ดนตรีประกอบการแสดงมอญรำ: กรณีศึกษาคณะแหยมศิลป์ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี*

The Mon Ram Music: A Case Study of the Yam Silpa Troupe, Ko Kret Sub-district, Pak Kret District, Nonthaburi Province

โสฬส พึ่งทัศน์**
ผศ.ดร.ศรัณย์ นักรบ***

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยา โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งใช้ข้อมูลหลักจากการศึกษาภาคสนาม และข้อมูลสนับสนุนจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่างๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการแสดงมอญรำด้านประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบของการแสดงมอญรำ ศึกษาคุณลักษณะทางฆ้องมอญวงใหญ่ด้านประวัติความเป็นมา ลักษณะทางกายภาพ ระบบเสียง และระเบียบวิธีการบรรเลง เพื่อบันทึกบทเพลงมอญรำเป็นลายลักษณ์อักษร และวิเคราะห์ตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า การแสดงมอญรำเป็นวัฒนธรรมของชาวมอญที่มีมายาวนาน และได้มีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน ผู้แสดงจะต้องรำให้สอดคล้องกับจังหวะและท่วงทำนองของดนตรี วงดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบการแสดงมอญรำคือวงปี่พาทย์มอญ วงดนตรีปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์เป็นวงดนตรีที่ยังคงรักษาระเบียบวิธีการบรรเลงตามแบบแผนดั้งเดิม ลักษณะการบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญคือฆ้องมอญวงใหญ่จะทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของบทเพลง และเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ จะแปรทำนองหลักไปเป็นทำนองของตนเอง การเทียบเสียงจะมีลักษณะเป็นขั้นคู่ 8 และมีวิธีการบรรเลงคือ การตีเป็นคู่ 8 คู่ 6 คู่ 5 คู่ 4 และ คู่ 3 บทเพลงทั้งหมดได้บันทึกเป็นโน้ตดนตรีสากล ผลการวิเคราะห์บทเพลงพบว่า เพลงมอญรำนั้นไม่ทราบนามผู้แต่ง และมีความหมายสอดคล้องกับท่ารำ บทเพลงส่วนมากมีท่อนเดียวและแนวทำนองเดียว อยู่ในกลุ่มเสียง 4 กลุ่มคือ โด เร มี ซอล ลา, โด เร มี ซอล ลา ที, โด เร มี ฟา ซอล ลา และ เร มี ฟา ซอล ลา ที มีช่วงเสียงอยู่ระหว่าง A3 ถึง B5 โดยมีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นและข้ามขั้น การประดับทำนองประกอบด้วยการรัวเสียง การบรรเลงสะบัด การซ้ำทำนอง 2 ลักษณะคือ การซ้ำทำนองที่มีความต่อเนื่องกันกับการซ้ำทำนองในประโยคเพลงเดิมที่ไม่ต่อเนื่องกัน บทเพลงปรากฏ

---

* บทความนี้ เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ในระดับปริญญาโท เรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงมอญรำ: กรณีศึกษาคณะแหยมศิลป์ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

** นิสิตปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

*** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ลักษณะจังหวะของทำนองอยู่ 58 รูปแบบ ซึ่งเป็นการบรรเลงทำนองทั้งในจังหวะตกและจังหวะยก โดยสามารถบันทึกบทเพลงทั้งหมดในอัตราจังหวะ 2/4 ซึ่งไม่พบการเปลี่ยนอัตราจังหวะมีความช้าเร็วของจังหวะในระดับช้าปานกลาง โดยสามารถกำหนดอัตราจังหวะเคาะได้ 65-90 ครั้งต่อนาที
คำสำคัญ: ดนตรีประกอบการแสดงมอญรำ คณะแหยมศิลป์ ฆ้องมอญวงใหญ่

Abstract

This research aims to study, record, and document the Yam Silpa Troupe, Ko Kret Sub-District, Pak Kret District in Nonthaburi Province, in its historical background, musicians, and transmission. The main musical instrument, Kong Wong Yai, had been intensively studied in its background, structure, tuning system, and playing method. The songs were documented and transformed to western notation and were analyzed in musicology ideas. Essentially, this research is of a descriptive nature. The primary source derived from the field study and the secondary source from former texts, books, researches, as well as all papers concerned. Study results indicated that the Mon Ram, a Mon traditional dance, had long history which was handed down from generation to generation. Within the performing, the dancers must dance along with the rhythm as well as the melody of music with accompaniment by the Piphat Mon, a Mon traditional ensemble. The Yam Silpa troupe is the only one ensemble nowadays that still preserved the old style of playing. The Kong Wong Yai was the most important musical instrument in the ensemble that conducted the main melody of the song. The instrument was being played with both hands in 8th, 6th, 5th, 4th and 3rd intervals. Entire songs had been recorded and transformed to western notation. From the song analysis, it could be concluded that the songs had a monophonic texture with four modes: C D E G A, C D E G A B, C D E F G A, and D E F G A B. The melody ranged between A3 to A5 with both conjunctive and disjunctive motion were found. The trill and grace note were being used to ornament the melody. The repetition was in two types: the continuous repetition and the non continuous repetition in the same part of lyrics. There were fifty-eight melodic rhythms which had both downbeat and anacrusis forms. The time signature of the songs was 2/4 with its tempo around 65-90 times per minute.
Keyword: Mon Ram music, Yam Silpa troupe, Kong Wong Yai

บทนำ

มอญ เป็นชนชาติหนึ่งที่เคยเจริญรุ่งเรืองที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นักวิชาการ

ทางภาษาศาสตร์และทางมานุษยดุริยางควิทยาได้จัดพวกมอญไว้ในกลุ่มชนที่พูดภาษาตระกูลมอญ-เขมร (Mon-Khmer) หรือบางทีเรียกว่าตระกูลออสโตร-เอเชียติก (Austro-Asiatic) ในอดีตชาวมอญเคยตั้งอาณาจักรของตนขึ้นทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำอิรวดีในบริเวณพม่าตอนล่างปัจจุบันแต่ตลอดเวลากว่าการรุกรานจากพม่า เป็นเหตุให้บ้านเมืองตกอยู่ในภาวะสงครามอยู่เสมอในระหว่างนั้นชาวมอญได้พากันอพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งอยู่ในประเทศไทยเป็นเนืองๆ[1]

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลในภาคสนาม เพื่อทำการวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงมอญรำ: กรณีศึกษาคณะแหยมศิลป์ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรีนั้น พบว่าชุมชนชาวมอญที่ตำบลเกาะเกร็ด ยังคงยึดมั่นรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมตามแบบชาวมอญดั้งเดิมไว้ได้เป็นอย่างดี ดังจะเห็นได้จากการประกอบพิธีกรรมสำคัญต่างๆได้แก่ 1.ประเพณีสงกรานต์ 2.ประเพณีการสร้างเสาหงส์-ธงตะขาบ 3.มอญรำ เป็นต้น ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมบางสิ่งบางอย่างอาจจะมีการผสมกลมกลืนไปกับวัฒนธรรมสมัยใหม่ไปบ้างแล้วก็ตาม แต่วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวมอญชุมชนเกาะเกร็ด ก็ยังคงมีการสืบทอดกันอย่างต่อเนื่องโดยเฉพาะการแสดงมอญรำหรือที่ชาวมอญเรียกว่า“ปัวฮะเปิ้น”เป็นวัฒนธรรมหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญของชาวมอญในตำบลเกาะเกร็ดที่มีประวัติความเป็นมายาวนานถือเป็นการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูงของชาวมอญที่มีความเก่าแก่ มีความงดงาม ถูกต้องตามแบบแผนดั้งเดิมและเป็นที่ยอมรับ ซึ่งการแสดงมอญรำนั้นผู้รำจะต้องรำให้สอดคล้องกับจังหวะและท่วงทำนองของดนตรี ดังนั้นการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงมอญรำถือว่ามีบทบาทหน้าที่สำคัญมากเช่นกัน วงดนตรีที่นิยมนำมาบรรเลงประกอบการแสดงมอญรำคือ“วงปี่พาทย์มอญ”ซึ่งถือได้ว่าเป็นวงดนตรีที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญอย่างเด่นชัด

การแสดงมอญรำในอดีตนั้นได้รับอิทธิพลมาจากหมู่บ้านกะมาวัก เมืองมะละแหม่ง ในรัฐมอญประเทศพม่า ซึ่งนายเดช ชาวเรือหักท่านเป็นนักดนตรีปี่พาทย์มอญที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทยและยังคงติดต่อไปร่วมบรรเลงดนตรีที่เมืองมอญในประเทศพม่าอยู่เป็นประจำ และได้ไปพบท่ารำมอญโบราณ12 ท่า จากนั้นได้ศึกษาและนำมาถ่ายทอดให้กับคุณยายปริก ชาวตะเคียน (เกิดพ.ศ.2550-2553) ผู้ซึ่งเป็นน้องสาว คุณยายปริกจึงได้ฝึกฝนจนชำนาญและยึดถือเป็นแบบแผนมาโดยตลอด ครั้งสมัยรัชกาลที่ 5 มีข้าราชการ นักดนตรีและศิลปินในราชสำนักได้มาร่วมงานเฉลิมฉลองสมโภชวัดปรมัยยิกาวาส เป็นจำนวนมากและได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความรู้กับชาวมอญที่เกาะเกร็ด ซึ่งในขณะนั้นครูปริก ชาวตะเคียน เป็นครูผู้สอนรำมอญของชุมชนมอญเกาะเกร็ด จากการแลกเปลี่ยนความรู้กันในครั้งนั้นทำให้ครูปริกมีความคิดประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มขึ้นอีก 6 ท่ารำต่อจากท่ารำที่ 12 คือ ท่าที่ 13 เรียกว่า บทละโกน ท่าที่ 14 เรียกว่า พะวาย ท่าที่ 15 เรียกว่า บทละโกน ท่าที่ 16 เรียกว่า บทโศก ท่าที่ 17 เรียกว่า แขก ท่าที่ 18 เรียกว่า ลาว แต่ปัจจุบันท่ารำทั้ง 6 ท่าที่เพิ่มขึ้นนี้ไม่มีผู้ใดนำมาแสดงเลย เนื่องจากต้องใช้เวลาในการแสดงมาก จึงได้ลดทอนท่ารำลงเหลือเพียง 12 ท่ารำตามเดิม[2]

---

[1] สุภรณ์ โอเจริญ, มอญในเมืองไทย 2541: 1

[2] สัมภาษณ์ คุณมะลิ วงศ์จำนงค์ วันที่ 13 เมษายน 2551

สำหรับบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมอญรำแบบดั้งเดิมนั้นมี 12 เพลง และมีการประพันธ์ขึ้นใหม่อีก 6 เพลงในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่ปัจจุบันบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ไม่ได้นำมาบรรเลงเนื่องจากได้มีการลดทอนท่ารำเหลือเพียง 12 ท่ารำ (รำเฉพาะเพลงมอญดั้งเดิม) การบรรเลงบทเพลงจึงต้องลดทอนลงเช่นเดียวกันกับท่ารำ ดังเช่นที่เห็นในปัจจุบันนี้[3]

ถึงแม้ว่าการบรรเลงปี่พาทย์มอญประกอบการแสดงมอญรำยังคงมีการบรรเลงอยู่ในปัจจุบัน แต่นักดนตรีส่วนใหญ่ของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์เป็นผู้อาวุโส จากการสัมภาษณ์ทำให้ได้ทราบเพิ่มเติมว่า คนรุ่นใหม่ไม่นิยมต่อเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมอญรำ เนื่องจากการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงมอญรำจะบรรเลงเฉพาะในงานศพและงานสำคัญตามประเพณีเท่านั้น อีกทั้งบทเพลงมีจังหวะเชื่องช้าไม่สนุกสนานเร้าใจ และต้องบรรเลงตามที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด โดยจะต้องบรรเลงให้สอดคล้องกับท่ารำ หากบรรเลงไม่ตรงตามที่กำหนดไว้จะส่งผลต่อการรำด้วย ประกอบกับคนรุ่นใหม่ให้ความสนใจกับการบรรเลงบทเพลงไทยมากกว่า เนื่องจากสามารถนำไปบรรเลงได้ในทุกโอกาส ทำให้มีผู้ว่าจ้างให้ไปบรรเลงบ่อยครั้ง

จากเหตุผลดังกล่าวอาจจะทำให้บทเพลงประกอบการแสดงมอญรำสูญสิ้นไปในอนาคตได้ดังเช่นบทเพลงมอญรำ 6 เพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ภายหลังแต่ไม่มีผู้ใดสืบทอดต่อ ผู้วิจัยในฐานะที่เป็นลูกหลานชาวมอญ จึงมีความสนใจเป็นอย่างยิ่งในการที่จะศึกษาถึงการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงมอญรำของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ซึ่งผู้วิจัยมีความตระหนักและเล็งเห็นคุณค่าในวัฒนธรรมของตนเอง และมีความต้องการในการที่จะอนุรักษ์ และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมนี้ให้คงอยู่ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาการแสดงมอญรำในด้านประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบของการแสดงมอญรำ
2. เพื่อศึกษาถึงเครื่องดนตรีฆ้องมอญวงใหญ่ ในด้านประวัติความเป็นมา ลักษณะทางกายภาพ ระเบียบวิธีการบรรเลง และระบบเสียง
3. เพื่อบันทึกบทเพลงมอญรำเป็นลายลักษณ์อักษร
4. เพื่อวิเคราะห์แนวทำนองของบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมอญรำตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงมอญรำ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยในการ

---

[3] สัมภาษณ์ อดีตผู้ใหญ่บ้านหมู่ 7 อารัญ รนขาว วันที่ 13 เมษายน 2551

เลือกพื้นที่ภาคสนามดังต่อไปนี้

1. ข้อมูลทางด้านสภาพทั่วไปของชุมชน โดยผู้วิจัยได้เลือกศึกษา เฉพาะ4หมู่บ้านที่เป็นชุมชนชาวมอญ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรีเท่านั้น ได้แก่ หมู่1 บ้านลัดเกร็ด หมู่5 บ้านท่าน้ำ หมู่6 บ้านเสาธงทอง หมู่7 บ้านโอ่งอ่าง ทั้งนี้มิได้รวมถึงหมู่บ้านอื่นๆที่เหลือได้แก่ หมู่2 หมู่3 หมู่4 ซึ่งมิใช่เป็นชุมชนชาวมอญ

2. ข้อมูลทางด้านดนตรี ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงมอญรำของคณะแหยมศิลป์ ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เท่านั้นมิรวมถึงวงดนตรีคณะอื่นๆ ทั้งนี้เนื่องจากวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ยังคงบรรเลงบทเพลงมอญรำ 12 เพลงตามแบบฉบับมอญดั้งเดิมอย่างต่อเนื่องและยังไม่พบผู้ที่ทำการศึกษาวิจัยบทเพลงมอญรำ 12 เพลงของวงปี่พาทย์มอญคณะแหยมศิลป์ในพื้นที่ดังกล่าวนี้

นิยามศัพท์เฉพาะ

มอญรำหรือ “ปัวฮะเปิ้น” หมายถึง คำที่ใช้เรียกผู้หญิงที่รำประกอบเสียงตะโพนมอญ

ขะวัวตัว หมายถึง การบิดมือการม้วนมือ

ฮะเปิน หรือ ทะเปิน หมายถึง ตะโพนมอญ

ป๊าตวาง หมายถึง ฆ้องมอญวงใหญ่

เป หมายถึง ปี่มอญ

เปิงมาง หมายถึง เปิงมางคอก

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)โดยใช้ข้อมูลหลักจากการศึกษาภาคสนามและข้อมูลสนับสนุนจากเอกสารตำราต่างๆ ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและมีขั้นตอนของการดำเนินงานวิจัยดังนี้

1. ขั้นเตรียมการ ผู้วิจัยได้เตรียมการสำหรับการวิจัยใน 2 ส่วนคือการเตรียมการด้านข้อมูลเอกสารโดยการศึกษาจากข้อมูลเอกสาร บทความ งานวิจัย และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประกอบการแสดงมอญรำ จากแหล่งข้อมูลต่างๆ และการเตรียมการสำหรับการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสำรวจพื้นที่ภาคสนามก่อน เพื่อทราบถึงปัญหา อุปสรรค และความเป็นไปได้ของการทำวิจัย

2. ขั้นดำเนินการ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยใน 2 วิธีสำคัญคือ การสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและ

ไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์ทั้งแบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้จำแนกข้อมูลออกเป็น 2 ส่วนคือ ข้อมูลทางด้านดนตรี และข้อมูลเอกสารสำหรับข้อมูลทางด้านดนตรีผู้วิจัยได้ทำการถอดเสียงดนตรีที่ได้จากการบันทึกเสียงภาคสนามเป็นโน้ตดนตรีสากลแล้วจึงทำการวิเคราะห์ตามหลักวิชาการดนตรีในส่วนของข้อมูลเอกสารผู้วิจัยได้ทำการจำแนกและเรียบเรียงเป็นระบบ แล้วจึงนำเสนอในงานวิจัย

4. ขั้นนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลทั้งหมดในรูปแบบของรายงานการวิจัยและสื่อสารสนเทศ ในส่วนของรายงานการวิจัย ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 6 บท คือ บทที่ 1 บทนำ บทที่ 2 การตรวจเอกสาร บทที่ 3 วิธีการวิจัย บทที่ 4 วงดนตรีและเครื่องดนตรี บทที่ 5 การวิเคราะห์บทเพลง และบทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบของการแสดงมอญรำ การแสดงมอญรำนั้นได้รับการถ่ายทอดมาจากบ้านกะมาวัก เมืองมะละแหม่งในรัฐมอญประเทศพม่าซึ่งมีทั้งหมด 12 ท่ารำ โดยนายเดชชาวเรือหัก ได้ไปพบเห็นและได้ถ่ายทอดต่อให้กับนางปริก ชาวตะเคียน (เกิดพ.ศ.2410) ผู้ซึ่งเป็นน้องสาว หลังจากนั้นคุณย่าปริกได้ประดิษฐ์ท่ารำเพิ่มเติมอีก 6 ท่าในสมัยรัชกาลที่ 5 รวมทั้งหมด 18 ท่ารำ แต่ปัจจุบันได้มีการตัดทอนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ออกและยึดถือปฏิบัติเฉพาะท่ารำแบบดั้งเดิม 12 ท่า เท่านั้น ส่วนลักษณะการแต่งกายมอญรำมี 2 ลักษณะคือ 1.การแต่งกายในงานมงคล 2.งานอวมงคล

สำหรับบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมอญรำแบบดั้งเดิมนั้นมี 12 เพลง และมีการประพันธ์ขึ้นใหม่อีก 6 เพลงในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่ปัจจุบันบทเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ไม่ได้นำมาบรรเลงเนื่องจากได้มีการลดทอนท่ารำเหลือเพียง 12 ท่ารำ (รำเฉพาะเพลงมอญดั้งเดิม) การบรรเลงบทเพลงจึงต้องลดทอนลงเช่นเดียวกันกับท่ารำ ดังเช่นที่เห็นในปัจจุบันนี้

2. เพื่อศึกษาถึงเครื่องดนตรีฆ้องมอญวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในวงดนตรีปี่พาทย์มอญ กล่าวคือเครื่องดนตรีฆ้องมอญวงใหญ่จะทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของบทเพลง โดยเครื่องดนตรีชนิดอื่นจะแปรทำนองหลักไปเป็นทำนองของตนเอง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันกับระเบียบวิธี

ภาพประกอบที่ 1 การแต่งกายของผู้แสดงมอญรำในงานมงคลและอวมงคล (ซ้ายไปขวา)

การบรรเลงของวงดนตรีไทย ดังนั้นเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ในวงปี่พาทย์เปรียบเสมือนเป็นหลักของวงดนตรี ซึ่งทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของบทเพลงอย่างแท้จริง ดังนั้นการศึกษาเพื่อทราบถึงทำนองหลักของบทเพลงทั้งในวัฒนธรรมดนตรีของไทยหรือวัฒนธรรมดนตรีของชาวมอญ จึงมีความจำเป็นต้องทราบถึงการบรรเลงทำนองของฆ้องวงใหญ่หรือฆ้องมอญวงใหญ่

2.1 ลักษณะทางกายภาพ

- ส่วนประกอบ ฆ้องมอญวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ของมอญจัดอยู่ในตระกูลเครื่องโลหะประเภทตี มีลักษณะตั้งโค้งขึ้นไปทั้งสองข้างไม่วางราบกับพื้นเหมือนกับฆ้องวงใหญ่ฆ้องวงเล็กของไทย ในปัจจุบันนิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในหมู่ชาวมอญและชาวไทย ร้านฆ้องหรือวงฆ้องทำด้วยไม้และได้มีการแกะสลักเป็นรูปต่าง ๆ และปิดทองอย่างสวยงาม ส่วนมากนิยมแกะสลักเป็นรูปหน้าพระหรือสัตว์ในวรรณคดีฆ้องมอญวงหนึ่งจะมีลูกฆ้องจำนวน 15 ลูก โดยไม่เรียงลำดับเสียงของลูกฆ้องตามแบบอย่างของฆ้องวงไทย บางช่วงได้มีการข้ามเสียงซึ่งเรียกว่าหลุม

- ระเบียบวิธีการบรรเลง ผู้บรรเลงจะนั่งท่าขัดสมาธิ หรือ พับเพียบอยู่กึ่งกลางในวงฆ้องมอญ สำหรับวิธีการจับไม้ฆ้องมอญวงใหญ่นั้นผู้บรรเลงจะจับไม้ในลักษณะให้ก้านไม้ตีพาดอยู่ในกลางร่องอุ้งมือพร้อมกับใช้นิ้วกลางนางก้อยจับก้านไม้ตีไว้และใช้นิ้วหัวแม่มือแตะไว้ที่ด้านข้างปลายนิ้วชี้กดที่ด้านล่างของก้านไม้ตี โดยให้ปลายนิ้วชี้อยู่ชิดกับหัวไม้ตีในลักษณะที่จะใช้ควบคุมเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่และค่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะบรรเลง แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัว งอข้อศอกเป็นมุมฉากพองาม วิธีการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ที่ถูกต้อง ผู้บรรเลงควรตีลูกฆ้องตรงกลางปุ่มและยกไม้ตีสูงพอสมควร สำหรับลักษณะการบรรเลงผสมผสานและการแบ่งมือจะบรรเลงดังนี้ 1. บรรเลงคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และ คู่ 8 เป็นต้น

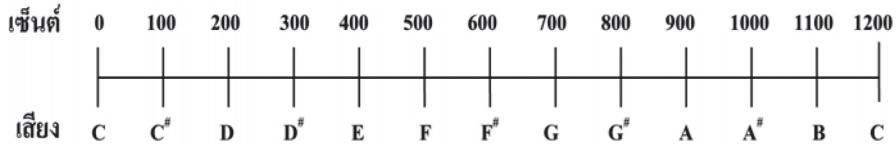
- ระบบเสียง ฆ้องมอญวงใหญ่มี 2 ช่วงทบเสียง โดยมีลูกฆ้องทั้งหมดจำนวน 15 ลูก แต่ในช่วงทบเสียงต่ำจะไม่มีเสียงที่ 3 และ 7 ของบันไดเสียง ซึ่งเมื่อบันทึกบันไดเสียงด้วยตัวเลขจะมีลักษณะดังนี้คือ 1 2 4 5 6 ลักษณะดังกล่าวนี้เรียกว่า “หลุม” สำหรับบันไดเสียงในช่วงทบเสียงที่ 2 จะมีครบทุกเสียง ทั้งนี้ลักษณะการจัดเรียงระดับเสียงในบันไดเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่จะมีความแตกต่างไปจากฆ้องวงใหญ่ของไทยที่มีการจัดเรียงระดับเสียงของบันไดเสียงครบทุกเสียงในทุกๆช่วงทบเสียง ในอดีตวัฒนธรรมดนตรีมอญจะเป็นการถ่ายทอดบทเพลงด้วยปากเปล่าโดยการเลียนเสียงของทำนองเพลงจากเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ซึ่งเรียกว่า “การนอยเพลง” มิได้มีการบันทึกบทเพลงเป็นลายลักษณ์อักษรแต่อย่างใด เมื่ออิทธิพลของ

ภาพประกอบที่ 2 ระดับเสียงต่างๆ ของฆ้องมอญวงใหญ่

วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้เข้ามาสู่สังคมไทย จึงได้มีการนำวิธีการเรียกชื่อโน้ตในระดับเสียงต่างๆ มาใช้เรียกชื่อในวัฒนธรรมดนตรีของไทยและมอญด้วยเช่นกัน ซึ่งมิได้คำนึงถึงระดับเสียงมาตรฐานของดนตรีตะวันตกหรือสากลแต่อย่างใด ตัวอย่างเช่น ระดับเสียงโดกลาง (Middle c) ในดนตรีสากลอาจจะไม่เท่ากับระดับเสียงโดในดนตรีมอญ เพียงแต่นำมาเรียกเพื่อความสะดวกในการถ่ายทอดบทเพลงเท่านั้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้อธิบายถึงการเรียกชื่อระดับเสียงต่างๆ โดยอาศัยโน้ตดนตรีสากลของฆ้องมอญวงใหญ่ ดังต่อไปนี้

ลูกฆ้องลูกที่ 1 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงซอล (G) ลูกฆ้องลูกที่ 2 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงลา (A) ลูกฆ้องลูกที่ 3 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงโด (C) ลูกฆ้องลูกที่ 4 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงเร (D) ลูกฆ้องลูกที่ 5 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงมี (E) ลูกฆ้องลูกที่ 6 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงซอล (G) ลูกฆ้องลูกที่ 7 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงลา (A) ลูกฆ้องลูกที่ 8 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงที (B) ลูกฆ้องลูกที่ 9 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงโด (C) ลูกฆ้องลูกที่ 10 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงเร (D) ลูกฆ้องลูกที่ 11 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงมี (E) ลูกฆ้องลูกที่ 12 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงฟา (F) ลูกฆ้องลูกที่ 13 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงซอล (G) ลูกฆ้องลูกที่ 14 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงลา (A) ลูกฆ้องลูกที่ 15 เรียกชื่อโน้ตเป็นเสียงที (B)

3. การบันทึกบทเพลง เนื่องจากการวิเคราะห์บทเพลงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ถอดเสียงและบันทึกเป็นโน้ตสากลการบันทึกโน้ตจึงต้องคำนึงถึงความถูกต้องของเสียงเป็นสำคัญ ฆ้องมอญเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ของตนเองทั้งรูปลักษณ์และระบบเสียง (Tuning System) ฆ้องมอญวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักของเพลงเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองชนิดอื่นๆ จะเทียบเสียงเข้ากับฆ้องมอญวงใหญ่และยึดแนวทำนองของฆ้องมอญวงใหญ่แปรเป็นทางบรรเลงของเครื่องดนตรีในแต่ละชนิด การศึกษาระบบเสียงของฆ้องมอญวงใหญ่ ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องเทียบเสียง (Chromatic tuner) วัดเสียงฆ้องมอญวงใหญ่เพื่อหาค่าความถี่เสียง (Hertz) แต่เนื่องจากระดับเสียงในการบรรเลงฆ้องมอญวงใหญ่ในแต่ละครั้งจะมีค่าไม่คงที่เพื่อให้ได้ผลที่ใกล้เคียงที่สุดผู้วิจัยได้ทำการวัดระดับเสียงหลายครั้งแล้วทำการหาค่าเฉลี่ยออกมาและนำมาเปรียบเทียบกับค่าความถี่มาตรฐาน(Fundamental Hertz) ของดนตรีตะวันตกและใช้ระบบเซนต์ (Cent) ทำการวัดเปรียบเทียบเพื่อแสดงให้เห็นความแตกต่างของระดับเสียงด้วยระบบเซนต์ (Cent) ซึ่งคิดขึ้นโดยอเล็กซานเดอร์ จอห์นเอลลิส (Alexander John Ellis) ค.ศ.1814-1890 นักคณิตศาสตร์และภาษาชาวอังกฤษโดยมีอัลเฟริดเจมส์ ฮิบกินส์ (Alferd James Hipkins) ค.ศ.1826-1903 เป็นผู้ช่วย ระบบเซนต์แสดงถึงการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีแบบแบ่งเสียงเท่ากับ (EqualTemperament)โดยในหนึ่งช่วงทบ (Octave) ของบันไดเสียงแบ่งออกเป็น1,200 เซนต์ดังนี้



4. การวิเคราะห์บทเพลง ลักษณะของการบรรเลงบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมอญรำนั้นจะเริ่มบรรเลงเพลงโหมโรงเพื่อเป็นการบูชาครู จากนั้นจะบรรเลงบทเพลงมอญรำ 12 เพลงต่อกันและจะบรรเลงเพลงรัวมอญเพื่อบ่งบอกว่าการแสดงได้สิ้นสุดลง ผู้วิจัยได้บันทึกบทเพลงเหล่านี้เป็นโน้ตดนตรี

สากล เพื่อสื่อให้เกิดความเข้าใจและแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุด ซึ่งผลของการวิเคราะห์บทเพลงประกอบการแสดงมอญรำทั้งหมด สามารถสรุปผลตามขอบเขตของการวิเคราะห์ได้ดังนี้

1. ลักษณะทั่วไป

1.1 ความเป็นมา (Historical Background)

บทเพลงมอญรำทั้งหมดไม่มีผู้ใดทราบประวัติความเป็นมาและนามผู้แต่งแน่ชัดเนื่องจากเป็นบทเพลงมอญโบราณ และไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

1.2 ความหมาย (Meaning)

1.2.1 เพลงโหมโรงซอป๊าต သဝ်ဖၚတ် หมายถึง บทเพลงไหว้ครู (บรรเลงก่อนการแสดงมอญรำ)

1.2.2 เพลงปล๊ะห์ตัว ပြဲတဲ့ หมายถึง การยืดมือ (รำให้สุดแขน) หรือยากจ่างหะเป็นหมายถึงยกขาให้ตรงกับจังหวะตะโพน

1.2.3 เพลงถะบ๊ะซาน ထဝ်ဆာန် หมายถึง บวงสรวงบูชา

1.2.4 เพลงคอมทอ ခမ်ဝတ် หมายถึง รับทอง

1.2.5 เพลงขะวัวตัว ခွဲတဲ့ หมายถึง การบิดมือ

1.2.6 เพลงขะวัว ขะนอม ခွဲခန့် หมายถึง ท่าสาวขนมจีน

1.2.7 เพลงที่ 6 ไม่มีผู้ใดทราบชื่อ

1.2.8 เพลงกะยาน ကယာင် หรือช๊าตย่าต သင်္ယာတ် หรือกะวะกลั๊ว ကဝကွဲ หมายถึงการ ต่อผ้า

1.2.9 เพลงมอญคละ မန်ဂွ် หมายถึง มอญที่มีการคละผสมปะปนกัน

1.2.10 เพลงหะว่าย ထဝဲ့ หมายถึงรำถวายมือ (เป็นเพลงของชาวเมืองทวาย)

1.2.11 เพลงเมี่ยง-ปล้าย-หะเลี่ย မင်ဖွဲ့ ဟလၚ หมายถึง ฝรั่งหนุ่ม

1.2.12 เพลงป๊ากเมียะ ပက်မ หมายถึง การดำนา

1.2.13 เพลงนกขมิ้น ကစေံခုဉ်မိတ် หมายถึง นกขมิ้นไทย

1.2.14 เพลงมอญเร็ว ไม่มีความหมาย

โดยความหมายของบทเพลงส่วนใหญ่นั้นจะมีความหมายสอดคล้องกับท่ารำ

1.3 รูปแบบ (Form) บทเพลงมอญเป็นเพลงท่อนเดียว โดยมีลักษณะของการบรรเลงซ้ำ

ทำนองไปมา(Iterative Form) ไม่มีการย้อนกลับ และเพลงที่ 1 กับ 7 จะมีท่อนนำเริ่มต้นก่อนเข้าทำนองหลักของบทเพลง

1.4 ผิวพรรณ (Texture) บทเพลงมอญรำทั้งหมดมีลักษณะที่มีแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture) โดยเครื่องดนตรีจะบรรเลงไปทางเดียวกันหมด

1.5 สีสันของเสียง (Tone color) บทเพลงมอญรำ ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประจำในวงจำนวน 12 ชนิด ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่มอญ ตะโพนมอญ เปิงมางคอก โหม่ง 3 ใบ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก และกรับ โดยไม่มีการขับร้องประกอบ

2. ทำนอง

2.1 กลุ่มเสียง จากการวิเคราะห์บทเพลงมอญรำพบว่ามีหลายกลุ่มเสียง ได้แก่

บทเพลงโหมโรงซอป๊าตและเพลงรัว พบกลุ่มเสียง 5 เสียง (Pentatonic) คือ C D E G A จะไม่พบเสียงจร

บทเพลงที่ 1 ถึง 9 จะพบกลุ่มเสียง 6 เสียง (Hexatonic) คือ C D E G A B จะพบเสียงจร F ปรากฏอยู่ในบทเพลงที่ 4,7,8 และเพลงที่ 9

บทเพลงที่ 10 จะพบกลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง 6 เสียง (Hexatonic) คือ C D E G A B และ D E F G A B

บทเพลงที่ 11 จะพบกลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง 6 เสียง (Hexatonic) คือ C D E F G A และ C D E G A B

บทเพลงที่ 12 จะพบกลุ่มเสียง 6 เสียง (Hexatonic) คือ C D E F G A

2.2 ช่วงเสียง

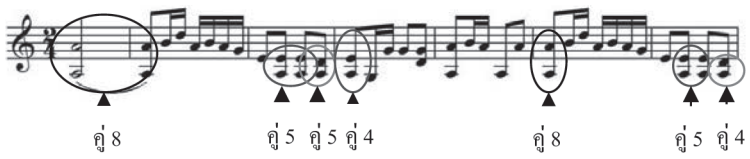
เพลงโหมโรงซอป๊าต เพลงที่ 10,11 และเพลงที่ 12 มีเสียงต่ำสุดของเพลงคือเสียง C และเสียงสูงสุดในเพลงคือเสียง A

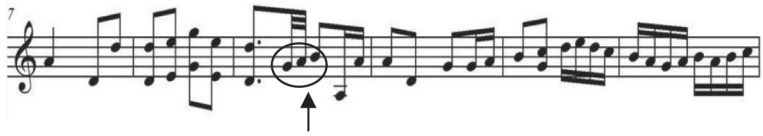
เพลงที่ 1 มีระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง G

เพลงที่ 2, 3, และ 4 มีระดับเสียงต่ำสุดของเพลงคือเสียง G และเสียงสูงสุดในเพลงคือเสียง B

เพลงที่ 5,7,8 และเพลงที่ 9 มีระดับเสียงต่ำสุดของเพลงคือเสียง A และเสียงสูงสุดในเพลงคือเสียง A

เพลงที่ 6 มีระดับเสียงต่ำสุดของเพลงคือเสียง G และเสียงสูงสุดในเพลงคือเสียง A เพลงรัวมอญมีระดับเสียงต่ำสุดคือเสียง C และระดับเสียงสูงสุด คือเสียง E

2.3 ขั้นคู่ เพลงมอญรำ มีลักษณะขั้นคู่เสียง (Interval) ในแนวตั้งได้แก่ คู่ 4 และ คู่ 8 พบขั้นคู่ทุกเพลง ยกเว้นเพลงรัว คู่ 5 พบทุกเพลง คู่ 3 พบเพลงที่ 4,8 และ คู่ 6 พบเพลงที่ 5 ตามตัวอย่าง

2.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง เพลงมอญรำมีแนวดำเนินทำนอง 2 ลักษณะได้แก่ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) และการเลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion)

2.5 การประดับตกแต่งทำนอง บทเพลงมอญรำจะมีการประดับตกแต่งทำนองในลักษณะการตีกรอ และการตีสะบัดในบางช่วงของบทเพลง ซึ่งพบลักษณะของการตีกรอในทุกบทเพลง สำหรับการตีสะบัดจะไม่พบในเพลงโหมโรงซอป๊าต, เพลง 6,7,11 และเพลงรัวมอญตามตัวอย่าง

การตีสะบัด

2.6 การซ้ำทำนอง เพลงมอญรำมีการซ้ำทำนอง(Repetition) 2 ลักษณะ คือซ้ำทำนองที่มีความต่อเนื่องกันกับการซ้ำทำนองในประโยคเพลงเดิมที่ไม่ต่อเนื่องกัน ตามตัวอย่าง

การซ้ำทำนองแบบต่อเนื่อง

3. จังหวะ

3.1 อัตราจังหวะ

เพลงมอญรำทั้งหมดสามารถบันทึกในอัตราจังหวะ โดยไม่พบการเปลี่ยนแปลงของอัตราจังหวะ

3.2 ความช้าเร็วของจังหวะ

เพลงมอญรำมีความช้าเร็วของจังหวะ 2 ลักษณะคือ เพลงโหมโรงซอป๊าตกับเพลงรัวมอญจะมีอัตราจังหวะเร็วปานกลางในระดับ 90 ครั้งต่อนาที ส่วนบทเพลงที่ 1-12 จะมีอัตราจังหวะช้าปานกลางในระดับ 65 ครั้งต่อนาที

อภิปรายผลการวิจัย

การแสดงมอญรำ เป็นการแสดงที่เกี่ยวเนื่องมาจากความเชื่อ ความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวมอญ อีกทั้งเป็นการคารวะต่อบรรพบุรุษของชาวมอญที่ได้มีการถือปฏิบัติสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน นับตั้งแต่บรรพบุรุษของชาวมอญที่ยังอาศัยอยู่ในรัฐมอญประเทศพม่ามาจนถึงปัจจุบัน ลักษณะดังกล่าวสามารถอธิบายได้ด้วยแนวคิดทางสังคมวิทยาในเรื่องของกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (Socialization) ซึ่งเป็นกระบวนการในการถ่ายทอดความรู้ ความคิด ทัศนคติ อุดมการณ์ บุคลิกภาพของสมาชิกสังคมจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากชาวมอญได้ส่งผ่านการแสดงมอญรำจากบรรพบุรุษสู่ลูกหลานมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน โดยได้มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมสอดคล้องกับสภาพสังคม

ในแต่ละยุคสมัย คือกระบวนการที่สังคมหรือกลุ่มสั่งสอนทั้งโดยทางตรงและทางอ้อมให้ผู้ที่เป็นสมาชิกของกลุ่มได้เรียนรู้และรับเอาระเบียบวิธี กฎเกณฑ์ ความประพฤติ คุณธรรม ค่านิยมต่างๆ ที่กลุ่มนั้นได้กำหนดไว้เป็นระเบียบของความประพฤติและความสัมพันธ์ของสมาชิกของสังคมนั้น

การแสดงมอญรำในชุมชนมอญเกาะเกร็ดถึงแม้จะยังสามารถพบเห็นได้ในปัจจุบัน แต่ในช่วงระยะเวลา 3 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ.2550-2553) จากการศึกษาภาคสนามและข้อมูลจากเอกสารพบว่า รูปแบบของการแสดงมอญรำในตำบลเกาะเกร็ดได้มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมดังนี้

1. การแสดงมอญรำในอดีตจะแสดงต่อเนื่องกันจนครบทั้ง12เพลง แต่ปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการรำคือรำ6เพลงแล้วหยุดจากนั้นค่อยรำเพลงที่เหลือในเวลาถัดไปหรือแสดงในวันใหม่จนครบทั้ง 12 เพลง

ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากในปัจจุบันชาวไทยเชื้อสายมอญได้อาศัยกระจัดกระจายไปในที่ต่างๆ ซึ่งต่างมีภาระหน้าที่การงานของตนเอง ทำให้การเข้าร่วมในงานหรือพิธีกรรมอาจทำได้ไม่เต็มที่ ดังนั้นการรำ 6 เพลงแล้วหยุดจากนั้นค่อยรำเพลงที่เหลือในเวลาถัดไปหรือแสดงในวันใหม่จนครบทั้ง 12 เพลง อาจเพื่อเป็นการเชิญชวนให้ติดตามงานหรือพิธีกรรมที่เหลือต่อไป

2. บทเพลงมอญรำในอดีตมีชื่อเรียกเป็นภาษามอญ แต่ปัจจุบันชื่อเพลงได้เลือนหายไปเนื่องจากยากต่อการจดจำทำให้นักดนตรีส่วนใหญ่นิยมเรียกลำดับของบทเพลงแทนชื่อเพลงมากกว่าในอดีต

ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากขาดการสืบทอดทางด้านภาษา และมิได้มีการบันทึกเป็นตำราหรือหนังสือภาษามอญ อีกทั้งไม่ได้มีการส่งเสริมให้ศึกษาภาษามอญอย่างจริงจัง ชาวไทยเชื้อสายมอญที่อาศัยกระจัดกระจายไปในที่ต่างๆ เมื่อไม่ได้ใช้ภาษามอญจึงทำให้ภาษามอญค่อยๆเลือนหายไป 3. บทเพลงมอญรำในอดีตมีทั้งหมด 18 เพลง 18 ท่ารำ แต่ปัจจุบันนิยมรำเพียง 12 เพลง 12 ท่ารำ เนื่องจากต้องใช้เวลาในการรำนานจึงทำให้เพลงที่ 13 ถึงเพลงที่ 18 ไม่มีผู้ใดนำมาแสดง

ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากสภาพสังคมและเศรษฐกิจในปัจจุบัน ที่ส่งผลต่อการประกอบพิธีกรรมต่างๆ มิใช่เฉพาะเพียงชาวมอญเท่านั้น แต่รวมไปถึงกลุ่มชนเชื้อชาติต่างๆด้วยเช่นกัน การประกอบพิธีกรรมที่มีระยะเวลายาวนานทำให้สิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย ปัจจุบันการประกอบพิธีกรรมทั้งหลายจึงได้มีการลดขั้นตอนหรือตัดทอนขั้นตอนของพิธีกรรมออกไป

การแสดงมอญรำจะคงอยู่หรือเปลี่ยนแปลงอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับกลุ่มบุคคลหลายฝ่าย ไม่ว่าจะเป็นครูผู้สอนมอญรำ ลูกศิษย์ และนักดนตรี ตลอดจนชาวมอญทุกคนในการที่จะให้ความสนใจและการสืบทอด ตลอดจนส่งเสริมการแสดงมอญรำให้ดำรงอยู่อย่างจริงจัง และยึดมั่นในแบบแผนของมอญอย่างแท้จริงมากน้อยเพียงใด

ท่ามกลางของสังคมที่มีความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีในด้านต่างๆ นับเป็นเรื่องยากที่ความเชื่อดั้งเดิมของชาวมอญจะยังคงดำรงอยู่ได้ โดยเฉพาะชุมชนมอญเกาะเกร็ดซึ่งตั้งอยู่ในเขตเมืองหลวงยิ่งเป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในหลาย ๆ ด้าน อีกทั้งในปัจจุบันได้มีการพัฒนาการท่องเที่ยวในชุมชนมอญเกาะเกร็ด ซึ่งเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงในวิถีชีวิตโดยรวมของชุมชนมอญเกาะเกร็ด หากการพัฒนาการท่องเที่ยวในลักษณะเชิงอนุรักษ์ก็อาจช่วยทำให้วัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวมอญเกาะเกร็ดยังคงอยู่ได้จากการส่งเสริมฟื้นฟูประเพณีต่างๆ ของชาวมอญ

ข้อเสนอแนะ

จากการวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบการแสดงมอญรำของชุมชนชาวมอญตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อประโยชน์ทางวิชาการในสาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดังนี้

1. ควรมีการศึกษาวิจัยแนวทำนองของเครื่องดนตรีในทุกเครื่องมือที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมอญรำของคณะแหยมศิลป์ เนื่องจากผู้วิจัยได้ศึกษาเฉพาะฆ้องมอญวงใหญ่เท่านั้น ซึ่งยังมีเครื่องดนตรีที่ควรศึกษาวิจัยอาทิ ปี่มอญ, ตะโพนมอญ และเปิงมางคอก เป็นต้น

2. สมาคมไทยรามัญ และทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้อง ควรส่งเสริมให้การแสดงมอญรำเป็นจุดเด่นของการส่งเสริมการท่องเที่ยวชุมชนเกาะเกร็ด โดยคนในชุมชนมีส่วนร่วมในการบริหารจัดการการท่องเที่ยว เพื่อให้เกิดความตระหนักในคุณค่าของการแสดงมอญรำ และร่วมกันสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของชาวมอญให้ยั่งยืนสืบไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. 2512. **มอญที่เกี่ยวกับไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระครูบวรธรรมกิจ 2541).

ณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น. 2539. **การศึกษาวัฒนธรรมการดนตรีของปี่พาทย์มอญ**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2547. **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิรนาม. 2539. **ปทุมรัตตานุสรณ์.** บริษัทเท็คโปรโทชั่น แอนด์ แอ็ดเวอร์ไทร์ซิ่งจำกัด. (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระครูปทุมรัต (อำภา) อาทิตโต วันอาทิตย์ที่ 24 มีนาคม พ.ศ. 2539).

บุญยิ่ง เต๊ะอ้วน. นักดนตรี. **สัมภาษณ์**, 13 เมษายน 2552.

_____. **สัมภาษณ์**, 10 มกราคม 2553.

ปฟ้าณี ฐิติวัฒนา. 2523. **สังคมวิทยา.** กรุงเทพมหานคร**:** ไทยวัฒนาพานิช.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2549. **หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา. (เอกสารประกอบการสอน).** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร.

พุทธ ณ บางช้าง. 2542. **การวิเคราะห์เพลงมอญในพิธีศพ.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ไพศาล อินทวงศ์. 2547. **ผลึกสัมพันธ์ รามัญ-ไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เลี่ยงเชียง.

มะลิ วงศ์จำนงศ์. ครูสอนมอญรำ. **สัมภาษณ์**, 25 มกราคม 2552.

_____. **สัมภาษณ์**, 13 เมษายน 2552.

สมาคมไทยรามัญ. 2547. **๘๐ ปีศาสตราจารยเกียรติคุณ นายแพทย์สุเอ็ด คชเสนีย์ : ๔๘ ปีสมาคมไทยรามัญ.** กรุงเทพฯ: เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอ็ดเวอร์ไทซิ่ง.

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง และคณะ. 2538. **มอญ บทบาททางด้านสังคม วัฒนธรรม ความเป็นมาและความเปลี่ยนแปลงในรอบ 200 ปี ของกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: สหธรรมมิก. อ้างถึง Erik Seidenfaden. 1967. **The Thai Peoples.** Bangkok: The siam Society.

สุภรณ์ โอเจริญ. 2541. **มอญในเมืองไทย.** กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุภา คชเสนี (พลเอก) และคณะ 2551. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์สุเอ็ด คชเสนี. กรุงเทพ: เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอ็ดเวอร์ไทซซิ่ง.

องค์ บรรจุน. 2549. "วัฒนธรรมมอญบางกระดี่." **วัฒนธรรมบางขุนเทียน จากอดีตสู่ปัจจุบัน.** กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดีย สแควร์.

อารัญ รนขาว. นักดนตรี. **สัมภาษณ์**, 13 เมษายน 2552.

_____. **สัมภาษณ์**, 10 มกราคม 2553.