รือบะ : ซอสามสายแห่งชายแดนใต้[1]

Rueba : The Three Stringed Fiddle of Southern Frontier

(Received : Sep 17, 2018 Revised : June 11, 2019 Accepted : June 18, 2019)

วันชัย เอื้อจิตรเมศ[2]
Wanchai Uejitmet
พัชราภรณ์ เอื้อจิตรเมศ[3]
Patcharaporn Uejitmet

บทคัดย่อ

รือบะ ฆือบะ เรบับ หรือเรอบับ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีคันชักอิสระ ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีของชาวอาหรับ เรียกว่า Kamanche และกระจายในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พบในประเทศไทย มาเลเซีย อินโดนีเซีย และกัมพูชา หากแต่มีรูปร่าง และจำนวนสายแตกต่างกัน สำหรับรือบะในประเทศไทยนั้นมี 3 สาย ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมะโย่ง โดยเฉพาะ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ส่วนประกอบของรือบะ ประกอบด้วย 1) คันทวนส่วนบน หรือบูงอลานะ 2) คันทวนหรือตูแลบาแก 3) ลูกบิด หรือปูละตาลี 4) กะโหลกซอ หรือปาแปปูงง 5) หน้าซอ 6) เท้าซอ หรือกากี 7) ถ่วง หรือซูซู 8) คันชัก หรือปาแตแกแซ 9) สายซอ หรือตาลีปูซะ 10) รัดอก และ 11) หย่อง หรือปาจ๊ะ

---

[1]บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่ององค์ความรู้และภูมิปัญญารือบะ

[2]ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

[3]รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

ลักษณะการนั่งบรรเลงรือบะนั้นจะวางค่อนไปทางซ้ายด้านหน้าของผู้บรรเลง ในลักษณะตั้งฉากกับพื้น จับคันทวนด้วยมือซ้าย และจับคันชักด้วยมือขวา การเทียบเสียงรือบะนั้นเทียบเสียงเป็นคู่ 4 สายในตรงกับเสียงโดสูง (C) สายกลาง เสียงซอล (G) สายนอกเสียงเร (D) โดยมักเทียบจากเสียงร้องของผู้แสดงมะโย่ง เพื่อให้ขับร้องได้สะดวก ด้านการสืบทอดการบรรเลงรือบะ พบว่า ใช้วิธีการเรียนรู้ด้วยตนเองในลักษณะครูพักลักจำ ปัจจุบันยังไม่ปรากฏว่ามีหลักสูตรการสอนอย่างเป็นระบบ ด้านโอกาสการบรรเลงพบว่าการแสดงเพื่อความบันเทิงนั้นลดน้อยลง หากแต่ยังมีโอกาสการแสดงในลักษณะที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม เช่น พิธีไหว้ครู พิธีแก้บน ดังนั้นหน่วยงานทั้งภาครัฐ เอกชน ตลอดจนภาคีเครือข่ายชุมชนสังคมควรเร่งการถอดองค์ความรู้เกี่ยวกับรือบะก่อนจะสูญหายในอนาคตอันใกล้

คำสำคัญ : รือบะ ฆือบะ เรบับ มะโย่ง ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง

Abstract

The *Rueba, Kueba, Rebab,* or *Rerbab* is a bowed instrument with an independent bow. Influenced by the Arabian musical culture called *"Kamanche"*, the Rebab was distributed across Southeast Asia. Although the Rueba was found in many countries—Thailand, Malaysia, Indonesia, and Cambodia—they have different shapes and string numbers. In Thailand, especially in the three border provinces, the Rueba consists of three strings used to be accompanied by *Mayong* performance. There are 11 parts of Rueba : 1) Top-piece of shaft or *Bu Ngo La Na* 2) Shaft or *Tu Lae Ba Gae* 3) Piece of Rueba for tightening or loosening the strings or *Pu La Ta Lee* 4) Sound resonator made of coconut shell or *Pa Pae Pu Ngong* 5) Surface of sound resonator 6) End piece of Rueba or *Khak*i 7) Weighting or *Zuzu* 8) Fiddle bow or

Pa Tae Gae Sae 9) Fiddle string or *Ta Lee Pu Sa* 10) *Rud Ok* or string used to adjust sound and to hook fiddle string and shaft 11) Bridge or *Pa ja.* To play this three-stringed fiddle, keep the Rueba parallel to the ground and place it on the left side in front of the musician. Hold the shaft with the left hand and handle the fiddle bow with the right hand. Sound of the Rueba is tuned in 4 pairs of strings. The first string matches with Do (C). The second string matches with Sol (G). The third string matches with Re (D). The sound of the Rueba is usually tuned by comparing with the voice of *Mayong* performers to sing conveniently. For the succession of Rueba, the research shows that learning from the musicians through the back door or self-learning is the way to learn how to play this three-stringed fiddle. There is no formal course or curriculum of Rueba at the present. For the occasion of playing Rueba, the research shows that performing for entertainment purpose is playing less. However, there are still ritual occasions to play the Rueba, such as paying respect ceremony for musician teachers or making a votive offering. Thus, before fading away in the near future, government and private sectors, including members of community network and society, should expedite the process of Rueba knowledge capturing.

Keywords : Rueba, Kueba, Rebab, Mayong, Folk Music of Lower Southern Region

บทนำ

รือบะ ในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมะโย่ง มีการศึกษาทั้งรูปแบบงานวิจัย และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการแสดงมะโย่งหลายชิ้น ได้แก่ การศึกษาเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ โดย ลำใย ไชยสาลี (2542, น.81 - 87) กล่าวถึงเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้หลายชนิด ส่วนที่เกี่ยวข้องกับรือบะมีการอธิบายด้านลักษณะทางกายภาพของรือบะ กรรมวิธีการผลิตลักษณะการนำไปใช้ และการเก็บรักษา งานวิจัยเรื่อง การมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชน ในการบริหารจัดการวัฒนธรรม : กรณีศึกษาการแสดงมะโย่ง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี โดย สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี (2551, น.4) กล่าวถึงเครื่องดนตรี และวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมะโย่ง ตลอดจนแนวทางในการอนุรักษ์ฟื้นฟูการแสดงมะโย่ง 3 ประเด็น คือ การปรับเปลี่ยนในส่วนของพิธีกรรมที่ขัดกับหลักศาสนาอิสลาม การนำศิลปะการแสดงมะโย่งบรรจุในบทเรียนหลักสูตรท้องถิ่น และการให้ผู้นับถือศาสนาอื่นเป็นผู้สานต่อหน้าที่ในการอนุรักษ์ฟื้นฟูการแสดงมะโย่งให้คงอยู่ งานวิจัยเรื่องมะโย่ง : นาฏละครมลายู โดย ภิญโญ เวชโช (2556, น.36 - 37) มีประเด็นน่าสนใจ กล่าวว่า การแสดงมะโย่ง ยังคงมีกระจายอยู่ใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ หากแต่มีการตัดทอนในส่วนที่เป็นพิธีกรรมออกไปมาก ในปัตตานียังคงเหลือเพียงคณะเดียว คือ คณะสามพี่น้อง ตำบลเกาะเป๊าะ อำเภอหนองจิก จังหวัดปัตตานี และกำลังจะสูญหายไปเพราะขาดผู้สืบทอด จากเอกสารและงานวิจัยเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงมะโย่งดังกล่าวข้างต้น พบว่าไม่มีงานชิ้นใดอธิบายถึงขั้นตอนการฝึกหัด การถ่ายทอด วิธีการบรรเลง บทเพลง ตลอดจนเทคนิค กลเม็ดต่าง ๆ ในการบรรเลงรือบะ ความดังกล่าวจึงเป็นมูลเหตุให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาองค์ความรู้และภูมิปัญญารือบะ เพื่ออนุรักษ์องค์ความรู้ที่สุ่มเสี่ยงต่อการสูญหายในระยะเวลาอันใกล้ด้วยหลายสาเหตุ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาองค์ความรู้และภูมิปัญญาการบรรเลงรือบะ

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดด้านกายภาพของเครื่องดนตรี วิธีการและเทคนิคการบรรเลง วิธีการถ่ายทอด โดยการรวบรวมจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ประกอบกับสัมภาษณ์แบบเจาะลึกจากผู้รู้ และนำองค์ความรู้ที่ได้มาเรียบเรียง วิเคราะห์ และนำเสนอตามรูปแบบงานวิจัย ขอบเขตด้านระยะเวลาคือเดือนมีนาคม – สิงหาคม 2560 โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับรือบะในประเด็นต่าง ๆ ด้านผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์ คือกลุ่มนักดนตรี และนักแสดงมะโย่งคณะอาเนาะคือรี (ลูกปลาดุก) จำนวน 4 คน ผู้ให้ข้อมูลหลัก คือ นายเซ็ง สุหลง ผู้บรรเลงรือบะ และผู้ให้ข้อมูลรอง 3 คน คือ นายดะห์รี แอมอง นายมอฮาหมัดซอรี อาบู และนายต่วนมะ มือและ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์ทั้งแบบมีโครงสร้าง และไม่มีโครงสร้าง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่บันทึกมาสรุปเพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้องของข้อมูล รวมทั้งการถอดเสียงที่บันทึกไว้เป็นโน้ตเพลง ตลอดจนการจำแนกและจัดเรียงลำดับข้อมูล นำไปสู่การวิเคราะห์ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายที่ได้ตั้งไว้ โดยผลที่ได้รับจะต้องให้เห็นถึงองค์ความรู้ และภูมิปัญญารือบะ

ผลการวิจัย

เรบับ หรือเรอบับ (Rebab) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีชนิดหนึ่งที่พบในวัฒนธรรมดนตรีของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หลายประเทศ เช่น อินโดนีเซีย มาเลเซีย ไทย กล่าวโดยเฉพาะในประเทศไทยนั้นพบเรบับ ใช้บรรเลงอยู่ในวัฒนธรรมดนตรี บริเวณ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ เรียกว่ารือบะ หรือฆือบะ เมื่อพิจารณาจากรูปร่างของรือบะ พบว่า มีลักษณะทางกายภาพคล้ายคลึงกับซอสามสายในวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางของไทย รวมทั้งตรัวขแมร์ ในวัฒนธรรมดนตรีกัมพูชา ซึ่งทั้งหมดมีที่มาจากแหล่งเดียวกัน คือวัฒนธรรมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของชาวอาหรับ เรียกว่า Kamanche ซึ่งมีที่มาจาก 2 คำ คือ คำว่า “Kaman” และคำว่า “cheh” ซึ่งเมื่อรวมคำแล้ว Kamanche หมายถึง เส้นโค้งเล็ก ๆ

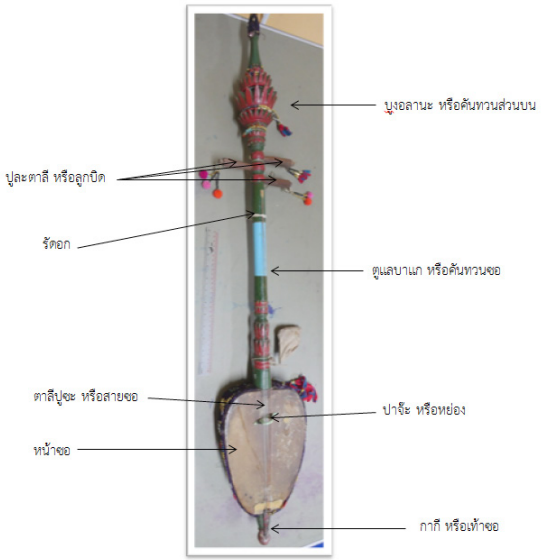
(Olomi, M., 2015, ออนไลน์) อย่างไรก็ตามการรับวัฒนธรรมของชาวต่างชาติเข้ามานั้น ย่อมมีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดต่าง ๆ เช่น รูปทรง ระดับเสียง เทคนิคและวิธีการบรรเลง ให้มีความเหมาะสมกับรสนิยม และบทบาทหน้าที่การนำไปใช้ในกิจกรรมของคนในกลุ่มนั้น ๆ ในประเทศมาเลเซีย และประเทศอินโดนีเซีย เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า เรอบับ เช่นเดียวกัน แต่มีความแตกต่างกันด้านกายภาพคือจำนวนสาย กล่าวคือเรบับของประเทศมาเลเซียมี 3 สาย แต่เรบับของประเทศอินโดนีเซีย มีเพียง 2 สายเท่านั้น

1. ส่วนประกอบของรือบะ

รือบะ ฆือบะ เรบับ หรือเรอบับ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีประเภทมีเท้า ลักษณะคล้ายซอสามสายของภาคกลาง และเรอบับของประเทศมาเลเซีย อินโดนีเซีย รือบะที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้ มี 3 สาย คันชักอิสระ รูปร่างคล้ายคลึงกับเรบับของประเทศมาเลเซีย ด้วยเหตุมี 3 สายเช่นเดียวกัน

ส่วนประกอบของรือบะมีดังต่อไปนี้

1.1 คันทวนซอส่วนบน เรียกว่า “บูงอลานะ” หมายถึง ดอกสัปปะรด ทำจากไม้ชิ้นเดียวกับคันทวนมีลักษณะคล้ายดอกสัปปะรดตามชื่อในภาษามลายู ด้วยวิธีการแกะสลักเป็นลักษณะกลีบดอกซ้อนกัน 4 ชั้นทาสีแดง ด้านข้างทาสีเขียว โดยมีฐานรองรับโดยคว่ำลง กลีบดอกชั้นแรกมีลักษณะเล็กขนาดเดียวกับฐาน ชั้นที่ 2 ขยายขนาดใหญ่ขึ้นเป็นหนึ่งเท่าจากกลีบดอกชั้นแรก ชั้นที่ 3 มีลักษณะกลีบดอกใหญ่ขึ้น และมีขนาดใหญ่ที่สุด ชั้นที่ 4 มีลักษณะกลีบดอกเล็กกว่าชั้นที่ 3 ดอกวางซ้อนบนกลีบดอกชั้นที่ 3 แต่ละชั้นมีสร้อยลูกปัดคล้อง บริเวณยอดส่วนบนทำเป็นลักษณะปลายแหลมคล้ายยอดเทริด หรือชฎา สำหรับบริเวณส่วนบนของคันทวนนั้นอาจมีความเห็นในการเปรียบเทียบว่ามีลักษณะคล้ายมงกุฎ หรือชฎา หรือดอกข่า แตกต่างกันออกไป



ภาพที่ 1 ส่วนประกอบของรือบะ
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

1.2 คันทวนซอ เรียกว่า “ตูแลบาแก” หมายถึง กระดูกสันหลัง ทำจากไม้กลึงเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 นิ้ว ยาวประมาณ 24 นิ้วต่อเนื่องมาจากคันทวนส่วนบนยาวมาจนถึงกะโหลกซอ บริเวณที่แทงลูกบิดทาด้วยสีแดงเป็นปล้อง 3 ปล้อง ถัดลงมาทาด้วยสีเขียว บริเวณกลางคันทวนทาด้วยสีฟ้า ถัดลงมาแกะสลักเช่นเดียวกับบูงอลานะ คือเป็นกลีบดอกสัปปะรด 4 ชุดทาด้วยสีแดง สลับกับพื้นคันทวนที่ทาด้วยสีเขียว

1.3 ลูกบิด เรียกว่า “ปูละตาลี” หมายถึง มือ ทำจากไม้เช่นเดียวกับคันทวนแต่ไม่ทาสี โดยปล่อยให้เป็นสีเนื้อไม้ตามธรรมชาติ มี 3 อันตามจำนวนสายซอ บริเวณปลายลูกบิดประดับด้วยสร้อยลูกปัดขนาดสั้น 2 – 3 ชาย ปลายลูกปัดมีตุ้มทำด้วยไหมพรม เรียกว่า “กาบุ”

1.4 กะโหลกซอ เรียกว่า “ปาแปปูงง” หมายถึง สะโพก

ภาพที่ 2 ปาแปปูงง หรือกะโหลกซอ
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

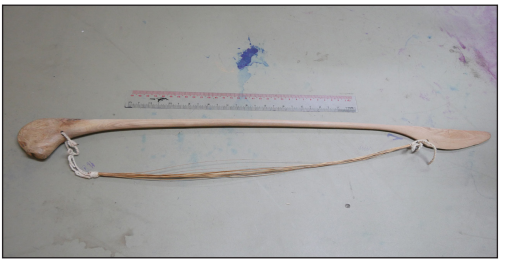
ปาแปปูงง หรือกะโหลกซอ ทำจากไม้รูปทรงสามเหลี่ยม ปลายเหลี่ยม มีลักษณะมนคล้ายกะโหลกซอสามสาย หากแต่กะโหลกรือบะทำจากไม้โดยใช้วิธีขุดให้เป็นโพรง ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียง ด้านข้างกะโหลกต่อไปจนด้านหลังหุ้มด้วยผ้ากำมะหยี่สีม่วง และสีดำ ร้อยด้วยสายลูกปัด และไหมพรม

1.5 หน้าซอ ไม่มีชื่อเรียกในภาษามลายู หุ้มด้วยหนังวัวตรึงด้วยกาวยึดกับกะโหลกซอ

1.6 เท้าซอ เรียกว่า “กากี” หมายถึง ส่วนที่ยื่นต่อจากกะโหลกซอบริเวณด้านล่าง สำหรับรือบะที่ปรากฏในการเก็บข้อมูลการวิจัยนี้มีลักษณะส่วนปลายสุดเป็นวงกลม ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถหมุนคันซอได้อย่างสะดวก ระหว่างการบรรเลง กากี หรือเท้าซอ ทำจากไม้ชนิดเดียวกับคันซอ อยู่บริเวณใต้กะโหลกซอลงมา บริเวณกากีมีแผ่นโลหะเพื่อใช้สำหรับผูกสายซอทั้ง 3 สาย บริเวณปลายเท้าซอมีรูปร่างกลมรูปไข่ เมื่อบรรเลงใช้ส่วนนี้วางกับพื้น

1.7 ถ่วง เรียก “ซูซู” หมายถึง นมสาว ทำจากชันมีลักษณะเป็นรูปถ้วยสามเหลี่ยมยอดแหลม ใช้ติดบริเวณด้านซ้ายของหน้าซอ ทำหน้าที่เช่นเดียวกับถ่วงซอสามสาย เพื่อถ่วงให้ซอมีเสียงต่ำ และกังวาน

ภาพที่ 3 ซูซู
(Rahimidin Zahari, 2011, Online)



ภาพที่ 4 ปาแตแกแซ หรือ คันชัก
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

1.8 คันชัก เรียกว่า “ปาแตแกแซ” ทำจากไม้ชนิดเดียวกันกับรือบะ มีลักษณะโค้งเล็กน้อย สายคันชักส่วนหัวและท้ายทำด้วยเชือกมัดติดกับส่วนที่ใช้สีกับสายซอ ทำจากลำต้นมะพร้าว เมื่อจะใช้งานใช้ยางสนถูเพื่อให้มีความฝืด

1.9 สายซอ เรียกว่า “ตาลีปูซะ” ปัจจุบันใช้สายกีตาร์จำนวน 3 สาย ยาวประมาณ 70-80 เซนติเมตร แต่ละสายมีขนาดต่างกันเล็กน้อย ผู้ให้สัมภาษณ์กล่าวว่าแต่เดิมสายซอใช้ต้นตาลทำ อย่างไรก็ตามเมื่อผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลพบว่าต้นตาลซึ่งส่วนใหญ่ใช้ทำไม้กระดาน หรือเครื่องมือเครื่องใช้ เช่น สาก ดังนั้นเป็นไปได้ว่าสายซอรือบะน่าจะใช้ทางตาลมาทำ เนื่องจากสามารถนำมาฟั่นเป็นเชือก

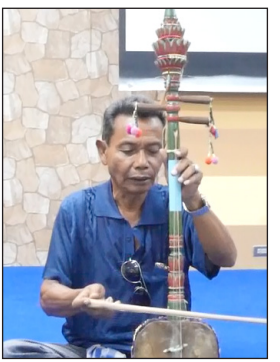
ซึ่งชาวบ้านใช้สำหรับผูกวัวได้ (ต้นตาลโตนด, 2558, ออนไลน์) นอกจากนั้นจากการสัมภาษณ์สายซอรือบะ เปรียบเสมือนสายสะดือ

1.10 รัดอก ไม่มีชื่อเรียกในภาษามลายู มีลักษณะการทำอย่างง่าย ๆ กล่าวคือ ใช้เชือกมัดบริเวณส่วนบนของคันทวนถัดลงมาจากลูกบิด ลูกสุดท้าย ประมาณ 10 – 15 เซนติเมตร

1.11 หย่อง เรียกว่า “ปาจ๊ะ” ทำจากไม้มีลักษณะโค้งเป็นรูปสะพานครึ่งวง บากร่อง 3 ร่องเพื่อรองรับสายซอทั้ง 3 สาย ลักษณะคล้ายหย่องซอสามสายภาคกลาง

2. ลักษณะท่านั่งการบรรเลงรือบะ

ลักษณะท่านั่งบรรเลงรือบะ ผู้บรรเลงนั่งขัดสมาธิ วางรือบะในแนวตรงขนานกับพื้น โดยใช้ส่วนเท้าซอ หรือกากีวางกับพื้น คันซอจะวางเยื้องไปทางด้านซ้ายของผู้บรรเลงเล็กน้อย ซึ่งสังเกตได้ว่าคันซอจะไม่บังใบหน้าของผู้บรรเลง ตำแหน่งการนั่งในวงเมื่อประกอบการแสดงมะโย่ง รือบะจะนั่งอยู่บริเวณกึ่งกลางของวงดนตรี โดยด้านขวาของผู้บรรเลงรือบะ คือกลอง 2 ใบ ด้านซ้ายของผู้บรรเลงรือบะคือนักแสดง ส่วนโหม่งอยู่ด้านหลัง ขณะเดียวกันบางครั้งผู้บรรเลงรือบะก็เป็นผู้เป่าปี่ด้วย ดังนั้นตำแหน่งของรือบะกับปี่จึงอยู่กึ่งกลางของวงดนตรี (นายดะห์รี แอมอง, 2561, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 5 ท่านั่งการบรรเลงรือบะ
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

ภาพที่ 6 วิธีการจับคันทวน
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

3. วิธีการจับคันทวน

ผู้บรรเลงจับคันทวน หรือตูแลบาแก ด้วยมือซ้ายในลักษณะกำมือคันทวนอยู่ระหว่างนิ้วหัวแม่มือ และนิ้วชี้ โดยจับคันทวนตำแหน่งบริเวณเชือกรัดอก แขนปล่อยตามสบายไม่ปรากฏลักษณะเกร็งแขน

ภาพที่ 7 วิธีการจับคันชัก
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

4. วิธีการจับคันชัก

ผู้บรรเลงจับคันชัก หรือปาแตแกแซ ด้วยมือขวา โดยนิ้วชี้วางเสมอบริเวณขอบส่วนปลายคันชักด้านขวาซึ่งมีลักษณะโค้ง นิ้วหัวแม่มือวางบริเวณด้านบนของปลายคันชักด้านขวา นิ้วกลางและนิ้วนางรั้งส่วนที่เป็นสายคันชักที่ทำจากลำต้นมะพร้าว และนิ้วก้อยรองรับสายบริเวณด้านใน

5. การเทียบเสียง

การเทียบเสียงรือบะ จากการสัมภาษณ์นายเซ็ง สุหลง ได้กล่าวถึงวิธีการเทียบเสียงรือบะ พบว่าการเทียบเสียงสายทั้ง 3 เมื่อเทียบเสียงโดยใช้ระบบเสียงไทยมีรายละเอียด ดังนี้ สายที่ 1 (สายนอก) ตรงกับเสียงเร สายที่ 2 (สายกลาง) ตรงกับเสียงซอล สายที่ 3 (สายใน) ตรงกับเสียงโด ลักษณะการเทียบเสียงรือบะในการวิจัยครั้งนี้พบข้อสังเกตสำคัญ คือ การเทียบเสียงรือบะ พบว่าสายที่มีระดับเสียงสูงอยู่ด้านใน (ด้านขวาของผู้บรรเลง) ส่วนสายที่มีระดับเสียงต่ำอยู่ด้านนอก (ด้านซ้ายของผู้บรรเลง) อย่างไรก็ตามเมื่อมีการสีประสานเสียง พบว่ามีลักษณะการประสานเสียงคู่ 4 ทั้ง 2 คู่ คือ สายในกับสายกลาง เสียงโดกับเสียงซอล และสายกลางกับสายนอก เสียงซอลกับเสียงเร

ภาพที่ 8 วิธีการจับลูกบิดเพื่อเทียบเสียง
(วันชัย เอื้อจิตรเมศ, ผู้ถ่ายภาพ, 2560)

6. วิธีการจับลูกบิดเพื่อเทียบเสียง

การจับลูกบิดเพื่อเทียบเสียงรือบะ ผู้บรรเลงจับลูกบิดด้วยมือซ้ายโดยลักษณะกำฝ่ามือ นิ้วทั้ง 4 จับบริเวณลูกบิด ส่วนนิ้วหัวแม่มืออ้อมมาจับบริเวณฝั่งตรงข้ามกับลูกบิด จากการศึกษาเอกสารพบว่าลักษณะการจับลูกบิดเพื่อเทียบเสียงมีวิธีจับการเช่นเดียวที่ปรากฏในหนังสือเรื่อง Makyung : the mystical heritage of Malaysia

7. วิธีการบรรเลงรือบะ

จากการสัมภาษณ์นายเซ็ง สุหลง (2560, สัมภาษณ์) ได้อธิบายวิธีการบรรเลงรือบะว่าเริ่มต้นด้วยการสีสายเปล่าทั้ง 3 สาย ภายหลังจากการสีสายเปล่าจึงเป็นการสีประสานเสียงพร้อมกัน 2 สายทั้ง 2 คู่ คือสายในกับสายกลาง และสายกลางกับสายนอก ต่อจากนั้นจึงเริ่มการสีโดยการเรียงลำดับ (แต่ละนิ้ว) เสียงทั้ง 3 สาย ซึ่งมีลักษณะการวางนิ้ว และลำดับเสียง ดังนี้

ตารางที่ 1 ลำดับเสียงรือบะ

สาย / การวางนิ้ว	สายใน	สายกลาง	สายนอก
สายเปล่า	โด	ซอล	เร
นิ้วชี้	เร (สูง)	ลา	มี
นิ้วกลาง	มี (สูง)	ที	ฟา
นิ้วนาง	ฟา (สูง)		
นิ้วก้อย	ซอล (สูง)		

หมายเหตุ : การบันทึกโน้ตเสียงใช้วิธีการเทียบเสียงจากเสียงขลุ่ยเพียงออโดยผู้วิจัย

สำหรับลำดับในการบรรเลงรือบะประกอบการแสดงมะโย่งนั้น เริ่มต้นจากเพลงเบิกโรง หรือเพลงโหมโรง ลำดับที่ 2 คือเพลงไหว้ครู ลำดับที่ 3 เพลงปีเก ลำดับที่ 4 เพลงกือแยมะ ลำดับที่ 5 เพลงมือง่าตาอาเดะมาโสะสือตานอ และลำดับสุดท้าย เพลงยะเราะบีเสะ ปีองาโสะ

8. การสืบทอดการบรรเลงรือบะ

ด้านการสืบทอดการบรรเลงรือบะ นายเซ็ง สุหลง อธิบายเกี่ยวกับการฝึกหัดรือบะ ว่า “เรียนรู้ด้วยตนเองจากการดูมะโย่ง โดยเริ่มฝึกเมื่ออายุได้ 30 ปี” ส่วนซอรือบะคันที่ใช้สีนี้ “ได้มาจากนราธิวาส อายุ 300 ปี” นอกจากนี้ยังมีความเชื่อเกี่ยวกับซอรือบะว่าจะไม่ใช้วิธีการซื้อขาย แต่ใช้การมอบให้สืบต่อกันมา และเชื่อว่าหากขายจะทำให้มีอันเป็นไป ก่อนการบรรเลงซอรือบะมีการบูชาครูด้วยหมากพลู 3 คำ ด้ายดิบ สำหรับด้ายดิบจะเก็บไว้เพื่อใช้แก้บนตายาย เทียน 4 เล่ม และข้าวสาร สำหรับข้าวสารนั้นยังใช้สำหรับสาดใส่ร่างทรงปลอมอีกด้วย (เซ็ง สุหลง, 2560, สัมภาษณ์)

ในภาพรวมด้านการสืบทอด มอฮาหมัดซอรี อาบู (2560, สัมภาษณ์) แสดงทัศนะว่า “...ถ้าจะสอน ก็สอนได้ในสถานศึกษา แต่ก็ไม่มี หนึ่งเพราะเรื่องงบไปจ้างวิทยากรมา มันไม่พอค่าใช้จ่าย...”

9. โอกาสในการบรรเลงรือบะ

โอกาสในการบรรเลงรือบะ พบว่าส่วนใหญ่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมะโย่ง การแสดงรองเง็ง การแสดงหนังตะลุงแขก และโนราแขก นอกจากนี้ยังใช้สำหรับบรรเลงในงานแก้บน ประกอบสิละ การเข้าสุหนัต จากข้อมูลดังกล่าวย่อมสรุปได้ว่าโอกาสในการบรรเลงรือบะ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ บรรเลงเพื่อความเพลิดเพลิน ได้แก่ บรรเลงประกอบการแสดงมะโย่ง การแสดงรองเง็ง การแสดงหนังตะลุง โนราแขก และบรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรม ได้แก่ งานแก้บน งานไหว้ครูหมอและงานสุหนัต

จากการสัมภาษณ์เกี่ยวกับการรับงานพบว่าปัจจุบัน งานแก้บน เป็นงานที่มีโอกาสไปแสดงมากที่สุด ดะรีห์ แอมอง ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแก้บนว่า “...สมมุติว่าบ้านนี้เขาบอกว่าลูกสาวเป็นไข้ ก็บนตายายว่าถ้าหาย จะเอามะโย่งมาเล่น...” (ดะรีห์ แอมอง, 2560, สัมภาษณ์) นอกจากงานแก้บน แล้วโอกาสสำคัญในการแสดงอีกงานหนึ่ง คืองานไหว้ครูมะโย่ง มอฮาหมัดซอรี อาบู อธิบายว่า “....คนที่มีพื้นฐานมะโย่ง เมื่อถึงปีหนึ่ง จะมาลงทรง ปีหนึ่งเดือนเจ็ด เขาจะเรียกมะโย่ง ระหว่างประมาณเดือนหกเดือนเจ็ด...” อย่างไรก็ตามปัจจุบันพบว่าในการเข้าทรงพิธีดังกล่าวอาจไม่ใช้ดนตรีประกอบ ซึ่ง มอฮาหมัดซอรี อาบู แสดงทัศนะว่า “....แต่ถามว่าสมบูรณ์ไหม ก็ไม่สมบูรณ์ ยังไงก็ต้องมี แต่ถ้าไม่มีแล้วอะไรจะเกิดขึ้น ก็ยังไม่รู้...” (มอฮาหมัดซอรี อาบู, 2560, สัมภาษณ์)

อภิปรายผล

สำหรับการอภิปรายผลจากการศึกษาองค์ความรู้และภูมิปัญญารือบะผู้วิจัยนำเสนอตามประเด็น ดังนี้

1. ประเด็นด้านองค์ความรู้ดนตรี

1.1 การเทียบเสียง จากการศึกษาวิธีการ ตลอดจนเทคนิคการบรรเลงรือบะ พบว่ามีลักษณะการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์ นับตั้งแต่เรื่องการเทียบเสียงรือบะ ที่แตกต่างจากการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันโดยทั่วไป เช่น ซอสามสาย ตรัวขแมร์ โดยการเทียบเสียงสายใน (ด้านขวาสุดของผู้บรรเลง) เป็นเสียงสูงที่สุด ส่วนสายนอกเป็นเสียงต่ำ (ด้านซ้ายของผู้บรรเลง) ซึ่งตามปกติการเทียบเสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่มี 3 สาย ซอสามสายนั้น เสียงต่ำจะเป็นสายใน (ด้านขวาของผู้บรรเลง) และเสียงสูงจะเป็นสายนอก (ด้านซ้ายของผู้บรรเลง) อย่างไรตามก็การเทียบเสียงรือบะจากการศึกษา พบว่าแม้จะมีวิธีการเทียบเสียงตรงข้ามกับซอสามสาย หากแต่คู่เสียงระหว่างสายใน สายกลาง และสายนอก ยังคงมีลักษณะเป็นคู่ 4 เช่นเดียวกัน ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะการเทียบเสียงเรบับของประเทศมาเลเซีย จากหนังสือ

เรื่อง Makyung the Mystical Heritage of Malaysia (Rahimidim and SutungUmar, 2011, p.93) ที่ได้อธิบายวิธีการเทียบเสียงเรบับ ว่ามีการเทียบเสียง 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 การเทียบเสียงเป็นคู่ 4 เพอร์เฟกต์ (Perfect 4th) ลักษณะที่ 2 การเทียบเสียงเป็นคู่ 5 เพอร์เฟกต์ (Perfect 5th) โดยการเทียบเสียงลักษณะที่ 1 สายในตรงกับเสียงซอล สายกลางเสียงโด และสายนอกเสียงฟา

1.2 เทคนิคการบรรเลง การบรรเลงรือบะมีเทคนิคการบรรเลงคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีอื่น ๆ กล่าวคือ การใช้เทคนิคการพรมนิ้ว จากการศึกษาพบว่ามีการใช้นิ้วกลางเพื่อพรมปิด (นิ้ว) เสียงมี และใช้นิ้วนางเพื่อพรมเปิด (นิ้ว) เสียงฟา อย่างไรก็ตามลักษณะการพรมนิ้วที่พบในดนตรีพื้นบ้านผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าไม่เคร่งครัดเหมือนดนตรีไทยตามขนบ เช่น ซอสามสาย ดังนั้นผู้บรรเลงจึงค่อนข้างอิสระในการใช้เทคนิคพรมนิ้ว ตามที่ตนพิจารณาว่าไพเราะเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับงานเขียนของ John E. Kaemmer (1993, p.125) ซึ่งอธิบายแนวคิดเรื่องสุนทรียะในดนตรีว่า แท้จริงแล้วคุณภาพในดนตรีประกอบด้วยคุณสมบัติ หรือคุณลักษณะของเสียง รูปแบบของจังหวะ ทำนอง หรืออาจกล่าวโดยสรุปคือ ลีลา หรือรูปแบบ (Style) หรือหากถามว่าเหตุใดถึงผู้บรรเลงคนหนึ่งจึงบรรเลงได้ดีกว่าคนอื่น ๆ คำตอบที่ได้ เช่น เพราะเธอบรรเลงด้วยใจ มันมีรสชาติ

2. ประเด็นด้านการถ่ายทอด และโอกาสในการแสดง

2.1 ด้านการถ่ายทอด พบว่าลักษณะการถ่ายทอดการบรรเลงรือบะยังไม่มีการถ่ายทอดอย่างเป็นระบบ กรณีของนายเซ็ง สุหลง นั้น ใช้วิธีการเลียนแบบจากการติดตามคณะมะโย่งจากนั้นจึงมาฝึกเอง กล่าวคือเป็นลักษณะการเรียนแบบครูพักลักจำ ดังนั้นขั้นตอน หรือระเบียบวิธีในการฝึกหัดจึงไม่มีรูปแบบตายตัว เช่นเดียวกับดนตรีพื้นบ้านที่ปรากฏในประเทศไทยประเภทอื่น ๆ สอดคล้องกับการศึกษาเรื่อง ดนตรีภาคใต้ ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรมและความเชื่อของ บุษกร บิณฑสันต์ (2554, น.359 – 360) ซึ่งกล่าวถึงการถ่ายทอดความรู้ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ซึ่งมี 3 ลักษณะ คือ การเรียนรู้จากครูโดยตรง การเรียนรู้

โดยผู้เรียนเข้าไปมีส่วนร่วมปฏิบัติและมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม และการเรียนรู้ที่เกิดจากความฉงนสนเท่ห์ทางเชาวน์ปัญญา ซึ่งสำหรับการเรียนรู้ของนายเซ็ง สุหลง นั้นจัดอยู่ในลักษณะที่ 3 มิติด้านการถ่ายทอดสู่เยาวชนพบว่าขาดการสนับสนุนจากภาครัฐ หน่วยงานการศึกษาต่าง ๆ ส่วนหนึ่งเป็นผลกระทบจากความไม่สงบจากผู้ก่อการร้าย สอดคล้องกับการศึกษา เรื่องระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี ที่มีรากมาจากดนตรีรองเง็ง โดย วาที ทรัพย์สิน และทัศนียา วิศพันธุ์ (2551, น.45) กล่าวถึงการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี ซึ่งขาดความต่อเนื่อง อันเนื่องมาจากความไม่สงบในพื้นที่ ทำให้ไม่มีงานแสดงให้กับศิลปิน ซึ่งส่งผลกระทบเป็นลูกโซ่ทำให้เยาวชนไม่รู้จักศิลปวัฒนธรรมของตนเอง

2.2 ด้านโอกาสการแสดง พบว่าตราบใดที่คณะมะโย่งยังสามารถยึดโยงกับพิธีกรรมที่เกี่ยวกับระบบความเชื่อของผู้คนในสังคม เช่น พิธีแก้บน พิธีไหว้ครูมะโย่ง การบรรเลงรือบะก็ยังคงโอกาสในการบรรเลงประกอบการแสดงมะโย่งอยู่ และถึงแม้จะเป็นกลุ่มเล็ก ๆ ในสังคม หากแต่ความเชื่อยังคงมีอิทธิพลต่อคนในสังคม หรือชุมชนเสมอ สอดคล้องกับการศึกษาเรื่องโนรา : นาฏยะศิลปะในฐานะเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์ของ จิตติมา นาคีเภท (2556, น.38) ซึ่งได้กล่าวถึงการแสดงโนราในฐานะของการร่ายรำเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งยังคงมีการสืบทอด ถ่ายทอดด้านพิธีกรรม แม้ปัจจุบันวัฒนธรรมการแสดงจะเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย หากแต่การบูชาครูโนรายังคงความสำคัญอยู่ และเชื่อว่าหากไม่ทำพิธีจะทำให้เกิดความวิบัติตลอดจนอุปสรรคต่าง ๆ ทั้งยังสอดคล้องกับความในตำรานาฏยศาสตร์ อัธยายที่ 58 (แสง มณวิทูร, 2541, น.219) กล่าวว่า เพลงขับร้อง และเพลงที่มีดนตรี ทำขึ้นเพื่อให้แทตย์ ทานพ และเทพเจ้าทั้งปวงชอบใจ เช่นนั้นรือบะ ในฐานะของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมะโย่งก็ยังคงมีบทบาทหน้าที่ต่อไปเพื่อการประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก

ข้อเสนอแนะการวิจัย

1. ควรมีการศึกษารูปแบบ เทคนิค การถ่ายทอดการบรรเลงรือบะของศิลปินท่านอื่นที่กระจายอยู่ใน 3 จังหวัดชายแดนภายใต้ ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น บันทึกลายลักษณ์อักษร ภาพถ่าย คลิปเสียง วีดีทัศน์ เพื่อรวบรวมองค์ความรู้ที่ใกล้สูญหาย เผยแพร่ในรูปแบบเอกสาร และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ โดยหน่วยงานการศึกษา หรือวัฒนธรรมประจำจังหวัด

2. ควรมีการถอดความรู้เพื่อสร้างหลักสูตร สำหรับผู้สนใจเป็นการสืบทอด รวมทั้งส่งเสริมให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาในหลักสูตรวัฒนธรรมประจำถิ่น เพื่อให้เยาวชนในท้องถิ่นมีความรู้ ตระหนัก หวงแหนวัฒนธรรมประจำถิ่นของตน

3. ควรมีภาคีเครือข่ายในการจัดการความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น โดยคนในชุมชน (ศิลปิน นักวิชาการ ผู้นำชุมชน ข้าราชการ องค์กรธุรกิจ) เพื่อหากระบวนการในการปรับเปลี่ยน ปรับปรุง พัฒนาวิธีการนำเสนอให้สอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงทางสังคม

เอกสารอ้างอิง

จิตติมา นาคีเภท. (2556). โนรา : นาฏยศิลปะในฐานะเป็นพันธกิจอันศักดิ์สิทธิ์. **ว.มนุษยศาสตร์**, *20* (2), 21-39.

เซ็ง สุหลง. ชาวบ้านตำบลลิดล อำเภอเมือง จังหวัดยะลา. (สัมภาษณ์, 24 พฤษภาคม 2560).

ดะห์รี แอมอง. ชาวบ้านตำบลพร่อน อำเภอเมือง จังหวัดยะลา. (สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2560).

ต่วนมะ มือและ. ชาวบ้านตำบลธารคีรี อำเภอสะบ้าย้อย จังหวัดสงขลา. (สัมภาษณ์, 24 พฤษภาคม 2560).

ต้นตาลโตนด. (2558). ค้นเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2561. จาก http://tntaltond.blogspot.com

บุษกร บิณฑสันต์. (2554). **ดนตรีภาคใต้ : ศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ พิธีกรรม และความเชื่อ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภิญโญ เวชโช. (2556). **มะโย่ง : นาฏละครมลายู.** ยะลา : มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา.

มอฮาหมัดซอรี อาบู. ชาวบ้านตำบลแม่ลาน อำเภอแม่ลาน จังหวัดปัตตานี. (สัมภาษณ์, 24 พฤษภาคม 2560).

ลำใย ไชยสาลี. (2542). **การศึกษาเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยทักษิณ.

วันชัย เอื้อจิตรเมศ. (2560). **ท่านั่งการบรรเลงรือบะ.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

_____. (2560). **ปาแตแกแซ หรือ คันชัก.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

_____. (2560). **ปาแปปูงง.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

_____. (2560). **วิธีการจับคันชัก.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

_____. (2560). **วิธีการจับคันทวน.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

_____. (2560). **วิธีการจับลูกบิดเพื่อเทียบเสียง.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

_____. (2560). **ส่วนประกอบของรือบะ.** [ภาพถ่าย]. นครศรีธรรมราช : สาขาวิชาดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

วาที ทรัพย์สิน และทัศนียา วิศพันธุ์. (2551). ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี ที่มีรากมาจากดนตรีรองเง็ง. **ว.รูสมิแล**. *29* (1), 42-45.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี. (2551). **การมีส่วนร่วมของเครือข่ายวัฒนธรรมและชุมชน ในการบริหารจัดการวัฒนธรรม : กรณีศึกษาการแสดงมะโย่ง อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี.** ปัตตานี : สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปัตตานี.

แสง มนวิทูร. (2541). **นาฏยศาสตร์.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

Kaemmer, J.E. (1993). **Music in Human Life : Anthropological Perspectives on Music.** Texas : University of Texas Press.

Olomi, M. (2015). Kamanche, the Bowed String Instument of the Orient. **International Journal of Arts and Commerce.** *4* (1), 92-101. From: https://ijac.org.uk/images/frontImages/gallery/Vol._4_No._1/10._92-101.pdf

Rahimidim, Z. & RS.Umar.Sutung. (2011). **Makyung the Mystical Heritage of Malaysia.** Kuala Lumpur : MPH Group Printing .