Journal of Liberal Arts, Thammasat University
วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
Journal homepage: https://so03.tci-thaijo.org/index.php/liberalarts/index

ส่งเสียงชวา : การประกอบสร้างเรื่องราวของความเป็นชวาในพื้นที่ดนตรีไทย

*ชยุติ ทัศนวงศ์วรา[1] และ จารุวัฒน์ นวลใย[2]**

[1] คณะศิลปศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมลายา ประเทศมาเลเซีย

[2] คณะวิเทศศึกษา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ ประเทศไทย

Sounding *Chawa*: Constructing a Javanese-ness Scene in Traditional Thai Music Space

Chayuti Tassanawongwara[1] and Jaruwat Nualyai [2]*

[1] Faculty of Arts and Social Sciences, Universiti Malaya, Malaysia

[2] Faculty of International Studies, Prince of Songkla University, Thailand

Article Info

Academic Article

Article History:

Received 30 June 2023

Revised 24 August 2023

Accepted 15 September 2023

คำสำคัญ

ชวา

ดนตรีไทย

การประกอบสร้างวัฒนธรรม

* Corresponding author

E-mail address:

Jaruwat.nu@phuket.psu.ac.th

บทคัดย่อ

ดนตรีไทยมีเสียงของชวาปรากฏอยู่ ลักษณะของชวาในดนตรีไทยมีความพิเศษและเต็มเปี่ยมไปด้วยเรื่องราวที่ซับซ้อนและเป็นส่วนหนึ่งในวิวัฒนาการของดนตรีไทย บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการอธิบายเรื่องราวของชวาและความเป็นชวาที่อยู่ในดนตรีไทย และอภิปรายกระบวนการประกอบสร้างชวาขึ้นจากองค์ประกอบทางดนตรีและองค์ประกอบแวดล้อมของดนตรี พบว่าระยะการก่อตัวของความเป็นชวาในดนตรีไทยมีลักษณะเป็น 2 ระยะ คือ ระยะดั้งเดิม ที่การรับรู้เรื่องชวาในสังคมดนตรีไทยผ่านอิทธิพลของมลายูที่ได้รับการปะปนร่วมในพื้นที่ชาติพันธุ์แขก และประกอบขึ้นจากเครื่องดนตรี ปี่ชวา กลองแขก กระทั่งขยายตัวขึ้นไปเป็นวงดนตรี ปี่พาทย์นางหงส์ วงบัวลอย และวงกลองแขกเครื่องใหญ่ และบทเพลงที่แสดงออกถึงความเป็นแขกชวาได้กำกับด้วยคีตวรรณกรรมกล่าวคือใช้คำร้องจากวรรณคดีอิเหนาซึ่งเป็นวรรณกรรมชิ้นเอกของชวา ระยะต่อมาคือระยะใหม่ หลวงประดิษฐไพเราะคือบุคคลสำคัญในการประกอบสร้างชวาด้วยปัจจัยหลัก คือ เพลงยะวา ซึ่งเป็นทำนองของราดรัง บิมา กูร์ตา และการนำเข้ามาของอังกะลุงได้สร้างการรับรู้ใหม่ที่เกี่ยวกับชวา อย่างไรก็ตามภาพความเป็นชวาชัดขึ้นในระยะใหม่นี้แต่ก็แฝงเคลือบไปด้วยอิทธิพลของมลายูอยู่

Keywords :
Java,
traditional Thai music,
cultural construction

Abstract

Traditional Thai music is infused with Javanese characteristics, which have contributed significantly to the evolution of traditional Thai music. This paper seeks to investigate Java and discuss the Javanese-ness construction process, which is comprised of musical elements and pertinent musical factors. According to the results, there are two periods of construction. First is a prescriptive period, in which the perception of Javanese-ness in the traditional Thai music sphere is mediated by Melayu influence, and this period in which Java was stereotypically associated with the Keak tribe genre in musical repertoires. In addition, the traditional image of Java was constructed from instruments such as Pi Chawa and Klong Keak in order to form ensembles such as Piphat Nanghong, Bualoy, and Klong Keak Kruengyai. Javanese-ness is also represented by melodies and lyrics drawn from a renowned work of Javanese literature known as *Inao*. Luang Pradit Phairoh was an important figure in the construction activity during this second period. In the novel period, the Javanese musical composition “Ladrang Bima Kurda” was renamed as “Yawa” in Thai. The import of Angklung has given Thais a new perception of Java. Although the novel times have made Java’s influence on traditional Thai music more apparent, the Melayu influence remains concealed.

1. บทนำ

ในบรรดาเพลงประเภทต่าง ๆ เพลงไทยสำเนียงภาษานับว่ามีทั้งจำนวนเพลง และชนิดแยกย่อยรวมความหลากหลายของดนตรีไทยไว้อย่างมาก อีกทั้งในส่วนของความแตกต่างหลากหลายของสำนวนที่แปลงไปตามแนวทางหรือสำนวนวิถีของดนตรีตามเชื้อชาติ อาทิ พม่า มอญ ลาว ญวน เขมร ฝรั่ง ญี่ปุ่น ฯลฯ อนึ่ง ในขนบดนตรีไทยแต่ดั้งเดิมได้จำแนกเอาสำเนียงเชื้อชาติหนึ่งไว้อย่างซับซ้อน การที่ว่าซับซ้อนนี้สำเนียงแขกถือได้ว่าลุ่มลึกในกระบวนเพลงภาษา กล่าวคือ ชาติพันธุ์แขกที่ปรับแปลงสอดแทรกเข้ามาในกระบวนเพลงสำเนียงภาษานี้ ประกอบด้วยแขกเป็นภาพรวมใหญ่ทว่าในส่วนของภาพระดับย่อยย่อมจำแนกจำเพาะลงไปอีกคือ แขกอาหรับ แขกมลายู แขกอินเดีย เป็นต้น สำเนียงแขกจึงเป็นสำนวนที่มีระดับหลายชั้นและครอบคลุมถึงอะไรต่ออิมิอะไรที่นับเนื่องว่าด้วยเรื่องของแขก ประเด็นเรื่อง “แขก” ถึงแม้จะได้รับการศึกษาอย่างลุ่มลึกในบริบทของสังคมวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ฯลฯ ทว่าในส่วนของดนตรีโดยเฉพาะดนตรีไทย แขกมีส่วนอย่างมากในการขับเคลื่อนวิวัฒนาการทางดนตรี และมีความหลากหลายในองค์ประกอบดนตรี ทำนอง จังหวะ และเครื่องดนตรี

ประเด็นเรื่องชาติพันธุ์จึงเป็นเรื่องนำความน่าสนใจยิ่งโดยเฉพาะชาติพันธุ์ในดนตรี การกระทบของวัตถุ การเสียดสีของสายหรือสั่นสะเทือนจากการดีด หรือแม้แต่การผ่านลมเข้าวัตถุและการหักเหของลมเกิดเป็นเสียง ก็ย่อมเป็นเรื่องของดนตรีนั่นเอง ห่างไกลจากเรื่องของชาติพันธุ์ อย่างไรก็ดีดนตรีไทยได้ถูกนิยามสำเร็จแล้วว่าเป็นดนตรีของคนไทย อันแสดงให้เห็นลักษณะของการสอดแทรกค่านิยมเรื่องชาติเข้าไปอย่างเต็มที่ ยิ่งไปกว่านั้นการที่ได้กล่าวมาแล้วเบื้องต้นว่าในดนตรีไทย หรือบางครั้งอาจได้รับรู้จากการเรียกว่า “ดนตรีไทยเดิม” ก็ย่อมมุ่งหวังว่าเป็นของดั้งเดิมและดูเหมือนว่าเป็นดนตรีอันแท้จริงของไทย อีกทั้งเมื่อลงรายละเอียดมักพบชื่อชาติพันธุ์อื่น ๆ ประสมเข้ากับองค์ประกอบของดนตรีไทยไม่ว่าจะเป็นเพลง เครื่องดนตรี หรือแม้แต่หลักการเชิงทฤษฎีของดนตรีไทย สิ่งเหล่านี้สามารถนำมาขยายความให้เป็นส่วนประกอบของการสร้างอัตลักษณ์ไทยได้ คุณสมบัติของความเป็นไทย คือการหาสิ่งต่าง ๆ มาอ้างอิงว่าเรามีสิ่งนั้นร่วมกัน อาทิ ภาษา และศาสนา ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นการประดิษฐ์สร้าง (constructed) ที่มีเส้นแบ่งอันยืดหยุ่น ไม่ตายตัว (นิติ ภวัคพันธุ์, 2558) การที่คนไทยสร้างความเป็นเราและประโยชน์จากความเป็นเรานี้จะสร้างตัวตนของความเป็นเขา การพัฒนาการสร้างความเป็นเราและเขา ชัดเจนขึ้นในราวปลายศตวรรษที่ 19 จากการเปลี่ยนแปลงวิธีการปกครองโดยท่าทีของชนชั้นปกครองดำเนินนโยบายทางภูมิศาสตร์การเมือง อิทธิพลของการเติมทัศนะที่ว่าด้วยพวกเราและพวกเขา ส่งผลต่อมโนทัศน์ของการมองและทำความเข้าใจว่าสยามและประเทศราชมีลักษณะเป็นพวกเรา ในขณะที่อำนาจจากตะวันตกย่อมถูกมองว่าเป็นพวกเขา สิ่งนี้ทำให้มีผลพวงต่อการเข้าใจเรื่องจารีตการปกครองสมัยใหม่ (ธงชัย วินิจจะกูล, 2556) จะเห็นได้ว่าประเด็นเรื่องที่กล่าวมานี้ถึงแม้จะไม่ใช่เรื่องเดียวกันแต่สามารถนับต่อเนื่องกัน

ได้อย่างสมเหตุและสมผล ในทางมานุษยวิทยาดนตรีประเด็นดังกล่าวย่อมมีน้ำหนักพอที่จะได้รับการชูประเด็น หากมองในภาพกว้าง 3 สิ่งที่ควรนำมาจัดกรอบในการทำความเข้าใจเรื่องชาติพันธุ์ในดนตรีไทย คือเรื่องของ ชาติพันธุ์ (ethnicity) เชื้อชาติ (race) และชาติ (nation)

ชาติพันธุ์ (ethnicity) เป็นเรื่องของกลุ่มคนที่มีความสัมพันธ์ร่วมกันและสร้างเจตจำนงว่ากลุ่มของตนมีความแตกต่างเฉพาะ (distinctiveness) กับคนอื่น ๆ อย่างไร ย่อมแสดงออกมาในส่วนรวมทางสังคมให้เห็นถึงระดับขั้นทางสังคมร่วมด้วย ในขณะที่เชื้อชาติ (race) ค่อนข้างเป็นการจัดจำแนกที่อ้างอิงถึงการมองความเป็นมนุษย์จากพันธุกรรม อาทิ รูปร่างหน้าตา หรือสีผิว ในบางครั้งชาติพันธุ์และเชื้อชาติก็เป็นเรื่องกำกวมคลุมเครือ แต่ทั้งสองคำนี้เป็นสิ่งจัดจำแนกถึงแม้ว่าเชื้อชาติเป็นเรื่องที่ถูกยกประเด็นค่อนข้างสุ่มเสี่ยงต่อการมีวิวาทะในการจัดจำแนกมนุษย์จากคตินิยมเชื้อชาติ (racism) ชาติพันธุ์จึงเป็นพื้นที่ในการให้มนุษย์สามารถนิยามตนเองอย่างเปิดกว้างขึ้นเล็กน้อย จากการจัดกลุ่มชาติพันธุ์ (ethnification) จากการอ้างแหล่งกำเนิด สัญลักษณ์ร่วม ประเพณี หากลองสำรวจตามที่ อีเรกเซน (Eriksen, 2002) เสนออย่างคร่าวไว้ในพื้นที่ทางดนตรีของดนตรีไทยเราจะพบเพลงต่าง ๆ อาทิ เพลงแขกขาว เพลงพม่าเล็ก เพลงลาวพุงดำ เพลงรามัญรันทด เพลงแขกพราหมณ์ เพลงเขมรปากท่อ ฯลฯ เหล่านี้เป็นผลพวงของพหุสังคมนานาชาติ ก่อนสมัยอยุธยาดินแดนในส่วนที่เป็นไทยปัจจุบันเคยเป็นแหล่งอารยธรรมสำคัญตามร่องรอยทางประวัติศาสตร์ในแบบพัฒนาการเชิงพหุวัฒนธรรมมอญ-เขมร-ไท แบบนครรัฐโบราณ ภาพเห็นได้ชัดขึ้นจากหลักฐานในสมัยอยุธยาจากการหลั่งไหลเข้ามาของชาวต่างชาติทั้งเข้ามาเพื่อประสงค์บางประการเป็นครั้งคราว และการเข้ามาเพื่อตั้งถิ่นฐานพำนัก โดยสามารถจำแนกชาวต่างชาติที่เข้ามาในสมัยอยุธยาเป็น 4 กลุ่มคร่าว ๆ คือ 1) ต่างชาติที่เป็นเพื่อนบ้าน ได้แก่ มอญ เขมร ลาว ญวน 2) ต่างชาติที่เป็นแขก ได้แก่ แขกมัวร์ แขกพราหมณ์ แขกตานี แขกมักกะสัน แขกจาม และแขกมลายู 3) กลุ่มต่างชาติที่มาจากทิศตะวันออก ได้แก่ จีน ริวกิว และญี่ปุ่น และ 4) ต่างชาติจากกลุ่มที่มาจากตะวันตก ได้แก่ โปรตุเกส ฮอลันดา อังกฤษ และฝรั่งเศส (ศุภกาณฑ์ นานรัมย์, 2564) แม้กระทั่งปัจจุบันยังมีร่องรอยให้เห็นได้ ภายหลังการล่มสลายของราชอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาต่อด้วยความรุ่งเรืองของรัตนโกสินทร์ กรุงเทพมหานครเป็นศูนย์กลางอำนาจของราชอาณาจักรใหม่ การแบ่งย่านพำนักอาศัยของลูกหลานชาวต่างชาติที่ถึงแม้จะกลายเป็นพลเมืองไทยอย่างสมบูรณ์แล้ว แต่การรับรู้เรื่องราวของบรรพบุรุษและส่งสืบต่อแนวปฏิบัติยังคงมีให้เห็นในปัจจุบัน

อุดร หลักทอง (2558) แสดงให้เห็นจากตัวอย่างของชุมชนขนาดใหญ่เก่าแก่มาตั้งแต่สมัยธนบุรี ที่พระเจ้าตากสินให้ชาวจีนอพยพจากกรุงศรีอยุธยามาตั้งถิ่นฐานในชุมชนกุฎีจีนฝั่งธนบุรี ซึ่งภายหลังเป็นชุมชนพหุสังคมและจัดจำแนกด้วยลักษณะทางพหุศาสนา กล่าวคือมีทั้งคนจีน แขก และฝรั่ง ซึ่งต่างก็นับถือศาสนาพุทธ อิสลาม และคริสต์ ตามลำดับ บรรพบุรุษ

ของคนกลุ่มต่าง ๆ ได้นำสิ่งสำคัญติดตามมาด้วยนั่นคือ **วัฒนธรรม** ดูเหมือนว่าต่างคนต่างที่มาจะพยายามธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของตน แน่นอนว่าไม่ใช่ความคงที่ตลอดกาล แต่มีการปรับเปลี่ยน ดังพุทธพจน์ที่ว่า *กาโล ฆสติ ภูตานิ สพฺพาเนว สหตฺตนา* แปลว่า กาลเวลาย่อมกินสรรพสัตว์ พร้อมทั้งตัวเอง เช่นนั้นแล้ววัฒนธรรมในฐานะผลจากการกระทำของมนุษย์ก็ย่อมหลีกเร้นสัจจะข้อที่กล่าวมานี้ไม่พ้น การนำเสนอ “กระบวนการก่อร่างสร้างวัฒนธรรม” เป็นแนวความคิดทางมานุษยวิทยาที่นำเสนอการพิจารณาวัฒนธรรมในฐานะผลผลิตของประดิษฐกรรมทางอุดมการณ์และปฏิบัติการ ทั้งยังมีพลวัตที่ไม่แน่นอนตายตัว มีการสร้างและการต่อรอง ตลอดจนมีการสร้างภาพตัวแทนของอัตลักษณ์ (ยุกติ มุกดาวิจิตร, 2564) จากข้อเสนอของยุกตินั้น หากคิดตามว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่ากระบวนการสร้างภาพตัวแทนทางโสตศิลป์ย่อมมีความเป็นไปได้ และได้รับการตีความให้เป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนออัตลักษณ์ชาติพันธุ์ ดนตรีไทยได้บรรจุเรื่องราวเหล่านี้ไว้อย่างเต็มเปี่ยมแต่ดูเหมือนว่าชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่ได้รับการจัดระเบียบเสียงทางดนตรีถูกนิยามจากมโนทัศน์เดี่ยว คือ ฝ่ายไทย (เรา) มองและอนุมานความเป็นชาติพันธุ์ต่าง ๆ (เขา) จากตัวแทนของหน่วยเสียงและจังหวะที่เรียงร้อยตามภูมิปัญญาไทย เรียกว่าเราสร้างภาพความเป็นเขาในแบบของเราที่เรานิยมออกแบบ (identification by other)

ในบทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อชี้ประเด็นการประกอบสร้างและกระบวนการประกอบสร้างภาพของชวาผ่านมุมมองของแขก ผ่านมิติความเป็นมลายูอาศัยกรอบการตีความข้อมูลทางประวัติศาสตร์และการวิเคราะห์สาระทางดนตรีวิทยาของดนตรีไทยซึ่งในบรรดาเพลงไทยที่มีนานาชาติพันธุ์ได้ถูกบรรจงบรรจุไว้ในลิขสิทธิ์ความเป็นไทยของดนตรีไทยแล้ว แขกถือว่าเป็นชาติพันธุ์ที่มีอาณาบริเวณของจำนวนเพลงหลากหลาย และมีอิทธิพลอย่างมากต่อพัฒนาการของดนตรีไทย เพลงสำเนียงภาษาเป็นพื้นที่ทำความเข้าใจและชี้ให้เห็นการประกอบสร้างสำเนียงเพลงจากการเรียบเรียงเสียงและจังหวะอย่างเป็นระบบ จัดหมวดหมู่และมีกฎเชิงทฤษฎีพอประมาณให้เห็นความแตกต่างของสำเนียงภาษาในกลุ่มเพลงชาติพันธุ์ สำเนียงแขกเป็นพื้นที่สมมติให้เพลงไทยสำเนียงภาษาเป็นภาพเสมือนจริงขององค์กรสังคม โดยกลุ่มเพลงไทยสำเนียงภาษาต่าง ๆ ได้รับบทที่มีสมาชิกภาพตามบริบทสังคม จะเห็นว่าเพลงไทยสำเนียงแขกมีพื้นที่ที่หลากหลายและกว้างขวางที่ส่งผลต่อสถานภาพของความเป็นแขก ตามพื้นที่สมมติต่าง ๆ คือ กลุ่มสังคีตลักษณ์ ประเภทเพลง บทบาทการใช้งาน อิทธิพลต่อวงดนตรี และภาษาในการขับร้อง (ณันทิกา นทีธร และ เทพิกา รอดสการ, 2564) ความเข้าใจและรับรู้เรื่อง แขกเป็นประเด็นที่ทางดนตรีไทยจำต้องให้ความสำคัญเพราะในเนื้อหาสาระทางดนตรีแล้วไม่ว่าจะเป็นบทเพลง สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลง องค์ประกอบของหลักการดนตรี เครื่องดนตรี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ล้วนมีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับแขกอยู่ใน

ทุกระดับ เป็นที่น่าสนใจว่าแขกในมโนทัศน์ของคนไทยมีความเข้าใจหลากหลายลุ่มลึกเพียงใด และยิ่งไปกว่านั้นแขกในมุมมองของดนตรีไทยมีลักษณะเป็นอย่างไร

จากเรื่องของชาติพันธุ์ เชื้อชาติ และชาติ ได้สร้างแผนภาพความเชื่อมโยงให้พอได้เห็นว่าการเปลี่ยนแปลงมโนคติเรื่องชาติ ในที่นี้อาจรวมไปถึงความเป็นชาตินิยมมีผลต่อการสร้างอัตลักษณ์ชาติไทยที่ดูเหมือนเป็นเอกภาพ ในขณะเดียวกันก็พยายามกลบเกลื่อนข้อเท็จจริงว่าด้วยความหลากหลายแบบสังคมพหุวัฒนธรรมที่ร่วมมีส่วนในการประกอบสร้างชาติสมัยใหม่นี้ขึ้นมา ความเป็นอื่นในเอกลักษณ์ชาติไทยตามแบบรัฐนิยมในยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ชัดขึ้นมาก ยิ่งโดยเฉพาะในยุคสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม การกลบเกลื่อนความเป็นอื่น และเชิดชูเอกลักษณ์ไทย เป็นกระบวนการที่รัฐจำเป็นต้องใช้เพื่อขับเคลื่อนประเทศในสถานการณ์ตามเงื่อนไขของห้วงเวลานั้น

2. “แขก” ในภูมิดุริยางคศาสตร์ไทย

ชาติพันธุ์แขกเป็นวัตถุศึกษาที่ดีแม้กระทั่งในเรื่องของดนตรีโดยเฉพาะดนตรีตามขนบดั้งเดิมแบบดนตรีไทย แขกปรากฏมีขึ้นกระจายอยู่ในสำนวนเพลงไทยเดิมและมีความเป็นเจ้าอิทธิพลในดนตรีไทยเสียด้วย กระนั้นแขกในเพลงไทยสำเนียงแขกก็มีการจำแนกแบ่งออกไปอาทิ แขกล้วน และแขกผสม บทความนี้จึงเน้นให้เห็นว่าพื้นที่ของแขกมีความสำคัญและน่าสนใจเพียงใด เพียงนึกเอาคร่าว ๆ ก็พบว่ามีทั้งแขกมลายู แขกชวา แขกอินเดีย แขกอาหรับ ปะปนอย่างแตกต่างหลากหลาย ปัจจัยในการเข้ามาของแขกส่วนหลักคือการเข้ามาเพื่อทำการค้าขาย และเผยแพร่ศาสนา รวมถึงชนชาติอื่น ๆ ร่วมด้วย ทั้งโปรตุเกส พม่า จีน เขมร ญวน โดยเฉพาะแขกที่เข้ามาในสมัยอยุธยานั้นได้มีการแบ่งออกเป็น แขกอาหรับ แขกชวา แขกเปอร์เซีย แขกมลายู แขกอินเดีย และแขกจาม ส่วนหนึ่งเมื่อเข้ามาแล้วก็ตั้งฐานบ้านเรือนประกอบอาชีพเกษตรกรรม พาณิชยกรรม ประมง และเป็นล่าม (วิวัฒน์ ร้อยศรี และ ฟารุก ขันราม, 2561) กระทั่งได้สร้างความมั่งคั่งทางฐานะและความมั่นคงทางอาชีพราชการ ในสมัยพระเจ้าทรงธรรม เชคอะหมัดได้อวยยศเป็นสมุหนายก (พลับพลึง คงชนะ, 2538) เชคอะหมัดผู้นี้เป็นแขกเปอร์เซียที่เข้ามาสร้างหลักฐานและสืบสกุลต่อในแผ่นดินไทยเรื่อยมา ทั้งลูกหลานยังปรากฏว่ามีชื่อเป็นบุคคลสำคัญ เมื่อกล่าวถึงเพลงไทยเพลงหนึ่งที่เรียกกลุ่มชาติพันธุ์แขกเปอร์เซียย่อมคิดถึง เพลงแขกขาว (เถา)

แขกที่มีที่มาใกล้กันกับแขกเปอร์เซียก็คือแขกอาหรับเข้ามาในห้วงเวลาใกล้กันและมีวัตถุประสงค์เสมือนกัน ทั้งการค้าขาย การคลัง และการระหว่างประเทศ บ้างก็แยกแขกสองประเภทนี้ไม่ออกจึงมีบางครั้งเรียกแขกเหล่านี้ที่นับถือศาสนาอิสลามที่เดินทางมาจากตะวันออกกลางว่า *แขกมัวร์* นอกจากนั้น แขกที่เป็นอิสลามิกชนอื่น ๆ นอกจากแขกมัวร์นั้นแล้ว

ก็เรียกตามที่มาต่าง ๆ กันออกไป เช่น แขกที่มาจากจามปาว่า แขกจาม เรียกแขกที่มาจากเกาะชวาว่า *แขกยาวา* หรือ *แขกยะวา* เรียกแขกที่มาจากทางภาคใต้ของไทยว่า *แขกมลายู* และนับเอาพวกแขกที่มาจากเกาะสุราเวสี เมืองมาร์กัสซาร์ว่า *แขกมักกะสัน* หรือเรียกแขกอื่น ๆ ที่มีความแตกต่างจากแขกที่กล่าวมาบ้างว่า *แขกเทศ* (สุพรรณี กาญจนิษฐิติ, 2534) จากที่อ้างมานี้เมื่อพิจารณาเพลงไทยสำเนียงแขก ก็ย่อมเห็นร่องรอยเชื่อมโยงกันอย่างถนัดดีว่ามีเพลงแขกยะวา (ทั้งยะวาเก่าและยะวาใหม่) และเพลงแขกบรเทศ นี้ก็สุดจะนึกให้เทียบเคียงไปตามการเรียกแขกเทศนี้หรือไม่ หรือแม้กระทั่งบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย กาพย์เห่เรือชมเครื่องคาวหวาน มีตอนหนึ่งว่า "*ข้าวหุงปรุงอย่าง**เทศ** รสพิเศษใส่ลูกเอ็น*" ในปัจจุบันก็คือข้าวที่หุงแบบข้าวหมกใส่สมุนไพรเครื่องเทศ อาทิ ลูกกระวาน ซึ่งในกาพย์เรียกว่าลูกเอ็น เป็นวิธีหุงข้าวแบบแขกตะวันออกกลาง การตั้งประเด็นเรื่องเพลงไทยสำเนียงแขกกับภูมิศาสตร์สถานที่ก็ล้วนเป็นความเชื่อมโยงอย่างหนึ่ง กล่าวคือ เมื่อแขกมีที่มาที่ไปอย่างยาวนานในเขตแดนสุวรรณภูมิมาจากหลากหลายทางและหลากหลายสาย เกินกว่าการเข้ามาของชาติพันธุ์อื่น ๆ และมีการกระจายตัวไปอย่างกว้างขวาง ที่มาของเพลงแขกสาย อาจเป็นไปได้ว่ามาจากเมืองสายบุรี ซึ่งในอดีตเป็นเมืองสำคัญทางภาคใต้ โดยมีเจ้าเมืองรั้งตำแหน่งพระยาสายบุรี หรือแม้กระทั่งเพลงแขกไทร ก็เป็นไปได้ว่าเมื่ออดีตรัฐทั้ง 4 ที่สยามเชื่อว่าเป็นรัฐใต้อำนาจกำกับของสยามคือเมืองไทรบุรี หรือปัจจุบันคือรัฐเกอดะห์ ประเทศมาเลเซีย ล้วนมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน ทั้งนี้มีหลากหลายปัจจัยที่สนับสนุนการเข้ามาของวัฒนธรรมแขกในพื้นที่ทางดนตรีของไทยจากอดีตตราบสู่ปัจจุบัน

สมัยกรุงธนบุรี ได้มีการจัดการรับพระแก้วมรกต ในหมายรับสั่ง ณ วันอังคาร เดือน 3 แรม 2 ค่ำ จุลศักราช 1141 (พ.ศ. 2322) ปีกุน เอกศก ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้ากรมขุนอินทรพิทักษ์ เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต จากจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี (พ.ศ. 2310-2381) เสด็จ ณ วันพฤหัสบดี เดือน 3 แรม 4 ค่ำ เพลาตี 11 ทุ่ม... ตั้งการสมโภช ให้มีเครื่องเล่นต้นกัลปพฤกษ์ 3 วัน 3 คืน มีความตอนหนึ่งว่า

> "ณ วันพฤหัส เดือน ๑ แรม ๒ ค่ำ ชักพระพุทธรูปทรงเลื่อนชักแห่ประโคมฆ้องกลองชัยชนะครื้นครั่น สนั่นเสียงมโหรีจีนไทย**แขก**มอญ มีโรงโขนละครงิ้วมอญรำหุ่น ..."
>
> (นรินทรเทวี, พระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวง และ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระฯ, 2526)

ถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีของไทยและเพลงไทยจะได้รับการนับถือว่าเป็นของไทย ในที่นี้คือการพ่วงมาด้วยว่าเป็นดนตรีประจำชาติ (national music) แต่ทว่าในส่วนของดนตรีไทยมีการประสานประสมเข้ามาของเครื่องดนตรีต่างชาติ จนนับเนื่องในปัจจุบันว่าเหล่านี้เป็นเครื่องดนตรีไทยทั้งสิ้น Pamela Moro (2004) ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีไทยอย่างน่าสนใจว่า

ด้วยกระแสของชาตินิยม (nationalism) จึงทำให้ดนตรีไทยมีลักษณะเป็น ดนตรีชั้นสูง (elite music) ดนตรีรูปแบบดั้งเดิม (classical music) และกลายมาเป็นดนตรีเข้าขนบ (classicized music) ที่นำพามาซึ่งจินตภาพของการสร้างวัฒนธรรมผ่านแนวคิดรัฐชาติ ผลพวงในยุคล่าอาณานิคม การตั้งสถานะประเทศว่าไม่ตกเป็นเมืองขึ้นของใคร กระนั้นผลกระทบในวงกว้างก็ทำให้สยามหรือไทยต้องประกอบสร้างอัตลักษณ์ชาติ และสร้างมาตรฐานจากแนวคิดการรวมศูนย์อำนาจ แม้กระทั่งดนตรีชาตินิยมได้รับการกระตุ้นให้มีความเข้มข้นขึ้นผ่านฝีมือของหลวงวิจิตรวาทการ เป็นชาตินิยมสุดโต่ง (jingoistic version of Thai nationalism) และในส่วนของวัฒนธรรมผ่านนโยบายรัฐนิยม (Reynolds, 2004) โดยที่สยามภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงให้เกิดมุมมองรัฐชาติสมัยใหม่ (modern state) และทำให้เกิดการจัดระเบียบทางสังคมระหว่างคนกับพื้นที่ และการสร้างขอบเขตของคนโดยใช้ภาษาเป็นเครื่องกำหนด ภาษาหลักของชาติคือภาษาไทยและคนพูดไทย (ไทยกลาง) จะได้รับการรับรองว่าเป็นมาตรฐานของคำว่าคนไทย กระทั่งการสร้างสังคมแบบเอกพันธ์ (homogeneous society) ซึ่งเป็นการจัดตั้งและเปรียบเทียบสถานภาพของคน (Keyes, 2002) ดูเหมือนว่าการสร้างเอกพันธ์ของคนไทยจากนโยบายรัฐนิยมมีจุดประสงค์เพื่อประกาศความศิวิไลซ์ของไทยท่ามกลางภาวะวิกฤตการณ์ทางการเมืองทั้งในประเทศและระหว่างประเทศ เห็นได้ชัดว่าแม้การอ้างความเป็นไทยแท้จากการใช้มาตรฐานไทยภาคกลางยังคงเป็นมาตรฐานชาติอยู่นั้น ทว่าการสร้างมาตรฐานทางดนตรีไทยซึ่งหมายถึงดนตรีตามขนบตามที่ Moro กล่าวไว้นั้นก่อนที่จะเป็นดนตรีประจำชาติในแบบชาติสมัยใหม่ ดนตรีนี้ก็เคยเป็นดนตรีราชสำนักมาก่อน และมีที่มาอันยาวนานยิ่งกว่าประวัติศาสตร์ยุคสมัยปัจจุบัน

2.1 แขกกับเครื่องดนตรีไทย

การใช้ดนตรีไทยเป็นเครื่องประกอบสร้างความเป็นไทยเป็นผลประโยชน์ที่สามารถใช้เป็นภาพแสดงออกความเป็นเอกลักษณ์ชาติได้อย่างดี ในที่นี้คือปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี อนึ่ง หากพิจารณากลับไปจะพบว่าวงดนตรีนี้เป็นผลประกอบจากเครื่องดนตรี เพลง และนักดนตรีทั้งสิ้น ล้วนมีความเลื่อนไหลและเป็นองค์ประกอบ กล่าวคือ การนำเสนอดนตรีไทย (presentation) เพื่อนำเสนอภาพแสดงความเป็นไทย (representation) ขึ้นมาได้ หากแต่ในส่วนประกอบย่อยนั้นย่อมต้องพึ่งความเป็นอื่น หรือพูดอย่างง่ายคือ การรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีอื่น หรือยืมขนบอื่นเข้ามาจัดสร้างกระบวนการประกอบสร้างความเป็นดนตรีไทย เครื่องดนตรีที่ปรากฏขึ้นในวงดนตรีไทยมิใช่เพียงชิ้นสิ่งของที่นำมาผลิตเสียงดนตรีเท่านั้น แต่ยังนำพามาซึ่งข้อปฏิบัติและการสร้างประโยชน์ใช้สอยมาเพื่อรองรับเครื่องดนตรีเหล่านี้ขยายขอบเขตของวงดนตรีไทย รูปแบบการประสมวงดนตรีไทย ชนิดของเพลงไทย กาลเทศะในการใช้งาน และนับว่าเป็นวิวัฒนาการของดนตรีไทยทั้งในส่วนการสร้างความหลากหลาย และการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของการรับอิทธิพลดนตรีอื่น การปรับประยุกต์เพื่อให้เข้ากับพื้นฐานดนตรีไทย และการสร้าง

ระเบียบวิธีหรือแบบแผนการบรรเลงใหม่ เครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากแขก มีจำนวนไม่น้อย และฝังรากลึกเป็นเนื้อเดียวไปกับดนตรีไทย หากแยกเครื่องดนตรีเหล่านี้ออกจากดนตรีไทย อาจทำให้ดนตรีไทยขาดหรือพร่องคุณสมบัติของดนตรีที่สมบูรณ์ได้ ความสำคัญของเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากแขกสามารถแสดงได้ดังนี้

2.1.1. ซอสามสาย

ต้นกำเนิดจาก คูดิสถาน (Kudistan) เมืองทางตอนเหนือของประเทศอิหร่าน โดยได้รับการนำเข้าสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ผ่านการเดินทางทางการค้า ซึ่งเป็นเวลาเดียวกันกับการขยายตัวของศาสนาอิสลาม (Nasuruddin, 1995) เครื่องสีในลักษณะที่มีสามสายได้แพร่กระจายทั่วไปทั้ง มาเลเซีย อินโดนีเซีย ไทย และกัมพูชา ซึ่งทางตอนใต้ของไทยและมาเลเซีย ตลอดจนอินโดนีเซีย เรียกว่า รีบับ หรือ รือบับ (*Rebab*) (วันชัย เอื้อจิตรเมศ และพัชราภรณ์ เอื้อจิตรเมศ, 2562) การค้นคว้าเรื่อง เรอบับ[1] อาจเป็นไปได้ว่าแท้ที่จริงแล้วเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นต้นกำเนิดของเครื่องประเภทสี เฉกเช่นไวโอลิน และเครื่องประเภทดีด อย่างเช่น กีต้าร์ มีการกล่าวว่า เรอบับที่มีสองสายกำเนิดขึ้นจากพวกแขกมัวร์ (Moorish) โดยเรอบับที่ใช้ในชวาถือกันว่าเป็นเครื่องประเภทเครื่องสีที่รับมาจากวัฒนธรรม Mohammedan (แนวทางศาสดาโมฮัมหมัด) ต้นกำเนิดจากเปอร์เซีย (Wallaschek, 1893) อาณาบริเวณของการขยายตัวของเรอบับสู่ไทยกระทั่งเป็นที่รับทราบกันดีว่าเป็นเครือญาติกับซอสามสาย และในปัจจุบันเป็นที่ยอมรับกันว่าซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีเอกสำหรับวงมโหรี และวงขับไม้ซึ่งถือว่ามีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับสถาบันกษัตริย์ของไทย

2.1.2 กลองแขกและกลองมลายู

กลองคู่เป็นที่โดดเด่นในวัฒนธรรมดนตรีมลายู ทั้งในส่วนของภาคพื้นทวีปและภาคพื้นสมุทร การแสดงโบราณชนิดหนึ่ง คือ มะก์โย่ง (*Mak Yong*) เชื่อว่ามีต้นกำเนิดที่รัฐกลันตัน และบริเวณทางตอนเหนือของประเทศมาเลเซีย ในราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 ซึ่งนับว่าเป็นความบันเทิงในราชสำนักของสุลต่านกลันตัน โดยเครื่องดนตรีสำคัญได้แก่ กลองคู่ (*Gendang*) เตอตาวะก์[2] (*Tetawak*) และ เรอบับ (*Rebab*) ชนิดสามสาย เหล่านี้ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีประธาน ในการขับที่มีการขับร้องหรือสีเรอบับนั้น กลองคู่จะทำหน้าที่ตีขัดประสานไปกับทำนอง (Matusky & Chopyak, 2008) โดยกลองคู่จำแนกเรียกลูกใหญ่ว่า กลองแม่

[1] การสะกดมีทั้ง *Rebab* หรือ *Rebeb* หรือ *Rebaba* โดย C. Engel เชื่อว่า *Rebab* แต่เดิมเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด กระทั่งการแพร่กระจายของวัฒนธรรมแบบศาสนาอิสลาม (Mohammedan Culture) จึงได้กลายสภาพเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี

[2] เตอตาวะก์ (*Tetawak*) มีลักษณะเป็นฆ้องโหม่งขนาดใหญ่ แขวนอยู่บนราวหรือกระจัง ใช้ในการดนตรีประกอบการละเล่นและการแสดง พบมากทางตอนเหนือของประเทศมาเลเซียและทางภาคใต้ของไทย เช่น การแสดงหนังตะลุงสยาม (Malay: *Wayang Siam*)

(*Gendang Ibu*) และลูกเล็กกว่าเรียกว่า กลองลูก (*Gendang Anak*) (Nasuruddin, 1992) ซึ่งกลองคู่นี้ไทยก็ได้รับเอาอิทธิพลมาโดยเต็ม ใช้ประกอบการต่อยมวยซึ่งเป็นศิลปะการป้องกันตัว โดยจำแนกเป็นกลองคู่เรียกตามขนาดและเสียงว่าตัวเมีย (ใหญ่และทุ้ม) ตัวผู้ (ย่อมกว่าและแหลม)

2.1.3 รำมะนา

รำมะนา ในวัฒนธรรมชวา-มลายู เรียก เรบานา (Rébana) ในภาษาอาหรับเรียกว่า ร็อบบะนา สันนิฐานว่าเป็นคำที่รับตกทอดต่อกันมา มีความหมายตามคัมภีร์พระอัลกุรอาน แปลว่า พระผู้อภิบาล (ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์, 2517) เชื่อว่าชาวมุสลิมที่เดินทางอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทยนำวัฒนธรรมการแสดงลิเกเรียบและเรบานาเข้ามาใช้ในการแสดง เมื่อไทยรับเรบานาเข้ามาใช้เสียงจึงเพี้ยนในภายหลังเป็น รำมะนา ใช้ในการแสดงลำตัดและใช้บรรเลงในวงมโหรี (ชัยทัต โสพระขรรค์ และ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 2558)

2.1.4 ปี่ชวา

สัณฐานรูปทรงมีคุณสมบัติเดียวกับ เซอรูไน (*Serunai*) กล่าวคือเป็นปี่มีส่วนประกอบ 3 ส่วนหลัก คือ ตัวเลาปี่ ลำโพง และกำพวด โดยในเอเชียตะวันออกฉียงใต้ภาคพื้นสมุทรและภาคพื้นทวีปพบเห็นปี่จำพวกนี้ได้จากพื้นที่มาเลเซีย สันนิษฐานว่า เซอรูไนเป็นปี่ที่มีต้นกำเนิดมาจากทางตะวันออกกลางโดยเฉพาะดินแดนปาเลสไตน์ในปัจจุบัน ในคริสต์ศตวรรษที่ 2 แพร่กระจายสู่ทางตะวันออก และเชื่อได้ว่าการเดินทางของปี่ประเภทนี้เดินทางมาสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกฉียงใต้ผ่านกลุ่มพ่อค้ามุสลิม และมาพร้อมกับวัฒนธรรมหนังเงา (shadow theatre) โดยในปาเลสไตน์เรียกปี่ชนิดนี้ว่า ซารูนาย (*Sarunay*) โดยเดินทางผ่านมาทางสุมาตรา และเข้าสู่มะละกา ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 (Nasuruddin, 1995) เมื่อเข้ามาสู่มาเลเซีย เซอรูไนได้ใช้ทำหน้าที่ประกอบในการละเล่น สีละต์ (*Silat*) การละเล่นศิลปะการป้องกันตัว และประกอบการเชิดหนังเงา หรือหนังตลุง (*Wayang Kulit*) (Matusky, 2008)

2.1.5 บัณเฑาะว์

บัณเฑาะว์ มาจากคำบาลีว่า ปณว ตรงกับภาษาสันสกฤตว่า ปฺรณว รับมาจากอินเดีย เป็นเครื่องดนตรีในพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ใช้แกว่งขณะที่พราหมณ์สาธยายพระเวท เป็นสัญลักษณ์แห่งการนิรมิตสร้างสรรค์ (rhythm of creation) ในอินเดีย ฑมรุ หรือบัณเฑาะว์เป็นเครื่องดนตรีในตระกูลวีณาธรีศิวะ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545) ศาสนาพราหมณ์เข้ามามีบทบาทในราชสำนักสยาม และเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ ตั้งแต่พระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระราชพิธีตรีปวาย พระราชพิธีตรียัมปวาย พราหมณ์ผู้ประกอบพิธีขับสดุดีสังเวย บัณเฑาะว์เป็นเครื่องดนตรีที่ขาดไม่ได้ใช้ประกอบการขับไม้ในงานพระราชพิธี เช่น ขับกล่อมพระมหาเศวตฉัตร สมโภชพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร สมโภชพระยาช้างเผือก เพลงที่ใช้ คือ เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ เพลงกล่อมพระบรรทม ช้าลูกหลวง (อัษฎาวุธ สาคริก, 2550)

2.1.6 กระจับปี่

มีข้อสันนิษฐานว่า กระจับปี่เป็นชื่อที่เรียกจากการยืมคำชวา เรียก กัจฉปี ที่ชวาได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียอีกทีว่าที่เรียกกระดองเต่าว่า กัจฉปะ แต่ทว่ากระจับปี่ไทยนั้นได้รับผ่านมาทางเขมร มีการปรากฏชื่อมาตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยากล่าวถึงในกฎมณเฑียรบาล (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2546) กระจับปี่ในเขมร เรียกว่า จเปย (*Chapei*) เป็นเครื่องดนตรีโบราณใช้ในการขับลำนำเล่าเรื่อง และพิธีกรรมต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตที่นับถือการบูชาบรรพบุรุษ (Dorivan et al., 1994)

2.2 แขกกับเพลงไทย

เพลงสำเนียงภาษาเป็นหมวดเพลงที่ใช้กันมากและกว้างขวางในบรรดาเพลงไทย ประกอบด้วยนานาชาติพันธุ์ที่บรรพบุรุษดนตรีไทยได้พยายามจัดหาส่วนประกอบต่าง ๆ ตามที่ดนตรีไทยจะสามารถเลียนแบบสำนวนของเพลงต่างชาติได้ โดยมีเงื่อนไขที่ว่าต้องเป็นลักษณะการประพันธ์จากองค์ประกอบของดนตรีไทย เพลงสำเนียงภาษาโดยส่วนใหญ่จึงเป็นการนำรูปแบบทำนองหรือรูปแบบจังหวะเท่าที่ดนตรีไทยจะอำนวยและปรับโครงสร้างให้ออกมาเป็นบทเพลง ดังนั้น เพลงไทยสำเนียงภาษาจึงเป็นผลิตผลของดนตรีไทย ที่เลียนแบบสำนวนทำนองและสำนวนจังหวะของดนตรีอื่น ๆ เท่าที่จะทำได้ ตามที่กล่าวมาแล้วข้างต้น แขกมีด้วยกันหลากหลายจำพวกและที่มาก็ต่างกันคนละทิศคนละทาง การเลียนแบบสำเนียงแขก จึงปรากฏมีด้วยกันหลากหลายสำนวนมีความแตกต่างกันตามแต่การรับรู้ของสังคีตกวี กระบวนการรับรู้สำเนียงแขกนี้เป็นกระบวนการซึมซับและเลือกรับ (assimilation and selection) และยังนำไปสู่การยอมรับ (acceptance) จากนั้นเมื่อโครงสร้างของสำเนียงภาษาลงตัวกับดนตรีไทยแล้ว กระบวนการผสานสำเนียงจึงสำเร็จ เพลงไทยสำเนียงแขกสามารถจำแนกได้คร่าว ๆ ดังนี้ 1) เพลงไทยสำเนียงแขกฮินดู หรือแขกอินเดีย 2) เพลงไทยสำเนียงแขกอาหรับ และเปอร์เซีย 3) เพลงมลายู และแขกชวา

ฮิวส์ (Hughes,1992) ให้ทัศนะว่า แขกที่ปรากฏในเพลงไทยสำเนียงแขก ประกอบด้วย แขกอินเดีย แขกมลายู และแขกชวา โดยที่แขกเหล่านี้ปะปนกันไปไม่สามารถระบุรูปแบบเฉพาะตามสัญชาติได้อย่างแน่นอน ทว่าผู้เขียนเล็งเห็นว่าเนื่องจากการนิยามเรื่องแขกอาจคลุมเครืออย่างที่ Hughes ว่าก็จริงแต่ก็มิใช่ว่าจะไม่มีความสามารถพอที่จะจำแนกได้ แต่เนื่องจากการใช้การจำแนกแยกแยะส่วนหนึ่งต้องมีความรู้พื้นทางของดนตรีไทยให้หนาแน่นพอสมควร การจำแนกจากเนื้อหาทำนองหลักสามารถเป็นไปได้ อาทิ เพลงแขกเจ้าเซ็น[3] มีส่วนเป็นไปได้ว่ามีสำนวนเลียนไปทางแขกเปอร์เซีย หรือกระทั่งเพลงแขกขาว ก็หมายใจว่าจะเลียนสำนวนแขกเปอร์เซียเช่นกัน ส่วนทางแขกมลายูนั้นชื่อเพลงก็สามารถใช้เป็นเครื่องบ่งบอกได้ เช่น เพลงแขกหนัง ได้รับการปรับโครงสร้างทำนองขยายและลดอัตราจังหวะตามกระบวนการ

[3] เจ้าเซ็น เป็นคำเรียก ชาวมุสลิมนิกาย ชีอะฮ์ บางครั้งเรียกแขกใหญ่ มีเชื้อสายมาจากแขกเปอร์เซียเข้ามาตั้งแต่สมัยอยุธยา

ประพันธ์เพลงเถา ต่อมาได้ตั้งชื่อใหม่ว่าเพลงแขกกุลิต[4] ซึ่งใช้ภาษามลายู ในการตั้งชื่อเพลง เพลงแขกสำเนียงค่อนไปทางอินเดียปรากฏน้อยและส่วนมากจะเป็นเพลงเบ็ดเตล็ด เพลงไทยสำเนียงแขกต่างจากเพลงไทยสำเนียงฝรั่ง สำเนียงญวน สำเนียงมอญ ฯลฯ แต่หากจะให้ชี้ชัดลงไปว่าแขกอย่างไร แขกอะไร แขกตรงไหน เป็นเรื่องที่ยากแก่การอธิบายเพลงระบบเสียงของดนตรีไทยมีศักยภาพในการเลียนสำเนียงได้อยู่ในระดับหนึ่ง สามารถคาดเดาได้จากชื่อของบทเพลง หรือบางครั้งก็อาจเป็นการผสมผสานการเป็นแขกเข้าไปจากแขกต่างประเภทกัน อาทิ เพลงแขกไทร ทางชวา ซึ่งจะกล่าวต่อไปในหัวข้อถัดไป

3. การประกอบร่างสร้างความเป็นชวาสู่การรับรู้

การรับรู้อาจมุ่งหมายไปที่การรับข้อมูลและการทราบข้อมูล อนึ่ง แขกที่จะกล่าวนี้เป็นแขกที่มีลักษณะเฉพาะและบางครั้งก็มิได้เรียกติดว่าเป็นแขกเสียทุกครั้งไป ชวาจึงเป็นชื่อเรียกคน ชาติพันธุ์ สิ่งของ หรือแม้แต่รูปแบบของศิลปวัฒนธรรมที่มาจากเกาะชวาในประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน ทว่าการเข้ามาของอารยธรรมชวาในดินแดนสุวรรณภูมิ ได้เข้ามาก่อนการก่อกำเนิดชาติหรือประเทศอินโดนีเซียในปัจจุบัน ชวาทางประวัติศาสตร์นี้จึงค่อนไปทางที่เป็นการประมวลความจำทางประวัติศาสตร์ในยุคคาบเกี่ยวระหว่างยุคล่าอาณานิคม โดยเฉพาะเจ้าอาณานิคมอย่างเนเธอร์แลนด์ เทียบกันได้กับราชอาณาจักรของไทยคืออยุธยายังเป็นราชธานี ใน ค.ศ. 1619 บริษัทของชาวดัตช์ Dutch East India Company (VOC; Vereenigde Oostindische Compagnie) ได้เข้ายึดเกาะชวาตะวันตก และเปลี่ยนชื่อเป็น ปัตตาเวีย (Batavia) และได้ยึดครองยาวนานกระทั่ง ค.ศ. 1949 (Boomgaard, 1992) ถึงแม้ในระหว่างช่วงปลายของการประกาศเอกราชและกลายเป็นประเทศอินโดนีเซียในภายหลัง การเข้ามาของสงครามโลกและญี่ปุ่นได้ร่วมมือกับชนพื้นถิ่นในการผลักตัวออกจากเนเธอร์แลนด์จะนำพาปัญหาการไม่ยอมรับในเอกราชของเจ้าอาณานิคม และญี่ปุ่นเป็นฝ่ายแพ้สงครามในที่สุด การเมืองการก่อร่างสร้างประเทศของอินโดนีเซียดูเหมือนจะเป็นช่วงที่มีวิกฤตการณ์อย่างมาก

ชวาเป็นที่รับรู้และรับทราบของคนไทยตั้งแต่เมื่อไรคงยากที่จะระบุช่วงเวลาชัดเจน แต่เชื่อได้ว่าการจดบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่ชัดเจนอยู่ในรัชสมัยการเสด็จประพาสชวาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การเสด็จประพาสชวาถึง 3 ครั้ง กล่าวคือ ครั้งแรกที่ทรงเป็นยุวกษัตริย์ พ.ศ. 2413 โดยมีพระราชปณิธานในการศึกษาการบริหารประเทศแบบตะวันตก ทั้งฝ่ายของชวาโดยเนเธอร์แลนด์ และฝ่ายสิงคโปร์โดยอังกฤษ เสด็จประพาสครั้งที่ 2 พ.ศ. 2439 โดยเป็นการเสด็จเพื่อทรงแปรพระราชฐานเปลี่ยนพระราชอิริยาบถ และครั้งสุดท้าย พ.ศ. 2444 ทรงเสด็จเพื่อการส่วนพระองค์และทรงนำพระราชโอรสตามเสด็จหลายพระองค์เพื่อ

[4] กุลิต (Kulit) เป็นภาษามลายู อ่านว่า กู-ลิด แปลว่า ผิว หรือ หนัง

แลดูกิจการบ้านเมือง (อิ่มทิพย์ ปัดตะโชติ ซูฮาร์โต, 2555) การบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่ชัดเจน คือ การที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินเยือนชวา ทั้งยังมีข้าราชการและข้าราชบริพารตามเสด็จนับร้อยคน และการเสด็จโดยทางชลมารคผ่านเมืองและดินแดนต่าง ๆ เป็นเหตุให้เห็นร่องรอยความสัมพันธ์ทางการทูต การต่างประเทศและการเมือง ดูได้จากการเสด็จไปยังสิงคโปร์และมีข้าราชการสยามกล่าวคือ พระยาอัษฎงคตทิศรักษา กงสุลสยามประจำสิงคโปร์ในเวลานั้นเข้าเฝ้ารับเสด็จ พร้อมด้วยเจ้าเมืองสิงคโปร์ และมหาราชา อาบูบาร์กา ราชาของเมืองยะโฮร์ รับเสด็จในกาลนั้นด้วย หลังจากนั้นชวาเป็นจุดหมายปลายทาง ของความสัมพันธ์สยาม-ชวา โดยก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2472 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ทรงเสด็จประพาสชวา หมายกำหนดการเป็นการเสด็จเยือนสิงคโปร์ ชวา และบาหลี ตามลำดับ โดยทางสิงคโปร์ต้องติดต่อไปทางสถานทูตไทยกรุงลอนดอน เพื่อส่งจดหมายถึงรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการต่างประเทศของอังกฤษ (อิ่มทิพย์ ปัดตะโชติ ซูฮาร์โต, 2558) ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พร้อมด้วยสมาชิกราชสกุลบริพัตร เสด็จลี้ภัย ทางการเมืองไปทรงพำนักทางจังหวัดชวาตะวันตก ณ เมืองบันดุง เสด็จออกเดินทางวันที่ 3 กรกฎาคม พ.ศ. 2475 และเสด็จถึงเกาะชวาวันที่ 4 สิงหาคม ในปีเดียวกัน (อรอนงค์ ทิพย์พิมล, 2565) จะเห็นได้ว่าการที่สถาบันพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง กระทั่งเข้าสู่ระยะเปลี่ยนผ่านทางอำนาจ การที่พระบรมวงศานุวงศ์ใช้ชวาเป็นทั้งแหล่งการเรียนรู้ ศิลปะวิทยาการ และความรู้เชิงรัฐศาสตร์ ตลอดจนการเป็นสถานที่ลี้ภัยทางการเมืองย่อมแสดง ให้เห็นอิทธิพลของชวา ในฐานะดินแดนที่มีความสำคัญต่อราชอาณาจักรสยาม

ทางการดนตรีนั้นภาพของความเป็นชวา ย่อมได้รับการประกอบสร้างและทำความเข้าใจ รับรู้ และหยิบใช้ประโยชน์อยู่เป็นเนืองนิตย์ ชวาในมิติของดนตรีจึงประกอบด้วยการรับรู้ถึง ความสำคัญของชวาผ่านประวัติศาสตร์กระแสหลัก การเข้ามาของวรรณกรรมและอิทธิพลของ วรรณกรรมที่ส่งผลต่อภาพลักษณ์ของการกำหนดจินตนาการความเป็นชวาผ่านมุมมองและ ทัศนคติของอิเหนาและปันหยีสู่การเป็นวรรณคดีสำคัญที่ถ่ายทอดอิทธิพลชวาสู่บทขับร้อง เพลงไทย นอกจากนั้นปัจจัยการเป็นสิ่งประกอบสร้างความเป็นชวาในพื้นที่ดนตรีไทยผ่าน วิวัฒนาการทางดนตรีและองค์ประกอบทางดนตรีกล่าวคือ วรรณกรรมและคำร้องคีตศิลป์ไทย อันประกอบด้วยภาษาและภาพจำความเป็นชวา การผสมเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดนตรี อิทธิพลชวาจากยุคอดีตกระทั่งเป็นวงดนตรีที่วางรากฐานอยู่บนเครื่องดนตรีเหล่านั้น ปี่ชวาและ กลองแขก สู่การประสมวงดนตรีไทย วงปี่พาทย์นางหงส์ วงบัวลอย และวงกลองแขกเครื่องใหญ่ อังกะลุงเครื่องดนตรีที่นำเข้ามาจากชวาแท้ ๆ และทรงอิทธิพลในการดนตรีไทยอยู่ในปัจจุบัน ท้ายสุดคือ การจัดตั้งระบบทางดนตรีไทย ซึ่งเป็นความรู้เชิงทฤษฎีที่เป็นความรู้ในรูปแบบ ดนตรีวิทยา การที่ดนตรีไทยมีแนวทางเชิงทฤษฎีที่เป็นหลักการเฉพาะ ทว่าเรื่องทาง เป็นเรื่องที่

ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ทางดนตรีไทยประการหนึ่ง แต่หนึ่งในบรรดาทางทั้ง 7 ทางของดนตรีมีทางชวา เป็นส่วนประกอบสำคัญ ทั้งหมดนี้ยึดโยงและประกอบสร้างมโนคติเรื่องของความเป็นชวาในพื้นที่ความรู้ดนตรีไทย

3.1 ความทรงจำเรื่องชวา จากประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลัก

> “ครั้น ณ วันอังคารเดือน ๔ ขึ้น ๒ ค่ำ เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต ณ พระตำหนักบางธรณี ... กระบวนแห่หน้าเครื่องเล่นโขนลงสามป้าน ... ญวนหกลงเรือญวนลำหนึ่ง หุ่นลาวลงเรือกุแหละลำหนึ่ง **ชวารำ**หน้าลำหนึ่ง มโหรีไทยหลวงอนุชิตธารา ...”
>
> (นรินทรเทวี, พระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวง และ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระฯ, 2526)

การรับรู้เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ไทยแบบกระแสหลัก ทั้งการเรียนการสอนและการอบรมทั้งในส่วนสถาบันการศึกษาและสถาบันครอบครัวมีส่วนจัดกรอบความคิดให้คนไทยในฐานะพลเมือง เรียนรู้และรับทราบแนวทางของความเป็นมาของชาติที่ถือว่าเป็นแผ่นดินเกิดของตนผ่านประวัติศาสตร์กระแสหลัก การพ้นไปของประวัติศาสตร์ชุมชนหรือประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจึงทำให้ประวัติศาสตร์ที่ต้องการให้ผู้คนซึมซับนั้นมาจากการเรียนของกลุ่มคนที่มาจากส่วนกลาง ชัยพงษ์ สำเนียง (2564) ให้ทัศนะอย่างน่าสนใจประการหนึ่ง การเป็นรัฐชาติสมัยใหม่โดยรูปแบบกำเนิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยได้กระทำการผนวกกลืนอำนาจจากท้องถิ่นส่วนต่าง ๆ ทั้งอาศัยนโยบายทางรัฐศาสตร์ กล่าวคือการส่งคนจากส่วนกลางไปปกครองหัวเมืองต่าง ๆ โดยส่งผลโดยตรงต่อรูปแบบการดำเนินนโยบายของรัฐกระทั่งปัจจุบันและส่งผลต่อรูปแบบการเขียนประวัติศาสตร์ของไทย ซึ่งได้รับการนำเสนอว่าเป็นประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยม สอดคล้องกับความคิดที่ว่าประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยมนี้เรืองอำนาจโดยมีสถาบันกษัตริย์เป็นแก่นกลางของชาติ และถูกเรียบเรียงให้เป็นประวัติศาสตร์กระแสหลัก โดยอ้างถึงการประดิษฐ์สร้างเรื่องเล่าแห่งชาติ จากการอ้างการต่อสู้และการได้มาซึ่งเอกราชของชาติไทยโดยการนำของพระมหากษัตริย์ ผ่านการผลิตซ้ำผ่านบทประพันธ์ และนวนิยายเพื่อเป็นการกระตุ้นเตือนและสะท้อนโครงสร้างของประวัติศาสตร์ไทย (ธีร์จุฑา เมฆิน, 2558) ประวัติศาสตร์รูปแบบดังกล่าวถูกส่งต่อผ่านระบบการเรียนการสอนในระบบการศึกษา โดยเป็นรูปแบบเน้นการท่องจำเหตุการณ์โดยมีสถาบันพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลางของเนื้อเรื่อง ในขณะเดียวกันเนื้อหาการเรียนรู้ส่วนใหญ่มักเป็นประวัติศาสตร์การต่อสู้ และวีรกรรมของวีรบุรุษสงคราม ซึ่งนับว่าประวัติศาสตร์กระแสหลักมีเนื้อหาส่วนใหญ่อ้างอิงไปตามแนวทางของประวัติศาสตร์สงคราม (ศิวัช ศรีโภคางกุล, 2563) เมื่อพิจารณาการเรียนในส่วนที่เฉพาะเจาะจงในมุมมองของประวัติศาสตร์ดนตรี เมื่อเทียบเคียงเฉพาะเรื่องของดนตรีในความแตกต่างระหว่างประวัติศาสตร์ของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก

สงกรานต์ สมจันทร์ (2566) ได้มีมุมมองเรื่องประวัติศาสตร์ดนตรีไทยซึ่งเป็นการเขียนจากการบันทึกของชนชั้นนำ และทำให้ดนตรีกลายเป็นเรื่องของบริบทแวดล้อม

โดยทั่วไปแล้วการเรียนประวัติดนตรีไทยก็กล่าวโดยตรงได้ว่าเป็นประวัติศาสตร์ของดนตรีราชสำนัก หรือดนตรีจากฐานภาคกลาง การผูกดนตรีไว้กับการเปลี่ยนแปลงของอาณาจักรอาทิ สุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ และการผลัดแผ่นดินของแต่ละรัชกาลเป็นรูปแบบที่เข้มข้นขึ้น กล่าวคือ การกำเนิดของเครื่องดนตรี หรือการริเริ่มการประสมวงดนตรีให้มีจำนวนชิ้นของเครื่องดนตรีไทยที่มากขึ้นตามลำดับการเปลี่ยนรัชสมัยของพระมหากษัตริย์ และการกำเนิดมีขึ้นของวงดนตรีต่างก็อิงอาศัยการปรับแปรตามลำดับเหตุการณ์จากชนชั้นปกครองทั้งสิ้น หรือแม้แต่การที่ดุริยกวีที่มีชื่อเสียงเติบโตผ่านระบบราชการ ผลงานทางดนตรีของพวกเหล่าดุริยาจารย์จึงฉาบเคลือบด้วยสถานการณ์การรับราชการ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเป็นเอกศิลปินมีซอคู่พระหัตถ์คือซอสามสาย ชื่อว่าซอสายฟ้าฟาด หรือระนาดทุ้มเกิดมีขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว หรือปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นการประสมวงดนตรีไทยให้มีเสียงทุ้มนุ่มนวลจากพระดำริของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นอาทิ จากข้อความที่ปรากฏทราบโดยแท้ว่าการดนตรีพึ่งพิงอิงร่องประวัติศาสตร์กระแสหลักอย่างยิ่ง การรับรู้ทางประวัติศาสตร์กระแสหลัก ไม่ว่าจะได้รับการเรียกขานประการใดจะเป็นประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยม หรือประวัติศาสตร์ไทยแบบชาตินิยมก็ล้วนแต่เป็นเรื่องจริงและได้รับการส่งต่อรูปแบบนี้ บทความนี้จึงมุ่งหมายจะชี้ประเด็นว่าประวัติศาสตร์และการรับรู้เรื่องชวา และดนตรีชวา ที่ผูกติดกับประวัติศาสตร์ที่มีการเปลี่ยนแปลงทางภูมิรัฐศาสตร์การเมืองการปกครอง นับว่าเป็นเรื่องที่ยังคงสภาพการรับรู้และสามารถผูกมัดยึดโยงกับเรื่องบางเรื่องได้อย่างดี โดยเฉพาะเรื่องของดนตรีไทย และยิ่งการเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์จากผู้ดำเนินเรื่องหลักเป็นบรรพบุรุษดนตรีไทยแล้วนั้น ยิ่งทวีความน่าสนใจและตราตรึงเป็นภาพจำและเล่าขานสืบต่อ

จางวางศร ศิลปบรรเลง ซึ่งต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น หลวง โดยมีทินนามว่า ประดิษฐไพเราะ เมื่อครั้ง ร.ศ. 127 (พ.ศ. 2451) ตามเสด็จสมเด็จฯ เจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์เสด็จพระราชดำเนินไปชวา ในฐานะมหาดเล็กห้องพระบรรทม คุณครูจางวางศรได้พบกับเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง เป็นปล้องไม้ไผ่ใส่ในรางมีราวแขวน ใช้การบรรเลงโดยการเขย่า นั่นก็คืออุงคลุง ได้นำติดตัวกลับมาเมืองสยามด้วย จากนั้นก็ได้ริเริ่มนำเครื่องดนตรีจากชวานี้มาประดิษฐ์ขึ้นจากวัสดุท้องถิ่นในสยาม และเริ่มการบรรเลงโดยประสมเสียงให้เป็นอย่างดนตรีไทยและบรรเลงเพลงไทย ภายหลังก็เรียกกันตามภาษาปากของคนไทยว่า อังกะลุง (อัษฎาวุธ สาคริก และ อานันท์ นาคคง, 2562) และจากการที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เสด็จลี้ภัยทางการเมืองทรงประทับอยู่ตามที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น มีข้อน่าสนใจคือพระตำหนักที่ทรงประทับประกอบด้วยอาคาร 3 หลัง ประกอบด้วย พระตำหนัก

ประเสบัน (*Praseban*) ดาหาปาตี (*Dahapati*) ที่ถนนจีปากันตี (*Cipaganti*) และปันจาเรอกัน (*Pancarekan*) ที่ถนนลัมปิง (*Lamping*) นอกจากนี้ยังมีพระตำหนักที่ใช้ทรงเสด็จผ่อนคลาย พระอิริยาบถ คือ พระตำหนักตากอากาศ ชื่อ วิลล่าเซอตามัน (*Vila Setaman*) (อรอนงค์ ทิพย์พิมล, 2565) ทูลกระหม่อมบริพัตร นอกจากทรงเป็นนักการทหารแล้วยังทรงเป็นนักดนตรีที่มีพระอัจฉริยภาพอย่างยิ่ง โดยทรงมีความสามารถทั้งทางดนตรีตะวันตก และดนตรีไทย ทั้งด้านปฏิบัติการและวิชาการ ทรงประพันธ์เพลงไว้หลายเพลง แต่ที่น่าสนใจคือทรงพระนิพนธ์เพลงไว้ด้วยโน้ตสกอร์ตะวันตก เป็นเพลงไทยประเภทเพลงโหมโรง และทรงให้ชื่อตามพระตำหนักหลักที่ทรงประทับในเวลานั้นว่า โหมโรงประเสบัน

แนวทางเรื่องเล่าทางประวัติศาสตร์ 2 เรื่องข้างต้นนี้เป็นชนวนของการรับรู้ความใกล้ชิดความเป็นชวา ที่ได้รับการถ่ายทอดเรื่องราวจากครูดนตรีคนสำคัญ และเจ้านายสยามที่ทรงมีความสามารถทางดนตรีขั้นเลิศและทรงต้องลี้ภัยการเมืองไปประทับ ณ เมืองบันดุง บนเกาะชวา เป็นเรื่องราวตอกย้ำการสอดแทรกเรื่องราวของความเป็นชวาผ่านประสบการณ์ของบุคคลสำคัญของดนตรีไทย ยิ่งไปกว่านั้นทางการระหว่างประเทศการเสด็จเยือนชวา ทางราชสำนักสุรการ์ตาร์ โดยสุลต่านปากู โบโวโนที่ 10 (*Sultan Pagu Bowono X*) ได้มีการต้อนรับพระราชอาคันตุกะด้วยการใช้วงกาเมลันบรรเลงเพลงโดยมีการบันทึกว่า มี 2 เพลงอันเกี่ยวเนื่องกับราชอาณาจักรสยาม คือเพลง เกินดิง บางกอก (*Gendhing Bangkok*) และ เกินดิง สิเย็ม (*Gendhing Siyem*) ในปี พ.ศ. 2444 ได้มีการประพันธ์เพลง ศรี มินูลยา (*Sri Minulya*) เพื่อเป็นการเทิดพระเกียรติรัชกาลที่ 5 ในการเสด็จเยือนราชสำนักสุรการ์ตาร์ จากนั้นในปี พ.ศ. 2472 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จชวา ได้มีการประพันธ์เพลง ลาดรัง สิเย็ม (*Radrang Siyem*) โดยครานี้ได้มีการใช้สำนวนของเพลงสรรเสริญพระบารมีเพื่อเป็นฐานในการประพันธ์เพลงลาดรัง สิเย็ม ในการเทิดพระเกียรติในการเสด็จประพาสชวา (Hughes, 1992) และในรัชสมัยนี้เอง ทางราชสำนักสุรการ์ตาร์ได้ส่งของขวัญเป็นวงกาเมลัน (*Gamelan*)[5] ครบชุดทั้ง 2 ระบบเสียงเพื่อเจริญพระราชสัมพันธไมตรีกับรัชกาลที่ 7 โดยในเครื่องดนตรีชุดนี้ได้สลักพระราชลัญจกรของสุลต่านปากู โบโวโนที่ 10 เพื่อแสดงให้เห็นถึงพระราชไมตรีอย่างแน่นแฟ้น เครื่องดนตรีชุดดังกล่าวถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีจากชวาที่ยังเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ภาพความทรงจำที่ถูกส่งต่อด้วยเรื่องของดนตรีชวา และเรื่องเล่าขานเกี่ยวกับชวาได้รับการวางเส้นเรื่องอยู่บนฐานประวัติศาสตร์กระแสหลัก การรับรู้ผ่านมโนทัศน์ประวัติศาสตร์ที่ผูกโยงสัมพันธ์กับสถาบันพระมหากษัตริย์หรือแม้แต่เรื่องเล่าในวงการดนตรีก็เล่าผ่านประวัติศาสตร์ของครูดนตรีที่ได้รับพระกรุณาธิคุณได้ตามเสด็จของเจ้านายไปยังต่างแดน

[5] *Gamelan* เป็นภาษามลายู โดยในภาษาอินโดนีเซียใช้ฐานภาษามลายูเป็นหลัก โดย *gamel* แปลว่า การตี การกระทบ และเติมปัจจัย an จึงหมายความว่า ล้วนแล้วไปด้วยการกระทบ ในที่นี้จึงหมายความว่าเป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องกระทบเป็นฐาน แต่ในภาษาชวาเรียกวง *Gamelan* ว่า การาวิตัน *Karawitan*

การที่ประวัติศาสตร์กระแสหลักจดจารึกตามแนวทางเช่นนี้ ส่วนหนึ่งเป็นอิทธิพลจากรูปแบบรัฐสยามในยุคก่อนหน้า และธรรมเนียมการบันทึกเรื่องราวสำคัญผ่านมุมมองของผู้มีอำนาจในการบันทึกภาพของชวาจึงสอดประสานกับราชสำนักทั้งในส่วนของสยามและสุรการ์ตา นี่จึงเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญในการหล่อหลอมกรอบความคิดเรื่องชวาในพื้นที่ดนตรีไทยประการหนึ่ง

3.2 มุมมองเรื่องวรรณคดีอิเหนา

วรรณคดีที่ถือได้ว่าเป็นหนึ่งในวรรณคดีไทยที่ได้รับอิทธิพลจากชวามาโดยเต็ม คือ วรรณคดีเรื่องอิเหนา ที่มาของวรรณคดีมีความแตกต่างจากวรรณคดีไทยเรื่องอื่น กล่าวคือ ส่วนมากมีที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีอินเดีย แต่อิเหนาได้รับอิทธิพลมาจากวรรณคดีชวา มลายู โดยอีกเรื่องที่ได้รับอิทธิพลเช่นนี้คือเรื่อง ดาหลัง โดยทั้ง 2 เรื่องนี้เป็นเรื่องเล่าจากอารยธรรมปันหยี แต่การแพร่กระจายไปสู่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ภาคพื้นทวีปนั้นมิได้ไปด้วยภาษาชวาแต่เป็นภาษามลายูตามเส้นทางการค้า 2 เรื่องในนิทานปันหยีที่เป็นที่นิยมในไทยคือ ดาหลัง และอิเหนาตามที่กล่าวนั้น สันนิษฐานว่าเข้ามาสู่สมัยอยุธยาในราวพุทธศตวรรษที่ 22-23 โดยได้รับการผลิตซ้ำ และรื้อสร้าง การที่อิเหนาเข้ามาสู่ไทยนั้นก็เป็นไปด้วยว่าคนไทยรู้จักอิเหนาผ่านภาษามลายู มะละกาเป็นเมืองที่อยู่ในเขตอิทธิพลของมลายูแต่ก็ปรากฏในเรื่องอิเหนา หรือจะเป็นแนวแบ่งเขตระหว่างวัฒนธรรมชวาและมลายู อิเหนาจึงเป็นวรรณคดีที่ส่งผลต่อความเข้าใจวัฒนธรรมชวาในสังคมไทย อิเหนายังส่งผลต่อการรับความเป็นชวาเข้ามาทั้งด้านศิลปะการแสดง จิตรกรรม และอิเหนายังเป็นวรรณคดีที่เป็นที่นิยมของชนชั้นสูงในสยามอีกด้วย และอิเหนาในวรรณคดีไทยก็ได้ใช้ประโยชน์จากการที่ชวาเคยอยู่ในอิทธิพลทางศาสนาฮินดู-พุทธ ก่อนการเข้ามาของศาสนาอิสลาม อิเหนาในวรรณคดีไทยจึงเลือกรับความเหมาะสมแบบฮินดู-พุทธ มากกว่าการนำเสนอจากแหล่งภาษาที่ได้รับสืบมาคือมลายูที่มีศาสนาอิสลามเป็นหลัก (รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2561) ซึ่งข้อสังเกตนี้มาจากการปริทัศน์หนังสือ วงศาวิทยาของอิเหนาฯ

เมื่ออิเหนาเข้ามาสู่การเป็นวรรณคดีไทยแล้ว จะเห็นได้ชัดว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น อิเหนาได้รับการปรับปรุงสำนวนออกเป็นหลายรูปแบบทั้งเป็นบทละคร ซึ่งมีมาแต่สมัยกรุงเก่า และได้รับการแปรรูปออกเป็นบทมโหรี นิราศ บทสักวา อิเหนาคำฉันท์ บทละครพูด บทละครดึกดำบรรพ์ ฯลฯ แต่ที่ได้รับความนิยมเป็นบทละครโดยมีทั้ง บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ที่ถือเป็นต้นตอสำคัญของอิเหนาสำนวนไทย อิเหนาได้รับการผลิตซ้ำและวนเวียนอยู่ในสังคมผู้มีการศึกษาและสังคมชนชั้นสูงตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ถึงราวสมัยรัชกาลที่ 6 ถือได้ว่าเป็นช่วงที่อิเหนามีวิวัฒนาการอย่างยิ่ง ในส่วนของการละคร อิเหนาได้ถูกนำมาเป็นบทละครในซึ่งเป็นนาฏยกรรมที่เข้าขนบราชสำนัก ในบรรดาวรรณคดี 3 เรื่อง คือ อิเหนา อุณรุท และรามเกียรติ์ ซึ่งอิเหนาได้รับความนิยมสูงสุด ทำให้อิเหนาเป็นวรรณกรรมที่ใช้ใน

การสร้างต้นแบบของนาฏยลักษณ์ละครแบบหลวงของไทย (ขวัญใจ คงถาวร และ สวภา เวชสุรักษ์, 2562) อิเหนาในบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นำเสนอความเป็นพระเอกของตัวละครแบบอิเหนาที่มิได้สร้างภาพจำแบบพระเอกที่เป็นวีรบุรุษในอุดมคติ แต่ได้สอดใส่ความเป็นมนุษย์ที่มีลักษณะของปุถุชนทั่วไปแม้จะอยู่ในวรรณะกษัตริย์ที่แสดงออกถึงความต้องการทางอารมณ์ การเป็นคนมีคารมที่แสดงออกย้อนแย้งกับคำพูด มีการเสแสร้งหลอกลวงในฐานะปัจเจกชน (Jatuthasri, 2018) แน่นอนว่าอิเหนา และบุษบาเป็นตัวดำเนินเรื่องของวรรณคดีเรื่องนี้ หากกล่าวถึงเรื่องชวนจำอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นตอนหนึ่งของวรรคดีอิเหนา ตอนบุษบาเสี่ยงเทียน โดยบุษบาได้ไปไหว้พระและเสี่ยงอธิษฐานโดยใช้เทียนเป็นเครื่องมือในการทำนายชะตาชีวิตคู่ระหว่างตนกับอิเหนาหรือจรกา กระทั่งฉากจำนี้ได้นำไปขับร้องเป็นเพลงไทยสากล โดยทำเป็นเนื้อร้องเต็ม จากทำนองเพลงไทยเดิม เพลงลาวเสี่ยงเทียน

การมองและการถ่ายทอดภาพจำของวรรณคดีอิเหนาจึงเป็นการแสดงภาพตัวแทนความเป็นชวา ภายใต้การตีความของสังคมไทยรูปแบบหนึ่ง ในที่นี้อาจเป็นการจำได้หมายรู้ (consciousness) ว่าความรู้สึกเชื่อมโยงไปถึงชวาจากจุดเริ่มความคิดแบบไทยจำต้องใช้วรรณคดีเรื่องนี้เป็นสะพานเชื่อมความรู้ และการรับรู้ถึงความเป็นชวา ในอดีตกาลการเชื่อมโยงโลกแบบไร้พรมแดนและเทคโนโลยีการสื่อสารยังไม่สะดวกรวดเร็วอย่างเช่นปัจจุบันนี้ การสื่อสารถึงเรื่องนอกประเทศเขตขัณฑ์ที่เกินวิสัยสามัญชนจะล่วงรู้สอดส่องได้ วรรณคดีจึงเป็นไม่กี่เครื่องมือที่ใช้เล่าเรื่อง อิเหนาจากวรรณคดีได้รับการแปรรูปให้เป็นบทละคร บทขับร้องและอื่น ๆ ทั้งตัวบทก็ได้รับการเพิ่ม ตัด ลด ทอน ตามกาลเวลาที่เปลี่ยนไป จัดให้เหมาะสมกับสิ่งที่จะนำไปใช้ บางครั้งวิธีการเปลี่ยนแปลงคำในบทร้อยกรองก็มีส่วนช่วยให้สะดวกต่อการวางคำร้องในการขับร้องอีกด้วย วรรณคดีอิเหนาในฐานะเรื่องเล่าจากชวาจึงกลับกลายมาเป็นเครื่องมือในการสร้างวัฒนธรรมบันเทิงของไทยได้อย่างหลากหลาย

3.3 วรรณคดีอิเหนา เพื่อคีตวรรณกรรม

เมื่อวรรณคดีอิเหนาลงหลักปักฐานที่ไทยมานานหลายศตวรรษ การแปรรูปวรรณกรรมเป็นไปในหลายรูปแบบตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ในส่วนของดนตรีไทยการที่อิเหนาแต่เดิมได้รับการเป็นวรรณคดีเพื่อการแสดงละครในที่ได้รับความนิยม การละครก็ย่อมต้องมีการดนตรีเป็นองค์ประกอบหลัก การใช้บทละครที่เป็นร้อยกรองบรรจุร่วมกับเพลงไทย เพื่อใช้ในการเล่าเรื่องราวย่อมเป็นของเข้าขนบตามร่องแห่งวัฒนธรรมเป็นสำเร็จรูป วรรณกรรมอิเหนาจึงมีส่วนอย่างมากในการใช้เป็นบทร้องประกอบละคร และใช้เป็นบทร้องเฉพาะในการบรรเลงร้องส่งดนตรีไทยทั้งปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ขอบเขตทางคีตกรรมล่วงไปถึงประเภทเพลงไทยขั้นลึกซึ้ง กล่าวคือ จำพวกเพลงตับที่มีตับเรื่องอิเหนาเป็นสำคัญ ซึ่งจำแนกออกเป็นตอน ตับเรื่องจึงเป็นกลุ่มเพลงที่เรียงร้อยกันคละเคล้าไปด้วยสำนวนเพลงหลากหลาย สำเนียงเพลงหลากหลาย และสัดส่วนจังหวะที่แตกต่างกันลดหลั่นเป็นชั้น มุ่งไปในทางยืดสาระแห่งการดำเนินเรื่องเป็น

สำคัญ การแสดงก็แยกส่วนกันตามบทตามตอน อาทิ ตอนอุณากรรณลงสวน ตอนบวงสรวง ตอนอิเหนาจากนางจินหรา ตอนชมสวนเมืองหมันหยา ฯลฯ

ภาพที่ 1

แผ่นเสียงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เรื่อง อิเหนา ตอนเสี่ยงเทียน



แผ่นเสียงโบราณตามภาพ ยี่ห้อ Odeon ได้เป็นที่นิยมในช่วงอดีต การบันทึกเสียงทั้งวงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนาจัดทำขึ้นหลายตอนด้วยกัน รวมชุดแล้วมีหลายสิบแผ่น นอกจากการเป็นบทละครแล้ว วรรณคดีอิเหนาที่เป็นบทร้อยกรองยังได้รับการบรรจุเพื่อการขับร้องทั้งในประเภทเพลงเถา ซึ่งเป็นเพลงเพื่อการฟัง และการประกวดประชัน อาทิ เพลงบุหลัน เถา ซึ่งสำนวนทำนองเป็นเพลงประเภทเพลงเสภาดำเนินทำนอง ใช้บทขับร้องจากวรรณคดีอิเหนา เมื่อพิจารณาชื่อเพลงก็เข้าใจได้โดยง่ายว่าเป็นภาษามลายู ซึ่งบุหลัน[6] หมายถึงดวงจันทร์ เพลงนี้ใช้บทร้อยกรองจากวรรณคดีเรื่องอิเหนามาเป็นบทขับร้อง

สามชั้น ครั้นค่ำสนธยาราตรีกาล จึงเผยม่านออกชมแสงบุหลัน
ทรงกลดหมดเมฆอยู่พรายพรรณ แสงจันทร์จับแสงรถทรง
แสงโคมประทีปทองส่องสว่าง กระจ่างจับพุ่มไม้ไพรระหง
พวงพยอมหอมหวลลำดวนดง สายหยุดประยงค์โยทะกา
สองชั้น หอมกลิ่นกล้วยไม้ที่ใกล้ทาง ตรัสบอกบาหยันพลางแล้วแลหา
ลมหวนอวลกลิ่นสุมาลย์มา ระคนกลิ่นบุหงารำไป
เรไรจักจั่นสนั่นเสียง เพราะเพียงดนตรีปี่ไฉน
บุหรงร้องพร้องเพรียกพงไพร ฟังเพลินเจริญใจไปมา

[6] บุหลัน (*Bulan*: บู-ลัน) เป็นภาษามลายู มีความหมาย 2 ทางด้วยกัน คือ หมายถึงพระจันทร์ หรือดวงจันทร์ และหมายถึง เดือน ตามการนับรอบวันตามระบบปฏิทิน

ชั้นเดียว เมื่อเอยเมื่อนั้น ระเด่นมนตรีในกล้า
เป็นทัพหลังรั้งพลไคลคลา เวลาค่ำคำนึงถึงเทวี
จึงปลอมแปลงเป็นอำมาตย์ ชวนพี่เลี้ยงราชทั้งสี่
ทรงสินธพชาติพาชี ฝ่าพลมนตรีขึ้นมา

(มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2523)

บทร้องของเพลงบุหลัน เถา ใช้คำยืมภาษามลายู เช่น บุหลัน บุหงา และบุหรง กล่าวถึงตัวละครหรือตำแหน่งในวรรณคดีอิเหนา อาทิ บาหยัน ระเด่น และกล่าวถึงเครื่องดนตรี ปี่ไฉน จากตรงนี้ก็สอดคล้องตามวินิจฉัยก่อนหน้าว่าวรรณคดีอิเหนา จากนิทานปันหยีนั้นได้รับการถ่ายทอดสู่ไทยด้วยภาษามลายู มิใช่ภาษาชวาต้นทาง คำต่าง ๆ อาจมีภาษาชวาอยู่บ้าง แต่ก็หนักข้างไปทางภาษามลายู การซึมซับ (Assimilation) ภาพพจน์ชวาผ่านสื่อกลางคือมลายู อาจเป็นทางที่สะดวกและมีอิทธิพลสูงในการเข้าถึงชวารูปแบบหนึ่ง ทว่าความเป็นชวาก็มิได้กลายไปเป็นมลายูเสียทีเดียว ยังคงมีเส้นแบ่งและลักษณะเฉพาะที่สามารถพอจำแนกได้ อิทธิพลของวรรณกรรมผ่านการแปรรูปเป็นสื่อแสดงต่าง ๆ กระทั่งมาเป็นบทขับร้องเพลงไทย เป็นพัฒนาการของการประกอบสร้างชวาเป็นหนึ่งในระดับองค์ประกอบ ความน่าสนใจอยู่ที่เมื่อคำร้องที่เป็นภาษาไทย เล่าเรื่องชวา ใส่ประกอบเข้ากับเพลงไทย สถานะของความเป็นชวาในที่นี้มีรูปลักษณ์เช่นไรในความหมายรู้ของคนไทย

3.4 ปี่ชวา กลองแขก สู่วงปี่พาทย์นางหงส์ วงบัวลอย และวงกลองแขกเครื่องใหญ่

ขอบเขตของชวาขยายตัวจากระดับเครื่องดนตรีไปสู่การจัดระเบียบวงดนตรีที่ใช้ตัวแทนเครื่องดนตรีที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นอิทธิพลชวา คือ กลองแขก และปี่ชวา เข้ามาเป็นเครื่องดนตรีหลักในการประสมวงดนตรีไทย วงดนตรีที่มีปี่ชวา และกลองแขกเข้าเป็นเครื่องดนตรีสำคัญประสมอยู่ ได้จัดตั้งขึ้นโดยก่อตัวแบบปริมณฑลภายใน มีสถานะและบทบาทเฉพาะตัว มีลักษณะการใช้สอยเฉพาะกาลเทศะ และที่สำคัญเป็นวงดนตรีที่มีเอกลักษณ์ โดยเป็นวงดนตรีที่มีแนวเสียงสูง การประสมวงดนตรี 3 ประเภท 2 สังกัด กล่าวคือ เข้าสังกัดจำพวกวงปี่พาทย์ และเข้าสังกัดจำพวกวงเครื่องสาย คือวงปี่พาทย์นางหงส์ และวงกลองแขกเครื่องใหญ่ หรืออีกชื่อหนึ่งคือ เครื่องสายปี่ชวา ตามลำดับ วงดนตรีทั้ง 2 ประเภทนี้ได้รับการผนวกรวมเข้ากับขนบการรวมวงดนตรีไทยอย่างเบ็ดเสร็จแล้ว โดยวงบัวลอย เป็นวงที่มีลักษณะเอกเทศ มีบทบาทหน้าที่เฉพาะตัวและไม่เข้าสังกัดวงประเภทใดทั้งสิ้น

เครื่องดนตรีเพียง 2 ชิ้น คือ ปี่ชวา และกลองแขก ให้ภาพลักษณ์ที่โดดเด่นและส่งผลต่อการจัดรูปแบบการประสมวงดนตรีไทยให้เกิดวิวัฒนาการอย่างมาก การที่เครื่องดนตรีทั้งสองมีส่วนในการก่อรูปแบบวงดนตรี (formation) มิใช่เพียงการนำเครื่องดนตรีในกลุ่มเดิมมารวมตัวกัน แต่เป็นการจัดสรรบทบาทหน้าที่ใหม่ การต่อรองพื้นที่ของเครื่องดนตรีในวงดนตรี

โดยมีปัจจัยเรื่อง แนวเสียงของวงดนตรี บทเพลงที่ใช้ร่วมกับวงดนตรีอื่น และบทเพลงเฉพาะ การสร้างสถานภาพเฉพาะ และนำไปสู่การผนวกรวมคุณสมบัติที่ผ่านการจัดสรรไว้ดีแล้วไปสู่ขั้นตอนการสร้างตัวตนของวงดนตรีโดยมีเอกลักษณ์เฉพาะ ปัจจัยหลายอย่างที่จำเป็นต้องรวมเข้ากันเพื่อสื่อแสดงว่าวงดนตรีชนิดนี้เป็นวงดนตรีชนิดนี้ได้อย่างไร และไม่แสดงคุณลักษณะให้เข้าใจว่าเป็นวงดนตรีชนิดอื่น กล่าวคือ อะไรเป็นสิ่งสร้างวงปี่พาทย์นางหงส์ให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อะไรเป็นเอกลักษณ์ของวงบัวลอย และอะไรเป็นลักษณะเฉพาะที่ถ่ายทอดให้หมายรู้ว่านี่คือวงกลองแขกเครื่องใหญ่/เครื่องสายปี่ชวา สิ่งที่หลอมรวมให้เกิดความเหมือนและความแตกต่างส่วนสำคัญคือ สิ่งที่วงดนตรีทั้งสามใช้เป็นแนวนำของวงดนตรีคือ เครื่องดนตรีและทางของวงดนตรี เอกลักษณ์ (uniqueness) ที่เกิดขึ้นนี้ประกอบจากเนื้อเสียงเครื่องดนตรีหลักของวงดนตรี โดยขนบปี่พาทย์ไทย ใช้ปี่ในเป็นเครื่องดำเนินทำนองประเภทเครื่องเป่า วงปี่พาทย์นางหงส์ก็ผลัดเปลี่ยนนำปี่ชวามาแทนที่ปี่ใน เนื้อเสียงของเครื่องดนตรีมีผลอย่างมากต่อภาพรวมของเสียงที่ปรากฏ อีกทั้งการใช้กลองแขกแทนตะโพนกลองทัด เนื่องจากกลองแขกที่มีลักษณะคือการบรรเลงเป็นคู่ผสมผสานกัน (interlocking) จึงทำให้มิติกระสวนของหน้าทับแตกต่าง เช่นเดียวกันสำหรับวงกลองแขกเครื่องใหญ่ที่ใช้เครื่องสายเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก เครื่องเป่าคือขลุ่ยเพียงออ และเครื่องหนังนิยมใช้โทน รำมะนา ทว่าวงกลองแขกเครื่องใหญ่นี้ใช้ปี่ชวาแทนที่ขลุ่ยเพียงออ และเติมขลุ่ยหลิบที่มีแนวเสียงทางสูงเข้ามา เครื่องหนังก็เปลี่ยนมาเป็นกลองแขก แนวเสียงของวงดนตรีจึงค่อนไปในทางเสียงสูงเห็นได้ว่าแม้กระทั่งเครื่องสาย อาทิ ซอด้วง ซออู้ และจะเข้ก็ย่อมต้องพลิกแพลงแนวเสียงให้เทียบเสียงขึ้นสูงตามแนวเสียงของวงดนตรีที่มีปี่ชวาเข้ามาประสม

มิติด้านการแปรทำนองเพลงหรือทางภาษาดนตรีไทยเรียกว่า ทาง ในที่นี้คือเมื่อแนวเสียงของวงดนตรีเปลี่ยนแปลง ทางสำหรับวงดนตรีก็ย่อมต้องเปลี่ยนแปลงตามเพื่อสร้างลักษณะเฉพาะของเสียงและวงดนตรีให้เกิดขึ้น ปัจจัยในการสร้างเอกลักษณ์ของวงดนตรีที่มีแนวเสียงค่อนไปในทางเสียงสูงเมื่อพิจารณาตามข้อเสนอ จะมีอิทธิพลของช่วงเสียงของเครื่องดนตรี นำไปสู่ภาพรวมของระดับเสียงของวงดนตรี รวมกับการใช้งานคือกลุ่มเพลงที่นำมาใช้บรรเลง จะเป็นตัวกำกับให้เกิดผลต่อการเลือกแนวทางในการแปรทำนองให้มีความสัมพันธ์กันทั้งองคาพยพ จนเกิดเป็นการนำเสนอทางของวงดนตรี (ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และ จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2563) การนำเสนอส่วนเกี่ยวข้องจากเครื่องดนตรี 2 ชนิด คือ ปี่ชวา และกลองแขก เป็นเครื่องกำหนดรูปแบบเอกลักษณ์เสียงของวงดนตรีที่สื่อแสดงออกมา ในส่วนนี้จะโยงใยไปถึงเรื่อง ทาง ในอีกความหมายหนึ่ง คือทางที่ใช้สำหรับกำหนดระดับเสียงของวงดนตรี ดังนั้นเอกลักษณ์เรื่องของเสียงจึงเป็นประเด็นที่ว่าจากเครื่องดนตรี เป็นวงดนตรีและเป็นผลิตผลทางดนตรี คือเสียงและเพลงที่แสดงออกมาเป็นตัวบ่งชี้ถึงภูมิโสตทัศน์ของความเป็นชวา หรือความมีอยู่ของชวาในดนตรีไทย

3.5 ทางชวา

พื้นที่ของดนตรีไทยให้ความสำคัญอย่างมากกับเรื่องของชวา หากกล่าวเช่นนี้คงไม่ผิดนักถ้าหลักการทางดนตรี หรือจะเรียกว่าทฤษฎีดนตรีไทยวางแนวคิดเรื่องทางไว้อย่างหลากหลายความหมาย และสอดคล้องกับหัวข้อก่อนหน้านี้ ‘ทาง’ ในส่วนนี้จึงหมายถึงระดับขั้นของเสียงที่จัดไว้สำหรับการกำหนดสัดส่วนของเสียงในวงดนตรีต่าง ๆ โบราณาจารย์กำหนดไว้ 7 ทาง เช่น ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบ และทางชวา ในมุมมองของดนตรีวิทยาของดนตรีให้ความสำคัญกับเรื่องทาง และทางชวานี้ใช้กำกับกับวงเครื่องสายปี่ชวา อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้แสดงอรรถาธิบายไว้เกี่ยวกับทางชวาดังนี้

> “ทางชวา สูงกว่าทางกลางแหบ ๑ เสียง ที่เรียกว่าทางชวาก็เรียกตามชื่อปี่ชวา ซึ่งเป่าประจำกับการบรรเลงในทางนี้ ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น เครื่องสายปี่ชวา เป็นต้น ยกเว้นการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแม้จะผสมปี่ชวา ก็ไม่บรรเลงทางชวา หากแต่บรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ”
>
> (มนตรี ตราโมท, 2507)

การที่แวดวงดนตรีไทยให้ความสำคัญกับการตั้งเสียงต้นของวงดนตรีให้มีแนวเสียงหรือทางชวานั้นถือว่าความเป็นชวาส่วนหนึ่งได้ช่วยในการเติมเต็มความสมบูรณ์ของทางในฐานะทฤษฎีดนตรีไทยให้ครบ 7 ทาง อีกนัยหนึ่งแสดงให้เห็นว่าการที่ทางชวา เป็นส่วนในการกำหนดหลักการทางดนตรีไทย การเข้ามาของเครื่องดนตรีอย่างเช่น ปี่ชวา ได้สร้างผลพวงสำคัญที่ตามมาคือการที่หลักการทางดนตรีไทยได้ยอมรับเครื่องดนตรี และเครื่องดนตรีนำไปสู่การประสมวงดนตรี จากนั้นแนวเสียงของปี่ชวามีส่วนทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะ ดังที่จะเห็นได้ว่า แนวการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายไทย ทั้งซออู้ ซอด้วง และจะเข้ ที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทระดับการตั้งเสียงไม่คงที่ (non-fixed pitch) ต้องปรับแปลงกระบวนเสียงให้คล้อยตามแนวเสียงของปี่ชวา และเมื่อเครื่องดนตรีทั้งวงมีแนวเสียงของวงดนตรีที่ปรับแปลงแล้วจะทำให้เกิดการสร้างการตั้งค่าเสียงเพื่อการบรรเลงรวมวง ที่เรียกว่าทาง โดยหลักการแล้วแนวการตั้งเสียงของวงดนตรีนี้ย่อมคล้อยตามเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า โดยทั้ง 6 ทางก่อนหน้า นับเอาเครื่องเป่าอย่างไทยเป็นบรรทัดฐาน แต่มีเฉพาะทางลำดับที่ 7 นี้ใช้การกำหนดแนวเสียงตามเครื่องเป่า คือปี่ชวา ดังนั้น ความสอดคล้องกันตั้งแต่เครื่องดนตรี วงดนตรี และทาง ไม่ใช่เรื่องเล็กน้อย ทว่าชวามีสาระสำคัญต่อวงการดนตรีไทยอย่างมาก ถึงแม้การจัดตั้งแนวนำของชวา จะอยู่ในอาณาเขตของดนตรีไทยล้วน ๆ มิได้อ้างอิงการนำแนวทางของต่างชาติเข้ามา แต่ต้นสายปลายเหตุของชวาได้เข้ามาสร้างพื้นที่และขยายตัวอย่างเป็นระบบในระบบแนวเสียงของดนตรี ถือได้ว่ามีฐานรากที่ลึกซึ้งและกว้างขวาง

3.6 เพลงชวาและอังกะลุง

เพลงที่เกี่ยวข้องกับชื่อเสียงของชวาในดนตรีไทย มีอยู่มากในตระกูลเพลงสำเนียงแขก ตามที่ได้เกริ่นกล่าวไว้แล้ว เพลงในส่วนนี้มีอยู่หลายระดับ กล่าวคือ เพลงที่สอดใส่สำเนียงแขกให้ระคนเข้าไปในโครงสร้างเพลง เพลงที่เลียนส่วนของจังหวะและทำนองอย่างแขก และเพลงที่นำสำนวนเดิมของเพลงแขกมาใช้โดยตรงทั้ง 3 ระดับนี้เจืออยู่ไปทั่วในขอบข่ายของเพลงไทย สามารถวิเคราะห์ออกมาได้พอสังเขปจากการใช้หลักวิชาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ หากแต่ในส่วนของเพลงไทยสำเนียงชวามีความชัดเจนส่วนหนึ่งว่ามีระดับทั้ง 3 ระดับ ปรากฏอยู่และใช้ในการบรรเลงสำหรับวงดนตรีไทยอย่างกว้างขวางมาเป็นระยะเวลานาน การใช้คำเรียกชื่อเพลงที่พ่วงด้วยการกล่าวถึงชวา ในพื้นที่ของเพลงไทยมักใช้อยู่ 2 คำ คือ ชวา และยะวา

ในส่วนของระยะเวลามีอยู่ด้วยกัน 2 ระยะ คือ**ระยะดั้งเดิม**และ**ระยะใหม่** กล่าวคือ ระลอกของการหลั่งไหลความรู้ทางเพลง และรูปแบบของชวาได้เข้ามาสู่ไทยหรือสยาม ในช่วงก่อนหน้าการเข้ามาของอังกะลุง การเข้ามาในระยะดั้งเดิมคือชวาที่เข้ามาก่อนยุคที่หลวงประดิษฐไพเราะนำอังกะลุงและเพลงชวาเข้ามา ในการเข้ามายุคดั้งเดิมนั้นอาจเป็นไปได้ว่าเข้ามาร่วมกับคติของเรื่องราวเกี่ยวกับแขก ทั้งด้านการค้าขาย ศาสนา และวัฒนธรรม ชวาในระยะดั้งเดิมจึงเป็นเรื่องของเครื่องดนตรี วงดนตรี วรรณกรรม แต่จะให้แยกเจาะจงไปในทำนองของเพลงภาษาสำเนียงแขกชวาคงเป็นเรื่องยากพอสมควร เพลงย่องหงิด เพลงสระบุหร่ง ถือเอาว่าเป็นเพลงไทยมาแต่ครั้งโบราณมาก บ้างว่ามีมาแต่สมัยอยุธยา ถึงแม้จากรูปคำของชื่อเพลงไม่ใช่ภาษาไทย หมิ่นเหม่อยู่ระหว่างภาษามลายูหรือไม่ ก็ไม่มีผู้ใดลงมติอย่างแน่ชัดว่าใช่ ส่วนหนึ่งก็ได้เป็นแต่เพียงการคาดเดาเทียบคะเนเอาตามความน่าจะเป็นตามสำนวนภาษาเท่านั้น

1. สำเนียงแขกแต่ดั้งเดิมเมื่อผ่านกาลเวลามีเนื้อหาแขกเชิงโครงสร้างเพลงไทย การที่มีสำเนียงแขกระคนในโครงสร้างเพลง เมื่อแรกฟังอาจไม่รู้สึกถึงสำเนียงแขก เพลงจำพวกเพลงทางพื้นจะใช้การเจือสำนวนแขกเข้าไปในโครงสร้างเพลงลึกซึ้งลงไป หรืออาจระคนเด่นชัดเป็นบางสำนวน หรือบางช่วง อาทิ เพลงบุหลัน เพลงแขกมอญ เพลงแขกโอด

2. เพลงจำพวกเพลงบังคับทาง จะนำเสนอแนวทางสำนวนแขกได้ชัดเจน แต่ก็เป็นสำนวนแขกที่จัดโครงสร้างผ่านธาตุทำนองของเพลงไทย (musical elements) อาจมีบางครั้งที่เครื่องดนตรีไทยประเภทระดับการตั้งเสียงไม่คงที่ (non-fixed pitch) เช่น ซอด้วง ซออู้ จะสามารถสร้างสำนวนเสียงได้เข้าใกล้รสทำนองอย่างแขก แต่ก็มิได้เป็นการใช้โหมดเสียงแบบแขกเสียทีเดียว ได้เพียงแต่ใกล้เคียงเล็กน้อย อาทิ เพลงแขกยิงนก เพลงแขกกะเร็ง

ต่อมาชวามีความชัดเจนมากขึ้น จากการที่ได้มีการนำเพลงชวาและสำนวนของชวาโดยตรง ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า วรรณคดีอิเหนาจากเรื่องเล่านิทานปันหยี ผ่านระบบการเล่าเรื่องผ่านภาษามลายู อิเหนาจึงมีการเคลือบแฝงด้วยคติมลายูอย่างมาก แต่เดิมการดนตรีจำเป็นต้อง

เดินทางผ่านและปรับเปลี่ยนรูปแบบ จนบางครั้งแขกชวาและแขกมลายูจึงดูคลับคล้ายคลับคลาว่าจะเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในภายหลังที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะได้เดินทางไปชวา ได้นำความรู้ทางดนตรีติดตัวกลับมา ส่วนหนึ่งเป็นความจำชั้นเลิศที่จดจำท่วงทำนองเพลงของชาวชวามาได้อย่างสนิท อีกส่วนวิเคราะห์นำเอาเอกลักษณ์เฉพาะของเพลงชวามาใช้เป็นกระบวนคิดเพื่อประพันธ์เพลงไทยสำเนียงชวา และอีกส่วนเป็นผลพวงที่ได้นำอังกะลุงเข้ามาในเมืองไทย

กรณีเพลงยะวาเก่า

เพลงยะวาเก่านี้ หมายถึงเพลงชวาตามแบบดั้งเดิม หลวงประดิษฐ์ไพเราะนำเพลงนี้เข้ามาในไทย เพลงยะวาเก่านี้เป็นการที่นำวิธีการบรรเลงแบบไทยมาใช้ปฏิบัติกับเพลงชวาเดิมที่ชื่อว่าเพลง ลาดรัง บิมา กูร์ดา (*Ladrang Bima Kurda*) ซึ่งเพลงนี้ประพันธ์ขึ้นตามโครงสร้างของทำนองกาเมลัน (Hughes, 1992) โดยเนื้อทำนองเป็นการใช้ทำนองเดียวกัน

***Ladrang Bima Kurda* – Pelog Barang**

A:	[• 5 • 5	• 2 • 5	• 5 • 5	• 2 • 5	
	• 5 • 5	• 2 • 5	• 2 5 •	6 7 6 5]	X2

ยะวาเก่า ท่อน 1

- - - 5	- - - 5	- - - 2	- 3 - 5	- - - 5	- - - 5	- - - 2	- 3 - 5
- - - 3	- 5 - -	- 5 6 7	- 6 - 5				

ทราบได้ว่าทำนองของสำนวนเพลงมีความคล้ายคลึงเป็นอย่างมาก แต่สำนวนเพลงลาดรัง บิมา กูร์ดา สำนวนซ้ำวรรค 3 ครั้ง แล้วจึงเคลื่อนไปเป็นวรรคที่ 4 โดยเพลงยะวาเก่าได้นำสำนวนซ้ำ 2 วรรค แล้วเคลื่อนไปเป็นวรรคที่ 3 เลย

กรณีเพลงโหมโรงยะวา หรือ โหมโรงชวา หรือตับบูเซ็นซ๊อค

เป็นกลุ่มเพลง อัตราจังหวะ 2 ชั้นร้อยเรียงกันเป็นตับ มีด้วยกันหลายเพลงเรียงต่อกัน คือ 1. เพลงชวาหรือ ยะวา 2. เพลงชวาใหญ่ หรือยะวาใหญ่ 3. เพลงสะมารัง 4. เพลงกะหรัดรายา 5. เพลงกะดีรี และ 6. เพลงบูกันตูโมะ กลุ่มเพลงนี้มีสำเนียงของดนตรีที่ให้ลักษณะเฉพาะกล่าวคือ เป็นเพลงกลุ่มบังคับทางโดยเนื้อทำนองประพันธ์เลียนสำเนียงของแขกให้ได้มากที่สุด ชื่อของบทเพลงอาจสอดคล้องกับสถานที่ต่าง ๆ ที่มีปรากฏอยู่ในประเทศอินโดนีเซีย หากเมื่อพิจารณาคำร้องของบทเพลงมีลีลาภาษาเทียบกับภาษามลายู

คำร้อง

เพลงกะหรัดรายา

กะหรัดรายา รายา มุตามะหะหมัด เฮ กะหรัดปาตี ปาตี ปาตี ยะเซาะ
บันดงสะยัง สะยัง สะมารังยะรอ ตุ่นโต๊ะ โกนยอ สลอสลัง

เพลงกะดีรี

มินตะบะริตวนอา ดะสะระมัด ดะสะระมัด สำปะระนา (ซ้ำ) สะโห ปะคี ปะคี บะรังอินี อังกะสะตาฟา (ซ้ำ)
สี่ยังฮารี ฮารินี ตวนอะดาสะระมัด เฮ (ซ้ำ) สะโห ปะคี ปะคี บะรังอินี อังกะสะตาฟา (ซ้ำ)
บ๊ะอุรัง ละกี ละกี สะฮารี ตวนอะดาสะระมัด (ซ้ำ) สะโห ปะคี ปะคี บะรังอินี อังกะสะตาฟา (ซ้ำ)
บ๊ะอุรัง ปุรัง ปุรัง ฮารินี ดาราปิเก (ซ้ำ) สะโห ปะคี ปะคี บะรังอินี อังกะสะตาฟา (ซ้ำ)

เพลงบูกันตูโมะ

บูกัน บูกัน การัง การิ ซูโง (ซ้ำ) ซางัน ยะโฮร์ โฮ โอ โฮ โฮ โฮ โฮ้
ซามารี โฮ โฮ โฮ ซามารี กาหรัด ปาตี รี รี รี รี รี รี มารี ซีนี (ซ้ำ)

ในคำร้องมีทั้งภาษามลายูที่พอสันนิษฐานได้หลายคำ[7] และยังมีคำอีกจำนวนหนึ่งที่ยังไม่สามารถถอดความได้ โดยเท่าที่รับรู้ถึงแม้เพลงและบทเพลงจะได้รับการนิยามว่าเป็นเพลงที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากชวา หรือได้รับแรงบันดาลใจจากทำนองเพลงของชวา เมื่อพิจารณาบทร้องแล้วเป็นภาษามลายู การที่ภาษามลายูมีบทบาทต่อความเข้าใจของผู้ประพันธ์เพลงส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะการที่ภาษามลายูเป็นภาษาที่มีการใช้อย่างกว้างขวางและมีความสัมพันธ์อันดีกับภาพพจน์ของชวา คนมลายูและคนชวามีภาพลักษณ์ที่ใกล้กัน จนบางครั้งอาจเป็นไปได้ว่าเป็นภาพรวมเช่นเดียวกัน อย่างไรก็ตามเพลงชวาเพลงต้นของตับบูเซ็นซ็อคนี้ เมื่อแยกนำมาบรรเลงมีคำร้องภาษาไทยที่ปรากฏการกล่าวถึงความสัมพันธ์ของชวา โดยทำนองเพลงมีลักษณะวนไปเรื่อย ๆ แต่คำร้องเปลี่ยนการเล่าเรื่องไปตามรอบต่าง ๆ คำร้องนี้แต่งโดย คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ เพื่อใช้ในการขับร้องของนักเรียน เพลงที่มีทำนองสั้น ๆ และมีคำร้องสนุกสนาน ได้รับการสนับสนุนให้มีใช้เป็นเพลงวิทยุโรงเรียน

[7] สันนิษฐานว่า สามารถเชื่อมโยงกับคำภาษามลายูได้ เช่น ***สะยัง*** (Sayang) แปลว่า รัก หรือ ที่รัก ***มินตะ*** (Minta) แปลว่า ขอ ***บะริ*** (Beri) แปลว่า ให้ ***สำปะระนา*** (Sampurna) แปลว่า บริบูรณ์ สมบูรณ์ ***ฮารี*** (Hari) แปลว่า วัน ***ฮารินี*** (Hari ini) แปลว่า วันนี้ ***อะดา*** (Ada) แปลว่า มี ***สะระมัด*** (Selamat) แปลว่า สวัสดิ์ ***บะรัง*** (Barang) แปลว่า สิ่งของ ***ละกี*** (Lagi) แปลว่า อีก ***มินตะ*** (Minta) แปลว่า ขอ ***ปุรัง*** (Pulang) แปลว่า กลับ ***สะโห*** (Suhor) แปลว่า อาหารเช้า ***ปะคี*** (Pagi) แปลว่า เช้า ***อังกะ*** = อังกัต (Angkat) แปลว่า ยกออกมา ***สะตาฟา*** (Semasa) แปลว่า ในเวลานั้น ***บูกัน*** (Bukan) แปลว่า ไม่ใช่

คำร้อง

เพลงชวา

เพลินเสียงเพลงครื้นเครงวิญญาณ์ ฟังซิฟังเสียงดังลอยมา
กรอ กริ๊ก กรอ อ๋อ**เพลงชวา** ลา ล้า ลา ท้ายทำนองเพลง

จากบทขับร้องรอบแรกของเพลงชวา ทั้งชื่อเพลง และคำร้องมีการกล่าวถึง ชวา ไว้อย่างชัดเจน และประการสำคัญคือ เสียงคำร้องที่เป็น อวจนภาษา “กรอ กริ๊ก กรอ” สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเสียงสัทพจน์ของอังกะลุง เครื่องดนตรีจากดินแดนชวาที่หลวงประดิษฐไพเราะนำเข้ามาหลังจากที่กลับมาจากการตามเสด็จสมเด็จพระราชปิตุลา บรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าภาณุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช อังกะลุงจึงเป็นเครื่องดนตรียุคหลังที่เข้ามาโดยรู้ต้นสายปลายทางและรู้ถึงหลักฐานในการนำเข้ามาพัฒนาในประเทศไทยตามรูปแบบดนตรีไทย ทั้งระบบเสียงและวิธีการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์

ภาพที่ 2

อังกะลุงบันดุง [ชวา] (ซ้าย) และ อังกะลุงไทย (ขวา)





หลวงประดิษฐไพเราะเป็นบุคคลสำคัญที่มีคุณูปการต่อภาพความเป็นชวายุคหลัง กล่าวคือ การที่ชวาหรือความเป็นชวาตามที่หลวงประดิษฐไพเราะได้ประสบพบเจอมากับประสบการณ์ของท่านเอง ได้นำมาซึ่งสิ่งสำคัญต่อวงการดนตรีไทยหลัก ๆ 2 อย่างคือ ทำนองชวาที่เป็นทำนองจากการจดจำไม่ว่าจะเป็นเพลงสำหรับอังกะลุง หรือเพลงที่บรรเลงด้วยวงกาเมลันชวา อีกประการหนึ่งคืออังกะลุง เครื่องดนตรีชวาโดยแท้ที่ได้นำเข้ามาและมีบทบาทมากในการใช้งานในการเรียนการสอนดนตรีไทยในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าแรกเริ่มอังกะลุงจะเข้ามาในฐานะดนตรีอื่น การรับอังกะลุงเข้ามาในยุคแรกเป็นการที่ต้องศึกษาอังกะลุงของชวา ในฐานะเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นซึ่งเข้ามาก่อตัวและค่อย ๆ ได้รับความสนใจจากคนไทย และหมู่นักดนตรีไทย ดนตรีที่เข้ามาในลักษณะนี้มีลักษณะที่นำดนตรีเข้ามาจากต่างวัฒนธรรมและ

อาศัยการจดจำของผู้กระทำ การนำเข้ามาเผยแพร่ความรู้เท่าที่จำมาได้และพยายามหาวิธีขยายแนวทางในการใช้สอยประโยชน์จากดนตรีใหม่นี้

4. สรุปผล

ความเป็นชวา (Javanese-ness) ในดนตรีไทยได้รับการประกอบสร้างขึ้นจากองค์ประกอบทางดนตรีต่าง ๆ และองค์ประกอบอันเกี่ยวเนื่องด้วยดนตรี บทความนี้ชี้ให้เห็นประเด็นเรื่องระยะเวลา หรือห้วงเวลาที่ดนตรีชวาเข้ามาอย่างเป็นระลอก ไม่สามารถระบุช่วงเวลาที่ชัดเจนได้โดย**ระยะดั้งเดิม** คือระยะที่ชวาเข้ามาพร้อมการค้า การศาสนา หรือแม้แต่การทูต สิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับชวาได้ถูกรับเข้า (adopted) ชวาในยุคดั้งเดิมอาจกล่าวว่าเป็นชวาตั้งแต่ยุคกรุงศรีอยุธยาจนกระทั่งยุคก่อนการเดินทางไปชวาของหลวงประดิษฐไพเราะ วิถีการประกอบสร้างชวามีลักษณะตามยุคนั้น แขกจึงเป็นพื้นที่รวมที่แบ่งสันปันส่วนให้ชวาได้มีส่วนร่วม เพลงไทยสำเนียงแขกเป็นประดิษฐกรรมทางดนตรีไทยที่ใช้องค์ประกอบทางดนตรีของแขกเข้ามาผสมผสาน แขกจึงหมายถึง แขกอินเดีย แขกมัวร์ แขกอาหรับ แขกเปอร์เซีย แขกมลายู และแขกชวา โดยภาพรวม การรับชวาเข้ามาของดนตรีไทยจึงผ่านทั้งเพลงดนตรี เครื่องดนตรี วรรณคดี ภาษา โดยชวาในยุคดั้งเดิมเป็นชวาที่ผ่านการนำเข้าจากมลายู และได้รับการผสมผสานกับความเป็นดนตรีไทยพื้นถิ่นเดิม การประกอบสร้างชวาในยุคดั้งเดิมจึงเป็นการประกอบสร้างตามเหตุปัจจัยที่อำนวยตามยุคนั้น เป็นการเจือผสมระหว่างมลายู-ชวาและไทย สิ่งที่น่าสนใจคือเมื่อความเป็นชวาได้เข้ามาสู่ดนตรีไทย ได้มีการกระจายตัวเข้าไปในโครงสร้างทางดนตรีอย่างลงรายละเอียดลึก กล่าวคือ เป็นส่วนหนึ่งของมหรสพหลวง ดนตรีสัมพันธ์กับวรรณคดีอิเหนา สิ่งที่ประกอบขึ้นมาโดยอาศัยฐานความคิดเรื่องชวาคือ เพลงสำเนียงแขกชวา ปี่ชวาและกลองแขก วงเครื่องสายปี่ชวาหรือวงกลองแขกเครื่องใหญ่ วงบัวลอย และวงปี่พาทย์นางหงส์ และชวาได้ลงลึกถึงโครงสร้างทางทฤษฎีของดนตรีไทย คือการกำหนดทางชวา ให้เป็นทางหลักของดนตรีไทยด้วย ระยะดั้งเดิมนี้เป็นระยะที่ดนตรีชวาประกอบสร้างผ่านโลกทัศน์แบบมลายูเป็นส่วนใหญ่ การรับรู้ความเป็นชวาในพื้นที่ดนตรีไทยจึงเป็นการผ่านการกลั่นกรองของอิทธิพลมลายูแล้วทั้งสิ้น

ในระยะต่อมาที่ผู้เขียนเรียกว่า**ระยะใหม่** การประกอบสร้างความเป็นชวามีกระบวนการที่ค่อนข้างชัดเจนมากขึ้น โดยผ่านบุคคลสำคัญในฐานะผู้กระทำการ (actor) หลวงประดิษฐไพเราะได้เป็นผู้นำเข้าลักษณะเสียงชวา เป็นผู้ปรับประยุกต์ใช้ และเปิดพื้นที่ชวาใหม่ในวงการดนตรีไทย สังคีตลักษณ์ของเพลงยะวาเก่าที่เป็นทำนองหยิบยกมาใช้จาก Radrang Bima Kurda เป็นแม่แบบในการขยายขอบเขตเสียงชวาในอุดมคติไทยให้มีความชัดเจนหลากหลายยิ่งขึ้น นอกจากนั้นอังกะลุงเป็นเครื่องดนตรีนำเข้า โดยลักษณะของอังกะลุงไทยทุกวันนี้มีความคล้ายคลึงอยู่มาก

กับอังกะลุงชวา ทว่าได้รับการประสานระบบเข้ากับดนตรีไทยเป็นที่สำเร็จแล้ว เนื้อเสียงของอังกะลุงมิเคยมีปรากฏมาก่อนในวัฒนธรรมดนตรีไทย อังกะลุงจึงเป็นภาพตัวแทนชวาที่เป็นรูปธรรมและการที่เครื่องดนตรีย้ายถิ่นมา อีกทั้งยังเป็นที่ยอมรับในภายหลัง ถือเป็นกระบวนการประยุกต์ (adaptation) โดยที่ข้อสังเกตคืออังกะลุงไม่ได้ถูกผนวกรวม (Non acculturated) เป็นหนึ่งในดนตรีไทยเสียทีเดียวซึ่งต่างจากปี่ชวา และกลองแขก อังกะลุงปรับตัวแต่ไม่ถูกผนวกให้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของวงดนตรีไทย มีการประสมวงเป็นของตัวเองและมีการบรรเลงที่เป็นแบบฉบับของตนเอง

ทั้งระยะดั้งเดิมของการสร้างตัวตนชวา และระยะใหม่ของการสร้างตัวตนชวาจะมีจุดเหมือนและต่างกัน โดยทั้งสองระยะเป็นการประกอบร่างสร้างชวาผ่านอิทธิพลของมลายู ทว่าในระยะดั้งเดิมการประกอบร่างจะได้กลายไปเป็นส่วนหนึ่งของการยอมรับว่าเป็นดนตรีไทยโดยสมบูรณ์ แต่ในระยะใหม่นั้นการประกอบร่างสร้างชวายังคงมีที่มีทางต่างหาก และได้รับอิทธิพลมลายูลดลงแต่ก็ยังคงมีแฝงอยู่ อังกะลุงและเพลงยะวาเป็นรูปแบบใหม่ของคตินิยมชวาในพื้นที่ดนตรีไทยและภายหลังยังเป็นส่วนเชื่อมต่อความรู้เรื่องดนตรีชวาในฐานะดนตรีร่วมรากอาเซียน กาเมลันเป็นวงดนตรีที่แสดงภาพพจน์อินโดนีเซียมากขึ้นแต่ก็ไม่ได้เป็นส่วนในการร่วมสร้างชวาในพื้นที่ดนตรีไทย การเลียนแบบรูปสำเนียงดนตรี ภาษา เป็นกระบวนการประกอบร่างสร้างชวาในคติดนตรีไทย

เอกสารอ้างอิง/References

ขวัญใจ คงถาวร และ สวภา เวชสุรักษ์. (2562). อิเหนา: ละครในของหลวงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. *วารสารบัณฑิตศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏวไลยอลงกรณ์ในพระบรมราชูปถัมภ์*, *13*(1), 1-10.

ชยุติ ทัศนวงศ์วรา และ จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2563). แนวคิดเรื่องทาง: เอกลักษณ์ในสังคีตลักษณ์ไทย. *วารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, *7*(1), 185-210.

ชัยทัต โสพระขรรค์ และ พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์. (2558). กระบวนการเสียงของโทนรำมะนา. *วารสารศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, *1*(2), 36-56.

ชัยพงษ์ สำเนียง (2564). *ถอดรื้อประวัติศาสตร์ท้องถิ่นราชาชาตินิยม บาดแผลและความทรงจำ*. https://www.progressivemovement.in.th/article/5476/

ณันทิกา นทีธร และ เทพิกา รอดสการ. (2564). มโนทัศน์การจัดลำดับขั้นกลุ่มชาติพันธุ์ในเพลงไทยสำเนียงภาษา. *Journal of Buddhist Education and Research*, *7*(2), 1-15.

ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์. (2517). *ความสัมพันธ์ของมุสลิมทางประวัติศาสตร์และวรรณคดี*. [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต]. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ธงชัย วินิจจะกูล. (2556). *กำเนิดสยาม จากแผนที่: ประวัติศาสตร์ภูมิกายาของชาติ*. อ่าน.

ธีร์จุฑา เมฆิน. (2558). แนวคิดทางการเมืองแบบราชาชาตินิยมที่ปรากฏในนวนิยายของทมยันตี. *วารสารคณะรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์*, *6*(1-2), 25-46.

นรินทรเทวี, พระเจ้าไปยิกาเธอ กรมหลวง, และ จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระฯ, (2526).*จดหมายเหตุความทรงจำ ของ กรมหลวงนรินทรเทวี (พ.ศ. 2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว*. ม.ป.พ.

นิติ ภวัคพันธุ์. (2558). *ชวนถกชาติ และชาติพันธุ์*. ศยาม.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 1). สถาบันไทยศึกษา.

พลับพลึง คงชนะ. (2538). *เจ้าพระยาบวรราชนายก กับ ประวัติศาสตร์สยาม*. ศูนย์วัฒนธรรมสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่าน.

มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มนตรี ตราโมท. (2507). *ศัพท์สังคีต.* กรมศิลปากร.

ยุกติ มุกดาวิจิตร. (2564). *วิวาทะมานุษยวิทยา: วิถีทฤษฎีและวิธีวิทยา*. ศยาม.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สหมิตรพริ้นติ้ง.

รื่นฤทัย สัจจพันธ์. (2561). ปริทัศน์หนังสือวงศาวิทยาของอิเหนา.งานวิจัยที่ช่วยอุดช่องว่างที่นักวรรณคดีมองข้าม (A Genealogy of Inao). *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี*. *10*(1), 313-324.

วันชัย เอื้อจิตรเมศ และ พัชราภรณ์ เอื้อจิตรเมศ. (2562). รือบะ: ซอสามสายแห่งชายแดนใต้. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา*, *13*(1), 160-179.

วิวัฒน์ ร้อยศรี และ ฟารุก ขันราม. (2561). มุสลิมชุมชนลุมพลีและชุมชนภูเขาทอง อำเภอพระนครศรีอยุธยา: การสำรวจเบื้องต้น. *วารสารอยุธยาศึกษา*, *13*(1), 57-71.

ศิวัช ศรีโภคางกุล. (2563). ประวัติศาสตร์ราชาชาตินิยมในโรงเรียน. *วารสารการเมืองการปกครอง*, *10*(2), 153-179.

ศุภกาณฑ์ นานรัมย์. (2564). ความเป็นพหุสังคมอยุธยากับวัฒนธรรมอาหารเพื่อการท่องเที่ยวตามรอยเสด็จประพาสต้นพื้นที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. *วารสารวิทยาการจัดการปริทัศน์*, *23*(2), 179-188.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2566). บททดลองเสนอว่าด้วยทฤษฎีดนตรีล้านนา. ใน สัญญา สะสอง (บรรณาธิการ), *รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 3: ล้านนาศึกษา* (หน้า 99-115). มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.

สุพรรณี กาญจนิษฐิติ. (2534). ปริทัศน์หนังสือ ศิลปะและวัฒนธรรมจากดินแดนอาหรับเมื่อแรกเข้าสยาม. *วารสารเมืองโบราณ*, *14*(2), 112-116.

อรอนงค์ ทิพย์พิมล. (2565). *เรื่องเล่าเจ้าสยามแห่งบันดุง: การลี้ภัยของราชวงศ์ไทยในอินโดนีเซียหลังการปฏิวัติ 2475*. https://www.the101.world/paribatra-sukhumbandhu-in-bandung

อัษฎาวุธ สาคริก. (2550). *เครื่องดนตรีไทย*. สำนักงานอุทยานการเรียนรู้.

อัษฎาวุธ สาคริก และ อานันท์ นาคคง. (21 มิถุนายน 2562). *“อุงคลุง” เครื่องดนตรีชวาที่หลวงประดิษฐไพเราะ พัฒนาเป็น “อังกะลุง”*. ศิลปวัฒนธรรม. https://www.silpa-mag.com/history/article_34434

อิ่มทิพย์ ปัดตะโชติ ซูฮาร์โต. (2555). *ตามรอย “รัชกาลที่ ๕” เสด็จประพาสเกาะชวาสามคราว*. สำนักพิมพ์บัวสรวง.

อิ่มทิพย์ ปัดตะโชติ ซูฮาร์โต. (2558). *เรื่องตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเยือนสิงคโปร์ ชวา และบาหลี พ.ศ.2472 ทรงเจริญพระราชไมตรีและทัศนศึกษาเพื่อการพัฒนาประเทศ*. สถาบันพระปกเกล้า.

อุดร หลักทอง. (2558). แนวทางการสร้างความเข้มแข็งของชุมชนพหุวัฒนธรรม. *วารสารสารสนเทศ*, *14*(2), 37-45.

Boomgaard, P. (1992). Forest management and exploitation in Colonial Java, 1677-1897. *Forest & Conservation History*, *36*(1), 4-14.

Dorivan, K., Theara, Y., Lina, Y., & Lenna, N. (1994). *Traditional musical instruments of Combodia.* UNESCO.

Eriksen, T. H. (2002). *Ethnicity and Nationalism.* Pluto Press.

Hughes, D. W. (1992). Thai music in Java, Javanese music in Thailand: Two case studies. *British Journal of Ethnomusicology*, *1*(1), 17-30.

Jatuthasri, T.(2018). Inao of King Rama II: The transformation of the Panji stories into a masterpiece of Thai court drama literature. *Journal of Archaeology and Fine Arts in Southeast Asia*, *2*, 1-12. http://dx.doi.org/10.26721/spafajournal.v2i0.576

Keyes, C. (2002). Presidential address: “The peoples of Asia”-Science and politics in the classification of ethnic groups in Thailand, China, and Vietnam. *The Journal of Asian Studies*, *61*(4), 1163-1203.

Matusky, P., & Chopyak, J. (2008). Peninsular Malaysia. In T. E. Miller & S. William (Eds.), *The Garland Handbook of Southeast Asian Music* (pp. 222-246). Psychology Press.

Moro, P. (2004). Constructions of Nation and the classification of music: Comparative perspectives from Southeast and South Asia. *Journal of Southeast Asian Studies*, *35*(2), 187-211.

Nasuruddin, M. G. (1992). *The Malay traditional music*. Dewan Bahasa dan Pustaka.

Nasuruddin, M. G. (1995). Malaysia. In R. P. Santos (Ed.), *The Music of ASEAN* (pp. 101-138). Island Graphic.

Reynolds, E. B. (2004). Phibun Songkhram and Thai nationalism in the fascist era. *European Journal of East Asian Studies*, *3*(1), 99-134.

Wallaschek, R. (1893). *Primitive music: An inquiry into the origin and development of music, songs, instrument, dances, and pantomimes of savage races*. Longmans, Green, and Company.