การเปลี่ยนผ่านบทบาทหน้าที่ดนตรีกันตรึม: จากดนตรีศักดิ์สิทธิ์สู่ดนตรีพาณิชย์

The changing role of *Kantrum* music: From sacred to commercial

วรวิทย์ วราสินธ์[*]
warasin@hotmail.com
เสาวภา พรสิริพงษ์[**]
saowapa.por@mahidol.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบคำกล่าวของนักมานุษยวิทยาการดนตรี อลัน พี เมอร์เรียม ที่ว่าดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและพิธีกรรมจะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างช้าๆ หรือไม่เปลี่ยนแปลง เพราะการเปลี่ยนแปลงนั้นจะไปกระทบต่อส่วนอื่นๆ ของพิธีกรรม โดยได้ศึกษาดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดของกลุ่มเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ ด้วยวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพกับวงดนตรีกันตรึมที่มีชื่อเสียง 3 วงในจังหวัดสุรินทร์ที่แสดงในพิธีเรือมมะม้วด สัมภาษณ์นักดนตรีกันตรึม ครูมะม้วด และชาวบ้านที่เข้าร่วมพิธีกรรม ผลการศึกษาพบว่า คำกล่าวของเมอร์เรียมไม่สามารถอธิบายได้กับดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วด (1) เพราะดนตรีกันตรึมเป็นทั้งดนตรีในพิธีกรรมและดนตรีเพื่อการบันเทิง (2) ความสำเร็จหรือความหมายของพิธีไม่ได้ขึ้นอยู่กับรูปแบบของดนตรีที่ตายตัว (3) “รูปมะม้วด” รุ่นใหม่ มีอายุน้อย ชอบดนตรีที่ทันสมัยมากกว่ารูปมะม้วดที่มีอายุมาก และ (4) การจัดพิธีเรือมมะม้วดมีเรื่องของธุรกิจเข้ามาเกี่ยวข้อง

คำสำคัญ: กันตรึม, การเปลี่ยนบทบาท, เขมรถิ่นไทย, จังหวัดสุรินทร์, ดนตรีพิธีกรรม

---

[*] นักศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมและการพัฒนา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

[**] รองศาสตราจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมและการพัฒนา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

Abstract

The objective of this article is to test ethnomusicologist A.P. Merriam's conclusion that: 'ritual music has gradually changed or unchanged because those changes would affect other elements of the ritual'. To that end, *Kantrum* music, played in *Mamuad* rituals of the Thai Khmer ethnic group in Surin province, was studied. A qualitative method was used to collect data from 3 famous ensembles which perform at *Mamuad* rituals. *Kantrum* musicians playing in those ensembles, *Mamuad* mediums and villagers attending *Mamuad* ritual were interviewed and observed. The study found that Merriam's conclusion could not explain *Kantrum* music in *Mamuad* rituals in Surin province because: (1) *Kantrum* is both ritual and life music; (2) the success of *Mamuad* rituals does not depend on the static form of music; (3) young *Mamuad* mediums prefer modern *Kantrum* to the traditional, older *Mamuad;* and (4) commercial interests connected to *Mamuad* rituals.

Keywords: Kantrum, ritual music, role changing, Surin province, Thai Khmer ethnic people

> ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและพิธีกรรมจะเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างช้าๆ หรือไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงใดๆ ถ้าเปลี่ยนแปลงจะน้อยกว่าดนตรีที่เกี่ยวข้องกับสังคมที่ใช้เพื่อการบันเทิง ซึ่งเป็นดนตรีที่ต้องสนองความต้องการของมนุษย์ จึงไวต่อการเปลี่ยนแปลง
>
> (Merriam, 1964: 307-308)

1. บทนำ

บทความนี้มุ่งให้ความสนใจต่อกลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทย[1]ในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างของประเทศไทย ในแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี โดยเฉพาะดนตรีกันตรึมที่มีบทบาทสำคัญต่อวิถีชีวิตตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้ต้องการจะนำเสนอให้เห็นความเคลื่อนไหวทางดนตรีที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เป็นเงื่อนไขให้ดนตรีกันตรึม ซึ่งเคยมีบทบาทสำคัญในพื้นที่พิธีกรรม มาสู่พื้นที่อุตสาหกรรมดนตรีท้องถิ่น และเป็นที่นิยมดังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน นอกเหนือจากนั้น ยังต้องการพิสูจน์ว่า คำกล่าวของอลัน พี เมอร์เรียม ดังที่กล่าวไว้ในข้างต้น ยังสามารถนำมาใช้ในการศึกษาทางมานุษยวิทยาการดนตรีในปัจจุบัน (2554) ได้หรือไม่ อย่างไร

จากการศึกษาทางเอกสารพบว่า กลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทยที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในจังหวัดสุรินทร์[2] มีการติดต่อแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นที่อยู่ในบริบททางสังคมเดียวกัน ส่งผลให้เกิดกระบวนการหยิบยืมทางวัฒนธรรมระหว่างกลุ่มเข้ามาปรับเปลี่ยนลักษณะทางวัฒนธรรมของตน ทั้งในลักษณะชั่วคราวและถาวร ตามเงื่อนไขของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีการเคลื่อนไหว นอกจากนี้ รูปแบบการใช้ทางวัฒนธรรมที่เคยถูกนำมาใช้ในสถานการณ์หนึ่งๆ ยังสามารถเปลี่ยนไปสู่รูปแบบทางวัฒนธรรมอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความไม่คงที่ของรูปแบบทางวัฒนธรรม ดังที่ปรากฏในดนตรีกันตรึมของเขมรถิ่นไทยด้วย

การปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่ของดนตรีกันตรึมในที่นี้ ผู้เขียนได้พยายามอธิบายให้เห็นกระบวนการทางสังคมและวัฒนธรรมที่เป็นเงื่อนไขซึ่งทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่ของดนตรีกันตรึมในแต่ละบริบทของพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ดนตรีกันตรึมมีบทบาทและเป็นตัวขับเคลื่อนในพื้นที่นั้นๆ จนในที่สุดส่งผลให้ดนตรีกันตรึมได้แสดงบทบาทใหม่ ซึ่งได้มาจากความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นกับบริบททางสังคมที่มีการเคลื่อนไหวตลอดเวลา

ข้อค้นพบในเบื้องต้นพบว่า ดนตรีกันตรึมมีบทบาทสำคัญทางพิธีกรรม[3] โดยเฉพาะพิธีเรือมมะม้วดที่ถูกหยิบยกขึ้นมาใช้ในฐานะที่เป็นเครื่องมือในการจัดการสุขภาวะ

เนื่องจากในอดีตระบบสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐานยังไม่ครอบคลุมและทั่วถึง ดังนั้น พิธีกรรมจึงมีบทบาทสำคัญต่อการดำรงชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทย จังหวัดสุรินทร์

พิธีเรือมมะม้วดเป็นพิธีกรรมของกลุ่มเขมรถิ่นไทยที่มีความเชื่อในเรื่องดวงวิญญาณ ผีบรรพบุรุษ พลังอำนาจเหนือธรรมชาติ และเทพยดาต่างๆ ว่ามีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิต โดยเชื่อว่า ผีมีอำนาจในการควบคุมดูแลพฤติกรรมของกลุ่มเครือญาติในสายตระกูลเดียวกัน และสามารถดลบันดาลให้เกิดสิ่งใดกับสมาชิกในครอบครัวก็ได้ โดยเฉพาะเกี่ยวกับสุขภาพ อันเป็นผลมาจากพฤติกรรมบางอย่างที่กระทำลงไปโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม ส่งผลให้เกิดความเจ็บป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ แม้จะไปรักษากับการแพทย์กระแสหลักก็ไม่สามารถหาสาเหตุของอาการเจ็บป่วยนั้นได้ ดังนั้น พิธีเรือมมะม้วดจึงเป็นทางเลือกในการรักษา พิธีเรือมมะม้วดยังคงมีความผูกพันกับวิถีชีวิตของกลุ่มเขมรถิ่นไทย แม้ว่ากาลเวลาได้ปรับเปลี่ยนเข้าสู่สังคมยุคสมัยใหม่แล้วก็ตาม ในการจัดพิธีในแต่ละครั้งต้องมีการจัดเตรียมองค์ประกอบด้านต่างๆ ให้ครบถ้วน และหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญและมีผลต่อความสำเร็จในพิธีเรือมมะม้วดคือ วงดนตรี ซึ่งวงดนตรีที่นิยมมาบรรเลงประกอบพิธีเรือมมะม้วดนั้น คือ วงดนตรีกันตรึม

2. ดนตรีในวิถีชีวิตผู้คน

ดนตรีได้เข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตของผู้คนตั้งแต่เกิดจนตาย ภาพสะท้อนต่างๆ ที่มีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องสามารถนำมาเชื่อมโยงและอธิบายลักษณะวัฒนธรรมประเพณีและระบบความคิดความเชื่อของสังคมนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี บทบาทของดนตรีที่เห็นได้ชัดเจนคือ ดนตรีในพิธีกรรม ดนตรีเพื่อสังคม และดนตรีเพื่อความบันเทิง (พิสิษฐ์ เอมดวง, 2551; ขนิษฐา หอมแช่ม, 2549; เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2545; บุญลอย จันทร์ทอง, 2546; ศรัณย์ นักรบ, 2541) ในส่วนของดนตรีพิธีกรรมสามารถแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ได้แก่ ดนตรีในพิธีกรรมการรักษาโรค ดนตรีในพิธีสะเดาะเคราะห์และบูชาบรรพบุรุษ และดนตรีในพิธีการส่งดวงวิญญาณ

ดนตรีในพิธีกรรมการรักษาโรค วิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ห่างไกลความเจริญนั้น ยามเจ็บไข้ได้ป่วยหรือมีสิ่งผิดปกติเกิดขึ้นกับสมาชิกในครอบครัว ส่วนใหญ่มีความเชื่อในเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติว่าสามารถปัดเป่าโรคภัยไข้เจ็บและสามารถคุ้มภัยให้แก่สมาชิกในครอบครัวได้ เช่น ในสังคมอีสานมีความเชื่อเรื่องผีฟ้า เมื่อสมาชิกในครอบครัวเกิดการเจ็บป่วยที่ผิดธรรมชาติ ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นโรคที่เกิดจากผีทำหรือโรคผีแปง จะเลือกใช้การลำผีฟ้าเพื่อรักษาโรค (มาริโก กาโตะ, 2538; กฤตยา แสวงเจริญ, 2527) ในพิธีลำผีฟ้ามีดนตรีประกอบพิธีกรรม เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมการรักษาโรคคือ แคน[4] ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ เข้าไปผสม การใช้ลายเพลงแต่ละลายขึ้นอยู่กับความถนัดของหมอแคน ลายแคน

ที่ใช้ส่วนมากอยู่ในระดับเสียงปานกลางไปหาต่ำ จังหวะที่ใช้บรรเลงช้าๆ เรื่อยๆ เป็นจังหวะที่ทำให้ผู้ป่วยมีความผ่อนคลาย (อนันต์ มีชัย, 2551; มาลี สิทธิเกรียงไกร, 2538)

พิธีเหยา์และการลำผีฟ้าเป็นความเชื่อในเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติที่มีอิทธิพลต่อการดำรงชีวิต โดยเฉพาะเรื่องสุขภาพ ระหว่างประกอบพิธีพบว่า ทั้งสองพิธีมีดนตรีเป็นองค์ประกอบสำคัญในการขับเคลื่อนพิธีกรรม ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบพิธี เสียงดนตรีจะทำหน้าที่ในการเชื่อมโยงระหว่างเจ้าพิธีกับอำนาจเหนือธรรมชาติที่เชื่อกันว่าสามารถขจัดโรคและความเจ็บป่วยได้ (มาลี สิทธิเกรียงไกร, 2538; มาริโก กาโตะ, 2538)

“เรือมมะม้วด” หรือ “รำแม่มด” ในบริเวณจังหวัดสุรินทร์และบุรีรัมย์ของชาวเขมรถิ่นไทย เป็นพิธีกรรมการรักษาผู้ป่วยด้วยเสียงเพลง เครื่องดนตรีประกอบด้วยโทน ซออู้ ปี่อ้อ เป็นต้น ผลของการรักษาสามารถทำให้คนไข้ซึ่งป่วยอยู่ลุกขึ้นมาร่ายรำและรับประทานอาหารได้ การเรือมมะม้วดเป็นทางออกหนึ่งที่สามารถบรรเทาความเจ็บป่วยได้ (เอนก นาวิกมูล, 2531: 299-304)

ในจังหวัดนครนายก มีพิธีกรรมการรักษาโรคด้วยเสียงเพลงของชาวไทยเชื้อสายมอญ คือ พิธีไหว้ผีโรง มีผู้ประกอบพิธีเรียกว่า “หัวไม้” เป็นพ่อเพลงในการร้องเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงระบำของนครนายก เพลงฉ่อย เพลงโคราช บทแหล่ ฯลฯ มีลูกคู่คอยรับเพลงและตีโทนประกอบจังหวะหัวไม้ เชิญเจ้าพ่อเข้าทรงเพื่อบอกเหตุแห่งโรคและวิธีการรักษา

ส่วนชาวไทยมุสลิมบริเวณจังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส มีพิธีกรรม “ตือตรี” (ตือรี ตือฆี มายตือฆี บาแฆะ มอแปะ) เป็นดนตรีรักษาไข้ มีเครื่องดนตรี ซอ ฆ้อง กลองโหม่ง เป็นต้น ผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นชายล้วน มีหมอผีเป็นหัวหน้าวงและผู้นำพิธีกรรมคอยทำหน้าที่เป็นผู้ติดต่อกับผี กรณีที่ผีไม่ยอมออกจากร่างผู้ป่วย หมอผีจะให้นักดนตรีเปลี่ยนจากการบรรเลงดนตรีที่ไพเราะมาเป็นการเคาะถาด ตีปี๊บ สังกะสี หรือโลหะอื่นๆ ให้เกิดเสียงดังน่ารำคาญจนกว่าผีจะยอมออก จนถึงที่สุดจึงจะนำผู้ป่วยไปโรงพยาบาล (คมสันต์ วงค์วรรณ์, 2542)

พิธีแก็ลมอของชาวกูยในจังหวัดสุรินทร์เป็นการใช้ความเชื่อเรื่องของอำนาจเหนือธรรมชาติมาเป็นที่พึ่งทางใจในการจัดการสุขภาพ ในการประกอบพิธีแก็ลมอมีแคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทสำคัญในการสร้างความสนุกสนานและความบันเทิงให้กับผู้ที่มาร่วมในพิธีและผีมอ ทั้งยังก่อให้เกิดพลังทางจิตใจของผู้ป่วย ทำให้เกิดความเข้มแข็งทางจิต คลายความกังวล และฝึกจิตให้เกิดสมาธิ ทำให้จิตสงบได้ในที่สุด ซึ่งส่งผลดีต่ออาการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นกับผู้ป่วย (นิตยา บัวทอง, 2548; อิศราพร จันทร์ทอง, 2537)

ดนตรีในพิธีสะเดาะเคราะห์และบูชาบรรพบุรุษ ชาวอุรักลาโว้ยมีพิธีลอยเรือเพื่อสะเดาะเคราะห์และบูชาบรรพบุรุษ เริ่มตั้งแต่การหาไม้มาทำเรือ กระบวนการสร้างเรือ ซึ่ง

ตามความเชื่อที่สืบทอดกันมา ต้องหาไม้และสร้างเรือให้เสร็จภายในวันเดียวหรือก่อนที่พระอาทิตย์ของวันใหม่จะขึ้น ซึ่งในแต่ละขั้นตอนจะมีวงสะมาทนบรรเลงประกอบ ตั้งแต่การบรรเลงรับไม้ที่นำมาสร้างเรือแห่เข้าหมู่บ้านเพื่อเป็นสัญญาณให้เพื่อนสมาชิกในชุมชนเดียวกันได้รับรู้ว่า การสร้างเรือกำลังเริ่มขึ้น รวมถึงเป็นการส่งสัญญาณให้รับรู้ว่า แต่ละครอบครัวต้องส่งตัวแทนมาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างเรือ นอกเหนือจากนั้น วงสะมาทนยังทำหน้าที่ในการให้กำลังใจ สร้างความสามัคคีในหมู่คณะแก่ผู้ที่มาช่วยในการสร้างเรือ ในเนื้อหาของบทร้องมีการสอดแทรกวิธีคิด วิถีชีวิต สะท้อนลักษณะของความเป็นอยู่ของบรรพบุรุษตั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน ในขณะเดียวกัน วงสะมาทนยังทำหน้าที่ในการให้ความรู้ ส่งผ่านลักษณะทางวัฒนธรรมให้แก่กลุ่มคนรุ่นใหม่ เนื่องจากว่าระหว่างที่บรรเลงประกอบการสร้างเรือนั้น มีกลุ่มที่สนใจทางดนตรีมานั่งรายล้อมและเรียนรู้ไปในเวลาเดียวกัน ในช่วงของการแห่เรือปลาจั๊กไปยังมณฑลพิธี ระหว่างทางมีการตีกลอง ร้องรำทำเพลงไปตลอดระยะทางเพื่อให้เกิดบรรยากาศแห่งความสุข สนุกสนาน หลังจากการแห่เสร็จสิ้นก็ถึงขั้นตอนพิธีกรรม โต๊ะหมอผู้เป็นจ้าวพิธีกรรมเริ่มไหว้ครู โดยมีดนตรีบรรเลงตลอดพิธี ในรุ่งเช้าของวันใหม่ดนตรีทำหน้าที่ประโคมเพื่อบูชาบรรพบุรุษ ทำให้เกิดความพึงพอใจ รวมถึงการขจัดเภทภัยต่างๆ ให้ออกไปพร้อมกับการลอยเรือ[6]

ในพิธีเสน (เซ่น) ของชาวลาวโซ่ง ดนตรีมีบทบาทและเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรม มีบทบาทในการสื่อสาร อ้อนวอน และต่อรองกับผีมดให้ช่วยเหลือในเรื่องต่างๆ ดนตรีที่นำเสนอเป็นท่วงทำนองสั้นๆ ไม่สลับซับซ้อน มีการขับด้วยการใช้ภาษาที่ใส่จังหวะ ลีลา และทำนอง ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจ เป็นการสร้างบรรยากาศแห่งความศักดิ์สิทธิ์และเกิดศรัทธา โน้มจิตใจให้สงบ รู้สึกอิ่มเอิบใจ โดยเชื่อว่า เมื่อสิ้นสุดพิธีกรรมจะมีสิ่งดีๆ เข้ามาในชีวิต (อมรินทร์ แรงเพ็ชร, 2545)

ดนตรีในพิธีกรรมส่งดวงวิญญาณ ทางภาคเหนือตอนล่างมีดนตรีตุ๊บเก่ง (ประทีป นักปี่, 2546) ที่นิยมนำมาบรรเลงประโคมในงานศพและการแห่นำหน้าศพ โดยความหมายของทำนองเพลงดนตรีตุ๊บเก่งมีความสัมพันธ์กับขั้นตอนการประกอบพิธีศพ ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่า ดนตรีตุ๊บเก่งเป็นดนตรีที่ช่วยนำพาให้ดวงวิญญาณของผู้ตายไปสู่สุคติ ลักษณะเพลงมีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นเพลงท่อนเดียวบรรเลงซ้ำไปเรื่อยๆ เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ กลอง และฆ้อง

ในภาคใต้ ดนตรีที่ใช้ในงานศพคือ ดนตรีกาหลอ มีความเชื่อว่า ดนตรีกาหลอเป็นดนตรีเกี่ยวกับความตาย เมื่อมีวงกาหลอไปบรรเลงที่บ้านใด แสดงว่าที่บ้านนั้นมีการตายเกิดขึ้น เชื่อว่าดนตรีกาหลอสามารถนำวิญญาณของผู้ตายไปสู่สรวงสวรรค์ (ภัทราวรรณ จันทร์ธิราช, 2539)

การศึกษาดนตรีในพิธีกรรมส่วนใหญ่กล่าวถึงขั้นตอน องค์ประกอบของพิธีกรรม และบทบาทของดนตรีที่เข้าไปเกี่ยวข้องในแต่ละขั้นตอน รวมทั้งปัจจัยที่มีผลต่อบทบาทของดนตรีที่ลดน้อยถอยลง แต่ยังขาดการศึกษากระบวนการสังคมและวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนบทบาทและหน้าที่ของดนตรีที่ส่งผลให้ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงบทบาทใหม่และสามารถดำรงอยู่ได้ต่อไป

3. วิธีวิทยา

การศึกษาดนตรีในพิธีกรรมเรือมมะม้วดได้เลือกศึกษาที่อำเภอเมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งมีกลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่มากที่สุด (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และอรวรรณ ภูอิสระกิจ, 2539) ปัจจุบันคนกลุ่มนี้ยังคงธำรงรักษาประเพณี พิธีกรรมต่างๆ มีการส่งผ่านประเพณีและวัฒนธรรมสู่รุ่นลูกรุ่นหลาน ในเขตอำเภอเมือง มีวงดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงได้รับการว่าจ้างไปบรรเลงในงานแสดงต่างๆ อยู่หลายวง นอกจากนั้น ยังมีหมู่บ้านที่เคยเป็นแหล่งผลิตนักดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงอยู่ในปัจจุบันหลายคน และที่สำคัญ ยังมีการประกอบพิธีกรรมเรือมมะม้วดกันอย่างหนาแน่น

กลุ่มตัวอย่างที่ศึกษา แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ *(1) กลุ่มนักดนตรี* ได้เลือกนักดนตรีที่เล่นอยู่ในวงที่ชาวบ้านนิยมว่าจ้างไปบรรเลงในพิธีเรือมมะม้วดในลำดับต้นๆ จำนวน 3 วง ได้แก่ วงก้องสุรินทร์ วงครูเตียน และวงบ้านปอยตะแบง วงก้องสุรินทร์และวงครูเตียนเป็นวงที่เล่นทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ (มีการผสมผสานเครื่องดนตรีพื้นบ้านกับเครื่องดนตรีสากล และมีรูปแบบการบรรเลงคล้ายเพลงลูกทุ่ง) ส่วนวงบ้านปอยตะแบงเป็นวงที่เล่นแบบดั้งเดิมมาโดยตลอด โดยได้คัดเลือกนักดนตรีที่เล่นประจำอยู่ทั้ง 3 วงมาอย่างละ 1-2 คน และเพื่อให้ได้ข้อมูลทั้งในอดีตและปัจจุบันอย่างรอบด้าน ยังได้เลือกครูดนตรีอาวุโสอีก 2 ท่านที่ไม่ได้สังกัดวงดนตรีที่เลือกเป็นกลุ่มเป้าหมายในการศึกษา *(2) ครูมะม้วด* ได้เลือกแม่ครูมะม้วดที่ชาวบ้านนึกถึงเป็นอันดับต้นๆ เมื่อต้องประกอบพิธีเรือมมะม้วด จำนวน 2 คน อายุ 80 ปีและ 71 ปี มีประสบการณ์ในการประกอบพิธีกรรมเรือมมะม้วดมากว่า 50 ปี และ *(3) ชาวบ้านที่เข้าร่วมพิธีกรรม* ได้แก่ ชาวบ้านในพื้นที่ที่ศึกษา ทั้งที่เป็นเจ้าภาพจัดพิธีเรือมมะม้วดในช่วงที่ผู้เขียนลงเก็บรวบรวมข้อมูล และชาวบ้านที่มาเข้าร่วมในพิธีกรรมดังกล่าว

ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยการสัมภาษณ์ระดับลึก โดยมีแนวคำถามเชิงโครงสร้าง การสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participatory observation) ผู้เขียนได้เข้าไปพักอาศัยอยู่ในบ้านปอยตะแบง อำเภอเมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ เป็นระยะเวลาประมาณ 2 เดือน ใน

ระยะแรกที่ยังไม่คุ้นเคยกับชาวบ้าน ผู้เขียนใช้วิธีเข้าหมู่บ้านแบบไปเช้าเย็นกลับ แต่เนื่องจากระยะทางระหว่างที่พักและหมู่บ้านปอย-ตะแบงอยู่ห่างกันประมาณ 17 กิโลเมตร และการเดินทางเข้าออกหมู่บ้านไม่มีรถประจำทาง ผู้เขียนจึงได้ขอพักอาศัยที่บ้านของนักดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งในหมู่บ้าน ซึ่งกว่าจะได้รับการตอบรับและเต็มใจให้ข้อมูล ผู้เขียนต้องผ่านบททดสอบหลายอย่างเพื่อพิสูจน์ว่าผู้เขียนมีความตั้งใจมาศึกษาเรียนรู้อย่างจริงจัง

ในอดีตหมู่บ้านปอยตะแบงเคยเป็นแหล่งผลิตนักดนตรีพื้นบ้านที่มีชื่อเสียง และปัจจุบันยังมีการประกอบพิธีเรือมมะม้วดอย่างสม่ำเสมอ ผู้เขียนได้สังเกตสภาพทั่วไปของหมู่บ้าน ลักษณะทางสังคม การตั้งบ้านเรือน การดำเนินชีวิตประจำวัน การประกอบอาชีพของชาวบ้านและนักดนตรี และการประกอบพิธีกรรมต่างๆ โดยเฉพาะพิธีเรือมมะม้วด ได้สังเกตบรรยากาศในการจัดงาน วงดนตรีที่มาบรรเลง แม่ครูมะม้วดรวมทั้งบริวาร และผู้เข้าร่วมพิธี เพื่อศึกษาความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีกับพิธีเรือมมะม้วด การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบต่างๆ ของดนตรีกันตรึมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ส่วนการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (participatory observation) ผู้เขียนได้เข้าไปมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอนของพิธีเรือมมะม้วด โดยเข้าไปในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีก้องสุรินทร์ ทำหน้าที่ช่วยยกเครื่องดนตรี อุปกรณ์การแสดง เครื่องเสียง ช่วยอำนวยความสะดวกในเรื่องอาหารการกินของนักดนตรี รวมทั้งสิ่งต่างๆ ที่นักดนตรีต้องการในระหว่างการแสดงและหยุดพักการแสดง (เช่น หยุดรับประทานอาหาร) บางครั้งได้เข้าไปช่วยตีเครื่องประกอบจังหวะขณะนัก-ดนตรีไปทำธุระส่วนตัว ได้ช่วยเจ้าภาพในการลำเลียงเครื่องเซ่นประกอบพิธี ซึ่งผู้เขียนได้อาศัยช่วงเวลาเหล่านี้สังเกตสิ่งต่าง ๆ เช่น การจัดปะรำพิธี การตั้งเครื่องเซ่นสังเวย การตั้งวงดนตรีในปะรำพิธี รูปแบบการแสดง ลักษณะเพลงที่บรรเลงตั้งแต่เริ่มพิธีไหว้ครู จนกระทั่งเสร็จสิ้นพิธี ได้สังเกตลักษณะการร่ายรำของมะม้วดที่เรียกว่า “รำจนอิ่ม” กับ “รำไม่อิ่ม” สังเกตการประกอบพิธีกรรมของแม่ครูมะม้วด รูปมะม้วดอื่นๆ ที่เป็นบริวารของแม่ครูนั้นๆ รวมถึงปฏิกิริยา ความพึงพอใจของเจ้าภาพ และชาวบ้านผู้ร่วมพิธีกรรมต่อวงดนตรีที่ว่าจ้างมาบรรเลง ทั้งการแสดงแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์

นอกจากนั้น ผู้เขียนยังได้มีโอกาสติดตามวงดนตรีก้องสุรินทร์ไปในการแสดงต่างๆ จำนวน 3 ครั้ง ทั้งในเขตอำเภอเมืองสุรินทร์และอำเภอปราสาท เป็นการแสดงในพิธีเรือมมะม้วด 2 ครั้งและพิธีต่ออายุ 1 ครั้ง ได้ติดตามวงดนตรีของครูเตียนและวงดนตรีบ้านปอยตะแบงไปบรรเลงในพิธีเรือมมะม้วดและพิธีต่างๆ ทั้งในจังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์ นอกจากติดตามวงดนตรีทั้ง 3 วงแล้ว ยังได้ติดตามนักดนตรีที่ได้รับเชิญไปร่วมบรรเลงกับวงอื่นๆ (นอกเหนือจาก 3 วง) เพื่อศึกษาว่าเพลงที่นำไปแสดงในงานรื่นเริงต่างๆ เป็นกลุ่มเดียวกับเพลงที่ใช้ในพิธีเรือมมะม้วดหรือไม่ โดยผู้เขียนได้ใช้ช่วงเวลาขณะเดินทางไปกับวงดนตรีและช่วงที่นักดนตรีพักการแสดงในการสัมภาษณ์และพูดคุยกับนักดนตรีในประเด็นต่างๆ

3. ดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดกับการเปลี่ยนแปลง

ดนตรีและวิถีชีวิตของเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกันตลอดเวลา โดยเฉพาะความเชื่อในเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติที่ปรากฏในพิธีเรือมมะม้วด ซึ่งมีดนตรีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ กระแสโลกาภิวัตน์ที่แพร่กระจายสู่สังคมชนบทส่งผลให้คติความเชื่อท้องถิ่นและประเพณีวัฒนธรรมบางอย่างถูกลดบทบาทหรือลดทอนความสำคัญลงไป ทำให้เกิดการปรับตัวทางวัฒนธรรมเพื่อเป็นเกราะป้องกันการกลืนกลายทางวัฒนธรรม พิธีเรือมมะม้วดเป็นตัวอย่างหนึ่งของวัฒนธรรมพื้นบ้านที่มีการปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์

พิธีเรือมมะม้วดเป็นความเชื่อที่มีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทย ที่มีผลต่อการดำรงชีวิต การจัดพิธีในแต่ละครั้งต้องมีการจัดเตรียมองค์ประกอบด้านต่างๆ ให้ครบถ้วนสมบูรณ์ และหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญและมีผลต่อความสำเร็จของพิธีเรือมมะม้วดคือ วงดนตรี ซึ่งวงดนตรีที่นิยมมาบรรเลงประกอบพิธีเรือมมะม้วดคือ *วงกันตรึม*

จากการศึกษาเกี่ยวกับการปรับเปลี่ยนดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดในเขตพื้นที่อำเภอเมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์ โดยศึกษาผ่านนักดนตรีพื้นบ้านที่สังกัดวงดนตรีกันตรึมที่มีชื่อเสียงซึ่งได้รับความนิยมจากชาวบ้านจำนวน 3 วง ได้แก่ วงก้องสุรินทร์ วงบ้านปอยตะแบง และวงครูเตียน ผ่านครูมะม้วดที่มีประสบการณ์การเป็นผู้ประกอบพิธีมานานกว่า 20 ปี และชาวบ้านที่เคยจัดพิธีเรือมมะม้วดทั้งในฐานะที่เป็นเจ้าภาพและผู้ไปร่วมพิธี สามารถแบ่งการเปลี่ยนแปลงดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดออกได้เป็น 4 ยุค ได้แก่ ยุคดนตรีกันตรึมกับการจัดการสุขภาวะ ยุคงูดินผ่านหมู่บ้าน : การปรับตัวของนักดนตรีกันตรึม ยุคการต่อสู้ระหว่างนักดนตรีกับเทคโนโลยีเครื่องเสียง และยุคอุตสาหกรรมดนตรี ซึ่งแต่ละยุคได้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการทางสังคมและวัฒนธรรมที่ทำให้ดนตรีกันตรึมมีการเปลี่ยนแปลงดังนี้

3.1 ยุคดนตรีกันตรึมกับการจัดการสุขภาวะ (2487-2502)

> ...มะม้วด,โจลมะม้วด, เลงมะม้วด มันก็คืออันเดียวกัน สุดแต่บ้านไหนจะเรียกกันอย่างไร เมื่อก่อนคนบ้านๆ อย่างเรา เวลามีใครเจ็บไข้ได้ป่วยหรือไม่สบายที่บ้านไหน บ้านนั้นก็จะจัดพิธีมะม้วดมารักษา เพราะเชื่อว่าช่วยรักษาให้หายได้ และยังช่วยให้แก้เรื่องร้ายเป็นดี เมื่อก่อนหมอ โรงพยาบาล สุขศาลายังมาไม่ถึง ทางเดียวที่จะช่วยหรือคิดว่าช่วยได้ก็ไม่พ้นมะม้วดนี่แหละ เพราะว่าต่างคนต่างเชื่อว่าที่ไม่สบายเกิดจากการกระทำ นอกจากการจัดมะม้วดขึ้นมาถึงจะหาย
>
> (ผู้ร่วมพิธีกรรมเรือมมะม้วด, สัมภาษณ์ วันที่ 21 ธันวาคม 2553)

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ในอดีต (ประมาณ พ.ศ. 2487[7]) เมื่อการแพทย์สมัยใหม่ยังไม่แพร่หลายและยังไม่ครอบคลุมไปทั่วพื้นที่ โดยเฉพาะดินแดนอีสานใต้ รวมถึงระบบการศึกษาที่ยังไม่ทั่วถึง การทำความเข้าใจและการอธิบายเกี่ยวกับปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นและเหนือความคาดหมายย่อมมีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะในวิถีชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยที่มีความเชื่อในเรื่องพลังอำนาจเหนือธรรมชาติ ดวงวิญญาณ เทพยดา เจ้าที่เจ้าทาง ดังนั้น เมื่อมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นไม่ว่าในแง่มุมใดก็ตาม มักผูกโยงเข้ากับอำนาจเหนือธรรมชาติและเชื่อกันว่าปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นเป็นผลจากการกระทำของพลังอำนาจเหนือชาติ หนทางหนึ่งในการแก้ไขที่ชาวบ้านเลือกใช้คือ พิธีกรรมเรือมมะม้วด โดยมีดนตรีเข้ามาเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ และดนตรีที่ถูกนำมาใช้มากที่สุดคือ กันตรึม ดังนั้น นักดนตรีกันตรึมจึงมีบทบาทสำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว เพื่อให้เห็นกระบวนการเปลี่ยนแปลงของดนตรีกันตรึม จึงแบ่งองค์ประกอบของดนตรีกันตรึมออกเป็น 4 ส่วน ได้แก่ การสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน การประกอบอาชีพของนักดนตรี เครื่องดนตรี และเพลง โดยได้แสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคตามลำดับ

การสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน แหล่งผลิตนักดนตรีที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในยุคนี้ ได้แก่ สำนักบ้านปอยตะแบง (ครูเลือด สมานมิตร) สำนักบ้านดงมัน (ครูเทียน) และสำนักบ้านระไซร์ อำเภอเมืองสุรินทร์ เมื่อเรียนจากสำนักบ้านดงมันหรือสำนักบ้านระไซร์แล้ว ผู้ที่สนใจอย่างจริงจังและต้องการประกอบอาชีพนักดนตรีจะได้รับคำแนะนำให้ไปเรียนต่อกับครูเลือดที่บ้านปอยตะแบง เพราะในยุคนั้นถือกันว่าครูเลือดเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านมากที่สุดคนหนึ่ง การไปศึกษาเล่าเรียนต้องไปอยู่อาศัยที่บ้านครู เนื่องจากการคมนาคมไม่สะดวกเหมือนในปัจจุบัน

การเรียนดนตรีในยุคนั้นมีแต่ผู้ชายเท่านั้นที่เรียน เพราะต้องเดินทางไปเรียนต่างหมู่บ้านและไปแสดงต่างถิ่น ซึ่งไม่สะดวกและไม่ปลอดภัยสำหรับผู้หญิง การเรียนดนตรีต้องมีการฝึกฝนและเรียนอย่างต่อเนื่อง นักเรียนจึงต้องพักอาศัยอยู่ที่บ้านครู หรือบางคนต้องไปอาศัยอยู่ที่วัด เพราะที่บ้านครูไม่สามารถรองรับลูกศิษย์ทั้งหมดได้ การเรียนและฝึกซ้อมดนตรีบางประเภท เช่น วงตุ้มโมง (ดนตรีที่ใช้ในงานศพ) ไม่สามารถนำมาบรรเลงภายในบ้านได้ ต้องไปฝึกซ้อมที่วัด เพราะกลองมีขนาดใหญ่มาก และมีความเชื่อกันว่า ถ้าไม่มีงานศพ แต่นำมาเล่นที่บ้าน จะเกิดการตายหรือสิ่งที่ไม่ดีขึ้นภายในบ้าน

ในช่วงแรกของการเรียน ครูให้นักเรียนเลือกเรียนเครื่องดนตรีและวงดนตรีตามความสนใจ เมื่อเรียนไปได้ระยะหนึ่ง ครูได้พิจารณาเลือกเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับความสามารถส่งผลให้การเรียนมีประสิทธิภาพมากขึ้น สามารถก้าวไปสู่นักดนตรีที่มีชื่อเสียงต่อไป นักเรียนอีกส่วนหนึ่งเลือกเรียนเครื่องดนตรีเพื่อกลับไปเสริมในส่วนที่วงดนตรีของหมู่บ้านตนยังไม่สมบูรณ์ บางกลุ่มมาเพื่อเรียนเพลงประเภทต่างๆ เพิ่มเติม เมื่อเรียนจบ นักดนตรี

แยกย้ายกลับไปที่หมู่บ้านของตน มีทั้งการไปตั้งวงดนตรีประจำหมู่บ้าน ไปสมทบกับวงที่มีอยู่ก่อนแล้ว หรือไปถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้ที่สนใจในหมู่บ้าน

ในช่วงเวลานั้น นักเรียนที่ไปเรียนที่สำนักปอยตะแบงส่วนใหญ่มักเลือกเรียนวงกันตรึม[8] เพราะมีเส้นทางในการประกอบอาชีพได้มากกว่าวงดนตรีอื่นๆ เช่น วงมโหรีเขมร[9] วงตุ้มโมง[10] ในยุคนั้น มีการแบ่งหน้าที่ของวงดนตรีไว้ค่อนข้างชัดเจน (ดัด สังข์ขาว, สัมภาษณ์ วันที่ 30 ธันวาคม 2552 และ 2 มกราคม 2553) คำกล่าวของนักดนตรีท่านหนึ่งสะท้อนให้เห็นกระแสความนิยมในการเลือกเรียนกันตรึมในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี

> การเจ็บป่วยและปัญหาไม่มีวันหยุดนิ่ง มีแต่เข้าไป (ในชีวิต-ผู้เขียน) ไอ้ตัวช่วยที่จะมาช่วยแก้ไขให้หายไปก็มีแต่พิธีมะม้วดนี้แหละ และดนตรีก็เป็นตัวช่วยที่ทำให้พิธีเรียบร้อย
>
> (สำเภา ประสานดี, สัมภาษณ์วันที่ 20 ธันวาคม 2553)

การประกอบอาชีพของนักดนตรี ในอดีตสามารถพบวงดนตรีกันตรึมในเกือบทุกหมู่บ้าน ควบคู่กับครูมะม้วด เนื่องจากการคมนาคมไม่สะดวก การไปว่าจ้างวงดนตรีนอกหมู่บ้านลำบาก ดังนั้น นักดนตรีจึงมีงานทำตลอดทั้งปี โดยเฉพาะหลังฤดูกาลเก็บเกี่ยวที่แทบทุกหลังคาเรือนจะมีการจัดพิธีเรือมมะม้วด (เผย ศรีสวาท, สัมภาษณ์ วันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2553) นักดนตรีในยุคนั้นมีทั้งที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมเป็นหลัก เมื่อว่างเว้นจากการทำนาจึงมาเล่นดนตรี และประกอบอาชีพเล่นดนตรีอย่างเดียว ลักษณะการเล่นดนตรีเป็นการสังกัดประจำวงใดวงหนึ่งเท่านั้น หลังการเก็บเกี่ยวเป็นฤดูกาลที่นักดนตรีมีงานชุกหรือที่นักดนตรีเรียกว่า “หน้างาน” เมื่อเสร็จงานหนึ่งจะมีคนว่าจ้างไปเล่นอีกงานหนึ่งทันที เป็นแบบนี้ไปจนถึงฤดูกาลเพาะปลูกในครั้งต่อไป

ในการว่าจ้างวงดนตรี เจ้าภาพต้องไปหานักดนตรีที่บ้านหรือตามสถานที่ที่นักดนตรีไปแสดงเพื่อสอบถามช่วงวันว่าง ถ้าว่างก็นัดหมายวัน เวลา และสถานที่ การจัดหาหรือการจัดจ้างวงดนตรีมาประกอบพิธีกรรมเรือมมะม้วดเป็น*สิทธิ์ขาด*ของทางเจ้าภาพ โดยทางเจ้าภาพคำนึงถึงความผูกพันระหว่างตัวดนตรีกับวิญญาณของบรรพบุรุษ เช่น บรรพบุรุษเคยใช้ดนตรีประเภทใด เช่น วงมโหรี วงปี่พาทย์ หรือวงกันตรึม ก็ใช้วงประเภทนั้นๆ ในการจัดครั้งต่อไป การเลือกวงดนตรีส่วนใหญ่เป็นวงดนตรีในหมู่บ้าน ในกรณีที่หมู่บ้านไม่มีวงดนตรีของตนเอง ต้องเดินทางไปยังหมู่บ้านใกล้เคียง อาศัยวิธีการสอบถามจากคนในหมู่บ้านนั้นๆ รวมถึงการเดินตามบ้านที่กำลังจัดพิธีเพื่อสอบถามวันว่างจากหัวหน้าวงดนตรี หากว่างไม่ตรงกัน ต้องไปหาวงใหม่หรือขยับวันประกอบพิธีให้ตรงกับวันที่วงดนตรีว่าง

กรณีที่ไม่สามารถหาวงดนตรีได้และไม่สามารถเลื่อนเวลาการจัดออกไปได้ ทางเจ้าภาพต้องแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าด้วยการหาคนเล่นดนตรี หาเครื่องดนตรีมาเล่นแทน

เพื่อให้องค์ประกอบในการจัดพิธีเรือมมะม้วดมีความสมบูรณ์ครบถ้วนตามธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมา ซึ่งกลุ่มคนเหล่านี้ไม่ได้เล่นดนตรีเป็นอาชีพ แต่เล่นเป็นงานอดิเรก

> บ้านนี้เป่าปี่ มีปี่ก็นำปี่มา บ้านนี้มีตรัวแต่เล่นไม่เป็น ก็นำเครื่องดนตรีมาให้กับคนที่เล่นเป็น บ้านนี้มีกลองโทนเขมรก็นำมาสมทบกัน เป็นวงเฉพาะกิจชั่วคราว
>
> (ดัด สังข์ขาว, สัมภาษณ์ วันที่ 30 ธันวาคม 2553)

ดนตรีกันตรึมในยุคนี้จึงมีบทบาทหลักอยู่ที่การบรรเลงประกอบพิธีมะม้วดเป็นส่วนใหญ่ บทบาทเพื่อความบันเทิงยังไม่ชัดเจน สะท้อนจากคำพูดของคนเฒ่าคนแก่ว่า “เมื่อก่อนกันตรึมไม่สามารถเอามาใช้ มาเต้นมารำกันแบบนี้ได้ จะใช้ก็ต่อเมื่อมีเล่นม้วดหรืออารักษ์เท่านั้น” (สัมภาษณ์ ผู้ร่วมพิธีเรือมมะม้วดที่บ้านกระสัง, วันที่ 26 ธันวาคม 2552)

เครื่องดนตรี ในสมัยนั้นรูปแบบของวงกันตรึมโดยทั่วไปมีเครื่องดนตรีเพียง 4 ชิ้น ได้แก่ สะกวร[11] 1 คู่ ตรัว[12] 1 คัน เปยออ (ปี่อ้อ) 1 เลา ดังนั้น ในวงดนตรีกันตรึมจึงมีนักดนตรีเพียง 4 คนเท่านั้น ส่วนนักร้องก็คือ นักดนตรีที่เล่นสะกวรทั้ง 2 คนที่สลับกันร้องในระหว่างดำเนินพิธี

เพลง แบบแผนและลักษณะการบรรเลงเพลงกันตรึมประกอบพิธีเรือมมะม้วดในสมัยนั้นมี 3 ขั้นตอน ซึ่งแต่ละขั้นตอนมีเพลงต่างๆ ประกอบดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 การไหว้ครู เป็นขั้นตอนแรกของพิธีกรรม มีครูมะม้วดเป็นผู้ประกอบพิธี วงดนตรีบรรเลงเพลงไหว้ครู “ซรัย สะเตอ” เพื่อส่งสัญญาณว่าพิธีได้เริ่มขึ้นแล้ว ขั้นตอนที่ 2 การเข้าทรง เมื่อเสร็จสิ้นพิธีไหว้ครู ครูมะม้วดเริ่มจับขันมะม้วด ระหว่างนี้ดนตรีบรรเลงเพลง “เพลียง” เพื่อบอกผู้ร่วมพิธีว่าการเข้าทรงกำลังจะเริ่มขึ้น และหลังจากที่วิญญาณเข้าทรงหรือเข้าร่างเรียบร้อยแล้ว นักดนตรีสังเกตอากัปกิริยาต่างๆ และท่าร่ายรำของมะม้วดเพื่อบรรเลงให้สอดรับกับอารมณ์และความรู้สึกของมะม้วดให้ได้มากที่สุด

อย่างไรก็ตาม ในขั้นตอนนี้ การบรรเลงเพลงไม่ได้มีการกำหนดตายตัว บรรเลงเพลงตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า เมื่อเพลงที่บรรเลงไปแล้วมะม้วดไม่ชอบหรือไม่มีปฏิกิริยาใดๆ ตอบสนอง นักดนตรีต้องเปลี่ยนเพลงไปเรื่อยๆ จนกว่ารูปมะม้วดพอใจ ส่วนใหญ่ท่วงทำนองเพลงที่ชอบเป็นพิเศษมักเป็นเพลงที่สนุกสนาน ดังเช่น เพลงจึงมูย จึงปรีย์ มะลุบโดง ซึ่งเป็นกลุ่มเพลงที่มีจังหวะเร้าใจ ส่งผลให้มะม้วดเข้าร่างโดยสมบูรณ์เร็วขึ้น ซึ่งขั้นตอนในการเข้าทรงใช้ระยะเวลาที่ยาวนานแตกต่างกัน 3-7 วัน (สำเภา ประสานดี, สัมภาษณ์ วันที่ 4 มกราคม 2553) ด้วยระยะเวลาของพิธีในช่วงที่ 2 ที่ยาวนาน ทำให้นักดนตรีต้องบรรเลงเพลงซ้ำไปซ้ำมาอยู่หลายรอบจนกว่าจะสิ้นสุดขั้นตอนการเข้าทรง

ขั้นตอนที่ 3 เสร็จสิ้นพิธี ในขั้นตอนนี้ประกอบด้วย 2 ขั้นตอนคือ ขั้นตอนในการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย โดยแม่ครูรำดาบไปมาในบริเวณที่ตั้งเป ซึ่งเชื่อกันว่า ในเปที่จัดไว้ด้านนอกของปะรำพิธี เป็นที่รวมสิ่งชั่วร้ายต่างๆ เมื่อถึงเวลาดังกล่าว มะม้วดเป็นผู้ฟันเปให้ล้มลง จากนั้นมีคนวิ่งมาลากเปให้พ้นจากบริเวณบ้าน ในช่วงเวลานี้วงดนตรีบรรเลงเพลง “กาบเป” เมื่อจบเพลงกาบเปแล้ว เป็นขั้นตอนการเรียกขวัญ มีการผูกแขน และต่อด้วยการเสี่ยงทาย ดนตรีบรรเลงเพลงมงก็วลจองได ตำเร๊ยมวนพลุ ตะมุทมวนแพล และส่งท้ายด้วยเพลงซาปดาน[13] หมายถึง พิธีได้เสร็จสิ้นลง (น้อย ทองจัตุ, สัมภาษณ์ วันที่ 24 ธันวาคม 2552; ดัด สังข์ขาว, สัมภาษณ์ วันที่ 30 ธันวาคม 2552; สำเภา ประสานดี, สัมภาษณ์ วันที่ 4 มกราคม 2553)

3.2 ยุคงูดินผ่านหมู่บ้าน: การปรับตัวของนักดนตรีกันตรึม (พ.ศ. 2504-2519)

ช่วงเวลานี้ตรงกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1-4 ที่รัฐเริ่มกระจายความเจริญออกสู่ชนบท มีการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน ระบบสาธารณูปโภค สาธารณูปการต่างๆ อาทิ ถนน ไฟฟ้า เข้าไปในหมู่บ้าน ควบคู่ไปกับการพัฒนาระบบเศรษฐกิจ ระบบการศึกษา และระบบการแพทย์สมัยใหม่ เพื่อยกระดับเศรษฐกิจของท้องถิ่นให้สมดุลกับระดับเศรษฐกิจของเมือง ด้วยการขยายกำลังการผลิตให้กว้างขวางและทั่วถึง (สำนักงานพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2510) ผลจากการพัฒนาทำให้บางหมู่บ้านเริ่มมีโอสถศาลา มีโรงเรียน มีการตัดถนนเข้าหมู่บ้าน ทำให้ชาวบ้านสามารถเข้าถึงการแพทย์สมัยใหม่ได้มากขึ้นกว่าเดิม ส่งผลต่อความเชื่อเรื่องอำนาจเหนือธรรมชาติกับสาเหตุของเคราะห์กรรมและความเจ็บป่วย ชาวบ้านหันไปพึ่งพาการแพทย์แผนปัจจุบันมากขึ้น พิธีเรือมมะม้วดยังคงรับใช้เฉพาะความเจ็บป่วยที่การแพทย์แผนปัจจุบันไม่สามารถรับมือได้เท่านั้น

การสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน ในยุคนี้แต่ละหมู่บ้านเริ่มมีสำนักดนตรีของตนเอง เพราะนักดนตรีที่เรียนมาจากสำนักปอยตะแบง[14]กลับมาถ่ายทอดความรู้ให้กับผู้สนใจในหมู่บ้าน ในระยะแรกการถ่ายทอดเริ่มเฉพาะบุคคลในครอบครัวและเครือญาติเท่านั้น จากนั้นจึงเปิดโอกาสให้กับชาวบ้านทั่วไปที่มีความสนใจ ในยุคนี้จึงมีการกระจายตัวของนักดนตรีอย่างกว้างขวาง มีการตั้งวงดนตรีขึ้นมาใหม่และเข้าไปเสริมวงดนตรีที่มีอยู่เดิม

การประกอบอาชีพของนักดนตรี ขณะที่นักดนตรีมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น แต่พิธีเรือม-มะม้วดกลับถูกลดบทบาท ส่งผลให้นักดนตรีมีงานน้อย ทำให้รายได้ที่เคยได้รับอย่างสม่ำเสมอหายไปด้วย วงดนตรีต่างๆ จึงต้องปรับตัวเพื่อให้อยู่ได้ โดยเปลี่ยนพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เคยเล่นเฉพาะในพิธีเรือมมะม้วดมาสู่พื้นที่สามัญที่ชาวบ้านทั่วไปสามารถนำไปใช้ในงานมงคลอื่นๆ ได้ อาทิ งานแต่งงาน งานบวช งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ และงานทำบุญต่ออายุ โดยไม่ต้องกังวลว่าต้องเล่นเฉพาะในพิธีมะม้วด[15]เท่านั้น

ครูมะม้วดเริ่มเข้ามามีบทบาทในการตัดสินใจหรือชี้นำในการเลือกวงดนตรีประกอบพิธีกรรม โดยให้เหตุผลว่า ถ้านักดนตรีและครูมะม้วดรู้ใจกันจะทำให้พิธีดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและประสบผลสำเร็จเป็นอย่างดี การว่าจ้างวงดนตรีในยุคนี้ เจ้าภาพไม่จำเป็นต้องไปหานักดนตรีที่บ้าน หรือตามสถานที่ที่นักดนตรีไปแสดง แต่สามารถสอบถามจากครูมะม้วดหรือให้ครูมะม้วดแนะนำได้ (สุพรรณ เสียงจินดารัตน์, สัมภาษณ์ วันที่ 23 ธันวาคม 2552)

เครื่องดนตรี อย่างไรก็ตาม เมื่อดนตรีกันตรึมก้าวออกจากพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ไปสู่พื้นที่สามัญ นักดนตรีกันตรึมต้องไปแข่งขันกับวงดนตรีประเภทอื่นๆ ที่ยึดครองพื้นที่อยู่ก่อน ได้แก่ วงมโหรีเขมร วงปี่พาทย์พื้นบ้าน ทำให้ต้องปรับรูปแบบการเล่นด้วยการนำเครื่องประกอบจังหวะของดนตรีอื่นๆ เข้ามาผสมผสาน ไม่ว่าจะเป็นฉิ่ง ฉาบ กลองมโหรี เพื่อให้จังหวะมีความครื้นเครง สนุกสนาน เร้าใจมากขึ้น

ในขณะที่ดนตรีกันตรึมก้าวสู่พื้นที่สามัญ ดนตรีกันตรึมก็ยังคงครองพื้นที่ส่วนใหญ่ในพิธีเรือมมะม้วดด้วย ดนตรีประเภทอื่นๆ ได้พยายามหาทางก้าวเข้าสู่พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ด้วยการตอกย้ำความเชื่อว่า ดวงวิญญาณบรรพบุรุษมี 2 ประเภท คือ ประเภทที่เป็นสามัญทั่วไป เช่น วิญญาณปู่ ย่า ตา ทวด จะต้องใช้วงดนตรีกันตรึมเป็นหลักในการบรรเลง แต่ถ้าเป็นวิญญาณประเภทเทพ เจ้าพ่อศาลหลักเมือง กวนอู กุมารทอง ต้องใช้วงมโหรีเขมรหรือวงปี่พาทย์พื้นบ้าน (น้อย ทองจัตุ, สัมภาษณ์ วันที่ 24 ธันวาคม 2552) เมื่อมีการแข่งขัน ทำให้รูปแบบของวงดนตรีกันตรึมที่ได้ปรับเปลี่ยนเพื่อนำไปแสดงในพิธีทั่วไปถูกนำไปใช้ในพิธีเรือมมะม้วดด้วย โดยให้เหตุผลว่า ทำให้วิญญาณมะม้วดสามารถเข้าร่างทรงหรือรูปมะม้วดได้เร็วขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีในรูปแบบเดิม (ธงชัย สามสี, สัมภาษณ์ วันที่ 15 มกราคม 2553)

ในทัศนะของชาวบ้าน ดนตรีกันตรึมที่ปรับเปลี่ยนไม่ได้ทำให้ความหมายของพิธีกรรมเปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด ความสำเร็จของพิธีเรือมมะม้วดอยู่ที่ความพอใจของมะม้วด ดังนั้นถ้าดนตรีที่เปลี่ยนไปสามารถทำให้มะม้วดมีความสุข มี “ความอิ่ม” ที่ได้ร่ายรำอย่างเต็มที่ ก็ถือว่าพิธีนั้นประสบผลสำเร็จตามความมุ่งหวังของผู้จัดพิธี

เพลง ในยุคนี้เพลงที่บรรเลงในขั้นตอนการไหว้ครูยังคงเป็นรูปแบบเดิมคือ เพลง “ซรัย สะเตอ” แต่มีการเปลี่ยนแปลงในขั้นตอนที่ 2 หลังจากบรรเลงเพลงเพลียงแล้ว ด้วยระยะของพิธีในช่วงที่ 2 ที่ยาวนาน ทำให้นักดนตรีต้องมีการพลิกแพลงจังหวะการบรรเลง โดยเพลงเดียวกันในช่วงแรกจะบรรเลงในจังหวะที่ช้าๆ เมื่อเพลงที่มีถูกบรรเลงไปจนหมด แต่พิธีกรรมยังไม่สิ้นสุด นักดนตรีจะนำเพลงชุดนั้นมาบรรเลงซ้ำด้วยการเปลี่ยนเป็นจังหวะที่เร็วขึ้น หรือนำจังหวะของเพลงหนึ่งไปเล่นกับอีกเพลงหนึ่ง ส่วนขั้นตอนที่ 3 ยังเหมือนเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง (สำเภา ประสานดี, สัมภาษณ์วันที่ 2, 4 มกราคม 2553)

ในยุคนี้นักดนตรีสามารถต่อรองเรื่องเพลงกับมะม้วดได้ ในกรณีที่มะม้วดต้องการเล่นเพลงใดเพลงหนึ่ง แต่นักดนตรีไม่สามารถเล่นได้ นักดนตรีสามารถต่อรองเพื่อเล่นเพลงอื่นๆ ที่มีลักษณะจังหวะใกล้เคียงกันแทน ซึ่งในอดีต ถ้าพบปัญหานี้ เจ้าภาพหรือนักดนตรีต้องไปเสาะหาผู้ที่เล่นเพลงที่มะม้วดต้องการมาเล่นให้ได้ มิฉะนั้น พิธีจะไม่สามารถดำเนินต่อไปได้ เจ้าภาพต้องจัดพิธีนี้ใหม่อีกครั้งหนึ่ง ซึ่งต้องเสียค่าใช้จ่ายจำนวนไม่น้อย ดังที่ชาวบ้านรายหนึ่งเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างระหว่างการเล่นดนตรีในพิธีเรือมมะม้วดในอดีตและปัจจุบันว่า “ไอ้ที่มาเต้นมารำกันทุกวันนี้ ดูแล้วไม่เข้าท่า มันผิดแผกจากเมื่อก่อน เพราะว่าคนดูขอเพลงไม่ได้ นักดนตรีต้องเอาใจมะม้วดอย่างเดียว” (ชาวบ้านที่เข้าร่วมพิธีเรือมมะม้วดที่บ้านสวายจ๊ะ อำเภอเมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์)

3.3 ยุคการต่อสู้ระหว่างนักดนตรีกับเทคโนโลยีเครื่องเสียง (ประมาณ พ.ศ. 2520-2530)

ผลจากการพัฒนาและการปรับโครงสร้างทางเศรษฐกิจในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 4-5 ที่กระจายความเจริญไปสู่ท้องถิ่นเพื่อแก้ปัญหาความยากจน ส่งผลต่อคุณภาพชีวิตของชาวชนบท มีการพัฒนาสิ่งอำนวยความสะดวกต่อการดำรงชีวิตประจำวันมากขึ้น ในส่วนของแวดวงดนตรีพื้นบ้าน เทคโนโลยีเกี่ยวกับเครื่องเสียง โดยเฉพาะเครื่อง-บันทึกเสียง (อุปกรณ์โสตซึ่งประกอบด้วยตัวขยายเสียง ลำโพง เครื่องบันทึก และเครื่องเล่นเทป) ได้เข้ามามีอิทธิพลและส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงดนตรีพื้นบ้านอย่างเห็นได้ชัดเจน วงดนตรีโดยเฉพาะวงกันตรึมที่เคยมีประจำอยู่ทุกหมู่บ้านเพื่อเล่นประกอบพิธีเรือมมะม้วดเริ่มหายไปทีละวง เนื่องจากมีการนำเครื่องเสียงมาบันทึกการบรรเลงเพลงของวงกันตรึมแล้วนำไปเปิดในงานพิธีแทนวงดนตรีที่บรรเลงสดเพื่อเป็นการลดค่าใช้จ่ายในการว่าจ้างนักดนตรี ทำให้นักดนตรีต้องมีการปรับตัวด้วยการแสดงให้เห็นความแตกต่างของความสำเร็จระหว่างการแสดงสดกับการเปิดแถบบันทึกเสียง

การสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน ในยุคนี้แต่ละหมู่บ้านที่เคยมีสำนักดนตรีของตนเองเริ่มลดลงเพราะการเข้ามาของเครื่องเสียง เริ่มมีการปรับเปลี่ยนจากการเรียนกับครู มาเรียนจากแถบบันทึกเสียงแทน ขณะเดียวกันวงดนตรีกันตรึมที่ยังมีอยู่และต้องการให้วงดนตรีของตัวเองอยู่รอด ได้พยายามหาคนมาสืบทอด โดยเริ่มจากบุคคลในครอบครัวและเครือญาติหรือชาวบ้านที่มีความสนใจ ในยุคนี้ นักดนตรีกันตรึมเริ่มมีการปรับตัวเพื่อความอยู่รอด มีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงดนตรีกันตรึมขึ้นมาใหม่เพื่อต่อสู้กับเครื่องเสียงที่กำลังเข้ามามีบทบาทในพิธีเรือมมะม้วด

การประกอบอาชีพของนักดนตรี การเข้ามาของเครื่องบันทึกเสียงทำให้ชาวบ้านส่วนหนึ่งที่ไม่มีความพร้อมในการจ้างวงดนตรี แต่ต้องจัดพิธีในช่วงเวลานั้น จึงหันไปใช้เทปบันทึกการบรรเลงเพลงกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดแทนวงดนตรีเพราะค่าใช้จ่ายถูกกว่า ถ้าใช้

วงดนตรีจะเสียค่าใช้จ่ายประมาณ 5,000 บาท แต่ถ้าใช้เทปบันทึกเสียง จะเสียค่าใช้จ่ายเพียง 2,000 บาท แต่ถ้าไม่ติดขัดเรื่องค่าใช้จ่าย ชาวบ้านส่วนใหญ่นิยมใช้วงดนตรีบรรเลงสดมากกว่า อย่างไรก็ตาม การเข้ามาของเครื่องบันทึกเสียงไม่ได้ส่งผลต่อนักดนตรีมากนัก แต่กลับเป็นโอกาสให้นักดนตรีต้องปรับตัวให้เข้ากับเทคโนโลยีสมัยใหม่ นักดนตรีพยายามโน้มน้าวว่า เครื่องเสียงสู้วงดนตรีไม่ได้ เพราะขณะที่มะม้วดกำลังร่ายรำและใกล้ถึงจุดอิ่มเป็นช่วงที่เครื่องบันทึกเสียงหมดม้วนหรือจบเพลงพอดี ทำให้มะม้วดรำค้าง สร้างความหงุดหงิดไม่พอใจ ทำให้พิธีไม่สำเร็จ ต้องจัดพิธีใหม่ ในขณะที่วงดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างต่อเนื่อง นอกจากนั้นวงดนตรียังสามารถปรับจังหวะการบรรเลงตามอารมณ์ของมะม้วดที่เริ่มรำอย่างช้าๆ มะม้วดบางรูปชอบเพลงเร็ว บางรูปชอบเพลงช้า ในขณะที่เทปบันทึกเสียงไม่สามารถทำได้

ถึงแม้เครื่องเสียงได้เข้ามาแย่งงานจากนักดนตรี แต่ในที่สุด นักดนตรีก็สามารถปรับตัวให้เข้ากับเทคโนโลยีเครื่องเสียงได้ โดยนำมาใช้ขยายเสียงของนักดนตรีขณะบรรเลงประกอบพิธี เพื่อเอื้อให้พิธีลุล่วงไปได้ด้วยดี ดังเช่น ในการเข้าทรงมะม้วด มีรูปมะม้วดหลายรูปที่เป็นศิษย์ของครูมะม้วดคนเดียวกัน มาเข้าทรงพร้อมๆ กัน ซึ่งเรียกว่า “มะม้วด โพง” รูปมะม้วดเหล่านี้นั่งเรียงเป็นหน้ากระดานในปะรำพิธี เมื่อมะม้วดรูปที่ 1 เข้า นักดนตรีที่นั่งอยู่ห่างจากมะม้วดคนที่ 1 ต้องยกวงดนตรีทั้งวงมานั่งบรรเลงใกล้ๆ กับรูปมะม้วดที่กำลังเข้าทรงอยู่ บรรเลงไปเรื่อยๆ จนกว่ามะม้วดรูปที่ 1 รำอิ่ม ขณะเดียวกัน เมื่อมะม้วดรูปที่ 5 เข้า นักดนตรีต้องแบ่งไป 1-2 คนเพื่อไปเล่นใกล้ๆ มิฉะนั้นมะม้วดรูปที่ 5 จะไม่ได้ยินเสียงหรือเสียงเบามาก เพราะในสมัยนั้นมีเครื่องดนตรีเพียง 4 ชิ้น คนเล่น 4 คน (วงดนตรีกันตรึมแบบเดิมประกอบไปด้วยปี่อ้อ 1 เลา ตรัว 1 คัน สะกรัวกันตรึม[16] 2 ใบ และใช้นักดนตรีทั้งหมด 4 คน) ทำให้ความหนักแน่นของเสียงดนตรีลดน้อยลง ส่งผลต่อความขลังของดนตรีในแง่ของการสร้างความเร้าใจให้กับมะม้วด เช่น ถ้าเล่นทั้งวง ใช้เวลาประมาณ 15-30 นาที มะม้วดจึงรำอิ่ม[17] แต่ถ้าแบ่งวงดนตรี ใช้เวลามากขึ้นกว่าเท่าตัว (สำเภา ประสานดี, สัมภาษณ์ วันที่ 22 ธันวาคม 2552)

> เมื่อก่อนเล่นม้วดน่ะไม่ต้องทำไรกันแล้ว เล่นทีบางครั้งเป็นอาทิตย์ บางครั้งเกือบครึ่งเดือน นักดนตรีก็ต้องเล่นเพลงซ้ำแล้วซ้ำอีก เปลี่ยนไปเปลี่ยนมา เดี๋ยวเล่นช้าเล่นเร็วในเพลงเดียวกัน ยิ่งถ้าเล่นม้วดโพงละก็ ไม่ต้องพูดถึง นักดนตรีสนุกกันเลย เพราะม้วดโพงไม่มีการพูดจาอะไร เอาแต่รำกันท่าเดียว แล้วไม่มีคนเดียว มีกันหลายคน โรงพิธีก็ยาวเหมือนตึกแถวนั่นละ ถ้าม้วดคนไหนกำลังจะเข้า นักดนตรีก็ต้องยกกันทั้งวงไปนั่งเล่นกันตรงนั้น เพราะว่าเมื่อก่อนมันยังไม่มีเครื่องขยายเสียงแบบทุกวันนี้ นักดนตรีก็ต้องเล่นเต็มที่ มีเวลาพักกิน

ข้าว กินเสร็จแล้วก็ต้องเล่นต่อ จนกว่ามะม้วดจะเข้าร่างสมบูรณ์ครบถ้วนกระบวนความนั่นละ

(สำเภา ประสานดี, สัมภาษณ์ วันที่ 22 ธันวาคม 2553)

เมื่อมีการนำเครื่องเสียงเข้ามาใช้ในพิธีเรือมมะม้วด ส่งผลให้วงดนตรีสามารถบรรเลงอยู่กับที่โดยไม่ต้องขยับหรือเคลื่อนย้ายตามมะม้วด สามารถปรับและเร่งเสียงให้มีความไพเราะ และเร้าใจ โดยนักดนตรีเชื่อว่า ทำให้มะม้วดเข้าทรงได้เร็วและรำอิ่มเร็วขึ้น ส่งผลต่อความสำเร็จของพิธีกรรม ในขณะเดียวกัน เทคโนโลยีในการบันทึกเสียงได้ถูกนำมาใช้[18] เช่น ในช่วงพักการทำพิธี ในอดีต เมื่อดนตรีหยุดบรรเลง บรรยากาศโดยรอบจะเงียบตามไปด้วย แต่ในยุคนี้ สามารถบันทึกเสียงขณะแสดงมาเปิดคั่นในระหว่างที่นักดนตรีพักได้ ทำให้บรรยากาศครึกครื้นตลอดเวลา ซึ่งบางครั้งอาจทำให้รูปมะม้วดที่อยู่ในพิธีสามารถเข้าร่างได้

เครื่องดนตรี ในช่วงนี้ วงดนตรีส่วนใหญ่ต้องปรับตัวด้วยการนำเครื่องเสียงเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวง แต่เครื่องดนตรีอื่นๆ ยังเป็นแบบลักษณะเดิม

เพลง ในยุคเครื่องเสียงเข้ามามีบทบาท เพลงที่บรรเลงในขั้นตอนการไหว้ครูได้เปลี่ยนแปลงไป โดย เพลง“ซรัย สะเตอ” หายไป เปลี่ยนมาเป็นเพลงเพลียงแทน ในส่วนของขั้นตอนที่ 2 เหลือแต่เพลงเบ็ดเตล็ดเท่านั้น ในขั้นตอนนี้ มีการนำวิธีบรรเลงแบบเมดเลย์[19]เข้ามาใช้และไม่มีการหยุดบรรเลงจนกว่าดวงวิญญาณที่เข้ารูปมะม้วดออก ส่วนขั้นตอนที่ 3 ยังเหมือนเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง (ธงชัย สามสี, สัมภาษณ์ วันที่ 16 มกราคม 2553)

ในยุคนี้ นักดนตรีมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับสถานการณ์และมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงให้เหมาะสมกับเทคโนโลยี รวมถึงการนำเทคโนโลยีเข้าไปใช้ในการแสดง รูปแบบการบันทึกเสียงที่ถูกนำไปใช้ในการประกอบพิธีเรือมมะม้วดในยุคนี้ได้กลายมาเป็นจุดเริ่มต้นของดนตรีเชิงพาณิชย์ในเวลาต่อมา

3.4 ยุคอุตสาหกรรมดนตรี

จุดเริ่มต้นการบันทึกเสียงดนตรีในพิธีเรือมมะม้วดเริ่มต้นจากเจ้าของเครื่องเสียงที่มารับจ้างในพิธีเรือมมะม้วด ได้ทดลองบันทึกเสียงเพื่อนำไปใช้ในงานอื่นๆ และแจกจ่ายในกลุ่มคนใกล้ชิดและผู้ที่สนใจไปฟังเพื่อความบันเทิง ทำให้เกิดกระแสความต้องการในวงกว้าง เกิดการซื้อขาย และกลายเป็นช่องทางธุรกิจดนตรีในเวลาต่อมา (ธงชัย สามสี, สัมภาษณ์ วันที่ 16 มกราคม 2553)

การสืบทอดดนตรีพื้นบ้าน หลังจากการบันทึกเทปการบรรเลงของวงดนตรีกันตรึมเริ่มเป็นที่นิยมและมีความต้องการจากผู้สนใจ ทำให้เจ้าของเครื่องเสียงรายนี้[20] เริ่มมีการบันทึกการบรรเลงของวงดนตรีกันตรึมอื่นๆ เพื่อจำหน่ายมากขึ้น ทำให้นักดนตรีกันตรึมที่หันไปประกอบอาชีพอื่นๆ กลับมาให้ความสนใจกับอาชีพนักดนตรีอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจาก

ช่องทางในการประกอบอาชีพของนักดนตรีกันตรึมไม่ได้ถูกจำกัดเฉพาะในงานพิธีกรรมต่างๆ เหมือนที่ผ่านมา ดนตรีกันตรึมเริ่มมีบทบาทด้านการบันเทิงและเป็นที่ยอมรับของชาวบ้านที่ต้องการฟังเพลงกันตรึมในชีวิตประจำวันด้วย ไม่ใช่เฉพาะในพิธีเรือมมะม้วด ทำให้นักดนตรีมีรายได้จากการบันทึกเสียง ส่งผลให้เกิดวงดนตรีกันตรึมใหม่ๆ ขึ้นมาอีกจำนวนมาก มีการผสมผสานกันตรึมแบบดั้งเดิมและกันตรึมแบบประยุกต์เพื่อเพิ่มความน่าสนใจ (ธงชัย สามสี, สำเภา ประสานดี และโบราณ จันทร์กลิ่น, สัมภาษณ์วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2553)

การประกอบอาชีพของนักดนตรี ในยุคนี้ พื้นที่ในการประกอบอาชีพของนักดนตรีได้ขยายออกจากพิธีเรือมมะม้วดไปสู่งานมงคลและงานบันเทิงต่างๆ มากขึ้น ความเชื่อเดิมที่ว่าดนตรีกันตรึมสามารถบรรเลงเฉพาะในพิธีเรือมมะม้วดเท่านั้นเริ่มคลี่คลาย ทำให้พื้นที่ของดนตรีกันตรึมเปิดกว้างขึ้น นักดนตรีมีงานแสดงมากขึ้น จากเดิมที่เล่นเฉพาะหลังฤดูกาลเก็บเกี่ยวก็สามารถเล่นได้ตลอดปี ขณะเดียวกัน อุตสาหกรรมดนตรีท้องถิ่นเริ่มเข้ามามีบทบาททำให้ผู้ที่มีความสามารถทางดนตรีกันตรึม ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลง การแต่งเพลง หรือการคิดลูกเล่นใหม่ๆ สามารถเข้ามาสร้างสรรค์ผลงานได้ ผลงานที่ดี ที่ถูกใจตลาดหรือเจ้าของค่ายเทปต่างๆ และสามารถเปลี่ยนเป็นรายได้ โดยมีระบบลิขสิทธิ์เพลงเข้ามากำกับความเป็นเจ้าของแต่เพียงผู้เดียวของค่ายเพลงนั้นๆ เหล่านี้เป็นปัจจัยกระตุ้นให้กลุ่มนักดนตรีรุ่นใหม่สนใจก้าวเข้าสู่แวดวงดนตรีกันตรึมมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ถึงแม้นักดนตรีจะหันมาเล่นในพื้นที่ที่เป็นงานบันเทิงมากขึ้น แต่พื้นที่ของพิธีเรือมมะม้วดก็ไม่ได้ถูกทอดทิ้ง

เครื่องดนตรี หลังจากมีการบันทึกเทปการบรรเลงของวงดนตรีกันตรึมในเชิงธุรกิจเพิ่มมากขึ้น ทำให้นักดนตรีต้องพัฒนาและสร้างจุดเด่นวงดนตรีของตนเพื่อเรียกร้องความสนใจ ด้วยการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีพื้นบ้านกับเครื่องดนตรีสากล เช่น นำเอากีตาร์เบส กลองชุด คีย์บอร์ด มาเล่นร่วมกัน ลดบทบาทของปี่อ้อซึ่งเคยเป็นหัวใจของดนตรีกันตรึมออกไป กล่าวคือ ใช้ปี่อ้อหรือไม่ใช้ก็ได้ โดยให้เหตุผลว่า ระดับเสียงของปี่อ้อไม่คงที่ มีปัญหาในการปรับเสียงเข้ากับเครื่องดนตรีสากล เมื่อบรรเลงด้วยกันทำให้เสียงไม่น่าฟัง มีการเปลี่ยนซอกันตรึมธรรมดาเป็นซอไฟฟ้า ปรับเสียงคีย์ในการบรรเลงให้เป็นแบบสากล ปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงจากเพลงพื้นบ้านให้เป็นแบบเพลงลูกทุ่งหรือมีความคล้ายคลึงกับหมอลำนกน้อยเสียงอีสาน รวมทั้งมีการแต่งเพลงขึ้นมาใหม่ และนำเพลงเดิมมาทำใหม่โดยการใส่จังหวะหรือทำนองให้ “โดน” ใจผู้ฟังมากกว่าของเดิม (ธงชัย สามสี, สัมภาษณ์วันที่ 9 มกราคม 2553)

กันตรึมประยุกต์ถูกนำไปบรรเลงในพิธีเรือมมะม้วด ในกรณีที่เจ้าภาพมีฐานะทางเศรษฐกิจดี เพราะวงดนตรีประเภทนี้มีค่าใช้จ่ายสูงกว่าวงดนตรีปกติประมาณ 2-3 เท่า สามารถบรรเลงทั้งแบบดั้งเดิมและแบบประยุกต์ สามารถรองรับรูปมะม้วดทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ได้ เนื่องจากปัจจุบันรูปมะม้วดเริ่มมีอายุน้อยลง จากที่เคยมีอายุระหว่าง 50-80 ปี เป็นอายุ

16-22 ปี นอกจากนั้น ผู้ร่วมพิธีมะม้วดก็มีอายุที่หลากหลาย (แต่เดิมมีแต่วัยกลางคนและวัยสูงอายุ) ดนตรีแบบดั้งเดิมถูกบรรเลงในช่วงเริ่มต้นพิธีกรรมที่ผู้เข้าร่วมพิธีส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุ ในช่วงเวลาดึกเป็นกลุ่มวัยรุ่น - กลุ่มวัยกลางคน วงดนตรีเล่นแบบประยุกต์ ทำให้วงดนตรีลักษณะนี้เริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น วงดนตรีที่มีชื่อเสียงได้รับการทาบทามจากบริษัทเทปเพื่อบันทึกเสียงทั้งเพลงกันตรึมแบบดั้งเดิมและประยุกต์ ส่งผลให้วงดนตรีนั้นมีรายได้เพิ่มเติมนอกเหนือจากการบรรเลงในพิธีกรรมและการแสดงทั่วไป เกิดอุตสาหกรรมดนตรีท้องถิ่นตามมา เจ้าของเพลงที่ได้รับความนิยมได้ไปอัดเสียงให้กับค่ายเทปต่างๆ ทำให้ได้รับค่าตอบแทนหลายทาง ขณะเดียวกัน ค่ายเทปที่ต้องการผูกขาดเพลงดังของตนได้นำกฎหมายลิขสิทธิ์มาใช้กับเพลงกันตรึมเป็นครั้งแรก ทำให้นักดนตรีต้องแต่งเพลงและหาแนวทางแปลกใหม่เพื่อสนองความต้องการของธุรกิจดนตรี

เพลง ในยุคนี้เพลงที่บรรเลงในขั้นตอนการไหว้ครูคือ เพลงเพลียง และหลังจากนั้นในการขั้นตอนของการเข้าทรงที่เป็นช่วงของเพลงเบ็ดเตล็ด มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงที่ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีกันตรึมกับเครื่องดนตรีสากล โดยคำนึงถึงช่วงเวลาที่ผู้เข้าร่วมพิธีกลุ่มใหญ่ ถ้าเป็นกลุ่มผู้สูงอายุ นักดนตรีบรรเลงวงดนตรีกันตรึมแบบดั้งเดิม กลุ่มเพลงที่ใช้เป็นเพลงที่ได้รับการสืบต่อกันมา เป็นเพลงที่ไม่มีการปรับปรุง บรรเลงในรูปแบบเดิม แต่ถ้าหากเป็นกลุ่มวัยรุ่น วงดนตรีปรับเปลี่ยนรูปแบบจากวงดนตรีแบบเดิมมาเป็นรูปแบบวงกันตรึมแบบประยุกต์ เพลงที่ใช้เป็นเพลงที่แต่งใหม่หรือเป็นเพลงเก่าที่ใส่ทำนองเข้าไปใหม่เพื่อให้มีความหลากหลายและสนุกสนานมากยิ่งขึ้น ส่วนขั้นตอนที่ 3 ยังเหมือนเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง เมื่อถึงขั้นตอนสุดท้ายของพิธีนักดนตรีกลับมาบรรเลงในรูปแบบเดิม ไม่มีการเปลี่ยนแปลง (ธงชัย สามสี, สัมภาษณ์วันที่ 16 มกราคม 2553)

อย่างไรก็ตาม ในขั้นตอนนี้ การบรรเลงเพลงไม่ได้มีการกำหนดตายตัว เป็นการบรรเลงเพลงตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้า เมื่อเพลงที่บรรเลงไปแล้ว มะม้วดไม่ชอบหรือไม่มีปฏิกิริยาตอบสนองใดๆ นักดนตรีจะเปลี่ยนเพลงไปเรื่อยๆ จนกว่ารูปมะม้วดพอใจ ส่วนใหญ่ท่วงทำนองเพลงที่ชอบเป็นพิเศษมักเป็นเพลงที่สนุกสนาน ดังเช่น เพลงจึงมูยจึงปรีย์ มะลุบโดง ซึ่งเป็นกลุ่มเพลงที่มีจังหวะเร้าใจ ทำให้ผู้คนรอบข้างส่งเสียงเชียร์เป็นระยะๆ ส่งผลให้มะม้วดเข้าร่างโดยสมบูรณ์เร็วขึ้นและเกิดความสนุกสนาน ซึ่งขั้นตอนในการเข้าทรงใช้ระยะเวลาที่ยาวนานแตกต่างกัน (โบราณ จันทร์กลิ่น, สัมภาษณ์ วันที่ 18 ธันวาคม 2552)

ในยุคนี้ นักดนตรีมีการปรับตัวเข้าสู่รูปแบบของธุรกิจดนตรีอย่างเต็มตัว เนื่องจากที่มาของรายได้ค่อนข้างแน่นอนและมีผลตอบแทนสูงมากกว่าการบรรเลงประกอบพิธีเรือมมะม้วด แต่ในขณะเดียวกัน นักดนตรีกันตรึมก็ไม่ปฏิเสธในการเล่นประกอบพิธีกรรม เพราะ

พื้นที่พิธีกรรมสามารถใช้เป็นพื้นที่นำเสนอรูปแบบการบรรเลงของตนเองให้เป็นที่รู้จัก นำไปสู่ช่องทางในการประกอบอาชีพนักดนตรีในแวดวงอุตสาหกรรมดนตรีท้องถิ่นได้

จะเห็นได้ว่า การปรับเปลี่ยนดนตรีในพิธีเรือมมะม้วดเป็นไปอย่างช้าๆ ในยุคแรกที่พิธีเรือมมะม้วดถูกใช้เป็นหลักในการจัดการปัญหาสุขภาพกายและสุขภาพจิตของชุมชน พิธีเรือมมะม้วด จึงเป็นวิถีปฏิบัติที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ ในยุคนี้ แทบทุกหมู่บ้านมีวงดนตรีเป็นของตนเอง มีสำนักดนตรีหลายแห่งที่ถ่ายทอดความรู้ให้กับทั้งคนในและนอกหมู่บ้าน นักดนตรีมีงานให้บรรเลงควบคู่ไปกับการทำนา ในยุคนี้ดนตรีกันตรึมมีพื้นที่แสดงเฉพาะในพิธีเรือมมะม้วดเท่านั้น การแสดงในงานมงคลอื่นๆ ยังไม่ได้รับการยอมรับจากชุมชน องค์ประกอบของดนตรีกันตรึมจึงเป็นแบบแผนเดิมไม่มีการปรับเปลี่ยน ในยุคที่ 2 การพัฒนาระบบการศึกษา การแพทย์ และสาธารณสุข เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้พิธีเรือมมะม้วดถูกลดบทบาทลง ส่งผลกระทบต่อนักดนตรี เป็นสาเหตุให้ดนตรีกันตรึมต้องดิ้นรนด้วยการขยายพื้นที่การแสดงออกไปในงานพิธีอื่นๆ มีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบของดนตรีเพื่อให้สามารถแข่งขันกับวงดนตรีพื้นบ้านอื่นๆ ที่ยึดครองพื้นที่อยู่ก่อนหน้านี้ มีการนำเครื่องดนตรีประกอบจังหวะมาเสริมเพื่อสร้างบรรยากาศที่สนุกสนาน

การเปลี่ยนแปลงเริ่มชัดเจนมากยิ่งขึ้นในยุคที่ 3 เมื่อเทคโนโลยีเครื่องเสียงได้เข้ามามีบทบาทในพิธีเรือมมะม้วด แม้ในตอนแรกดูเหมือนเป็นวิกฤติของกันตรึมอยู่ระยะหนึ่ง แต่เมื่อมีการแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างเทปบันทึกเสียงกับการแสดงสด ทำให้กันตรึมกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งในพิธีเรือมมะม้วด มีการนำเครื่องเสียงเข้ามาใช้ในการบรรเลง และหลายวงเริ่มมีการนำเพลงอื่นๆ มาใช้ในขั้นตอนการไหว้ครู มีการบรรเลงแบบเมดเลย์เพื่อทำให้มะม้วดเข้าร่างทรงได้ง่ายและมีความพึงพอใจ กันตรึมมีการปรับเปลี่ยนอย่างมากที่สุดในยุคอุตสาหกรรมดนตรี โอกาสในการฟังเพลงกันตรึมที่แต่เดิมมีเฉพาะในพิธีเรือมมะม้วด และต่อมาในงานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ ก็สามารถฟังได้ที่บ้าน เพราะมีการบันทึกเทปออกจำหน่ายทั่วไป ระบบลิขสิทธิ์เพลงเข้ามาสร้างมูลค่าให้เพลงกันตรึม มีการแข่งขันผลิตเพลงกันตรึมเพื่อให้เป็นถูกใจของค่ายเทป ในยุคนี้ปะรำพิธีเรือมมะม้วดจึงทำหน้าที่เหมือนเวทีการแสดงดนตรีที่แมวมอง (ค่ายเทปต่างๆ) เข้ามาค้นหาแนวเพลงที่กำลังเป็นที่ต้องการของตลาดเพลง

4. การปรับเปลี่ยนดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วด

การศึกษาการปรับเปลี่ยนดนตรีกันตรึมได้แบ่งองค์ประกอบของดนตรีออกเป็น 3 ส่วน คือส่วนที่ 1 เป็นเปลือก[21] ได้แก่ ทำนองและเนื้อร้องของเพลง ส่วนที่เป็นกระพี้[22] คือเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่อ้อ และส่วนที่เป็นแก่นแกน[23] ได้แก่ ตรัว[24] กลอง[25] เพลงในพิธีไหว้ครูและเพลงก่อนจบพิธีกรรม ผลการศึกษาพบว่า การเปลี่ยนแปลง

ดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดไม่ได้สอดคล้องกับแนวคิดการวิเคราะห์คุณลักษณะทางวัฒนธรรมทั้งหมดเพราะส่วนที่เป็นแก่นแกนของดนตรีกันตรึมไม่มีการปรับเปลี่ยน ซึ่งผู้เขียนขออธิบายให้เห็นการปรับเปลี่ยนในแต่ละส่วนอย่างละเอียดดังนี้

ส่วนที่เป็นเปลือก ประกอบด้วยทำนองและเนื้อร้อง ส่วนนี้มีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างมาก สาเหตุเกิดจากปัจจัยภายนอกเข้ามากระทบ ตั้งแต่แผนพัฒนาเศรษฐกิจฉบับที่ 1 เป็นต้นมา การพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน การขยายการศึกษา และการพัฒนาระบบการแพทย์และสาธารณสุข ทำให้ดนตรีกันตรึมที่เล่นได้เฉพาะในพิธีเรือมมะม้วดถูกลดบทบาทลง ดนตรีกันตรึมต้องออกไปนอกบริบทของพิธีกรรมเพื่อความอยู่รอด ต้องแข่งขันกับดนตรีอื่นๆ ทำให้ต้องปรับรูปแบบเพื่อให้แข่งขันได้ สิ่งที่ปรับได้ง่ายที่สุดคือ ทำนองและเนื้อร้อง ในส่วนของทำนองมีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลมาเล่นร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน การนำทำนองเพลงลูกทุ่งอีสานเข้ามาใส่เพื่อสร้างความสนุกสนาน ในส่วนของเนื้อเพลง มีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุดเพราะเนื้อร้องส่วนใหญ่เป็นการด้นสดโดยนักร้อง มีการปรับเนื้อเพลงให้สอดคล้องกับบริบทของสถานที่จัดพิธี เจ้าภาพ มูลเหตุที่มาของการจัดพิธีในครั้งนั้น รวมทั้งอารมณ์ของครูมะม้วด

ส่วนกระพี้ ผู้เขียนได้จัดให้ปี่อ้ออยู่ในส่วนที่เรียกว่ากระพี้ เพราะสามารถเปลี่ยนได้ในระดับปานกลาง ในยุคหลังปี่อ้อถูกปรับออกไปจากวงกันตรึม และนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่คือกีตาร์ รวมถึงการนำซรัยที่ใช้ในวงปี่พาทย์มาใช้แทนที่ เนื่องจากมีเสียงที่ใกล้เคียงกัน โดยให้เหตุผลว่า ไม่สามารถปรับจูนให้เข้ากับเครื่องดนตรีสากลที่นำเข้ามาผสมวงได้ การปรับเปลี่ยนในส่วนนี้เกิดจากการที่ดนตรีกันตรึมต้องแข่งขันกับดนตรีพื้นบ้านอื่นๆ ไม่ว่าเพลงลูกทุ่ง หมอลำ และที่สำคัญที่สุดคือ การแข่งขันกันเองในกลุ่มวงดนตรีกันตรึม แต่ละวงพยายามสร้างจุดขายของตนเอง เช่น บางวงเสนอเป็นแพ็คเกจของการจัดพิธีกรรม ทุกวงต้องสามารถเล่นเพลงได้ทุกประเภท แล้วแต่กลุ่มเป้าหมายที่มาร่วมงาน ซึ่งมีทั้งผู้สูงอายุ วัยกลางคน และวัยรุ่น นอกจากนั้น การที่พิธีเรือมมะม้วดไม่ได้เป็นเพียงพิธีแก้บน สักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น แต่เป็นเวทีของความบันเทิง การนำเสนอเพลงใหม่ๆ ให้กับค่ายเทปที่สนใจ ดังนั้นเจ้าของวงดนตรีจึงพยายามปรับรูปแบบการบรรเลง ทำนอง และเนื้อร้องให้ถูกใจทุกฝ่ายให้มากที่สุด

ส่วนที่เป็นแก่นแกน แนวคิดนี้เชื่อว่าแก่นแกนไม่สามารถเปลี่ยนแปลงใดๆ ได้ เพราะหมายถึงการสูญสิ้นอัตลักษณ์หรือตัวตนของสิ่งนั้น แต่สำหรับดนตรีกันตรึม สิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญคือ “ตรัว” มีการปรับเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่มาผสมผสาน ด้วยการเปลี่ยนจากตรัวแบบดั้งเดิมเป็นตรัวไฟฟ้า แต่หน้าตาของตรัวไม่ได้เปลี่ยนไปจากเดิม

ส่วนเพลงในพิธีไหว้ครูที่ถือว่าเป็นแก่นแกนของกันตรึมเช่นกัน ได้มีการปรับเปลี่ยนจากเดิมที่ใช้เพลง “ซรัย สะเตอ” มาเป็นเพลงเพลียง ปัจจุบันวงดนตรีบางวงไม่ใช้ทั้งสองเพลง

แต่หันไปใช้เพลงอื่นแทน โดยให้เหตุผลว่า นักดนตรีคนอื่นๆ ในวงไม่สามารถเล่นได้ หรือ “ศิลปินไม่ชอบความจำเจ ต้องการเปลี่ยนไปเล่นเพลงอื่นๆ บ้าง” จึงต้องเล่นเพลงอื่นที่มีท่วงทำนองใกล้เคียงกัน ในส่วนของเพลงในขั้นตอนเสร็จสิ้นพิธี บางวงดนตรีเลิกเพลง “ซาปดาน” โดยเฉพาะในพิธีที่ครูมะม้วดมีอายุน้อย

บางวงดนตรีมีการรับงานจำนวนมาก ทั้งพิธีเรือมมะม้วด งานแต่งงาน งานบวช หรืองานขึ้นบ้านใหม่ มีตารางการรับงานที่แน่นอน ทำให้การแสดงประกอบพิธีเรือมมะม้วดต้องกำหนดระยะเวลาในการเล่นที่ชัดเจน เช่น “จะต้องเล่นให้เสร็จภายในเที่ยงคืน” ดังนั้น เพลงที่เล่นจึงต้องเป็นฉบับย่นย่อ บางวงตัดเพลงในขั้นตอนการไหว้ครูและขั้นตอนเสร็จสิ้นพิธีกรรมออกไป โดยให้เหตุผลว่านักดนตรีไม่สามารถเล่นได้ การบรรเลงจึงเหมือนมีการกำหนดรายการเพลงที่จะบรรเลงไว้ชัดเจนล่วงหน้า ไม่ค่อยสนใจกับอารมณ์ของมะม้วดเหมือนเช่นในอดีต นอกจากนั้น มะม้วดที่มีอายุน้อยชอบเพลงสมัยใหม่ ถ้านักดนตรีบรรเลงเพลงดั้งเดิม มะม้วดจะไม่ยอมรำ วงดนตรีกันตรึมจึงต้องปรับเปลี่ยนเพื่อให้สามารถแข่งขันและอยู่รอดได้

5. กันตรึม: ดนตรีพิธีกรรมที่มีการเปลี่ยนแปลง

คำกล่าวของเมอร์เรียม (Merriam, 1964: 307-308) ในช่วงต้นของบทความไม่สามารถใช้อธิบายกับดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดได้ เพราะนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2487 เป็นต้นมา พบว่า ดนตรีกันตรึมได้มีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบอยู่ตลอดเวลา ทั้งในเรื่องของนักดนตรี การรวมวง การสืบทอด การประกอบอาชีพ เครื่องดนตรี และเพลง ที่เป็นเช่นนี้เพราะสาเหตุดังต่อไปนี้

5.1 ดนตรีกันตรึมเป็นทั้งดนตรีในพิธีกรรมและดนตรีเพื่อการบันเทิง โดยทั่วไป ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมมักเป็นคนละส่วนกับดนตรีเพื่อการบันเทิง เช่น ในดนตรีไทยมีเพลงชุดสำหรับพิธีไหว้ครูโดยเฉพาะ มีการเรียงลำดับเพลงที่สอดคล้องในแต่ละขั้นตอนของพิธี เพลงชุดไหว้ครูนี้ไม่สามารถนำไปบรรเลงในงานอื่นๆ เช่น งานแต่งงาน งานศพ ถึงแม้ปัจจุบันมีดนตรีไทยประยุกต์ แต่ก็ไม่สามารถนำเพลงอื่นๆ ไปบรรเลงในการประกอบพิธีไหว้ครูได้ การที่เพลงกันตรึมมีการปรับเปลี่ยนจากเดิมนั้น นอกจากการเป็นดนตรีพื้นบ้านที่ไม่ได้เคร่งครัดในแบบแผนเหมือนดนตรีไทยแล้ว (วีรพล ดิษเกษม, 2545) ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการปรับตัวเพื่อการอยู่รอดของนักดนตรี ที่ถูกกระแสของการพัฒนาและวัฒนธรรมกระแสหลักเข้ามาลดบทบาทของวัฒนธรรมท้องถิ่น ทำให้นักดนตรีต้องมีการแข่งขันด้วยการออกไปหาพื้นที่ในการแสดงเพิ่มขึ้น จากเดิมที่มีเฉพาะพื้นที่ทางพิธีกรรมเท่านั้น การแสวงหาพื้นที่ใหม่ จึงต้องนำเสนอในรูปแบบที่น่าสนใจและแตกต่างเพื่อสร้างความสนใจ ด้วยการผสมผสานระหว่าง

เครื่องดนตรีพื้นบ้านกับเครื่องดนตรีสมัยใหม่ การใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่มาปรับปรุงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน มีการปรับกระบวนการบริหารจัดการพิธีกรรม การเสนอเงื่อนไขใหม่ๆ ให้เลือก ที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การปรับในเกือบทุกส่วนของพิธีเรือมมะม้วดเป็นเหตุผลที่ทำให้พิธีเรือมมะม้วดยังคงมีบทบาทรับใช้ชาวเขมรถิ่นไทยจวบจนถึงปัจจุบัน

การออกไปแสดงนอกพื้นที่พิธีกรรมพร้อมกับการปรับประยุกต์ให้เข้ากับรสนิยมของผู้ฟัง ผนวกกับธุรกิจดนตรีที่เข้ามามีบทบาทในดนตรีพื้นบ้าน ทำให้กันตรึมได้รับเสียงตอบรับจากประชาชนในวงกว้าง และเมื่อมีการทดลองนำกันตรึมประยุกต์กลับเข้าไปในพิธีกรรมเรือมมะม้วดก็ได้รับการตอบรับที่ดี ทั้งจากวิญญาณมะม้วด เจ้าภาพ และชาวบ้าน เนื่องด้วยกันตรึมประยุกต์มีความสนุกสนาน เร้าใจกว่าดนตรีกันตรึมแบบเดิม ทำให้มะม้วดเข้าร่างทรงได้เร็วขึ้น ได้รำอย่างเต็มอิ่ม ทำให้การประกอบพิธีประสบผลสำเร็จตามความต้องการของเจ้าภาพ เมื่อเป้าหมายของพิธีกรรมกับการเปลี่ยนแปลงของดนตรีสามารถไปด้วยกันได้ การเปลี่ยนแปลงของดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดจึงไม่เป็นไปตามที่เมอร์เรียมกล่าวไว้ข้างต้น

5.2 ความสำเร็จหรือความหมายของพิธีไม่ได้ขึ้นอยู่กับรูปแบบของดนตรีที่ตายตัว ถึงแม้ว่าดนตรีกันตรึมเป็นองค์ประกอบที่สำคัญและขาดไม่ได้ในพิธีเรือมมะม้วด เพราะดนตรีทำหน้าที่เป็นตัวช่วยให้วิญญาณของบรรพบุรุษมาเข้าทรงรูปมะม้วด และทำให้การขับเคลื่อนพิธีกรรมบรรลุเป้าหมาย แต่ไม่ได้มีกฎเกณฑ์ตายตัวว่าดนตรีต้องเป็นแบบแผนดั้งเดิมเท่านั้น เพราะความหมายของพิธีกรรมคือ การทำให้มะม้วดพึงพอใจ และสิ่งที่ทำให้มะม้วดพึงพอใจคือ เสียงดนตรีที่สนุกสนานเร้าใจ เมื่อมะม้วดมีความพอใจถือว่าพิธีกรรมนั้นสำเร็จเสร็จสิ้นโดยสมบูรณ์ สิ่งที่ชาวบ้านกังวลเมื่อจัดพิธีเรือมมะม้วดคือ จัดแล้วมะม้วดไม่อิ่ม ไม่พอใจ ซึ่งส่งผลให้ความเจ็บป่วยที่หายไปแล้วกลับมาอีก และต้องจัดพิธีเรือมมะม้วดใหม่ ซึ่งมีค่าใช้จ่ายในการจัดครั้งหนึ่งๆ ไม่ต่ำกว่า 10,000 บาท

5.3 “มะม้วด” รุ่นใหม่มีอายุน้อย ในการประกอบพิธีเรือมมะม้วด ครูมะม้วดรุ่นเก่าจะรำไปอย่างต่อเนื่อง โดยไม่เรียกร้องนักดนตรีให้บรรเลงเพลงใดเพลงหนึ่ง ถ้าหากไม่พอใจเพลง ก็หยุดรำ นักดนตรีจึงต้องเลือกเพลงให้ครูมะม้วดถูกใจ แต่ครูมะม้วดรุ่นใหม่นั้น ถ้าไม่พอใจเพลง จะหยิบไมโครโฟนและร้องเพลงนำด้วยตนเองทันที ทำให้นักดนตรีต้องเล่นเพลงตาม ถ้าเล่นไม่ถูกใจ มะม้วดจะระบุชื่อเพลงให้เล่น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงสมัยใหม่ตามวัยของครูมะม้วด ส่งผลให้นักดนตรีต้องพยายามปรับตัวให้สามารถเล่นได้กับมะม้วดรุ่นใหม่ ด้วยเหตุนี้ทำให้ครูมะม้วดในปัจจุบันมีบทบาทในการชี้นำวงดนตรี โดยให้เหตุผลว่าถ้าเลือกวงดนตรีที่แนะนำ ทำให้มะม้วดอิ่มและพิธีกรรมประสบผลสำเร็จง่ายและเร็วขึ้น

5.4 การจัดพิธีเรือมมะม้วดเป็นเชิงธุรกิจมากขึ้น ในอดีต เจ้าภาพเป็นผู้จัดเตรียมองค์ประกอบของพิธีทั้งหมด ทั้งปะรำพิธี บายศรี เครื่องเซ่น เครื่องไหว้ครู การติดต่อครูมะม้วด และวงดนตรี ฯลฯ แต่ในปัจจุบัน เจ้าภาพสามารถเลือกได้ว่าจะจัดเตรียมองค์ประกอบของพิธีทั้งหมดเอง หรือให้ครูมะม้วดจัดหาให้ ถ้าเลือกแบบหลัง เจ้าภาพเตรียมเพียงปะรำพิธีกับอาหารสำหรับเลี้ยงครูมะม้วดและนักดนตรีเท่านั้น ปัจจุบันแบบที่ 2 ได้รับความนิยมมากขึ้น เนื่องจากชาวบ้านส่วนใหญ่ไม่ได้ประกอบอาชีพทำนาเพียงอย่างเดียวเหมือนสมัยก่อน เมื่อว่างจากการทำนา ชาวบ้านไปรับจ้างทำงานตามที่ต่างๆ ลูกหลานจำนวนไม่น้อยออกไปทำงานนอกชุมชน ไม่มีเวลาในการจัดเตรียมงานด้วยตนเอง ถ้ามีกำลังทรัพย์เพียงพอ นิยมว่าจ้างแบบที่ 2 การจัดพิธีเรือมมะม้วดแบบที่ 2 นี้มีผลต่อการบรรเลงเพลงต่างๆ เช่น ในขั้นตอนการไหว้ครูหรือการสิ้นสุดพิธี ใช้เพลงอื่นแทนเพลงดั้งเดิม โดยที่เจ้าภาพไม่ได้ทวงติงแต่อย่างใด เพราะพิธีกรรมทั้งหมดดำเนินการโดยครูมะม้วดซึ่งชาวบ้านให้ความเคารพนับถือเพราะเป็นผู้ที่สามารถสื่อสารกับอำนาจเหนือธรรมชาติได้และเข้าใจกระบวนการของพิธีกรรมทั้งหมด

อย่างไรก็ตาม ผลการศึกษาไม่สามารถนำไปตอบแทนภาพรวมของดนตรีในพิธีกรรมอื่นๆ ว่าเป็นเช่นนี้ด้วยหรือไม่ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีในพิธีเสนเรือนของลาวโซ่ง ดนตรีในพิธีลำผีฟ้าของกลุ่มไทย-ลาวในอีสานเหนือ ดนตรีในพิธีเหยาของผู้ไท ดนตรีในพิธีศพ เช่น ดนตรีตุ๊บเก่งของจังหวัดพิษณุโลก ดนตรีกาหลอของภาคใต้ เนื่องจากงานศึกษาวิจัยเกี่ยวกับดนตรีในพิธีกรรมที่ผ่านมา (อนันต์ มีชัย, 2551; วราวุฒิ เรืองบุตร, 2548; อมรินทร์ แรงเพ็ชร, 2545; ภัทราวรรณ จันทร์ธิราช, 2539; มาลี สิทธิเกรียงไกร, 2538) ส่วนใหญ่เป็นการศึกษาบทบาทของดนตรีในพิธีกรรมเท่านั้น ไม่ได้ศึกษาการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในพิธีกรรมแต่อย่างใด

เชิงอรรถ

[1]"เขมรถิ่นไทย" เป็นกลุ่มชนพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ในบริเวณภาคอีสานตอนล่างของประเทศไทย ตามตำนานโคมคำได้กล่าวถึงว่า ขอมหรือเขมร อาจจะอพยพมาจากทางตอนเหนือของแม่น้ำโขง โดยตามกลุ่มมอญลงมา ไปตั้งหลักแหล่งอยู่ทางตะวันออกของประเทศลาวในปัจจุบัน และในที่ราบสูงโคราช บางส่วนอพยพขึ้นไปตามลำน้ำโขง โดยตั้งถิ่นฐานปะปนกับกลุ่มชนดั้งเดิม นอกจากนี้ กลุ่มชนชาวเขมรมีการเคลื่อนย้ายถิ่นฐานอยู่เป็นระยะ ตามอิทธิพลทางความเชื่อและเหตุผลทางการเมือง ในราวปี พ.ศ. 1545-1762 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1-2 และพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เป็นช่วงที่อิทธิพลทั้งทางด้านการเมืองและวัฒนธรรมเขมรแพร่เข้าสู่อีสานตอนล่างของไทย ในช่วงเวลาดังกล่าว มีการก่อสร้างศาสนสถานขึ้นเป็นจำนวนมาก จึงเป็นช่วงสำคัญช่วงหนึ่งที่มีการอพยพของชาวเขมรจาก

ประเทศกัมพูชา โดยส่วนใหญ่เป็นกลุ่มช่างฝีมือแรงงานเข้าสู่ดินแดนที่เป็นพื้นที่ของดินแดนประเทศไทยในปัจจุบัน เนื่องจากมีการสร้างปราสาทในดินแดนอีสานใต้ของประเทศไทยเป็นจำนวนมาก ดังที่ปรากฏร่องรอยทางประวัติศาสตร์ที่บ่งบอกถึงความเป็นวัฒนธรรมเขมรในกลุ่มจังหวัดบุรีรัมย์ ศรีสะเกษ และสุรินทร์ในปัจจุบัน

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สุวิไล เปรมศรีรัตน์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านภาษาศาสตร์จากสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล ได้เรียกกลุ่มคนไทยที่มีเชื้อสายเขมรที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยว่า “เขมรถิ่นไทย”

[2]การศึกษาครั้งนี้ได้เลือกพื้นที่จังหวัดสุรินทร์ บริเวณเขตอำเภอเมืองฯ เป็นพื้นที่ในการศึกษาทางภาคสนาม เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าว ยังมีความเป็นเขมรถิ่นไทยในแง่มุมทางสังคม วัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อ ปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทย นอกเหนือจากนั้นบริบททางสังคมในเขตอำเภอเมืองฯยังเป็นพื้นที่ทับซ้อนทางวัฒนธรรมระหว่างกระแสท้องถิ่นนิยมกับกระแสโลกาภิวัตน์

[3]ดนตรีในพิธีกรรม หมายถึง การนำเสียงหรือทำนองเพลงที่มีผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์มาใช้เป็นส่วนประกอบในงานหรือพิธีต่างๆ เพื่อก่อให้เกิดพลัง ทำให้พิธีนั้นๆ เกิดความขลังและศักดิ์สิทธิ์มากยิ่งขึ้น (พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน ฉบับปี พ.ศ. 2542) ดนตรีในพิธีกรรมจึงเป็นภาพสะท้อนของระบบความเชื่อเกี่ยวกับพลังที่เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับอำนาจเหนือธรรมชาติ แสดงให้เห็นบทบาทของดนตรีที่มีต่อชีวิตและสังคม ซึ่งลักษณะความเชื่อดังกล่าวปรากฏอยู่ทั่วไปในสังคมไทย โดยเฉพาะในกลุ่มชาติพันธุ์

[4]แคนแปดประกอบด้วยลูกแคนแปดคู่ เป็นแคนประจำตัวของหมอเหยา มีระดับเสียงเดียวกับระดับเสียงของหมอเหยา ในขณะประกอบพิธีหมอเหยาจะฟ้อนและลำประกอบเสียงแคนไปจนเสร็จพิธี

[5]เป็นพิธีกรรมรักษาโรคของผู้ไท

[6]ข้อมูลภาคสนามในช่วงเดือนตุลาคม 2551 ที่ผู้เขียนได้มีโอกาสเป็นผู้ช่วยวิจัยไปเก็บข้อมูลทำสารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์ ในระหว่างพิธีลอยเรือของชาวอุลักลาโว้ย บ้านสังกาอู้ อำเภอเกาะลันตา จังหวัดกระบี่

[7]เป็นช่วงเวลาโดยประมาณ ได้มาจากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล โดยสืบจากอายุผู้ให้สัมภาษณ์

[8]ในยุคนี้ วงกันตรึมเป็นวงที่ใช้สำหรับบรรเลงในพิธีมะม้วด ซึ่งเป็นพิธีในการรักษาโรคสะเดาะเคราะห์ แก้บน และสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์

[9]ในช่วงนั้น นิยมเล่นเฉพาะในงานมงคล เช่น งานแต่งงาน

[10]วงตุ้มโมงเป็นวงดนตรีที่ใช้ในงานศพสำหรับผู้อาวุโสที่ได้รับการยอมรับนับถือจากคนในสังคมนั้น

[11]กลองที่มีลักษณะคล้ายกับโทนชาตรีหรือทับ

[12]มีลักษณะคล้ายคลึงกับซออู้ ขนาดเล็กกว่า เสียงแหลม และในปัจจุบันมีการพัฒนาเป็นตรัวไฟฟ้า เพื่อนำไปบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลที่กำลังนิยมแพร่หลายในจังหวัดสุรินทร์ ซึ่งจะรู้จักกันในนามกันตรึมประยุกต์ หรือกันตรึมร็อค และลูกทุ่งอีสานใต้ที่วางขายตามแผงเทปทั่วไปในจังหวัดสุรินทร์

[13]อ่านว่า ซา-ปะ-ดาน

[14]หมู่บ้านปอยตะแบงในอดีต เป็นสำนักดนตรีที่มีความนิยมสำหรับผู้ที่สนใจเรียนวิชาดนตรี เนื่องจากเป็นศูนย์รวมวิชาดนตรีพื้นบ้านในแขนงต่างๆ อาทิ กันตรึม วงมโหรีเขมร และวงตุ้มโมง ซึ่งในขณะนั้นมีครูเลือด สมานมิตร เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาดนตรีแขนงต่างๆ และเป็นที่ยอมรับจากคนในวงการดนตรีพื้นบ้านว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถรอบรู้ในศาสตร์ของวิชาดนตรีพื้นบ้านคนหนึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว

[15]ในอดีตดนตรีกันตรึมจะบรรเลงได้เฉพาะในพิธีเรือมมะม้วดเท่านั้น ไม่สามารถบรรเลงในงานอื่นๆ ได้ เพราะเชื่อกันว่ากันตรึมเป็นเพลงอารักษ์ที่ใช้สำหรับการบูชาเทพยดาเท่านั้น

[16]คนที่ทำหน้าที่ตีสะกรัวกันตรึมต้องทำหน้าที่ร้องเพลงประกอบไปด้วย โดยผลัดกันร้องหรือบางครั้งบางเพลงอาจมีการพลิกแพลงในการโต้ตอบระหว่างกัน

[17]วิญญาณบรรพบุรุษที่มาเข้าทรงในพิธีเรือมมะม้วดมีจำนวนมาก วิญญาณเหล่านี้จะสลับกันมาเข้าร่างรูปมะม้วดและร่ายรำจนอิ่มจึงออกไป จากนั้น วิญญาณดวงอื่นจะเข้ามาแทน เป็นอยู่อย่างนี้จนเสร็จสิ้นพิธี ด้วยเหตุนี้ พิธีเรือมมะม้วดจึงใช้ระยะเวลายาวนานในการประกอบพิธี

[18]ผู้ที่บันทึกเทปในขณะแสดงเป็นเจ้าของเครื่องเสียงที่มารับจ้างในพิธีเรือมมะม้วด และได้นำเทปไปเผยแพร่เพื่อความบันเทิง

[19]เมดเลย์เป็นรูปแบบการบรรเลงที่ต่อเนื่อง โดยการร้อยเรียงเพลงที่มีทำนองคล้ายคลึงกันมาบรรเลงต่อๆ กันในลักษณะที่เหมือนกับเพลงชุด

[20]เป็นผู้ริเริ่มในการบันทึกเสียง ต่อมาได้เป็นเจ้าของกิจการธุรกิจดนตรีแห่งหนึ่งในจังหวัดสุรินทร์

[21]เครื่องดนตรีที่ไม่มีบทบาทต่อวง จะมีหรือไม่มีก็ได้

[22]เครื่องดนตรีที่มีความสำคัญรองลงมา สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์

[23]เครื่องดนตรีที่เป็นหัวใจหลัก เป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีกันตรึมที่ขาดไม่ได้

[24]เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง

[25]เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (2548). *บทส่งต่อเพื่อนักคิด นักปฏิบัติวัฒนธรรมในยุทธศาสตร์การปฏิบัติงานวัฒนธรรมร่วมกับชุมชน*. กรุงเทพฯ: บริษัทเอกพิมพ์ไท จำกัด.

กฤตยา แสวงเจริญ. (2527). *หมอลำผีฟ้า: ผู้รักษาพื้นบ้าน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาวิทยาศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาจิตวิทยาคลินิก คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล มหาวิทยาลัยมหิดล.

ขนิษฐา หอมแช่ม. (2549). *การศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีของชนเผ่าชองตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

คมสันต์ วงค์วรรณ์. (2542). *ดนตรีตือรี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2545). *ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ: กรณีศึกษาบ้านห้วยหลวง อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธวัช ปุณโณทก. (2525). *ประวัติศาสตร์อีสานตอนล่าง พิจารณาทางด้านวัฒนธรรมและประชาคม*. เอกสารประกอบการสัมมนาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอีสานใต้. (เอกสารอัดสำเนา).

นิตยา บัวทอง. (2548).*การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีแก็ลมอในจังหวัดสุรินทร์*.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บุญลอย จันทร์ทอง. (2546). *ดนตรีชาวเขาเผ่าม้ง หมู่บ้านสบเป็ด อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน*. (เอกสารอัดสำเนา).

บุษกร สำโรงทอง และคณะ. (2551). *เอกสารวิชาการเรื่องดนตรีบำบัด*.สำนักการแพทย์ทางเลือก กรมพัฒนาการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก, กระทรวงสาธารณสุข.

บุษกร สำโรงทอง และคณะ. (2551).*โครงการแปลหนังสือ The Anthropology of Music ของ Alan P. Merriam* .สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ชุดโครงการอาณาบริเวณศึกษา 5 ภูมิภาค.

ปฐม คเนจร, ม.ร.ว. (2507). *ประชุมพงศาวดารภาค 4*. กรุงเทพฯ: ก้าวหน้า.

พิสิษฐ์ เอมดวง. (2551*). คนตรีชาวเขาเผ่าเย้า: กรณีศึกษาบ้านคลองเตย ตำบลคลองลานพัฒนา อำเภอคลองลาน จังหวัดกำแพงเพชร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ภัทราวรรณ จันทร์ธิราช. (2539). *กาหลอในอำเภอทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

มาริโกะ กาโตะ. (2538). *การรักษาพยาบาลแบบพื้นบ้าน: กรณีศึกษาหมอลำผีฟ้า บ้านหนองใหญ่ อำเภอแวงน้อย จังหวัดขอนแก่น*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสังคมวิทยาการพัฒนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

มาลี สิทธิเกรียงไกร. (2538). *หมอเหยา: ผู้รักษาพื้นบ้านในชุมชนชาวผู้ไทย*.วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาสังคมศาสตร์การแพทย์และสาธารณสุข บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

รัชนี ทศรัตน์ และคณะ. (2550). *ประวัติศาสตร์เมืองสุรินทร์*. (เอกสารอัดสำเนา).

ศิลปากร, กรม. (2550). *ประวัติศาสตร์เมืองสุรินทร์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อัมรินทร์.

วิโรจน์ เอี่ยมสุข. (2538). *มโหรีเขมร: วิเคราะห์เฉพาะกรณีบ้านสะเดา กิ่งอำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วีรพล ดิษเกษม. (2545). *คติความเชื่อในตำราไหว้ครูโขนละครฉบับคุณครูทองสุข ทองหลิม*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาไทยศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี.

ศรัณย์ นักรบ. (2541). *ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขามานุษยดุริยางวิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์, อรวรรณ ภูอิสระกิจ. (2539). *ลักษณะและการกระจายของภาษาเขมรถิ่นไทย อดีต ปัจจุบัน อนาคตของพยัญชนะสะกด*. นครปฐม : สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

อนันต์ มีชัย. (2551). *พิธีเหยา: กรณีศึกษาดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของชาวผู้ไทยในหมู่บ้านหนองเม็ก ตำบลป่าไร่ อำเภอดอนตาล จังหวัดมุกดาหาร*.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อมรินทร์ แรงเพ็ชร. (2545). *วงปี่ไม้แมน: ดนตรีในพิธีเสนของชาวลาวโซ่ง ในอำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อิศราพร จันทร์ทอง. (2537). *บทบาทหน้าที่ของพิธีแก็ลมอของชาวกูยบ้านสำโรงทาบ อำเภอสำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา ภาควิชามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เอนก นาวิกมูล. (2531). *คนเพลงแห่งพื้นบ้านภาคกลาง*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

Charanyananda, A. (1989). *Srei Khmauu and Phliang, the principal songs in Rwam Mamuad, a curing ritual, in Surin*. University of the Philippines, Siliman.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music.* North Western: University press.

Post, J. C. (2006). *Ethnomusicology: A contemporary reader.* Taylor & Francis Group: New York.