช้ประโยชน์ใหม่** - กลุ่มผู้ใช้เดิมลด		
	ดีเกร์ฮูลู	- ความไม่สอดคล้องกับชุมชนมุสลิมมากขึ้น ท้องถิ่นใช้น้อยลง มีงานองค์กรช่วย - ไม่ปฏิบัติตามธรรมเนียม การใช้ภาษา	- กลุ่มผู้ใช้เดิมลด	- เสียสุนทรียภาพ	
กลองมลายู	**สีละ**	- ความไม่สอดคล้องกับศาสนามากขึ้น ท้องถิ่นใช้น้อยลง มีงานองค์กรช่วย	- กลุ่มผู้ใช้เดิมลด		
	กาหลอ	- ชุมชนไม่มีการใช้ประโยชน์	- ไม่มีผู้สืบทอดวงดนตรี		

ตารางที่ ๓๘ แสดงความเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ส่งผลต่อคุณค่าด้านต่างๆ

๕.๔ แนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๔.๑ ปัจจัยจากคุณค่าที่พึงประสงค์ที่มีอิทธิพลต่อการใช้วงดนตรี

คุณค่าที่พึงประสงค์สะท้อนให้เห็นถึงบุคคลผู้ใช้ประโยชน์หลัก ๓ กลุ่ม ได้แก่

๑) นักดนตรี ซึ่งใช้วงดนตรีเพื่อตอบสนองความต้องการทางจิตใจ ในฐานะการเป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่น ความภาคภูมิใจในฐานะศิลปินและผู้สืบทอดศิลปกรรมท้องถิ่น ซึ่งส่งผลต่อความรู้สึกมีคุณค่าในตัวเอง

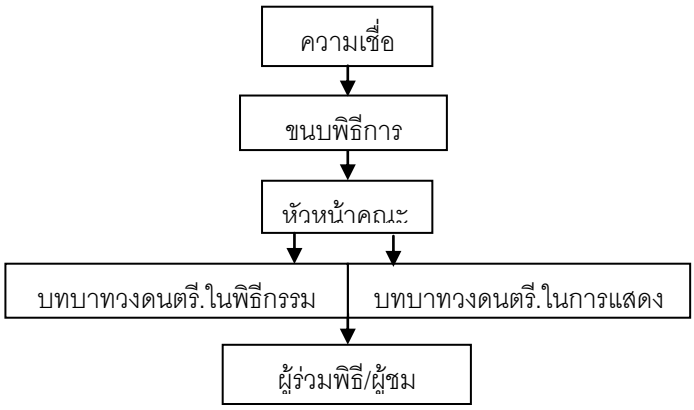
๒) ผู้ประกอบพิธีกรรมหรือการแสดง ใช้ประโยชน์จากวงดนตรีเพื่อเป็นเครื่องมือในการทำให้การประกอบพิธีกรรมและการแสดงสมบูรณ์ ซึ่งเป็นการใช้วงดนตรีตอบสนองความต้องการเป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่น ความภูมิใจในฐานะผู้นำทางจิตวิญญาณในพิธีกรรม ความภูมิใจในฐานะศิลปินในการแสดง ซึ่งส่งผลต่อความรู้สึกมีคุณค่าในตัวเองเช่นเดียวกัน

๓) ผู้ร่วมพิธีกรรมและผู้ชม ซึ่งใช้วงดนตรีทางอ้อมเพื่อการทำพิธีกรรมของตนเองในการสร้างความรู้สึกมั่นคงปลอดภัยจากพิธีกรรม การเป็นส่วนหนึ่งของท้องถิ่นที่ใช้พิธีกรรมและการแสดงของกลุ่มตนเองเช่นเดียวกับผู้อื่น

บุคคลกลุ่มที่ ๒ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการกำหนดทิศทางและกิจกรรมของวงดนตรีเพื่อตอบสนองแก่กลุ่มผู้ชม ซึ่งสถานการณ์นี้แสดงให้เห็นถึงความไม่มีอิสระของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ส่วนวงดนตรีกาหลอที่ไม่มีการแสดงนั้น พบว่าหัวหน้าคณะต้องรักษาขนบปฏิบัติอย่างเคร่งครัด แม้ว่าหัวหน้าคณะจะเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีแต่ก็ถูกควบคุมโดยกฎระเบียบของพิธีกรรมซึ่งมีความเชื่อเป็นสิ่งกำหนดอีกชั้นหนึ่ง

โครงสร้างความสัมพันธ์สามารถเขียนเป็นแผนภาพได้ดังนี้



แผนผังที่ ๓ โครงสร้างการกำหนดบทบาทของวงดนตรี

โครงสร้างลักษณะนี้เป็นอุปสรรคในการพัฒนาวงดนตรีเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากต้องผ่านมาจากความเชื่อซึ่งเป็นหลักการ แล้วผ่านมายังขนบซึ่งเป็นกฎ หลังจากนั้นเป็นการตัดสินใจของหัวหน้าคณะอีกชั้นหนึ่ง วงดนตรีปรับไม่ได้มากนักเนื่องจากต้องถูกกำกับอยู่ ส่วนการที่หัวหน้าคณะเปลี่ยนปรับแต่งวงดนตรี อาจกระทบกับขนบ หรือความเชื่อ ดังที่ปรากฏในการสูญเสียคุณค่าที่พึงประสงค์ในหนังตะลุง

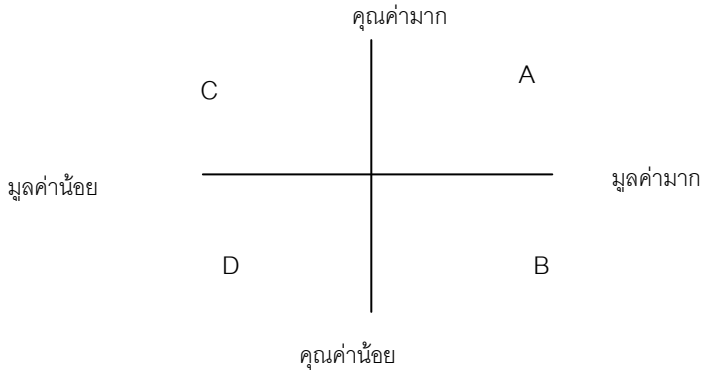
หากมองอีกด้านหนึ่ง ถ้าวงดนตรีดนตรีที่ใช้เครื่องสากลในหนังตะลุงตั้งอยู่โดดๆ ไม่อยู่ภายใต้การกำกับของขนบหนังตะลุง ก็จะกลายเป็นวงดนตรีวงหนึ่งที่มีเครื่องห้าผสมกับเครื่องสากล ก็จะไม่กระทบต่อคุณค่าเพราะไม่ได้ใช้เล่นหนังตะลุง และจะเกิดระบบคุณค่าใหม่ทางดนตรีขึ้นอยู่กับวงดนตรีนี้จะสร้างสรรค์เพลงเพื่ออะไร หากไม่น่าฟังหรือไม่เกิดสุนทรีแก่ผู้ชม วงดนตรีก็จะมีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอดด้วยตัวเอง ดังตัวอย่างการแยกตัวจากการแสดงของวงรองเง็ง ที่ยังรักษาคุณค่าส่วนที่โดดเด่นของวงดนตรีไว้ได้

จากเหตุผลดังกล่าว การพัฒนาเฉพาะวงดนตรี จะก่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ทางดนตรีร่วมสมัยอย่างหลากหลาย เกิดโอกาสทางดนตรีสำหรับนักดนตรีพื้นบ้านมากขึ้น

อย่างไรก็ตามหากยังคงดำเนินตามรูปแบบโครงสร้างดั้งเดิม ต้องพัฒนาวงดนตรีไปพร้อมกับการแสดงหรือพิธีกรรม และการพัฒนาต้องสามารถรักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ที่ได้ศึกษาไว้ต่อไป

๕.๔.๒ การกำหนดเป้าหมาย

เมื่อพิจารณาตามหลักการวางแผนเชิงกลยุทธ์ การเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้มีเป้าหมายหลัก ๒ ประการ คือ ๑) คุณค่าที่พึงประสงค์ และ ๒) มูลค่าทางเศรษฐกิจ และเมื่อนำเป้าหมายทั้ง ๒ มาเขียนความสัมพันธ์จะแสดงได้ดังแผนภาพที่



แผนผังที่ ๔ ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าที่พึงประสงค์และมูลค่าทางเศรษฐกิจ

แกนในแนวตั้งของแผนภาพคือคุณค่าที่พึงประสงค์ และแกนนอนคือ มูลค่าทางเศรษฐกิจ ซึ่งพิจารณาจากความถี่และค่าตอบแทนในการแสดง จากแผนภาพทำให้เกิดพื้นที่ ๔ พื้นที่ ได้แก่ พื้นที่ A, B, C และ D ซึ่งพื้นที่ A เป็นเป้าหมายหลักที่ต้องการ กล่าวคือ มีคุณค่าที่พึงประสงค์และมีมูลค่าทางเศรษฐกิจ

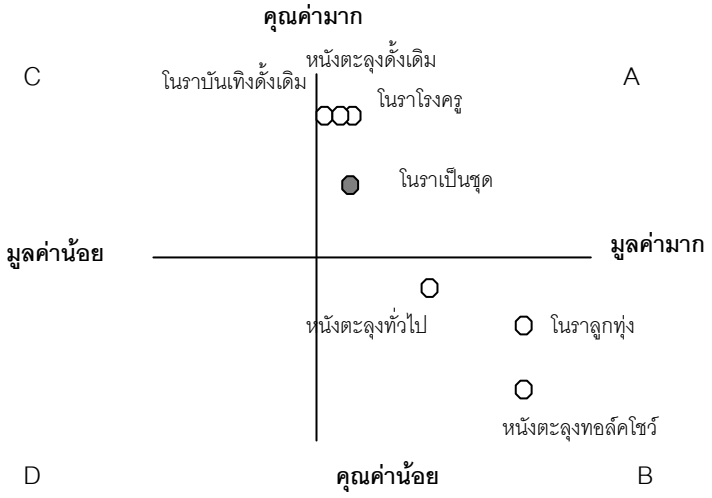
จากผลการศึกษาแสดงให้เห็นถึงปัญหาด้านคุณค่าที่พึงประสงค์หลายประการ วงดนตรีเครื่องห้าในหนังตะลุงสูญเสียคุณค่าจากกรอบที่พึงประสงค์มากกว่าวงดนตรีอื่นๆ ทั้งประโยชน์ใช้สอยที่ถูกเสริมและทดแทนด้วยเครื่องดนตรีสากลทำให้สูญเสียเอกลักษณ์และสุนทรียภาพ การที่มีวงดนตรีสากลอยู่บนเวทีทำให้การแสดงหนังตะลุงถูกลดบทบาทซึ่งส่งผลให้วงดนตรีดั้งเดิมลดบทบาทลงด้วย ขั้นตอนที่เป็นขนบ ลีลาการเชิด และสาระในเนื้อเรื่องมีความสำคัญน้อยลง รูปลักษณ์ที่เปลี่ยนไปทำให้สูญเสียความเป็นพื้นบ้านที่เคยสะท้อนภาพของท้องถิ่น

การศึกษาความเปลี่ยนแปลงพบว่าหัวหน้าคณะเป็นบุคคลสำคัญในการชี้นำความเปลี่ยนแปลงต่างๆ นักดนตรีหนังตะลุงยังคงมีความต้องการเล่นดนตรีที่เป็นลีลาศิลปะแบบหนังตะลุง และพร้อมที่จะแสดงแต่ทั้งหมดขึ้นอยู่กับหัวหน้าคณะหรือนายหนังเป็นปัจจัยหลัก เมื่อนักแสดงไม่แสดงวงดนตรีก็ไม่มีโอกาสเล่น

ในการแสดงโนราเกิดปัญหาด้านคุณค่าในลักษณะคล้ายคลึงกัน แต่ด้วยรูปแบบการแสดงของโนราแตกต่างออกไปจากหนังตะลุง โนรายังมีพิธีกรรมโรงครูที่ยังสามารถใช้เป็นมาตรฐานอ้างอิงในการแสดงได้ และโนรายังมีการแสดงที่หลากหลายที่ประดิษฐ์เพิ่มขึ้นและใช้วงดนตรีดั้งเดิม อีกประการหนึ่งการที่โนราได้เข้ามาวางรากฐานในสถาบันอุดมศึกษาอย่างยาวนาน ซึ่งนักวิชาการมีส่วนสำคัญในการชี้นำในการสร้างมาตรฐาน

ด้วยความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ในกลุ่มวงดนตรีเครื่องห้าทั้งโนราและหนังตะลุงจึงเกิดลักษณะการแสดงคู่ขนานกันไประหว่างแนวดั้งเดิมหรือแนวอนุรักษ์ กับแนวที่ปรับแต่งหรือแนวสมัยนิยม สถานการณ์นี้ส่งผลดีประการหนึ่งคือทำให้เกิดการฉุดซึ่งกันและกัน ฝ่ายอนุรักษ์ที่รักษาคุณค่าไว้ทำให้การปรับแต่งในฝ่ายสมัยนิยมมีสิ่งยึดเหนี่ยวซึ่งค่อนข้างสมดุลในโนรา แต่ในหนังตะลุงต่างจากโนราที่วงดนตรีสากลในหนังตะลุงเกิดขึ้นมายาวนานและกลายเป็นที่นิยมในกลุ่มหัวหน้าคณะ ทำให้มีกำลังซื้อนำผู้ชมมาก และไม่มีหนังตะลุงในรูปแบบโนราโรงครู และปรากฏการณ์ปัจจุบันการแสดงหนังตะลุงที่แม้ไม่มีวงดนตรีลูกทุ่ง แต่การใช้กลองชุด คีย์บอร์ด หรือกีต้าร์กลายเป็นเรื่องปกติในท้องถิ่นแล้ว

เมื่อพิจารณาร่วมกับความถี่แล้วจะสามารถกำหนดตำแหน่งในปัจจุบันของวงดนตรีเครื่องห้าในการแสดงหนังตะลุงและโนราได้ดังภาพ



ภาพที่ ๕ คุณค่าและมูลค่าของวงดนตรีเครื่องห้าในการใช้ประโยชน์ด้านต่างๆ

จากแผนภาพจะเห็นได้ว่า การเกิดขึ้นของโนราเป็นชุดเป็นตอนของการแสดงโนรา ทำให้เกิดโอกาสในการใช้วงดนตรีเครื่องห้ามากขึ้น

ในวงดนตรีรองเง็งมีปัญหาด้านคุณค่าแตกต่างออกไป กรณีหนังตะลุงเป็นการสูญเสียคุณค่าที่มีหัวหน้าคณะเป็นปัจจัยหลัก ขณะที่รองเง็งเป็นการสูญเสียคุณค่าเนื่องจากชุมชนไม่ใช้ประโยชน์ในการเต้นรำ อย่างไรก็ตาม การที่วงดนตรีรองเง็งซึ่งมีลีลาจังหวะและท่วงทำนองที่ฟังง่าย เมื่อรวมกับเครื่องบรรเลงทำนองที่หลากหลายจึงให้เสียงเพลงที่มีท่วงทำนองแตกต่างจากวงดนตรีอื่นๆ ลักษณะที่โดดเด่นนี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้วงดนตรีรองเง็งสามารถเปลี่ยนบทบาทของตัวเองจากที่เคยบรรเลงเพื่อการเต้นรำ มาเป็นการบรรเลงเพื่อการฟังได้

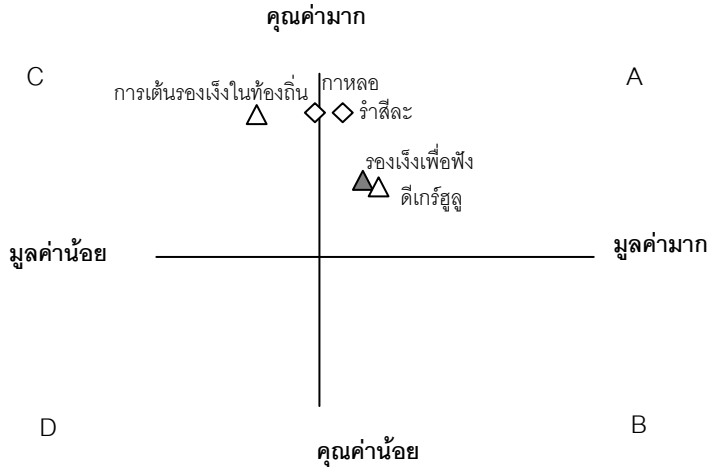
ผลการศึกษายังแสดงให้เห็นว่า การสูญเสียคุณค่าจากการที่ชุมชนไม่ใช้ประโยชน์นั้นยังเกิดกับวงดนตรีอื่นๆในวัฒนธรรมจังหวัดชายแดน ทั้งดีเกร์ฮูลู และสีละ รวมถึงวงดนตรีและการแสดงใต้ล่างอื่นๆที่ไม่ได้อยู่ในงานวิจัยนี้ด้วย นอกจากสังคมเกิดค่านิยมบันเทิงใหม่แล้วแนวทางปฏิบัติทางศาสนาของมุสลิมท้องถิ่นก็มีความเข้มข้นข้นขึ้นมาก แม้ว่าค่านิยมการใช้วงดนตรีจะลดลงในท้องถิ่น แต่ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่างานแสดงมีสัดส่วนที่จัดโดยองค์กรของรัฐและกลุ่มรับจัดงานมากขึ้น แสดงให้เห็นถึงการปรับตัวที่มีการพึ่งพิงองค์กรของรัฐในการจัดพื้นที่และโอกาสในการแสดงทดแทน

การสูญเสียคุณค่าจากชุมชนมีความแตกต่างออกไปในกรณีของกาหลอ ซึ่งเป็นการสูญเสียความเชื่อและทัศนคติจากท้องถิ่นซึ่งสะท้อนอรรถประโยชน์ที่หมดลงอย่างแท้จริง เมื่อเปรียบเทียบกับวงดนตรีในวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนซึ่งความเชื่อแบบเก่าที่ก่อให้เกิดการทำพิธีกรรมนั้นยังคงมีอยู่ เพียงแต่เกิดการปะทะทางความคิดกับวัฒนธรรมหลักคือศาสนา ชุมชนจึงยังพยายามแสวงหาทางออกที่จะใช้ประโยชน์อยู่

การหมดอรรถประโยชน์ของกาหลอนั้น คล้ายคลึงกับการหมดอรรถประโยชน์ของการเต้นรองเง็ง ซึ่งท้องถิ่นหมดความนิยมลง แต่กรณีของการเต้นรองเง็งนั้นมีการจัดเก็บและผลิตซ้ำขึ้นในสถาบันการศึกษาและเกิดอรรถประโยชน์กับคนกลุ่มใหม่ ขณะที่กาหลอยังไม่มีทางออก

ขณะเดียวกัน ความเปลี่ยนแปลงยังก่อให้เกิดการใช้ประโยชน์ใหม่จากวงดนตรี ได้แก่ วงดนตรีรองเง็งบรรเลง รวมถึงการแสดงต่างๆที่ปรับแต่งการนำเสนอต่างจากบริบทเดิม เช่น การรำโนราเป็นชุดเป็นหมู่ และงานสร้างสรรค์อื่นๆที่เป็นลักษณะการแสดงรูปแบบต่างๆ ซึ่งเกิดการใช้ประโยชน์จากผู้ชมที่หลากหลายมากขึ้น

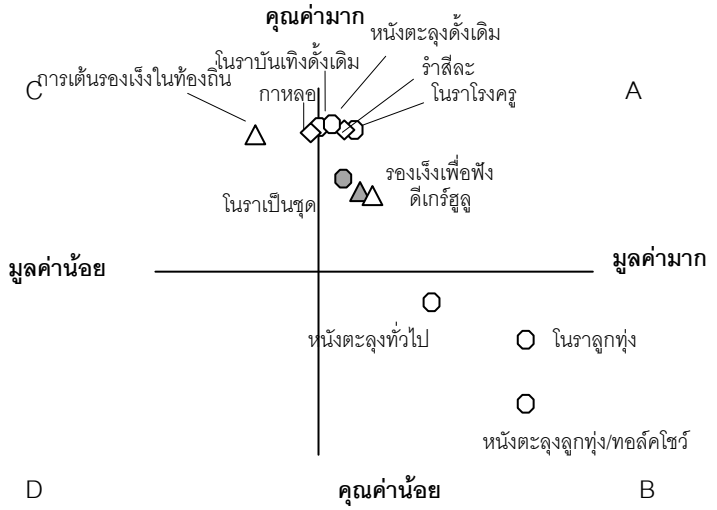
เมื่อพิจารณาร่วมกับความถี่แล้วจะสามารถกำหนดตำแหน่งของวงดนตรีรำมะนาและกลองมลายูในใช้ประโยชน์ด้านต่างๆได้ดังภาพ



แผนผังที่ ๖ คุณค่าและมูลค่าของวงดนตรีรำมะนาและกลองมลายูในการใช้ประโยชน์ด้านต่างๆ

จากแผนภาพรองเง็งเพื่อการฟังที่เกิดขึ้นก่อให้เกิดมูลค่าเพิ่มได้และสร้างมูลค่าได้ด้วยการเปลี่ยนรูปแบบการใช้ประโยชน์ ลดคุณค่าด้านการแสดง และเพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพทางดนตรี

เมื่อพิจารณาภาพรวมของปรากฏการณ์การใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จะสามารถแสดงได้ดังแผนภาพ



แผนผังที่ ๗ คุณค่าและมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในการใช้ประโยชน์ด้านต่างๆ

จากแผนภาพสามารถจัดกลุ่มวงดนตรีที่ใช้ในการแสดงได้ ๕ กลุ่มตามสภาพปัญหาคุณค่าที่พึงประสงค์และมูลค่าทางเศรษฐกิจ ดังนี้

๑) กลุ่มมีการปรับแต่งเพื่อให้ได้รับความนิยมแต่สูญเสียคุณค่าที่พึงประสงค์

กลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่สร้างมูลค่าได้ แต่ไม่สามารถรักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ อยู่ในพื้นที่ B ในแผนภาพ ซึ่งกลุ่มที่ปรับแต่งมากคือกลุ่มที่ใช้วงดนตรีเครื่องห้า โดยเฉพาะหนังตะลุง ก่อให้เกิดการเสียคุณค่าเกี่ยวกับรูปลักษณ์ต่างๆของวงดนตรีที่แสดงความเป็นตัวตน

กลุ่มที่ ๑ นี้ประกอบด้วยหนังตะลุงทั่วไปที่ใช้เครื่องสากล ซึ่งยังรักษารูปแบบการแสดงอื่นๆ หนังตะลุงที่เน้นดนตรีหรือทอล์คโชว์ นอกจากเปลี่ยนเครื่องดนตรีแล้วยังไม่เน้นขนบการแสดง และโนราลูกทุ่งซึ่งลดทอนเวลาแสดงเพื่อให้มีเวลาแสดงดนตรี ในโนรารวมถึงปรากฏการณ์อื่นเช่น การที่นักร้องลูกทุ่งนำโนราไปเล่นด้วย ซึ่งโนราเป็นเพียงส่วนประกอบที่ไม่ใช่หลักในการแสดง เป้าหมายของกลุ่มที่ ๑ นี้คือการเลื่อนตำแหน่งขึ้นให้กลับสู่ พื้นที่ A

๒) กลุ่มที่มีแนวโน้มสูญเสียคุณค่าจากการปรับแต่งเพื่อเพิ่มมูลค่า

กลุ่มที่ ๒ ได้แก่ดีเกร์ฮูลูที่เสียคุณค่าเชิงสุนทรียภาพ อยู่ในพื้นที่ A แต่มีแนวโน้มเคลื่อนสู่พื้นที่ B แม้ว่าวงดนตรีไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลง แต่วงดีเกร์ฮูลูนั้นการร้องเป็นสิ่งสำคัญ จึงถือได้ว่ามีแนวโน้มจะเสียคุณค่าที่พึงประสงค์มากขึ้นจากการที่นักร้องไม่มีความสามารถทางวรรณศิลป์ ดีเกร์ฮูลูมีความถี่ในการแสดงมากในกลุ่มวัฒนธรรมจังหวัดชายแดน เป้าหมายของกลุ่มนี้จึงต้องเคลื่อนกลับให้สูงขึ้นและพยายามเคลื่อนไปทางขวาในแผนภาพ

๓) กลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์และมีแนวโน้มเสื่อมความนิยมตามยุคสมัย

กลุ่มที่ ๓ ได้แก่ กลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์อย่างเหนียวแน่นและมีแนวโน้มสูญเสียความนิยมลงไปเรื่อยๆตามยุคสมัย กลุ่มนี้อยู่ในพื้นที่ A แต่มีแนวโน้มเคลื่อนเข้าสู่พื้นที่ C ซึ่งไม่มีการใช้ประโยชน์ วงดนตรีในกลุ่มนี้ได้แก่ การแสดงและพิธีกรรมแบบดั้งเดิม คือ หนังตะลุงที่ใช้เครื่องห้า โนราบันเทิงแบบดั้งเดิม โนราโรงครู รำสีละ และกาหลอ ซึ่งกาหลอนั้นมีสถานการณ์ที่แตกต่างออกไป คือ ไม่มีการแสดงกาหลอรูปแบบอื่นๆที่จะสืบทอดต่อไปได้ ขณะที่หนังตะลุงและโนรามีรูปแบบการแสดงใหม่เกิดขึ้นมา สีละคล้ายคลึงกับกาหลอแต่สีละยังมีการร่ายรำ และไม่ได้เป็นดนตรีพิธีกรรมล้วนๆ จึงยังใช้เป็นการแสดงได้ แต่จำนวนนักดนตรีก็ไม่มีการสืบทอดเช่นเดียวกัน สถานการณ์ของกาหลอยังคล้ายกับพิธีกรรมของวัฒนธรรมทางจังหวัดชายแดน

คือตือรี ที่เป็นดนตรีในพิธีกรรมล้วนๆ และโต๊ะครึมของชาวไทยพุทธที่เป็นดนตรีเพื่อการรักษา เช่นเดียวกัน ดังนั้นเป้าหมายหลักของกลุ่มนี้คือการขยับตำแหน่งให้เคลื่อนกลับมาทางขวาให้มากขึ้น

๔) กลุ่มที่ไม่มีการใช้ประโยชน์ในท้องถิ่น

กลุ่มที่ ๔ นี้เป็นกลุ่มที่ไม่มีการใช้ในชุมชนซึ่งส่งผลให้ไม่มีการใช้วงดนตรีด้วย ได้แก่การเต้นรองเง็ง ซึ่งในปัจจุบันการเต้นรองเง็งได้แกลายเป็นส่วนหนึ่งในการเรียนนาฏศิลป์พื้นบ้านในมหาวิทยาลัยต่างๆ เป้าหมายหลักของกลุ่มนี้คือการสร้างคุณค่าใหม่เนื่องจากกลายเป็นเรื่องราวในอดีตของท้องถิ่น

๕) กลุ่มที่เกิดการใช้ประโยชน์รูปแบบใหม่

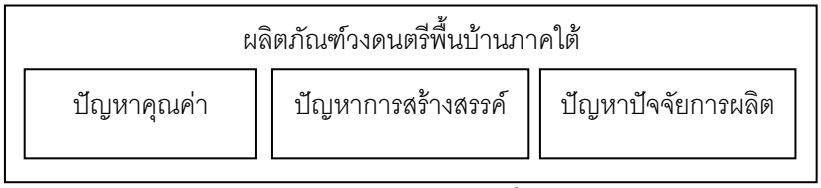
กลุ่มที่ ๕ นี้เป็นกลุ่มที่เปลี่ยนแปลงเพื่อการใช้ประโยชน์ในรูปแบบใหม่และยังรักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ส่วนหนึ่งไว้ได้ ก่อให้เกิดคุณค่าใหม่ที่มีผู้ชมที่หลากหลายมากขึ้น ได้แก่ การรำโนราเป็นชุดที่ปรับการเวลาให้สั้นลงและใช้วงดนตรีเดิม และวงดนตรีรองเง็งที่ใช้ประโยชน์เชิงสุนทรียภาพทางดนตรีอย่างชัดเจน รองเง็งเพื่อการฟังนี้ยังก่อให้เกิดคุณค่าใช้สอยใหม่ เนื่องจากแยกออกจากคุณค่าเดิมที่ใช้เพื่อการแสดง แต่ยังคงคุณค่าด้านอื่นๆไว้ อย่างไรก็ตาม รองเง็งรุ่นใหม่นี้มีแนวโน้มที่จะเป็นกลุ่มนักดนตรีนอกวัฒนธรรมมลายูท้องถิ่น ซึ่งอาจส่งผลถึงรสนิยมตกทอดทางรสมือและสำเนียงในอนาคต เนื่องจากการบรรเลงจากบุคคลที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมต่างจากเดิม เป้าหมายของกลุ่มนี้คือรักษามาตรฐานที่เกิดขึ้นใหม่นี้ และเคลื่อนไปทางขวาเพื่อเพิ่มมูลค่าให้มากขึ้น

๕.๔.๓ โครงสร้างการแก้ปัญหาเพื่อเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

แนวทางการเพิ่มมูลค่าในงานวิจัยนี้ อยู่ภายใต้แนวคิดวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะสินค้า ซึ่งสินค้าต้องมีตลาด และเมื่อพิจารณาตามแนวคิดส่วนประสมทางการตลาด วงดนตรีซึ่งมีเรื่องราวทางวัฒนธรรมถือได้ว่าเป็นสินค้าบริการอย่างหนึ่งซึ่งต้องมีมูลค่าในการแลกเปลี่ยน คุณค่าหรืออรรถประโยชน์ที่มีอยู่นั้นนอกจาก ประโยชน์หลักเพื่อการใช้สอยแล้ว ยังมีคุณค่าในบริบทวัฒนธรรมร่วมอยู่ด้วย

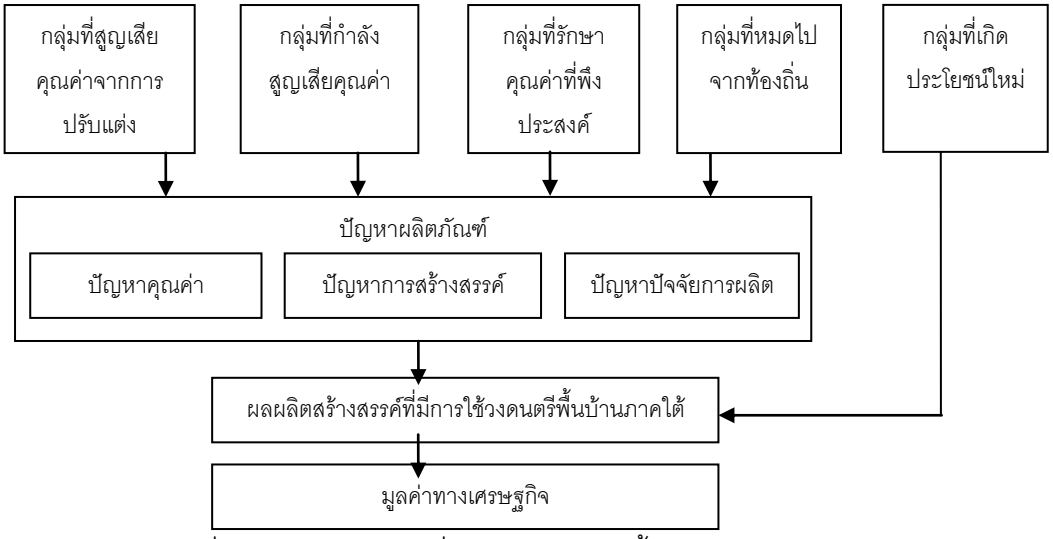
การวิเคราะห์ตามแนวคิดส่วนผสมทางการตลาด ส่วนที่เป็นผลิตภัณฑ์จึงเกี่ยวข้องกับการใช้ประโยชน์ในบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งงานวิจัยนี้ได้เสนอประเด็นปัญหาของตัวผลิตภัณฑ์ไว้ ๓

ประเด็นหลัก ได้แก่ ๑) ปัญหาคุณค่าที่พึงประสงค์ ๒) ปัญหาการสร้างสรรค์ปรับแต่งหรือการพัฒนาผลิตภัณฑ์ และ๓) ปัจจัยการผลิตหรือปัจจัยในการให้บริการ ซึ่งอธิบายได้ดังแผนผังที่



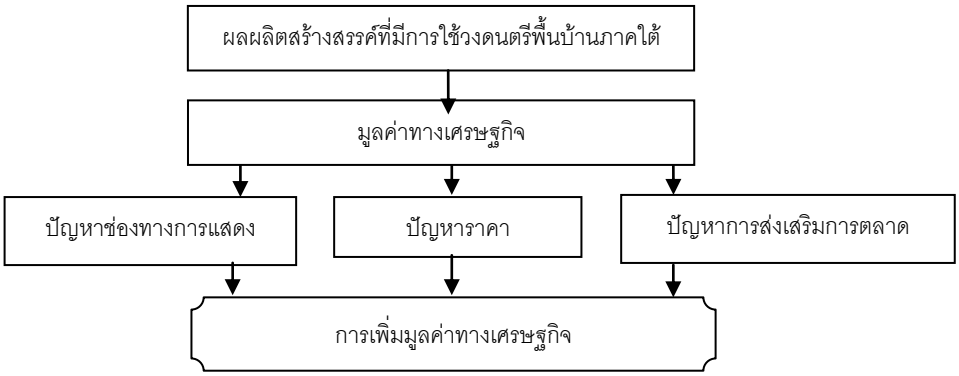
แผนผังที่ ๘ ปัญหาผลิตภัณฑ์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

เมื่อนำการจัดกลุ่มวงดนตรีทั้ง ๕ กลุ่มที่แยกไว้ข้างต้นมาสร้างความสัมพันธ์จะเกิดโครงสร้างดังแสดงในภาพ ซึ่งกลุ่มที่ต้องแก้ปัญหาเหล่านี้ได้แก่ ๔ กลุ่มแรก ส่วนกลุ่มที่ ๕ เป็นกลุ่มที่เกิดการสร้างสรรค์ใหม่และอยู่ในกรอบคุณค่าที่พึงประสงค์



แผนผังที่ ๙ โครงสร้างการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ส่วนผลิตภัณฑ์

เมื่อแก้ปัญหาในส่วนผลิตภัณฑ์ตามกรอบคุณค่าที่พึงประสงค์แล้ว จึงแก้ปัญหาในส่วนผสมทางการตลาดอื่นๆเพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มต่อไป ซึ่งได้แก่ส่วนผสมด้านราคาที่เป็นค่าใช้จ่ายในการใช้บริการวงดนตรี ส่วนผสมช่องทางการแสดงที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มผู้ใช้ โอกาสในการใช้ และความถี่ในการใช้ และส่วนผสมด้านการส่งเสริมการตลาดหรือการส่งเสริมให้เกิดการแสดง ซึ่งก่อให้เกิดมูลค่าเพิ่มซึ่งอธิบายได้ตามโครงสร้างตามแผนผังที่ ๑๐ ซึ่งการจัดโครงสร้างลักษณะนี้เป็นการจัดโครงสร้างเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า กลไกการตลาดควรเป็นกลไกเสริมในการพัฒนาเพื่อเพิ่มมูลค่าในท้องถิ่น



แผนผังที่ ๑๐ โครงสร้างการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแนวคิดส่วนผสมทางการตลาด

๕.๔.๔ กลยุทธการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากการวิเคราะห์สภาพการณ์และความเปลี่ยนแปลงต่าง ทำให้แยกกลุ่มวงดนตรีตามคุณค่าและมูลค่าที่เป็นอยู่ และทราบถึงปัจจัยบางประการที่เป็นต้นเหตุของปัญหาในการเพิ่มมูลค่า กลยุทธ์ต่อไปนี้ ใช้เพื่อเป็นแนวทางหลักในการแก้ปัญหาเพื่อเพิ่มมูลค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละกลุ่ม

๑) กลยุทธ์การจูงใจหัวหน้าคณะโดยการจัดงานประกาศรางวัลที่ทรงคุณค่า

๑.๑) หลักการ

วงดนตรีกลุ่มที่ ๑ และ ๒ ที่มีปัญหาเรื่องคุณค่า มีปัจจัยสำคัญในการใช้วงดนตรีคือตัวศิลปินหัวหน้าคณะ ซึ่งตามโครงสร้างการกำหนดบทบาทวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้นขึ้นอยู่กับตัวหัวหน้าคณะเป็นสำคัญ วงดนตรีในหนังตะลุงที่ถูกปรับแต่ง เนื่องมาจากหัวหน้าคณะเห็นว่ามีดนตรีใหม่ที่ดีกว่า ส่วนวงดนตรีดั้งเดิมของโนราก็ถูกลดเวลาในการแสดงในโนราแบบลูกทุ่ง ด้วยปรากฏการณ์เหล่านี้ จึงต้องสร้างแรงจูงใจให้หัวหน้าคณะรักษาคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ไว้

ด้วยเหตุผลทางค่าตอบแทนจากการแสดง การต้องดูแลคณะแสดงของตัวเองย่อมเป็นการยากที่จะจูงใจให้หัวหน้าคณะที่ดำเนินธุรกิจเปลี่ยนกลับมาใช้ระบบคุณค่าดั้งเดิม ผู้วิจัยจึงเสนอแนวทางการสร้างแรงจูงใจด้วยการเสนอรางวัลที่มีความสำคัญที่ก่อให้เกิดความภาคภูมิใจในอาชีพ และจัดรางวัลนั้นอย่างต่อเนื่อง

๑.๒) แนวทางปฏิบัติ

ในธุรกิจด้านศิลปะนั้น มีการมอบรางวัลอันทรงคุณค่ากันอย่างแพร่หลาย ในธุรกิจด้านความบันเทิง มีรางวัลระดับโลก เช่น รางวัลออสการ์ในวงการภาพยนตร์ รางวัลแกรมมี่ในวงการเพลง ส่วนในระดับประเทศนั้น ได้แก่ รางวัลเมฆขลาในวงการภาพยนตร์ไทย รางวัลสีสันอวอร์ดในวงการเพลง ซึ่งรางวัลเหล่านี้ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางในหมู่ศิลปินและนักวิจารณ์ศิลปะ ขณะที่ในทางศิลปวัฒนธรรม ซึ่งมีรางวัลที่โดดเด่นได้แก่ รางวัลศิลปินแห่งชาติ ซึ่งแต่ละปีไม่ได้มีการมอบในทุกสาขา แต่จะมอบสาขาหลักๆ เช่น ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ซึ่งการแสดงพื้นบ้านก็เป็นหนึ่งในนั้น ซึ่งไม่ได้มีผู้รับรางวัลทุกปี และต่างสาขากันออกไป กระจายกันไปในแต่ละภาค รางวัลนี้แม้จะทรงคุณค่าแต่ไม่สามารถสร้างแรงจูงใจได้ เนื่องจากศิลปินเห็นว่าโอกาสที่จะได้รับการพิจารณานั้นน้อยมาก และต้องแลกกับความทุ่มเททั้งชีวิต ซึ่งอาจไม่ตอบโจทย์ทางเศรษฐกิจ

แนวทางจูงใจที่เป็นไปได้คือการจัดรางวัลเฉพาะสาขาการแสดง เช่น งานประรางวัลหนังตะลุงแห่งภาคใต้ หรืองานประกาศรางวัลโนราแห่งภาคใต้ โดยจัดขึ้นทุกปี และให้ศิลปินส่งผลงานการแสดงที่โดดเด่นและมีการแสดงจริงในความถี่จำนวนหนึ่งในปีนั้น ซึ่งคล้ายคลึงกับการส่งภาพยนตร์เข้ารับการพิจารณารางวัล การจัดงานประกาศรางวัลสามารถจัดไปตามเมืองต่างๆที่มีโนราเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่น และมีคณะกรรมการพิจารณาเป็นกลุ่มคนที่ได้รับการยอมรับจากหลากหลายอาชีพ ซึ่งมีตัวอย่างให้ใช้เป็นแนวทางได้หลายตัวอย่างดังกล่าวไปแล้ว

การจัดงานลักษณะนี้จะมีความแตกต่างจากการประกวดซึ่งเหมาะกับแนวทางอนุรักษ์โดยมักถูกกำหนดกฎเกณฑ์มาแล้ว ทำให้ไม่เอื้อต่อการใช้ความคิดสร้างสรรค์ แต่การรางวัลลักษณะนี้จะเปิดโอกาสให้ศิลปินเสนองานที่ใช้ความคิดสร้างสรรค์อย่างเต็มที่โดยยังคงรักษาคุณค่าไว้ การมีการประกาศรางวัลทุกปีทำให้เกิดความรู้สึกว่าศิลปินทุกคนมีโอกาสได้รับรางวัลนี้ หากลองทำงานสร้างสรรค์ภายใต้คุณค่าที่พึงประสงค์ และรางวัลลักษณะนี้ไม่ได้ทำให้เกิดความรู้สึกแพ้ชนะเหมือนการประกวด

ผลที่ได้รับ นอกจากจะมีงานสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องแล้ว ยังส่งผลในการส่งเสริมการตลาดโนราหรือหนังตะลุง ทำให้เกิดการตื่นตัวในกลุ่มผู้ชมโนราและหนังตะลุง และเกิดความสนใจมากขึ้นในกลุ่มคนที่ไม่เคยสนใจ

ในงานวิจัยนี้ มีแนวทางการสร้างสรรค์งานที่ได้รับการเสนอหลาย
แนวทาง ซึ่งทำให้ศิลปินนำไปประยุกต์ใช้ได้ในระดับหนึ่ง

๒) กลยุทธ์การ รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์โดยการ จัดเก็บวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่เป็นมาตรฐานแห่งคุณค่า

๒.๑ หลักการ

จากการจำแนกกลุ่มวงดนตรีแสดงให้เห็นว่า กลุ่มที่มีคุณค่าที่พึงประสงค์
สูงนั้นเป็นกลุ่มที่มีแนวโน้มการใช้ประโยชน์จากท้องถิ่นน้อยลงซึ่งเป็นกลุ่มที่ ๓ ได้แก่ การแสดงโนราบันเทิงและหนังตะลุงแนวอนุรักษ์ วงดนตรีกาหลอ การแสดงสีละ และโนราโรงครู และกลุ่มที่ไม่มีการใช้ประโยชน์อีกต่อไปในกลุ่มที่ ๔ ได้แก่ การเต้นรองเง็งท้องถิ่น ซึ่งสาเหตุของปัญหานั้นมาจาก ๒ ประการหลัก ได้แก่ ๑) ความเชื่อ ทัศนคติ ค่านิยม ของชุมชนเปลี่ยนไปตามพัฒนาการของสังคม ๒) ตัวพิธีกรรมและการแสดงมีความเชื่อที่เป็นหลักการและแนวปฏิบัติที่เคร่งครัดทำให้มีความยืดหยุ่นในการปรับตัวเองได้น้อย ทำให้พิธีกรรมและการแสดงในสองกลุ่มนี้ไม่มีการปรับเปลี่ยนตามสังคม

จากสภาพดังกล่าว ทำให้การปรับแต่งเพียงเล็กน้อยก็จะกระทบต่อคุณ
ค่าที่พึงประสงค์ได้ ดังนั้นกลุ่มพิธีกรรมและการแสดงเหล่านี้ก็ต้องถูกละทิ้งเนื่องจากไม่สามารถใช้ประโยชน์ตามคุณค่าเดิมได้อีก ส่งผลให้วงดนตรีถูกเลิกใช้ไปด้วย

การจัดเก็บจะทำให้สามารถรักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ที่เป็นคุณค่าตกผลึกไว้ได้ และใช้เป็นกรอบอ้างอิงในงานสร้างสรรค์ใหม่ที่จะเกิดขึ้น

๒.๒ แนวทางปฏิบัติ

แนวทางการจัดเก็บนั้นเปรียบเทียบได้กับการจัดเก็บของเก่าใน
พิพิธภัณฑ์ แต่มีความแตกต่างที่พิธีกรรมและการแสดงสามารถเก็บในรูปแบบมีชีวิต และรูปแบบวัตถุได้ ขณะที่พิพิธภัณฑ์เก็บได้เฉพาะวัตถุ

องค์กรที่มีความพร้อมได้แก่มหาวิทยาลัยที่มีสาขาดนตรีและ
ศิลปะการแสดง ในปัจจุบันมีการนำการแสดงพื้นบ้านหลายประเภทเข้ามาจัดเก็บไว้ในระบบการเรียน ได้แก่ โนรา หนังตะลุง รองเง็งและพิธีกรรมบางอย่าง งานที่ต้องทำต่อเนื่องคือรวบรวม

ศิลปะการแสดงที่ใช้ดนตรีที่มีคุณค่าที่พึงประสงค์อื่นๆที่ยังไม่ได้ดำเนินการ ได้แก่ กาหลอ รวมถึงพิธีกรรมการแสดงอื่นๆที่ปรับแต่งไม่ได้

การได้รับการรักษาไว้อย่างถูกต้องตามหลักวิชาการทำให้มีความพร้อมในการจัดแสดงได้ ซึ่งการจัดแสดงสามารถทำได้โดยหลายวิธี นอกจากนั้นการรักษาไว้ในสถาบันการศึกษายังมีโอกาสในการสร้างสรรค์มากขึ้นเนื่องจากมีบุคคลากรและงบประมาณ

ตัวอย่างที่เป็นผลให้เกิดการใช้ประโยชน์และเปลี่ยนกลุ่มการใช้ประโยชน์ ได้แก่ รองเง็ง ที่มีการพัฒนาจนเป็นการแสดงประเภทหนึ่ง และบุคคลที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยได้นำออกไปสอนและเผยแพร่ต่อในโรงเรียนที่เข้าไปทำงาน ซึ่งทำให้รองเง็งกลับได้รับการใช้ประโยชน์ใหม่ถึงแม้ว่าจะเปลี่ยนกลุ่มผู้ใช้ประโยชน์

๓) กลยุทธ์การเพิ่มมูลค่าโดยการแสดงในพื้นที่ท่องเที่ยว

๓.๑ หลักการ

ในกลุ่มที่ ๕ ที่สร้างสรรค์วงดนตรีและการแสดงขึ้นใหม่ เป็นรูปแบบการแสดงเพื่อชมหรือฟังโดยแยกจากผู้ชมอย่างชัดเจน และมีลักษณะเฉพาะทางมากขึ้น ดังที่ในโนราเป็นชุดอาจเป็นชุดที่เน้นรำ ขณะที่รองเง็งเน้นดนตรี ซึ่งไม่ได้รวมทั้งหมดไว้ด้วยกันเหมือนในอดีต วงดนตรีในกลุ่มนี้รักษาคุณค่าหลักได้และมีแนวโน้มที่จะสร้างมูลค่ามากขึ้น เนื่องจากสอดคล้องกับยุคสมัยและมีคุณค่าทางวัฒนธรรม การแสวงหาพื้นที่ในการแสดงให้มากขึ้นและกลุ่มผู้ชมที่กว้างขึ้นจะสามารถเพิ่มมูลค่าได้มากกว่าที่เป็นอยู่

ปรากฏการณ์ในวงดนตรีรองเง็งเพื่อการฟังและโนราเป็นชุดเป็นตอนแสดงให้เห็นว่ามีการปรับแต่งสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับยุคสมัยมากขึ้น ในรองเง็งยังเป็นการพัฒนาทางดนตรีอีกขั้นหนึ่งที่แยกออกจากการแสดงอย่างชัดเจน

วงดนตรีรองเง็งนั้นสามารถเป็นตัวแทนภาพลักษณ์เฉพาะดนตรีภาคใต้อย่างโดดเด่น ดังนั้นวงดนตรีรองเง็งสามารถใช้ประโยชน์เชิงดนตรีได้ในแบบดนตรีสมัยนิยมทั่วไปและใช้ได้ในทุกโอกาส การวางแผนการตลาดที่มีการกำหนดกลุ่มเป้าหมายทางการท่องเที่ยวที่ชัดเจนจะสามารถสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจให้เพิ่มขึ้นได้

๓.๒) แนวทางปฏิบัติ

ตัวอย่างในแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมระดับโลกเช่น บาหลี แสดงให้เห็นว่าการปรับแต่งวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงเพื่อให้นักท่องเที่ยวเข้าใจได้ง่ายขึ้น ช่วยเสริมให้การท่องเที่ยวมีความสมบูรณ์ในมิติวัฒนธรรม ซึ่งบาหลีจะมีสถานที่จัดแสดงอยู่ทั่วไป

การนำโนราและรองเง็งเข้าสู่พื้นที่ที่มีนักท่องเที่ยวหรือมีคนเป็นจำนวนมากเช่นในเขตเมืองจะมีโอกาสสร้างมูลค่าได้มากขึ้น อย่างไรก็ตามก็ไม่ควรให้เกิดความขัดแย้งในการท่องเที่ยวนั้นด้วย แต่ควรเริ่มต้นในสถานที่ท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เช่น ตลาดน้ำที่จัดตั้งขึ้น งานแสดงสินค้า และพื้นที่ท่องเที่ยวเชิงนิเวศน์และวัฒนธรรมที่เน้นความเรียบง่ายและสะท้อนวิถีชีวิต

ในพื้นที่เป้าหมายทางการท่องเที่ยวเหล่านี้จึงควรมีสถานที่สำหรับจัดแสดงทางวัฒนธรรมไว้สำหรับรองรับการแสดงพื้นบ้านต่างๆ และมีผู้รับผิดชอบในการจัดการ

อย่างไรก็ตาม หากวงดนตรีได้รับความนิยมมากขึ้นในอนาคต อาจส่งผลต่อคุณค่าเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในหนังตะลุงและโนรา หรือดีเกร์ฮูลู

๔) กลยุทธ์สร้างสรรค์เฉพาะดนตรีโดยการแยกวงดนตรีออกจากการแสดงและพิธีกรรม

๔.๑) หลักการ

จากโครงสร้างบทบาทของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แสดงให้เห็นว่า วงดนตรีทุกประเภทยึดโยงอยู่กับการแสดงและพิธีกรรม การแยกดนตรีและนำจุดเด่นมาพัฒนาจะก่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ทางดนตรีใหม่ที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ได้

๔.๒) แนวทางปฏิบัติ

ตัวอย่างหนึ่งที่พบในการศึกษา คือวงดนตรีรองเง็ง ซึ่งมีความโดดเด่นด้านทำนองและลีลาจังหวะเต้นรำที่กระชับ นอกจากนั้นรองเง็งยังมีเครื่องทำนองที่หลากหลายและรวมกันได้อย่างกลมกลืน และไม่ต้องอิงการแสดงอีกต่อไป

ในกลุ่มวงดนตรีเครื่องห้า โทนเสียงด้านจังหวะของทับ โหม่งและกลองทำให้เกิดเอกลักษณ์ด้านจังหวะที่ไม่เหมือนที่อื่นๆ การนำกลุ่มจังหวะเหล่านี้มาปรับใช้กับดนตรีประเภทอื่นๆอาจสามารถทำให้เกิดลีลาจังหวะใหม่ที่เป็นสากล ดังตัวอย่างลีลาจังหวะที่โดดเด่น

ของโลกที่พัฒนามาจากจังหวะท้องถิ่น เช่น จังหวะแซมบ้าของบราซิล จังหวะแรกเก้ในแถบคาริบเบียน จังหวะอาฟริกันของชนเผ่าต่างๆในแอฟริกา ซึ่งเมื่อนำมาร่วมบรรเลงกับดนตรีแนวต่างๆจะก่อให้เกิดสุนทรีภาพทางดนตรีได้เป็นอย่างมาก ซึ่งลีลาจังหวะของวงดนตรีเครื่องห้านั้นมีความเป็นเอกลักษณ์ดังกล่าวอยู่

ข้อเสนอเชิงกลยุทธ์เหล่านี้ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจอย่างเหมาะสมของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในกลุ่มปัญหาต่างๆ แสดงไว้ในตาราง

กลุ่มวงดนตรี	**สาเหตุ**	**กลยุทธ์**
กลุ่มที่สูญเสียคุณค่าจากการปรับแต่ง	หัวหน้าคณะลดบทบาทวงดนตรี	การจูงใจโดยการจัดงานมอบรางวัล
กลุ่มที่กำลังสูญเสียคุณค่า	หัวหน้าคณะลดบทบาทการแสดง	การจูงใจโดยการจัดงานมอบรางวัล
กลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์	ความเชื่อ ค่านิยมเปลี่ยนไป	- การรักษาคุณค่าโดยการจัดเก็บ - การพัฒนาเฉพาะดนตรีโดยใช้ลีลาจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์
กลุ่มที่หมดไปจากท้องถิ่น	ความเชื่อ ค่านิยมเปลี่ยนไป	การรักษาคุณค่าโดยการจัดเก็บ
กลุ่มที่เกิดประโยชน์ใหม่	ไม่มีพื้นที่แสดง	การเพิ่มมูลค่าโดยการแสดงในพื้นที่ท่องเที่ยว

ตารางที่ ๓๙ กลยุทธ์การแก้ปัญหาเพื่อมูลค่าทางเศรษฐกิจภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์

แนวทางต่างๆที่จะใช้ประกอบกลยุทธ์ ได้มีการเสนอแนะไว้โดยผู้เชี่ยวชาญ นักดนตรีและองค์กรสร้างสรรค์ต่างๆ ซึ่งสรุปได้ในหัวข้อต่างๆ ถัดไป

๕.๕ ข้อเสนอแนะแนวทางปัญหาการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

แนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วย ๔ แนวทางหลักจากแนวคิดส่วนผสมการตลาด โดยให้ความสำคัญกับส่วนผลิตภัณฑ์ซึ่งเป็นตัวตนของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๕.๑ แนวทางการเพิ่มมูลค่าผลิตภัณฑ์หรือวงดนตรี

๕.๕.๑.๑ แนวทางการแก้ปัญหาด้านคุณค่า

แนวทางการแก้ปัญหาด้านคุณค่านั้นเป็นการแก้ปัญหาสำหรับวงดนตรี ๔ กลุ่ม ปัญหา ได้แก่ กลุ่มที่สูญเสียคุณค่าจากการปรับแต่ง กลุ่มที่กำลังสูญเสียคุณค่า กลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ และกลุ่มที่หมดอรรถประโยชน์

ส่วนวงดนตรีกลุ่มที่ ๕ ซึ่งเป็นกลุ่มที่เกิดประโยชน์ใหม่นั้นถือว่าเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้กรอบคุณค่าและยังไม่มีปัญหาข้อถกเถียงด้านคุณค่า นอกจากนั้นยังไม่เกิดการใช้อย่างแพร่หลายในฐานะวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่เป็นการแสดงวัฒนธรรมท้องถิ่นในบทบาทใหม่ด้านการแสดงที่พัฒนาบทบาทจากลักษณะการเป็นการละเล่นเดิม

แนวทางที่สอดคล้องกันระหว่ากลุ่มผู้เชี่ยวชาญ และ นักดนตรี ได้แก่ การรวมตัวกันเพื่อแลกเปลี่ยนและพัฒนาความรู้และทักษะ การกลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้าเดิมในหนังตะลุง

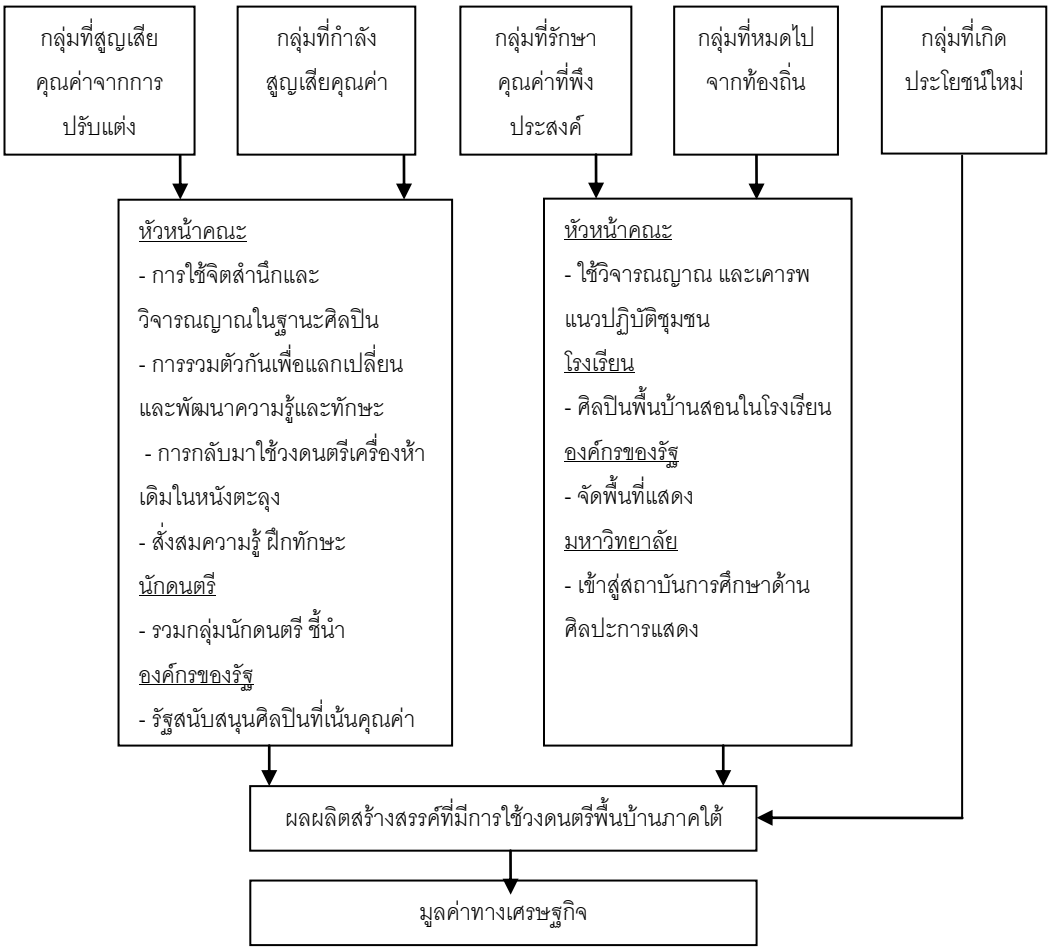
แนวทางที่สอดคล้องกันระหว่างกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ และ องค์กรสร้างสรรค์ ได้แก่ การปลูกฝังเยาวชนตั้งแต่ระดับโรงเรียนโดยใช้ศิลปินพื้นบ้านเป็นผู้สอน ซึ่งเป็นการสร้างฐานการใช้ประโยชน์จากวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในอนาคต

แนวทางที่เสนอเฉพาะกลุ่มผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ การสั่งสมประสบการณ์ ความรอบรู้และฝึกทักษะของหัวหน้าคณะ แนวทางที่เสนอเฉพาะในกลุ่มนักดนตรี ได้แก่ การรวมกลุ่มนักดนตรีเพื่อการอนุรักษ์ และแนวทางที่เสนอเฉพาะในกลุ่มองค์กรสร้างสรรค์ ได้แก่ การให้รัฐสนับสนุนศิลปินที่เน้นแนวทางแห่งคุณค่า

แนวทางที่สอดคล้องกันระหว่ากลุ่มผู้เชี่ยวชาญ และ นักดนตรี ได้แก่ การเคารพแนวปฏิบัติของชุมชน และใช้วิจารณญาณในการแสวงหาจุดร่วม ในพื้นที่วัฒนธรรมมลายูซึ่งมีการเสนอแนะไม่มากนัก เนื่องจากเป็นปัญหาทางวัฒนธรรมจากกรณีศึกษาที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดทางศาสนา ผู้เชี่ยวชาญและนักดนตรีที่เป็นมุสลิมจึงเน้นเสนอแนวทางที่ต้องใช้วิจารณญาณเป็นสำคัญ ขณะที่กลุ่มองค์กรสร้างสรรค์ให้ทัศนะว่าโรงเรียนเป็นสถาบันที่ลดแรงกระทบกระทั่งได้ และการจัดพื้นที่สาธารณะเพื่อใช้แสดง

กลุ่มที่หมดอรรถประโยชน์ ผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง ๓กลุ่ม เสนอแนวทางที่สอดคล้องกันในเรื่อง การนำเข้าสู่สถาบันอุดมศึกษาที่มีความพร้อม

แนวทางการแก้ปัญหาด้านคุณค่า แสดงความสัมพันธ์ไว้ในแผนผังที่ ๑๑



แผนภาพที่ ๑๑ แสดงแนวทางการแก้ปัญหาคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากโครงสร้างแนวทางแก้ปัญหาด้านคุณค่าจะเห็นได้ว่า กลุ่มที่มีปัญหาการปรับแต่งมีแนวทางการแก้ปัญหาให้ความสำคัญไปที่หัวหน้าคณะการแสดงเป็นหลัก ซึ่งการเปลี่ยนทัศนคติหรือแนวคิดส่วนบุคคลเป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยาก นอกจากนั้นแล้วแรงจูงใจจากผลตอบแทนและความนิยมของท้องถิ่นยังเป็นแรงจูงใจที่ไม่สามารถทำให้หัวหน้าคณะเปลี่ยนแนวคิดในการแสดง อีกประการหนึ่งการเปลี่ยนแนวทางอาจส่งผลถึงสมาชิกในคณะ

ในกลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ซึ่งมีการแสดงน้อย นอกจากความนิยมในวงดนตรีและการแสดงน้อยลงจากค่านิยมแล้ว ในกลุ่มวงดนตรีในวัฒนธรรมมลายูชายแดนภาคใต้แนวปฏิบัติทางศาสนายังเป็นอีกเรื่องหนึ่งที่ส่งผลต่อการใช้ประโยชน์จากวงดนตรีและการแสดง แม้ว่าในอดีตนั้นสังคมจังหวัดชายแดนภาคใต้สามารถแสวงจุดร่วมระหว่างความเชื่อดั้งเดิมกับศาสนาอิสลามที่เข้ามาใหม่ได้และมีการใช้วงดนตรีเพื่อพิธีกรรมและการแสดงอย่างกว้างขวางจนเป็นวัฒนธรรมที่โดดเด่น

ในเรื่องนี้ ไม่มีข้อเสนอแนะอื่นๆอย่างชัดเจน ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าศิลปินที่เป็นมุสลิมไม่ต้องการแสดงความเห็นในเรื่องนี้ และเสนอให้ใช้วิจารณญาณส่วนบุคคลในการพิจารณาว่าสถานที่และโอกาสใดที่เหมาะสม ส่วนผู้ให้สัมภาษณ์คนอื่นๆ ก็เกรงว่าทัศนะต่างๆอาจส่งผลกระทบต่อสังคมถ้ามีการเผยแพร่ออกไปซึ่งเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน

๕.๕.๑.๒ แนวทางการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์

ปัญหาจากการสร้างสรรค์มี ๒ ลักษณะ การสร้างสรรค์ที่ไม่อยู่ในกรอบคุณค่าและการไม่ปรับเปลี่ยนและไม่สร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งการปรับเปลี่ยนที่ไม่อยู่ในกรอบคุณค่าก็เป็นปัญหาลักษณะเดียวกับที่กล่าวมา ส่วนวงดนตรีและการแสดงที่ไม่มีการปรับเปลี่ยนได้แก่กาหลอ สีละและปรับน้อย เช่น ดีเกร์ฮูลู หรือโนราโรงครู ซึ่งการปรับหรือสร้างสรรค์ในบทบาทใหม่จะทำให้มีโอกาสใช้แสดงเพื่อผู้ชมกลุ่มอื่นมากขึ้น

การสร้างสรรค์หรือปรับแต่งวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เมื่อพิจารณาในฐานะสินค้าก็คือการปรับหรือพัฒนาผลิตภัณฑ์ ซึ่งวงดนตรีพื้นบ้านมีการปรับตัวมาโดยตลอดดังจะเห็นได้จากการศึกษาความเปลี่ยนแปลง

การปรับแต่งนั้นก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ซึ่งบางอย่างอาจเกิดแรงต้านจากสมาชิกในกลุ่มดังจะเห็นได้จากวงดนตรีในหนังตะลุง และบางอย่างก็เป็นที่ยอมรับหรือเกิดแรงต้านน้อยดังจะเห็นได้จากวงดนตรีรองเง็ง

การหาแนวทางการสร้างสรรค์ที่ไม่ก่อให้เกิดข้อถกเถียงด้านคุณค่าจึงเป็นแนวทางที่จะยังคงประโยชน์ไว้ และเกิดโอกาสการใช้ประโยชน์จากคนกลุ่มอื่นๆด้วย

แนวทางการสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวทางการสร้างสรรค์ที่วิเคราะห์ได้จากการศึกษาความเปลี่ยนแปลงและคุณค่า มาใช้เป็นแนวทางร่วมกับข้อเสนอแนะของผู้ให้สัมภาษณ์ด้วย

จากผลการศึกษา ผู้ให้สัมภาษณ์ทั้ง ๓ กลุ่มมีความเห็นตรงกันว่า การประชุมเสวนา ทำให้เกิดการชี้นำแนวทางการสร้างสรรค์ที่เหมาะสม

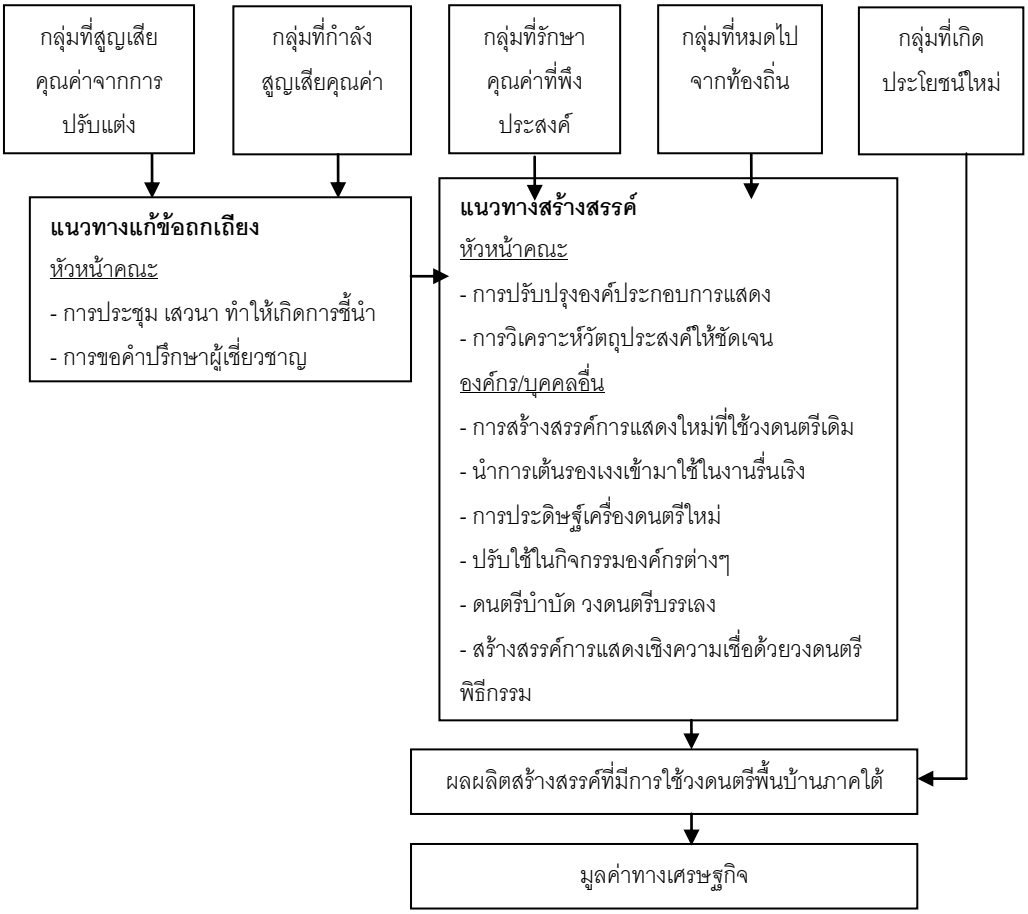
ผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดง เสนอแนวทางการขอคำปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญเมื่อต้องการปรับแต่ง

ส่วนแนวทางการสร้างสรรค์ในกลุ่มวงดนตรีที่ไม่มีการปรับแต่งหรือปรับน้อยสรุปได้ว่า กลุ่มผู้เชี่ยวชาญวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เสนอให้ผสมผสานวงดนตรีอื่นๆ ทั้งการนำวงดนตรีดั้งเดิมรวมกับเครื่องดนตรีใหม่ และการนำเครื่องดนตรีออกไปบรรเลงร่วมกับวงดนตรีใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของกลุ่มนักดนตรี

กลุ่มตัวแทนองค์กรสร้างสรรค์เสนอแนวทางเพิ่มเติม และเสนอแนวทางการปฏิบัติว่าต้องวิเคราะห์วัตถุประสงค์ในการปรับแต่งให้ชัดเจน และแนวทางการปรับแต่งของกลุ่มตัวแทนองค์กรสร้างสรรค์สรุปได้ดังนี้

- การปรับแต่งของเดิม ได้แก่ การปรับปรุงองค์ประกอบการแสดง
- การสร้างสรรค์ใหม่ ได้แก่ การสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่โดยใช้วงดนตรีเดิม การสร้างสรรค์การแสดงเชิงความเชื่อด้วยวงดนตรีพิธีกรรม
- การเปลี่ยนวัตถุประสงค์การใช้ เช่น แนวทางดนตรีบำบัด วงดนตรีบรรเลงแบบเครื่องห้า
- การเปลี่ยนกลุ่มผู้ใช้ เช่น การนำรองเง็งใช้ในกิจกรรมเต้นรำในองค์กรต่างๆ
- การสร้างวัตถุใหม่ เช่น การประดิษฐ์เครื่องดนตรีใหม่

แนวทางการสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มมูลค่าจากการสัมภาษณ์ สรุปได้ดังแผนผังที่ ๑๒



แผนผังที่ ๑๒ แสดงแนวทางการแก้ปัญหาด้านการสร้างสรรค์

แม้ว่าความเปลี่ยนแปลงสะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงโดยตลอด แต่การปรับตัวในอดีตนั้นยังเป็นการปรับเพื่อใช้ในชุมชน ปรับให้ตอบสนองต่อความเชื่อและวิถีชีวิตท้องถิ่นให้ใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพ เนื่องจากพิธีกรรมต่างๆนั้นผู้ใช้ประโยชน์คือชุมชน ต่างจากการสร้างสรรค์ปรับแต่งในปัจจุบัน ที่ชุมชนหรือท้องถิ่นมีความเป็นปัจเจกมากขึ้น มีช่องว่างความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชมมากขึ้น แนวทางการสร้างสรรค์ที่ได้รับการเสนอแนะต่างๆจึงสะท้อนมุมมองที่วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านเปลี่ยนบทบาทเป็นการแสดงอย่างชัดเจนที่ผู้ชมและผู้แสดงแยกจากกัน ซึ่งต่างจากบทบาทเดิมที่เคยเป็นการละเล่นพื้นบ้านมาก่อนที่ผู้ชมใกล้ชิดและมีส่วนร่วมมากกว่า

การวิเคราะห์จากกรอบคุณค่าและภาพรวมของความเปลี่ยนแปลง สามารถนำมาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพิ่มเติม ดังต่อไปนี้

๑) การสร้างสรรค์เชิงพิธีกรรม ควรใช้วงดนตรีกลองมลายูเป็นหลัก รองลงมาคือ วงดนตรีเครื่องห้า และในวงดนตรีเครื่องห้านี้หากไม่ใช้ปี่ จะสร้างความเก่าแก่ได้มาก ซึ่งจากการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่าวงดนตรีพิธีกรรมและมีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อจะเป็นวงดนตรีกลองมลายู ส่วนเครื่องห้านั้นปี่เป็นเครื่องดนตรีที่เพิ่มเข้ามาภายหลัง จึงเป็นไปได้ว่าพิธีกรรมจะมีเฉพาะเครื่องตีมาก่อน และยังสอดคล้องกับพิธีกรรมโต๊ะครึมที่ใช้เพื่อรักษาความเจ็บป่วยที่เชื่อว่าเกิดจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งโต๊ะครึมนี้ใช้เครื่องดนตรีทับเพียงชนิดเดียวและมีหลายใบ

๒) การสร้างสรรค์เชิงเต้นรำ ควรประยุกต์จากวงดนตรีรำมะนา ซึ่งผลการแสดงให้เห็นว่า วงดนตรีระมะนานิยมใช้เพื่อการรื่นเริง

๓) การสร้างสรรค์เพื่อฟัง ควรเพิ่มเครื่องทำนองให้วงดนตรีต่างๆอย่างเหมาะสม จากตัวอย่างของวงดนตรีรองเง็ง ที่เครื่องดนตรีที่เข้ามาใหม่เป็นเครื่องดนตรีอคูสติกไม่ต้องใช้ไฟฟ้าพกพาสะดวก ซึ่งในอดีตเดินทางมากับชาวเรือ ทั้งไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอเดียน และกีต้าร์ และใช้ในวงดนตรีตะวันตกที่การผสมวงไม่ซับซ้อนเช่นเดียวกัน ขณะเดียวกันวงดนตรีเครื่องห้าที่มีเครื่องทำนองไทย เช่น ซอ ขลุ่ย ก็มีความเปลี่ยนแปลงการใช้ร่วมกับวงดนตรีในโนราและหนังตะลุง

๔) การใช้ประโยชน์เพื่อวัตถุประสงค์ใหม่ ก่อให้เกิดแรงต้านน้อย ตัวอย่างจากวงดนตรีรองเง็งที่ปรับใช้เพื่อการฟัง หรือโนราเป็นชุดสั้นเพื่อแสดงความงามของการรำ

๕) การแยกดนตรีออกมาเพื่อพัฒนาเฉพาะดนตรี จากตัวอย่างในวงดนตรีรองเง็ง

๖) การปรับแต่งแนวขนบปฏิบัติควรระวังอย่างมาก เกิดแรงต้านมาก ตัวอย่างจากการแสดงโนราและหนังตะลุงสมัยนิยมที่ให้ความสำคัญกับวงดนตรีลูกทุ่ง ลดความสำคัญของขั้นตอนเดิม

๗) การปรับแต่งองค์วัตถุ ไม่ควรกระทบต่อพิธีการ ตัวอย่างจากหนังตะลุงที่ใช้เครื่องดนตรีสากลจนส่งผลต่อวิธีการของวงเครื่องห้าและเสียงที่สร้างขึ้นเปลี่ยนรูปไป ขณะที่รองเง็งเพื่อการฟังที่เพิ่มเครื่องดนตรีแต่ไม่กระทบกับการบรรเลงและเสียงโดยรวม

๘) การสร้างสรรค์ที่มีการแสดงควรทำไปพร้อมกับนักดนตรี และเป็นชุดเดียวกัน ซึ่งอาศัยแนวคิดจาก วงดนตรีและการแสดงเป็นอันหนึ่งอันเดียว

๙) งานสร้างสรรค์ใหม่หรือผลิตซ้ำในสถาบันขาดคุณค่าสังคมท้องถิ่น ขาดบริบทพื้นบ้าน ควรหาวิธีการนำกลับไปสู่ท้องถิ่น การนำกลับไปใช้ในท้องถิ่นได้จะทำให้การแสดงที่สร้างสรรค์นั้นมีชีวิตและไม่อยู่ในสภาพบังคับให้ผู้ชมดู ซึ่งเป็นคุณค่าที่ไม่ได้เกิดขึ้นจริง

แนวทางการพัฒนาปรับปรุงและสร้างสรรค์ใหม่นี้สามารถนำไปประกอบกับแนวทางอื่นๆ ซึ่งแนวทางการการสร้างสรรค์จากกลุ่มผู้ให้สัมภาษณ์เมื่อเสนอร่วมกับแนวทางการสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษาคุณค่าที่พึงประสงค์และความเปลี่ยนแปลงแล้วมีทั้งส่วนที่สอดคล้องและแตกต่าง ดังตารางต่อไปนี้

แนวทางการสร้างสรรค์ที่ได้จากการศึกษาคุณค่าที่ พึงประสงค์และความเปลี่ยนแปลง	**แนวทางการการสร้างสรรค์จากกลุ่มผู้ให้สัมภาษณ์**
๑) การสร้างสรรค์เชิงพิธีกรรม ควรใช้วงดนตรีกลองมลายูเป็นหลัก รองลงมาคือวงดนตรีเครื่องห้า และในวงดนตรีเครื่องห้านี้หากไม่ใช้ปี่ จะสร้างความเก่าแก่ได้มาก ๒) การสร้างสรรค์เชิงเต้นรำ ควรประยุกต์จากวงดนตรีรำมะนา ๓) การสร้างสรรค์เพื่อฟัง ควรเพิ่มเครื่องทำนองที่เหมาะสม ๔) การใช้ประโยชน์เพื่อวัตถุประสงค์ใหม่ เกิดแรงต้านน้อยกว่าการปรับแต่งของเดิม ๕) การแยกดนตรีออกมาเพื่อพัฒนาเฉพาะดนตรี ให้อิสระทางดนตรีมากขึ้น ๖) การปรับแต่งแนวขนบปฏิบัติควรระวังอย่างมาก เกิดแรงต้านมาก ๗) การปรับแต่งองค์วัตถุ ไม่ควรกระทบต่อพิธีการ ๘) การสร้างสรรค์การแสดงควรทำไปพร้อมกับนักดนตรี และเป็นชุดเดียวกัน ๙) งานสร้างสรรค์ใหม่หรือผลิตซ้ำในสถาบันขาดคุณค่าสังคมท้องถิ่น ขาดบริบทพื้นบ้าน ควรหาวิธีการนำกลับไปสู่ท้องถิ่น	**แนวทางการสร้างสรรค์ที่ปรับใช้แนวทางร่วมกัน** - การปรับปรุงองค์ประกอบการแสดง (ใช้ร่วมกับกับแนวทางที่ ๖,๗,๘,๙) - การวิเคราะห์วัตถุประสงค์ให้ชัดเจน (ใช้ร่วมกับแนวทาง ๑,๒,๓,๔) - การสร้างสรรค์การแสดงใหม่ที่ใช้วงดนตรีเดิม (ใช้ร่วมกับแนวทาง ๑,๒,๓,๔ ,๘,๙) - นำการเต้นรองเง็งเข้ามาใช้ในงานรื่นเริง (ใช้ร่วมกับแนวทาง ๒,๔) - ปรับใช้ในกิจกรรมองค์กรต่างๆ (ใช้ร่วมกับแนวทาง ๑-๙) - ดนตรีบำบัด วงดนตรีบรรเลง (ใช้ร่วมกับแนวทาง ๓,๔,๘,๙) - สร้างสรรค์การแสดงเชิงความเชื่อด้วยวงดนตรีพิธีกรรม (ใช้ร่วมกับแนวทาง ๑,๔,๘,๙)
	แนวทางที่เพิ่มขึ้นจากผู้ให้สัมภาษณ์ - การประชุม เสวนา ทำให้เกิดการชี้นำ - การขอคำปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ - การประดิษฐ์เครื่องดนตรีใหม่

ตารางที่ ๔๐ แนวทางการสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เพื่อเพิ่มมูลค่า

ส่วนข้อเสนอแนะที่เพิ่มขึ้นนั้น ได้แก่ การประชุม เสวนา ซึ่งจะก่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และได้ข้อสรุปร่วมกัน ส่วนการขอคำปรึกษาเป็นการช่วยให้การสร้างสรรค์ต่างๆอยู่ในกรอบมากขึ้น

แนวทางที่แตกต่างจากแนวอื่นๆได้แก่การประดิษฐ์เครื่องดนตรีใหม่ ซึ่งการประดิษฐ์ใหม่อาจต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์มากและลองผิดลองถูกเป็นเวลานาน อย่างไรก็ตามความเปลี่ยนแปลงในอดีตก็แสดงให้เห็นว่า นอกจากนำเครื่องดนตรีใหม่เข้ามาใช้แล้วยังมีการปรับปรุงเครื่องดนตรีเดิมให้เหมาะสมกับการผสมวงดนตรีมากขึ้น เห็นได้จาก ปี่ชวาที่มีหลายขนาดในกาหลอเล็กกว่าในสีละ รำมะนาและฆ้องก็มีขนาดแตกต่างออกไป

ผลจากการสร้างสรรค์ปรับแต่งจะทำให้ได้ผลิตภัณฑ์วงดนตรีใหม่ที่มีส่วนของเดิมอยู่ ซึ่งจะเกิดโอกาสในการใช้ประโยชน์และเพิ่มผู้ชมได้มากขึ้น

๕.๕.๑.๓ แนวทางการแก้ปัญหาด้านปัจจัยการผลิต

การพิจารณาปัจจัยผลิต เพื่อการประเมินสภาพความพร้อมในการแสดงของวงดนตรีพื้นบ้านในฐานะผู้ให้บริการ พบว่าปัญหาด้านทรัพยากรมนุษย์ ทั้งจำนวนนักดนตรีน้อย และความรู้ด้านการจัดการของนักแสดง เป็นปัญหาสำคัญ

ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่าปัญหาปัจจัยการผลิตที่เกิดขึ้นอย่างเด่นชัดได้แก่ ปัญหาด้านทรัพยากรมนุษย์คือนักดนตรี และส่วนหัวหน้าคณะการแสดงในฐานะผู้ประกอบการ ส่วนปัจจัยทางกายภาพต่างๆยังเอื้อต่อการผลิตเพื่อให้บริการของวงดนตรีพื้นบ้าน นอกจากนั้นก็เงินทุนไม่ได้เป็นปัจจัยหลักเพราะดนตรีพื้นบ้านเกิดภายในหมู่บ้านมาก่อนมีลักษณะพอเพียงอยู่ในตัวเองอยู่แล้ว ปัญหาทางเงินทุนและทรัพยากรกายภาพ เกิดมาจากการปรับแต่งของหัวหน้าคณะเอง ซึ่งมาจากต้องใช้เครื่องดนตรี เครื่องเสียงและการขนส่ง และเกิดค่าใช้จ่าย ค่าตอบแทนต้องสูงด้วย ทำให้คนในท้องถิ่นตัดสินใจที่จะจ่ายยากขึ้น ผู้เชี่ยวชาญหนังตะลุงเสนอแนวทางกลับมาใช้วงดนตรีแบบพื้นบ้านที่มีเฉพาะค่าแรงเป็นหลัก ซึ่งการสร้างสรรค์ปรับแต่งต้องคำนึงถึงปัจจัยนี้ด้วย

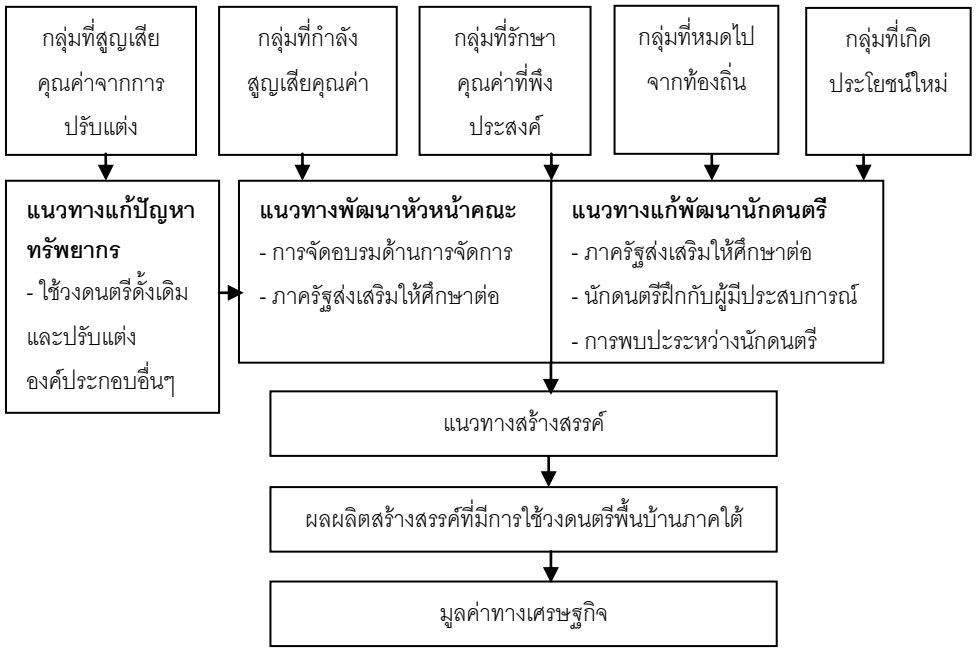
ในความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของสิ่งแวดล้อม หัวหน้าคณะในฐานะของผู้ประกอบการจึงมีความจำเป็นต้องพัฒนาศักยภาพด้านการจัดการเพื่อพัฒนาคณะของตัวเอง

จากผลการศึกษาพบว่าสัดส่วนนักดนตรี มีจำนวนน้อยกว่าหัวหน้าคณะ ทำให้ต้องแสดงกับหลายคณะ แม้ว่านักดนตรีเครื่องห้าจะมีงานแสดงมากแต่ก็ส่งผลต่อคุณภาพการแสดง ซึ่งความเข้าใจระหว่างนักแสดงและวงดนตรีนั้นเป็นลักษณะเด่นของการแสดงพื้นบ้าน

ผลการสัมภาษณ์วิเคราะห์ได้ว่าแนวทางการแก้ปัญหาเกี่ยวกับความรู้ด้านการจัดการของหัวหน้าคณะสอดคล้องกันทั้ง ๓ กลุ่ม คือ การจัดอบรมด้านการจัดการและภาครัฐส่งเสริมให้ศึกษาต่อในขั้นสูง ซึ่งการพัฒนาความรู้ด้านการจัดการยังเกิดโอกาสที่จะเกิดมูลค่าเพิ่มจากการนำความรู้นั้นไปใช้

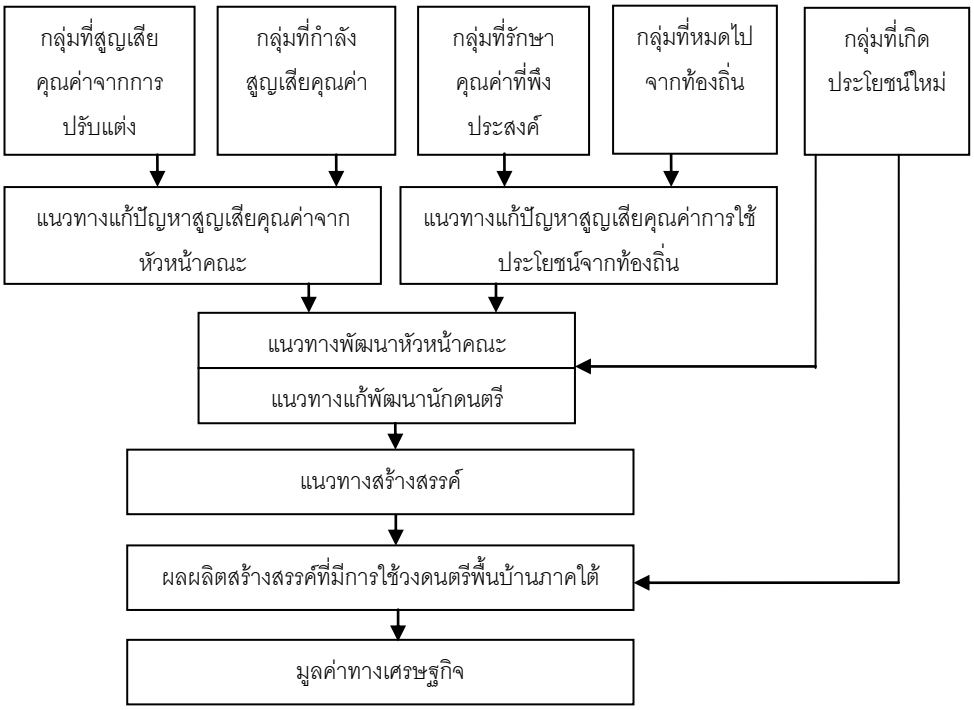
แนวทางพัฒนาบุคลากรที่กลุ่มตัวแทนองค์กรสร้างสรรค์เสนอขึ้น นอกจากพัฒนาหัวหน้าคณะแล้ว การเสนอให้โอกาสในการศึกษาในสาขาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการแสดงแก่เยาวชนศิลปินพื้นบ้านเป็นอีกแนวทางหนึ่งด้วย การให้โอกาสในการศึกษาแก่นักดนตรีเหล่านี้ยังเป็นแบบอย่างให้เยาวชนรุ่นหลัง ซึ่งเป็นการเพิ่มจำนวนผู้สนใจดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้มากขึ้น แม้ว่าดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่น แต่การศึกษาจะช่วยเปิดโลกทัศน์และพัฒนาเทคนิคต่างๆ

ส่วนกลุ่มผู้เชี่ยวชาญและกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้าน เสนอแนวทางการคัดเลือกเยาวชนในโครงการต่างๆฝึกทักษะกับหัวหน้าคณะที่มีประสบการณ์ซึ่งจะช่วยให้คุณภาพการแสดงดีขึ้น และเฉพาะกลุ่มนักดนตรีเห็นว่าการพบปะกันเป็นการพัฒนาความรู้ทางหนึ่ง



แผนผังที่ ๑๓ แสดงแนวทางการเพิ่มมูลค่าจากปัญหาปัจจัยการผลิต

แนวทางการแก้ปัญหาวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ในฐานะผลิตภัณฑ์ ทั้งในด้านคุณค่า การสร้างสรรค์ และปัจจัยการผลิต เป็นแนวทางที่ใช้เพื่อรักษาคุณค่าที่พึงประสงค์ไว้ ซึ่งจะเป็นฐานในการสร้างมูลค่าเพิ่มต่อไป ภาพรวมโครงสร้างแนวทางแก้ปัญหาของวงดนตรีในฐานะผลิตภัณฑ์อธิบายได้ดังแผนภาพที่



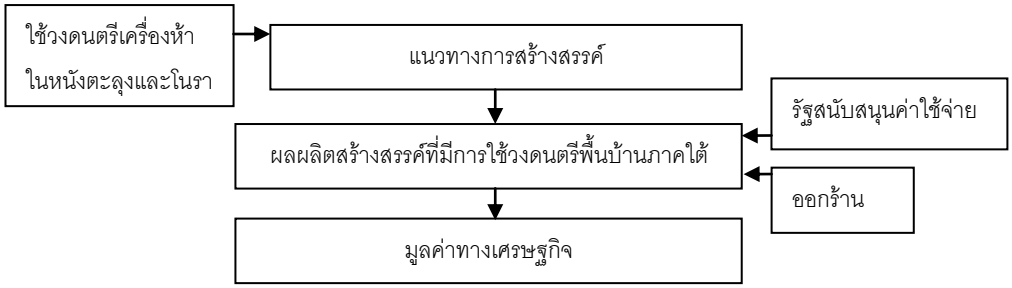
แผนผังที่ ๑๔ แสดงแนวทางการเพิ่มมูลค่าจากการแก้ปัญหาด้านผลิตภัณฑ์

๕.๕.๒ แนวทางการเพิ่มมูลค่าโดยการแก้ปัญหาด้านราคา

แนวทางแก้ปัญหาด้านราคาของวงดนตรีพื้นภาคใต้ในวงดนตรีหนังตะลุงและโนรา กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและนักดนตรีเสนอแนวทางเดียวกันคือการกลับมาใช้วงดนตรีเครื่องห้า ซึ่งแนวทางนี้ได้ถูกเสนอไว้ในการแก้ปัญหาผลิตภัณฑ์แล้วด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าความเป็นพื้นบ้านมีลักษณะที่เรียบง่ายและพอเพียงอยู่ในตัว การปรับแต่งนอกจากเสียคุณค่าความเป็นพื้นบ้านยังสร้างภาระค่าใช้จ่ายให้กับคณะแสดงและผู้ใช้ประโยชน์ และแนวทางนี้ยังสอดคล้องกับการแก้ปัญหาปัจจัยการผลิตด้วย กล่าวคือ เมื่อวงดนตรีลดขนาดลง ทำให้ใช้นักดนตรีน้อยลงและไม่ต้องพึ่งพาทรัพยากรทางกายภาพที่เกินความจำเป็นในบริบทพื้นบ้าน เช่น เครื่องเสียง เวทีขนาดใหญ่ หรือการขนส่ง

แนวทางจากกลุ่มองค์กรสร้างสรรค์ เสนอให้รัฐอุดหนุนค่าใช้จ่ายแก่ผู้ที่รับวงดนตรีไปแสดง ซึ่งแนวทางนี้ช่วยลดภาระให้ผู้ใช้ประโยชน์ในชุมชน และเป็นการส่งเสริมการตลาดทางหนึ่ง อีกแนวทางหนึ่งได้แก่ จัดการออกร้านจำหน่ายสินค้าในงานพิธีกรรมที่ใช้เวลาหลายวันเพื่อสร้างรายรับ เช่น โนราโรงครู

แนวทางแก้ปัญหาราคาด้วยการใช้วงดนตรีเครื่องห้าดั้งเดิมเสนอไว้แล้วทั้งใน แนวทางรักษาคุณค่าและแนวทางแก้ปัญหาปัจจัยการผลิต ซึ่งการมีผลได้หลายเหตุผลย่อมมีโอกาสจูงใจหัวหน้าคณะได้มากขึ้น



แผนผังที่ ๑๕ แสดงแนวทางการเพิ่มมูลค่าจากการแก้ปัญหาด้านราคา

๕.๕.๓ แนวทางการแก้ปัญหาช่องทางการแสดง

จากผลการศึกษา วงดนตรีที่มีความถี่ในการแสดงมากเป็นกลุ่มวงดนตรีที่ใช้เพื่อความบันเทิงมากว่ากลุ่มเป็นความเชื่อและพิธีกรรม ส่วนหนึ่งมาจากระบบความเชื่อที่เปลี่ยนไปและพิธีกรรมที่มีขนบเคร่งครัด ส่วนมหรสพเพื่อความบันเทิงมีระเบียบแบบแผนไม่เคร่งครัด ปรับเปลี่ยนง่ายกว่าเนื่องจากมีขั้นตอนเกี่ยวกับความเชื่อน้อยกว่า เมื่อปรับแต่งทำให้เข้าถึงผู้ชมสมัยปัจจุบันได้

ในกลุ่มวงดนตรีที่ใช้เพื่อการแสดงที่มีความถี่มาก นักดนตรีและหัวหน้าคณะมีอิสระต่อกันมากขึ้น เช่น ในหนังตะลุงและโนรา ส่วนหนึ่งมาจากความนิยมด้านความบันเทิงยังคงมีอยู่ทำให้เกิดนักแสดงรุ่นใหม่มาก ซึ่งในกลุ่มนี้ไม่มีนักดนตรีประจำของตัวเอง ในขณะที่หัวหน้าคณะที่มีนักดนตรีประจำคณะมักเป็นผู้ที่มีชื่อเสียง แต่ก็ยอมให้นักดนตรีในคณะไปเล่นให้กับคณะอื่นเมื่อไม่มีการแสดง

วงดนตรีในพิธีกรรมนั้นมีความถี่ในการแสดงน้อยลง ซึ่งเป็นผลจากระบบความเชื่อที่เปลี่ยนไป ตัวอย่างเช่น ในโนราโรงครู ซีละ กาหลอ เป็นต้น โดยความเชื่อเดิมในกลุ่มคนรุ่นใหม่มีน้อยลงจากระบบความรู้ใหม่และอาจเป็นเพราะค่าใช้จ่ายสูงมาก เช่น ในโนราโรงครู ขณะที่ในวงดนตรีที่พื้นบ้านที่นิยมในกลุ่มชาวไทยมุสลิม มีความถี่ในการแสดงน้อยกว่าในกลุ่มของชาวไทยพุทธ ซึ่งนอกจากความเชื่อเดิมที่เปลี่ยนไปแล้ว ยังมีอิทธิพลของแนวปฏิบัติทางทางศาสนาในยุคใหม่อีกด้วย เห็นได้จากนักดนตรีรองเง็งรุ่นใหม่มีชาวไทยพุทธอยู่มาก และการแสดงในวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนไม่สะดวกในการเล่นในชุมชน ทำให้สูญอัตลักษณ์ของท้องถิ่น

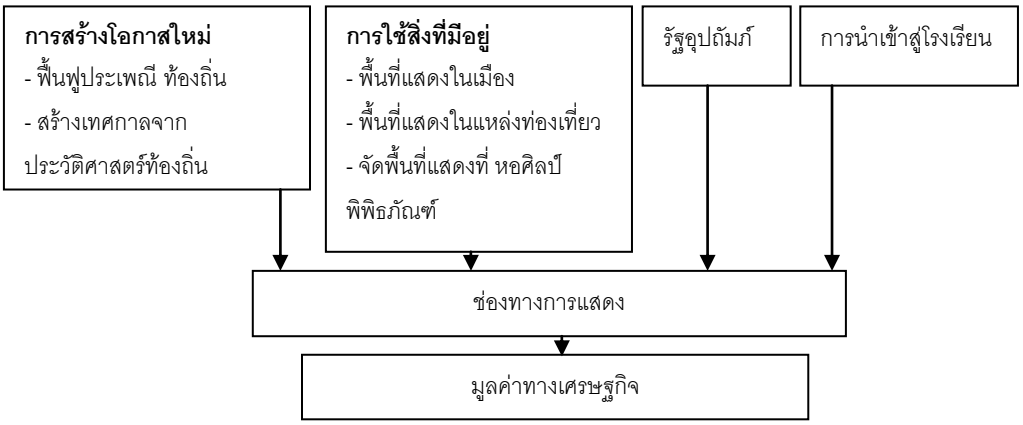
ผลการศึกษาเพื่อทราบความคิดสร้างสรรค์ในการแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดง กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ มีความเห็นว่า วงดนตรีและนักแสดงควรรักษาคุณค่าต่างๆของวงดนตรีและการแสดง ซึ่งคุณค่าเหล่านั้นจะสร้างกลุ่มผู้ชมได้ในระยะยาว และเสนอแนะให้นำเข้าไปเป็นกิจกรรมในโรงเรียน เพื่อสร้างประสบการณ์แก่เยาวชน การนำเข้าสู่โรงเรียนนี้เป็นแนวทางที่สอดคล้องกับกลุ่มนักดนตรี และกลุ่มองค์กรสร้างสรรค์ด้วย

กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและกลุ่มองค์กรสร้างสรรค์เสนอแนวทางเพิ่มเติม ว่าองค์กรของรัฐควรรับวงดนตรีไปแสดงในโอกาสต่างๆ โดยเฉพาะองค์กรที่อยู่ในท้องถิ่น

กลุ่มนักดนตรีเสนอแนวทางเพิ่มเติมว่า งานที่เกี่ยวข้องกับการท่องเที่ยวของภาคใต้ควรใช้วงดนตรีรองเง็งเข้าร่วมให้มากขึ้น

กลุ่มตัวแทนองค์กรสร้างสรรค์ยังให้แนวทางการเพิ่มเติมในปัญหาช่องทางการแสดงอื่นๆ ได้แก่ การจัดพื้นที่การแสดงในเขตเมือง การจัดพื้นที่แสดงในแหล่งท่องเที่ยว การจัดแสดงในหอศิลป์และพิพิธภัณฑ์

กลุ่มตัวแทนองค์กรสร้างสรรค์ยังเสนอแนวทางการฟื้นฟูประเพณีเก่าของท้องถิ่น และ การสร้างเทศกาลจากประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ซึ่งนอกจากจะใช้วงดนตรีพื้นบ้านที่มีอยู่ยังมีโอกาสใช้กับวงดนตรีที่หมดอรรถประโยชน์ไปแล้วด้วย



แผนผังที่ ๑๖ แสดงแนวทางแก้ปัญหาด้านช่องทางการแสดง

๕.๕.๔ แนวทางแก้ปัญหาการประชาสัมพันธ์ส่งเสริมการใช้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากผลการศึกษาสามารถ รวบรวมแนวทาง การส่งเสริมการตลาด จากทั้ง ๓ กลุ่มที่ให้ความเห็นตรงกันคือ การนำเข้าสู่ระบบการศึกษาเพื่อสร้างกลุ่มผู้ชมในอนาคต

แนวทางที่ผู้เชี่ยวชาญเสนอคือ การรื้อฟื้นประเพณี ๓ วัด๓ บ้าน และปรับให้เหมาะสมและการใช้สื่อทางโทรทัศน์ ประเพณีดังกล่าวไม่ต้องใช้งบประมาณมาก แต่หัวหน้าคณะและนักดนตรีต้องหารเวลาที่ตรงกัน และได้ผลเฉพาะในท้องถิ่น ส่วนการใช้สื่อโทรทัศน์ต้องมีค่าใช้จ่ายสูง นอกจากนั้นหากมีผู้ต้องการชมอยู่ต่างท้องถิ่น การเดินทางมาเพื่อชมเฉพาะการแสดงก็ยังไม่เพียงพอต่อการตัดสินใจ สื่อโทรทัศน์อาจเหมาะสำหรับสินค้าบริการอื่นหรือให้บริการร่วมกันหลายอย่าง เช่น การท่องเที่ยวที่มีการพ่วงการแสดงเข้าไปด้วย

แนวทางที่กลุ่มนักดนตรีเสนอ ได้แก่ การเข้าเป็นส่วนหนึ่งของงานการท่องเที่ยว และ การแสดงร่วมกันของการแสดงในกลุ่มวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนใต้ ซึ่งงานทั้งสองลักษณะนี้ส่วนใหญ่จะมีผู้จัดงานอยู่แล้ว ข้อจำกัดอยู่ที่ผู้จัดต้องมีค่าใช้จ่ายเพิ่ม ยกเว้นคณะแสดงยินดีไม่รับค่าแสดง ขอเพียงการประชาสัมพันธ์ ซึ่งใกล้เคียงกับแนวทางการแสดง๓วัด๓บ้านแต่เปลี่ยนกลุ่มเป้าหมาย

แนวทางที่กลุ่มนักดนตรี และ องค์กรเสนอได้แก่ การทำเว็บไซต์ ซึ่งใช้งบประมาณน้อย แต่ได้ผลเชิงการให้ข้อมูลมากกว่าที่จะได้ผลจากคนกลุ่มใหม่

แนวทางที่ผู้เชี่ยวชาญและองค์กรเสนอ ได้แก่ การหาความร่วมมือกับกลุ่มธุรกิจที่ต้องการเป็นองค์กรทางสังคม แนวทางนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถด้านการออกแบบสื่อ ซึ่งเคยได้ผลมาแล้วในกรณีดีเกร์ฮูลูกับธุรกิจการสื่อสารแห่งหนึ่ง ซึ่งทำให้ดีเกร์ฮูลูเป็นที่รู้จักทั่วประเทศ แต่เมื่อไม่มีการท่องเที่ยวหรือเหตุผลในการตัดใจเดินทางก็จะไม่ได้ผลเชิงมูลค่า

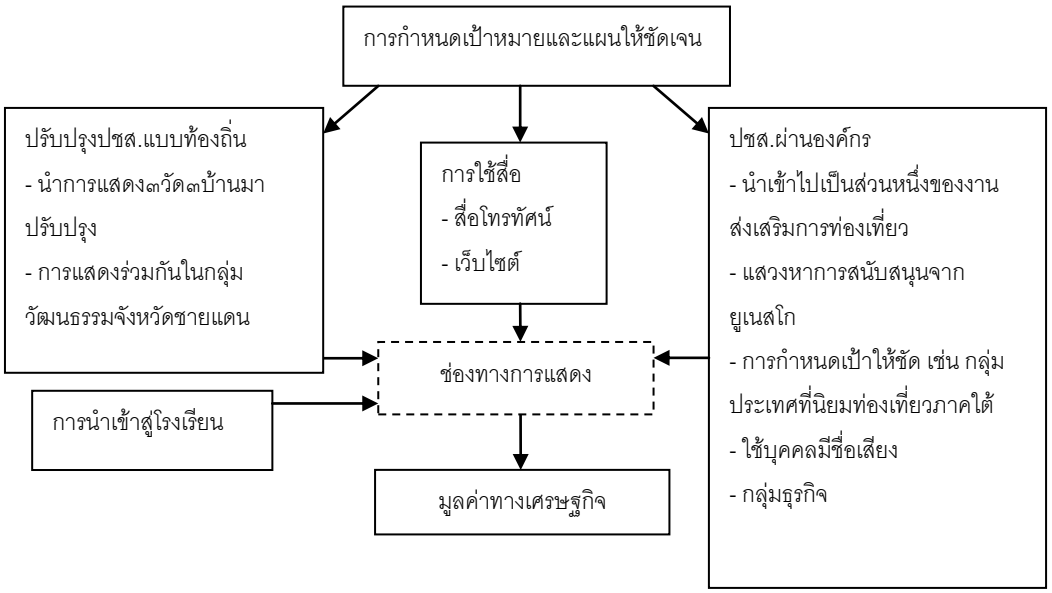
แนวทางที่กลุ่มองค์กรเสนอ ได้แก่ การใช้บุคคลที่เป็นที่รู้จักนำเสนอ การเข้าร่วมโครงการเมืองดนตรีของยูเนสโก และการกำหนดแผนการตลาดโดยมีเป้าหมายชัดเจน เช่น กลุ่มประเทศที่นิยมท่องเที่ยวภาคใต้

แนวทางการใช้บุคคลมีชื่อเสียงส่งผลให้วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง แต่ปัญหาลักษณะเดิมก็คือดนตรีและการแสดงยังไม่เพียงพอต่อการตัดสินใจ แต่กรณีของเมืองดนตรีและข้อเสนอการวางเป้าหมายทางการตลาดให้ชัดเจน มีความเป็นไปได้ในการสร้างมูลค่ามากกว่าเนื่องจากมีพื้นที่ท่องเที่ยวเป็นพื้นที่เป้าหมายสำหรับการใช้วงดนตรีและการแสดงในการเสริมการท่องเที่ยวอยู่แล้ว

	สิ่งที่ได้รับ	ข้อจำกัด
- ประเพณี๓วัด๓บ้าน	- ประหยัด และตรงกลุ่ม	- เวลาว่างที่ไม่ตรงกันของกลุ่ม
- โทรทัศน์	- กว้างขวาง	- ค่าใช้จ่ายสูง ได้ผลทางอ้อมมากกว่า
- ร่วมกับงานเทศกาลท่องเที่ยว	- เป็นที่รู้จักในกลุ่มนักท่องเที่ยวหรือคนในเมือง	- ค่าใช้จ่ายของผู้จัด
- รวมการแสดงวัฒนธรรมเดียวกัน	- เป็นที่รู้จักในกลุ่มนักท่องเที่ยวหรือคนในเมือง	- ค่าใช้จ่ายของผู้จัด
- เว็บไซต์	- ประหยัด	- ผู้ชมมีความต้องการอยู่แล้ว ไม่มีกลุ่มใหม่เพิ่มขึ้น
- องค์กรธุรกิจ	- กว้างขวาง	- ได้ผลทางอ้อมมากกว่า
- เมืองดนตรียูเนสโก	- กว้างขวาง	- ต้องทำร่วมกับกิจกรรมอื่นๆ
- การใช้บุคคลมีชื่อเสียง	- กว้างขวาง	- ได้ผลทางอ้อมมากกว่า
- การกำหนดเป้าหมายที่ชัดเจน	- ตรงกลุ่ม	- ต้องทำร่วมกับกิจกรรมอื่นๆ

ตารางที่ ๔๑ ผลที่ได้รับและข้อจำกัดจากแนวทางการแก้ปัญหาการส่งเสริมการตลาด

เมื่อรวบรวมความคิดเห็นต่างๆ สามารถสรุปเป็นแผนภาพได้ในภาพ

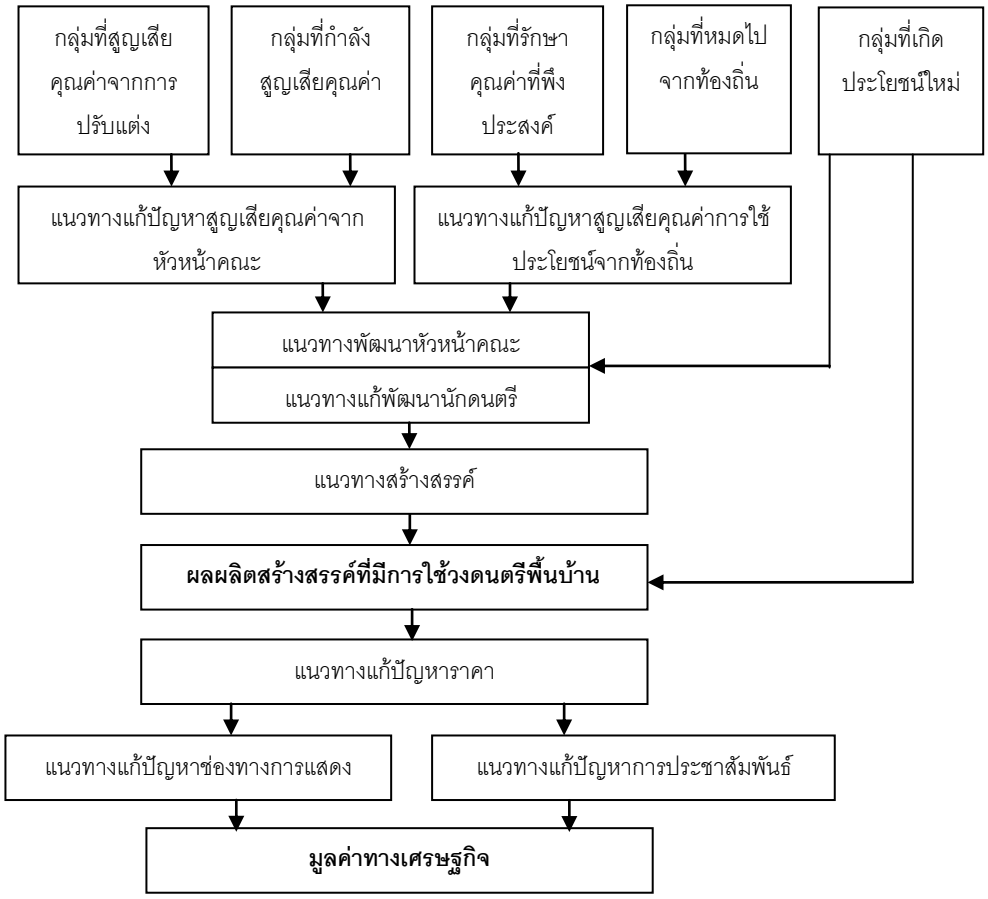


แผนผังที่ ๑๗ แสดงแนวทางแก้ปัญหาด้านการประชาสัมพันธ์และส่งเสริมการใช้ประโยชน์

จากที่กล่าวมา แนวทางการเพิ่มมูลค่าในส่วนผสมการตลาดด้านช่องทางการแสดงและการส่งเสริมการตลาดจึงควรดำเนินไปด้วยกัน และใช้พื้นที่ที่สามารถดึงดูดผู้คนได้ ซึ่งการท่องเที่ยวจะเป็นทางออกหนึ่งที่สำคัญ อย่างไรก็ตาม ช่องทางการแสดงใหม่ที่เพิ่มมูลค่าได้อาจส่งผลย้อนกลับไปถึงการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ ซึ่งส่งผลต่อคุณค่าอีกครั้งหนึ่ง

๕.๕.๕ ภาพรวมโครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

ภาพรวมโครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แสดงความสัมพันธ์ได้ในภาพที่



แผนผังที่ ๑๘ โครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๕.๖ การวิเคราะห์ความเป็นไปได้

๕.๖.๑ แนวทางการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์

แนวทางการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ มีผู้เกี่ยวข้องสำคัญคือมหาวิทยาลัยซึ่งมีความพร้อมอยู่แล้วด้านต่างๆ ปัญหาที่ต้องแก้ไขคือแหล่งทุน ซึ่งหัวหน้ามีความพร้อมทางการเงินอยู่แล้ว เพราะเป็นวัยทำงาน แต่เยาวชนมีความจำเป็นต้องมีทุน การประสานงานเพื่อให้ได้มาจำเป็นต้องมีผู้ดำเนินการ โครงการพัฒนาลักษณะนี้จำเป็นต้องอาศัยองค์กรอื่นๆ เช่น กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งมีกองทุนหลายประเภท เช่น ทุนวิจัย กองทุนศิลปินแห่งชาติ ดังนั้น การตั้งกองทุนเพื่อส่งเริมการเรียนของเยาวชนดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จึงมีความเป็นไปได้

องค์การบริหารส่วนท้องถิ่นเป็นอีกองค์กรหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นของตัวเอง และมหาวิทยาลัยก็มีทุนการศึกษาต่างๆหลายประเภท นอกจากนั้นยังมีแหล่งทุนเอกชนที่ต้องการเป็นองค์กรแห่งสังคม

๕.๖.๒ แนวทางการแก้ปัญหาทรัพยากรกายภาพ

ในส่วนปัญหาทรัพยากรกายภาพนั้น เป็นการยากที่จะจูงใจในกลุ่มที่ค่าใช้จ่ายสูง ในการกลับมาใช้วงดนตรีดั้งเดิมด้วยเหตุผลทางต้นทุนเพียงเหตุเดียว ตราบที่ศิลปินแนวสมัยนิยมยังได้รับความนิยมอยู่ อย่างไรก็ตามแนวทางนี้ก็สอดคล้องกับแนวทางแก้ปัญหาคุณค่าที่เสนอไปแล้วด้วย ซึ่งหากมีแบบอย่างการใช้วงดนตรีดั้งเดิมและมีผลตอบแทนจากการเพิ่มมูลค่า ก็มีโอกาสที่ศิลปินกลุ่มนี้จะกลับมาใช้วงดนตรีดั้งเดิมได้

๕.๖.๓ แนวทางการตั้งกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้าน

แนวทางอีกประการหนึ่งที่ได้รับการเสนอได้แก่ การพบปะกันของศิลปิน ซึ่งจะทำให้เกิดองค์ความรู้และมุมมองใหม่ๆซึ่ง รูปแบบการรวมกลุ่มเกิดขึ้นได้หลายแบบ อาจใช้มหาวิทยาลัยเป็นตัวกลางหรือ การรวมกลุ่มกันเองเมื่อมีปัญหา หรือมีความคิดใหม่ๆที่ตรงกัน

การรวมกลุ่มนี้อาจพัฒนาเป็นองค์กรศิลปินขึ้นมา เช่น องค์กรศิลปินพื้นบ้านจังหวัด แต่จากการสัมภาษณ์พบว่าองค์กรลักษณะนี้ไม่ได้รับความร่วมมือมากนัก เนื่องจากแนวคิดที่แตกต่างกันของศิลปิน อาจต้องแสวงหาคนกลางในการประสานความคิด เช่น บุคคลในองค์กรการศึกษาหรือจากกระทรวงวัฒนธรรม

จากการสัมภาษณ์ พบว่านักดนตรีนอกจากจะมีบทบาทในการเล่นดนตรีแล้ว ยังมีข้อเสนอที่มาจากกลุ่มนักดนตรีเองในการแก้ปัญหาคุณค่า ได้แก่ การรวมตัวกันเพื่อเล่นดนตรีพื้นบ้านตามแบบที่ต้องการ แนวทางนี้มีความเป็นไปได้มากที่จะแก้ปัญหาคุณค่าเนื่องจากเป็นข้อเสนอแนะของกลุ่มนักดนตรีเอง และที่ผ่านมามีการรวมกลุ่มกันอย่างไม่เป็นทางการในลักษณะนี้อยู่แล้ว ตัวอย่างเช่น วงดนตรีรองเง็งที่ปัตตานี ที่รวมกลุ่มกันเล่นดนตรีและมีการสลับสับเปลี่ยนเมื่อมีคนที่ไม่ว่าง ซึ่งนักดนตรีเหล่านี้มีจุดประสงค์หลักคือได้เล่นดนตรีเป็นกิจกรรมพิเศษ ส่วนใหญ่มีงานประจำ

อีกตัวอย่างหนึ่ง จากการสัมภาษณ์ ซึ่งนิวัฒน์ แซ่ลิ่มกล่าวว่าเคยมีการรวมกลุ่มกันและร่วมกับหัวหน้าคณะหนังตะลุงที่มีแนวคิดเดียวกันในการเล่นดนตรีเพื่อการเล่นหนังตะลุงในบทบาทที่ถูกละเลย แต่กิจกรรมดังกล่าวก็ไม่ได้รับการตอบรับจากผู้ชม

ปัจจุบันมีกลุ่มที่เป็นทางการเกิดขึ้นหลายกลุ่ม ตัวอย่างหนึ่งจากการสัมภาษณ์ ได้แก่กลุ่มศิลปินพื้นบ้านจังหวัดสงขลา ซึ่งพบว่าไม่มีกิจกรรมมากนักทั้งเรื่องงบประมาณและการเข้าร่วมของศิลปินรุ่นใหม่ เนื่องจากองค์กรลักษณะนี้เป็นองค์กรที่เป็นทางการ และมีการชี้นำโดยศิลปินอาวุโสและมีการศึกษา ซึ่งมีแนวคิดที่ค่อนข้างเป็นอนุรักษ์นิยม ทำให้ศิลปินรุ่นใหม่ไม่มีบทบาทและไม่สามารถนำเสนอความคิดได้อย่างเต็มที่ อย่างไรก็ตาม การรวมกลุ่มที่เป็นทางการนี้สามารถสร้างความน่าเชื่อถือแก่องค์กรที่ต้องแสวงหาความร่วมมือได้มากกว่ากลุ่มแบบไม่เป็นทางการ

การรวมกลุ่มกันของนักดนตรีหรือหัวหน้าคณะที่มีแนวทางเดียวกันนี้ หากมีความรู้และมุมมองการจัดการทางวัฒนธรรมจะก่อให้เกิดงานแสดงที่สร้างมูลค่าจากคุณค่าเดิมได้ เมื่อมีการแก้ปัญหาเรื่องช่องทางและการส่งเสริมเชิงการตลาด

๕.๖.๔ แนวทางการนำวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เข้าสู่โรงเรียน

องค์กรที่มีส่วนอยู่ในแนวทางแก้ปัญหาต่างๆมากที่สุด คือ การให้โรงเรียนท้องถิ่นเป็นแหล่งสร้างอุปสงค์ ซึ่งตามปกติแล้ว โรงเรียนไม่ได้มีหน้าที่โดยตรงในการทำนุบำรุงวัฒนธรรม แต่มีภาระทางอ้อมที่จะส่งเสริมสนับสนุนศิลปวัฒนธรรมในท้องถิ่น จากสถานะดังกล่าวทำให้เป็นการยากที่จะสร้างหลักสูตรท้องถิ่นซึ่งต้องมีผู้เกี่ยวข้องอีกหลายฝ่าย และใช้เวลาในนานด้วยกระบวนการหลายขั้นตอน ซึ่งโรงเรียนไม่มีแรงจูงใจที่จะทำ อย่างไรก็ตาม ในกรณีของวงดนตรีพื้นบ้านในวัฒนธรรมจังหวัดชายแดนมีความเป็นไปได้จากโอกาสของสถานการความรุนแรงที่เป็นอยู่ เนื่องจากวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในส่วนจังหวัดชายแดนอาจเป็นเครื่องมือหนึ่งที่ภาครัฐให้ความสนใจในการแก้ปัญหาความรุนแรงที่เป็นอยู่และผลักดันให้เป็นนโยบาย

ในการศึกษานี้พบว่ามีโรงเรียนท้องถิ่นหลายแห่งที่มีโครงการสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านแก่เยาวชน แต่โครงการดังกล่าวเป็นไปด้วยความพึงพอใจของผู้บริการโรงเรียนเป็นจุดเริ่มต้น ซึ่งไม่มีงบประมาณประจำปี ในที่สุดก็ต้องยกเลิกไปเมื่อไม่มีงบประมาณต่อเนื่อง

แนวทางที่เป็นไปได้อีกทางหนึ่งในการนำเข้าสู่โรงเรียนคือการจัดเป็นกิจกรรมเสริม และส่งเสริมให้มีการแสดงในโรงเรียนเอง ซึ่งตามปกติโรงเรียนก็มีกิจกรรมชุมนุมต่างอยู่แล้ว อย่างไรก็

ตามก็ต้องแก้ปัญหาเรื่องผู้สอน ซึ่งจากผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่าควรใช้ครูที่เป็นศิลปินพื้นบ้าน ซึ่งต้องมีงบประมาณเพิ่มเติมเช่นเดียวกัน ซึ่งการแก้ปัญหาค่าตอบแทนศิลปินพื้นบ้านนั้น หากไม่มีผู้จัดการหรือองค์กรสนับสนุน ก็จะเป็นเรื่องยาก นอกจากนั้น ปัญหาการใช้โรงเรียนเป็นแหล่งเผยแพร่ยังมีอีกหลายประการ เช่น ชั่วโมงเรียนที่มาก และต้องมีความเห็นชอบจากผู้ปกครอง

๕.๖.๕ แนวทางที่เกี่ยวข้องกับมหาวิทยาลัย

บทบาทของมหาวิทยาลัยท้องถิ่น โดยเฉพาะสถาบันที่มีการเรียนการสอนเกี่ยวกับศิลปะการเสดงพื้นบ้าน สามารถตอบสนองแนวทางในงานวิจัยนี้ได้ ซึ่งแนวทางการเพิ่มมูลค่าที่เกี่ยวข้องกับมหาวิทยาลัยได้แก่ การเป็นแหล่งเก็บและผลิตซ้ำวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่หมดความนิยมในชุมชน และอีกบทบาทหนึ่งในแนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้คือการเป็นแหล่งสร้างอุปสงค์เช่นเดียวกับโรงเรียน นอกจากนั้นจากการวิเคราะห์ผลการศึกษายังต้องมีบทบาทในการสร้างสรรค์ ปรับแต่ง การให้ความรู้ด้านต่างๆแก่ศิลปินพื้นบ้าน การจัดอบรมด้านการจัดการ การรับเยาวชนที่มีความสารถทางดนตรีพื้นบ้านเข้าศึกษา รวมถึงการรับศิลปินพื้นบ้านเข้ามาสอน

มหาวิทยาลัยมีความพร้อมอยู่แล้วทั้งงบประมาณและบุคคลากร อีกประการหนึ่งยังมีศูนย์ศิลปวัฒนธรรมอยู่ในทุกมหาวิทยาลัยที่ดำเนินการโดยตรงในเรื่องศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้าน

แนวทางแก้ปัญหาต่างๆในการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ได้จากการศึกษาในงานวิจัยนี้สอดคล้องกับนโยบายของมหาวิทยาลัยทั่วไปอยู่แล้ว อย่างไรก็ตาม แม้ว่ามหาวิทยาลัยจะมีความพร้อมแต่นักดนตรีและศิลปินพื้นบ้านยังจำเป็นต้องแสดงออกถึงความต้องการต่างๆด้วย ซึ่งสภาพการไม่สามารถสื่อสารกันได้ยังทำให้วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้บางประเภทไม่ได้รับผลจากการดำเนินงานของมหาวิทยาลัยอย่างเต็มที่ ปัญหาอีกประการหนึ่งที่มหาวิทยาลัยกับวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้สื่อสารกันน้อย ยังทำให้การแสดงท้องถิ่นที่ผลิตในมหาวิทยาลัยกลายเป็นคู่แข่งของศิลปินพื้นบ้านในการให้บริการสังคมด้วย

บทบาทอีกประการที่เสนอไว้ในแนวทางแก้ปัญหาได้แก่ การรับศิลปินพื้นบ้านเข้ามาเป็นวิทยากร ซึ่งปัจจุบันหลายมหาวิทยาลัยก็ทำอยู่ และบางแห่งก็มีการรับเข้ามาเป็นบุคลากรประจำ ซึ่งทำให้เกิดโอกาสในการใช้มหาวิทยาลัยเป็นฐานในการสร้างความนิยมในศิลปะการแสดงนั้นเป็นอย่างมาก

บทบาทที่มหาวิทยาลัยต้องเพิ่มเติมคือการแสวงหาทางในการเพิ่มมูลค่าให้กับศิลปินท้องถิ่น ซึ่งจากการสัมภาษณ์พบว่ามหาวิทยาลัย ให้ความสำคัญกับศิลปินในเชิงคุณค่าอยู่แล้ว แต่ขาดการนำคุณค่านั้นมาสร้างเป็นมูลค่าแก่ตัวศิลปิน เฉพาะการรับเข้ามาเป็นวิทยากรไม่ได้เป็นการกระจายมูลค่าไปอย่างทั่วถึง นอกจากนั้นกิจกรรมยังเน้นไปที่การผลิตบุคลากรและสร้างสรรค์งาน ซึ่งจากการสัมภาษณ์พบว่างานวิจัยส่วนใหญ่เป็นงานเชิงวัฒนธรรมศึกษา และเชิงศิลปกรรม เช่น ศึกษารูปแบบการแสดง รูปแบบดนตรี หรือศึกษาผลกระทบจากความเปลี่ยนแปลงสิ่งแวดล้อมต่างๆ เป็นต้น

๕.๖.๖ แนวทางที่ให้องค์กรของเป็นผู้อุปถัมภ์และสนับสนุนงบประมาณ

๕.๖.๖.๑ แนวทางที่ให้รัฐเป็นผู้อุปถัมภ์

ผลการวิจัยยังได้รับแนวทางที่ให้องค์กรของรัฐเป็นเสมือนผู้อุปถัมภ์แก่วงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ด้วยการใช้วงดนตรีและการแสดงในโอกาสต่างๆที่องค์กรของรัฐในท้องถิ่นจัดขึ้น ซึ่งแนวทางนี้มีความเป็นไปได้มากเนื่องจากในพิธีการต่างๆจะต้องมีงบประมาณค่าใช้จ่ายในส่วนการแสดงต่างๆอยู่แล้ว และงานพิธีต่างๆเมื่อรวมหลายองค์กรก็มีจำนวนมาก ปัญหาของแนวทางนี้อยู่ที่จะทำอย่างไรให้องค์กรต่างๆของรัฐร่วมสนับสนุนศิลปินพื้นบ้าน

๕.๖.๖.๒ แนวทางที่ให้องค์กรของรัฐสนับสนุนงบประมาณ

แนวทางหนึ่งที่ได้จากการศึกษาคือการให้ภาครัฐสนับสนุนค่าใช้จ่ายแก่ผู้ที่มีความต้องการใช้วงดนตรีและการแสดง โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ซึ่งองค์กรที่เกี่ยวข้องทางวัฒนธรรมโดยตรงได้แก่ กระทรวงวัฒนธรรม หรือองค์กรที่เกี่ยวข้องกับชุมชนได้แก่ องค์การบริหารส่วนท้องถิ่นระดับต่างๆ

ในการอุดหนุนเงินลักษณะนี้ จำเป็นต้องผ่านการดำเนินงานเชิงนโยบายเช่นเดียวกัน และยังมาสามารถประเมินผลได้ เนื่องจากยังไม่มีในประเทศไทย ดังนั้น กระทรวงวัฒนธรรมหรือองค์การบริหารส่วนท้องถิ่นต่างๆจำเป็นต้องศึกษาความเป็นไปได้ และผลที่จะได้รับ

อย่างไรก็ตามจากประสบการณ์ผู้วิจัยมีตัวอย่างการสนับสนุนเงินลักษณะนี้ในเกาะบาหลี ซึ่งเป็นแหล่งท่องเที่ยวชั้นนำที่อุดหนุนค่าใช้จ่ายประกอบพิธีกรรมในชีวิตประจำวันของท้องถิ่น ซึ่งเป็นการลงทุนเพื่อผลทางการท่องเที่ยว ซึ่งค่าใช้จ่ายนี้ถือเป็นส่วนน้อยเมื่อเทียบกับมูล

ค่าที่ได้จากการท่องเที่ยว การดำเนินการตามแนวทางนี้จึงอาจเริ่มต้นในพื้นที่ท่องเที่ยวที่ใดที่หนึ่งในภาคใต้ก่อน

๕.๖.๖.๓ แนวทางที่ให้รัฐเป็นผู้จัดงานเพื่อเพิ่มโอกาสในการแสดง

งานต่างๆที่จัดโดยองค์กรรัฐ ไม่สามารถทำได้บ่อยในพื้นที่เดียว จากทั้งโดยนโยบายและงบประมาณ นอกจากนั้น องค์กรทางวัฒนธรรมของรัฐก็ไม่ได้มีหน้าที่เฉพาะดนตรีหรือการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ การพึ่งพารัฐจึงไม่ควรนำมาเป็นแนวทางหลัก ซึ่งผลการศึกษาแสดงให้เห็นแล้วว่าองค์กรภายนอกทั้งรัฐและเอกชนมีส่วนได้ส่วนเสียกับวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้น้อยมาก โดยมีบทบาทลักษณะเป็นผู้ใช้ประโยชน์มากกว่าเป็นผู้เอื้อประโยชน์แก่วงดนตรีพื้นบ้าน

สิ่งที่จะได้รับจากโครงการของรัฐเป็นโอกาสในการประชาสัมพันธ์ทางอ้อมมากกว่าการเป็นช่องทางการแสดง เนื่องจากงานที่จัดโดยรัฐไม่ว่าจะเป็นองค์กรวัฒนธรรมหรือองค์กรการท่องเที่ยวจะเน้นที่ปริมาณของผู้เข้าชมเป็นจำนวนมาก และการจัดงานครั้งหนึ่งมุ่งประโยชน์แก่คนหลายกลุ่มไม่ใช่เฉพาะวงดนตรีพื้นบ้านเท่านั้น

๕.๘ สรุปและข้อเสนอแนะในการวิจัย

จากการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยได้สังเกตพบว่า บทบาทของวงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านในด้านการตอบสนองต่อท้องถิ่นได้เปลี่ยนไปจากอดีต บทบาทด้านพิธีกรรมแม้ยังคงอยู่ แต่ความถี่ก็น้อยลงไป ด้วยความพร้อมด้านต่างๆของชุมชนเอง ทั้งจากการที่ครอบครัวอยู่ห่างกัน ทำให้พิธีกรรมบรรพบุรุษต้องรอเวลาที่สมาชิกสามารถมาร่วมได้ และจากระบบเศรษฐกิจที่ทำให้วิถีชีวิตต้องใช้เงินเป็นปัจจัยดำรงชีพ นอกจากนั้นคณะพิธีกรรมก็ตกอยู่ในระบบเศรษฐกิจเดียวกันซึ่งจำเป็นต้องใช้เงินเพื่อการแลกเปลี่ยนปัจจัยดำรงชีวิต

การทำพิธีกรรมเพื่อความมั่นคงของชีวิต เปลี่ยนเป็นทำให้เกิดความไม่มั่นคงทางเศรษฐกิจแทน รูปแบบการทำพิธีกรรมต่างๆจึงแปรสภาพไปด้วยการหาทางออกอื่นๆที่มีค่าใช้จ่ายน้อยกว่าและใช้เวลาสั้นๆ เช่น การทำสังฆทาน การทำบุญตามวัด และการทำบุญใหญ่ๆก็เกิดขึ้นในเทศกาลสำคัญที่ทุกคนรวมตัวกันได้ เช่น สงกรานต์ ปีใหม่ พิธีกรรมต่างๆตามแบบพื้นบ้านที่ต้องใช้เวลานานและค่าใช้จ่ายสูง เช่นโนราโรงครู ก็เกิดได้ยากขึ้น ซึ่งปัจจุบันโนราโรงครูก็มีแบบย่อที่ทำเพียงวันเดียว เพื่อบอกกล่าวหรือสัญญากับวิญญาณบรรพบุรุษไว้ก่อน แล้วค่อยทำเต็มรูปแบบเมื่อมีความพร้อม

ขณะเดียวกันในกลุ่มวัฒนธรรมชายแดนใต้ แม้ว้าค่าใช้จ่ายในการแก้บนด้วยการแสดงต่างๆจะไม่สูงเท่าโนราโรงครู แต่ก็ถือว่ามากสำหรับครอบครัว นอกจากนั้นพิธีกรรมเหล่านี้ซึ่งเคยอยู่ในชุมชนก็มีโอกาสจัดน้อยลงตามแนวปฏิบัติทางศาสนาที่เปลี่ยนไป ยิ่งทำให้พิธีกรรมเหล่านี้ลดความถี่ลงไปอีก การแสดงเพื่อพิธีกรรมต่างๆ จึงแปรสภาพเป็นการแสดงในที่สาธารณะมากขึ้น

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า บทบาทพิธีกรรมนั้นยังคงมีความสำคัญในท้องถิ่นจากความเชื่อที่ยังคงมีอยู่ แต่วิธีการปฏิบัติจากที่เคยใช้การทำพิธีกรรมที่มีวงดนตรีพื้นบ้าน เปลี่ยนไปใช้เครื่องมืออื่นๆการปรับแต่งเครื่องมือในการตอบสนองความเชื่ออย่างเหมาะสมจึงเป็นแนวทางสำคัญ

ด้านความบันเทิง มีบทบาทเปลี่ยนไปชัดเจน จากการละเล่นที่เคยอยู่ใกล้ชิดที่ผู้แสดงและผู้ชมมีบริบทเดียวกัน มีแนวโน้มเปลี่ยนเป็นการแสดงที่ผู้ชมและผู้แสดงแยกจากกัน การสร้างสรรค์ปรับแต่งวงดนตรีเพื่อความบันเทิงจึงควรเป็นไปตามบทบาทใหม่นี้

๕.๘.๑ ผลที่ได้รับจากการวิจัย

งานวิจัยแนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ สามารถตอบคำถามวิจัยดังต่อไปนี้

๑) แนวทางที่จะพัฒนาวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ให้เกิดมูลค่า

ประกอบด้วย ๒ ส่วน

๑.๑ การแก้ไขปัญหาด้านคุณค่าต่างๆของวงดนตรียังใช้ประโยชน์อยู่ การสร้างสรรค์ปรับแต่งภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีที่กำลังประสบปัญหา และการสร้างสรรค์การใช้ประโยชน์ใหม่ในวงดนตรีที่ท้องถิ่นไม่ใช้ประโยชน์ เพื่อให้เกิดรูปลักษณ์ที่ทรงคุณค่าทางวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับการใช้ประโยชน์ในท้องถิ่นเพื่อเพิ่มมูลค่าตามปกติ ซึ่งผู้ใช้ประโยชน์หลักคือท้องถิ่น ซึ่งส่วนนี้ถือเป็นส่วนผลิตภัณฑ์ในส่วนผสมทางการตลาด

๑.๒ เมื่อพัฒนาในส่วนผลิตภัณฑ์แล้วจึงใช้กระบวนการทางการตลาดเป็นกลไกเสริมในการนำเสนอผลผลิตสร้างสรรค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ผ่านส่วนผสมการตลาดด้านการส่งเสริม และช่องทางการแสดง เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่ม ซึ่งผู้ใช้ประโยชน์หลักคือบุคคลนอกวัฒนธรรม

๒) แนวทางที่จะรักษาคุณค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จากการพัฒนา

ในงานวิจัยได้มีการประมวลคุณค่าที่พึงประสงค์ของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เพื่อใช้เป็นกรอบในการแก้ปัญหาหรือสร้างสรรค์วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จากแนวทางต่างๆ ที่ได้เสนอไว้ในส่วนการแก้ปัญหาวงดนตรีพื้นบ้านในส่วนผลิตภัณฑ์

๓) ยุทธศาสตร์หรือแบบจำลองที่สามารถสนับสนุนแนวทางการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

จากการศึกษาพบว่าการใช้แนวทางต่างๆในการแก้ปัญหา ควรพิจารณาตามลักษณะปัญหาของสภาพการณ์ด้านคุณค่าที่พึงประสงค์และมูลค่าของวงดนตรี ๕ กลุ่ม ได้แก่

- กลุ่มที่สูญเสียคุณค่าจากการปรับแต่งแต่มีมูลค่าจากความถี่ในการแสดง ซึ่งผลการศึกษาชี้ให้เห็นในกรณีของกลุ่มวงดนตรีเครื่องห้าสมัยนิยมในหนังตะลุง และการแสดงที่มีวงดนตรีลูกทุ่งรวมอยู่ด้วย

- กลุ่มที่มีแนวโน้มสูญเสียคุณค่าจากการเปลี่ยนแปลงของหัวหน้าคณะ ซึ่งผลการศึกษาชี้ให้เห็นในกรณีของวงดนตรีดีเกร์ฮูลู

- กลุ่มที่รักษาคุณค่าที่พึงประสงค์แต่มีแนวโน้มหมดความนิยมจากทัศนคติ ค่านิยม และความเชื่อที่เปลี่ยนไปของสังคม ซึ่งผลการศึกษาชี้ให้เห็นในกรณีของพิธีกรรมและการแสดงดั้งเดิม ได้แก่ โนราโรงครู โนราบันเทิงแบบดั้งเดิม หนังตะลุงแบบดั้งเดิม กาหลอ และสีละ

- กลุ่มที่สูญเสียการใช้ประโยชน์ในท้องถิ่น ได้แก่ การเต้นรองเง็งในท้องถิ่น

- กลุ่มที่เกิดการใช้ประโยชน์ใหม่ ได้แก่ วงดนตรีรองเง็งบรรเลงหรือวงดนตรีในการแสดงใหม่ได้แก่ โนราเป็นชุดสั้นๆ

ใน ๕ กลุ่มปัญหานี้ ใช้กลยุทธ์ ๔ กลยุทธ์หลักในการแก้ปัญหาเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจภายใต้กรอบคุณค่าที่พึงประสงค์ ได้แก่

๑) กลยุทธ์การจูงใจหัวหน้าคณะโดยการจัดงานประกาศรางวัลด้านการแสดง ใช้สำหรับกลุ่มเป้าหมายที่ ๑ และ ๒

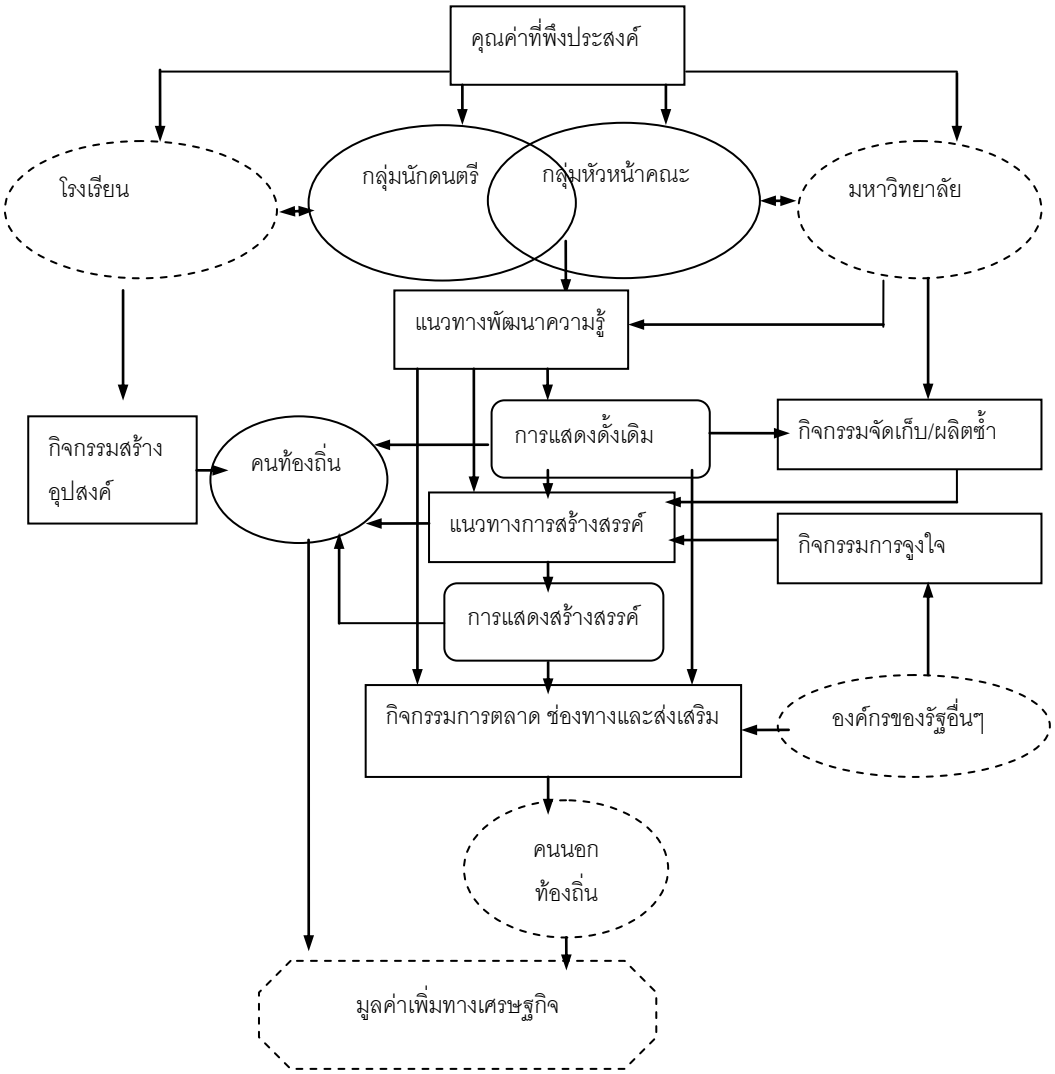
๒) กลยุทธ์การรักษาคุณค่าที่พึงประสงค์โดยการจัดเก็บวงดนตรีและการแสดงที่เป็นมาตรฐานแห่งคุณค่า ใช้สำหรับกลุ่มเป้าหมายที่ ๓ และ ๔

๓) กลยุทธ์การเพิ่มมูลค่าโดยการแสดงในพื้นที่ท่องเที่ยว ใช้สำหรับกลุ่มเป้าหมายที่ ๕

๔) กลยุทธ์การพัฒนาเฉพาะดนตรีโดยแยกออกจากพิธีกรรมและการแสดง ใช้สำหรับทุกกลุ่มเป้าหมาย

โครงสร้างการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ อธิบายอย่างเป็นลำดับ ในแผนผังที่ ในหน้า ๑๖๘

อย่างไรก็ตามเมื่อรวบรวมขั้นตอนต่างๆและกลุ่มบุคคลหรือองค์กรที่มีส่วนร่วมหลักในการแก้ปัญหาแล้ว สามารถเขียนโครงสร้างความสัมพันธ์ได้ดังแผนภาพที่



แผนผังที่ ๑๙ โครงสร้างแนวทางการเพิ่มมูลค่า ทางเศรษฐกิจ วงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้(๒)

๕.๘.๒ ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงประยุกต์ ที่ประกอบด้วยแนวคิดต่างๆ และเป็นการสำรวจข้อมูลซึ่งเป็นสภาพการณ์ที่ปรากฏในปัจจุบัน ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา เชิงลึกถึงปัญหาใดปัญหาหนึ่งเป็นการเฉพาะ แต่เป็นการสำรวจภาพกว้างของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งทำให้ได้ภาพรวมของการใช้วงดนตรีของสังคมภาคใต้โดยรวม มองเห็นลักษณะร่วมที่เป็นองค์รวมมากกว่าเชิงเดี่ยว

เกิดภาพความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคน ความเหมือนและความต่างทางวัฒนธรรมการใช้ดนตรี ซึ่งทำให้พบลักษณะร่วมหลายประการ ซึ่งการศึกษาเชิงเดี่ยวจะไม่มีมุมมองนี้

ผลการวิจัยยังสะท้อนให้เห็นความแตกต่างของปัญหาที่ไม่สามารถนำแบบจำลองเชิงเดี่ยวมาใช้ได้ และยังเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างสองวัฒนธรรมหลักของภาคใต้หลายมุม เกิดการเปรียบเทียบได้หลายหลายระหว่างวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน

อย่างไรก็ตาม การศึกษาภาพกว้างทำให้ขาดรายละเอียดบางประการ และงานวิจัยนี้ใช้กลุ่มประชากรที่เป็นด้านผู้ให้บริการ จึงไม่ยังมีข้อจำกัดมุมมองจากด้านผู้ใช้ประโยชน์ นอกจากนั้นยังไม่สามารถระบุปัญหาที่แน่ชัดได้ มองเห็นเพียงแนวโน้มที่จะนำไปศึกษาต่อไป

กลยุทธ์และแนวทางต่างๆที่ได้เสนอไว้จากการศึกษานี้ ยังต้องทำการวิจัยต่อไปถึงผลที่จะเกิดขึ้นหลังจากการนำไปปฏิบัติ จึงเห็นคุณค่าที่ได้จากการวิจัยอย่างสมบูรณ์ นอกจากนั้นมีหลายแนวทางที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นแนวทางให้เกิดมูลค่าทางเศรษฐกิจ และมีหลายแนวทางที่ต้องทำการศึกษาเพิ่มเติมในรายละเอียด

ระบบคุณค่าที่พึงประสงค์นี้เป็นการรวบรวมจากผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งถือได้ว่าเป็นชุดความรู้หนึ่งที่ใช้สำหรับท้องถิ่นมาอย่างยาวนาน ก่อนจะเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างรวดเร็วในช่วง ๕๐ ปีที่ผ่านมา คุณค่าทีพึงประสงค์นี้ควรวิจัยเพิ่มเติมต่อไปว่าสอดคล้องกับยุคสมัยหรือไม่อย่างไร เพื่อจะได้ทราบชุดความรู้ใหม่ที่เหมาะสมกับยุคสมัยมากขึ้น

สำหรับการดนตรีนั้น หลักการของดนตรีครอบคลุมการใช้ประโยชน์อย่างกว้างขวางกว่าที่เป็นอยู่ ลักษณะวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้นั้นยังคงจำลองแบบการใช้ประโยชน์จากดนตรีในยุคบุพกาล กล่าวคือ มักใช้ประกอบกันทั้งการร้อง การแสดง และการดนตรี นอกจากนั้นดนตรีบุพกาลยังไม่ได้ถูกใช้ประโยชน์เชิงสุนทรียภาพ และยังมีลักษณะเป็นของส่วนรวม

การดนตรีโลกมีพัฒนาการด้านสุนทรียภาพแยกออกจากการร้องและการแสดงอย่างกว้างขวาง ซึ่งล้วนแต่พัฒนามาจากพื้นบ้าน ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้จึงควรมีพัฒนาการเพื่อตอบสนองความต้องการสังคมให้มากกว่าที่เป็นอยู่ซึ่งถูกจำกัดบทบาทอย่างมากโดยตัววัฒนธรรมเอง

งานวิจัยนี้หวังเป็นอย่างยิ่งว่าจะสามารถจุดประกายความคิดสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ต่อไปในอนาคต

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กมลกานต์ โกศลกาญจน์. DOORS OF PERCEPTION. Creative Thailand ๓, ๓ (ธ.ค.๒๕๕๔): ๖.

ขาเดร์ แวเด็ง. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.๒๕๓๖. **สัมภาษณ์**, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **เชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ (จังหวัดสงขลา)** สงขลา:โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๓๑.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **พุ่มเทวา ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้** : **ขุนอุปถัมภ์นรากร** โรงพิมพ์กรุงสยามการพิมพ์, ๒๕๒๓.

ควน ทวนยก. ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ.๒๕๕๓. **สัมภาษณ์**, ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. **ตำราฟ้อนรำ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๔๖.

จุติกา โกศลเหมมณี. อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, **สัมภาษณ์**, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๕.

ฉัตรทิพย์ นาถสุภา. **เศรษฐกิจหมู่บ้านไทยในอดีต ฉบับภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๕๓.

เฉลิม มากนวล. รองเง็ง. ใน **ลักษณะไทย** ๓. หน้า ๒๖๔. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๕๑.

ชวน เพชรแก้ว. กาหลอ. ใน **ลักษณะไทย** ๓. หน้า ๒๕๒. กรุงเทพมหานคร**:** ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๕๑.

เซ็ง อาบู. **สัมภาษณ์,** ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ทวี หมื่นนิกร. **หลักเศรษฐศาสตร์มาร์กซิสต์เบื้องต้น.** กรุงเทพมหานคร :โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์, ๒๕๑๘.

ธนิก เลิศชาญฤทธ์. การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม, พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร(องค์การมหาชน), ๒๕๕๔.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. **โนรา:การประสมท่าแบบตัวอ่อน**.วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. โนรา: ภาษามือศาสตร์แห่งศิลปะการแสดง, ใน **แสงใต้ ที่ระลึกงานวัฒนธรรมสัมพันธ์'๔๗ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา**, สงขลา: มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ๒๕๔๗.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้. **สัมภาษณ์**, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๓.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, **ประวัติโนรา**, ม.ป.ท, ม.ป.ป. (อัดสำเนา), หน้า ๑๔.

นครินทร์ ชาทอง. ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ.๒๕๕๐. **สัมภาษณ์**, ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕.

ธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์. ผู้อำนวยการสถาบันศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม, **สัมภาษณ์**, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม. **สัมภาษณ์**, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ปวริศ ประวัติ. **สัมภาษณ์**, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ประพนธ์ เรื่องณรงค์. ๑๐๐ **เรื่องเมืองใต้.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อัมรินทร์, ๒๕๕๓.

ประพันธ์ ไฝเส้ง. ครูภูมิปัญญาภาคใต้. **สัมภาษณ์**, ๑๗ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ประเสริฐ คงนวล. **สัมภาษณ์**, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๓.

พรภิรมณ์ แสนรักษ์. **สัมภาษณ์**, ๑ มิถุนายน ๒๕๕๕.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. **ประวัติโนรา**. สงขลา : วิทยาลัยครูสงขลา, ๒๕๑๙.

ภู่ ชัยสวัสดิ์. **สัมภาษณ์,** ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. **วัฒนธรรมบันเทิงภาคใต้.** พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๔.

มะยุโส๊ะ ขรีดาโอ๊ะ. **สัมภาษณ์,** ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

เวท ไชยวรรณ. **สัมภาษณ์**, ๑๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

สถาพร นิยมทอง. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะดุริยางค์สากล กองสังคีตศิลป์ กรมศิลปากร. **สัมภาษณ์**, ๒๐ เมษายน ๒๕๕๕.

สมาน โดสมิ. **สัมภาษณ์**, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

สาโรช นาคะวิโรจน์. **โนรา**. สงขลา: วิทยาลัยครูสงขลา, ๒๕๓๘.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเณศ, ๒๕๓๒.

สุจิตราภรณ์ คำสอาด. ที่ปรึกษาด้านยุทธศาสตร์และการวางแผน สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี. **สัมภาษณ์**, ๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. โนรา. **สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ ๘** (๒๕๔๒): ๓๘๗๑.

สุภัทรดิศ ดิศกุล. **ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ก่อนถึง พ.ศ**. ๒๐๐๐. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพมหานคร : สมาคมประวัติศาสตร์ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี,๒๕๔๕.

สุรพล สุวรรณ. **ดนตรีไทยในวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

สุวิทย์ แวเด็ง. **สัมภาษณ์**, ๓๐ เมษายน ๒๕๕๕.

เส็น เหลาะหมาน. ศิลปินพื้นบ้านดีเด่นจังหวัดสงขลา. **สัมภาษณ์**, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. **ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.** พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์องค์การรับส่งสินค้าและพัสดุภัณฑ์, ๒๕๔๗.

หะมะ แบลือแบ. ครูภูมิปัญญาไทยภาคใต้. **สัมภาษณ์**, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

อภิชาต คัญธะชา. **สัมภาษณ์,** ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

อิสระ โพธิจันทร์. ที่ปรึกษาด้านการจัดการโครงการ สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรีองค์ความรู้. **สัมภาษณ์**, ๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. **วัฒนธรรมทางเศรษฐกิจในเศรษฐกิจไร้วัฒนธรรม.** กรุงเทพมหานคร: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, ๒๕๔๙.

อุดม หนูทอง, "ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้," **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้** ๑ (๒๕๔๒)**:** ๓๗๕.

โอภาส อิสโม. รองผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. **สัมภาษณ์**, ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๕.

ภาษาอังกฤษ

Chika Oshima, Kazushi Nishimoto, Yohei Miyagawa, Takashi Shirosaki. A Concept to Facilitate Musical Expression. In **Creativity & cognition 2002**, pp 49-55. England, 2002.

Gardner , Howard. **The Arts and Human Development.**. The United States of America : John Wiley & Sons, 1973.

Mark A. Runco, Robert S. Albert. **Theories Of Creativity.** The United States of America : Sage Publications, 1990.

Paul Fifield. **Marketing Strategy The Difference Between Marketing and Markets Third edition**. สถานที่ : Elsevier Ltd, 2007.

Robert J. Sternberg. **Handbook of Creativity**. The United States of America: Cambridge University Press, 1999.

Scott G. Isaksen,K. Brian Dorval, Donald J. Treffinger. **Creative approaches to problem soloving: a framework for innovation and change.** United States of America : SAGE Publications, 2011.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
ประวัติและผลงานศิลปินดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

กลุ่มที่ ๑ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์[161] ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงโนรา-หนังตะลุง

ภาพที่ ๑ : ภาพอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์
ที่มา : ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์

ประวัติและผลงาน

อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เป็นศิษย์โนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา) ในรุ่นหลานศิษย์ คือ เป็นลูกศิษย์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ซึ่งเป็นศิษย์ของ ขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา) อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์เป็นบุตรนายเพิ่ม นิคมรัตน์ ประกอบอาชีพ รับราชการครู และนางสมนึก นิคมรัตน์ ประกอบอาชีพค้าขาย อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เกิดเมื่อวันที่ ๑๙ กันยายน พ.ศ. ๒๕๐๒ ณ บ้านเลขที่ ๑๕๓/๑ ถนนต่างตานุสรณ์ อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา ปัจจุบันอายุ ๕๑ ปี เป็นบุตรคนที่ ๔ในบรรดาพี่น้อง ๙ คน เดิมอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ย้ายมาอาศัยอยู่ในอำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เนื่องจากได้เข้ามาทำงานอยู่ในจังหวัดสงขลา ตั้งแต่ปีพ.ศ. ๒๕๒๗ ปัจจุบันอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ สถานภาพโสด

ประวัติการศึกษา

ในปีพ.ศ. ๒๕๐๘ ได้เข้าศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ ๑ โรงเรียนบ้านนาทวี อำเภอ นาทวี จังหวัดสงขลา และจบชั้นประถมศึกษาปีที่ ๗ เมื่อปีพ.ศ. ๒๕๑๕ และได้เข้าศึกษาต่อระดับมัธยมศึกษาปีที่๑ ที่โรงเรียน

---

[161] สำภาษณ์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ , ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕.

นาทวีวิทยาคม อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา หลังจากศึกษาจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๓ (ม.ศ.๓) เมื่อปี พ.ศ.๒๕๑๘ ได้เข้าศึกษาต่อในระดับประกาศนียบัตรชั้นต้น (ป.กศ.) วิทยาลัยครูสงขลา ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา และจบการศึกษาใน ปี พ.ศ. ๒๕๒๑ และได้รับประกาศนียบัตรครูพิเศษมัธยม (พ.ม.) ในปี พ.ศ. ๒๕๒๒ จากนั้นอาจารย์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้เข้าศึกษาในระดับปริญญาตรีเมื่อปีพ.ศ. ๒๕๒๙ ในสาขาวิชาเอกประถมศึกษา วิชาโท ไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ สงขลา และสำเร็จการศึกษาในปีพ.ศ. ๒๕๓๑ จากนั้น ในปี พ.ศ ๒๕๓๙ ได้เข้าศึกษาในระดับปริญญาโท สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสำเร็จการศึกษามหาบัณฑิต (ศศ.ม.)สาขานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีพ.ศ. ๒๕๔๐

ประวัติการทำงาน

พ.ศ.๒๕๒๒-๒๕๒๔ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้เข้าทำงานครั้งแรก โดยบรรจุเข้า รับราชการครูที่โรงเรียนวัดใสประดู่ ตำบลเขาปู่ อำเภอศรีบรรพต จังหวัดพัทลุง พ.ศ.๒๕๒๕-๒๕๓๕ โรงเรียนบ้านกระทิง ตำบลทับช้าง อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา พ.ศ. ๒๕๓๖-๒๕๓๗ โรงเรียนสาธิตสถาบันราชภัฏสงขลา และภาควิชานาฏศิลป์ สถาบันราชภัฏสงขลา พ.ศ. ๒๕๓๙ ขณะลาศึกษาระดับปริญญาโท ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชานาฏศิลป์ทักษิณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ.๒๕๔๐-๒๕๔๖ อาจารย์ประจำวิชา การแสดงพื้นเมือง ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสงขลา อาจารย์ ที่ปรึกษาชมรมโนรา นักศึกษาสถาบันราชภัฏสงขลา อาจารย์ฝ่ายส่งเสริมเผยแพร่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา พ.ศ.๒๕๔๗-๒๕๔๘ อาจารย์ประจำสาขา ดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ (อาจารย์ที่ปรึกษาและฝึกซ้อมการรำมโนราตัวอ่อนให้กับเยาวชนบ้านหว้าหลัง ตำบลสะท้อน อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา อาจารย์ที่ปรึกษาชมรมโนรา โรงเรียนมหาวชิราวุธ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา เป็นที่ปรึกษาและฝึกซ้อมการรำโนรา ให้กับนักเรียนโรงเรียนบ้านกระทิง ตำบลทับช้าง อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา เป็นที่ปรึกษากลุ่มโนราโรงเรียนบ้านหัวเขาแดง อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา เป็นที่ปรึกษากลุ่มโนรา โรงเรียนปากจ่าวิทยา อำเภอควนเนียง จังหวัดสงขลา เป็นที่ปรึกษากลุ่มโนรา โรงเรียนบ้านบ่อแดง ตำบลกระดังงา อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา เป็นที่ปรึกษากลุ่มโนรา ตำบลท่าข้าม อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา) พ.ศ.๒๕๔๙-ปัจจุบัน ประธานหลักสูตร ศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ประวัติการฝึกโนรา

อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ มีความชื่นชอบและสนใจในการรำโนรา มาตั้งแต่เด็กๆ เนื่องจากได้มีโอกาสชมการแสดงโนราในงานมหรสพต่างๆ ที่จัดขึ้นใกล้ๆ บ้านเป็นประจำ ประกอบกับมีญาติผู้ใหญ่ ได้จัดพิธีโนราลงครูและได้มีโอกาสเข้าร่วมพิธีโนราลงครูเป็นประจำทุกปีจึงเกิดความประทับใจและรู้สึกผูกพันกับการแสดงโนรา มาโดยตลอด อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ฝึกโนราครั้งแรก โดยฝึกด้วยตัวเอง จากการชมรายการ ส่งเสริมภาษาไทย ของศาสตราจารย์ สุธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์ ซึ่งแพร่ภาพทางสถานีโทรทัศน์ช่อง ๑๐

หาดใหญ่ ได้เชิญท่านขุนอุปถัมภ์ นรากร(พุ่ม เทวา) และผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ มาในรายการโทรทัศน์เพื่อสอนโนรา โดยออกอากาศ เดือนละครั้ง ประมาณ ๓ ครั้ง ทำให้สามารถติดตามชมการรำโนราของท่าน ขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา) อยู่เสมอ จึงจดจำและทดลองมาฝึกรำเป็นบางท่า ในบทประถม และในปี พ.ศ. ๒๕๑๘ ได้มีโอกาสฝึกโนราอย่างจริงจังกับผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ขณะกำลังศึกษาอยู่ ณ วิทยาลัยครูสงขลา โดยเป็นสมาชิกชมรมโนราวิทยาลัยครูสงขลา ฝึกโนราทุกวันพฤหัสบดี ในชั่วโมงชมรม เป็นเวลา ๑ ปี ด้วยความชื่นชอบ และความมุ่งมั่นตั้งใจในการอนุรักษ์สืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านโนรา อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จึงได้หาโอกาสศึกษาหาความรู้และฝึกโนราเพิ่มเติม จากศิลปินโนราที่มีชื่อเสียงของภาคใต้อีกหลายท่าน ดังนี้

พ.ศ. ๒๕๒๑ – ๒๕๒๔ ฝึกรำและร้องบทประถม การรำทำบทผันหน้า บทสีโต และบทคล้องหงส์ เพิ่มเติมจากผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์

พ.ศ.๒๕๓๕ ฝึกการรำบทสีโต บทผันหน้า และการรำเพลงทับเพลงโทน จากโนรายก ชูบัว (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้านโนรา พ.ศ. ๒๕๓๐)

พ.ศ. ๒๕๓๗ ได้ฝึกการขับร้องบทหน้าม่าน บทสีโต บทผันหน้า และการรำเพลงทับเพลงโทน จากโนราลั่น ทะเลน้อย

ประวัติการแสดงโนรา

อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ออกรำโนราครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.๒๕๑๙ โดยรำโนราในบทประถม กับคณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา ขณะศึกษาอยู่ที่วิทยาลัยครูสงขลา และได้ออกรำโนราอยู่เป็นประจำ กับคณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา โดยมีผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นนายโรง(หัวหน้าคณะ) และด้วยความชื่นชอบและรักในศิลปะการแสดงโนรา อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จึงเลือกสอบบรรจุเข้ารับราชการครู ที่โรงเรียนวัดใสประดู่ ตำบลเขาปู่ อำเภอศรีบรรพต จังหวัดพัทลุง ในปีพ.ศ. ๒๕๒๑ ซึ่งเป็นโรงเรียนในระดับประถมศึกษา เนื่องจากบ้านของท่าน ขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา) อยู่ที่จังหวัดพัทลุง และอาจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เป็นนายโรงโนราที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ และมีงานรำโนราเป็นประจำแทบทุกวันหยุดสุดสัปดาห์ ในจังหวัดพัทลุง ถ้าได้มาอยู่ใกล้ครูทั้งสองท่านจะสะดวกในการหาความรู้ทางโนราเพิ่มเติม อีกทั้งเมื่อมีงานรำโนราจะได้สะดวกในการร่วมรำโนราด้วย เพื่อพัฒนาฝีมือให้กับตัวเอง อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ร่วมรำโนราในบทประถม และรำตามหลังผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ขณะออกรำ คล้องหงส์ จึงได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์จากการรำโนราเพิ่มมากขึ้น และในปีพ.ศ. ๒๕๒๕ ได้ย้ายมาสอนที่โรงเรียนบ้านกะทิง ตำบลทับช้าง อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา. โดยเป็นครูประจำชั้นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ ๑ สอนนักเรียนทุกวิชา เมื่อมาทำงานอยู่ที่นี่ได้มีโอกาสสอนโนราให้กับนักเรียนโรงเรียนบ้านกะทิง โดยจัดตั้งคณะโนรานักเรียนระดับประถมขึ้นเป็นคณะโนราเด็กคณะแรกของภาคใต้ ทั้งนี้อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้นำความรู้และประสบการณ์การรำโนราที่ผ่านมาและจากการสังเกตรุ่นพี่ที่มีความสามารถด้านการรำโนราตัวอ่อนได้สวยงาม คือ อาจารย์ชนินทร์ มูลสังข์ ซึ่งเป็นศิษย์โนราในสายขุนอุปถัมภ์นรากร(พุ่ม เทวา)รุ่นหลานศิษย์ และเป็นศิษย์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ เช่นเดียวกัน มาฝึกให้กับนักเรียนโรงเรียนบ้านกะทิง โดยได้รับการสนับสนุนจากผู้บริหารโรงเรียนขณะนั้น

คือ อาจารย์ประกอบ ปิ่นทองพันธ์ เมื่อฝึกนักเรียน จนมีความชำนาญในการรำโนราตัวอ่อนแล้ว ก็ได้ นำคณะโนรานักเรียนประถมศึกษาออกรำ จนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในภาคใต้ จากการฝึกโนราตัวอ่อนให้กับนักเรียนชั้นประถม ติดต่อกันมาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๒๕-๒๕๓๕ เป็นเวลาประมาณ ๑๐ ปี อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ทดลองวิธีการฝึกโนราหลายรูปแบบ จนสามารถหาแนวทางและยึดเป็นหลักการฝึกปฏิบัติโนราได้ดังนี้ เริ่มต้นด้วยการดัดร่างกาย มือ แขน ขา ให้ได้สรีระในแบบการรำโนรา ขั้นต่อไป ฝึกท่าพื้นฐานเบื้องต้นของโนรา เช่น ท่าเขาควาย ท่าลงฉากสอดสร้อย ท่องโรง เคล้ามือ เก็บเท้า ขี้หนอนน้อย ขี้หนอนยืน จนมีความชำนาญ และสามารถออกท่ารำได้อย่างมั่นคง แข็งแรง จากนั้นจะเป็นขั้นตอนของการฝึกรำบทครูสอน บทสอนรำ และบทประถมแบบสั้น แล้วจึงฝึกรำเฉพาะอย่าง อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ฝึกให้นักเรียนรำโนราตัวอ่อนเป็นชุด ชุดละ ๕-๘ คน เพื่อนำเสนอความสวยงามพร้อมเพรียง ซึ่งแต่เดิม การรำโนราตัวอ่อนนั้น จะรำกัน ๑-๒ คน เป็นการรำโชว์ของนางรำ ก่อนการรำทำบท ในการแสดงโนราคณะ จากการฝึกโนราให้กับนักเรียนระดับประถมศึกษา เป็นเวลาประมาณ ๑๐ ปี อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้นำนักเรียน ออกรำโนราเผยแพร่ยังชุมชนต่าง ๆ จนมีชื่อเสียง

ขณะที่อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ สอนอยู่ที่โรงเรียนบ้านกะทิง และฝึกโนราตัวอ่อนให้กับนักเรียนนั้น อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ก็ยังรำโนราอยู่กับคณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา และได้ออกรำอยู่เป็นประจำ ทั้งนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ได้เห็นถึงฝีมือการรำโนราที่สง่างาม และความตั้งใจจริง ของอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ จึงไว้ใจให้ออกรำคล้องหงส์ แทนผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ในบางโอกาส และอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ยังได้นำนักเรียน โนราตัวอ่อน เข้าร่วมกิจกรรมของทางมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา อยู่เป็นประจำ และได้ช่วยเหลืองานด้านการรำโนราของผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ อยู่อย่างต่อเนื่อง ได้แก่ ช่วยฝึกซ้อมโนราให้กับนักศึกษาในชมรมโนรา ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ในปีพ.ศ. ๒๕๓๔ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้รับเชิญให้มาสอนนักศึกษาในภาควิชานาฏศิลป์ไทย ของสถาบันราชภัฏสงขลา จึงได้ย้ายเข้ามาทำงาน ที่ภาควิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา สอนในรายวิชา การออกแบบฉาก และนาฏศิลป์พื้นเมือง ปีพ.ศ. ๒๕๓๖-๒๕๓๗ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ย้ายมาทำงานที่ โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และยังฝึกโนราให้กับนักศึกษาผู้สนใจในชั่วโมงกิจกรรมชมรมโนรา ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ในปีพ.ศ. ๒๕๓๕-๒๕๓๗ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้รับเชิญให้เป็นที่ปรึกษาและฝึกโนราให้กับนักเรียนโรงเรียนบ้านกะทิง ตำบลทับช้าง อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา เนื่องจากอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ฝึกโนราให้กับนักเรียนที่นี้อยู่เป็นเวลากว่า๑๐ปี ได้สร้างกลุ่มโนรา ตัวอ่อนที่เข้มแข็งไว้ และได้ผลักดันและส่งเสริมให้นักเรียนร่วมกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม เพื่อฝึกให้นักเรียนได้มีความกล้าแสดงออก จนได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดโนราของจังหวัดสงขลา จากนั้นได้ส่งนักเรียนเข้าประกวด ศิลปะการแสดงพื้นบ้านเยาวชน ของการท่องเที่ยวและสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในเทศกาลการท่องเที่ยว และได้รางวัลชนะเลิศ

และให้ปี พ.ศ. ๒๕๓๗-๒๕๔๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ควบคุมดูแลการแสดงโนราของสถาบันราชภัฏสงขลา ตามโครงการสืบสานวัฒนธรรมทักษิณ ซึ่งเป็นโครงการตามพระราชดำริของสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ในปีพ.ศ.๒๕๓๘-๒๕๔๐ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้ลาศึกษาต่อ ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขณะศึกษาต่ออยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้นอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้รับ

เชิญให้เป็นอาจารย์พิเศษสอนในรายวิชา นาฏยทักษิณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ.๒๕๔๐-๒๕๔๖ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ได้มาเป็นอาจารย์ประจำวิชา การแสดงพื้นเมือง ภาควิชานาฏศิลป์และ การละคร สถาบันราชภัฏสงขลา และเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาชมรมโนรา และอาจารย์ฝ่ายส่งเสริมเผยแพร่ สำนักศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏสงขลา รวมถึงได้รับเชิญให้เป็นที่ปรึกษาและฝึกโนราให้กับบุคลากรและนักเรียนนักศึกษาของหน่วยงานของภาครัฐและเอกชนผู้สนใจการรำโนรา เช่น ในปี พ.ศ ๒๕๔๓-๒๕๔๖ เป็นที่ปรึกษากิจกรรมด้านการฝึกโนราให้กับโรงเรียนมหาวชิราวุธ สงขลา และในปีพ.ศ. ๒๕๔๖-๒๕๔๗ เป็นที่ปรึกษากิจกรรมด้านการฝึกโนราให้กับโรงเรียนเกาะแต้วพิทยาสรรค์ สงขลา ขณะที่อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ มีภารกิจหลักในการสอนในมหาวิทยาลัยอยู่นั้น อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ก็ยังออกรำโนราไปกับคณะโนราสถาบันราชภัฏสงขลา เป็นประจำ

ในปีพ.ศ. ๒๕๔๗-๒๕๔๘ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ย้ายมาเป็นอาจารย์ประจำสาขา ดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ และในปีพ.ศ.๒๕๔๙-ปัจจุบัน เป็นประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยทักษิณ และได้จัดตั้งหลักสูตรศิลปะการแสดงพื้นบ้านโนราขึ้นเป็นแห่งแรกของภาคใต้ และได้จัดตั้งคณะโนรามหาวิทยาลัยทักษิณ รวมถึงจัดตั้งคณะโนราธรรมนิตย์สงวนศิลป์ ศ.สาโรช ศิษย์ขุนอุปถัมภ์นรากรไปพร้อมกันด้วย

ผลงานทางวิชาการ

ผลงานวิจัย

๑. โนราแขก : การปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมเพื่อวัฒนธรรมชุมชน (พ.ศ. ๒๕๔๒)

๒. การถ่ายทอดและการเผยแพร่ศิลปะการแสดงโนรา และวัฒนธรรมอาหารไทย ณ นครซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลีย (พ.ศ. ๒๕๕๐)

๓. การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ตำบลคลองแดน อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา (พ.ศ.๒๕๕๒)

บทความวิจัย

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, “โนราตัวอ่อน,” ใน ที่ระลึกงานวัฒนธรรมสัมพันธ์’๔๐, สนิท บุญฤทธิ์. (สงขลา: สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ๒๕๔๐)

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, “โนราแขก : การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน,” ในที่ระลึกงานวัฒนธรรมสัมพันธ์’๔๕, ประสิทธิ์ ฤทธาภิรมณ์. (สงขลา: สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา).

บทความในหนังสือ

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, “บทสอนรำ,” ใน รายงานโครงการสืบสานวัฒนธรรมทักษิณ กองทุน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เพื่อส่งเสริมการแสดงโนรา สถาบันราชภัฏสงขลา, (สงขลา :มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ๒๕๔๕), หน้า ๑๐-๒๓.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, "แต่งเครื่องโนรา : รูปแบบเสรีภาพการดำรงอยู่ในปัจจุบัน," ใน งานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ ๑๖, ยุรฉัตร บุญสนิท. (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๒๕๔๖), หน้า ๔๕-๕๒.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, "โนรา: ภาษามือศาสตร์แห่งศิลปะการแสดง," ใน แสงใต้ ที่ระลึกงานวัฒนธรรมสัมพันธ์ ๔๗ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, สนิท บุญฤทธิ์. (สงขลา: มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, ๒๕๔๗), หน้า ๑๕ -๓๑.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, "การแสดงโนราถวายการต้อนรับรัชกาลที่ ๙ เสด็จเยี่ยมราษฎรภาคใต้," ใน งานส่งเสริมดนตรีไทยภาคใต้ ครั้งที่ ๑๗ ฉลองสิริราชสมบัติครบ ๖๐ ปี, จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๒๕๔๙), หน้า ๓๓ -๔๒.

Tammanit Nicomrat, "Nora and Syncretism in South and Southest Asia Adoption and Adaptation, "South and Southest Asia Culture and Religion,(2008): 118-128.

Tammanit Nicomrat, "Nora and Syncretism in South : Southern Thailand Nora Performanace," Syncretism in South and Southest Asia Adoption and Adaptation,(2008): 100.

บทความในวารสาร

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. พ.ศ.๒๕๓๙. ขี้หนอนร่อนรำ. ศิลปวัฒนธรรม

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. พ.ศ.๒๕๔๐. เล็บโนรา. ศิลปวัฒนธรรม

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " สมญานามของโนรา," สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ ๓ (มกราคม – มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๔๗): ๒๘-๓๕.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " ปั้นเหน่ง : เครื่องประดับ ค่านิยมสัมพันธ์ไทย-มาเลเซีย," สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ ๔ (มกราคม-มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๔๘): ๒๕-๒๙.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " หลักสูตรท้องถิ่น เสริมศิลป์โนรา," ศึกษาศาสตร์ ๕ (มกราคม-ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๘): ๒๗-๓๓.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " โนรากับการผสมผสานทางศาสนากับวัฒนธรรมท้องถิ่นในเอเชียใต้ การปรับใช้อย่างกลมกลืน," ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา (ฉบับพิเศษ): ๒๐-๒๗.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " เอกลักษณ์ของชุดลูกปัดโนรา," ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา ๒ (๒๕๒๙): ๔๘-๕๕.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " ร่อยรอยนาฏยศาตร์ของโนรา," ดอกแก้ว ๖ (กรกฎาคม-ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๔๔): ๑-๑๕.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, " เรียนบทโนรากับอาจารย์สุนทร นาคประดิษฐ์," สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยทักษิณ ๗ (กรกฎาคม-ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๕๑): ๕๒-๕๙.

ผลงานอื่น ๆ

๑. พ.ศ.๒๕๔๐ ประพันธ์บทผันหน้า ในงาน มหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านครั้งที่ ๑๒ ปี

๒. พ.ศ.๒๕๔๑ เป็นแบบในการปั้นหุ่นโนรา ประติมากรรมลอยตัว ขนาดสองเท่าของคนจริง ๑๒ ตัว ณ ลานวัฒนธรรมกลางแจ้ง สถาบันทักษิณคดีศึกษา

๓.เป็นวิทยากรบรรยายเทคนิคการสอนนาฏศิลป์พื้นเมือง ระดับประถมศึกษา ณ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

๔. ๗ มีนาคม ๒๕๔๗ กรรมการประกวดโนรา จังหวัดตรัง

เกียรติคุณ

พ.ศ. ๒๕๓๕ บุคคลผู้มีผลงานดีเด่น จากสโมสรไลออนส์ อำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา

พ.ศ.๒๕๓๕ บุคคลตัวอย่างด้านวัฒนธรรมพื้นบ้าน จากกองทุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมอำเภอนาทวี จังหวัดสงขลา

พ.ศ. ๒๕๓๒ ได้รับรางวัล สื่อพื้นบ้านดีเด่นเพื่อเยาวชน ของสำนักงานเยาวชนแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. ๒๕๔๘ ได้รับรางวัล พระสิทธิธาดาทองคำ จากสมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดา สยามมกุฎราชกุมารี จากมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต

อาจารย์นครินทร์ ชาทอง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงหนังตะลุง-โนรา

ภาพที่ ๒ อาจารย์นครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี ๒๕๕๐
ที่มา : อาจารย์นครินทร์ ชาทอง

ประวัติส่วนตัว

อาจารย์นครินทร์ ชาทอง[162] เกิดเมื่อวันที่๑๕ กันยายน พ.ศ.๒๔๘๘ ณ บ้านสะพานท่อม เลขที่ ๔ หมู่ที่ ๔ ตำบลคลองหอยโข่ง อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ปัจจุบันอายุ ๖๗ ปี (พ.ศ.๒๕๕๕) เป็นบุตรของนายแนม ชาทอง กับ นางเคลื่อน ชาทอง มีพี่น้อง ๙ คน สมรสกับนางณัฐนิช ชาทอง มีบุตร ๓ คน หญิง ๒ คน นาย ๑ คน คือ นางสุภาพิชญ พัทธโน นางณัทชยา ธรรมรัตน์ และนายปรัชญา ชาทอง ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ ๖๖ ถนนบ้านพรุธานี ตำบลบ้านพรุ อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

ประวัติการศึกษา

อาจารย์นครินทร์ ชาทอง สำเร็จ การศึกษาครุศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยครูสงขลา ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา

ปัจจุบันนายนครินทร์ ชาทอง ได้ลาออกจากการเป็นข้าราชการครู อาจารย์ ๒ ระดับ ๗ โรงเรียนวัดเลียบ อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา และแสดงหนังตะลุงเพียงอย่างเดียว

ประวัติการได้รับการถ่ายทอดการเล่นหนังตะลุง

เริ่มฝึกเล่นหนังเมื่ออายุประมาณ ๘ ขวบ จากคุณตา คือ หนังวอน รัตนศรี จนปี พ.ศ. ๒๕๐๔ อายุ ๑๖ ปี จึงตั้งเป็นคณะ หนังตะลุง และ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๙ ได้รับการครอบมือหนังตะลุงจากหนังกั้น ทองหล่อ

ผลงานการแสดงหนังตะลุงที่สำคัญ

พ.ศ.๒๕๒๙ แสดงและเป็นผู้ฝึกซ้อมหนังตะลุงคนให้ข้าราชการจังหวัดปัตตานี แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ พระตำหนักทักษิณราชนิเวศน์จังหวัดนราธิวาส

พ.ศ.๒๕๓๔ แสดงหนังตะลุงคนถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ สโมสรค่ายเสนาณรงค์ จังหวัดสงขลา

---

[162] สมาคมครูภูมิปัญญาไทยภาคใต้, **ครูภูมิปัญญาภาคใต้** [ออนไลน์], ๑๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕. แหล่งที่มา:www.southernthaiwisdomscholarsassociation.com/sites/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=36&Itemid=54

พ.ศ.๒๕๔๓ แสดงหนังตะลุงเรื่องพระมหาชนก เผยแพร่โครงการเสมาพัฒนาคุณธรรม ตามพระราชดำรัส

พ.ศ.๒๕๔๖ ได้รับเชิญจากบริษัทอรรถวินิจฟิล์ม จำกัด ให้เป็นที่ปรึกษา ร่วมแสดงรับเชิญ พากย์ให้เสียงหนังตะลุง และบันทึกเสียงดนตรีหนังตะลุง ประกอบภาพยนตร์เรื่อง ครูแก

พ.ศ.๒๕๕๐ แสดงงานลานวัฒนธรรมมหกรรมครูภูมิปัญญาไทย อำเภอเมืองจังหวัดน่าน

ผลงานทางด้านวิชาการ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง ศิลปะการแสดงหนังตะลุงในจังหวัดสงขลา

ประพันธ์บทกลอนเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เนื่องในวโรกาสทรงเจริญพระชนมายุ ๔๐ พรรษา พุทธศักราช ๒๕๓๘ ในหนังสือกวีศรีประชา

ผลงานอื่น ๆ

ใช้สื่อพื้นบ้านหนังตะลุงเผยแพร่ประชาสัมพันธ์โครงการของรัฐ เช่น โครงการรณรงค์ป้องกันยาเสพติดให้โทษโครงการวางแผนครอบครัว โครงการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม โครงการรณรงค์ประชาธิปไตย โครงการป้องกันโรคเอดส์และโรคพยาธิปากขอ ประชาสัมพันธ์กีฬาเอเชี่ยนเกมส์

เป็นวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิให้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ ทั้งในจังหวัดสงขลาและจังหวัดใกล้เคียง

เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๓ ได้รับการคัดเลือกเป็นตัวแทนพสกนิกรนักเรียนภาคใต้ เข้าร่วมมหกรรมการแสดงผลงานการเรียนรู้พระมหาชนกกับชีวิตจริงของฉันร่วมกับนักเรียนประถมศึกษาทั่วประเทศในองก์ที่ ๒ “เพียรกล้า” แสดงถวายหม่อมเจ้าหญิงสิริวัณวรี มหิดล ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยนำบทพระราชนิพนธ์เรื่องพระมหาชนกและศิลปะการแสดงพื้นบ้านจังหวัดสงขลา คือ หนังตะลุงคน เพลงเรือแหลมโพธิ์ หนังตะลุง และมโนราห์ มาบูรณาการเป็นการแสดงชุด “ศิลปินทักษิณสมรม” ให้ศิษย์แสดง

เผยแพร่ผลงานวัฒนธรรมไทยสาขาหนังตะลุงทั้งในและต่างประเทศ

ร่วมแสดงละครกับคณะมรดกใหม่ เรื่อง พระสุธนมโนราห์

ฟื้นฟูการแสดงหนังตะลุงคน โดยนำเรื่องจากวรรณคดีมาแสดง

จัดตั้งชมรมหนังตะลุงจังหวัดสงขลา ต่อมายกฐานะเป็นสมาพันธ์หนังตะลุงจังหวัดสงขลา

ริเริ่มการประเมินผลการแข่งขันหนังตะลุงโดยใช้หลักวิชาการเป็นเกณฑ์ในการประเมิน

จัดทำโครงการหนังตะลุงศึกษาขึ้นในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในจังหวัดสงขลาและมีการแข่งขันหนังตะลุงนักเรียนขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๑

ทำโครงการจัดทำหนังสือตำนานเมืองของอำเภอคลองหอยโข่ง ร่วมกับผู้ทรงคุณวุฒิในอำเภอคลองหอยโข่ง

นำวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ให้ศิษย์ที่ขึ้นครูแสดงในพิธีครอบครูหนังตะลุง

หนังนครินทร์ ชาทอง เป็นนายหนังตะลุงที่มีศิษย์มากมาย เป็นหนังตะลุงนักเรียนในสถาบัน การศึกษาต่าง ๆ ๒๙ คณะ และศิษย์ที่เป็นหนังตะลุงระดับอาชีพ ๕๙ คณะ จนถึงปัจจุบันหนังนครินทร์ ชาทอง มีศิษย์รวมทั้งสิ้น ๘๘ คณะ

เกียรติคุณที่ได้รับ

พ.ศ.๒๕๔๐ ได้รับพิจารณาจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม ได้รับพระราชทานเครื่องหมายเชิดชูเกียรติจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ ศาลาดุสิตดาลัย

พ.ศ. ๒๕๔๖ ได้รับพิจารณาเป็นศิษย์เก่าดีเด่น จากมหาวิทยาลัยทักษิณ ภาคสังคมทั่วไปด้านศิลปะวรรณกรรม

พ.ศ. ๒๕๔๘ ได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ ๔ ด้านศิลปกรรมจากสำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ

พ.ศ. ๒๕๔๘ ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญ เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง จากสถาบันวัฒนธรรมราชมงคลเฉลิมพระเกียรติ

พ.ศ.๒๕๕๐ คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน-หนังตะลุง)พ.ศ.๒๕๕๐

ประวัติครูควน ทวนยก ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงโนรา-หนังตะลุง

ภาพที่ ๓ ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน พ.ศ. ๒๕๕๓
ที่มา: จุติกา โกศลเหมมณี

ประวัติส่วนตัว

นายควน ทวนยก เกิดเมื่อวันที่ ๑๘ ตุลาคม ๒๔๘๒ ที่อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา ปัจจุบันอายุ ๗๑ ปี บิดาชื่อ นายคล้อย ทวนยก มารดาชื่อ นางตั้ง ทวนยก ภรรยาชื่อ นางเจียม ทวนยก มีบุตรชาย ๓ คน ปัจจุบันพักอยู่บ้านเลขที่ ๑๑/๑ หมู่ที่ ๕ ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา รหัสไปรษณีย์ ๙๐๐๐๐

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. ๒๔๙๗ สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ จากโรงเรียนวัดวาส บ้านหนองหอยออก ตำบลวัดขนุน อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา

ประวัติการฝึกดนตรี

นายควน ทวนยก เมื่ออายุ ๑๒ ปี เริ่มฝึกดนตรีครั้งแรกกับปู่ คือ นายตุด ทวนยก เป็นหัวหน้าวงและครูสอนปี่พาทย์อยู่ที่ตำบลวัดขนุน โดยเริ่มต้นเรียนระนาดเอก ต่อมาได้เรียนระนาดทุ้ม ฆ้องวง กลองทัด ตะโพน เมื่ออายุ ๑๔ ปี ได้เริ่มเรียนเป่าปี่ กับปู่ ซึ่งเป็นปี่วงปี่พาทย์ ขณะเดียวกัน ก็ได้เรียนปี่หนังตะลุงไปด้วย โดยการเลียนแบบ “ครูพักลักจำ” จากนายปี่หนังตะลุงทั่วไป บุคคลที่ชี้แนะทางปี่โนราให้มากที่สุดคือ ขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) สิ่งที่ได้รับคือ เพลงรำเพลงปี่ พิธีกรรมตอนรำเพลงปี่ ตอนออกผนวช รำแทงเข้เหียบลูกนาว เฆี่ยนพราย และการใช้อารมณ์ในการเป่าปี่

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. ๒๔๙๘ เริ่มเป่าปี่ออกโรงเป็นนายปี่มืออาชีพครั้งแรกให้หนังเพียร เกาะสมุย โดยเล่นที่บ้านหัวเขา ตำบลหัวเขา อำเภอสิงหนคร จังหวัดสงขลา

พ.ศ. ๒๕๐๑ เป็นนายปี่หนังเจือ พานยาว

พ.ศ. ๒๕๐๕ เป็นนายปี่หนังประคองศิลป์ (ประคอง ผลบุญ) นอกจากนั้นหากมีเวลาว่าง หนังคณะใดมาขอร้องก็จะไปเป็นนายปี่ให้ทุกคณะและทุกครั้ง

พ.ศ. ๒๕๐๙ ได้รับการบรรจุเข้าเป็นพนักงานสำรวจทางของศูนย์เครื่องมือกล จังหวัดสงขลา รับจ้างเป็นนายปี่ให้คณะหนังทั่วไปโดยไม่สังกัดคณะเหมือนก่อน และในปีเดียวกันได้เป่าปี่โนราให้กับคณะโนราเติม

พ.ศ. ๒๕๑๖ ได้รับการบรรจุเข้ารับราชการตำแหน่งคนสวนของวิทยาลัยครูสงขลาจนเกษียณอายุราชการ พ.ศ. ๒๔๔๓

พ.ศ. ๒๕๒๖ - ปัจจุบัน เป็นครูสอนเป่าปี่ให้นักศึกษาวิชาเอกดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และยังสอนให้กับนักเรียน นักศึกษาและกลุ่มบุคคลทั่วไปที่สนใจวิชาปี่

พ.ศ. ๒๕๒๙ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา โดย รศ.อุดม หนูทอง ได้เชิญ นายควน ทวนยก ไปเป็นวิทยากรสอนการเป่าปี่ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา (มหาวิทยาลัยทักษิณ สงขลา)

พ.ศ. ๒๕๔๒ เป็นนายปี่ให้คณะโนราวิทยาลัยครูสงขลา (มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา) พร้อมกันก็เป็นนายปี่หนังตะลุงสลับกันมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

พ.ศ. ๒๕๔๒ เกษียณอายุราชการ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

พ.ศ. ๒๕๔๔ เป็นลูกจ้างชั่วคราว บุคลากรด้านภูมิปัญญาท้องถิ่น ประจำสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จนถึงปัจจุบัน

พ.ศ.๒๕๔๗-ปัจจุบัน ควบคุมและกำกับการสอนให้กับศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาไทย สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงลา

ปัจจุบันเป็นลูกจ้างชั่วคราว ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษประจำสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และเป็นวิทยากรสอนภาควิชาดนตรี สาขาดนตรีพื้นบ้าน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ประวัติการสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่การแสดง

นายควน ทวนยก จะออกงานแสดงร่วมอยู่กับคณะการละเล่นพื้นบ้านเป็นส่วนใหญ่ ทั้งหนังตะลุงและโนรา รวมทั้งการแสดงร่วมกับคณะนาฏศิลป์วิทยาลัยครูสงขลา เริ่มเป่าปี่เมื่ออายุ ๑๖ ปี พ.ศ. ๒๔๙๘ จนกระทั่งปัจจุบัน เป็นนายปี่หนังตะลุง ให้นายหนังหลายคณะทั้งในจังหวัดสงขลา พัทลุง และจังหวัดนครศรีธรรมราช ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๓๓ เริ่มเป่าปี่มวย และยังออกเผยแพร่ในต่างประเทศได้แก่ ประเทศมาเลเซีย ญี่ปุ่น สาธารณรัฐเกาหลี สวิทสเซอร์แลนด์ ฝรั่งเศส สาธารณรัฐประชาชนลาว สาธารณรัฐรัสเซีย กรีซ ตุรกี โดยเดินทางไปกับคณะโนราของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

นอกจากนี้ นายควน ทวนยก ยังได้สร้างสรรค์ภูมิปัญญาทางด้านดนตรีพื้นบ้านโดยเฉพาะทางด้านปี่หนังตะลุงและปี่โนรา ได้แก่ เพลงประกอบระบำ ๕๐ เพลง การคิดแต่งทำนองการขึ้นปี่ มีทั้งเพลงคิดเองทั้งหมด นำเพลงเก่ามาสร้างสรรค์ใหม่ และเพลงที่ประสมประสานระหว่างเพลงเก่ากับเพลงที่คิดขึ้นมาใหม่ เป็นต้น

เกียรติคุณที่ได้รับ

พ.ศ. ๒๕๑๘ ได้รับพระราชทานเหรียญสมเด็จย่าจากพระหัตถ์สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ณ ตำบลตะเครียะ อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา

พ.ศ. ๒๕๒๖ ได้รับเชิญเป็นครูสอนการเป่าปี่หนังตะลุง-โนรา แก่นักศึกษารายวิชาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เป็นครั้งแรกจากภาควิชาดนตรีมหาวิทยาลัยศรีสงขลา

พ.ศ. ๒๕๔๒ โล่ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม จังหวัดสงขลา

พ.ศ. ๒๕๔๓ ได้รับพระราชทานปริญญากิตติมศักดิ์ สาขาวิชาศิลปศาสตร์ โปรแกรมวิชาดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

พ.ศ.๒๕๕ ๓ คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน)พ.ศ.๒๕๕๓

นายขาเดร์ แวเด็ง ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน(รองเง็ง)

ภาพที่ ๔ นายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี ๒๕๓๖

ที่มา : สุวิทย์ แวเด็ง

ประวัติส่วนตัว

นายขาเดร์ แวเด็ง เกิดเมื่อวันที่ ๑ มกราคม พ.ศ.๒๕๗๔ ที่จังหวัดปัตตานี ปัจจุบันอายุ ๘๑ปี อยู่บ้านเลขที่ ๒๔๐/๑ ถ.รามโกมุท ต.ยามู อ.ยะหริ่ง จ.ปัตตานี

ประวัติการฝึกดนตรี

นายขาเดร์ แวเด็ง เริ่มฝึกสีไวโอลินด้วยตนเองมาตั้งแต่อายุ ๑๓ ปี และเรียนรู้เพิ่มเติมจากครูที่มีอาชีพตัดผม และฝึกด้วยตนเองโดยการฟังเพลงพื้นเมืองมลายู เพลงไทย และเพลงสากล จำทวงทำนองและนำมาแกะเสียงและฝึกเล่น นายขาเดร์ แวเด็ง ฝึกฝน และคิดค้นวิธีการสีไวโอลินที่เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง จนกลายเป็นนักสีไวโอลินพื้นบ้านภาคใต้ที่มีฝีมือเป็นที่ยอมรับของบุคคลทั่วไป ซึ่งนอกจากจะเป็นนักสีไวโอลินที่มีชื่อเสียงแล้ว ยังได้รับเกียรติจากหน่วยงานต่างๆ ให้เป็นวิทยากรสาธิตการสีไวโอลินทั้งภาครัฐและเอกชน

เกียรติคุณที่ได้รับ

พ.ศ.๒๕๓๕ รับพระราชทานรางวัลจากสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ฯโล่เกียรติคุณและเข็มเกียรติคุณในฐานะเป็นบุคคล ซึ่งสนับสนุนการอนุรักษ์มรดกไทยดีเด่นและรางวัลอื่นๆหลายครั้ง

พ.ศ. ๒๕๓๕ ได้รับยกย่องเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดง

พ.ศ. ๒๕๓๖ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน)

นายเซ็ง อาบู ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้าน(รองเง็ง)

ภาพที่ ๕ นายเซ็ง อาบู ผู้เชี่ยวดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง

ที่มา : ยศถกล โกศลเหมมณี

นายเซ็ง อาบู[163] หรือ แบเย็ง อาศัยอยู่ในอำเภอยะหริ่ง จ.ปัตตานี เป็นผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้านรองเง็งรุ่นบุกเบิก เริ่มสนใจฝึกดนตรีมาตั้งแต่วัยรุ่น พร้อม ๆ กับนายขาเดร์ แวเด็ง โดยจดจำเพลงจากการทำหน้าที่เป็นผู้หมุนเครื่องเล่นแผ่นเสียงในคณะรองเง็ง นำมาฝึกเล่นด้วยตนเอง แบเย็ง เป็นนักดนตรีอยู่ในวง เด็นดัง อัสลี ร่วมเล่นกับนายขาเดร์ แวเด็ง ตลอดเส้นทางดนตรี แบเย็งได้อุทิศตนฝึกสอนดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง ให้กับเยาวชน

---

[163] สัมภาษณ์ เซ็ง อาบู, ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง, ๒๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

และบุคคลทั่วไปผู้สนใจ จนเกิดวงดนตรีพื้นบ้านรุ่นใหม่ ๆ ขึ้น เช่น วงบุหลันตานี วงอัสลีมาลา ซึ่งมีชื่อเสียงอยู่ในปัจจุบัน

นายหะมะ แบลือแบ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงลิเกฮูลู-สิละ

ภาพที่ ๖ นายหะมะ แบลือแบ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงลิเกฮูลู-สิละ

ที่มา : ยศถกล โกศลเหมมณี

ประวัติส่วนตัว

นายหะมะ แบลือแบ [164] เกิดเมื่อวันที่ ๑ มกราคม ๒๔๙๒ ที่ตำบลบาโร๊ะ อำเภอยะหา จังหวัดยะลา ปัจจุบันอายุ ๖๓ ปี (พ.ศ.๒๕๕๕) บิดาชื่อ นายเจะหะมะ แบลือแบ มารดาชื่อ นางมือแย แบลือแบ สมรสกับ

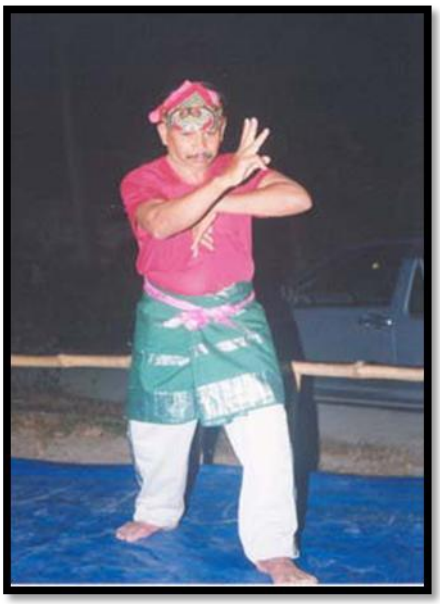
---

[164] สมาคมครูภูมิปัญญาไทยภาคใต้, **ครูภูมิปัญญาภาคใต้** [ออนไลน์], ๑๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕. แหล่งที่มา:www.southernthaiwisdomscholarsassociation.com/sites/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=36&Itemid=54

นางสาวซง สาและ มีบุตรหญิง ๓ คน เมื่อนางซง ถึงแก่กรรม สมรสใหม่กับ นางสาวต่วนสาณีซาปามี บุตรชาย ๑ คน

นายหะมะ แบลือแบ หรือ มะ ยะหา เป็นผู้มีความสามารถความเชี่ยวชาญการแสดง ดิเกฮูลู ที่ใช้บทร้องประกอบการแสดงเป็น ๒ ภาษา คือ ภาษาไทยผสมผสานกับภาษามาลายูท้องถิ่น ๓ จังหวัดชายแดนภาคใต้ (ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส) ได้ใช้ความรู้ด้านการแสดง ดิเกร์ฮูลู ช่วยงานทางราชการในการรณรงค์ทั้งในเรื่องการศึกษา การป้องกันยาเสพติด และกิจกรรมด้านความมั่นคง รวมทั้งเป็นผู้คิดท่าประกอบการแสดงดิเกฮูลู สำหรับการออกกำลังกายเพื่อสุขภาพโดยใช้ศิลปะนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ให้กับศูนย์ส่งเสริมสุขภาพและเผยแพร่เป็นมาตรฐานมาจนถึงปัจจุบัน

นายเส็น เหลาะหมาน[165] ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงสิละ



ภาพที่ ๗ นายเส็น เหลาะหมาน ผู้เชี่ยวชาญดนตรีและการแสดงสิละ
ที่มา: นายเส็น เหลาะหมาน

ประวัติส่วนตัว

นายเส็น เหลาะหมาน มีภูมิลำเนาใน อำเภอจะนะ จังหวัดสงขลา ฝึกหัดเล่นสิละด้วยตนเองตั้งแต่วัยเด็ก พ.ศ. ๒๕๑๐ อายุได้ ๒๐ ปี ใน นาย เส็น เหลาะหมาน จึงได้มีโอกาสฝึกสิละ อย่างถูกวิธีจากครูยูโส๊ะ เสาะเหม ซึ่งเป็น นักสิละที่มีความสามารถท่านหนึ่ง ต่อมาได้รู้จักกับครู สิละชื่อดัง คือ ครูฮัญญี สุกโกะ มะขะเหร็ม

[165] สัมภาษณ์ เส็น เหลาะหมาน, ศิลปินพื้นบ้านดีเด่นจังหวัดสงขลา, ๒๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะสิละการิม โดยครูฮัญญี สุกโกะมะขะเหร็ม นอกจากมีความสามารถ ทางสิละแล้วยังมีความรู้ด้านมวยไทยไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ครู ฮัญญี สุกโกะ มะขะเหร็ม เป็นนักสิละที่มี ชื่อเสียงมาก ต่อสู้ไม่เคยแพ้ใครจนไม่มีคู่ ต่อสู้ด้วย ได้รับนายเส็น เหลาะหมาน เป็น ลูกศิษย์ต่อมา เส็น เหลาะหมานได้ชวน สมัครพรรคพวกมาร่วมฝึกสิละ โดยครู ฮัญญี สุกโกะ ได้นำกระบวนการต่อสู้ของ มวยไชยา มาปรับให้เข้ากับสิละของชาวมุสลิม ทำให้ท่วงท่าการร่ายรำมีลักษณะเฉพาะตัว และสร้างชื่อเสียงให้กับคณะสิละ ของครูอัญญี สุกโกะ

นายภู่ ชัยสวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีกาหลอ

นายภู่ ชัยสวัสดิ์[166] ปัจจุบัน อายุ ๖๓ ปี (พ.ศ.๒๕๕๕)อยู่บ้านเลขที่ ๑๐๑ ม.๙ ตำบลคูเต่า อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา นายภู่เริ่มฝึกดนตรีกาหลอ ตั้งแต่เมื่อปี ๒๕๑๘ อายุประมาณ ๒๖ ปี โดยฝึกกับครูแก้ว และเล่นมาจนถึงปัจจุบัน

กลุ่มที่ ๒ นักดนตรีพื้นบ้าน

ครูประพันธ์ ไฝเส้ง นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

ประวัติส่วนตัว

ครูประพันธ์ ไฝเส้ง [167] เกิดในครอบครัวเกษตรกรที่ตำบลทุ่งลาน อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา พ.ศ. ๒๕๐๗ สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ ๔ โรงเรียนโคกพะยอม อำเภอคลองหอยโข่ง จังหวัดสงขลา เมื่ออายุ ๑๔ ปี ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูปี่ คือ ครูจู้พิ้น สุขเกษม และได้ออกเดินสายเป่าปี่กับหนังตะลุงและมโนราห์ที่ยังไม่มีชื่อเสียงเพื่อหาประสบการณ์จนได้พบกับครูใจ แก้วนุ้ย ซึ่งเป็นนายปี่ของหนังนครินทร์ชาทอง ครูประพันธ์ ได้ฝึกเป่าปี่ชั้นสูงพร้อมกับได้ต่อเพลงไทยเดิมจากครูใจ แก้วนุ้ย และได้ติดตาม ครูใจ แก้วนุ้ย ที่ไปเป่าปี่ให้กับหนังนครินทร์ ชาทอง

ครูประพันธ์ได้รับการติดต่อให้แสดงกับหนังตะลุงและมโนราห์หลายคณะ เช่น หนังแต๋ว ศ.นรินทร์ หนังมนัส ศ.นคินทร์ หนังชาตรี ศ.พร้อม อัศวินหนังจวน แม่นาง หนังฉิ้น ธรรมโฆษณ์ (ศิลปินแห่งชาติ) หนังชัย เหล่าสิงห์ หนังเดชา สุคนธรัตน์ หนังประเสริฐ ศ.นครินทร์ หนังโสภา สมเขาใหญ่ หนังรณกร รักษ์วงศ์ โนรายก ชูบัว (ศิลปินแห่งชาติ) โนรามาลัยวรรณ ศิษย์ยกชูบัว โนราเสน่ห์น้อยดาวรุ่ง ฯลฯ และจากการพัฒนาตนเองสามารถเรียนรู้อ่านโน๊ตเพลงต่างๆ ได้จึงได้รับการติดต่อให้เป่าปี่ประกอบเพลงลูกทุ่งให้กับนักร้องที่มีชื่อเสียงของภาคใต้ เช่น

---

[166] สัมภาษณ์ ภู่ ชัยสวัสดิ์, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[167] สมาคมครูภูมิปัญญาไทยภาคใต้, **ครูภูมิปัญญาภาคใต้**[ออนไลน์], ๑๐ พฤษภาคม ๒๕๕๕. แหล่งที่มา:www.southernthaiwisdomscholarsassociation.com/sites/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=36&Itemid=54

เอกชัย ศรีวิชัย ฉัตรชัย มงคลทอง อันดา มนต์ใต้ประกายแสง เดี่ยว เดชอุดม ภิญโญ พันทาง วงบาโรย วงลังกาวี และได้รับเชิญเป่าปี่ประกอบภาพยนต์ เรื่อง "ครูแก" ของอรรถวินิจฟิล์ม

พ.ศ. ๒๕๑๘ ได้เริ่มรวมกลุ่มสร้างลูกคู่หนังตะลุงในตำบลบ้านพรุเพื่อรองรับหนังตะลุงใหม่ๆ เริ่มมีการสอนดนตรีพื้นบ้านให้กับผู้สนใจที่จะเป็นลูกคู่หนังตะลุง

พ.ศ. ๒๕๓๑ ก่อตั้งศูนย์ฝึกเทพชุมนุมในตำบลบ้านพรุ เปิดสอนดนตรีพื้นบ้านให้กับผู้สนใจทั่วไป และเป็นวิทยากรสอนดนตรีพื้นบ้านให้กับสถาบันการศึกษาหลายแห่งในจังหวัดสงขลา

พ.ศ. ๒๕๔๐ ครูประพันธ์ สนใจเรียนโน้ตดนตรีไทยโดยเริ่มพัฒนาการสอนเป่าปี่ด้วยโน้ตดนตรีไทย

พ.ศ. ๒๕๔๕ ได้คิดประดิษฐ์เครื่องกลึงขนาดเล็กสำหรับทำปี่ ผลิตปี่ด้วยตนเองจนได้ปี่ที่มีคุณภาพ ราคาถูก สำหรับใช้ประกอบการเรียนการสอนและจำหน่ายแก่ผู้สนใจทั่วไป

เกียรติคุณที่ได้รับ

พ.ศ. ๒๕๓๕ โล่พร้อมถ้วยเกียรติยศชนะเลิศการแข่งขันหนังตะลุง งานสงกรานต์เทศบาลนครหาดใหญ่

พ.ศ. ๒๕๓๗ โล่ชนะเลิศพร้อมสร้อยคอทองคำหนัก ๓ บาท การแข่งจันหนังตะลุงสงกรานต์เทศบาลนครหาดใหญ่

พ.ศ.๒๕๔๗ชนะเลิศการประกวดเป่าปี่จังหวัดสงขลา

พ.ศ. ๒๕๔๗ ชนะเลิศการประกวดเป่าปี่ ภาคใต้ จังหวัดสุราษฎร์ธานี

พ.ศ. ๒๕๕๒ ครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ ๖ ด้านศิลปกรรม (ดนตรีพื้นบ้าน) จากสำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา กระทรวงศึกษาธิการ

นายนิวัฒน์ แซ่ลิ่ม นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

นายนิวัฒน์ แซ่ลิ่ม[168] เป็นชาวจังหวัดสงขลา เริ่มฝึกดนตรีเมื่ออายุประมาณ ๑๐ ปี โดยเริ่มหัดสีซอ กับนายขิ้ม บ้านบ่อหว้า ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา และเริ่มฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีของโนรากับนายถ้วน บ้านเตาอิฐ และนายควน ทวนยก(ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน พ.ศ.๒๕๕๓) สามารถเล่นเครื่องดนตรีโนราได้ทุกชนิด และเริ่มเล่นให้กับสถาบันราชภัฏสงขลา(มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาในปัจจุบัน) โดยรับหน้าที่เป็นนายปี่ประจำให้กับวงดนตรีโนราของคณะโนราอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และช่วยเล่นให้กับคณะโนราของนักศึกษา นอกจากเป็นนายปี่ให้กับคณะโนราแล้ว ยังเล่นคีบอร์ดให้กับคณะหนังตะลุงด้วย เช่น หนังสุภาพ ชุมยวง หนังวิชิต เป็นต้น ปัจจุบันนายนิวัฒน์ แซ่ลิ่ม เป็นนายปี่ประจำคณะอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และรับเล่นให้วงอื่น ๆ ด้วย

นายเวท ไชยวรรณ[169] นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

นายเวท ไชยวรรณ ได้ฝึกหัดเป่าปี่โดยเรียนในสาขาคีตศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สำเร็จการศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี ปัจจุบัน เป็นครูโรงเรียนสหศาสตร์วิทยา อำเภอหาดใหญ่จังหวัดสงขลา และเดินสายเป็นนายปี่ ให้กับคณะโนราละมัยศิลป์ คณะโนราสมานสืบสานศิลป์ เป็นต้น

นายปวริศ ประวัติ[170] นักดนตรีพื้นบ้านโนรา-หนังตะลุง

ปวริศ ประวัติ เกิดเมื่อวันที่ ๑๐ สิงหาคม ๒๕๓๑ สนใจฝึกดนตรีมาตั้งแต่เด็ก โดยเริ่มจากดนตรีไทย และมาฝึกเป่าปี่โนรา ปวริศ สามารถเล่นดนตรีโนราได้ทุกชิ้น ปัจจุบันกำลังศึกษาอยู่โปรแกรมวิชารัฐประสาสนศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และเป็นนายปี่ให้กับวงโนรามหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และรับเป่าปี่ให้กับคณะโนราหลายคณะ

---

[168] สัมภาษณ์ นิวัฒน์ แซ่ลิ่ม, ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[169] สัมภาษณ์ เวท ไชยวรรณ, ๑๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[170] สัมภาษณ์ ปวริศ ประวัติ, ๑๖ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

นายอภิชาต คัญธะชา[171] นักดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง

เป็นนักดนตรีพื้นบ้านรองเง็ง เริ่มฝึกสีไวโอลินเมื่ออายุ ๑๗ ปี กับนายขาเดร์ แวเด็ง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ฝึกโดยฟังและเล่นตาม และโดยการอัดเทปมาแกะฟังเสียงและเล่นตามจนเกิดความชำนาญ ปัจจุบันเดินทางไปเล่นไวโอลินให้กับวงรองเง็งคณะต่างๆ ทั้งวงบุหลันตานี และวงอัสลีมาลา ซึ่งแสดงอยู่ทั่วไปในภาคใต้

นายสมาน โดสมิ ดนตรีพื้นบ้านสิละ ลิเกฮูลู

นายสมาน โดสมิ [172] เกิดเมื่อวันที่ ๑๙ กรกฎาคม ๒๕๑๖ อยู่บ้านเลขที่ ๕๖ ตำบลอาซ่อง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตร บัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ มีความรู้และความเชี่ยวชาญในเรื่องประเพณีวัฒนธรรม และภูมิปัญญาท้องถิ่น และเป็นครูสอนพิเศษศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน อำเภอรามัน จังหวัด และเป็นประธานวัฒนธรรมไทยสายใยชุมชนตำบลอาซ่อง อำเภอรามัน จังหวัดยะลา

กลุ่ม ๓ เป็นองค์กรที่ส่งเสริมให้เกิดการใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการแก้ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับการแก้ปัญหาในการเพิ่มมูลค่าวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

๒. **สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย**[173] เป็นส่วนราชการฐานะเทียบเท่ากรม ในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม จัดตั้งขึ้นตามพระราชบัญญัติปรับปรุงกระทรวง ทบวง กรม พ.ศ. 2545 มีภารกิจเกี่ยวกับการดำเนินการส่งเสริมสนับสนุน และเผยแพร่กิจการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เพื่อเพิ่มพูนพัฒนาภูมิปัญญา และการประยุกต์ใช้ในสังคม โดยให้มีอำนาจหน้าที่ ดังต่อไปนี้

(๑) ส่งเสริม สนับสนุน และจัดให้มีหอศิลป์เพื่อเผยแพร่งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

---

[171] สัมภาษณ์ อภิชาต คัญธะชา, ๑๘ พฤษภาคม ๒๕๕๕.

[172] สัมภาษณ์ สมาน โดสมิ, ๑๙ มิถุนายน ๒๕๕๕.

[173] สำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, **สำนักงาน**[ออนไลน์], ๑๐ เมษายน ๒๕๕๕. แหล่งที่มา: http://www.ocac.go.th/index.php?module=page&page=detail&id=2

(๒) ประสานงานเครือข่ายองค์กรศิลปวัฒนธรรมทั้งภาครัฐและเอกชน ทั้งในและต่างประเทศ

(๓) จัดให้มีศูนย์ข้อมูลสารสนเทศด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

(๔) ศึกษา วิจัย เพื่อพัฒนาองค์ความรู้ ภูมิปัญญา และการประยุกต์ใช้งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

(๕) ระดมทรัพยากรและจัดให้มีกองทุนหรือแหล่งทุนด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

(๖) ปฏิบัติการอื่นใดตามที่กฎหมายกำหนดให้เป็นอำนาจหน้าที่ของสำนักงานหรือตามที่กระทรวงหรือคณะรัฐมนตรีมอบหมาย

ความจำเป็นในการจัดตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

๑. องค์ประกอบที่สำคัญขั้นพื้นฐานอันนำไปู่คุณภาพชีวิตที่สมบูรณ์ของมนุษย์คือ ศิลปะแห่งการดำเนินชีวิต ศิลปะนำไปสู่การพัฒนาภูมิปัญญา การเรียนรู้ การสร้างสรรค์ใหม่ ๆ การยกระดับจิตวิญญาณให้มีความละเอียดอ่อนไปสู่ความเป็นอิสระทางปัญญา อันเป็นคุณค่าของความเป็นมนุษย์ทั้งในโลกปัจจุบันและอนาคต ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการดำเนินชีวิตของคน เพราะคนจะต้องพัฒนาปรับตัวในการใช้ศิลปะการดำรงชีวิตในโลกยุคปัจจุบัน เพื่อก้าวไปสู่โลกโลกยุคใหม่ที่มีพลวัตตลอดเวลา

๒. ศิลปะ วัฒนธรรมร่วมสมัยจะเป็นส่วนที่เติมเต็มให้การดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรมของหน่วยงานในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม มีความเด่นชัด ครอบคลุมครบทุกด้านอย่างเป็นเอกภาพ

๓. ศิลปะ วัฒนธรรมร่วมสมัยในปัจจุบันควรได้รับการดูแล ส่งเสริม และสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาอยู่เสมอ ต่อเนื่องต่อไปอย่างไม่ขาดตอน โดยมีวัตุประสงค์ ดังนี้

๓.๑ เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบัน

๓.๒ เพื่อสร้างสรรค์ สะสม และสร้างต้นทุนใหม่ทางวัฒนธรรม ให้แก่สังคม

๓.๓ เพื่อพัฒนาให้เกิดคุณประโยชน์ต่อชาติในด้านเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม การท่องเที่ยวและศิลปะการบันเทิง

๓.๔ เพื่อให้รู้เท่าทันและก้าวทันต่อความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัตน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม

ผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งเป็นตัวแทนองค์กร คือ นางธันย์สิตา ธนนปุริมพัฒน์ ผู้อำนวยการสถาบันศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

๒. **สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน)**[174] สำนักนายกรัฐมนตรี สบร. มีชื่อภาษาอังกฤษว่า Office of Knowledge Management and Development (Public Organization) – OKMD จัดตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2547 ตามพระราชกฤษฎีกาจัดตั้งสำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) พ.ศ. 2547 เพื่อส่งเสริมให้ประชาชนได้มีโอกาสแสวงหาและพัฒนาความรู้ความสามารถเพื่อเพิ่มความรู้สร้างสรรค์และพัฒนาคุณภาพความคิดของประชาชนและเยาวชน ให้เป็น “คนรุ่นใหม่” ที่พร้อมรับมือกับสถานการณ์โลก ที่กำลังมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว และกำลังเกิดการแข่งขันทางด้านความคิดสร้างสรรค์ที่สูงขึ้นอย่างก้าวกระโดด

วัตถุประสงค์ในการจัดตั้ง

๑. เป็นองค์กรการเรียนรู้ขนาดใหญ่ที่สมบูรณ์ หลากหลาย และเป็นองค์กรนำทางด้านฐานความรู้

๒. สนับสนุนและส่งเสริมให้ประชาชนมีโอกาสเข้าถึงความรู้ในสาขาต่างๆ เพื่อสะสมความรู้และพัฒนาภูมิปัญญาของตน

๓. ส่งเสริมสนับสนุนให้มีศูนย์บริการวิทยาการความรู้ในรูปแบบที่หลากหลายในด้านต่างๆ ไม่ว่าประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์แห่งชีวิต สังคม ศิลปะ วัฒนธรรม ค่านิยมหรือวิถีชีวิตของคน

๔. ส่งเสริมให้มีการเรียนรู้และพัฒนาคุณภาพชีวิตที่สอดคล้องกับสังคมสมัยใหม่และอนาคต

๕. ส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนมีนิสัยรักการอ่านและการเรียนรู้

๖. ส่งเสริมให้ประชาชน ได้มีโอกาสพัฒนาความคิดความสร้างสรรค์ที่สามารถสร้างนวัตกรรม ผลผลิต หรืองานจากการผสมผสานภูมิปัญญาของตนเข้ากับความรู้สมัยใหม่

๗. สนับสนุนให้มีศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนและแสดงผลงานความคิดสร้างสรรค์และการออกแบบของบุคคลทั่วไปจากทุกแหล่งอารยธรรม

๘. พัฒนาให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางของวิถีชีวิตและวัฒนธรรมเขตร้อนที่ทันสมัย เป็นจุดหมายในการเดินทางของนักท่องเที่ยวรุ่นใหม่ที่สนใจการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ วัฒนธรรม ภูมิปัญญาตะวันออก และความรู้เกี่ยวกับวิถีชีวิตที่หลากหลาย

๙. ส่งเสริม สนับสนุนให้เกิดกลไกในการเสาะหาการพัฒนาและการใช้ความเชี่ยวชาญของผู้มีความสามารถพิเศษสาขาต่างๆ อย่างเป็นระบบ

สบร. เป็นองค์กรนำในการผลักดันสังคมไทยให้เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ ด้วยการใช้ความคิดสร้างสรรค์ทำสินค้าและบริการให้เกิดความแตกต่าง มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งจะนำพาเศรษฐกิจไทยให้ก้าวขึ้นสู่ความเป็น

---

[174] สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้, **รู้จัก okmd** [ออนไลน์], ๑๕ เมษายน ๒๕๕๕. แหล่งที่มา: http://www.okmd.or.th/?page_id=1471

ประเทศชั้นนำทั้งในภาคเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม ปัจจุบัน สบร. ประกอบไปด้วยส่วนงานภายในซึ่งมีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านอีก 3 ส่วนงาน ที่พร้อมจะเป็นกำลังในการขับเคลื่อนสังคมไทยให้เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ ประกอบด้วย

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนองค์กรนี้ ได้แก่

๑) นางสุจิตราภรณ์ คำสอาด นักวิจัยอิสระ และที่ปรึกษาด้านยุทธศาสตร์และการวางแผน สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้(องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี

๒) นายอิสระ โพธิจันทร์ ที่ปรึกษาด้าน การจัดการโครงการ สำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน) สำนักนายกรัฐมนตรี

๓. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม[175] ดังต่อไปนี้

เป็นหน่วยงานหนึ่งซึ่งอยู่ในความรับผิดชอบของกรมศิลปากรซึ่งมีประวัติความเป็นมาที่สืบเนื่องกัน มายาวนานจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนี้

พ.ศ.๒๔๗๖ หลังจากปรับระบบราชการใหม่ในกรมศิลปากรได้มีการจัดตั้ง “แผนกละครและสังคีต” ขึ้นเป็นครั้งแรก นับเป็นจุด เริ่มต้นของการเกิด “กองการสังคีต” ขึ้นอยู่กับกองศิลปวิทยาการ มีหน้าที่ค้นคว้าและบำรุงความรู้ในศิลปะทางละครและสังคีต กรมศิลปากรได้จัดตั้ง โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เพื่อดำเนินการสอนวิชาสามัญและศิลปะ โดยใช้ศิลปินจากแผนกละครและสังคีต ซึ่งทำหน้าที่ทั้งครูและศิลปินควบคู่กันไป

พ.ศ.๒๔๗๘ กรมศิลปากรรับโอนข้าราชการโขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสายฝรั่ง ตลอดจนเครื่องดนตรีและเครื่องแต่งกายโขน-ละคร จากกองมหรสพ กระทรวงวัง และมีการจัดแบ่งส่วนราชการใหม่อีก ได้เพิ่มกองโรงเรียนศิลปากร ซึ่งมีหน้าที่เกี่ยวกับการศึกษาและการแสดง โดยแยกเป็นแผนกช่างและ แผนกนาฏดุริยางค์และกอง ดุริยางคศิลป์ มีหน้าที่เกี่ยวกับงานดุริยางค์ไทย และดุริยางค์สากล (โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปากร-แผนกดุริยางค์)

พ.ศ.๒๔๘๕ เปลี่ยนจากแผนกนาฏดุริยางค์มาเป็นกองการสังคีต โอนแผนกนาฏดุริยางค์ มาขึ้นกับกองการสังคีต โรงเรียนศิลปากรเปลี่ยนชื่อ เป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์

---

[175] กรมศิลปากร, **เกี่ยวกับสำนักการสังคีต** [ออนไลน์] แหล่งที่มา : www.finearts.go.th/node/298

พ.ศ.๒๔๘๘ โรงเรียนสังคีตศิลป์ เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลป ได้มีการปรับปรุง แก้ไขการศึกษา และต่อมาภายหลังได้รับการยกฐานะเป็น วิทยาลัยนาฏศิลป

พ.ศ.๒๔๙๕ กรมศิลปากรย้ายจากกระทรวงธรรมการไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม

พ.ศ.๒๕๐๑ กรมศิลปากรย้ายไปสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ

พ.ศ.๒๕๐๔ กรมศิลปากรขยายหน่วยงานออกไปอีก โดยจัดตั้งกองศิลปศึกษาเพิ่มขึ้น โรงเรียนนาฏศิลปโอนจากกองการสังคีตมาขึ้นกับกองศิลปศึกษา และแยกครูผู้สอนไปอยู่ในกองศิลปศึกษา ส่วนข้าราชการกองการสังคีต คือศิลปินผู้แสดง

พ.ศ.๒๕๓๘ เปลี่ยนสถานภาพจาก “กองการสังคีต” มาเป็น “สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์” โดยมีการปรับปรุงและ แบ่งส่วนราชการใหม่อีกครั้ง

พ.ศ.๒๕๔๕ ปรับปรุงโครงสร้าง ระบบการทำงานใหม่ เปลี่ยนชื่อจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์เป็นสำนักการสังคีต ซึ่งประกอบ ด้วยส่วนงานต่าง ๆ คือ

ภารกิจอำนาจหน้าที่ มีดังนี้

๑. เป็นองค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ของชาติอนุรักษ์ สืบทอด ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ในพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีการต่าง ๆ ตามจารีตประเพณีศึกษา

๒. ค้นคว้า วิเคราะห์ วิจัย ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏดุริยางคศิลป์

๓. ฟื้นฟู พัฒนา สร้างสรรค์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ของชาติ และท้องถิ่นอย่างเป็นระบบ เพื่อดำรงไว้ให้คงอยู่ตลอดไป

๔. เผยแพร่ แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏดุริยางคศิลป์กับต่างประเทศกำหนดเกณฑ์มาตรฐานด้านนาฏดุริยางคศิลป์ เพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินที่เป็นบุคคล

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนขององค์กรนี้ ได้แก่

อาจารย์สถาพร นิยมทอง ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านดุริยางค์สากล และดนตรีร่วมสมัย

๔. สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา [176]

---

[176]สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา, **ข้อมูลเบื้องต้น** [ออนไลน์], ๑๖ เมษายน ๒๕๕๕.แหล่งที่มา: www.culture.skru.ac.th/index.php?option=com_content&view=article&id=51&Itemid=80

เป็นองค์กรที่มีหน้าที่ส่งเสริมอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น พ .ศ. ๒๕๔๘ กระทรวงศึกษาธิการ ออกกฎกระทรวง ให้จัดตั้งส่วนราชการในมหาวิทยาลัย ราชภัฏสงขลา กระทรวงศึกษาธิการ ใช้ชื่อ "สำนักศิลปะและวัฒนธรรม" ลงวันที่ ๑ มีนาคม พ.ศ.๒๕๔๙ ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

วัตถุประสงค์

๑.เพื่อสร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมไทยและท้องถิ่น

๒.เพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้ บริการ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยและภูมิปัญญาท้องถิ่นภาคใต้

๓.เพื่อส่งเสริมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยและท้องถิ่นภาคใต้ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

๔.เพื่อสร้างเครือข่ายในการดำเนินกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งในประเทศแลต่างประเทศ

ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่เป็นตัวแทนองค์กร ได้แก่

อาจารย์โอภาส อิสโม รองผู้อำนวยการสำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

๕. สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา[177]

วิสัยทัศน์ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา จะเป็นแหล่งรวบรวมข้อมูลและจัดกิจกรรมการเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมในสังคมพหุวัฒนธรรม โดยมีการวิจัยเป็นฐาน

พันธกิจ ๑. เทิดพระนามและพระกรณียกิจของสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

๒. รวบรวมข้อมูล ศึกษาวิจัย พัฒนาและถ่ายทอดศิลปวัฒนธรรมตามภารกิจหลักของมหาวิทยาลัย

๓. ประสานงานกับคณะและวิทยาเขตรวมทั้งหน่วยงานอื่นๆ ทั้งในและนอกมหาวิทยาลัยเพื่อสร้างความร่วมมือในการพัฒนาแหล่งเรียนรู้และจัดกิจกรรมศิลปวัฒนธรรม

---

[177] สถาบันกัลยานิวัฒนา, **ความเป็นมา** [ออนไลน์], ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๕. แหล่งที่มา : http://www.psu.ac.th/node/629

๔. ให้บริการสารสนเทศด้านศิลปวัฒนธรรมและส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิต

๕. เป็นแหล่งหลอมรวมกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมของมหาวิทยาลัยและชุมชนภายนอก

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนขององค์กรนี้ ได้แก่ อาจารย์วาที ทรัพย์สิน

๖. ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา[178] เป็นองค์กรที่ผลิตบัณฑิตทางด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านแห่งแรกของภาคใต้ และมีหลักสูตรการเรียนการสอนเกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ปรัชญา นาฏศิลป์และการแสดงเป็นปัญญาพัฒนาสังคม

วิสัยทัศน์ ผลิตบัณฑิตทางด้านนาฏศิลป์ และการแสดงให้เป็นผู้สืบสาน ศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่นและนาฏศิลป์ไทย

ผู้ทรงคุณวุฒิที่เป็นตัวแทนองค์กร ได้แก่

อาจารย์จุติกา โกศลเหมมณี อาจารย์ประจำโปรแกรมวิชานาฏศิลป์และการแสดง และอาจารย์ประจำวิชาศิลปกรรมท้องถิ่น และวิชาการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

---

[178]คณะศิลปกรรมศาสตร์, **ปรัชญา วิสัยทัศน์ พันธกิจ โปรแกรมวิชานาฏศิลป์และการแสดง** [ออนไลน์], แหล่งที่มา : http://www.skruart.com/2๐11/vision-show.php

ภาคผนวก ข
รูปเครื่องดนตรี และการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ภาพที่ ๘ : เครื่องดนตรีโนรา ประกอบด้วย กลองโนรามีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของหน้ากลองทั้ง ๒ ด้านกว้างประมาณ ด้านละ ๑๐ นิ้ว และมีส่วนสูงประมาณ ๑๒ นิ้ว ทับ เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้มือตี ควบคุมการเปลี่ยนจังหวะและเสริมท่ารำ ปี่ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในการเดินทำนอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ หรือ กรับ เป็นเครื่องให้จังหวะ

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๙ : เครื่องดีดของซาไก

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๐ : กรือโต๊ะ

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๑ : กรือโต๊ะ(๒)

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๒ : บานอ

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๓ : วงกาหลอ

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๔ : ผู้จัยสัมภาษณ์ครูควน ทวนยก ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ปี่) พ.ศ. ๒๕๕๓ เมื่อวันที่ ๒๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๕ ผู้วิจัยสัมภาษณ์อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ เมื่อวันที่ ๒๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๖ ผู้วิจัยสัมภาษณ์นายหะมะ แบลือแบ ศิลปินพื้นบ้านลิเกร์ฮูลู-สิละ

เมื่อวันที่ ๓๐ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๗ ผู้วิจัยถ่ายภาพร่วมกับนักดนตรีพื้นบ้านรองเง็งวงบุหลันตานี

เมื่อวันที่ ๒๖พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๕

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๘ การประกวดวงดนตรีโนราชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เมื่อวันที่ ๔ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ที่มา : ยศถกกล โกศลเหมมณี

ภาพที่ ๑๙ การประกวดวงดนตรีสิละชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา เมื่อวันที่ ๔ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ที่มา : ยศถกกล โกศลเหมมณี

ภาพที่ การรำยั่วปี่ ในการแสดงโนราโบราณของมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

เมื่อวันที่ ๑ กรกฎาคม ๒๕๕๓

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาพที่ การแสดงโนราโบราณของคณะโนรามหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

เมื่อวันที่ ๑ กรกฎาคม ๒๕๕๓

ที่มา : จุติกา โกศลเหมมณี

ภาคผนวก ค
ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์จาก กลุ่มศิลปินพื้นบ้านภาคใต้ และนักวิชาการ ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลทางด้านประวัติความเป็นมา ขนบนิยม ความเชื่อ แนวทางปฏิบัติ ในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และคุณค่าอันพึงประสงค์ ทั้งยังรวมถึงแนวทางในการพัฒนาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ซึ่งการสัมภาษณ์แต่ละบุคคลจะได้ข้อมูล หรือประเด็นต่างๆที่มีแนวคิดที่แตกต่างกันออกไป ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูลเพิ่มเติมนอกเหนือจากคำถามที่ได้สัมภาษณ์ไป ผู้วิจัยได้มีการบันทึกการสัมภาษณ์และถอดความของผู้ให้สัมภาษณ์เป็นลายลักษณ์อักษร ดังนี้

ผู้ให้สัมภาษณ์ อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ประธานหลักสูตรศิลปะการแสดง

ผู้สัมภาษณ์ ยศถกล โกศลเหมมณี

ประเด็นคำถาม วิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วันที่ วันที่ ๒ ๐ มีนาคม ๒๕๕๕

สถานที่ บ้านพัก อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

ผู้สัมภาษณ์ : คุณค่าของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ อาจารย์คิดว่าเราดูได้อย่างไรครับ

ผู้ให้สัมภาษณ์ : แสดงแล้วสามารถประกอบพิธีกรรมได้อย่างสมบูรณ์ คือ สามารถสนองความสุขทางจิตใจ ถือ เป็นคุณค่า เกิดความสบายใจ กิจกรรมการแสดงสามารถลดความตึงเครียดทางด้านจิตใจได้ ก็ถือว่าเป็นคุณค่าอย่างหนึ่ง มีความเหมาะสมสอดคล้องกับพิธีกรรม

ถ้าในเชิงขนบนิยมคือ บรรเลงหรือร้องแล้ว สามารถเชิญวิญญาณที่ต้องการมาสถิตย์ได้ตามความเชื่อ

จังหวะ ร้อง ดนตรี สามารถโน้มน้าวจิตใจให้คนดูเข้าสู่ภวังค์ได้

ส่วนคุณค่าทางการถ่ายทอด คือ เป็นตัวเอง มีกรอบการถ่ายทอดจากครู และสามารถโน้มน้าวจิตใจให้คนดูมารู้สึกเหมือนกันได้ สิ่งสำคัญ คือ มีความกตัญญูต่อองค์ความรู้ ครูบาอาจารย์ที่ได้รับถ่ายทอดมา

ผู้ให้สัมภาษณ์ ครูควน ทวนยก

ผู้สัมภาษณ์ ยศถกล โกศลเหมมณี

ประเด็นคำถาม วิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วันที่ วันที่ ๒๐ มีนาคม ๒๕๕๕

สถานที่ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

ผู้สัมภาษณ์ : ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีรูปแบบและเปลี่ยนแปลงไปอย่างไรบ้าง ในช่วง ๕๐ ปีนี้

ผู้ให้สัมภาษณ์ : คือ ผมได้เขียนตำนานดนตรีไว้ เช่น การทำ เราจะหาวัสดุมาทำจากท้องถิ่น เนื่องจากเราเล่นเครื่องห้า เป็นเครื่องดนตรีรูปแบบดั้งเดิม อธิบายเรื่องการทำทับ ดนตรี จังหวะ เพลงพื้นบ้านของใต้

แต่เดิมคนใต้มีอาชีพ ทำนา ประมง และการละเล่นพื้นบ้าน บอกวิธีเล่นหนังแต่เดิม เดี๋ยวนี้มาถึงก็เล่นเลย ไม่รู้เรื่อง ตามลักษณะของการละเล่นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เดิมมี ๕ อย่าง ปัจจุบันเพิ่มเป็นสิบ รายได้ก็แตกต่างกัน คนเมื่อก่อนเล่นไม่คิดจะเอาเงิน นักดนตรีก็เดินโรงโดยไม่มีจุดหมายปลายทาง ผมเดินไปอยู่ที่ตากใบ สุไหงปาดี ถ้าไม่มีใครรับก็เล่นวิก เป็นวิกหนังโรง หนังเล่นก็ได้ โนราเล่นก็ได้ อยู่ใกล้วัด เมื่อก่อนหนังเล่นได้เป็นเดือน ผูกเรื่องยาว เช่น หนังตะลุงสามารถต่อให้เป็นเรื่องยาวได้

ผู้สัมภาษณ์ : ถ้าไม่ได้ดูวันนึง อีกวันมาดูได้ มันจบเป็นตอนใช่มั๊ยครับ

ผู้ให้สัมภาษณ์ : ได้ ดูไปนาน ๆ ก็รู้เรื่อง เนื้อเรื่องจะวนอยู่อย่างนั้น

ผู้สัมภาษณ์ : การบรรเลงดนตรีแต่ก่อนเป็นอย่างไร

ผู้ให้สัมภาษณ์ : เมื่อก่อนสมัยนั้น นักดนตรีไม่รู้ว่าเป็นคีย์อะไร ได้ปี่มาก็รู้เรื่องแล้ว แต่เดี๋ยวนี้มีแล้ว เรานำดนตรีไทยมาใช้ด้วย แต่ก่อนมีเสียงเดียว เสียงเข้าโหม่ง คือ ทำยังไงก็ได้ให้เสียงเข้าโหม่ง โนราเป็นลูกทุ้ม หนังตะลุงเป็นลูกโหม่ง

ผู้สัมภาษณ์ : มีเครื่องมืออื่น เช่น แตระ มีความสำคัญอย่างไร

ผู้ให้สัมภาษณ์ : โนราใช้แตระ หนังตะลุงใช้กรับ คนฉิ่งตีโหม่งกับฉิ่ง คนเดียว หนังตะลุงโหม่งกับกรับ คนเดียว

ผู้สัมภาษณ์ : แล้ววงดนตรีกาหลอเป็นอย่างไรครับ

ผู้ให้สัมภาษณ์ : ท้าวมหาพรหม และท้าวมหาพราหมณ์ เป็นพี่น้องกัน ท้าวมหาพรหมตั้งคำถามว่ามนุษย์ สามราศีคืออะไร ถ้าตอบถูกคนทายถูกตัดเศียร ท้าวมหาพราหมณ์คิดอยู่นาน ก็คิดไม่ออก กลัวว่าถ้าตอบไม่ได้ต้องถูกตัดหัวแน่ จึงหนีไป และได้ไปพักที่ใต้ต้นไม้ใหญ่ ได้ยินแม่นกกับลูกนกคุยกันว่า ลูกนกถามแม่ว่า พรุ่งนี้เราจะไปหาอาหารที่ไหน แม่นกตอบว่าไม่ต้องไปที่ไหนหรอก เราจะไปกินเนื้อมนุษย์กัน เขามีการพนันกัน ลูกนกจึงถามว่า พนันว่าอะไร แม่นกตอบว่ามนุษย์สามราศีคืออะไร แล้วคืออะไรหล่ะ ลูกนกถาม ก็ คือ คนนั่นแหละ เช้าเอาน้ำล้างหน้า พอเที่ยงขึ้นมาเอาน้ำลูบอก พอหวันตกเอาน้ำล้างเท้า ท้าวมหาพราหมณ์ได้ยินดังนั้นจึงรีบกลับเข้าเมืองเพื่อไปตอบคำถาม ท้าวมหาพรหมจึงถูกตัดหัวตามวาจาสัตย์ที่ให้ไว้ แต่เนื่องจากว่าเศียรของท้าวมหาพรหมนั้นถ้าตกถึงดินจะเกิดไฟบรรไลกัลป์ ถ้าลงน้ำก็จะทำให้ปลาตามหมด ถ้าไว้บนสวรรค์จะทำให้สวรรค์ร้อน เทวดาจึงบอกให้ไว้ในถ้ำแห่งหนึ่ง เหลือแต่ตัว ชาวบ้านจึงนำหมอไหมาเคาะตี เพื่อประโคมให้กับร่างของท้าวมหาพรหม จากนั้นพระอินทร์จึงสร้างเครื่องดนตรีให้ จึงเกิดเครื่องดนตรีกาหลอขึ้น เมื่อเข้าเทศกาลสงกรานต์ ก็มีการแห่เศียรท้าวมหาพรหม โดยใช้เครื่องกาหลอ เครื่องห้า ของโนราหนังตะลุง ซึ่งก็เกิดขึ้นมาพร้อม ๆกันนั่นแหละ

ผู้สัมภาษณ์ : แล้วปี่ มีเมื่อไหร่ครับ

ผู้ให้สัมภาษณ์ : ประมาณปีพ.ศ. ๒๔๙๗ ได้

ผู้สัมภาษณ์ : วงเครื่องห้าในปัจจุบัน มีหนังตะลุงที่เปลี่ยนไปมากใช่มั๊ยครับ คือ หนังตะลุงไม่ใช้เครื่องห้าแล้ว หรือใช้อยู่แต่ผสม

ผู้สัมภาษณ์ : จริง ๆแล้วมันยังอยู่ครบ ยังขาดแต่กลองตุ๊ก หายไปจากวงการ นานแล้ว เอากลองชุดสากลมาใช้ แต่เดิมถือว่ากลองเป็นครู เช่นโนรา ยังทำอยู่ เอาข้าวมาตั้งหน้ากลอง แต่หนังตะลุงไม่มีแล้ว บางคนเข้าใจผิด เรื่องกลองตุ๊กทั้งโนราและหนังตะลุง กลองโนราก็กลองโนรา หนังตะลุงเรียกกลองตุ๊ก

ผู้ให้สัมภาษณ์ อาจารย์ นครินทร์ ชาทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง(การแสดงพื้นบ้าน)พ.ศ.๒๕๕๐

ผู้สัมภาษณ์ ยศถกล โกศลเหมมณี

ประเด็นคำถาม วิวัฒนาการวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และคุณค่าของวงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

วันที่ วันที่ ๑๘ มีนาคม ๒๕๕๕

สถานที่ บ้านพัก อาจารย์นครินทร์ ชาทอง ต.บ้านพรุ อ.หาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

ผู้สัมภาษณ์ : ดนตรีหนังตะลุงมีอะไร ที่เปลี่ยนไปบ้างในช่วง ๕๐ปี

ผู้ให้สัมภาษณ์ : ดนตรีหนังตะลุง เห็นได้ชัดว่าเปลี่ยนไป เอาดนตรีสากลมาเล่น เริ่มมาจากหนังพร้อม โดยเริ่มเอากีตาร์มาเล่น ทีแรกนำมารำวง ลูกคู่เป็นตัวเริ่มเปลี่ยน ต่อมาหนังโรงอื่น ๆ ก็ทำตาม เพราะว่าสมัยนั้น หนังพร้อมเป็นหนังที่มีชื่อเสียงโด่งดังมาก ตอนนี้ขนบนิยมดนตรีหนังตะลุงวิกฤตมาก นึกจะหยิบอะไรมาก็เอามา ครูสอนขนบนิยมมีน้อย ลูกคู่ไม่รู้จะเรียนรู้จากใคร ครูก็ไม่แตกฉาน นายหนังก็ยังไม่แตกฉาน ไม่รู้หลักการเล่น ยังไม่เข้าใจ แล้วมาเป็นนายหนังเลย

ผู้สัมภาษณ์ : คุณค่าที่พึงประสงค์ของหนังตะลุง

ผู้ให้สัมภาษณ์ : ตัวหนัง แกะสลักลวดลายให้สวยงาม การเชิด การเล่นดนตรี การนำเสนอเรื่องราว ทั้งคติโลกและคติธรรม สะท้อนสภาพสังคม

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ นายยศถกล โกศลเหมมณี

เกิด ๒๘ มิถุนายน ๒๕๑๔

สถานที่อยู่ปัจจุบัน ๓๓๐/๖ ถนนนิพัทธ์สงเคราะห์ ๕อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา ๙๐๑๑๐ โทร. ๐๘๙ – ๑๙๘๗๐๖๐

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. ๒๕๓๑	มัธยมศึกษา โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ จังหวัดปัตตานี
พ.ศ. ๒๕๓๗	ปริญญาตรีวิทยาศาสตร์บัณฑิต คณะวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
ปัจจุบัน(พ.ศ.๒๕๕๔)	กำลังศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาการจัดการทางวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย