วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรม คนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี

CHINESE MUSIC ENSEMBLE OF THAI SARANA BUDDHIST FOUNDATION IN CHONBURI THAI CHINESE CULTURE

โดย

นายอภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรม คนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี

CHINESE MUSIC ENSEMBLE OF THAI SARANA BUDDHIST FOUNDATION IN CHONBURI THAI CHINESE CULTURE

โดย

นายอภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ชื่องานวิจัย วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี
ชื่อผู้วิจัย นายอภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล
คำสำคัญ วงดนตรีจีน สังคีตลักษณ์ คนไทยเชื้อสายจีน ชลบุรี
ปีงบประมาณ 2565

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) สภาพและบทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี 2) รูปแบบสังคีตลักษณ์และวิเคราะห์ดนตรีของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการรวบรวมข้อมูลแบบลูกบอลหิมะ ผ่านการวิเคราะห์ เชื่อมโยง และนำเสนอข้อมูลรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมถือกำเนิดมาเป็นระยะเวลานับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 โดยมีภารกิจแบ่งออกเป็น งานด้านศาสนพิธี และงานด้านการประกอบการแสดง ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงในเรื่องลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และมีความครบครันในเรื่องเครื่องดนตรีจีน มีรูปแบบการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ รูปแบบการสวดพิธีกรรมต้องใช้ลักษณะการสวดทำนองธรรมสังคีตที่เรียกว่า “ทำนองเสี่ยงฮ้อ” ที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว รูปแบบการบรรเลงโดยหลักหยางฉินหรือเอ้อร์หูรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก เครื่องอื่นบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนอง เชลโลและคีย์บอร์ดทำหน้าที่คุมแนวเสียงเบสและเสียงประสาน 2) บทเพลงสำคัญของวงดนตรีจีนฯ มีโครงสร้างรูปแบบไบนารี่และสโตรฟิค แต่ละประโยคเพลงใช้ชุดเสียงแตกต่างกันไป ปรากฏชุดเสียงกงเป็นหลัก ดำเนินทำนองด้วยขั้นคู่ 2M, 3m และทำนองกระโดดด้วยขั้นคู่ 4P, 5P, 6M และ 6m ใช้เทคนิคหลักประกอบด้วย การสร้างอัตลักษณ์ การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต การซีเควน การแปรทำนอง การซ้ำทำนอง โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดร่วม รูปแบบการดำเนินคอร์ดแตกต่างกันในแต่ละบทเพลง ประกอบด้วย การดำเนินคอร์ดแบบวงกลม การเคลื่อนที่แบบขนาน การเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง การใช้คอร์ดดิมินิชและโครมาติก โครงสร้างจังหวะหลักมี 2 รอบซ้ำวนไปมา 2 รูปแบบ

TITLE CHINESE MUSIC ENSEMBLE OF THAI SARANA BUDDHIST FOUNDATION IN CHONBURI THAI CHINESE CULTURE
RESEARCHER APICHAI LIMTAVEEKIETTIKUL
KEYWORDS CHINESE MUSIC ENSEMBLE/ FORM/ THAI CHINESE/ CHONBURI
YEAR 2022

The objective of this research is to study 1) the conditions and roles in performing in ceremonies and the performance of the Chinese Music Ensemble of Thai Sarana Buddhist Foundation in Chonburi 2) the form of music and to analyze the music of the Chinese Music Ensemble through Thai Sarana Buddhist Foundation in Chonburi. This is the qualitative research. The researcher has collected information by snowball sampling through analysis, connection, and presentation in a descriptive analysis.

The results find that 1) Chinese Music Ensemble of Thai Sarana Buddhist Foundation has been established since 1939. Its missions are to perform in religious rites and be part of performances. It is famous for its procedure, rituals, and well-equipped Chinese instruments; it relies on oral tradition for its existence. The form for ritual use 'Xiang hao', which has a unique character. The main performance is led by Yang Qin or Erhu. Other instruments will perform the transforming melody, while the cello and keyboard will be in charge of controlling base and chorus sounds. 2) the Chinese Music Ensemble forms are binary form and strophic form. Each phrase applies different sets of sounds, and its main set is Kung. The conjunct progression is conducted by the interval 2M, and 3m while the disjunct progression is conducted by the internal 4P, 5P, 6M, and 6m. Progression applies main techniques consisting of characteristics of sounds, augmentation, diminution, sequence, variation, and repetition which also use non-chord tones. The chord progression is different from each song, consisting of a circle chords progression, a parallel harmonic movement, modulation, diminished chord, and chromatic. The main structure of a rhythmic pattern has two repetitive rounds, which become the core rhythm of the whole song. The rhythmic pattern of each round has two forms.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ ด้วยความเอื้อเฟื้อและเมตตากรุณาอย่างดียิ่งจาก ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล และรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ในการให้คำปรึกษาเรื่องข้อมูลและความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.นิรันดร์ ภักดี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทยากร สุวรรณภูมิ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประณต มีสอน ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนัส ต้องการพานิช ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีตะวันตก วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่ได้จุดประกายความคิดและชี้แนะแนวทาง ตลอดจนตรวจสอบข้อมูลทั้งหมดในงานวิจัยชิ้นนี้

นอกจากนี้ ขอกราบขอบพระคุณ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีจีน วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่าน ที่ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ การสังเกต อันส่งผลให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์

สุดท้ายนี้ ขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้ทุนดำเนินการวิจัย โดยได้รับจัดสรรงบประมาณสนับสนุนทุนดำเนินการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม (สกสว.) ในครั้งนี้

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		ง
กิตติกรรมประกาศ		จ
สารบัญ		ฉ
สารบัญตาราง		ซ
สารบัญภาพ		ฌ
สารบัญแผนภูมิโน้ต		ฎ
บทที่ 1	**บทนำ**	1
	1.1 ที่มาและความสำคัญ	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
	1.3 ขอบเขตของการวิจัย	4
	1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ	5
	1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
บทที่ 2	**การทบทวนวรรณกรรม**	6
	2.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับวัฒนธรรม	7
	2.2 หลักทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย	12
	2.3 ข้อมูลทั่วไปของจังหวัดชลบุรี	27
	2.4 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	39
	2.5 กรอบแนวคิดการวิจัย	41
บทที่ 3	**วิธีดำเนินการวิจัย**	42
	3.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น	42
	3.2 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล และการบันทึกข้อมูล	42
	3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล	43
	3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล	44
	3.5 สรุปและอภิปรายผล	45
	3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล	45
	3.7 การนำเสนอผลวิจัย	45

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
บทที่ 4	**สภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม**	46
	4.1 สภาพของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม	46
	4.2 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม	75
บทที่ 5	**สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ทางดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม**	84
	5.1 วิเคราะห์บทเพลงด้านการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญ	84
บทที่ 6	**สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	98
	6.1 สรุปผลการวิจัย	98
	6.2 อภิปรายผลการวิจัย	108
	6.3 ข้อเสนอแนะ	113
บรรณานุกรม		114
ภาคผนวก		118
ประวัติผู้วิจัย		121

สารบัญตาราง

		หน้า
ตารางที่ 1	การเปรียบเทียบลำดับตัวเลขกับระดับเสียงต่าง ๆ	26
ตารางที่ 2	การกำหนดอัตราค่าโน้ตต่าง ๆ	26
ตารางที่ 3	กรอบแนวคิดในการวิจัย	41
ตารางที่ 4	การเทียบเสียง (ระดับเสียงสากล) เชลโลของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม	71

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ 1	แผนที่ภูมิประเทศแสดงที่ตั้งและอาณาเขตจังหวัดชลบุรี	31
ภาพที่ 2	บริเวณด้านหน้าไตรสรณะพุทธสมาคม	47
ภาพที่ 3	บริเวณตัวอาคารที่ได้รับการออกแบบสถาปัตยกรรมจีน	48
ภาพที่ 4	กำแพงอาคารสลักวันสถาปนาไตรสรณะพุทธสมาคม	49
ภาพที่ 5	การฝึกซ้อมของสมาชิกในวงไตรสรณะพุทธสมาคม	50
ภาพที่ 6	งานเก็บศพไร้ญาติ ครั้งที่ 8 วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม	52
ภาพที่ 7	งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุน) ณ หอป้ายวิญญาณมูลนิธิฯ	53
ภาพที่ 8	นักดนตรีบรรเลงประกอบงานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุน)	53
ภาพที่ 9	มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมจัดพิธีเคารพฮ่อเฮียตี๋ ณ สุสานเม่งหุย	54
ภาพที่ 10	วงดนตรีจีนฯ บรรเลงประกอบพิธีเคารพฮ่อเฮียตี๋	54
ภาพที่ 11	คณะกรรมการมูลนิธิฯ จัดพิธีไหว้บูชาฮกเต็กแป๊ะกง ณ สุสานเม่งหุย	55
ภาพที่ 12	นักดนตรีบรรเลงประกอบพิธีถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแป๊ะกงแซ	55
ภาพที่ 13	งานสารทเดือน 7 ณ บริเวณด้านหน้ามูลนิธิฯ	56
ภาพที่ 14	งานสารทขนมอี๋ (ขนมบัวลอย) ของทางมูลนิธิฯ	57
ภาพที่ 15	นายณรงค์ ปิ่นทองคำ	58
ภาพที่ 16	นายสมชาย เหลืองสะอาด	59
ภาพที่ 17	นายวันชาติ เหลืองสะอาด	60
ภาพที่ 18	นายวสุ อนันตริยกุล	60
ภาพที่ 19	นายนพนันท์ เจริญปรีชาพงษ์	61
ภาพที่ 20	นายวรชัย แซ่ลิ้ม	63
ภาพที่ 21	หยางฉินของวงดนตรีจีนฯ	65
ภาพที่ 22	เอ้อร์หูของวงดนตรีจีนฯ	66
ภาพที่ 23	โซนาของวงดนตรีจีนฯ	68
ภาพที่ 24	ตี้จื่อของวงดนตรีจีนฯ	69
ภาพที่ 25	เชลโลของวงดนตรีจีนฯ	70
ภาพที่ 26	คีย์บอร์ดของวงดนตรีจีนฯ	72

สารบัญภาพ (ต่อ)

		หน้า
ภาพที่ 27	เครื่องดนตรีประกอบจังหวะของวงดนตรีจีนฯ	73
ภาพที่ 28	ฆ้องจีนของวงดนตรีจีนฯ	73
ภาพที่ 29	ฉาบจีนของวงดนตรีจีนฯ	74
ภาพที่ 30	กลองจีนของวงดนตรีจีนฯ	74
ภาพที่ 31	มู่อวิ๋ของวงดนตรีจีนฯ	75
ภาพที่ 32	นักสวดสั่นกระดิ่งจีนประกอบพิธีกรรมฯ	75
ภาพที่ 33	การบรรเลงประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีจีนฯ	76
ภาพที่ 34	นักสวดและนักดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกงเต๊ก	78
ภาพที่ 35	จัดเตรียมพิธีเซ่นไหว้ป้ายชื่อบรรพบุรุษ เนื่องในเทศกาลไหว้ขนมบัวลอย	80
ภาพที่ 36	คณะกรรมการและที่ปรึกษามูลนิธิฯ จัดพิธีไหว้ขนมบัวลอย	80
ภาพที่ 37	นักสวดและวงดนตรีจีนฯ พิธีเซ่นไหว้ป้ายชื่อบรรพบุรุษ	81
ภาพที่ 38	มูลนิธิฯ ทำพิธีเบิกเนตรท้าวมหาพรหม	82

สารบัญแผนภูมิโน้ต

		หน้า
แผนภูมิโน้ตที่ 1	ระดับเสียงหวงจงและการแสดงการกำเนิดเสียงหลักดนตรีจีน	20
แผนภูมิโน้ตที่ 2	ความสัมพันธ์ของระดับเสียงดนตรีจีน	20
แผนภูมิโน้ตที่ 3	บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบจีน	21
แผนภูมิโน้ตที่ 4	บันไดเสียงเฮปทาโทนิกแบบจีน	21
แผนภูมิโน้ตที่ 5	ชุดเสียงกงเตี้ยว	22
แผนภูมิโน้ตที่ 6	ชุดเสียงซางเตี้ยว	22
แผนภูมิโน้ตที่ 7	ชุดเสียงเจว๋เตี้ยว	22
แผนภูมิโน้ตที่ 8	ชุดเสียงจื่อเตี้ยว	22
แผนภูมิโน้ตที่ 9	ชุดเสียงอวี่เตี้ยว	23
แผนภูมิโน้ตที่ 10	การจัดวางชุดเสียง 5-2	23
แผนภูมิโน้ตที่ 11	การจัดวางชุดเสียง 1-5	24
แผนภูมิโน้ตที่ 12	การจัดวางชุดเสียง 6-3	24
แผนภูมิโน้ตที่ 13	การจัดวางชุดเสียง 2-6	25
แผนภูมิโน้ตที่ 14	การบันทึกโน้ตเพลงจ่ายเซอ่วงแบบเจี๋ยนกู่	26
แผนภูมิโน้ตที่ 15	ช่วงเสียงหยางฉินของวงดนตรีดนตรีจีนฯ	65
แผนภูมิโน้ตที่ 16	การตั้งเสียงเอ้อร์หูของวงดนตรีจีนฯ	66
แผนภูมิโน้ตที่ 17	ช่วงเสียงเอ้อร์หูของวงดนตรีจีนฯ	66
แผนภูมิโน้ตที่ 18	รูปแบบการตั้งเสียงและช่วงเสียงของกู่เจิงของวงดนตรีจีนฯ	67
แผนภูมิโน้ตที่ 19	ช่วงเสียงหยวนของวงดนตรีจีนฯ	68
แผนภูมิโน้ตที่ 20	ช่วงเสียงโซนาของวงดนตรีจีนฯ	68
แผนภูมิโน้ตที่ 21	ช่วงเสียงตี๋จื่อของวงดนตรีจีนฯ	69
แผนภูมิโน้ตที่ 22	ช่วงเสียงเซียวของวงดนตรีจีนฯ	70
แผนภูมิโน้ตที่ 23	ช่วงเสียงเชลโลของวงดนตรีจีนฯ	71
แผนภูมิโน้ตที่ 24	ช่วงเสียงระดับต่าง ๆ ของเชลโลในวงดนตรีจีนฯ	72
แผนภูมิโน้ตที่ 25	รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (ท่อนเกริ่นนำ)	85
แผนภูมิโน้ตที่ 26	รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (ท่อนแรก)	86
แผนภูมิโน้ตที่ 27	รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 39-59 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (ท่อนสอง)	86

สารบัญแผนภูมิโน้ต (ต่อ)

		หน้า
แผนภูมิโน้ตที่ 28	การดำเนินคอร์ดรูปแบบ A circle chords progression ห้องที่ 13-15 และ 36-38 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน	87
แผนภูมิโน้ตที่ 29	การดำเนินคอร์ดรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน ห้องที่ 20-25 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน	87
แผนภูมิโน้ตที่ 30	การดำเนินคอร์ดรูปแบบ Parallel chord ห้องที่ 13-15 และ 36-38 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน	87
แผนภูมิโน้ตที่ 31	รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน	88
แผนภูมิโน้ตที่ 32	รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 1-30 เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (ท่อนแรก)	89
แผนภูมิโน้ตที่ 33	รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 93-106 เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (ท่อนสอง)	89
แผนภูมิโน้ตที่ 34	รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 292-310 เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (ท่อนสาม)	90
แผนภูมิโน้ตที่ 35	รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงยี่จั๊บไต่ฮ่าว (ท่อนจบ)	90
แผนภูมิโน้ตที่ 36	การดำเนินคอร์ดรูปแบบ parallel chord ห้องที่ 294-296, ห้องที่ 301-303 เพลงยี่จั๊บไต่ฮ่าว	91
แผนภูมิโน้ตที่ 37	รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 1-21 เพลงโอยในตี๊-ป๋อถะ (ท่อนแรก)	92
แผนภูมิโน้ตที่ 38	การดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิค diminished chord ห้องที่ 74-76, ห้องที่ 117-120 เพลงโอยในตี๊-ป๋อถะ	92
แผนภูมิโน้ตที่ 39	รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว (ท่อนเกริ่นนำ)	93
แผนภูมิโน้ตที่ 40	รูปแบบการดำเนินทำนอง ท่อนย่อย A (ท่อนแรก) ห้องที่ 1-12 เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว	94
แผนภูมิโน้ตที่ 41	รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย B (ท่อนแรก) ห้องที่ 23-32 เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว	94
แผนภูมิโน้ตที่ 42	รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย C (ท่อนแรก) ห้องที่ 38-48 เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว	95
แผนภูมิโน้ตที่ 43	รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย A (ท่อนสอง) ห้องที่ 55-87 เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว	95

สารบัญแผนภูมิโน้ต (ต่อ)

		หน้า
แผนภูมิโน้ตที่ 44	รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย B (ท่อนสอง) ห้องที่ 245-276 เพลงอิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว	96
แผนภูมิโน้ตที่ 45	รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลงอิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว	97

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญ

ประเทศไทยกับประเทศจีนมีความผูกพันและติดต่อกันมาอย่างยาวนานนับแต่โบราณกาล จากเอกสารหลักฐานต่าง ๆ พบว่า ไทยและจีนมีความสัมพันธ์นับตั้งแต่สมัยฟูนัน โดยตามเอกสารโบราณของประเทศจีน ได้มีการกล่าวอ้างอิงถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับดินแดนไทยไว้มีระยะเวลาครอบคลุมถึง 2,000 ปี กล่าวถึงอาณาจักรหรือรัฐที่เมื่อระบุตำแหน่งแล้วน่าจะอยู่ในดินแดนไทยในปัจจุบัน เริ่มตั้งแต่ในสมัยราชวงศ์ฮั่น (ก่อน ค.ศ. 206 - ค.ศ. 220) ได้ส่งทูตเดินทางจากกวางตุ้ง รวมเวลาเดินทาง 40 วัน จนถึงรัฐที่เรียกว่า ตูหยวน ซึ่งนักวิชาการประวัติศาสตร์ได้วิเคราะห์และระบุว่าน่าจะเป็นอาณาเขตประเทศไทยทางภาคใต้หรือบริเวณอ่าวไทยทางภูมิภาคตะวันตก ต่อมาในยุคสามก๊ก (ค.ศ. 220 - ค.ศ. 280) โดยในสมัยซุนกวง มีการส่งทูตมาแหลมทอง และเมื่อกลับไปได้มีการพาดพิงถึงรัฐจินหลิน ซึ่งแปลว่า สุวรรณภูมิ ในบันทึกฝูหนาน เป็นต้น โดยการเริ่มต้นแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมและเศรษฐกิจที่ปรากฏให้เห็นเด่นชัด คือ ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรสุโขทัยกับประเทศจีน มีการติดต่อค้าขายระหว่างกัน และไทยได้รับวิธีการทำเครื่องปั้นดินเผามาจากจีน ในช่วงเวลาดังกล่าวความสัมพันธ์ทางสายเลือดระหว่างไทยกับจีนได้เริ่มต้นขึ้น การอพยพของชนชาวจีนในช่วงสงครามสมัยราชวงศ์หยวนและในช่วงต้นราชวงศ์หมิง นับจากนั้นเป็นต้นมา มีชนชาวจีนจำนวนมากเข้ามาตั้งรกรากในไทย โดยเฉพาะในช่วงสงครามโลกและสงครามกลางเมืองของจีน ชาวจีนจำนวนมากจากมณฑลทางใต้ของจีน อาทิ ไห่หนาน กวางตุ้ง ฝูเจี้ยน และกวางสี เข้ามาสร้างชีวิตใหม่ในอาณาจักรไทยราชวงศ์ชิงนั้นติดต่อค้าขายกับสมัยอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี และในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึง 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ไทยกับจีนมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดมากยิ่งขึ้น โดยไทยมีการแต่งสำเภาของหลวงไปค้าขายกับต่างประเทศ โดยเฉพาะกับจีน จนถึงระยะก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2460 จำนวนชนชาวจีนในประเทศไทยมีจำนวนสูงถึง 1,500,000 คน และอัตราการเพิ่มของชาวจีนในประเทศไทยสูงการอัตราการเพิ่มของประชากรไทยในยุคนั้น โดยวิธีการที่ชนชาวจีนเข้ามาในช่วงนี้คือการเดินทางโดยเรือสำเภาเป็นส่วนใหญ่ (ต้วน ลี่ เซิง, 2540)

การค้าขายและย้ายถิ่นฐานของชนชาวจีน สิ่งที่ชนชาวจีนนำติดตัวมาด้วย คือ ประเพณีวัฒนธรรม ความเชื่อ ค่านิยม อาหาร และการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นต้น ในขณะนั้นเอง ดนตรีได้เข้ามาพร้อมกับสิ่งต่าง ๆ ยกตัวอย่างเช่น ประชาชนชาวไทยได้มีโอกาสชมศิลปะการแสดงวัฒนธรรมและดนตรีจีนมาเป็นระยะเวลานานนับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ซึ่งจะกล่าวได้ว่าชนชาวจีนเป็นกลุ่มชนชาติที่มีจำนวนมากที่สุดในสังคมไทย ลูกหลานของชาวจีนอพยพในประเทศ

ไทยได้ผสมผสานกลมกลืนในสังคมวัฒนธรรมไทย จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย หรือกลายเป็นคนไทยไปในที่สุด ทั้งนี้ก็มิได้หมายความว่าคนไทยเชื้อสายจีนจะขาดการสืบทอดขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมดั้งเดิม ดังปรากฏให้เห็นได้จากประเพณีจีนที่มีอยู่อย่างต่อเนื่องในสังคมไทย เช่น ประเพณีตรุษจีน พิธีกงเต๊ก เทศกาลเชงเม้ง พระราชพิธีสังเวยพระป้าย และประเพณีการจัดฉลองแซยิด ทั้งหมดนี้ยังมีให้เห็นในทุก ๆ เทศกาลในรอบปี อันเป็นขวัญกำลังใจแก่ผู้ร่วมพิธี สรรค์สร้างความเป็นปึกแผ่นและน้ำหนึ่งใจเดียวกันของครอบครัว ตลอดจนชุมชนในสังคม ทั้งหมดล้วนเป็นกิจกรรมที่มีความเกี่ยวเนื่องกับตัวดนตรีทั้งสิ้น

ในมุมมองของนักดนตรีวิทยาตะวันตกที่มีต่อดนตรีจีน ได้มีคำกล่าวว่า การนำดนตรีจีนมาเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสมเป็นอย่างยิ่ง ถึงแม้ดนตรีจีนแท้เป็นลักษณะเสียงแนวเดียว รวมทั้งมีเสียงอื่นที่ไม่ใช่เสียงดนตรีรวมอยู่ แต่ดนตรีจีนที่ชนชาวจีนพึงพอใจนั้น คือ สิ่งที่จำเป็นในการนำไปใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ หรือเทศกาลงานรื่นเริง โดยเล่นให้ซึมซับถึงแก่นแท้ของจิตใจมนุษย์ (Mantle Hood, 1965: 22) ชนชาวจีนได้บันทึกเรื่องราวที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีมีหลักฐานมากว่า 5,000 ปี โดยเชื่อเรื่องเทพเจ้าบนสรวงสวรรค์ การบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และมีดนตรีประกอบในพิธีที่จัดขึ้น ตัวดนตรีเน้นด้านความคิดและอารมณ์ ผู้บรรเลงดนตรีต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ ดนตรีจีนในอดีตจึงมีการตีกรอบอยู่ในหมู่ชนชั้นสูง ปัญญาชน และนักปราชญ์ราชบัณฑิต ชาวบ้านทั่วไปไม่มีโอกาสได้เรียนรู้หรือบรรเลงเครื่องดนตรีจีนได้

วัฒนธรรมจีนในประเทศไทย เครื่องดนตรีจีนชนิดต่าง ๆ ที่เข้ามาร่วมอยู่ในสังคมไทยนั้นมีมากมาย ซึ่งการรับเอาเครื่องดนตรีของสังคมหนึ่ง ไปพัฒนาต่อในอีกสังคมหนึ่งเป็นปรากฏการณ์ธรรมดา ตามทฤษฎีเลื่อน -รับ – ปรับ - แต่ง (พูนพิศ, 2561: สัมภาษณ์) ดนตรีจีนแท้เมื่อเข้ามาอยู่เมืองไทย ย่อมได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมสังคมไทย จนมีบางส่วนเปลี่ยนเป็นจีนกลาย เครื่องดนตรีจีนที่ใช้ร่วมกันในวงดนตรีชาวไทย เช่น ขิม ซอ ฉาบ ฆ้อง กลอง เป็นต้น ดนตรีจีนไม่ว่าจะใช้ในการประกอบพิธีกรรม และบรรเลงโดยทั่วไป ล้วนมีการดัดแปลงและประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับงานแสดงนั้น ๆ

บริเวณภาคตะวันออกของประเทศไทย จังหวัดชลบุรีนับเป็นย่านชุมชนชาวจีนที่มีขนาดใหญ่ที่สุด มีประชากรจีนและคนไทยเชื้อสายจีนพำนักอยู่ในชลบุรีเป็นจำนวนมาก ส่วนใหญ่สืบเชื้อสายมาจากแต้จิ๋ว เนื่องด้วยการอพยพของชาวจีนหรือที่เรียกว่าผู้ลี้ภัยจากแมนจูที่เข้ามาในประเทศแบ่งออกได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ พวกที่มาจากเมืองเฉาโจวหรือแต้จิ๋วมาอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทยแถบเมืองชลบุรีหรือเมืองบางปลาสร้อย อีกพวกหนึ่งจากภาคใต้ของฟูเกี้ยนหรือฮกเกี้ยนมาอยู่ทางใต้ของประเทศไทยแถบสงขลา จากหลักฐานระบุว่า ชนชาวจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานในชลบุรีอย่างน้อยที่สุดราวสมัยอยุธยาตอนปลายจากหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหญ่อินทาราม ซึ่งเป็นภาพบุคคลอยู่ในลักษณะทหารจีนถือมีด ภาพชาวจีนเป็นลูกเรือกำปั่น เป็นต้น ช่วงต้นรัตนโกสินทร์ใน

สมัยรัชกาลที่ 2 ชนชาวจีนเริ่มอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานบริเวณตำบลบางปลาสร้อย เพื่อค้าขาย และทำการประมงอย่างแพร่หลาย ทั้งในประเทศและส่งออกไปต่างประเทศ และเป็นผู้ริเริ่มนำอ้อยเข้ามาเพาะปลูกบริเวณอำเภอพานทอง อำเภอบ้านบึง และพนัสนิคม และช่วงกลางรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 5 ชนชาวจีนส่วนใหญ่ทำอาชีพเพาะปลูก และเลี้ยงสัตว์ ในเขตพื้นที่เดียวกัน (สกินเนอร์, 2548: 10-11) เมื่อชนชาวจีนได้มาลงหลักปักฐานในจังหวัดชลบุรี ก่อให้เกิดการเผยแพร่วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ดนตรีจีน และพิธีกรรมต่าง ๆ ของชนชาวจีนในจังหวัดอย่างกว้างขวาง ต่อเนื่องมาตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน

วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี เป็นหนึ่งในวงที่มีบทบาทสำคัญในการเผยแพร่ และการสืบทอดดนตรีจีนทั้งในการสอนระดับโรงเรียน ไปจนถึงระดับมหาวิทยาลัย และประกอบกับการมีบทบาทแสดงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ตามโรงเจหรือศาลเจ้าของจีน ดนตรีประกอบการแสดงงิ้ว และการแสดงตามเทศกาล เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต และมีความสำคัญต่อชนชาวจีน และคนไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดชลบุรีมาอย่างช้านาน โดยยังคงรูปแบบดั้งเดิมที่มีมาตั้งแต่อดีต แต่เนื่องจากในปัจจุบันได้เกิดความเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม อันเนื่องมาจากความผันแปรของระบบเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรมในสังคม รวมถึงความเจริญทางด้านเทคโนโลยี ส่งผลให้เกิดการลดทอนรูปแบบและขั้นตอนของพิธีกรรมต่าง ๆ ทำให้ส่งผลกระทบทางตรงแก่นักดนตรีจีนในวง และทางอ้อมกับชาวไทยเชื้อสายจีนในจังหวัดชลบุรี นอกจากนั้นปัญหาใหญ่ซึ่งยากจะแก้ไข คือ อิทธิพลของดนตรีตะวันตกที่เข้ามาอย่างรวดเร็ว ทำให้เยาวชนรุ่นหลังผู้ที่มีความสนใจรับการถ่ายทอดดนตรีจีนนั้นมีจำนวนลดน้อยลง สืบเนื่องจากเหตุผลและการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว จึงทำให้ผู้วิจัยมีความตั้งใจที่จะศึกษาสภาพ บทบาท ตลอดจนรวบรวม และศึกษาวรรณกรรมดนตรีจีน ของวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี เพื่อบันทึกเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เชิงวัฒนธรรม อีกทั้งเป็นการเผยแพร่และอนุรักษ์สิ่งที่เป็นบทบาทคู่สังคมของชนชาวจีนในจังหวัดชลบุรี ก่อนที่จะมลายสูญสลายไปกับสังคมที่กำลังจะเปลี่ยนแปลงในอนาคต

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1) เพื่อศึกษาสภาพและบทบาทวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี

2) เพื่อศึกษารูปแบบสังคีตลักษณ์บทเพลงต่าง ๆ ที่มีความสำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี ครอบคลุมในประเด็นต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับดนตรีจีนในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม รูปแบบการรับใช้สังคมของวงดนตรีจีน การประกอบพิธีกรรมและการประกอบการแสดงต่างๆ จวบจนการศึกษารูปแบบตัวดนตรี และวิเคราะห์สังคีตลักษณ์บทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบการพิธีกรรมและประกอบการแสดง

1.3.2 ขอบเขตด้านพื้นที่

1) การบรรเลงดนตรีจีนของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมตามสถานที่ต่าง ๆ ได้แก่ มูลนิธิ สถาบันการศึกษา โรงมหรสพ เป็นต้น ที่ทางวงดนตรีทำการบรรเลง หรือการฝึกซ้อมโดยเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมต่าง ๆ การบรรเลงประกอบพิธีกรรม การบรรเลงประกอบงานรื่นเริง ครอบคลุมการปฏิบัติงานภาคสนามของผู้วิจัย

2) แหล่งข้อมูลสำคัญที่ปรากฏอยู่ตามสถานที่ต่าง ๆ ได้แก่ ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ ห้องสมุดของสถาบันการศึกษา หอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย ห้องสมุดดนตรีจิ๋วบางซื่อ ตลอดจนแหล่งข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.3.3 ขอบเขตด้านประชากร

งานวิจัยนี้มีการกำหนดขอบเขตด้านประชากร 3 กลุ่มใหญ่ ๆ โดยคัดเลือกและพิจารณาบุคคลที่มีความรู้ความสามารถ มีประสบการณ์ตรงและมีความยินดีที่จะถ่ายทอดให้แก่ผู้วิจัย รวมไปถึงมีความชำนาญและเชี่ยวชาญในด้านดนตรีจีน โดยคัดเลือกและทำการติดต่อประชากรที่ให้ข้อมูลให้มากเพียงพอต่องานวิจัย โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบสโนว์บอล (Snowball Sampling) ได้แก่

กลุ่ม 1 อาจารย์ผู้มีความรู้และเชี่ยวชาญในด้านดนตรีวิทยาและดนตรีมานุษยวิทยา ประวัติศาสตร์ สังคม ประเพณีและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจีน

กลุ่ม 2 หัวหน้าวงและสมาชิกในวงดนตรีมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี ผู้ที่มีความรู้ความสามารถด้านการบรรเลงเครื่องดนตรี

กลุ่ม 3 บุคคลทั่วไปที่มีความรู้ความสามารถ และมีข้อมูลความรู้ต่าง ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.3.4 ขอบเขตด้านเวลา

ในการวิจัยนี้ ได้ทำการวิจัยและทำการเก็บข้อมูลวิจัย ตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2565 ถึงสิ้นเดือนมกราคม พ.ศ. 2566 รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ และตีความจากข้อมูลจริง จากสิ่งแวดล้อมจริง

และจากการบรรเลงจริง โดยเชื่อมโยงความคิดและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2566 ถึงเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2566

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

จีนกลาย หมายถึง ดนตรีจีนที่ถูกนำไปพัฒนาต่อในอีกสังคมหนึ่ง เป็นปรากฏการณ์ตามทฤษฎี เลื่อน - รับ - ปรับ – แต่ง อาทิ การใช้เครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรีจีนมาบรรเลงบทเพลงดนตรีจีนดั้งเดิม การปรับเปลี่ยน ดัดแปลง ไม่ว่าจะด้านท่วงทำนอง กระสวน แต่ยังคงสำนวนและจังหวะไว้ เป็นต้น

สังคีตลักษณ์ หมายถึง โครงสร้างของบทเพลง โดยมีการกำหนดรูปแบบและแบ่งสัดส่วนต่าง ๆ ประกอบด้วย ประโยคเพลง จุดพักเสียง รวมไปถึงคุณลักษณะเฉพาะของเสียงที่ปรากฏทางกายภาพและตัวดนตรี

ดนตรีจีน หมายถึง ดนตรีของชนชาวจีนดั้งเดิม นับตั้งแต่วัฒนธรรมดนตรีในประวัติศาสตร์จีนนับย้อนหลังไปกว่า 4,000 ปี ครอบคลุมถึงดนตรีของชนกลุ่มน้อยของประเทศจีนในปัจจุบัน เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยชนชาวจีน โดยใช้เครื่องดนตรีจีนดั้งเดิมและบันทึกเนื้อร้องเป็นภาษาจีน

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) ส่งเสริมและอนุรักษ์ดนตรีจีนให้อยู่คู่สังคมไทย

2) ส่งผลให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจคนไทยเชื้อสายจีนเพิ่มมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นด้านสังคมวัฒนธรรมศิลปะ ตลอดจนการแสดงดนตรี เป็นส่วนหนึ่งที่เกื้อหนุนความสมัครสมานสามัคคีของคนในชาติไทยได้

3) สามารถนำโน้ตเพลงไปใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ใช้เล่นเพื่อความบันเทิง หรือนำบทเพลงไปใช้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ บุคคลที่สนใจ ถือเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมในทางหนึ่ง

4) เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่รวบรวมข้อมูลทางวิชาการดนตรี โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้า วิเคราะห์ สังเคราะห์และสรุปผล รวมเอาสิ่งสำคัญต่าง ๆ ไว้ในงานวิจัยที่สามารถนำไปใช้ศึกษา และอ้างอิงได้

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

งานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรม จังหวัดชลบุรี ครอบคลุมในประเด็นต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับดนตรีจีนในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม รูปแบบการรับใช้สังคมของวงดนตรีจีน การประกอบพิธีกรรมและการประกอบการแสดงต่าง ๆ จวบจนการศึกษารูปแบบตัวดนตรี และวิเคราะห์สังคีตลักษณ์บทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ประกอบการพิธีกรรมและประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้นำหลักแนวคิดและทฤษฎีต่างๆ มาเป็นเครื่องมือในการอธิบายปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ได้แก่

2.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับวัฒนธรรม
- 2.1.1 คำจำกัดความของวัฒนธรรม
- 2.1.2 ประเภทของวัฒนธรรม
- 2.1.3 ลักษณะของวัฒนธรรม
- 2.1.4 แนวคิดเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม
- 2.1.5 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรม

2.2 หลักทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
- 2.2.1 หลักการและแนวคิดทางทฤษฎีดนตรี
  - 2.2.1.1 หลักการด้านดนตรีวิทยา
  - 2.2.1.2 ระบบเซนต์ (Cent system)
- 2.2.2 ความรู้ทั่วไปด้านดนตรีจีน
  - 2.2.2.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีจีน
  - 2.2.2.2 ทฤษฎีดนตรีจีน
  - 2.2.2.3 การบันทึกโน้ตเพลงจีน

2.3 ข้อมูลทั่วไปของจังหวัดชลบุรี
- 2.3.1 ประวัติความเป็นมาอำเภอบางปลาสร้อย จังหวัดชลบุรี
- 2.3.2 ลักษณะทางภูมิศาสตร์
- 2.3.3 ขนบธรรมเนียมประเพณีและความเชื่อที่สำคัญ

2.4 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.5 กรอบแนวคิดการวิจัย

2.1 แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับวัฒนธรรม

วัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งของมนุษย์ สิ่งหนึ่งที่กำหนดลักษณะหรือสภาพของสังคม เป็นแบบแผนในการปฏิบัติ การดำเนินชีวิต และการดำรงชีวิตของคนในสังคม ซึ่งวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความแตกต่างในสังคมมนุษย์ด้วยกัน และในขณะเดียวกันเป็นสิ่งที่ทำให้มนุษย์มีความแตกต่างไปจากสัตว์ชนิดอื่น ๆ ดังนั้นถ้าเปรียบสังคมมนุษย์เป็นเรือ วัฒนธรรมของสังคมก็เปรียบเสมือนหางเสือที่มีส่วนสำคัญในการกำหนดรูปแบบการดำเนินชีวิต

คำว่า “วัฒนธรรม” ตรงกับคำภาษาอังกฤษว่า “Culture” และ “Cultural” มีรากศัพท์มาจากคำภาษาฝรั่งเศส ซึ่งดัดแปลงมาจากภาษาละตินคำว่า “Cultura” แปลว่า การเพาะปลูกและบำรุงให้เจริญงอกงาม แต่เดิมใช้ในกลุ่มเกษตรกรในทวีปยุโรป ในระยะเวลาต่อมาได้นำมาใช้เกี่ยวกับความเจริญทางด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ (กรมศิลปากร, 2542: 37)

คำว่า “วัฒนธรรม” เป็นคำที่ศาสตราจารย์ พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ทรงบัญญัติขึ้น โดยนำภาษาบาลีมาผนวกกับคำภาษาสันสฤต คือ “วัฒน” มาจากคำว่า “วฑฒน” ในภาษาบาลี มีความหมายว่า ความเจริญงอกงาม และ “ธรรม” มาจากคำว่า “ธรฺม” ในภาษาสันสฤต มีความหมายว่า สภาพที่เป็นอยู่จริง รวมความแล้วให้ความหมายถึง สภาพที่แสดงถึงความเจริญงอกงามหรือความมีระเบียบวินัย ถูกนำมาใช้ในทางราชการครั้งแรกในพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2483 สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน (คณะกรรมการจัดทำหนังสือวิถีไทย สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2543: 57)

2.1.1 คำจำกัดความของวัฒนธรรม

วัฒนธรรม หมายถึง ขนบธรรมเนียมประเพณี วิธีการ และผลของการสร้างสรรค์ต่าง ๆ ที่เป็นมรดกสืบทอดกันมาในสังคมไม่ว่าจะเป็นเรื่องใด และไม่ตีกรอบว่าต้องมีกฎหมายกำหนดไว้หรือไม่ ไม่เพียงแต่เป็นวิถีชีวิตที่เจริญตามรูปแบบของชนชั้นปกครองของสังคมเพียงเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมไปรวมถึงชาวบ้านอีกด้วย วัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับสิ่งมีชีวิตที่เรียกว่า “มนุษย์” โดยทำหน้าที่เป็นผู้สร้างเพื่อความเป็นรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งที่มีเสถียรภาพอันแสดงถึงความเจริญงอกงามของสังคม วัฒนธรรมประกอบไปด้วย 3 สิ่งสำคัญ ได้แก่ ความเชื่อ ค่านิยม และระเบียบประเพณี ซึ่งเป็น 3 เส้าที่ขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดเสียมิได้ (พูนพิศ, 2561: สัมภาษณ์) หากสังคมใดขาดวัฒนธรรมแล้วก็ย่อมส่งผลให้ขาดเอกภาพ สิ่งนี้หมายถึง สังคมจะมีความร่มเย็นเป็นสุขมิได้หากขาดวัฒนธรรม วัฒนธรรมเป็นปัจจัยที่มีรูปแบบการผสมผสานให้เป็นเนื้อเดียวกัน ซึ่งทำหน้าที่สรรค์สร้างและออกแบบลักษณะของสมาชิกในสังคมได้อย่างมีแบบแผน ทำให้เกิดความเจริญงอกงาม และเป็นแนวทางการดำเนินชีวิตของหมู่คณะ แสดงถึงความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความสมัครสมานสามัคคีและความก้าวหน้าของคนในชาติ สร้างสรรค์ให้เกิดศีลธรรมอันดีในสังคม ส่งผลให้สังคมมีเอกภาพ

ความสำคัญของวัฒนธรรมในแง่ของสังคมวิทยานั้น มีความหมายกว้างขวางกว่าความหมายที่ใช้กันอยู่ในการพูดหรือการเขียนโดยทั่วไป กล่าวคือ สังคมวิทยาถือว่าวัฒนธรรมเป็นศัพท์วิชาการ (Technical Vocabulary) หมายถึง วิธีการดำเนินชีวิต กระบวนการแห่งพฤติกรรม และผลงานทั้งมวลที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้น ตลอดจนความเชื่อ ความคิด และความรู้ (อานนท์, 2516: 42)

วัฒนธรรมเป็นมรดกอันล้ำค่าทางสังคม หมายความครอบคลุมอาณาเขตกว้างถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงถึงรูปแบบวิถีชีวิตของสมาชิกในสังคม เนื่องจากวัฒนธรรมคือ ระบบสัญลักษณ์ ซึ่งสมาชิกของสังคมตกลงกันว่าจะใช้ร่วมกัน สังคมในแต่ละสังคมมีวัฒนธรรมเฉพาะของตนเอง ที่อาจมีความแตกต่างกันหรือเหมือนกันบ้างขึ้นอยู่กับท้องถิ่น จารีตประเพณี ศีลธรรม วิทยาการความก้าวหน้า ตัวบทกฎหมาย ค่านิยม การศึกษาเล่าเรียน ความเชื่อในเรื่องต่าง ๆ และหมายรวมถึงทุกอย่างที่ได้ปฏิบัติเกิดการกระทำโดยสมาชิกของสังคม ดังนั้นกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมเป็นเครื่องชี้ให้เห็นความแตกต่างของสังคมมนุษย์ มีวัฒนธรรมทั้งที่เป็นวัฒนธรรมวัตถุ และวัฒนธรรมที่ข้องเกี่ยวกับวัตถุ ซึ่งองค์ประกอบแยกย่อยของวัฒนธรรมมีทั้งองค์ประกอบวัตถุที่จับต้องได้ และจับต้องไม่ได้ เป็นองค์การ องค์พิธีการ องค์มิติ ซึ่งมีการถ่ายทอดเป็นมรดกตกทอดของสังคม แต่ภายในความแตกต่างเหล่านี้ สังคมทั่วโลกในทุกหนทุกแห่งมีลักษณะที่เป็นรากฐานที่เหมือนกันอยู่สิ่งหนึ่งคือ การรวมตัวกันเพื่อการดำรงอยู่ของประชากรในสังคมนั้น การที่สังคมจะดำเนินไปด้วยกันได้ดีนั้น รูปแบบพฤติกรรมการแสดงออกของบุคคลแต่ละบุคคลจะต้องเป็นสิ่งที่คาดคะเนได้ (Predictable) สมาชิกทุกคนจะต้องคาดคะเนได้ว่าคนอื่น ๆ มีรูปแบบพฤติกรรมเช่นไรต่อสถานการณ์ต่างๆ ในสังคมของตน ทักษะการคาดคะเนรูปแบบพฤติกรรมของคนอื่นได้อย่างถูกต้องแม่นยำนั้น เกิดมาจากการรับรู้ด้านวัฒนธรรม วัฒนธรรมคือตัวกำหนดการแสดงออกของรูปแบบการดำเนินชีวิตทั้งปวงที่บุคคลของกลุ่มชนสร้างสรรค์ขึ้น หรือกระทำขึ้นเป็นแม่แบบ หรือเสริมเติมแต่งขึ้นมา และบุคคลส่วนใหญ่ของกลุ่มชนให้การยอมรับสืบต่อจวบจนกระทั่งสิ่งเหล่านั้นก่อให้เกิดเป็นนิสัย ความคิด ความเชื่อถือ และรูปแบบวิถีชีวิตของคนหมู่มากแห่งกลุ่มชนนั้น ๆ

2.1.2 ประเภทของวัฒนธรรม

การแบ่งประเภทของวัฒนธรรม มีลักษณะเช่นเดียวกับการให้ความหมายของวัฒนธรรม คือมีการแบ่งโดยใช้หลักเกณฑ์หรือแนวคิดหลายประการ หลักเกณฑ์หรือแนวทางในการแบ่งประเภทของวัฒนธรรมที่สำคัญ คือ การแบ่งตามลักษณะของวัฒนธรรม การแบ่งของนักสังคมวิทยาและนักมานุษยวิทยา การแบ่งตามปรัชญาและแนวคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่นและชาติ เป็นต้น

การแบ่งประเภทตามวัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในสังคมสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

1) วัฒนธรรมทางวัตถุ (Material Culture) ซึ่งเกิดจากความคิดมนุษย์ เช่น สิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ ประติมากรรม ตลอดจนสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ซึ่งใช้เป็นประจำ

2) วัฒนธรรมทางจิตใจหรือที่ไม่เกี่ยวกับวัตถุ (Non-Material Culture) วัฒนธรรมที่เป็นรูปแบบสัญลักษณ์และจับต้องไม่ได้ เช่น ระบบความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี และกริยามารยาท เป็นต้น โดยในส่วนของวัฒนธรรมทางจิตใจหรือที่ไม่เกี่ยวกับวัตถุนั้น นักวิชาการ งามพิศ สัตย์สงวน (งามพิศ, 2547: 53-54) ได้แบ่งวัฒนธรรมประเภทนี้ออกเป็น 5 ประเภทย่อย ได้แก่

2.1) สถาบันสังคม อันได้แก่ สถาบันครอบครัว เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง การแพทย์ และสาธารณสุข เป็นต้น

2.2) วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับการควบคุมทางสังคม เป็นวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดระเบียบในสังคม ซึ่งบางอย่างเป็นการควบคุมอย่างเป็นทางการ และบางอย่างไม่เป็นทางการ แบ่งออกเป็น 5 ประเภท ได้แก่ ศาสนา ความเชื่อในสังคม ค่านิยม ประเพณีต่าง ๆ กฎหมาย

2.3) ศิลปะ คือ การสร้างสรรค์ผลงานในด้านต่างๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม หัตถกรรม ดนตรี การละคร นาฏศิลป์และวรรณกรรม เป็นต้น

2.4) ภาษา คือ ระบบสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อสารติดต่อกัน ทั้งภาษาพูด ภาษาเขียน รวมถึงกิริยาท่าทางต่าง ๆ

2.5) พิธีกรรม หมายถึง แบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาในทางศาสนาหรือไสยศาสตร์

ส่วนอมรา พงศาพิชญ์ (อมรา, 2547: 25-31) ได้แบ่งประเภทตามลักษณะของวัฒนธรรมออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1) วัฒนธรรมในลักษณะขนบธรรมเนียมประเพณีและความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี คือ ข้อตกลงอย่างไม่เป็นทางการร่วมกันของสมาชิกในสังคมนั้น ซึ่งเป็นที่ยอมรับโดยทั่วกันเกี่ยวข้องกับพฤติกรรมที่ควรปฏิบัติและไม่ควรปฏิบัติ เช่น การแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโสกว่า การถอดรองเท้าเข้าบ้าน เป็นต้น ส่วนความเชื่อ หมายถึง ความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ เช่น เทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ภูตผีปีศาจ หรือความเชื่อทางศาสนา เป็นต้น ซึ่งความเชื่อดังกล่าวมีอิทธิพลและมีความสำคัญ รวมถึงเป็นสิ่งกำหนดขนบธรรมเนียมประเพณีและพฤติกรรมของสมาชิกในสังคมนั้น

2) วัฒนธรรมในลักษณะสิ่งประดิษฐ์และสถาปัตยกรรม ทั้งวัฒนธรรมที่ค้นพบสมัยก่อนประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เป็นวัตถุต่าง ๆ

จากการแบ่งประเภทของวัฒนธรรมที่กล่าวมาข้างต้น กล่าวได้ว่า วัฒนธรรมที่ปรากฏอยู่ในสังคมสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทหลัก คือ วัฒนธรรมทางวัตถุ ซึ่งเกิดขึ้นจากความคิดมนุษย์ และวัฒนธรรมทางจิตใจหรือที่ไม่เกี่ยวกับวัตถุ ได้แก่ วัฒนธรรมที่เป็นสัญลักษณ์ที่จับต้องไม่ได้ วัฒนธรรมเป็นมรดกอันล้ำค่าทางสังคมมนุษย์ ที่ได้จัดสรรขึ้นเพื่อใช้ในการดำรงอยู่ อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมสองประเภทนี้ต่างก็มีความเหลื่อมล้ำกันอยู่ แบ่งแยกไม่ขาดจากกัน และในสังคมหนึ่ง ๆ จะมีวัฒนธรรมทั้งสองในลักษณะผสมผสานกัน

2.1.3 ปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรม

การให้คำนิยามปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่สำคัญ (สุรพงษ์, 2552: 93-96) ประกอบด้วย

1) บริเวณวัฒนธรรม (Culture area) หมายถึง พื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งที่มีวัฒนธรรมอันมีอัตลักษณ์เฉพาะ หรือ ลักษณะเด่นเป็นของตนเอง และมีความแตกต่างจากพื้นที่อื่น ซึ่งอาจพินิจในระดับที่แคบหรือกว้างแตกต่างกันออกไป เช่น ระดับครอบครัว ระดับภาค หรือระดับประเทศ

2) ความล้าหลังทางวัฒนธรรม (Cultural lag) หมายถึง สภาพที่วัฒนธรรมต่าง ๆ ในสังคมมีการพัฒนาไปในอัตราที่ไม่สอดคล้องหรือสมดุลกัน หรือไม่พร้อมกัน ก่อให้เกิดช่องว่างระหว่างวัฒนธรรมต่าง ๆ ขึ้น ส่งผลให้เกิดปัญหาตามมา ซึ่งทางสังคมต้องหาวิธีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้ดีขึ้น ความล้าหลังหรือความไม่สมดุลนี้อาจจะเกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงที่ไม่สมดุลของวัฒนธรรมทางวัตถุกับวัตถุ หรือวัฒนธรรมทางวัตถุกับจิตใจ ยกตัวอย่าง ในสังคมหนึ่งประชากรส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ได้มีความพยายามปรับปรุงผลผลิตทางการเกษตรต่าง ๆ ให้เพิ่มขึ้น แต่ไม่มีตลาดรองรับสินค้า ความล้าหลังของวัฒนธรรมทางจิตใจกับจิตใจ ยกตัวอย่าง ในสังคมหนึ่ง ประชากรกลุ่มหนึ่งมีความมุ่งหวังและช่วยกันพัฒนาสิ่งต่าง ๆ ของสังคมให้ดีขึ้น แต่มีบุคคลบางกลุ่มจิตใจไม่พัฒนา เอารัดเอาเปรียบคนในสังคม เห็นแก่ตัว ผลที่เกิดขึ้นคือ การพัฒนาย่อมเป็นไปได้ยากหรือเชื่องช้า

3) ความขัดแย้งทางวัฒนธรรม (Cultural conflict) หมายถึง การที่ประชากรในสังคมมีความคิดเห็นหรือความเชื่อเกี่ยวกับวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เช่น ในประเทศอินเดีย ชาวฮินดูมีแนวคิดว่าวัวเป็นพระเจ้าอันศักดิ์สิทธิ์ แต่มุสลิมกลับมองว่าวัวเป็นสัตว์ไว้ใช้งานและใช้เป็นอาหาร เป็นต้น มุมมองทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันนี้เองที่อาจทำให้เกิดการขัดแย้งรุนแรงจนถึงขั้นก่อสงครามได้

4) สัมพัทธ์วัฒนธรรม (Culture Relativity) หมายถึง วัฒนธรรมที่เหมาะสมกับสังคมหนึ่ง แต่ไม่เหมาะสมกับอีกสังคมหนึ่ง โดยทั่วไปแล้ว วัฒนธรรม คือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการตอบสนองความต้องการของคนในสังคมนั้น ๆ บริบททางสภาพแวดล้อม ความต้องการในแต่ละสังคมย่อมมีความแตกต่างกันออกไป

5) การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Acculturation) การนำเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมายึดถือปฏิบัติ มักเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นบ่อยครั้งในสภาพสังคมปัจจุบัน อาจเกิดจากการแพร่กระจายของวัฒนธรรมอื่น ๆ เข้ามาในสังคมโดยติดตัวมาจากบุคคล ซึ่งเมื่อสมาชิกในสังคมได้ปฏิบัติเมื่อเห็นว่าดีมีประโยชน์ จะทำให้เกิดการยอมรับและยึดถือปฏิบัติตามเป็นวิธีปฏิบัติในสังคมนั้นสืบต่อไป หรืออาจจะเกิดจากการที่สมาชิกในสังคมได้ไปอยู่อีกสังคมหนึ่ง และได้ปฏิบัติตามวัฒนธรรมบางอย่างของสังคมนั้นติดเป็นนิสัย เมื่อกลับเข้ามาในสังคมเดิมจึงได้นำเอาวัฒนธรรมนั้นมาปฏิบัติจนกลายเป็นพฤติกรรมติดตัวไป

6) วัฒนธรรมในอุดมคติและวัฒนธรรมในความเป็นจริง (Ideal Culture and Actual Culture) วัฒนธรรมในอุดมคติ หมายถึง วัฒนธรรมที่คนส่วนใหญ่ในสังคมมุ่งหวังหรือต้องการกำหนดให้เป็นวิถีปฏิบัติของสมาชิกในสังคม ยกตัวอย่าง คนไทยต้องการให้คนไทยทุกคนมีความขยันขันแข็ง มีความซื่อสัตย์ มีความเป็นประชาธิปไตย เป็นต้น วัฒนธรรมในความเป็นจริง หมายถึง วัฒนธรรมที่คนในสังคมปฏิบัติกันจริงหรือใช้อยู่จริง ยกตัวอย่าง คนไทยยังมีความขี้เกียจ ความเห็นแก่ตัว เฉื่อยชา เป็นต้น

7) การช็อกทางวัฒนธรรม (Cultural Shock) หมายถึง สภาพที่บุคคลเกิดความไม่สบายใจหรือวิตกกังวลเมื่อถูกตัดขาดออกจากวัฒนธรรมที่มีความคุ้นเคยเดิมหรือปฏิบัติอยู่เป็นประจำ เกิดสถานการณ์บังคับให้ต้องปฏิบัติวัฒนธรรมใหม่ ทำให้จิตใจเกิดความไม่สงบ และประสิทธิภาพการทำงานลดน้อยลง ยกตัวอย่าง ชาวชนบทมีเหตุให้ต้องเข้าไปอยู่ในเมืองใหญ่ คนไทยต้องไปอยู่อาศัยยังต่างประเทศ เป็นต้น

8) การเห็นว่าวัฒนธรรมของตนดีกว่าของผู้อื่น (Ethnocentrism) หมายถึง การที่บุคคลใดบุคคลหนึ่งคิดว่าวัฒนธรรมที่ตนคิดขึ้นมา หรือปฏิบัติอยู่ในสังคมของตนนั้นดีกว่าหรือเหมาะสมกว่าวัฒนธรรมผู้อื่น ปรากฏการณ์เช่นนี้จะเกิดขึ้นเพราะบุคคลนั้นเอาการกระทำต่าง ๆ ของคนในสังคมมาตัดสิน โดยใช้แนวคิดของวัฒนธรรมตนเองเป็นมาตรฐาน

2.1.4 ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับวัฒนธรรม

ดนตรีมีความเกี่ยวโยงกับวัฒนธรรมโดยตรง บอกให้รู้ถึงอารมณ์มนุษย์ เป็นชิ้นงานแห่งอารมณ์ แต่งเสริมเติมแต่งมาจากอารมณ์ อารมณ์ของบุคคลนั้น ๆ รายล้อมไปด้วยวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัฒนธรรมในกลุ่มเล็ก ๆ ไปจนถึงวัฒนธรรมที่ยอมรับกันโดยทั่วไป บ่งบอกถึงสำเนียงของภาษา รูปแบบการดำเนินชีวิต ความเชื่อ ประเพณี ของวัฒนธรรมนั้น ๆ ถ้าเปรียบวัฒนธรรมเป็นดั่งร่างกาย ดนตรีก็เปรียบเสมือนดั่งแขนขาที่ช่วยขับเคลื่อน

ในด้านดนตรีจีนที่เกี่ยวโยงกับวัฒนธรรมนั้น ชาวจีนโบราณมีความเชื่อว่าเสียงดนตรีช่วยปัดเป่าขับไล่สิ่งชั่วร้ายให้ผ่านพ้นไป การรังสรรค์หรือสรรค์สร้างเครื่องดนตรีครั้งแรกมีมาแต่ครั้งสมัยปฐมกษัตริย์อึ๊งตี่ เมื่อครั้งประมาณ 4,700 ปี ส่วนการนำดนตรีเข้ามาร่วมในพิธีสวดมนต์ของพระสงฆ์จีนนั้นมาพร้อม ๆ กับพระพุทธศาสนา ซึ่งศาสนาเผยแผ่เข้าประเทศจีนในพุทธศักราชที่ 610 แล้วมีการพัฒนาต่อเนื่องเรื่อยมาจวบจนกระทั่งถึงยุคปัจจุบัน ในยุคดั้งเดิม หน้าที่หลักของดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมต่าง ๆ การบวงสรวงเซ่นไหว้ตามลัทธิขงจื้อ ไม่ว่าจะเป็น เทพเจ้า เทพยดาฟ้าดิน และภูต มีรูปแบบเป็นดนตรีประเภทบรรเลง ไม่มีคำร้องหรือเนื้อร้อง จนกระทั่งถึงสมัยราชวงศ์ซ้อง ได้มีการประพันธ์เนื้อร้องให้มีความคล้องจองกับทำนองดนตรี และทำนองเพลงในดนตรีลัทธิขงจื้อมีทั้งที่เป็นทำนองที่ประกอบไปด้วยกัน 7 เสียง และ 5 เสียง ในสมัยนั้นทำนองที่ประกอบไปด้วย 5 เสียงนั้นได้รับความนิยมมากกว่าทำนอง 7 เสียง (Lai 1981, 17)

2.2 หลักทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

2.2.1 แนวคิดและหลักการทางทฤษฎีดนตรี

2.2.1.1 ประวัติความเป็นมาและแนวคิดมานุษยดนตรีวิทยา

ในปี พ.ศ. 2492 จาป คุนส์ท (Jaap Junst, 1891-1960) เป็นนักกฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอร์แลนด์ จากการที่เขาได้ไปปฏิบัติงานและมีโอกาสศึกษาดนตรีกาเมลัน (Gamelan) และเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับดนตรีในประเทศอินโดนีเซียจำนวนมาก เขาได้เขียนและตีพิมพ์หนังสือที่บรรยายถึงรูปแบบและกระบวนการทางมานุษยดนตรี ความเป็นมาของสาขาวิชานักมานุษยดนตรีวิทยาร่วมสมัย อาทิ คาร์ล สตุมฟ์ (Carl Stumpf, 1848-1936) นักดนตรีวิทยาชาวเยอรมัน ได้ร่วมมือกับ อ๊อตโต้ อับราฮัม (Otto Abraham) ทำการบันทึกเสียงดนตรีต่าง ๆ และเสนอทฤษฎีการกำเนิดเพลงร้อง เป็นต้น โดยใช้ชื่อว่า “Musicologica: A Study of the Nature of Ethno–Musicology; its Problems, Methods, and Representative Personalities” นับเป็นครั้งแรกของวงการมานุษยวิทยาที่มีการกล่าวถึงดนตรีในเชิงมานุษยวิทยาเป็นลายลักษณ์อักษร ในปี พ.ศ. 2493 หนังสือเล่มนี้ถูกตีพิมพ์ที่เมืองอัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ หลังจากนั้นได้มีการพิมพ์ซ้ำ โดยจาป คุนส์ท ได้ปรับเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น Ethnomusicology โดยเขาเป็นผู้ริเริ่มใช้คำว่า“Ethnomusicology” เป็นคนแรก แทนการใช้คำว่า “Comparative Musicology” (ดนตรีเปรียบเทียบ) ซึ่งคำว่า Ethnomusicology ได้รับการยอมรับและนิยมใช้อย่างแพร่หลายจวบจนถึงปัจจุบัน (ณรงค์ชัย, 2537 : 5-11)

คำว่า “Ethnomusicology” (มานุษยดนตรีวิทยา) ประกอบด้วยรากศัพท์ 3 คำ ได้แก่ Ethno หมายถึง ชาติพันธ์ Music หมายถึง ดนตรี และ Logia ซึ่งเป็นรากศัพท์มาจากภาษากรีก หมายถึง ศาสตร์ ในการศึกษาด้านมานุษยวิทยา คำว่า Ethno เป็นสาขาย่อยของมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Culture Anthropology) เป็นการศึกษาด้านประวัติความเป็นมาของสรรพสิ่งของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นด้านมนุษย์หรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น แบ่งออกเป็น 2 ประเภทด้วยกัน ได้แก่ (Material Culture)

1) วัฒนธรรมวัตถุ (Meterial Culture) เป็นการศึกษาทุกสิ่งทุกอย่าง อาทิ ประดิษฐกรรม เครื่องมือเครื่องใช้ และวัตถุ เป็นต้น

2) วัฒนธรรมที่มิใช่วัตถุ (Non-meterial Culture) ประกอบด้วยสิ่งที่เป็นนามธรรม เป็นความเชื่อ ค่านิยม แนวความคิดต่าง ๆ ที่หลากหลายออกไปในแต่ละวัฒนธรรม

วัฒนธรรมที่นักมานุษยวิทยาวัฒนธรรมศึกษา มีตั้งแต่ วัฒนธรรมดั้งเดิม (Primitive Culture) ตลอดจนวัฒนธรรมสมัยใหม่ (Modern Culture)

ความหมายของมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) ตามแนวคิดของนักวิชาการดนตรีตะวันตก ได้มีการให้ความหมายแตกต่างกันไปตามแต่ยุคสมัย ทั้งนี้แตกต่างกันในบริบท สถานการณ์การเมืองและสังคม ในระยะแรกถือเอาดนตรีตะวันตกเป็นหลักในการตีความ ใน

หนังสือ The New Oxford Dictionary ได้ให้ความหมายว่า มานุษยดนตรีวิทยา เป็นสาขาหนึ่งของสาขาวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) เน้นเรื่องการทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรม รวมไปถึงการศึกษาระบบดนตรีที่มิใช่ดนตรีตะวันตก อาทิ ดนตรีคลาสสิกตะวันออก ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีประกอบการเต้นรำ และดนตรียอดนิยม แนวคิดเรื่องการยึดถือดนตรีตะวันตกเป็นเกณฑ์นั้น เพราะชนชาวตะวันตกพิจารณาว่าดนตรีตะวันตกมีความเหนือกว่าและเจริญรุ่งเรืองกว่าดนตรีในส่วนอื่นของโลก เฉกเช่นเดียวกันการมองผู้คนนอกสังคมตัวเองว่ามีวัฒนธรรมอ่อนด้อยกว่า

ต่อมาภายหลัง ความเป็นดนตรีที่คงความมีอัตลักษณ์เฉพาะแต่ละกลุ่มสังคม ไม่ว่าจะเป็น ดนตรีจีน ญี่ปุ่น อินเดีย อินโดนีเซีย ไทย ศรีลังกา และที่อื่น ๆ ตามภูมิภาคต่าง ๆ ที่ชาวยุโรปมองว่าเป็นชนพื้นเมือง ได้รับการศึกษาและพัฒนาวิธีการ กระบวนการทางความคิดของนักมานุษยวิทยาเริ่มปรับเปลี่ยนจากที่มุ่งศึกษาสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจการเมือง วิถีชีวิต การสืบเชื้อสายของเผ่าพันธุ์ ลัทธิความเชื่อ พิธีกรรม เป็นต้น นักมานุษยวิทยาเริ่มใช้ดนตรีในเชิงมานุษยวิทยาและมีการมองเห็นดนตรีเป็นดนตรี ใช้รูปแบบวิธีการศึกษาตามเนื้อแท้ของดนตรี ส่งผลให้ความเป็นมานุษยดนตรีวิทยามีความชัดเจนขึ้น นอกจากนี้มุมมองที่เป็นความคิดที่ยึดเอาดนตรีตะวันตกเป็นเกณฑ์พิจารณาเริ่มเปลี่ยนแปลงไป ความเป็นดนตรีต่างวัฒนธรรมได้รับการอธิบาย และได้รับการยอมรับ มีการบันทึกเสียงเพลงเป็นโน้ตดนตรีสากลมากขึ้น มีการพัฒนาวิธีการบันทึกโน้ต และคุณค่าของดนตรีนอกวัฒนธรรมตะวันตกได้รับการยอมรับในความหลายหลาย โดยนึกหลักโครงสร้างและลักษณะเฉพาะของตนเอง มีความสวยงามไพเราะที่ไม่อาจนำมาเปรียบเทียบซึ่งกันและกันได้ ทุกดนตรีของมนุษย์ทุกเผ่าพันธ์มีความงดงามและสมบูรณ์อยู่ในตนเองอยู่แล้วนั่นเอง (ณรงค์ชัย, 2537: 5-11)

การศึกษาดนตรีในบริบทวัฒนธรรมด้วยการรวบรวมเพลงพื้นบ้าน ถูกค้นพบในคริสตวรรษที่ 19 ในเวลาต่อมาพัฒนาเป็นวิชาเฉพาะด้านเรียกว่า มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) การศึกษาวัฒนธรรมโดยปราศจากตัวดนตรีเป็นเรื่องยาก บทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมวัฒนธรรมส่วนมากปรากฏให้เห็นในรูปแบบเพลง บทสวด แสดงถึงคุณค่าของดนตรีที่มีอยู่ในสังคมที่ซับซ้อนและมีเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป บ่งบอกถึงทักษะแห่งการสรรค์สร้างของปัจเจกบุคคลผู้ฝึกฝนและออกแบบมาอย่างภาคภูมิใจ สิ่งเหล่านี้อาจเป็นความสำเร็จหรือความสุขเพียงครั้งคราว ทั้งหมดนี้เป็นแบบแผนพฤติกรรมทางสังคมอย่างหนึ่งโดยผ่านทางการแสดงออก การสื่อสารทางอารมณ์ และประสบการณ์ชีวิตแก่ผู้อื่น

2.2.1.2 หลักการด้านมานุษยดนตรีวิทยา

ผู้วิจัยได้ยึดหลักการของกุยโด แอดเลอร์ (Guido Adler) ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีวิทยา เขาได้แบ่งแยกการศึกษาดนตรีวิทยาออกเป็นสองสาขาด้วยกัน (Adler, 1981) ซึ่งนำแนวคิดนี้ใช้ต่อเนื่องกันมาและมีการพัฒนา ได้กล่าวไว้ว่า การศึกษาดนตรีวิทยานั้นเป็นวิชาทางด้านการ

ค้นคว้าวิจัยดนตรี ในองค์ความรู้ที่สำคัญ 2 ประการ คือ การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ (Historical studies) และการศึกษาทางด้านระบบ (Systematic studies) มีดังนี้

1) การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ (Historical studies)

แนวคิดทางด้านการศึกษาประวัติศาสตร์ ว่าด้วยการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรี ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของที่มาของผลงานประพันธ์ การแสดง ความพอใจ เหตุการณ์ตามลำดับของเวลา และความสัมพันธ์ที่ข้องเกี่ยวกันอยู่ในลำดับเหตุการณ์นั้น ประเด็นสำคัญ คือ

1.1) งานประพันธ์ดนตรีเขียนขึ้นมาภายใต้สภาวการณ์อย่างไร

1.2) เหตุการณ์ก่อนหน้านี้ที่สนับสนุนค้ำจุนตัวดนตรีอยู่

1.3) เหตุการณ์หลังจากเมื่อได้รับอิทธิพลจากดนตรี

ดังนั้น การศึกษาทางประวัติศาสตร์เป็นการจัดพื้นเพ ปูมหลังที่ให้ความหมายกับข้อมูลที่ค้นพบ ณ ขณะปัจจุบัน งานวิจัยครั้งนี้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีดั้งเดิมของแต้จิ๋วที่เลื่อนไหลมายังอำเภอบางปลาสร้อย จังหวัดชลบุรี

2) การศึกษาทางด้านระบบ (Systematic studies)

เป็นการศึกษาเรื่องของตัวดนตรีหรือเรียกได้ว่าเป็นการศึกษาดนตรีเฉพาะเรื่องอย่างเป็นระบบ การศึกษารูปแบบดนตรี (Musical Style) กล่าวคือ ต้องนำลักษณะเฉพาะ (Characteristic) เกี่ยวกับระบบเสียงท่วงทำนอง ออกมาแสดงให้เห็นเป็นที่ประจักษ์

รูปแบบดนตรีเป็นการศึกษาที่เกี่ยวกับ โครงร่างของเพลง, ลักษณะทำนอง, การประสานเสียง องค์ประกอบภายในบทเพลง การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์และการแสดงในส่วนการศึกษาทางด้านระบบแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ คือ

2.1) ทฤษฎีดนตรี (music-theoretical section)

2.2) ดนตรีกับสุนทรียศาสตร์ (music-aesthetical section)

2.3) การสอนดนตรี (music-pedagogical section)

ผลจากการทบทวนวรรณกรรมตามวิธีการศึกษาทางด้านระบบตามทฤษฎีดนตรีวิทยาสำหรับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้นำหลักการทางทฤษฎีดนตรีสากลมาใช้ร่วมอธิบาย เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจและเป็นมาตรฐานสากล

2.2.1.3 กระบวนการมานุษยดนตรีวิทยา

ในขั้นตอนกระบวนการของมานุษยดนตรีวิทยานั้น นักวิชาการมานุษยดนตรีวิทยาบางท่านมีมุมมองว่า บุคคลที่เข้าไปศึกษาตัวดนตรีมีความจำเป็นต้องบรรเลงเครื่องดนตรีของสังคมวัฒนธรรมนั้น ๆ ได้ แต่บางท่านมีมุมมองว่า เพียงการวิเคราะห์สิ่งต่าง ๆ ให้เข้าใจและลึกซึ้งเพียงพอ

ในความเป็นดนตรีของสังคมวัฒนธรรมนั้นได้ก็เพียงพอแล้ว อ้างถึง นพีสี นิมมานเหมินท์ (ณรงค์ชัย, 2537: 5-11) ได้ให้กระบวนการมานุษยดนตรีวิทยาและแนวคิดร่วมดังนี้

1) การศึกษาแบบอาร์มแชร์ (Armchair study) เป็นวิธีการหาคำตอบแบบนั่งอยู่กับที่ ไม่มีการค้นคว้าทดลอง หรือทำการพิสูจน์ในเชิงวิทยาศาสตร์ เป็นเรื่องในอดีต ผู้ศึกษาทุกคนควรพยายามศึกษาโดยการเก็บข้อมูลในสถานที่จริงด้วยตนเอง

2) นักมานุษยดนตรีวิทยาเล็งเห็นถึงคุณค่าของการจัดบันทึกบทเพลงและจังหวะเป็นตัวโน้ตหรือเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน

3) นักมานุษยดนตรีวิทยาได้อธิบายว่า ดนตรีเป็นปรากฏการณ์สากลในทุกสังคม แต่ในความเป็นเอกลักษณ์เรื่องความสามารถเฉพาะตัวของบุคคลในการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น สืบเนื่องมาจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ก็มีความสำคัญเฉกเช่นเดียวกัน

4) นักมานุษยดนตรีวิทยาควรหลีกเลี่ยงการประเมินหรือตัดสินคุณค่าโดยการเอาค่านิยมวัฒนธรรมของดนตรีในวัฒนธรรมหนึ่งไปตัดสินคุณค่าดนตรีในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง

5) นักมานุษยดนตรีวิทยาเล็งเห็นว่า การศึกษาดนตรีไม่อาจแยกดนตรีออกจากวัฒนธรรมได้ ถ้าเปรียบวัฒนธรรมมนุษย์เป็นต้นไม้ ดนตรีจะเปรียบเสมือนลำต้น การศึกษาตัวดนตรีเพียงอย่างเดียวทำให้ไม่สามารถรู้ถึงแก่นแท้ได้

2.2.1.4 ระบบเซนต์ (Cent system)

อเล็กซานเดอร์ จอห์น เอลลิส (Alexander John Ellis 1814 -1890) นักคณิตศาสตร์และนักภาษาชาวอังกฤษ และผู้ช่วย อัลเฟรด เจมส์ ฮิบกิ้นส์ (Alfred James Hippkins) นำเสนอระบบที่แสดงถึงการตั้งเสียงของเครื่องดนตรีแบบแบ่งเสียงเท่ากัน (Equal temperament) แบ่งออกเป็น 1,200 Cents ครึ่งเสียงมีเท่ากับ 100 Cents การวัดค่าเซนต์ทำให้ระบุความแตกต่างของระดับเสียงได้ชัดเจน โดยแสดงออกมาให้เห็นเป็นหน่วยที่สมเหตุสมผล ดังนั้นระบบเซนต์จึงได้รับการนำมาใช้ในการอธิบายเปรียบเทียบเสียงของดนตรีทุกชาติพันธุ์ และนิยมใช้กันในวงกว้าง เพราะทำให้สามารถเข้าใจระบบเสียงของดนตรีต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

2.2.2 ความรู้ทั่วไปด้านดนตรีจีน

ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีเนื้อที่กว้างใหญ่ มีขนาดพื้นที่ 9.6 ล้านตารางกิโลเมตร ใหญ่เป็นอันดับ 3 ของโลก และมีพรมแดนติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านถึง 15 ประเทศ เป็นระยะทางบกยาวถึง 2 หมื่นกิโลเมตร จีนจึงให้ความสำคัญกับการติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้านเพื่อรักษาความปรองดองและหาทางแก้ไขปัญหาพรมแดนกับประเทศเพื่อนบ้าน ส่งผลให้ประเทศจีนมีประเพณวัฒนธรรม ภาษา แตกต่างกันออกไปตามแต่ละท้องถิ่นประกอบด้วย 5 กลุ่มภาษาใหญ่ ๆ ได้แก่ แต้จิ๋ว ฮกเกี้ยน ไหหลำ กวางตุ้ง และแคะ (ฮากกา) แต่มีการใช้ภาษาเขียนที่เหมือนกัน ปัจจุบันภาษาจีนกลางเป็นภาษากลางและภาษาราชการของประเทศจีนที่ถูกยอมรับจากนานาประเทศ

ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีอารยธรรมสูงและมีวัฒนธรรมเก่าแก่ย้อนหลังไปกว่า 4,000 ปี มีดนตรีหลายชนิดที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดแจ้ง มีลักษณะการใช้ทำนองเพลงที่แตกต่างกันทางตะวันตกเฉียงเหนือนิยมใช้ลักษณะทำนองคล้ายเสียงในบันไดเสียงไมเนอร์ (minor) ทางตะวันออกเฉียงเหนือใช้บันไดเสียง 7 เสียง และใช้การดำเนินทำนองในลักษณะกระโดด และใช้คู่เสียงกว้าง เช่น คู่ 4, 5 และ 8 ทางตะวันออกและส่วนกลางของจีนใช้บันไดเสียง 5 เสียง และใช้ทำนองเรียบ ไม่กระโดด อัตราจังหวะที่ใช้แตกต่างกันมีตั้งแต่การใช้อัตราจังหวะ 2/4 เช่น การบรรเลงประกอบการแสดงงิ้วที่มีการกำหนดจังหวะแน่นอน จนถึงการใช้จังหวะที่ผิดไปจากปกติ เช่น ในการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทดีดฉิน และการใช้อัตราจังหวะ 2/4 และ 3/4 เป็นต้น ในขณะเดียวกันในงิ้วปักกิ่ง การร้องโดยทั่วไปจะเป็นการร้องแนวเดียว ในละครเสฉวนมีการร้องเดี่ยวสลับหมู่แบบโต้ตอบกัน และในมณฑลกวางสีพบรูปแบบการร้องหลายแนวคล้ายออร์แกนนั่ม (Organum) ของดนตรีตะวันตก (Politoske, 1984: 56) เครื่องดนตรีจีนที่ใช้ในสมัยโบราณ คือ ระฆังสัมฤทธิ์ ระฆังหิน ขลุ่ย ดินเผา หีบเพลง ปาก ซึง และเครื่องดีดจำพวกต่าง ๆ เมื่อเริ่มคริสต์ศักราช ชนชาวจีนโบราณเลิกใช้ระฆังหิน มีการใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการเต้นรำ เครื่องดนตรีที่ใช้มีกลอง ระฆัง เครื่องดีด และเครื่องเป่า จากการค้นพบเครื่องสายลักษณะคล้ายจะเข้และขิม ทำให้ทราบว่าในสมัยโบราณเริ่มมีการใช้ระบบบันไดเสียงมีการกำหนดเสียงให้กับวงดนตรีและจากการค้นพบทางประวัติศาสตร์พบว่าดนตรีของจีนในสมัยโบราณนั้นมีความสำคัญต่อความเป็นอยู่ร่วมกันในสังคม ทั้งในสังคมชาววัง สังคมชั้นสูง และสังคมชนชั้นทั่วไป รวมถึงชนกลุ่มน้อยต่าง ๆ

ประวัติศาสตร์ดนตรีและการดนตรีของจีนเป็นที่สนใจของนักประวัติศาสตร์เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะดนตรีที่ใช้ปรัชญาขงจื้อ เป็นที่เชื่อกันว่าดนตรีคลาสสิกของจีนนั้นเกี่ยวข้อง และมีรากฐานเดียวกันกับลัทธิขงจื้อ ซึ่งใช้การบันทึกวิธีการเล่นเครื่องดนตรี และกระบวนการเล่นมากกว่าจะอธิบายทฤษฎีดนตรีหรือตัวโน้ตอย่างละเอียด สืบเนื่องมาจากการที่ลัทธิขงจื้อในสมัยก่อนพุทธกาลตั้งกฎไว้ว่าดนตรีใช้เพื่อการสอนศาสนาก่อนคริสตกาลชาวจีนค้นพบสิ่งต่าง ๆ มากมาย และเป็นชาติที่มีอารยธรรมสูงส่งระดับเดียวกับกรีกโบราณ (Politoske, 1984: 68)

ในสมัยโบราณเริ่มมีการบันทึกดนตรี 2 รูปแบบคือ

1) การบันทึกโดยใช้ระบบสัญลักษณ์ (Tablature) เพื่อกำหนดวิธีการเล่นแทนที่จะบอกค่าของตัวโน้ต (บอกวิธีการเล่นหมายถึง บอกว่า ใช้นิ้วใดกดที่ใด หรือดีดสายใด เป็นต้น)

2) การบันทึกโดยใช้ระบบบอกชื่อของเสียงเป็นชุด ๆ โน้ตดนตรีจีนทุกตัวมีชื่อประจำ ดังนั้นเวลาบันทึกเพลงจึงได้ใช้การเขียนชื่อโน้ตเรียงกันไป โดยไม่มีการบ่งบอกถึงจังหวะ หรือความสั้นยาวของโน้ต

การบันทึกโน้ตทั้งสองระบบใช้ควบคู่ไปกับการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการเรียนการสอนดนตรี โดยมีไว้เพื่อเก็บรักษาด้วยวิธีการบันทึกลงในแผ่นไม้เป็นตัวนูนขึ้นมา

หรือในรูปแบบอื่น ๆ แม้ว่าระบบการบันทึกดนตรีทั้งสองลักษณะนี้จะไม่สามารถบอกวิธีการบรรเลงได้อย่างละเอียดถี่ถ้วน แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าระบบนี้เป็นระบบที่ไม่สมบูรณ์ ชาวจีนต้องการบันทึกเพียงเสียงดนตรีเพื่อเป็นแนวหลัก โดยการเรียนการสอนต้องควบคู่ไปกับการถ่ายทอดปากเปล่า ในส่วนของการบรรเลงถือว่าเป็นความสามารถเฉพาะบุคคลของตัวผู้บรรเลง ผู้บรรเลงจะเป็นผู้กำหนดความสั้นยาวของตัวโน้ต กำหนดอารมณ์เพลง และถ่ายทอดความหมายของเพลงโดยอาศัยความสามารถส่วนบุคคล โดยไม่ต้องดูจากตัวโน้ตที่ละเอียดละออ ดังนั้นนักดนตรีที่บรรเลงจากโน้ตทั้งสองลักษณะนี้ต้องมีความสามารถสูง และต้องการการฝึกซ้อมมาก รวมทั้งต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจ และถ่ายทอดเพลงได้อย่างเหมาะสมถูกต้องและไพเราะสมบูรณ์

2.2.2.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีจีน

ศิลปวัฒนธรรมดนตรีจีนมีประวัติความเป็นมายาวนานและมีความหลากหลายจากสภาพทางภูมิศาสตร์ที่กว้างขวาง ในที่นี้จะกล่าวถึง เฉพาะกรณีดนตรีฮั่น (Cantonese Music) ซึ่งเป็นตัวแทนดนตรีขนบประเพณีของจีนมาตลอดเวลา

1) ยุคแรก (1766 - 256 ปีก่อนคริสตกาล) ในสมัยราชวงศ์ซาง - โจว ดนตรีมีบทบาทต่อวิถีชีวิตคนอย่างใกล้ชิด พบหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในราชวงศ์ซางจำนวนมาก เช่น ระฆังสำริด ระฆังราวหิน เครื่องเป่าจากกระดูกสัตว์ ในราชสำนักโจวเกิดการใช้ดนตรีในพิธีกรรมเช่นไหว้บรรพบุรุษด้วยแนวคิดขงจื้อที่ระบุไว้ในตำราชื่อจิงว่าด้วยเรื่องบทกวีที่เกี่ยวข้องกับดนตรีทั้งจังหวะและทำนองขับร้อง ปราชญ์ขงจื้อให้ความสำคัญกับเรื่องของการปลูกฝังคุณธรรมและจริยธรรมให้เกิดในตัวบุคคลผ่านการศึกษาวิชาจารีตประเพณี (Li) กวีนิพนธ์ (Shis) และดนตรี (Yueh) เชื่อว่าสังคมจะสงบสุขได้ด้วยองค์ความรู้ทั้งสามนี้ มีการตั้งกระทรวงการดนตรี และพัฒนารูปแบบดนตรีราชสำนัก (Ya – Yueh) ตลอดจนการขับร้องและฟ้อนรำ

2) ยุคกลาง (221 ก่อนคริสตกาล – ค.ศ. 907) ในสมัยราชวงศ์จิ๋น – ฮั่น – สุย - ถัง หลังจากราชวงศ์โจวเสื่อมอำนาจ ราชวงศ์จิ๋นขึ้นปกครองแทน หากแต่มีความวุ่นวายทางการเมืองและสงครามทำให้ดนตรีในสมัยนี้ไม่เด่นชัดนัก อีกทั้งมีการเผาหนังสือตำราและประหารชีวิตนักปราชญ์ราชบัณฑิตจำนวนมาก ดนตรีขงจื๊อกลับมารุ่งเรืองอีกครั้งในสมัยราชวงศ์ฮั่น มีการตั้งระดับเสียงมาตรฐานในรัชกาลพระเจ้าวู่ตี่ ตั้งหน่วยดนตรีราชสำนักเย่ฟู่ รับผิดชอบงานพิธี งานบันเทิง เก็บรักษาโน้ต เนื่องจากความแข็งแกร่งทางอำนาจการเมืองที่สามารถขยายขอบเขตประเทศออกไปกว้างไกล ราชวงศ์ฮั่นรับอิทธิพลต่างประเทศมาก โดยรับพุทธศาสนาจากอินเดียและรับดนตรีจากเขตตะวันออกกลางเข้ามาประสม นำมาพัฒนาเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติ จีนในภายหลัง เช่น พิณ (Ud) สี่สายของเปอร์เซียพัฒนาเป็นผีผา (Pipa) ในสมัยราชวงศ์ถัง ประเทศจีนมีดนตรีถึง 10 ประเภทด้วยกัน เช่น ดนตรีงานเลี้ยงรับรอง ดนตรีจากชนกลุ่มน้อย ชาวเขา จากอินเดีย เอเชียกลาง ยุคทองคือสมัยพระเจ้าเสียงจง (ค.ศ. 712 - 756) มีบันทึกว่ามีนักดนตรีอยู่ในเมืองฉางอันกว่าหนึ่งหมื่นคน มี

การแบ่งหมวดหมู่ดนตรีราชสำนักเป็นดนตรีพิธีขงจื๊อ ดนตรีการแสดง ดนตรีบรรเลง เครื่องดนตรีที่นิยมมากคือ ฉิน (Qin) สำหรับนักปราชญ์ฝึกฝนปัญญาสมาธิ นอกจากนี้ยังมีการก่อตั้งวิทยาลัยดนตรีหลีเหยิน (Li Yuen Imperial Academy of Music) เป็นครั้งแรกในปี 714 และฝึกฝนบัณฑิตทางศิลปะการแสดงดนตรีอย่างจริงจัง

3) ยุคหลัง (ค.ศ. 960 - 1911) ในสมัยราชวงศ์ซ้อง ดนตรีมีความก้าวหน้าอย่างมาก มีการแบ่งเป็นกลุ่มดนตรีพิธีกรรมขงจื๊อ (Ya-Yueh), ดนตรียอดนิยม (Su-Yueh), ดนตรีต่างประเทศ (Hu-Yueh) รูปแบบการแต่งเพลงเน้นเอกลักษณ์ความเป็นชาติจีน มีการปรับปรุงเครื่องดนตรีจากเอเชียกลาง เช่น ซอฮูฉิน มีการพัฒนารูปแบบดนตรีเพื่อใช้ในการละครจีนและการขับร้องพื้นเมือง ในสมัยราชวงศ์หมิง มีการพัฒนาแนวคิดระบบเสียงแบบเทียบเท่า (equal temperament) อย่างจริงจังโดยเจ้าชายไซหยู (Tsai-Yu) ซึ่งส่งผลให้ทฤษฎีดนตรีจีนเข้มแข็งระยะเวลาต่อมา ในสมัยราชวงศ์ชิง มีการรับดนตรีตะวันตกในทางเพลงคริสต์ศาสนาและแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างนักดนตรีจีนกับยุโรปหลายท่าน เครื่องดนตรีเซ็ง (sheng) กลายเป็นที่รู้จักในยุโรปและมีผลต่อการพัฒนาออร์แกน ในขณะที่ขิมหยางฉิน (Yang chin) เป็นเครื่องดนตรีที่นำเข้ามาจากฝ่ายยุโรปและพัฒนาวิธีการขึ้นเสียงตลอดจนการบรรเลงเพื่อบ่งบอกเอกลักษณ์ความเป็นจีน สมัยกลางราชวงศ์ชิงดนตรีโบราณของจีนเสื่อมคลาย ดนตรีตะวันตกเป็นที่ยอมรับมากในหมู่ชนชั้นกลางรุ่นใหม่

4) สมัยสาธารณรัฐ ในสมัยราชวงศ์ชิงเสื่อม แมนจูเข้าช่วยปราบกบฏชาวนาและยึดกรุงปักกิ่งเป็นราชธานี ช่วงหลังเกิดปัญหามาก ประเทศตะวันตกแผ่อิทธิพลเข้ามาในจีน เกิดสงครามฝิ่นกับอังกฤษ กบฏไตปิง สงครามญี่ปุ่น เกิดขบวนการอั้งยี่ การฉ้อราษฎรบังหลวง ฯลฯ จนกระทั่งพระเจ้าปูยีฮ่องเต้องค์สุดท้ายสละราชสมบัติ ในปี 1911 จีนเข้าสู่ระบบการปกครองสาธารณรัฐและเป็นการสิ้นสุดประวัติศาสตร์อันยาวนานของดนตรีจีนราชสำนัก เกิดความขัดแย้งระหว่างเก่า-ใหม่ คนรุ่นใหม่ ชนชั้นกลางสนับสนุนเรียนดนตรีตะวันตกกันมากขึ้น มีการตั้งภาควิชาดุริยางคศาสตร์ในมหาวิทยาลัยปักกิ่งในปี 1923 และโรงเรียนศิลปะดนตรีตะวันตกในเซี่ยงไฮ้ ในปี 1927 ดนตรีฝรั่งกลายเป็นแฟชั่นของปัญญาชนจีนยุคใหม่ในขณะนั้น ส่วนดนตรีแบบฉบับดั้งเดิมและเครื่องดนตรีดั้งเดิมของจีนกลับเป็นของป่าเถื่อนล้าสมัยไป บทเพลงเกิดใหม่ตั้งแต่ปี 1930 เป็นต้นมาใช้เทคนิคการประพันธ์และเรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตก เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงก็เป็นฝรั่งอย่างไม่มีทางเลี่ยง รูปแบบคีตนิพนธ์ที่ผลิตออกมามีทั้ง sonata, concerto, symphony, choral และ opera แต่ก็ยังมีคีตกวีรุ่นใหม่บางคนพยายามที่จะหาวิธีประสมประสานระหว่างดนตรีจีนดั้งเดิมกับดนตรีตะวันตกเพื่อให้เป็นมาตรฐานใหม่ของวัฒนธรรมจีน นอกจากแนวคลาสสิก ดนตรีพ็อพก็เป็นที่เฟื่องฟูมากโดยเฉพาะในเขตเศรษฐกิจสำคัญคือเมืองเซี่ยงไฮ้ เรียกดนตรีพ็อพนี้ว่า Yellow music เนื้อหาประโลมโลกย์ เทคนิคการร้องแบบตะวันตก ทำนองช้าเนิบหวาน มีงานเพลงใหม่มากมายเล่นในบาร์ ไนต์คลับ งานเลี้ยงสังสรรค์ และมีบทบาทสืบเนื่องไปถึงอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่เกิดใหม่ในจีน

เมื่อถึงปี 1949 เหมา เจ๋อ ตุง เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นสังคมนิยม คอมมิวนิสต์เข้าควบคุมงานทางวัฒนธรรม ย้อนไปเมื่อปี 1937 ประธานเหมาเคยได้กล่าวสุนทรพจน์ที่สภาปฏิวัติเยนอานเกี่ยวกับวรรณคดีและ ดนตรีว่าควรมีหน้าที่ประหนึ่งอาวุธอันทรงพลังที่จะสร้างเอกภาพและให้การศึกษาทางจิตสำนึกแก่ประชาชนเพื่อเอาชนะและทำลายล้างข้าศึกที่เป็นปฏิปักษ์ ต่อสังคมนิยม เมื่อปฏิวัติสำเร็จจึงเกิดการสนองตอบในเชิงสร้างสรรค์ดนตรีเน้นนโยบายศิลปะรับใช้มวลชน (mass music) ดนตรีเพื่อสังคมนิยมและเพลงชาวบ้านมีบทบาทเด่นมากโดยเฉพาะช่วงปี 1949 ถึง 1964 เกิดวรรณกรรมเพลง Geming Guqu เพื่อรับใช้อุดมการณ์ทางการเมืองของพรรคคอมมิวนิสต์ และหันมาหาวิธีการปรับแนวตะวันตกในการรับใช้จีน สนับสนุนเพลงพื้นบ้าน เพลงปฏิวัติ เพลงเชิดชูสังคมนิยม กรรมาชีพ นิยมเพลงร้องหมู่ เพลงมาร์ชที่แสดงพลังมวลชน มากกว่าเพลงร้องเดี่ยวที่สื่อศิลปะส่วนตัว งานอุปรากรจีนสดุดีนักรบประชาชนได้รับการสนับสนุนอย่างแข็งขัน รวมทั้งการปรับเปลี่ยนท่วงท่าของการแสดงที่อ่อนช้อยจากจีนเดิมมาสู่การเคลื่อนไหวแนวขึงขังทรงพลังอย่างบัลเลต์รัสเซีย

5) ยุคปฏิวัติวัฒนธรรม (The Cultural Revolution ค.ศ. 1966 - 1976) ประธานเหมาเจ๋อตุงรื้อฟื้นอำนาจตนเอง เป็นผู้นำการทำลายล้างปราบปรามบุคคลฝ่ายที่ยังคงคิดเห็นในทางตรงข้ามอย่างรุนแรงด้วยการสนับสนุนเยาวชนเรดการ์ด กองกำลังติดอาวุธ และการดำเนินงานทางวัฒนธรรมการเมืองซ้ายสุดกู่ภายใต้แก๊งสี่คน (Gang of four) ผู้มีบทบาทเด่นในการปรับปรุงระบบวัฒนธรรมคือภรรยาของประธานเหมา นางเจียงชิง (Jiang Qing) งดเว้นดนตรีศักดินาหรือดนตรีคลาสสิคตะวันตกและดนตรีราชสำนัก สั่งปิดโรงเรียนและกิจการดนตรีตะวันตกไม่ว่าจะเป็นอุตสาหกรรมแผ่นเสียง สถานบันเทิง สลายคณะศิลปินพื้นบ้าน ยกเลิกประเพณีโบราณเช่นเทศกาลโคมและแข่งเรือ มีกรรมาธิการตรวจสอบงานแสดงต่อสาธารณะว่ามีความสอดคล้องกับนโยบายของรัฐหรือไม่เพียงไร ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้องทำนองหรือท่าทางในการแสดง กล่าวได้ว่ายุคปฏิวัติวัฒนธรรมนี้เป็นยุคมืดของดนตรีจีนที่สุดยุคหนึ่ง

6) ยุคปัจจุบัน หลังจากมรณกรรมของประธานเหมา ขั้วอำนาจเก่าสลายตัวลง เติ้งเสี่ยวผิงเข้าปกครองแทน ปรับเปลี่ยนแนวทางการเมืองจีนไปในทางผ่อนปรนมากขึ้นรวมทั้งเปิดประตูความสัมพันธ์กับนานาชาติอีกครั้ง รัฐบาลรุ่นหลัง ๆ ใส่ใจปฏิรูปการปกครองและพัฒนาคนในชาติในทุก ๆ ทางอย่างได้ผล ระบบดนตรีเป็นอิสระมากขึ้น คีตกวีรุ่นใหม่ที่มีความสำนึกในชาติสนใจหันกลับไปพัฒนาดนตรีจีนเดิมให้ทันสมัยมากขึ้น มีการขยายวงดนตรีจีนเดิมจากวงเล็ก ๆ กลายเป็นออร์เคสตราขนาดใหญ่ เพิ่มเติมเครื่องดนตรีจีนที่มีซุ้มเสียงแตกต่างเข้าร่วมในวงจีนเดิม พัฒนาการบรรเลงให้มีความร่วมสมัยมากขึ้นจนเป็นที่ยอมรับทั่วโลก นอกจากนี้ยังมีการตั้งสมาพันธ์ดนตรีแห่งชาติยกย่องเชิดชูเกียรตินักดนตรีจีนเดิมให้เป็นที่ประจักษ์แก่สังคม

2.2.2.2 ทฤษฎีดนตรีจีน

ชนชาวจีนสร้างสรรค์เสียงดนตรีขึ้นมาอย่างมีหลักเกณฑ์ตามหลักวิทยาศาสตร์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับธรรมชาติและปรากฏการณ์ต่าง ๆ ระบบเสียงในดนตรีจีนมีพื้นฐานแนวคิดที่ต้องการกำหนดเสียงหลัก เรียกว่า หวงจง (ระฆังเหลือง) โดยกำหนดออกมาเป็นความถี่ของเสียงประจำราชวงศ์ นักดนตรีวิทยาชี้ว่าตั้งแต่สมัยราชวงศ์โจวถึงราชวงศ์ชิง (1027 ปีก่อนคริสต์ศักราช ถึง ค.ศ. 1911) ระดับเสียงหวงจงมีการเปลี่ยนแปลงมากกว่า 35 ครั้ง ในเอกสารยุคชุนชิว (ช่วงศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาล) ได้อธิบายเสียง 12 เสียง (12 ลวี่) โดยวิธีการแบ่ง 3 เพิ่มและลด ที่เรียกว่า ซันเฟินสุ่นอี้ วิธีการนี้จะได้ 5 เสียงแรก ได้แก่ กง ซาง เจว๋ จื่อ อวี่ สมมติให้เสียงพื้นต้น (เสียงกง) เกิดจากการสั่นของลมในท่อยาว 81 ซม. ดังนั้นเมื่อแย่งเป็น 3 ส่วน ๆ ละ 27 ซม. แล้วนำไปเพิ่มเท่ากับ 81+27 เท่ากับ 108 ซม. จะได้เป็นท่อเสียงจื่อ ซึ่งเป็นคู่ 4 ที่ต่ำกว่าเสียงพื้นต้น ต่อจากนั้นนำท่อยาว 108 ซม. มาแบ่งเป็น 3 ส่วน ๆ ละ 36 ซม. แล้วนำไปลบกับความยาวเดิม 108 – 36 เท่ากับ 72 ซม. เป็นความยาวของท่อเสียงซาง

แผนภูมิโน้ตที่ 1 ระดับเสียงหวงจงและการแสดงการกำเนิดเสียงหลักดนตรีจีน: ผู้วิจัย

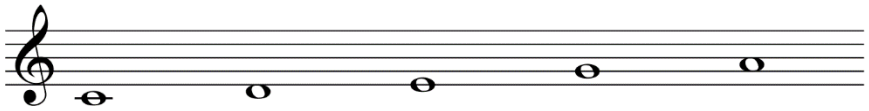
กระทำต่อไปด้วยวิธีการข้างต้นสามารถได้เสียงแรก 5 เสียง คือ กง จื่อ ซาง อวี่ และเจว๋ โดยให้เสียงกงเป็นเสียง C จะได้ กง(C) จื่อ(G) ซาง(D) อวี่(A) และเจว๋(E) ด้วยวิธีเดียวกันกระทำจนครบ 12 เสียงจะได้เป็น C G D A E B F# C# G# D# A# F ซึ่งชนชาวจีนเรียกบันไดเสียงนี้ว่า 12 ลวี่ (เฉลิมศักดิ์, 2540: 69-70)

แผนภูมิโน้ตที่ 2 ความสัมพันธ์ของระดับเสียงดนตรีจีน: ผู้วิจัย

1) บันไดเสียง 12 ลวี่

บันไดเสียงที่ประกอบไปด้วย 12 เสียง (12 ลวี่) เมื่อนำมาเรียงลำดับจะมีโครงสร้างคล้ายกับบันไดเสียงโครมาติก (Chromatic scale) ในดนตรีตะวันตก แต่ชนชาวจีนมิได้คิดว่าเสียงทั้ง 12 ลวี่ เป็นบันไดเสียงเหมือนกับมุมมองของดนตรีตะวันตก ชนชาวจีนเพียงแต่อาศัยเสียงทั้ง 12 เสียงมาใช้สร้างชุดเสียงต่าง ๆ เท่านั้น บันไดเสียงที่ทางดนตรีจีนนิยมบรรเลง ได้แก่ บันไดเสียงเพนทาโทนิก (Pentatonic scale) และบันไดเสียงเฮปทาโทนิก (Heptatonic)

บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบจีนเป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วย 5 เสียง ได้แก่ กง ซาง เจว๋ จื่อ อวี่ ตามลำดับ (นำมาจาก 5 เสียงแรกของ 12 ลวี่) ประกอบด้วย C G D A E เมื่อนำมาไล่ระดับเสียงและเปรียบเทียบกับการบันทึกโน้ตเพลงแบบเจี๋ยนกู่ที่ชนชาวจีนใช้ในปัจจุบัน จะมีรูปแบบความสัมพันธ์ดังนี้



1	2	3	5	6
กง	ซาง	เจว๋	จื่อ	อวี่
C	D	E	G	A

แผนภูมิโน้ตที่ 3 บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบจีน: ผู้วิจัย

บันไดเสียงเฮปทาโทนิกแบบจีนมีรูปแบบมาจากบันไดเสียงเพนทาโทนิกเดิม และทำการเพิ่มเข้าไปอีกจำนวน 2 เสียง เรียกว่าเสียง “เปียน” ซึ่งระหว่าง เจว๋(3) กับ จื่อ(5) เรียกว่าเสียง “เปียนจื่อ” และระหว่าง อวี่(6) กับ กง(11) เรียกว่าเสียง “เปียนกง” มีรูปแบบดังนี้

1	2	3	4	5	6	7
กง	ซาง	เจว๋	เปียนจื่อ	จื่อ	อวี่	เปียนกง
C	D	E	F	G	A	B

แผนภูมิโน้ตที่ 4 บันไดเสียงเฮปทาโทนิกแบบจีน: ผู้วิจัย

2) ชุดเสียง

ชุดเสียงเกิดจากการนำเอาเสียงในบันไดเสียงเพนทาโทนิกหรือบันไดเสียงเฮปทาโทนิกมาจัดเรียงใหม่ โดยชุดเสียงที่เรียงขึ้นมาใหม่นี้จะยึดโน้ตตัวสุดท้ายของชุดเสียง (final) เป็นหลัก (Tonic) และใช้เรียกชุดเสียงนั้น ตามรูปแบบนี้โน้ตทุกตัวจะหมุนเวียนกันเป็นโน้ตตัวสุดท้าย ดังนั้น บันไดเสียงเพนทาโทนิกแบบของชนชาวจีนมีทั้งหมด 5 ชุด ดังนี้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2540: 72) ประกอบด้วย ชุดเสียงที่ 1 ชุดเสียงกง (กงเตี้ยว) ชุดเสียงที่ 2 ชุดเสียงซาง (ซางเตี้ยว) ชุดเสียงที่ 3 ชุดเสียงเจว๋ (เจว๋เตี้ยว) ชุดเสียงที่ 4 ชุดเสียงจื่อ (จื่อเตี้ยว) และชุดเสียงที่ 5 ชุดเสียงอวี่ (อวี่เตี้ยว)

แผนภูมิโน้ตที่ 5 ชุดเสียงกงเตี้ยว: ผู้วิจัย

แผนภูมิโน้ตที่ 6 ชุดเสียงซางเตี้ยว: ผู้วิจัย

แผนภูมิโน้ตที่ 7 ชุดเสียงเจว๋เตี้ยว: ผู้วิจัย

แผนภูมิโน้ตที่ 8 ชุดเสียงจื่อเตี้ยว: ผู้วิจัย

แผนภูมิโน้ตที่ 9 ชุดเสียงอวี่เตี้ยว: ผู้วิจัย

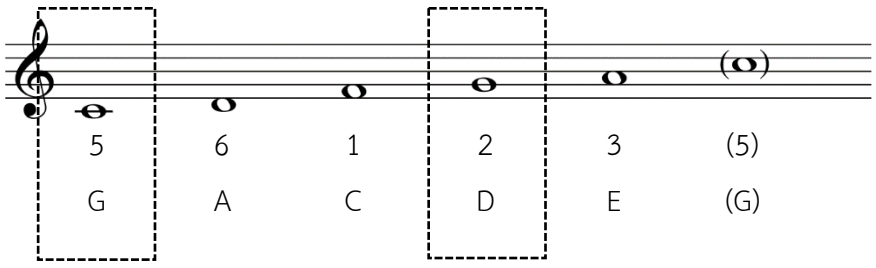
ในกรณีของบันไดเสียงเฮปทาโทนิกแบบของชนชาวจีน สามารถทำให้เกิดชุดเสียงใหม่จำนวน 7 ชุดเสียงได้ตามหลักการเดียวกันกับในกรณีข้างต้น โดยชุดเสียงที่เรียงขึ้นมาใหม่จะยึดโน้ตตัวสุดท้ายของชุดเสียง (final) เป็นหลัก และใช้เรียกชุดเสียงนั้น (ทรงพล, 2545: 21)

3) การจัดวางชุดเสียง

การจัดวางชุดเสียง (modal orientation) ของจีนมีรูปแบบการจัดวางโดยนำชุดดเสียงต่าง ๆ มาเรียงต่อกัน ทำให้เกิดทำนองเพลงขึ้นมาภายใน ตามปกติชุดเสียงชุดหนึ่งปรากฏให้รู้ได้เมื่อทำนองมีความยาวครบวลีเพลงและพิจารณาเสียงสุดท้ายตรงจุดพักของวลีนั้นเป็นเสียงท้ายของชุดเสียง เรียกว่า “หลักเสียง” (structural pitch) ดนตรีบรรเลงของจีนมีหลักการจัดวางชุดเสียงที่มีหลักเสียงห่างกันเป็นคู่ 5 มีอยู่ 4 ชนิด ตามลำดับความสำคัญที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา ดังนี้ (ทรงพล, 2545)

3.1) การจัดวางชุดเสียง 5-2

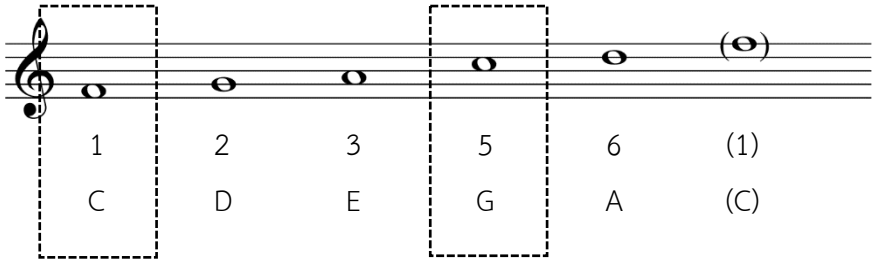
การจัดวางชุดเสียง 5 กับชุดเสียง 2 ไว้ด้วยกัน ประกอบด้วย ชุดเสียง 5 มีโน้ต 5-6-1-2-3 และชุดเสียง 2 มีโน้ต 2-3-5-6-1 เมื่อนำมาจัดวางเป็นชุดเสียง 5-2 จะได้ผลลัพธ์เป็น 5-6-1-2-3 โดยมี 5 กับ 2 เป็นหลักเสียง



แผนภูมิโน้ตที่ 10 การจัดวางชุดเสียง 5-2: ผู้วิจัย

3.2) การจัดวางชุดเสียง 1-5

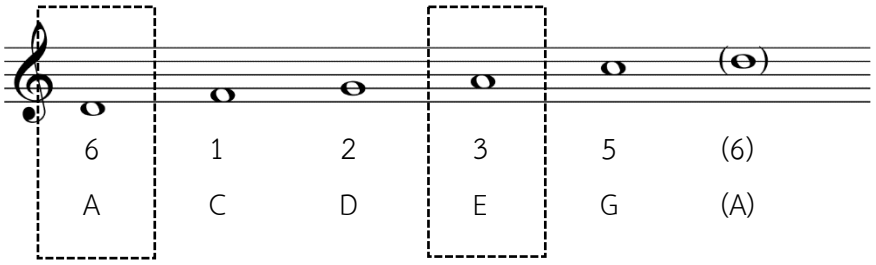
การจัดวางชุดเสียง 1 กับชุดเสียง 5 ไว้ด้วยกัน ประกอบด้วย ชุดเสียง 1 มีโน้ต 1-2-3-5-6 และชุดเสียง 5 มีโน้ต 5-6-1-2-3 เมื่อนำมาจัดวางเป็นชุดเสียง 1-5 จะได้ผลลัพธ์เป็น 1-2-3-5-6 โดยมี 1 กับ 5 เป็นหลักเสียง



แผนภูมิโน้ตที่ 11 การจัดวางชุดเสียง 1-5: ผู้วิจัย

3.3) การจัดวางชุดเสียง 6-3

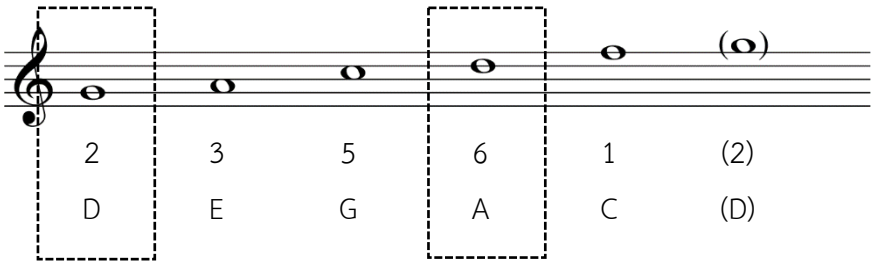
การจัดวางชุดเสียง 6 กับชุดเสียง 3 ไว้ด้วยกัน ประกอบด้วย ชุดเสียง 6 มีโน้ต 6-1-2-3-5 และชุดเสียง 3 มีโน้ต 3-5-6-1-2 เมื่อนำมาจัดวางเป็นชุดเสียง 6-3 จะได้ผลลัพธ์เป็น 6-1-2-3-5 โดยมี 6 กับ 3 เป็นหลักเสียง



แผนภูมิโน้ตที่ 12 การจัดวางชุดเสียง 6-3: ผู้วิจัย

3.4) การจัดวางชุดเสียง 2-6

การจัดวางชุดเสียง 2 กับชุดเสียง 6 ไว้ด้วยกัน ประกอบด้วย ชุดเสียง 2 มีโน้ต 2-3-5-6-1 และชุดเสียง 6 มีโน้ต 6-1-2-3-5 เมื่อนำมาจัดวางเป็นชุดเสียง 2-6 จะได้ผลลัพธ์เป็น 2-3-5-6-1 โดยมี 2 กับ 6 เป็นหลักเสียง



แผนภูมิโน้ตที่ 13 การจัดวางชุดเสียง 2-6: ผู้วิจัย

การจัดวางชุดเสียงในบทเพลงเพลงหนึ่งของจีนตามปกติมีรูปแบบตาม 4 ชนิดข้างต้น และเห็นการจัดวางชุดเสียงที่เป็นหลักใหญ่ของเพลงได้ตั้งแต่คู่ของหลักเสียงแรกเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ยังพบเห็นการเพิ่มชุดเสียงเข้าไปในชุดเสียง ส่งผลให้เกิดการเลื่อนหลักเสียง โดยปกติจะเลื่อนขึ้นไปเป็นคู่ 4 จากชุดเสียงแรก เช่น เพลงที่มีการจัดวางชุดเสียง 5-2 มีการเพิ่มชุดเสียง 1 เข้ามา เป็นต้น

2.2.2.3 การบันทึกโน้ตเพลงจีน

การบันทึกโน้ตเพลงจีนของวงมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี สำหรับเครื่องดนตรีจีนที่ใช้บรรเลงในงานต่าง ๆ ส่วนใหญ่มีรูปแบบการบันทึกโน้ตเพลงจีนแบบเจี๋ยนกู่ (Jaen Kuo) และมีบางเพลงที่ใช้โน้ตสากล

โน้ตเพลงจีนแบบเจี๋ยนกู่มีลักษณะเดียวกันกับโน้ตแบบเชอเว (ตัวเลข) รูปแบบโน้ตตัวเลข (เจี๋ยนกู่) ชาวจีนได้มีการคิดค้นการบันทึกโน้ตดนตรี ซึ่งเป็นรูปแบบการบันทึกโน้ตที่ใช้บันทึกทำนองเป็นตัวเลข ได้รับความนิยมและถูกใช้อย่างแพร่หลายในวงดนตรีจีนโดยส่วนใหญ่ รูปแบบการบันทึกโน้ตระบบเจี๋ยนกู่เกิดขึ้นในปี ค.ศ.1949 ช่วงสงครามกลางเมืองจีน พรรคคอมมิวนิสต์มีชัยชนะเหนือพรรคก๊กมินตั๋ง เป็นผลให้รัฐบาลสาธารณรัฐจีนกลุ่มที่ปกครองแผ่นดินใหญ่สิ้นสุดลงและได้ทำการลี้ภัยไปจัดตั้งรัฐบาลจีนขึ้นใหม่ที่เกาะไต้หวัน พรรคคอมมิวนิสต์จีนที่เป็นฝ่ายชนะได้เข้าปกครองแผ่นดินใหญ่แทน มีผู้นำคือเหมา เจ๋อ ตุง ได้จัดตั้งสาธารณรัฐประชาชนจีน (PRC) ที่กรุงปักกิ่งบน จัตุรัสเทียนอันเหมิน ทั้งนี้เพื่อปกครองจีนแผ่นดินใหญ่ ซึ่งสำนักวัฒนธรรมท้องถิ่นต่างๆ ได้ให้การสนับสนุนการศึกษาและการสะสมดนตรีต่างๆ ทั่วประเทศจีน โดยมีนักศึกษาจีนได้เดินทางไปศึกษายังต่างประเทศจำนวนมาก และได้รับเอาความรู้ในการบันทึกโน้ตดนตรีตามวิธีการของเชอเว (Cheve Method) รับมาจากประเทศญี่ปุ่น ซึ่งได้รับความนิยมในเวลาต่อมาและเรียกการบันทึกโน้ตแบบนี้ว่า “เจี๋ยนกู่” (Jaen Kuo) การบันทึกโน้ตเพลงแบบเจี๋ยนกู่ จะนิยมใช้บันทึกบทเพลงที่มีความเป็นลักษณะดั้งเดิมของจีน (Politoske 1984, 59) โดยประกอบด้วย

1) มีการเปรียบเทียบการเรียงลำดับตัวเลขกับระดับเสียงต่าง ๆ

2) โน้ตที่มีระดับเสียงที่สูงกว่าระดับเสียงปกติให้ใส่จุดในตำแหน่งข้างบนตัวเลข

3) โน้ตที่มีระดับเสียงที่ต่ำกว่าระดับเสียงปกติให้ใส่จุดในตำแหน่งข้างใต้ตัวเลข

4) ไม่ปรากฏการใช้เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) ในการเขียนโน้ตแบบเจี๋ยนกู๋

5) เลข 0 จะถูกแทนค่าให้เป็นตัวหยุด

6) มีการกำหนดรูปแบบอัตราค่าโน้ต

7) มีการใช้สัญลักษณ์ tie, slur, barline, double barline มาใช้เช่นเดียวกับการเขียนโน้ตแบบสากล และให้ความหมายที่เหมือนกัน

ตารางที่ 1 การเปรียบเทียบลำดับตัวเลขกับระดับเสียงต่าง ๆ

ลำดับตัวเลข	1	2	3	4	5	6	7
ระดับเสียง	โด	เร	มี	ฟา	ซอล	ลา	ที

ตารางที่ 2 การกำหนดอัตราค่าโน้ตต่าง ๆ

อัตราค่าของตัวโน้ต	**สัญลักษณ์**	**รูปแบบลักษณะ**
โน้ตตัวดำ	1	ตัวเลขเดี่ยว
โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น	1	ตัวเลขที่มีเส้นขีดเส้นใต้ 1 เส้น
โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นประจุด	1.	ตัวเลขที่มีเส้นขีดเส้นใต้ 1 เส้นและมีจุดด้านข้าง
โน้ตเขบ็ตสองชั้น	1	ตัวเลขที่มีเส้นขีดเส้นใต้ 2 เส้น
โน้ตเขบ็ตสองชั้นประจุด	1.	ตัวเลขที่มีเส้นขีดเส้นใต้ 2 เส้นและมีจุดด้านข้าง
โน้ตตัวหยุด	0	ตัวเลขที่เป็นศูนย์

5 51 7 1	5. 6	5 6 5	5 6 5 4	212 4	5 6 5 4
2 4 5	4 5 3 2	1 77	1 77 1 77	1. 2	1 1 2
4 5 5	3 1 5	4 3 3	2. 1 6 1	1 0	

แผนภูมิโน้ตที่ 14 การบันทึกโน้ตเพลงจ่ายเซอ่วงแบบเจี๋ยนกู่: ผู้วิจัย

2.3 ข้อมูลทั่วไปของจังหวัดชลบุรี

2.3.1 ประวัติความเป็นมาชนชาวจีน ชุมชนบางปลาสร้อย จังหวัดชลบุรี

ปัจจุบันเป็นที่ตั้งของเทศบาลเมืองชลบุรี ประวัติการอพยพของชนชาวจีน หรือที่เรียกว่าผู้ลี้ภัยจากชาวแมนจูที่เข้ามายังประเทศไทยแบ่งออกเป็นสองกลุ่มใหญ่ด้วยกัน ได้แก่ กลุ่มชนชาวจีนที่มาจากเมืองเมืองเฉาโจวหรือแต้จิ๋วเดินทางอพยพมาอยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทยแถบเมืองชลบุรีหรือชุมชนบางปลาสร้อย กลุ่มชนชาวจีนอีกหนึ่งพวกที่มาจากภาคใต้ของมณฑลฝูเจี้ยนหรือมณฑลฮกเกี้ยนเดินทางอพยพมาอยู่ทางภาคใจ้ของประเทศไทยแถบสงขลา จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่า ชนชาวจีนได้เดินทางเข้ามาตั้งถิ่นฐานในชลบุรีอย่างน้อยที่สุดราวสมัยอยุธยาตอนปลาย จากหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังที่วัดใหญ่อินทารามปรากฏเป็นภาพบุคคลอยู่ในลักษณะทหารจีนถือมีด ภาพชาวจีนเป็นลูกเรือกำปั่นโดยมีกัปตันเป็นฝรั่งในชาดกเรื่องมหาชนก ภาพชาวจีนสองคนนั่งอยู่ในเรือนไทยในชาดกเรื่องวิธูรบัณฑิต และภาพชาวจีนไว้หางเปียยาว เป็นต้น

หลักฐานที่ศาลหลักเมืองจังหวัดชลบุรีแสดงให้เห็นถึงความเชื่อของคนไทยเชื้อสายจีนที่ศาลหลักเมืองมีเจว็ดแผ่นไม่กระดาน ปรากฏเป็นภาพแกะสลักรูปเทพารักษ์เจว็ดแผ่นกลางมีลักษณะคล้ายศิลปะแบบอยุธยา มีความเชื่อว่าศาลหลักเมืองนี้หรือศาลเทพารักษ์เดิมสร้างร่วมสมัยกับวัดใหญ่อินทาราม ภายในอาคารศาลหลักเมืองชลบุรีมีอักษรจีนเขียนว่า เป่า โย่ว ซื่อ หมิน (ปกป้องคุ้มครองประชาชน) และมีตัวอักษรจีนสลักที่เสาในศาลหลักเมืองเป็นบทกลอนคู่ตุ้ยเหลียน

หลักฐานการอพยพของชนชาวจีนที่ปรากฏอีกหนึ่งสถานที่ คือ วัดสวนตาล เชื่อกันเดิมชื่อ วัดสมณโกฏิ เป็นวัดเก่าแก่ตั้งแต่สมัยอยุธยา ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นวัดร้าง อยู่ในการกำกับดูแลของสำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ ตั้งอยู่ที่ถนนวชิรปราการ ตำบลบางปลาสร้อย อำเภอเมืองจังหวัดชลบุรี มีพื้นที่ 1 ไร่ 65 ตารางวา มีโบสถ์สถาปัตยกรรมจีน 1 หลัง มีพระพุทธรูปขนาดน้อยใหญ่บรรจุอยู่ในโบสถ์ดังกล่าว 18 องค์ เรียกชื่อว่า “โบสถ์วัดสวนตาล” โบสถ์และพระพุทธรูปในโบสถ์สร้างในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราช เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์แห่งหนึ่งของชลบุรี สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการตั้งชุมชนชาวจีนในสมัยพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรี ในสมัยรัตนโกสินทร์ได้เกิดการแข็งข้อของขาวจีนเกิดขึ้นที่ชลบุรีหรือบางปลาสร้อยในตอนต้นรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) สมาคมลับเป็นผู้จุดชนวนขึ้นต่อต้านฝ่ายปกครองของท้องที่ที่ใช้อำนาจกดขี่โดยมิชอบ บทสรุปหัวหน้ากลุ่มหนีไปได้และพรรคพวกที่ก่อการแข็งข้อถูกสังหารและจำคุกตลอดชีวิต

สังฆราช ฌอง แบปติสต์ ปาลเลอกัวซ์ (Bishop Jean-Baptiste Pallegoix) บาทหลวงชาวฝรั่งเศสพระสหายสนิทของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ได้เดินทางมาที่บางปลาสร้อย และบันทึกถึงชนชาวจีนกล่าวว่า “เมืองนี้ตั้งอยู่ชายเนินในอ่าวอันมีปลาชุกชุม การจับปลาทำได้มากอย่างไม่น่าเชื่อ เมื่อเดินผ่านเข้าไปในตลาดจะสังเกตเห็นแต่ปลาชนิดต่าง ๆ เป็นกองใหญ่ ๆ และด้วยเงินเพียงเฟื้องเดียว ข้าพเจ้าสามารถซื้อปลาเลี้ยงคนที่ไปด้วยกันได้ 15 คน

พลเมืองทั้งไทยและจีนรวมกัน 6,000 คน เป็นพ่อค้าและชาวประมง จังหวัดนี้มีการเพาะปลูกอันอุดมสมบูรณ์มาก มีทั้งข้าว น้ำตาล ยาสูบชนิดดี ผลไม้ และผักอเนกอนันต์ มีนาเกลือและเปลือกหอยอย่างไม่รู้จักหมดสิ้น ซึ่งชนชาวจีนนำเอาไปผลิตเป็นปูนขาว”

ในปี พ.ศ. 2419 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ทรงเสด็จประพาสเมืองชลบุรีหรือชุมชนบางปลาสร้อย เมื่อทรงเสด็จถึงค่ายหลวง ตำบลอ่างศิลา ทรงบันทึกไว้ว่า “ท่านกรมท่าให้ปลัดจีนเป็นผู้รักษาอยู่ที่นี้คนหนึ่ง แล้วไปดูเขาทำทอง เจ๊กด้วงเป็นช่างที่บางปลาสร้อย ถึงบางปลาสร้อยแล้วแล่นตามลมมาขึ้นที่ตพาน ทอดสมอหน้าบางปลาสร้อย ตำบลอ่างศิลา แขวงเมืองชลบุรี บ้านราษฎรจีนมาแต่เมืองจีนและเกิดเมืองไทยราว 560 คนเศษ รวมราษฎรไทยจีนชายหญิงในบ้านอ่างศิลา 740 คนเศษ ในแขวงบ้านอ่างศิลานั้น หลวงฤทธิศักดิ์ชลเขตกับหลวงพิทักษ์จีนประชาเป็นปลัดเมืองชลบุรี บ้านเสม็ดมีราษฎรชาวบ้านชายหญิงไทยจีน 80 คนเศษ บ้านหัวโปรงมีราษฎรชาวบ้านชายหญิงไทยจีน 320 คนเศษ บ้านโรงนอกมีราษฎรชายบ้านหญิงไทยจีน 200 คนเศษ บ้านมะกอกมีราษฎรชาวบ้านชายหญิงไทยจีน 200 คนเศษ” ต่อมา อีก 13 ปี ในพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 5 เมืองครั้งเสด็จประพาสเมืองชลบุรีเมื่อปี พ.ศ. 2451 ทรงบันทึกไว้ว่า “จีนไต้ก๋งกล่าวว่าถ้าไปอ่างหินเห็นจะถูกคลื่นมากกว่านี้ จึงทำการตกลงไปเมืองชล เรือเมล์เขามาจอดที่สะพานศาลเจ้าอยู่ระหว่างสะพานหลวงเดิม มีร้านถ่ายรูปร้านหนึ่ง ช่างจีนมีกัลยาณมิตรได้เรียกให้ไปถ่ายรูปหมู่ที่ที่ว่ากรหลวงอำนาจจีนนิกรตามไปหาที่ที่ว่าการ และได้ลงเรือฉลอมสองลำด้วยกัน โดยแล่นใบกลับมาที่สะพานศาลเจ้า”

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ระบุว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ปรากฏเรื่องราวของชนชาวจีนในชลบุรีมากมาย ยกตัวอย่าง ในนิราศเมืองแกลง มีตอนหนึ่งสุนทรภู่กล่าวถึงคนจีนที่บางปลาสร้อยและที่พัทยา ชาวแต้จิ๋วน่าจะเป็นคนจีนในชลบุรี ส่วนใหญ่เข้ามาประกอบอาชีพทุกอย่างตั้งแต่รับจ้างสีข้าวด้วยมือ ร่วมทุนกันตั้งโรงสีข้าวและภายหลังออกมาทำกิจการโรงสีข้าวของตนเอง รับจ้างย้อมผ้าและค้าผ้าเป็นนายเรือ (จุนจู้) ค้าขายปลาและของป่า เครื่องเทศ ทำน้ำปลากระตักและทำกะปิเคย รวมไปถึงการเป็นชาวไร่และช่างต่าง ๆ กล่าวคือเป็นตั้งแต่กุลีไปจนถึงนายทุน

คนจีนเรียกชื่อบางปลาสร้อยว่า “มั่งก้ะส่วย” มีคำสันนิษฐานว่าคำว่าเกาะสีชังน่าจะมาจากภาษาจีนว่า “ซีซัน” มีความหมายว่า สี่คนทำไร่ นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานชื่อบ้านที่เกี่ยวกับชนชาวจีนอีกมากมาย เช่น บ้านเนินตั้ว ศาลาธรรมยี่กงษี ไร่ไหหลำ ตลาดปุ่นเฒ่าม้า หรือชื่อหมู่บ้านเป็นต้น พื้นที่ตั้งถิ่นฐานที่สำคัญของชาวจีนที่บริเวณชุมชนบางปลาสร้อย พนัสนิคม บ้านบึง พานทอง และเกาะสีชัง แบ่งออกได้เป็นสองกลุ่ม คือ

ประการแรก ชุมชนประมง ได้แก่ บริเวณชุมชนที่ตั้งอยู่ติดกับทะเล ชนชาวจีนได้เข้ามาค้าขาย ทำงานช่างอุตสาหกรรมการต่อเรือ การประมงอุตสาหกรรมที่มีความเกี่ยวเนื่องเกี่ยวกับการประมงจนกระทั่งเป็นกุลีรับจ้าง ชุมชนบางปลาสร้อยหรือบริเวณเขตเทศบาลเมืองชลบุรีเคยเป็นจุด

เปลี่ยนระบบการขนส่งระหว่างทางน้ำและทางบก โดยรับสินค้าจากดินแดนหลังเมืองท่าที่พานทอง พนัสนิคม และบ้านบึงมาพักไว้ บริเวณท่าเรือที่สำคัญ ได้แก่ เกาะสีชัง อ่างศิลา และบางปลาสร้อย โดยการส่งสินค้าต่อทางน้ำไปยังเมืองต่าง ๆ โดยเฉพาะที่กรุงเทพมหานคร รับส่งคนโดยสาร สินค้า นำน้ำตาลทรายแดง ข้าว และปลา มีเรือสำเภาแล่นติดต่อระหว่างกรุงเทพมหานครกับเมืองอื่น ๆ เช่น บางปลาสร้อย บางพระ บางปะกง บางละมุง ระยอง จันทบุรี ทุ่งใหญ่ และเกาะกง ตลอดทั้งปีโดยไม่ต้องรอมรสุมสงบ ประการสำคัญ คือ ชนชาวจีนได้เข้ามามีส่วนในการประมงเป็นสำคัญ เช่น ที่อำเภอเมืองหรือเมืองปลาสร้อย เป็นแหล่งชุมชนจีนขนาดใหญ่และมีการทำประมงกันอย่างแพร่หลาย กลุ่มชนชาวจีนที่ตั้งถิ่นฐานอยู่แถบชายฝั่งทะเลมีบทบาทสำคัญในการผลิต ทำให้ผลผลิตมีจำนวนมากขึ้น ส่งผลให้สินค้าราคาถูกลง อาทิ ปลา และเน้นการผลิตเพื่อทำการส่งออก ในขณะที่คนไทยสมัยนั้นยังประกอบอาชีพประมงเพื่อยังชีพ อาจมีการแลกเปลี่ยนระหว่างกันอยู่บ้างแต่ไม่มากนักและไม่พอที่จะขายหรือทำการส่งออก เมืองท่าและชุมชนประมงเปรียบเสมือนประตูทองต้อนรับชนชาวจีนที่อพยพมาด้วยปัจจัยผลัก (Push factor) ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น ความยากลำบาก ความวุ่นวายในประเทศ และปัจจัยดึง (Pull factor) จากประเทศไทยเองซึ่งมีความต้องการแรงงานชนชาวจีนจำนวนมากสำหรับการผลิตพืชเศรษฐกิจเพื่อทำการส่งออก และประกอบกับการผลิตอุตสาหกรรมหลายประการซึ่งต้องการแรงงานเป็นสำคัญ ปัจจัยเหล่านี้ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางเศรษฐกิจในสังคมไทยอย่างมากมาย

ประการที่สอง ชุมชนเกษตรในดินแดนเมืองท่า ได้แก่ พนัสนิคม พานทอง และบ้านบึง ชุมชนชาวจีนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานเพื่อทำการเกษตร การตลาดที่มีความสำคัญมากที่สุดคือ การปลูกอ้อย และการผลิตน้ำตาล ในปี พ.ศ. 2365 การปลูกอ้อยเพื่อแปรรูปเป็นน้ำตาลมีออยู่มากในแถบเมืองบางปลาสร้อย นครไชยศรี บางปะกง และแปดริ้ว ส่วนใหญ่ชาวไทยจะประกอบอาชีพปลูกอ้อย ในขณะที่ชาวจีนจะเป็นผู้ผลิตน้ำตาล ชนชาวจีนที่ทำไร่อ้อยหรือโรงหีบนั้น ส่วนใหญ่เป็นชาวจีนแต้จิ๋ว เนื่องจากมีประสบการณ์จากถิ่นกำเนิดบนผืนแผ่นดินใหญ่ ในปี พ.ศ. 2381 สังฆราช ฌอง แบปติสต์ ปาลเลอกัวซ์ (Bishop Jean-Baptiste Pallegoix) บาทหลวงชาวฝรั่งเศส ได้กล่าวถึง โรงหีบแถบเมืองฉะเชิงเทราว่ามีไม่ต่ำกว่า 20 โรง คนที่เป็นเจ้าของกิจการล้วนเป็นคนจีนแทบทั้งสิ้น โรงหีบแห่งหนึ่งมีคนงานอยู่ประมาณ 200 คน ในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้แยกเจ้าภาษีน้ำตาลออกเป็นสามส่วนและเก็บภาษีในสามเขตใหญ่ ๆ ชลบุรีอยู่ในเขตที่สอง หัวเมืองฝ่ายตะวันออก ประกอบด้วยฉะเชิงเทรา นครนายก ปราจีนบุรี พนัสนิคม ชลบุรี บางละมุง ระยอง ตราด จันทบุรี รวม 9 หัวเมือง และได้มีการจัดตั้งโรงทำน้ำตาลทรายขนาดใหญ่ที่พนัสนิคม ชนชาวจีนที่อยู่ในชลบุรีมีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้ประกอบการอุตสาหกรรมน้ำตาลทราย และในปี พ.ศ. 2532 มีโรงงานน้ำตาลทรายในชลบุรีเป็นโรงงานน้ำตาลทรายแดง 50 โรง เงินทุน 26,713,000 บาท จำนวนคนงาน 891 คน และโรงงานน้ำตาลทรายขาว 6 โรง เงินทุน 490,200,000 บาท จำนวนคนงาน 2,065 คน ส่วนการตั้งโรงสีข้าวใน

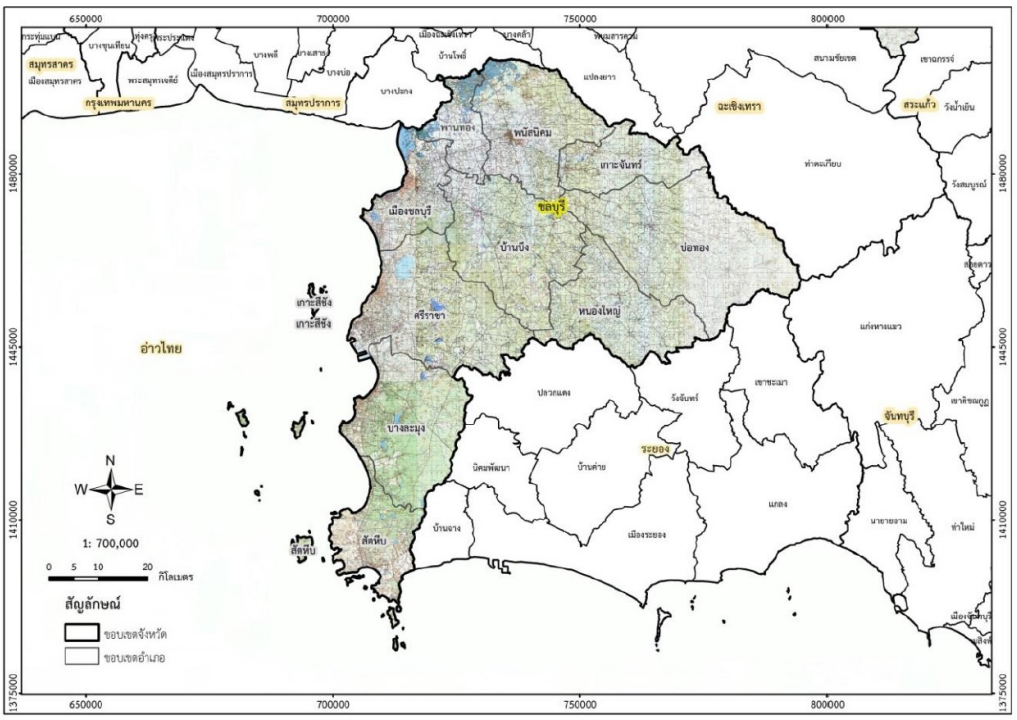
ชลบุรี ชนชาวจีนมีบทบาทสำคัญมาก ในระยะแรกชนชาวจีนได้เข้ามาเป็นลูกจ้างรับสีข้าวด้วยมือ จนกระทั่งลงทุนทำโรงสีข้าวอยู่ถึง 200 กว่าโรง เงินทุน 71,806,000 บาท และมีคนงาน 7,530 คน กิจการโรงสีข้าวทำการรับซื้อข้าวที่พานทอง แปดริ้ว ซึ่งเป็นแหล่งที่ปลูกข้าวจำนวนมากแถบลุ่มแม่น้ำบางปะกง (บุญเดิม, 2558)

2.3.2 ลักษณะทางภูมิศาสตร์

1) ที่ตั้งและอาณาเขต

จังหวัดชลบุรีมีตำแหน่งทางภูมิศาสตร์อยู่ในเขตภาคตะวันตกของประเทศไทย ตามการแบ่งภูมิภาคประเทศไทยโดยใช้เกณฑ์ทางภูมิศาสตร์ของราชบัณฑิตยสถาน หรือริมฝั่งทะเลตะวันออกของอ่าวไทย ซึ่งจากการคำนวณเนื้อที่ด้วยระบบสารสนเทศภูมิศาสตร์ พบว่า จังหวัดชลบุรีมีเนื้อที่ 4,524.75 ตารางกิโลเมตร หรือ 2,827,969 ไร่ ตั้งอยู่ละติจูด 12° 30′ 30″ ถึง 13° 35′ 23″ หรือ ตั้งอยู่ระหว่าง พิกัดเหนือ 1,383,540 เมตร ถึง 1,503,360 เมตร และลองจิจูด 100° 38′ 49″ ถึง 101° 43′ 07″ หรือพิกัดตะวันออก 678,650 เมตร ถึง 794,690 เมตร อยู่ห่างจากกรุงเทพมหานครเป็นระยะทางประมาณ 81 กิโลเมตร มีอาณาเขตติดต่อกับบริเวณใกล้เคียง ดังนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดฉะเชิงเทรา บริเวณอำเภอบางปะกง อำเภอบางโพธิ์ และอำเภอแปลงยาว
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดระยอง บริเวณอำเภอเขาชะเมา อำเภอวังจันทร์ อำเภอปลวกแดง อำเภอนิคมพัฒนา และอำเภอบ้านฉาง
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	จังหวัดฉะเชิงเทรา บริเวณอำเภอท่าตะเกียบ จังหวัดจันทบุรี บริเวณอำเภอแก่งหางแมว
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	ชายฝั่งทะเลด้านตะวันออกของอ่าวไทย



ภาพที่ 1 แผนที่ภูมิประเทศแสดงที่ตั้งและอาณาเขตจังหวัดชลบุรี (กรมการปกครอง, 2556)

2) สภาพภูมิประเทศ

จังหวัดชลบุรี พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นที่ราบชายฝั่งทะเลและที่ราบสลับเนินเขา มีเทือกเขาทอดตัวเป็นแนวยาวจากทิศตะวันตกเฉียงเหนือไปจนถึงทิศตะวันออกเฉียงใต้ของจังหวัด การแบ่งสภาพภูมิประเทศโดยทั่วไป แบ่งออกเป็น 5 บริเวณ ได้แก่ บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำบางปะกงทางตอนบนและตอนกลางด้านทิศตะวันตกของจังหวัด บริเวณที่ราบชายฝั่งทะเลด้านทิศตะวันตกของจังหวัด บริเวณที่ราบลูกคลื่นและเนินเขาด้านทิศตะวันออกของจังหวัดมีลักษณะพื้นที่สูงต่ำคล้ายลูกระนาด บริเวณพื้นที่สูงชันและภูเขาทางตอนกลางและด้านทิศตะวันออกของจังหวัด และบริเวณพื้นที่เกาะเล็กเกาะใหญ่ที่มีลักษณะชาวฝั่งเว้าแหว่งเป็นอ่าวและหาดทรายรอบเกาะ

3) สภาพภูมิอากาศ

สภาพภูมิอากาศของจังหวัดชลบุรี ขึ้นอยู่กับอิทธิพลของลมมรสุม 2 ชนิด ได้แก่ ลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือที่พัดปกคลุมตั้งแต่ราวกลางเดือนตุลาคมถึงกลางเดือนกุมภาพันธ์ โดยลมพัดพาความหนาวเย็นจากประเทศจีนเข้ามาสู่ประเทศไทยในฤดูหนาว ส่งผลให้อากาศเย็นและคลื่นลมปานกลาง และลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ที่พัดปกคลุมในช่วงฤดูฝน ราวกลางเดือนพฤษภาคมถึงกลางเดือนตุลาคม ส่งผลให้มีฝนตกชุกมากและคลื่นลมค่อนข้างแรง การแบ่งฤดูกาลพิจารณาตามลักษณะลมฟ้าอากาศของจังหวัด สามารถแบ่งออกเป็น 3 ฤดู ดังนี้

3.1) ฤดูร้อน เริ่มต้นตั้งแต่ราวกลางเดือนกุมภาพันธ์ถึงกลางเดือนพฤษภาคม มีลมจากฝ่ายใต้และมรสุมตะวันออกเฉียงใต้พัดปกคลุมโดยกำลังค่อนข้างแรงและสม่ำเสมอ ในช่วงฤดูนี้ของจังหวัดชลบุรีจะอากาศไม่ร้อนมากนัก เนื่องด้วยมีลมทะเลช่วยบรรเทาความร้อนแต่มีคลื่นลมค่อนข้างแรงในช่วงบ่ายและช่วงเย็น

3.2) ฤดูฝน เริ่มต้นตั้งแต่กลางเดือนพฤษภาคมถึงกลางเดือนตุลาคม ฤดูนี้มีลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้พักปกคลุมประเทศไทย โดยนำพาความชื้นจากทะเลอันดามันพัดผ่านอ่าวไทยไปยังภาคตะวันออก ซึ่งระยะเริ่มต้นของลมมรสุมจะมีฝนฟ้าคะนอง จนถึงเดือนมิถุนายนฝนจะค่อยๆ ลดลงและทิ้งช่วง และในเดือนที่มีฝนตกชุกคือ สิงหาคม กันยายน และตุลาคม และปริมาณฝนจะลดลงในช่วงเดือนพฤศจิกายน

3.3) ฤดูหนาว เริ่มต้นตั้งแต่กลางเดือนตุลาคมถึงกลางเดือนกุมภาพันธ์ เป็นช่วงลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือพัดปกคลุมประเทศไทย ซึ่งบริเวณความกดอากาศสูงจากประเทศจีนที่มีคุณสมบัติแห้งและเย็นแผ่ลงมาปกคลุมประเทศไทย แต่เนื่องจากจังหวัดชลบุรีอยู่ในละติจูดที่ค่อนข้างต่ำ ไกลจากศูนย์กลางของบริเวณความกดอากาศสูง ส่งผลให้อากาศหนาวเย็นที่แผ่ลงมาได้คลายความเย็นประกอบกับจังหวัดชลบุรีมีชายฝั่งทะเลทำให้อากาศไม่หนาวเย็นมากนัก

2.3.3 ขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยในจังหวัดชลบุรี

1) ประเพณีวิ่งควาย เป็นประเพณีดั้งเดิมที่มีมาอย่างช้านานของจังหวัดชลบุรี ปรากฏมาตั้งแต่สมัยใดไม่มีหลักฐานแน่ชัด โดยเมื่อใกล้วันออกพรรษา บรรดาชาวไร่ ชาวนา และชาวสวน จะรวมกลุ่มกันจัดกิจกรรมวิ่งวัวควายขึ้น ในสมัยก่อนชาวบ้านจะใช้ทั้งม้า วัว และควายช่วยทำงาน ในเวลาต่อมาเนื่องจากการเลี้ยงม้ามีจำเป็นต้องมีผู้ดูแลเลี้ยงดูเป็นอย่างดีก่อให้เกิดภาระมาก และวัวพันธุ์ที่ใช้ทำงานลดเหลือน้อยลงทุกที ในปัจจุบันจึงมีแต่วัวนมและวัวเนื้อเพื่อแปรรูป เกษตรกรชาวบ้านทั่วไปจึงหันมานิยมเลี้ยงควายเพื่อใช้งานแทน และเนื่องจากเกษตรกรใช้เครื่องจักรแทนที่แรงงานควาย จึงคงเหลือแต่ประเพณีวิ่งควายปรากฏให้เห็น และถือเป็นประเพณีของจังหวัดชลบุรีที่มีอยู่เพียงจังหวัดเดียวในประเทศไทย ซึ่งเมื่อถึงวันขึ้น 14 ค่ำ เดือน 11 ชาวบ้านจะรวมตัวกันเตรียมปัจจัยไทยธรรมใส่เกวียนไปวัด เพื่อจัดเตรียมงานที่ศาลาวัดสำหรับการเทศน์มหาชาติในรุ่งขึ้นของวันถัดไป เนื้อเรื่องที่ใช้ในการแสดงเทศน์มหาชาติ คือ เวสสันดรชาดก เนื้อหากล่าวถึงพระประวัติในอดีตชาติของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าก่อนจะประสูติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ มีทั้งหมด 13 กัณฑ์ หรือทั้งสิ้น 13 ตอน โดยเริ่มจากกัณฑ์ทศพร ใช้เกวียน 13 เล่มสำหรับใส่ปัจจัยไทยธรรม และควายที่ใช้เทียมเกวียน 26 ตัว จนกระทั่งมีผู้คนมาชุมนุมกันเป็นจำนวนมาก กิจกรรมต่าง ๆ จึงเริ่มดำเนินการ โดยเฉพาะกิจกรรมนี้จะมีควายมาชุมนุมกันเป็นจำนวนมาก สำหรับควายที่นำมาวิ่งนั้น ผู้เป็นเจ้าของจะใช้ด้ายดิบสีขาวสลับสีแดงหรือใช้ผ้าสีคาดหน้าผากระหว่างเขาทั้งสองข้าง และใช้กระดาษแข็งตัดเป็นรูปใบโพธิ์ปิดทับด้วยแผ่นโลหะฉลุสลับสีเป็นลวดลายห้อยไว้ระหว่างหน้าผาก ส่วนเขาทั้งสองข้าง

ถูกสวมด้วยถุง ซึ่งเย็บด้วยผ้าสีต่าง ๆ บริเวณปลายเขาติดพู่ ถ้าไม่ได้สวมถุงจะใช้น้ำมันทาเขาให้เป็นเงาแทน บริเวณคอผูกกระดิ่งใบใหญ่ เมื่อควายวิ่งจะมีเสียงดังสนั่น (กระทรวงศึกษาธิการ, 2542: 195-208)

2) ประเพณีกินเจ ประวัติความเป็นมา เจ แปลว่า ไม่มีคาวหรือแปลได้อีกอย่างหนึ่งว่าอุโบสถหรือการถือศีล จึงเกิดเป็นที่มาของคำว่า “ถือศีลกินเจ” ที่มาของการกินเจนี้มีว่ากันหลายตำนานและเหตุผล เช่น เพื่อชำระล้างร่างกายให้สะอาดเพื่อการถือศีล เพื่อระลึกถึงพวกนักรบที่มีบุญคุณต่อประเทศชาติ เพื่อให้เทพเจ้าต่างๆ คุ้มครองให้ประสบแต่โชคดี เป็นต้น เป็นประเพณีถือศีลเพื่อล้างบาป ให้หมดเคราะห์กรรมต่าง ๆ ประเพณีกินเจจะเริ่มในวันที่ 1 เดือน 3 ของทุกปีจีน เป็นเวลา 10 วัน การกินเจต้องกินก่อนถึงพิธี 3 วัน เพื่อเป็นการล้างท้อง เมื่อเริ่มกินเจในวันพิธีผู้กินเจต้องนุ่งขาวห่มขาวเป็นเวลา 13 วัน การกินเจ ต้องงดเว้นเนื้อสัตว์ทุกชนิด กินแต่อาหารที่ทำมาจากพืชผักเท่านั้น ยกเว้นผักที่มีกลิ่นฉุน 5 ชนิด คือ กระเทียม หัวหอม กุยช่าย หลักเกียว และใบยาสูบ เพราะผักเหล่านี้มีรสหนัก กลิ่นรุนแรง ซึ่งคนจีนเชื่อว่ามีสารพิษที่ทำลายพลังธาตุทั้งห้าในร่างกาย เป็นเหตุให้อวัยวะหลักสำคัญภายในทั้งห้าทำงานไม่เป็นปรกติดังนี้ คือ หัวใจ ไต ปอด ตับ และม้าม (กระทรวงศึกษาธิการ, 2542: 279-280)

3) ประเพณีบุญกลางบ้าน ประเพณีงานบุญกลางบ้านถือได้ว่ามีขึ้นพร้อมกับการตั้งถิ่นฐานของชุมชน การทำบุญกลางบ้านเป็นงานบุญที่แตกต่างไปจากการทำบุญอื่น ๆ ซึ่งแทนที่จะทำบุญกันที่วัดที่อาคารหรือที่บ้าน แต่จะทำบุญ ณ บริเวณลานกว้างกลางหมู่บ้าน อันเป็นที่สาธารณะ หรือลานวัดร้าง ลานท้องนา โดยนำเอาความเชื่อถือเรื่องผีแบบโบราณเข้ามาผสมผสานกับพิธีทางพุทธศาสนา คือ มีการสวดมนต์เย็น (สวดพระปริตร) ในบริเวณพิธี และในตอนเช้าวันรุ่งขึ้นก็จะมีการสวดมนต์ทำบุญเลี้ยงพระสงฆ์ สำหรับประเพณีทำบุญกลางบ้านอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรีจะจัดงานอย่างยิ่งใหญ่ โดยมีเทศบาลเมืองพนัสนิคม และการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยร่วมกันจัดงาน ตามความเชื่อและประเพณีดั้งเดิมการทำบุญกลางบ้านจะกระทำกันระหว่างเดือน 3 ถึงเดือน 6 โดยมีความเชื่อว่าบุคคลผู้ทำบุญเดือน 3 กลางเดือน จะเป็นผู้อยู่รอดปลอดภัย มีความอุดมสมบูรณ์เหลือกินเหลือใช้ ซึ่งประเพณีได้ถือปฏิบัติสืบทอดกันมานานนับร้อยปีแล้ว ประเพณีนี้ถือเป็นการทำบุญตลอดจนบูชาและอุทิศส่วนกุศลให้แก่พระภูมิเจ้าที่ เจ้ากรรมนายเวร ฯลฯ เพื่อขอความคุ้มครองให้อยู่เย็นเป็นสุข และประสบความเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่การงาน ขับไล่สิ่งเลวร้ายต่างๆ ในรอบปีที่ผ่านมาให้หมดสิ้นไป โดยการสะเดาะเคราะห์ขอให้ฝนตกต้องตามฤดูกาลอันจะทำให้พืชพันธุ์ธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ (บางตำบลมีการแห่นางแมวขอฝน) ผลที่ได้รับจากการทำบุญกลางบ้านทางอ้อม คือความสามัคคี การไต่ถามสารทุกข์สุกดิบซึ่งกันและกัน มีปัญหาปรึกษาช่วยกันแก้ไข โดยผู้เฒ่าผู้แก่ หรือชาวบ้านจะเป็นผู้ร่วมกำหนดวันทำบุญ โดยถือเอาวันว่างและสะดวก การที่กำหนดทำบุญในเดือน 3 กลางเดือน โบราณว่าเป็นวัน “กบไม่มีปาก นาคไม่มีก้นขี้” หมายความว่า กบร้องที่

ไหนคนก็จะตามเสียงร้องนั้นไปและไปจับมากิน พญานาคเมื่อกินอาหารแล้ว ไม่ถ่ายออกมาก็ไม่หิว อาหารก็จะเหลืออยู่ ซึ่งหมายความว่า ผู้ที่ทำบุญในเดือน 3 กลางเดือน จะเป็นผู้อยู่รอดปลอดภัยและอุดมสมบูรณ์เหลือกินเหลือใช้ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี, 2546: 35-37)

4) ประเพณีกองข้าวบวงสรวง เป็นประเพณีท้องถิ่นที่สำคัญของจังหวัดชลบุรี โดยจัดให้มีขึ้นในหลายอำเภอ อาทิ อำเภอเมืองชลบุรี อำเภอศรีราชา อำเภอบางละมุง อำเภอพนัสนิคม อำเภอเกาะสีชัง เป็นต้น แต่ปัจจุบันประเพณีกองข้าวในจังหวัดชลบุรี บางพื้นที่ได้เลิกปฏิบัติไปนานแล้ว เท่าที่ยังมีปรากฏอยู่คืออำเภอศรีราชาเพียงแห่งเดียว และได้พยายามอนุรักษ์และฟื้นฟูมาตราบจนถึงทุกวันนี้ ประเพณีกองข้าวหรือพิธีกองข้าวของเมืองชลบุรี นิยมจัดเป็นงานประจำปีในฤดูร้อนราวเดือนเมษายนของทุกปี โดยมีความเชื่อว่า เมื่อกระทำแล้วจะทำให้บ้านเมืองอยู่เย็นเป็นสุข ประชาชนไม่เจ็บป่วย ในงานจะมีการเชิญเจ้าเข้าทรง ณ ศาลเจ้าพ่อหลักเมืองของจังหวัดชลบุรี ซึ่งตั้งอยู่ที่ปากซอยทีฆามารค ถนนวชิรปราการ ฝั่งตะวันตก มักทำติดต่อกันเป็นเวลา 3 วัน ในแต่ละวันจัดพิธีเป็น 2 ตอน คือ ตอนเช้าและตอนเย็น โดยที่เมื่อใกล้จะถึงกำหนดวันงาน กองข้าว ชาวบ้านที่สมัครเป็นลูกจ้างของเจ้าจะนัดประชุมหารือและแบ่งปันหน้าที่กัน เช่น หน้าที่ในการชำระล้าง ปัดกวาดตกแต่งศาลเจ้าพ่อ การจัดเตรียมเครื่องรับรองเจ้า ได้แก่ ขันทองเหลือง ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 18 นิ้วฟุต ประมาณ 3-4 ใบ การเตรียมเครื่องแต่งตัวของเจ้า เช่น ผ้าม่วง ผ้าแพร อย่างละ 3-4 ชุด การจัดเตรียมหมากพลู บุหรี่ เครื่องบูชา เช่น หัวหมู บายศรีปากชาม และขนมต้มขาว ขนมต้มแดง ตลอดจนถึงการจัดหาพิณพาทย์มาบรรเลงในวันงาน บ้างก็รับหน้าที่ตีฆ้อง ประชาสัมพันธ์ให้ทราบทั่วกันว่า วันพรุ่งนี้จะเริ่มพิธีกองข้าว จึงขอเชิญผู้คนให้ไปร่วมพิธีโดยพร้อมเพรียงกัน ชาวบ้านที่ได้ยินก็จะบอกต่อ ๆ กันไป โดยปัจจุบันประเพณีกองข้าวของชาวศรีราชาจะกระทำกันประมาณวันที่ 19-21 เมษายนของทุกปี โดยจัดขึ้นที่บริเวณเขื่อนหน้าบ้านพักนายอำเภอ บริเวณเกาะลอย แหลมฟาน แหลมท้าวเทวา และที่บริเวณสำนักงานเทศบาลเมืองศรีราชา โดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้ร่วมกันจัดงานประเพณีกองข้าวขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2536 และยังเพิ่มกิจกรรมบันเทิงหลายอย่าง รวมทั้งอนุรักษ์กีฬา การละเล่น เช่นเพลงพื้นบ้านและมวยตับจากด้วย (ศูนย์พัฒนาวิชาสังคมศึกษา จังหวัดชลบุรี, 2541: 88-90)

5) ประเพณีวันไหล วันทำบุญปีใหม่ของชาวทะเล โดยกำหนดหลังวันสงกรานต์ประมาณ 5-6 วัน ในอดีตเรียกว่า ประเพณีก่อพระทรายน้ำไหล ซึ่งวัดใดอยู่ใกล้แม่น้ำ ห้วย หนอง คลอง บึงในบริเวณนั้นก็จะจัดประเพณีขึ้น โดยชาวบ้านจะช่วยกันขนทรายตามชายหาดใกล้ๆ เข้าวัดทำให้วัดนั้นๆ ได้รับประโยชน์ในการใช้ทรายก่อสร้างเสนาสนะ (ที่อยู่อาศัยของพระภิกษุสงฆ์) และปูชนียสถานในวัด หรือถมบริเวณวัด วันก่อพระทรายน้ำไหล เป็นวันที่ชาวบ้านขนทรายมาเข้าวัดเพื่อก่อเป็นเจดีย์องค์ใหญ่บ้างเล็กบ้าง บางคนก่อเป็นรูปกรวยเล็ก เพื่อให้ครบ 84,000 กอง เท่ากับจำนวนพระธรรมขันธ์ เจดีย์ทรายตกแต่งอย่างวิจิตรบรรจง ประดับด้วยดอกไม้ และธงต่างๆ เพื่อเป็น

พุทธบูชามีการละเล่นพื้นเมืองเพื่อความสามัคคีและสนุกสนานรื่นเริง มีการทอดผ้าป่า ทำบุญเลี้ยงพระเนื่องในเทศกาลตรุษไทย และจัดเลี้ยงผู้คนที่มาร่วมงานด้วย ปัจจุบันสภาพบ้านเมืองเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว การขนทรายเข้าวัด ดังเช่นในอดีตที่เคยใช้การหาบเข้ามาก็เปลี่ยนเป็นบรรทุกใส่รถยนต์แทน เพื่อให้เกิดความสะดวกและรวดเร็ว วัดหลายวัดจึงไม่เห็นความจำเป็นที่จะใช้ทรายที่ถูกขัดมารวมที่ คู หนอง บึง ประกอบกับสถานที่ดังกล่าวเกิดสภาพตื้นเขิน งาน พระทรายจึงเปลี่ยนไปและเรียกกันง่ายๆ ว่า วันไหล หรือ ประเพณีวันไหล จังหวัดชลบุรีได้จัดงานวันไหล และส่งเสริมการท่องเที่ยวบริเวณชายหาดบางแสน และชายหาดพัทยาขึ้น ประมาณวันที่ 17-18 เมษายนของทุกปี ในเทศกาลวันไหลจะมีการจัดกิจกรรมหลายอย่าง อาทิ การทำบุญใส่บาตร การสรงน้ำพระพุทธรูป การเล่นสาดน้ำสงกรานต์ การก่อพระเจดีย์ทราย การแข่งกีฬาพื้นเมือง การแข่งขันด้านอาชีพ ฯลฯ นอกจากนี้สุภาพสตรีคนใดที่มาร่วมงานด้วยการแต่งกายแบบไทย ก็จะมีแมวมองส่งเข้าประกวดขวัญใจงานวันไหลโดยให้ประชาชนเป็นผู้ตัดสิน ซึ่งสามารถสร้างความสนใจในหมู่ชาวไทยและชาวต่างประเทศได้อย่างดียิ่ง ภายหลังในปี พ.ศ. 2540 การจัดงานประเพณีวันไหลชายหาดบางแสน ได้เปลี่ยนชื่องานเป็นงานก่อพระทราย วันไหลบางแสนนับเป็นประเพณีท้องถิ่นที่ทรงคุณค่าและควรแก่การอนุรักษ์ไว้ (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี, 2546: 34-35)

6) ประเพณีตักบาตรเทโว ประเพณีตักบาตรเทโวสืบเนื่องมาจากครั้งพุทธกาล ขณะที่พระพุทธเจ้ายังดำรงพระชนม์ชีพอยู่ ได้บัญญัติให้พระสงฆ์สาวกของพระองค์ต้องอยู่จำพรรษาในฤดูฝนเป็นเวลา 3 เดือน เริ่มตั้งแต่เดือน 8 แรม 1 ค่ำ ไปถึงเดือน 11 ขึ้น 15 ค่ำ ทั้งนี้เพราะฤดูฝนเป็นฤดูทำนาของชาวบ้าน พระสงฆ์ที่จาริกไปประกาศพระพุทธศาสนาในที่ต่างๆ กัน ต้องเดินทางผ่านไปตามทุ่งนา ทำให้ต้นข้าวกล้าในนาเกิดความเสียหาย และเกิดความไม่สะดวก ในพรรษาที่ 7 นั้น พระองค์ได้แจ้งให้สาวกของพระองค์ได้ทราบว่าพระองค์มีพระประสงค์ จะขึ้นไปจำพรรษาบนดาวดึงส์เทวโลก เพื่อที่จะแสดงธรรมโปรดพระพุทธมารดา ซึ่งได้สวรรคตแล้วไปกำเนิดในชั้นดุสิตแต่เสด็จลงมาประทับที่ชั้นดาวดึงส์เพื่อเปิดโอกาสให้เทวดาชั้นดาวดึงส์ได้ฟังพระอภิธรรมเพราะเทวดาชั้นต่ำกว่าจะขึ้นไปบนสวรรค์ชั้นสูงกว่ามิได้เป็นการสนองคุณพระพุทธมารดา เมื่อพระองค์เสด็จขึ้นไปจำพรรษาจนถึงเดือน 11 ขึ้น 15 ค่ำ ซึ่งเป็นวันออกพรรษาแล้ว จึงตรัสให้พระโมคคัลลานะ พระอัครสาวกเบื้องซ้ายของพระองค์ได้ไปแจ้งข่าวให้ชาวเมือง สังกัดนครทราบว่า พรุ่งนี้เช้า (วันแรม 1 ค่ำ เดือน 11) พระพุทธองค์จะเสด็จกลับจากเทวโลก เพื่อโปรดแก่ชาวเมืองนั้น เมื่อชาวเมืองได้ทราบต่างมีความปิติยินดี เพราะไม่ได้เฝ้าพระองค์มานานแล้ว จึงเตรียมอาหารไว้ใส่บาตรและคอยรับเสด็จอยู่ ดังนั้นตามฝาผนังในโบสถ์ของชาวพุทธ จึงได้เขียนภาพสมมติ ตอนที่พระพุทธเจ้าเสด็จกลับมาจากเทวโลก (ลงมายังมนุษย์โลก) ภาพที่เขียนไว้โดยมาเขียนให้พระพุทธองค์เสด็จลงมาตามบันไดจากที่สูงและที่เชิงบันไดนั้น มีชาวพุทธยืนถือสิ่งของที่จะใส่บาตร (ภาพตอนนี้เรียกว่าพระเจ้าเปิดโลก) ผู้ริเริ่มตักบาตรเทโวของชลบุรีคือคุณนายผู้ช่วยเจ้าพนักงานเก็บภาษีสุราท่านหนึ่งและท่านเจ้าคุณเขมทัสสี

(เอี่ยม) เจ้าอาวาสวัดเขาบางทราย ให้ถือเอาวันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 ซึ่งเป็นวันก่อนพรรษา 1 วันเป็นวันตักบาตรเทโว ณ ที่บนเขาพระบาทบางทราย จึงเป็นประเพณีเรื่อยมาจนถึงทุกวันนี้ การตักบาตรเทโวนี้ บางคนเรียกว่า “ตักบาตรข้าวต้มหาง” เมื่อปลายสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ในวันแรกที่มีการตักบาตรเทโว ได้ทำพิธีอย่างเอิกเกริก โดย ม.ร.ว.แสง ภูชงค์ เป็นผู้ไปติดต่อนำแตรวงทหารมหาดเล็กจากกรุงเทพฯ ประมาณ 20 กว่าคน มาเดินนำกระบวน และมีนายชื่น ไชยศิริ ผู้ว่าราชการจังหวัดชลบุรีเดินนำกระบวนในพิธีตักบาตรเทโวด้วย การตักบาตรเทโวในปีแรกนั้น ออกจะเกิดปัญหายุ่งยากอยู่มาก กว่าพระเณรจะเดินรับบิณฑบาตมาจนถึงวัดโพธิ์ ก็เป็นเวลาสายมาก ชาวบ้านนำข้าวสุก และอาหารอื่นที่เก็บไว้ไม่ได้มาใส่บาตร ในปีต่อไปมีการนำข้าวสาร หรือเงินมาใส่แทนบ้าง โดยจะขอให้ทางวัดจัดบาตรและภาชนะใส่ล้อเลื่อนมาคอยรับ เมื่อเสร็จงานแล้วจะได้นำข้าวสาร และเงินมาจัดแบ่งถวายแก่วัดต่างๆ เพื่อเป็นการป้องกันให้ข้าวสารเสียน้อย ของที่ชาวบ้านนำมาใส่บาตรเป็นข้าวต้มหางเป็นส่วนมาก จนเป็นประเพณีมาจนถึงทุกวันนี้ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2543: 209)

7) ประเพณีถีบกระดาน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จประพาสจังหวัดชลบุรีหลายครั้งหลายวาระ จึงทรงมีความคุ้นเคยกับสภาพและความเป็นอยู่ของชาวชลบุรีเป็นอย่างยิ่งเมื่อราว พ.ศ. 2419 ได้เสด็จประพาสชลบุรีและประทับแรมที่อ่างศิลาเป็นเวลาหลายวัน ได้มีลายพระราชหัตถเลขาเมื่อวันที่ 9 มกราคม 2419 ข้อความตอนหนึ่งว่า ราษฎรที่ทำโป๊ะจับปลาในทะเลนั้น ทำได้แต่เดือน 12 ไปจนถึงเดือน 3 เป็นฤดูลมตะเภาพัดกล้า คลื่นจัดโป๊ะแตก ต้องหยุดการจับปลาไปจนเดือน 12 ในระหว่างหยุดการจับปลา ทำโป๊ะไม่ได้นั้น ราษฎรทำมาหากินด้วยลงเฝือกจากอวนจับปลาและถีบกระดานเก็บหอยชายทะเล เวลาน้ำลงไปที่ชายเลนก็จะเห็นชาวบ้านถีบกระดานดูรวดเร็วคล่องแคล่วนัก” ข้อความจากพระราชหัตถเลขานี้ชี้ชัดว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทอดพระเนตรการถีบกระดานหาหอยชายทะเลของชาวเมืองชล ซึ่งเป็นอาชีพส่วนหนึ่งของชาวชลบุรี ฉะนั้นในงานประจำปีจังหวัดชลบุรีในอดีต จึงจัดให้มีการแข่งขันการถีบกระดาน เพื่อเป็นการส่งเสริมและเอกลักษณ์ของอาชีพประมงไว้ ต่อมาได้ว่างเว้นการถีบกระดานไปหลายปี จนกระทั่งงานประจำปี 2530 ได้มีการฟื้นฟูการแข่งขันถีบกระดานขึ้นมาใหม่เมื่อวันที่ 16 เมษายน 2530 ผู้ว่าราชการจังหวัด ได้ลงถีบกระดานร่วมกับข้าราชการและชาวประมง จึงจารึกเป็นเกียรติประวัติไว้ ปัจจุบันการใช้กระดานถีบยังคงมีอยู่ทั่วไป เฉพาะในหมู่บ้านประมงเล็กๆ ในเขตอำเภอเมืองชลบุรี แต่ลดจำนวนลงอย่างรวดเร็ว เนื่องจากสภาพแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป เช่น น้ำเน่าเสีย โคลนเลนสกปรก ทำให้สัตว์น้ำอาศัยอยู่บริเวณโคลนเลนลดลง เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ประชาชนมีอาชีพจับหอย จับปู จับปลา ลดลง (กรมวิชาการ, 2542: 51-52)

8) ประเพณีการเล่นทายโจ๊ก ประเพณีการเล่นทายโจ๊ก เป็นการละเล่นพื้นบ้านของชาวจังหวัดชลบุรี จะมีการเล่นกันทุกอำเภอ ประเพณีนี้มักจะเล่นในงานเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานประจำปีพนัสนิคม งานประจำปีจังหวัด และงานศพ เป็นต้น การเล่นโจ๊กเป็นการฝึกเชาวน์

ปัญญา ความหมาย โจ๊ก มาจากคำว่า “JOKE” ของภาษาอังกฤษ หมายถึง ตลกขบขัน จนหัวเราะ มีผู้ให้คำแนะนำว่า ตลกทั้ง 2 อย่าง คือ คำประพันธ์ที่นำมาเป็นคำนามของปริศนา นอกจากแปลกแล้วยังไม่จำเป็นต้องถูกต้องตามตำราฉันทลักษณ์ และคำตอบของปริศนาที่ภายนอกออกมาก็ยิ่งแปลกน่าทึ่ง และตลกขบขันอยู่ในตัว เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนต้น เดิมเรียกว่า “โคลงทาย” จึงทำให้สันนิษฐานได้ว่า คำทายครั้งแรกชอบเขียนเป็นโคลงมากกว่าเป็นกลอน หรือคำประพันธ์ชนิดอื่นการเล่นทายคำ มีจุดมุ่งหมายเพื่อความสนุกสนาน และฝึกปฏิภาณไหวพริบ เล่นกันมากทุกอำเภอ โดยเฉพาะอำเภอพนัสนิคมมีการตั้งชมรม “โจ๊ก” เดิมนิยมเล่นกันในงานตรุษ งานสงกรานต์ งานทอดกฐิน แต่ใจปัจจุบันนิยมเล่นในงานศพ

การทายโจ๊กนี้ประกอบด้วยอุปกรณ์ต่าง ๆ ได้แก่ กระดาษขนาดใหญ่พอมองเห็นกันทั่ว สำหรับเขียนคำทำนายโจ๊ก กล่องเล็ก ๆ 1 ใบ กระดิ่งหรือกริ่งหรือนกหวีดอย่างใดอย่างหนึ่งขั้นตอนในการเล่น ผู้ทายโจ๊กหรือเรียกว่า คนออกโจ๊ก จะนำกระดาษที่เขียนโจ๊กไว้แล้วประมาณ 10-15 แผ่น มาขึงตรึงติดกับราวเชือก แล้วเป่านกหวีด ให้สัญญาณให้คนเริ่มทายได้ คนอื่น ๆ จะเป็นใครก็ได้ที่มาอ่านโจ๊ก ถ้าคิดว่าทายข้อไหนได้ก็เรียกชื่อปัญหาโจ๊กดัง ๆ โจ๊กทุกข้อ มีชื่อและหมายเลขลำดับของโจ๊ก แล้วอ่านโจ๊ก ทายทีละบาทจนครบทุกบาท ถ้าทายถูกหมด คนออกโจ๊กจะเป่านกหวีดหรือสั่นกระดิ่งให้รางวัลเล็ก ๆ น้อย ๆ เช่น ลูกอม ถ้าทายไม่ถูกคนออกโจ๊กจะตีกลองถ้าตีกลองเบา ๆ ก็แสดงว่าคำตอบเกือบถูก แต่ถ้าตีกลองดังหรือเร็วแสดงว่าทายผิดมากต้องพยายามใหม่เล่นกันจนเบื่อจึงเลิก (กรมวิชาการ, 2542, หน้า 53)

9) ประเพณีการชกมวยตับจาก ประเพณีการชกมวยตับจากมักจะเล่นกันในงานเทศกาลต่าง ๆ บริเวณลานวัด อำเภอศรีราชา จังหวัดชลบุรี วิธีการชกมวยตับจากนี้ใช้เชือกขึงเป็นเวทีมีเสาตอกทั้งสี่มุมบนพื้นดิน ปูด้วยใบจาก เมื่อถึงเวลานักมวยทั้งสองจะเข้าไปอยู่ในเวทีกรรมการจะใช้ผ้าขาวม้าหรือผ้าอื่น ๆ ก็ได้ผูกตานักมวยทั้งสองเพื่อไม่ให้มองเห็นกัน จากนั้นจับตัวนักมวยทั้งสองหมุนไปรอบ ๆ เวที ในการชกมวยตับจากนั้นจะชกกันเพียง 3 ยก นักมวยต้องใช้หูเป็นพิเศษเพื่อหาทิศทางของคู่ต่อสู้ อาจชกกันถูกบ้างผิดบ้าง คนดูจะเป็นผู้ส่งเสียงเชียร์และบอกทิศทางให้นักมวย ฝ่ายใดชกถูกคู่ต่อสู้มากกว่าจะเป็นฝ่ายชนะ การชกมวยตับจากนอกจากจะให้ความสนุกสนานและความสามัคคีแล้วยังเป็นการฝึกปฏิภาณไหวพริบและความช่างสังเกตอีกด้วย ปัจจุบันนี้มีการนำการละเล่นชนิดนี้ไปเล่นในเทศกาลประเพณีกองข้าวบวงสรวงของเทศบาลเมือง อำเภอศรีราชา และงานเทศกาลอื่น ๆ บ้าง (กรมวิชาการ, 2542: 53)

10) ประเพณีแห่เทียนพรรษา ประเพณีเกิดขึ้นจากความจำเป็นที่ว่าสมัยก่อน ยังไม่มีไฟฟ้าใช้กันดังปัจจุบัน เมื่อพระสงฆ์จำพรรษารวมกันมาก ๆ ก็จำเป็นต้องปฏิบัติกิจวัตร เช่น การทำวัตรสวดมนต์เช้ามืดและตอนพลบค่ำ การศึกษาพระปริยัติธรรม กิจกรรมเหล่านี้ล้วนต้องการแสงสว่างโดยเฉพาะแสงสว่างจากเทียนที่พระสงฆ์จุดบูชาพระรัตนตรัย และเพื่อต้องการ

ใช้แสงสว่างโดยตรง ด้วยเหตุนี้ พุทธศาสนิกชนจึงนิยมหล่อเทียนต้นใหญ่ กะว่าจะจุดได้ตลอดเวลา 3 เดือน ไปถวายพระภิกษุในวัดใกล้ ๆ บ้านเป็นพุทธบูชา เทียนดังกล่าวเรียกว่า “เทียนจำนำพรรษา” ก่อนจะนำเทียนไปถวายนี้ ชาวบ้านมักจัดเป็นขบวนแห่แหนกันไปอย่างเอิกเกริก สนุกสนาน เรียกว่า “ประเพณีแห่เทียนจำนำพรรษา”ต่อมา จึงเรียกสั้น ๆ ว่า “ประเพณีแห่เทียนพรรษา” จังหวัดชลบุรี ร่วมกับยุวพุทธิกสมาคมชลบุรี ในพระสังฆราชูถัมภ์ จัดประเพณีแห่เทียนพรรษาขึ้นเป็นประจำทุกปี โดยมีสถานศึกษาและหน่วยงานต่าง ๆ ส่งเทียนพรรษาและริ้วขบวนเข้าร่วมกิจกรรมประเพณีแห่เทียนพรรษา การมอบทุนการศึกษา และมอบเทียนพรรษาให้แก่อำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดชลบุรี เพื่อนำไปถวายวัดในเขตอำเภอนั้น เป็นต้น กิจกรรมนี้จะจัดขึ้นก่อนถึงวันอาสาฬหบูชา และวันเข้าพรรษา (สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี, 2546: 39)

11) ประเพณีแห่พญายม ประเพณีแห่พญายมเป็นประเพณีเก่าแก่ของตำบลบางพระ จากการศึกษาประเพณีแห่พญายมของชาวบางพระ พอสรุปได้ว่า นายเปียก ซึ่งอยู่ในวัดบางพระวรวิหาร ในสมัยที่หลวงพ่อกังยังมีชีวิตอยู่ เป็นผู้คิดริเริ่มเรื่องการแห่พญายมขึ้นเป็นครั้งแรกในวันสงกรานต์วันสุดท้ายของคนสองฝั่งคลอง เพื่อเป็นการเชื่อมความสามัคคี เนื่องจากในสมัยนั้นตำบลบางพระถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็นสองฝั่งคลอง คือฝั่งบ้านไร่กับฝั่งท้ายบ้าน ถนนหนทางก็ยังไม่ค่อยสะดวก มีรถยนต์เพียง 2-3 คัน การเดินทางต้องใช้การเดินเท้า และถ้าหากเกิดมีคนเจ็บป่วยก็ต้องใช้การเดินเท้าไปโรงพยาบาลสมเด็จ ณ ศรีราชา บางครั้งเดินไปไม่ทันก็เสียชีวิตระหว่างทางก็มีเหตุการณ์เช่นนี้ทำให้ชาวบ้านเชื่อว่า พญายมมาเอาชีวิตไป จึงคิดหาวิธีว่าจะทำอย่างไรถึงจะปัดเป่าความเจ็บป่วยความตายให้พ้นไปได้ จึงได้ใช้วิธีการสร้างหุ่นพญายมขึ้นมา โดยเน้นที่ความน่ากลัวเป็นหลักเพื่อที่จะได้นำความชั่วร้ายฝากไว้กับองค์พญายม แล้วนำไปลอยน้ำในเวลาโพล้เพล้ที่เชื่อกันว่าเป็นเวลาของพญายม ทำให้เรามองเห็นเป็นเงาตะคุ่ม ๆ ดูน่ากลัว ซึ่งวิธีนี้เป็นวิธีเรียกขวัญและกำลังใจอย่างหนึ่ง โดยคุณค่าอันเกิดจากการปฏิบัติประเพณีแห่พญายม แยกได้เป็น 2 ทาง คือ

1) คุณค่าทางด้านสังคมและวัฒนธรรม เราพบว่าประเพณีแห่พญายมทำให้ครอบครัว มีความสุขไม่ทะเลาะวิวาทกันได้ทำกิจกรรมร่วมกันผลที่เกิดกับชุมชนทำให้คนในชุมชนรู้จักกันมากขึ้น เกิดความสัมพันธ์ระหว่างหมู่บ้านกันมากขึ้น เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ ทำให้ชุมชนใน อ.ศรีราชา มีการติดต่อสัมพันธ์กันมากขึ้นและเข้าถึงหน่วยงานของรัฐมากขึ้น

2) คุณค่าด้านเศรษฐกิจ ในการจัดประเพณีแห่พญายมทุกปี พบว่าที่นักท่องเที่ยวเข้ามามากขึ้นก่อให้เกิดการจับจ่ายใช้สอยมากตามไปด้วย และพบว่าบางส่วนมีรายได้จากการประกอบมากขึ้นจากการประกอบอาชีพ และนอกจากนี้คุณค่าของประเพณีแห่พญายมยังแฝงไว้ด้วยการยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในชุมชน ทำให้คนในชุมชนออกมาทำบุญร่วมกัน และยังเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนอีกด้วย ทั้งยังเป็นจุดขายด้านการท่องเที่ยวของ อำเภอศรีราชา และเป็นเครื่องเตือนใจ ให้คนใช้ชีวิตอย่างไม่ประมาท ผ่านรูปปั้นพญายมซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งความตาย เพราะช่วง

เทศกาลสงกรานต์แต่ละปีคนมักไม่นึกถึงความตาย แต่จะนึกถึงความสนุกสนานรื่นเริง และการท่องเที่ยวกันมากกว่า ประเพณีการแห่พญายมจึงสามารถช่วยเตือนใจคนได้มากทีเดียว (สำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดชลบุรี, 2550: 112-117)

2.4 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นุกูล ธรรมจง (2559, 18-24) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง บทบาทของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋ว อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีที่มีต่อการหลอมรวมความเป็นชาติพันธุ์จีน มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาบทบาททางสังคมของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋วและ 2) เพื่อศึกษาผลกระทบที่มีต่อการสืบทอดดนตรีจีนของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋วหลังความทันสมัย ผลการวิจัยพบว่า 1) บทบาททางสังคมของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋ว อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีนั้น มีความสำคัญต่อชุมชนชาวไทยเชื้อสายจีนในโพธารามเป็นอย่างมาก เนื่องจากพิธีกรรมต่างๆ ส่วนใหญ่มักจะมีดนตรีจีนเข้ามาประกอบอยู่เสมอ และศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋วยังเป็นศูนย์รวมความเป็นผู้นำทางจิตวิญญาณโดยการใช้เครื่องดนตรีจีนเป็นสื่อหล่อหลอมจิตใจของชาวไทยเชื้อสายจีนให้รักและภูมิใจในชาติพันธุ์ของตน มีการสอนศาสตร์ด้านดนตรีจีนให้แก่เด็กและเยาวชน ทั้งนี้ยังเปิดโอกาสให้เยาวชนมีส่วนช่วยสืบสานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมของชาวไทยเชื้อสายจีนให้คงอยู่ทั้งยังส่งเสริมให้เด็กเยาวชนได้มีเจตคติค่านิยมในการอนุรักษ์วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงามเพื่อให้เยาวชนสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้จริงกับการเรียนและการทำงาน 2) ผลกระทบหลังความทันสมัยเข้ามาในชุมชนชาวจีนอำเภอโพธารามส่งผลต่อการสืบทอดดนตรีจีนของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋วพบว่าความทันสมัยส่งผลให้เด็กและเยาวชนรุ่นใหม่เอาใจใส่ต่อการเรียนรู้ดนตรีจีนน้อยลง เนื่องจากการเสพติดสื่อสังคมออนไลน์ ดังนั้นซิงแซหรืออาจารย์อาวุโสของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋ว มีความจำเป็นต้องหาวิธีการโน้มน้าวให้เด็กและเยาวชนรุ่นใหม่หันมาสนใจรักษ์และพร้อมสืบทอดศิลปะและวัฒนธรรมจีนที่บรรพชนจีนได้สร้างไว้ให้อยู่คู่อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี สืบไป จากการศึกษางานวิจัยนี้พบว่าศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋ว อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี มีบทบาททางสังคมของชนชาวจีนและการรวมกลุ่มชาติพันธุ์จีนเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการต่อยอดผลการศึกษาและนำไปประยุกต์ใช้ในการศึกษาบทบาทดนตรีจีนที่มีต่อสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดชลบุรี

รัศมี เอื้ออารีย์ไพศาล (2546, 1-89) ได้ทำการวิจัยเรื่องดนตรีพิธีกงเต๊กจีนแคะกรณีศึกษาโรงเจคิ้น ชูอำ ผลการวิจัยพบว่า โรงเจคิ้น ชูอา เป็นโรงเจจีนแคะที่มีผู้ประกอบพิธีทั้งหมด 12 คน เทพเจ้าที่โรงเจให้ความนับถือคือ เจ้าแม่กวนอิม สมาชิกของโรงเจต้องเป็นหญิงเท่านั้น การประกอบพิธีกงเต๊กใช้บทสวดทั้งหมด 13 บทหลัก ซึ่งบทสวดในแต่ละชุดนั้นสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามรูปแบบของ

การประกอบพิธี ผู้ประกอบพิธีกงเต๊กเป็นผู้ที่ทำหน้าที่ในการสวดมนต์ ร้อง และเล่นเครื่องดนตรีเอง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีเป็นเครื่องประกอบจังหวะทั้งหมด ส่วนทำนองเพลงนั้นเกิดจากการขับร้องของผู้ประกอบพิธี ลักษณะทำนองเป็นแบบทำนองเดียว มีผู้ร้องหลายคน เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธี จากการศึกษารายงานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยพบกระบวนการและลำดับขั้นตอนของดนตรีพิธีกรรมกงเต๊กจีนในรูปแบบโรงเจคิ้น ชูอำ โดยแต่ละลำดับขั้นตอนและบทสวดแต่ละบทมีความแตกต่างกันออกไปไม่ตายตัว ผู้วิจัยสนใจที่จะต่อยอดงานวิจัยในรูปแบบการศึกษาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงสำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

วีเกียรติ มารคแมน (2539, 1-288) ได้ทำการวิจัยเรื่องงิ้วแต้จิ๋วกับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี : กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง โดยกล่าวไว้ว่า ดนตรีในการแสดงงิ้วแต้จิ๋ว เป็นดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งปรากฏทั้งในเรื่องของเครื่องดนตรี การผสมวง การจัดวงดนตรีและแบบแผนทฤษฎี ซึ่งได้แก่ ระบบเสียง พบว่าเป็น 7 เสียง ท่วงทำนองแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ ทำนองหลัก (ดั่งลัก) ทำนองเบา (คิกลัก) ทำนองพลิกสาย (ฮวยสั่ว) และทำนองอั่วะโหงว โดยประเภทของทำนองใช้แสดงออกทางอารมณ์อันซับซ้อน ในการบรรเลง ให้ความสำคัญกับการถ่ายทอดอารมณ์มากเป็นพิเศษ เพลงๆ หนึ่งสามารถบรรเลงได้หลายแบบ แล้วแต่สถานการณ์ของการแสดง ด้วยเหตุนี้ดนตรีงิ้วแต้จิ๋วจึงเป็นดนตรีที่เป็นหนึ่งเดียวกับการแสดง และมีพลังในการแสดงออก จากการศึกษารายงานวิจัยชิ้นนี้พบว่า ดนตรีงิ้วแต้จิ๋วยังคงมีบทบาทกับผู้คนสังคมภายใต้การบรรเลงประกอบการแสดงของคณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง ผู้วิจัยมีความสนใจและต่อยอดในการศึกษาด้านการบรรเลงประกอบการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

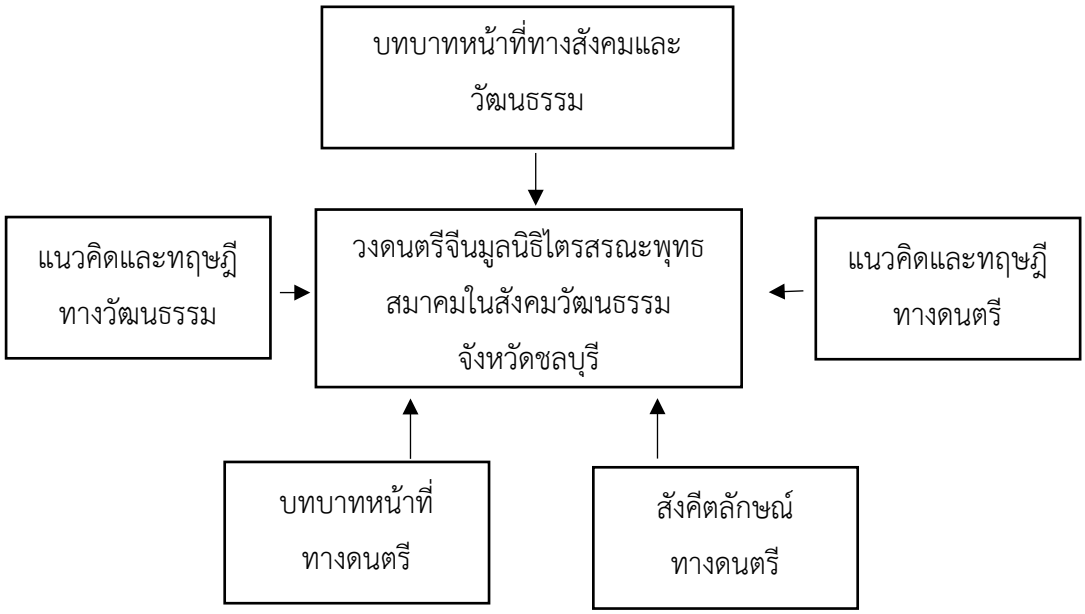
ทรงพล สุขุมวาท (2545, 1-302) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ดนตรีจีนแต้จิ๋ว : กรณีศึกษาวงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึง ผลการวิจัยพบว่าวงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึงเป็นวงดนตรีประเภท ซือจู๋ เรียกว่าวงหี่ซี มีนักดนตรีเป็นชาวแต้จิ๋วอยู่เมืองไทยมานาน มีเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ย ได้แก่ ห่วยเต็ก ถ่งเซียว ประเภทซอ ได้แก่ ยี่ฮี้ หยี่ฮู้ พ้าฮี้ ตั่วผ่า ประเภทขิม ได้แก่ เอี่ยวคิ้มประเภทพิณ ได้แก่ ปี่แป๊ มีบทเพลงพี่ซี ที่เป็นซือผู่ โบราณของแต้จิ๋ว การสืบเนื่องทางโครงสร้างของเพลงพบว่า เรเปอร์ทัวร์ที่สำคัญของหี่ซีมาจากฉวี่ไผ ที่เป็นทำนองโบราณสำคัญ บันไดเสียงคิงซาลัก ตั้งซาลัก อัวะซาโหงว คิงซาตั้งลัก และฮวงสั่ว ถือเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีแต้จิ๋ว จากการศึกษารายงานวิจัยครั้งนี้พบว่า วงดนตรีจีนคลองเคยเหลี่ยงหลักฮึงยังคงมีเครื่องดนตรี รูปแบบการบรรเลง แบบดั้งเดิมครบถ้วนสมบูรณ์ ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงการอนุรักษ์และการต่อยอดในการศึกษาบทบาทวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม และรูปแบบสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ของวงดนตรีจีนฯ ในประเด็นใหม่ต่อไป

2.5 กรอบแนวคิดการวิจัย

การทำวิจัยหัวข้อ วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ บรรยายเนื้อหาที่มีความสำคัญตามประเด็นที่ตั้งไว้เชื่อมโยงความคิดโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis)

ในด้านการวิเคราะห์ บรรยายด้านพฤติกรรม และบริบทต่าง ๆ เกี่ยวกับมนุษย์ในสังคม ผู้วิจัยนำหลักการและแนวคิด ทฤษฎีทางวัฒนธรรม ส่วนในด้านการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ทางดนตรี ผู้วิจัยใช้หลักการวิเคราะห์ทฤษฎีดนตรีตามแบบฉบับดนตรีตะวันตก

ตารางที่ 3 กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยหัวข้อ วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ โดยนำเอาวิธีการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์จากหลักการดนตรีวิทยา วิธีภาคสนามทางมานุษยดนตรีวิทยามาศึกษา รวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ และตีความจากข้อมูลจริง จากสิ่งแวดล้อมจริง และจากการบรรเลงจริง โดยเชื่อมโยงความคิดและนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis)

รูปแบบการวิจัยดำเนินตามขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย โดยคำนึงถึงความสอดคล้องกับหัวข้อที่ศึกษา ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

1) ศึกษาและสำรวจข้อมูลด้านเอกสาร และข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และนำมากำหนดกรอบแนวคิดการวิจัย

2) ศึกษาบุคคลผู้ให้ข้อมูลเพื่อวางแผนปฏิบัติการวิจัย ได้แก่ ครูบาอาจารย์ผู้มีความเชี่ยวชาญทางประวัติศาสตร์ดนตรีจีน นักดนตรีจีน และบุคคลที่เกี่ยวข้อง

3) กำหนดกรอบเพื่อศึกษาตามวัตถุประสงค์ ได้แก่ ความสัมพันธ์ของปัจจัยต่าง ๆ ที่นำมาสู่หัวข้อวิจัย เช่น สิ่งที่เกี่ยวข้องกับดนตรีจีน วัฒนธรรมดนตรี การแสดงดนตรี เครื่องดนตรี นักดนตรี ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม โครงสร้างทางสังคม และวิถีชีวิตของคนในชุมชน

4) กำหนดแบบสัมภาษณ์ แบบเก็บรวบรวมข้อมูลตามประเด็นที่กำหนดไว้ตามวัตถุประสงค์ โดยใช้แบบสัมภาษณ์สำหรับเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงาน

3.2 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล และการบันทึกข้อมูล

3.2.1 การศึกษาข้อมูลเอกสาร เป็นการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย ตำรา และบทความต่างๆ โดยมีการจัดแบ่งข้อมูลออกเป็น 2 ส่วน คือ

1) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับสภาพและลักษณะทั่วไปของวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม อำเภอเมืองชลบุรี จังหวัดชลบุรี และข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2) ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมทางดนตรี ได้แก่ ประวัติความเป็นมาของการดนตรี ลักษณะเครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง การถ่ายทอดทางดนตรี การบันทึกโน้ต

โดยผู้วิจัยทำการรวบรวมข้อมูลตำราเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ทั้งภาษาไทย และภาษาอังกฤษ ซึ่งได้มาจากห้องสมุด ร้านขายหนังสือ และจากการได้รับมอบให้มา

3.2.2 การศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

1) การสังเกต (Observation) ผู้วิจัยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ในกิจกรรมการถ่ายทอดดนตรีจีน

2) การสัมภาษณ์ (Interview) ผู้วิจัยจะทำการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล ใช้วิธีการได้มาซึ่งข้อมูลด้วยวิธีการสโนว์บอล เป็นการเลือกกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่มีความน่าเชื่อถือมากที่สุดเพื่อตอบประเด็นปัญหาการวิจัย โดยผู้วิจัยเลือกผู้ที่เชี่ยวชาญในประเด็นที่ศึกษามาก่อนจำนวนหนึ่งคน แล้วขอร้องให้ผู้เชี่ยวชาญบุคคลนั้นระบุรายชื่อผู้เชี่ยวชาญบุคคลถัดไป จากนั้นผู้วิจัยร้องขอให้ผู้เชี่ยวชาญท่านใหม่ระบุชื่อผู้เชี่ยวชาญท่านต่อไป จนกระทั่งสามารถตอบปัญหางานวิจัยได้ครบถ้วนสมบูรณ์ โดยจะสร้างเครื่องมือสำรวจโดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured) มีการเตรียมหัวข้อสัมภาษณ์และเตรียมขั้นตอนการสัมภาษณ์ล่วงหน้าคร่าว ๆ ซึ่งคำถามนั้นมีลักษณะที่เป็นปลายเปิด ในประเด็นสภาพวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี และสัมภาษณ์เพื่อให้ทราบถึงข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยชิ้นนี้

3) การเก็บข้อมูล ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยใช้เครื่องมืออุปกรณ์ ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ในด้านต่างๆ ดังนี้

- ข้อมูลเนื้อหาสาระทั้งทางด้านประเด็นการศึกษา ด้านสังคมวัฒนธรรม และรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อนำไปเชื่อมโยงความคิด
- ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว การบรรเลง การแสดงตามพิธีกรรมต่าง ๆ
- ข้อมูลภาพถ่าย เพื่อบันทึกสาระของข้อมูลตามกรอบคำถามวิจัยและข้อมูลบริบทที่เกี่ยวข้อง
- ข้อมูลเสียง การแสดงดนตรีจีน การสัมภาษณ์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัยชิ้นนี้ ทำการคัดเลือกศึกษาเฉพาะเพลงที่สำคัญ ๆ ที่ใช้บรรเลงประจำในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม และบรรเลงประกอบการแสดง

3.3 การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล

1) นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้ารวบรวมเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาจัดลำดับตามความสำคัญของเนื้อหา

2) นำข้อมูลจากการสัมภาษณ์ถ่ายทอดมาเป็นภาษาเขียนและจัดเรียงตามหัวข้อของเนื้อหา

3) ข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง และภาพ จัดทำด้วยวิธีถอดความเป็นภาษาเขียน โดยให้ข้อมูลมีความสัมพันธ์และสอดคล้องกันอย่างต่อเนื่อง

4) นำข้อมูลที่ได้มาจากเอกสาร และจากการเก็บข้อมูลภาคสนามมาตรวจสอบแก้ไขปรับปรุงแล้วเรียบเรียงเนื้อหา โดยจัดลำดับให้สัมพันธ์กันอย่างสอดคล้อง

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล

โดยวิเคราะห์เนื้อหาการวิจัยตามหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

3.4.1 วิเคราะห์สภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

1) สภาพวงดนตรีจีนที่ดำรงอยู่ในปัจจุบัน

2) นักดนตรีและเครื่องดนตรีในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

3) บทบาทการบรรเลงประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

4) บทบาทการบรรเลงประกอบการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

5) องค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบุคคล บทเพลง และวัฒนธรรมดนตรีจีน วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

3.4.2 วิเคราะห์บทเพลงและวรรณกรรมดนตรีจีนของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม

นำบทเพลงและวรรณกรรมดนตรีจีนของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีต่าง ๆ มาวิเคราะห์ โดยจัดทำเป็นโน้ตสากล และแยกหมวดหมู่ของกลุ่มเพลง

ในการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสัมภาษณ์ ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลโดยดัดแปลงขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพของโคไลซี่ ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปรากฏการณ์วิทยาซึ่งเป็นวิธีที่ได้รับการยอมรับและใช้กันอย่างแพร่หลาย (Colaizzi, 1978: 28) มีขั้นตอนดังนี้ คือ

1) นำข้อมูลที่ถอดความจากเครื่องบันทึกเสียงและการบันทึกแบบสัมภาษณ์มาทบทวนหลาย ๆ ครั้ง เพื่อให้เกิดความเข้าใจในภาพรวมของข้อมูลที่ได้มาและพิจารณาในประเด็นที่สำคัญ

2) นำข้อมูลกลับมาอ่านพร้อมทั้งพิจารณาอีกครั้งอย่างละเอียดและตีความ พร้อมทั้งจับประเด็นข้อความหรือประโยคที่สำคัญ เป็นการทบทวนแต่ละข้อความในทุก ๆ หน้าอย่างถ่องแท้เพื่อดูนัยสำคัญของเนื้อเรื่อง

3) ทำความเข้าใจนัยสำคัญของเนื้อหาพร้อมทั้งกำหนดความหมาย

4) กำหนดความหมายของกลุ่มคำที่มีความสำคัญในประเด็นหลัก ๆ

5) รวบรวมผลลัพธ์ที่ปรากฏการณ์ที่ศึกษาแสดงให้เห็นและบรรยายหรืออธิบายอย่างถี่ถ้วน

6) บรรยายปรากฏการณ์ที่ยังคงกำกวมให้มีความชัดเจนเท่าที่จะทำได้

7) ตรวจสอบความตรงของข้อมูล โดยการนำข้อสรุปไปให้ผู้ให้สัมภาษณ์ได้ตรวจสอบว่าเป็นความจริงตามที่บรรยายและอธิบายมาหรือไม่อย่างไร เพื่อให้ได้ข้อสรุปสุดท้ายที่มีความสมบูรณ์และเป็นข้อค้นพบจากการให้ข้อมูลจริงของผู้ให้สัมภาษณ์

3.5 สรุปและอภิปรายผล

1) เรียบเรียงโดยจัดทำบทสรุปผลที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

2) สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive analysis)

3) อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

3.6 อุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

1) เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

2) เครื่องบันทึกเสียง

3) เครื่องบันทึกภาพนิ่ง

4) เครื่องตั้งเสียงมีรูปแบบแสดงผลเป็นค่าเซนต์

5) อุปกรณ์ในการจดบันทึกแบบสัมภาษณ์ และกระดาษบันทึกโน้ต

6) สายวัดเพื่อใช้วัดลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีจีน

3.7 การนำเสนอผลวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลวิจัย ดังนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอไว้ในบทที่ 4 “สภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม”

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอไว้ในบทที่ 5 “สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ทางดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม”

บทที่ 4
สภาพและบทบาทของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

4.1 สภาพของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

4.1.1 ประวัติความเป็นมาและบทบาทของวงดนตรีจีนฯ

ไตรสรณะพุทธสมาคม มีชื่อภาษาจีนว่า “เม่งหุยฮุดหก่าเสีย” ก่อตั้งเมื่อประมาณปีพุทธศักราช 2467 หรือประมาณเกือบหนึ่งศตวรรษ สร้างขึ้นจากความศรัทธาของเหล่าพี่น้องชาวจีนกลุ่มหนึ่ง ประกอบไปด้วยบุคคลสำคัญ คือ 1) นายสมบูรณ์ แซ่อึ้ง 2) นายกือสือ แซ่เจียง 3) นายจิ้งหยู แซ่อึ๊ง 4) นายซงโคย แซ่โง้ย 5) นายบุ้นเอ็ง แซ่กัว และอื่น ๆ ซึ่งช่วงเวลาดังกล่าวยังไม่มีสำนักงานหรืออาคารเป็นของตนเอง เนื่องจากบุคคลดังกล่าวข้างต้นต่างเป็นกรรมการของโรงเจ “เป้าฮกตั๊ว” (โรงเจใหญ่ในปัจจุบัน) ณ ขณะนั้นจึงได้ใช้สถานที่โรงเจเป็นที่รวมตัวกัน ที่มาและความสำคัญที่จุดประกายให้เกิดความคิดในการก่อตั้งสมาคม “เม่งฮุดหก่าเสีย” เนื่องจากในยุคนั้นองค์กรการกุศลในจังหวัดชลบุรีมีจำนวนน้อยมาก ต่างคนต่างทำงานชนิดปากกัดตีนถีบ ชนชาวจีนโพ้นทะเลรวมไปถึงพี่น้องจากภาคต่าง ๆ โดยเฉพาะภาคอีสานได้เดินทางมาเพื่อขุดทองที่จังหวัดชลบุรีเป็นจำนวนมาก ส่วนหนึ่งล้มป่วยด้วยไข้ป่า ส่วนหนึ่งเสียชีวิตด้วยอุบัติเหตุ และส่วนหนึ่งถูกฆาตกรรม ซึ่งเป็นศพไร้ญาติขาดมิตรไม่มีผู้ใดที่จะรับภาระหรืออาสาดำเนินพิธีกรรมกับศพต่าง ๆ เหล่านั้น ทำให้เป็นที่เวทนาแก่ผู้ที่พบเห็นเป็นอย่างยิ่ง ด้วยสาเหตุนี้ดังกล่าวทำให้เหล่าพี่น้องชาวจีนกลุ่มหนึ่งเกิดปณิธานอย่างแรงกล้าในการผลักดันกิจกรรมการเก็บศพไร้ญาติจนก่อให้เกิดความศรัทธาจากประชาชนทั่วไปในสังคม หลังจากนั้นไม่นานจึงได้ก่อตั้งสมาคม “ฮุดหก่าเสีย” ณ ที่ทำการข้างศาลเจ้า “เล่าปุ่นเถ้ากง” ซอยตรอกก๊วน มีลักษณะเป็นอาคารชั้นเดียวมุงด้วยกระเบื้องกาบโบราณ และเพื่อความเหมาะสมและสละสลวย จึงได้เติมชื่อจีนของสมาคมเป็น “เม่งหุยฮุดหก่าเสีย” ผลจากความทุ่มเทและเสียสละของคณะกรรมการในยุคนั้น ทำให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาของปวงชนทั่วไปเหมือนสายธารหลั่งไหลสู่สมาคมฯ คหบดีที่มีทรัพย์สินเงินทองคอยสนับสนุนด้านกำลังทรัพย์ และบางส่วนช่วยในด้านแรงกายด้วยความสมัครสมานสามัคคี โดยยึดมั่นในอุดมการณ์เดียวกัน คือ การเสียสละเพื่องานสาธารณกุศลนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาจำนวนสมาชิกและกรรมการสมาคมเพิ่มทวีขึ้นเรื่อย ๆ อาทิ 1) นายเซี่ยงฮะ แซ่อึ๊ง 2) นายกิมเตียง แซ่ตั้ง 3) ผู้ใหญ่กิมเฮง 4) นายเซี่ยงง่วน แซ่อึ้ง 5) นายบุญไช้ แซ่โง้ว 6) นายจี้เฮี้ยง แซ่ล้อ 7) นายฮั้งชวน แซ่อึ๊ง ฯลฯ ทุกคนล้วนมีปณิธานในการจัดตั้งสุสานและฌาปนสถาน โดยให้บริการและรองรับศพไร้ญาติ โดยการบอกบุญแก่ผู้ที่มีจิตศรัทธาจนสามารถรวบรวมปัจจัยซื้อที่ตั้งสุสานและฌาปนสถานตามปณิธาน ขณะนั้นมีเพียงไม่กี่ไร่ จวบจน ณ ปัจจุบันมีพื้นที่กว่า 400 ไร่ ในปีพุทธศักราช 2482 จากการยอมรับของผู้มีจิตศรัทธา จึงได้ทำการย้ายสำนักงานมาที่หลังใหม่ ณ บ้านเลขที่ 800 ก. ถนนเจตน์จำนงค์ ข้าง

โรงเจเปาฮกตั้ว พร้อมกับการดำเนินการจดทะเบียนกับทางราชการอย่างถูกต้อง และกำหนดนโยบายและวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน ประกอบไปด้วย 1) การเก็บศพไร้ญาติ 2) ทุนการศึกษาและอาหารกลางวันเด็กนักเรียนที่ยากไร้ 3) งานสังคมสงเคราะห์ เช่น ค่าเวชภัณฑ์ ยารักษาโรค ค่าพาหนะเพื่อเดินทางกลับสู่ภูมิลำเนาเดิมของผู้ป่วยที่ยากจน พิธีแจกข้าวสารในเทศกาลทิ้งกระจาด 4) ให้ความร่วมมือกับส่วนราชการ และให้ความช่วยเหลือผู้ที่ประสบอุบัติเหตุต่าง ๆ เช่น อัคคีภัย วาตภัย เป็นต้น

ภาพที่ 2 บริเวณด้านหน้าไตรสรณะพุทธสมาคม: ผู้วิจัย

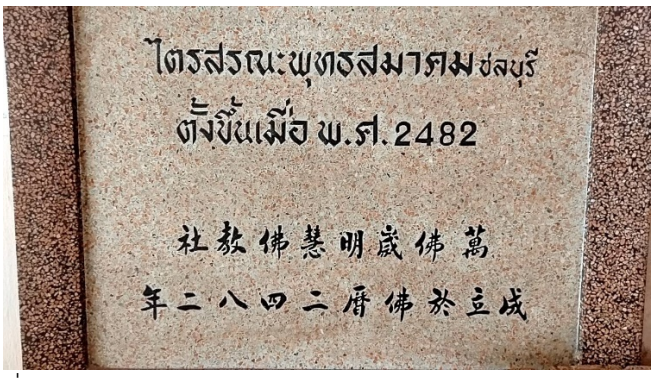
จากนโยบายและวัตถุประสงค์ ผนวกกับปณิธานที่สืบสานจากบรรดาคณะกรรมการในอดีตเปรียบเสมือนกำลังขับเคลื่อนให้การดำเนินงานต่าง ๆ ของสมาคมมีความรุดหน้า เป็นที่ยอมรับของประชาชนทั่วไป และส่วนราชการ สิ่งเหล่านี้เป็นการเพิ่มพูนความเลื่อมใสศรัทธาทุกกิจกรรมของสมาคมฯ โดยได้รับการขานรับจากมวลชนอย่างอบอุ่นเนืองแน่น โดยเกือบหนึ่งศตวรรษที่สมาคมฯ ดำเนินงานสาธารณกุศลมา ได้ประกอบพิธีมหากุศลเก็บศพไร้ญาติ ล้างป่าช้า ได้รับความร่วมมือจากองค์กรการกุศลและบริษัทห้างร้านต่าง ๆ ภายหลัง คลื่นมนุษย์จากทุกภูมิภาคทั่วประเทศหลั่งไหลมาช่วยงานภาคสนามอย่างมากมาย มีอาหารเจและขนมนมเนยตลอดเวลา โดยในปี 2546 สมาคมได้ผู้ที่มีความเสียสละและวิสัยทัศน์อันกว้างไกลเข้ามาบริหารในตำแหน่งนายกทั้งหมด 8 ท่าน ได้แก่ 1) นายซ้งโคย แซ่โง้ว 2) นายเจี๊ยยี่ แซ่เอี๊ยว 3) นายยุ่ยเฮง แซ่เจี่ย 4) นายลิ้งเซ้ง แซ่อื้อ 5) นายเกียฮง แซ่ตั้ง 6) นายซุ่นเซ้ง แซ่เตียว 7) นายเต็กเซีย แซ่อื้อ 8) นายพูลศักดิ์ คุณาฤทธิพล บุคคลสำคัญเหล่านี้คือเสาหลักของไตรสรณะพุทธสมาคม หรือที่เรียกว่า “ฮุดหก่าเสียเม่งหุยเซี่ยงตั๊ว” โดยมีศักดิ์เป็นพี่หรือ

เป็นน้องรองอันดับ 6 ของสมาคมและมูลนิธิในเครือเม่งเลี้ยงทั้งหมด 52 เครือทั่วประเทศ รวมทั้งน้องอันดับที่ 46 ในประเทศนิวซีแลนด์ ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2522 นายพูลศักดิ์ คุณาฤทธิพล ดำรงตำแหน่งนายกสมาคมตั้งแต่นั้นจน 30 ปีเต็ม ปราศจากคู่แข่งขัน พร้อมได้คะแนนเสียงสนับสนุนเป็นเอกฉันท์ด้วยเป็นผู้ที่มีความเสียสละแก่ส่วนรวม และมีน้ำใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ครองใจผู้ใต้บังคับบัญชาด้วยความรักความเมตตาเหมือนสมาชิกในครอบครัว (วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม, 2565: สัมภาษณ์)

จากระยะเวลาอันยาวนานกว่าสองทศวรรษ นายพูลศักดิ์ คุณาฤทธิพล ได้สั่งสมประสบการณ์งานด้านสาธารณกุศลและงานสังคมอย่างถนัดถนี่ ท่านได้รับเกียรติในการเป็นประธานในงานพิธีมหากุศลเก็บศพไร้ญาติ ล้างป่าช้าบ่อยครั้ง และยังเป็นผู้ที่ดำหริก่อสร้างอาคารอนุสรณ์สถานบรรจุอัฐิบนเนื้อที่ทั้งหมด 8 ไร่เศษ โดยใช้งบประมาณก่อสร้างราว 40 ล้านบาท ใช้เวลาการก่อสร้างเกือบ 5 ปี มีช่องบรรจุอัฐิ 8,000 ช่อง และมีเทวสถานที่งามสง่าตระการตา โดยเฉพาะตัวอาคารทั้งหลังแกะสลักลวดลายได้รับการออกแบบสถาปัตยกรรมจีนอย่างงดงามวิจิตรตระการตา เป็นส่วนหนึ่งในการสืบสานวัฒนธรรมเพื่อชนรุ่นหลังสืบไป

ภาพที่ 3 บริเวณตัวอาคารที่ได้รับการออกแบบสถาปัตยกรรมจีน: ผู้วิจัย

ทางไตรสรณะพุทธสมาคม มีการดำเนินงานที่หลากหลายก่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมเป็นวงกว้าง โดยมีความเชื่อว่าด้วยบารมีแห่งองค์โป๊ยเซียนโจ้วซือ ทำให้การดำเนินกิจกรรมทุกอย่างเป็นไปอย่างราบรื่น และสืบสานต่ออุดมการณ์ของบรรพชนสืบไป



ภาพที่ 4 กำแพงอาคารสลักวันสถาปนาไตรสรณะพุทธสมาคม: ผู้วิจัย

วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ถือกำเนิดมาพร้อมกับทางมูลนิธิ โดยถือได้ว่าเป็นวงดนตรีจีนที่มีประวัติเก่าแก่และถือกำเนิดมาเป็นระยะเวลานับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 ทั้งนี้เพื่อก่อตั้งศาสนสถานอันเป็นศูนย์รวมของชนชาวจีนและเพื่อทำคุณประโยชน์แก่สังคม หลัก ๆ คือ การบรรเลงประกอบศาสนพิธีต่าง ๆ ช่วยเหลือผู้คนที่ประสบกับความเดือดเนื้อร้อนใจ เริ่มแรกทางวงดนตรีจีนถือกำเนิดโดยการรวมของกลุ่มคนที่มีความสามารถในด้านการบรรเลงดนตรี นักดนตรีจีนในยุคแรก ๆ ของวงดนตรีจีนเป็นคณะเดียวกันกับคณะรวมตัวกันก่อตั้งมูลนิธิ กล่าวได้ว่า ผู้ก่อตั้งมูลนิธิส่วนใหญ่สามารถบรรเลงดนตรีจีนได้ โดยทั้งหมดได้รับการฝึกฝนและถ่ายทอดจากอาจารย์ที่เดินทางมาจากประเทศจีน นอกเหนือจากการบรรเลงดนตรีจีนประกอบพิธีกรรมทางศาสนาแล้ว ยังมีผู้ที่ศรัทธาในด้านศาสนาได้อาสามาเป็นผู้ทำพิธีกรรมทางศาสนาอีกด้วย โดยทุกคนร่วมตัวกันจัดหาทุนทรัพย์เพื่อให้ทางวงดนตรีจีนถือกำเนิดเป็นรูปเป็นร่างขึ้น จากการร่วมมือร่วมใจกันในช่วงเวลานั้นก่อให้เกิดวงดนตรีจีนที่มีสมาชิกและเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมที่หลากหลาย โดยในช่วงแรก นักดนตรีจีนในวงได้นำเอาเครื่องดนตรีที่เป็นของตนเองอยู่แล้วมาร่วมกันบรรเลงและทำการสวดอวยพรตามจุดต่าง ๆ ทั้งจังหวัดชลบุรีและจังหวัดใกล้เคียง เล่นดนตรีประกอบพิธีกรรม เล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อช่วยเหลือสังคมเป็นหลัก ภายหลังจากการจัดตั้งวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมถือเป็นส่วนสำคัญในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงต่าง ๆ ของทางมูลนิธิ โดยมีแกนนำสำคัญคือ นายพูลศักดิ์ คุณาฤทธิพล เป็นหัวหน้าวงดนตรีจีน หลังจากนั้นได้เกิดการเปลี่ยนแปลงหัวหน้าและนักดนตรีไปตามกาลเวลา จวบจนถึงปัจจุบันขนาดของวงดนตรีจีนมีประมาณ 15 คน ถือได้ว่าลดลงเป็นจำนวนมากเนื่องจากลำดับการแสดงพิธีกรรมลดลง และในช่วงหลัง ๆ มีผู้สนใจเข้าร่วมน้อยลงเป็นอย่างมาก ในหลาย ๆ ครั้งมีสมาชิกจากวงดนตรีจีนสถานที่อื่น ๆ มาช่วยร่วมบรรเลงในกรณีที่มีงานใหญ่ โดยมีสมาชิกผลัดเปลี่ยนจากวงดนตรีจีนในเครือหมุนเวียนกันไป

ภาพที่ 5 การฝึกซ้อมของสมาชิกในวงไตรสรณะพุทธสมาคม: ผู้วิจัย

ภารกิจสำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านศาสนพิธีต่าง ๆ ได้แก่ พิธีแห่ศพ พิธีสะเดาะเคราะห์ พิธีทำบุญล้างป่าช้า พิธีกงเต๊ก พิธีเบิกเนตรเจ้าแม่กวนอิม ทำบุญศาลเจ้าต่าง ๆ เป็นต้น และด้านการประกอบการแสดงต่าง ๆ ได้แก่ งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานรื่นเริงสังสรรค์ งานตรุษจีน เป็นต้น โดยใช้นักดนตรีกลุ่มเดียวกันและผลัดเปลี่ยนจากวงดนตรีจีนในเครือหมุนเวียนกันไป นักดนตรีทุกคนในวงมีทักษะในการบรรเลงได้ทั้งงานด้านการประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดง ปัจจุบัน การบรรเลงด้านศาสนพิธี มีการใช้เครื่องดนตรีที่ใช้จริง 6-8 ชนิด และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ แต่ปกติ 2 ชิ้นก็ทำการแสดงได้แล้วแต่ความสะดวกของผู้จัดงาน ในบางครั้งใช้เครื่องดนตรีแค่เครื่องเดียว คือเครื่องดนตรีทำนองเป็นหลักชิ้นเดียวเป็นขิมหยางฉินหรือซอเอ้อหู และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ส่วนใหญ่ถ้าเป็นพิธีกรรมที่บริการญาติโยมหรือสวดมงคลคาถาจะแล้วแต่เจ้าภาพ งานทางด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่ทางวงดนตรีจีนไตรสรณพุทธสมาคมรับไปบรรเลงนั้น ส่วนใหญ่เป็นงานล้างป่าช้า และงานพิธีกรรมกงเต๊ก (การบรรเลงดนตรีพิธีกรรมงานศพ) ซึ่งทางวงดนตรีจีนได้มีโอกาสรับใช้ชนชาวจีน และชาวไทยเชื้อสายจีนในสังคมอยู่ตลอดปี ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรม และมีความพร้อมในด้านต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นขนาดวงดนตรี นักสวดศาสนาพิธี และลำดับขั้นตอนพิธีกรรมที่ครบถ้วนสมบูรณ์ ไม่เพียงแต่คนในพื้นที่มาจ้างเท่านั้น จังหวัดที่อยู่บริเวณโดยรอบก็มาจ้างวงดนตรีจีนอย่างไม่ขาดสาย และงานที่ทางวงดนตรีจีนให้ความสำคัญไม่น้อยกว่างานอื่น ๆ คือ การส่งเสริมให้เยาวชนรุ่นหลังเข้ามามีส่วนร่วมในการบรรเลง การแสดง หรือสืบทอดอนุรักษ์ดนตรีจีน เป็นฝ่ายสนับสนุนเพื่อช่วยเหลือในงานสำคัญ ๆ ที่ต้องใช้คนจำนวนมาก

รูปแบบการบรรเลงของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมที่ใช้อยู่เป็นงานดนตรีจีน งานดนตรีที่รับส่วนใหญ่เป็นงานพิธีการเท่านั้น แต่ถ้าเป็นบรรเลงประกอบการแสดงเป็นงานที่รับจากภายนอก โดยรูปแบบทำนองเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีจีน เวียดนาม กับดนตรีของไทย กล่าวได้ว่า เป็นการประยุกต์ของดนตรีโดยใช้ทำนองเดิมแต่มีกลิ่นอายของความเป็นไทยด้วย การบรรเลงด้านการ

ประกอบการแสดง มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงของวงให้เข้ากับยุคสมัย โดยการนำเอาเพลงสมัยใหม่มาบรรเลงผสมผสาน ในรูปแบบการบรรเลงประกอบพิธีกรรม ทำนองจีนมีรูปแบบทำนองที่เรียกว่า “โง่วอิม” สำเนียงการอ่านบทสวดมนต์จีนในประเทศไทย โดยมีการเรียบเรียงจากคำอธิบายของพระอาจารย์จีนซึ่งมาจากประเทศจีนแต่เดิม ภาษาที่เกิดขึ้นจะมีหลากหลายภาษา เช่น ภาษาจีนเหนือ ภาษาเซี่ยงไฮ้ ภาษาฮกเกี้ยน ภาษากังไส ภาษาแคระฮักกา ภาษากวางตุ้ง จึงทำให้การอ่านอาจทำให้มีสำเนียงที่แตกต่างกันออกไป ในทางพระพุทธศาสนา การอ่านคัมภีร์พระสูตรมีการอนุโลมถือหลักการออกเสียงอย่างเดียวกับการเรียนคัมภีร์ขงจื้อ แต่จะมีบางครั้งที่ออกสำเนียงท้องถิ่นแตกต่างกันไปบ้าง ทำนองของญวนจะแต่งขึ้นในประเทศไทย จะมีการนำเอาหนังสือของจีนมาแต่งท่วงทำนองใหม่ โดยทำนองดั้งเดิมถือกำเนิดมาประมาณ 100 ปี จวบจนปรับเปลี่ยนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

การถ่ายทอดของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมส่วนใหญ่มีรูปแบบมุขปาฐะ ผนวกกับการซึมซับจากประสบการณ์ที่ได้ยินได้ฟังทำนองพระสวดซึ่งมีความเฉพาะทางของวง โดยสมาชิกในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมเกือบทั้งหมดล้วนแล้วแต่เคยเป็นฆราวาส ทำให้รับรู้ทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์ตั้งแต่เล็ก ๆ จะมีบ้างที่ไปเรียนดนตรีจีนตามสถาบันหรือโรงเรียนมาตรฐานต่าง ๆ แต่สุดท้ายถ้ากลับมาร่วมวงบรรเลงต้องเรียนรู้ดนตรีของวงที่คณะนี้ใหม่อยู่ดี ทางวงดนตรีจีนมีการแบ่งงบประมาณส่วนหนึ่งเพื่อการสนับสนุนค่าเบี้ยเลี้ยงสำหรับเด็กที่มีความสนใจทางด้านดนตรีจีน ถือได้ว่าเป็นการเปิดโอกาสให้คนรุ่นหลังได้รับประสบการณ์ทางด้านดนตรีจีน และจัดได้ว่าเป็นการสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมที่มีมาอย่างเนิ่นนาน แต่สิ่งหนึ่งที่ถือว่าเป็นอุปสรรคในการฝึกซ้อมและส่งเสริมให้เด็กมาศึกษาที่มูลนิธิ คือ ระยะเวลาการฝึกซ้อมที่มีจำกัด การที่จะสามารถบรรเลงภายในวงดนตรีจีนได้นั้น ต้องได้รับการฝึกฝนระยะหนึ่ง เพราะการบรรเลงเกี่ยวกับงานประกอบพิธีกรรมนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเด็กทุกคนต้องเรียนหนังสือทำให้มาซ้อมที่มูลนิธิบ่อยครั้งได้ยาก และงานบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ส่วนใหญ่จะมีขึ้นในช่วงเย็นถึงช่วงค่ำ ทำให้เด็ก ๆ ไม่สามารถอยู่ร่วมบรรเลงหรือซ้อมในระยะเวลาดังกล่าวได้สะดวก ถึงกระนั้นทางวงดนตรีจีนยังคงปฏิบัติหน้าที่นี้ต่อไป เพื่อเปิดโอกาสให้บุคคลที่มีความสนใจเข้าร่วมสืบสานเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษและสืบทอดดนตรีจีนที่มีลักษณะเฉพาะให้คงอยู่คู่สังคมสืบไป

ภาพที่ 6 งานเก็บศพไร้ญาติ ครั้งที่ 8 วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม: ผู้วิจัย

4.1.2 งานประจำปีของวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม

มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมมีงานต่าง ๆ มากมาย และงานที่ถือเป็นธรรมเนียมที่ต้องจัดเป็นประจำทุกปีมีจำนวนทั้งสิ้น 9 งาน ประกอบด้วย งานสะเดาะเคราะห์เสริมดวง งานบูชาเทพเจ้าแห่งฟ้า งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุนหรือชุงฮุง) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (เชงเม้ง) งานถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแป๊ะกงแซ (เจ้าที่ประจำสุสาน) งานสารทเดือน 7 (ประเพณีการทิ้งกระจาดของสมาคม) งานเทศกาลถวายพระพรแปดเซียนข้ามทะเล (โป๊ยเซียนโจวซือ) งานเทศกาลขอบคุณเทพเจ้า (เสี่ยซิ้ง) งานสารทขนมอี๋ (ขนมบัวลอย) โดยจัดต่อเนื่องตั้งแต่ต้นเดือนมกราคมไปจนถึงเดือนธันวาคมตลอดสิ้นปีปฏิทิน

1) งานสะเดาะเคราะห์เสริมดวง

การสะเดาะเคราะห์เสริมดวงได้รับอิทธิพลตามความเชื่อในพระพุทธศาสนามหายานฝ่ายอนัมนิกายมายาวนานกว่า 200 ปี เป็นการสะเดาะเคราะห์เสริมบุญ เสริมดวงแก้ปีชง เสริมบารมี ซึ่งชนชาวจีนมีความเชื่อว่าดวงดาวมีความสัมพันธ์กับการดำเนินชีวิต ในแต่ละปีของแต่ละคนดวงดาวจะเลื่อนเปลี่ยนผัน กาทำพิธีจะช่วยในเรื่องของการแคล้วคลาด ต่อชีวิต และให้ดวงดาวปกปักษ์รักษา งานจะจัดขึ้นตั้งแต่ต้นปีเป็นต้นไป ในช่วงต้นปีปฏิทินไทย มีการจัดพิธีกรรมทั้งหมด 3 วัน ช่วงเทศกาลตรุษจีน เรียกว่า “ชิวฉิก” “ชิวโป๊ย” และ “ชิวเก้า” ภายในมูลนิธิจะมีการสวดมนต์และการบรรเลงดนตรีจีนประกอบตลอดพิธี โดยสองวันแรกเริ่มตั้งแต่ 09.00 - 20.00 น. และวันสุดท้ายเริ่ม 09.00-13.00 น. เวลาโดยประมาณ

2) งานบูชาเทพเจ้าแห่งฟ้า (ทีกงแซ)

วันไหว้เทพยดาฟ้าทีกงแซ “เจี่ยง่วยชิวเก้า” ซึ่งเป็นวันคล้ายวันสมภพองค์เทพยดาฟ้าดินทีกงแซ (เง็กเซียฮ่องเต้) โดยมีความเชื่อว่าท่านเป็นผู้ดลบันดาลธรรมชาติ ชะตากรรมของมนุษย์ ตรงกับวันที่ 9 เดือน 1 ของจีน ภายในงานมีการสวดมนต์และการบรรเลงดนตรีจีนประกอบตลอดพิธี

3) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุนหรือชุงฮุง)

ได้รับอิทธิพลโดยมีความเชื่อกันว่าเป็นวันที่ดินแดนสวรรค์ได้เปิดประตูให้ดวงวิญญาณบรรพบุรุษลงมาเยี่ยมลูกหลาน เป็นช่วงเวลาลูกหลานนำของมาเซ่นไหว้ให้กับบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ เพื่อแสดงถึงความกตัญญู ความรักใคร่สามัคคีกันระหว่างญาติพี่น้อง และเป็นการเตือนสติว่าความตายเป็นธรรมดาของมนุษย์ปุถุชน ต้องเกิดขึ้นกับทุกคน

ภาพที่ 7 งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุน) ณ หอป้ายวิญญาณมูลนิธิฯ: ผู้วิจัย

ทางมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมจัดงานถวายเครื่องเซ่นไหว้แด่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับหรือที่เรียกว่า “ไหว้ผีใหม่” ประมาณกลางเดือนมีนาคม เริ่มตั้งแต่ 09.00 – 12.00 น. โดยประมาณ ภายในงานจะมีพิธีกรรมสวดมนต์ การสาธยายพระสูตร เมื่อพระสวดมนต์จบไปหนึ่งบทจะมีการบรรเลงดนตรีสลับในช่วงพักของการสวดมนต์ และขั้นตอนสุดท้ายคือการถวายเครื่องเซ่นต่าง ๆ แก่ดวงวิญญาณบรรพบุรุษโดยมีดนตรีบรรเลงประกอบ

ภาพที่ 8 นักดนตรีบรรเลงประกอบงานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุน): ผู้วิจัย

4) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (เชงเม้ง)

เป็นประเพณีสำคัญของชนชาวไทยเชื้อสายจีน โดยลูกหลานมักจะทำพิธีเช่นไหว้และปัดกวาดหลุมศพบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ เป็นประเพณีที่แสดงถึงความกตัญญูกตเวทีต่อบรรพบุรุษผู้ล่วงลับเช่นเดียวกับงานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุน) โดยก่อนวันพิธีลูกหลานจะมีการทำความสะอาดหลุมฝังศพของบรรพบุรุษ และในวันพิธีจะมีการเซ่นไหว้อาหารคาวหวานที่หลุมฝังศพ เพื่อเป็นการรำลึกถึงคุณงามความดีของบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ

ภาพที่ 9 มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมจัดพิธีเคารพฮ่อเฮียตี๋ ณ สุสานเม่งหุย: ผู้วิจัย

ทางมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมมีการทำพิธีทางศาสนาเช่นเดียวกับงานชุนฮุนหรือชุงฮุง แต่จะเรียกว่า “ไหว้ผีเก่า” โดยจะจัดงานประมาณปลายเดือนมีนาคมถึงต้นเดือนเมษายน ตามปฏิทินไทย

ภาพที่ 10 วงดนตรีจีนฯ บรรเลงประกอบพิธีเคารพฮ่อเฮียตี๋: ผู้วิจัย

5) งานถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแป๊ะกงแซ (เจ้าที่ประจำสุสาน)

งานถวายเครื่องเซ่นที่ทางมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมต้องมีการจัดในทุก ๆ ปี เพื่อเป็นการขอบคุณเทพแป๊ะกง หรือเทพยดาผืนดิน โดยมีความเชื่อดั้งเดิมว่า ทุกหนแห่งใดก็ตามจะมีเจ้าที่คุ้มครองและดูแลผืนแผ่นดินอยู่

ภาพที่ 11 คณะกรรมการมูลนิธิฯ จัดพิธีไหว้บูชาฮกเต็กแป๊ะกง ณ สุสานเม่งหุย: ผู้วิจัย

การเซ่นไหว้วิญญาณของผู้ที่ดูแลสุสานเพื่อความอยู่เย็นเป็นสุข ปราศจากเภทภัยอันตรายทั้งปวง คิดทำการใดจะประสบความสำเร็จ ทางมูลนิธิฯ จะจัดงานตรงกับช่วงเดือนเมษายนถึงปลายเดือนเมษายนโดยประมาณ โดยมีการสวดมนต์และดนตรีบรรเลงตลอดพิธี

ภาพที่ 12 นักดนตรีบรรเลงประกอบพิธีถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแป๊ะกงแซ: ผู้วิจัย

6) งานสารทเดือน 7 (ประเพณีการทิ้งกระจาดของสมาคม)

งานประเพณีการทิ้งกระจาดของทางสมาคมจะมีขึ้นหลังจากเทศกาลสารทจีน เป็นประเพณีการทำบุญที่รับอิทธิพลจากจีนโดยมีการปฏิบัติต่อเนื่องยาวนานมากว่า 100 ปี ทั้งนี้เพื่ออุทิศ

ส่วนกุศลให้แก่วิญญาณผู้ล่วงลับทั้งที่เป็นญาติพี่น้องและดวงวิญญาณอื่น ๆ และทำทานแก่ผู้ยากไร้ โดยจะจัดขึ้นกลางเดือนสิงหาคมถึงต้นเดือนกันยายน ตามปฏิทินไทย

ภาพที่ 13 งานสารทเดือน 7 ณ บริเวณด้านหน้ามูลนิธิฯ: ผู้วิจัย

งานวันแรก (วันสุกดิบ) ในช่วงเย็น ทางมูลนิธิจะทำการเปิดมณฑลพิธี และเจริญพระพุทธมนต์ โดยมีการสวดมนต์สลับกับการบรรเลงดนตรี เวลา 18.00 – 20.00 น. งานวันจริง (แจกทาน) ทางมูลนิธิทำการเปิดมณฑลพิธีตั้งแต่เวลา 09.00 น. โดยมีดนตรีโหมโรง เจริญพระพุทธมนต์ ถวายปัจจัยแด่องค์เทพที่อยู่ในมณฑลพิธี จนกระทั่งเวลา 14.00 น. เป็นอันเสร็จพิธีด้านการสวดมนต์และดนตรีประกอบ หลังจากนั้นทางมูลนิธิฯ จะทำการรวบรวมสิ่งของนำมาแจกจ่ายแก่ประชาชนทั่วไป

7) งานเทศกาลถวายพระพรแปดเซียนข้ามทะเล (โป๊ยเซียนโจวซือ)

งานประเพณีประจำปีที่แสดงถึงความนับถือบูชาแปดเซียนข้ามทะเล ในวันคล้ายวันเกิดองค์โป๊ยเซียนโจวซือ เทพเจ้าแปดเซียน โดยทางมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมได้จัดเตรียมโต๊ะเพื่อให้สาธุชนวางของไหว้และแสดงความเคารพนับถือ เพื่อความเป็นศิริมงคลแก่ตนเองและผู้เข้าร่วมพิธี โดยจะจัดงานในเดือนกันยายน ภายในงานจะมีการบรรเลงโหมโรงและบรรเลงดนตรีประกอบตลอดพิธี โดยไม่มีการสวดมนต์ และถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแปดเซียน เวลาโดยประมาณ 09.00-12.00 น.

8) งานเทศกาลขอบคุณเทพเจ้า (เสี่ยซิ้ง)

งานเทศกาลเสี่ยซิ้งหรือเสี่ยเซ้งเอ็ง เทศกาลขอบคุณเทพเจ้าในช่วงปลายปีตามปฏิทินไทย โดยเป็นงานไหว้ใหญ่ เพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณขององค์เทพเจ้าต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น แป๊ะกง

ปึงเถ่ากง หรือเทพเจ้าองค์ต่าง ๆ ที่ช่วยคุ้มครอง ปกปักษ์รักษา และดลบันดาลในเรื่องต่าง ๆ มามากมายตลอดทั้งปี พิธีจะมีขึ้นทั้งหมดสองวัน ภายในงานมีการเปิดมณฑลพิธี การสวดมนต์สลับกับการบรรเลงดนตรีประกอบ ช่วงเย็นวันแรกตั้งแต่เวลา 17.00-20.00 น. และวันที่ 2 ตั้งแต่เวลา 09.00-14.00 น.

9) งานสารทขนมอี๋ (ขนมบัวลอย)

พิธีไหว้ขนมบัวลอย หรือเทศกาลตงจื้อ ภายในงานจะมีการทำขนมบัวลอย หรือขนมอี๋ มาไหว้ฟ้าดิน ปึงเถ่ากง ตี่จู่เอี๊ย (เจ้าที่) เพื่อขอบคุณที่ช่วยให้การดำรงชีวิตของสมาชิกทุกคนในครอบครัวสามารถดำรงมาได้อย่างราบรื่นตลอดปีที่ผ่านมา และเพื่อขอพรให้ช่วยคุ้มครองคนในครอบครัว โดยจะจัดในช่วงปลายปีหรือเป็นเทศกาลสุดท้ายของชาวไทยเชื้อสายจีนในรอบหนึ่งปี ปฏิทินไทย โดยเริ่มตั้งแต่เวลา 09.00 น.

ภาพที่ 14 งานสารทขนมอี๋ (ขนมบัวลอย) ของทางมูลนิธิฯ: ผู้วิจัย

มูลนิธิไตรสรณะสมาคมจัดพิธีเจริญพระพุทธมนต์หน้าป้ายวิญญาณของบรรพชน มีการสวดมนต์สลับการการบรรเลงดนตรีประกอบ และขั้นตอนสุดท้ายคือการถวายเครื่องเซ่นโดยมีการบรรเลงดนตรีบรรเลงตลอดจนเสร็จพิธีทั้งหมด

4.1.3 นักดนตรีวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

เมื่อครั้งในอดีตตั้งแต่ปี พ.ศ. 2488 สมาชิกในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมเกิดจากการรวมกลุ่มกันของคนที่มีความรู้ความสามารถในด้านการบรรเลงดนตรีจีน นักดนตรีในยุคบุกเบิกของวงดนตรีจีนเป็นคณะเดียวกันกับคณะที่ก่อตั้งมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม เป็นบุคคลที่มีเชื้อสายจีนมาตั้งแต่บรรพบุรุษ นักดนตรีจีนทุกคนได้รับการถ่ายทอดและฝึกฝนมาตั้งแต่อยู่อาศัยที่ประเทศจีน และมีการสลับสับเปลี่ยนกันเรียนรู้เมื่อครั้งได้มีการไปบรรเลง ณ สถานที่อื่น ๆ เมื่อกาลเวลาผันผ่านไปได้มีการสลับสับเปลี่ยนสมาชิกในวงเรื่อยมาจวบจนถึงปัจจุบัน สมาชิกในวงดนตรีจีนล้วนแล้วแต่มีใจรักใน

ดนตรีจีน และมีความเต็มใจที่จะช่วยเหลือสังคมในด้านต่าง ๆ เรื่อยมา โดยไม่ได้คาดหวังเรื่องเงินทอง หรือรายได้ที่ได้รับการการบรรเลง และไม่เกี่ยงว่างานนั้นจะยากลำบากเพียงใด โดยทุกคนยึดถือว่าการดำรงอยู่ของวงเป็นการสานต่อวัฒนธรรมดนตรีอันดีงาม

ครั้งใดที่มีงานบรรเลง หัวหน้าวงจะนัดสมาชิกในวงทุกคนมาซ้อมพร้อมกันตามวันเวลาที่นัดหมาย และทำการกำหนดภาระหน้าที่ที่ตนเองต้องรับผิดชอบ พร้อมทั้งกำหนดเครื่องดนตรีที่สมาชิกในวงต้องบรรเลงในวันงาน โดยส่วนใหญ่จะทำการซ้อมพร้อมกันประมาณ 3-4 วันก่อนวันงาน โดยทั่วไปแล้วจะเป็นวันอาทิตย์เพราะเนื่องจากสมาชิกส่วนใหญ่มีอาชีพหลักเป็นของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นธุรกิจส่วนตัว ค้าขาย พนักงานออฟฟิศ พนักงานธนาคาร เป็นต้น โดยก่อนถึงเวลาซ้อม สมาชิกทุกคนต้องรับผิดชอบในส่วนของตนเอง โดยการฝึกซ้อมส่วนตัวมาล่วงหน้า กล่าวได้ว่าสมาชิกในวงว่างเวลาไหนสามารถซ้อมที่บ้านหรือมาซ้อมที่มูลนิธิได้ตลอดเวลา สมาชิกในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีทั้งสิ้น 15-20 คน แบ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนองและนักสวดพร้อมเครื่องประกอบจังหวะ โดยทุกคนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิด และถ้างานไหนสมาชิกไม่เพียงพอจะมีการขอสมาชิกจากวงดนตรีจีนอื่น ๆ ในเครือมูลนิธิ มาช่วยบรรเลงร่วมด้วย ประกอบด้วยสมาชิกคนสำคัญดังนี้

1) นายณรงค์ ปิ่นทองคำ

ผู้จัดการและผู้ควบคุมวงดนตรีจีน ปัจจุบันอายุ 60 ปี อาชีพหลัก คือ นักดนตรีประจำวงดนตรีจีน มีประสบการณ์การบรรเลงกว่า 30 ปี โดยบรรเลงร่วมกับทางมูลนิธิในการรับงานตามที่จังหวัดต่าง ๆ ทั่วประเทศ เครื่องดนตรีที่มีความถนัด คือ ขิมหยางฉิน รองลงมาคือ ซอเอ้อหู และมีความชำนาญเครื่องดนตรีจีนที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงทุกชนิด รวมไปถึงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ปัจจุบันรับตำแหน่งเลขานุการทางด้านดนตรีของคณะสงฆ์อนัมนิกายแห่งประเทศไทย

ภาพที่ 15 นายณรงค์ ปิ่นทองคำ: ผู้วิจัย

ผู้ช่วยเรื่องดนตรีประกอบพิธีกรรม ณ วัดสมณานัมบริหาร (วัดญวนสะพานขาว) เวลาที่เหลือจากงานมีหน้าที่ไปช่วยที่วัดซำเปากง จังหวัดฉะเชิงเทรา ถือตนเองเป็นลูกศิษย์วัด แต่มิได้กินอยู่หรืออาศัยอยู่ในวัด เริ่มศึกษาดนตรีจากการบวชในนิกายมาประมาณ 7 ปี นับตั้งแต่ พ.ศ. 2519 หลังจากนั้นสึกออกเป็นทหาร และบวชอีกครั้งเมื่อ พ.ศ. 2555 และบรรเลงดนตรีเรื่อยมาประมาณ 20 ปี มีผลงานการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนาร่วมกับคณะสงฆ์อนัมนิการแห่งประเทศไทย ณ ตลาดเก่าเยาวราช

2) นายสมชาย เหลืองสะอาด

นักดนตรีประจำวงดนตรีจีน ปัจจุบันอายุ 46 ปี มีประสบการณ์การบรรเลงกว่า 20 ปี เครื่องดนตรีที่มีความถนัด คือ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะทุกชนิด มีความถนัดในด้านเครื่องดนตรีประกอบจังหวะแบบประยุกต์ ประกอบไปด้วยกลองบองโก้ 1 ชุด กลองจีนเสียงต่ำ ฉาบเล็กจีน 1 คู่ ฉาบสากล 1 ชิ้น ฆ้องโหม่ง 1 ชิ้น

ภาพที่ 16 นายสมชาย เหลืองสะอาด: ผู้วิจัย

รูปแบบการบรรเลงประกอบพิธีไม่มีรูปแบบตายตัว ส่วนใหญ่จะเล่นตามรูปแบบทำนองของพระสวด ก่อนที่จะทำการออกงานพิธีกรรม ส่วนใหญ่จะต้องทำการซ้อมกับทางพระสวดก่อน ด้วยความที่บรรเลงกับทางวัดมาประมาณ 20 ปี ทำให้จำทำนองได้หมด และสามารถสร้างสรรค์ออกมาให้เข้ากับเพลงได้อย่างลงตัว สามารถบรรเลงได้ทั้งงานกุศลและงานอกุศล

3) นายวันชาติ เหลืองสะอาด

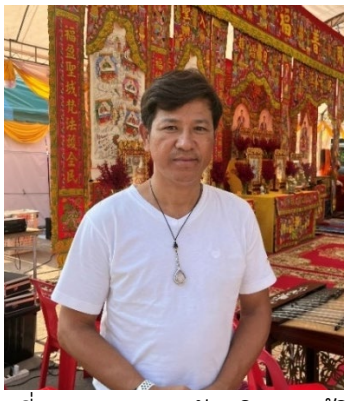
นักดนตรีประจำวงดนตรีจีน ปัจจุบันอายุ 30 ปี มีประสบการณ์การบรรเลงกว่า 18 ปี เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ เครื่องสายทุกชนิด โดยเฉพาะซอเอ้อหู และมีความชำนาญในการเล่นเครื่องดนตรีอุปรากรจีนได้ทุกชนิด

ภาพที่ 17 นายวันชาติ เหลืองสะอาด: ผู้วิจัย

เริ่มแรกเรียนดนตรีจีนโดยมีประสบการณ์ในการฟังดนตรีจีนเมื่อครั้งเป็นฆราวาส ตั้งแต่เมื่ออายุ 7 ขวบ โดยมีอาจารย์ที่ถ่ายทอดวิชาให้ คือ นายณรงค์ ปิ่นทองคำ ทำการฝึกซ้อมและรับตำแหน่งบรรเลงเครื่องสายประจำวงดนตรีจีนเรื่อยมา

4) นายวสุ อนันตริยกุล

นักดนตรีประจำวงดนตรีจีน ปัจจุบันอายุ 48 ปี มีประสบการณ์ในการบรรเลง 22 ปี สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีจีนได้หลายชนิด เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ ขลุ่ยไทย กับขิมหยางฉิน และสามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลากหลายประเภท ไม่ว่าจะเป็น ขลุ่ยจีน ซอต่าง ๆ และเครื่องประกอบจังหวะ ในกรณีที่คนขาดสามารถไปบรรเลงได้ในหลากหลายชนิด นอกเหนือจากงานนิกายจะมีงานนอก โดยบรรเลงในพิธีกรรมดนตรีจีนตามแต่คนรับจ้าง มีทั้งงานพิธีกรรมบรรเลงประกอบกับพระสวดและงานแสดงของวงอย่างเดียว



ภาพที่ 18 นายวสุ อนันตริยกุล: ผู้วิจัย

เขามีประสบการณ์ในการบรรเลงและเรียนรู้ด้วยตนเองผ่านการบวช ผ่านประสบการณ์ในการฟังเพลง ทำให้จำทำนองและสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงดนตรี โดย

ในด้านเทคนิคต่าง ๆ เช่น การเอื้อน เป็นต้น จะมีอาจารย์ณรงค์ ปิ่นทองคำ เป็นคนถ่ายทอด มีความถนัดทางด้านดนตรีจีนมหายานซึ่งมีลักษณะเฉพาะทางโดยตรง

5) นายนพนันท์ เจริญปรีชาพงษ์

รับหน้าที่บรรเลงคีย์บอร์ดประจำวง ปัจจุบันอายุ 45 ปี อาชีพหลัก คือ ธุรกิจส่วนตัว และเล่นงานดนตรีจีนเป็นอาชีพเสริม มีประสบการณ์การบรรเลงเกือบ 20 ปี เครื่องดนตรีที่ถนัด คือ คีย์บอร์ด สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลากหลายประเภท แรกเริ่มเรียนดนตรีจีนโดยการเรียนรู้ด้วยตนเองผ่านการบวช และครูพักลักจำ

ภาพที่ 19 นายนพนันท์ เจริญปรีชาพงษ์: ผู้วิจัย

เขาอาศัยประสบการณ์ในการฟังเพลง ทำให้จำทำนองและสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการบรรเลงดนตรี โดยการนำทำนองและเสียงประสานรวมไว้ด้วยกัน เสียงที่ใช้เป็นหลัก คือ เสียงออร์แกน ซึ่งถือว่าเป็นเสียงมาตรฐานของวงดนตรีจีน และเสียงเปียโนในทำนองสวดที่มีทำนองค่อนข้างช้าและเบา โดยคำนึงถึงความคล้ายกับเสียงนักสวด เสริมทำนองการสวดให้มีความรู้สึกหนักแน่น และทรงพลังมากขึ้น อีกทั้งช่วยลดความเหนื่อยล้าของนักสวด

6) นายไซเลี๊ยก แซ่ลี่

บุคคลสำคัญในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ผู้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดดนตรีจีนให้กับทางวงดนตรีจีน ปัจจุบันอายุ 77 ปี เป็นชาวจีนแต้จิ๋ว เมื่อตอนอายุ 42 ปี ได้เดินทางมายังประเทศไทย โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อต้องการเผยแพร่ดนตรีจีนให้กับผู้ที่มีความสนใจและสร้างสัมพันธไมตรีอันดีระหว่างไทย-จีน

อาจารย์ไซเลี๊ยกเริ่มหัดเล่นดนตรีจากโรงเรียนสอนดนตรีจีนที่เมืองซัวเถา โดยหลักสูตรมีระยะเวลาการศึกษาทั้งสิ้น 6 ปี แต่เขาหัดเรียนเพียง 2 ปี หลังจากนั้นได้ออกมาประสบการณ์ตามสถานที่ต่าง ๆ โดยมีปณิธานว่าอยากที่จะเป็นครูสอนดนตรี เมื่อคิดว่าตนเองได้สั่งสมประสบการณ์มาในระดับหนึ่งแล้ว เขาได้เริ่มสอนดนตรีและเป็นนักดนตรีอาชีพที่เมืองซัวเถา เขาได้

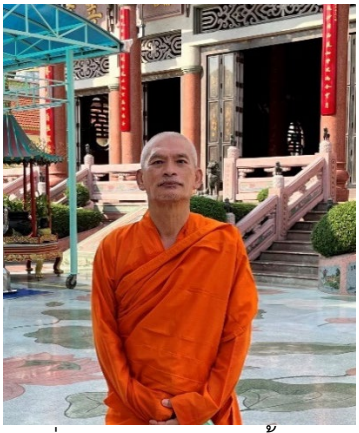
เข้าเป็นสมาชิกวงดนตรีดุริยางค์ทหารที่เมืองซัวเถาเป็นเวลา 3 ปี หลังจากนั้นได้ย้ายไปเป็นครูสอนดนตรีที่กวางเจาเป็นเวลา 2 ปี และได้ย้ายไปอยู่มณฑลกวางตุ้ง รวมระยะเวลา 20 ปี เขาได้ใช้ชีวิตเป็นนักดนตรีผู้เรียบเรียงและประพันธ์เพลงกว่า 100 เพลง และเมื่อครั้งอาศัยอยู่มณฑลกวางตุ้ง อาจารย์ได้รับหน้าที่เป็นกรรมการสมาคมดนตรี และอุปรากรจีน โดยมีลูกศิษย์ต้องการเรียนดนตรีจีนกับเขามากมาย อาทิ ชาวจีนแต้จิ๋วและซัวเถา ชาวฮ่องกง ชาวไต้หวัน ชาวสิงคโปร์ ชาวมาเลเซีย และชาวไทย รวมประมาณกว่า 300 คน

รูปแบบการสอนของอาจารย์ไซเลี๊ยกมี 2 รูปแบบ คือ 1. แบบดั้งเดิมของจีน คือ การบอกเล่าโดยมิได้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษรหรือแบบมุขปาฐะ 2. สอนโดยใช้โน้ตเจี๋ยนกู่ บทเพลงที่อาจารย์จะเน้นเป็นหลักคือบทเพลงประกอบศาสนพิธีของจีนต่าง ๆ เนื่องด้วยงานของวงส่วนใหญ่จะเป็นงานบรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยเริ่มต้นจะสอนให้ผู้เรียนรู้จักกับเครื่องดนตรี และสอนให้เข้าใจในเรื่องระดับเสียงของเครื่องดนตรี เมื่อไล่ระดับเสียงจนเริ่มคล่องแล้ว หลังจากนั้นถึงค่อยให้ฝึกฟังและบรรเลงตามที่ตนเองบรรเลง หลังจากนั้น ผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ด้วยตนเองในบทเพลงต่าง ๆ เพื่อความชำนาญและคล่องแคล่วมากขึ้น ถ้าจุดไหนไม่เข้าใจ อาจารย์จะอธิบายเพิ่มเติม ในระดับนี้ ผู้เรียนต้องมีความอดทนและมานะอุตสาหะเป็นอย่างสูงเพื่อเป็นนักดนตรีหลักของวง เมื่อครั้งอาศัยอยู่ในประเทศไทย อาจารย์เคยพำนักอาศัยอยู่ตำบลบ้านบึง จังหวัดชลบุรี โดยเป็นครูสอนดนตรีและเป็นหัวหน้าวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ครูสอนดนตรีจีนและเลขากรรมการจีนคณะทรงเม่งซิมศีลธรรมสมาคม โดยมีลูกศิษย์จบการศึกษาหลายรุ่น ไม่ว่าจะเป็นบุคคลทั่วไปที่บรรเลงเครื่องดนตรีเป็นอยู่แล้ว และไม่เคยมีพื้นฐานมาก่อน โดยอาจารย์ได้รับเชิญให้ไปสอนดนตรีจีนที่สมาคมอื่น ๆ อีกหลายแห่งทั่วประเทศ นอกจากนี้ อาจารย์ยังเป็นแกนนำคนสำคัญในการรวมตัวของนักดนตรีทั่วประเทศในการฝึกซ้อมดนตรีและแสดงสำคัญต่าง ๆ โดยมีผลงานสำคัญ ประกอบด้วย 1) ปีพุทธศักราช 2539 หัวหน้านำวงกงเต็กไปแสดงพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จย่า เป็นจำนวน 10 วัน ณ ท้องสนามหลวง 2) ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดแข่งขันดนตรีจีน โดยนำวงดนตรีจีนบรรเลงโดยคนไทยเชื้อสายจีนซึ่งเป็นตัวแทนของประเทศไทยไปแข่งขัน ณ ประเทศจีน 3) ปีพุทธศักราช 2542 นำคณะดนตรีจีนของไทย ไปแสดงเชื่อมความสัมพันธ์ไทย-จีน ณ ประเทศจีน 4) ปีพุทธศักราช 2546 ได้เหรียญทอง จากการนำวงดนตรีจีนไปแข่งขัน ณ จังหวัดซัวเถา ในประเทศจีน 5) ได้เกียรติจากรัฐบาลจีนในการเป็นฑูตวัฒนธรรมระหว่างไทย-จีน และได้รับโล่ประกาศเกียรติคุณจากรัฐบาลจีน (นิสสานารถ ตรีเพ็ชร์, 2549)

7) นายวรชัย แซ่ลิ้ม

ผู้ประสานงานและผู้นำสวดประจำวงดนตรีจีนฯ ปัจจุบันอายุ 62 ปี เป็นคนไทยเชื้อสายจีน ฝึกฝนดนตรีจีนมาตั้งแต่ตอนอายุ 19 ปี โดยแรกเริ่มเข้ามาทำงานที่มูลนิธิด้านพิธีการ และการจัดเวที

และจัดอุปกรณ์ในพิธีกรรมทางศาสนา ในช่วงแรกที่เข้ามาในมูลนิธิอาศัยการฝึกซ้อมโดยครูพักลักจำในการฝึกเครื่องประกอบจังหวะ



ภาพที่ 20 นายวรชัย แซ่ลิ้ม: ผู้วิจัย

ในระยะเวลาต่อมาได้เรียนรู้ผีผาจากอาจารย์ไซเลี๊ยก โดยอาจารย์ไม่ได้มีการต่อเพลงให้ แต่สอนให้บรรเลงเครื่องดนตรีและหลังจากนั้นให้ฟังเองทั้งหมด โดยภายในระยะเวลา 1 ปี เขาสามารถไปแสดงร่วมกับทางวงในงานต่าง ๆ ได้

8) นายโซ้ยตี๋ แซ่โง้ว

เป็นชาวจีนที่อพยพมาอยู่เมืองไทยกว่า 30 ปี ปัจจุบันอายุ 51 ปี ฝึกหัดดนตรีครั้งแรกเมื่อครั้งยังเด็กโดยได้รับการถ่ายทอดจากพี่ชายเมื่อครั้งอยู่ประเทศจีน จนกระทั่งอพยพมาอยู่ประเทศไทยได้ศึกษาเล่าเรียนจากอาจารย์ไซเลี๊ยก เครื่องดนตรีที่มีความถนัดคือ ตี๋จื่อ และเซียว เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เขาสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด ปัจจุบันเป็นสมาชิกประจำวงดนตรีมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม

9) นายบุญชัย เถลิงพล

ผู้บรรเลงประกอบเครื่องดนตรีทำนองหลักต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นหยางฉิน เอ้อหู ปัจจุบันอายุ 64 ปี ได้รับการฝึกฝนการบรรเลงเครื่องดนตรีต่าง ๆ มาจากบิดา เนื่องจากมีความหลงใหลในเสียงดนตรีจีน เขามีพี่น้องทั้งสิ้น 8 คน ในบรรดาญาติพี่น้องไม่มีใครสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ ได้รับการชักชวนจากบิดาให้เข้ามาบรรเลงในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมตั้งแต่อายุ 10 ปีกว่า และทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของวงเรื่อยมาประกอบกับการดำเนินกิจการที่บ้าน เครื่องดนตรีที่ถนัดที่สุดคือหยางฉิน แต่เขาสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชิ้นเนื่องจากที่บ้านมีความสนใจและสะสมเครื่องดนตรีจีนไว้อย่างมากมาย อีกทั้งรับจ้างบรรเลงในงานมงคลต่าง ๆ เมื่อใดที่ทางมูลนิธิมีงานก็จะสละเวลามาบรรเลงให้โดยไม่หวังผลตอบแทน

10) นายพิชัย สกุลคุณสวัสดิ์

ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะประจำวงดนตรีจีนฯ ปัจจุบันอายุ 56 ปี ฝึกฝนเครื่องดนตรีครั้งแรกเมื่อตอนอายุ 10 กว่าปี โดยเริ่มจากการมาช่วยงานที่มูลนิธิในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม และฝึกฝนจากครูพักลักจำ เรียนรู้ด้วยตนเองไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งได้เป็นสมาชิกหลักของวง

11) นายประเสริฐ แสงอังคนาวิน

นักสวดประจำวงดนตรีฯ ปัจจุบันอายุ 60 ปี เริ่มฝึกฝนเป็นนักสวดเมื่อตอนอายุ 30 ปี โดยการชักชวนจากศิษย์พี่ และเป็นนักสวดประจำวงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน เขามีความชำนาญด้านการสวดมนต์เป็นภาษาจีน และแม่นยำด้านลำดับพิธีกรรมต่าง ๆ

4.1.4 เครื่องดนตรีวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

เครื่องดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีจำนวนมากมาย แต่ปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงบ่อยครั้งมาบรรเลงเท่านั้น เครื่องดนตรีแต่ละประเภทที่ใช้ในการบรรเลงนั้น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นและแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็น น้ำเสียงที่ออกมาจากรูปแบบการบรรเลงเฉพาะของแต่ละบุคคล เทคนิคที่ใช้ในขณะบรรเลง แม้ว่าจะถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ แต่การถ่ายทอดของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่คน ๆ นั้นจะรังสรรค์ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จะแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

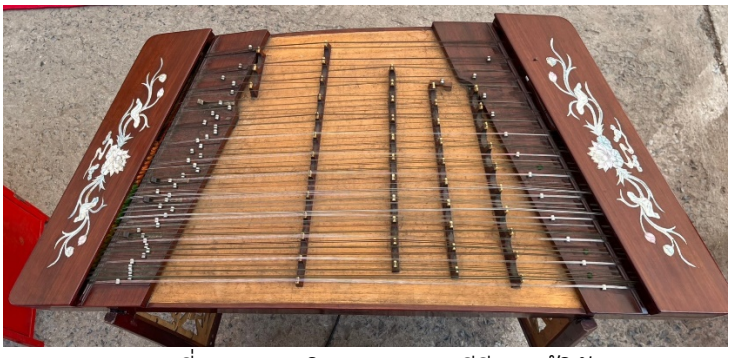
1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง

1.1) หยางฉิน (Yangqin)

เครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ดำเนินทำนองหลักในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม เป็นเครื่องดนตรีจีนชนิดเดียวที่มีระบบเสียงเหมือนของดนตรีตะวันตก หยางฉินเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ขาดไม่ได้ในวงดนตรีจีน ไม่ว่าจะเป็นงานบรรเลงดนตรีเดี่ยวกับเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ การบรรเลงประสมวง หรือการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและบรรเลงประกอบการขับลำการแสดงต่าง ๆ

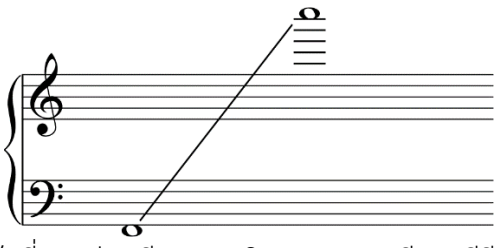
ลักษณะเสียงของหยางฉินในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีน้ำเสียงกังวานคล้ายกับเสียงเปียโน ค่อนไปทางแหลม ฟังชัดเป็นเอกลักษณ์ ให้ความรู้สึกหนักแน่นแต่นุ่มนวล บรรเลงเพลงที่มีท่วงทำนองช้าเปรียบดั่งเสียงน้ำตกจากหุบเขาและน้ำฝนโปรยปรายให้ความชุ่มฉ่ำ บรรเลงเพลงที่มีท่วงทำนองเร็วเปรียบดั่งสายน้ำที่มีความเชี่ยวกรากดุดันและน้ำฝนพัดกระหน่ำ โดยส่วนประกอบของหยางฉินในวงจะเป็นแบบดั้งเดิม กล่องเสียงประกอบขึ้นจากไม้ฮว่ามู่ หน้าขิมส่วนด้านบนใช้ไม้แผ่นที่ทำจากไม้ถงมู่ กล่องเสียงมีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ความยาว 95 เซนติเมตร กว้าง 36 เซนติเมตร หนา 6.2 เซนติเมตร ขอบด้านขวาเป็นเกลียวพันสาย ขอบด้านซ้ายมีหมุดยึดสาย

มีหย่องยาวพาดในแนวตั้ง โดยทำจาก ไม้แดง หย่องแต่ละแถวมีความยาวแตกต่างกันเล็กน้อย ด้านซ้ายเป็นหย่องเสียงสูง ด้านขวาเป็นหย่องเสียงต่ำ ประกอบด้วยส่วนที่มีความสำคัญสองส่วน คือ ส่วนที่เป็นยอดใช้พาดสายแต่ละเสียง และส่วนที่เป็นโพรงใช้ร้อยสายเพื่อทำการพาดกับหย่องแท่งตรงข้าม ลักษณะของขอบทั้งสองข้างเป็นไม้เนื้อแข็งแซะเป็นฟันปลาตั้งไว้เพื่อกำหนดตำแหน่งของสายไม่ให้เคลื่อนและไว้เป็นที่รองสาย โดยภายในกล่องเสียงมีแท่งไม้คอยยึดติดพื้นหยางฉิน มีตัวนำเสียงจากตำแหน่งของหย่องแต่ละแท่งของด้านหน้าขิม แท่งไม้ที่เป็นตัวนำเสียงเจาะรูกลมตลอดแนว 4-5 รู ใช้สายลวดขึง ช่วงเสียงต่ำใช้สายลวดพันด้วยลวดเส้นเล็กอีกชั้น ช่วงเสียงสูงใช้สายเปลือยเปล่า ตัวไม้ตีขิมทำจากไม้ไผ่ด้ามยาว หัวไม้ส่วนที่ใช้ตีกระทบกับสายมีลักษณะเป็นรูปค้อนแบน



ภาพที่ 21 หยางฉินของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

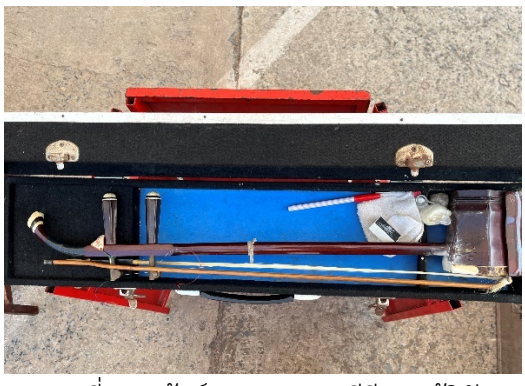
การตั้งเสียงของหยางฉินในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีรูปแบบการตั้งระดับเสียงให้สามารถบรรเลงทำนองแบบผสมผสานระหว่างทำนองจีนซึ่งเป็นทำนองเดิมกับเวียดนาม และมีกลิ่นอายของความเป็นไทย และสามารถบรรเลงผสมผสานเพลงยุคสมัยใหม่ได้อีกด้วย



แผนภูมิโน้ตที่ 15 ช่วงเสียงหยางฉินของวงดนตรีดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.2) เอ้อร์หู (Erhu)

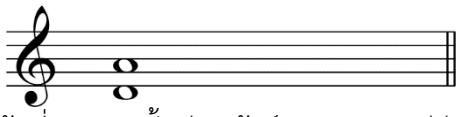
เครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่มีบทบาทหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ทั้งด้านศาสนพิธีและด้านการบรรเลงประกอบการแสดงโดยเฉพาะการแสดงงิ้วในหลาย ๆ ครั้งใช้เป็นเครื่องดนตรีเดี่ยวประกอบเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเช่นเดียวกับหยางฉิน มักใช้ในเพลงที่ให้อารมณ์ซาบซึ้งและโศกเศร้าเป็นส่วนใหญ่



ภาพที่ 22 เอ้อร์หูของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

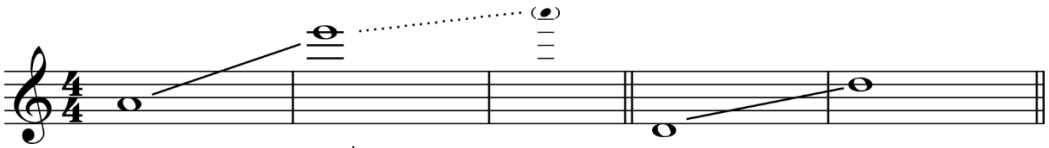
ลักษณะเสียงเอ้อร์หูในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมเสมือนเสียงไวโอลินในวงดนตรีตะวันตก มีเสียงที่ค่อนไปทางแหลม คล้ายเสียงมนุษย์ ใช้บรรเลงทำนองควบคู่ไปกับการสวดของนักสวดในวง ทำให้มีเสียงสวดที่หนาขึ้นเป็นสำคัญ โครงสร้างประกอบด้วยสายซอสองสาย ด้านหนึ่งยึดติดกับด้านหน้าของกระบอกซอที่ขึงหนังหน้าซอด้วยหนังงูเหลือมโดยหย่อง อีกด้านคือคันชักด้านปลายเป็นเกลียวหมุน ใช้ปรับแต่งความตึงหย่อนของสายซอ คันชักมีความยาว 70 ซม. มีหางม้าไว้สำหรับสีสายซอ

การตั้งเสียงเอ้อร์หูในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม สายซอจะถูกตั้งไว้ที่ D4 = 293.7 Hz และ A4 = 440 Hz มีลักษณะห่างกันเป็นคู่ 5



แผนภูมิโน้ตที่ 16 การตั้งเสียงเอ้อร์หูของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

ช่วงเสียงที่มักใช้บรรเลงบ่อยครั้ง โดย สาย D เริ่มตั้งแต่ D4 ถึง D5 และสาย A เริ่มตั้งแต่ A4 ไปจนถึง E6 บางครั้งเล่นขึ้นสูงไปจนถึง A6 ซึ่งมีความยากในการควบคุมให้ไม่เพี้ยนและเสียงที่ออกมาค่อนข้างเบา



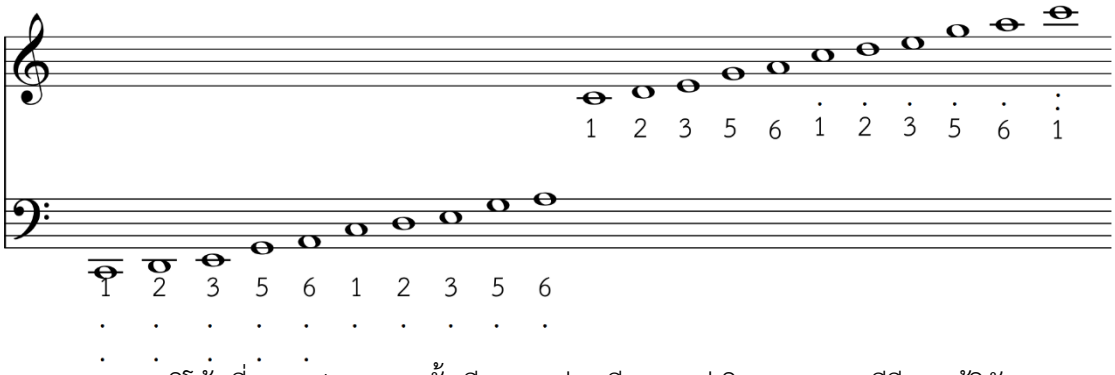
แผนภูมิโน้ตที่ 17 ช่วงเสียงเอ้อร์หูของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.3) กู่เจิง (Guzheng)

เครื่องดนตรีที่จะนำออกมาบรรเลงในวงเฉพาะงานบรรเลงประกอบการแสดงงิ้วหรืองานรื่นเริงอื่น ๆ มักจะใช้บรรเลงเดี่ยวหรือเครื่องดนตรีน้อยชิ้น เพื่อโชว์เทคนิคการบรรเลงโชว์ลีลาอันพลิ้วไหวของผู้บรรเลง

ลักษณะเสียงของกู่เจิงของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม ถ้าบรรเลงเพลงที่มีจังหวะเร็วให้ความรู้สึกรุนแรงเหมือนพายุบนทะเลทราย และบรรเลงเพลงที่มีจังหวะช้าให้ความรู้สึกอ่อนหวานไพเราะ คล้ายเสียงน้ำไหล ล่องลอยอยู่ในหมู่เมฆ มีโครงสร้างที่ประกอบด้วย กระดานแผ่นล่างและกระดานแผ่นบน กล่องขึงสายเสียงข้างในมีน็อตขันสายเสียง หมอนหนุนสายเสียงท่อนหัว รูสำหรับสอดสายเสียง สายเสียงทั้งหมด 21 เส้น หย่องรองสายเสียง หมอนหนุนสายเสียงท่อนท้าย กรอบด้านข้าง ช่องเปิดเสียงกำธรท่อนหน้าและท่อนท้าย

การตั้งเสียงกู่เจิงในวงจะถูกตั้งรูปแบบเพนตาโทนิคสเกลในคีย์ C เมเจอร์ โดยสายเสียงที่ 21 เป็นเสียง C2 และสายที่ 1 เป็นเสียง C6

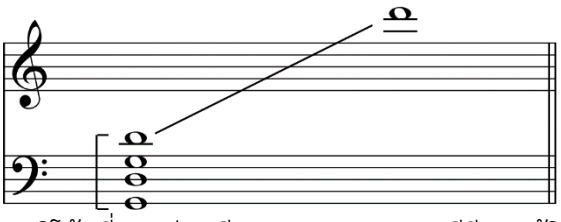


แผนภูมิโน้ตที่ 18 รูปแบบการตั้งเสียงและช่วงเสียงของกู่เจิงของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.4) หยวน (Ruan)

เครื่องดนตรีประเภทดีดที่จะนำออกมาบรรเลงในวงไตรสรณะพุทธสมาคม เฉพาะงานบรรเลงที่ใช้บรรเลงเดี่ยวกับเครื่องประกอบจังหวะหรืองานที่มีการจ้างเครื่องดนตรีน้อยชิ้น มักใช้บรรเลงในงานรื่นเริงเป็นส่วนใหญ่

ลักษณะเสียงมีความคล้ายกับกีตาร์โปร่ง (Acoustic Guitar) วิธีการบรรเลงคล้ายกับการบรรเลงพิณไทย มีหลักการตั้งเสียงดังนี้ สาย 1 (D4) สาย 2 (G3) สาย 3 (D3) และสาย 4 (G2) ช่วงเสียงเริ่มตั้งแต่ G2 ไปจนถึง D6 มีโครงสร้างประกอบด้วยสายทั้งหมด 4 สาย คอสั้นกว่าไวโอลิน กีตาร์ และแบนโจ แต่ลำตัวมีขนาดใหญ่กว่า และมีรูปร่างกลม



แผนภูมิโน้ตที่ 19 ช่วงเสียงหยวนของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.4) ผีผา (Pipa)

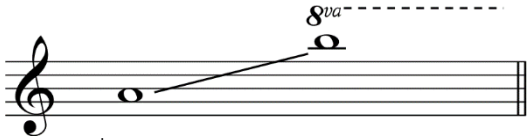
เครื่องดนตรีประเภทดีด มี 4 สาย เช่นเดียวกับหยวน ผีผาสามารถบรรเลงเสียงที่มีระยะห่างครึ่งเสียงเทียบเท่ากับระบบเสียงดนตรีตะวันตกในรูปแบบโครมาติก ลักษณะการใช้บรรเลงภายในวงดนตรีจีน จะสลับกับหยวน ขึ้นอยู่กับเจ้าภาพที่จ้างว่าต้องการเครื่องดนตรีในรูปแบบใด โดยส่วนมากจะใช้ในงานที่ต้องการแสดงความโดดเด่นในการบรรเลงเดี่ยว

1.5) โซนา (Suona)

วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมได้นำเอาโซนามาบรรเลงประกอบพิธีกรรมและประกอบการแสดงอยู่บ่อยครั้งตั้งแต่วงดนตรีจีนเริ่มก่อตั้ง โดยโซนาเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าลมไม้ชนิดลิ้นคู่ที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ส่วนใหญ่มักใช้บรรเลงในวงดนตรีที่มีลักษณะกลางแจ้งเนื่องจากมีเนื้อเสียงก้องกังวาน

ภาพที่ 23 โซนาของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

ลักษณะเสียงของโซนา มีเสียงที่ดังกังวาน คล้ายเสียงนกเริงระบำ ช่วงเสียงจะเริ่มตั้งแต่ A4 ไปจนถึง B6 ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ใช้บรรเลงโดยทั่วไป



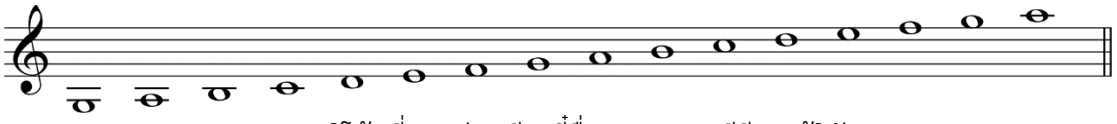
แผนภูมิโน้ตที่ 20 ช่วงเสียงโซนาของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.6) ตี๋จื่อ (Dizi)

เครื่องดนตรีประเภทเป่าแนวขวางที่มีบทบาทสำคัญภายในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม โดยส่วนใหญ่ใช้บรรเลงเวลามีงานอุปรากรจีน รับหน้าที่ดำเนินแนวทำนองหลัก มีความโดดเด่นในด้านการบรรเลงพร้อมกับการขับร้องและการเจรจาของนักแสดง มักใช้บรรเลงร่วมกับวงที่มีขนาดเล็ก และแสดงเดี่ยวในงานสังสรรค์ในบางครั้ง

ภาพที่ 24 ตี๋จื่อของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

ลักษณะเสียงตี๋จื่อในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีเสียงค่อนไปทางแหลม กังวานใส เสียงหวีดหวิว เครื่องดนตรีที่วงใช้อยู่ในคีย์ C ซึ่งเป็นช่วงเสียงกลาง เริ่มตั้งแต่ G3 ไปจนถึง A5 มีรูบังคับเสียงทั้งหมด 6 รู และมีรูติดเยื่อไผ่ 1 รู ติดโดยใช้กาวยางไม้ติด และมีรูสำหรับเป่า 1 รู

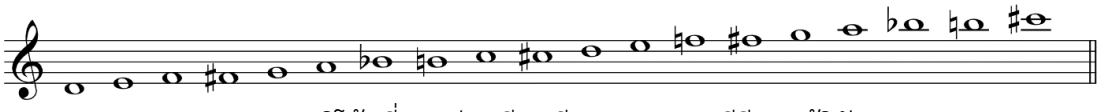


แผนภูมิโน้ตที่ 21 ช่วงเสียงตี๋จื่อของวงดนตรีจีนฯ ผู้วิจัย

1.7) เซียว (Xiao)

เครื่องดนตรีประเภทเป่าแนวตั้งมีบทบาทในวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม เช่นเดียวกับตี๋จื่อ โดยนักดนตรีจะใช้สลับกับตี๋จื่อไปตามความเหมาะสมของแต่ละงาน แต่ความคล่องแคล่วน้อยกว่า ไม่เหมาะกับการบรรเลงบทเพลงที่มีโน้ตประดับประดามากมาย ใช้สำหรับเพลงที่เชื่องช้า นุ่มนวล เงียบสงบ มักใช้บรรยายความงดงามของธรรมชาติ และการเข้าถึงอารมณ์ของมนุษย์

ลักษณะเสียงเซียวมีน้ำหนักนุ่มสุขุม ช่วงเสียงต่ำลึกล้ำ บรรเลงเสียงเบาให้ความรู้สึกอ่อนโยน ช่วงกลางมีน้ำเสียงกลมกล่อมพลิ้วไหว บรรเลงในคีย์ C มีโครงสร้างประกอบด้วยลำตัวมีความยาว ใช้ไม้ไผ่ปิดปากลำยอดลำตัว มีรูสำหรับเป่าที่ปลายยอด มีรูบังคับเสียง 7 รู



แผนภูมิโน้ตที่ 22 ช่วงเสียงเซียวของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.8) เชลโล (Cello)

เครื่องดนตรีประเภทสีที่มีบทบาทสำคัญในวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมทางวงดนตรีจีนได้นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกชิ้นนี้เข้ามาบรรเลงภายหลังจากทางวงไม่มีเครื่องดนตรีที่บรรเลงโอบอุ้มหรือเป็นแนวเสียงต่ำของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ของวง โดยเชลโลมีลักษณะเสียงต่ำ มีความกังวาน นุ่มนวล ครอบคลุมแนวเสียงต่ำ ใช้ในการสื่อถึงอารมณ์เศร้าหมองบ่อยครั้ง

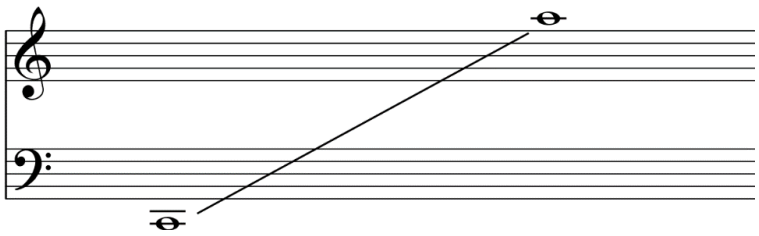
ภาพที่ 25 เชลโลของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

เชลโลถูกนำมาใช้ในวงไม่ว่าจะเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคล โดยมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญหลัก ๆ ของทางวงดนตรีจีน ต่างกันออกไปตามแต่ละงาน

ตารางที่ 4 การเทียบเสียง (ระดับเสียงสากล) เชลโลของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

ระดับเสียง	F		G		A		B	C		D		E	F
สากล (Cent)	0	100	200	300	400	500	600	700	800	900	1000	1100	1200
ระดับเสียงหยางฉิน		180		384		560	700		884		1060		
ระดับเสียงเชลโล	8	188		387		565	702		886		1066	1208	
เสียงที่	1		2		3		4	5		6		7	8

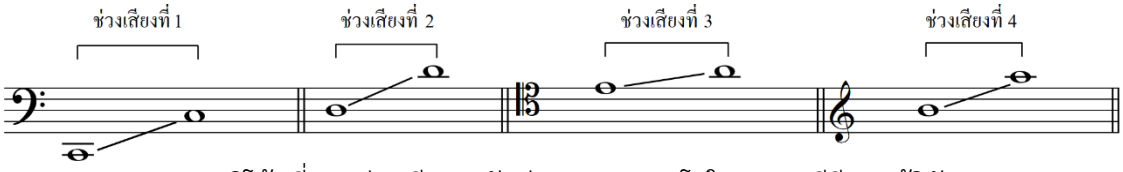
ช่วงเสียงของเชลโลที่ออกมาจากการบรรเลงมีช่วงเสียงที่ค่อนข้างกว้าง และสามารถบันทึกโน้ตในกุญแจเสียงต่างๆ ได้หลากหลาย มีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่ C2 และเสียงสูงสุดอยู่ที่โน้ต A5



แผนภูมิโน้ต 23 ช่วงเสียงเชลโลของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

คุณภาพเสียงของช่วงเสียงระดับต่างๆ ให้น้ำเสียงที่มีความแตกต่างกันออกไป ในช่วงเสียงที่ 1 ให้ความทุ้มต่ำ เริ่มตั้งแต่ C2 ไปจนถึง C3 เหมาะสำหรับการบรรเลงเสียงเบสเพื่อเป็นฐานโอบอุ้มแนวเสียงเครื่องดนตรีอื่น ๆ ภายในวงได้ดี เมื่อบรรเลงจังหวะช้าให้ความรู้สึกหม่นหมอง บ่งบอกถึงอารมณ์เศร้าโศกเสียใจ ช่วงเสียงที่ 2 คือช่วงเสียงระดับกลาง เริ่มตั้งแต่ D3 ไปจนถึง D4 เนื้อเสียงที่ได้ค่อนข้างมีความคมชัดมากกว่าช่วงเสียงที่ 1 โดยสามารถสื่ออารมณ์ได้หลายหลาย เมื่อบรรเลงในจังหวะช้าให้ความรู้สึกเศร้าโศกและเมื่อบรรเลงในจังหวะเร็วให้ความรู้สึกสนุกสนานรื่นเริง แนวเสียงนี้เหมาะสมทั้งการบรรเลงเป็นทำนองหลักและเป็นแนวเบสเพื่อโอบอุ้มเครื่องดนตรีอื่นภายในวงอีกด้วย ช่วงเสียงที่ 3 จัดเป็นช่วงเสียงระดับสูง เริ่มตั้งแต่ E4 ไปจนถึง A4 มีลักษณะเสียงแหลมสูง เหมาะสำหรับการบรรเลงทำนองหลักในวง ในบางงานที่ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักมาก เชลโลจะบรรเลงแนวประสานแทน ช่วงเสียงที่ 4 ช่วงเสียงสุดท้าย สำหรับช่วงเสียงนี้

มีระดับเสียงที่สูงมากสำหรับเชลโล เริ่มตั้งแต่ B4 ไปจนถึง A5 ช่วงเสียงนี้ค่อนข้างที่จะคุมไม่ให้เพี้ยนได้ยาก สมาชิกในวงจะบรรเลงช่วงเสียงนี้ได้ไม่กี่คน เหมาะสำหรับการบรรเลงเป็นทำนองหลักในกรณีที่มีเครื่องดนตรีน้อยชิ้น เนื่องจากเสียงที่ได้จะค่อนข้างเบา



แผนภูมิโน้ตที่ 24 ช่วงเสียงระดับต่าง ๆ ของเชลโลในวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

1.9) คีย์บอร์ด (Keyboard)

เครื่องดนตรีประเภทลิ่มนิ้วที่มีการนำเข้ามาบรรเลงในวงดนตรีจีนไตรสรณะสมาคมภายหลังจากได้นำเครื่องดนตรีเชลโลซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกเพิ่มเข้ามา คีย์บอร์ดมีบทบาทในการช่วยเสริมทั้งเรื่องทำนองหลัก แนวเบส และการประสานเสียง ช่วยเสริมให้วงดนตรีจีนและเสียงของนักสวดมีความหนาและพละกำลังและเสริมให้เกิดพลังความศรัทธา

คีย์บอร์ดที่วงดนตรีจีนฯ จะไม่จำกัดประเภทหรือยี่ห้อ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของงานที่ได้รับ และรูปแบบการปรับเสียงคีย์บอร์ดหลัก ๆ ที่ใช้คือ เสียงออร์แกนและเสียงวอยซ์ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเสียงนักสวด และความกลมกลืนภายในวงดนตรีจีนฯ ทำนองไม่มีการจำกัดช่วงเสียงและสามารถบรรเลงคอร์ดได้อย่างอิสระ

ภาพที่ 26 คีย์บอร์ดของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะสำคัญ ๆ ของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม มีหลายชนิดด้วยกัน ประกอบด้วยกลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ ฆ้องจีน ฉาบจีน และกลองจีน ลักษณะการบรรเลงจะใช้ผู้บรรเลงภายในวงแค่คนเดียว โดยผู้บรรเลงสามารถเล่นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งหมดด้วยกันได้

ภาพที่ 27 เครื่องดนตรีประกอบจังหวะของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

2.1) ฆ้องจีน (Luo) ภายในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีหลายขนาด ลักษณะกลมและมีขอบยื่นไปด้านหลัง มีความคล้ายกับโหม่งของไทยแต่ไม่มีปุ่ม บางงานนำมาแขวนรวมกันหลาย ๆ ขนาด ขึ้นอยู่กับขนาดวงที่เจ้าภาพทำการจ้าง

ภาพที่ 28 ฆ้องจีนของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

2.2) ฉาบจีน (Bo) มีหลากหลายขนาด ทำมาจากโลหะผสม (Metal alloys) มีส่วนผสมของทองแดงและดีบุก มีรูปเป็นแผ่นสองแผ่นโดยแต่ละแผ่นจะมีหูจับที่เป็นริบบิ้นสีแดง มีบทบาทในด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรม และประกอบการแสดงขบวนแห่ในที่โล่งแจ้ง

ภาพที่ 29 ฉาบจีนของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

2.3) กลองจีน (Gu) มีโครงสร้างประกอบด้วยหนังกลองหุ้มโลหะและตัวกลอง โดยหนังกลองเป็นส่วนสร้างเสียงผ่านการเคาะหรือตี โดยกลองภายในวงมีหลากหลายขนาด ตัวกลองมีสองข้างบนล่างแคบและส่วนกลางกว้างออก ลักษะการบรรเลงจะวางกลองไว้บนชั้นไม้สามขา ใช้ไม้เนื้อแข็งสองด้ามตีให้เกิดเสียง

ภาพที่ 30 กลองจีนของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

3) เครื่องดนตรีสำหรับนักสวด

3.1) มู่อวี๋ (Muyu) เครื่องทำจังหวะประเภทบล็อกไม้ชิ้นสำคัญของพระสวด เครื่องดนตรีที่นักสวดใช้ในการสวดมนต์ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาต่าง ๆ มีขนาดไม่ตายตัว โดยจะวางมู่อวี๋ไว้ที่โต๊ะหรือถือไว้ และใช้ไม้เคาะบนตัวมู่อวี๋เป็นจังหวะประกอบการสวดมนต์ มีความเชื่อว่า ปลาไม่เคยหลับตา การทำไม้เป็นรูปปลาเพื่อเตือนใจศาสนิกชนไม่ให้หลงลืมความศรัทธาของตนเอง

ภาพที่ 31 มู่อวี๋ของวงดนตรีจีนฯ: ผู้วิจัย

3.2) เค้ง (Vessel) เครื่องดนตรีทำให้เกิดเสียงโดยการเคาะประกอบการสวดมนต์ มีลักษณะคล้ายบาตรพระ ใช้เมื่อเริ่มต้นและจบในแต่ละบทสวดมนต์ เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์บอกกล่าวนักดนตรีในวงทราบถึงการเริ่มและจบการบรรเลง ผู้ที่ทำหน้าที่คือนักสวดที่อยู่ตรงกลางจะใช้มือซ้ายในการสั่นกระดิ่ง และใช้มือขวาตีเค้ง

3.2) กระดิ่งจีน (Bell) เครื่องดนตรีที่ทำให้เกิดเสียงโดยการสั่น โดยมีจุดประสงค์เพื่อปัดเป่าสิ่งไม่ดีไม่ให้ย่างกรายมายังสถานที่ที่ประกอบพิธีทางศาสนา และเชิญวิญญาณผู้ล่วงลับมาร่วมพิธี

ภาพที่ 32 นักสวดสั่นกระดิ่งจีนประกอบพิธีกรรมฯ: ผู้วิจัย

4.2 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

4.2.1 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมสำคัญของวงดนตรีจีนฯ

ในด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม ด้วยจังหวัดชลบุรีเป็นจังหวัดที่ประชากรส่วนใหญ่เป็นชาวไทยเชื้อสายจีนและคนจีน ในสังคมการอยู่ร่วมกันจึงมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมเกิดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ วัฒนธรรมต่าง ๆ ของชาวไทยเชื้อสายจีนจึงมีบทบาท

สำคัญในสังคมไม่ว่าจะเป็น พิธีมงคลและพิธีอวมงคล อาทิ พิธีกงเต๊ก พิธีล้างป่าช้า เทศกาลเชงเม้ง เทศกาลตรุษจีน ประเพณีไหว้พระจันทร์ เป็นต้น

ภาพที่ 33 การบรรเลงประกอบพิธีกรรมกงเต๊กของวงดนตรีจีนฯ ผู้วิจัย

โดยหลัก ๆ แล้ว การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมในงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีกงเต๊ก พิธีล้างป่าช้า งานพิธีเปิดป้ายศาลเจ้า หรืองานอื่นๆ ล้วนแล้วแต่ต้องใช้ลักษณะการสวดทำนองธรรมสังคีตที่เรียกว่า “ทำนองเสี่ยงฮ้อ” โดยแบ่งเป็นการสวดทำนองปากเปล่าและการสวดทำนองประกอบดนตรี ที่มีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ โดยปัจจุบันในประเทศไทยมีการสอดทำนองเสี่ยงฮ้อเหลือเพียง 2 แห่ง คือ มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม (เม่งหุย) จังหวัดชลบุรี และสมาคมสว่างกตัญญูธรรมสถาน (เม่งหงี) จังหวัดจันทบุรี โดยปัจจุบันไม่ได้มีการบันทึกโน้ต มนต์สวดทำนองเสี่ยงฮ้อจะมีความแตกต่างจากมนต์สวดทำนองเฮียงฮัวและทำนองกวางตุ้ง ในรูปแบบทำนองการสวด ส่วนในเรื่องเนื้อหาและคำแปลจะเหมือนกัน นักสวดของในวงดนตรีจีนจะเป็นผู้เลือกมนต์สวดว่าจะเป็นทำนองใดแล้วแต่งานที่รับมา

ทำนองมนต์เสี่ยงฮ้อ รับมาจากประเทศจีน โดยมีต้นกำเนิดมาจากอำเภอเตี่ยอัง (เฉาอัน) เป็นทำนองการสวดมนต์ประกอบพิธีกรรมของนักสวดเก็งจูในวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม โดยมีดนตรีประกอบการสวด เรียกว่า ธรรมสังคีต เป็นการน้อมนำดนตรีมาเป็นส่วนช่วยในเรื่องรวมจิตใจและความศรัทธาของมวลชนไว้ด้วยกัน โดยมีเค่ง อิมเค่ง และบักฮื้อ เป็นอุปกรณ์กำหนดจังหวะเพื่อความพร้อมเพรียงในคนหมู่มาก

เรื่องการออกเสียงและการสวดมนต์ของนักสวดจีนในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม เรียกว่า “โหงวอิม” เป็นแบบเดียวกับเสียงอ่านและการสวดมนต์จีนในอารามต่าง ๆ แถบโดยรอบเมืองเสียวเข่งและกว่างโจว ประเทศจีน ซึ่งในแต่ละพื้นที่การอ่านอาจแตกต่างกันในเรื่องสำเนียงท้องถิ่น แต่หลักใหญ่ยังคงเป็นการอ่านแบบตำราขงจื้อ เป็นสำเนียงภาษาคัมภีร์ ขงจื้อเจี่ย หรือบุ่งงั้งอิม โดยพระสงฆ์จีนนิกายได้รับการศึกษาพระสูตรจากบูรพาจารย์มณฑลกวางตุ้งเป็นหลัก และสืบ

ทอดการสวดทำนองในพิธีกรรมแบบแผนของพระอารามเค่งฮุ้งยี่ ภูเขาเตี่ยโอ้ว เมืองเสียวเข่ง ซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นอารามที่มีระเบียบแบบแผนและสำคัญแห่งหนึ่งของมณฑลกวางตุ้งในยุคปลายราชวงศ์หมิงและชิง

1) พิธีกงเต๊ก

กงเต๊ก เป็นศาสนพิธีในนิกายมหายานแห่งศาสนาพุทธ เป็นการประกอบพิธีกรรมเสริมบุญและให้ส่วนบุญแก่ดวงวิญญาณผู้ที่ล่วงลับให้ไปสู่สุคติในสัมปรายภพ แสดงถึงความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษของชนชาวจีนในดินแดนแว่นแคว้นอุดมสถานในโลกหน้า ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนานิกายมหายาน มีการผนวกเอาคำสอนของขงจื๊อและลัทธิเต๋าเข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง เนื้อหาหลักมีลักษณะที่สะท้อนถึงความกตัญญูรู้คุณ ชนชาวจีนดั้งเดิมมีความเชื่อสืบทอดกันมาว่าหากผู้ที่ล่วงลับไม่ได้รับการประกอบพิธีกงเต๊กจะถูกลงโทษไม่ให้ขึ้นสวรรค์ เพราะขาดผู้นำด้วยวิญญาณไปสู่เบื้องบน ในขั้นตอนการดำเนินพิธีกรรมลูกหลานต้องประดับเครื่องแต่งกายเข้าร่วมพิธีอย่างถูกต้อง ด้วยเหตุดังกล่าว การประกอบพิธีกรรมกงเต๊กเป็นการทำขวัญดวงวิญญาณ มีวัตถุประสงค์ในการช่วยเหลือนำวิญญาณให้หลุดพ้นจากความทุกข์ทรมาน เนื้อหาพิธีกรรมเป็นการบรรยายถึงการเกิดแก่เจ็บตายของมนุษย์ ซึ่งเป็นวัฏจักรของชีวิต และเรื่องราวการเดินทางของดวงวิญญาณไปสู่ภพหน้า โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ลูกหลานหรือคนที่มีชีวิตอยู่อบอุ่นใจและมั่นใจว่าดวงวิญญาณเดินทางไปสู่โลกหน้าอย่างปลอดภัย

การสวดในพิธีกรรมกงเต๊กของวงไตรสรณะพุทธสมาคมจะแบ่งเป็นการสวดทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะและการสวดทำนองประกอบการบรรเลง ทำนองในการออกเสียงในบทสวดต่าง ๆ มีการรับเอาอิทธิพลลักษณะการออกเสียงตามแบบพระสงฆ์นิกาย ได้แก่ วัดมังกรกมลาวาส (วัดเล่งเน่ยยี่) วัดโพธิ์เย็น (วัดจีน) และวัดจีนอื่น ๆ ตามแต่นักสวดแต่ละท่านเรียนรู้มาตามแต่ละบุคคล นักสวดจะเป็นผู้เลือกบทสวดตามความเหมาะสมของงานและปัจจัยด้านระยะเวลาการทำพิธีกรรม ด้านของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีจะบรรเลงประกอบตามทำนองของนักสวด ซึ่งการสวดทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะกับการสวดทำนองประกอบการบรรเลงนั้นมีบทบาทสำคัญในทุก ๆ ขั้นตอนของพิธีกรรมกงเต๊ก ตั้งแต่ช่วงเริ่มพิธีการอัญเชิญพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และเทพยดาฟ้าดินทั้งหลายมาเป็นสักขีพยานในการประกอบพิธี เพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล โดยนักดนตรีตีกลองบอกสัญญาณของการเริ่มพิธี หลังจากนั้นดนตรีจะเริ่มบรรเลงเมื่อเริ่มสวดมนต์ในบทแรก ส่งสารไปยังสวรรค์และปรโลกเพื่อแจ้งข่าวการเสียชีวิต เชิญดวงวิญญาณมาร่วมพิธีชำระดวงวิญญาณ จัดพิธีไหว้บรรพบุรุษ พิธีบูชาพระเจดีย์ พิธีเดินข้ามสะพาน ดำเนินไปจนขั้นตอนการทำพิธีส่งเสด็จพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และเทวดาฟ้าดินกลับสู่สรวงสวรรค์เป็นขั้นตอนสุดท้าย โดยลำดับข้างต้น นักสวดทำนองปากเปล่ากับสวดทำนองประกอบการบรรเลงสลับกันไปตามแต่ละขั้นตอนของพิธีกรรม

ภาพที่ 34 นักสวดและนักดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกงเต๊ก: ผู้วิจัย

เครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกงเต๊ก แบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง ประกอบด้วย หยางฉิน เอ้อร์หู หยวน โซนา ตี๋จื่อ เชลโล คีย์บอร์ด 2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ประกอบด้วย ฆ้องจีน ฉาบจีน กลองจีน และเครื่องดนตรีสำหรับนักสวด ประกอบด้วย มู่อวี๋ เค้ง กระดิ่งจีน

เครื่องดนตรีทั้งสามประเภทนี้มีการบรรเลงที่สัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีบทบาทในการบรรเลงประกอบบทสวดมนต์และใช้บรรเลงระหว่างพิธีกรรม โดยรูปแบบการจัดวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมจะขึ้นอยู่กับจำนวนผู้บรรเลง ถ้างานไหนมีผู้บรรเลงจำนวนน้อย กลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองกับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะจะอยู่ฝั่งเดียวกัน แต่ถ้างานใดมีจำนวนเกิน 5 คน จะมีรูปแบบการจัดโดยกลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองกับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะอยู่คนละฝั่งของตำแหน่งที่นักสวดทำพิธีกรรม โดยผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะเป็นคนให้คิวในทุก ๆ ขั้นตอนของการบรรเลงเพลง กลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองจะบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ ตามแต่ละเครื่องดนตรีที่ต่างกันออกไป (Heterophony) สุดแล้วแต่ผู้บรรเลง โดยมีจุดร่วมและลูกตกของเสียงเดียว ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง และกระสวนจังหวะ เปรียบได้กับความเชื่อและพฤติกรรมการแสดงออกถึงความกตัญญูอันมีความยากลำบาก เพื่อให้บุคคลที่ล่วงลับได้พบพานความสุข เทคนิคที่ใช้ในการบรรเลงนั้น แม้ว่าได้รับการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ แต่การบรรเลงของแต่ละบุคคลจะมีความแตกต่างกันออกไปตามแต่คนผู้นั้นจะรังสรรค์ขึ้น โดยหลักผู้บรรเลงหยางฉินหรือเอ้อร์หูจะรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในขั้นตอนต่าง ๆ ในแต่ละพิธีกรรม โดยจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนฉบับดั้งเดิม มีเชลโลและคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่คุมแนวเสียงเบสทั้งหมด

ปัจจุบันพิธีกงเต๊กจีนของวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมมีแนวโน้มลดบทบาทลง เนื่องจากลูกหลานชาวจีนส่วนใหญ่อยู่ในสิ่งแวดล้อมที่มีความเป็นไทย โดยเฉพาะสังคมในเมืองชลบุรีซึ่งเป็นลักษณะสากลและได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากขึ้น มีการปรับลดขั้นตอนต่าง ๆ ใน

การปฏิบัติพิธีเพื่อให้เกิดความสะดวกของลูกหลาน จากเดิมที่ใช้เวลาค่อนข้างมากได้ลดขั้นตอนบางอย่างลง เพื่อให้เหมาะสมกับสภาวการณ์ปัจจุบัน และลักษณะพิธีกรรมบางอย่างที่เปลี่ยนแปลงไปตามแบบของไทย เช่น การใช้โลงแบบสี่เหลี่ยม (โลงไทย) ซึ่งมีราคาที่ถูกกว่าและเคลื่อนย้ายได้สะดวกกว่าโลงจีนที่ใช้ไม้สักแท้ อย่างไรก็ตามการปรับเปลี่ยนต่าง ๆ เพื่อก่อให้เกิดความสะดวกและให้เหมาะกับสภาพสังคมในยุคปัจจุบัน ไม่ได้หมายความรวมถึงการลดทอนความซาบซึ้งหรือเข้าใจความหมายและความสำคัญที่ลูกหลานมีต่อการแสดงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแต่อย่างใด

2) พิธีเคารพศพ (กงจี่)

จะจัดพิธีกรรมในช่วงเช้าวันเคลื่อนศพผู้วายชนม์ จัดขึ้นเพื่อเป็นการให้เกียรติแก่ดวงวิญญาณบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ ในการลำดับพิธีการต่าง ๆ มีความมากน้อยไม่เท่ากันในแต่ละงานตามความเชื่อของตระกูลต่าง ๆ ภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่ในพิธีเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว ตามความเชื่อของชนชาวจีนหากผู้ล่วงลับมีอายุยืนจะไม่นิยมไว้ทุกข์ในงานศพ เนื่องด้วยผู้ล่วงลับที่มีอายุยืนเป็นผู้มีบุญบารมีสูง มีลูกหลานจำนวนมาก ทำให้ครอบครัวเจริญรุ่งเรือง

การดำเนินพิธีเคารพศพมีขั้นตอนต่าง ๆ ประกอบด้วย เริ่มต้นพิธีกรกล่าวสดุดีและบอกเล่าประวัติผู้ล่วงลับ ประธานในพิธีข้ามาในปะรำพิธี ผู้มาร่วมงานทุกท่านร่วมในการเซ่นไหว้และยืนไว้อาลัยผู้ล่วงลับ หลังจากนั้นคำนับศพสามครั้ง ไปจนถึงขั้นตอนสุดท้าย ลูกหลานคำนับเพื่อขอบคุณ แยกเป็นฝั่งชายและหญิงอยู่คนละฝั่ง มีวงดนตรีจีนบรรเลงประกอบทุกขั้นตอนพิธีกรรม เครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเคารพศพ แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง ประกอบด้วย หยางฉิน เอ้อร์หู โซนา เชลโล คีย์บอร์ด 2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ประกอบด้วย ฉาบจีน กลองจีน

3) พิธีไหว้ขนมบัวลอย

พิธีไหว้ขนมบัวลอยหรือเทศกาลตงจื้อ ซึ่งในเทศกาลนี้จะมีการทำขนมบัวลอย หรือขนมอี๋ มาไหว้ฟ้าดิน ปึงเถ่ากง ตี่จู่เอี๊ย (เจ้าที่) เพื่อขอบคุณที่ช่วยให้การดำรงชีวิตของสมาชิกทุกคนในครอบครัวสามารถดำรงมาได้อย่างราบรื่นตลอดปีที่ผ่านมา และเพื่อขอพรให้ช่วยคุ้มครองคนในครอบครัวด้วย

ภาพที่ 35 จัดเตรียมพิธีเซ่นไหว้ป้ายชื่อบรรพบุรุษ เนื่องในเทศกาลไหว้ขนมบัวลอย: ผู้วิจัย

ประเพณีที่สำคัญของชาวจีนในช่วงปลายปีหรือเป็นเทศกาลสุดท้ายของชาวไทยเชื้อสายจีนในรอบหนึ่งปีปฏิทินไทย

ภาพที่ 36 คณะกรรมการและที่ปรึกษามูลนิธิฯ จัดพิธีไหว้ขนมบัวลอย: ผู้วิจัย

วันไหว้ขนมบัวลอยถ้ายึดตามปฏิทินทางสุริยคติสากลจะจัดขึ้นตรงกับวันที่ 21 หรือ 22 ธันวาคมของทุกปี ถ้ายึดตามปฏิทินจีนจะจัดขึ้นเดือน 11 แต่ไม่กำหนดวันตายตัว ที่มาของประเพณีดังกล่าวมาจากการไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในช่วงฤดูหนาวเพื่อให้คุ้มครองสัตว์เลี้ยง และขอพรให้พืชผลทางการเกษตรเจริญงอกงามได้ดี ผู้คนมีสุขภาพแข็งแรง อีกทั้งเป็นการขอบคุณสำหรับการดำรงชีวิตอย่างราบรื่นมาอีก 1 ปี หรือใครมีเคราะห์อยู่ก็เชื่อว่าเมื่อไหว้แล้วจะทำให้หมดเคราะห์

ภาพที่ 37 นักสวดและวงดนตรีจีนฯ เซ่นไหว้ป้ายชื่อบรรพบุรุษ: ผู้วิจัย

4) พิธีถวายพระพร (เค้งจก)

เป็นพิธีการถวายพระพรพระองค์เทพต่าง ๆ ของจีน ซึ่งเป็นการบูชาและกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยทางศาลเจ้าหรือตามตำนักองค์เทพต้องการจะจ้างวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมไปบรรเลง หรือสวดมนต์โดยมีกิจกรรมไหว้ครูถวายพระพร ช่วงเวลาก่อน 09.00 – 12.00 น. จะเป็นการโหมโรง และช่วงเวลา 12.00-14.00 น. จะเป็นการถวายพระพรองค์เทพเจ้า ลำดับพิธีการโหมโรงเริ่มต้นโดยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้สัญญาณและใช้เครื่องดนตรีหยางฉิน เอ้อหู เป็นตัวชูโรงและกำหนดบทเพลง เพลงที่ใช้มีจังหวะค่อนข้างเร็ว แสดงถึงความเป็นสิริมงคล โดยอาจมีการสวดมนต์ต่อหน้าบัลลังก์พิธีร่วมด้วย โดยมีความคล้ายกับตอนที่พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ โดยใช้เวลาในการโหมโรงทั้งสิ้น 20 นาที และเริ่มต้นการเปิดมณฑลพิธี ประกอบไปด้วย บทนำถวายบูชาธูป บทสรรเสริญเจ้าแม่กวนอิม เพื่อเป็นการขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายในบริเวณสถานที่จัดพิธี ตามด้วยมนต์พิธีต่าง ๆ เช่น มนต์สรรเสริญพระพุทธองค์ จบด้วยการถวายปัจจัยแด่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในมณฑลพิธี หลังจากนั้นจะต่อด้วยการถวายพระพรองค์เทพเจ้า

การถวายพระพรองค์เทพเจ้า (เค้งจก)

4.1) เริ่มต้นด้วยการลั่นกลองสามครั้ง เพื่อแสดงถึงความพร้อมในการถวายพระพร

4.2) โฆษกกล่าวเริ่มต้นเพื่อให้สัญญาณดนตรีมโหรีบรรเลง

4.3) นักดนตรีทำการบรรเลงเพลงสรรเสริญต่าง ๆ ต่อเนื่องจนจบพิธีกรรมโดยไม่มีการร้องหรือการสวดมนต์ใด ๆ

4.4) โฆษกกล่าวว่าเรียนเชิญประธานในพิธีเข้าประจำที่

4.5) ดำเนินการถวายเครื่องเซ่นไหว้พร้อมกระดาษเงินกระดาษทองสำหรับไหว้องค์เทพเจ้า ขั้นตอนนี้จะสิ้นสุดเสียงบรรเลง

4.6) โฆษกบรรยายประวัติและคุณงามความดีองค์เทพต่าง ๆ เพื่อขอบุญบารมีให้ชีวิตอยู่เย็นเป็นสุข

4.7) ดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกรรมไปเรื่อย ๆ จนโฆษกกล่าวว่า ขอให้สาธุชนจงมีแต่ความสุขความเจริญ หลังจากนั้นเป็นการเสร็จพิธีทั้งหมด โดยในงานๆ หนึ่งอาจจะมีหลายคณะทำพิธีร่วมกัน

5) พิธีเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์

การแสดงประกอบพิธีเปิดป้ายวางศิลาฤทธิ์ของวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม การรับงานบรรเลงจะจัดขึ้นทั่วไปเป็นเวลาสองวัน ก่อนวันเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์ จะมีการแห่รอบเมือง นำโดยคณะหรือวงดุริยางค์จีน หรือเรียกว่า พิธีการแห่กลองหล่อโก้ว ประกอบด้วย กลองจีน ฉาบจีน ฆ้องจีน เครื่องกระทบเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้หลัก ๆ ในส่วนเครื่องบรรเลงทำนองจะมีจำนวนน้อยชิ้นกว่า การแห่รอบเมืองเพื่อให้ประชาชนและศิษยานุศิษย์ต่างๆ รับรู้ว่ามีงาน ไม่ว่าจะเป็นการเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์ เปิดศาลพระพรหม ตั้งพระเทวรูปปั้น เป็นต้น

ภาพที่ 38 มูลนิธิฯ ทำพิธีเบิกเนตรท้าวมหาพรหม (งานเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์): ผู้วิจัย

การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีเปิดป้ายวางศิลาฤกษ์ จะเริ่มต้นด้วยการโหมโรงเช่นเดียวกับการถวายพระพร รูปแบบการตั้งเวทีไม่จำกัดรูปแบบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับขนาดวง ถ้าบริเวณพื้นที่ค่อนข้างกว้างจะแยกเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะออกจากกัน ถ้าพื้นที่มีจำกัดจะลดความดังของเครื่องประกอบจังหวะและนำเครื่องดนตรีประกอบจังหวะไปน้อยชิ้น โดยการประกอบพิธีกรรมจะเป็นการบอกกล่าวประวัติความเป็นมาของสถานที่นั้น ๆ โดยมีดนตรีบรรเลง

ประกอบตลอดทั้งงาน จบด้วยการกล่าวขอบคุณพ่อแม่พี่น้องประชาชนผู้มาร่วมงาน ในขั้นตอนนี้ทางวงดนตรีจะหยุดบรรเลง หรือในวันนั้นอาจมีการถวายพระพรร่วมด้วย

4.2.2 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงของวงดนตรีจีน

ในปัจจุบัน บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงที่วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมมีส่วนร่วมหลัก ๆ ในจังหวัดชลบุรี คือ การบรรเลงประกอบการแสดงศิลปะพื้นบ้านจีน เรียกว่า เอ็งกอ โดยจะจัดในช่วงเทศกาลตรุษจีนและกินเจ โดยเป็นศิลปะการแสดงของชาวจีนที่มาพร้อมกับชาวจีนอพยพ มีการใช้เพียงเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะเป็นหลัก เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงหลัก ๆ คือเครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น กลองจีน ฉาบจีน ฆ้องจีน และผู้แสดงเป็นผู้กล้าทั้งหมด 108 คนต้องถือไม้ประกอบจังหวะการแสดงอีกคนละหนึ่งคู่ โดยในแต่ละการแสดงจะมีโซนาบรรเลงทำนองหลักเฉพาะช่วงต่าง ๆ ส่วนใหญ่ทางวงดนตรีจีนฯ รับงานที่อยู่นอกเขตจังหวัดชลบุรี โดยทางวงดนตรีได้รับการว่าจ้างไปบรรเลงเป็นวงหลักหรือช่วยเสริมในส่วนของเครื่องดนตรีที่ขาดตามสถานที่ต่าง ๆ แล้วแต่คณะใดจะว่าจ้าง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงอุปรากรจีน งานแต่งงาน งานสังสรรค์ เป็นต้น เนื่องจากในปัจจุบันบริเวณจังหวัดชลบุรี และจังหวัดใกล้เคียง แทบไม่มีผู้ประกอบอาชีพการแสดงอุปรากร (งิ้ว) หลงเหลืออยู่ ซึ่งแตกต่างจากเมื่อครั้งอดีตที่ทางวงดนตรีฯ จะรับเป็นงานแสดงหลัก

บทที่ 5
สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ทางดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

การศึกษาสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ทางดนตรีในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรีในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดัดแปลงจากโน้ตดนตรีจีนเป็นโน้ตดนตรีสากลตามแบบฉบับของดนตรีตะวันตก เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจและบุคคลทั่วไปสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ โดยใช้หลักการวิเคราะห์ตามแบบฉบับเชิงดนตรีวิทยาของกุยโด แอดเลอร์ ตีความสังคีตลักษณ์และวิเคราะห์เป็นประเด็นใหญ่ ๆ ได้แก่ คีตลักษณ์และรูปแบบดำเนินทำนอง การดำเนินคอร์ด และรูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง โดยนำบทเพลงสำคัญด้านการประกอบพิธีกรรมมาวิเคราะห์ ดังนี้

5.1 วิเคราะห์บทเพลงด้านการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญ

บทเพลงด้านการประกอบพิธีกรรมที่สำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม โดยส่วนใหญ่แล้วถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมกงเต๊กเป็นหลัก การบรรเลงบทเพลงในพิธีกรรมแต่ละขั้นตอนต่าง ๆ กลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองหลักจะบรรเลงตามโน้ต ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆจะมีรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ ตามเครื่องดนตรีและความถนัดในแต่ละบุคคลออกไป (Heterophony) โดยผลงานเพลงที่ถูกใช้ในการแสดงประกอบพิธีกรรมมาอย่างยาวนานตั้งแต่ก่อตั้งวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีจำนวนกว่า 50 บทเพลง และมีบทเพลงสำคัญ ๆ ที่ถูกใช้บรรเลงหลักในงานพิธีกรรมกงเต๊ก 4 บทเพลง ได้แก่ เฉี่ยโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน) ยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (นำพาดวงวิญญาณอาบน้ำทิพย์) โอยใน่ตี๊-ป๋อถะ (นำพาดวงวิญญาณมาขอขมากรรม) อิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว (นำพาดวงวิญญาณข้ามสะพานโอฆสงสาร) โดยแต่ละบทเพลงมีความยาวประมาณ 40 นาที

5.1.1 เฉี่ยโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน)

บทเพลงเริ่มต้นของการประกอบพิธีกรรมกงเต๊กในช่วงเริ่มพิธี เนื้อหาบทเพลงประกอบด้วยท่อนเกริ่นเพลง ท่อนแรก และท่อนสอง เริ่มต้นโดยนักดนตรีลั่นกลองบอกสัญญาณว่าพิธีได้เริ่มต้นแล้ว นักสวดจุดธูปบูชาพระรัตนตรัยที่บริเวณหน้าโต๊ะทำพิธี ลูกหลานของผู้ตายสวมเครื่องแต่งกายชุดกระสอบนั่งร่วมพิธีในบริเวณที่ประกอบพิธี พร้อมนำเครื่องเซ่นไหว้ กระดาษเงินกระดาษทอง และม้าเทวทูตมาทำพิธี จากนั้นนักสวดทำการสวดมนต์อัญเชิญพุทธรัศมีแห่งองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้ามาประทับหน้ามณฑลพิธีบูชาเพื่อเป็นสักขีพยานในการประกอบพิธี อีกทั้งเพื่อให้ทราบว่าลูกหลานมาทำพิธีเพื่อตอบแทนบุญคุณ วงดนตรีจีนฯ เริ่มบรรเลงเพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน) ประกอบพิธีสวดมนต์ในช่วงนี้

1) คีตลักษณ์และรูปแบบการดำเนินทำนอง

เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน) ประกอบไปด้วย ท่อนเกริ่นนำ ท่อนแรก และท่อนสอง มีรูปแบบคีตลักษณ์ไบนารี่ฟอร์ม (Binary Form) เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 86 ย้อนไปมาเรื่อย ๆ ตามแต่นักสวดให้สัญญาณหยุดหลังจากเชิญองค์เทพยดาเสร็จสิ้น

ท่อนเกริ่นนำ นักสวดทำการสวดมนต์เพื่ออัญเชิญพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และเทพยดาฟ้าดินทั้งหลายมาสถิตและเป็นสักขีพยานในการประกอบพิธี มีการบรรเลงเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะตามทำนองสวดของนักสวด แต่ไม่มีการกำหนดจังหวะที่ตายตัว ตามตัวอย่างแผนภูมิโน้ตที่ 25 การบรรเลงบทเพลงท่อนเกริ่นนำ โน้ตแต่ละทำนองไม่มีการกำหนดจังหวะตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการร้องของนักสวด

แผนภูมิโน้ตที่ 25 รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (ท่อนเกริ่นนำ): ผู้วิจัย

ท่อนแรก มีอัตราจังหวะสองธรรมดา (Simple duple time) เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 38 มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (M.M. = 85) มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 26 1) ห้องที่ 1-5 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) เริ่มต้นด้วยโน้ตเจว่ซึ่งเป็นเสียงที่สองของชุดเสียงซาง 2) ปรากฏการใช้เทคนิคซีเควน (Sequence) ในห้องที่ 4 และ 5 ร่วมด้วย 3) ห้องที่ 13-19 มีการใช้เทคนิคการย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (Diminution) และการแปรทำนอง (Variation) สองประโยคต่อเนื่องกัน เริ่มต้นด้วยโน้ตเปียนกง (โน้ตนอกชุดเสียง) ของชุดเสียงอวี่ และ4) ห้องที่ 31-34 มีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (Repetition) โดยใช้ชุดเสียงอวี่

แผนภูมิโน้ตที่ 26 รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (ท่อนแรก): ผู้วิจัย

ท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 39 ไปจนถึงห้องที่ 86 มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 27 1) ห้องที่ 41-43 ใช้เทคนิคการขยายการแปรทำนอง (Variation) โดยดำเนินอยู่ในชุดเสียงเจว๋ 2) ห้องที่ 44-50 3) ห้องที่ 51-54 และ 4) ห้องที่ 55-58 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) และแปรทำนอง (Variation) โดยดำเนินอยู่ในชุดเสียงกง ซาง และอวี่ ตามลำดับ

แผนภูมิโน้ตที่ 27 รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 39-59 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (ท่อนสอง): ผู้วิจัย

2) การดำเนินคอร์ด

รูปแบบการดำเนินคอร์ดของคีย์บอร์ดในท่อนแรกของบทเพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน) การดำเนินคอร์ดของจุดพักประโยคเพลง (Cadence) ส่วนใหญ่มีโครงสร้าง Bdim – Em – Am ซึ่งมีความสัมพันธ์ด้าน A circle chords progression ในคีย์ซีเมเจอร์ (C major) และ

การเคลื่อนที่ของแนวประสานปรากฏอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallel Harmonic Movement)

แผนภูมิโน้ตที่ 28 การดำเนินคอร์ดรูปแบบ A circle chords progression
ห้องที่ 13-15 และ 36-38 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน: ผู้วิจัย

แผนภูมิโน้ตที่ 29 การดำเนินคอร์ดรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน
ห้องที่ 20-25 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน: ผู้วิจัย

ในท่อนสองของบทเพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน) การดำเนินคอร์ดของจุดพักประโยคเพลง (Cadence) ส่วนใหญ่มีโครงสร้าง Bm – Am – Gm – (Am) เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดไมเนอร์แบบ ขนาน (Parallel chord) เพื่อทำการเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (Modulation) ไปยังคีย์อื่นชั่วขณะ และการเคลื่อนที่ของแนวประสานปรากฏอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน (Parallel Harmonic Movement)

แผนภูมิโน้ตที่ 30 การดำเนินคอร์ดรูปแบบ Parallel chord
ห้องที่ 13-15 และ 36-38 เพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน: ผู้วิจัย

3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบบทเพลง

ในบทเพลงนี้ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ๆ ที่ใช้ในบทเพลงประกอบด้วย บักฮื้อ ฉาบจีน กลองจีน รูปแบบจังหวะที่ใช้สอดคล้องไปกับทำนองหลักของบทสวดและบทเพลง บักฮื้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ทำหน้าที่เช่นเดียวกับเมโทรนอมในการนับจังหวะให้คงที่และกำหนดความช้าเร็วของบทสวดกับวงดนตรีจีนฯ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมและสร้างสีสันในจังหวะหนักของกลองจีน และกลองจีนมีรูปแบบจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ สัดส่วนโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

แผนภูมิโน้ตที่ 31 รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลงเฉี่ยโป๊ยเซียน: ผู้วิจัย

5.1.2 ยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (นำพาดวงวิญญาณอาบน้ำทิพย์)

ในขั้นตอนพิธีกรรมนี้ นักสวดทำการสวดเชิญดวงวิญญาณมาอาบน้ำทิพย์และรับอาหาร โดยเริ่มต้น นักสวดนำถ่งพวงที่สวมเสื้อผ้าของผู้ตาย (สัญลักษณ์แทนดวงวิญญาณของผู้ตาย) ย้ายมาประกอบพิธีหน้าโต๊ะเคารพศพ โดยมีความเชื่อว่า ดวงวิญญาณต้องบริสุทธิ์ก่อนที่จะเข้าร่วมพิธีนมัสการองค์สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ทุก ๆ ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม จึงต้องมีการอัญเชิญดวงวิญญาณมาทำการอาบน้ำทิพย์ให้สะอาดก่อนที่จะนำเข้าพิธีสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่อไป และสื่อถึงการชำระอกุศลกรรมของผู้เสียชีวิตที่อาจเผลอกระทำไว้ทั้งแบบตั้งใจและไม่ตั้งใจในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ในขั้นตอนพิธีกรรมนี้ วงดนตรีจีนฯ บรรเลงพร้อมกับการเริ่มสวดมนต์บทแรกด้วยเพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (นำพาดวงวิญญาณอาบน้ำทิพย์)

1) คีตลักษณ์และการดำเนินทำนอง

เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนแรก ท่อนสอง ท่อนสาม และท่อนจบ ทั้งหมด 319 ห้อง มีรูปแบบคีตลักษณ์สโตรฟิคฟอร์ม (Strophic Form) ท่อนแรก ท่อนสอง

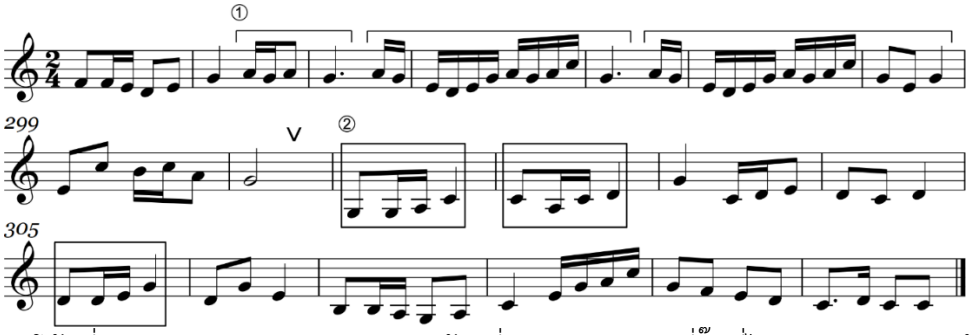
และท่อนสาม มีอัตราจังหวะสองธรรมดา (Simple duple time) ท่อนแรก เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 52 มีอัตราจังหวะก้าวเดิน (M.M. = 90) มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 32 1) ห้องที่ 1-5 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) และการแปรทำนอง (Variation) โดยเริ่มต้นที่โน้ตเจ๋วซึ่งเป็นเสียงที่ห้าของชุดเสียงจื่อ 2) ห้องที่ 6-11 มีการใช้เทคนิคการย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (Diminution) ในชุดเสียงซาง 3) ห้องที่ 12-17 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) และการแปรทำนอง (Variation) ในชุดเสียงกง และ 4) ห้องที่ 26-29 มีการใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (Repetition) ในชุดเสียงจื่อ

แผนภูมิโน้ตที่ 32 รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 1-30 เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (ท่อนแรก): ผู้วิจัย

ท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 53 ไปจนถึงห้องที่ 166 และท่อนสามเริ่มต้นจากห้องที่ 167 ไปจนถึงห้องที่ 310 มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลายและการใช้เทคนิคเช่นเดียวกับท่อนแรก แต่มีความแตกต่างกันด้านการดำเนินทำนองที่มีการเปลี่ยนแปลงไปทุกประโยคเพลงในแต่ละท่อน ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 33 1) ห้องที่ 93-96 ใช้เทคนิคการแปรทำนอง (Variation) ในชุดเสียงอวี่ 2) ห้องที่ 97-106 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) และการแปรทำนอง (Variation) โดยเริ่มต้นจากเสียงกง (เสียงที่ 3) ดำเนินทำนองในชุดเสียงจื่อ

แผนภูมิโน้ตที่ 33 รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 93-106 เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (ท่อนสอง): ผู้วิจัย

ท่อน 3 ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 34 1) ห้องที่ 294-298 ใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) และการแปรทำนอง (Variation) โดยเริ่มต้นจากเสียงอวี่ (เสียงที่ 2) ดำเนินทำนองในชุดเสียงจื่อ และ 2) ห้องที่ 301-305 มีการใช้เทคนิคซีเควนทำนอง (Sequence)



แผนภูมิโน้ตที่ 34 รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 292-310 เพลงยี่จั๊บสี่ไต่ฮ่าว (ท่อนสาม): ผู้วิจัย

ท่อนจบ ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 35 เริ่มต้นจากห้องที่ 311 ไปจนถึงห้องที่ 319 เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (Simple quadruple time) มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (ความเร็วเมโทรนอมเท่ากับ 82) และจบเพลงด้วยชุดเสียงจื่อ โดยใช้เทคนิคการซีเควนทำนอง (Sequence) จากห้องที่ 315-316

แผนภูมิโน้ตที่ 35 รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงยี่จั๊บไต่ฮ่าว (ท่อนจบ): ผู้วิจัย

2) การดำเนินคอร์ด รูปแบบการดำเนินคอร์ดของคีย์บอร์ดในจุดพักประโยคเพลง (cadence) มีโครงสร้าง Cm – Dm - Em ปรากฏอยู่หลายจุด โดยเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดไมเนอร์แบบขนาน (parallel chord) เพื่อทำการเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (modulation) ไปยังคีย์อื่นชั่วขณะ เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา และการเคลื่อนที่ของแนวประสานปรากฏอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน (parallel harmonic movement) โดยมีระยะห่างขั้นคู่ไม่เกินคู่ 2

แผนภูมิโน้ตที่ 36 การดำเนินคอร์ดรูปแบบ parallel chord
ห้องที่ 294-296, ห้องที่ 301-303 เพลงยี่จั๊บไต่ฮ่าว: ผู้วิจัย

3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย บักฮื้อ ฉาบจีน กลองจีน บักฮื้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลักกำหนดความช้าเร็วของบทสวดกับวงดนตรีจีนฯ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมจังหวะหนักของกลองจีน และกลองจีนมีรูปแบบจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ สัดส่วนโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนโน้ตตัวดำสลับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในจังหวะหนัก และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

5.1.3 โอยใน่ตื๊-ป่อถะ (นำพาดวงวิญญาณมาขอขมากรรม)

ในขั้นตอนนี้ นักสวดจะเดินนำลูกหลานมาประกอบพิธีบริเวณที่มณฑลพิธี โดยนำถ่งพวงที่ได้รับการอาบน้ำทิพย์เรียบร้อย ขั้นตอนนี้เป็นการนำดวงวิญญาณมาสวดมนต์และสรรเสริญพระสูตรเพื่อขอขมากรรม และทำการอุทิศบุญกุศลให้แก่บรรพบุรุษ ดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงโอยใน่ตื๊-ป่อถะ (นำพาดวงวิญญาณมาขอขมากรรม) เมื่อเริ่มทำการสวดมนต์บทแรกของขั้นตอน หลังจากนั้น นักสวดทำการสวดมนต์เพื่อเชิญดวงวิญญาณมารับฟังพระธรรมคำสอน และสวดมนต์นำลูกหลานเดินเป็นวงกลม เพื่อแสดงถึงความสมัครสามัคคีของลูกหลาน

1) คีตลักษณ์และการดำเนินทำนอง

เพลงโอยใน่ตื๊-ป่อถะ ประกอบไปด้วย 3 ท่อน ได้แก่ ท่อนแรก ท่อนสอง ท่อนสาม และท่อนจบ ทั้งหมด 200 ห้อง มีรูปแบบคีตลักษณ์สโตรฟิคฟอร์ม (Strophic Form) มีอัตราจังหวะสองธรรมดา (Simple duple time) ท่อนแรก เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 54 มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (M.M. = 75) มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 และใช้เทคนิคที่หลากหลาย ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 37 1) ห้องที่ 1-12 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) ซีเควนทำนอง (Sequence) และการแปรทำนอง (Variation) โดยเริ่มต้นที่โน้ตเปียนจื่อ (โน้ตนอกชุดเสียง) ดำเนินทำนองในชุดเสียงจื่อ 2) ห้องที่ 14-20 มีการใช้เทคนิคซีเควนทำนอง (Sequence) และการซ้ำ

ทำนอง (Repetition) ในชุดเสียงซาง และกง ตามลำดับ และ 3) ห้องที่ 17-18 ใช้เทคนิคการย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (Diminution) ในชุดเสียงซาง เป็นต้น

แผนภูมิโน้ตที่ 37 รูปแบบการดำเนินทำนอง ห้องที่ 1-21 เพลงโอยในตี๊-ป๋อถะ (ท่อนแรก): ผู้วิจัย

ท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 55 ไปจนถึงห้องที่ 138 และท่อนสามเริ่มต้นจากห้องที่ 139 ไปจนถึงห้องที่ 200 มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลายและการใช้เทคนิคเช่นเดียวกับท่อนแรก แต่มีความแตกต่างกันด้านการดำเนินทำนองที่มีการเปลี่ยนแปลงไปทุกประโยคเพลงในแต่ละท่อน

2) การดำเนินคอร์ด

รูปแบบการดำเนินคอร์ดของคีย์บอร์ดใช้เทคนิค diminished chord ปรากฏหลายจุด ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมการดำเนินคอร์ดในรูปแบบโครมาติก (chromatic)

แผนภูมิโน้ตที่ 38 การดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิค diminished chord
ห้องที่ 74-76, ห้องที่ 117-120 เพลงโอยในตี๊-ป๋อถะ: ผู้วิจัย

3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ฆ้องจีน ฉาบจีน กลองจีน บักฮื้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลักกำหนดความช้าเร็วของบทสวดกับวงดนตรีจีนฯ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมจังหวะหนักของกลองจีน และกลองจีนมีรูปแบบจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ อยู่ในสัดส่วนโน้ตเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะหนัก และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

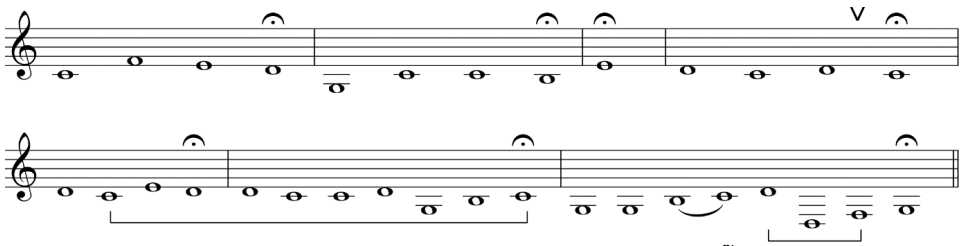
5.1.4 อิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว (นำพาดวงวิญญาณข้ามสะพานโอฆสงสาร)

บทประพันธ์นี้มีความสำคัญในพิธีเดินข้ามสะพาน ซึ่งถือเป็นขั้นตอนที่สำคัญและขาดไม่ได้ในการประกอบพิธีกรรมกงเต๊ก ในบทประพันธ์มีการบอกเล่าเรื่องราวการเดินทางของผู้ล่วงลับจากภพภูมิหนึ่งไปยังอีกภพภูมิหนึ่ง ซึ่งการเดินทางในครั้งนี้มีลูกหลานเดินทางข้ามสะพานโอฆสงสารไปส่งบรรพบุรุษยังแดนปรโลก ในช่วงแรก กล่าวถึงการข้ามสะพานนำดวงวิญญาณผู้ล่วงลับไปยังสรวงสวรรค์ การบรรเลงจะหยุดลงเมื่อนักสวดให้สัญญาณว่าหยุดขบวนและวางโคมวิญญาณลงกับที่ นักดนตรีเริ่มบรรเลงในท่อนนี้โดยผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นคนให้สัญญาณ ในช่วงท้ายกล่าวถึงการเดินทางของลูกหลานกลับมายังดินแดนมนุษย์ โดยไม่ถือโคมวิญญาณผู้ล่วงลับกลับมาด้วย บทประพันธ์ยังกล่าวถึงการข้ามสะพานทุกครั้งของการเดินทางไปและกลับ ผู้ข้ามต้องโยนเหรียญสตางค์ลงในอ่างน้ำที่อยู่ตรงหัวสะพานและปลายสะพาน เปรียบเสมือนเป็นการซื้อทางหรือเป็นค่าผ่านทางของลูกหลานและผู้ล่วงลับ โดยเมื่อสิ้นชีวิตคงเหลือแต่ดวงวิญญาณ นอกเหนือจากบุญและบาปแล้ว มนุษย์ทุกหมู่เหล่าจะไม่สามารถนำทรัพย์สินเงินทองหรือชื่อเสียงเกียรติยศผ่านสะพานไปได้ การบรรเลงดนตรีจะจบลงเมื่อนักสวดเดินทางมาสวดมนต์หน้าปะรำพระพุทธจวบจนสิ้นสุดหนังสือมนต์เล่มท้ายสุด

1) คีตลักษณ์และรูปแบบการดำเนินทำนอง

เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว ประกอบไปด้วย ท่อนเกริ่นนำ ท่อนแรก และท่อนสอง มีรูปแบบคีตลักษณ์ไบนารี่ฟอร์ม (Binary Form) ย้อนไปมาเรื่อย ๆ ตามแต่นักสวดให้สัญญาณหลังจากจบการเดินข้ามสะพาน

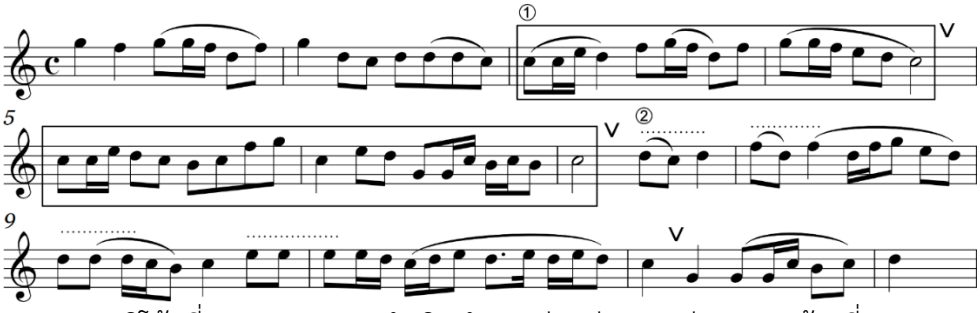
ท่อนเกริ่นนำ นักสวดทำการสวดมนต์ปะรำหน้าศพผู้ล่วงลับ มีการบรรเลงเครื่องดนตรีคลอทำนองเดียวกัน ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะและการกำหนดจังหวะที่ตายตัว การดำเนินทำนองและความสั้นยาวของแต่ละตัวโน้ตขึ้นอยู่กับนักสวด



แผนภูมิโน้ตที่ 39 รูปแบบการดำเนินทำนอง เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว (ท่อนเกริ่นนำ): ผู้วิจัย

ท่อนแรก มีอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (Simple quadruple time) เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 54 ประกอบด้วยท่อนย่อย 3 ท่อน ได้แก่ A B และ C ดังนี้

ท่อนย่อย A (ท่อนแรก) เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 22 มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (M.M. = 82) รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่อง มีระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 และใช้ชุดเสียงกงเป็นหลัก มีการใช้เทคนิคที่หลายหลาย ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 40 1) ห้องที่ 3-7 มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) 2) ห้องที่ 8-10 การซีเควนทำนอง (Sequence) แลtการซ้ำทำนอง (Repetition)

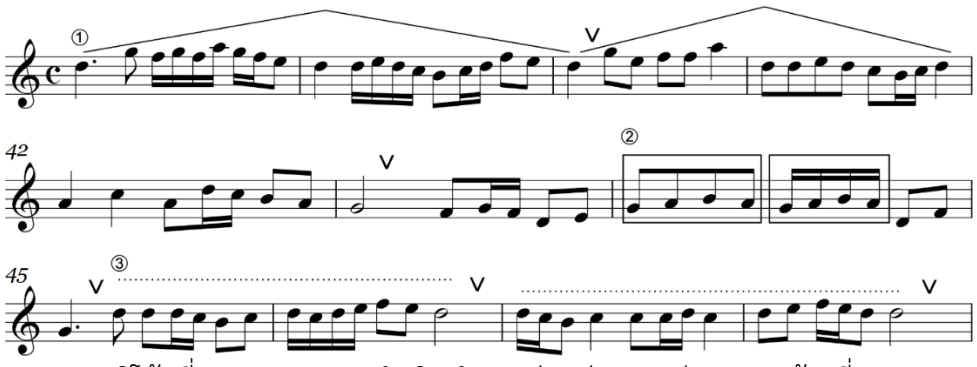


แผนภูมิโน้ตที่ 40 รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย A (ท่อนแรก) ห้องที่ 1-12
เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว: ผู้วิจัย

ท่อนย่อย B (ท่อนแรก) เริ่มต้นจากห้องที่ 23 ไปจนถึงห้องที่ 32 มีรูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องเช่นเดียวกับท่อนย่อย A มีระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 โดยใช้ชุดเสียงจื่อเป็นหลัก ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 41 ห้องที่ 23-32 1) ใช้เทคนิคการซ้ำทำนอง (Repetition) 2) การแปรทำนอง (Variation) และ 3) การใช้ซีเควนซ์ทำนอง (Sequence)

แผนภูมิโน้ตที่ 41 รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย B (ท่อนแรก) ห้องที่ 23-32
เพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว: ผู้วิจัย

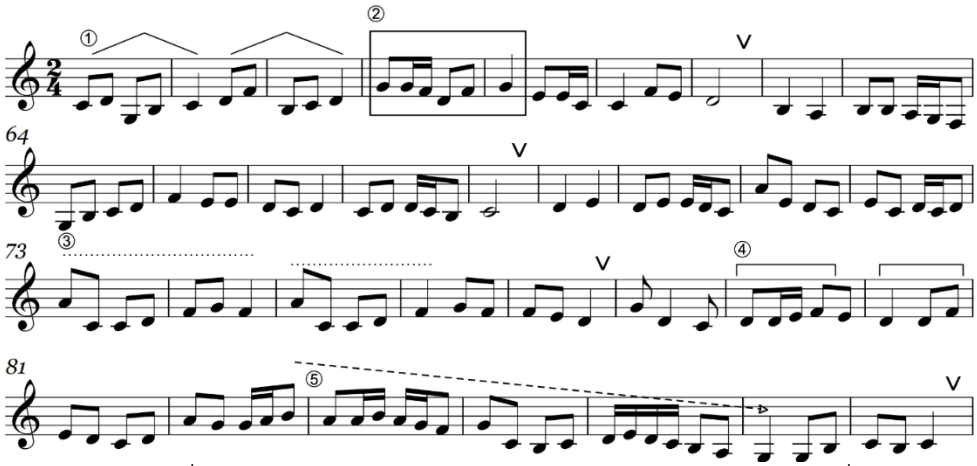
ท่อนย่อย C (ท่อนแรก) เริ่มต้นจากห้องที่ 33 ไปจนถึงห้องที่ 54 มีรูปแบบการดำเนินทำนองกระโดดด้วยขั้นคู่ 4 และ 5 เพอร์เฟ็ค และทำนองต่อเนื่องด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ โดยใช้ชุดเสียงซางเป็นส่วนใหญ่และเน้นย้ำเสียงเรบ่อยครั้งเพื่อบ่งบอกถึงความเป็นชุดเสียงซาง ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 42 1) มีการใช้เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (Augmentation) โดยการเพิ่มค่าโน้ตเป็น 2) การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (Diminution) และ 3) การแปรทำนอง (Variation) เป็นห้วงทำนองที่มีลักษณะขึ้น-ลงเหมือนกันและเป็นระยะขั้นคู่ที่เท่ากันแต่ต่างระดับเสียงกัน



แผนภูมิโน้ตที่ 42 รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย C (ท่อนแรก) ห้องที่ 38-48
เพลงอิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป่อเกี๊ยว: ผู้วิจัย

ท่อนสอง มีการเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะสองธรรมดา (Simple duple time) และเทมโปเพิ่มขึ้นจากท่อนแรกเล็กน้อย (ความเร็วเมโทรนอมเท่ากับ 82) เริ่มต้นจากห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 276 ประกอบด้วยท่อนย่อย 2 ท่อน ได้แก่ A และ B ดังนี้

ท่อนย่อย A (ท่อนสอง) เริ่มต้นจากห้องที่ 55 ไปจนถึงห้องที่ 244 มีรูปแบบการดำเนินทำนองกระโดดด้วยขั้นคู่ 6 เมเจอร์กับไมเนอร์เพิ่มเข้ามา และยังคงทำนองกระโดดขั้นคู่ 4 และ 5 เพอร์เฟ็ค และทำนองต่อเนื่องด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ เป็นส่วนใหญ่ มีการใช้ชุดเสียงกงเป็นหลัก ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 43 1) มีการใช้เทคนิคการใช้ซีเควนซ์ทำนอง (Sequence) 2) อัตลักษณ์ของบทเพลง (Characteristics of Sounds) 3) เทคนิคการซ้ำทำนอง (Repetition) 4) การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (Diminution) และ 5) การดำเนินทำนองไล่เสียงขาลง (Descending)



แผนภูมิโน้ตที่ 43 รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย A (ท่อนสอง) ห้องที่ 55-87
เพลงอิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป่อเกี๊ยว: ผู้วิจัย

ท่อนย่อย B (ท่อนสอง) เริ่มต้นจากห้องที่ 245 ไปจนถึงห้องที่ 276 มีการเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะหนึ่งธรรมดา และเปลี่ยนกลับเป็นอัตราจังหวะสองธรรมดาในช่วงท้ายของบทเพลง มีรูปแบบการดำเนินทำนองที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อนซ้ำทวนไปมา ยกตัวอย่างตามแผนภูมิโน้ตที่ 44 1) เริ่มต้นโดยใช้ชุดเสียงซางเป็นหลัก และตัดจบด้วยโน้ตจื่อ ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่สาม ในแต่ละวลีเพลงส่วนใหญ่จะมีโน้ตอวี่นำในจังหวะหนัก 2) ใช้โน้ตผ่านแบบไดอาโทนิก (Diatonic Passing Note) 3) โน้ตเคียง (Neighboring tone) ซึ่งเป็นโน้ตนอกชุดเสียง (เปียนจื่อ) มาเป็นโน้ตเคียงเชื่อมโน้ตในชุดเสียงไว้ด้วยกัน และ 4) มีการใช้โน้ตหลีก (Escape tone) ร่วมด้วย

แผนภูมิโน้ตที่ 44 รูปแบบการดำเนินทำนองท่อนย่อย B (ท่อนสอง) ห้องที่ 245-276
เพลงอิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป่อเกี๊ยว: ผู้วิจัย

2) ทางเดินคอร์ด

มีการดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิค diminished chord ปรากฏหลายจุด ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมการดำเนินคอร์ดในรูปแบบโครมาติก (chromatic)

3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบบทเพลง

เครื่องดนตรีประกอบจังหวะสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ฆ้องจีน ฉาบจีน กลองจีน รูปแบบจังหวะที่ใช้สอดคล้องไปกับทำนองหลักของบทสวดและบทเพลง ฆ้องจีนเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก สร้างความกังวานแสดงถึงพลังอำนาจ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมและสร้างสีสันในจังหวะหนักของกลองจีน กลองทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหลักของบทเพลง รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลงมี 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ ฉาบจีนดำเนินโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะเบา และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนโน้ตตัวดำสลับกับโน้ตเขบ็ต กลองจีนดำเนินโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

แผนภูมิโน้ตที่ 45 รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลงอิงเล้งก๊วยฉิกจิวป่อเกี๊ยว: ผู้วิจัย

บทที่ 6
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาสภาพและบทบาทวงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี และรูปแบบสังคีตลักษณ์บทเพลงต่าง ๆ ที่มีความสำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี สามารถสรุปและอภิปรายผล ได้ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1 สภาพของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

1) ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

ไตรสรณะพุทธสมาคม มีชื่อภาษาจีนว่า “เม่งหุยฮุดหก่าเสีย” ก่อตั้งเมื่อประมาณปีพุทธศักราช 2467 ที่มาและความสำคัญที่จุดประกายให้เกิดความคิดในการก่อตั้งสมาคม เนื่องจากในยุคนั้นองค์กรการกุศลในจังหวัดชลบุรีมีจำนวนน้อยมาก ประชาชนได้เดินทางมาเพื่อขุดทองที่ชลบุรีเป็นจำนวนมาก เกิดการล้มป่วยด้วยไข้ป่า ประสบอุบัติเหตุ และถูกฆาตกรรม เป็นต้น ส่วนหนึ่งเป็นศพไร้ญาติ ซึ่งไม่มีผู้ใดที่จะรับภาระหรืออาสาดำเนินพิธีกรรม ด้วยสาเหตุดังกล่าวทำให้เหล่าพี่น้องชาวจีนกลุ่มหนึ่งผลักดันกิจกรรมการเก็บศพไร้ญาติจนก่อเกิดเป็นสมาคม“เม่งหุยฮุดหก่าเสีย” ทำหน้าที่เสียสละเพื่องานสาธารณกุศลนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ภายหลังย้ายสำนักงานมาบริเวณโรงเจเปาฮกตั้วพร้อมกับการดำเนินการจดทะเบียนกับทางราชการ และกำหนดนโยบายและวัตถุประสงค์อย่างชัดเจนประกอบไปด้วย การเก็บศพไร้ญาติ ทุนการศึกษาและอาหารกลางวันเด็กนักเรียนที่ยากไร้ งานสังคมสงเคราะห์ และให้ความร่วมมือกับส่วนราชการ และให้ความช่วยเหลือผู้ที่ประสบอุบัติเหตุ

วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ถือกำเนิดมาพร้อมกับทางมูลนิธิฯ ถือได้ว่าเป็นวงดนตรีจีนที่มีประวัติเก่าแก่และถือกำเนิดมาอย่างยาวนาน เริ่มแรกทางวงดนตรีจีนฯ ถือกำเนิดโดยการรวมของกลุ่มคนที่มีความสามารถในด้านการบรรเลงดนตรี โดยเป็นบุคคลคณะเดียวกันกับผู้ก่อตั้งมูลนิธิฯ โดยได้รับการฝึกฝนและถ่ายทอดจากอาจารย์ที่เดินทางมาจากประเทศจีน จากการร่วมมือร่วมใจกันในช่วงเวลานั้นก่อให้เกิดวงดนตรีจีนที่มีสมาชิกและเครื่องดนตรีในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมที่มากมาย ภายหลังจากการจัดตั้งวงดนตรีจีนฯ ที่ถือเป็นส่วนสำคัญในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงต่าง ๆ ของทางมูลนิธิฯ โดยมีแกนนำสำคัญคือ นายพูลศักดิ์ คุณาฤทธิพล เป็นหัวหน้ามูลนิธิฯ จวบจนถึงปัจจุบันขนาดของวงดนตรีจีนมีประมาณ 15-20 คน ถือได้ว่าลดลงเป็นจำนวนมากเนื่องจากลำดับการแสดงพิธีกรรมลดลง มีผู้สนใจเข้าร่วมน้อยลง ในพิธีกรรมที่มีขนาดใหญ่

จะเชิญสมาชิกจากวงดนตรีจีนอื่นมาร่วมบรรเลง โดยมีสมาชิกผลัดเปลี่ยนจากวงดนตรีจีนในเครือหมุนเวียนกันไป

ภารกิจสำคัญของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 2 ด้าน คือ ด้านศาสนพิธีและด้านการประกอบการแสดง การบรรเลงด้านศาสนพิธี มีการใช้เครื่องดนตรีที่ใช้จริง 6-8 ชนิด และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ บางงานใช้เครื่องดนตรีแค่ไม่กี่ชิ้น ขึ้นอยู่กับความสะดวกของผู้จ้างวาน งานทางด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมของทางวงดนตรีจีนฯ ส่วนใหญ่จะเป็นงานล้างป่าช้า และงานกงเต๊ก ซึ่งทางวงดนตรีจีนได้มีโอกาสรับใช้ชาวจีนและชาวไทยเชื้อสายจีนในสังคมอยู่ตลอดปี ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงในเรื่องลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และมีความครบครันในเรื่องเครื่องดนตรีจีน ไม่เพียงแต่คนในพื้นที่มาจ้างเท่านั้น จังหวัดที่อยู่บริเวณโดยรอบก็มาจ้างวงดนตรีจีนเช่นกัน และงานที่ทางวงดนตรีจีนให้ความสำคัญไม่น้อยกว่างานอื่น คือ การส่งเสริมให้เยาวชนรุ่นหลังเข้ามามีส่วนร่วมในการบรรเลง การแสดง หรือสืบทอดอนุรักษ์ดนตรีจีน และเป็นฝ่ายสนับสนุนเพื่อช่วยเหลือในงานสำคัญ ๆ ที่ต้องใช้คนจำนวนมาก

การถ่ายทอดของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีรูปแบบมุขปาฐะ ผนวกกับการซึมซับจากประสบการณ์ที่ได้ยินได้ฟังทำนองพระสวดซึ่งมีความเฉพาะทางของวง โดยสมาชิกในวงดนตรีจีนฯ เกือบทั้งหมดล้วนแล้วแต่เคยเป็นฆราวาส ทำให้รับรู้ทำนองที่มีความเป็นเอกลักษณ์ตั้งแต่ยังเด็ก ทางวงดนตรีจีนมีการแบ่งงบประมาณส่วนหนึ่งเพื่อการสนับสนุนค่าเบี้ยเลี้ยงสำหรับเด็กที่มีความสนใจทางด้านดนตรีจีน ถือได้ว่าเป็นการเปิดโอกาสให้คนรุ่นหลังได้รับประสบการณ์ทางด้านดนตรีจีน แต่สิ่งหนึ่งที่ถือว่าเป็นอุปสรรคในการฝึกซ้อมและส่งเสริมให้เด็กมาศึกษาที่มูลนิธิฯ คือ ระยะเวลาการฝึกซ้อมที่มีจำกัด การที่จะสามารถบรรเลงภายในวงดนตรีจีนได้นั้นต้องได้รับการฝึกฝนระยะหนึ่ง เพราะการบรรเลงประกอบพิธีกรรมนั้นมีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเด็กทุกคนต้องเรียนหนังสือทำให้มาซ้อมที่มูลนิธิบ่อยครั้งได้ยาก และงานพิธีกรรมส่วนใหญ่จัดในช่วงเย็นถึงช่วงค่ำ ทำให้เด็กหลายคนไม่สามารถอยู่ร่วมบรรเลงหรือซ้อมได้ ถึงกระนั้นทางวงดนตรีจีนยังคงปฏิบัติหน้าที่นี้ต่อไป เพื่อเปิดโอกาสให้บุคคลที่มีความสนใจเข้าร่วมสืบสานเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษและสืบทอดดนตรีจีนที่มีลักษณะเฉพาะให้คงอยู่คู่สังคมสืบไป

2) งานประจำปีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

ทางวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีบทบาทในการรับใช้สังคมพร้อมกับทางมูลนิธิฯ แทบทุกครั้ง และงานที่ถือเป็นธรรมเนียมที่ต้องจัดเป็นประจำทุกปีมีจำนวนทั้งสิ้น 9 งาน ประกอบด้วย 2.1) งานสะเดาะเคราะห์เสริมดวง เป็นการสะเดาะเคราะห์เสริมบุญ เสริมดวงแก้ปีชง เสริมบารมี งานจะจัดขึ้นในช่วงต้นปีในปฏิทิน มีการจัดพิธีกรรมทั้งหมด 3 วัน ของเทศกาลตรุษจีน ภายในมูลนิธิจะมีการสวดมนต์และการบรรเลงดนตรีจีนประกอบตลอดพิธี 2.2) งานบูชาเทพเจ้าแห่งฟ้า วันคล้ายวันสมภพองค์เทพยดาฟ้าดินทีกงแซ โดยมีความเชื่อว่าท่านเป็นผู้ดลบันดาลธรรมชาติ

ชะตากรรมของมนุษย์ ตรงกับวันที่ 9 เดือน 1 ของจีน หรือวันที่ 9 หลังเทศกาลตรุษจีน ภายในงานมีการสวดมนต์และการบรรเลงดนตรีจีนประกอบตลอดพิธี 2.3) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (ชุนฮุน) ทางมูลนิธิฯ จัดงานถวายเครื่องเซ่นไหว้แด่บรรพบุรุษผู้ล่วงลับหรือที่เรียกว่า “ไหว้ผีใหม่” ประมาณกลางเดือนมีนาคม ภายในงานจะมีพิธีกรรมสวดมนต์ การสาธยายพระสูตร เมื่อพระสวดมนต์จบไปหนึ่งบทจะมีการบรรเลงดนตรีสลับในช่วงพักการสวดมนต์ และขั้นตอนสุดท้ายคือการถวายเครื่องเซ่นต่าง ๆ แก่ดวงวิญญาณบรรพบุรุษโดยมีดนตรีบรรเลงประกอบ 2.4) งานกราบไหว้บรรพบุรุษ (เชงเม้ง) โดยลูกหลานมักจะทำพิธีเซ่นไหว้และปัดกวาดหลุมศพบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ วันพิธีมีการเซ่นไหว้อาหารคาวหวานที่หลุมฝังศพ เพื่อเป็นการรำลึกถึงคุณงามความดีของบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ ทางมูลนิธิฯ มีการทำพิธีทางศาสนาเช่นเดียวกับงานชุนฮุน แต่จะเรียกว่า “ไหว้ผีเก่า” โดยจะจัดงานประมาณปลายเดือนมีนาคมถึงต้นเดือนเมษายน 2.5) งานถวายเครื่องเซ่นแด่องค์เทพแป๊ะกงแซ เป็นการขอบคุณเทพยดาผืนดิน การเซ่นไหว้วิญญาณของผู้ที่ดูแลสุสานเพื่อความอยู่เย็นเป็นสุข ปราศจากเภทภัยอันตรายทั้งปวง คิดทำการใดจะประสบความสำเร็จ ทางมูลนิธิฯ จะจัดงานในทุกตรงกับช่วงเดือนเมษายนถึงปลายเดือนเมษายนโดยประมาณ โดยมีการสวดมนต์และดนตรีบรรเลงตลอดพิธี 2.6) งานสารทเดือน 7 งานประเพณีการทิ้งกระจาดของทางสมาคมจะมีขึ้นหลังจากเทศกาลสารทจีน ทั้งนี้เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่วิญญาณผู้ล่วงลับทั้งที่เป็นญาติพี่น้อง ดวงวิญญาณอื่น ๆ และทำทานแก่ผู้ยากไร้ จัดขึ้นกลางเดือนสิงหาคมถึงต้นเดือนกันยายน โดยช่วงเย็นของงานวันแรก (วันสุกดิบ) ทางมูลนิธิจะทำการเปิดมณฑลพิธี และเจริญพระพุทธมนต์ มีการสวดมนต์สลับกับการบรรเลงดนตรี งานวันจริง (แจกทาน) ทางมูลนิธิฯ ทำการเปิดมณฑลพิธีโดยมีดนตรีโหมโรง เจริญพระพุทธมนต์ ถวายปัจจัยแด่องค์เทพที่อยู่ในมณฑลพิธี เป็นอันเสร็จพิธีด้านการสวดมนต์และดนตรีประกอบ หลังจากนั้นทางมูลนิธิฯ จะทำการรวบรวมสิ่งของนำมาแจกจ่ายแก่ประชาชนทั่วไป 2.7) งานเทศกาลถวายพระพรแปดเซียนข้ามทะเล ในวันคล้ายวันเกิดองค์โป๊ยเซียนโจวซือ ทางมูลนิธิฯ ได้จัดเตรียมโต๊ะเพื่อให้สาธุชนวางของไหว้และแสดงความเคารพนับถือ เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตนเองและผู้เข้าร่วมพิธี โดยจะจัดงานระหว่างต้นเดือนกันยายนถึงปลายเดือนกันยายน ภายในงานจะมีการบรรเลงโหมโรงและบรรเลงดนตรีประกอบตลอดพิธี โดยไม่มีการสวดมนต์ 2.8) งานเทศกาลขอบคุณเทพเจ้า (เสี่ยซิ้ง) เทศกาลขอบคุณเทพเจ้าปลายปี เพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณขององค์เทพเจ้าต่าง ๆ โดยพิธีจะมีขึ้นสองวัน ภายในงานมีการเปิดมณฑลพิธี การสวดมนต์สลับกับการบรรเลงดนตรีประกอบ 2.9) งานสารทขนมอี๋ ภายในงานจะมีการทำขนมบัวลอยมาไหว้ฟ้าดินเพื่อขอบคุณที่ช่วยให้การดำรงชีวิตของสมาชิกทุกคนในครอบครัวสามารถดำรงมาได้อย่างราบรื่นตลอดปีที่ผ่านมา จัดในช่วงปลายปีหรือเป็นเทศกาลสุดท้ายของชาวไทยเชื้อสายจีนในรอบหนึ่งปีปฏิทินไทย

3) นักดนตรีและเครื่องดนตรีจีน

สมาชิกในวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมในปัจจุบัน มีจำนวนทั้งสิ้น 15-20 คน โดยทุกคนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้หลากหลายชนิด และถ้างานไหนสมาชิกไม่เพียงพอจะมีการขอนักดนตรีของวงอื่น ๆ มาช่วยบรรเลงร่วมด้วย เมื่อมีงานบรรเลง หัวหน้าวงจะนัดสมาชิกทุกคนมาซ้อมพร้อมกันตามวันเวลาที่นัดหมาย กำหนดภาระหน้าที่ที่ตนเองต้องรับผิดชอบ พร้อมระบุเครื่องดนตรีที่สมาชิกในวงต้องบรรเลงในวันงาน โดยทำการซ้อมพร้อมกันประมาณ 3-4 วันก่อนวันงาน สมาชิกส่วนใหญ่มีอาชีพหลักเป็นของตนเอง โดยก่อนถึงเวลาซ้อม สมาชิกทุกคนต้องรับผิดชอบในส่วนของตนเอง

เครื่องดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีจำนวนมากมาย แต่ปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงบ่อยครั้งมาบรรเลงเท่านั้น เครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นและแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นน้ำเสียงที่ออกมาจากรูปแบบการบรรเลงเฉพาะของแต่ละบุคคล เทคนิคที่ใช้ในขณะบรรเลง แม้ว่าจะถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นแบบมุขปาฐะ แต่การถ่ายทอดทางดนตรีของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกันตามแต่คน ๆ นั้นจะรังสรรค์ โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีจีนฯ จะแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้ 3.1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง ประกอบด้วย หยางฉิน เอ้อร์หู กู่เจิง ผีผา โซนา ตี๋จื่อ เซียว เชลโล และคีย์บอร์ด 3.2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ประกอบด้วย 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ ฆ้องจีน ฉาบจีน และกลองจีน 3.3) เครื่องดนตรีสำหรับนักสวด ประกอบด้วย มู่อวี๋ เค้ง และกระดิ่งจีน

6.1.2 บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี

1) บทบาทด้านการบรรเลงประกอบพิธีกรรมสำคัญ

รูปแบบการสวดประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมในงานต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นพิธีกงเต๊ก พิธีล้างป่าช้า งานพิธีเปิดป้ายศาลเจ้า เป็นต้น ล้วนต้องใช้ลักษณะการสวดทำนองธรรมสังคีตที่เรียกว่า “ทำนองเสี่ยงฮ้อ” โดยแบ่งเป็นการสวดทำนองปากเปล่าและการสวดทำนองประกอบดนตรีที่มีความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะ ปัจจุบันในประเทศไทยมีการสอดทำนองเสี่ยงฮ้อเหลือเพียง 2 แห่ง คือ มูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคม จังหวัดชลบุรี และสมาคมสว่างกตัญญูธรรมสถาน จังหวัดจันทบุรี ไม่ได้มีการบันทึกโน้ตเป็นลายลักษณ์ มนต์สวดทำนองเสี่ยงฮ้อจะมีความแตกต่างจากมนต์สวดทำนองเฮียงฮัวและทำนองกวางตุ้ง มนต์สวดทำนองเสี่ยงฮ้อได้รับการสืบทอดมาจากประเทศจีน โดยมีต้นกำเนิดมาจากอำเภอเตี่ยอัง โดยมีเค่ง อิมเค่ง และบักฮื้อ เป็นอุปกรณ์กำหนดจังหวะเพื่อความพร้อมเพรียงในคนหมู่มาก ในด้านการออกเสียงและการสวดมนต์ของนักสวดจีน เรียกว่า “โหงวอิม” เป็นแบบเดียวกับเสียงอ่านและการสวดมนต์จีนในอารามต่าง ๆ แถบโดยรอบเมืองเสียว

เข่งและกว่างโจว ประเทศจีน โดยวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีบทบาทด้านการแสดงพิธีกรรม ดังนี้

1.1) พิธีกงเต๊ก พิธีงานศพของชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีน เป็นการประกอบพิธีกรรมเสริมบุญและให้ส่วนบุญแก่ดวงวิญญาณผู้ที่ล่วงลับให้ไปสู่สุคติในสัมปรายภพ การสวดในพิธีกรรมแบ่งเป็นการสวดทำนองกับเครื่องประกอบจังหวะ และการสวดทำนองประกอบการบรรเลงทำนอง การออกเสียงในบทสวดมีการรับเอาอิทธิพลงตามแบบพระสงฆ์นิกาย โดยผู้ที่ทำหน้าที่บรรเลงเครื่องประกอบจังหวะเป็นคนให้คิวในทุกขั้นตอนของพิธีกรรม ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง และกระสวนจังหวะ เปรียบได้กับความเชื่อและพฤติกรรมการแสดงออกถึงความกตัญญูอันมีความยากลำบาก เพื่อให้บุคคลที่ล่วงลับได้พบพานความสุข โดยหลักผู้บรรเลงหยางฉินหรือเอ้อร์หูจะรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในขั้นตอนต่าง ๆ ในแต่ละพิธีกรรม โดยจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนฉบับดั้งเดิม กลุ่มเครื่องอื่นจะบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ ตามแต่ละเครื่องดนตรีที่ต่างกัน เชลโลและคีย์บอร์ดเป็นเครื่องดนตรีที่คุมแนวเสียงเบสและเสียงประสาน

ปัจจุบันพิธีกงเต๊กของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีแนวโน้มลดบทบาทลง เนื่องจากลูกหลานชาวจีนส่วนใหญ่อยู่ในสิ่งแวดล้อมที่มีความเป็นไทย โดยเฉพาะสังคมในเมืองชลบุรี ซึ่งเป็นลักษณะสากลและได้รับอิทธิพลจากตะวันตกมากขึ้น มีการปรับลดขั้นตอนต่าง ๆ ในการปฏิบัติพิธีเพื่อให้เกิดความสะดวกของลูกหลาน จากเดิมที่ใช้เวลาค่อนข้างมากได้ลดขั้นตอนบางอย่างลง เพื่อให้เหมาะสมกับสภาวการณ์ปัจจุบัน และลักษณะพิธีกรรมบางอย่างที่เปลี่ยนแปลงไปตามแบบของไทย อย่างไรก็ตามการปรับเปลี่ยนต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสะดวกและเหมาะกับสภาพสังคมในยุคปัจจุบัน ไม่ได้หมายความรวมถึงการลดทอนความซาบซึ้ง และความสำคัญที่ลูกหลานมีต่อการแสดงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแต่อย่างใด

1.2) พิธีเคารพศพ พิธีกรรมจะถูกจัดในช่วงเช้าวันเคลื่อนศพผู้วายชนม์ เพื่อเป็นการให้เกียรติแก่ดวงวิญญาณบรรพบุรุษผู้ล่วงลับ ในการลำดับพิธีการต่าง ๆ มีความมากน้อยไม่เท่ากันในแต่ละงานตามความเชื่อของตระกูลต่าง ๆ ภาษาที่ใช้ส่วนใหญ่ในพิธีเป็นภาษาจีนแต้จิ๋ว วงดนตรีจีนฯ จะบรรเลงประกอบทุกขั้นตอนพิธีกรรม เครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเคารพศพประกอบด้วย เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง และเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ

1.3) พิธีถวายพระพร (เค้งจก) เป็นพิธีการถวายพระพรพระองค์เทพต่าง ๆ ของจีน ซึ่งเป็นการบูชาและกราบไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยทางศาลเจ้าหรือตามตำนักองค์เทพจะจ้างวงดนตรีจีนฯ ไปบรรเลง หรือสวดมนต์โดยมีกิจกรรมไหว้ครู ช่วงเวลาก่อน 09.00 น. เป็นการโหมโรง และช่วงเวลา 12.00-14.00 น. จะเป็นการถวายพระพรองค์เทพเจ้า ลำดับพิธีการโหมโรง เริ่มต้นโดยเครื่องดนตรีประกอบจังหวะให้สัญญาณและใช้เครื่องดนตรีหยางฉิน เอ้อหู เป็นตัวชูโรงและกำหนดบทเพลง เพลงที่ใช้มีจังหวะค่อนข้างเร็วเพื่อแสดงถึงความเป็นสิริมงคล โดยอาจมีการสวดมนต์ต่อหน้าบัลลังก์พิธีร่วม

ด้วย โดยมีความคล้ายกับตอนที่พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ โดยใช้เวลาในการโหมโรงทั้งสิ้น 20 นาที และเริ่มต้นการเปิดมณฑลพิธี ประกอบไปด้วย บทนำถวายบูชาธูป บทสรรเสริญเจ้าแม่กวนอิม เพื่อเป็นการขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายในบริเวณสถานที่จัดพิธี ตามด้วยมนต์พิธีต่าง ๆ เช่น มนต์สรรเสริญพระพุทธองค์ จบด้วยการถวายปัจจัยแด่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในมณฑลพิธี หลังจากนั้นจะต่อด้วยการถวายพระพรองค์เทพเจ้า

1.4) พิธีเปิดป้ายวางศิลาฤทธิ์ การรับงานบรรเลงจะจัดขึ้นทั่วไปเป็นเวลาสองวัน ก่อนวันเปิดป้ายวางศิลาฤทธิ์ จะมีการแห่รอบเมืองโดยการแห่กลองหล่อโก้ว ประกอบด้วย กลองจีน ฉาบจีน ฆ้องจีน โดยใช้เครื่องกระทบเป็นหลัก ในส่วนเครื่องบรรเลงทำนองจะมีจำนวนน้อยชิ้นกว่าการแห่รอบเมืองเพื่อให้ประชาชนและศิษยานุศิษย์ต่างๆ รับรู้ว่ามีงาน การบรรเลงดนตรีประกอบพิธีเปิดป้ายวางศิลาฤทธิ์ เริ่มต้นด้วยการโหมโรงเช่นเดียวกับการถวายพระพร โดยการประกอบพิธีกรรมจะเป็นการบอกกล่าวประวัติความเป็นมาของสถานที่นั้น ๆ โดยมีดนตรีบรรเลงประกอบตลอดทั้งงาน จบด้วยการกล่าวขอบคุณพ่อแม่พี่น้องประชาชนผู้มาร่วมงาน ในขั้นตอนนี้ทางวงดนตรีจะหยุดบรรเลง หรือในวันนั้นอาจมีการถวายพระพรร่วมด้วย

2) บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงที่สำคัญ

เนื่องจากในปัจจุบันบริเวณจังหวัดชลบุรี และจังหวัดใกล้เคียง แทบไม่มีผู้ประกอบอาชีพการแสดงอุปรากรหลงเหลืออยู่ ซึ่งแตกต่างจากเมื่อครั้งอดีตที่ทางวงดนตรีฯ จะรับเป็นงานหลัก ส่งผลให้บทบาทด้านการบรรเลงประกอบการแสดงที่วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีส่วนร่วมหลัก ๆ ในจังหวัดชลบุรี คือ การแสดงเอ็งกอ จัดในช่วงเทศกาลตรุษจีนและกินเจ เป็นศิลปะการแสดงของชาวจีนที่มาพร้อมกับชาวจีนอพยพ มีการใช้เพียงเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะเป็นหลัก โดยเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการแสดงเอ็งกอ คือ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็น กลองจีน ฉาบจีน ฆ้องจีน และผู้แสดงเป็นผู้กล้าทั้งหมดถือไม้ประกอบจังหวะการแสดงคนละหนึ่งคู่ ในแต่ละการแสดงมีโซนารับหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก

6.1.3 สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ทางดนตรีของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม

บทเพลงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมส่วนใหญ่เน้นเฉพาะการใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่สำคัญของทางสมาคมเป็นหลัก โดยเฉพาะพิธีการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ล่วงลับในพิธีศพของชนชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีน หรือที่เรียกว่า “พิธีกงเต๊ก” รูปแบบวิธีการบรรเลงบทเพลงในพิธีกรรมแต่ละขั้นตอนต่าง ๆ กลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองหลักจะบรรเลงตามโน้ต ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะมีรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ ตามเครื่องดนตรีและความถนัดในแต่ละบุคคล (heterophony) โดยผลงานเพลงที่ถูกใช้ในการแสดงประกอบพิธีกรรมมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่ก่อตั้งวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีจำนวนกว่า 50 บทเพลง และมีบทเพลงสำคัญ ๆ ที่ถูกใช้บรรเลงเป็นประจำมีทั้งสิ้น 4 บทเพลง ความยาวในการบรรเลงประมาณ 40 นาที ได้แก่

1) ฉิ่งโป๊ยเซียน (เชิญองค์เทพ 8 เซียน) บทเพลงเริ่มต้นของการประกอบพิธีกรรมกงเต๊กในช่วงเริ่มพิธี เนื้อหาบทเพลงประกอบด้วยท่อนเกริ่นเพลง ท่อนแรก และท่อนสอง เริ่มต้นโดยนักดนตรีลั่นกลองบอกสัญญาณว่าพิธีได้เริ่มต้นแล้ว นักสวดจุดธูปบูชาพระรัตนตรัยที่บริเวณหน้าโต๊ะทำพิธี ลูกหลานของผู้ตายนั่งร่วมพิธีในบริเวณที่ประกอบพิธี พร้อมนำเครื่องเซ่นไหว้ กระดาษเงิน กระดาษทอง และม้าเทวทูตมาทำพิธี จากนั้นนักสวดทำการสวดมนต์อัญเชิญองค์เทพแปดเซียนมาประทับหน้ามณฑลพิธีบูชาเพื่อเป็นสักขีพยานในการประกอบพิธี อีกทั้งเพื่อให้ทราบว่าลูกหลานมาทำพิธีเพื่อตอบแทนบุญคุณ จากนั้นวงดนตรีจีนฯ เริ่มบรรเลงเพลงฉิ่งโป๊ยเซียน ประกอบพิธีสวดมนต์ในช่วงนี้

1.1) คีตลักษณ์และรูปแบบการดำเนินทำนอง บทเพลงมีรูปแบบสังคีตลักษณ์ไบนารี่ฟอร์ม (binary form) ประกอบไปด้วย ท่อนเกริ่นนำ ท่อนแรก และท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 86 ย้อนไปมาเรื่อย ๆ ตามแต่นักสวดให้สัญญาณหยุดหลังจากเชิญองค์เทพยดาเสร็จสิ้นในท่อนเกริ่นเพลง นักสวดทำการสวดมนต์ มีการบรรเลงเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะตามทำนองสวดของนักสวด แต่ไม่มีการกำหนดจังหวะที่ตายตัว ท่อนแรก เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 38 และท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 39 ถึงห้องที่ 86 มีความเร็วเพลงค่อนข้างช้า (andante) อัตราจังหวะสองธรรมดา (simple duple time) มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 และใช้เทคนิคหลากหลายรูปแบบยกตัวอย่าง ท่อนแรก ห้องที่ 1-5 เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) เริ่มต้นด้วยโน้ตเจว๋ซึ่งเป็นเสียงที่สองของชุดเสียงซาง และใช้เทคนิคซีเควน (sequence) ร่วมด้วย ห้องที่ 13-19 เทคนิคการย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (diminution) และการแปรทำนอง (variation) สองประโยคต่อเนื่องกัน เริ่มต้นด้วยโน้ตเปียนกง (โน้ตนอกชุดเสียง) ของชุดเสียงอวี่ และห้องที่ 31-34 เทคนิคการซ้ำทำนอง (repetition) โดยใช้ชุดเสียงอวี่ ท่อนสอง ห้องที่ 41-43 การขยายการแปรทำนอง (variation) โดยดำเนินอยู่ในชุดเสียงเจว๋ และห้องที่ 44-50, 51-54, 55-58 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) และแปรทำนอง (variation) โดยดำเนินอยู่ในชุดเสียงกง ซาง และอวี่ ตามลำดับ

1.2) การดำเนินคอร์ด ในท่อนแรก การดำเนินคอร์ดของจุดพักประโยคเพลง (cadence) ส่วนใหญ่มีโครงสร้าง Bdim – Em – Am ซึ่งมีความสำคัญกันในด้าน a circle chords progression ในคีย์ซีเมเจอร์ (C major) และการเคลื่อนที่ของแนวประสานปรากฏอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน (parallel harmonic movement) ท่อนสอง การดำเนินคอร์ดของจุดพักประโยคเพลง (cadence) ส่วนใหญ่มีโครงสร้าง Bm – Am – Gm – (Am) เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดไมเนอร์แบบขนาน (parallel chord) เพื่อทำการเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (modulation) ไป

ยังคีย์อื่นชั่วขณะ และการเคลื่อนที่ของแนวประสานปรากฏอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน (parallel harmonic movement)

1.3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบบทเพลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย บักฮื้อ ฉาบจีน กลองจีน รูปแบบจังหวะที่ใช้สอดคล้องไปกับทำนองหลักของบทสวดและบทเพลง บักฮื้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ทำหน้าที่เช่นเดียวกับเมโทรนอมในการนับจังหวะให้คงที่และกำหนดความช้าเร็วของบทสวดกับวงดนตรีจีนฯ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมและสร้างสีสันในจังหวะหนักของกลองจีน และกลองจีนมีรูปแบบจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ สัดส่วนโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

2) ยี่จับสี่ห่าว (นำพาดวงวิญญาณอาบน้ำทิพย์)

ในขั้นตอนพิธีกรรมนี้ นักสวดทำการสวดเชิญดวงวิญญาณมาอาบน้ำทิพย์และรับอาหาร โดยเริ่มต้น นักสวดนำถ่งพวงที่สวมเสื้อผ้าของผู้ตาย (สัญลักษณ์แทนดวงวิญญาณของผู้ตาย) ย้ายมาประกอบพิธีหน้าโต๊ะเคารพศพ โดยมีความเชื่อว่า ดวงวิญญาณต้องบริสุทธิ์ก่อนที่จะเข้าร่วมพิธีนมัสการองค์สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ทุก ๆ ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม จึงต้องมีการอัญเชิญดวงวิญญาณมาทำการอาบน้ำทิพย์ให้สะอาดก่อนที่จะนำเข้าพิธีสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่อไป และสื่อถึงการชำระอกุศลกรรมของผู้เสียชีวิตที่อาจเผลอกระทำไว้ทั้งแบบตั้งใจและไม่ตั้งใจในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ ในขั้นตอนพิธีกรรมนี้ วงดนตรีจีนฯ บรรเลงพร้อมกับการเริ่มสวดมนต์

2.1) คีตลักษณ์และการดำเนินทำนอง บทเพลงนี้มีรูปแบบคีตลักษณ์สโตรฟิคฟอร์ม (strophic form) ประกอบไปด้วย 3 ท่อนหลัก และท่อนจบ รวมทั้งหมด 319 ห้อง ท่อนแรก เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 52 ท่อนสอง เริ่มต้นห้องที่ 53 ถึงห้องที่ 166 ท่อนสามเริ่มต้นห้องที่ 167 ถึงห้องที่ 310 และท่อนจบ ห้องที่ 311-319 ความเร็วเพลงก้าวเดิน (andante) มีอัตราจังหวะสองธรรมดา (simple duple time) มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 และใช้เทคนิคหลากหลายรูปแบบยกตัวอย่าง ท่อน 1 ห้องที่ 1-5 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) และการแปรทำนอง (variation) โดยเริ่มต้นที่โน้ตเจ๋วซึ่งเป็นเสียงที่ห้าของชุดเสียงจื่อ ห้องที่ 6-11 การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (diminution) ในชุดเสียงซาง ห้องที่ 12-17 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) และการแปรทำนอง (variation) ในชุดเสียงกง และห้องที่ 26-29 การซ้ำทำนอง (repetition) ในชุดเสียงจื่อ ท่อนสอง ห้องที่ 93-96 การแปรทำนอง (variation) ในชุดเสียงอวี่ และห้องที่ 97-106 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) และการแปรทำนอง (variation) โดยเริ่มต้นจากเสียงกง (เสียงที่ 3) ดำเนินทำนองในชุดเสียงจื่อ ท่อนสาม ห้องที่ 294-298 การขยาย

ส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) และการแปรทำนอง (variation) โดยเริ่มต้นจากเสียงอวี่ (เสียงที่ 2) ดำเนินทำนองในชุดเสียงจื่อ และห้องที่ 301-305 เทคนิคซีเควนทำนอง (sequence)

ท่อนจบ เริ่มต้นจากห้องที่ 311 ไปจนถึงห้องที่ 319 เปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (simple quadruple time) มีอัตราจังหวะค่อนข้างช้า (ความเร็วเมโทรนอมเท่ากับ 72) และจบเพลงด้วยชุดเสียงจื่อ โดยใช้เทคนิคการซีเควนทำนอง (sequence) จากห้องที่ 315-316

2.2) การดำเนินคอร์ด การดำเนินคอร์ดของจุดพักประโยคเพลง (cadence) มีโครงสร้าง Cm – Dm - Em ปรากฏอยู่หลายจุด โดยเป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดไมเนอร์แบบขนาน (parallel chord) เพื่อทำการเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (modulation) ไปยังคีย์อื่นชั่วขณะ เป็นการดำเนินคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา และการเคลื่อนที่ของแนวประสานปรากฏอยู่ในรูปแบบการเคลื่อนที่แบบขนาน (parallel harmonic movement) โดยมีระยะห่างขั้นคู่ไม่เกินคู่ 2

2.3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย บักฮื้อ ฉาบจีน กลองจีน บักฮื้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลักกำหนดความช้าเร็วของบทสวดกับวงดนตรีจีนฯ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมจังหวะหนักของกลองจีน และกลองจีนมีรูปแบบจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ สัดส่วนโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนโน้ตตัวดำสลับโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในจังหวะหนัก และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

3) โอยไน่ตี๊-ปอถะ (นำพาดวงวิญญาณมาขอขมากรรม)

ในขั้นตอนพิธีกรรมนี้ นักสวดจะเดินนำลูกหลานมาประกอบพิธีบริเวณที่มณฑลพิธีโดยนำถ่งพวงที่ได้รับการอาบน้ำทิพย์เรียบร้อย ขั้นตอนนี้เป็นการนำดวงวิญญาณมาสวดมนต์และสรรเสริญพระสูตรเพื่อขอขมากรรม และทำการอุทิศบุญกุศลให้แก่บรรพบุรุษ ดนตรีเริ่มบรรเลงเพลงโอยไน่ตี๊-ปอถะ (นำพาดวงวิญญาณมาขอขมากรรม) เมื่อเริ่มทำการสวดมนต์บทแรก หลังจากนั้น นักสวดทำการสวดมนต์เพื่อเชิญดวงวิญญาณมารับฟังพระธรรมคำสอน และสวดมนต์นำลูกหลานเดินเป็นวงกลม เพื่อแสดงถึงความสมัครสามัคคีของลูกหลาน

3.1) คีตลักษณ์และการดำเนินทำนอง บทเพลงนี้มีรูปแบบคีตลักษณ์สโตรฟิคฟอร์ม (strophic form) ประกอบไปด้วย 3 ท่อนหลัก รวมทั้งหมด 200 ห้อง ประกอบด้วยท่อนแรก เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 54 ท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 138 และท่อนสามเริ่มต้นจากห้องที่ 139 ถึงห้องที่ 200 ความเร็วเพลงค่อนข้างช้า (adagietto) มีอัตราจังหวะสองธรรมดา (simple duple time) มีการใช้ชุดเสียงที่หลากหลาย รูปแบบการดำเนินทำนองแบบต่อเนื่องโดยระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 และใช้เทคนิคหลากหลายรูปแบบ ยกตัวอย่าง ห้องที่ 1-12 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) ซีเควนทำนอง (sequence) และการแปรทำนอง (variation) โดยเริ่มต้นที่โน้ตเปียนจื่อ (โน้ตนอกชุดเสียง) ดำเนินทำนองในชุดเสียงจื่อ ห้องที่ 14-20

การซีเควนทำนอง (sequence) และการซ้ำทำนอง (repetition) ในชุดเสียงซาง และกง ตามลำดับ และห้องที่ 17-18 การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (diminution) ในชุดเสียงซาง เป็นต้น

3.2) การดำเนินคอร์ด มีการดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิค diminished chord ปรากฏหลายจุด ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมการดำเนินคอร์ดในรูปแบบโครมาติก (chromatic)

3.3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ฆ้องจีน ฉาบจีน กลองจีน บักฮื้อเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลักกำหนดความช้าเร็วของบทสวดกับวงดนตรีจีนฯ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมจังหวะหนักของกลองจีน และกลองจีนมีรูปแบบจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ อยู่ในสัดส่วนโน้ตเขบ็ต 1 ชั้น ในจังหวะหนัก และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

4) อิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเก๊ียว (นำพาดวงวิญญาณข้ามสะพานโอฆสงสาร)

บทเพลงนี้มีความสำคัญในพิธีเดินข้ามสะพาน ถือเป็นขั้นตอนที่สำคัญและขาดไม่ได้ในการประกอบพิธีกรรมกงเต๊ก ในบทประพันธ์มีการบอกเล่าเรื่องราวการเดินทางของผู้ล่วงลับจากภพภูมิหนึ่งไปยังอีกภพภูมิหนึ่ง ซึ่งการเดินทางในครั้งนี้มีลูกหลานเดินทางข้ามสะพานโอฆสงสารไปส่งบรรพบุรุษยังแดนปรโลก ในช่วงแรก กล่าวถึงการข้ามสะพานนำดวงวิญญาณผู้ล่วงลับไปยังสรวงสวรรค์ การบรรเลงจะหยุดลงเมื่อนักสวดให้สัญญาณว่าหยุดขบวนและวางโคมวิญญาณลงกับที่ นักดนตรีเริ่มบรรเลงในท่อนนี้โดยผู้บรรเลงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเป็นคนให้สัญญาณ ในช่วงท้ายกล่าวถึงการเดินทางของลูกหลานกลับมายังดินแดนมนุษย์ โดยไม่ถือโคมวิญญาณผู้ล่วงลับกลับมาด้วย การบรรเลงดนตรีจะจบลงเมื่อนักสวดเดินทางมาสวดมนต์หน้าปะรำพระพุทธจวบจนสิ้นสุดหนังสือมนต์เล่มท้ายสุด

4.1) คีตลักษณ์และรูปแบบการดำเนินทำนอง มีรูปแบบคีตลักษณ์ไบนารี่ฟอร์ม (binary form) ประกอบไปด้วย ท่อนเกริ่นนำ ท่อนแรก และท่อนสอง ย้อนไปมาเรื่อย ๆ ตามแต่นักสวดให้สัญญาณหลังจากจบการเดินข้ามสะพาน เริ่มต้นท่อนเกริ่นเพลง นักสวดทำการสวดมนต์ปะรำหน้าศพผู้ล่วงลับ มีการบรรเลงเครื่องดนตรีคลอ แต่ไม่มีเครื่องประกอบจังหวะและการกำหนดจังหวะที่ตายตัว ท่อนแรก เริ่มต้นจากห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 54 ความเร็วเพลงค่อนข้างช้า (adagietto) มีอัตราจังหวะสี่ธรรมดา (simple quadruple time) ใช้ชุดเสียงกงเป็นหลัก การดำเนินทำนองกระโดดด้วยขั้นคู่ 4 และ 5 เพอร์เฟค และทำนองต่อเนื่องด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และการใช้เทคนิคที่หลายหลาย ยกตัวอย่าง ห้องที่ 3-7 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) ห้องที่ 8-10 การซีเควนทำนอง (sequence) และการซ้ำทำนอง (repetition) ห้องที่ 23-32 การซ้ำทำนอง (repetition) การแปรทำนอง (variation) และการใช้ซีเควนซ์ทำนอง (sequence) และห้องที่ 33-54 การขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) และการย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต

(diminution) และการแปรทำนอง (variation) ท่อนสอง เริ่มต้นจากห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 276 ความเร็วเพลงค่อนข้างช้า เพิ่มจากท่อนแรกเล็กน้อย (andante) มีการเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะสองธรรมดา (simple duple time) ใช้ชุดเสียงกงเป็นหลัก รูปแบบการดำเนินทำนองกระโดดด้วยขั้นคู่ 6 เมเจอร์กับไมเนอร์เพิ่มเข้ามา และยังคงทำนองกระโดดขั้นคู่ 4 และ 5 เพอร์เฟ็ค และทำนองต่อเนื่องด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ เป็นส่วนใหญ่ มีการใช้เทคนิคที่หลากหลาย ยกตัวอย่าง ห้องที่ 55-57 การซีเควนซ์ทำนอง (sequence) ห้องที่ 58-59 การสร้างอัตลักษณ์ของบทเพลง (characteristics of sounds) ห้องที่ 73-76 การย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (diminution) และห้องที่ 83-86 การดำเนินทำนองไล่เสียงขาลง (descending) ห้องที่ 245-276 มีการเปลี่ยนเป็นอัตราจังหวะหนึ่งธรรมดา และเปลี่ยนกลับเป็นอัตราจังหวะสองธรรมดาในช่วงท้ายของบทเพลง ดำเนินทำนองเรียบง่ายไม่ซับซ้อนซ้ำทวนไปมา โดยใช้ชุดเสียงซางเป็นหลัก ในแต่ละวลีเพลงส่วนใหญ่จะมีโน้ตอวี่นำในจังหวะหนัก และใช้โน้ตผ่านแบบไดอาโทนิก (diatonic passing note) โน้ตเคียง (neighboring tone) ซึ่งเป็นโน้ตนอกชุดเสียง (เปียนจื่อ) มาเป็นโน้ตเคียงเชื่อมโน้ตในชุดเสียงไว้ด้วยกัน และโน้ตหลีก (escape tone) ร่วมด้วย

4.2) การดำเนินคอร์ด มีการดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิค diminished chord ปรากฏหลายจุด ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมการดำเนินคอร์ดในรูปแบบโครมาติก (chromatic)

4.3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ฆ้องจีน ฉาบจีน กลองจีน รูปแบบจังหวะที่ใช้สอดคล้องไปกับทำนองหลักของบทสวดและบทเพลง ฆ้องจีนเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหลัก สร้างความกังวานแสดงถึงพลังอำนาจ ฉาบจีนทำหน้าที่เสริมและสร้างสีสันในจังหวะหนักของกลองจีน กลองทำหน้าที่ควบคุมจังหวะหลักของบทเพลง รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลงมี 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ ฉาบจีนดำเนินโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะเบา และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนโน้ตตัวดำสลับกับโน้ตเขบ็ต กลองจีนดำเนินโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

6.2 อภิปรายผลการวิจัย

วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคม ถือกำเนิดมาพร้อมกับทางมูลนิธิฯ มีประวัติเก่าแก่และถือกำเนิดมาเป็นระยะเวลานับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2482 ภารกิจสำคัญของวงดนตรีจีนฯ แบ่งออกเป็น 2 ด้าน ประกอบด้วย งานด้านศาสนพิธี และงานด้านการประกอบการแสดง ถือได้ว่าเป็นวงที่มีชื่อเสียงในเรื่องลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และเครื่องดนตรีจีนครบครัน ไม่เพียงแต่คนในพื้นที่มาจ้างเท่านั้น จังหวัดที่อยู่บริเวณโดยรอบก็มาจ้างวงดนตรีจีนฯ เช่นกัน สอดคล้องกับ Watson (Watson, 1988: 14) ได้อธิบายว่า การว่าจ้างผู้เชี่ยวชาญในการทำพิธีศพของชาวจีนอย่างถูกต้องมีความจำเป็น

อย่างยิ่ง เนื่องจากผู้ไว้อาลัยและเพื่อนบ้านไม่ได้รับการฝึกฝนเพื่อทำหน้าที่ต่าง ๆ และไม่สามารถเข้าใจขั้นตอนซับซ้อนของพิธีกรรมได้

การถ่ายทอดของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีรูปแบบมุขปาฐะ โดยวงดนตรีจีนฯ แบ่งงบประมาณเพื่อสนับสนุนค่าเบี้ยเลี้ยงสำหรับบุคคลที่มีความสนใจทางด้านดนตรีจีน เพื่อเปิดโอกาสให้บุคคลที่มีความสนใจเข้าร่วมสืบสานและสืบทอดดนตรีจีน สอดคล้องงานวิจัยของนุกูล (นุกูล, 2559: 23) ผลการวิจัยพบว่า การสอนศาสตร์ด้านดนตรีจีนให้เยาวชนรุ่นหลังมีส่วนช่วยสืบสานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมของชาวไทยเชื้อสายจีนให้คงอยู่ เป็นการส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนมีเจตคติและค่านิยมที่ดีในการอนุรักษ์วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีอันดีงาม

ทางวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีบทบาทในการรับใช้สังคมพร้อมกับทางมูลนิธิฯ แทบทุกครั้ง และงานที่ถือเป็นธรรมเนียมที่ต้องจัดเป็นประจำทุกปีมีจำนวนทั้งสิ้น 9 งาน สอดคล้องกับเจษฎา (เจษฎา, 2561: 63-64) อธิบายว่า ศาลเจ้ามีบทบาทและความสำคัญในการสืบทอดธรรมเนียมปฏิบัติและพิธีกรรมดั้งเดิมให้อยู่คู่สังคมไทยอย่างยั่งยืน เห็นได้จาก ประเพณีกินเจ เดือน 9 ของชาวจีนฮกเกี้ยนและแต้จิ๋ว บรรดาศาลเจ้าจีน ช่วงการจัดงานจะประกอบพิธีกรรมต่างๆ รายละเอียดปลีกย่อยในพิธีกรรมของแต่ละศาลเจ้าอาจมีความแตกต่างกันไป โดยมีจุดมุ่งหมายเดียวกันคือเพื่อสืบทอด สืบสาน และอนุรักษ์ประเพณีอันดีงามเหล่านี้จากรุ่นสู่รุ่น

ปัจจุบันขนาดของวงดนตรีจีนมีประมาณ 15-20 คน ถือได้ว่าลดลงจากอดีตเป็นจำนวนมาก เนื่องจากถูกลดบาทหน้าที่ในสังคม และช่วงหลังมีผู้สนใจเข้าร่วมน้อยลงเป็นอย่างมาก สอดคล้องกับภัทรานิษฐ์ และประพันธ์ (ภัทรานิษฐ์ และประพันธ์, 2558: 87-88) ว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เมื่อเรากล่าวถึงสังคม สิ่งที่เกี่ยวเนื่องคือกลไกปฏิสัมพันธ์ทางสังคมหรือการกระทำทางสังคม (social interaction) และวัฒนธรรมร่วมกันไปอย่างเป็นระบบ ภายใต้ระบบสังคมนั้นย่อมเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ซึ่งสังคมปัจจุบันมีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาและวิวัฒนาการไปสู่ความเป็นประชาคม (civil societies) เพิ่มขึ้น และเครื่องดนตรีของวงดนตรีจีนฯ มีจำนวนมากมายหลายประเภท โดยเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีจีนฯ แบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) เครื่องดนตรีประเภทบรรเลงทำนอง 2) เครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ 3) เครื่องดนตรีสำหรับนักสวด

รูปแบบการสวดและการบรรเลงประกอบพิธีกรรมของวงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคมใช้การสวดทำนองธรรมสังคีตที่เรียกว่า “ทำนองเสี่ยงฮ้อ” เป็นสวดที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว ปัจจุบันไม่ได้มีการบันทึกโน้ต โดยหลักผู้บรรเลงหยางฉินหรือเอ้อร์หูจะรับหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก โดยจะบรรเลงตามโน้ตเพลงจีนดั้งเดิม กลุ่มเครื่องอื่นจะบรรเลงในรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ เชลโลและคีย์บอร์ดทำหน้าที่คุมแนวเสียงเบสและเสียงประสาน และมีบทบาทในการบรรเลงด้านการประกอบพิธีกรรมและการแสดง ได้แก่ พิธีกงเต๊ก พิธีเคารพศพ พิธีถวายพระพร พิธีเปิดป้ายวาง

ศิลาฤทธิ์ และการแสดงเอ็งกอ สอดคล้องกับ Picard (Picard, 1985: 203) อธิบายว่า มีเพียงดนตรีเท่านั้นที่สามารถผสมผสานสิ่งต่าง ๆ ของการปฏิบัติที่เกิดขึ้นในระหว่างพิธีกรรม ทำให้การทำสมาธิและการหายใจเป็นไปตามขั้นตอน สามารถเชื่อมการแบ่งแยกระหว่างโลกภายในและภายนอก สร้างความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสภาพแวดล้อมได้อย่างกลมกลืน

บทเพลงของวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมส่วนใหญ่เน้นเฉพาะการใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่สำคัญของทางสมาคมเป็นหลัก โดยเฉพาะพิธีการทำบุญอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ล่วงลับในพิธีศพของชนชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีน หรือที่เรียกว่า “พิธีกงเต๊ก” รูปแบบวิธีการบรรเลงบทเพลงในพิธีกรรมแต่ละขั้นตอนต่าง ๆ กลุ่มเครื่องบรรเลงทำนองหลักจะบรรเลงตามโน้ต ส่วนเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะมีรูปแบบการแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ ตามเครื่องดนตรีและความถนัดในแต่ละบุคคล (heterophony) โดยผลงานเพลงที่ถูกใช้ในการแสดงประกอบพิธีกรรมมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่ก่อตั้งวงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมมีจำนวนกว่า 50 บทเพลง และมีบทเพลงสำคัญ ๆ ที่ถูกใช้บรรเลงหลักในงานพิธีกรรมกงเต๊กมีทั้งหมด 4 บทเพลง ประกอบด้วย 1. ฉิ่งโป๊ยเซียน บทเพลงเริ่มต้นของการประกอบพิธีกรรมกงเต๊กในช่วงเริ่มพิธี เป็นการสวดมนต์อัญเชิญพุทธรัศมีแห่งองค์เทพแปดเซียนมาประทับหน้ามณฑลพิธีบูชาเพื่อเป็นสักขีพยานในการประกอบพิธี อีกทั้งเพื่อให้ทราบว่าลูกหลานมาทำพิธีเพื่อตอบแทนบุญคุณ 2. ยี่จับสี่ห่าว การอัญเชิญดวงวิญญาณมาทำการอาบน้ำทิพย์ให้สะอาดก่อนที่จะนำเข้าพิธีสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่อไป และสื่อถึงการชำระอกุศลกรรมของผู้เสียชีวิตที่อาจเผลอกระทำไว้ทั้งแบบตั้งใจและไม่ตั้งใจในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ 3. โอยไน่ตี๊-ปอถะ การนำดวงวิญญาณมาสวดมนต์และสรรเสริญพระสูตรเพื่อขอขมากรรม และทำการอุทิศบุญกุศลให้แก่บรรพบุรุษ 4. อิ๋เล้งก๊วยฉิกจิวป่อเกี๊ยว การข้ามสะพานนำดวงวิญญาณผู้ล่วงลับไปยังสรวงสวรรค์ สอดคล้องกับ Williams (Williams, 2012: 245-258) กล่าวถึง ลำดับขั้นตอนพิธีกรรมกงเต๊กมีขั้นตอนหลักประกอบด้วย นักสวดเปิดมณฑลพิธีอัญเชิญพระพุทธเจ้า เชิญดวงวิญญาณผู้ล่วงลับมาชำระดวงวิญญาณให้สะอาด จัดพิธีไหว้บรรพบุรุษ พิธีบูชาเจดีย์ การเดินข้ามสะพาน และสวดส่งองค์เทพและดวงวิญญาณ ทั้ง 4 บทเพลงครอบคลุมการทำพิธีกรรมกงเต๊กทั้งหมด โดยมีรูปแบบสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ทางดนตรี ดังนี้

1) คีตลักษณ์และการดำเนินทำนอง ทั้ง 4 บทเพลง มีโครงสร้างคีตลักษณ์ (Form) ทั้งหมด 2 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบไบนารี่ (binary form) โครงสร้าง A-B-A-B ย้อนไปมาเรื่อย ๆ ตามแต่นักสวดให้สัญญาณหยุดบรรเลง และรูปแบบสโตรฟิค (strophic form) โครงสร้าง A-B-C-D โดยบทเพลงที่มีท่อนเกริ่นเพลง การบรรเลงเครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะตามทำนองสวดของนักสวด จะไม่มีการกำหนดจังหวะที่ตายตัว มีความเร็วเพลงค่อนข้างช้า-จังหวะก้าวเดิน (adagietto to andante) อยู่ในอัตราจังหวะสองและสี่ธรรมดา (simple time signature) สอดคล้องกับ รูปแบบการดำเนินทำนองใช้ชุดเสียงที่หลากหลายผสมผสานกัน โดยเน้นชุดเสียงกงเป็น

หลัก ระยะห่างของขั้นคู่เสียงส่วนใหญ่กว้างไม่เกินคู่ 3 ดำเนินทำนองต่อเนื่องด้วยขั้นคู่ 2 เมเจอร์และขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และปรากฏทำนองกระโดดด้วยขั้นคู่ 4, 5 เพอร์เฟค และ 6 เมเจอร์กับไมเนอร์ Politoske (Politoske, 1984: 56) กล่าวถึง ลักษณะการใช้ทำนองเพลงของทางตะวันตกเฉียงเหนือมีการใช้คู่ 4, 5 และ 8 อัตราจังหวัที่ใช้แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ นิยมใช้อัตราจังหวะ 2/4 และ 4/4 ในการจบแต่ละประโยคเพลง มีการใช้เทคนิคที่พบหลายประโยคในบทเพลงต่าง ๆ ได้แก่ การสร้างอัตลักษณ์ของบทเพลง (characteristics of sounds) เทคนิคการขยายส่วนด้วยการเพิ่มค่าโน้ต (augmentation) เทคนิคการย่อส่วนด้วยการลดค่าโน้ต (diminution) เทคนิคซีเควน (sequence) การแปรทำนอง (variation) เทคนิคการซ้ำทำนอง (repetition) การดำเนินทำนองไล่เสียงขาลง (descending) รวมไปถึงการใช้โน้ตผ่านแบบไดอาโทนิก (diatonic passing note) โน้ตเคียง (neighboring tone) และโน้ตหลีก (escape tone) ร่วมด้วย สอดคล้องกับผลการวิจัยของ Huang (Huang, 1994: 41-94) ว่าด้วยการวิเคราะห์การดำเนินทำนองของดนตรีจีนโบราณ ประกอบไปด้วยชุดเสียงที่แตกต่างกันไปตามแต่ละประโยคเพลง ส่วนใหญ่ดำเนินทำนองต่อเนื่องกว้างไม่เกินคู่ 3 และมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ อาทิ โน้ตผ่าน (passing tone) โน้ตเคียง (neighbor tone) โน้ตสนับสนุน (supporting tone) รูปแบบไล่เสียงขึ้น (ascending pattern) การเคลื่อนที่แบบฮาร์โมนิก (harmonic motion) การเคลื่อนที่สองแนวแบบสวนทาง (contrapuntal motion) เป็นต้น

2) การดำเนินคอร์ด ทั้ง 4 บทเพลง เครื่องดนตรีคีย์บอร์ดบรรเลงเป็นดนตรีประกอบ (accompaniment) สนับสนุนจังหวะและเป็นเสียงประสานทำนองรองให้กับทำนองหลักและทำนองสวด โดยมีรูปแบบการดำเนินคอร์ดส่วนใหญ่ที่แตกต่างกันในแต่ละบทเพลง ได้แก่ เพลงฉิ่งโป๊ยเซียน การดำเนินคอร์ดมีโครงสร้างวงกลม (a circle chords progression) การเคลื่อนที่ของแนวประสานแบบขนาน (parallel harmonic movement) การเคลื่อนที่ของคอร์ดไมเนอร์แบบขนาน (parallel chord) และการเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (modulation) เพลงยี่จับสี่ห่าว การดำเนินคอร์ดไมเนอร์แบบขนาน (parallel chord) เพื่อทำการเปลี่ยนศูนย์กลางของเสียง (modulation) ไปยังคีย์อื่นชั่วขณะ มีการดำเนินคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา และการเคลื่อนที่ของแนวประสานส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบขนาน (parallel harmonic movement) เพลงโอยไน่ตี๊-ปอถะและเพลงอิ๋งเล้งก๊วยฉิกจิวป๋อเกี๊ยว มีการดำเนินคอร์ดโดยใช้คอร์ดดิมินิช (diminished chord) ปรากฏอยู่หลายจุด ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมการดำเนินคอร์ดในรูปแบบโครมาติก (chromatic) สอดคล้องกับผลการวิจัยของ Shi (Shi, 2016: 36-118) การวิเคราะห์โครงสร้างของบทเพลงพื้นบ้านและบทเพลงจีนโบราณ ยกตัวอย่างเพลงเด็กชายเลี้ยงวัว (the cowherd Boy) เพลงดอกมะลิ (jasmine) และเพลงการชมการเต้นรำยางเกอ (going to watch yangge dance) ปรากฏการดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคผสมผสาน เพื่อเปลี่ยนสีสันและสร้างเอกลักษณ์ในบทเพลง อาทิ คอร์ดดอมินันท์ระดับสอง (secondary dominant) คอร์ดดิมินิช (diminished chord) คอร์ด sus2, sus4 (suspended chord) คอร์ด 11, 13

(eleventh and thirteenth chords) และการหยิบยืมคอร์ดจากคีย์ขนานไมเนอร์ (parallel minor) เป็นต้น

3) รูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง เครื่องดนตรีสำคัญที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะทั้ง 4 บทเพลง ได้แก่ บักฮื้อ ฆ้องจีน ฉาบจีน กลองจีน โดยบักฮื้อทำหน้าที่คุมจังหวะของวงและนักสวดภาพรวม ฆ้องจีนและฉาบจีนทำหน้าที่เสริมในจังหวะหนักของกลองจีน กลองจีนทำหน้าที่คุมจังหวะที่ใช้สอดคล้องไปกับทำนองหลักของบทสวดและบทเพลง โครงสร้างหลักมีจังหวะ 2 รอบซ้ำวนไปมาเป็นจังหวะหลักของทั้งเพลง โดย 4 ห้องเป็นชุดของรูปแบบจังหวะ 1 รอบ โดยหลัก ๆ มี 2 รูปแบบ ดังนี้ 3.1) อัตราจังหวะสองธรรมดา สัดส่วนโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น 3.2) อัตราจังหวะสี่ธรรมดา ฉาบจีนดำเนินโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้นในจังหวะเบา และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนโน้ตตัวดำสลับกับโน้ตเขบ็ต กลองจีนดำเนินโน้ตรอบที่ 1 อยู่ในสัดส่วนของเขบ็ต 1 ชั้น และโน้ตรอบที่ 2 อยู่ในสัดส่วนผสมกับโน้ตที่ถูกพัฒนาขึ้น

กลองจีนมีบทบาทสำคัญในการบรรเลงเน้นเสียง (accent) ไปพร้อมกับบทสวดในท่อนเกริ่นนำ ท่อนจบ การเคลื่อนไหวร่างกายของนักสวด และช่วงเปลี่ยนขั้นตอนพิธีกรรม สอดคล้องกับ Watson (Watson, 1988: 14) กล่าวถึง กุญแจสำคัญในโครงสร้างทางดนตรีของการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมและชำระอกุศลกรรม ได้แก่ การบรรเลงทำนองหลัก และการตีกลองจีนประกอบในระหว่างการเปลี่ยนผ่านพิธีกรรม และขณะที่นักสวดทำการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม

วงดนตรีไตรสรณะพุทธสมาคม เป็นกำลังที่สำคัญของทางมูลนิธิฯ ในการเป็นที่พึ่งทางใจ การสร้างพลัง และความศักดิ์สิทธิ์ในความรู้สึกนึกคิดของผู้คนในสังคม มีบทบาทในการสร้างคุณค่าและความผูกพันกับชาวจีนและคนไทยเชื้อสายจีนอย่างแนบแน่น ขณะเดียวกันได้นำเอาความเชื่อและความศรัทธาผสมผสานกับความเป็นวัฒนธรรมได้อย่างลงตัว มีบทบาทในการสืบทอดความคิดด้านธรรมเนียมปฏิบัติ คติความเชื่อและพิธีกรรมอันสำคัญ แสดงให้เห็นถึงการธำรงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ของจีนในสังคมไทยได้อย่างลึกซึ้ง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้บ่งบอกถึงคุณค่าในการอนุรักษ์สืบไป วงดนตรีจีนไตรสรณะพุทธสมาคมเป็นอีกหนึ่งวงดนตรีจีนที่ร่วมสืบสานวัฒนธรรม และแสดงผลงานดนตรีจีนเชิงอนุรักษ์ปรากฏสู่สาธารณะชนอย่างต่อเนื่อง สมาชิกในวงเป็นนักดนตรีจีนที่มีทักษะและเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลง นับเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการผสมผสานดนตรีร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นดนตรีจีน ดนตรีไทย และดนตรีตะวันตก เข้าไว้ด้วยกัน สิ่งเหล่านี้ล้วนต้องมีความรู้ความเข้าใจรากฐานเดิมอย่างแท้จริง โดยอ้างอิงสิ่งที่มีอยู่ ผ่านกระบวนการทางความคิด กลั่นกรองแปรทำนองหลักออกเป็นแนวเสียงต่าง ๆ ได้อย่างลงตัวตามเครื่องดนตรีและความถนัดของแต่ละบุคคล ในรูปแบบเฮเทอโรโฟนี

(heterophony) โดยบรรเลงทำนองหลักเดียวกันแต่ต่างทำนองแปร (variation) การออกแบบแนวประสานเสียง (harmony) สรรค์สร้างการดำเนินทำนอง การดำเนินคอร์ด (chord progression) และรูปแบบจังหวะที่ใช้ประกอบเพลง (rhythmic pattern) ด้วยเทคนิคที่หลายหลายผสมผสานอย่างลงตัว สอดคล้องกับ วีรชาติ (วีรชาติ, 2537: 4-10) กล่าวถึง ดนตรีร่วมสมัยไทย จัดเป็นดนตรีที่ประกอบไปด้วยการใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกในความเป็นไทยแบบใดแบบหนึ่งหรือผสมผสานกัน มีการใช้หลักการ ทฤษฎี วิธีการประพันธ์และคีตลักษณ์ โดยไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลง

6.3 ข้อเสนอแนะ

6.3.1 ข้อเสนอแนะที่ได้จากผลการวิจัย

1) ผลวิจัยสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการนำเครื่องดนตรีร่วมสมัยมาประยุกต์ในวงดนตรีจีนได้ โดยการนำเอาเทคนิควิธีการบรรเลง แนวทางการใช้ช่วงเสียง และความถี่เสียงที่เหมาะสมในการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีจีนอื่น ๆ ในวงดนตรีจีนได้

2) ผลวิจัยสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการจัดการเรียนการสอนดนตรีในสถาบันต่าง ๆ เช่น สมาคม โรงเรียน เป็นข้อมูลสำหรับฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญ ส่งผลให้เกิดการเผยแพร่ สืบทอดดนตรีจีนให้อยู่กับสังคมไทยส่วนหนึ่ง

6.3.2 ข้อเสนอแนะทั่วไป

1) ควรมีการวิจัยและรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับบทเพลงประกอบพิธีกรรมและการแสดงที่สำคัญของชนชาวจีนที่คงอยู่ในประเทศไทย เพื่ออนุรักษ์ สืบทอด และพัฒนาองค์ความรู้ด้านการประพันธ์ดนตรีต่อไป

2) ควรศึกษาและพัฒนาหลักสูตรท้องถิ่นในการนำดนตรีร่วมสมัยเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการเรียนการสอนในระบบโรงเรียน เพื่อเป็นประโยชน์ทางการศึกษา และสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีจีนให้ดำรงอยู่คู่สังคมไทยต่อไป

บรรณานุกรม

Adler, Guido. "The Scope, Method, and Aim of Musicology (1981): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary." *Yearbook for Traditional Music* 13, no. 1 (1981): 5-21.

Barton, Jintana. "A Comparative Study of Chinese Musical Activities in Chinese and Thai Cultural Contexts." *Journal of Humanities* 10, no. 2 (2007): 1-14.

Burnett, Edward. *Primitive Culture.* London: Whitefriars, 1871.

Chen, Yongtao. *The Chinese Christology of T.C. Chao.* Boston: Brill, 2017.

Colaizzi, Paul. *Psychological Research as the Phenomenologist Views It*. Now York: University Press, 1978.

Haydon, Glen. I*ntroduction To Musicology: A Survey of The Fields, Systematic and Historical, Of Musical Knowledge and Research.* New York: Prentice-Hall, 1946.

Helmholtz, Hermann. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music.* Austin: Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Hood, Mantle. *Musicology.* New Jersey: Princeton University, 1965.

Huang, Hsun-Pin. *"Theory and Practice in the Traditional Chinese music: Observations and Analysis."* PhD diss., The Graduate Council of the University of North Texas, 1994.

Kartomi, Margaret. *Concept and classification of musical instrument.* USA: The University of Chicago, 1990.

Lai, TC. *Jade flute; the story of Chinese music.* Hong Kong: Wing Tai Cheuang Printing Co, 1981.

Malm, William. *Music cultures of the pacific, the near east, and asia.* USA: Prentice Hall Inc., 1977.

May, Elizabeth. *Music of Many Cultures: An Introduction.* Berkeley: University of California Press, 1980.

Merriam, Alan Parkhurst. *The Anthropology of Music.* Chicago: Northwestern University Press, 1964.

Myera, Helen. *Ethnomusicology an Introduction.* United State of America: The Mac Millan Press, 1992.

Nettl, Bruno. "The Western Impact on World music. Change, Adaptation, and Survival." *Yearbook for Traditional Music* 19, (1987): 117-120.

Picard, Francois. " Music and Ritual in China." *Turkish Journal of Sociology* 37, no. 2 (1985): 195-209.

Politoske, Daniel. *Music*. 3rd ed. USA: Columbia Records, 1984.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Me Millan, 1980.

Schneider, Albrecht. "Comparative and Systematic Musicology in Relation to Ethnomusicology: A Historical and Methodological Survey" *Ethnomusicology* 50, no. 2 (Spring 2006): 236-58.

Shi, Jiazi. *"East Meets West: A Musical Analysis of Chinese Sights and Sounds, by Yuankai Bao."* PhD diss., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2016.

Skinner, George William. *Chinese Society in Thailand: An Analytical History.* New York: Cornell University, 1962.

Watson, James Lopez. "The Structure of Chinese Funerary Rites: Elementary Forms, Ritual Sequence, and the Primacy of Performance." In *Death Ritual in Late Imperial and Modern China*, edited by James L. Watson and Evelyn S. Rawski, 3-19. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Williams, Paul, and Patrice Ladwig. *Buddhist Funeral Cultures of Southeast Asia and China.* New York: Cambridge University Press, 2012.

กรมวิชาการ. *จากชลบุรีถึงสีชัง.* กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2542.

กรมศิลปากร. *วัฒนธรรม อารยธรรม ภูมิปัญญาและเทคโนโลยี*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

กระทรวงศึกษาธิการ. *คู่มือการจัดการเรียนการสอนโดยใช้แหล่งการเรียนรู้.* กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2543.

_____. *วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา.* กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542.

เขียน ธีระวิทย์. วิวัฒนาการการปกครองของจีน. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2517.

คณะกรรมการจัดทำหนังสือวิถีไทย. *วิถีไทย.* เชียงใหม่: สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2543.

งามพิศ สัตย์สงวน. *การวิจัยเชิงคุณภาพเชิงมานุษยวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

จุลชีพ ชินวรรโณ. *สัมพันธไมตรีไทย – จีน ทศวรรษแห่งมิตรภาพ*. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2528.

เจษฎา นิลสงวนเดชะ. "ศาลเจ้าจีน: ศรัทธาสถานในสังคมไทย," วารสารภาษาและวัฒนธรรม ปีที่ 37, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2561): 45-70.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. ดนตรีจีน. พิมพ์ครั้งที่ 1. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 2540.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. “มานุษยดนตรีวิทยา.” *วารสารปาริชาต* ปีที่ 8, ฉบับที่ 1 (เมษายน-กันยายน 2537): 5-11.

ณัฐชา พันธุ์เจริญ. *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: ศูนย์หนังสือจุฬา, 2560.

ต้วน ลี่ เซิง. *ประวัติศาสตร์ไทยในสายตาของชาวจีน.* กรุงเทพฯ: พิราบ, 2540.

ต้วน ลี่เซิง และบุญยิ่ง ไร่สุขศิริ. *ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย* กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2543.

ทรงพล สุขุมวาท. *ดนตรีจีนแต้จิ๋ว: กรณีศึกษาวงดนตรีคลองเตยเหลี่ยงหลักฮึง.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. (ดนตรี)., นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2545.

นุกูล ธรรมจง. “บทบาทของศูนย์การเรียนรู้ดนตรีจีนและวัฒนธรรมจีนแต้จิ๋ว อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีที่มีต่อการหลอมรวมความเป็นชาติพันธุ์จีน.” *วารสารวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏเลย* ปีที่ 11, ฉบับที่ 3 (มกราคม-ธันวาคม 2559): 18-24.

นิสสานารถ ตรีเพ็ชร์. การศึกษาดนตรีจีนในจังหวัดชลบุรี. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา)., กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.

บุญเดิม พันรอบ. “ตำนานท้องถิ่นภาคตะวันออก: ความสัมพันธ์ระหว่างอดีตและปัจจุบัน.” *วารสารศิลปกรรมบูรพา* ปีที่ 18, ฉบับที่ 2 (2558): 115-131.

ภัทรานิษฐ์ ศรีมงคล และประพันธ์ เกียรติเผ่า. “บทที่ 5 การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม.” ใน *มนุษย์กับสังคม เศรษฐกิจ การเมือง กฎหมาย และสิ่งแวดล้อม*, 87-107. นครปฐม: เพชรเกษมพริ้นติ้งกรุ๊ป, 2558.

รัศมี เอื้ออารีย์ไพศาล. *ดนตรีพิธีกงเต็กจีนแคะ กรณีศึกษาโรงเจคิ้น ชูอา.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(ดนตรี)., นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546.

ลิขิต ฮุนตระกูล. *ประวัติการสัมพันธ์ระหว่างชาติไทยกับชาติจีน.* พิมพ์ครั้งที่ 7. ม.ป.ท., 2512.

วัลภา บุรุษพัฒน์. ชาวจีนในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: แพร่พิทยา, 2517.

วินัย พงศ์ศรีเพียร. *ศิลปวัฒนธรรมไทย – จีน.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: ศิริชัยการพิมพ์, 2532.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. *ทฤษฎีดนตรีตะวันตก.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2564.

วิลเลี่ยม สกินเนอร์. *สังคมจีนในประเทศไทย: ประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์*, บรรณาธิการ โดย ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, 10-11. กรุงเทพ: มูลนิธิโตโยต้า, 2548.

วีเกียรติ มารคแมน. *งิ้วแต้จิ๋วกับภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมดนตรี: กรณีศึกษาคณะเหล่าบ่วงนี้ชุงปัง.* วิทยานิพนธ์ ศศ.ม., นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2539.

ศูนย์พัฒนาวิชาสังคมศึกษาจังหวัดชลบุรี. *ท้องถิ่นของเรา (ส.071) จังหวัดชลบุรี.* ชลบุรี: พัทยากราฟฟิคปรินท์, 2541.

สมบัติ พลายน้อย. *ประเพณีจีน.* กรุงเทพมหานคร: เยลโล่การพิมพ์, 2542.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดชลบุรี. “โครงการสืบค้นประเพณีแห่พญายม.” *บางพระชล* ปีที่ 3, ฉบับที่ 4 (มกราคม 2550): 112-117.

สุรพงษ์ ลือทองจักร. *หลักมานุษยวิทยาและหลักสังคมวิทยา.* อุดรธานี: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี, 2552.

_____. *สถาปัตยกรรมไทย : ประเพณีท้องถิ่นจังหวัดชลบุรี ประจำปี พ.ศ. 2546*. ม.ป.ท., 2546.

อมรา พงศาพิชญ์. *วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์: วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

อาทร ฟุ้งธรรมสาร. *ความสัมพันธ์ไทย – จีน เหลียวหลังแลหน้า.* กรุงเทพมหานคร: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อานนท์ อาภาภิรมย์. *สังคมวิทยา.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, 2516.

ภาคผนวก

ที่ วธ ๐๘๑๐/๑๑๒๔

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย
๖๔๐๐๐

๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้บุคลากรในสังกัดของท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัย

เรียน คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบประเมินผลงานวิจัยฉบับสมบูรณ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๒ ฉบับ

ด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีอาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกดนตรีสากล ได้รับทุนดำเนินการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๕ เรื่อง วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี ซึ่งได้ดำเนินการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลวิจัยเบื้องต้นแล้ว ปัจจุบันอยู่ระหว่างการนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัย นั้น

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้พิจารณาเห็นว่า รองศาสตราจารย์ ดร.นิรันดร์ ภักดี และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทยากร สุวรรณภูมิ สังกัดคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี รวมทั้งมีความรู้ความสามารถในศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยดังกล่าว จึงขอความอนุเคราะห์ให้บุคลากรของท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานวิจัย ทั้งนี้ได้ประสานโดยตรงกับ รองศาสตราจารย์ ดร.นิรันดร์ ภักดี และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทยากร สุวรรณภูมิ เรียบร้อยแล้ว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์และขอขอบคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์เกษร เอมโอด)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ฝ่ายวิชาการและงานวิจัย
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โทร. ๐๕๕-๖๑๑๘๒๐
โทรสาร ๐๕๕-๖๑๓๕๐๘

ที่ วธ ๐๘๑๐/๑๑๒๖

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย
๖๔๐๐๐

๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้บุคลากรในสังกัดของท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัย

เรียน คณบดีวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบประเมินผลงานวิจัยฉบับสมบูรณ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๒ ฉบับ

ด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีอาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกดนตรีสากล ได้รับทุนดำเนินการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๕ เรื่อง วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี ซึ่งได้ดำเนินการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลวิจัยเบื้องต้นแล้ว ปัจจุบันอยู่ระหว่างการนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัย นั้น

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้พิจารณาเห็นว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พนัส ต้องการพานิช สังกัดวิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีตะวันตก รวมทั้งมีความรู้ความสามารถในศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยดังกล่าว จึงขอความอนุเคราะห์ให้บุคลากรของท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานวิจัย ทั้งนี้ได้ประสานโดยตรงกับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรวัฒน์ รัตนประภาเมธีรัฐ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พนัส ต้องการพานิช เรียบร้อยแล้ว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์และขอขอบคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์เกษร เอมโอด)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ฝ่ายวิชาการและงานวิจัย
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โทร. ๐๕๕-๖๑๑๘๒๐
โทรสาร ๐๕๕-๖๑๓๕๐๘

ที่ วธ ๐๘๑๐/๑๑๒๗

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย
๖๔๐๐๐

๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้บุคลากรในสังกัดของท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัย

เรียน คณบดีคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบประเมินผลงานวิจัยฉบับสมบูรณ์สำหรับผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน ๑ ฉบับ

ด้วยวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีอาจารย์ประจำหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิชาเอกดนตรีสากล ได้รับทุนดำเนินการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๕ เรื่อง วงดนตรีจีนมูลนิธิไตรสรณะพุทธสมาคมในสังคมวัฒนธรรมคนไทยเชื้อสายจีน จังหวัดชลบุรี ซึ่งได้ดำเนินการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลวิจัยเบื้องต้นแล้ว ปัจจุบันอยู่ระหว่างการนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัย นั้น

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้พิจารณาเห็นว่า ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประณต มีสอนสังกัดคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี รวมทั้งมีความรู้ความสามารถในศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัยดังกล่าว จึงขอความอนุเคราะห์ให้บุคลากรของท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานวิจัย ทั้งนี้ได้ประสานโดยตรงกับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประณต มีสอนเรียบร้อยแล้ว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์และขอขอบคุณเป็นอย่างสูงมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์เกษร เอมโอด)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ฝ่ายวิชาการและงานวิจัย
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โทร. ๐๕๕-๖๑๑๘๒๐
โทรสาร ๐๕๕-๖๑๓๕๐๘

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายอภิชัย ลิ่มทวีเกียรติกุล	
วันเดือนปีเกิด	26 มกราคม 2529	
สถานที่เกิด	อำเภอหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	4/38 หมู่ 5 ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย 64000	
ประวัติการศึกษา	ปีการศึกษา 2551	ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์สากล มหาวิทยาลัยทักษิณ
	ปีการศึกษา 2562	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเอกดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
	ปัจจุบัน (กำลังศึกษา)	ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาเอกดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
ตำแหน่ง	อาจารย์ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	