ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

นายวงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH:
THE JOURNEY OF SHEIKH AHMAD TO AYUDHAYA

Mr. Wongwasant Wasantasuri

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา
โดย	นายวงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

---------- คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

---------- ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

---------- กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

---------- กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์ : ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา. (DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: THE JOURNEY OF SHEIKH AHMAD TO AYUDHAYA) อ.ที่ปรึกษาหลัก: รศ. ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, อ.ที่ปรึกษาร่วม : รศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดที่สำคัญเกี่ยวกับการเดินทางของเฉกอะหมัดอันเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์บทเพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาโดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและการค้นคว้าทางเอกสาร ผลการวิจัยพบว่าแนวคิดสำคัญ 4 ประการซึ่งเป็นสาระสำคัญและสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง ประกอบไปด้วยแนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดียในการสร้างสรรค์บทเพลง เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดเริ่มจากเมืองกูนแคว้นแอสตะระบัด อาณาจักรเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาในช่วงปลายของสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช แนวคิดการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาประกอบด้วยทำนองเชื่อมสำเนียงเปอร์เซีย 4 ทำนอง และบทเพลงหลัก 5 บทเพลง ได้แก่ เพลงปฐมคุณา แสดงจินตภาพในการเดินทางจากเมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์ เพลงภารตะอุดร แสดงการเดินทางเข้าสู่เมืองเดลี เพลงสัญจรทักษิณ แสดงการเดินทางจากเมืองไฮดาราบัดสู่เมืองมะสุลิปะตัม เพลงชลาสินธุ์พรรณนา แสดงจินตภาพการเดินทางในทะเลอันดามันจากฝั่งมะสุลิปะตัมไปยังสยาม และเพลงปัจฉิมวารกายี แสดงจินตภาพการเดินทางถึงกรุงศรีอยุธยาโดยสวัสดิภาพ โดยตีความนัยของคำว่า กายี ออกเป็น 2 ความหมาย คือ กายี ที่หมายถึง ตำบลท่ากายี ในกรุงศรีอยุธยา อันเป็นจุดหมายที่เฉกอะหมัดเดินทางมาถึง ส่วนอีกนัยหนึ่ง กายี ในที่นี้คือ กายา หรือ กาย อันหมายถึงเรือนร่างของเฉกอะหมัด เป็นการแฝงความหมายทางนามธรรมเปรียบได้ว่า บัดนี้ร่างกายของเฉกอะหมัดได้สูญสลายไปตามกาลเวลาแต่คุณงามความดีของเฉกอะหมัดยังคงอยู่ แม้กายสูญสลายแต่นามปรากฏชั่วนิรันดร์

สาขาวิชา ไม่สังกัดการศึกษา ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2563 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม .....

6086812135 : MAJOR COMMON

KEYWORD: CREATIVE MUSIC, JOURNEY, SHEIKH AHMAD, PERSIA

WONGWASANT WASANTASURI: DOCTORAL CREATIVE MUSIC RESEARCH: THE JOURNEY OF SHEIKH AHMAD TO AYUDHAYA. ADVISOR: ASSOC. PROF. PORNPRAPIT PHOASAVADI, PH.D. CO-ADVISOR: ASSOC. PROF. PAKORN RODCHANGPHUEN

The objective of "Doctoral Creative Music Research: The Journey of Sheikh Ahmad to Ayudhaya" is to investigate the journey of Sheikh Ahmad who gave an inspiration to this Creative Music Research. By using a qualitative research methodology, the author analyzes historical and musical information collected from document research, fieldwork, interviews, composing music and launching performances.

The findings show that four import concepts which are the essence of this music compositional process consist of semi-legendary narratives of Sheikh Ahmad's journey, the concept of Sheikh Ahmad's birthplace, the concept of Persian music culture, the concept of Indian music culture and the concept of camel behaviors in Persian culture. It is arguably debated that Sheikh Ahmad began his journey from Kune, Astarabad region, Persian kingdom to Ayudhaya in the late period of King Naresuan the Great. The music composition consists of five consecutive pieces and four bridging melodies: 1) *Prathomkuna* depicting the imaginary journey from Persia with remembrance of the homeland 2) *Parata Udon* depicting the journey to Delhi 3) *Sanjorn Taksin* depicting the route from Hyderabad to Masulipatnam 4) *Chalasinpannana* depicting the sea journey 5) *Pachimawan Kayi* featuring the moment when the caravan arrived Ayudhaya safely. By interpreting the meanings of the word *Kayi* into two meanings, namely *Kayi* which is *Tha Kayi* subdistrict. It was interpreted as the destination where Sheikh Ahmad reached. Secondly, *Kayi* is referred to the body of Sheikh Ahmad in figurative meaning that can be amounted to Sheikh Ahmad's virtues and his name which still remains unceasingly.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Field of Study:	Common	Student's Signature .....
Academic Year:	2020	Advisor's Signature .....
		Co-advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์วิจัยสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาสำเร็จลุล่วงลงได้ตามประสงค์เนื่องด้วยความอนุเคราะห์และเมตตาจากหลาย ๆ ฝ่าย ผู้วิจัยตระหนักต่อพระคุณด้วยความซาบซึ้ง ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเกี่ยวข้องทุกท่านดังนี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ที่ได้อบรบ สั่งสอน ทั้งให้วิชาความรู้ต่อศิษย์โดยไม่มีปิดบัง ไม่เพียงแต่มอบองค์ความรู้ทางศาสตร์ดนตรีแต่เพียงเท่านั้น หากแต่ยังรวมถึงหลักการดำเนินชีวิตรวมถึงจรรยาบรรณในการประกอบวิชาชีพเพื่อบ่มเพาะให้แก่ศิษย์ผู้นี้ดำรงชีวิตอย่างมีสติและภูมิใจในวิชาชีพของตนด้วยความเมตตากรุณาเสมอมา

ขอขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ ประธานกรรมการ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ กรรมการ และรองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ที่ได้กรุณาดำเนินการในภาระดังกล่าว รวมทั้งยังคอยให้คำแนะนำและสนับสนุนการดำเนินการวิจัยเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณครูชาตรี อบนวล ครูผู้ซึ่งเปิดโลกทัศน์ทางดนตรีไทยให้แก่ผู้วิจัย ผู้ซึ่งผู้วิจัยให้ความเคารพรักและศรัทธาดังบิดาท่านที่สองในชีวิต

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ผู้ซึ่งมอบข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับท่านเฉกอะหมัดอย่างละเอียดด้วยความเมตตากรุณามาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ทุกท่าน ได้แก่ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2555 รองศาสตราจารย์พิทยา บุนนาค ดร.เตช บุนนาค อาจารย์ธีรนันท์ ช่วงพิชิต อาจารย์สันติ (อาลี) เสือสมิง อาจารย์ทำเนียบ แสงเงิน ดร.ศุกรีย์ สะเร็ม อาจารย์ชาตรี นนทเกษ คุณมะฮ์ดีย์ ฮะซันคอนีย์ (Mr. Mehdi Hassankhani) อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ อาจารย์ชัยภัค ภัทรจินดา อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี คุณครูภัศน์พร บัวคลี่ตระกูล อาจารย์ยะยาห์ วงษ์มะเซาะ คุณครูมิตร ดาราฉาย นายสัตวแพทย์ ดร.บริพัตร ศิริอรุณรัตน์ และคุณศราวุธ พิชัยรัตน์

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธนาธิป เผ่าพันธุ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ตั้งปณิธาน อารีย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ผู้ซึ่งเป็นกัลยาณมิตรของผู้วิจัย

ขอขอบพระคุณนายอมฤต วสันตสุรีย์ บิดาของผู้วิจัยในการสนับสนุน ผลักดัน ให้ความรัก ให้โอกาสจนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ในท้ายที่สุด

ขอขอบคุณภรรยาของผู้วิจัยและครอบครัวที่เป็นกำลังใจอันสำคัญ เป็นแรงผลักดันให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้

ขอขอบใจลูกศิษย์ทุกคนในการเป็นกำลังสำคัญในการบรรเลงดนตรีเพื่อถ่ายทอดเพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์

ท้ายนี้ หากประโยชน์อันเป็นสาธารณกุศลอันใดที่เกิดจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศแด่นางวิภา วสันตสุรีย์ ผู้ซึ่งเป็นมารดาของผู้วิจัย นางลัดดา วสันตสุรีย์ ผู้ซึ่งเป็นคุณย่าของผู้วิจัย และนางสาวไสว ยังวัฒนา ผู้ซึ่งเป็นคุณยายของผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านไว้ ณ โอกาสนี้

วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฏ

สารบัญแผนภาพ ..... ฒ

สารบัญตาราง ..... ณ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย 4

1.4 ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย 6

บทที่ 2 การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา 7

2.1 ความหมายของคำว่า เฉก 8

2.2 ประวัติเฉกอะหมัด 10

2.2.1 ชีวิตครอบครัว 10

2.2.2 ชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัด 12

2.2.3 ภูมิลำเนาของเฉกอะหมัด 22

2.2.3.1 ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกูน 29

2.2.3.2 ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกุม 33

2.2.4 เกียรติประวัติการเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยา 36

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา 53
2.3.1 จุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา 53
2.3.2 เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา 58
2.3.3 สัตว์พาหนะในการเดินทางทางบก 73
2.3.3.1 ม้า 73
2.3.3.2 ลา 76
2.3.3.3 ล่อ 78
2.3.3.4 อูฐ 80
2.3.4 พาหนะในการเดินทางทางน้ำ 89
2.3.4.1 เรือบะติล (Batil) 89
2.3.4.2 เรือโกเตีย (Kotia) 90
2.3.4.3 เรือโดว์ (Dhow) 91
2.3.5 การเดินเรือในมหาสมุทรอินเดีย 95
บทที่ 3 ทฤษฎี เอกสาร กรอบแนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 98
3.1 ทฤษฎี 99
3.1.1 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย 99
3.1.1.1 สำเนียงภาษาในเพลงไทย 105
3.1.1.2 ลักษณะเพลงเดี่ยว 112
3.1.1.3 หลักการตั้งชื่อเพลง 114
3.1.2 ทฤษฎีสัญวิทยา 116
3.1.3 ทฤษฎี Stereotypes 120
3.2 เอกสารและกรอบแนวคิด 128
3.2.1 ด้านประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย 129
3.2.2 ด้านชาติพันธุ์แขกในประเทศไทย 132

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2.1 แขกฮ่อ/หุย 132
3.2.2.2 แขกจาม 137
3.2.2.3 แขกมลายู 141
3.2.2.4 แขกมะหง่น 144
3.2.2.5 แขกอาหรับ 149
3.2.2.6 แขกเปอร์เซีย 152
3.2.2.7 แขกหรุ่ม 154
3.2.2.8 แขกมัวร์ 157
3.2.2.9 แขกเจ้าเซ็น 163
3.2.4 วัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย 170
3.2.4.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีเปอร์เซีย 170
3.2.4.2 เครื่องดนตรีเปอร์เซีย 171
3.2.4.2.1 ประเภทเครื่องดีด 171
3.2.4.2.2 ประเภทเครื่องสี 174
3.2.4.2.3 ประเภทเครื่องตี 175
3.2.4.2.4 ประเภทเครื่องเป่า 178
3.2.4.3 จังหวะในดนตรีเปอร์เซีย 180
3.2.4.4 ระบบเสียงในดนตรีเปอร์เซีย 181
3.2.4.5 ประเภทเพลงเปอร์เซีย 185
3.2.5 วัฒนธรรมดนตรีอินเดีย 186
3.2.5.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดีย 186
3.2.5.2 เครื่องดนตรีอินเดีย 188
3.2.5.2.1 เครื่องดนตรีอินเดียเหนือ 188
3.2.5.2.2 เครื่องดนตรีอินเดียใต้ 192

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.5.3 จังหวะในดนตรีอินเดีย 194
3.2.5.4 ระบบเสียงในดนตรีอินเดีย 195
3.2.5.5 ประเภทเพลงอินเดีย 196
3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 196
3.3.1 งานวิจัยเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงและความคิดสร้างสรรค์ 196
3.3.2 งานวิจัยเกี่ยวกับอารยธรรมอิสลาม 202
3.3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับอยุธยา 204
3.3.4 งานวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย 205
บทที่ 4 กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงและการวิเคราะห์ผลงาน 206
4.1 กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง 207
4.1.2 การสร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่: กลองมอห์ (ماه) 208
4.1.2.1 สัดส่วนของกลองมอห์ (ماه) 211
4.1.2.2 วัสดุที่ใช้ 212
4.1.2.3 วิธีการบรรเลง 213
4.1.2.3.1 เสียงดุม 213
4.1.2.3.2 เสียงเทก 215
4.1.2.3.3 เสียงแซะ 216
4.1.2.3.4 เสียงครืน 216
4.1.3 การออกแบบรูปแบบวงดนตรี 218
4.1.3.1 วงเกริ่นกลองมอห์ 220
4.1.3.2 วงดนตรีประกอบเพลงปฐมคุณาและทำนองเชื่อมเปอร์เซีย 221
4.1.3.3 วงดนตรีประกอบเพลงภารตะอุดร 222
4.1.3.4 วงดนตรีประกอบเพลงสัญจรทักษิณ 223
4.1.3.5 วงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนา 224

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3.6 วงดนตรีประกอบเพลงปัจฉิมวารกายี 226
4.1.4 การออกแบบโครงสร้างของบทเพลง 228
4.1.5 การกำหนดอัตราจังหวะและหน้าทับ 240
4.1.5.1 จังหวะและหน้าทับในเพลงปฐมคุณาและทำนองเชื่อมเปอร์เซีย 240
4.1.5.2 จังหวะและหน้าทับในเพลงภารตะอุดร 241
4.1.5.3 จังหวะและหน้าทับในเพลงสัญจรทักษิณ 242
4.1.5.4 จังหวะและหน้าทับในเพลงชลาสินธุ์พรรณนา 242
4.1.5.5 จังหวะและหน้าทับในเพลงปัจฉิมวารกายี 243
4.1.6 การตั้งชื่อเพลง 244
4.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ 245
4.2.1 การวิเคราะห์ผลงานเพลงปฐมคุณา 247
4.2.1.1 แรงบันดาลใจ 247
4.2.1.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล 251
4.2.1.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์ 252
4.2.1.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง 257
4.2.2 การวิเคราะห์ผลงานเพลงภารตะอุดร 260
4.2.2.1 แรงบันดาลใจ 260
4.2.2.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล 264
4.2.2.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์ 265
4.2.2.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง 274
4.2.3 การวิเคราะห์ผลงานเพลงสัญจรทักษิณ 275
4.2.3.1 แรงบันดาลใจ 275
4.2.3.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล 278
4.2.3.3 วิเคราะห์บทประพันธ์ 279

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง 284
4.7.4 การวิเคราะห์ผลงานเพลงชลาสินธุ์พรรณนา 286
4.2.4.1 แรงบันดาลใจ 286
4.2.3.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล 291
4.2.3.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์ 293
4.2.4.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง 303
4.2.5 การวิเคราะห์ผลงานเพลงปัจฉิมวารกายี 303
4.2.5.1 แรงบันดาลใจ 303
4.2.5.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล 312
4.2.5.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์ 313
4.7.5.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง 317
4.2.6 การวิเคราะห์ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย 320
4.2.6.1 แรงบันดาลใจ 320
4.2.6.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล 327
4.2.6.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์ 329
4.7.6.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง 337
4.3 สรุปและอภิปรายผล 338
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 342
5.1 สรุปผลการวิจัย 342
5.2 ข้อเสนอแนะ 344
บรรณานุกรม 345
ภาคผนวก 355
ประวัติผู้เขียน 370

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 เจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) 12

ภาพที่ 2.2 แผนที่กรุงศรีกรุงศรีอยุธยาฉบับพระยาโบราณราชธานินทร์ พ.ศ.2469 22

ภาพที่ 2.3 แผนที่ของ Tommaso Porcacchi ชาว Venezia ราวคริสต์ศตวรรษที่ 16 32

ภาพที่ 2.4 แผนที่แสดงที่ตั้งเมืองกุม (Qom) 35

ภาพที่ 2.5 แผนที่แสดงอาณาจักรโกลคอนด้า (Golconda) ในที่ราบสูงเดคข่าน ศตวรรษที่ 17 (The Deccan in the 17th century) 66

ภาพที่ 2.6 แผนที่แสดงที่ตั้งเมืองเฮรัท คาร์บู และละฮอร์ ในช่วงศตวรรษที่ 16 67

ภาพที่ 2.7 แผนที่อาณาเขตกรุงศรีอยุธยาแสดงที่ตั้งของเมืองมะริด (Mergui) และเมืองตะนาวศรี (Tenasserim) 68

ภาพที่ 2.8 แผนที่แสดงเมืองท่าสำคัญในช่วงศตวรรษที่ 16-17 69

ภาพที่ 2.9 สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูนสู่กรุงศรีอยุธยา เส้นทางที่ 1 70

ภาพที่ 2.10 สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูนสู่กรุงศรีอยุธยา เส้นทางที่ 2 72

ภาพที่ 2.11 แผนที่แสดงเส้นทางการค้าในช่วงศตวรรษที่ 16-17 73

ภาพที่ 2.12 ม้าอารเบียน (Arabian Horse) 74

ภาพที่ 2.13 ลา (Donkey) 78

ภาพที่ 2.14 ล่อ (Mule) 80

ภาพที่ 2.15 อูฐหนอกเดียว (Dromedary) 82

ภาพที่ 2.16 อูฐในจิตรกรรมเปอร์เซีย 85

ภาพที่ 2.17 ภาพวาดของชาวตะวันตกแสดงทัศนียภาพของเปอร์เซียราวศตวรรษที่ 16-17 อันปรากฏอูฐเป็นสัตว์พาหนะที่สำคัญของชาวเปอร์เซีย 86

ภาพที่ 2.18 เรือบะติล (Batil) 90

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.19 เรือโกเตีย (Kotia).....91
ภาพที่ 2.20 เรือโดว์ (Dhow).....94
ภาพที่ 3.1 เจิ้งเหอ: แขกฮ่อ/หุย..... 136
ภาพที่ 3.2 แขกฮ่อ/หุย..... 137
ภาพที่ 3.3 แขกจาม..... 140
ภาพที่ 3.4 แขกมลายู..... 144
ภาพที่ 3.5 ภาพวาดแขกในราชวงศ์โมกุลหรือที่เข้าใจกันว่า แขกมะหง่น..... 147
ภาพที่ 3.6 แขกมะหง่น..... 149
ภาพที่ 3.7 แขกอาหรับ..... 151
ภาพที่ 3.8 แขกเปอร์เซีย..... 154
ภาพที่ 3.9 แขกหรุ่ม..... 157
ภาพที่ 3.10 วิทยาธรแขกมัวร์ จิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา วัดเกาะแก้วสุทธาราม
จังหวัดเพชรบุรี..... 158
ภาพที่ 3.11 ภาพวาดพิธีเจ้าเซ็น..... 163
ภาพที่ 3.12 อูด (Ud)..... 171
ภาพที่ 3.13 ซีตาร์ (Setar)..... 173
ภาพที่ 3.14 ตาร์ (Tar)..... 174
ภาพที่ 3.15 คาร์มานเช่ (Karmanche)..... 175
ภาพที่ 3.16 ซานตูร์ (Santur)..... 176
ภาพที่ 3.17 ดาฟ (Daf)..... 177
ภาพที่ 3.18 ทอนแบค (Tonbak) หรือ ซาร์บ (Zarb)..... 178
ภาพที่ 3.19 เนย์ (Ney)..... 179
ภาพที่ 3.20 ตัวอย่างแสดงการเปล่งเสียงจังหวะและเสียงขับลำนำในลักษณะควบคู่ไปพร้อมกัน... 181

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.21 ระยะห่างในระบบเสียงของดนตรีอินเดียหรือเอเชียตะวันออกและระบบเสียง ของดนตรีเปอร์เซียและอาหรับ 183
ภาพที่ 3.22 ตานปุระ 189
ภาพที่ 3.23 วิจิตรวีณา 189
ภาพที่ 3.24 บันซูรี 190
ภาพที่ 3.25 ตับบล้า 191
ภาพที่ 3.26 มันชิระ 191
ภาพที่ 3.27 สรัสวตีวีณา 192
ภาพที่ 3.28 เวนู 193
ภาพที่ 3.29 มริทังค์ 193
ภาพที่ 4.1 เหรียญเงินของเปอร์เซียสมัยซัสซานิด 209
ภาพที่ 4.2 เหรียญเงินของอิสลามยุคแรก 210
ภาพที่ 4.3 ด้านหน้าของกลองมอห์ (**ماه**) 210
ภาพที่ 4.4 ด้านข้างของกลองมอห์ (**ماه**) 211
ภาพที่ 4.5 กลองมอห์ (**ماه**) ทั้ง 5 ใบ 211
ภาพที่ 4.6 ด้านหลังของกลองมอห์ (**ماه**) 213
ภาพที่ 4.7 การปฏิบัติเสียงดุม 214
ภาพที่ 4.8 การปฏิบัติเสียง เทก 215
ภาพที่ 4.9 การปฏิบัติเสียง แชะ 216
ภาพที่ 4.10 การปฏิบัติเสียง ครืน 217
ภาพที่ 4.11 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแทนเสียงของฆ้องวงใหญ่ 245

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภาพ

หน้า

แผนภาพที่ 2.1 เส้นทางการเดินทางของคณะราชทูตเปอร์เซียจากกรุงศรีอยุธยาสู่สยามประเทศ ตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน 70

แผนภาพที่ 2.2 สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูน แคว้นแอสตะระบัด เปอร์เซีย สู่กรุงศรีอยุธยา สยามประเทศ ในช่วงศตวรรษที่ 16-17 71

แผนภาพที่ 3.1 กระบวนการสร้างสรรค์งานทางศิลปกรรม 103

แผนภาพที่ 4.1 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงเกริ่นกลองมอห์ 221

แผนภาพที่ 4.2 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงปฐมคุณาและทำนองเชื่อม เปอร์เซีย 222

แผนภาพที่ 4.3 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงภารตะอุดร 223

แผนภาพที่ 4.4 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงสัญจรทักษิณ 224

แผนภาพที่ 4.5 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนาช่วงสำเนียง อินเดียใต้ 225

แผนภาพที่ 4.6 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนาช่วง สำเนียงไทย 226

แผนภาพที่ 4.7 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงปัจฉิมวารกายี 227

แผนภาพที่ 4.8 สรุปองค์ความรู้ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ 339

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 ประวัติชีวิตเฉกอะหมัด 52

ตารางที่ 4.1 หน้าทับมักซุม (Maqsum)..... 240

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เฉกอะหมัด เป็นบรรพบุรุษของบุคคลในสกุลบุนนาค และนามสกุลอื่นในประเทศไทยที่สืบเชื้อสายจากเปอร์เซีย ท่านเดินทางเข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยาในปลายรัชสมัยของสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (ชมรมสายสกุลบุนนาค, 2542: 22) ถือเป็นบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ยุคกรุงศรีอยุธยาเรืองอำนาจผู้ทำหน้าที่เป็นกลไกในการขับเคลื่อนงานราชการในแผ่นดินสยามโดยเฉพาะด้านพาณิชย์

หลักฐานสนับสนุนความดังกล่าวปรากฏในเอกสารของชมรมสายสกุลบุนนาค ความว่า *“ท่านเฉกอะหมัดผู้เจนจัดในด้านพาณิชย์กิจ ได้ช่วยการแผ่นดินโดยร่วมกับเจ้าพระยาพระคลังปรับปรุงราชการกรมท่า ทำให้งานเจริญก้าวหน้าเป็นอันมาก โดยเฉพาะงานด้านการค้าขายกับพวกพ่อค้านานาประเทศหลายชาติหลายภาษา เช่น โปรตุเกส วิลันดา (เนเธอร์แลนด์) อังกฤษ ฝรั่งเศส สเปน ญี่ปุ่น อินเดีย จีน”* (ชมรมสายสกุลบุนนาค, 2542: 23)

ชมรมสายสกุลบุนนาคตั้งข้อสันนิษฐานที่มีมูลความจริงเกี่ยวกับการเดินทางของเฉกอะหมัดมายังสยามไว้ดังนี้ว่า

> *ปีพุทธศักราช 2145 ปลายแผ่นดินสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เรือสำเภาวานิชของพ่อค้าสองพี่น้อง... จากเปอร์เซีย (อิหร่าน) ได้เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยา พ่อค้าผู้พี่ชื่อเฉกอะหมัด น้องชายชื่อ มหุหมัดสะอิด ได้พาบริวารเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารแห่งองค์พระมหากษัตริย์ แล้วได้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลท่ากายี ทำการค้าขายเครื่องหอมแพรพรรณ และนำสินค้าไทยบรรทุกสำเภาไปค้าขายยังต่างแดนจนมีฐานะมั่งคั่ง* (ชมรมสายสกุลบุนนาค, 2542: 22)

แนวคิดข้างต้นสอดคล้องกับข้อมูลของ โรม บุนนาค ความว่า *“เฉกอะหมัด พ่อค้าชาวเปอร์เซียที่แล่นสำเภาเข้ามาค้าขาย ตั้งรกรากอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และมีโอกาสนำความรู้ความชำนาญที่ค้าขายผ่านมาหลายประเทศมาปรับปรุงการท่าของไทยให้ทันสมัย มีความดีความชอบจนได้เลื่อนขึ้นเป็นสมุหนายกฝ่ายเหนือและสืบทอดตำแหน่งนี้รวมทั้งตำแหน่งจุฬาราชมนตรีมาชั่วลูกชั่วหลาน ทั้งยังถ่ายทอดเชื้อสายไว้ในแผ่นดินไทยเป็นจำนวนมาก ทั้งตระกูลไทยพุทธและมุสลิม “อหะหมัดจุฬา” คือเชื้อสายของท่านเฉกอะหมัดสายอิสลาม ส่วน “บุนนาค” เป็นเชื้อสายของท่านเฉกอะหมัดสายพุทธ”* (โรม บุนนาค, 2555: 32)

เรื่องราวเกี่ยวกับภูมิลำเนาและเส้นทางการเดินทางของท่านกล่าวได้ว่าเป็นประวัติศาสตร์กึ่งตำนาน ซึ่งระยะเวลาได้ผ่านพ้นมา 400 ปีกว่า ข้อมูลที่ได้บันทึกในเอกสารล้วนแต่เกิดขึ้นหลังจากหมดสมัยของเฉกอะหมัดไปแล้วทั้งสิ้น จึงต้องอาศัยหลักฐานแวดล้อมพิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดความเป็นไปได้เพียงเท่านั้น

ตลอดระยะเวลาการรับราชการของเฉกอะหมัดท่านได้สร้างคุณงามความดีต่อสยามประเทศอย่างมาก ดังที่พระยาโกมารกุลมนตรี (2546: 11) กล่าวว่า ในวงศ์เฉกอะหมัดนั้น คนชั้นหลังไม่ใช่แต่รู้จักชื่อคนชั้นก่อนอย่างเดียว แต่ยังจดจำประวัติเรื่องราวของคนชั้นก่อนไว้ได้ด้วย เพราะเชื้อสายของท่านเฉกอะหมัดได้ทำชื่อเสียงต่อเนื่องกันยาวนาน บุคคลในสายตระกูลของท่านได้ครองตำแหน่งเสนาบดีอันถือกันว่าเป็นตำแหน่งสูงสุดในราชการแผ่นดินตลอดมานับแต่แผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมแห่งกรุงศรีอยุธยามาถึงกาลบัดนี้อันเป็นเวลาถึง 337 ปี

ความดีความชอบของท่านเฉกอะหมัด ฉายรูปในภาพลักษณ์ของตำแหน่งราชการตามลำดับขั้นโดยรับตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี เจ้ากรมท่าขวา และจุฬาราชมนตรี ในสมัยพระเจ้าทรงธรรม จากการปรับปรุงระบบศุลกากรจนมีเงินเข้าท้องพระคลังเป็นจำนวนมาก เลื่อนตำแหน่งขึ้นเป็นเจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนาธิบดี ตำแหน่งสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือ จากนั้นเลื่อนตำแหน่งขึ้นเป็นเจ้าพระยาบวรราชนายก จางวางกรมมหาดไทย ที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน ในสมัยพระเจ้าปราสาททอง (โรม บุนนาค, 2555: 33) นอกจากนี้ ยังพบหลักฐานอันเป็นการชี้ชัดถึงคุณงามความดี ความรู้ความสามารถของเฉกอะหมัดดังที่ กัลยา เกื้อตระกูล (2552: 70) กล่าวว่า เฉกอะหมัดนั้นได้รับพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯให้เป็นพระยาบวรราชนายก ในสมัยของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม และมีลูกหลานสืบทอดวงศ์ตระกูลรับราชการต่อมาอีกหลายชั่วคนกระทั่งถึงกรุงรัตนโกสินทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเดินทางจากเปอร์เซียเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัดมีเป้าประสงค์แห่งเจตนารมณ์อยู่ 2 ประการด้วยกัน แนวคิดที่หนึ่งเห็นว่า เหตุผลสำคัญในการเดินทางเข้าสู่อยุธยาด้วยความคิดตนเองเพื่อแสวงหาโชคด้วยการค้าขายเป็นหลัก ดังที่พิทยา บุนนาค ได้เสนอแนวคิดสนับสนุนเป้าประสงค์ดังกล่าวไว้ว่า *“ท่านมี connection อยู่ ก็มาหาเพื่อนหาฝูง มาดูลาดเลาว่าจะมาทำการค้าอย่างไร ให้น้องชายอยู่ไฮเดอราบัด พอรู้ว่าเมืองไทยต้องการอะไรบ้าง ก็สั่งมาจากทางนั้น การค้าท่านมีระบบมาก เหมือนค้า 2 ทาง ท่านเป็นพ่อค้า”* (พิทยา บุนนาค, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2563)

ส่วนแนวคิดที่สองสนับสนุนว่าการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาเป็นการเดินทางที่ได้รับการสนับสนุนโดยพระเจ้าชาร์แห่งราชวงศ์ซาฟาวีเพื่อขยายอิทธิพลของอาณาจักรเปอร์เซียและเจริญสัมพันธไมตรี รวมไปถึงเผยแผ่ศาสนาในฐานะพ่อค้ากึ่งทหารในลักษณะศาสนทูตอันถือเป็นปัญญาชน

ในช่วงศตวรรษที่ 16 - 17 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดร่วมสมัยอยู่ ธีรนันท์ ช่วงพิชิต ได้เสนอแนวคิดสนับสนุนเป้าประสงค์ดังกล่าวไว้ว่า

> *การทูตกับศาสนาไปด้วยกัน เหมือนกับหมอสอนศาสนาที่มาด้วยกันกับการค้า หลักฐานการปรากฏอยู่ของเปอร์เซีย ตั้งแต่สมัยก่อนสุโขทัยศตวรรษที่ 17-18 ก่อนสุโขทัยคือศตวรรษที่ 11-15 เป็นสมัยทวารวดี หลักฐานทางโบราณคดีไม่ว่าจะเป็นที่นครปฐม หรือที่เรียกว่าปฐมนคร หลักฐานโบราณคดีที่ดอนตาเพชร กาญจนบุรี หลักฐานทางโบราณคดีที่คลองท่อมที่กระบี่ หลักฐานทางโบราณคดีที่เมืองคูบัว จังหวัดราชบุรี อะไรบ้าง รูปปั้นดินเผาเป็นรูปหน้าคน เรื่องของลูกปัดหินสี เรื่องของสินค้าที่มากับพวกพ่อค้าเหล่านี้ เพราะฉะนั้นการเดินทางของคนอิหร่านเข้ามาบ้านเราก่อนศาสนาอิสลามจะเข้ามาด้วยซ้ำ* (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

จากแนวคิดหลักทั้งสองแสดงให้เห็นว่าสาเหตุการออกเดินทางของเฉกอะหมัดเป็นข้อเสนอทางวิชาการที่ยังต้องดำเนินการศึกษาต่อไป เรื่องราวของเฉกอะหมัดกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องเล่ากึ่งตำนานวีรบุรุษ เนื่องจากหลักฐานที่ปรากฏอันแสดงถึงความเชื่อมโยงในตัวบุคคลมิได้มีการบันทึกอย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ณ ขณะนั้น ซึ่งเป็นระยะเวลาล่วงมากว่า 400 ปีมาแล้ว จึงต้องสันนิษฐานจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ อันเชื่อมโยงต่อตัวบุคคลดังกล่าว ข้อสันนิษฐานที่ได้เป็นหลักฐานที่วิเคราะห์จากข้อมูล โดยเฉพาะเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสันนิษฐานได้ว่า ตั้งต้นจากเปอร์เซียผ่านอัฟกานิสถาน ปากีสถาน อินเดีย เดินทางต่อโดยใช้เรือทางทะเลผ่านมะริด ตะนาวศรี เพชรบุรี เข้าสู่กรุงศรีอยุธยา จึงนำไปสู่แรงบันดาลใจอันบังเกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ในลักษณะการดำเนินเรื่องด้วยบทเพลง ซึ่งเป็นสาระสำคัญและสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง ประกอบไปด้วยแนวคิดอันเป็นผลจากการวิจัยเรื่องเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย

งานวิจัยนี้ยังผลให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ในการประพันธ์เพลง รวมทั้งเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดความมานะอุตสาหะของเฉกอะหมัด ผู้ทำคุณงามความดีแก่แผ่นดินสยามในเชิงสุนทรียะเพื่อกระตุ้นจิตสำนึก เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ฟังเกิดมโนทัศน์ในการดำรงชีวิตอย่างมีสติ อดทนไม่ย่อท้อต่อนานาอุปสรรค เพื่อความสำเร็จในการประกอบกิจต่าง ๆ ในการอยู่รวมกันของมนุษยชาติ

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติ ชาติพันธุ์ ภูมิลำเนา และเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดอันเป็นแรงบันดาลใจนำไปสู่แนวคิดการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

1.2.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

1.2.3 เพื่อสร้างองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

1.3 วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยแบ่งวิธีการดำเนินงานวิจัยออกเป็น 8 ขั้นตอน ดังนี้

1.3.1 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1.3.1.1 สำนักหอสมุดแห่งชาติ

1.3.1.2 สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.1.3 ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.1.4 สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

1.3.1.4 สำนักหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.3.1.6 ศูนย์วัฒนธรรมอิหร่านประจำประเทศไทย

1.3.2 ดำเนินการขอจริยธรรมในคน

1.3.3 ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิโดยจัดแบ่งกลุ่มสัมภาษณ์ตามเนื้อหาข้อมูลการวิจัย ดังนี้

1.3.3.1 ด้านทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

1.3.3.1.1 พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2555

1.3.3.1.2 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องสายไทยและการประพันธ์เพลงไทย ข้าราชการบำนาญประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.3.1.3 คุณครูชาตรี อบนวล อดีตหัวหน้ากลุ่มงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต สำนักวัฒนธรรม กีฬา และการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร

1.3.3.1.4 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.3.1.5 อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ ศิลปินวงกอไผ่

1.3.3.1.6 อาจารย์ชัยภัค ภัทรจินดา ศิลปินวงกอไผ่

1.3.3.1.7 อาจารย์เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปิน กรมศิลปากร และศิลปินวงกอไผ่

1.3.3.1.8 คุณครูภัศน์พร บัวคลี่ตระกูล เจ้าของร้านบ้านกลองลุงเหลี่ยม อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง

1.3.3.2 ด้านประวัติ ถิ่นกำเนิด และเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัด

1.3.3.2.1 รองศาสตราจารย์พิทยา บุนนาค ข้าราชการบำนาญประจำคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1.3.3.2.2 ดร.เตช บุนนาค เลขาธิการสภากาชาดไทย อดีตรัฐมนตรีว่าการกระทรวงการต่างประเทศ

1.3.3.2.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.3.2.4 ดร.ศุกรีย์ สะเร็ม นักวิชาการอิสระด้านประวัติศาสตร์อิสลาม

1.3.3.2.5 อาจารย์ธีรนันท์ ช่วงพิชิต ที่ปรึกษาด้านวิชาการมูลนิธิเจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด)

1.3.3.2.6 อาจารย์สันติ (อาลี) เสือสมิง ประธานคณะอนุกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิสำนักจุฬาราชมนตรี ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม

1.3.3.2.7 อาจารย์ทำเนียบ แสงเงิน นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรี

1.3.3.2.8 อาจารย์ชาตรี นนทเกษ ทรัสตีกุฎีเจริญพาศน์

1.3.3.2.9 อาจารย์ยะยาห์ วงษ์มะเซาะ อาจารย์สอนศาสนาอิสลามอิสระ หนึ่งในผู้ก่อตั้งวงดนตรีมัจรูร ชมรมคนลมเย็น

1.3.3.2.10 คุณครูมิตร ดาราฉาย คุณครูประจำโรงเรียนอิสลามวิทยาลัย

1.3.3.3 ด้านสัตว์และพาหนะในการเดินทางจากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยา

1.3.3.3.1 นายสัตวแพทย์ ดร.บริพัตร ศิริอรุณรัตน์ กรรมการผู้จัดบริษัท EEC Thailand และผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ธรรมชาติวิทยา องค์การพิพิธภัณฑ์วิทยาศาสตร์แห่งชาติ

1.3.3.4 ด้านข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซียและวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย

1.3.3.4.1 รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

1.3.3.4.2 Mr. MEHDI HASSANKHANI ที่ปรึกษาฝ่ายวัฒนธรรมและผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำประเทศไทย

1.3.3.4.3 นายศราวุธ พิชัยรัตน์ เจ้าหน้าที่ประจำศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำประเทศไทย

1.3.4 ศึกษาข้อมูลภาคสนามจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1.3.4.1 สุสานพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา

1.3.4.2 พิพิธภัณฑ์หมู่บ้านญี่ปุ่น จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.3.4.3 พิพิธภัณฑ์หมู่บ้านฮอลันดา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.3.4.4 พิพิธภัณฑ์หมู่บ้านโปรตุเกส จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.3.5 วิเคราะห์ข้อมูลเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดและดนตรีเปอร์เซีย

1.3.6 นำผลการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นฐานของแนวคิดในการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

1.3.7 ประพันธ์เพลงแบบอัตโนมัติ

1.3.8 ฝึกซ้อม ปรับปรุง และแก้ไขจากข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ

1.3.9 สรุปผลการวิจัยเป็นรูปเล่มและจัดแสดงเผยแพร่ผลงาน

1.4 ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1.4.1 ได้ถ่ายทอดสาระสำคัญว่าด้วยเรื่องราวการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

1.4.2 ได้สร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

1.4.3 ได้องค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดเป็นปกรณัมในลักษณะเรื่องเล่ากึ่งตำนานซึ่งไม่มีหลักฐานบันทึกถึงชาติพันธุ์ ภูมิลำเนา รวมทั้งเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดที่เป็นบันทึกลายลักษณ์อักษรโดยเฉกอะหมัด ทั้งนี้หลักฐานทางเอกสารที่ปรากฏในปัจจุบันล้วนแต่เกิดขึ้นหลังจากสมัยเฉกอะหมัดไปแล้วทั้งสิ้นจึงต้องอาศัยการวิเคราะห์ข้อมูลรวมถึงความเป็นไปได้และตีตวามจากหลักฐานอันเป็นบริบทที่เกี่ยวข้องกับเฉกอะหมัด

ในบทที่ 2 การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ผู้วิจัยได้นำเสนอข้อมูลต่าง ๆ อันเป็นบริบทที่เกี่ยวข้องกับหัวเรื่องดังกล่าวโดยจำแนกออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ความหมายของคำว่า เฉก

2.2 ประวัติเฉกอะหมัด

- 2.2.1 ชีวิตครอบครัว
- 2.2.2 ชาติพันธุ์
- 2.2.3 ภูมิลำเนา
  - 2.2.3.1 ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกูน
  - 2.2.3.2 ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกุม
- 2.2.4 เกียรติประวัติการเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยา

2.3 การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

- 2.3.1 จุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา
- 2.3.2 เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา
- 2.3.3 สัตว์พาหนะในการเดินทางทางบก
  - 2.3.3.1 ม้า
  - 2.3.3.2 ลา
  - 2.3.3.3 ล่อ
  - 2.3.3.4 อูฐ
- 2.3.4 พาหนะในการเดินทางทางน้ำ
  - 2.3.4.1 เรือบะติล (Batil)
  - 2.3.4.2 เรือโกเตีย (Kotia)
  - 2.3.4.3 เรือโดว์ (Dhow)
- 2.3.5 การเดินเรือในมหาสมุทรอินเดีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 ความหมายของคำว่า เฉก

คำนำหน้าชื่อว่า เฉก เชค หรือชีค ซึ่งอ่านออกเสียงแตกต่างกันไปตามแต่สำเนียงในประเทศนั้น ๆ แต่เป็นอันเข้าใจได้ว่าสามคำที่เสนอนี้เจตนาการสื่อสารคำเดียวกัน ถึงแม้ว่าพจนานุกรมฉบับภาษาอังกฤษเป็นอังกฤษหรืออังกฤษเป็นไทย ทั้งของ Oxford ก็ดี Cambridge ก็ดี Longman ก็ดี ได้ระบุความหมายของคำดังกล่าวไว้อย่างชัดเจน แต่กระนั้นในมุมมองนักวิชาการอาจตีความหมายคำดังกล่าวต่างกันไป ทั้งนี้สันนิษฐานได้ว่าเป็นเพราะบริบทในตัวเฉกอะหมัดที่ทำให้การตีความของคำว่า เฉก เชค หรือชีค เป็นไปได้หลายมิติ

สุดารา สุจฉายา ได้อธิบายความหมายของคำว่า เฉก ไว้ในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 ความว่า *“เฉก ซึ่งในภาษาอาหรับ หมายถึง หัวหน้าเผ่า แต่ภาษาเปอร์เซีย หมายถึง ผู้มีความรู้แตกฉานในด้านศาสนา คนที่เป็น “เฉก” หรือ “เชค” นี้ จะโพกผ้าสะระบันสีขาว บอกสถานะ ซึ่งปัจจุบันในอิหร่านก็ยังคงยึดถือปฏิบัติอยู่”* (สุดารา สุจฉายา, 2547: 80)

จากการศึกษาเอกสารพบว่าการตีความหมายของคำว่า เฉก แบ่งออกได้ตามหลักภาษาศาสตร์ 2 ประการ คือ หากตีความหมายในภาษาอาหรับ คำดังกล่าวหมายถึง หัวหน้าเผ่า แต่ถ้าหากตีความหมายของคำดังกล่าวในภาษาเปอร์เซีย หมายถึงผู้มีความรู้แตกฉานในทางศาสนา ซึ่งความเป็นเฉกนี้สังเกตได้จากผ้าสะระบันสีขาวที่โพกศีรษะอันเป็นสัญลักษณ์ในการแสดงสถานะดังกล่าวในสังคม

วัฒนา ภาคสถาพร ได้วิเคราะห์ความหมายและบริบททางศาสนามีความเกี่ยวข้องกับคำว่า เฉก ไว้ในหนังสือเรื่องเล่าและตำนาน ความว่า

> *คำว่า “เฉก” นี้แท้จริงแล้วเป็นคำอาหรับมาก่อนทำให้เกิดความเข้าใจผิดกันมาว่าสองพี่น้องที่เข้ามาในกรุงศรีอยุธยานี้น่าจะเป็นชาวอาหรับไม่ใช่เปอร์เซียมาก่อนทั้งนี้เพราะคำว่า “เฉก” นั้นเป็นคำอาหรับที่เป็นศักดิ์ใช้เรียกบุคคลที่แต่ละชุมชนแต่ละเผ่าให้ความยกย่องนับถือ แต่เมื่อศึกษาต่อไปกลับพบว่าแท้จริงแล้ว “เฉก” นี้ไม่ได้ใช้เฉพาะชาวอาหรับเท่านั้นแต่กลับพบว่าคำนี้ถูกยืมมาใช้กันทั่วไปในกลุ่มของพวกที่เรียกว่านิกายหรือลัทธิ “ซูฟี” ด้วย*
>
> *เรื่องของ “ซูฟี” ยาวนักขอเว้นเอาไว้ก่อนแต่ขอให้เข้าใจกันว่า “ซูฟี” นี้แท้จริงไม่ได้รับกันว่าเป็นลัทธิหรือนิกายอะไร แต่น่าจะเรียกว่าเป็นแนวทางหนึ่งในการปฏิบัติของมุสลิมบางกลุ่มที่เชื่อและมีแนวทางในการเข้าถึงองค์อัลเลาะห์เป็นแบบของตัวเอง ที่น่าสนใจไปมากกว่านั้นก็คือในศตวรรษที่ 13 นั้น แนวทางแบบซูฟีได้รับความนิยมอย่างมากมีการก่อตั้ง*

สำนักศึกษาขึ้นมากมายมีทั้งซูฟีจากนิกายซุนนีและซูฟีในสายชีอะห์โดยเฉพาะในอิหร่านหรือเปอร์เซียราชวงศ์ซาฟาวี

ข้อมูลบางแห่งถึงกับเคยสันนิษฐานเอาไว้ว่าคนกลุ่มแรกที่เอาศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้น่าจะเป็นพวกซูฟีสำนักใดสำนักหนึ่งจากอินเดียเสียด้วยซ้ำซึ่งคำว่า "เฉก" นี้ชาวซูฟีมักนำมาเรียกผู้ที่มีตบะแก่กล้าหรือเรียกว่าระดับอาจารย์ของตนโดยให้ศักดิ์นำหน้าเป็น "เฉก" ด้วยนั่นเอง

ในช่วงที่ท่านเฉกอะหมัดมีชีวิตอยู่นั้นมีซูฟีอยู่สองสำนักที่สำคัญนั่นคือ หนึ่งเป็นสำนักของพระอาจารย์เฉกซาฟิอดดินอิสหาก (Shaykh Safoddin Es-haq) แห่งเมืองอารดะบิล (Ardabi) และสำนักอาจารย์เฉกอบูเอสฮาคเอบบรอฮิม (Shaykh Abu-Es Haq Ebrahim) แห่งเมืองคาเซรุม (Kazerun) ทั้งสองท่านเป็นเฉกที่เป็นที่นับถือของพ่อค้าชาวอิหร่านโดยเฉพาะอิหร่านโพ้นทะเลปรากฏว่าสำนักของเฉกอบูเอสฮาคเอบบรอฮิมมีอายุไม่ยืนยาวนัก ทั้งนี้เพราะเมื่อปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์ซาฟารีนั้นคือพระเจ้าชาห์อิสมาแอลซึ่งเป็นผู้สืบสายความรู้จากเฉกซาฟิอดดินอิสหากโดยตรงขึ้นครองราชย์พระองค์ก็ได้ยกหัวหน้าของสำนักของเฉกซาฟิอดดินอิสหากแห่งอารดะบิลขึ้นเป็นประมุขเหนือซูฟีกลุ่มต่าง ๆ ทั่วราชอาณาจักรของพระองค์พร้อมกันก็ได้พยายามกำจัดทุกคนและทุกสถาบันที่แข่งบารมีของพระองค์ลงไปด้วยไม่ว่าทางการเมืองหรือทางศาสนาไม่เว้นแม้แต่สำนักของเฉกอบูเอสฮาคเอบบรอฮิมแห่งเมืองคาเซรุม

ว่ากันว่าช่วงเวลาดังกล่าวปรากฏว่ามีบรรดาเฉกจากสำนักต่าง ๆ เดินทางหนีออกนอกประเทศและเข้ามาตั้งสำนักหรือตั้งวงการค้าขึ้นในอินเดียจำนวนไม่น้อยและมีไม่น้อยเหมือนกันที่หนีมาเพื่อเข้ามาหาโอกาสใหม่ให้กับชีวิต ท่านเฉกอะหมัดจึงน่าจะเป็นไปได้ด้วยเช่นกันว่าท่านอาจจะเป็น "ซูฟี" สายสำนักใดสำนักหนึ่ง แต่กระนั้นก็ยังไม่มีหลักฐานแน่ชัดหรือแม่นยำมากนัก (วัฒนา ภาคสถาพร, 2560: 252-254)

จากการศึกษาเอกสารอาจกล่าวได้ว่า เดิมที คำว่าเฉก เชค หรือชีค ใช้ในหมู่ชาวอาหรับเท่านั้น จึงเป็นที่มาของความเข้าใจในหลักฐานชั้นต้น ๆ ที่ว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวอาหรับ แต่ความจริงนั้นพบคำว่าเฉก เชค หรือชีค แพร่หลายในผู้ปฏิบัติตามแนวทางอย่างหนึ่งของชาวมุสลิมในการเข้าถึงองค์อัลเลาะห์ที่เรียกว่าซูฟี แทรกซึมอยู่ในศาสนาอิสลามทั้งนิกายซุนนีและชีอะห์โดยเฉพาะในสมัยราชวงศ์ซาฟาวีแห่งอาณาจักรเปอร์เซียอันเป็นช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดดำรงชีพอยู่ด้วยโดยให้ความหมายของคำว่าเฉก เชค หรือชีค เรียกผู้ที่ได้รับการยอมรับจากคนหมู่มากหรือในเผ่าพันธุ์ของตนซึ่งโดยส่วนใหญ่มักจะยกย่องให้เป็นผู้นำ ซึ่งจะต้องมีวัยวุฒิและคุณวุฒิทางด้านการตัดสินคดีความหรือ

ทางด้านการรบและกิจการอื่นในลักษณะดังกล่าว ทว่าตัวเฉกเองก็มิได้มีอำนาจเด็ดขาดเพราะต้องผ่านความเห็นชอบจากผู้อาวุโสและทรงคุณวุฒิของตระกูลต่าง ๆ

ส่วนความหมายของคำว่าเฉก เชค หรือชีค สามารถสรุปได้ 3 ความหมายตามหลักภาษาศาสตร์และแนวปฏิบัติ ดังนี้

เฉก เชค หรือชีค ตามความหมายในภาษาอาหรับ หมายถึง ผู้นำ ซึ่งเป็นคำกว้าง ๆ มิได้หมายเฉพาะในด้านใด ๆ โดยมากมักได้รับการยกย่องจากชาวบ้านในฐานะเป็นผู้มีความรู้ดี ปฏิบัติตนดี

เฉก เชค หรือชีค ตามความหมายในภาษาเปอร์เซีย หมายถึง นักปราญ์ ผู้มีความรู้แตกฉานในทางศาสนา

เฉก เชค หรือชีค ตามความหมายในแนวทางซูฟี หมายถึง ผู้ที่ได้รับการยกย่องจากประชาคมในฐานะอาจารย์ เป็นผู้รู้แจ้งเห็นจริงในศาสตร์ที่ตนถนัดโดยไม่จำกัดว่าต้องเป็นศาสตร์ทางด้านใด

ดังนั้นคำว่า เฉก ซึ่งเป็นคำนำหน้าชื่อของเฉกอะหมัดจึงอาจต้องมองแต่เฉพาะความหมายในทางภาษาเปอร์เซียหรือซูฟีเนื่องด้วยมีชาติพันธุ์เป็นชาวอิหร่าน จึงอาจตีความได้ว่าเฉกอะหมัดเป็นผู้รู้ทางศาสนา หรืออาจเป็นผู้ชำนาญทางศาสตร์อื่นก็เป็นได้ แต่ประการสำคัญที่เชื่อได้อย่างสนิทใจคือไม่ว่าจะชำนาญในด้านใดเป็นพิเศษจะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ในศาสตร์นั้น ๆ ระดับเชี่ยวชาญจนเป็นที่ยอมรับของคนหมู่มากอย่างแน่นอน

2.2 ประวัติเฉกอะหมัด

ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการอธิบายความในเรื่องประวัติเฉกอะหมัดเป็น 4 หัวข้อย่อย อันประกอบด้วยเรื่องประวัติ ชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัด เกียรติประวัติการเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยาและภูมิลำเนาของเฉกอะหมัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.1 ชีวิตครอบครัว

จากหลักฐานที่ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่ได้ศึกษาและคำสัมภาษณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิสามารถสรุปประวัติของเฉกอะหมัดออกได้เป็น 3 แนวคิด กล่าวคือ

แนวคิดที่ 1 เฉกอะหมัด (พบในบางเอกสารเขียนว่า เฉกอะฮ์หมัด เชคอะหมัด ชัยคุอะหมัด) เป็นมุสลิม นิกายชีอะห์ ชาวเมืองกูนแห่งอาณาจักรเปอร์เซีย (ประเทศอิหร่านในปัจจุบัน) เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับน้องชายที่ชื่อมะหะมัดสะอิด (พบในบางเอกสารเขียนว่า มุฮัมหมัดสะอิด โมฮัมหมัดซะอิด มหะมัดสะอิด มะหะหมัดซาอิด) ในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภายหลังมะหะหมัดสะอิดเดินทางกลับยังภูมิลำเนาส่วนเฉกอะหมัดสมรสกับสตรีไทยนามว่าเชย มีบุตรธิดาร่วมกัน 3 คน ประกอบด้วย ชื่น ซึ่งต่อมาได้เป็นพระยาบวรเชฐภักดี ว่าที่กรมท่าขวาในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมเป็นเจ้าพระยาอภัยราชาสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือใน

แผ่นดินสมเด็จพระเจ้าประสาททอง และ ชม ซึ่งป่วยเป็นไข้พิษถึงแก่กรรมแต่ยังหนุ่มผู้เป็นบุตรและ ชี ซึ่งบิดาถวายเป็นพระสนมในสมเด็จพระเจ้าปราสาททองผู้เป็นธิดา ท่านเฉกอะหมัดถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2174 (บ้างสันนิษฐานว่าถึงแก่อนิจกรรมไปก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแต่ไม่พบหลักฐานที่ระบุ พ.ศ. การอนิจกรรมของเฉกอะหมัดที่แน่ชัด) ถือเป็นต้นตระกูลวงศ์เฉกอะหมัดอันประกอบด้วยหลายตระกูลด้วยกัน เช่น บุนนาค บุรานนท์ จาติกรัตน์ ศุภมิตร ศรีเพ็ญ วสุธาร วิชยาภัย ภาณุวงศ์ อหะหมัดจุฬา อากาหยี่ จุฬารัตน์ ช่วงรัศมี ชิตานุวัตร สุวกุล

แนวคิดที่ 2 เฉกอะหมัด (พบในบางเอกสารเขียนว่า เฉกอะฮ์หมัด เชคอะหมัด ชัยคุอะหมัด) เกิดเมื่อ พ. ศ. 2086 (ค. ศ. 1543: ฮ. ศ. 463) ณ ตำบลปาอีเนะชาฮาร เมืองกุม ในอาณาบริเวณเปอร์เซีย เป็นมุสลิม นิกายชีอะห์ เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาพร้อมน้องชายที่ชื่อว่ามะหะหมัดสะอิด (พบในบางเอกสารเขียนว่า มุฮัมหมัดสะอิด โมฮัมหมัดซะอิด มหะมัดสะอิด มะหะหมัดซาอิด) เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในตำบลท่ากายี กรุงศรีอยุธยา ในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (บ้างว่าในรัชสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ) ได้สมรสกับ เชย มีบุตร 2 คน คือ ชื่น และชม ส่วนธิดามี 1 คน ชื่อ ชี ระยะเวลาต่อมาน้องชายได้เดินทางกลับยังภูมิลำเนา ส่วนเฉกอะหมัดใช้ชีวิตอยู่กับครอบครัวและรับราชการในแผ่นดินสยามจนถึงแก่อนิจกรรมเมื่อ พ.ศ. 2174 (บ้างว่าพ.ศ. ที่เฉกอะหมัดถึงแก่อนิจกรรมยังไม่มีหลักฐานรองรับแน่ชัดแต่คาดว่าน่าจะถึงแก่อนิจกรรมไปก่อนรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช) เป็นต้นตระกูล บุนนาค บุรานนท์ จาติกรัตน์ ศุภมิตร ศรีเพ็ญ วสุธาร วิชยาภัย ภาณุวงศ์ อหะหมัดจุฬา อากาหยี่ จุฬารัตน์ ช่วงรัศมี ชิตานุวัตร สุวกุล เป็นอาทิ ซึ่งมีการสืบทอดสายตระกูลสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน

แนวคิดที่ 3 เฉกอะหมัด (พบในบางเอกสารเขียนว่า เฉกอะฮ์หมัด เชคอะหมัด ชัยคุอะหมัด) เป็นมุสลิม นิกายชีอะห์ ชาวอินเดียที่มีเชื้อสายอิหร่าน เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยากับมะหะหมัดสะอิด (พบในบางเอกสารเขียนว่า มุฮัมหมัดสะอิด โมฮัมหมัดซะอิด มหะมัดสะอิด มะหะหมัดซาอิด) ผู้เป็นน้องชายในสมัยปลายสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ตำบลท่ากายี กรุงศรีอยุธยา ภายหลังน้องชายได้เดินทางกลับยังภูมิลำเนาส่วนเฉกอะหมัดยังคงดำรงชีพในแผ่นดินสยามพร้อมภรรยาคือ เชย ทั้งมีบุตรธิดาด้วยกัน 3 คน คือ ชื่น ชม และ ชี จนถึงแก่อนิจกรรมเมื่อ พ.ศ. 2174 (บ้างว่าไม่สามารถยืนยัน พ.ศ. ของเหตุดังกล่าวได้แน่ชัด โดยอนุมานว่าถึงแก่อนิจกรรมไปก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช) เป็นต้นตระกูลของสกุลที่มีระยะเวลาสืบเชื้อสายมาอย่างยาวนานหลายสกุล อาทิ บุนนาค บุรานนท์ จาติกรัตน์ ศุภมิตร ศรีเพ็ญ วสุธาร วิชยาภัย ภาณุวงศ์ อหะหมัดจุฬา อากาหยี่ จุฬารัตน์ ช่วงรัศมี ชิตานุวัตร สุวกุล

ภาพที่ 2.1 เจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด)

แหล่งที่มา: http://www.bunnag.in.th/activities_detail.php?id=52

2.2.2 ชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัด

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัด ผู้วิจัยพบข้อมูลเอกสารรวมถึงข้อมูลสัมภาษณ์อันประกอบด้วยทัศนะอันหลากหลายพบว่าแนวคิดแตกออกเป็น 2 ประเด็น คือ แนวคิดที่เชื่อว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวอาหรับและแนวคิดที่เชื่อว่าเฉกอะหมักเป็นชาวเปอร์เซีย ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเป็นลำดับดังต่อไปนี้

เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ได้กล่าวถึงประวัติ ชาติพันธุ์ รวมถึงภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดไว้ในหนังสือจดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาค ความว่า *“แขกชาติมะหง่นสองพี่น้อง คือเฉกอะหมัดและมุฮัมหมัดสะอิดว่า เป็นชาวเมืองกูนในแผ่นดินอาหรับ”* (เจ้าพระยา-ทิพากรวงศ์, 2513: 1)

จากข้อความดังกล่าวจะได้เห็นไว้ ตั้งต้นเดิมทีจากเอกสารชั้นต้นที่มีการบันทึกหลักฐานเกี่ยวกับเฉกอะหมัดอันปรากฏเป็นลายลักษณ์ด้านภูมิลำเนา ได้ความว่า เฉกอะหมัดและมุฮัมหมัดสะอิด (น้องชาย) เป็นแขกมะหง่นโดยชาติพันธุ์ ทั้ง 2 คนเป็นชาวเมืองกูนในแผ่นดินอาหรับ

ผู้วิจัยสืบค้นต่อจากเอกสารชั้นต้นที่ค้นคว้าจึงได้พบเอกสารที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติของเฉกอะหมัด โดยเฉพาะด้านชาติพันธุ์และภูมิลำเนาอีกหลายฉบับที่ปรากฏหลักฐานไปในทิศทางเดียวกันกับจดหมายเหตุปฐมวงศ์สกุลบุนนาคที่ว่าเฉกอะหมัดเกิดในแผ่นดินอาหรับ

พนิดา สงวนเสรีวาณิช ได้บรรยายถึงชาติพันธุ์และภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดไว้ในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2522 ความว่า

เศรษฐีแขกเจ้าเซ็น 2 พี่น้องจากเมืองอาหรับมาตั้งบ้านเรือนที่ท่ากายีเขตเมืองกรุงศรีอยุธยา“เฉกอ๊ะฮ์หมัด” ผู้พี่และ“ โม่ฮัมหมัดซะอิด” ผู้น้องมีหัวการค้าเยี่ยมด้วยกลยุทธ์การขายการตลาดด้วยเงินทุนที่หอบหิ้วมาประมาณหนึ่งหมื่นชั่งมาตั้งเป็นร้านค้าที่เกาะหนองโสนพร้อมกับชักจูงบรรดาพ่อค้าแขกเข้ามาร่วมทำการค้าประเภทอิมพอร์ตเอ็กซ์พอร์ตมีเรือสลุปแขกเป็นตัวกลางนำสินค้าในกรุงศรีอยุธยาไปขายต่างประเทศและนำสินค้าต่างประเทศเข้ามาขายในกรุงศรีอยุธยากระทั่งมีกำไรมหาศาลกลายเป็นมหาเศรษฐี อุดมด้วยทรัพย์สินและบริวาร ชื่อเสียงกระฉ่อนเมือง

โมฮัมหมัดซะอิดผู้น้องพำนักอยู่กรุงศรีอยุธยาได้ไม่นานเป็นโรคโฮมซิกจึงลาผู้พี่กลับบ้านเกิดพร้อมกับพาศรีภรรยาเชื้อไทยและลูกน้อยไปทำมาค้าขายในเมืองอาหรับกำไรมหาศาลจึงไม่กลับมาเมืองกรุงศรีอยุธยาอีกเลยส่วนเฉกอะฮ์หมัดผู้พี่ก็ได้ศรีภรรยาเป็นชาวไทยเช่นกันนามว่าเชยอยู่กินกันจนมีบุตร 3 คนคือเด็กชายชื่นเด็กชายชมและเด็กหญิงชีจึงตกลงใจปักหลักอยู่ในถิ่นสยามตลอดชีพ (พนิดา สงวนเสรีวาณิช, 2522: 73-74)

จากข้อมูลตามเอกสารดังกล่าวระบุว่า เฉกอะหมัดมาจากแผ่นดินอาหรับ โดยเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับโมฮัมหมัดซะอิด (มะหะหมัดสะอิด) ผู้เป็นน้องชาย เข้ามาตั้งถิ่นฐานที่ท่ากายี กรุงศรีอยุธยา ภายหลังโมฮัมหมัดซะอิด (มะหะหมัดสะอิด) ได้เดินทางกลับยังภูมิลำเนา ส่วนเฉกอะหมัดใช้ชีวิตอยู่กับภรรยาและครอบครัวในกรุงศรีอยุธยาดังเดิมจนถึงแก่อนิจกรรม

วัฒนา ภาคสถาพร ได้อธิบายประวัติรวมทั้งชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัดไว้ในหนังสือเรื่องเล่าและตำนาน โดยเฉพาะความเห็นที่ว่าเฉกอะหมัดมาจากแผ่นดินอาหรับเช่นเดียวกัน ความว่า *“มีเศรษฐีแขกสองพี่น้องเป็นแขกชาติมะหุ่นและเป็นชาวเมืองกูนในแผ่นดินอาหรับท่านผู้พี่ชื่อเฉกอะหมัดท่านผู้น้องชื่อมหะมัดสะอิดสองพี่น้องนี้เป็นหัวหน้าพ่อค้าใหญ่ฝ่ายแขกทั้งปวงท่านทั้งสองนั้นเป็นต้นเหตุพาพวกลูกค้าแขกชาติมะหุ่นคือพวกแขกเจ้าเซ็น เข้ามาตั้งห้างค้าขายอยู่ในกรุงศรีอยุธยาสยามประเทศในเมื่อจุลศักราช 964 ปีขาลจัตวาศก”* (วัฒนา ภาคสถาพร, 2560: 225)

จากข้อมูลทางเอกสารดังกล่าวยังคงพบว่า เฉกอะหมัดเป็นแขกมะหุ่น (หมายถึงแขกมะหง่น)ชาวเมืองกูน ในแผ่นดินอาหรับ เดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับน้องชายที่ชื่อมหะมัดสะอิดเมื่อจุลศักราช 964

ผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลต่อไปจึงพบเอกสารที่เป็นประเด็นตั้งข้อสังเกตถึงภูมิลำเนาที่แท้จริงของเฉกอะหมัดโดยพระยาโกมารกุลมนตรีซึ่งปรากฏในหนังสือเฉกอะหมัด ความว่า

> *ทำให้ฉงน เพราะในแผนที่ของดินแดนอาหรับไม่ปรากฏว่ามีเมืองใดชื่อกูนได้ลองถามแขกดูหลายคนก็ไม่มีใครรู้จัก ถ้าจะว่าท่านผู้เขียนจดหมายเหตุฟังสำเนียงมาผิดก็น่าจะมีเมืองใดเมืองหนึ่งในประเทศนั้นซึ่งอ่านออกเสียงคล้ายกูน แต่นี่ก็ไม่มีเสียเลยทีเดียว มีทางที่พอจะเป็นได้อยู่ก็แต่ในสมัยนั้นอาจมีเมืองชื่อกูนและคงเป็นเมืองเล็กเต็มที หรือมิฉะนั้นก็เมืองนั้นถูกเปลี่ยนชื่อเป็นอื่นไปเสียแล้ว* (พระยาโกมารกุลมนตรี, 2512: 4)

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์มะฮ์ดีย์ ฮะซันคอนีย์ (MEHDI HASSANKHANI) ที่ปรึกษาฝ่ายวัฒนธรรมและผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำประเทศไทยเพิ่มเติมเกี่ยวกับประเด็นที่ตั้งของเมืองกูนหรือกุนีดังปรากฏการสัมภาษณ์ความว่า *“ไม่เคยได้ยินชื่อนี้มาก่อน ผมคิดว่าไม่น่าจะมีอยู่ในอิหร่าน แต่ถ้าจะมีอยู่ก็คงเคยมีมาตั้งแต่สมัยก่อนเมื่อร้อย ๆ ปีมาแล้ว ซึ่งปัจจุบันนี้เมืองกูนได้หายไปแล้วก็อาจเป็นไปได้”* (มะฮ์ดีย์ ฮะซันคอนีย์, สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2563)

จากเอกสารและการสัมภาษณ์ข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า แม้หลักฐานที่ปรากฏข้อความว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเมืองกูนในแผ่นดินอาหรับจนเรียกได้ว่าเป็นปกรณัมบทหนึ่ง แต่ความเป็นจริงเมื่อสืบค้นหลักฐานประกอบกับการสอบถามจากชาวอิหร่านโดยตรงกลับไม่พบเมืองกูนในแผ่นดินอาหรับ สันนิษฐานว่าเมืองกูนอาจจะถูกเปลี่ยนชื่อเมืองไปแล้ว

จากหลักฐานที่ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัด ผู้วิจัยจึงได้ทำการสืบค้นข้อมูลต่อจากข้อมูลเดิมดังที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้นซึ่งมีข้อบ่งบอกประวัติของเฉกอะหมัดอยู่เพียงเล็กน้อย กระทั่งผู้วิจัยพบคำอธิบายเพิ่มเติมเสริมให้เกิดความกระจ่างในข้อเท็จจริงของชาติพันธุ์และภูมิลำเนาที่ของเฉกอะหมัด ซึ่งสุดารา สุจฉายา ได้อธิบายเกี่ยวกับข้อสันนิษฐานเรื่องแผ่นดินเกิดของเฉกอะหมัดตามหลักฐานที่ปรากฏในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 ไว้ว่า

> *ข้อสงสัยได้ข้อยุติว่าท่านทั้งสองมิได้เป็นชาติอาหรับ หากแต่เป็นชาวเปอร์เซีย เนื่องด้วยขนบประเพณีและวัฒนธรรมที่เผยแพร่ในราชสำนักกรุงศรีอยุธยานั้น ล้วนแสดงออกถึงความเป็นเปอร์เซียอย่างเด่นชัด ไม่ว่าจะเป็นภาษา การแต่งกาย และจารีตประเพณีในศาสนาที่ลูกหลานของชนเหล่านั้นยังคงนับถือสืบต่อมาถึงปัจจุบันคือ อิสลามนิกายชีอะห์อิษนาอะชารี อันเป็นศาสนาประจำชาติอิหร่านในสมัยราชวงศ์ซาฟาวี (Safavid) ที่อยู่ร่วมสมัยกับท่านเฉกอะหมัด* (สุดารา สุจฉายา, 2547: 77)

จากเอกสารตามที่เสนอพบว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซียไม่ใช่ชาวอาหรับ สิ่งยืนยันถึงเรื่องดังกล่าวที่พิจารณาแล้วดูมีน้ำหนักเชื่อถือได้จริงคือประเพณีและวัฒนธรรมที่เผยแพร่เข้ามายังกรุงศรีอยุธยาอันแสดงถึงความเป็นเปอร์เซีย โดยเฉพาะศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ เป็นศาสนาประจำชาติของชาติอิหร่านในสมัยราชวงศ์ซาฟาวี (Safavid) ที่เฉกอะหมัดร่วมสมัยอยู่ จึงเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่สนับสนุนแนวคิดที่ว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซีย แนวคิดดังกล่าวนี้เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับภาสกร วงศ์ตาวัน ที่ได้บรรยายถึงภูมิหลังและภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดไว้ในหนังสือนานาชาติในแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา ความว่า *“จากหลักฐานของตระกูลบุนนาคที่กล่าวว่าเฉกอะหมัดพ่อค้าชาวมะหง่น เป็นชาวเมืองกูนในแผ่นดินอาหรับซึ่งเข้าใจว่าเป็นชาวอิหร่านหรือที่เรียกว่าเปอร์เซีย”* (ภาสกร วงศ์ตาวัน, 2561: 166)

นอกจากนี้ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ยังได้กล่าวถึงข้อเท็จจริงในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 เกี่ยวกับนัยยะสำคัญสำหรับการทำความเข้าใจเรื่องแผ่นดินเกิดของเฉกอะหมัด ว่า

> *หลักฐานชั้นต้นที่กล่าวถึงท่านอกามะหะหมัดหรือออกพระศรีเนาวรัตน์ซึ่งในปกรณัมระบุว่าเป็นหลานชายของท่านเฉกอะหมัดทำให้พออนุมานได้ว่าท่านเฉกอะหมัดมีตัวตนอยู่จริงในหน้าประวัติศาสตร์ นอกจากนี้ “สำเภากษัตริย์สุลัยมาน” ยังกล่าวด้วยว่าก่อนหน้าที่ท่านอกามะหะหมัดจะเข้ามาสู่สยามมีชาวอิหร่านรับราชการในราชสำนักแล้วหลายคน อย่างไรก็ตาม “สำเภากษัตริย์สุลัยมาน” ไม่ได้ระบุชื่อของท่านเฉกอะหมัดไว้ทั้งนี้คงเนื่องจากท่านเฉกอะหมัดถึงแก่อนิจกรรมไปก่อนหน้าคณะราชทูตอิหร่านจะเข้ามานานแล้วจึงไม่ถูกกล่าวถึง*
>
> *จากการที่ท่านเฉกอะหมัดเป็นลุงของท่านอกามะหะหมัดซึ่งเป็นชาวอิหร่านแสดงว่าท่านเฉกอะหมัดต้องเป็นชาวอิหร่านมิใช่ชาวอาหรับแต่การที่จดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาค อ้างว่าท่านเป็นชาวอาหรับมีสาเหตุมาจากความเข้าใจของผู้คนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่คิดว่าพวกแขกเจ้าเซ็นเป็นชาวอาหรับดังปรากฏอยู่ในจารึกโคลงภาพคนต่างภาษาที่ศาลารายรอบวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามในรัชกาลที่ 3*
>
> *เราทราบว่าท่านเฉกอะหมัดซึ่งเป็นชาวอิหร่านนั้นเป็นแขกมะหง่นหรือแขกเจ้าเซ็นโดยชาวอิหร่านส่วนใหญ่จะนับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์แต่การที่ปกรณัมบันทึกว่าท่านเฉกอะหมัดเป็นชาวอาหรับก็เนื่องจากชาวสยามในรัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นช่วงสมัยที่มีการรวบรวมจดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาคโดยพระยาวรเชษฐภักดีเข้าใจว่าพวกเจ้าเซ็นคือชาวอาหรับ ด้วยเหตุนี้ผู้บันทึกเรื่องราวจึงเขียนว่าท่านเฉกอะหมัดเป็นชาวอาหรับเพื่อสื่อความหมายดังกล่าว*

อย่างไรก็ตามจากคำนำหน้าตำแหน่งของบุคคลผู้นี้ที่เรียกกันว่า เฉก หรือ ชีค ทำให้มีผู้เชื่อว่าบุคคลผู้นี้อาจจะเป็นชาวอาหรับไม่ใช่ชาวอิหร่านเนื่องจากคำว่าเฉกหรือชีคใช้เป็นคำนำหน้าของหัวหน้าชุมชนหรือหัวหน้าเผ่าเชื้อสายอาหรับซึ่งก็มีความเป็นไปได้ที่ท่านเฉกอะหมัดจะมีเชื้อสายของชาวอาหรับหรือเติร์กเนื่องจากชาวอิหร่านประกอบไปด้วยคนหลายเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ที่มีการผสมกลมกลืนกันอยู่ในระดับหนึ่ง ๆ อีกทั้งจาก “สำเภากษัตริย์สุลัยมาน” ก็แสดงว่าท่านอกามะหะหมัดหลานของท่านเฉกอะหมัดมีเชื้อสายของชาวอาหรับหรือเติร์กอยู่ด้วยจึงมีความเป็นไปได้ที่ท่านเฉกอะหมัดจะเป็นชาวอิหร่านที่มีเชื้อสายของชาวอาหรับหรือเติร์กเพราะคนเหล่านี้เข้าไปตั้งถิ่นฐานในอิหร่านและหลายคนได้รับการส่งเสริมให้รับราชการมีตำแหน่งสูงมากในราชสำนักของชาห์ แห่งราชวงศ์ซาฟาวี ด้วยเหตุนี้การที่เราจะกำหนดว่าท่านเฉกอะหมัดเป็นชนชาติอิหร่านหรืออาหรับก็เหมือนกับความพยายามหาคำตอบที่ว่าคนไทยแท้เป็นอย่างไร ซึ่งก็คงจะหาคำตอบได้ยาก แต่จากหลักฐานที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าบุคคลผู้นี้เป็นชาวอิหร่าน (ซึ่งอาจมีเชื้อสายอาหรับหรือเติร์ก) ที่นับถือนิกายชีอะห์ (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2547: 98-100)

ในส่วนประวัติชีวิตรวมถึงชาติพันธุ์และภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดยังปรากฏในหนังสือเจ้าจอมก๊กออโดยกัณฑาทิพย์ สิงหะเนติ ความว่า

เฉกอะหมัดเป็นต้นตระกูลบุนนาคเป็นแขกเจ้าเซ็นชาวอาหรับจากประเทศเปอร์เซีย ชื่อเฉกอะหมัด ถิ่นฐานบ้านเดิมของท่านเฉกนั้นมีความเห็นไปสองทางด้วยกันหลักฐานเดิมของคุณสิริ ตั้งตรงจิตร ระบุว่าท่านมาจากเมืองกุม (Qum) อีกแหล่งตามรายงานของคุณพิทยา บุนนาค และอดีตเอกอัครราชทูต ดร. เตช บุนนาค ระบุว่าท่านมาจากย่าน Gorgan อยู่ทางฝั่งตะวันออกเฉียงใต้ของทะเลสาบแคสเปียนซึ่งมีเมืองเล็ก ๆ ชื่อ Guni อยู่ด้วย ได้เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยาในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชประมาณ พ. ศ. 2143 (บางแห่งว่า พ. ศ. 2145) หรือสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ ท่านเฉกอะหมัดถึงแก่กรรมในปี พ. ศ. 2174 เมื่ออายุได้ 84 ปี (กัณฑาทิพย์ สิงหะเนติ, 2558: 6)

ดังนั้นคำกล่าวที่ว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวอาหรับ ประเทศเปอร์เซีย ก็เข้าใจได้ว่าเป็นความหมายเดียวกันกับที่กล่าวว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซีย (เชื้ออาหรับหรือเติร์ก) ประเทศอิหร่าน (อยู่ในอาณาจักรเปอร์เซีย) นั่นเอง เช่นเดียวกับเพลิง ภูผา ที่ได้กล่าวถึงประวัติของเฉกอะหมัดโดยเฉพาะด้านชาติพันธุ์รวมไปถึงภูมิลำเนาไว้ในหนังสือข้าราชบริพารและหมู่บ้านชาวต่างประเทศในกรุงศรีอยุธยาโดยยังใช้คำว่าชาวอาหรับ จากประเทศเปอร์เซีย ความว่า

เฉกอะหมัด เป็นแขกเจ้าเซ็น เป็นชาวอาหรับจากประเทศเปอร์เซีย (อิหร่าน) เดินทางเข้ามากรุงศรีอยุธยานั้นเป็นยุคที่โปรตุเกสเรืองอำนาจทางทะเลในแถบมหาสมุทรอินเดีย เฉกอะหมัดเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยาในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช แต่ตราบางแห่งกล่าวว่าท่านเข้ามาในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ (เป็นต้นสกุลไทยมุสลิมชีอะห์อิสนาอะซะและสกุลบุนนาค และอีกหลายสกุลที่แตกสาขาไป) ได้ตั้งบ้านเรือนและห้างร้านค้าขาย อยู่ที่ตำบลบ้านท้ายคู หรือที่ชาวกรุงเก่าเรียกกันว่า บ้านแขกกะเจ้าเซ็นบ้างวัดแขกใหญ่บ้าง บ้านแขกท่ากายีบ้าง ท่านค้าขายจนกระทั่งมีฐานะเป็นเศรษฐีใหญ่ในกรุงศรีอยุธยา (เพลิง ภูผา, 2560: 203-206)

ประเด็นต่อมาคือการนำเสนอทางข้อมูลในด้านรัชสมัยที่เฉกอะหมัดอาศัยอยู่ในกรุงศรีอยุธยา ซึ่งปรากฏการสันนิษฐานออกเป็น 2 สมัย คือ ในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช หรือในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ พร้อมทั้งกล่าวถึงปีที่เฉกอะหมัดถึงแก่อนิจกรรม ในประเด็นนี้ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดถึงแก่อนิจกรรมในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 ไว้ว่า

ยังไม่พบหลักฐานชั้นต้นที่กล่าวว่าท่านเฉกอะหมัดถึงแก่อนิจกรรมเมื่อใด ในปกรณัมกล่าวว่าท่านถึงแก่อนิจกรรมในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองซึ่งก็น่าจะถูกต้อง เนื่องจากบุตรของท่านคือท่านชื่นได้รับแต่งตั้งให้เป็นพระยาวรเชษฐภักดีจางวางกรมท่าขวาแทนบิดาในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์พร้อมกับลูกพี่ลูกน้องคือท่านอกามะหะหมัดซึ่งได้รับแต่งตั้งเป็นพระศรีเนาวรัตน์ ส่วนในหนังสือ “สำเภากษัตริย์สุลัยมาน” ก็มิได้กล่าวถึงท่านไว้ จึงมีความเป็นไปได้ที่ท่านจะถึงแก่อนิจกรรมไปแล้วก่อนรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2547: 104)

สิริ ตั้งตรงจิตร ระบุถึงปีเกิดของเฉกอะหมัดดังปรากฏในหนังสือเจ้าพระยาบวรราชนายก เฉกอะหมัด ดังนี้ว่า

สมัยกรุงศรีอยุธยาแผ่นดินสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ราวก่อน พ. ศ. 2143 (ค.ศ. 1600: ฮ. ศ. 1020) มีชาวอิหร่านชื่อ “เฉกอะหมัด” บางแห่งเขียน “เชคอะหมัด” หรือ “ชัยคุอะหมัด” เกิด พ.ศ. 2086 (ค. ศ. 1543: ฮ. ศ. 463) ณ ตำบลปาอีเนะชาฮาร เมืองกุม เดินทางเข้ามายังกรุงศรีอยุธยา และได้จับจองที่ดินหลวงอาศัยตั้งบ้านเรือนกับห้างค้าขายที่ “ตำบลท่ากายี หรือบ้านกายี” และนำศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์อิสนาอะชะรีเข้ามาเผยแผ่ในประเทศไทยเป็นครั้งแรกพร้อมกับน้องชายชื่อ “มหะหมัดสะอิด” และบริวารชาวอิหร่านกลุ่มหนึ่ง ท่านมหะหมัดสะอิดอยู่เมืองไทยไม่นานก็เดินทางกลับไปยังบ้านเกิดของตนแล้ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มิได้กลับมาอีก ต่อมาได้ส่งบุตรชื่อ “อากามหะหมัด” เข้ามาอยู่กับเจ้าพระยาอภัยราชา (ชื่น) ส่วนท่านเฉกอะหมัดได้สมรสกับสตรีไทยชื่อ “เชย” มีบุตร 2 คน ธิดา 1 คน 1. บุตรชื่อ “ชื่น” เป็นพระยาบวรเชฐภักดี ว่าที่กรมท่าขวาในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม เป็นเจ้าพระยาอภัยราชาสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าประสาททอง 2. บุตรชื่อ “ชม” ป่วยเป็นไข้พิษถึงแก่กรรมแต่ยังหนุ่ม 3. ธิดาชื่อ “ชี” บิดาถวายเป็นพระสนม ในสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (สิริ ตั้งตรงจิตร, 2533: 2)

จะเห็นได้ว่าหลักฐานดังกล่าวมีการระบุปีเกิดและยุคสมัยที่เฉกอะหมัดเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยารวมทั้งชื่อภรรยาและบุตรธิดา ข้อมูลอันแสดงถึงตัวตนของเฉกะหมัดมีความชัดเจนยิ่งขึ้นและได้ระบุชื่อเมืองถิ่นกำเนิดไว้อีกด้วย นักวิชาการกลุ่มแรกระบุว่าเป็นเมืองกุม ดังเช่น ปเรตร์ อรรถวิภัชน์ ซึ่งได้แสดงความคิดเห็นไว้ในวารสารเมืองโบราณ ประจำเดือนมกราคม - มีนาคม พ.ศ. 2553 ความว่า

ท่านเฉกอะหมัดแขกมุสลิมนิกายชีอะห์ (นิกายเจ้าเซ็น) จากเมืองกุม (Qum) แห่งราชอาณาจักรเปอร์เซียได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่แถวตำบลท่ากายีในกรุงศรีอยุธยาเพื่อค้าขายเครื่องหอมและแพรพรรณ หากยึดตามศกที่ระบุในหนังสือ “จดหมายเหตุประถมวงศกุลบุนนาค” คือ จ. ศ. 964 ก็จะตรงกับปี พ. ศ. 2145 ปลายแผ่นดินสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (ปเรตร์ อรรถวิภัชน์, 2553: 115)

ชมรมสายสกุลบุนนาคผู้เขียนหนังสือสกุลบุนนาค ยังคงระบุข้อความถึงชาติพันธุ์รวมทั้งภูมิลำเนาไปในทิศทางเดียวกันกับสิริ ตั้งตรงจิตร ความว่า

ชีวประวัติของเจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) และวงศ์เฉกอะหมัดตามหลักฐานและเอกสารที่ได้มาโดยสังเขปเพื่อให้ทราบถึงความเป็นมาของบรรพบุรุษและบุตรหลานที่สืบเชื้อสายท่านเฉกอะหมัดซึ่งรับราชการสนองพระเดชพระคุณแผ่นดินต่อเนื่องกันมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ปัจจุบันปีพุทธศักราช 2145 ปลายแผ่นดินสมเด็จพระนเรศวรมหาราช เรือสำเภาวานิชของพ่อค้าสองพี่น้องชาวเมืองกุม (QUM) จากเปอร์เซีย (อิหร่าน) ได้เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยาพ่อค้าผู้พี่ชื่อเฉกอะหมัดน้องชายชื่อมหหมัดสะอิดได้พาบริวารเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารแห่งองค์พระมหากษัตริย์แล้วได้ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ตำบลท่ากายี ทำการค้าขายเครื่องหอมแพรพรรณและนำสินค้าไทยบรรทุกสำเภาไปค้าขายยังต่างแดนจนมีฐานะมั่งคั่ง บุตรหลานได้แยกสายออกเป็นตระกูลใหญ่ ๆ ทั้งที่นับถือศาสนาพุทธและศาสนาอิสลามมากมายหลายตระกูล ได้แก่ บุนนาค บุรานนท์ จาติกรัตน์ ศุภมิตร

ศรีเพ็ญ วสุธาร วิชยาภัย ภาณุวงศ์ อหะหมัดจุฬา อากาหยี จุฬารัตน์ ช่วงรัศมี ชิตานุวัตร สุวกุล เป็นต้น (ชมรมสายสกุลบุนนาค, 2542: 23-25)

จากหลักฐานดังกล่าวมีข้อสันนิษฐานสำคัญประการหนึ่งคือ เฉกอะหมัดเป็นชาวเมืองกุมซึ่งตั้งอยู่ในอาณาจักรเปอร์เซีย ซึ่งปัจจุบันคือประเทศอิหร่าน เดินทางเข้ามากรุงศรีอยุธยาพร้อมกับมหหมัดสะอิดผู้เป็นน้องชายในปลายสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ตรงกับพุทธศักราช 2145 ตั้งถิ่นฐานอยู่ ณ ตำบลท่ากายี เป็นต้นตระกูลวงศ์เฉกอะหมัดอันประกอบด้วยหลายตระกูลด้วยกัน เช่น บุนนาค บุรานนท์ จาติกรัตน์ ศุภมิตร ศรีเพ็ญ วสุธาร วิชยาภัย ภาณุวงศ์ อหะหมัดจุฬา อากาหยี จุฬารัตน์ ช่วงรัศมี ชิตานุวัตร สุวกุล

ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์ ผู้เขียนหนังสือความสัมพันธ์ของมุสลิมทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีไทย เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่นำเสนอข้อมูลดังกล่าวสนับสนุนความว่าเฉกอะหมัดมิใช่ชาวอาหรับ ความว่า

> *เฉกอะหมัดเป็นพี่มหะหมัดสะอิดเป็นน้องเข้ามาทำการค้าขายเมื่อ พ.ศ. 2145 (ค.ศ. 1602) ในแผ่นดินสมเด็จพระนเรศวรมหาราช (พ. ศ. 2133) ตามเรื่องว่าได้พาพวกมุสลิมเข้ามามากได้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ท่ากายีอยู่ใต้วัดสวนหลวงลงมาทางริมแม่น้ำเยื้องปากคลองคูจาม ในข้อนี้ ชัยค์อะหมัด และมุหัมมัดสะอีด เป็นชาวเปอร์เซียไม่ใช่อาหรับเพราะทำเลท่ากายนั้นเป็นถิ่นฐานของพวกแขกเจ้าเซ็น ท่านผู้นี้เป็นต้นสกุล “บุนนาค”* (ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์, 2545: 17-18)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังจะเห็นได้ว่าหากสองพี่น้องชาวเปอร์เซียคือเฉกอะหมัดและมหหมัดสอิดเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ท่ากายี เมื่อพ.ศ. 2145 (ค.ศ. 1602) ระยะเวลาก็จะปรากฏตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราช

ประเด็นสำคัญต่อมาคือการระบุรัชสมัยของพระเจ้าแผ่นดินในกรุงศรีอยุธยาในช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดเดินทางถึงกรุงศรีอยุธยา บางหลักฐานเสนอข้อมูลที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องรัชสมัยที่เฉกอะหมัดเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา ซึ่ง ป.บุนนาค ได้กล่าวไว้ในนิตยสารสยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ ประจำเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2555 ถึงเรื่องดังกล่าว ความว่า

> *ท่านเฉกอะหมัดชาวเปอร์เซีย และลูกหลาน ที่ได้เข้ามายังกรุงศรีอยุธยา และได้ตั้งบ้านเรือนทำการค้าขายอยู่ที่ตำบลท่ากายี ตั้งแต่ในรัชกาลสมเด็จพระเอกาทศรถแห่งกรุงศรีอยุธยารวมทั้งสายของท่านอกามหะหมัดบุตรมหะหมัดสะอิด น้องชายของท่าน*

เฉกอะหมัดที่กลับไปอยู่บ้านเมืองเดิมแต่ต่อมาท่านอกามหะหมัดได้เข้ามาอยู่ที่กรุงศรีอยุธยากับท่านเฉกอะหมัดผู้เป็นลุง มาจนถึงชั้นของพระยาเพ็ชร์พิไชย (ท่านใจ) ซึ่งได้เปลี่ยนมานับถือศาสนาพุทธและท่านเชน (บุตรคนที่สองของพระยาเพ็ชร์พิไชย) ผู้ที่ยังคงนับถือศาสนาอิสลามอยู่และได้เป็นจุฬาราชมนตรีคนสุดท้ายของกรุงศรีอยุธยาและมาจบที่ "ท่านบุนนาค" (เจ้าพระยามหาเสนา) ต้นสกุล "บุนนาค" ซึ่งเป็นลูกหลานเฉกอะหมัดชั้นสุดท้ายสมัยกรุงศรีอยุธยา (ป.บุนนาค, 2555: 49)

จะเห็นได้ว่าข้อมูลตามเอกสารดังกล่าวมิได้ระบุว่าเฉกอะหมัดเดินทางเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยาในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชแต่ได้นำเสนอว่าเฉกอะหมัดเดินทางมาในสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ เช่นเดียวกันกับเอกราช มูเก็ม ที่ได้กล่าวถึงประวัติและชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัดไว้ในหนังสือจุฬาราชมนตรี : ประวัติศาสตร์ผู้นำไทยมุสลิม ความว่า

ในปลายสมัยแผ่นดินสมเด็จพระเอกาทศรถแห่งกรุงศรีอยุธยา (พุทธศักราช 2136-2144) นับเป็นยุคเฟื่องฟูของกรุงศรีอยุธยาทำให้ชาวต่างชาติเข้ามาทำมาค้าขายและติดต่อกับกรุงศรีอยุธยาหลายชาติ

ในยุคนี้ มีพ่อค้าชาวเปอร์เซียสองพี่น้อง คนพี่ชื่อ "เฉคอะหมัด" คนน้องชื่อ "มะหะหมัดสะอิด" เป็นชาวเปอร์เซียจากเมืองกุมนับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ซึ่งคนไทยโดยทั่วไปเรียกว่า "แขกเจ้าเซ็น" พร้อมด้วยบริวาร ได้เข้ามาตั้งรกรากค้าขายอยู่แถวท่ากายี (เอกราช มูเก็ม, 2549: 17-18)

แม้ความเห็นเรื่องชาติพันธุ์ความเป็นชาวเปอร์เซียของเฉกอะหมัดจะเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับเอกสารที่ได้กล่าวมาก่อนในข้างต้น หากแต่ยังมีข้อมูลบางประการที่ยังไม่สามารถหาข้อยุติในการสรุปประเด็นการศึกษาโดยเฉพาะเรื่องช่วงรัชสมัยแห่งการเดินทางสู่กรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัดที่มักจะระบุว่าเฉกอะหมัดเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาในช่วงปลายรัชสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชบางเอกสารกล่าวว่า เฉกอะหมัดเดินทางเข้ามาค้าขายกับกรุงศรีอยุธยาในปลายสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถ (พุทธศักราชที่ 2136 - 2144)

อย่างไรก็ดีนักวิชาการอีกกลุ่มได้ตั้งข้อสังเกตถึงความเป็นไปบนฐานแห่งเหตุและผลผ่านการวิเคราะห์จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ฉายรูปเป็นสันนิษฐานที่น่าคิดตามอีกประการที่แตกต่างไปจากข้างต้นที่นำเสนอว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซียซึ่งสันติ (อาลี) เสือสมิง ประธานคณะอนุกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิสำนักจุฬาราชมนตรี ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้แสดงทัศนะด้านชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัดผ่านกระบวนการวิเคราะห์ทางความคิด ว่า

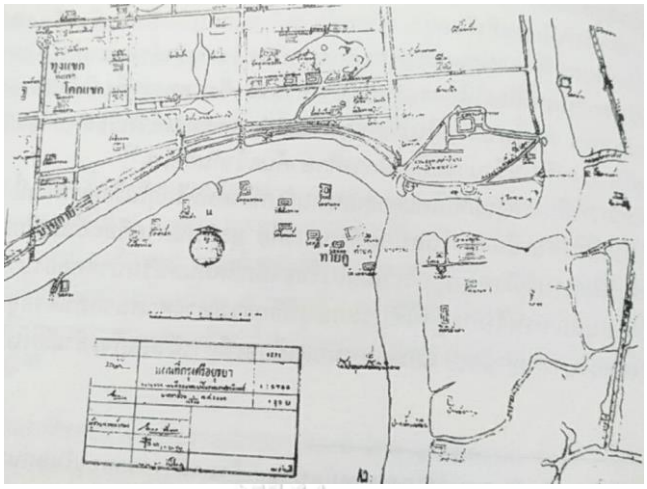
บางคนอาจตั้งข้อสันนิษฐานว่า เฉกอะหมัดเนี่ยท่านเป็นคนอินเดียหรือเปล่า หรืออินเดียเปอร์เซียเนี่ยกึ่ง ๆ เพราะในสมัยราชวงศ์โมกุลก็คือวัฒนธรรมหรืออิทธิพลของอารยธรรมเปอร์เซีย ภาษาอูรดู เกิดจากภาษาพื้นถิ่นกับภาษาเปอร์เซียมีภาษาอาหรับเข้าไปบวกด้วย ซึ่งเกิดในสมัยโมกุล ในอินเดียก็มีเปอร์เซีย เพราะในราชวงศ์โมกุลคนที่เป็นขุนนางก็คือสายเปอร์เซียจากอิหร่านนั่นแหละ ในนั้นก็มีทั้งซุนนีและชีอะห์ จึงวิเคราะห์แบบฟันธงยาก อาจเป็นเปอร์เซียในอินเดียก็คืออารยันอารยันก็คืออิหร่าน (สันติ เสือสมิง, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์ข้างต้นผู้วิจัยยังสามารถประมวลข้อมูลและสันนิษฐานได้เพียงว่าเฉกอะหมัดอาจเป็นชาวเปอร์เซีย หรืออาจเป็นชาวอินเดียที่มีเชื้อสายเปอร์เซียก็เป็นได้ เนื่องจากราชวงศ์โมกุลในอินเดีย (อยู่ในช่วงชีวิตของเฉกอะหมัด) มีประชากรเชื้อสายเปอร์เซียที่อาศัยอยู่ในอินเดียในราชวงศ์ดังกล่าว

ส่วนดร.ศุกรีย์ สะเร็ม นักวิจัย สถาบันเอเชีย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับชาติพันธุ์และภูมิลำเนาของเฉกอะหมัด ความว่า

โดยส่วนตัวผมเชื่อว่าเป็นอินเดีย แต่ด้วยว่าความเชื่อทางศาสนาเค้าเป็นชีอะห์ ต้นทางอยู่ที่อิหร่าน ชีอะห์ที่มาจากอินเดียเป็นหลักจะเรียกว่า แขกเจ้าเซ็นจะมีความเชื่อไม่เหมือนชีอะห์ที่มาจากอิหร่าน ผมเชื่อว่าท่านเฉกเป็นแขกเจ้าเซ็นอินเดีย เพราะว่าที่มาที่ไปท่านมาจากอินเดีย ท่านเดินเท้าจากอินเดียจนกระทั่งถึงชายแดน แล้วก็นั่งเรือข้ามมาแถวเมาะตะมะในทะเลอันดามัน เลยขึ้นมากรุงศรีอยุธยา ไม่ได้นั่งเรืออ้อมแหลมมลายูเข้ามา (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากการศึกษาข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า เฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซียที่อาจมีเชื้อสายอาหรับ เชื้อสายเติร์ก หรือเชื้อสายอินเดีย เหตุเพราะปรากฏหลักฐานทางพิธีกรรมของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ในสังคมไทยปัจจุบันซึ่งสืบทอดมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาที่เชื่อว่าเฉกอะหมัดเป็นผู้นำพิธีกรรมดังกล่าวเขามาเผยแผ่ในสยามประเทศที่เรียกว่า พิธีมูฮัมรอม ในสยามเรียกผู้ปฏิบัติตามพิธีกรรมดังกล่าวว่า แขกเจ้าเซ็น ซึ่งปรากฏว่าพิธีกรรมมีความคล้ายคลึงกับพิธีมูฮัมรอมทางตอนใต้ของประเทศอินเดียที่ปกครองโดยราชวงศ์โมกุลซึ่งประชากรส่วนใหญ่ในอาณาบริเวณนั้นนับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์เช่นเดียวกันกับเฉกอะหมัด



ภาพที่ 2.2 แผนที่กรุงศรีกรุงศรีอยุธยาฉบับพระยาโบราณราชธานินทร์ พ.ศ.2469
แสดงที่ตั้งของทุ่งแขก โคกแขก บ้านกายี และท้ายคู
แหล่งที่มา: แขกเจ้าเซ็น ชีอะห์ในประเทศไทย (2547: 7)

2.2.3 ภูมิลำเนาของเฉกอะหมัด

หลักฐานด้านภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดที่บันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรปรากฏเพียงแค่ชื่อเมืองเพียง 2 เมืองเท่านั้นที่บ่งชี้ถึงภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดคือ เมืองกูน และเมืองกุม ในระยะแรกหลักฐานระบุว่าเฉกอะหมัด เป็นชาวเปอร์เซีย มาจากเมืองที่ชื่อว่ากูน ในเวลาต่อมาชื่อเมืองเปลี่ยนไปเป็นเมืองกุม ในเอกสารระยะหลังมีการตั้งข้อสังเกตนานาประการเกี่ยวกับภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดว่าท่านมาจากเมืองที่ชื่อว่าอะไร กูน หรือกุม โดยบางทัศนะได้นำเสนอว่า กูน กับ กุม คือเมืองเดียวกัน แต่ด้วยระยะเวลาสืบต่ออาจมีการกลายคำทางด้านการอ่าน จากกุนี หรือ กูน อาจเปลี่ยนเสียงเป็นคำว่า กุม ก็เป็นได้ ตามประวัติศาสตร์ของอาณาจักรเปอร์เซียที่กล่าวอ้างในประวัติเฉกอะหมัดนั้นก็คือประเทศอิหร่านในปัจจุบัน นักวิชาการจึงได้ค้นหาเมืองที่ชื่อว่า กูน และ กุม ในประเทศอิหร่าน

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรีและที่ปรึกษาด้านวิชาการมูลนิธิเจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) ได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับภูมิลำเนาของเฉกอะหมัด ไว้ว่า

> *ไม่มีหลักฐานชัดเจน เพียงแต่ว่าหลักฐานของอาจารย์พิทยา บุนนาค ต้องเข้าใจอย่างหนึ่งว่าหลักฐานที่พูดถึงเมืองกุมหรือเมืองกุ่มเป็นหลักฐานที่เอามากล่าวอ้างทีหลังเมื่อประมาณ 30-40 ปีมานี่เอง ไม่ใช่หรอก แต่ถ้ากูนเนี่ย น่าจะเป็นไปได้ คือเมืองที่อยู่ทางตอนเหนือก็เป็นไปได้ อยู่แถบแอสตะระบัดขึ้นไป ติดทะเลสาบแคสเปียน* (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

รองศาสตราจารย์พิทยา บุนนาค ได้สันนิษฐานเกี่ยวกับเมืองกูนและเมืองกุมไว้ในบทความเรื่องข้อเท็จจริงของตระกูลบุนนาคในหนังสือเจ้าพระยาบวรราชนายกกับประวัติศาสตร์สยาม ความว่า

ข้อที่ว่าท่านเฉกอะหมัดเป็นชาวเมืองกูน ได้ลองถามแขกดูหลายคนก็ไม่มีใครรู้จักถ้าจะว่าท่านผู้บันทึกจดหมายเหตุฟังสำเนียงมาผิดก็น่าจะมีเมืองใดเมืองหนึ่งในประเทศนั้นซึ่งอ่านออกเสียงคล้ายกุนี แต่นี่ไม่มีเสียเลยทีเดียว มีทางที่พอจะเป็นได้อยู่ก็แต่ในสมัยนั้นอาจมีเมืองชื่อกุนีและคงเป็นเมืองเล็กเต็มทีซึ่งต่อมาถูกยุบลงทำนองเดียวกับเมืองอินทร์เมืองพรหมของเราที่กลายเป็นอำเภอไปหรือมิฉะนั้นก็เมืองนั้นถูกเปลี่ยนชื่อเป็นอื่นไปเสียแล้ว

เมื่อหาไม่พบ ผู้เขียนบทความเกี่ยวกับต้นตระกูลบุนนาคจึงได้พยายามหาชื่อเมืองในประเทศอิหร่านที่ใกล้เคียงที่สุดกับกุนิหรือกุนีและนี่ก็เป็นเหตุที่ทำให้ท่านเฉกอะหมัดกลายเป็นชาวเมืองกุม (Qom) ไป ในปัจจุบันเช่นบนคำจารึกที่สุสานฝังศพของเจ้าพระยาบวรราชนายกเฉกอะหมัดในบริเวณวิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยาการที่ชักเอาเมืองกุมมาแทนเมืองกูนนั้นนอกจากจะเป็นการสร้างข้อมูลทางประวัติศาสตร์ขึ้นมาใหม่แล้วก็ยังทำให้ท่านเฉกอะหมัดมีความสำคัญขึ้นในความรู้สึกของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ในประเทศไทยเนื่องจากเมืองกุมนั้นเดิมก็เป็นเมืองสำคัญทางศาสนาอยู่แล้วโดยเป็นที่ฝังศพของพระนางฟาติมะฮฺน้องสาวอิหม่ามองค์ที่เจ็ดและก็ได้เพิ่มความสำคัญขึ้นในสมัยเมืองเตหะรานเป็นเมืองหลวงโดยเป็นวิทยาลัยของนักบวชของศาสนาอิสลามและมามีความสำคัญมากขึ้นก็เมื่อต้นคริสต์ศตวรรษนี้เมื่อแผ่นดินพระเจ้าชาห์มุสซัฟฟิรเอดดิน (Shah Muzaffar-ed-Din) มีความขัดแย้งกับผู้นำทางศาสนาในสมัยปัจจุบันโดยเฉพาะในยุคสมัยนี้ถือกันว่าเมืองกุมเป็นศูนย์กลางของศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ แต่ในสมัยของท่านเฉกอะหมัดคือในราชวงศ์ซาฟาวีนั้นเมืองกุมยังเป็นเมืองเล็ก ๆ และศูนย์กลางของศาสนศึกษาก็อยู่ที่เมืองอีสฟาฮานซึ่งเป็นเมืองหลวง

ข้อสันนิษฐานของพระยาโกมารกุลมนตรีที่ว่าเมืองนั้นถูกเปลี่ยนชื่อเป็นอื่นไปเสียแล้วดูจะมีเหตุผลมากที่สุดและเมืองกูนดังกล่าวปัจจุบันได้เปลี่ยนชื่อเป็นโฮป้า (Hopa) ไปแล้วจริง ๆ จึงไม่มีทางที่จะหากันพบ เมืองโฮป้า (Hopa) นี้อยู่ประมาณเส้นรุ้ง 41. 35° เส้นแวง 40. 40° ตั้งอยู่ทางมุมตะวันออกเฉียงใต้บนฝั่งทะเลดำปัจจุบันอยู่ในประเทศตุรกีห่างจากเขตพรมแดนระหว่างประเทศตุรกีและจอร์เจีย (Georgia) หรือกอร์จีซึ่งแต่ก่อนเคยเป็นแคว้นหนึ่งของสหภาพโซเวียต ราว 3 กม. เมืองที่สำคัญที่อยู่ใกล้กับเมืองโฮป้า (Hopa) ก็คือบาตุมี่ (Batumi) หรือบาตุม (Batum) ไปทางเหนือเฉียงตะวันออกเล็กน้อยและเมืองทราบโซน (Trabzon) หรือทราบิซอน (Trabizon) อยู่ไปทางตะวันตกเฉียงใต้ทั้งสองเมืองนี้อยู่บนฝั่งทะเลดำเช่นกันในแผนที่โบราณที่ชาวฝรั่งยุโรปได้ทำไว้ตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 คือจาก

ค.ศ. 1700 เป็นต้นมาเนื่องจากตัวสะกดเป็นอักษรลาตินจึงสะกดเพี้ยนกันไปในแต่ละแผนที่และแต่ละสมัยเช่น Chunia, Port, Gheunia, Gounia, Gonie, Goni, Gunia, Gounia, Kune และล่าสุดเมื่อ ค.ศ. 1820 เป็น Gunhie ปัจจุบันยังสืบไม่ได้ว่าชื่อนี้ได้เปลี่ยนไปเป็นโฮป้าเมื่อไร ในเมื่อจดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาคระบุว่าท่านเฉกอะหมัดและมหมัดสะอิดนั้นเป็นชาวกุนีและชื่อเดิมของเมืองโฮป้าก็ออกเสียงมีสำเนียงใกล้เคียงกับเมืองโกเนียหรือกอเนียบนฝั่งทะเลดำก็ควรที่จะมีทางเป็นไปได้ว่าเป็นเมืองเดียวกันมากกว่าเมืองกุม (QUM) ที่เชื่อกันในปัจจุบัน ความเป็นไปได้นี้นอกจากจะมีการออกเสียงคล้ายกันเราก็จำเป็นจะต้องสันนิษฐานต่อไปอีกว่าเมืองกูนในแผนที่นี้เหมาะสมและเอื้ออำนวยที่จะเป็นเมืองกูนในจดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาคเพียงไรทั้งในแง่ของสถานการณ์ทางเศรษฐกิจการเมืองในช่วงนั้นแต่ทั้งนี้ก็จะเป็นแต่เพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น (พิทยา บุนนาค, 2557: 155-160)

จากการศึกษาเอกสารดังกล่าวทำให้เกิดความเข้าใจมากขึ้นว่าเหตุใดนักวิชาการบางกลุ่มจึงสันนิษฐานว่าเฉกอะหมัดมาจากเมืองกุม เพราะเหตุของการหาเมืองที่ชื่อว่ากุน กูน หรือกุนีไม่พบในแผนที่ประเทศอิหร่าน จึงพยายามสืบหลักฐานต่อจนพบชื่อเมืองหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในแผนที่ประเทศอิหร่านซึ่งมีชื่อคล้ายกันอย่างเมืองกุมจึงตีความเอาว่าการบันทึกหลักฐานอาจเกิดจากการรับสารที่แปลงเสียงแปล่งของคำระหว่างกุน กูน หรือกุนี กับคำว่า กุม กอปรกับเมืองกุมเป็นเมืองที่มีความสำคัญทางศาสนา จึงยิ่งมั่นใจและเชื่อมโยงบริบทของเฉกอะหมัดซึ่งมีความรู้ทางศาสนาเข้ากับเมืองที่เป็นศูนย์กลางทางศาสนาและตีความไปว่าเฉกอะหมัดมาจากเมืองกุม

เหตุที่นักวิชาการบางกลุ่มวิเคราะห์ว่าเมืองกุมเป็นการเรียบเรียงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ขึ้นมาใหม่แสดงถึงความเป็นไปได้อันสัมพันธ์ต่อช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดมีชีวิตอยู่ตรงกับสมัยราชวงศ์ซาฟาวีแห่งอาณาจักรเปอร์เซียโดยมีเมืองอิสฟาฮาน (เมืองหลวงของเปอร์เซียในยุคนั้น) อันเป็นเมืองแห่งศูนย์กลางทางศาสนา เมืองกุมในสมัยนั้นยังคงเป็นเพียงเล็ก ๆ ไม่ได้เป็นเมืองแห่งศูนย์กลางทางศาสนาอย่างในปัจจุบัน ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างเฉกอะหมัดกับเมืองกูนซึ่งเป็นการบันทึกตามหลักฐานชั้นต้นที่พบแต่เดิมจึงไม่น่าเป็นการกลายคำจากกุนีเป็นกุมแต่อย่างใด เมืองกูนคงมีอยู่จริงเพียงแต่ยังสืบหลักฐานที่แสดงถึงตำแหน่งการตั้งของเมืองดังกล่าวไม่พบ หรือเมืองกูนอาจสูญหายหรือเปลี่ยนชื่อไปจากอดีตแล้วก็เป็นได้

ประวัติของเฉกอะหมัดนอกจากจะนำเสนอว่ามีภูมิลำเนาจากเมืองกูนแล้วนั้น ในหลักฐานชั้นต้นอย่างจดหมายเหตุสกุลบุนนาคยังได้ระบุว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซีย จึงตีความได้ว่าเมืองกูนอยู่ในอาณาบริเวณเปอร์เซีย แต่เมื่อสืบค้นหลักฐานอันระบุถึงตำแหน่งที่ตั้งของเมืองดังกล่าวในประเทศอิหร่านกลับไม่ปรากฏในแผนที่ ข้อสันนิษฐานต่อมาจึงเชื่อมโยงไปยังชื่อเมืองที่มี

ความใกล้เคียงและอยู่บริเวณไม่ไกลกันมากนักจนพบชื่อเมืองต่าง ๆ ที่มีความใกล้เคียงกันดังที่ได้นำเสนอไปแต่ข้างต้น แต่กลับตั้งอยู่ในประเทศตุรกีไม่ใช่อิหร่าน ดังนั้นหากข้อสันนิษฐานเรื่องชื่อเมืองนี้ถูกต้อง เฉกอะหมัดจะได้ชื่อว่าเป็นชาวเติร์ก (ตุรกี) ไม่ใช่ชาวเปอร์เซีย (อิหร่าน) หรืออาจเป็นผู้ที่อาศัยอยู่ในประเทศตุรกีแต่มีเชื้อสายเปอร์เซียก็สุดจะคาดเดา คงทำได้เพียงสันนิษฐานเท่านั้นหากการเสนอเรื่องภูมิลำเนายังไม่เป็นที่ยุติและมีหลักฐานรองรับที่มีความเป็นไปได้เพียงพอ

สันติ (อาลี) เสือสมิง ประธานคณะอนุกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิสำนักจุฬาราชมนตรี ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้อธิบายข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับภูมิลำเนาของเฉกอะหมัด ไว้ว่า

> *เมืองกุมเนี่ยอยู่ในอิหร่าน เป็นเมืองศูนย์กลางทางศาสนาของมุสลิมสายชีอะห์ แต่ถ้าเมืองกูนก็มีการตามหา ซึ่งน่าจะอยู่ในอิหร่านตอนเหนือติดกับทะเลสาบแคสเปียน ซึ่งตรงนั้นเค้าเรียกเมืองแอสตะระบัด เมืองเนี่ยจะเป็นพวกแขกขาว คือคนตรงนั้นเป็นอารยันอยู่แล้ว เชื้อสายเป็นอารยัน ทีนี้เส้นทางการเดินทาง สรุปก็คือว่าบ้านเกิดเมืองนอนท่านจริง ๆ เนี่ย น่าจะอยู่ในอิหร่านปัจจุบัน แต่คือเมืองอะไร กุนีหรือกุม แต่ผมเห็นด้วยกับกุนีหรือกูน เป็นไปได้ว่าท่านชำนาญการเดินเรือ เพราะศาสตร์การเดินเรือเป็นที่แพร่หลายในโลกอิสลามสมัยนั้น เป็นช่วงเวลาของจักรวรรดิออตโตมาน แต่ว่ากระนั้นเนี่ยเรื่องเทคโนโลยีการเดินเรือก็สู้โปรตุเกสกับสเปนไม่ได้ เพราะโปรตุเกสเค้าออกทะเลหลวง อ้อมกูบโฮบ มา มาดากัสก้า มุ่งสู่ทะเลอาหรับ เข้าสู่เมืองกัวร์ ไปตีเมืองกัวร์ซึ่งอยู่ในเขตการปกครองจักรวรรดิโมกุล อ้อมมาแหลมมะละกา เข้าตีเมืองมะละกา เสร็จแล้วส่งราชทูตขึ้นมาเจริญสัมพันธไมตรีกับกรุงศรีอยุธยา อันนี้คือเส้นทางของโปรตุเกส ทำไมถึงเรียกเฉก ก็น่าจะเป็นผู้รู้ทางศาสนา ก็น่าจะเหมาะเข้าได้กับคำว่ากุม ก็เลยเรียกว่า เฉกอะหมัด กุมี ก็เป็นเหตุผล เพราะเมืองกุมเป็นแหล่งรวมของผู้มีความรู้ นี่คือสำหรับคนที่มีแนวคิดว่าท่านมาจากเมืองกุม* (สันติ เสือสมิง, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์อาจกล่าวได้ว่ายังคงหาข้อยุติเกี่ยวกับภูมิลำเนาที่แท้จริงของเฉกอะหมัดไม่ได้ การนำเสนอในหลาย ๆ มุมมองเป็นเพียงการสันนิษฐาน หากแต่แนวคิดที่ว่าเฉกอะหมัดมาจากเมืองกูนได้รับการนำเสนอโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ โดยใช้การสังเกตหลักฐานทางประวัติศาสตร์และยังได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับมูลเหตุของข้อสันนิษฐานว่าเฉกอะหมัดมาจากเมืองกุมไว้ในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 ความว่า

> *ผลงานของสิริ ตั้งตรงจิตร และอุทัย ภาณุวงศ์ ระบุว่าท่านเฉกอะหมัดเป็นชาวเมืองกุม (Qum) หรือกุมี (Qumi) เนื่องจากมีชื่อใกล้เคียงกับเมืองกูนที่ปรากฏในปกรณัม โดยผู้เขียนเชื่อว่าเพราะเมืองกุมเป็นศูนย์กลางการศึกษาศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ ท่านเฉกอะ*

หมัดก็น่าจะมาจากเมืองนี้เพราะเป็นผู้นำศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์เข้ามาเผยแผ่ในสยาม เมืองกุมตั้งอยู่ตอนกลางค่อนไปทางภาคเหนือของอิหร่านเป็นเมืองศูนย์กลางการศึกษาศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ของอิหร่าน ด้วยเหตุที่มีการที่นำเรื่องของศาสนามาเป็นกรอบคิดเบื้องต้นทำให้ท่านเฉกอะหมัดกลายเป็นชาวกุมีเพื่อให้สมกับที่เป็นวีรบุรุษผู้นำศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์เข้ามาเผยแผ่ในประเทศไทย

อย่างไรก็ตามจากหลักฐานใน "สำเภากษัตริย์สุลัยมาน" ระบุชัดเจนว่าอกามะหะหมัดเป็นชาวแอสตะระบัด (Astarabad) หรือที่เรียกว่าแอสตะระบะดี้ (Astarabadi) ซึ่งเป็นแคว้นเล็ก ๆ ตั้งอยู่ระหว่างแคว้นโคระซานหรือคูระซาน (Khurazan) ของอิหร่านกับทะเลสาบแคสเปียน (The Caspian Sea) หากท่านอกามะหะหมัดผู้นี้เป็นบุตรชายของโมฮัมมัดสะอิดน้องชายของท่านเฉกอะหมัดตามที่ปรากฏอยู่ในปกรณัมต่าง ๆ ท่านเฉกอะหมัดก็น่าจะเป็นชาวเมืองใดเมืองหนึ่งจากแคว้นแอสตะระบัดหรือดินแดนที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับแอสตะระบัดด้วย (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2547: 100)

ผู้วิจัยได้สืบความถึงข้อเท็จจริงดังกล่าวโดยการสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากการสัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้แสดงทัศนคติเกี่ยวกับการสันนิษฐานเมืองกูนและกุม ไว้ว่า

ตามประวัติบันทึกว่าท่านเฉกมาจากเมืองกูน แต่ปัจจุบันเมืองนี้ไม่มีแล้ว หายไปแล้ว แล้วพอรัฐบาลอิหร่านสนับสนุนให้ไทยเจริญสัมพันธไมตรีกับอิหร่าน ปรากฏว่ามีการเขียนประวัติของท่านเฉกอะหมัดเป็น 3 ภาษา มีภาษาอังกฤษ ภาษาอิหร่าน และภาษาไทย มีการพยายามนำเสนอว่าท่านมาจากเมืองกุม ก็เลยกลายเป็นชาวกุมี คืออิหร่านเนี่ย เวลามาจากเมืองไหนเค้าจะลงท้ายว่า อี เช่นมาจากอิหร่านก็เป็น เตหะรามี คือชาวเมืองเตหะราน อย่างผมเนี่ย ชาวเปอร์เซียจะเรียกผมว่า บางกายี คือมาจากบางกอก ท่านเฉกมาจากเมืองกูน ก็จะเป็นกุนี แต่กุนีไม่มีแล้วในปัจจุบัน หายไปแล้วจากแผนที่ แต่มีเมืองกุมขึ้นมา แล้วเมืองกุมดันสำคัญมากเพราะเป็นศูนย์กลางของนิกายชีอะห์ บรรดาผู้นำทางศาสนาต่าง ๆ จะจบมาจากมหาวิทยาลัยศาสนาที่นั่น และเป็นศูนย์กลางเก่าแก่มากของอิหร่านในเรื่องของชีอะห์ เพราะฉะนั้นรัฐบาลอิหร่านก็พยายามจะประชาสัมพันธ์ให้ท่านเฉกเป็นชาวเมืองกุม เพราะใกล้เคียงกันคำว่ากูนมากที่สุด คือกุมี ก็เลยกลายเป็น เฉกอะหมัด กุมี หรืออาจออกเสียงเป็นคูมี ทีนี้เมืองกุมอยู่ตรงไหน เมืองกุมอยู่ตรงใต้เตหะราน ห่างไปประมาณซัก 70 กิโล เป็นเมืองทะเลทราย เพราะฉะนั้นเนี่ย อะไรทั้งหมดของท่านเฉกก็จะมีลักษณะของคนที่มาจากเมืองทะเลทราย โพกผ้ามา อยู่ในกระโจม อยู่ในอาคารที่เป็นทรงโดมกลางทะเลทราย ทีนี้ศา

สนสถานของมุสลิมนิกายชีอะห์ในประเทศไทยส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นทรงแบบนั้นเลย เป็นทรงปั้นหยา ก็เกิดข้อสงสัยขึ้นมาถ้าสมมุติว่าท่านเฉกมาจากเมืองกุมจริง ต้องมีกุมมี culture ตรงนั้นไม่ปรากฏในมุสลิมนิกายชีอะห์ในประเทศไทย แต่ว่าวัฒนธรรมส่วนใหญ่เป็นวัฒนธรรมที่มาจากที่อื่น ก็เลยเป็นที่มาของการไปค้นหาว่ากุนีอยู่ที่ไหน เมืองกูนเนี่ยมีหรือเปล่า หรือว่าบันทึกเขียนผิดจากกุมเหมือนกับที่อิหร่านพยายามจะบอกว่ามาจากกุม ในที่สุดก็ไปเจอเมืองกูนจริง ๆ ในแผนที่เก่า แผนที่ศตวรรษที่ 16 ผมไปเจอในแผนที่ของอิตาลีในศตวรรษที่ 16 มีชื่อเมืองกูนจริง ๆ ภาษาละตินเขียนว่า kune กูนอยู่ตรงแคว้นแอสตะระบาดี้หรือแอสตะระบัด ปรากฏว่าแอสตะระบัดพ้องกับหนังสือลำเภากษัตริย์สุลัยมานระบุว่าอกามหะหมัดมาจากเมืองแอสตะระบัด เป็นชาวแอสตะระบาดี้ กูนอยู่ในแอสตะระบัด เฉกอะหมัดก็ต้องมาจากที่เดียวกับหลานของท่าน ถูกไหม เพราะฉะนั้นก็ไม่ผิดเลยที่เฉกอะหมัดจะมาจากเมืองกูน เป็นชาวกุนี เมืองกูนอยู่ในแคว้นแอสตะระบัด ปัจจุบันแอสตะระบัดเปลี่ยนชื่อไปแล้วเป็นมาซันดาราน อยู่ทางเหนือของอิหร่าน ติดกับแคสเปียนติดทะเล นี่คือเหตุผลที่ทำไมอ.พิทยาถึงเชื่อว่าเฉกอะหมัดอาจมาจากรัสเซีย เพราะแคสเปียนติดกับรัสเซีย ติดกับอุซเบกิสถาน ติดกับจอร์เจีย ท่านเสนอด้วยซ้ำไปว่าอาจจะเป็นชาวจอร์เจียน มาจากอาร์เมเนีย มาจากจอร์เจีย นั่นคือข้อเสนอซึ่งมาจากฐานตรงนี้แหละเชื่อมโยงกับเรื่องที่ท่านเก่งเดินเรือด้วย กุมอยู่กลางประเทศแต่กูนอยู่ติดทะเล ซึ่งคนที่อยู่บริเวณแคสเปียนเนี่ยมีเชื้อเติร์กด้วย ก็เลยเป็นที่มาที่อ.พิทยา ระบุว่าน่าจะมีเชื้อเติร์กด้วย ซึ่งผมก็ค่อนข้างเอนเอียงไปตรงนี้ ทำไมผมถึงเอนเอียง เพราะเมื่อ ซัก 5-6 ปีที่ผ่านมา มีทายาทของสายตระกูลบุนนาคคนหนึ่ง เค้ามาหาผมพร้อมดาบ เป็นดาบเติร์ก เค้าก็สงสัยมากว่าคือดาบอะไร เป็นดาบประจำตระกูล ได้มา ตกทอดมา แล้วเค้าไม่รู้ ผมก็เลยถ่ายรูปตราที่ประทับไว้แล้วก็ไปค้นดู ปรากฏว่าตรานี้เป็นตราที่ผลิตที่อิหร่าน ศตวรรษที่ 17 เพราะฉะนั้นก็สอดคล้องกับแนวคิดของอ.พิทยา ว่าอาจจะมีเชื้อสายเป็นเติร์ก เพราะมาจากตอนเหนือ เติร์กจะอยู่เยอะ มัสยิดเนี่ยเค้าสร้างเป็นทรงปั้นหยา ไม่ได้สร้างเป็นทรงโดม เพราะว่าตรงนั้นอยู่ติดทะเล ฝนตกชุก อากาศคล้ายบ้านเรามาก คนส่วนใหญ่เป็นเกษตรกรทำนาแบบนาดำ ปลูกข้าวแบบข้าวหอมแบบเรา วัฒนธรรมคล้ายกับเรา แคว้นนั้นเป็นแคว้นที่คนถูกส่งออกไปข้างนอกเยอะมาก ผ่านอัฟกานิสถาน ลงมาปากีสถาน แล้วก็มาอินเดีย จะมาทางบก เข้าไปอินเดียก่อน จากอินเดียถึงมาทางทะเล บ้านเรือนรูปทรงเหมือนกับกุฎีเจริญพาศน์มาก อันนี้คือบ้านเรือนในแอสตะระบัด มัสยิดจะสร้างทรงแบบเนี่ย เหมือนกับที่เจริญพาศน์ เนี่ยผมไปถ่ายรูปมา ก็จึงบอกว่า กุนี อยู่นี่ ถ้าเป็นภาษาเปอร์เซีย ใครมาจากเมืองไหนเค้าจะลงท้ายด้วย อี ก็เฉกอะหมัด กุนี ก็ถูกแล้ว ไม่ใช่ กุมี หรือคูมี เส้นเหนือเป็นเส้นที่ใช้เดินทางอยู่แล้ว เลาะแคสเปียนไป ผมสันนิษฐานว่าท่านเฉกมาจากดินแดนที่

คล้าย ๆ ภาคเหนือของเรา คล้ายมาก ฝนตกชุกในฤดูฝน ปลูกข้าวนาดำแบบเรา ท่านจึงชินมากกับลักษณะอากาศหรือภูมิประเทศแบบเมืองไทย เพราะว่าพืชคล้าย ๆ กัน (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563)

จากข้อมูลทางเอกสารและคำสัมภาษณ์ สรุปได้ว่า ภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดมี 2 แนวคิด คือ แนวคิดที่เชื่อว่ามาจากเมืองกูน และแนวคิดที่เชื่อว่ามาจากเมืองกุม ซึ่งทั้งสองแนวคิดก็ต่างมีเหตุผลสนับสนุนความคิดของตน สามารถอธิบายความได้ดังนี้

แนวคิดที่เชื่อว่าเฉกอะหมัดมาจากเมืองกูน เพราะยึดถือจากหลักฐานชั้นต้นคือจดหมายเหตุสายสกุลบุนนาคที่ว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเมืองกูน แห่งอาณาจักรเปอร์เซียเป็นปฐม ปัจจุบันเมืองกูนได้ถูกเปลี่ยนชื่อเป็นเมืองอื่นไปแล้วซึ่งสันนิษฐานว่าคือเมืองละแวกกอร์เกิ้ลในปัจจุบัน (อยู่แถบแอสตะระบัดในอดีต ปัจจุบันชื่อมาซาดาราน) ในแผนที่ศตวรรษที่ 16 ปรากฏชื่อเมืองกูนหรือกุนีในรูปภาษาละตินซึ่งสะกดว่า kune จึงเป็นหลักฐานยืนยันว่าเมืองดังกล่าวมีอยู่จริง อีกทั้งเมืองกูนยังมีความสัมพันธ์กับแคว้นแอสตะระบัดซึ่งเป็นภูมิลำเนาของอกามะหะหมัดผู้ซึ่งเป็นหลานชายของเฉกอะหมัดที่ได้ถูกบันทึกไว้ในหนังสือสำเภากษัตริย์สุลัยมาน เนื่องจากกูนเป็นส่วนหนึ่งของแคว้นแอสตะระบัด ในเมื่อหลานชายมาจากแคว้นแอสตะระบัด ผู้เป็นลุงอย่างเฉกอะหมัดก็มีความเป็นไปได้สูงที่จะมาจากเมืองละแวกเดียวกับเมืองกูนอย่างสมเหตุสมผล นอกจากนี้เหตุผลประการสำคัญอีกเรื่องคือลักษณะกุฏิของชาวชีอะห์ที่ปรากฏในประเทศไทย พบว่าส่วนใหญ่เป็นทรงปั้นหยา ซึ่งมีความละม้ายกับสถาปัตยกรรมในแคว้นมาซาดารานต่างจากสถาปัตยกรรมในเมืองกุมที่มีรูปทรงโดมเป็นส่วนใหญ่

แนวคิดที่สองเชื่อว่าเฉกอะหมัดมาจากเมืองกุม เนื่องจากการสันนิษฐานว่าคำว่า กุน กูน หรือกุนี ที่ปรากฏในหลักฐานชั้นต้นอาจเกิดจากการเพี้ยนคำจากกุมเป็นกูนซึ่งออกเสียงใกล้กันกอปรกับการไม่พบชื่อเมืองกูนในแผนที่ประเทศอิหร่านแต่กลับพบชื่อเมืองที่มีใกล้เคียงกันอย่างเมืองกุม จึงทำให้เข้าใจว่าเมืองกูนในหลักฐานชั้นต้นความจริงคือเมืองกุม ซึ่งเมื่อศึกษาบริบทของเมืองเมืองกุม พบว่า เป็นศูนย์กลางทางศาสนาของประเทศอิหร่านในปัจจุบัน นักการศาสนาส่วนใหญ่มักจบการศึกษาจากเมืองดังกล่าว เมื่อพิจารณากับบริบทของเฉกอะหมัดจึงเกิดการเชื่อมโยงจากการตีความที่ว่าเฉกอะหมัดเป็นผู้ที่มีความรู้ทางศาสนา ดังนั้นผู้ที่มีความรู้ในเรื่องดังกล่าวจึงน่าจะมาจากเมืองที่เป็นศูนย์กลางทางศาสนาอย่างเมืองกุม

2.2.3.1 ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกูน

เมืองกูน เป็นชื่อเมืองที่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดครั้งแรกในจดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาคก่อนที่เอกสารในสมัยต่อมาจะกลายชื่อเมืองเป็นเมืองกุม ข้อสันนิษฐานถูกคัดแยกออกหลายแง่มุม แต่กระแสหลักที่พอเป็นที่ยอมรับในวงวิชาการประกอบด้วย 2 ประเด็นหลัก ๆ ซึ่งอาจเกิดจากการกลายคำหรืออาจเกิดจากการวิเคราะห์ถึงความสำคัญของเมืองซึ่งน่าจะเชื่อมโยงกับตัวของเฉกอะหมัด ทั้งสองทัศนะนี้คงสุดแท้แต่จะพิจารณาด้วยเหตุที่ว่าหลักฐานชั้นต้นที่แท้จริงไม่ได้มีการบันทึกในสมัยที่เฉกอะหมัดยังมีชีวิตอยู่ล้วนแต่เป็นงานเขียนที่ค่อนไปในทางปกรณัมทั้งสิ้น จึงต้องใช้วิจารณญาณเข้าประกอบในการตัดสินใจ

รองศาสตราจารย์พิทยา บุนนาค ได้อธิบายถึงนัยยะสำคัญทั้งหลายของเมืองกูน ไว้ในหนังสือปฐมจุฬาราชมนตรี จากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยา ความว่า

อันหลักฐานเรื่องกูนหรือกุนีในขณะนี้มีอยู่ด้วยกันสองแห่งที่จะนำเสนอ แห่งแรกปรากฏอยู่ในแผนที่โบราณบริเวณทะเลดำ (Black Sea) ที่พวกชาติฝรั่งทำขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 18 สำเนาพิมพ์เก็บอยู่ในห้องสมุดสถานกงสุลอังกฤษ กรุงเตหะราน ประเทศอิหร่าน แผนที่ชุดนี้คุณดวงฤดี มาร์คส์ (Duangrydee Markes) ภรรยาท่านทูตประเทศนิวซีแลนด์ประจำกรุงเตหะรานในครั้งนั้น เป็นผู้หาพบเมื่อเดือนธันวาคมปี 2535 / 1992 ซึ่งแผนที่ชุดนี้จะเรียก “เมืองกูนทะเลดำ”

แห่งที่สองเป็น กูน กุนี หรือ กูนี ซึ่งตั้งอยู่ประมาณ 15 กิโลเมตร นอกเขตเมืองแอสตะระบัด (Astarabad) ด้านตะวันออก ซึ่งเมืองแอสตะระบัดนี้ตั้งอยู่มุมด้านตะวันออกเฉียงใต้ของทะเลแคสเปียน (Caspian Sea) ซึ่งกุนีแห่งที่สองนี้ปรากฏอยู่ในรายชื่อในจดหมายเหตุที่บันทึกขึ้นเมื่อปี 2124 / 1581 และได้ถูกนำมาอ้างในหนังสือของนายราบิโน (H. L. Rabino) เรื่อง Mazandaran and Astarabad จัดพิมพ์ขึ้นเมื่อปี 2471/1928 หลักฐานที่สองนี้เตช บุนนาค เป็นผู้ค้นพบขณะที่ดำรงตำแหน่งเป็นเอกอัครราชทูตไทยประจำกรุงปารีสเมื่อปี 2542/1999 ซึ่งท่านทูตได้ถ่ายสำเนาหนังสือดังกล่าวไว้ 3 ชุด ชุดหนึ่งเก็บไว้เอง ชุดหนึ่งถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ชุดสุดท้ายได้มอบไว้ให้ข้าพเจ้าผู้เขียน ต่อไปจะเรียกกุนีแห่งที่สองนี้ว่า “กุนีทะเลแคสเปียน” ส่วน กุนี ที่อื่น ๆ เช่น แม่น้ำในแคว้นอานธรประเทศ (Andhra Pradesh) ในอินเดีย ขอยกเว้นไม่นำเสนอ

เมืองกูนในแผนที่โบราณในแถบทะเลดำที่ได้กล่าวถึงนี้มีอยู่หลายชุด ทำขึ้นโดยฝรั่งหลายชาติ เช่น ฮอลันดา ฝรั่งเศส อังกฤษ อิตาเลียน มีอายุอยู่ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 18 ชื่อของเมืองนั้นสะกดคล้าย ๆ กันทั้งหมดโดยเขียนเป็นอักษรโรมัน สะกดออกเสียงผิดแปลกแตกต่างกันไปบ้างตามสำเนียงภาษาของชาติเหล่านั้น เช่น เมือง Ghiuna, Kune, Gounia, Gonia, Goi, Gunia, Gouania ในแผนที่โบราณต่าง ๆ นั้นปัจจุบันก็ยังมีชื่อโกเนว (Gonio)

ตั้งอยู่บนเส้นรุ้งที่ 41-33 เส้นแวง 41-34 ในประเทศจอร์เจีย (Georgia) แคว้นอจาระ (Ajara / Adzhariya) ตั้งอยู่ทางด้านเหนือของแม่น้ำแบท (Bat) โดยฝั่งใต้ของแม่น้ำคือเมืองแบทอุมิ (Bat umi) มีระยะห่างจากเมืองโกเนว (Gonio) ประมาณ 15 กิโลเมตร เมืองโกเนว (Gonio) เป็นชุมชนสุดท้ายของแคว้นอจาระ (Ajara) อยู่ติดกับพรมแดนประเทศสาธารณรัฐตุรกี เมืองกูนที่ปัจจุบันนี้ชื่อโกเนว (Gonio) ที่ตั้งอยู่ตอนมุมตะวันออกเฉียงใต้ของทะเลดำในแผนที่โบราณที่กล่าวถึงนี้ จะเป็น กุนี หรือ กูนี ในจดหมายเหตุหรือไม่ ขอให้เปิดใจให้กว้างไว้ก่อน หากเป็นดังที่ว่าจริงเชื้อชาติต้นกำเนิดของเฉกอะหมัดก็คงจะไม่ใช่เป็นอิหร่าน แต่เป็นชาวจอร์เจีย (Georgian) หรือภาษาฟาร์ซีเรียก กอรจิ ด้วยเหตุที่ว่าเมืองดังกล่าวในแผนที่โบราณและปัจจุบันระบุว่าอยู่ในจอร์เจีย ถึงแม้ท่านจะถือสัญชาติอิหร่านหรือแขกมะหง่นที่ว่าไว้ในจดหมายเหตุก็ตามที หากเมือง กุนี ในแผนที่โบราณนี้เป็นเมืองเดียวกับในจดหมายเหตุและหากเฉกอะหมัด “เป็นชาวเมืองกูน” แคว้นอจาระ (Ajara) นี้แล้วไซร้ท่านก็คงหน้าตากระเดียดไปทางฝรั่ง แต่ก็ไม่ใช่ฝรั่งไปเสียทีเดียวหรือที่ไทยเรียกว่าแขกขาว หรือ แขกเทศ นั้นแล เรื่องนี้เป็นไปได้มาก เพราะอย่าลืมว่าหนึ่งในสามของประชากรอิหร่านปัจจุบันมีสายเลือดจอร์เจียนอยู่ในตัว พูดง่าย ๆ คือ 1 ใน 3 ของคนอิหร่านมีบรรพบุรุษเป็นชาวจอร์เจียนและรุ่นของเฉกอะหมัดก็เป็นรุ่นแรก ๆ ของบรรพบุรุษดังกล่าวที่เข้ามาอยู่ในอิหร่านในฐานะเชลยศึกและยังไม่ถูกผสมไปกับชาวอิหร่านมากนัก หน้าตาจึงยังกระเดียดไปทางฝรั่งอยู่มาก

อัน กุนี ฝั่งทะเลแคสเปียนนี้ในจดหมายเหตุดังกล่าวว่าอยู่ที่เมืองแอสตะระบัด (Astarabad) มุมตะวันออกเฉียงใต้ของทะเลแคสเปียนซึ่งในแผนที่อิหร่านปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีเมืองที่ชื่อว่าแอสตะระบัด (Astarabad) แต่ก็ปรากฏในแผนที่โบราณสมัยราชวงศ์ซาฟาวีเพราะแอสตะระบัด (Astarabad) ปัจจุบันได้เปลี่ยนชื่อมาเป็นกอร์แกน (Gorgan / Gurgan)

อย่างไรก็ตาม หากจะพิจารณาทั้งทางหลักฐานและข้อมูลแล้วกุนี (Guni) ที่แอสตะระบัดของอิหร่านอยู่ริมฝั่งด้านตะวันออกเฉียงใต้ของทะเลแคสเปียน (Caspian Sea) ออกจะมีน้ำหนักมากด้วยเหตุผลประการแรกชื่อ กุนี กุนิ หรือ กุหนี่ ใน “จดหมายเหตุประถมวงศ์ฯ” แม้จะออกสำเนียงเพี้ยนไปบ้างแต่ก็ทราบได้ว่าเป็นที่เดียวกัน ประการที่สองหลักฐานใน Wagy-Nama มีอายุสืบกลับไปจนถึงฮิจเราะห์ศักราช 989 ร่วมสมัยรัชกาลสมเด็จพระนเรศวรซึ่งเก่ากว่าสมัยของเฉกอะหมัดจึงเป็นไปไม่ได้ว่าข้อมูลนี้เป็นของใหม่ ประการที่สามข้อมูลดังกล่าวสอดคล้องกับความใน Wagi-Nama ซึ่งได้กล่าวไปแล้วในจดหมายเหตุ The Ship of Sulaiman ประการสุดท้ายชาวอิหร่านส่วนใหญ่ที่อพยพไปตั้งถิ่นฐานอยู่เกาะชวาเกาะสุมาตราที่ราบสูงเดคข่านและรวมถึงกรุงศรีอยุธยาก็มาจากแถบตะวันออกเฉียงใต้ของ

ทะเลแคสเปียนไม่ว่าจะเป็นแคว้นคูราซาน (Khurasan) หรือแอสตะระบัด (Astarabad) ก็ด้วยเหตุผลที่ได้กล่าวแล้วคือการกีดกันในเรื่องสายซูฟีและสงครามกับอุซเบ็ก (พิทยา บุนนาค, 2557: 73-74)

จากข้อมูลทางเอกสารอาจสรุปได้ว่าเมืองกูนที่ปรากฏอยู่ตามหลักฐานที่ระบุถึงภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดสันนิษฐานว่ามีอยู่ 2 แห่งด้วยกัน กล่าวคือ แห่งแรกปรากฏอยู่ในแผนที่โบราณที่วาดโดยชาวตะวันตกราวคริสต์ศตวรรษที่ 18 ค้นพบโดยคุณดวงฤดี มาร์ค ภรรยาเอกอัครราชทูตประเทศนิวซีแลนด์ประจำกรุงเตหะราน ประเทศอิหร่าน เมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. 2535 (ค.ศ. 1992) ซึ่งในแผนที่ดังกล่าวปรากฏชื่อว่า เมืองกูนทะเลดำ โดยแผนที่แสดงที่ตั้งเมืองกูนทะเลดำมีการผลิตขึ้นอย่างหลากภาษา จึงเป็นเหตุให้ชื่อเมืองกูน มีการสะกดแตกต่างกันตามแต่ภาษาในท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น Ghiuna, Kune, Gounia, Gonia, Goi, Gunia, Gouania สิ่งยืนยันได้เป็นอย่างดีถึงการตีความการสะกดดังกล่าวคือ ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองซึ่งตั้งอยู่เส้นรุ้งที่ 41-33 เส้นแวง 41-34 เหมือนกัน สรุปได้ว่าแม้การสะกดจะผิดเพี้ยนไปจากกัน แต่การออกเสียงค่อนไปทางคำว่า กุนี เหมือนกันกอปรกับทุกเมืองที่นำเสนอตั้งอยู่บนเส้นรุ้งและเส้นแวงเดียวกัน เมืองดังกล่าวทั้งหมดจึงหมายถึงเมืองเดียวกันทุกเมืองอันคือเมืองกูนนั่นเอง ซึ่งเมืองดังกล่าวที่ปรากฏในแผนที่โบราณนี้อยู่ในประเทศจอร์เจีย (Georgia) แคว้นอจาระ (Ajara / Adzhariya) ทางฝั่งเหนือของแม่น้ำแบท (Bat) โดยฝั่งใต้ของแม่น้ำคือเมืองแบทอุมิ (Bat umi)

ที่ตั้งของเมืองกูนแห่งที่สองอยู่ริมทะเลแคสเปียน (Caspian sea) ปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุที่บันทึกขึ้นเมื่อปีพ.ศ. 2124 (ค.ศ. 1581) หลักฐานดังกล่าวถูกค้นพบโดยดร.เตช บุนนาค เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเอกอัครราชทูตประเทศไทยประจำกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส กุนีที่ว่านี้ตั้งอยู่ประมาณ 15 กิโลเมตร นอกเขตเมืองแอสตะระบัด (Astarabad) ด้านตะวันออก ซึ่งเมืองแอสตะระบัดนี้ตั้งอยู่มุมด้านตะวันออกเฉียงใต้ของทะเลแคสเปียน (Caspian Sea) ซึ่งในแผนที่อิหร่านปัจจุบันไม่ปรากฏว่ามีเมืองที่ชื่อว่าแอสตะระบัด (Astarabad) แต่ก็ปรากฏในแผนที่โบราณสมัยราชวงศ์ซาฟาวีเนื่องจากปัจจุบันเมืองแอสตะระบัด (Astarabad) ได้เปลี่ยนชื่อเป็นกอร์แกน (Gorgan / Gurgan)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้ให้ข้อมูลตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกูน พร้อมทั้งอธิบายบริบทที่เกี่ยวข้องไว้ว่า

ปัจจุบันแผนที่เมืองกูนไม่มี จะปรากฏอยู่ในหนังสือที่ผมเขียน นี่คือแผนที่ ผมไปเจอที่ญี่ปุ่น เป็นแผนที่เมืองที่ชื่อว่ากูน ก็คือชาวกุนี อยู่ในแผนที่เก่าในคริสต์ศตวรรษที่ 16 ตรงกับช่วงที่เฉกอะหมัดอพยพมาสยามพอดี เป็นแผนที่ของ Tommaso Porcacchi เป็นชาว Venezia ในแผนที่จะเขียนว่า Kune อยู่ที่แคว้นแอสตะระบัด แต่ในแผนที่จะเขียนเป็นภาษาละตินว่า Leselbas เมืองนี้คงหายไป ตัวเมือง kune น่าสนใจมาก อยู่ติดกับแอสตะระบัดซึ่งก็คือเมืองแอสตะระบัดที่อกามะหะหมัดมา ในเอกสารเปอร์เซียก็บอกอยู่ว่าอกามะหะหมัดเป็นชาวแอสตะระบัด เพราะฉะนั้น kune ก็อยู่แถวทะเลแคสเปียน ซึ่งเมืองหายไปแล้ว เพราะบริเวณนี้เกิดสงครามบ่อยครั้งกับอุสเบก เขาจะมารบแล้วก็กวาดต้อนผู้คน ทำลายเมือง เมืองเลยอาจจะหายไปเพราะทำสงครามมาตลอด ก็เลยเกิดเมืองใหม่ขึ้นมาทีหลัง ซึ่งปัจจุบันบริเวณนี้น่าจะอยู่ในแคว้นมาซานดาราน อยู่ตอนเหนือของเปอร์เซีย (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

ภาพที่ 2.3 แผนที่ของ Tommaso Porcacchi ชาว Venezia ราวคริสต์ศตวรรษที่ 16 แสดงที่ตั้งเมือง Kune (คำที่ขีดเส้นใต้บริเวณกลางแผนที่) แคว้นแอสตะราบัด (Astarabad) (ในแผนที่เขียนตามภาษาละตินว่า Leselbas)
แหล่งที่มา: เจ้าเซ็น ชีอะห์ในสยามประเทศ (2547: 5)

จากคำสัมภาษณ์ พบว่า ในปัจจุบันเมืองเมืองกูนไม่ปรากฏอยู่บนแผนที่แล้ว สันนิษฐานว่าเมืองดังกล่าวคงสลายไปในช่วงสงครามอุซเบก เทียบกับหลักฐานชั้นต้นที่ระบุถึงภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดพบว่า เมืองกูนดังกล่าวคือเมืองกูนที่อยู่ในแคว้นแอสตะระบัดประเทศ

อิหร่าน ติดทะเลสาบแคสเปียน ซึ่งภูมิประเทศในบริเวณดังกล่าวในปัจจุบันสันนิษฐานว่าอยู่ละแวกเมืองซารี แคว้นมาซาดาราน

จากข้อมูลทางเอกสารและคำสัมภาษณ์ สรุปความเรื่องตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกูนได้ว่า ตามหลักฐานเอกสารโบราณสืบค้นปรากฏเมืองกูนอยู่ 2 แห่งด้วยกัน แห่งแรกคือเมืองกูนทะเลดำในประเทศจอร์เจีย แห่งที่สองคือเมืองกูนทะเลแคสเปียนในประเทศอิหร่าน

ถึงแม้ว่าชื่อเมืองกูนจะปรากฏทั้งเมืองกูนทะเลดำ และเมืองกูนทะเลแคสเปียนจนอาจสับสนได้ว่า แท้จริงแล้วเมืองกูนตามภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดคือเมืองกูนเมืองใด ข้อสังเกตนี้เป็นที่ยุติได้ว่าเมืองกูนตามประวัติของเฉกอะหมัดหมายถึงเมืองกูนทะเลแคสเปียนซึ่งอยู่ในอาณาบริเวณประเทศอิหร่าน เนื่องจากข้อมูลดังกล่าวเมื่อนำไปเชื่อมโยงกับข้อมูลชั้นต้นที่ปรากฏในจดหมายเหตุสายสกุลบุนนาคที่กล่าวว่า เฉกอะหมัดเป็นชาวแอสตะระบัด ประกอบกับเมื่อพิจารณาตามข้อมูลที่ปรากฏในบันทึกการเดินของคณะทูตเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาที่มีการกล่าวถึงอกามหะหมัดผู้เป็นหลานชายของเฉกอะหมัดว่าเป็นชาวเมืองแอสตะระบัดก็ยิ่งเชื่อได้ว่าเฉกอะหมัดผู้เป็นลุงก็ย่อมมีความเป็นไปได้สูงที่จะมาจากย่านเดียวกันกับหลานชาย เมื่อพิจารณาถึงจุดนี้ เมืองกูนตามประวัติจึงมีข้อแม้ว่าจักต้องเป็นเมืองกูนที่อยู่ในแคว้นแอสตะระบัด เมืองกูนทะเลดำที่อยู่ในเขตประเทศจอร์เจียจึงไม่ใช่เมืองกูนตามปกรณัมที่กล่าวถึงเฉกอะหมัดหากแต่เมืองนั้นคือเมืองกูนทะเลแคสเปียนอันอยู่ในเขตแอสตะระบัดแห่งอาณาจักรเปอร์เซีย คาดว่าปัจจุบันตั้งอยู่ละแวกเมืองซารีกับเมืองกอร์แกนประเทศอิหร่าน

2.2.3.2 ตำแหน่งที่ตั้งของเมืองกุม

สุดารา สุจฉายา ได้บรรยายถึงลักษณะประชากร สภาพภูมิอากาศ รวมถึงสภาพภูมิประเทศของเมืองกุมในปัจจุบันไว้ในวารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 ความว่า

เมืองนี้ได้ชื่อว่าเป็น Holy Land หรือเมืองศักดิ์สิทธิ์ด้านศาสนา เนื่องจากท่านหญิงมะซูมะฮ์ซึ่งเป็นน้องสาวของอิหม่ามริฎอ-อิหม่ามท่านที่ 5 ของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์ได้มาเสียชีวิต ณ เมืองนี้ จึงทำให้เมืองดังกล่าวกลายเป็นที่อ้างอิงทางประวัติศาสตร์ศาสนา และยังเป็นศูนย์กลางทางการศึกษาด้านศาสนาและวัฒนธรรมอิสลาม ด้วยเป็นแหล่งรวมของสำนักและสถาบันการเรียนรู้ในสาขาศาสนวิทยาโดยตรงของนักเรียนทางศาสนา ผู้รู้ทางศาสนา และการจัดพิมพ์ตำราทางด้านวรรณกรรมอิสลามออกเผยแพร่ไปยังประเทศต่าง ๆ จนบางครั้งถึงกับเปรียบเปรยเมืองกุมว่า “เป็นวาติกันของโลกอิสลาม” เลยทีเดียว

ผู้หญิงเมืองนี้นิยมที่จะคลุมชาดอร์ (chador) สีดำมิดชิดแม้อากาศจะร้อนกว่าเตหะรานที่อยู่ห่างราว 70 กิโลเมตร และผู้ชายส่วนใหญ่ก็จะสวมเสื้อคลุมสีดำหรือไม่ก็สีน้ำตาลพร้อมผ้าโพกศีรษะที่บ่งบอกความเป็นผู้รู้ด้านศาสนา

เมืองกุมตั้งอยู่บนที่ราบต่ำทางตอนเหนือของเตหะรานในจังหวัดกุม... ตลอดระยะการเดินทางสู่เมืองกุมจะผ่านภูมิประเทศที่แห้งแล้งอันปกคลุมไปด้วยกองเกลือและยิปซัม รวมทั้งหินละลายจากภูเขาไฟ และเมื่อใกล้เข้าเมืองจะผ่านทะเลเกลือ (Salt Lake) ที่เป็นทะเลสาบน้ำเค็มจัดเห็นขาวโพลนไปทั่วทั้งทะเลสาบ ซึ่งอาจเป็นเหตุให้น้ำประปาในเมืองกุมเป็นน้ำกร่อย น้ำจืดที่ใช้บริโภคจึงมีราคาสูงเพราะต้องนำเข้าน้ำขวดมาจากเมืองอื่น (สุดารา สุจฉายา, 2547: 76)

พลับพลึง คงชนะ จินดา จำเริญ และสาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง ได้บรรยายบรรยากาศเมืองกุมในปัจจุบันไว้ในหนังสืออิหร่าน ภูมิลักษณ์ ประชาชน และวัฒนธรรมความว่า *“เมืองกุมสองฟากทางมีบรรยากาศคล้าย ๆ กรุงศรีอยุธยาบ้านเราแต่รถวิ่งไปอีกสักพักก็จะแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงคือจะเป็นพื้นที่ทะเลทรายเป็นที่โล่งราบเรียบมีภูเขาเป็นระยะ ๆ ในบางช่วงมีการจอดรถเพื่อเติมน้ำมันและซื้อน้ำแข็งเป็นจุดที่มีน้ำแข็งมาเปิดจำหน่ายอย่างเป็นจริงเป็นจังเพราะถ้าพ้นจากจุดนี้ไปแล้วสังเกตว่าจะไม่มีร้านค้าย่อยอะไรอีกเลย”* (พลับพลึง คงชนะ จินดา จำเริญ และสาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง, 2551: 67)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับลักษณะทางภูมิประเทศ รวมทั้งทัศนะที่เกี่ยวกับบริบทของเมืองกุม ไว้ว่า *“กุมเป็นเมืองทะเลทราย อยู่ใต้เตหะรานลงไปประมาณ 70 กิโล กุมเป็นศูนย์กลางการศึกษาศาสนาอิสลาม นิกายชีอะฮ์ ถ้าเปรียบก็เหมือนวาติกันของชีอะห์”* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.4 แผนที่แสดงที่ตั้งเมืองกุม (Qom)

แหล่งที่มา: https://www.infoplease.com/atlas/middle-east/iran-map

จากข้อมูลทางเอกสารและคำสัมภาษณ์สรุปได้ว่า เมืองกุม ตั้งอยู่ทางตอนใต้ของเมืองเตหะรานห่างออกไปประมาณ 70 กิโลเมตร ปรากฏอยู่ในแผนที่ประเทศอิหร่านในปัจจุบัน ลักษณะภูมิประเทศสลับคละเคล้ากันไปทั้งหมด 3 ส่วน คือ ส่วนพื้นที่ราบลุ่ม ส่วนพื้นที่ทะเลทราย และส่วนพื้นที่ภูเขา กล่าวได้ว่าเมืองกุมเป็นเมืองศูนย์กลางแห่งศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ ประจำประเทศอิหร่าน ส่วนใหญ่แล้วนั้นสถานศึกษาด้านศาสนาก็ดี ศาสนสถานที่สำคัญ ๆ ก็ดี ล้วนตั้งหลักปักฐานอยู่ในเมืองกุมแห่งนี้

ปัจจัยในการศึกษาประวัติ ภูมิลำเนา และชาติพันธุ์ เป็นสาระสำคัญในการกำหนดจุดตั้งต้นเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา เนื่องจากข้อมูลดังกล่าวจะเป็นฐานแนวคิดสำคัญในการกำหนดจุดเริ่มต้นของบทเพลงในการเดินทางของเฉกอะหมัดด้วยการเล่าเรื่องผ่านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากชุดข้อมูลที่เสนอว่า เฉกอะหมัดเป็นชาวกุนีโดยกำเนิด ดังนั้นเมืองกูนจึงเป็นเมืองสำหรับการประพันธ์บทเพลงนี้ตั้งต้นแห่งการเดินทางของเฉกอะหมัดเพื่อมายังกรุงศรีอยุธยา

2.2.4 เกียรติประวัติการเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยา

เฉกอะหมัดเป็นชาวต่างชาติที่มีบทบาทสำคัญในระบบการบริหารบ้านเมืองของสยาม ตลอดระยะเวลาการเข้ารับราชการเฉกอะหมัดได้สร้างคุณงามความดีอันเป็นคุณูประการประจักษ์หลายประการ เป็นปฐมบุรุษแห่งวงศ์เฉกอะหมัดยังผลให้สาแหรกสืบทอดรูปงานอันเกี่ยวพันกับความจงรักภักดีต่อราชวงศ์แต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาสืบมาจนถึงรัตนโกสินทร์

ดร.กัณฑาทิพย์ สิงหะเนติ ได้บรรยายถึงตำแหน่งหน้าที่ในการเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยาและคุณงามความดีที่สนองต่อแผ่นดินสยามของเฉกอะหมัดไว้ในหนังสือเจ้าจอมก๊กออ ความว่า *“ท่านเฉกอะหมัดได้เข้ารับราชการ มียศเป็นเจ้าพระยาบวรราชนายกจางวางกรมมหาดไทยในสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและได้รับพระราชทานที่ดินตำบลบ้านท้ายคูหรือที่ชาวกรุงเก่าเรียกกันว่าบ้านแขกกะฎีเจ้าเซนวัดแขกใหญ่บ้างหรือบ้านแขกท่ากายีบ้าง”* (กัณฑาทิพย์ สิงหะเนติ, 2558: 6)

จากข้อมูลทางเอกสารพบว่าเฉกอะหมัดได้เข้ารับราชการในแผ่นดินสยามจนได้รับตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายกในสมัยแผ่นดินพระเจ้าปราสาททอง ด้วยคุณูปการที่มีต่อกรุงศรีอยุธยายังผลให้ได้รับพระราชทานที่ดินที่ตำบลท้ายคู

ผู้ช่วยศาสตราจาจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้บรรยายถึงเกียรติประวัติการเข้ารับราชการของเฉกอะหมัดในกรุงศรีอยุธยา ไว้ว่า

> *เมื่อสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมเสด็จขึ้นครองราชย์พระองค์ก็ทรงถูกคุกคามจากทหารอาสาญี่ปุ่นที่ได้รับการว่าจ้างมาเป็นราชองครักษ์ตั้งแต่รัชสมัยสมเด็จพระเอกาทศรถในเอกสารของชาวตะวันตกร่วมสมัยระบุว่าพวกญี่ปุ่นบุกเข้าไป ในพระราชวังหมายจะปลงพระชนม์พระมหากษัตริย์ ส่วนพระราชพงศาวดารกล่าวว่าพระยามหาอำมาตย์พร้อมด้วยไพร่พลได้ขับไล่ญี่ปุ่นออกไปได้ในหนังสือ “เฉกอะหมัด” ของพระยาโกมารกุลมนตรีกล่าวว่าท่านเฉกอะหมัดได้นำพลทหารแขกร่วมกับพระยามหาอำมาตย์ไล่ฆ่าฟันพวกญี่ปุ่นล้มตายเป็นอันมาก เราไม่อาจทราบได้ว่าท่านเฉกอะหมัดนำทหารเข้าร่วมกับพระยามหาอำมาตย์จริงหรือไม่และถ้าเข้าร่วมจริงจะเข้ามาในฐานะสหายของพระยามหาอำมาตย์หรือในฐานะราชองครักษ์หรือทั้งสองเหตุผลประกอบกันเพราะการนำทหารแขกเข้ามาในเขตพระราชฐานนั้นไม่ใช่เรื่องที่จะกระทำได้ถ้าไม่มีผู้นำเป็นคนสำคัญในพระบรมมหาราชวังแต่เราทราบจากเอกสารของฮอลันดาว่ากบฏญี่ปุ่นเกิดขึ้นเมื่อ พ. ศ. 2155 อันเป็นช่วงต้นรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมและจากจดหมายเหตุวันวลิตก็ทำให้ทราบว่าพระยามหาอำมาตย์มีเพื่อนเป็นมุสลิม เหตุการณ์ครั้งนี้จึงอาจสันนิษฐานได้ 2 ประการ ข้อสันนิษฐานประการแรกคือ ท่านเฉกอะหมัดรับราชการในตำแหน่งราชองครักษ์แขกแล้วตั้งแต่ต้นรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ต่อมาได้ร่วมกับพระยามหา*

อำมาตย์นำทหารรักษาพระองค์ที่เป็นแขกเข้าร่วมขับไล่พวกญี่ปุ่นออกไป ข้อสันนิษฐานที่สองคือ ท่านเฉกอะหมัดซึ่งยังเป็นพ่อค้ากึ่งทหาร และเป็นสหายกับพระยามหาอำมาตย์ได้นำกำลังพวกแขกมาสมทบช่วยขับไล่ญี่ปุ่นภายหลังสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมเห็นว่ามีความชอบจึงแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งราชองครักษ์ "จุฬาราชมนตรี" ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง

จากหลักฐานที่กล่าวมาแล้วข้างต้นแสดงว่าท่านเฉกอะหมัด มุสลิมชาวอิหร่านจากแคว้นคุระซาน ได้เข้ามารับราชการเป็นทหารองครักษ์ของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ในตำแหน่งจมื่นจงภักดีที่พระตำรวจขวาท่านผู้นี้ได้คบหาสมาคมกับจมื่นศรีสรรักษ์หัวหน้ามหาดเล็กหลวงจนกลายเป็นสหายสนิทต่อมาในปลายรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม จมื่นศรีสรรักษ์ก็ได้รับการสถาปนาเป็นออกญาศรีวรวงศ์ เมื่อสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมสวรรคตได้เกิดการแย่งชิงอำนาจระหว่างเจ้านายด้วยการสนับสนุนของขุนนางกลุ่มต่าง ๆ ในครั้งนั้นออกญาศรีวรวงศ์และออกญาเสนาภิมุข (ยะมะดะ) เจ้ากรมอาสาญี่ปุ่นได้สนับสนุนสมเด็จเชษฐาธิราชพระราชโอรสของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมจนสามารถปราบปรามกลุ่มของพระองค์ทองกับพระศรีศิลป์ได้สำเร็จมีการประหารเจ้านายและขุนนางที่ต่อต้านเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะขุนนางผู้ใหญ่อันได้แก่ออกญากลาโหมออกญาพระคลังออกหลวงธรรมไตรโลกและมีการเตรียมจะประหารออกพระจุฬาซึ่งเป็นขุนนางมุสลิมในกรมท่าขวาแต่ออกญาเสนาภิมุขได้ยื่นมือเข้ามาช่วยเหลือจนออกพระจุฬารอดชีวิตไปได้อย่างไรก็ดีจดหมายเหตุวันวลิตระบุว่าออกพระจุฬาท่านนี้ถูกปลดจากตำแหน่ง ทรัพย์สมบัติถูกริบถูกถอดยศถาบรรดาศักดิ์และหมดสิ้นอิสรภาพ เมื่อออกญาพระคลังและออกพระจุฬาซึ่งเป็นขุนนางกรมเศรษฐกิจของประเทศถูกกำจัดไปแล้วออกญาศรีวรวงศ์ซึ่งในเวลานั้นได้เลื่อนขึ้นเป็นออกญากลาโหมคงจะได้กราบทูลสมเด็จพระเชษฐาธิราชกษัตริย์พระองค์ใหม่ขอให้ทรงแต่งตั้งสหายซึ่งมีความเชี่ยวชาญด้านการค้าอยู่แล้วให้เข้ามาบริหารราชการแทนและในคราวนั้นจมื่นจงภักดีน่าจะได้รับแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งออกพระราชเศรษฐีรองเจ้ากรมท่าขวาหรือที่ปกรณัมเรียกชื่อเต็มยศว่า "พระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี"

ในระยะแรกท่านเฉกอะหมัดยังไม่มีโอกาสเข้าไปบริหารงานในกรมท่าขวาซึ่งเป็นกรมที่ควบคุมดูแลการค้าให้ราชสำนักสยามเนื่องจากหน่วยงานนี้ยังอยู่ในความดูแลของออกพระจุฬาคนเดิมแต่เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองเป็นผลให้ขุนนางกรมท่าขวากลุ่มเดิมหมดอำนาจ จมื่นจงภักดีซึ่งเป็นพระสหายของสมเด็จ

พระเจ้าปราสาททองและเคยเป็นพ่อค้ามาก่อนจึงได้เข้าบริหารงานในกรมท่าขวา โดยท่านเฉกอะหมัดน่าจะเริ่มบริหารงานในกรมท่าขวาหลังรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมเมื่อออกพระจุฬาคนเดิมถูกปลดไปแล้วไม่ใช่ดำรงตำแหน่งนี้ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมอย่างที่เข้าใจกันมาแต่เดิม เมื่อออกญากลาโหมเสด็จปราบดาภิเษกขึ้นเป็นสมเด็จพระเจ้าปราสาททองแล้วก็ทรงแต่งตั้งออกพระราชเศรษฐีขึ้น เป็นออกพระจุฬาราชมนตรี เจ้ากรมท่าขวาและสุดท้ายท่านคงได้ดำรงตำแหน่งออกญาวรเชษฐภักดีจางวางกรมท่าขวา และคงได้ว่าที่ออกญาราชนายก อันเป็นตำแหน่งจางวางกรมมหาดไทยมีหน้าที่ถวายคำปรึกษาด้านการปกครองซึ่งในปกรณัมเรียกว่า "เจ้าพระยาบวรราชนายก" (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2547: 103-104)

โรม บุนนาค ได้ระบุไว้เกี่ยวกับเกียรติประวัติการเข้ารับราชการของเฉกอะหมัดในกรุงศรีอยุธยา ไว้ในหนังสือบันทึกแผ่นดิน หลายชีวิตในประวัติศาสตร์ เล่ม 1 ความว่า

ในรัชสมัยพระเจ้าทรงธรรมเจ้าพระยาพระคลังซึ่งว่าการกรมท่าได้ขอให้เฉกอะหมัดเข้าช่วยราชการกรมท่าที่ยุ่งเหยิงเฉกอะหมัดจึงปรับปรุงระบบศุลกากรจนมีเงินเข้าท้องพระคลังเป็นจำนวนมาก ความดีความชอบนี้จึงโปรดเกล้าฯให้เข้ารับราชการเป็นพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี ตำแหน่งเจ้ากรมท่าขวาพร้อมกับตำแหน่งจุฬาราชมนตรีลงหลักปักฐานศาสนาอิสลามในประเทศไทยเป็นครั้งแรกด้วย ต่อมาท่านเฉกอะหมัดได้เลื่อนขึ้นเป็นเจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนาธิบดีตำแหน่งสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือตามระบบการปกครองในสมัยนั้น ต่อมาใน พ. ศ. 2473 เจ้าพระยากลาโหมสุริยวงศ์สหายผู้ร่วมตะลุยซามูไรของท่านเฉกอะหมัดได้เข้ายึดอำนาจปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระเจ้าปราสาททอง ส่วนท่านเฉกอะหมัดยังรับราชการอยู่ในตำแหน่งสมุหนายกฝ่ายเหนือจนวัยล่วงเข้า 87 ปี สุขภาพไม่ค่อยแข็งแรงพระเจ้าปราสาททองมีพระราชประสงค์จะให้ได้พักผ่อนจึงโปรดเกล้าฯเลื่อนขึ้นเป็นเจ้าพระยาบวรราชนายกจางวางกรมมหาดไทยที่ปรึกษาราชการแผ่นดินและโปรดเกล้าฯให้บุตรชายคนโตของท่านที่ชื่อชื่นขณะนั้นอายุเพียง 30 ปี มีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาวรเชษฐ์เลื่อนขึ้นเป็นเจ้าพระยาอภัยราชาสืบตำแหน่งสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือแทนบิดา (โรม บุนนาค, 2555: 45-46)

เฉกอะหมัดเริ่มเข้ารับราชการในสยามประเทศเมื่อรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม จากการเชิญชวนให้ร่วมช่วยงานของพระยาพระคลังซึ่งทำหน้าที่ว่าการกรมท่าโดยเข้ามาพัฒนาระบบศุลกากรให้มีระบบที่แข็งแกร่งและทรงประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ผลการดำเนินงานของเฉกอะหมัดเป็นได้ด้วยดีกระทั่งได้รับการโปรดเกล้าฯให้ดำรงตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนเศรษฐี เจ้ากรมท่าขวา ดูแลการค้าระหว่างประเทศไทยกับซีกโลกตะวันตกพร้อมด้วยตำแหน่งจุฬาราชมนตรี ต่อมาได้เลื่อนตำแหน่งเป็นเจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนาธิบดีตำแหน่งสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือ ภายหลังจากเหตุการณ์ปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ของพระเจ้าปราสาททอง ได้มีพระราชประสงค์ให้เฉกอะหมัดเลื่อนตำแหน่งขึ้นเป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดินจางวางมหาดไทยในตำแหน่ง เจ้าพระยาบวรราชนายก

เอกราช มูเก็ม ได้อธิบายถึงการรับราชการในกรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัดอันเกี่ยวพันกับการสนองคุณแผ่นดินไว้ในหนังสือจุฬาราชมนตรี: ประวัติศาสตร์ผู้นำไทยมุสลิม ไว้ว่า

> *ครั้นในสมัยแผ่นดินพระเจ้าทรงธรรม “ท่านเฉกอะหมัด” นับเป็นผู้เจนจัดในด้านการค้ากับต่างประเทศและได้ช่วยราชการแผ่นดินโดยร่วมกับ “พระยาพระคลัง” ปรับปรุงการกรมท่าทำให้งานราชการด้านการค้าเจริญก้าวหน้ามาก ความทราบถึงเบื้องพระยุคลบาท จึงได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้เป็น “พระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี” เจ้ากรมท่าขวา และ “ว่าที่จุฬาราชมนตรี” เป็นผู้ดูแลควบคุมชาวมุสลิมอีกด้วย และนี่คือจุดเริ่มต้นของปฐมแห่งจุฬาราชมนตรีของประเทศไทย*
>
> *ครั้นต่อมาเมื่อเจ้าพระยาพระคลังถึงแก่อนิจกรรมก็ได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้ “พระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี” เป็นเจ้ากรมท่ากลางอีกตำแหน่งหนึ่งด้วย นับท่านผู้นี้ได้ว่าที่เสนาบดีการต่างประเทศ และการพาณิชย์ของประเทศไทยในสมัยนั้นโดยสมบูรณ์ทีเดียว*
>
> *ครั้งที่พวกกบฏญี่ปุ่นก่อการจลาจลขึ้นมีแผนการจับสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมและยึดอำนาจการปกครองแผ่นดินก็ได้ “พระยามหาอำมาตย์กับพระยาเฉคอะหมัดรัตนราชเศรษฐี” รวมพละกำลังไทยพุทธกับกำลังของชาวมุสลิมเข้าปราบการจลาจลครั้งนั้นได้ทันท่วงทีทำให้บ้านเมืองกลับเข้าสู่สภาวะปกติความชอบครั้งนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้พระยามหาอำมาตย์เลื่อนเป็น “เจ้าพระยากลาโหมสุริยวงศ์ว่าที่สมุหนายกอัครมหาเสนาบดีปักษ์ใต้” และให้ “พระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี” เลื่อนเป็น “เจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี ว่าที่สมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือ” ในต้นแผ่นดินพระเจ้าปราสาททอง ซึ่งแต่เดิมคือเจ้าพระยากลาโหมสุริยวงศ์เคยเป็นสหายสนิทร่วมกันมาทรงเห็นว่า*

เจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐีมีอายุชราภาพมากแล้วจึงทรงโปรดให้พ้นจากตำแหน่งสมุหนายกเลื่อนเป็น "เจ้าพระยาบวรราชนายก" อยู่ในตำแหน่งจางวางมหาดไทยคือตำแหน่งที่ปรึกษาราชการทั่วไป (เอกราช มูเก็ม, 2549: 18-19)

เส้นทางการเข้ารับราชการอันเป็นจุดเริ่มแรกของเฉกอะหมัดคือการพัฒนาระบบกรมท่าร่วมกับพระยาพระคลังในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ด้วยคุณงามความดีอันเป็นคุณูปการต่อสยามประเทศจึงได้รับพระราชทานตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี ทำหน้าที่บริหารจัดการกรมท่าขวาและดำรงตำแหน่งว่าที่จุฬาราชมนตรี ครั้นเมื่อพระยาพระคลังถึงแก่อนิจกรรม เฉกอะหมัดจึงได้รับการโปรดเกล้าให้เป็นผู้บริหารกรมท่ากลาง เหตุการณ์สำคัญอันแสดงถึงคุณูปการความดีความชอบที่เฉกอะหมัดกระทำอันเป็นการสนองคุณแผ่นดินไทย คือการขับไล่กองกำลังกบฏญี่ปุ่นร่วมกับพระยามหาอำมาตย์ ซึ่งเป็นความร่วมมือระหว่างกองกำลังชาวพุทธกับชาวมุสลิมในกระทำการดังกล่าวยังผลให้เฉกอะหมัดได้เลื่อนตำแหน่งเป็นว่าที่สมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือในรัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง ช่วงบั้นปลายการรับราชการได้ดำรงตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายกทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาราชการทั่วไปอันถือเป็นตำแหน่งสูงสุดของเฉกอะหมัด

พระยาโกมารกุลมนตรีได้บรรยายเกียรติประวัติการเข้ารับราชการของเฉกอะหมัดในกรุงศรีอยุธยา ไว้ในหนังสือเฉกอะหมัด ไว้ว่า

สำหรับการดำเนินพาณิชยกิจของท่านเฉกอะหมัด ได้เจริญก้าวหน้าเป็นลำดับและกอปรด้วยอัชฌาสัยอันมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีจึงเป็นที่รู้จักของพ่อค้าคหบดีตลอดจนขุนนางข้าราชการระดับผู้บริหารประเทศอย่างกว้างขวาง ในนามเศรษฐีใหญ่แห่งกรุงศรีอยุธยา

แผ่นดินสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม ท่านเฉกอะหมัดผู้เชี่ยวชาญด้านพาณิชยกิจได้อาสาช่วยทางราชการปรับปรุงงานแผนกกรมท่า จนเจริญก้าวหน้าทันสมัยยิ่งขึ้นกว่าแต่ก่อน ซึ่งเป็นผลดีแก่ประเทศชาติเป็นอันมาก ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ท่านเฉกอะหมัดเข้ารับราชการมีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐีเจ้ากรมท่าขวา และจุฬาราชมนตรี ตำแหน่งนี้ทำหน้าที่เป็นทั้งกระทรวงต่างประเทศ ตลอดจนเกี่ยวข้องกับชาวต่างประเทศ รับแขกเมือง เก็บภาษีอากรสินค้าเข้าสินค้าออกและดูแลเรื่องการเดินเรือระหว่างประเทศ กับควบคุมดูแลเกี่ยวกับกิจการทางด้านศาสนาอิสลามในประเทศไทยอีกด้วย ในแผ่นดินเดียวกันนี้เองปรากฏว่าพวกญี่ปุ่นชั้นซามูไรคือชนชั้นผู้ที่เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยา ได้ก่อ

การจลาจลคิดจับสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมและยึดประเทศไทย พระยาเฉกอะหมัดฯ กับพระยามหาอำมาตย์ฯได้รวมกำลังชาวอิหร่านกับชาวไทยกรุงศรีอยุธยาเข้าปราบจลาจลครั้งนี้สำเร็จราบคาบ ทำให้ประเทศไทยไม่ต้องเสียอิสรภาพแก่ญี่ปุ่น ความดีความชอบครั้งนี้ ทรงโปรดเกล้าฯเลื่อนพระยาเฉกอะหมัดฯ เป็นเจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนาธิบดีสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือ ส่วนพระยามหาอำมาตย์ฯเลื่อนเป็นเจ้าพระยากลาโหมสุริยวงศ์ สมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายใต้ ในสมัยนั้นเมืองไทยปกครองแบบที่สมุหนายกสองคน คนที่เป็นสมุหนายกเทียบได้เท่ากับนายกรัฐมนตรีในสมัยนี้ แต่สมัยนั้นแบ่งประเทศปกครองกันคนละถึงประเทศ คือ ฝ่ายเหนือและฝ่ายใต้ ท่านเฉกอะหมัดได้รับราชการในหน้าที่สมุหนายกฯ จนถึงเพื่อนร่วมตายคราวปราบจลาจลญี่ปุ่น คือเจ้าพระยากลาโหมฯ ขึ้นเป็นพระเจ้าแผ่นดินทรงพระนามว่า พระเจ้าปราสาททอง ได้ทรงโปรดเกล้าฯ เลื่อนเจ้าพระยาเฉกอะหมัดรัตนาธิบดี สมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือ ซึ่งขณะนั้นมีอายุ 87 ปี ขึ้นเป็น “เจ้าพระยาบวรราชนายก” จางวางกรมมหาดไทยคือเป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน (โกมารกุลมนตรี, พระยา, 2512: 2-4)

เพลิง ภูผา ได้บรรยายถึงเหตุการณ์บ้านเมืองในช่วงเวลาการเข้ารับราชการของเฉกอะหมัดในกรุงศรีอยุธยา ในหนังสือข้าราชบริพารและหมู่บ้านชาวต่างประเทศในแผ่นดินกรุงศรีอยุธยา ความว่า

ในช่วงที่ท่านเข้ามายังกรุงศรีอยุธยานั้นเป็นช่วงที่กรุงศรีอยุธยาทำสงครามกับพม่าเป็นภาวะของการสร้างชาติและรวมแผ่นดินให้กลับคืนมาดังเดิม คนเปอร์เซียในสังกัดของเฉกอะหมัดคงเข้าเป็นทหารอาสารักษาพระองค์แก่สมเด็จพระเอกาทศรถอีกด้วย แต่ครั้นเมื่อมีเหตุการณ์ผลัดแผ่นดิน ในช่วงปลายรัชสมัยของพระเจ้าเอกาทศรถ กล่าวคือ บทบาทของท่านเฉกอะหมัดในการค้าขายระดับคหบดีผู้มั่งคั่ง และช่วยเหลือทางราชการและราชสำนักดูแลเรื่องการค้าระหว่างประเทศจนมีความดีความชอบได้มีโอกาสเข้าเฝ้าสมเด็จพระเอกาทศรถเพื่อทูลขอพระบรมราชานุญาตบางประการเกี่ยวกับการค้าและสิทธิที่พรรคพวกบริวารของตนจะได้รับ การจะเข้าเฝ้านั้นท่านเฉกอะหมัดผู้เดียวคงไม่สามารถเข้าเฝ้าได้ คงได้รับความร่วมมือกับขุนนางภายในราชสำนักคอยช่วยเหลืออย่างแน่แท้ ตามประวัตินั้นท่านได้สนิทสนมกับจมื่นสรรักษ์เป็นมิตรที่คบหาแน่นแฟ้นแต่การเมืองภายในราชสำนักได้วุ่นวายเมื่อเจ้าฟ้าสุทัศน์พระโอรสองค์โตของพระเจ้าเอกาทศรถได้สิ้นพระชนม์ลงอย่างมีเงื่อนงำ (บางพงศาวดารระบุว่าพระองค์ถูกลอบวางยาพิษ

ปลงพระชนม์) ความมาแจ่มชัดเมื่อสมเด็จเจ้าฟ้าศรีเสาวภาคย์ พระราชโอรสองค์รองของพระเจ้าเอกาทศรถขึ้นครองราชย์ได้เพียง 1 ปีกับ 2 เดือน ได้ถูกพระศรีศิลป์ (ในพงศาวดารกล่าวว่า พระองค์เป็นพระโอรสของพระเอกาทศรถที่เกิดจากนางสนม) ซึ่งบวชอยู่วัดระฆังมีสมณศักดิ์เป็นพระพิมลธรรม คิดการกบฏกับจมื่นสรรักษ์ อดีตมหาดเล็กของพระศรีศิลป์ก่อนที่พระองค์จะทรงผนวช ได้ทำการซ่องสุมผู้คนไว้ยึดอำนาจเป็นจำนวนมาก พระพิมลธรรมจึงสึกออกมาทำการกบฏ พระศรีศิลป์เข้าพระราชวังได้ แล้วจับตัวเจ้าฟ้าศรีเสาวภาคย์คุมขังไว้ วันรุ่งขึ้นได้นิมนต์พระสงฆ์ 100 รูปบังสุกุลสำเร็จโทษพระองค์ด้วยท่อนจันทร์เอาพระศพไปฝังไว้ ณ วัดโคกพระยาจากนั้นพระศรีศิลป์ทรงปราบดาภิเษกขึ้นครองกรุงศรีอยุธยาทรงพระนามว่า “พระเจ้าทรงธรรมอันหมายถึงพระราชาผู้ทรงธรรมตามคติพุทธศาสนาเถรวาท

ในรัชกาลของพระเจ้าทรงธรรมนี้ จมื่นศรีสรรักษ์ได้อำนวยยศเป็นสมเด็จกรมพระราชวังบวรสถานหรือตำแหน่งวังหน้า และต่อมาเจ้าพระยากลาโหมสุรวงศ์ (พระมหาอำมาตย์) ในช่วงนี้เองความเด่นชัดในหน้าที่การงานของท่านเฉกอะหมัดปรากฏขึ้นเมื่อรับใช้ราชสำนักไทยท่านได้ช่วยปรับปรุงราชการกรมท่าจนเป็นผลดี พระเจ้าทรงธรรมจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯตั้งเป็นพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐีเจ้ากรมท่าขวาและจุฬาราชมนตรีทั้งทรงพระราชทานที่ดินตำบลท้ายคูคือที่ดินบริเวณนี้ให้เป็นที่ตั้งบ้านเรือนของมุสลิมชีอะห์อีสนาอะชะรีท่านเฉกอะหมัดได้สร้างศาสนสถานขึ้นเรียกว่ากุฎีเจ้าเซ็นหรือกุฎีทองและจัดที่ดินส่วนหนึ่งเป็นสุสานในภายหลังหมู่บ้านนี้ได้ชื่อว่าเป็นบ้านแขกกุฎีเจ้าเซ็นและสุสานนี้ได้ชื่อว่า ป่าช้าแขกเจ้าเซ็น บ้านท้ายคู ครั้นเจ้าพระยาพระคลังถึงแก่อนิจกรรมลงทำให้ตำแหน่งเจ้ากรมท่ากลางว่างลง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐีเป็นเจ้ากรมท่ากลางอีกตำแหน่งหนึ่ง (ว่าที่สมุหนายกอัครมหาเสนาบดี) นับว่าเป็นตำแหน่งที่สำคัญ เพราะกรมท่านั้นเป็นกระทรวงการต่างประเทศและกรมศุลกากรด้วย เป็นตำแหน่งที่เหมาะสำหรับผู้ชำนาญการค้าขาย จะเห็นได้ว่าจมื่นศรีสรรักษ์และท่านเฉกอะหมัดเจริญก้าวหน้าในชีวิตราชการด้วยกันทั้งคู่ และเป็นเพื่อนรักที่เสมอต้นเสมอปลายอยู่ตลอดเวลา

ขณะเดียวกัน พระเจ้าทรงธรรมยังมีกองทหารอาสาญี่ปุ่นอารักขา มีความสัมพันธ์ระหว่างประเทศกับญี่ปุ่นเป็นอย่างดี ผู้ที่ควบคุมทหารอาสาญี่ปุ่น คือ ยามาดา นางามาซา หรือ ออกญาเสนาภิมุข นับเป็นเจ้ากรมอาสาญี่ปุ่นคนเดียวที่มีตำแหน่งถึง “พระยา” ยามาดาเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาในสมัยพระเจ้าเอกาทศรถ

คงหลังจากการเดินทางเข้ามาของท่านเฉกอะหมัดหลายปีอยู่แต่การเมืองราชสำนักของกรุงศรีอยุธยาไม่เคยนิ่ง ในปลายรัชสมัยพระเจ้าทรงธรรมพระองค์ประชวรอย่างหนัก เหตุการณ์ไม่สงบได้เกิดขึ้นทันที หลังการสวรรคตของพระเจ้าทรงธรรม เชื้อพระวงศ์ ขุนนาง แลข้าราชการได้แตกกันเป็นสองฝ่าย คือ ฝ่ายออกญาศรีวรวงศ์และออกญาเสนาภิมุขสนับสนุนพระเชษฐาธิราชพระราชโอรสพระเจ้าทรงธรรมขึ้นครองราชย์ ส่วนข้าราชบริพารวังหน้าสนับสนุนพระศรีศิลป์พระอนุชาของพระเจ้าทรงธรรมขึ้นครองราชย์ต่างฝ่ายต่างตรึงกำลังระหว่างทหารวังหลวงกับทหารวังหน้าในที่สุดเหตุการณ์ได้ยุติลงเมื่อออกญาศรีวรวงศ์รวบรวมทหารวังหลวงสมทบกองทหารอาสาญี่ปุ่นอีก 200 คนของยามาดา (หลักฐานทางประวัติศาสตร์ไม่สามารถระบุได้ว่ามีกองกำลังของท่านเฉกอะหมัดเข้าสมทบด้วยหรือไม่ แต่ด้วยความสนิทสนมกันมาตั้งนาน มีความเป็นไปได้ว่ามีกองกำลังทหารอาสาเปอร์เซียเข้าร่วม) เข้าต่อสู้กับทหารวังหน้าของพระศรีศิลป์ เป็นจลาจลในพระนคร พระศรีศิลป์และพรรคพวกพากันพ่ายแพ้และลอบหนีออกจากพระนครไปตั้งมั่นอยู่ที่เมืองเพชรบุรี ทั้งสองออกญาสามารถจัดการให้พระเชษฐาธิราชขึ้นสืบราชสมบัติจนสำเร็จในปีพ.ศ. 2171

การครองราชย์ของพระเจ้าเชษฐาธิราชเป็นไปในช่วงเวลาที่สั้นเนื่องจากในราชสำนักมีความคุกรุ่นแบ่งฝ่ายโดยเฉพาะพวกขุนนางที่พยายามผลักดันให้เจ้านายเชื้อพระวงศ์ที่ตนสนับสนุนขึ้นครองบัลลังก์พระเจ้าไชยเชษฐาเองก็มีความขัดแย้งกับออกญาศรีวรวงศ์ ในที่สุดออกญาศรีวรวงศ์ตัดสินใจทำรัฐประหารโค่นพระเจ้าเชษฐาธิราช

เมื่อสำเร็จโทษสมเด็จพระเชษฐาธิราชแล้ว พระอาทิตยวงศ์ซึ่งมีพระชนมายุ 9 พรรษา ขึ้นครองราชย์เป็นกษัตริย์องค์ต่อไป แต่การครองราชย์ของพระอาทิตยวงศ์อยู่ในราชบัลลังก์แค่ 28 วัน ออกญากลาโหมสุริยวงศ์จึงได้ปราบดาภิเษกขึ้นครองราชย์ ทรงพระนามว่า“พระเจ้าปราสาททอง” หรือ สมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 5 ในปี พ. ศ. 2172 เป็นต้นราชวงศ์ปราสาททอง

ท่านเฉกอะหมัดได้รับราชการในหน้าที่สมุหนายกจนอายุถึง 87 ปีพระเจ้าปราสาททองทรงพระราชดำริเห็นว่าท่านชราภาพลงมากแล้ว จึงโปรดเกล้าฯให้พ้นตำแหน่งสมุหนายก และเลื่อนขึ้นเป็น“ เจ้าพระยาบวรราชนายก” ในตำแหน่งจางวางกรมมหาดไทย หรือตำแหน่งที่ปรึกษาจากนั้นทรงโปรดเกล้าฯ เลื่อนพระยาบวรเชฐภักดี (ชื่น) ผู้บุตร เป็นเจ้าพระยาอภัยราชาที่สมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนือแทน เจ้าพระยาบวรราชนายกครองตำแหน่งได้ราวหนึ่งปีเกิดป่วยหนัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สมเด็จพระเจ้าปราสาททองได้เสด็จไปเยี่ยมเจ้าพระยาบวรราชนายกจึงกราบบังคมทูลฝากธิดาคือ ท่านชี ให้เข้ารับราชการสนองพระเดชพระคุณในพระราชวัง สมเด็จพระเจ้าปราสาททองได้ทรงรับเอาท่านชีไปเป็นพระสนม (เพลิง ภูผา, 2560: 207-211)

จากข้อมูลทางเอกสารพบว่าเฉกอะหมัดและออกญาศรีวรวงศ์ต่างเป็นสหายสนิทที่มีไมตรีจิตที่ดีต่อกัน กล่าวแต่เฉพาะประวัติการรับราชการของเฉกอะหมัดในเบื้องต้น เฉกอะหมัดเริ่มเข้ารับราชการในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมโดยหน้าที่คือดูแลเศรษฐกิจและพัฒนาระบบกรมท่า การดังกล่าวยังผลให้เกิดความเจริญงอกงามในระบบการค้า การเงินสะพัดคล่องตัวมีรายได้เข้าสู่แผ่นดินสยามอย่างมั่งคั่ง ด้วยความสามารถของเฉกอะหมัดในการดังกล่าว เป็นผลให้พระเจ้าทรงธรรมพระราชทานตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนเศรษฐี เจ้ากรมท่าขวาพร้อมทั้งจุฬาราชมนตรีเป็นผลตอบแทน ภายหลังจากพระยาพระคลังผู้ทำหน้าที่บริหารกรมท่าส่วนกลางถึงแก่อนิจกรรม เฉกอะหมัดจึงรับบริหารงานดังกล่าวสืบต่อในส่วนของกรมท่ากลางด้วยอีกประการ ภายหลังจากการสวรรคตของพระเจ้าทรงธรรม เกิดจลาจลสงครามกลางเมืองระหว่างฝ่ายที่สนับให้พระราชโอรสของพระเจ้าทรงธรรมขึ้นครองราชย์ (โดยมีกองกำลังของอาญาศรีวรวงศ์ ออกญาเสนาภิมุข และสันนิษฐานว่าน่าจะมีกองกำลังของเฉกอะหมัดเข้าสมทบด้วยเนื่องจากความสนิทสนมที่มีต่อออกญาศรีวรวงศ์เพียงแต่ไม่มีการบันทึกเป็นข้อมูลประวัติศาสตร์ถึงกองกำลังของเฉกอะหมัด จึงทำได้เพียงสันนิษฐานอย่างมีมูลเท่านั้นให้การสนับสนุน) กับฝ่ายที่สนับสนุนให้พระอนุชาของพระเจ้าทรงธรรมขึ้นครองราชย์ (โดยมีกองกำลังของพระศรีศิลป์ให้การสนับสนุน) ปรากฏฝ่ายที่สนับสนุนพระราชโอรสของพระเจ้าทรงธรรมเป็นฝ่ายชนะจึงทำให้การครองราชย์เป็นผลสำเร็จ ต่อมาเหตุการณ์กลับตาลปัตรเมื่อออกญาศรีวรวงศ์ขัดแย้งกับพระอนุชาผู้ขึ้นครองราชย์จึงทำการรัฐประหารโดยมีพระอาทิตยวงศ์ครองราชย์ต่อด้วยพระชนม์มายุเพียง 9 พรรษา และอยู่บัลลังก์ได้เพียง 28 วัน ออกญากลาโหมสุริยวงศ์จึงทำการปราบดาภิเษกขึ้นครองราชย์มีพระนามว่า พระเจ้าปราสาททองครั้นเมื่อเฉกอะหมัดชราภาพ ด้วยคุณงามความดีที่สนองคุณสยามประเทศ พระเจ้าปราสาททองจึงโปรดเกล้าฯให้เฉกอะหมัดเลื่อนตำแหน่งขึ้นเป็น พระยาบวรราชนายก ซึ่งถือเป็นตำแหน่งสูงสุดในการรับราชการของเฉกอะหมัด

จะเห็นได้ว่าเฉกอะหมัดได้ดำรงตำแหน่งทางราชการอันมีส่วนสำคัญในการพัฒนาประเทศชาติเสมอมา โดยเฉพาะบทบาทในการทำหน้าที่เจ้ากรมท่าขวา ซึ่งถือเป็นช่วงสำคัญในชีวิตการรับราชการของเฉกอะหมัด ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายความถึงตำแหน่งกรมท่าขวาในสมัยกรุงศรีอยุธยาในหนังสือขุนนางกรมท่าขวา การศึกษาบทบาทและหน้าที่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2153-2435 ไว้ว่า

กรมท่าขวามีหน้าที่หลักในการดำเนินงานที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรม 2 ส่วนคือ การค้าต่างประเทศ และการติดต่อกับชาวต่างชาติจากภูมิภาคฝั่งตะวันตกของสยาม กิจกรรมทั้ง 2 ส่วนมีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์ และเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้มีการจัดรูปแบบบริหารราชการในกรมท่าขวา ทั้งยังมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงบทบาทหน้าที่ของขุนนางกรมท่าขวาในช่วงเวลาต่าง ๆ ด้วยการค้าต่างประเทศ บทบาทด้านนี้ของกรมท่าขวาคือการดำเนินการค้า และจัดเก็บรายได้ให้กับราชสำนัก อาจแบ่งกิจกรรมของกรมท่าขวาที่เกี่ยวข้องกับการค้าต่างประเทศและการจัดเก็บรายได้ดังนี้ 1. การเดินเรือค้าขายต่างประเทศ โดยเน้นการเดินเรือค้าขายกับรัฐในเขตมหาสมุทรอินเดียคืออิหร่าน อารเบีย เอเชีย กลางรวมทั้งรัฐมุสลิมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นอกจากนี้ยังเดินเรือค้าขายกับกลุ่มมุสลิมที่ทำการค้าในทะเลตะวันออกด้วย ขุนนางกรมท่าขวายังเป็นผู้จัดหาสินค้าให้กับพ่อค้าต่างชาติที่เข้ามาค้าขายในสยามทั้งในฐานะที่เป็นพ่อค้าเอกชน และในฐานะเจ้าพนักงานของราชสำนัก ในส่วนหลังนี้จะทำหน้าที่เป็นผู้ประสานงานหรือติดต่อกับพระคลังสินค้าซึ่งเป็นหน่วยงานจัดหาและรวบรวมสินค้าขณะเดียวกันขุนนางกรมท่าขวายังทำหน้าที่เป็นผู้จัดหาสินค้าประเภทต่าง ๆ ให้กับพระคลังสินค้าและราชสำนักด้วย 2. การควบคุมเรือสินค้าและพ่อค้าที่เข้ามาค้าขายในราชอาณาจักร กรมท่าขวามีหน้าที่ควบคุมดูแลเรือสินค้า และพ่อค้าต่างชาติที่เข้ามาค้าขายในสยามให้ปฏิบัติตามกฎหมาย และแบบธรรมเนียมต่าง ๆ วิธีการควบคุมเรือสินค้าและพ่อค้าต่างชาตินั้นในพระธรรมนูญกำหนดให้สำเภาเรือใหญ่ทั้งปวงที่เข้ามาในสยามต้องมีตราของออกพระจุฬาราชมนตรี และตราของออกพระโชฎึกราชเศรษฐีกำกับด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ภาษาหลักที่ใช้เป็นสื่อกลางในการติดต่อทางการค้าและการทูตระหว่างราชสำนักสยามกับชาวต่างชาติมีอยู่ 5 ภาษา คือ ภาษาจีน ซึ่งใช้ติดต่อกับประเทศในเอเชียตะวันออก ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น เวียดนาม ภาษาอินโด-อิหร่าน ใช้ติดต่อกับประเทศมุสลิมและชาติตะวันตกบางชาติ ภาษาที่สามคือ ภาษาโปรตุเกส ซึ่งใช้ติดต่อกับชาวตะวันตก ภาษาที่สี่คือภาษามลายู ซึ่งมีความสำคัญเพิ่มขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากอังกฤษเข้ามาขยายอาณานิคมในคาบสมุทรมลายูจึงใช้ล่ามมลายูในการติดต่อกับสยามต่อมาในรัชกาลที่ 4 ได้ทรงตั้งตำแหน่งเจ้าท่าชาวอังกฤษเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งตำแหน่งเพื่อทำหน้าที่เจ้าท่าและล่ามภาษาอังกฤษโดยตรง จากพระอัยการตำแหน่งนาพลเรือนแสดงว่าขุนนางในตำแหน่งล่ามของกรมท่าขวามีจำนวนมากที่สุด นอกจากนี้ขุนนาง

ผู้ทำหน้าที่เจ้าท่าก็ต้องทำหน้าที่ล่ามหลวงให้กับพระมหากษัตริย์ เชื้อพระวงศ์ รวมทั้งขุนนางผู้ใหญ่ด้วย 3. การควบคุมชาวต่างชาติจากฝั่งตะวันตก กรมท่าขวาแม้จะเป็นหน่วยงานด้านการค้าแต่ก็มีความสำคัญต่อการควบคุมกำลังพลด้วย และบทบาทด้านนี้ยังทำให้ขุนนางกลุ่มนี้สามารถขยายบทบาทเข้ามามีอิทธิพลในราชสำนักสยามได้อย่างกว้างขวางขุนนางกรมท่าขวาเป็นกลุ่มที่มีกองกำลังต่างชาติอยู่ในสังกัดการควบคุมกำลังพลนั้นจะขึ้นตรงต่อโกษาธิบดีซึ่งทำหน้าที่เป็นผู้บังคับบัญชาโดยขึ้นตรงต่อมูลนายใหญ่สุดคือพระมหากษัตริย์ การควบคุมชาวต่างชาติก็คล้ายกับการควบคุมไพร่หลวงและไพร่สม เพียงแต่ชาวต่างชาตินั้นจะขึ้นสังกัดอยู่กับเจ้าท่าซึ่งเป็นขุนนางในกรมท่าซ้าย กลางหรือขวา โดยเจ้าท่าเหล่านี้จะมีความสัมพันธ์หรือขึ้นตรงต่อ "โกษาธิบดี" หรือบางครั้งก็ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์โดยตรงเช่น หัวหน้าประชาคมอิหร่านในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ เมื่ออยู่ในสภาวะสงครามชาวต่างชาติเหล่านั้นจะถูกเกณฑ์เข้าเป็นกำลังพลของราชสำนักผ่านทางกรมอาสา 6 เหล่า ซึ่งประกอบไปด้วย อาสามอญ อาสาจาม อาสาแขก อาสาจีน อาสาญี่ปุ่น และอาสาฝรั่งแม่นปืน กรมอาสาต่างชาติเหล่านี้เป็นหน่วยงานที่ไม่ได้ขึ้นตรงต่อฝ่ายกลาโหม แต่แยกเป็นกรมอิสระขึ้นกับพระมหากษัตริย์ โดยมีเจ้ากรมที่เป็นชาวต่างชาติบังคับบัญชาชาวต่างชาติที่สังกัดในกรมท่าขวาจึงจัดอยู่ในกลุ่มอาสาต่างชาติ หรือเป็นกองกำลังที่ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์ซึ่งจะถูกเกณฑ์ไปราชการสงคราม เป็นกองทหารรักษาพระองค์หรือเป็นกองกำลังที่จะทรงเรียกใช้สอยในกิจการต่าง ๆ (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2546: 108-114)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากข้อมูลทางเอกสาร สรุปได้ว่า หน้าที่ของขุนนางกรมท่าแบ่งออกได้เป็น 6 ส่วน ได้แก่

1. ทำหน้าที่ดำเนินการค้าและจัดเก็บรายได้ให้แก่ราชสำนัก โดยการดูแลชาติตะวันตกซึ่งรวมทั้งรัฐมุสลิมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรือกระทั่งเดินเรือค้าขายกับพ่อค้าเดินเรือชาวมุสลิมในตะวันออก ทำการประสานระเบียบวิธีการค้าในราชอาณาจักรสยามกับส่วนพระคลังสินค้า ดูแลจัดหาสินค้าแก่พ่อค้าเอกชน หาสินค้าให้แก่พระคลังสินค้าและราชสำนัก

2. ทำหน้าที่ควบคุมเรือสินค้าและพ่อค้าที่เข้ามาค้าขายในราชอาณาจักร โดยมีหน้าที่ควบคุมดูแลให้ปฏิบัติไปตามกฎและธรรมเนียมของพระคลังสินค้า ซึ่งเรือสำเภาที่เข้าเทียบท่าเพื่อทำการค้าจะต้องมีตราประทับของขุนนางกรมท่าขวาและขุนนางกรมท่าซ้ายเป็นการยืนยันการทำการค้าในราชอาณาจักรสยามอย่างถูกต้อง

3. ทำหน้าที่บริหารการเงิน และการคลังซึ่งครอบคลุมถึงการแลกเปลี่ยนเงินตรา และจัดระเบียบด้านการคลัง ภาษีอากร รวมทั้งควบคุมดูแลการใช้จ่ายเงินแผ่นดิน

4. ทำหน้าที่เก็บส่วยและผลผลิตจากการค้า

5. ทำหน้าที่ติดต่อระหว่างต่างประเทศในเรื่องงานทางด้านการทูต และการติดต่อกับราชสำนักของรัฐต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการค้าหรือเรื่องอื่น ๆ ในแง่ของการแสวงหาความสนับสนุนทางการเมืองเป็นอาทิ

6. ทำหน้าที่ควบคุมชาวต่างชาติจากฝั่งตะวันตก ซึ่งนอกจากกรมท่าขวาจะทำหน้าที่ด้านการค้าขายเป็นหลักแล้วนั้นยังจักต้องมีความสามารถในด้านการคุมกำลังพลด้วย โดยที่การควบคุมชาวต่างชาติจะคล้ายกับการควบคุมไพร่หลวงและไพร่สม จุดแตกต่างคือจะขึ้นสังกัดอยู่กับเจ้าท่าซึ่งเป็นขุนนางในกรมท่าซ้าย กลางหรือขวา โดยเจ้าท่าเหล่านี้จะมีความสัมพันธ์หรือขึ้นตรงต่อโกษาธิบดี หรือบางครั้งก็ขึ้นตรงต่อพระมหากษัตริย์โดยตรง

ปเรตร์ อรรถวิภัชน์ ได้ระบุถึงความรู้ความสามารถของเฉกอะหมัดขณะเข้ารับราชการในสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ในวารสารเมืองโบราณ ปีที่ 36 ฉบับที่ 1 (มกราคม ถึง มีนาคม 2553) ความว่า

> *หลังจากเข้ามาตั้งถิ่นฐานในกรุงศรีอยุธยาแล้วความสามารถของท่านเฉกอะหมัดก็เป็นที่เลื่องลือท่านจึงได้รับแต่งตั้งเป็นผู้ช่วยปรึกษาราชการให้กรมท่าของเจ้าพระยาพระคลังดูแลเรื่องการค้าและการต่างประเทศครั้งนั้นท่านเฉกอะหมัดช่วยจัดทำระบบเก็บภาษีขึ้นใหม่จนหาเงินเข้าท้องพระคลังได้เพิ่มขึ้นมาก ต่อมาผลงานและความสามารถของท่านก็เป็นที่ประจักษ์ถึงกับสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมทรงมีพระราชดำรัสกับเจ้าพระยาพระคลังว่า “แขกเฉกอะหมัดมหาเศรษฐีผู้นี้เขามีน้ำใจสวามิภักดีต่อราชการของคนไทยมากโดยสุจริตธรรมแท้ ๆ และเขาได้เป็นผู้ช่วยแนะนำให้เสนาบดีกระทำราชการต่างประเทศถูกต้องตามทำนองนานาประเทศมาก กระทำให้งานราชการในกรมท่าเป็นที่เรียบร้อยเจริญขึ้นมากกว่าแต่ก่อนหลายพันเท่า* (ปเรตร์ อรรถวิภัชน์, 2553: 115-116)

จากข้อมูลทางเอกสารตามที่ปรากฏพบว่า เดิมทีเฉกอะหมัดยังมิได้เข้ารับราชการในตำแหน่งขุนนางกรมท่าขวา พระยาเฉกอะหมัดรัตนเศรษฐี แต่ได้ช่วยเป็นที่ปรึกษาราชการให้แก่กรมเจ้าท่ามาก่อน จนคำแนะนำนานาของเฉกอะหมัดพิสูจน์พัฒนาการของกลไกทางเศรษฐกิจของท้องพระคลังได้อย่างเป็นรูปธรรม คุณูปการดังกล่าวจึงส่งผลให้เฉกอะหมัดได้รับการโปรดเกล้าฯให้ดำรงตำแหน่งดังกล่าวจากพระเจ้าทรงธรรมอันถือเป็นตำแหน่งเริ่มต้นในการเข้าสู่ระบบราชการสยามของเฉกอะหมัดพร้อมทั้งดำรงตำแหน่งจุฬาราชมนตรีร่วมด้วย เหตุการณ์สำคัญการรับราชการของ

เฉกอะหมัดอีกประการคือ การยุติจลาจลการเมืองโดยกบฏญี่ปุ่นลงได้เป็นผลสำเร็จด้วยการยกกำลังทหารเข้าปราบในรัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง ได้รับการโปรดเกล้าฯให้ดำรงตำแหน่งสมุหนายกอัครมหาเสนาบดีฝ่ายเหนืออันเนื่องมาจากคุณงามความดีในการดังกล่าว

อย่างไรก็ดีพนิดา สงวนเสรีวาณิช ได้บรรยายถึงช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดรับราชการในตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายกไว้อีกนัยหนึ่งไว้ในวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2537 ความว่า

> *กล่าวกันถึงเรื่องความสามารถว่ากันว่าเฉกอะหมัดไม่เพียงแต่เชี่ยวชาญเรื่องการค้าแต่ยังมีปฏิภาณในการเจรจาการบ้านงานเมืองทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาราชการต่างประเทศในกรมท่าด้วยแผ่นดินพระเจ้าทรงธรรมใครมีความรู้ความสามารถก็ได้เข้ารับราชการปูนบำเหน็จยศถาบรรดาศักดิ์แม้จะเป็นชาวต่างชาติก็ตาม เฉกอะหมัดช่วยให้รายรับของท้องพระคลังเพิ่มขึ้นเป็นอันมากต่อมาจึงได้รับการแต่งตั้งเป็นขุนนางกรมท่าขวา*
>
> *ครั้นเจ้าพระยาพระคลังเสนาบดีกรมท่าถึงแก่อสัญกรรมพระยาเฉกอะหมัดก็ขึ้นเทียบเจ้าพระยาพระคลังทั้งเป็นผู้สำเร็จราชการว่าที่เสนาบดีกรมท่ากลางทำให้กรมท่าเจริญขึ้นกว่าเดิมมากและยังริเริ่มการเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศญี่ปุ่นเป็นคนแรก* (พนิดา สงวนเสรีวาณิช, 2537: 22)

เฉกอะหมัดเริ่มเข้ารับราชการในตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดราชเศรษฐี เจ้ากรมท่าขวา ทำหน้าที่ติดต่อบริหารการค้ากับพ่อค้าทางฝั่งตะวันตก ต่อมาได้เลื่อนตำแหน่งเป็นเจ้าพระยาบวรราชนายก ทำหน้าที่ดังจางวางหมาดไทย จากเหตุการณ์การปราบกบฏญี่ปุ่นก่อการจลาจลได้เป็นผลสำเร็จ ทั้งนี้กรุงศรีอยุธยาเป็นพระนครที่เจริญรุ่งเรือง เป็นมหานครเรืองอำนาจทางเศรษฐกิจจำต้องอาศัยบุคคลหลายฝ่ายทำหน้าที่ปกครองควบคุมกิจการต่าง ๆ ให้เกิดความเรียบร้อยดังที่ชาตรี นนทเกษ ได้แสดงทัศนะและอธิบายเกี่ยวกับความสามารถพิเศษอันเป็นส่าวนสำคัญของการบริหารงานราชการของเฉกอะหมัดในสมัยกรุงศรีอยุธยา ความว่า

> *อย่าลืมว่าการค้าต้องผ่านกลไกของระบบซึ่งมีความซับซ้อนพอสมควร แล้วกลไกพวกนี้จะมีขุนนางควบคุมอยู่ จะมาค้าขายโดยอิสระไม่ได้ เผอิญอาจจะด้วยด้วยมีฝีมือทางการค้า และก็เป็นชาวต่างประเทศ เพราะฉะนั้นการที่ท่านมาสัมผัสกับขุนนางในสมัยกรุงศรีอยุธยาจากการค้า มีความสนิทกัน ก็เป็นเส้นทางจุดหนึ่งที่ส่งเสริมให้ท่านได้รับราชการ เพราะว่าในยุคนั้นมีชาวต่างชาติในกรุงศรีอยุธยา*

เยอะแยะมาก ขุนนางอาจจะเห็นความสามารถแล้วก็ไว้ใจ ก็ชักนำให้เข้าไปสู่ระบบราชการ (ชาตรี นนทเกษ, สัมภาษณ์, 11 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์พบว่ามูลเหตุแห่งการเข้ารับราชการของเฉกอะหมัดในแผ่นดินสยามสันนิษฐานมาจากโอกาสในการค้าอันมีความสัมพันธ์กับเหล่าขุนนาง ยังผลเสมือนให้การเข้าราชการเปิดกว้าง พร้อมต้อนรับให้เฉกอะหมัดเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งในระบบกลไกดังกล่าวจนเจริญก้าวหน้า และอยู่รอดอย่างมั่นคงเต็มภาคภูมิในฐานะข้าราชการไทยผู้หนึ่งที่สร้างคุณูปการไว้แก่สยามประเทศ

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต ได้อธิบายถึงมูลเหตุแห่งการมีชื่อเสียงของเฉกอะหมัดในการรับราชการสมัยกรุงศรีอยุธยา ไว้ว่า

ในช่วงระยะเวลาที่เรากำลังพูดถึงเนี่ย พวกชาวเปอร์เซียเดินทางเข้ามาในบ้านเราตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงกรุงศรีอยุธยา จนกรุงศรีอยุธยาล่มสลายใน พ.ศ. 2112 พอครั้งที่ 2 พอเริ่มตั้งราชธานีอีกครั้งในสมัยสมเด็จพระนเรศวรจึงเปิดรับท่านเฉกอะหมัดก็เข้ามาในเวลานั้นก็คือปลายของสมัยสมเด็จพระนเรศวร เพราะฉะนั้นตรงช่วงนี้จึงทำให้ท่านมีบทบาทในการเมืองเช่นในเรื่องของการปราบกบฏญี่ปุ่น ท่านก็มีบทบาทเข้าไปช่วยเหลือในการปราบกบฏ มีส่วนในการเมือง อย่าลืมว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาก่อนหน้าราชวงศ์ปราสาททองเป็นช่วงที่เรามีศึกสงครามอยู่เนือง ๆ แต่พอถึงราชวงศ์ปราสาททองไม่มีศึกสงคราม ยาวนานตั้งแต่ไม่ต่ำกว่า 60 ปี ตรงเนี่ยเป็นช่วงที่ท่านเฉกอะหมัดสามารถเติบโตในหน้าที่การงาน เพราะท่านทำแบบแผนทางการค้าให้กับราชสำนัก ทำการค้ากับโลกมุสลิมแล้วก็ทำแบบแผนทางการทูตเข้ามาสู่สังคมสยาม แบบแผนการแต่งกาย เรื่องของดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม ในหลาย ๆ มิติ เป็นที่ได้รับการยอมรับในสังคมสยาม เข้ามามีบทบาทในสมัยพระเจ้าทรงธรรม มีบทบาทกับราชสำนัก เปลี่ยนสถานภาพจากพ่อค้าธรรมดา สิ่งหนึ่งที่ติดตามมากับตัวก็คือศาสนา แต่ก็ยังต้องดำรงชีพเพราะฉะนั้นสิ่งที่จะเลี้ยงชีพได้ก็คือสินค้าที่พ่อค้าชาวเปอร์เซียนำเข้ามาราชสำนักต้องการ จึงทำให้เข้ามามีบทบาท ซึ่งตอนนั้นมีปัญหากับญี่ปุ่น เพราะราชสำนักสยามเลือกข้างทางฝ่ายแขกมากเกินไป ก็เลยทำให้ฝ่ายญี่ปุ่นไม่พอใจ จึงก่อกบฏท่านเฉกอะหมัดก็รวบรวมผู้คนในกรุงศรีอยุธยาจนสามารถปราบกบฏได้ (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์พบว่าความสามารถทางการค้าของเฉกอะหมัดถือเป็นชนวนสำคัญในการพิสูจน์ตัวตนจนเป็นที่ยอมรับในระบบราชการไทย ไม่เพียงแต่ความสามารถในด้านดังกล่าวหากแต่ความเชี่ยวชาญด้านการเมือง การวางแผนระดับเสนาบดี การเชื่อมสัมพันธ์ไทยมุสลิม การนำวัฒนธรรมของโลกมุสลิมมาเผยแพร่ในสยามประเทศ เฉกอะหมัดคือผู้มีอิทธิพลและมีความสามารถในการดังกล่าวทั้งหลาย ด้วยคุณงามความดีอันหลากหลายจึงส่งผลให้เฉกอะหมัดเจริญเติบโตในระบบราชการได้อย่างปราศจากอุปสรรค

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ กล่าวถึงเกียรติประวัติการเข้ารับราชการของเฉกอะหมัดในกรุงศรีอยุธยา ไว้ว่า

> *จากค้าขายก็ผันตัวเองเข้าไปสู่ราชสำนักในฐานะที่เป็นพ่อค้าและรับราชการในส่วนที่เกี่ยวเนื่องกับพระคลัง จนกระทั่งไปสนิทสนมกับคนที่ต่อมาจะได้เป็นพระเจ้าปราสาททอง ตอนนั้นยังเป็น ขุนศรีวรวงศ์ ออกญาศรีวรวงศ์ ขึ้นมาเป็นออกญากลาโหม แล้วก็ปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระเจ้าปราสาททอง แล้วก็คล้าย ๆ กับเงื่อนงำบางอย่างจะบอกว่าช่วยพระเจ้าปราสาททองขึ้นสู่อำนาจได้ด้วย ในที่สุดพระเจ้าปราสาททองก็แต่งตั้งให้ขึ้นมาดำรงตำแหน่งสำคัญ ยกตัวอย่างเช่นตำแหน่งจุฬาราชมนตรี เป็นเจ้ากรมท่าขวา ทำหน้าที่ค้าขายกับฝั่งตะวันตกโดยเฉพาะกับประเทศมุสลิม แล้วก็ตำแหน่งสุดท้ายได้เป็นสมุหนายก ตำแหน่งก็คือเจ้าพระยาบวรราชนายก ซึ่งตำแหน่งนี้จริง ๆ ไม่มีหรอกในทำเนียบศักดินา ผมสันนิษฐานว่าน่าจะมาจากตำแหน่งสองตำแหน่ง คือออกญาวรเชษฐ์ภักดี กับออกญาราชนายก ออกญาราชนายกนี่เป็นตำแหน่งจางวางในมหาดไทย จางวางหมายความว่า ขุนนางที่อายุเยอะแล้ว เกษียณราชการแล้วแต่ว่ายังมีความรู้ความสามารถอยู่ พระมหากษัตริย์ก็จะพระราชทานให้เป็นตำแหน่งที่ปรึกษาของกรมนั้น ๆ มีตำแหน่งสูงจริง แต่ก็ไม่ได้บริหารจัดการอะไร เขามักจะเรียกว่าจางวางเพราะฉะนั้นท่านก็คงจะสูงเกินตำแหน่งขุนนางในกรมท่าหรือกรมพระคลังแล้วก็เลยได้เป็นจางวางที่เรียกว่า ว่าที่สมุหนายก แต่ผมเชื่อว่าคงไม่ได้เป็นสมุหนายกจริง ๆ หรอก เพราะว่าพระเจ้าปราสาททองท่านไม่เคยแต่งตั้งใครให้อยู่ในตำแหน่ง ท่านเปลี่ยนแปลงอยู่เรื่อย ๆ เป็นนโยบายของท่านในช่วงสมัยนั้น เพราะว่าสมัยพระเจ้าปราสาททองพระองค์ปราบดาภิเษกมาจากขุนนาง เพราะฉะนั้นพระองค์จะไม่ให้ขุนนางคนไหนอยู่ในตำแหน่งได้นาน อาจจะสร้างฐานอำนาจมาคานกับพระองค์ได้ พระองค์ก็จะสลับสับเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ และก็มักจะเอาคนที่ไว้ใจมาไว้ในตำแหน่งสำคัญ ๆ ยกตัวอย่างเช่น เฉกอะหมัด ก็ขึ้นมาเป็นสมุหนายก แต่*

ถามว่าเป็นสมุหนายกบริหารจัดการจริง ๆ ไหม ว่าที่มหาดไทยจริง ๆ ไหม ก็คงไม่ได้ว่าที่จริง ๆ หรอก เพราะว่าเป็นชาวต่างชาติ ท่านก็คงดูแลเรื่องการค้าการคลัง ข้อสำคัญก็คือน่าจะดูแลกองกำลังที่เป็นมุสลิมที่เป็นพวกเปอร์เซียหรืออินเดียที่อยู่ในสยาม (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์ พบว่าเฉกอะหมัดซึ่งเดิมทีมีบริบทความเป็นพ่อค้าที่เด่นชัดกว่าด้านอื่น ๆ ซึ่งได้รับราชการด้านพระคลัง โดยดำรงตำแหน่งขุนนางกรมท่าขวา ด้วยความสนิทสนมกับออกญาศรีวรวงศ์ซึ่งต่อมาคือผู้ที่ได้ขึ้นครองราชย์เป็นพระมหากษัตริย์พระนามว่า พระเจ้าปราสาททอง จากการปราบดาภิเษก จึงทำให้เฉกอะหมัดเป็นที่โปรดปรานและไว้เนื้อเชื่อใจของพระเจ้าปราสาททอง จะเห็นได้ว่าเฉกอะหมัดมีความเจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงานในรัชสมัยดังกล่าวเป็นอย่างมาก ซึ่งตำแหน่งสูงสุดที่เฉกอะหมัดได้รับการโปรดเกล้าอย่างตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายกก็ได้ดำรงตำแหน่งในรัชสมัยนี้ แต่กระนั้นก็มีการตั้งข้อสังเกตว่าแท้จริงแล้วตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายกอาจเป็นตำแหน่งจัดตั้งขึ้นใหม่ เนื่องจากไม่ปรากฏราชทินนามนี้ในทำเนียบศักดินาสมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานได้ว่าน่าจะมาจากตำแหน่งออกญาวรเชษฐ์ภักดีกับออกญาราชนายกรวมเข้าด้วยกัน เนื่องด้วยคุณูปการที่ได้สร้างไว้จนเป็นที่ประจักษ์กอปรกับเป็นคนสนิทของพระเจ้าแผ่นดินจึงได้รับการโปรดเกล้าฯในตำแหน่งดังกล่าว ทว่าด้วยอายุที่มากเรียกได้ว่าอยู่ช่วงชราภาพซึ่งตำแหน่งเดิมคือว่าที่สมุหนายกที่เฉกอะหมัดปฏิบัติหน้าที่มาโดยตลอดคงจะน้อยเกินไปหากเมื่อเทียบกับผลงาน แต่ด้วยวัยจึงอาจส่งผลต่อการปฏิบัติงานภาคปฏิบัติ ดังนั้นตำแหน่งใหม่ที่ชื่อ เจ้าพระยาบวรราชนายก จึงเกิดขึ้นเพื่อรองรับเฉกอะหมัด ทำหน้าที่ให้คำปรึกษาราชการ เป็นดังที่ปรึกษาที่คอยขับเคลื่อนกลไกต่าง ๆ ให้เดินหน้าต่อได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จากข้อมูลทางเอกสารรวมถึงคำสัมภาษณ์ผู้วิจัยสามารถสรุปบทบาทในการเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยาและคุณงามความดีที่สนองต่อแผ่นดินสยามของเฉกอะหมัด ได้ว่า แรกเริ่มเฉกอะหมัดทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาด้านระบบกรมท่าให้แก่พระยาพระคลัง ขุนนางกรมท่ากลางในการร่วมกันพัฒนาและต่อยอดระบบดังกล่าวให้มีความเสถียรในระบบการคลังมากขึ้น จนพระเจ้าทรงธรรมได้โปรดเกล้าตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี ขุนนางกรมท่าขวา ให้แก่เฉกอะหมัดทำหน้าที่บริหารการค้ากับชาติตะวันตก โดยเฉพาะชาวมุสลิม ทั้งยังทำหน้าที่หาสินค้าอันเป็นประโยชน์ต่อระบบการคลังให้แก่ท้องพระคลังและราชสำนัก ครั้นเมื่อพระยาพระคลัง ขุนนางกรมท่ากลางถึงแก่อนิจกรรม พระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐีจึงสืบทอดตำแหน่งขุนนางกรมท่ากลางควบต่อ ครั้นในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ได้รับโปรดเกล้าตำแหน่งจุฬาราชมนตรี ผู้เป็นประมุขของชาวมุสลิมในสยามอีกประการ เหตุการณ์ที่สำคัญต่อมาอันเป็นผลให้เฉกอะหมัดได้การพิจารณาเลื่อนตำแหน่งทางราชการคือการรวมกำลังทหารเข้าปราบกบฏญี่ปุ่นที่ทำการก่อจลาจลเป็นผลสำคัญ

ยังความสงบสุขมาสู่กรุงศรีอยุธยาอีกครั้ง จึงได้รับการโปรดเกล้าจากพระเจ้าปราสาททองขึ้นเป็นพระยาเฉกอะหมัดรัตนบดี ว่าที่สมุหนายกฝ่ายเหนือ เมื่อกาลเวลาลุล่วงจนเข้าช่วงชราภาพตามวัย ด้วยคุณงามความดีอันเป็นคุณูปการฉายรูปจนเป็นที่ประจักษ์ยังผลให้เฉกอะหมัดได้รับการโปรดเกล้าให้ดำรงตำแหน่ง เจ้าพระยาบวรราชนายก ทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดิน ถือเป็นตำแหน่งสูงสุดและตำแหน่งสุดท้ายในชีวิตราชการของเฉกอะหมัด ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการสรุปประวัติชีวิตของเฉกอะหมัดในรูปตารางดังนี้

ตารางที่ 2.1 ประวัติชีวิตเฉกอะหมัด

ประวัติชีวิตเฉกอะหมัด		
ปีพุทธศักราช	**รัชสมัย**	**เหตุการณ์**
2086 (บางหลักฐานว่าไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรที่แน่ชัด)	-	ปี พ.ศ. เกิดของเฉกอะหมัด
2145	สมเด็จพระนเรศวรมหาราช	เฉกอะหมัดเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา
-	-	เฉกอะหมัดสมรสกับหญิงไทยนามว่า เชย
ไม่มีการระบุเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน	สมเด็จพระเจ้าทรงธรรม	เฉกอะหมัดเริ่มเข้ารับราชการในกรุงศรีอยุธยาในตำแหน่งจฬี่นจงภักดี ที่ปรึกษาด้านระบบกรมท่า
ไม่มีการระบุเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน	สมเด็จพระเจ้าทรงธรรม	ได้รับพระราชทานตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี ขุนนางกรมท่าขวา
ไม่มีการระบุเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน	สมเด็จพระเจ้าทรงธรรม	ได้รับพระราชทานตำแหน่งขุนนางกรมท่ากลางควบคู่อีกตำแหน่ง ภายหลังพระยาพระคลังขุนนางกรมท่ากลางถึงแก่อนิจกรรม
ไม่มีการระบุเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน	สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง	ได้รับพระราชทานตำแหน่งจุฬาราชมนตรี
ไม่มีการระบุเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน	สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง	ได้รับราชทานตำแหน่งพระยาเฉกอะหมัดรัตนบดีว่าที่สมุหนายกฝ่ายเหนือ
ไม่มีการระบุเป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน	สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง	ได้รับพระราชทานตำแหน่งเจ้าพระยาบวรราชนายก
2174 (บางหลักฐานว่าไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรที่แน่ชัด)	สมเด็จพระเจ้าปราสาททอง	เฉกอะหมัดถึงแก่อนิจกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

จากการนำเสนอในเรื่องชาติพันธุ์และภูมิลำเนาของเฉกอะหมัดดังหัวข้อก่อนหน้านี้ สรุปความได้ว่าเฉกอะหมัดเป็นผู้มีเชื้อสายเปอร์เซียและมีความสัมพันธ์กันอาณาจักรดังกล่าวจึงอนุมานได้ว่าจุดเริ่มต้นแห่งการเดินทางของเฉกอะหมัดมายังกรุงศรีอยุธยาคือเปอร์เซีย ในเรื่องการเดินทางโดยเฉพาะการเดินทางด้วยระยะทางไกลจำเป็นจะต้องมีความรู้ความสามารถในการดังกล่าวมากพอสมควร เพราะในช่วงศตวรรษที่ 16-17 ที่เฉกอะหมัดร่วมยุคสมัยอยู่นั้นยังมิได้มีสิ่งอำนวยความสะดวกที่เอื้อต่อการเดินทางที่ง่ายและรวดเร็วดั่งในปัจจุบัน นอกจากเส้นทางการเดินทางที่เป็นประเด็นหลักในการสืบค้นภายใต้หัวข้อนี้แล้วนั้น พาหนะในการเดินทางก็ถือเป็นสาระสำคัญที่ควรจักต้องศึกษาเพื่อให้เกิดความกระจ่าง เข้าถึงองค์ประกอบของการเดินทางไกลของเฉกอะหมัดได้อย่างครอบคลุม ดังนั้นผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อย่อยในการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาออกเป็น 5 หัวข้อ ได้แก่ จุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา พาหนะในการเดินทางบก พาหนะในการเดินทางน้ำ รวมไปถึงการเดินเรือในมหาสมุทรอินเดีย

2.3.1 จุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา

นักวิชาการผู้ศึกษาเกี่ยวกับด้านนี้ยังทำได้เพียงสันนิษฐานถึงจุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัดจากร่องรอยหลักฐานเท่าที่สืบค้นได้ผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์เท่านั้น ผู้รู้ได้ข้อเสนอสันนิษฐานไว้อย่างหลากหลายเพื่อสนับสนุนแนวความคิดของตน ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุดารา สุจฉายา ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับจุดประสงค์การเดินทางของเฉกอะหมัดมายังกรุงศรีอยุธยาผ่านหนังสือวารสารศิลปวัฒนธรรม ประจำเดือนมีนาคม 2547 ความว่า *“เฉกอะหมัดมิใช่พ่อค้าหากเป็นผู้รู้ทางด้านศาสนาที่เดินทางไปเพื่อเป้าหมายการเผยแผ่ศาสนาอิสลาม ”* (สุดารา สุจฉายา, 2547: 80)

โรม บุนนาค กล่าวถึงตัวตนของเฉกอะหมัดรวมทั้งจุดประสงค์ในการเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาไว้ในหนังสือบันทึกแผ่นดิน หลายชีวิตในประวัติศาสตร์ เล่ม 1 ความว่า

> *เฉกอะหมัด พ่อค้าชาวเปอร์เซียที่แล่นสำเภาเข้ามาค้าขาย ตั้งรกรากอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และมีโอกาสนำความรู้ความชำนาญที่ค้าขายผ่านมาหลายประเทศ มาปรับปรุงการท่าของไทยให้ทันสมัยมีความดีความชอบจนได้เลื่อนขึ้นเป็นสมุหนายกฝ่ายเหนือและสืบทอดตำแหน่งนี้รวมทั้งตำแหน่งจุฬาราชมนตรีมาชั่วลูกชั่วหลานทั้งยังถ่ายทอดเชื้อสายไว้ในแผ่นดินไทยเป็นจำนวนมากทั้งตระกูลไทยพุทธและมุสลิม* (โรม บุนนาค, 2555: 45)

ทัศนคติข้างต้นของสุดารา สุจฉายา และโรม บุนนาคสอดคล้องกับเอกราช มูเก็ม ซึ่งได้อธิบายถึงภูมิหลังของเฉกอะหมัดและจุดประสงค์การเดินทางสู่กรุงศรีอยุธยาไว้ในหนังสือจุฬาราชมนตรี: ประวัติศาสตร์ผู้นำไทยมุสลิม ความว่า *"ทั้งท่านเฉคอะหมัดและมะหะหมัดสุอิด (สะอิด) ทำการค้าโดยซื้อสินค้าพื้นเมืองจากไทยบรรทุกสำเภาออกไปจำหน่ายต่างประเทศและซื้อของจากต่างประเทศเข้ามาขาย ณ กรุงศรีอยุธยาเรียกว่าทำการส่งออกและนำเข้าโดยสมบูรณ์ทั้งขึ้นทั้งล่องโดยส่วนใหญ่ตั้งบ้านเรือนอยู่แถวท่ากายีใกล้กรุงศรีอยุธยา"* (เอกราช มูเก็ม, 2549: 17-18)

วัฒนา ภาคสถาพร ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญของเฉกอะหมัดผู้เดินทางในฐานะพ่อค้าในการเดินทางสู่กรุงศรีอยุธยาไว้ในหนังสือเรื่องเล่าและตำนานอย่างน่าสนใจดังนี้

> *ท่านเฉกอะหมัดนั้นยอมรับหรือเชื่อกันว่าท่านเดินทางเข้ามาในกรุงศรีอยุธยาพร้อมกับน้องชายของท่านโดยเข้ามาในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมซึ่งช่วงเวลานั้นกรุงศรีอยุธยากำลังเปิดเมืองให้ชาวต่างชาติเข้ามาค้าขายได้อย่างคึกคักมีชาวต่างชาติเข้ามาตั้งสถานีการค้ากันแล้วมากมายไม่ว่าโปรตุเกสหรือแม้แต่ฮอลันดาไม่เว้นแม้แต่ชาวตะวันออกอย่างจีนญี่ปุ่นหรือแม้แต่ชาวอินเดียอาหรับหรือเปอร์เซีย*
>
> *ท่านเฉกอะหมัดกับน้องชายก็คงเข้ามาในช่วงเวลานี้ด้วยเช่นกัน แต่ว่ากันว่าอันที่จริงแล้วท่านเฉกอะหมัดนั้นไม่ใช่คนประเภทที่เป็นพ่อค้าธรรมดาอย่างแน่นอนโดยเราสังเกตได้จากชื่อของท่านที่มีคำว่า "เฉก" นำหน้าอยู่ขณะที่ท่านอื่น ๆ ซึ่งปรากฏนามในประวัติศาสตร์ไทยเช่นมหะมัดสะอิดน้องชายของท่านหรืออย่างอกามูหะมัดหลานชายของท่านที่เข้ามาในกรุงศรีอยุธยาในเวลาต่อมาและได้เป็นข้าราชสำนักตำแหน่งใหญ่โตราชทินนามว่า "ออกญาศรีเนาวรัตน์" ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ก็ไม่ปรากฏนามนำหน้า "เฉก" เช่นท่าน* (วัฒนา ภาคสถาพร, 2560: 247)

ผู้วิจัยสามารถสันนิษฐานได้จากเอกสารตามนำเสนอว่า ถึงแม้จะตีความได้ว่าเฉกอะหมัดเป็นพ่อค้า เดินทางมาสู่กรุงศรีอยุธยาเพื่อทำการค้าขายแต่คงจะไม่ใช่พ่อค้าธรรมดาเสียทีเดียว สังเกตจากคำนำหน้าชื่อว่า เฉก ซึ่งคำดังกล่าวคงจะมีนัยสำคัญเป็นแน่แท้

นอกจากนี้ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ยังได้อธิบายเสริมเกี่ยวกับเหตุผลสนับสนุนแนวคิดที่ว่าเฉกอะหมัดมิใช่พ่อค้าธรรมดาแต่เป็นพ่อค้ากึ่งทหารในวารสารศิลปวัฒนธรรมประจำเดือนมีนาคม 2547 ความว่า

> *จากบันทึกในปกรณัมต่าง ๆ กล่าวว่าท่านเฉกอะหมัดเป็นทั้งพ่อค้าและผู้นำชุมชนโดยเฉพาะคำนำหน้าชื่อ "เฉก" หรือ "เชค" หรือ "ชีค" ซึ่งแสดงถึงสถานภาพชนชั้นผู้นำของประชาคมอันมีลักษณะคล้ายกับพ่อค้ากึ่งทหาร หรือ "merchant-condotierri" หมายถึงบุคคลที่มีสถานภาพเป็นทั้งพ่อค้านักปกครองและนักการทหารในคนเดียวกันอันเป็นลักษณะของผู้ชำนาญการมุสลิมในพุทธศตวรรษที่ 20-22 พวกพ่อค้าถึงทหารเหล่านี้*

ได้รับการสนับสนุนจากพระเจ้าชาห์แห่งราชวงศ์ซาฟาวีให้เดินทางออกไปตั้งถิ่นฐานตามภูมิภาคต่าง ๆ เพื่อขยายอิทธิพลของจักรวรรดิอิหร่านทั้งทางด้านการเมือง (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2547: 103)

ดร.เตช บุนนาค ผู้ช่วยเลขาธิการสภากาชาดไทยฝ่ายบริหาร ผู้ศึกษาประวัติศาสตร์ ซึ่งได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับจุดประสงค์ในการเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัด ว่า

ไม่น่าจะมีเรื่องการเมือง น่าจะแสวงหาความมั่งคั่งร่ำรวยโดยการเป็นพ่อค้า ท่านคงได้ยินมาว่าพวกอิหร่านมาอยู่กรุงศรีอยุธยากันแล้วมีความสุขดี ทำมาค้าขึ้น ท่านก็เลยมาอยู่ ผมคาดว่าเอาผ้าจากอินเดียมาขายที่เป็นชีอะห์ด้วยกัน ขนผ้าขนพรมมาขาย ส่วนใหญ่แล้วเวลาส่งของออกไปเขาจะขายช้าง ขนส่งทางเรือ ขนช้างไปขายอินเดีย ขนผ้ามาขายที่นี่ ไม่จำเป็นว่าท่านต้องชำนาญการเดินเรือ ที่เมืองท่าก็จ้างได้ ผมว่าไม่เกี่ยวกับทหารเลย น่าจะเป็นพ่อค้าด้วยกัน เหมือนชวนญาติบ้าง มิตรบ้าง มาแสวงหาโชค ตอนเป็นพ่อค้าท่านก็น่ามีโอกาสได้ค้าขายกับวัง ก็คงหน่วยก้านดี ก็เลยให้ทำงานเป็นข้าราชการ ความเจริญก้าวหน้าทางราชการมาจากความสามารถท่านเอง (เตช บุนนาค, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

ชาตรี นนทเกษ ทรัสตีกุฏิเจริญพาศน์ ผู้เป็นมุสลิม นิกายชีอะห์ ได้แสดงแนวคิดถึงเป้าประสงค์ในการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ไว้ว่า

ถ้าท่านเดินทาง ๆ เรือมา แน่นอนท่านต้องเป็นพ่อค้า แต่ในขณะเดียวกันฐานะทางสังคมท่านน่าจะมีความรู้ทางด้านศาสนาด้วย เพราะว่าการนำคนกลุ่มนึงเพื่อจะไปอยู่ที่ไหนซักแห่ง อย่าลืมว่ามุสลิมอิสลามมีความเคร่งครัดของบทบัญญัติต่าง ๆ เพราะฉะนั้นผู้นำน่าจะมีภูมิความรู้ในเรื่องนี้เพื่อจะกำกับคนของตนเองในการประกอบพิธีทางศาสนกิจ

จุดประสงค์การมากรุงศรีอยุธยานี่คาดเดาไม่ได้ แต่อาจจะเป็นเส้นทางผ่านที่จะไปไหนซักที่หนึ่ง แต่ถ้าผ่านจริง ๆ เนี่ย อย่าลืมว่าตอนนั้นกรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางทางการค้าจุดหนึ่งของเอเชีย เพราะฉะนั้นใครที่ผ่านจุดนี้มาก็คงต้องมาแวะเวียนดูบ้าง เมื่อแวะแล้วก็อาจจะถูกอกถูกใจ อยู่ในเมืองไทยเป็นการถาวร เพราะการมากรุงศรีอยุธยาต้องเข้าทางปากแม่น้ำ เข้ามาเนี่ยมีด่านสกัดสินค้าอยู่ที่ปากคลองบางกอกใหญ่ แล้วต้องเลี้ยวเข้าคลองบางกอกใหญ่ อ้อมเข้าคลองบางกอกน้อยเพื่อเข้ากรุงศรีอยุธยาด้วยเรือสำเภา (ชาตรี นนทเกษ, สัมภาษณ์, 11 เมษายน 2563)

ด้วยความที่กรุงศรีอยุธยามีความอุดมสมบูรณ์ในทรัพยากร เป็นเมืองท่าที่สำคัญเมืองหนึ่ง จึงเป็นโอกาสอันดีในการลองแสวงโชคด้วยการทำการค้าขายในฐานะพ่อค้าที่มีความรู้ด้านศาสนา ซึ่งภายหลังเฉกอะหมัดทำมาค้าขึ้นในแผ่นดินไทยจนเป็นเศรษฐี อีกทั้งยังได้รับราชการในระบบการปกครองของไทย จึงใช้ชีวิตอยู่สยามประเทศเป็นการถาวรจวบจนอนิจกรรม

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรีและที่ปรึกษาด้านวิชาการมูลนิธิเจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) อธิบายเกี่ยวกับตัวตนของเฉกอะหมัดและจุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาที่มีมุมมองแตกต่างออกไป ความว่า

ช่วงที่ท่านเฉกอะหมัดเดินทางมาบ้านเราเนี่ย คือ อิหร่านเปิดประเทศ แล้วก็ราชวงศ์ซาฟาวีรับอิสลามในนิกายชีอะห์เข้าเป็นศาสนาประจำราชสำนัก แล้วก็ส่งออกเผยแผ่อิสลามในแนวทางนี้ ออกไปเยอะมาก ไม่ใช่ส่งไปแค่เมืองไทยเท่านั้น ส่งไปอยู่ที่ชวา รอบ ๆ บ้านเราก็มีอีก ส่งนักการทูตเดินทางไป ที่เรียกว่าธรรมทูต เดินทางไปเผยแผ่ศาสนา เพราะฉะนั้นในช่วงสมัยนั้นก็มีการส่งธรรมทูตเข้ามาบ้านเราด้วย เราจึงเชื่อว่าเฉกอะหมัดคือธรรมทูต ไม่ใช่พ่อค้า คิดว่าเปอร์เซียเนี่ยตั้งใจส่งท่านมาเลย ไม่มีหลักฐานว่าอิหร่านส่งทูตออกเดินทางที่ไหนบ้าง เจาะจงมากรุงศรีอยุธยาหรือไม่ มาพร้อมการค้า ค้าอะไร เพราะฉะนั้นการทูตกับศาสนาเนี่ยไปด้วยกัน เหมือนกับหมอสอนศาสนาที่มาด้วยกันกับการค้า ทีนี้เผอิญว่าช่วงมาถึงบ้านเรา เหมือนเมล็ดพันธุ์ที่หว่านออกไป อยู่ ๆ จะเดินทางไปสยามละกัน คุณจะไม่รู้จักสยามเลยเหรอ นอกจากคนที่เคยมีโอกาสเดินทางมาแล้ว ถึงจะมาถูก (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

ศุกรีย์ สะเร็ม นักวิจัย สถาบันเอเชีย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้แสดงความเห็นในเรื่องภูมิหลังและจุดประสงค์ในการเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัด ไว้ว่า

ท่านเข้ามาเพื่อค้าขาย จุดประสงค์เป็นหลัก ผมเชื่อว่าท่านเข้ามาค้าขายอย่างเดียว ประเทศไทยอยู่ในเส้นทางการค้ากับอินเดียมาเป็นพัน ๆ ปี ผมมองว่าการมาไทยใครเขาก็อยากจะมา เพราะมีสินค้า พวกนี้เป็นพ่อค้า อาจมาหลายเมือง ไม่จำเป็นต้องชำนาญการเดินเรือ คือจ้างคนทำแผนที่ จ้างคนเดินเรือได้ เรานับถือคนไกลที่มีเทคโนโลยีสูงกว่า เราก็นับถือเขา การเปลี่ยนยุคในสมัยก่อนมีการปราบดาภิเษกมาก พอเปลี่ยนยุคขุนนางเก่าก็ต้องถูกเปลี่ยนหมด เพราะฉะนั้นคนที่มีความรู้ความสามารถก็หมดไป พอเข้ายุคใหม่ต้องการกำลังปัญญาชนซึ่งมีไม่พอ ก็จึงต้องนำเข้าฝรั่ง คนต่างชาติ ดังจะเห็นได้ว่าสมัยก่อนมีขุนนางต่างชาติเต็มไปหมด (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์ พบว่า เฉกอะหมัดเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยาโดยมีจุดประสงค์ในการทำการค้าแต่เพียงอย่างเดียว

จากการศึกษาเอกสารรวมทั้งคำสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิ สามารถสรุปจุดประสงค์ในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาของเฉกอะหมัดออกได้เป็น 2 ประเด็น ดังนี้

ข้อสันนิษฐานที่ 1 เฉกอะหมัดเป็นพ่อค้าที่มีความรู้ด้านศาสนา เดินทางเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาเพื่อทำการค้าขายเป็นหลัก ลักษณะการเดินทางเป็นไปในรูปของการแสวงโชคโดยที่

มิได้มีปลายทางอยู่กรุงศรีอยุธยาและปราศจากการสนับสนุนจากสิ่งอำนวยรอบด้านใด ๆ กล่าวได้ว่าเฉกอะหมัดเป็นต้นคิดในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาเอง เมื่อเข้ามายังแผ่นดินสยาม ทำการค้าขายจนกิจการรุ่งเรือง มีโอกาสได้ทำการค้ากับคนหลากหลายกลุ่มแม้กระทั่งราชวงศ์ จุดนี้จึงอาจเป็นจุดเริ่มต้นของการรับราชการของเฉกอะหมัด ด้วยความที่ราชวงศ์อาจเล็งเห็นความสามารถของเฉกอะหมัดในการค้าอันคิดว่าจะเป็นประโยชน์ต่อยอดในด้านอื่น ๆ อันเป็นผลดีต่อสยามประเทศ ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วไม่ถือเป็นเรื่องผิดวิสัยที่ชาวต่างชาติจะเป็นที่ยอมรับในกรุงศรีอยุธยา ด้วยเหตุที่ช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาเป็นช่วงที่กอบกู้เอกราชได้ไม่นาน ปัญญาชนที่เคยมีในประเทศบ้างล้มหายตายจากศึกสงคราม บ้างถูกต้อนไปเป็นเชลย หนทางที่รวดเร็วที่สุดในการพัฒนาบ้านเมืองให้กลับมามั่งคั่งดังเดิมจึงจำเป็นต้องอาศัยปัญญาดังกล่าว ในช่วงนี้การรับชาวต่างชาติที่เข้าข่ายคุณสมบัตินี้จึงถือเป็นเรื่องปกติในยุคสมัยนั้น ซึ่งเฉกอะหมัดเองก็เป็นผู้หนึ่งที่อยู่ในบริบทนี้

ข้อสันนิษฐานที่ 2 เฉกอะหมัดเป็นพ่อค้ากึ่งทหาร ถือเป็นปัญญาชนในช่วงศตวรรษที่ 16 - 17 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดร่วมสมัยอยู่ ออกเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยาโดยได้รับการสนับสนุนจากพระเจ้าชาร์แห่งราชวงศ์ซาฟาวีเพื่อขยายอิทธิพลของประเทศอิหร่าน เจริญสัมพันธไมตรี รวมไปถึงเผยแผ่ศาสนา ซึ่งจุดประสงค์หลักคือนัยยะทางการเมืองมากกว่าที่จะเข้ามาทำการค้าโดยตรง หลักฐานที่รองรับความเป็นไปได้ของสันนิษฐานนี้มีอยู่ด้วยกันหลายประการ ทั้งการพิจารณาจากผู้สืบทอดสายเลือดทางตระกูลของเฉกอะหมัด เห็นได้ตั้งแต่อกามหะหมัดผู้เป็นหลานชาย ซึ่งมีหลักฐานระบุถึงตัวตนอย่างชัดเจนในบันทึกการเดินทางของคณะทูตเปอร์เซียมายังกรุงศรีอยุธยาที่ชื่อว่า สำเภากษัตริย์สุลัยมาน ว่าเป็นหนึ่งในคณะทูต ภายหลังรับราชการในแผ่นดินสยามในตำแหน่งออกญาศรีเนาวรัตน์ ซึ่งถือเป็นตำแหน่ง ที่เกี่ยวข้องกับการปกครอง และเมื่อสืบสายตระกูลในลำดับถัดมา พบว่า ชายในตระกูลส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่รับราชการที่มีความใกล้ชิดกับราชวงศ์ทั้งสิ้น คิดย้อนกลับถึงความเชื่อมโยงในเรื่องดังกล่าวกับตัวตนของเฉกอะหมัดจึงตีความได้ว่าหากเฉกอะหมัดเป็นเพียงพ่อค้าธรรมดาที่ไม่มีความรู้ด้านการเมืองหรือการทหารใด ๆ สายตระกูลที่รับการสืบทอดต่อจากตนคงจะมิได้มีโอกาสพัวพันกับสายงานการปกครองอย่างสม่ำเสมอจึงสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าเฉกอะหมัดมิใช่พ่อค้าธรรมดาแต่เรียกได้ว่าเป็นพ่อค้ากึ่งทหาร ส่วนเรื่องการค้าและการเผยแผ่ทางศาสนา อาจเป็นผลที่ตามมาจากการกระทำแต่มิได้เป็นจุดประสงค์แต่แรกเริ่มในการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา

2.3.2 เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาไม่พบหลักฐานการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่กระนั้นการวิเคราะห์ในเรื่องดังกล่าวยังคงมีหลักฐานสำคัญประกอบการพินิจพิเคราะห์แต่อาจต้องพิจารณาด้วยเหตุผลนานาประการร่วมกัน เช่น การเดินทางของชาวมุสลิมในตะวันออกกลางช่วงศตวรรษที่ 16-17 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่ปรากฏเรื่องราวของเฉกอะหมัด รวมไปถึงการเดินทางของคณะราชทูตเปอร์เซียมายังกรุงศรีอยุธยา

รองศาสตราจารย์พิทยา บุนนาค ได้อธิบายถึงเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดมายังกรุงศรีอยุธยาไว้ในหนังสือปฐมจุฬาราชมนตรี จากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาอย่างละเอียด ความว่า

การเดินทางของเฉกอะหมัด เริ่มตั้งแต่ กูน ที่แอสตะระบัด ที่อิหร่าน มาจบลงที่กรุงศรีอยุธยา โดยอิงอยู่กับข้อมูลและสถานการณ์ร่วมสมัยโดยรวมแล้ว การเดินทางจากอิหร่านมากรุงศรีอยุธยามีอยู่ด้วยกันให้เลือกดังนี้

1. เดินทางกันเป็น 4 ช่วง

1.1 จากอิหร่านมายังฝั่งตะวันตกของทวีปอินเดียทั้งนี้จะทางทะเลหรือทางบกก็แล้วแต่อัชฌาสัย

1.2 จากทวีปอินเดียฝั่งตะวันตกมายังฝั่งตะวันออกหรือที่เรียกว่าฝั่งโจฬมณฑล (Coromandel) เส้นทางนี้จะเดินทางข้ามทวีปอินเดียทางบกหรือขึ้นเรืออ้อมลงมาทางใต้ของทวีปอินเดียทางเกาะลังกาก็ได้เรื่องนี้ไม่บังคับกัน

1.3 จากอินเดียฝั่งตะวันออกมายังเมืองไทยนั้นมีทางเลือก 2 ทาง (ก) จะลงเรืออ้อมแหลมมลายูทางสิงหปุระ (สิงคโปร์) และขึ้นอ่าวไทยหรือ (ข) ข้ามทะเลอ่าวเบงกอลมายังเมืองมะริดหรือตะนาวศรีเรื่องนี้ต้องมาทางเรืออย่างเดียวไม่มีทางเลือก

1.4 จากตะนาวศรีมากรุงศรีอยุธยาก็มีเส้นทางมาตรฐานที่เขาใช้กันโดยเดินตัดข้ามด่านสิงขร

2. ดังที่เห็นว่าการเดินทางนั้นมีทางเลือกว่าจะมาทางบกหรือทางทะเลหรือจะรวบยอดเป็นตอนเดียวก็ยังได้เช่นคณะทูตฝรั่งเศสนำโดยเชอวาลิเยร์เดอโชมองต์ (Chevalier de Chaumont) และบาทหลวงเดอซัวซีย์ (Abbé de Choisy) ที่เดินทางมากรุงศรีอยุธยาเมื่อปี 2228 / 1685 ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์โดยขึ้นเรือที่เมืองแบรสต์ (Brest) ของฝรั่งเศสอ้อมทวีปแอฟริกาแล้วตะบี้ตะบันมุ่งมายังกรุงศรีอยุธยาเอาเลยก็ยังได้

3. หรือจะเอาอย่างพวกราชทูตอิหร่านใน The Ship of Sulaiman ที่มาเข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์ทางเรือเริ่มจากอ่าวเปอร์เซียซึ่งชื่อจริงว่าทะเลฟาร์ส (Sea of Fars) แล้วไปตั้งหลักที่เมืองมัสกัต (Mascat) จากนั้นก็อ้อมทวีปอินเดียมาที่ฝั่งตะวันออกชินะปะตัน (Chinapatan) ต่อมาชื่อมัดราส (Madras) และปัจจุบันชื่อเจนไน (Chennai)

ซึ่งสมัยนั้นคงเป็นเมืองท่าของพวกอิหร่านโพ้นทะเลแล้วแล่นเรือข้ามอ่าวเบงกอลมาขึ้นบกที่ตะนาวศรีจากนั้นก็เดินตัดข้ามด่านสิงขรมาเพชรบุรีมาลงเรือเพื่อมาปากน้ำเจ้าพระยาเพื่อขึ้นมากรุงศรีอยุธยา

4. แต่เส้นทางที่ดูออกจะเป็นที่นิยมกันมากในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ก็คือเส้นทางของพวกบาทหลวงฝรั่งเศสโดยลงเรือที่อ่าวเปอร์เซียมาขึ้นบกที่เมืองสุหรัตด้านตะวันตกของอินเดียแล้วเดินข้ามทวีปอินเดียทั้งทวีปเพื่อมาลงเรือที่ฝั่งตะวันออกของอินเดียจากนั้นก็ลงเรือข้ามอ่าวเบงกอลมาขึ้นบกที่ตะนาวศรีตัดข้ามด่านสิงขรมาเพชรบุรีมาลงเรือเพื่อมาปากเจ้าพระยาเพื่อขึ้นมากรุงศรีอยุธยา

ด้วยเหตุผลและข้ออ้างคงจะต้องยอมรับกันว่าการเดินทางของเฉกอะหมัดและมะหะหมัดสะอิดคงต้องใช้ทางบกตัดข้ามทวีปอินเดียจากฝั่งตะวันตกมาฝั่งตะวันออกมากกว่าที่จะไปทางเรือและก็ขอสันนิษฐานต่อไปว่าก่อนที่ท่านจะข้ามมาไทยท่านทั้งสองคงจะไปตั้งหลักอยู่ที่โกลคอนดา (Golconda) บนที่ราบสูงเดคข่านมากกว่าจะเป็นที่อื่นทั้งนี้ก็ด้วยเหตุผล 5 ประการ ประการแรกเนื่องด้วยเมืองคุชราตแม้ว่าจะเป็นแหล่งเศรษฐกิจเก่าแก่มาแต่โบราณและมีชาวอิหร่านอพยพมาอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ก็มีการแข่งขันระหว่างพ่อค้าด้วยกันค่อนข้างสูงไม่เหมาะที่พ่อค้ารุ่นใหม่จะลงไปเล่นด้วยอีกประการหนึ่งตามที่ได้กล่าวไว้ว่าพ่อค้าที่คุชราตจะนิยมไปค้าขายกันเป็นล่ำเป็นสันกับมะละกาและชวาหรือมิฉะนั้นก็ไปทางตะวันตกอ่าวเปอร์เซียและทะเลแดงมากกว่าที่จะมาไทย ประการที่สองพื้นที่ในอินเดียที่ทำการค้ากับไทยส่วนใหญ่จะเป็นพ่อค้ามาจากชายฝั่งทะเลโจหมณฑล หรือโกลคอนดา เบงกอล และแขกกลิงค์ที่วิชัยนครในระหว่างพื้นที่เหล่านี้เฉกอะหมัดน่าจะยึดเป็นหัวหาดมากที่สุดก่อนที่จะข้ามมากรุงศรีอยุธยา ด้วยเหตุผลที่ว่าวิชัยนครเป็นประเทศที่ถือศาสนาพราหมณ์ ส่วนเบงกอลนั้นก็ไม่เป็นที่นิยมของชาวอิหร่านเพราะอยู่ในอาณาจักรมูกัลที่เป็นอิสลามสายซุนนีชาวอิหร่านส่วนใหญ่จะนิยมไปประเทศบนที่ราบสูงเดคข่านเสียมากกว่าโดยเฉพาะโกลคอนดาซึ่งมีความสัมพันธ์แน่นแฟ้นกับอิหร่านนอกจากนี้กษัตริย์ของโกลคอนดา (SET Qara Quyunlu) นับถือพระเจ้าชาห์อับบัส (Shah Abbas) ของอิหร่านว่าเป็นผู้อุปถัมภ์พิทักษ์ศาสนาอิสลามสายชีอะห์ถึงกับมีจารึกไว้บนเหรียญกษาปณ์ของโกลคอนดา ประการที่สาม คือ เมื่อครั้งเฉกอะหมัดเดินทางนั้นราชวงศ์มูกัลกำลังอยู่ในรัชกาลพระเจ้าจาฮานกีร์ การจ้างต่างชาติมาเป็นทหารรับจ้างเช่นในครั้งรัชกาลพระเจ้าอัคบา (Akbar) คงจะถึงขั้นอิ่มตัวแล้วชาวอิหร่านรุ่นหลังเช่นเฉกอะหมัดคงจะต้องไปแสวงหาพื้นที่ใหม่ที่มีความก้าวหน้ามากกว่า ประการที่สี่ คณะราชทูตอิหร่านซึ่งพระเจ้าชาห์ซาฟีสุลัยมาน (Safi II/Sulaiman 2211-2237/1668-1694) ทรงส่งมาเจริญพระราชสัมพันธไมตรีในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์กล่าวว่าชาวอิหร่านที่

*อกามะหะหมัด/ออกญาศรีเนาวรัตน์ชักชวนมาจากอินเดียเพื่อมาเป็นทหารรับจ้างในสมเด็จพระนารายณ์ ทหารรับจ้างอิหร่านพวกนี้ส่วนใหญ่จะมีถิ่นฐานเดิมอยู่ที่แอสตะระบัด (Astarabad) และมาซานดราน (Mazandaran) ซึ่งแอสตะระบัดนั้นก็คือชาติภูมิของเฉกอะหมัดของเรานั่นแลครั้นได้มีเรื่องไม่ลงรอยเกิดขึ้นในภายหลังทหารรับจ้างพวกนี้ก็ได้อพยพกลับไปถิ่นเดิมของตนในอินเดียคือกลับไปที่โกลคอนดา ประการที่ห้าหลักฐานในระบบเครื่องก่อ*ของไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องก่อของอิสลามในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์นั้นเป็นรูปแบบที่สืบทอดมาจากเครื่องก่อสกุลช่างเดคข่านอย่างชัดเจนแต่เรื่องนี้ออกจะยาวสักหน่อยจำเป็นต้องยกไปไว้ในบทความต่างหากเพราะเครื่องก่อสกุลช่างเดคข่านนี้จะมีเอกลักษณ์จำเพาะเครื่องก่ออิสลามในอินเดียนั้นสามารถแยกออกได้เป็นเครื่องก่อของสกุลช่างมูกัลและสกุลช่างของเดคข่านเพราะเครื่องก่อในสกุลช่างเดคข่านจะเป็นการผสมระหว่างสองสกุลช่างคือสกุลช่างสมัยสุลต่านของอินเดีย (ราวคริสต์ศตวรรษที่ 11-14 ก่อนที่จะมีราชวงศ์มูกัล) รวมเข้ากับของเปอร์เซีย* (พิทยา บุนนาค, 2557: 90-125)

จากข้อมูลทางเอกสาร สรุปได้ว่า การเดินทางจากเปอร์เซียมายังกรุงศรีอยุธยานิยมเดินทางมาจาก 3 เส้นทางด้วยกัน คือ

เส้นทางที่ 1 เริ่มเดินทางจากเปอร์เซียมายังฝั่งตะวันตกอินเดีย ซึ่งช่วงนี้นักเดินทางจะเลือกเดินทางมาโดยทางทะเลหรือทางบกก็สุดแท้แต่ จากนั้นจึงเดินทางต่อเพื่อข้ามฝากจากฝั่งตะวันตกมาฝั่งตะวันออก ช่วงนี้จะเลือกเดินทางบกหรือจะเดินทางเรือโดยอ้อมลงมาทางตอนใต้ของประเทศอินเดียทางเกาะลังกาก็ได้ เส้นทางต่อมาคือการเดินทางจากฝั่งตะวันออกของอินเดียเพื่อเข้าสู่กรุงศรีอยุธยานิยมเดินทางโดยมี 2 ทางเลือก คือ มาทางเรือโดยอ้อมแหลมมลายูทางประเทศสิงคโปร์และเทียบท่าที่อ่าวไทย หรือมาทางเรือโดยข้ามทะเลอ่าวเบงกอลมายังเมืองมะริดหรือตะนาวศรี และเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาโดยเดินตัดข้ามด่านสิงขร

เส้นทางที่ 2 เดินทางมาอย่างบันทึกราชทูตอิหร่านที่ปรากฏหลักฐานในหนังสือ The Ship of Sulaiman ที่มาเข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์ทางเรือ โดยเริ่มตั้งต้นจากเมืองบันดาอับบัส ใช้เวลา 14 วัน มาถึงเมืองมัสกัต จากนั้นจึงแล่นเรือต่อไปยังท่าเมืองจินะปะตันซึ่งปัจจุบันชื่อว่าเมืองเจนไน (Chennai) ในเมืองมัดราส แคว้นการ์นาติก (การนะตัก) ใกล้แคว้นไฮดาราบาดประเทศอินเดีย ต่อมาออกเดินทางเรือดังเดิมมุ่งหน้าไปยังเมืองตะนาวศรีโดยผ่านเกาะอันดามัน เมือง

---

* เครื่องก่อ หมายถึง ประเภทของเรือนพักอาศัย แบ่งตามกลวิธีการก่อสร้างได้เป็น 3 ประเภท คือ 1. เรือนเครื่องผูก 2. เรือนเครื่องสับ และ 3. เรือนเครื่องก่อ (พิทยา บุนนาค, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2563)

มะริด และเข้าสู่เมืองตะนาวศรีในที่สุด จากนั้นเดินทางเข้าสู่ตำบลยะลัง (Jalang) เดินทางต่อไปยังเพชรบุรีซึ่งใช้เวลาทั้งสิ้น 15 วัน เดินทางต่อสู่เมืองสุพรรณบุรีและเข้าสู่กรุงศรีอยุธยา

เส้นทางที่ 3 เส้นทางการเดินทางของบาทหลวงฝรั่งเศสอันเป็นที่นิยมในคริสต์ศตวรรษที่ 17 โดยลงเรือที่อ่าวเปอร์เซียมาขึ้นบกที่เมืองสุหรัตด้านตะวันตกของอินเดีย เดินทางต่อทางบกเพื่อมาลงเรือที่ฝั่งตะวันออกของอินเดียจากนั้นก็ลงเรือข้ามอ่าวเบงกอลมาขึ้นบกที่ตะนาวศรีตัดข้ามด่านสิงขรมาเพชรบุรีและเดินทางเรือต่อเพื่อมุ่งหน้ามายังปากแม่เจ้าพระยาเพื่อขึ้นบนแผ่นดินกรุงศรีอยุธยาแห่งสยามประเทศ

ทั้ง 3 เส้นทางดังกล่าวเป็นเส้นทางที่มีการบันทึกถึงวิธีและลู่ทางในการเดินทางจากเปอร์เซียมาสู่กรุงศรีอยุธยา ทว่าต่างกาลต่างเวลาคงจะไม่สามารถกำหนดได้ชัดเจนว่าเส้นทางใดถือเป็นเส้นทางที่ดีที่สุด แต่หากวิเคราะห์ต่อถึงสันนิษฐานการเดินทางของเฉกอะหมัดคงจะต้องย้อนมองถึงถิ่นกำเนิดอันเป็นจุดเริ่มต้นที่เฉกอะหมัดเริ่มออกเดินทางนั่นก็คือ เมืองกูน แคว้นแอสตะระบัด ซึ่งอยู่ทางตอนเหนือของประเทศอิหร่านติดกับทะเลแคสเปียน

เมื่อพินิจจากบริบทโดยรอบของเฉกอะหมัดถึงความเป็นไปได้ในการเดินทางของเฉกอะหมัดแล้วนั้น หากจะเลือกเดินทางโดยใช้เส้นทางเดียวกันกับคณะราชทูตเปอร์เซียที่ปรากฏหลักฐานในบันทึก The Ship of Sulaiman คงจะมีโอกาสเป็นไปได้ยากหรือแทบเป็นไปไม่ได้เลย เนื่องด้วยเฉกอะหมัดไม่น่าจะเดินทางอ้อมระยะการเดินทางจากเมืองกูนเพื่อมาขึ้นเรือยังเมืองบันดาอับบัส หากแต่การเดินทางบกจากกูนมุ่งหน้าเข้าสู่ประเทศอินเดียดูจะเป็นเส้นทางที่ตรงและประหยัดเวลากว่า หลักฐานรองรับข้อสันนิษฐานนี้มีมูลมาจากรายงานของคณะราชทูตเมื่อปี 2135/1592 ซึ่งเป็นช่วงเวลาร่วมสมัยกับเฉกอะหมัดและพบเส้นทางบกจากอิหร่านมาอินเดียในปีหนึ่ง ๆ โดยกองอูฐไม่ต่ำกว่า 3,000 ตัว ในการบรรทุกสินค้า สันนิษฐานได้ว่าเส้นทางการเดินทางบกจากกูนเข้าสู่อินเดียเป็นเส้นทางที่ชาวอิหร่านใช้ในการเดินทางบกแต่เดิมอยู่แล้ว

จากหลักฐานดังกล่าวกอปรกับการวิเคราะห์บนพื้นฐานแห่งมูลความน่าจะเป็นจนเกิดเป็นข้อสันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดได้ว่า เฉกอะหมัดออกเดินทางบกจากกูน แอสตะระบัด มุ่งหน้าสู่เมืองกันดะฮาร์ (Qandahar/Kandahar) ซึ่งปัจจุบันอยู่ในอัฟกานิสถาน โดยผ่านเมืองมาชาด (Mashhad) ในแคว้นคูราซาน (Khurasan) ลงใต้ข้ามช่องเขาชาห์-ปาซานด์ (Shah-Pasand) เข้าสู่แคว้นซีสทาน (Sistan) เดินทางต่อเจอกันดะฮาร์ (Qandahar) ระหว่างทางมีเมืองให้กองคาราวานพักอยู่เป็นจุด ๆ เรียกว่าคาราวานเซอราย (Caravanserai) ต่อมาเข้าสู่เมืองฟาร์หาและกันดะฮาร์ตามลำดับ เริ่มเข้าสู่อินเดียโดยผ่านทางช่องแคบไคเบอร์ ผ่านลุ่มแม่น้ำสินธุ เข้าสู่เมืองฮัทตะ (Thatta) ซึ่งปกครองโดยราชวงศ์มูกัล (โมกุล) ณ ขณะนั้น เฉกอะหมัดน่าจะเดินทางต่อมายังเมืองอาห์มะดะบาด (Ahmadabad) เมืองหลวงของรัฐคุชราต หากมิได้หยุดพักในเมืองดังกล่าวก็อาจพักที่เมืองสุหรัต (สุรัฏร์) ซึ่งในภายหลังได้กลายเป็นเมืองท่าที่สำคัญที่สุดของแคว้นหรือ

รัฐคุชราต มูลเหตุที่เฉกอะหมัดน่าจะพักที่แคว้นคุชราตนี้สืบเนื่องมาจากประชากรส่วนหนึ่งในเมืองดังกล่าวเป็นชาวอิหร่านจากแคว้นคูราซาน (Khurasan) และจิราน (Giran) ถือเป็นชาวเมืองที่มาจากภูมิลำเนาเดียวกันมีความเป็นพลพรรคร่วมกันประกอบกับเมืองดังกล่าวเป็นตลาดใหญ่เหมาะสำหรับทำการค้า จากนั้นเดินทางบกต่อจากเมืองคุชราชมายังเมืองไฮดาราบาดในแคว้นโกลกอนด้า หากพินิจตามหลักภูมิศาสตร์แล้วนั่นเส้นทางดังกล่าวหากจะเลือกเดินทางมาโดยทางเรือ อ้อมลงใต้อินเดียเพื่อมายังฝั่งตะวันออกก็ย่อมได้ หากแต่เป็นวิธีที่ไม่อำนวยสักเท่าไหร่ เนื่องจากต้องเสี่ยงต่อสภาพภูมิอากาศ ทั้งยังต้องรอแรงลมฝนการขับเคลื่อนพาหนะทางน้ำอันเป็นการเปลืองเวลาไปอีก ดังนั้นจึงคาดว่าเฉกอะหมัดน่าจะเลือกเส้นทางบกในการเดินทางมายังฝั่งตะวันออกของอินเดียมากกว่า เป้าหมายในเส้นทางการเดินทางต่อมาคือเมืองมะสุลิปะตัม (Masulipatnam) บนฝั่งทะเลโจฬมณฑล ซึ่งเป็นเมืองท่าสำคัญเมืองหนึ่งโดยได้ลงเรือที่ท่าเมืองนี้เพื่อข้ามมายังตะนาวศรี ข้ามด่านสิงขรและเข้าสู่กรุงศรีอยุธยา

การเดินทางของเฉกอะหมัด อาจจะมิได้เดินทางจากอิหร่านมาสู่กรุงศรีอยุธยาในคราวเดียว หากแต่น่าจะตั้งหลักที่เมืองใดเมืองหนึ่งในอินเดียแถบชายฝั่งตะวันตกของอินเดียเพื่อเตรียมตัวเดินทางต่อมายังกรุงศรีอยุธยา คาดว่าเมืองดังกล่าวคือโกลกอนดา (Golconda) บนที่ราบสูงเดคข่านด้วยเหตุผล 5 ข้อ ดังนี้

1. แม้เมืองกุชราตจะได้ชื่อเป็นเมืองแห่งการทำการค้าเก่าแก่ แต่ด้วยความนิยมการค้าในเมืองนี้นำมาซึ่งการแข่งขันที่สูงจึงเปรียบดังดาบสองคมสำหรับพ่อค้าหน้าใหม่ เนื่องจากมากไปด้วยพ่อค้าประจำถิ่นซึ่งทำการค้าอยู่ก่อนแล้ว จึงทำให้การค้าขายการติดต่อสัมพันธ์ต่อลูกค้าเป็นไปได้อย่างค่อนข้างลำบาก

2. พ่อค้าจากโกลคอนดา ซึ่งเป็นพ่อค้าอินเดีย บุคคลเหล่านี้มักทำนิยมทำการค้าขายกับชาวสยาม ซึ่งคาดว่าเฉกอะหมัดน่าจะปักหลักบริเวณพื้นที่เหล่านี้เป็นหัวหาดมากที่สุดก่อนที่จะข้ามมายังกรุงศรีอยุธยา เนื่องด้วยกษัตริย์ของโกลคอนดานับถือพระเจ้าชาห์อับบัส (Shah Abbas) ของอิหร่าน อันศาสนาประจำชาติอิหร่านก็คือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ ดังนั้นหากเฉกอะหมัดจะพำนักอยู่อาณาบริเวณดังกล่าวก่อนเข้ามายังกรุงศรีอยุธยาจึงมิใช่เรื่องแปลกแต่อย่างใดที่จะอาศัยรวมอยู่ในหมู่ผู้ที่มีชาติพันธุ์เดียวกัน เป็นชาวมุสลิมนิกายชีอะห์เช่นกัน

3. การว่าจ้างชาวต่างชาติเกิดการอิ่มตัวเข้าทำหน้าที่ทหารรับจ้างเช่นในรัชสมัยพระเจ้าอัคบาแห่งราชวงศ์มูกัล (โมกุล) ซึ่งเฉกอะหมัดมีช่วงเวลาแห่งการเดินทางร่วมกาลกับรัชสมัยดังกล่าว ดังนั้นการเข้ามายังประเทศอินเดียของคนอิหร่านเช่นเฉกอะหมัด จึงไม่ตอบสนองความต้องการว่าจ้างของเขตปกครองของอาณาจักรโมกุล จึงสันนิษฐานได้ว่าเฉกอะหมัดไม่น่าจะใช้ชีวิตอยู่ในอาณาเขตนี้ คงจะใช้ชีวิตในเขตปกครองของโกลคอนดามากกว่า

4. สันนิษฐานได้ว่า โกลคอนดา คือสถานที่ตั้งหลักปักฐานของชาวแอสตะระบัดที่อพยพหรือเข้ามาแสวงโชคเพื่อทำงานเลี้ยงตัว ยืนยันได้จากหลักฐานที่มีการบันทึกถึงบทบาทของอกามะหะหมัดผู้เป็นหลานของเฉกอะหมัดซึ่งรับราชการอยู่กรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ส่วนหนึ่งคือการชักชวนผู้คนจากอินเดียในโกลคอนดาเพื่อมาเป็นทหารรับจ้างทหาร ในที่นี้ก็หมายถึงทหารชาวแอสตะระบัด ประเทศอิหร่านที่อยู่ในโกลคอนดานั่นเอง เฉกอะหมัดน่าจะพักอยู่โกลคอนดามาก่อนจึงกระจ่างชัด เนื่องด้วยเฉกอะหมัดเองก็มีภูมิลำเนาอยู่ที่ กูน แอสตะระบัด

5. การรับอิทธิพลเครื่องก่อของอิสลามมาใช้ในระบบเครื่องก่อแบบไทย ซึ่งเครื่องก่อดังกล่าวนี้เป็นแบบสกุลช่างเดคข่าน อันอยู่ในบริเวณโกลคอนดา จึงชวนให้พินิจได้ว่าอิทธิพลดังกล่าวน่าจะมาพร้อมกับคนที่เคยใช้ชีวิตอยู่ ณ บริเวณนั้น (เฉกอะหมัดก็อยู่ในบริบทนี้) จนซึมซับวัฒนธรรมต่าง ๆ ติดตัวมา และเผยแพร่ต่อชาวกรุงศรีอยุธยาเมื่อครั้งเข้ามายังแผ่นดินสยาม

ดร.เตช บุนนาค ได้เสนอข้อสันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากตอนใต้ของเปอร์เซียเข้าสู่อินเดีย ไว้ว่า

> *ผมคาดว่าจะลงใต้มาจนถึงทางใต้ของอิหร่าน แล้วคงจะเข้าอินเดีย เอเชียใต้ เมื่อก่อนไม่มีประเทศอินเดีย ประเด็นสำคัญก็คือว่า คนโบราณจะเรียกว่าแขกเจ้าเซ็น เป็นชีอะห์ไม่ใช่ซุนนี ในการที่ท่านจะมาไทย ผมก็คาดว่าจะต้องผ่านเอเชียใต้ ท่านก็น่าจะผ่านรัฐที่เป็นแขกเจ้าเซ็นเหมือนกัน ผมคาดว่าท่านน่าจะไปเมืองไฮดาราบัด อยู่ค่อนไปทางใต้ของอินเดียในปัจจุบัน หลังจากนั้นท่านก็จะเดินทางมามหาสมุทรอินเดีย ก็คงลงเรือแถวโกลคอนดา เสร็จแล้วก็ข้ามมหาสมุทรอินเดีย แล้วคงมาลงที่ทวายแถบมอญ จากนั้นก็คงเดินข้ามจากทวายมาเพชรบุรี เข้ากรุงศรีอยุธยา* (เตช บุนนาค, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต ได้อธิบายถึงเส้นทางรวมถึงวิธีการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ไว้ว่า

> *ท่านมาเรือแบบแขก เราเรียกว่าเรือสลุป ภาษาทางการจะเรียกว่าเรือโดว์ จะต่างจากเรือสำเภาจีน เรือโดว์เนี่ยท้องเรือจะเป็นแบบ deep v คือท้องเรือเป็นตัว v ซึ่งเรือที่มีลักษณะแบบนี้เนี่ย เป็นเรือที่สามารถที่จะแล่นตัดคลื่นชายฝั่งได้ เพราะเวลาที่เดินเรือเนี่ยคลื่นไม่ได้อยู่กลางทะเล คลื่นจะเกิดได้ก็ตอนเข้าฝั่ง ลมพัดระลอกคลื่นตรงชายฝั่ง เพราะฉะนั้นเรือที่จะวิ่งตามชายฝั่งคือเรือที่ไม่มีขนาดใหญ่ ถ้าเทียบกับเรือสำเภาจีนจะมีขนาดใหญ่กว่า เรือสำเภาจีนจะวิ่งออกมหาสมุทร คำว่าเลาะชายฝั่งก็ไม่ได้หมายความว่าห่างนิดหน่อย ก็ต้องห่างระดับนึง เค้าเรียกว่าเลียบชายฝั่ง ก็จะรู้ว่ามาตามแนวชายฝั่ง ก็จะไม่หลง นี่คือภูมิปัญญาของนักเดินเรือที่เลาะตามชายฝั่ง เราจึงเจอหลักฐานปรากฏของแหล่ง*

โบราณคดีทางทะเลอยู่ไม่น้อยทีเดียว อย่างสมุทรสาคร เมืองชายฝั่งเนี่ย เป็นแหล่งโบราณคดีที่เราเจอ เจอซากเรือพวกเรืออาหรับ ที่เราเรียกเรืออาหรับเพราะเราแยกไม่ออกระหว่างอาหรับกับเปอร์เซีย ก็เรียกรวม ๆ ว่าเรืออาหรับ วัฒนธรรม รูปร่างหน้าตา ผู้คน จะคล้ายคลึงกัน แต่พวกคนที่สันทัดการเดินเรือทางทะเลก็จะเป็นพ่อค้าเปอร์เซีย มีบันทึกวันเวลาระยะทางการเดินเรือในหนังสือสำเภากษัตริย์สุลัยมานไว้ จะผ่านเมืองไหน ๆ เนี่ยบันทึก ช่วงแล่นอยู่นิ่ง ๆ ก็มี ทำไม่ถึงรู้ว่ามี ก็ในบันทึกราชทูตน่ะแหละ เรือขึ้นอยู่กับแรงลม ถ้าลมนิ่งเรือก็นิ่ง เรือจะวิ่งได้ไง ขึ้นอยู่กับแรง กว่าจะถึงก็มีสิทธิ์เจออุปสรรคฝนฟ้าคะนองเป็นธรรมดา (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์อาจสรุปได้ว่าเฉกอะหมัดเดินทางเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาโดยใช้เรือโดว์เป็นพาหนะหลักในการเดินทาง เรือดังกล่าวมีลักษณะใต้ท้องเรือเป็นทรงสามเหลี่ยมหรือที่เรียกว่าทรง deep v ทั้งนี้เพื่อให้รองรับกับการตัดคลื่นน้ำอันเหมาะแก่การเดินทางในรูปการเลาะชายฝั่ง การเดินทางดังกล่าวจัดว่าเป็นการเดินทางระยะไกล ซึ่งผู้เดินทางจักต้องมีความรู้ความสามารถทั้งด้านการเดินเรือ ด้านภูมิศาสตร์ ด้านภูมิอากาศ เป็นอย่างดี

สันติ (อาลี) เสือสมิง ได้สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาความว่า *“จากเมืองกูนผ่านอิหร่านนิดหน่อย เข้าอัฟกานิสถาน เข้าอินเดียตอนเหนือ เดินทางมาสู่โกลคอนดา เรื่อยมา ๆ ลงมากุชราต ออกกัวร์ ผ่านศรีลังกา มุ่งมาทะเลอันดามัน ขึ้นทางตะนาวศรี มาประจวบ มาเพชรบุรี เข้าบางกอกหน่อยก็ถึงกรุงศรีอยุธยา ”* (สันติ เสือสมิง, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์อาจสรุปได้ว่า เฉกอะหมัดเริ่มเดินทางตั้งต้นจากเมืองกูนภูมิลำเนาของตนโดยเดินทางผ่านประเทศอิหร่านตอนเหนือเพื่อเข้าสู่ประเทศอัฟกานิสถาน จากนั้นเดินทางบกต่อยังอินเดียทางตอนเหนือมุ่งลงใต้ของประเทศอินเดียยังโกลคอนดา เดินทางต่อมายังกุชราต เดินทางเรือสู่ทะเลอันดามัน ขึ้นฝั่งที่ตะนาวศรี เดินทางต่อมายังประจวบคีรีขันธ์ ผ่านเพชรบุรีและบางกอกจนถึงกรุงศรีอยุธยา

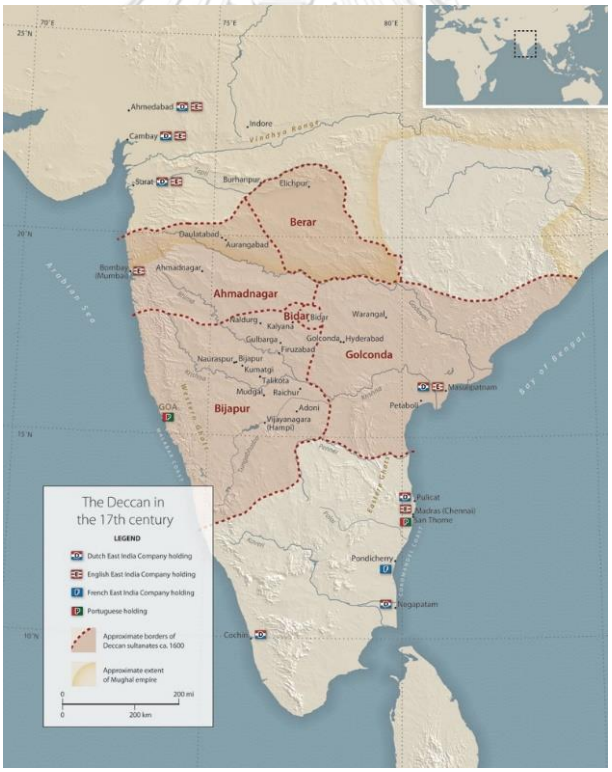
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้สันนิษฐานระยะเวลาที่ใช้ในการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาโดยผ่านกระบวนการวิเคราะห์จากนานาหลักฐานชั้นต้นจนตกผลึกทางความคิด ความว่า

ผมว่าต้องเริ่มจากกูน เดินทางบกมาก่อน ด้วยความที่สภาพภูมิประเทศเกือบตลอดเส้นทางเดินบกเต็มได้ด้วยทะเลทรายจึงต้องใช้อูฐ เพราะจะทนมาก ผมประมาณว่าจากเหนือของเปอร์เซียในนั้นซึ่งก็คือประเทศอิหร่านในปัจจุบัน เดินทางไปน่าจะใช้เวลา 4 เดือน

เราทราบว่าจากข้อมูลหลาย ๆ ข้อมูล รวมทั้งข้อมูลจากอกามะหะหมัดทำให้เรารู้ว่าท่านเฉก มาทางตอนเหนือ แอสตะระบัดอยู่แถวนี้ เพราะฉะนั้นก็ต้องมาทางเหนือ ท่านคงไม่อ้อมลงใต้แน่ เพราะฉะนั้นก็จะผ่านเฮรัต ผ่านคาบูล ลงมาละฮอร์ ต้องอธิบายนิดนึงว่าในสมัยที่ท่านเฉกร่วมยุคในสมัยราชวงศ์ซาฟาวีอยู่ตอนนั้นเฮรัตกับคาบูลยังอยู่ในการปกครองของจักรวรรดิเปอร์เซีย ส่วนละฮอร์เป็นส่วนหนึ่งของจักรวรรดิโมกุลก็คืออินเดีย ปัจจุบันเฮรัตกับคาบูลอยู่ในเขตประเทศอัฟกานิสถานไปแล้วส่วนละฮอร์อยู่ในปากีสถาน ทีนี้พอจากตรงนั้นก็ข้ามพรมแดนมาเดลี ซึ่งตอนนั้นเป็นเมืองหลวง แล้วจากนั้นก็เดินทางข้างใน เค้าจะมีเส้นทางเรียกว่า ราชมรรคา ที่ราชวงศ์โมกุลสร้างเชื่อมข้างในแผ่นดิน แล้วจะข้ามลงมาที่เมืองท่าตรงนี้เพื่อจะข้ามฟากไป การเดินทางมาเดินตรงนี้ก็จะต้องใช้อูฐตลอดจนถึงเมืองท่า เพราะเป็นพาหนะที่ปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์และใช้ได้ดีที่สุดในการเดินทางไกลระยะยาว เพราะผ่านพื้นที่ภูเขา ทะเลทราย อูฐจะมีความทนทานต่อภูมิภาคมาก ระหว่างทางก็อาจแวะตามเมืองต่าง ๆ ซึ่งเราไม่รู้เลย แต่เรารู้แน่ว่าท่านต้องมาทางเหนือ เพราะไม่งั้นจะช้ามาก ในเอกสารเปอร์เซียบอกว่าใช้เวลา 6 เดือน อันนี้จากอิสฟาฮาน เพราะฉะนั้นถ้าผมอนุมานจากทางเหนือของมาชาด ก็จะใช้เวลาประมาณ 4 เดือน ระหว่างเส้นทาง 4 เดือนก็จะต้องผ่านทะเลทราย ผ่านภูเขา ผ่านทุ่ง ผ่านช่องแคบ ประมาณนั้น มาชาดอยู่ตะวันออกสุดของอิหร่าน เป็นเมืองหลวงตะวันออกสุดของอิหร่าน จากมาชาดก็มาเฮรัด ผ่านมาคาบูลแล้วก็ลงมาที่ละฮอร์ คงไม่อ้อมไปที่อิสรามาบัส เพราะจากละฮอร์ไม่นานก็จะมาถึงเดลี จะข้ามแม่น้ำสินธุมา แล้วจะมีทิวเขาตรงนี้ เรียกว่าทิวเขาวินธัยเป็นแกน พอลงมาจะมาที่ราบสูงเดคข่าน เป็นที่ตั้งของไฮดาราบัสที่ผมเล่าให้ฟัง คือเมืองหลวงของโกลคอนดา ส่วนมัสสุลิปะตัมเป็นเมืองท่าหลักของโกลคอนดา เพราะฉะนั้นก็ต้องมาแวะที่เมืองท่านี่เพื่อจะขนย้ายสินค้ามามะริด ตะนาวศรี ซึ่งท่านอาจจะทำการค้าหรือรับราชการอยู่ในไฮดาราบัดก่อน เพราะไฮดาราบัดมีชาวเปอร์เซียรับราชการอยู่เต็มไปหมดเลยที่นั่น พอมาถึงมัสสุลิปะตัมก็จะมาเจอเมืองเมอกุย (มะริด) ตะนาวศรีในพะโคหรือพม่าในปัจจุบันแต่ตอนนั้นพะโคที่ว่าก็คือที่ท่านผ่านมะริด ตะนาวศรี ตอนนั้นยังเป็นอาณาเขตของอยุธยาอยู่ ก็เท่ากับมะริดกับตะนาวศรีในยุคนั้นคือสยาม ไม่ใช่อาณาเขตของพม่า เวลามาเนี่ยก็จะต่อทางเรือ จะผ่านหมู่เกาะอันดามัน ข้ามไปเพชรบุรี กุยบุรีนี่จะไปลงที่ประจวบ แต่จะแยกไป ก็ไปขึ้นฝั่งที่เพชรบุรี จากเพชรบุรีก็ต่อเรือมาบางกอกเข้ามาไทย อันนี้คือเส้นท่างที่ทูตเดินทางมา ก็อนุมานว่าชาวเปอร์เซียอื่น ๆ ก็น่าจะใช้เส้นทางนี้ เพราะเมืองมะริด ตะนาวศรี เพชรบุรี สมัยพระนารายณ์เจ้าเมืองเป็นแขกหมดเลย รวมทั้งบางกอกด้วย ก็อนุมานได้ว่า นี่คือเส้นทางที่ชาวเปอร์เซียใช้บ่อย ๆ เจ้าเมืองก็เลยเป็นแขกเปอร์เซีย (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563)

นอกจากนี้วรพจน์ วิเศษศิริ และศิริพร ดาบเพชร ได้ยังอธิบายเรื่องเขตปกครองเมืองมะริดและตะนาวศรีในช่วงศตวรรษที่ 16-17 ความว่า

สมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชขึ้นครองราชย์ พ.ศ. 2133 การค้าทางทะเลด้านตะวันตกของมหาสมุทรอินเดียโดยเฉพาะเมืองมะริดและเมืองตะนาวศรีได้รับการฟื้นฟูอีกครั้งและมีการค้าขายกับชาวต่างชาติที่เดินทางมาจากมหาสมุทรอินเดีย เมืองมะริดและเมืองตะนาวศรีมีความสัมพันธ์ทางการค้ากับรัฐโบราณในแถบพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาตั้งแต่ก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา เมืองทั้งสองตั้งอยู่ชายฝั่งทะเลด้านตะวันตกของสยามซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของอ่าวเมาะตะมะหรืออ่าวมะตะบัน (Mataban) ที่ทอดยาวติดกับอ่าวเบงกอลทางตอนเหนือทางมหาสมุทรอินเดียและขนานไปกับชายฝั่งโคโรเมนเดลที่ตั้งอยู่บนชายฝั่งทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย ทั้งยังสามารถเชื่อมโยงไปถึงกลุ่มดินแดนเปอร์เซียและอาหรับ ดังนั้นน่านน้ำบริเวณนี้จึงมีความสัมพันธ์ทางการค้าต่อกรุงศรีอยุธยา (วรพจน์ วิเศษศิริ และศิริพร ดาบเพชร, 2557: 895-896)



ภาพที่ 2.5 แผนที่แสดงอาณาจักรโกลคอนด้า (Golconda)
ในที่ราบสูงเดคข่าน ศตวรรษที่ 17 (The Deccan in the 17th century)
แหล่งที่มา: http://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_the_Deccan_17th_century.jpg

จากคำสัมภาษณ์พบว่า ไม่ว่าจะเดินทางมาด้วยเส้นทางตามสันนิษฐานใด ๆ ก็แล้วแต่ เฉกอะหมัดจะต้องเดินทางผ่านอินเดียแน่นอน ยืนยันได้จากเส้นทางการเดินทางของคณะทูตเปอร์เซียมายังกรุงศรีอยุธยาตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน เพราะการเดินทางไกลจำเป็นต้องมีแหล่งหยุดพักเพื่อหาเสบียงหรือเพื่อการใดก็ตาม โดยเฉพาะอินเดียทางตอนใต้ในโกลคอนดาที่อุดมไปด้วยอาคันตุกะชาวอิหร่านที่มาจากแคว้นแอสตะระบัดอันเป็นบ้านเกิดของเฉกอะหมัดประกอบกับสถานดังกล่าวสะดวกต่อการเดินเรือมายังกรุงศรีอยุธยาอันเป็นเหตุสนับสนุนในข้อเสนอนี้คือความรู้ในเรื่องสยามประเทศที่เฉกอะหมัดมี พิเคราะห์ถึงการได้มาซึ่งความเข้าใจดังกล่าวนั้นจักต้องอาศัยอยู่บริเวณตะวันออกของประเทศอินเดียระยะหนึ่ง ความเชื่อมโยงอธิบายได้จากการที่มีชาวสยามเข้ามาทำการค้าขายกับฝั่งตะวันออกของอินเดีย ดังนั้นจึงเป็นโอกาสเหมาะในการเรียนรู้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมต่าง ๆ ผ่านการค้ากับชาวสยามที่มาทำการค้าขายจนทำให้มีความรู้ความเข้าใจในบริบทของชาวสยาม รวมถึงเกร็ดต่าง ๆ ที่จำเป็นต่อการเดินทางมายังกรุงศรีอยุธยา

กล่าวถึงเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดเดินทางบกผ่านภูมิประเทศที่ล้อมห้อมไปด้วยทะเลทราย ซึ่งสันนิษฐานจากบันทึกของชาวเปอร์เซียที่ได้ระบุเป็นนัย ๆ ว่า มีคาราวานอูฐผ่านละแวกทางเหนือของประเทศอิหร่าน เริ่มเดินทางจากจักรวรรดิเปอร์เซียที่เมืองกูน (อิหร่านในปัจจุบัน) บ้านเกิดของตนผ่านเมืองมาชาด (Mashhad) (อิหร่านในปัจจุบัน) เข้าสู่เมืองเฮรัต (Herat) และเมืองคาบูล (Kaboul) (อัฟกานิสถานในปัจจุบัน) เดินทางบกต่อยังเมืองละฮอร์ (Lahore) ในจักรวรรดิโมกุล (ปากีสถานในปัจจุบัน)

ภาพที่ 2.6 แผนที่แสดงที่ตั้งเมืองเฮรัท คาร์บู และละฮอร์ ในช่วงศตวรรษที่ 16

แหล่งที่มา: https://www.destinationiran.com/history-safavids-iran-conversion-to shiism.htm

เข้าสู่เดลี (Delhi) ในประเทศอินเดีย (ในยุคเฉกอะหมัด ชาวเปอร์เซียนิยมเดินทางมาจากเมืองเดลีเพื่อเป็นจุดตั้งต้นในการเดินทางต่อไปยังสถานอื่น) เดินทางลงใต้มาเมืองไฮดาราบัด (Hyderabad) ในโกลคอนด้า (ใช้ชีวิตอยู่ในเมืองดังกล่าวช่วงระยะเวลาหนึ่ง) เข้าสู่มะสุลิปะตัม (Masulipatham) หรืออาจเป็นมาดราส (Madras) จากนั้นเดินเรือลงสู่มหาสมุทรอินเดียไปยังทะเลอันดามัน ผ่านมะริด (Mergui) (พม่าในปัจจุบัน) และตะนาวศรี (พม่าในปัจจุบัน) จากนั้นมุ่งสู่สยามโดยผ่านกุยบุรี เพชรบุรี บางกอก และเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาในอาณาเขตของกรุงศรีอยุธยาตามลำดับ

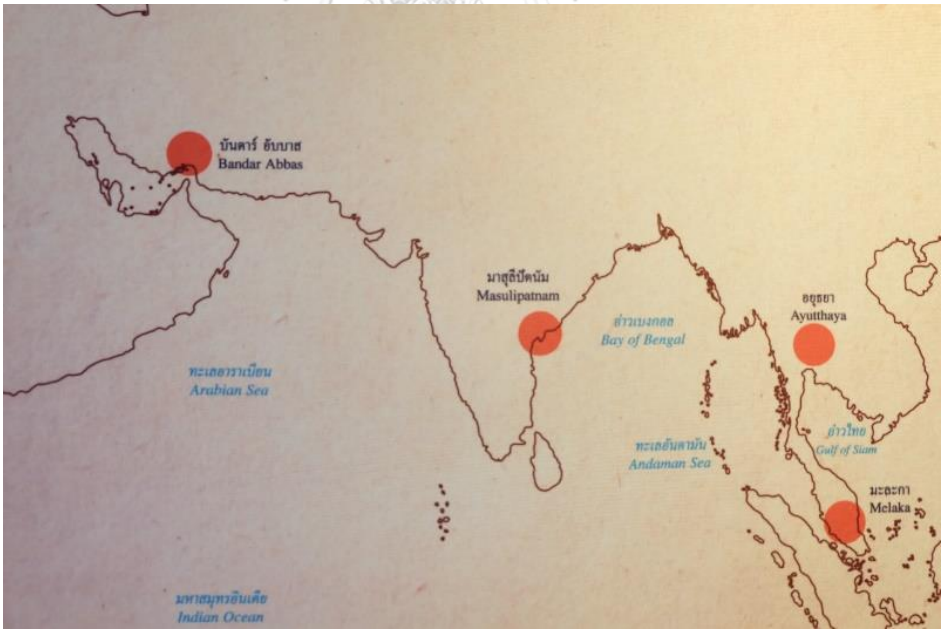
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.7 แผนที่อาณาเขตกรุงศรีอยุธยาแสดงที่ตั้งของเมืองมะริด (Mergui) ละเมืองตะนาวศรี (Tenasserim)

แหล่งที่มา: https://www.britannica.com/place/Ayutthaya-kingdom-Thailand

ส่วนบันทึกการเดินทางของคณะทูตเปอร์เซียเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาเพื่อเจริญสัมพันธไมตรีตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน สรุปเส้นทางการเดินทางได้ว่า ตั้งต้นการเดินทางจากเมืองอิสฟาฮาน (Isfahan) ลงทางใต้ของประเทศอิหร่านผ่านเมืองชีราส (Shiraz) มาขึ้นเรือที่เมืองบันดาอับบัส (Banda Abbas) เดินทางเรือมายังเมืองมัสกัต (Mascate) ในประเทศโอมาน เข้าสู่ประเทศอินเดียที่เมืองมุมไบ (Mumbai) ผ่านกุชราต (Gujarat) อ้อมลงอินเดียตอนใต้เข้าสู่ท่าเมืองมัสสุลิปะตัม (Musulipatham) จากนั้นใช้เส้นทางเดียวกันสันนิษฐานการเดินทางของเฉกอะหมัด

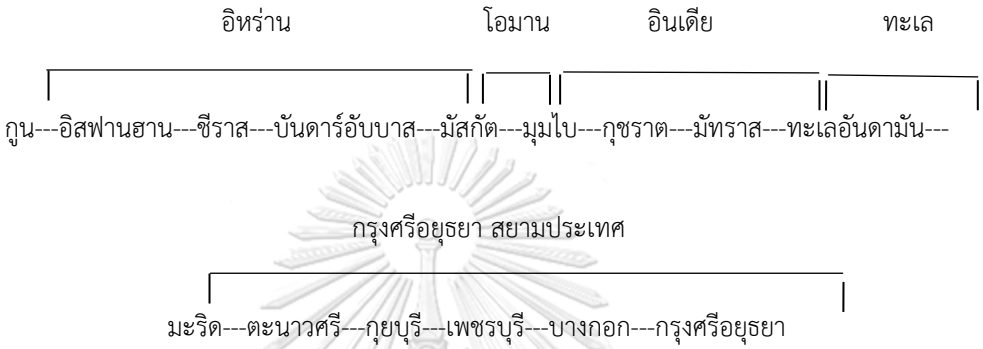
เมื่อเทียบการเดินทางของบันทึกการเดินทางของคณะทูตเปอร์เซียและสันนิษฐานการเดินทางของเฉกอะหมัดเทียบเคียงกันจะเห็นว่า การเดินทางตั้งแต่เมืองท่ามัสสุลิปะตัม (Musulipatham) ไปจนถึงกรุงศรีอยุธยาจะใช้เส้นทางเดียวกันทุกประการ จุดต่างคือการเริ่มเดินทางจากอิหร่านมายังอินเดีย ซึ่งอธิบายได้ว่าเฉกอะหมัดไม่น่าจะใช้เส้นทางเดียวกันกับคณะทูตเปอร์เซียด้วยเหตุแห่งการตั้งต้นเดินทางเริ่มจากคนละเมือง กล่าวคือ คณะทูตเปอร์เซียจะเริ่มเดินทางจากเมืองหลวง ซึ่งตามบันทึกเป็นเหตุการณ์ในสมัยราชวงศ์ซาฟาวีซึ่งมีเมืองอิสฟาฮาน (Isfahan) เป็นเมืองหลวงของประเทศ พิจารณาตามหลักภูมิศาสตร์จะเห็นว่า หากตั้งต้นจากเมืองดังกล่าว การเลือกเดินทางลงทางใต้ของประเทศเพื่อขึ้นเรือที่บันดาอับบัส (Banda Abbas) ถือเป็นเส้นทางที่สั้นและสะดวกที่สุดในการเดินทางต่อไปยังอินเดีย หากแต่เฉกอะหมัดมิได้ตั้งต้นเดินทางที่เมืองอิสฟาฮาน (Isfahan) เช่นเดียวกับคณะราชทูตเปอร์เซีย แต่เริ่มตั้งต้นที่เมืองกูน ติดทะเลแคสเปียนทางตอนเหนือของประเทศอิหร่าน พิเคราะห์ดูแล้วนั้นหากจะใช้เส้นทางเดียวกันกับคณะราชทูตเปอร์เซียคือเดินทางลงทางทิศใต้ของประเทศเพื่อขึ้นเรือจะเป็นการเสียเวลาและอ้อมเส้นทางการเดินทางเป็นอย่างมาก ดังนั้นการเดินทางบกฉีกออกไปทางทิศตะวันออกเพื่อมุ่งสู่ประเทศอินเดียจะเป็นเส้นทางที่สมเหตุสมผล ประหยัดเวลาได้มากกว่า



ภาพที่ 2.8 แผนที่แสดงเมืองท่าสำคัญในช่วงศตวรรษที่ 16-17
(บันดาร์ อับบาส (Bandar Abbas) มาสุลิปัตนัม (Masulipatnam)
และกรุงศรีอยุธยา (Ayutthaya) ที่หมู่บ้านฮอลันดา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

จากข้อมูลทางเอกสารและคำสัมภาษณ์สามารถสรุปสันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดในการเดินทางเข้าสู่กรุงศรีอยุธยาออกได้เป็น 2 เส้นทาง คือ

เส้นทางที่ 1 ตั้งต้นจากเมืองกูน เดินทางตามเส้นทางการเดินทางของคณะราชทูตเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน อธิบายเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจในรูปแผนภาพ ดังนี้



แผนภาพที่ 2.1 เส้นทางการเดินทางของคณะราชทูตเปอร์เซียจากกรุงศรีอยุธยาสู่สยามประเทศตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน

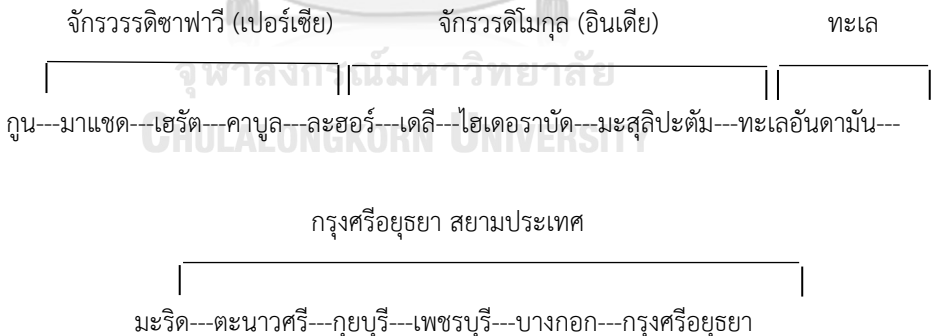
ภาพที่ 2.9 สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูนสู่กรุงศรีอยุธยา เส้นทางที่ 1

แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

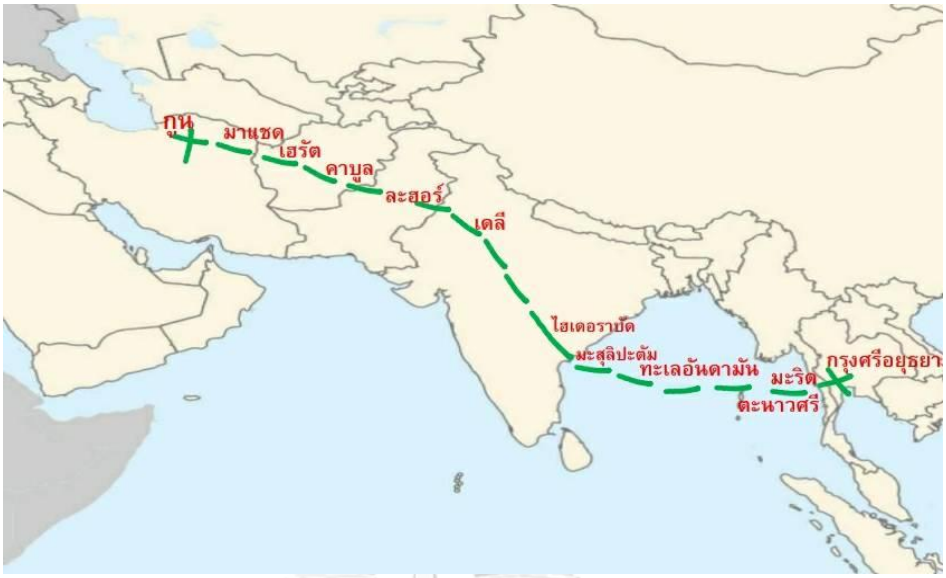
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายถึงเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเปอร์เซียสู่กรงศรีอยุธยาในเส้นทางที่ 1 ดังที่ได้นำเสนอไว้ว่า *"ช่วงที่คณะราชทูตเปอร์เซียเดินทางตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมานเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นหลังจากยุคที่ท่านเฉกร่วมสมัย คือหลังช่วงศตวรรษที่ 16-17 ซึ่งเมื่อย้อนกลับไปตอนนั้น ในช่วงของท่านเฉกเส้นทางนี้ยังไม่ได้เป็นที่นิยมในการเดินทางของชาวเปอร์เซียในขณะนั้น ดังนั้นน้ำหนักจึงค่อนข้างเอนเอียงไปว่าท่านไม่น่าจะใช้เส้นทางการเดินทางตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน"* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 14 สิงหาคม 2563)

จากการศึกษาคำสัมภาษณ์ พบว่า ถึงแม้จะไม่มีหลักฐานยืนยันเป็นลายลักษณ์อักษรในเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัด แต่จากการพิจารณาหลักฐานบริบทโดยรอบเข้าประกอบก็สามารถอนุมานได้ว่า เฉกอะหมัดไม่น่าที่จะเดินทางโดยใช้เส้นทางเดียวกันกับคณะราชทูตเปอร์เซียตามปรากฏในบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมานอันเนื่องมาจากเส้นทางดังกล่าวไม่ได้เป็นเส้นทางนิยมในการเดินทางไกลของชาวเปอร์เซียในช่วงศตวรรษที่ 16-17

เส้นทางที่ 2 เดินทางทางบกจากเมืองกูนไปทางทิศตะวันออก มุ่งหน้าไปตอนใต้ของอินเดียและเดินทางโดยเรือต่อเพื่อเข้าสู่กรุงศรีอยุธยา อธิบายได้ในรูปแผนภาพเพื่อให้เห็นเป็นรูปธรรม ดังนี้



แผนภาพที่ 2.2 สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูน แคว้นแอสตะระบัด เปอร์เซีย
สู่กรุงศรีอยุธยา สยามประเทศ ในช่วงศตวรรษที่ 16-17

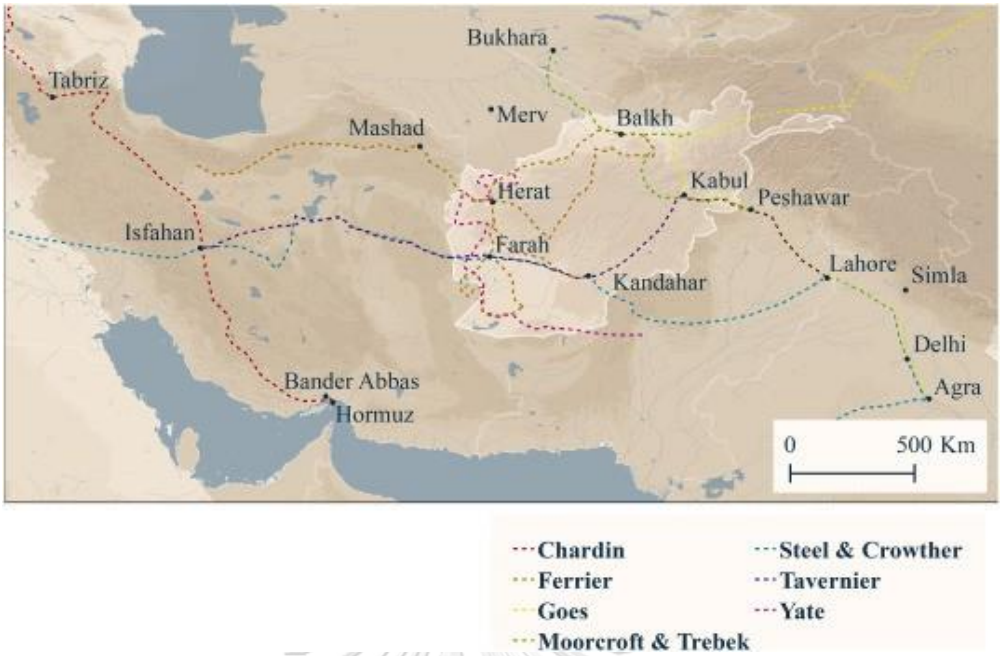


ภาพที่ 2.10 สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูนสู่กรุงศรีอยุธยา เส้นทางที่ 2
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาโดยใช้เส้นทางที่ 2 ไว้ว่า

> *ผมคิดว่าเส้นทางนี้เป็นเส้นทางที่เราพอจะอนุมานได้ว่าท่านเฉกใช้เส้นทางนี้ในการเดินทางมายังอยุธยา เพราะเส้นทางนี้เป็นเส้นทางที่ชาวเปอร์เซียนิยมเดินทางกันอยู่แล้วในช่วงศตวรรษที่ 16-17 ซึ่งเป็นช่วงที่ท่านเฉกอะหมัดร่วมสมัยอยู่ ประกอบกับเมืองต่าง ๆ ที่ท่านเฉกเดินทางผ่านตามเส้นทางนี้ในสมัยนั้นใช้ภาษาฟาร์ซีก็คือภาษาของเปอร์เซียเป็นภาษากลางเนื่องจากยุคนั้นเปอร์เซียเรียกได้ว่าเป็นมหาอำนาจ เป็นอาณาจักรที่รุ่งเรืองมาก ก็จึงเป็นการเหมาะหากท่านจะเลือกใช้เส้นทางนี้ ด้วยการเป็นเส้นทางเดินทางของชาวเปอร์เซียอยู่แล้วประกอบกับการสื่อสารตลอดเส้นทางที่สามารถเข้าใจกันได้เพราะพูดภาษาเดียวกัน* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2563)

จากการศึกษาข้อมูลสัมภาษณ์พบว่า เส้นทางที่ 2 อนุมานได้ว่าเป็นเส้นทางที่เฉกอะหมัดใช้ในการเดินทางจากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาด้วยเหตุผลที่ว่าเส้นทางดังกล่าวเป็นเส้นทางที่ชาวเปอร์เซียใช้ในการเดินทางไกลระหว่างประเทศอยู่แล้ว เป็นเส้นทางการค้าที่นิยมในสมัยศตวรรษที่ 16-17 ซึ่งตรงกับสมัยที่เฉกอะหมัดร่วมอยู่ ประกอบกับความสะดวกของการใช้ภาษาฟาร์ซี (เปอร์เซีย) เช่นกันในสื่อสารซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการเดินทางไกลอันมีผลต่อการดำรงชีวิตเพื่อความอยู่รอด



ภาพที่ 2.11 แผนที่แสดงเส้นทางการค้าในช่วงศตวรรษที่ 16-17
แหล่งที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์

2.3.3 สัตว์พาหนะในการเดินทางทางบก

ตามที่ผู้วิจัยได้นำเสนอเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาแล้วนั้น จะเห็นได้ว่าสภาพภูมิประเทศส่วนใหญ่ในการเดินทางบกเป็นทะเลทราย ดังนั้นในการเดินทางไกลขนาดข้ามประเทศจึงจำเป็นต้องใช้สัตว์พาหนะในการดังกล่าวซึ่ง อูฐ ถือเป็นสัตว์พาหนะที่สำคัญของชาวเปอร์เซียในการเดินทางไกลโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเขตภูมิประเทศที่ห้อมล้อมไปด้วยทะเลทราย แต่กระนั้นก็ยังมีสัตว์ชนิดอื่น ๆ เช่นกันที่นิยมสำหรับการเดินทางและการขนส่งในโลกตะวันออกกลางอันได้แก่ ม้า ลา และล่อ เพื่อความกระจ่างต่อความเข้าใจผู้วิจัยจึงขอนำเสนอสัตว์ที่ใช้การดังกล่าวเป็นปฐมก่อนที่จะเข้าเนื้อหาด้านความสำคัญของอูฐในวัฒนธรรมเปอร์เซียต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.3.1 ม้า

ม้า เป็นสัตว์พาหนะที่สำคัญชนิดหนึ่งในโลกมุสลิม สามารถใช้ประโยชน์ได้หลายอย่าง เช่น ใช้ในการขับขี่ บรรทุก ลากเข็น ขนส่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตะวันออกกลางจะนิยมม้าพันธุ์อาระเบียนเป็นสำคัญเนื่องจากเป็นม้าที่มีขนาดใหญ่และมีความผูกพันกับชาวอาหรับรวมถึงชาวเปอร์เซียมาแต่ช้านาน

Wilailak Ratsayot (ม.ป.ป.: 1) กล่าวว่า ม้าพันธุ์อาราเบียน (Arabian Horse) มีฉายาว่า ผู้ดื่มด่ำสายลม (Drinkers of the wind) มีแหล่งกำเนิดอยู่ในทวีปเอเชีย แรกเริ่มเดิมทีเชื่อกันว่าต้นกำเนิดมาจากม้าพันธุ์ Barb หรือ Andalusian ของประเทศสเปนที่ขึ้นเรือเดินทางอ้อมผ่านแหลมกู๊ดโฮปมายังที่ประเทศอินเดียและจีนจากนั้นได้ผสมข้ามสายพันธุ์กับม้าพื้นเมืองและม้าในแถบทะเลทรายอาหรับ อีกความเชื่อหนึ่งได้อธิบายไว้ว่าเป็นม้าที่มีแหล่งกำเนิดอยู่ในทะเลทรายอาหรับจากการขุดพบโครงกระดูกม้า ถูกเพาะพันธุ์ขึ้นโดยชนเผ่าเบดูอิน (Bedouin) ชนเผ่านี้มีความเชื่อว่าม้าเป็นของขวัญจากพระผู้เป็นเจ้า ดังนั้นจึงดูแลและเอาใจใส่เป็นอย่างมากขนาดห้ามมิให้ผสมข้ามสายพันธุ์อย่างเด็ดขาดทีเดียว ในตอนกลางคืนเจ้าของจะนำเข้านอนด้วยจึงทำให้ม้าสายพันธุ์นี้มีความใกล้ชิดกับคนเป็นอย่างมาก ความโดดเด่นของม้าอาราเบียนเกิดขึ้นในยุคสงครามกล่าวคือในสมัยดังกล่าวนิยมใช้ม้ายุโรปที่มีรูปร่างใหญ่ เมื่อออกรบก็ต้องหุ้มเกราะเพิ่มเข้าไปจึงทำให้ขาดความคล่องตัวส่งผลให้พ่ายแพ้แก่ฝ่ายข้าศึกที่ขี่ม้าขนาดเล็กกว่าแต่คล่องแคล่วกว่า ยกตัวอย่างการพ่ายแพ้ต่อกองทัพม้าของเจงกิสข่านที่ใช้รูปแบบการขี่ม้าเข้าประชิดตัวข้าศึกอย่างรวดเร็วและสามารถยิงธนูบนหลังม้าได้ในเวลาเดียวกันจนทำให้ได้เปรียบทางยุทธวิธี ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้นักปรับปรุงพันธุ์ม้าจึงได้นำเอาม้าอาราเบียนไปผสมข้ามสายพันธุ์กับม้าพันธุ์อื่น อาทิ ม้าพันธุ์โอลอฟทรอตเตอร์ของรัสเซีย, ม้าพันธุ์มอร์แกนของอเมริกา, ม้าพันธุ์มาวารีของอินเดีย แม้แต่ม้าพันธุ์เธอโรเบรดของอังกฤษก็เกิดจากการผสมข้ามสายพันธุ์ระหว่างม้าอาราเบียนกับม้างาน (Draft Horse)

ภาพที่ 2.12 ม้าอาราเบียน (Arabian Horse)

แหล่งที่มา: https://www.prohorse.com.au/blogs/pa/arabian-horse

เนื่องจากม้าอารเบียนมีการปรับปรุงพันธุ์โดยท่านชีคชาวอาหรับจึงได้มีการตั้งชื่อม้าตามชื่อของตนเอง จากการค้นคว้าสายพันธุ์ม้าอารเบียน ในปัจจุบันสืบทอดสายเลือดมาจากม้า 5 สายตามชื่อผู้สร้าง คือ Kehilan, Seglawi, Abeyan, Hamdani, และ Habdan โดยที่ม้าอารเบียนมีลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดเจนดังนี้ 1. มีหน้าแหลมเรียว จมูกเชิดงอนขึ้น และมีคางเป็นสันกลมสังเกตได้ชัดเจน 2. เวลาวิ่งโคนหางจะยกขึ้นเสมอเนื่องจากมีกระดูกโคนหางน้อยกว่าสายพันธุ์อื่น 2 ชิ้น 3. ขณะวิ่ง ขาจะลอยจากพื้นพร้อมกันทั้งสี่ขา (Floating Gaits) ทำให้ช่วยลดแรงกระแทกและผ่อนแรงผู้ขี่ได้เป็นอย่างมาก มีส่วนสูงไม่เกิน 15.2 แฮนด์ (155-156 ซม.) โดยส่วนใหญ่จะมีส่วนสูงประมาณ 15 แฮนด์ (153 ซม.) 4. ลำคอเรียวโค้งยาวเป็นรูปคอหงส์ แต่ลักษณะนี้ไม่เน้นมากนักเนื่องจากมีผู้เชี่ยวชาญบางท่านบอกว่าเป็นลักษณะที่มาจากม้าพันธุ์เธอโรเบรด

ด้านข้อมูลทางกายภาพจำแนกออกได้เป็น 3 ลักษณะ คือ 1. ม้าอารเบียนมีซี่โครง 17 ซี่ (ม้าพันธุ์อื่นมี 18 ซี่) 2. ม้าอารเบียนมีกระดูกเชิงกราน 5 ชิ้น (ม้าพันธุ์อื่นมี 6 ชิ้น) 3. ม้าอาหรับมีกระดูกหาง 16 ชิ้น (ม้าพันธุ์อื่นมี 18 ชิ้น) ดังนั้นเวลาวิ่งจึงต้องยกหางเพื่อรักษาสมดุลของร่างกาย ซึ่งแม้แม่ม้าสายพันธุ์อื่นมาผสมข้ามสายพันธุ์แต่ก็ยังสามารถจดทะเบียนเป็นม้าพันธุ์ “Half Arabian” ได้ตามปกติ ลักษณะเฉพาะของม้าอารเบียนเป็นม้า Hot Blood หมายถึงมีความคึกคักปราดเปรียวมาก ตื่นตัวอยู่ตลอดเวลา เหมาะสำหรับใช้แข่งขันระยะทางไกล เช่น การขี่ข้ามภูมิประเทศ(Endurance) ในที่ราบลุ่ม

ธนพล ตรงในธรรม (ม.ป.ป.: 5) กล่าวว่า ในทางโบราณคดีต้นกำเนิดของม้าอารเบียนเป็นที่ถกเถียงและยังหาข้อยุติในด้านถิ่นกำเนิดมิได้ ฝ่ายหนึ่งเชื่อว่าม้าชนิดดังกล่าวมีแหล่งกำเนิดจากที่ลุ่มวงพระจันทร์ (Fertile Crescent) อันมีประเทศซีเรีย ตุรกี อิรัก อิหร่าน ไปจนถึงชายฝั่งประเทศอียิปต์ ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งเชื่อว่าม้าสายพันธุ์อารเบียนกำเนิดทางตะวันตกเฉียงใต้ของซาอุดิอารเบีย ซึ่งเมื่อพิจารณาจากพื้นที่ตามที่ทั้งสองฝ่ายได้นำเสนอแล้วนั้นพบว่า แหล่งกำเนิดทั้งสองล้วนมีความอุดมสมบูรณ์พอที่จะให้ม้าอารเบียนอาศัยอยู่รวมทั้งสืบพันธุ์ต่อได้

การผสมพันธุ์ม้าข้ามสายพันธุ์ในม้าอารเบียนถือเป็นข้อห้ามอย่างร้ายแรง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ม้าสายพันธุ์นี้ คงความเป็นพันธุ์แท้ ไม่ผิดเพี้ยนไปจากพันธุกรรมเดิมโดยรากกำเนิด นอกจากม้าอารเบียนจะใช้ในการเป็นพาหนะในการเดินทางแล้วนั้นยังใช้ในการทหารเพื่อการศึกสงครามอีกประการ ด้วยความปราดเปรียวและไม่ตื่นพยศจึงเหมาะแก่การดังกล่าวโดยจะนิยมใช้ม้าตัวเมียในการเข้าโจมตีเพราะมีความกล้าหาญและมีความนิ่งมากกว่าตัวผู้ที่มักจะส่งเสียงร้องเมื่อพบกับม้าตัวอื่น ๆ ของฝ่ายตรงข้ามอันจะทำให้เกิดการตื่นตัวจนอาจนำมาซึ่งความผิดพลาดในแผนการรบได้

ม้าอารเบียนสามารถแบ่งประเภทตามสายพันธุ์ที่นิยมได้ 5 สายพันธุ์ ได้แก่ 1. ม้าในตระกูล Keheilan มีแก้มที่ลึกและกล้ามเนื้อที่ใหญ่อันทรงพลังโดยมีความสูงเฉลี่ย 15 แฮนด์

ส่วนใหญ่มีสีเทา (gray) และน้ำตาล (chestnut) 2. ม้าในตระกูล Seglawi มีสรีระที่งดงาม เป็นตระกูลที่มีความรวดเร็วมากกว่าความอดทน ลักษณะเด่นคือมีกระดูกที่แข็งแรง รูปหน้าและลำคอยาวกว่าม้าในตระกูล Keheilan มีความสูงเฉลี่ย 14.2 แฮนด์ ส่วนใหญ่มีสีน้ำตาลแดง (bay) 3. ม้าในตระกูล Abeyan มีลักษณะคล้ายม้าอารเบียนในตระกูล Seglawi แต่มีช่วงหลังที่ยาวกว่าม้าอารเบียนทั่วไป สูง 14.2 แฮนด์ ซึ่งจัดว่ามีขนาดค่อนข้างเล็กเมื่อเทียบเคียงกับตระกูลอื่น 4. ม้าในตระกูล Hamdani มีร่างกายที่แข็งแกร่งและกล้ามเนื้อที่แข็งแรง ส่วนหัวมักจะลาดตรง ลำคอมีความโค้งน้อย สูงประมาณ 15.2 แฮนด์ เป็นตระกูลที่ใหญ่ที่สุดตระกูลหนึ่ง มีสีเทา (gray) และน้ำตาลแดง (bay) 5. ม้าในตระกูล Hanban เปรียบเสมือนกับ Hamdani ย่อส่วน มีนิสัยสุภาพอ่อนโยน สูงประมาณ 14.3 แฮนด์ มีสีน้ำตาล (brown) และสีน้ำตาลแดง (bay)

ม้าอารเบียน เป็นม้าที่มีอายุยืนกว่าม้าสายพันธุ์อื่น สามารถใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุดได้จนถึงอายุ 20 ปีซึ่งบางตัวอาจมีอายุยืนถึง 30 ปี ด้วยความฉลาดโดยนิสัยพร้อมทั้งลักษณะทางกายภาพที่สง่า การได้ครอบครองม้าชนิดดังกล่าวจึงเปรียบดังสมบัติอันล้ำค่าอันแสดงฐานะความมั่งคั่งของครอบครัวได้อย่างมีนัยสำคัญ

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า ม้าอารเบียน เป็นม้าที่นิยมใช้ในประเทศแถบตะวันออกกลางซึ่งรวมไปถึงชนชาติเปอร์เซีย เป็นสัตว์ที่ใช้เป็นพาหนะเดินทางในพื้นที่ราบลุ่ม ต้องการความเร็ว ซึ่งหลักฐานในด้านถิ่นกำเนิดของม้าชนิดดังกล่าวยังหาข้อยุติไม่ได้โดยนักวิชาการได้แตกความเชื่อด้านดังกล่าวออกเป็น 2 แนวคิด ได้แก่ แนวคิดที่ 1 ม้าอารเบียนมีถิ่นกำเนิดแถบประเทศซีเรีย ตุรกี อิรัก อิหร่าน รวมถึงอียิปต์ ส่วนแนวคิดที่ 2 เชื่อว่าถิ่นกำเนิดของม้าอารเบียนอยู่ทางตะวันเฉียงใต้ของประเทศซาอุดิอารเบีย ม้าอารเบียนมีลักษณะทางกายภาพที่โดดเด่นอยู่ 4 ประการคือ 1. รูปหน้าแหลมเรียว 2. กระดูกโคนหางน้อยชิ้นกว่าม้าชนิดอื่น จึงส่งผลให้หางกระดกในขณะวิ่ง 3. แรงกระแทกจากการขี่มีน้อย ผู้ขี่บังคับได้ง่ายและสบายในการขับเคลื่อน เนื่องจากลักษณะการจัดวางเท้าของม้าอารเบียนในขณะวิ่งจะลอยจากพื้นพร้อมกันทั้ง 4 ขา 4. ลำคอเรียวยาว การจำแนกสายพันธุ์ของม้าอารเบียนแบ่งออกได้ 5 สายพันธุ์ คือ 1. ม้าในตระกูล Keheilan 2. ม้าในตระกูล Seglawi 3. ม้าในตระกูล Abeyan 4. ม้าในตระกูล Hamdani 5. ม้าในตระกูล Hanban

2.3.3.2 ลา

นอกจากม้าอารเบียนที่นิยมใช้ในการขนส่งรวมทั้งเป็นสัตว์พาหนะเดินทางแล้วนั้น ลาก็เป็นตระกูลสัตว์ที่นิยมใช้งานในลักษณะดังกล่าวเช่นกัน แต่ปริมาณของงานหรือความหนักเบารวมถึงความเหมาะสมต่อสภาพภูมิประเทศในการใช้งานย่อมมีความแตกต่างไปจากม้าซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอในส่วนดังกล่าวต่อไปนี้

Alina Bradford (ม.ป.ป.: 2) กล่าวว่า ลา (Donkey) เป็นสัตว์ที่พบได้โดยทั่วไป ถือเป็นสัตว์ตระกูลเดียวกันกับม้าและม้าลาย สัตว์ทั้ง 3 มีลักษณะทางกายภาพที่คล้ายคลึงกันแต่ลาจะมีหูและขนที่ยาวกว่าม้ารวมถึงม้าลาย ลาแบ่งออกได้ 2 ประเภทหลัก ๆ คือ 1. ลาตามธรรมชาติ ขนาดตัวในวัยเจริญพันธุ์เต็มที่ประมาณ 49 นิ้ว (125 เซนติเมตร) โดยวัดจากกีบเท้าถึงไหล่ มีน้ำหนักตัวประมาณ 551 ปอนด์ (250 กิโลกรัม) 2. ลาเลี้ยงในบ้าน ขนาดตัวไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับปัจจัยการเลี้ยงดูและวิธีการผสมพันธุ์ โดยทั่วไปจะมีน้ำหนักตั้งแต่ 400 ถึง 500 ปอนด์ (180 ถึง 225 กก.) และมีขนาดตัว 36 นิ้วถึง 48 นิ้ว (92 ซม. ถึง 123 ซม.) จากกีบเท้าถึงไหล่โดยประมาณ

ลาตามธรรมชาติพบได้เฉพาะในทะเลทรายและทุ่งหญ้าสะวันนาทางตอนเหนือของแอฟริกาตั้งแต่โมร็อกโกไปจนถึงโซมาเลียในคาบสมุทรอาหรับและในตะวันออกกลาง ในทางกลับกันลาเลี้ยงในบ้านมีอยู่ทั่วไปแต่ต้องเป็นบริเวณที่แห้งและอบอุ่นเนื่องจากสภาวะดังกล่าวเหมาะแก่การเจริญเติบโตและอาศัยของลา

ลาเป็นสัตว์ที่ชอบเข้าสังคมมากและมักอาศัยอยู่รวมกันเป็นฝูง รักสงบและค่อนข้างเชื่องกับมนุษย์หากได้รับความใกล้ชิดเป็นระยะเวลานาน เหมาะเป็นสัตว์พาหนะในพื้นที่ราบสูง ภูมิประเทศอย่างภูเขา ใช้ในการขนสัมภาระที่มีน้ำหนักไม่มาก โดยทั่วไปแล้วลาชอบกินหญ้ากลไกในการกินจะใช้ริมฝีปากงับก่อนฟันจากนั้นจึงค่อย ๆ ใช้ฟันบดอาหารเพื่อกลืนผ่านลำคอ ลาสามารถกินอาหารได้มากถึง 6,000 ปอนด์ (2,722 กก.) ต่อปี

ในการการผสมพันธุ์ ลาเป็นสัตว์ที่พิเศษกว่าสัตว์ชนิดอื่น ซึ่งนอกจากจะผสมพันธุ์กันเองภายในสายพันธุ์ตามปกติแล้วนั้นลายังสามารถผสมพันธุ์ข้ามประเภทไปยังม้าได้ ทำให้เกิดสัตว์ชนิดใหม่จากการผสมพันธุ์ดังกล่าวเรียกว่า ล่อ โดยปกติลาจะมีอายุครรภ์ประมาณ 12 เดือน ลูกลาเกิดใหม่จะมีน้ำหนักระหว่าง 19 ถึง 30 ปอนด์ (8.6 ถึง 13.6 กก.) หย่านมในช่วงอายุ 5 เดือน และสามารถสืบพันธุ์ได้เมื่ออายุ 2 ปี

อย่างที่กล่าวแต่ข้างต้นตามปกติลาเป็นสัตว์ที่มีนิสัยสุภาพ ค่อนข้างเชื่อง แต่กระนั้นหากลาตกใจหรือหวาดกลัวจะทำให้พฤติกรรมของลาเปลี่ยนแปลง ลาจะค่อนข้างดื้อ ไม่เชื่อฟังคำสั่งของผู้เป็นเจ้าของและพยายามตรวจสิ่งเร้าที่ทำให้เกิดความกลัวรอบข้างอันเป็นการแสดงถึงสัญชาตญาณในการเอาตัวรอดของลาซึ่งจะต่างจากม้าที่จะแสดงความพยศด้วยการกระโดดอันเนื่องมาจากความตื่นตระหนกตกใจกลัว

ภาพที่ 2.13 ลา (Donkey)
แหล่งที่มา: https://www.britannica.com/animal/donkey

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า ลา เป็นสัตว์ที่มนุษย์ใช้ในการเดินทางเฉกเช่นม้า หากแต่รูปแบบการนำไปใช้นั้นแตกต่างกันซึ่งลาจะเหมาะสำหรับการเดินทางในที่ราบสูง เช่น การขึ้นเขาในลักษณะขั้นบันได โดยทั่วไปแล้วนั้นลาแบ่งออกเป็น 2 ชนิด ได้แก่ 1. ลาตามธรรมชาติ 2.ลาเลี้ยงในบ้าน ในส่วนของลาเลี้ยงในบ้านสามารถพบได้ทั่วไปเกือบทั่วทุกมุมโลก ส่วนลาตามธรรมชาตินั้นมีถิ่นกำเนิดทางตอนเหนือของแอฟริกาจนถึงแถบตะวันออกกลาง ลักษณะนิสัยโดยทั่วไปของลาเป็นสัตว์รักสงบ อยู่ร่วมกับมนุษย์ได้ดีเว้นแต่หากลารู้สึกตกใจ หวาดกลัว จะพยายามสำรวจที่มาของสิ่งที่เร้าที่ทำให้เกิดความรู้สึกดังกล่าว จึงทำให้ยากต่อการควบคุม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.3.3 ล่อ

ล่อ เป็นสัตว์ที่มีความพิเศษทางพันธุกรรม เนื่องจากล่อเกิดขึ้นจากการผสมพันธุ์ระหว่างม้ากับลาจนทำให้เกิดสัตว์ชนิดใหม่คือ ล่อ ที่มีรูปร่างหน้าตาคล้ายม้าผสมกับลา ซึ่งล่อก็จัดอยู่ในสัตว์ตระกูลพาหนะเดินทางที่มนุษย์นิยมใช้งานเช่นกัน

สุทัศน์ ยกส้าน (2552: 1-3) กล่าวว่า นักวิทยาศาสตร์ยังไม่พบฟอสซิลของล่อที่แสดงให้เห็นว่าล่อถือกำเนิดบนโลกเมื่อใด แต่นักประวัติศาสตร์ได้พบหลักฐานที่แสดงว่ามนุษย์รู้จักผสมพันธุ์ระหว่างม้ากับลาอย่างน้อยก็ร่วม 3,000 ปีแล้ว ดังที่ปรากฏในตำนานของชาวยิวยุคกษัตริย์ David ว่า ล่อ คือ สัตว์ในราชสำนัก ส่วนกวี Homer ก็เคยกล่าวถึงล่อว่า ชาวเมือง Henetia ใน Asia Minor มีความเชี่ยวชาญในการผสมพันธุ์สัตว์โดยเฉพาะล่อมาก สำหรับในประเทศกรีซเอง Homer ได้กล่าวถึงการใช้ล่อลากเกวียนและทำนา รวมถึงการแข่งกีฬาซึ่งได้แข่งกันนานร่วม 50 ปี จึงได้เลิกราไป

ในปี พ.ศ. 1817 Marco Polo ได้เคยกล่าวชื่นชมความสามารถของล่อที่เขาเห็นในเมือง Turkoman ซึ่งอยู่ในเอเชียกลาง และอีก 500 ปีต่อมาในสเปน ฝรั่งเศส และอิตาลีก็ได้มีการทำฟาร์มล่อ เป็นโรงเลี้ยงขนาดใหญ่โดยเฉพาะที่เมือง Poitou ในฝรั่งเศส ทุกปีจะมีการส่งล่อเป็นสินค้าออกประมาณ 50,000 ตัว เพื่อช่วยชาวนาทำนา แต่ในอังกฤษ และอเมริกา ไม่นิยมชมชอบล่อ จนกระทั่งปี 2329 เมื่อกษัตริย์สเปนทรงมอบลาตัวหนึ่งชื่อ Compound ให้ George Washington ซึ่งได้ประกาศการให้บริการแก่คนที่นำม้ามาผสมพันธุ์ด้วย หลังจากนั้นอเมริกาก็เริ่มนำลาตัวเมียจากสเปนเข้าประเทศเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะในช่วงปี 2393-2403 ทำให้จำนวนล่อ มีมากถึง 150,000 ตัว เพื่อใช้แทนม้าในการทำฟาร์มเกือบทั้งหมด คนไทยรู้จักล่อว่าเป็นสัตว์ที่เกิดจากการผสมพันธุ์ระหว่างม้าตัวเมียกับลาตัวผู้ ซึ่งในภาษาอังกฤษเรียก Mule ส่วนล่อที่เกิดจากการผสมพันธุ์ระหว่างม้าตัวผู้กับลาตัวเมียนั้น เรียก Hinny สำหรับคนฝรั่งเศสเรียกล่อตัวผู้ว่า Le Mulet และเรียกล่อตัวเมียว่า La Mule ในสมัยก่อนที่ Mendel จะพบกฎพันธุกรรม ไม่มีใครรู้ว่าในการจะได้ล่อนั้นคนเลี้ยงต้องเลือกพ่อพันธุ์และแม่พันธุ์ระหว่างม้ากับลาอย่างไร แต่ก็รู้อย่างไม่ละเอียดว่าหากใช้ม้าตัวเมียกับลาตัวผู้ ลูกล่อที่ได้จะมีลักษณะคล้ายลาโดยเฉพาะส่วนที่เป็นหู ขา และหาง และถ้าใช้ลาสเปนเป็นพ่อพันธุ์เพราะลาพันธุ์นี้มีขาเรียวงาม ล่อที่ได้จะมีลำตัวคล้ายม้า แต่มีขา หู และหาง เหมือนลาจนทำให้ทหารอังกฤษกล่าวว่า เวลาดูล่อข้างหน้าจะเหมือนลา แต่ถ้าดูข้างหลังก็จะเหมือนม้า ล่อที่โตเต็มที่จะสูง ตั้งแต่ 120 - 175 เมตร ขนล่อมีสีสม่ำเสมอทั้งตัว ส่วนขา และสะโพกมีรูปทรงเหมือนม้า แต่หัว หู หาง และขนที่คอมีลักษณะเหมือนของลา ล่อส่งเสียงร้องคล้ายลา อีกทั้งฉลาดและกล้าหาญกว่าลา มีลักษณะการเดินที่มั่นคงและสุขภาพแข็งแรงจึงสามารถดำเนินชีวิตได้ดี ถึงแม้สภาพแวดล้อมจะเปลี่ยนแปลงก็ตาม ล่อสามารถอดน้ำและอดอาหารได้ดีกว่าม้า ล่อมีข้อเสียบางประการ คือบริเวณหัวและหูจะรับความรู้สึกสัมผัสได้เร็ว ดังนั้นล่อจึงไม่ชอบให้ใครมาลูบหู ซึ่งแตกต่างจากม้าที่ชอบให้เจ้าของลูบหัวและหู นอกจากนี้ล่อยังเป็นสัตว์ที่รักความยุติธรรมมาก หากเมื่อใดได้รับความอยุติธรรม มันจะตอบสนองโดยการแสดงออกเชิงต่อต้านทันที และบางครั้งจะเอาแต่ใจตนเองโดยไม่ฟังหรือเชื่อใครดังสำนวนอังกฤษที่ว่า “Stubborn as a mule” เป็นต้น

ภาพที่ 2.14 ล่อ (Mule)
แหล่งที่มา: https://animals.net/mule/

จากการศึกษาเอกสารพบว่า ไม่มีหลักฐานระบุแน่ชัดถึงการถือกำเนิดเกิดขึ้นของล่อบนโลกใบนี้ แต่ยืนยันได้จากตำนานของชาวยิวยุคกษัตริย์ David ว่ามนุษย์รู้จักการทำการผสมพันธุ์ระหว่างม้าตัวเมียกับลาตัวผู้เมื่อ 3,000 ปี มาแล้ว มนุษย์นิยมใช้ล่อในการขนส่งคมนาคมเช่นม้าและลา ด้วยความที่ล่อมีสายเลือดของม้าและลาอยู่ในตัว ความสามารถและอุปนิสัยของล่อจึงเป็นการผสมกันระหว่างสัตว์ดังกล่าวทั้ง 2 ชนิด การใช้งานจึงอยู่ระดับกลาง กล่าวได้ว่าล่อมีความอดทนกระเดียดไปทางม้าแต่ไม่ทัดเทียม มีความรักสงบ ค่อนข้างเชื่องคล้ายลาแต่ฉลาดกว่า นิยมใช้เป็นสัตว์พาหนะรวมถึงขนสัมภาระในแถบภูมิประเทศลักษณะภูเขาที่ราบสูงคล้ายลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.3.4 อูฐ

อูฐเป็นสัตว์ที่มีความอดทนสูง มีความอุตสาหะเป็นเลิศ สามารถใช้ชีวิตอยู่ในภูมิอากาศและภูมิประเทศที่ร้อนระอุและแห้งแล้งอย่างทะเลทรายได้ดี ถือเป็นสัตว์ที่มีความผูกพันกับชาวเมืองในประเทศแทบทะเลทรายมาแต่อดีต เป็นสัตว์อีกชนิดหนึ่งที่มนุษย์นิยมใช้ในการขนสัมภาระและเดินทางไกล

วสันต์ จันทร์เทพ (ม.ป.ป.: 1-2) ได้กล่าวถึงลักษณะทางกายภาพของอูฐ ความว่า อูฐเป็นสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมที่อยู่ในสกุล Camelus จัดอยู่ในวงศ์ Camelidae เป็นสัตว์ที่มีความอดทนสูง สามารถอาศัยอยู่ได้โดยไม่ต้องกินอาหารหรือน้ำ 2 สัปดาห์ เพราะมีไขมันสะสมไว้ในหนอกและร่างกายเก็บรักษาน้ำได้เป็นอย่างดี จึงสามารถอยู่ในที่ทุรกันดารเช่นทะเลทรายได้เป็นอย่างดี กินอาหารประเภทใบไม้ในทะเลทราย ตัวโตเต็มที่มีความสูงประมาณ 1.85 เมตร และหนอกสูงอีก

75 เซนติเมตร สามารถวิ่งได้เร็ว 65 กิโลเมตรต่อชั่วโมง และเดินด้วยความเร็วคงที่ประมาณ 40 กิโลเมตรต่อชั่วโมง แบกน้ำหนักได้ 150-200 กิโลกรัม อุณหภูมิร่างกายเปลี่ยนแปลงได้จาก 35 องศาเซลเซียสในตอนกลางคืนมาเป็น 41 องศาเซลเซียสในตอนกลางวัน ปัจจุบันสัตว์ในตระกูลอูฐได้ถูกนำมาเลี้ยงเป็นสัตว์เศรษฐกิจในบางประเทศ แต่ใช้ประโยชน์ในด้านต่าง ๆ ได้แก่ เป็นอาหาร ตัดขน รีดนม และใช้เนื้อเพื่อบริโภค

Alina Bradford (ม.ป.ป.: 2) ได้อธิบายถึงลักษณะของอูฐเพิ่มเติมว่า อูฐเป็นสัตว์ที่จัดอยู่ในวงศ์อูฐมีอยู่ 6 ชนิดด้วยกันคือ อูฐหนอกเดียว (Dromedary camel) เป็นอูฐที่มีถิ่นที่อยู่ในออสเตรเลียและตะวันออกกลาง อูฐสองหนอก (Bactrian camel) มีถิ่นที่อยู่ในแถบเอเชียกลาง ยามา (llama) มีถิ่นที่อยู่ในอเมริกาใต้ อัลปากา (alpaca) มีถิ่นที่อยู่ในอเมริกาใต้ บิกุญญา (vicuña) มีถิ่นที่อยู่ในอเมริกาใต้ และกัวนาโก (guanaco) มีถิ่นที่อยู่ในอเมริกาใต้ มนุษย์ใช้อูฐเป็นเครื่องมือในการขนส่งมานานนับพันปี อูฐสามารถแบกรับน้ำหนักได้ประมาณ 170 ถึง 270 กิโลกรัม จนได้รับสมญานามเรียกขานทั่วไปว่า “เรือแห่งทะเลทราย”

น.สพ.ดร.บริพัตร ศิริอรุณรัตน์ กรรมการผู้จัดบริษัท EEC Thailand และผู้อำนวยการพิพิธภัณฑ์ธรรมชาติวิทยา องค์การพิพิธภัณฑ์วิทยาศาสตร์แห่งชาติ ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับลักษณะโดยทั่วไปและพฤติกรรมของอูฐ ว่า

> *มีอูฐ 2 ชนิด คือ Dromedary camel อูฐหนอกเดียวมาจากฝั่งทะเลทราย กับ Bactrian camel มาจากฝั่งมองโกเลีย อูฐหนอกเดียวเนี่ยจะใช้ในเปอร์เซีย อียิปต์ แอฟริกาทั้งหมด จะเป็นสัตว์ที่ทำหน้าที่ทั้งพาหนะ ปศุสัตว์ เป็นตลาดค้าสัตว์ขนาดใหญ่ ทีนี้โดยทางพฤติกรรมวิทยา สัตว์มีแค่ 2 อย่าง อยู่ให้รอด และออกลูกให้ได้ วัตถุประสงค์มีแค่นี้ในการเกิดเป็นสัตว์ ทีนี้พฤติกรรมก็ต้องบอกว่าอูฐมีความฉลาด ทีนี้พฤติกรรมอื่น ๆ มีอะไรอีกบ้าง ยกตัวอย่างเช่น มีการข่มกัน เวลาอยู่เป็นฝูงก็จะมีตัวที่เป็นผู้นำกับผู้ตาม พฤติกรรมการป้องกันตัว หนี กลัว ต่อสู้ กิน เดิน พักผ่อน พวกนี้ก็เป็นพฤติกรรมทั้งนั้น แต่ถ้าจะเอาลักษณะนิสัย ก็ต้องบอกว่าอูฐไม่ใช่สัตว์ดุร้าย เพราะถ้าดุคนก็คงไม่เอามาไว้ใกล้ตัว คนเปอร์เซียเนี่ยถือว่าฉลาดสุด ๆ เป็นต้นอารยธรรม คืออาณาจักรที่ยิ่งใหญ่ พวกนี้เขาจะมีองค์ความรู้ในการทำงานร่วมกับสัตว์พวกนี้เพื่อใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด เพื่อการค้าขนของ หรือใช้ในการเดินทาง*
>
> *เท้าอูฐถูกออกแบบมาให้ทนต่อความร้อนได้ดี มีกีบมารองรับ ซึ่งมันเป็นหนังที่หนา การเดินก็ไม่ยุบ สามารถเหยียบทรายได้ดี ม่านตา ขนตา ก็กันทรายได้ หนอกที่สามารถเก็บไขมันเอาไว้แทนการอดน้ำเป็นเวลานาน ๆ ได้ ความยาวของขา เส้นเลือด หัวใจ มันก็ถูกสร้างขึ้นมาให้เหมาะกับทะเลทราย มันไม่ได้เลือกที่อยู่ แต่มันถูกคัดเลือกมาแล้ว ว่าร่างกายของเขาเหมาะกับการเดินทางไกล ๆ ในทะเลทราย มันจะมี locomotion คือการเคลื่อนที่*

โดยเฉพาะของสัตว์ 4 ขา มันจะต้องทำงานร่วมกัน การก้าวสลับหน้าซ้ายหลังซ้าย หน้าขวาหลังขวา คืออูฐเนี่ยเค้าจะไม่ได้วิ่งเร็วได้ขนาดอย่างม้า เพราะกล้ามเนื้อเค้าถูก design มาคนละอย่าง อย่างม้าเนี่ยถูก design มาเพื่อ speed แต่ไม่ได้เหมือนอูฐที่ถูก design มาเพื่อ endurance คือความอดทน ส่วนการเคลื่อนไหว อูฐจะเดินเป็นหลัก ไม่ค่อยวิ่งหรอก ถ้าวิ่งนี่ต้องไม่ใช่เหตุการณ์ปกติ อย่างเช่นหนีภัย (บริพัตร ศิริอรุณรัตน์, สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2563)

ภาพที่ 2.15 อูฐหนอกเดียว (Dromedary)
แหล่งที่มา: http://alisanswers.com/index.php/2017/12/24/christmas-camel-domedary/

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สันติ (อาลี) เสือสมิง (2552: 1) ยังได้กล่าวเสริมว่า สิ่งบ่งชี้ถึงความสมดุลของร่างกายอูฐในการทนต่อสภาพอากาศอันแห้งแล้งโดยเฉพาะทะเลทรายคือ สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้โดยปราศจากการกินอาหารหรือน้ำได้นานถึง 2 สัปดาห์ เนื่องจากอูฐมีไขมันสะสมไว้ในหนอกและร่างกายจึงสามารถดึงมาใช้เป็นพลังงานได้ อูฐสามารถปิดทางเดินหายใจของจมูกได้ทันทีที่ต้องการหากเผชิญกับลมทะเลทราย นอกจากนี้ยังมีขนตาที่ยาวมากเพื่อป้องกันไม่ให้เม็ดทรายเข้าตา อูฐสามารถปรับอุณหภูมิในร่างกายเพื่อให้เกิดความสมดุลในการใช้ชีวิตซึ่งสามารถทนต่อความร้อนของอุณหภูมิได้ถึง 41 องศาเซลเซียสซึ่งเป็นอุณหภูมิทั่วไปในท้องทะเลทราย ทั้งนี้อูฐยังสามารถดื่มน้ำได้ครั้งละหลายสิบลิตรหรือเกือบ 1 ใน 3 ของน้ำหนักตัวทำให้อูฐสามารถเดินทางไกลในทะเลทรายได้โดยไม่ต้องดื่มน้ำบ่อย ๆ อีกทั้งอูฐยังวิ่งได้เร็วกว่าชั่วโมงละ 16 กิโลเมตร ที่สำคัญอูฐสามารถเดินฝ่าทะเลทรายได้วันละ 40 กิโลเมตร ทั้งที่บรรทุกสัมภาระหรือสิ่งของกว่า 100 กิโลกรัม จึงเหมาะต่อการ

เดินทางขนส่งเพราะย่นระยะเวลาการเดินทางและสามารถเดินทางในที่ทุรกันดารได้ นอกจากนี้มูลของอูฐยังใช้เป็นเชื้อเพลิงก่อไฟเพื่อคลายความหนาวได้ในตอนกลางคืนซึ่งถือเป็นประโยชน์ต่อนักเดินทางเป็นอย่างมาก

จากการศึกษา พบว่า อูฐ เป็นสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมในสกุล Camelus จัดอยู่ในวงศ์ Camelidae มีลักษณะเฉพาะอันโดดเด่นคือมีความอดทนสูง ร่างกายถูกออกแบบมาให้ทนต่อสภาพอากาศอันแห้งแล้ง สามารถเดินทางไกลฝ่าสภาพภูมิประเทศอย่างทะเลทรายได้ดีด้วยกลีบเท้าที่หนา ขนตาที่ยาว สามารถกันลมทะเลทรายได้อย่างไร้ซึ่งผลกระทบ ขนสัมภาระที่มีน้ำหนักได้มากกว่าน้ำหนักตัวเอง ดื่มน้ำได้ในปริมาณมากในครั้งเดียวส่งผลให้ประหยัดเวลาในการเดินทาง ไม่ต้องพักระหว่างเพื่อให้น้ำแก่อูฐเป็นระยะ อุปนิสัยที่ค่อนข้างเชื่องจึงสะดวกต่อการควบคุมจากมนุษย์ โดยหลักแล้วนั้นสามารถแบ่งประเภทออกได้ 6 ประเภท ได้แก่ 1.อูฐที่มีถิ่นที่อยู่ในออสเตรเลียและตะวันออกกลาง (อูฐหนอกเดียว) 2.อูฐที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ในแถบเอเชียกลาง (อูฐสองหนอก) 3.อูฐที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ในอเมริกาใต้ (ยามา) 4.อูฐที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ในอเมริกาใต้ (อัลปากา) 5. อูฐที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ในอเมริกาใต้ (บิกุญญา) และ 6.อูฐที่มีถิ่นกำเนิดอยู่ในอเมริกาใต้ (กัวนาโก)

จากการศึกษาสัตว์พาหนะที่นิยมในโลกตะวันออกทั้ง 4 ชนิด อันได้แก่ ม้า ลา ล่อ และอูฐนั้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายถึงเรื่องดังกล่าวเป็นการสรุปถึงการใช้งานตามลักษณะทางกายภาพของสัตว์แต่ละชนิด ความว่า

> *มีอูฐ ม้า ลา และล่อ แต่ม้าไม่ทน โดยเฉพาะพื้นที่ของอิหร่านเนี่ยเป็นทะเลทราย อูฐจะทนได้ดี ม้าจะใช้ในการเดินทางสั้น ๆ ต้องการทางเรียบ ๆ ใช้ระหว่างเมืองที่ต้องการความเร็ว จะใช้ม้าได้ แต่ถ้าภูเขาจะใช้ลาหรือล่อ แต่จะอยู่ช่วงบนเลยของอิหร่าน ทางคอเคซัส ที่ใช้มากที่สุดจะเป็นอูฐ บันทึกการเดินทางของเปอร์เซียส่วนใหญ่ก็ระบุว่าเป็นอูฐ ยิ่งโดยเฉพาะการเดินทางข้ามประเทศ ข้ามภูมิภาค ม้าไม่ไหว ม้าไม่สามารถจะเดินทางได้ไกลในภูมิประเทศแบบนั้นได้ขนาดนั้น คือด้วยภูมิประเทศอย่างทะเลทราย ม้าไม่สามารถทนได้อย่างอูฐ นอกจากจะค้าขายม้า คือตั้งใจเอาม้าไปเพื่อการค้า อันนั้นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง ถ้าลาส่วนใหญ่ใช้ในที่ ๆ เป็นที่ราบสูงที่จะต้องไต่ขึ้นไป คืออูฐเนี่ยเหมาะกับทะเลทรายด้วยกีบเท้าของเขา ซึ่งการเดินทางในทะเลทรายต้องอึดมาก ม้า ลา หรือล่อไปที่กันดารมาก ๆ ไม่ได้ เพราะฉะนั้นยังไงก็ต้องใช้อูฐในการเดินทางไกลในทะเลทราย ส่วนล่อการใช้งานก็คล้ายกับลา* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2563)

จากการศึกษาคำสัมภาษณ์พบว่า ม้า ลา ล่อ และอูฐ คือสัตว์ 4 ชนิด ที่นิยมในการใช้เป็นสัตว์พาหนะเพื่อการขนส่งและเดินทางซึ่งสัตว์แต่ละชนิดก็มีความเหมาะต่อการใช้งานที่แตกต่างกัน

ม้า เหมาะแก่การเป็นพาหนะสำหรับการเดินทางบนพื้นที่เรียบและต้องการความรวดเร็ว เนื่องจากโดยธรรมชาติของม้าเป็นสัตว์ที่มีความคล่องตัว ปราดเปรียว แต่ในทางกลับกันม้าทนต่อสภาพอากาศที่ร้อนระอุและแห้งแล้งอย่างทะเลทรายไม่ได้

ลา และล่อ สัตว์ทั้ง 2 ชนิดนี้ มีความเหมาะสมต่อการใช้งานคล้ายคลึงกันคือเหมาะแก่การเดินทางในที่ราบสูงที่มีลักษณะภูมิประเทศเป็นขั้นบันไดซึ่งต้องอาศัยการเดินทางในลักษณะไต่ขึ้น ส่วนน้ำอดน้ำทนตามที่ธรรมชาติได้มอบให้แก่สัตว์ทั้ง 2 ชนิดนี้ เป็นเช่นเดียวกับม้า คือไม่เหมาะต่อการใช้งานในการเดินทางไกลในเขตทะเลทราย

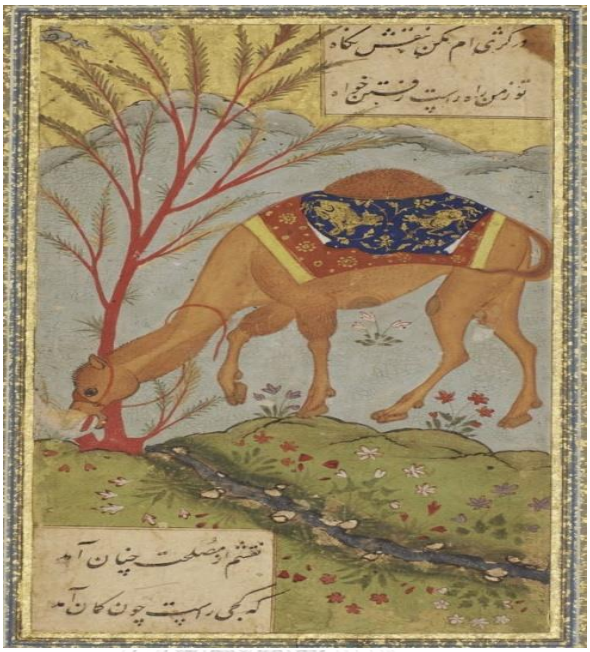
อูฐ จะนิยมใช้ในการเดินทางไกลโดยในเฉพาะในเขตแดนทะเลทรายที่ต้องอาศัยความอดทน ความแข็งแกร่งของร่างกายในการข้ามผ่าน ซึ่งอูฐเป็นสัตว์ที่มีคุณสมบัติครบถ้วนตามที่ได้กล่าว จึงเป็นสัตว์ที่นิยมและเหมาะสมต่อการดังกล่าวโดยเฉพาะในสภาพอากาศร้อน แห้งแล้ง อย่างทะเลทรายมากที่สุด

ดังนั้นเมื่อพิจารณาจากการวิเคราะห์ทางเอกสารประกอบคำสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิดังที่ได้เสนอมาแต่ข้างต้นจึงสรุปได้ว่า อูฐเป็นสัตว์ที่เหมาะสมที่สุดในการใช้เป็นพาหนะสำหรับเดินทางไกลในเขตทะเลทรายซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ยังได้กล่าวเสริมถึงความสำคัญของอูฐในวัฒนธรรมของชาวเปอร์เซียไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

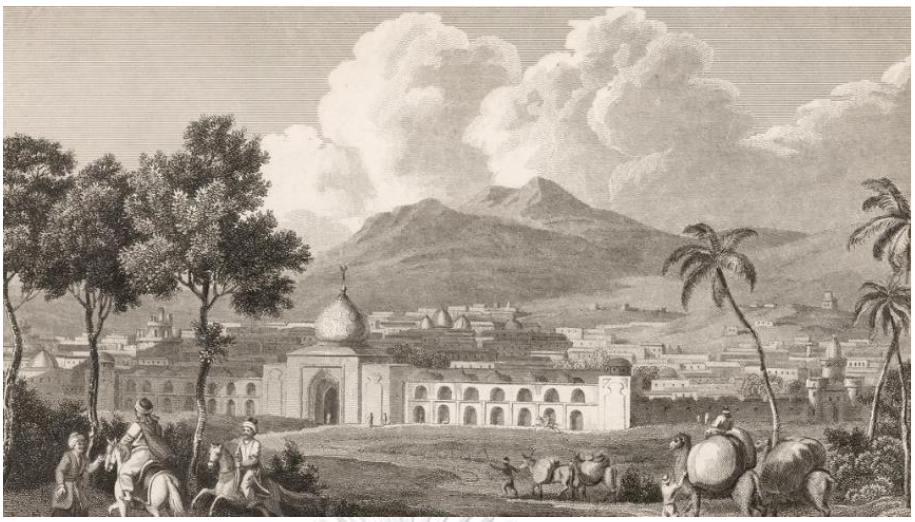
อูฐเป็นสัตว์ที่สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมที่เปอร์เซียผูกพันกับโลกอิสลามความสำคัญของโลกอิสลามมาก ๆ เพราะว่าอูฐคือพาหนะที่ชาวอาหรับใช้ในการเผยแผ่อิสลามในยุคต้น ทำสงคราม หรือการศาสนา อูฐจะเป็นสัตว์สำคัญ เพราะฉะนั้นก็ถูกส่งผ่านมาสู่วัฒนธรรมเปอร์เซียก็เลยกลายเป็นสัตว์ที่สำคัญมาก แต่สัตว์ที่สำคัญอีกชนิดก่อนหน้านั้นคือม้า เพราะม้าคือตัวแทนของสัญลักษณ์ ชาวเปอร์เซียเป็นอินโดอารยัน วิถีของเค้าคือวิถีที่อยู่กับม้า มาจากทุ่งหญ้า เพราะฉะนั้นเค้าก็จะขี่ม้า แต่พอมารวมเข้ากับวัฒนธรรมอิสลามเค้าก็รับอูฐเข้ามา อูฐก็เลยกลายมาเป็นวัฒนธรรมที่สำคัญของเปอร์เซีย แต่ด้วยข้อจำกัดของม้าที่ไม่สามารถทนต่อการเดินทางไกลในภูมิประเทศทะเลทรายได้อย่างอูฐ ม้าก็เลยถูกใช้ในช่วงการเดินทางสั้น ๆ แต่อูฐเนี่ยใช้ในกองคาราวาน การเดินทางไกล แสวงบุญการค้า อูฐจะมีความสำคัญมาก ในขณะเดียวกันพอตอนหลังรับอิทธิพลของอิสลามเข้ามาอูฐก็เลยกลายเป็นสัญลักษณ์ในเชิงของศาสนาด้วยก็เลยมักจะพบอูฐปรากฏอยู่ในภาพเขียนที่

เกี่ยวกับปรัชญา ความเชื่อ หรือศาสนา ก็เลยมีความผูกพันกันพอสมควร (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2563)



ภาพที่ 2.16 อูฐในจิตรกรรมเปอร์เซีย
แหล่งที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์

เมื่อพิจารณาจากคำสัมภาษณ์แล้วนั้นพบว่า อูฐเป็นสัตว์ที่สำคัญและมีความผูกพันกับวัฒนธรรมการดำรงชีวิตของคนเปอร์เซียมาอย่างยาวนานถึงขนาดเป็นสัญลักษณ์เชิงศาสนา เช่น ใช้ในการเป็นพาหนะในการเผยแผ่ศาสนา การทำศึกสงคราม การแสวงบุญ การค้า ในระยะการเดินทางไกลมาแต่ครั้งอดีต อูฐมีคุณสมบัติถึงพร้อมในการดังกล่าวเนื่องด้วยความอำนวยของลักษณะทางกายภาพของอูฐที่มีความอดทนต่อสภาพภูมิอากาศร้อนได้สูง ซึ่งทั้งหมดนี้ถือเป็นการเกื้อกูลซึ่งกันและกันระหว่างอูฐกับมนุษย์ ความสำคัญของอูฐมีมากกระทั่งกล่าวได้ว่าอูฐเปรียบเสมือนสมาชิกในครอบครัว เป็นสมบัติอันล้ำค่าในการแสดงฐานะทางเศรษฐกิจของครอบครัวนั้น ๆ เป็นมรดกตกทอดภายในตระกูลดังที่น.สพ.ดร.บริพัตร ศิริอรุณรัตน์ กล่าวว่า *“อูฐนี่อาศัยอยู่ในบ้านเลยนะ บางตัวอยู่ในห้องรับแขกเลย เหมือนเป็นหนึ่งในสมาชิกครอบครัวเลย เพราะอูฐไม่ดุร้าย เป็นสัตว์ที่ฝึกแล้วเชื่องได้ เปรียบเหมือนเป็นสมบัติของครอบครัว เป็นมรดกตกทอด ใครมีเยอะก็เป็นการแสดงสถานะทางการเงินที่มั่งคั่งของครอบครัวได้”* (บริพัตร ศิริอรุณรัตน์, สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2563)



ภาพที่ 2.17 ภาพวาดของชาวตะวันตกแสดงทัศนียภาพของเปอร์เซียราวศตวรรษที่ 16-17 อันปรากฏอูฐเป็นสัตว์พาหนะที่สำคัญของชาวเปอร์เซีย
แหล่งที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์

สุทัศน์ ยกส้าน (2549: 1) กล่าวว่า ตามปกติหากกองคาราวานกลางทะเลทรายต้องขนสัมภาระเดินทางไกลมักนิยมใช้อูฐในการขนส่ง เพราะอูฐสามารถเดินทางผ่านพื้นที่ ๆ เป็นทราย กรวด และก้อนหินได้ดี ขนาดของหนอกอูฐเป็นสิ่งชี้วัดถึงความพร้อมของอูฐในการเดินทาง หากหนอกมีขนาดใหญ่และแข็งจะเป็นสัญญาณบ่งบอกได้ว่าร่างกายอูฐมีไขมันอุดมสมบูรณ์พร้อมเดินทาง

นอกจากประโยชน์ของอูฐที่เป็นปัจจัยสนับสนุนในการเลือกใช้เพื่อการเดินทางไกลทางบกแล้วนั้นยังพบหลักฐานการค้นพบร่องรอยของกองคาราวานการค้าระหว่างเมืองอีสฟาฮานกับละฮอร์โดยใช้อูฐเป็นพาหนะสัญจรจากบันทึกของนักเดินทางชาวอังกฤษ เมื่อ ค.ศ. 1618 นอกจากนี้ยังพบบันทึกการเดินทางของชาวฮอลันดาอีกฉบับ ที่ระบุว่าพบกองคาราวารอูฐประมาณ 6,000 ตัว เดินทางไปยังเปอร์เซียเพื่อบรรทุกผ้าอินเดียไปยังสถานที่ดังกล่าว (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2561: 53)

อูฐเป็นสัตว์ที่สำคัญในอารยธรรมเปอร์เซีย เนื่องจากอูฐเป็นสัตว์ที่ใช้เป็นแรงงานหลักในดินแดนตะวันออกกลางและตอนเหนือของทวีปแอฟริกา Bulliet (1975) ได้ตั้งคำถามว่าเพราะเหตุใดในประวัติศาสตร์ของการใช้พาหนะในการบรรทุกสัมภาระข้ามดินแดนจึงไม่ใช้รถล้อเทียมม้า หรือแม้กระทั่งใช้วัวลากรถที่มีล้อ Bulliet (1975) เสนอผลสรุปจากการศึกษาว่าชาวตะวันออกกลางไม่ใช้รถลาก รถลากเป็นพาหนะที่พบเห็นทั่วไปในยุโรปโดยเฉพาะในยุคกลาง แต่กลับไม่พบการใช้รถลากเหล่านั้นในพื้นที่ทะเลทรายตะวันออกกลางเลย

Bulliet (1975: 8-9) ได้ทำการศึกษาเชิงลึกเพื่อหาข้อสรุปข้างต้น โดยใช้ข้อมูลหลักฐาน 3 ด้านสนับสนุนข้อเสนอที่ว่าในตะวันออกกลางโบราณตั้งแต่ศตวรรษที่ 2-16 ว่าไม่ปรากฏการใช้ล้อเทียมรถลาก และเหตุใดอูฐจึงมาทดแทนพาหนะล้อหมุนและทดแทนสัตว์ประเภทอื่น ๆ ในโลกตะวันออกกลางเพื่อใช้แรงงานขนสินค้า สัมภาระในระยะทางไกลข้ามทะเลทราย อันส่งผลให้เกิดเศรษฐกิจระดับมหัพภาคในภูมิภาคนี้เพื่อส่งเสริมการเพาะพันธุ์อูฐและนำอูฐมาเป็นสัตว์เลี้ยงทดแทนรถลากเทียมล้ออันเป็นพาหนะที่มีมาแต่โบราณทั่วโลกโดยเฉพาะในยุโรป

วิธีการที่ Bulliet (1975: 8-9) ได้ทำการศึกษาเพื่อพิสูจน์ข้อสมมติฐานทางวิชาการเชิงประวัติศาสตร์นั้นประกอบไปด้วยหลักการ 3 ประการได้แก่ 1. การสำรวจบันทึกการเดินทางของนักเดินทาง 2. การสำรวจภาพวาด ภาพสัญลักษณ์ที่ปรากฏ 3. การสำรวจคำศัพท์ที่เกี่ยวข้องกับหรือมีความหมายอันหมายถึง ล้อ ในภาษาเปอร์เซียและภาษาอาหรับ

จากการตรวจสอบสำรวจบันทึกเส้นทางของนักเดินทางในศตวรรษที่ 8 พบว่า C.F. Volmey (1822) ได้บันทึกการเดินทางผ่านซีเรียไว้ว่าไม่พบรถลาก เกวียน หรือรถนั่งเลย ไม่เห็นรถประเภทที่ใช้ล้อเลย (Volmey, 1822: 260 อ้างถึงใน Bulliet, 1975: 8-9) Alexander Russell (1794: 166) บันทึกไว้ว่าอูฐเป็นพาหนะสำคัญที่สุดในดินแดนแถบนี้ แม้จะพบรถชักลากบ้าง แต่ก็เป็นรถที่ใช้เทคโนโลยีอย่างพื้นฐานเพื่อใช้ขนย้ายหินขนาดใหญ่สำหรับสร้างที่อยู่อาศัย ศาสนสถาน เพียงเท่านั้น ในกลางศตวรรษที่ 9 Xavier Ramond (1848: 61) ก็ได้บันทึกไว้เช่นกันว่าไม่พบการใช้รถเป็นพาหนะใด ๆ เลย แม้กระทั่งถนนก็ไม่พบดังที่ Jean Le Coz (1964: 354) บันทึกไว้ว่าในโมรอคโคไม่มีถนน หรือแม้กระทั่งการรู้จักวงล้อในการศึกษาศิลปะอิสลาม Bulliet (1975: 9) พบว่าไม่พบภาพล้อ ภาพรถลากในศิลปะอิสลามโบราณเลยในภาพวาดอินเดียและจักวรรดิออตโตมัน Bulliet (1975: 10) รายงานการศึกษาไว้ว่าภาพวาดม้าเทียมเกวียนที่พบแสดงให้เห็นว่าม้าลากเกวียนแต่มิมีอุปกรณ์จำเป็นแสดงการผูกม้าติดกับรถลากเพื่อลากจูงด้วยวิธีใด วิธีการร้อยสายบังคับคอม้ากับรถลากไม่ปรากฏ และหากปรากฏก็เป็นที่น่าสงสัยว่าสายเชือกเหล่านั้นจะพันคอม้าไว้อย่างไรโดยไม่รัดคอม้าซึ่งแม้ว่าจะพบภาพวาดเกี่ยวกับรถลากก็ตามแต่รถลากเหล่านั้นก็ไม่มีความแข็งแรง เพราะว่ามีล้อเล็กตั้งอยู่บนล้อเพียงสองล้อที่รับน้ำหนักได้ไม่มากนักและยากที่จะเดาได้ว่ากลไกในการบังคับล้อหมุนไปข้างหน้านั้นออกแบบเช่นไร จึงสันนิษฐานว่ารถลากที่มีล้อจึงเป็นเพียงการจินตนาการของศิลปินวาดภาพเพียงเท่านั้นแต่ไม่มีอยู่ในโลกความเป็นจริง

Bulliet (1975: 10) ได้ทำการศึกษาภาษาเปอร์เซียและภาษาอาหรับเพื่อสำรวจและพิสูจน์สมมติฐานข้างต้นที่ว่า คำว่าล้อนั้นไม่ปรากฏในทั้งสองภาษาและนั่นหมายความว่าวัฒนธรรมการใช้อูฐแทนรถเทียมล้อเป็นปรากฏการณ์สำคัญในดินแดนตะวันออกกลาง อารยธรรมเปอร์เซียและอาหรับ Bulliet (1975: 10) เขียนรายงานไว้ว่าก่อนศตวรรษที่ 4 ในภาษาอาหรับมีเพียงคำ 1 คำเท่านั้นที่ใช้หมายถึงพาหนะที่มีล้อเรียกว่า Ajala ซึ่งมาจากรากศัพท์ที่แปลว่า รวดเร็ว คำนี้

ปรากฏในภาษาอาหรับสมัยกลางในประวัติศาสตร์อิสลามซึ่งใช้ในบริบทของการชลประทาน การส่งน้ำ ล้อหมุนส่งน้ำ และบริบทของการปั้นดิน กล่าวคือวงล้อขึ้นรูปในการปั้นหม้อดิน ถึงแม้จะมีคำว่า Markab ในภาษาอารบิคนั้นหมายถึงพาหนะ อันได้แก่ สัตว์ พาหนะ หรือเรือ แต่มิได้หมายถึงพาหนะที่มีเคลื่อนย้ายด้วยล้อหมุน ทั้งนี้พบว่าในดินแดนแอฟริกาตอนเหนือพบว่ามีการใช้รถลากเทียมม้าปรากฏอยู่ทั่วไป

นอกจากนี้ Bulliet (1975) ยังได้ให้ความสำคัญกับการศึกษาเรื่องอูฐมากยิ่งขึ้นต่อไปด้วยการค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวกับการศึกษาเปรียบเทียบความแข็งแรง และจุดคุ้มทุนในการลงทุนเลี้ยงอูฐเมื่อเปรียบเทียบกับวัว การศึกษาเพื่อเปรียบเทียบการเลี้ยงปศุสัตว์ขนาดใหญ่โดยเฉพาะสัตว์ที่ทำงานเป็นฝูงดังเช่นอูฐนั้นได้ทำการศึกษามาตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 ดังเช่นการศึกษาของ Jean-Luc Carbuccia ที่ได้เขียนรายงานโดยละเอียดไว้เกี่ยวกับการศึกษาเปรียบเทียบและการตั้งฐานเลี้ยงอูฐของกองทัพฝรั่งเศสในเขตปกครองแอลจีเรียเมื่อครั้งอยู่ภายใต้การปกครองของฝรั่งเศส รายงานฉบับนี้เป็นการศึกษาเพื่อเสนอจัดตั้งศูนย์เพาะเลี้ยงอูฐและเพื่อขออนุมัติงบประมาณจากรัฐบาลฝรั่งเศส ประการสำคัญคือด้านค่าใช้จ่ายสำหรับการเลี้ยงดู การให้น้ำ การให้อาหาร และการดูแลรักษาโรค รวมทั้งความแข็งแรง อดทน ความเชื่องของสัตว์ตระกูลสี่เท้า และความทรหดในอากาศที่ร้อนและแห้งแล้ง Bulliet (1975: 22-23) ได้ทำการศึกษาความแตกต่างระหว่างอูฐและวัวและได้ประมวลเหตุลเปรียบเทียบความคุ้มค่าในเชิงลงทุนสำหรับการเลี้ยงอูฐเมื่อเปรียบเทียบกับเกวียนวัวกับการใช้อูฐขนสัมภาระและสินค้า อูฐมีข้อได้เปรียบมากกว่าวัว 11 ข้อดังนี้

1. อูฐสามารถขนสัมภาระได้มากกว่าวัว 2 เท่า
2. อูฐเดินทางได้เร็วกว่าและไกลกว่าวัว
3. อูฐเดินทางได้ครั้งละ 20-25 ไมล์
4. อูฐสามารถเดินทางขนสัมภาระทางไกลได้จำนวนเที่ยวต่อปีมากกว่าวัวและเมื่อเปรียบจำนวนครั้งทั้งชีวิตได้จำนวนการเดินทางมากกว่าวัว
5. อูฐสามารถเดินทางข้ามพื้นที่ได้ทุกรูปแบบ ไม่ต้องจอดรถหรือยกรถเมื่อติดหล่ม
6. อูฐสามารถลงเดินข้ามแม่น้ำได้โดยไม่ต้องจอดขนถ่ายสัมภาระและติดหล่ม หรือไม่ต้องเป็นห่วงล้อติดก้อนหินใต้น้ำ
7. อูฐสามารถทำงานและมีชีวิตมากกว่าวัวสี่เท่า
8. อูฐสามารถใช้งานได้มากกว่า ให้พลังงานมากกว่าวัวในสภาวะที่ขาดน้ำและอาหารได้
9. อูฐมีความอดทนมากกว่าวัว
10. ค่าดูแลอูฐมีราคาที่ต่ำกว่าการใช้รถที่ต้องมีค่าบำรุงรักษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

11. น้ำหนักของรถมากกว่าน้ำตัวของอูฐ

12. รถพังได้ง่าย อายุการใช้งานสั้นกว่าอูฐ

ด้วยเหตุผลทั้งหมดนี้จึงสรุปได้ว่าอูฐเป็นพาหนะเดินทางที่นิยมใช้ในวัฒนธรรมเปอร์เซียตีความได้จากใจความตอนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง อยุธยาและเอเชียใน “สำเภากษัตริย์สุลัยมาน” ภาพสะท้อนโลกตะวันออกในบันทึกการเดินทางของชาวเปอร์เซียคริสต์ศตวรรษที่ 17 โดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ความว่า

> *จากบันทึกของนักเดินทางชาวอังกฤษเมื่อ ค.ศ. 1618 ระบุว่ากองคาราวานการค้าระหว่างอิสฟาฮานกับละฮอร์โดยปกติใช้อูฐบรรทุก 3,000 ตัว แต่ในปีนั้นจำนวนอูฐในกองคาราวานเพิ่มขึ้นเป็น 12,000-14,000 ตัว ส่วนบันทึกของชาวฮอลันดาเมื่อ ค.ศ. 1644 กล่าวว่าคาราวานอูฐจำนวนประมาณ 6,000 ตัว เดินทางออกจากอัครา (Agra) บรรทุกผ้าอินเดียจำนวนมากไปยังเปอร์เซียโดยใช้เวลาเดินทางราว 8 เดือน* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2561: 53)

2.3.4 พาหนะในการเดินทางทางน้ำ

ตามเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดดังที่ได้นำเสนอไปแล้วนั้นจะเห็นได้ว่าแม้เส้นทางบกของทั้ง 2 เส้นทางโดยตั้งต้นจากเมืองกูนจะเลือกเส้นทางในการเดินบกที่แตกต่างกันแต่อย่างไรก็ดีทั้ง 2 เส้นทางจะมาบรรจบกันอีกครั้งที่บริเวณตอนใต้ของประเทศอินเดียและเดินทางเรือต่อไปยังมหาสมุทรอินเดียเพื่อมุ่งหน้าไปยังกรุงศรีอยุธยาด้วยเส้นทางเดียวกันโดยตลอด

กล่าวถึงพาหนะในการเดินทางน้ำด้วยเรือนั้นในโลกมุสลิมพบเรือที่นิยมใช้เพื่อการค้าหรือการเดินทางอยู่ 3 ชนิด ดังนี้

1.เรือบะติล (Batil) พบในแถบทะเลอาหรับ บริเวณอ่าวเปอร์เซีย

2.เรือโกเตีย (Kotia) พบในแถบอ่าวเบงกอล

3.เรือโดว์ (Dhow) ใช้ในการเดินสมุทรในระยะไกล พบมากในมหาสมุทรอินเดีย ดังนั้นเพื่อรายละเอียดเชิงลึกในการค้นหามูลความจริง ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อมูลของเรือทั้ง 3 ชนิดเพื่อประกอบการสืบความดังกล่าว

2.3.4.1 เรือบะติล (Batil)

Mac Comick (ม.ป.ป.: 2) กล่าวว่า Batil เป็นเรือที่นิยมใช้ในอ่าวเปอร์เซีย มักมีเสากระโดง 2 เสา มีส่วนปลายกระโดงใบเรือที่เรียวแหลมประกอบเข้ากับคานขนาดเล็กที่เชื่อมต่อกับเชือกที่ยึดกับเสาหน้า ส่วนด้านหลังหางเสือมีขนาดใหญ่มาก เรือเหล่านี้คลายความนิยมและหายไปในที่สุดในกลาง ค.ศ. 1950

ภาพที่ 2.18 เรือบะติล (Batil)

แหล่งที่มา: https://www.researchgate.net/figure/kotia-model-c-BatilIt-is-another-commonly-used-ship-in-medieval-period-It-is-20mx6m_fig11_331968769

จากการศึกษาข้อมูลทางเอกสารพบว่า ข้อมูลที่เชื่อมโยงถึงเรือบะติล (Batil) มีอยู่น้อยมาก อาจด้วยสาเหตุที่เรือดังกล่าวเริ่มไม่ได้รับความนิยมตั้งแต่ราวคริสต์ศักราชที่ 19 จึงส่งผลให้เรือดังกล่าวสูญหายไปจากน่านน้ำในปัจจุบัน แต่กระนั้นก็พอสรุปใจความสำคัญของเรือบะติล (Batil) ได้ว่า เรือชนิดนี้นิยมใช้ในการขนส่งเดินทางในแถบอ่าวเปอร์เซีย ลักษณะทางกายภาพของเรือประกอบด้วยเสากระโดง 2 เสา ขึ้นด้วยใบเรือ 2 ใบ บังคับทิศทางด้วยหางเสือขนาดใหญ่ที่อยู่ด้านหลังของตัวเรือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.4.2 เรือโกเตีย (Kotia)

Nick Burningham (2006: 105) กล่าวว่า เรือโกเตีย (Kotia) เป็นเรือที่ได้รับความนิยมของชาวอาหรับในช่วงเวลาหนึ่ง มักพบเรือโกเตียในบริเวณอ่าวเบงกอล ซึ่งเรือชนิดนี้ได้รับการซื้อขายกันอย่างแพร่หลาย โครงสร้างของเรือโกเตียใช้เกลียวในการยึดส่วนประกอบต่าง ๆ ของเรือเข้าด้วยกัน หางเสือของเรือมีขนาดใหญ่

Mac Comick (ม.ป.ป.: 2) กล่าวว่า เรือโกเตียเป็นเรือขนส่งรวมถึงเป็นพาหนะสัญจร ตัวเรือประกอบด้วยเสากระโดงขนาด 30 เมตร x 8 เมตร จำนวน 2 เสา คล้ายเรือของชาวยุโรปในศตวรรษที่ 18 ขนาดเรือรองรับจำนวนลูกเรือได้ประมาณ 10 คนและโดยทั่วไปได้รับการ

ตกแต่งด้วยสีสันสดใส การก่อสร้างของพวกเขายังคงดำเนินต่อไป แต่กระนั้นเรือชนิดนี้ก็เริ่มจะมีแนวโน้มในการเสื่อมความนิยมจนเรียกได้ว่าเกือบจะหายไประบบขนส่งทางน้ำ

ภาพที่ 2.19 เรือโกเตีย (Kotia)

แหล่งที่มา: https://www.naval-encyclopedia.com/medieval-ships/

จากการศึกษาทางเอกสารพบว่า เรือโกเตีย (Kotia) พบมากในอ่าวเบงกอล ใช้สำหรับการเดินทางและการลำเลียงสินค้า นิยมในหมู่ชาวอาหรับแถบเอเชียตะวันออกกลาง ปัจจุบันเรือชนิดนี้ไม่เป็นที่นิยมมากนักจนอาจกล่าวได้ว่าแทบจะสูญหายไปจากระบบขนส่งทางน้ำ ลักษณะทางกายภาพของเรือโกเตียโดยทั่วไปประกอบด้วยเสากระโดง 2 เสา ขนาด 30 x 8 เมตร

2.3.4.3 เรือโดว์ (Dhow)

Philip Briggs (ม.ป.ป.: 3) กล่าวว่า Dhow เป็นชื่อสามัญของเรือใบแบบดั้งเดิมที่มีเสากระโดงเรือ พบมากในทะเลแดง ชายฝั่งของอาระเบียตะวันออก แอฟริกาตะวันออก ชายฝั่งเอเชียใต้ (ปากีสถาน อินเดีย และบังกลาเทศ) และมหาสมุทรอินเดียซึ่งเป็นเรือที่ใช้ในการขนสินค้าที่มีน้ำหนักมากหรือการบรรทุกขนในจำนวนมากที่นิยมในโลกมุสลิม

แม้ว่าต้นกำเนิดที่แน่นอนของ Dhow จะไม่พบหลักฐานที่ระบุได้อย่างชัดเจนแต่อย่างไรก็ดีนักวิชาการรวมถึงนักประวัติศาสตร์ส่วนใหญ่ก็พอสันนิษฐานจากหลักฐานชั้นต้น

บางประการได้ว่า Dhow ถูกคิดค้นโดยชาวอาหรับหรืออาจเป็นชาวอินเดียในช่วงก่อนคริสต์ศักราช 600

ในด้านการสร้างเรือแต่ครั้งอดีตกาลจะใช้ไม้เป็นวัสดุหลักขึ้นโครงเรือโดยจะยึดส่วนลำตัวเรือเข้าด้วยเชือกที่มีความหนา เหนียว แข็งแรงด้วยวิธีการเย็บ

H. Yule (1903: 108) กล่าวว่า เป็นเวลาหลายศตวรรษที่เรือที่แล่นในมหาสมุทรอินเดียถูกเรียกว่า Dhow แม้ว่าจะมีเรือประเภทต่าง ๆ มากมาย แต่เกือบทั้งหมดใช้วิธีการเดินเรือด้วยการแล่นใบแบบสามเหลี่ยม ซึ่งเป็นข้อแตกต่างจากเรือในแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียนที่นิยมแล่นเรือด้วยใบแบบสี่เหลี่ยมและเรือสำเภาแบบจีน ในการสร้าง Dhow ถือได้ว่าเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่งในเชิงอนุรักษ์นิยม แต่ด้วยสังคมที่มีการแปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลา วัฒนธรรมบางอย่างก็ย่อมเกิดการปรับตัวและปรับเปลี่ยนเพื่อความอยู่รอดในสังคม ซึ่งโครงสร้างของ Dhow ก็เช่นกัน ที่มีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างท้ายเรือเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสแทนที่จะเป็นเรือสองชั้นอย่างโบราณ

แม้จะมีความผูกพันทางประวัติศาสตร์กับพ่อค้าชาวอาหรับ แต่โดยพื้นฐานแล้ว Dhow เป็นเรือที่นิยมในชาวอินเดียโดยไม้ส่วนใหญ่สำหรับการก่อสร้างมาจากป่าของอินเดีย ซึ่งในตะวันออกกลางเรือชนิดนี้ถูกจำแนกตามรูปร่างของตัวเรือออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่ gaghalah, ganja, sanbuuq และ jihaazi

Dhow เป็นเรือที่มีคุณสมบัติอันโดดเด่น 2 ประการ คือ ประการแรกใบเรือเป็นรูปสามเหลี่ยมและประการที่สองโครงสร้างถูกออกแบบด้วยการตรึงทุกส่วนเข้าด้วยกันทั้งโครงสร้างโดยใช้ไม้ซี่หลายแผ่นเย็บติดกันเป็นส่วนของท้องเรือจึงทำให้เรือมีความคงทน แข็งแรง นิยมใช้ในมหาสมุทรอินเดีย เสากระโดงทำจากไม้คุณภาพดี ใบเรือแต่เดิมทอจากใบตาล เรือชนิดนี้นิยมในหมู่ชาวอาหรับ เปอร์เซีย หรือกระทั่งอินเดีย

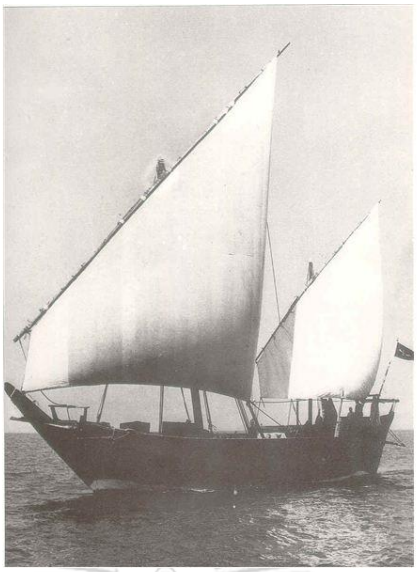
ธิดา สาระยา (2554: 112) ได้อธิบายถึงลักษณะการต่อเรือโดว์ไว้ว่า เรือโดว์มีลักษณะเด่น 2 ประการ คือ ใบเรือสามเหลี่ยม หรือเรียกว่า ลาตีนเซล (Lateen Sail) และการสร้างเรือที่ใช้วิธีเย็บ คือผูกเป็นเงื่อนปม เรือเครื่องผูกหรือเรือเย็บ ยึดไม้กระดานเรือติดกันเป็นลำเรือด้วยใยเหนียวของพืชคือใยมะพร้าวซึ่งผ่านกรรมวิธีพิเศษไม่ใช้ตะปู ยึดไม้ไว้ด้วยการตอกหมันและสลักลิ่มยึดด้วยเดือย

นอกจากนี้ธิดา สาระยา (2554: 105) ยังได้อธิบายถึงวิธีการต่อเรือโดว์ไว้ว่า การสร้างเรือโดว์นั้นเกี่ยวข้องกับการค้าและการคมนาคมขนส่ง เริ่มตั้งแต่เอาไม้มาปูเป็นกระดานเรือและใช้เชือกใยมะพร้าวสำหรับยึดส่วนประกอบต่าง ๆ ไว้ด้วยกันเสมือนเย็บ การเย็บหรือมัดในที่นี้หมายถึงการผูกยึดไม้กระดานเรือไว้ด้วยกันโดยไม่ใช้ตะปู นอกจากใช้หมุดหรือเดือยและที่สำคัญคือใช้ใยเชือกพิเศษ สิ่งเหล่านี้มาจากภูมิภาคต่าง ๆ ของมหาสมุทรอินเดีย ลักษณะร่วมของเรือในมหาสมุทร

อินเดียก็คือการใช้เชือกหรือใยมะพร้าวเย็บแผ่นกระดานเรือเข้าด้วยกัน ต้นมะพร้าวเป็นวัสดุอย่างหนึ่งซึ่งชุมชนชาวน้ำแห่งมหาสมุทรอินเดียต้องการ ไม้สักสำหรับทำเป็นกระดานเรือได้จากมอมบาซา แทนซาเนีย และอินเดีย นักเดินเรือรุ่นแรกนอกจากชาวน้ำพื้นถิ่น (โดยเฉพาะทมิฬซึ่งอยู่ตามชายฝั่งทะเล) มักปรากฏหลักฐานว่าเป็นชนชาติเปอร์เซีย-อาหรับ เมื่อมองในภาพกว้างจึงเห็นการปะทะสังสรรค์ทางสังคมและวัฒนธรรมผ่านการแพร่อารยธรรมจากแหล่งอารยธรรมโบราณของโลกควบคู่ไปกับพัฒนาการของชุมชนน้ำตามชายฝั่ง

Villier A.J., (1948: 48) กล่าวว่า นักวิชาการบางท่านศึกษาการใช้เรือโดว์แบบอาหรับในมหาสมุทรอินเดียว่าเข้ากันได้กับสภาวะการมีลมมรสุม การใช้เรือโดว์ดังกล่าวนี้เป็นสิ่งจำเป็นในการดำรงชีวิตของผู้คนชุมชนและยังคงมีประโยชน์อยู่จนปัจจุบัน เรือโดว์จึงเปรียบเสมือพ่อค้าเร่ (Peddler) ทั้งใช้สำหรับการขนส่งเป็นร้านขายของในตัวเอง เป็นคลังสินค้า และเป็นวิถีการทำมาหากินของพ่อค้านักเดินทางและบรรดาลูกเรือทั้งหลาย ฉะนั้นการค้าโดยเรือโดว์จึงเป็นการค้าพื้นถิ่นสืบเนื่องมานาน บรรดาสินค้าในเรือโดว์สนองตอบความต้องการของตลาดค้าในท้องถิ่นและที่ไกลออกไปแต่ติดต่อกันอยู่

จากการศึกษาเอกสารพบว่า เรือโดว์ (Dhow) คือเรือสำหรับการค้าและการเดินทางไกลที่นิยมในหมู่ชาวอาหรับ เปอร์เซีย หรือกระทั่งอินเดีย พบมากในสมหาสมุทรอินเดีย อนุมานได้ว่าถูกสร้างขึ้นโดยชาวอาหรับหรืออาจเป็นชาวอินเดียในช่วง 600 ปีก่อนคริสต์กาล เป็นเรือที่อาศัยแรงลมในการขับเคลื่อนด้วยเอกลักษณ์อันโดดเด่น 2 ประการของเรือโดว์คือ 1. ใบเรือทรงสามเหลี่ยม 2. การต่อเรือด้วยวิธีเฉพาะด้วยกลวิธีการเย็บท้องเรือโดยใช้เดือยและเชือกมะพร้าวในการประกอบยึดแผ่นไม้ให้ติดกันแทนการใช้ตะปู วัสดุในการสร้างท้องเรือนิยมใช้ไม้สักเนื่องจากมีความคงทน แข็งแรง และเป็นไม้ที่หาได้ในอินเดีย สามารถขนสินค้าและลูกเรือที่มีน้ำหนักมากในคราวเดียวกันได้ อนึ่งหลักฐานที่ตอกย้ำความจริงเกี่ยวกับความนิยมใช้เรือโดว์ในสังคมชนชาติอาหรับและเปอร์เซียคือการฉายรูปถึงวัฒนธรรมร่วมระหว่างชาติอาหรับ เปอร์เซีย และอินเดีย อันแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ที่ดีจนกล่าวได้ว่าเรือโดว์เป็นสื่อกลางแห่งการขับเคลื่อนกระบวนการดังกล่าวให้เกิดขึ้นก็กล่าวได้



ภาพที่ 2.20 เรือโดว์ (Dhow)

แหล่งที่มา: https://www.brighthubengineering.com/marine-history/57371-what-are-dhows/

จากการศึกษาข้อมูลของเรือทั้ง 3 ชนิด ประกอบกับการพิจารณาจากเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดแล้วนั้นจึงได้ข้อสรุปว่าเรือโดว์อาจเป็นเรือที่ใช้สำหรับการเดินทางข้ามมหาสมุทรอินเดียสู่ทะเลอันดามันมายังกรุงศรีอยุธยา เนื่องจากความนิยมตามอย่างชาวมุสลิมที่รับวัฒนธรรมการเดินสมุทรด้วยเรือโดว์มาแต่อดีต ในย่านที่เฉกอะหมัดตั้งต้นเดินทางน้ำคือท่าเรือมัสสุริปะตัมอันเป็นเขตแดนของอินเดียตอนใต้โดยที่บริเวณดังกล่าวนิยมใช้เรือโดว์ในเชิงการค้าและการเดินทางระหว่างประเทศอยู่แล้ว ถึงแม้ว่าตามหลักฐานเอกสารต่าง ๆ จะไม่ปรากฏประเภทของเรือที่เฉกอะหมัดใช้เป็นพาหนะในการเดินทางแต่ด้วยเหตุผลสนับสนุนดังที่ได้นำเสนอ ผู้วิจัยจึงเลือกเรือโดว์เป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการประพันธ์บทเพลงชลาสินธุ์พรรณนาเพื่อบรรยายพาหนะเดินทางน้ำในย่านนั้น ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายเกี่ยวกับคุณลักษณะของเรือโดว์ ไว้ว่า

> *ถ้าให้สันนิษฐานตอนเดินทางจากอินเดียไปชายฝั่งมะริดน่าจะไปในเรือของพ่อค้าอินเดียนะครับ เพราะพ่อค้าอินเดียจะมีเรือค้าขายอยู่ระหว่างสยามกับชายฝั่งโคโรมอนเดลก็คือเรือโดว์อยู่แล้ว เรือโดว์เป็นเรือกำปั่นที่ชาวมุสลิมใช้ เป็นเรือพ่อค้าและนักเดินเรือมุสลิมใช้ก่อนที่เรือแบบฝรั่งจะเข้ามาแทนที่ ในโลกมุสลิมสำหรับนักเดินเรือจะนิยมใช้เรืออยู่ 3 ชนิด มีบะตีล จะใช้แถบทะเลอาหรับ อ่าวเปอร์เซีย โกเตีย ใช้แถบอ่าวเบงกอล แต่ถ้าเดินสมุทรไกล ๆ อย่างในมหาสมุทรอินเดีย ขนสินค้าได้มากก็ต้องใช้โดว์* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2563)

2.3.5 การเดินเรือในมหาสมุทรอินเดีย

ธิดา สาระยา (2554: 156-157) กล่าวว่า เขตลมมรสุมของมหาสมุทรอินเดีย ประมาณตั้งแต่ช่องแคบบับ-เอล-มันเดบ ปากทางเข้าทะเลแดง นับเป็นเขตลมมรสุมของมหาสมุทรอินเดีย ลมมรสุมพัดจากตะวันตกเฉียงใต้ในช่วงฤดูร้อน และจากตะวันออกเฉียงเหนือในฤดูหนาว ในแต่ละพื้นที่ระยะเวลาพัดแน่นอนของลมมรสุมต่างกันไป กระนั้นก็ตามนักเดินเรือรู้ดีว่าจะมีช่วง 4 เดือนของลมดีเป็นช่วงเดินเรือ ไม่ว่าจะทางด้านตะวันตกหรือตะวันออก ระหว่างทะเลอาระเบียและคาบสมุทรมลายู ความต่างของอุณหภูมิในมหาสมุทรและแผ่นดินตอนเหนือทำให้เกิดการหมุนเวียนของลมมรสุมเปลี่ยนกันระหว่างลมมรสุมตะวันออกและลมมรสุมตะวันตกทางด้านตะวันตกของมหาสมุทรในฤดูหนาวลมตีพัดลงใต้จากทะเลอาระเบียลงถึงช่องแคบโมซัมบิกและที่เลยไปเล็กน้อย ขณะที่ฤดูร้อนทางตอนเหนือนักเดินเรือสามารถใช้ลมมรสุมตะวันออกเฉียงใต้พัดพาพวกเขาขึ้นเหนือไปตามเส้นทางเดียวกันส่วนทางด้านตะวันออกของมหาสมุทร ในฤดูร้อนลมมรสุมพัดขึ้นเหนือจากอินโดนีเซียและคาบสมุทรมลายู และพัดลงใต้ในฤดูหนาวเข้าใจเพียงแค่ว่าลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้พัดในฤดูร้อน และลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือพัดในฤดูหนาว มิใช่เพียงเท่านั้นกล่าวคือในฤดูร้อนของมหาสมุทรอินเดียทางตอนเหนือนั้น ลมพัดรุนแรง อุณหภูมิเปลี่ยนแปลง มีพายุฝนฟ้าคะนอง ช่วงอันตรายที่สุดคือช่วงเดือนมิถุนายน-กรกฎาคม อันตรายสำหรับเรือเล็กบางครั้งชาวประมงต้องหยุดอยู่ตามเมืองท่าเป็นเวลานาน แม้แต่เรือขนาดใหญ่ก็ไม่ปลอดภัยนัก ฉะนั้นบางทีต้องรอจนกระทั่งสิงหาคม-ตุลาคม จึงจะสามารถข้ามจากทะเลอาระเบียไปยังฝั่งอินเดียได้สะดวก หรืออาจรอจนลมมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือพัดในฤดูหนาว เป็นลมซึ่งพัดมาจากด้านตะวันออกเฉียงเหนือส่งเรือเข้าฝั่งอินเดีย ฉะนั้นในฤดูหนาวเรือจากทะเลอาระเบียเริ่มจากเอเดน(ปากทางเข้าทะเลแดง) เลียบฝั่งตามลมขึ้นสู่ตะวันออกเฉียงเหนือถึงโอมาน แล้วต่อไปถึงเมืองท่าทางฝั่งอินเดียตอนใต้ได้ นักเดินทางสามารถใช้ลมตัวเดียวกันนี้พัดพาเรือกลับเอเดนได้โดยไม่ต้องรอให้ถึงฤดูลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้นั่นก็คือความชำนาญในการเดินเรือซึ่งเกิดขึ้นในหมู่นักเดินเรือและได้สั่งสมความรู้ขึ้นจนที่สุดแล้วก็สามารถเดินเรือด้วยลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้จนถึงทะเลแดงแล้วเดินทางต่อไปถึงอินเดียประมาณเดือนกันยายนขณะที่ความรุนแรงของลมก็ค่อยลดลง มหาสมุทรอินเดียมีสภาวะทางธรรมชาติและภูมิศาสตร์ที่หลากหลาย บริเวณชายฝั่งของมหาสมุทรล้วนมีกำแพงกั้นทางภาษาและชาติพันธุ์ มีอันตรายอันเกิดจากภัยรอบด้าน อาทิ ความกว้างขวางของผืนทะเล ไต้ฝุ่น ไซโคลน โขดหินโสโครกใต้น้ำ ตลอดจนน้ำขึ้นน้ำลง กระแสน้ำบริเวณศูนย์สูตร (South-equatorial current) กระแสลมมรสุมและลมสินค้าเหล่านี้เคยเป็นอุปสรรคต่อการเดินทางเรือในการค้าขายของมนุษย์มาแล้วแต่อดีตทั้งในภูมิภาค ระหว่างภูมิภาค และข้ามทวีป ในอดีตที่ผ่านมาการค้าหรือการติดต่อแลกเปลี่ยนของผู้คนระหว่างภูมิภาคของมหาสมุทรอินเดียเฉพาะอย่างยิ่งผู้คนตามบริเวณพื้นที่

ริมฝั่งทะเลมหาสมุทรซึ่งมีการแลกเปลี่ยนโภคภัณฑ์อันจำเป็นต่อการดำรงชีวิตก็ทำให้กลุ่มชนชาวดราวิเดียน กรีก-โรมัน เปอร์เซีย อาหรับ และชาวมลายูแห่งมหาสมุทรอินเดียต่างมีชีวิตสัมพันธ์กัน

นอกจากนี้ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ยังได้ให้ทัศนะเพิ่มเติมเกี่ยวกับลมมรสุมและอุปสรรคการเดินทางในมหาสมุทรอินเดียโดยเฉพาะช่วงที่มุ่งหน้าเข้าสู่ทะเลอันดามัน ความว่า

> *มรสุมเยอะมาก เป็นเกาะแก่ง สันทราย สันดอนเยอะมาก ช่วงทะเลอันดามันอันตรายมากในการเดินทาง 1. ลมมรสุม ถ้าเป็นฤดูมรสุมก็เรือล่มเยอะ 2. เกาะแก่ง สันทราย สันดอน ไปจนกระทั่งถึงปะการังเต็มไปหมด 3. โจรสลัดเยอะมาก ดักปล้นกันเยอะ ถ้ามรสุมมาโจรสลัดอาจไม่เยอะ แต่ถ้ามรสุมไม่มาโจรสลัดก็ชุม เพราะฉะนั้นยังไงก็ต้องเจออะไรสักอย่างหนึ่ง แต่ส่วนใหญ่เค้าจะเลือกหนีมรสุม ไต้ฝุ่นเนี่ยจะจัดมากก็ช่วงมิถุนาถึงกรกฎา บางทีต้องรอไปถึงช่วงกันยา ตุลา ลมถึงจะเริ่มอ่อนกำลังลง* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2563)

จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์ พบว่า การเดินเรือในมหาสมุทรอินเดียจำเป็นที่จะต้องมีความรู้ความชำนาญอย่างรอบด้าน ทั้งด้านทิศทางการเดินเรือ ด้านภูมิศาสตร์ ด้านอุตุนิยมวิทยา อันมีผลต่อการเคลื่อนที่ของเรือและการหลบหลีกอันตรายต่าง ๆ ในมหาสมุทรอินเดียซึ่งปรากฏโดยสรุปได้ 4 ประการ คือ 1. ลมมรสุม ผู้เดินเรือจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจในเรื่องดังกล่าวเพื่อหลีกเลี่ยงลมมรสุมตามฤดูกาลซึ่งจะพบมากในช่วงเดือนมิถุนายนถึงเดือนกรกฎาคมและจะอ่อนกำลังลงในช่วงเดือนสิงหาคมถึงตุลาคม แต่ในทางกลับกันหากต้องเผชิญกับลมมรสุมที่อาจเกิดขึ้นนอกฤดูกาลอันไม่เป็นสภาวะปกติอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผู้เดินเรือก็จักต้องรู้จักการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าเพื่อนำพาเรือให้อยู่รอดปลอดภัยจนสามารถผ่านพ้นภยันตรายไปให้จงได้ 2. สภาพอากาศที่แปรปรวนจนขาดเดาไม่ได้ 3. คลื่นน้ำที่ไม่คงที่ 4. โจรสลัด

จะเห็นได้ว่าในการเดินทางไกลในอดีตเป็นเรื่องที่ยากและต้องใช้ความชำนาญในการดังกล่าวเป็นอย่างสูงโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยศตวรรษที่ 16-17 ซึ่งเป็นช่วงที่เฉกอะหมัดร่วมสมัยอยู่ ด้วยความที่เทคโนโลยียังมิได้เจริญรุดหน้าดังในปัจจุบันที่เดินทางลัดฟ้าได้ด้วยเครื่องบิน เดินทางน้ำได้อย่างสะดวกสบายด้วยเรือเครื่องกลที่อาศัยกลไกในการทำงานของระบบเครื่องจักรโดยไม่ต้องพึ่งแรงลมธรรมชาติ หรือกระทั่งการเดินทางบกที่มีรถยนต์เป็นพาหนะหลักในการขับเคลื่อน ทิศทางในการเดินทางก็สะดวกสบายด้วยแผนที่ดิจิทัลที่เพียงใส่ข้อมูลต้นทาง-ปลายทางและขับเคลื่อนตามเส้นทางที่ผ่านการคำนวนจากระบบคอมพิวเตอร์โดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้ด้านการเดินทางก็สามารถกระทำได้ ดังนั้นการเดินทางของเฉกอะหมัดจึงจำเป็นต้องมีความรู้ในด้านต่าง ๆ ตามที่ได้นำเสนอไว้แต่ข้างต้นอย่างระดับเชี่ยวชาญ แต่หากแม้มีความรู้ความเข้าใจเพียงอย่างเดียวก็เชื่อได้ว่ามิอาจจะ

ประสบความสำเร็จในการเดินทางโดยตลอดรอดฝั่งได้หากแต่ต้องมีความกล้าหาญชาญชัยในการนำพาตนและคณะเดินทางให้ถึงที่หมายคือกรุงศรีอยุธยาได้โดยสวัสดิภาพซึ่งเฉกอะหมัดเป็นผู้ถึงพร้อมด้วยคุณสมบัติดังกล่าวนี้ครบถ้วนทุกประการ และเมื่อพิจารณาจากอุปสรรคที่อาจจะต้องเผชิญกับหมู่โจรสลัดด้วยแล้วนั้นยิ่งทำให้คาดการณ์และสรุปความได้ไว้เฉกอะหมัดจะต้องเป็นผู้พร้อมด้วยความสามารถรอบด้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
ทฤษฎี เอกสาร กรอบแนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการดำเนินการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากทฤษฎี เอกสาร และงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย โดยสามารถแบ่งประเภทการศึกษาตามประเด็นที่สำคัญได้ดังนี้

3.1 ทฤษฎี

3.1.1 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

3.1.1.1 สำเนียงภาษาในเพลงไทย

3.1.1.2 ลักษณะเพลงเดี่ยว

3.1.1.3 การตั้งชื่อเพลง

3.1.2 ทฤษฎีสัญวิทยา

3.1.3 ทฤษฎี Stereotypes

3.2 เอกสารและกรอบแนวคิด

3.2.1 ด้านประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย

3.2.2 ด้านชาติพันธุ์แขกในประเทศไทย

3.2.2.1 แขกฮ่อ/หุย

3.2.2.2 แขกจาม

3.2.2.3 แขกมลายู

3.2.2.4 แขกมะหง่น

3.2.2.5 แขกอาหรับ

3.2.2.6 แขกเปอร์เซีย

3.2.2.7 แขกหรุ่ม

3.2.2.8 แขกมัวร์

3.2.2.9 แขกเจ้าเซ็น

3.2.3 วัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย

3.2.3.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีเปอร์เซีย

3.2.3.2 เครื่องดนตรีเปอร์เซีย

3.2.3.3 จังหวะในดนตรีเปอร์เซีย

3.2.3.4 ระบบเสียงในดนตรีเปอร์เซีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.3.5 ประเภทเพลงเปอร์เซีย
3.2.4 วัฒนธรรมดนตรีอินเดีย
3.2.4.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดีย
3.2.4.2 เครื่องดนตรีอินเดีย
3.2.4.2.1 เครื่องดนตรีอินเดียเหนือ
3.2.4.2.2 เครื่องดนตรีอินเดียใต้
3.2.4.3 จังหวะในดนตรีอินเดีย
3.2.4.4 ระบบเสียงในดนตรีอินเดีย
3.2.4.5 ประเภทเพลงอินเดีย
3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3.3.1 งานวิจัยเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงและความคิดสร้างสรรค์
3.3.2 งานวิจัยเกี่ยวกับอารยธรรมอิสลาม
3.3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับกรุงศรีอยุธยา
3.3.4 งานวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย

3.1 ทฤษฎี

ผู้วิจัยได้ศึกษาจากทฤษฎีที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย โดยสามารถแบ่งประเภทการศึกษาตามประเด็นที่สำคัญออกได้เป็น 4 ทฤษฎีได้แก่ ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ ทฤษฎีสัญวิทยา และทฤษฎี Stereotypes

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.1 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

นักวิชาการได้ให้ความหมายของทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยจากการศึกษาและวิเคราะห์ ซึ่งสามารถรวบรวมและสรุปได้ดังนี้

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวว่า ประเภทของการประพันธ์สามารถแบ่งได้ออกเป็น 4 ลักษณะ คือ บันดาลรังสฤษฎ์ ศึกษิตอนุรักษ์ ขนบภักดิ์สบสมัย และบุกไพรเบิกทาง โดยประสงค์กำหนดชื่อเรียกให้คล้องจองกัน หมายอนุวัตรตามวรรณคดีไทยที่กล่าวถึงรสทั้ง 4 คือ เสาวรจนี นารีปราโมทย์ พิโรธวาทัง สัลลาปังคพิไสย

อธิบายบันดาลรังสฤษฎ์ อันที่จริงการสร้างงานศิลปะก็ต้องเริ่มจากแรงบันดาลใจทั้งสิ้นแต่ในยุคแรกเริ่มนั้นยังไม่มีกฎระเบียบหรือหลักการบังคับแต่อย่างใดศิลปินจึงมีเสรีภาพเต็มที่ในการรังสฤษฎ์งานของตนจากแรงบันดาลใจล้วน ๆ ทว่าเมื่อได้ชิ้นงานแล้วจะ

เป็นที่ยอมรับของผู้คนร่วมสมัยหรือไม่เป็นอีกกรณีหนึ่ง แรงบันดาลใจนี้อาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอกคือสิ่งแวดล้อมและ /หรือปรากฏการณ์ใด ๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่หรือจากเหตุปัจจัยภายในคือความสะเทือนใจของศิลปินเองก็เป็นได้ William Wordsworth กวีอังกฤษแสดงลำดับของการรังสฤษฏ์ไว้อย่างรัดกุมเบื้องต้นที่สุดศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอจึงทำให้เกิดการตรึงจิตขึ้นจนได้สภาวะที่เรียกว่าความสงบระงับ (Tranquility) อันเป็นสันติราบรื่นจากจุดนี้จึงจะเกิดพลังทะยานที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ต่อไปช่วงระหว่างความสะเทือนใจและการตรึงจิตนี้อาจย้อนไปมาได้หลายครั้งกว่าจะบรรลุความสงบระงับ ดังนั้นคีตกวีประเภทนี้จึงมิใช่คนสามัญดาด ๆ ที่ฮือฮาปรุงแต่งไปกับสิ่งกระทบหรือสิ่งเร้าต่าง ๆ แล้วสำคัญตนว่าได้แรงบันดาลใจสามารถประพันธ์ท่วงทำนองเพลงออกมาอย่างฉับพลันอย่างที่ปรากฏทั่วไปในเวลานี้หากแต่ต้องเป็นคนพิเศษจริง ๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้นแรงบันดาลใจนี้ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติเรียกว่าทิพยดล (Divine inspiration) ลางที่เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงของดนตรีไทยอาจมาจากแรงบันดาลใจเช่นนี้กระมัง (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 1)

จากการศึกษาทางเอกสารพบว่า บันดาลรังสฤษฏ์ คือการประพันธ์เพลงอย่างรู้พลันโดยมิได้อาศัยเพลงต้นรากแต่อย่างใด งานประพันธ์ในลักษณะนี้เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจอันกลั่นตัวจนถึงขีดสุดอย่างวิจิตรจากประสบการณ์ทางด้านการใช้ชีวิตและด้านดนตรีที่สั่งสมมาพอสมควรจนแตกฉานในอารมณ์ต่าง ๆ จนสามารถสื่อความผ่านเพลงนั้น ๆ ได้ เช่น รู้สะเทือนใจ รู้โศกา รู้เริงจิต รู้พิสมัย ดังนั้นหากจะกล่าวว่าเป็นทิพยดลบันดาลให้ก่อเกิดผลอันงอกงามก็ย่อมกล่าวได้เฉกเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำหรับการประพันธ์ประเภทที่ 2 ใช้วิธีการศึกษาตามแบบบทประพันธ์ที่ร้อยเรียงขึ้นแล้วเรียกว่า ศึกษิตอนุรักษ์ ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้ดังนี้ว่า

คำว่าศึกษิตนี้ข้าพเจ้าใช้ตามศาสตราจารย์กีรติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์เพื่อเทียบกับคำว่า Classic ของฝรั่ง ครั้นเมื่อเวลาล่วงต่อมามีหลักการกรอบกระสวนและระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้นโดยลำดับคีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจโดยเสรีได้เช่นเดิมเพราะต้องเอื้อกรอบความคิดศึกษิตที่ปรากฏขึ้นซึ่งที่แท้แล้วก็คือผลจากการกลั่นกรองภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัวในลักษณาการ 4 ประการ คือความกลมกลืน 1 ดุลยภาวะ 1 ถวิลและเคารพอดีต 1 และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์อีก 1 คีตกวีใดสามารถสำแดงแรงบันดาลใจของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยลักษณาการทั้งสี่อย่างยิ่งใหญ่งดงามย่อมควรแก่การนับว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมนั้น ๆ โดยแท้ในดนตรีไทยอาจนับได้ตั้งแต่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มีดุริยางกูร) หรือครูมีแขก

มาจนถึงพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นที่สุดแม้บางท่านจะมีความคาบเกี่ยวกับคีตกวีประเภทแรกอยู่ก็ตาม (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 2)

จากคำอธิบายข้างต้นจะเห็นได้ว่าวิธีการประพันธ์เพลงอย่างศึกษิตอนุรักษ์ก่อตัวขึ้นจากลักษณะ 4 ประการ อันประกอบไปด้วย ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ความถวิล และเคารพอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ถือเป็นการต่อยอดจากต้นแบบที่ได้มีการรังสรรค์มาก่อน มีกรอบครอบคลุมในการประพันธ์เพลง

เมื่อกล่าวถึงวิธีการประพันธ์เพลงลักษณะที่ 3 อันเป็นการต่อยอดของการประพันธ์อีกลักษณะหนึ่งมีชื่อว่า ขนบภักดิ์สบสมัย ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้ดังนี้ว่า

ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกษิตสมัยนี้เองคีตกวีทั้งปวงก็ยังตามรักษาลักษณาการสื่อยู่อย่างภักดีแต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิตขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงที่เฉยนิ่งอยู่ไม่ได้มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไปดนตรีก็เช่นกันในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้นคีตกวีก็อาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยนิยมที่บังเกิดขึ้นเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษานิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ ทั้งนี้ก็ยังคงรักษาขนบศึกษิตอยู่เช่นเดิม ตัวอย่างที่ไม่ค่อยจะได้กล่าวถึงกันนักก็คือการนิยมแต่งมือฆ้องเป็นทางเก็บ จึงกล่าวได้ว่า คีตกวีประเภทศึกษิตอนุรักษ์และขนบภักดิ์สบสมัยดังกล่าวนี้ยังคงเป็นพวกเดียวกันอยู่นั่นเอง (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 3)

จากการศึกษาทางเอกสารพบว่า ขนบภักดิ์สบสมัยเป็นความภักดีที่มีมาแต่ศึกษิตอนุรักษ์ แม้การประพันธ์ดังกล่าวจะเป็นการต่อยอด สร้างสรรค์ขึ้นมาจากฐานของศึกษิตอนุรักษ์ แต่กระนั้นก็ยังมิได้หลุดกรอบไปจากรากเดิมจนสังเกตมิได้ การประพันธ์ในลักษณะดังกล่าวจึงเปรียบเสมือนความคิดสร้างสรรค์ตามยุคสมัยโดยมิลืมเคารพนบน้อมต่อขนบเดิม

สำหรับการประพันธ์ในลักษณะสุดท้ายมีชื่อว่า บุกไพรเบิกทาง เป็นการสร้างสรรค์งานประพันธ์ขึ้นใหม่อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อนโดยต่อยอดมาจากกรอบทางขนบการประพันธ์ที่โบราณได้รังสรรค์ไว้อย่างวิจิตรแล้วนั้น เราเรียกลักษณะการประพันธ์นี้ว่า บุกไพรเบิกทาง ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้ว่า

ความเคร่งครัดรัดรึงของขนบศึกษิตนั้นย่อมครอบครองควบคุมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีที่เก่งกล้าสามารถรุ่นถัด ๆ มาก็ย่อมจะใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้างซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้วในอันที่จะถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขต

เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จสามารถแผ้วถางป่าได้แนวทางใหม่มีผู้เดินตามเป็นที่ยกย่องนับถืออย่างยิ่งบ้างก็หลงทางเสียตนเป็นดุจเสียจริตจับดำถลำแดงปะเหมาะก็ทำไฟไหม้ป่าและทิ้งชีวิตไปเสียก็มีในดนตรีไทย ขอกล่าวถึงคีตกวี 3 ท่านที่สัมฤทธิผลเป็นเลิศและได้รับการกล่าวขวัญสรรเสริญอย่างสูงยิ่ง คือสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และอาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งแต่ละท่านมีผลงานเหลือคณานับ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 4-5)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้สัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี เพิ่มเติมเกี่ยวกับทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ความว่า

ที่จริงทฤษฎีการประพันธ์เพลงของเพลงไทยเราเนี่ย ไม่ได้มีกี่แบบหรอก แต่ขึ้นอยู่กับว่าเราจะสามารถเปลี่ยนความบันดาล คือ inspiration เนี่ย ออกมาเป็นงานศิลปะ ตัวศิลปกรรมเนี่ยได้อย่างไร นี่เท่านั้นแหละ ไม่ได้มีกี่ทฤษฎีหรอก ที่พูดว่า แต่งอัตโนมัติ นั่นเป็นวิธีการ ไม่ใช่ตัวความคิดของการประพันธ์เพลง อันนั้นชั้นเขียนไว้เยอะแยะในหนังสือบันดาลรังสฤษฎ์ อะไรก็แล้วแต่ เพราะฉะนั้นเราก็ต้องหาให้ได้ว่าอะไรคือแรงบันดาลใจ คำว่าแรงบันดาลใจในการประพันธ์เนี่ย อย่างพวกกวีเก่า ๆ เช่น Wordsworth ก็ขอโทษที่ต้องยกฝรั่ง เพราะว่าคนไทยเราท่านจะไม่ค่อยอธิบายว่าท่านคิดเห็นประการใด ท่านก็แต่งโครมครามออกมาเลย แต่ฝรั่งจะมีวิธีอธิบายก็ต้องอาศัยเขาหน่อย คือ Wordsworth เนี่ย เค้าบอกว่า การที่เราจะสร้างสรรค์งานศิลปะขึ้นมาได้ จุดแรกต้องมี excitement excite ที่แปลว่าตื่นเต้น ความตื่นเต้น คือพวกศิลปินเวลาเห็นอะไรเข้าเนี่ย จะมีความรู้สึก excite ขึ้นมา ไม่ได้เป็นวิถีจิตที่ราบ จะโลดขึ้นมา อย่างพวกเราได้ยินเสียงที่ไพเราะ น่ากลัว เหมือนเราเดินไปได้ยินเสียงนกร้อง ไพเราะใช่มั้ย นั่นแหละ excitement แล้ว แต่ถ้าเป็นคนธรรมดา นี่เสียงนกร้อง เค้าก็ไม่ได้รู้สึกอะไร เค้าไม่ excite เพราะฉะนั้นพวกศิลปินเนี่ยเป็นบุคคลพิเศษที่มี excitement สูง พอมี excitement แล้ว ก็ต้องจำได้ คือ memory อย่างอาจารย์เฟื้อ ไปเดินผ่านบ่อน้ำไปเห็นดอกบัวตอนออกดอกก็ชูไสวทั้งบึง แต่พอมองไปกลางบึง นี่แกเล่าให้ฟัง บอกเห็นอยู่ดอกนึงมันแห้งเหี่ยว คอพับคออ่อน แต่แกบอก แหม ติดตาเพราะฉะนั้น excitement แล้วใช่มั้ย แล้วก็ติดตาอีก memory กลับไปบ้านบอก ชั้นนอนไม่หลับ ต้องลุกขึ้นเขียนรูปดอกบัวนั้น แล้วก็ให้ชื่อว่า ความพลัดพราก หรืออะไรก็แล้วแต่ เพราะฉะนั้นศิลปินเมื่อมี excitement แล้วต้องมี memory ก็คือความทรงจำ ต้องมีความตรึงตราจิต ชั้นจะไม่แปล memory ว่าความทรงจำ แต่จะใช้คำว่า ความตรึงตราจิต คือจับ

ใจ ตรึงจิตเสียเหลือเกิน แบบนั้น ๆ ถึงจะเรียกว่า memory ขั้นสุดท้ายเรียกว่า expression คือมีพลังที่จะสำแดงออก ถ้าเป็นพวกจิตรกรรมก็วาด ประติมากรรมก็ปั้น ขึ้นรูป พวกนักดนตรีก็ร้อยกลอนสร้างเสียงสร้างเพลง นาฏศิลป์ก็ทำท่าร่ายรำ ก็สุดแท้ สำแดงต่าง ๆ กัน แต่ก็นั่นแหละ จะต้องมีพลังในการสำแดง เพราะฉะนั้นจากช่วง memory ถึง expression จะมีช่วงฟักตัว ถ้าใครสั่งสมประสบการณ์ดีพอ เนื้อหาดีพอ ข้อมูลดีพอ ก็จะรวมกับ memory แล้วก็จะแฟลชออกมาว่า อ๋อ กลายเป็นการสำแดงออก นี่จะพูดว่าทฤษฎีการสร้างงานศิลปกรรมก็ได้ มีแค่นี้แหละ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์สามารถสรุปได้ว่า ทฤษฎีการสร้างสรรค์ทางศิลปกรรม (อันรวมถึงการประพันธ์เพลงไทย) มีกระบวนการขั้นตอนอันร้อยเรียงประกอบกันสู่ความสำเร็จในการรังสรรค์งานชิ้นหนึ่ง ๆ อยู่ 3 ขั้นด้วยกัน ดังนี้

1. Excitement ความตื่นเต้น อันมิได้หมายถึงความตื่นเต้นในลักษณะทั่วไปในชีวิตประจำวัน หากแต่ความตื่นเต้นในคำจำกัดความดังกล่าวจักต้องเป็นไปในลักษณะความประทับใจตื่นเต้นตรึงใจด้วยความปิติก็ดี หรือโศกาก็ตามแต่ คือพื้นฐานของการนำไปสู่ excitement ตามวิถีการรังสรรค์งานศิลปะ ซึ่งมีข้อแม้ว่าความรู้สึกตื่นเต้นนั้นจักต้องจัดอยู่ในสุนทรียรส

2. Memory ความตรึงตราจิต จะเห็นได้ว่าหากมองในเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมความหมายในคำดังกล่าวมีความลึกซึ้งยิ่งกว่าการแปลความทั่วไปตามรากศัพท์ได้ว่า ความทรงจำ เพราะ memory ในที่นี้เป็นกระบวนการต่อจากความ excitement ในการจัดเก็บความรู้สึกตื่นเต้นลงในระบบสมองส่งต่อไปยังจิตใจจนบังเกิดความต้องการสร้างสรรค์ชิ้นงานศิลปะหนึ่ง ๆ ดังนั้นเพียงความทรงจำดาด ๆ คงไม่พอกระทั่งที่จะเกิดสุนทรียะอันมีผลกระทบต่อจิตของผู้สร้างสรรค์ความตรึงตราจิตเท่านั้นจึงจะนำพาไปสู่กระบวนการดังกล่าวได้

3. Expression การสำแดง ซึ่งถือเป็นขั้นสุดท้ายในกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปกรรม เป็นการแสดงออกถึงความปลั่งของกระบวนการ Excitement และ Memory เกิดการฟักตัวทางกระบวนการความคิดจนสุกงอมและเปล่งประกายออกในรูปชิ้นงานศิลปะอันสำเร็จในที่สุดดังรากฐานแผนภาพดังนี้

แผนภาพที่ 3.1 กระบวนการสร้างสรรค์งานทางศิลปกรรม
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

คุณครูสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีไทย ประจำปี พ.ศ. 2548 อธิบายความว่า หลักการและวิธีการแต่งเพลงมีอยู่ 2 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทไม่มีโครงสร้าง

2. ประเภทมีโครงสร้าง

ประเภทที่ไม่มีโครงสร้างเรียกว่าการแต่งแบบอิสระแต่งด้วยอัจฉริยภาพของผู้ประพันธ์เองโดยแท้ การสัมผัสของกลอนจะพาไปในรูปประโยคใดต้องกลมกลืนไม่ขัดกันผู้แต่งต้องจินตนาการว่าจะมุ่งแต่งไปทางไหนสำเนียงอะไรสำเนียงต้องไม่ปะปนกันและต้องอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับทั้งนี้ทั้งนั้นเพื่อไม่ให้คร่อมจังหวะหน้าทับและใคร่ครวญเสียก่อนว่าจะแต่งท่อนละกี่จังหวะจะขึ้นอย่างไร ลงอย่างไร เพื่อความเหมาะสมต้องเตรียมความพร้อมของตนให้แน่นอนก่อนจึงจะค่อยเริ่มต้นลงมือประพันธ์เพลง

อีกประเภทหนึ่งคือการประพันธ์ประเภทมีโครงสร้าง วิธีนี้ต้องอาศัยโครงสร้างเป็นหลักในการประพันธ์ เช่น การประพันธ์โดยอาศัยต้นรากจากเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น นำมายืดออกเป็น 3 ชั้น และยุบลงเป็นชั้นเดียวจนครบเป็นเพลงเถา โดยมีวิธีการประพันธ์ในลักษณะยืดและยุบ ดังนี้

1. ยืด คือ การขยายอัตราจังหวะหน้าทับจาก 2 ชั้นเป็น 3 ชั้น เช่น นำโครงสร้างเพลง 2 ชั้น 1 ท่อนมี 4 จังหวะหน้าทับของอัตราจังหวะ 2 ชั้น ขยายให้ยาวขึ้นหนึ่งเท่าตัวเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น 1 ท่อน 8 จังหวะ แต่กระนั้นผู้ประพันธ์จักต้องคำนึงถึงจังหวะหน้าทับและลูกตกของเพลงต้นรากเป็นประการสำคัญ

2. ยุบ คือ การลดทอนจังหวะหน้าทับจาก 2 ชั้น เป็นชั้นเดียว เช่น ทำนองต้นรากอัตราจังหวะ 2 ชั้น มี 4 จังหวะ เมื่อยุบลงจากทำนองต้นรากเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวจะมี 2 จังหวะ โดยคำนึงถึงสาระสำคัญอันเป็นบริบทในการประพันธ์เช่นเดียวกันกับการยืด (สำราญ เกิดผล, ม.ป.ป.: 43-45)

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย คือการสร้างสรรค์บทเพลงหนึ่ง ๆ อย่างมีหลักการ ซึ่งการประพันธ์เพลงนั้นผู้ประพันธ์จำเป็นจักต้องมีความรู้และสั่งสมประสบการณ์ด้านดนตรีพอสมควร การประพันธ์แบ่งออกได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

การประพันธ์เพลงอย่างไม่มีโครงสร้าง คือการประพันธ์เพลงโดยมิได้ยึดตามทำนองต้นราก เป็นการประพันธ์จากแรงบันดาลใจ โดยการประพันธ์ลักษณะนี้จักต้องมีประสบการณ์ทางดนตรีพอสมควร ฟังเพลงไทยอย่างมาก การประพันธ์จักต้องร้อยเรียงให้สวยงาม มีสัมผัสนอกสัมผัสในดั่งฉันทลักษณ์กาพย์กลอน

การประพันธ์เพลงอย่างมีโครงสร้าง มีอยู่ 2 วิธีการด้วยกัน คือ 1. ยืด หมายถึง การขยายเพลงจากทำนองต้นรากเดิมในมีความยาวเพิ่มขึ้น 1 เท่าตัว เช่น ทำนองเดิมเป็นเพลง 2 ชั้น ความยาว 2 หน้าทับ หากยืดเพลงให้เป็น 3 ชั้น ก็จักต้องประพันธ์ในลักษณะยืดเพลงให้มีความยาว 4 หน้าทับ เป็นอัตรา 3 ชั้น โดยคำนึงถึงลูกตกในท้ายห้องเพลงตามหลักการประพันธ์เพลงไทย 2. ยุบ หมายถึง การตัดทอนความยาวจากทำนองเพลงต้นรากเดิมให้สั้นลง 1 เท่าตัว เช่น ทำนองหลัก 2 ชั้น มีความยาว 2 หน้าทับ หากประพันธ์ในลักษณะยุบ ความยาวของเพลงที่ได้หลักการประพันธ์จะมีทั้งหมด 1 หน้าทับในลักษณะอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งทั้ง 2 วิธีการนี้ นิยมใช้ในการประพันธ์เพลงไทยประเภทเพลงเถา

3.1.1.1 สำเนียงภาษาในเพลงไทย

พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ดนตรีไทย ประจำปี พ.ศ. 2555 กล่าวว่า ในการประพันธ์เพลงให้เป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ ประการแรกควรศึกษาสำเนียงของเพลงภาษาต่าง ๆ ก่อนที่จะเริ่มทำการประพันธ์เพลงด้วยการฟังเพลงที่มีสำเนียงภาษามาฟังให้มาก ๆ หากจะสร้างสำเนียงเพลงที่มีสำเนียงลาว ควรหาเพลงสำเนียงลาวในอัตรา 2 ชั้น หรือเป็นเพลงเถาที่ครูอาจารย์ท่านแต่งไว้แล้วนำมาฟังและศึกษาแนวทางการใช้มือฆ้อง แล้วลองฝึกหัดคิดทำนองทางที่ต้องการจนกว่าจะพอใจ เช่น

สำเนียงไทย

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ – ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

สำเนียงลาว

- - - -	ม ซ ล ด	- - - ร	ม ร ด ม	- - - ร	ม ร ด ร	- - - ด	ร ด ล ด

สำเนียงพม่า

- - - -	ซ ซ ซ ซ	ล ฟ ล ซ	- ฟ - ม	- - ล ซ	- ม - ร	ม ร ซ ม	- ร - ด

สำเนียงเขมร

- - - -	ซ ม ร ด	- ซ - ซ	ด ล ซ ม	- - ม ร	ด ล - -	ม ร ซ ม	- ร - ด

สำเนียงจีน

- - - -	- ม - ร	ร ร ม ด	- ร - ม	- - - -	- ม - ร	ม ร ม ซ	- ล - ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำเนียงแขก

- - - -	- ซ ซ ด	- ด - ร	ม ฟ ร ม	- - ร ฟ	- ม - ร	- ด - ท	ด ร ท ด

(เสนาะ หลวงสุนทร, ม.ป.ป.: 19)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายสำเนียงภาษาในเพลงไทยไว้ในหนังสือการประพันธ์เพลงไทย ความว่า

ความหมายของสำเนียงในดนตรีไทยตรงกับที่ฝรั่งเรียกว่า Intonation หรือแปลว่าลีลาของบทเพลง การที่จะรู้ว่าเป็นเพลงพวกใด ชนิดใดนั้น ให้สังเกตถึงลักษณะเด่นของประเภทเพลงนั้น ๆ เช่น เพลงเสภาต้องตีให้ตื่น เพลงมโหรีต้องตีให้หลับ เพลงโขนต้องตีให้เต้น เพลงหน้าพาทย์ต้องตีให้ขลังให้เกรง ความเช่นนี้ส่องให้เห็นลีลาของบทเพลง (Compositional style) ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับการสำแดงอารมณ์ (Expressive intonation) อันอาจแบ่งได้เป็น 4 ลักษณะ คือ แข็ง อ่อน สนุก เศร้า ว่าข้างแข็ง ก็อาจรู้สึกได้ตั้งแต่โกรธไปจนเกรงจนขลัง ถ้าเป็นอ่อน ก็ไปข้างออดอ้อนไปจนถึงรักถึงหลับก็ยังได้ สนุกและเศร้านั้นมีความกระจ่างอยู่แล้ว

นอกจากนี้ยังมีสำเนียงอีกชนิดหนึ่งซึ่งต่างหากไปจากสำเนียงแสดงอารมณ์ อีกทั้งเป็นของเล่นของผู้ประพันธ์มาแต่โบราณเป็นลักษณะการล้อเลียนทางศิลปะประการหนึ่ง แต่การล้อเลียนนี้มิใช่การดูถูกดูแคลนหรือล้อเลียนให้เสียหายแต่อย่างใด หากแต่เป็นความเข้าใจของคีตกวีไทยที่จะใช้ท่วงทำนองบอกความเป็นต่างชาติต่างภาษาโดยเปลี่ยนทำนองอุปมาประดุจคนไทยว่า กินข้าว แต่คนจีนออกเสียงเป็น กิงเค่า ฝรั่งว่า คินค่าว ฉะนั้น สำเนียงลักษณะนี้เรียกว่าสำเนียงภาษาดังจะแสดงตัวอย่าง ทำนอง - 1 - 4 - - 5 6 - 1 - 6 - 5 - 4 ซึ่งเป็นไทยแท้นี้แล้ว แจกเป็นสำเนียงภาษาต่าง ๆ พร้อมอรรถาธิบาย

สำเนียงจีน - - 2 1 2 1 2 6 1 6 1 5 6 5 6 4 ฟังแล้วนึกภาพเป็นคนจีนเดินสั้น ๆ ถี่ ๆ แถมจะพลอยได้ยินเสียงลากเกี๊ยะไปด้วย

สำเนียงลาว - - - - - 6 5 1 - - 6 1 - 6 5 4 ลาวนี้พูดจามักจะมีเสียงเหน่อเน้อเนาะ ลางทีท่านว่าเสียง เอ๋อ ๆ

สำเนียงฝรั่ง - - - 1 - - 2 1 - 7 - 6 - 5 - 4 สเกลฝรั่งใช้หลุมไม่เหมือนไทย มิหนำท่านใส่กลองเดินแถวเข้าอีกเป็น Marching

สำเนียงเขมร - - - 4 - - 2 1 4 2 1 6 - 5 - 4 เขมรจะแข็งกว่าลาวแต่ไม่ถึงกับกระโดกกระเดกอย่างฝรั่ง

สำเนียงมอญมีมือฆ้องจำเพาะอยู่ 2 1 6 1 - 6 - 6 - 5 - 5 - 4 - 4 ได้ยินเมื่อไหร่เป็นรู้ทันที

สำเนียงพม่า - 6 5 4 5 6 5 1 - 1 - 4 5 6 5 4 เสียงพม่าแข็งกว่ามอญ เดินทำนองขืน ๆ นิด ๆ

สำเนียงตะลุง - 5 - 4 - 5 - 4 - 2 - 5 - 6 5 4 เสียงปักษ์ใต้นี้ฆ้องคู่กับกลองชาตรีดูจะเป็นหมายสำคัญอยู่มาก

สำเนียงแขก 5 6 7 1 7 2 7 1 7 6 5 6 5 4 3 4 ในดนตรีไทยนั้นเป็นแขกชวาไม่ใช่แขกภารตะเสียทีเดียว

แต่ทั้งหมดทั้งปวงนี้ใช่ว่าจะตั้งเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวว่าเพลงสำเนียงภาษานี้ต้องเป็นอย่างนั้นภาษานั้นต้องเป็นอย่างโน้น แม้จริงแล้วผู้ประพันธ์ต้องได้ยินได้ฟังมามากจนคุ้นเคยสำเนียงภาษาต่าง ๆ จึงอาจสร้างทำนองของตนได้ ดนตรีไทยนี้ถ้าไม่ใช่ ตาดู หูฟัง ชั่งใจ จงดีแล้วก็อาจจับดำถลำแดงไขว้เขวไปจนทิ้งไทยก็เป็นได้ (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 48-50)

นอกจากนี้รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ยังได้แสดงทัศนะเสริมผ่านการสัมภาษณ์เพิ่มเติมในเรื่องสำเนียงภาษาในเพลงไทย ไว้ว่า

สำเนียงภาษาในดนตรีไทย ความหมายก็คือการที่คีตกวีของเราหรือครูบาอาจารย์ของเราได้มองดูชาติต่าง ๆ แล้วก็ใช้ดนตรีไทยของเราทำเสียงที่จะล้อเลียน ซึ่งไม่ใช่การล้อเลียนแบบให้เกิดความเสียหาย จะคิดว่าถ้าชาตินั้นชาตินี้ออกเสียงเป็นดนตรีจะออกเป็นอย่างไร อย่างสมมุติเสียงคนจีนเราบอกว่าเด็ก ๆ เล็ก ๆ เราก็ลองบอกให้คนจีนพูด สำเนียงเค้าก็จะเป็น เหล็ก ๆ เล็ก ๆ คนจีนก็จะพูดแบบนี้ หรือฝรั่งเค้าก็จะพูดไปทางสำเนียงของชาติเค้า อย่างนี้แหละก็นำมาเป็นดนตรีไทย เราก็คาดว่าถ้าเป็นฝรั่งจะต้องออกเสียงแบบนี้ จีนต้องออกแบบนี้ แขกมอญอะไรก็ว่ากันไป เพราะฉะนั้นที่จะว่าฟังให้เป็นเหมือนเค้าเสียทีเดียวเนี่ยเห็นจะไม่ได้ เพราะเป็นความเข้าใจของโบราณาจารย์เรา อย่างฝรั่งนี่นะ สำเนียงฝรั่งที่เราเข้าใจแล้วก็ใช้กันมาจนถึงปัจจุบันก็คือมาร์ช มาร์ชจึงเป็นสัญญะหรือเรียกได้ว่าเป็นตัวแทนของความเป็นฝรั่งทั้งหมดของดนตรีไทย เพราะฉะนั้นคนสมัยใหม่นี่เข้าไม่ถึงวัฒนธรรมไทยก็อาจจะบอกได้ว่าไม่เห็นเหมือนฝรั่งเลย เหมือนเดินแถว ก็นั่นแหละ ๆ โบราณท่านเกิด Impression มีความประทับใจตั้งแต่สมัยแรกที่ได้ยินได้เห็นได้รู้สึก จีนก็เหมือนกัน จะเหมือนเป็นเสียงคนเดินซอยเท้าถี่ ๆ ก็มาจากการสังเกตพฤติกรรมของคนจีนก็นำมาทำเพลงสำเนียงต่าง ๆ ดังนั้นเมื่อเราเข้าใจดีแล้วว่าสำเนียงภาษาในดนตรีไทยคืออะไรทีนี้เราก็ต้องอาศัยประสบการณ์ฟังมาก ได้เห็นได้ยินมาเยอะ เพราะฉะนั้นก็ค่อนข้างจะเป็นโครงสร้างเชิงภววิสัยที่ว่า อ๋ออย่างนี้ต้องเป็นลาว ทีนี้ถามว่ามาจากไหน ก็มาจาก Impression ที่ว่าความประทับใจนี่แหละ อย่างลาวเนี่ย สังเกตไหม เวลาที่จะพูดจะจาอย่างในขุนช้างขุนแผน สร้อยฟ้าอย่างเนี่ย อย่างคำว่า เอ๋อ ๆ เนี่ย หมายถึงสำเนียงของเค้า

นะ ฉะนั้นเวลาเราทำเสียงเอ๋อ ๆ เนี่ย ก็ตีความได้ว่าเป็นการทำสำเนียงลาว เช่นว่า มรซ มรด นี่ก็กลายเป็นลาวไปแล้ว มาจากลูกนี้ ซ ด ดรม ซ ม มรด อันนี้ไทย ถ้าเป็นฝรั่ง ซ ลซ ฟ ม ร ด เป็นมาร์ชชิ่ง ถ้าจีนก็ยังไง ลซลซลมซมซรมรมด เห็นมั้ย จะจังหวะซอยถี่เลย อย่างเนี่ยก็คือความเข้าใจของโบราณจารย์เรา เราก็ต้องฟังมามากถึงจะเข้าใจได้ หลักจริง ๆ ก็นี่แหละ ก็คือต้องฟังมามาก ผ่านประสบการณ์มามาก บางทีคนดนตรียังเถียงกันเองอยู่เลยว่านี่ลาวหรือจีนกันแน่ ก็ไม่ใช่เรื่องแปลกอะไรหรอก ไม่มีเกณฑ์ตายตัวหรอกในการประพันธ์สำเนียงภาษา เป็นเพียงโครงสร้างในหัวเราเท่านั้นเองหรือว่าภววิสัย แต่ก็อาจจะพอกำหนดได้ว่า อย่างถ้าเป็นแขก แขกของเรานี่ไม่ใช่แขกอินเดีย จะบอกว่าแขกจะเสียงติด ๆ ก็ไม่ได้อีก เพราะจีนก็ติด แต่เป็นการฉายลักษณะเนี่ยได้ พวกเนี่ยต้องมีหน้าทับประกอบก็จะทำให้สำเนียงเด่นขึ้นมาอีก เราก็อาจเอาเพลงอะไรที่เขานิยม ๆ มาเป็นเพียงแค่พอมีกลิ่นอายก็เพียงพอ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2563)

ชัยภัค ภัทรจินดา ศิลปินวงกอไผ่ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีแนวสร้างสรรค์ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับสำเนียงภาษาในดนตรีไทย ไว้ว่า

เป็นความเข้าใจในเรื่องของบันไดเสียงส่วนหนึ่ง เรื่องของจังหวะ หรือสีสันของเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้อง หลัก ๆ นะ อย่างสำเนียงลาว เอกลักษณ์ก็คือใช้ 5 เสียงเป็นหลัก มีการใช้เสียงยืนคู่ 5 หรือคู่ 4 ถ้ามุมของลักษณะโน้ตเรียงสูงต่ำก็จะมีเอกลักษณ์อยู่ เป็นเรื่องของประสบการณ์มากกว่า ถ้าเราเรียนมาหรือเล่นมา พอเราเจอเพลงประเภทนี้ พอคุ้นเคยประสบการณ์ก็จะสอนเรา เราก็จะรู้ว่านี่คือสำเนียงอะไร ผมว่าเป็นความรู้ในเชิงประสบการณ์มากกว่า สมมุติคุณมาจากศูนย์ ต่อให้คุณไปฟังเพลงจีนขิมเล็ก คุณจะรู้มั้ยว่านี่คือสำเนียงจีน เพราะฉะนั้นผมว่าขึ้นอยู่กับมุมมองและประสบการณ์แต่ละคน ทฤษฎีจะฟันธงลงไปเลยคงยาก ต่อที่ลาวถ้าเราพูดด้วยประสบการณ์ สมมุติ ดˌล ซ ม ดรม ซ ล ถ้าเป็นลาวก็อาจจะ ดˌลซลดˌม รมซดˌซล เห็นมั้ย รู้สึกเป็นลาวมั้ย นี่แหละ จะมีการเรียงลักษณะของโน้ต จะมีรูปแบบที่ไม่เหมือนทำนองปกติธรรมดา แต่ความเป็นลาวก็ฟันธงไม่ได้ว่าต้อง ดรม ซล บางทีอาจจะเป็น ฟซล ดˌร ก็ได้ หรือบางครั้งอาจจะเสียงที่ 6 หรือ 7 เข้ามาผสมก็ได้ ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ก็อาจเป็นประสบการณ์เพิ่มเติมมากกว่า Format พื้น ๆ ที่เราเห็น หรือถ้าใช้แคน หรือพิณ เข้าประกอบก็จะยิ่งชัด เป็นเทคนิคให้สำเนียงชัด แต่ที่มีผลมากคือทำนอง การเรียงของเสียง สัดส่วนตัวโน้ต จะมีอิทธิพลตรงนี้ รรรรร มรมดร ซมรม ซด ดรมรมดร เนี่ย แบบยืน ๆ เสียง ก็ยังเป็นลาวได้ ทีนี้จีน ก็จะออกกระตุก ๆ มีความโฉ่งฉ่างขึ้นมาหน่อย บันไดเสียงจะมีมากกว่า 5 เสียง อาจมีเสียงที่ 6 เสียงที่ 7 ขึ้นมาเพื่อให้เกิดสำเนียง อย่างจากมือฆ้องเดิม ลดˌลซม ม ซ ล นี่ไง นี่ผมจับมาจากกระสวนของกลองตุ๊ก

ประสบการณ์ก็จะบอกเราว่านี่คือจีน มฟรฟม ลทซทล เห็นมั้ย นี่ก็จีน แต่ผมใช้เสียง 6 กับ 7 มาด้วย แปลว่าต้องฟังเพลงเยอะ ๆ เพื่อให้มีข้อมูลสะสมเยอะ ๆ เราก็จะรู้ว่านี่คือสำเนียงอะไร แต่ก็ไม่แน่นะ ประโยคเดียวกันนี้ถ้าไปอยู่กับประโยคอื่นอาจไม่ใช่สำเนียงจีนก็ได้ ขึ้นอยู่บริบทรอบตัวเค้าตัวด้วย เขมรก็ยังพื้นอยู่ที่ 5 เสียง แต่จะมีเสียงที่ 6 เข้ามาปน แต่จะเป็นลักษณะแบบว่า ฟซล ดรำ ถ้าคุณเอา Mode นี้เป็นหลัก ก็มักจะมีเสียง มี มาผสมด้วย ฟซล ด ร ด ม ร นี่ไง เห็นมั้ย จะมีความเป็นเสียงที่ 6 เพิ่มเข้ามา ถ้าคุณไล่ 123 56 ก็เป็นเสียง 7 เข้ามาผสม แต่ความเป็นเขมรจะดูยากนิดนึง บางทีบิดนิดเดียวก็อาจมองเป็นลาวได้ กำ ๆ กึ่ง ๆ ถ้าจะมีความเป็นเสียงที่ 6 ที่เข้ามาเนี่ย จะทำให้รู้สึกเขมร แล้วก็มีประโยคพิมพ์นิยมที่จะเป็นอย่างอื่นไปไม่ได้ อย่าง มดมร ด ล ถ้าจากมือฆ้องเดิม ก็เช่น ร ม ซ ล ซทลล เห็นมั้ย นิดนึงเป็นเขมรเลย ก็อย่างที่บอก ใช้เสียงที่ 6 เข้ามา แต่ก็ขึ้นอยู่กับบริบทโดยรอบอีก แล้วถ้ามีเครื่องจังหวะมาประกอบอีกก็จะยิ่งชัด เหมือนเราแต่งตัวเราแต่งชุดประจำชาติเค้า ก็จะชัดเจน ถ้ามีเครื่องจังหวะของสำเนียงนั้นก็ยิ่งจะชัดมาก ต่อไปแขก แขกกับฝรั่งจะคล้ายกันอยู่อย่าง คือมีความเป็น Mode ที่ชัดเจนขึ้น ไม่ใช่ไทยแท้ ถ้าเป็นเรื่อง Scale จะมีเสียงที่ติดกัน เพราะจริง ๆ เสียงแท้ ๆ เค้าจะมีเสียงครึ่ง เนี่ยผมถึงบอกว่าประสบการณ์สำคัญมาก ต่อไปฝรั่ง เป็นเสียง 7 เสียง ส่วนจังหวะก็มักจะยึดตามมาร์ช บางทีก็ตามกระสวนไปเลย การเรียงเสียงที่เป็นคอร์ดของสากล ซึ่งไม่มีในไทยเดิม เราก็ไปได้ยินว่าเป็น 1 3 5 เช่น ด ม ซ การสร้างทำนองก็นำมาจากตรงนี้ มีเสียงกระโดด ๆ เน้นความชัดเจนของเสียงที่ 3 กับเสียงที่ 7 มากขึ้น ทำให้เกิดความโดดเด่น อย่าง ด ม ฟ ซ ล ซ ฟ เห็นมั้ย ข้ามเสียง เร ไปเสียงเดียว ก็ทำให้เกิดสำเนียงออก ๆ ไปทางฝรั่ง ที่สำคัญคือเสียง 3 4 และ 7 ก็จะทำให้เด่นขึ้น ต่อไปพม่า จะมีลักษณะความกระโดกกระเดก มีความเลียนแบบการตีปัตวาย เปิงของเค้า จะมีเสียงที่ 6 กับ 7 ที่ช่วยให้เกิดสำเนียงเค้า บางทีก็เสียง 4 กับ 7 มอญกับพม่านี่บางทีแยกยากเลย ซดทลซล มรรดทซล นี่ก็กลายเป็นพม่า เครื่องจังหวะก็สำคัญนะในการทำให้สำเนียงชัด (ชัยภัค ภัทรจินดา, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2563)

ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ ศิลปินวงกอไผ่ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีแนวสร้างสรรค์และการเรียบเรียงเสียงประสาน กล่าวว่า

ก็จะต้องไปฟังสำเนียงของชาติเขามาเยอะ ๆ การฟังจะช่วยให้ประสบการณ์ของเราเพิ่มขึ้น ซึ่งเรื่องความรู้สึกนี่ก็สำคัญ ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้ฟังด้วย เกิดจากการสังเกตของครูโบราณ อย่างลาวเนี่ย เป็น 5 เสียงก็จริง 123 56 แต่ที่ใกล้กันคือเขมร แต่เขมรเพิ่มตัว ที แต่เนื่องจากเรานิยมเล่นทางชวาในสำเนียงเขมร ก็จะมาตรงที่ตัว ฟา แทน ส่วนแขกรมฟ ซลท จะมีการเรียงเสียง อย่างฝรั่ง ลักษณะเด่นจะมีโน้ตที่เรียกว่า Leading note ส่วน

ใหญ่จะกลับมาที่โน้ตตั้งต้นของ Scale ซึ่งเป็น Tonic มอญ จะเป็น 5 เสียงเหมือนกัน แต่จะลดเสียงมาหนึ่งเสียง ครูโบราณท่านฟังออกว่าเสียงดนตรีในแต่ละประเทศอาจจะไม่ตรง 7 เสียงเท่าเราจริง ๆ จีนก็จะมีความกระชับ จะนิยมกระโดดเป็นคู่ 4 คือถ้าแบบง่ายสุดคือนำเครื่องดนตรีเขามา อย่างที่สองเราลองไปดูว่าบทเพลงเก่า ๆ ระบบเสียงเค้าใช้แบบไหน มีโน้ตอะไรมั้ยที่ค่อนข้างพิเศษ นั่นแหละ แสดงว่าโน้ตนั้นมีความพิเศษ (ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2563)

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดุริยางคศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับสำเนียงภาษาในเพลงไทยไว้ว่า

เป็นการผสมผสานให้เกิดการลงตัวและความเข้าใจเท่าที่ทำได้ สำเนียงก็มาจาก Mode
กลุ่มเสียง อย่างลาวมี 5 เสียง แต่ในเพลงจะมีการเปลี่ยนกลุ่มเสียงในตัวเอง แต่ก็จะอยู่ใน 5 เสียง เขมรก็จะมีเสียง ฟซล ดร แล้วก็อาจมี มี เข้ามาด้วยที่เป็นสำเนียงเขมร คือก็ไม่ได้แน่แบบนั้นเสมอไป ทำไมต้อง ฟา เพราะถ้าไปฟังเขมรจริง ๆ เนี่ย ฟาเค้าเหน่อมาก หรือเสียงมอญ ก็คล้าย ๆ กัน ทดร ฟซล จะออกเหน่อ ๆ ก็เป็นการเลียนแบบสำเนียงเท่าที่ทำได้ สำเนียงฝรั่งก็พยายามจะเล่นเสียงที่ติดกัน อย่างเสียง 3 กับ 4 เสียง 7 กับเสียง 1 เช่น ทซฟ ลซฟซ จะมีเสียงชิดกัน อย่างแขกเนี่ยมักจะพบการเหมารวม คือแขกจะชาติไหนก็ตามแต่ถ้าเป็นสำเนียงแขกแบบไทย ๆ ก็มักจะออกไปทางแขกมลายู แขกชวา ประมาณนี้ ถ้าพม่า ก็จะเล่น 7 เสียงเหมือนกัน แต่มอญกับพม่านี่ใกล้เคียงกันมาก ต้องใช้ความรู้สึกประกอบกับประสบการณ์ (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาเอกสารรวมถึงคำสัมภาษณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิ พบว่า สำเนียงภาษาในเพลงไทยหรือเรียกได้ว่าสำเนียงภาษาในดนตรีไทย คือ ลักษณะการประพันธ์เพลงตั้งแต่ครั้งอดีตกาลที่โบราณจารย์ได้รังสรรค์ผ่านกระบวนการใคร่ครวญในการเลียนอัตลักษณ์ความเป็นชาตินั้น ๆ เช่น สังเกตจากสำเนียงการพูดของต่างชาติ แต่กระนั้นสำเนียงที่ได้ฉายรูปผ่านบทเพลงหนึ่ง ๆ ก็มิอาจกำหนดเป็นหลักทฤษฎีถึงการยืนยันถึงความเป็นสำเนียงนั้น ๆ ได้อย่างแน่นอน ตัวแปรสำคัญของการบ่งบอกหรือวิเคราะห์ถึงสำเนียงนั้น ๆ ขึ้นอยู่กับบริบทโดยรอบในประโยคเพลงนั้น ๆ รวมไปถึงประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ซึ่งต้องอาศัยการฟังให้มากจนแตกฉาน รู้เช่นเห็นชัดถึงกระบวนการประพันธ์เพลง รู้จักหยิบยกจุดเด่นของชาติต่าง ๆ เพื่อนำมาสื่อความผ่านบทเพลงในรูปสำเนียง ซึ่งการประพันธ์ให้ได้สำเนียงตามอย่างชาตินั้น ๆ เป็นเรื่องที่เป็นไปได้ยาก ต้องเป็นผู้เจริญเติบโตในวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ในของชาตินั้น ๆ รู้ซึ้งในวัฒนธรรมโดยชาติกำเนิดจึงจะเข้าถึงได้ ดังนั้นสำเนียงภาษาที่ปรากฏในเพลงไทยจึงเป็นเพียงกลิ่นอายที่สื่อให้เห็นถึงความเป็นชาตินั้น ๆ อย่างเป็นรูปธรรม

เท่านั้น โดยอาจเพิ่มเครื่องดนตรีประกอบชาตินั้น ๆ เป็นสัญญะในการสื่อความเพื่อให้สำเนียงของชาตินั้น ๆ มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

แม้ว่าการประพันธ์เพลงในรูปสำเนียงภาษาต่าง ๆ จะอธิบายในเชิงทฤษฎีได้ยากเนื่องจากสำเนียงเป็นภววิสัยของผู้ประพันธ์และผู้ฟังในการตีความตามจินตนาการและประสบการณ์ทางดนตรีที่สั่งสม แต่กระนั้นก็อาจพอยกตัวอย่างเป็นแนวทางในการสังเกตสำเนียงภาษาต่าง ๆ ในเพลงไทยได้ดังนี้

1. สำเนียงลาว มักปรากฏกลุ่มเสียง 5 เสียงด้วยกัน คือ ดรม ซล สำเนียงเพลงมีความอ่อนหวาน ดังพฤติกรรมการพูดจาตามชาติพันธุ์ตามที่โบราณาจารย์ได้สังเกตมาแต่ครั้งอดีต เช่น เสียงเน้อ เสียงเนาะ จากจุดสังเกตนี้จึงนำไปสู่แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพื่อเลียนเสียงดังกล่าวในการสื่อความถึงสำเนียงลาว

2. สำเนียงเขมร นิยมบรรเลงในกลุ่มเสียงชวา (ฟซล ดรˎ) มักจะมีเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียงนั้นเข้าเชื่อมในประโยคเพื่อเพิ่มความชัดเจนของสำเนียงยิ่งขึ้น เช่น - ฟ ซ ล - ดˎ - ร - ดˎ - รˎ ดˎ มˎ รˎ รˎ

3. สำเนียงมอญ มีความใกล้เคียงกับสำเนียงเขมร พบลักษณะมือฆ้องที่เป็นอัตลักษณ์ของสำเนียงมอญในมุมมองของครูดนตรีไทย คือ รˎ ดˎ ล ดˎ - ล - ล - ซ - ซ - ฟ - ฟ

4. สำเนียงฝรั่ง การเคลื่อนที่ของเสียงนิยมไล่เรียงขึ้นลงครบทั้ง 7 เสียง สำนวนของสำเนียงมีลักษณะกระโดดข้ามไปมา เลียนสำเนียงอย่างเสียงคอร์ดในดนตรีตะวันตกด้วยการเคลื่อนเสียงจากเสียงที่ 1 ไปยังเสียงที่ 3 เสียงที่ 3 ไปยังเสียงที่ 5 นอกจากนี้ยังมักพบกระสวนการเคลื่อนที่ของทำนองตามกลองมะริกันที่บรรเลงด้วยจังหวะมาร์ช ทั้งนี้เพื่อให้เกิดสำเนียงฝรั่งตามอย่างที่โบราณาจารย์ได้สร้างสรรค์ไว้ตั้งแต่ครั้งอดีตจนถึงปัจจุบัน

5. สำเนียงแขก มีความคล้ายคลึงกับสำเนียงฝรั่งในแง่ของการเคลื่อนที่ของเสียง กล่าวคือ นิยมใช้เสียงในการขับเคลื่อนทั้ง 7 เสียง โดยมักจะเคลื่อนเสียงในรูปโน้ตที่ชิดติดกันอันเนื่องมาจากการพยายามเลียนระบบเสียงของดนตรีแขกที่มิได้มี 7 เสียงเต็มอย่างเพลงไทย หากแต่มีช่วงครึ่งเสียงระหว่างตัวโน้ตด้วย

6. สำเนียงจีน ลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงมีความถี่ กระตุก และสลับไปมาอันเนื่องมาจากการสังเกตพฤติกรรมการเดินของคนจีน

7. สำเนียงพม่า ถือได้ว่าเป็นสำเนียงที่มีความใกล้เคียงกับมอญอีกสำเนียงหนึ่ง หากแต่สำเนียงพม่าจะมีความแข็งของสำเนียงมากกว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงในสำเนียงนี้ที่พบอีกประการคือ การเคลื่อนที่เลียนเสียงปัตวายซึ่งเป็นกลองที่สำคัญของพม่า

จากการที่ได้สรุปลักษณะหรือจุดสังเกตของสำเนียงภาษาในเพลงไทยแล้วนั้น เพื่อให้สามารถเข้าใจได้อย่างเป็นรูปธรรม ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอตัวอย่างสำเนียงภาษาต่าง ๆ ในเพลงไทย โดยแปลสำนวนจากมือฆ้องสำเนียงไทยในรูปการบันทึกโน้ตแบบไทยดังนี้

สำเนียงไทย

- ด ำ - ล	- ซ - ม	- - ดรม	- ซ - ล

สำเนียงลาว

- - ด ำ ล	ซ ล ด ำ ม	- - ร ม	ซ ด ำ ซ ล

สำเนียงเขมร

- - - -	ร ม ซ ล	- ซ - ล	ซ ท ล ล

สำเนียงฝรั่ง

- - - ม	- ม ม ม	- ด - ม	- ซ - ล

สำเนียงจีน

- - - ม	ฟ ร ฟ ม	- - - ล	ท ซ ท ล

สำเนียงพม่า

- - ซ ด ำ	ท ล ซ ล	- ม ำ ร ำ	ด ำ ท ซ ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำเนียงภาษาที่ปรากฏในเพลงไทยตามความเป็นจริงแล้วนั้นยังมีสำเนียงอื่น ๆ อีก เช่น สำเนียงญวน สำเนียงญี่ปุ่น หากแต่ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอเพียงสำเนียงที่พบมากและนิยมบรรเลงเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางและหลักทฤษฎีในการยึดเหนี่ยวเพื่อการประพันธ์เพลงต่อไป

3.1.1.2 ลักษณะเพลงเดี่ยว

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงลักษณะของเพลงเดี่ยว ไว้ว่า

กลุ่มแรกนั้นเป็นแม่บทเพลงทางพื้นและการเดินทำนองประกอบด้วยเม็ดพลายอย่างที่เรียกว่ามือเดี่ยวไว้ครบครันตามธรรมชาติของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้แก่ เพลงพญาโศก

เพลงแขกมอญ กลุ่มที่สองคือเพลงเชิดนอก มีลักษณะจำเพาะอยู่ในตัวทั้งทำนองและจังหวะ รวมทั้งทีขึ้นทีลง การเข้าการออก กลุ่มสุดท้ายเป็นเพลงเดี่ยวที่ถือกันว่าสูงสุดทั้ง 2 เพลง การที่จะได้ทั้ง 5 เพลงนั้นก็ออกจะเป็นการยาก แต่ถ้าจะแต่งเพลงเดี่ยวให้เต็มตามวิธีของดนตรีไทยก็เลี่ยงไม่ได้ ปัจจุบันผู้แต่งหน้าใหม่ ๆ เกิดขึ้นมิใช่น้อย แต่งเพลงแสดงฝีมือถึงขั้นเดี่ยวกลับไปอิงวิธีของชาติอื่นหรือมิฉะนั้นก็ดูเป็นกายกรรมหาใช่ดุริยางคกรรมไม่ จะเป็นด้วยขาดข้อเตรียมตัว 2 ประการดังกล่าวหรือเป็นอาเพศอย่างไรก็เหลือเดา

การปฏิบัติบรรเลงเดี่ยวตามขนบดนตรีไทยนั้นทำท่อนละ 2 หน ถ้าเป็นเพลงท่อนเดียวก็ทำทั้งเพลง 2 หนเช่นกัน นี้เป็นปกติแก่เพลงทั่วไป ถ้าเป็นเพลงจำเพาะคือ ลาวแพน เชิดนอก ทยอยเดี่ยว กราวใน หาได้เป็นเช่นนั้นไม่ ยิ่งไปกว่านั้นแม้เครื่องอื่น ๆ ปฏิบัติ 2 เที่ยว แต่ระนาดเอกต้องทำถึง 4 เที่ยว ในเพลงท่อนเดียวและแจก 4 เที่ยวนี้ไปตามท่อนต่าง ๆ

สองเที่ยวที่ว่านี้ปฏิบัติในเนื้อทำนองเดียวกันเป็น 2 ลักษณะ เที่ยวแรกเป็นทำนองจาว ๆ คล้ายคนร้องหรือยิ่งกว่าจึงเรียกว่า เที่ยวโอด เพราะท่วงทำนองออดอ้อนเอื้อนเอ่ย จนบางท่านเรียกว่าทางหวานก็มี ส่วนเที่ยวหลังนั้นเป็นทำนองเก็บถี่ยิบยับไปทีเดียวเรียกว่า เที่ยวพัน ซึ่งเป็นทางเก็บเดินกลอนอย่างคมคายตามคีตกวีรังสรรค์ไว้

ทว่าทั้งหมดนี้ก็เป็นเฉพาะเครื่องที่อาจเอื้อนเสียงคล้ายมนุษย์ (humanlike) เช่น เครื่องเป่า เครื่องสี แต่พวกเครื่องตี เช่น ฆ้องวง ระนาดทุ้ม ที่จะออดอ้อนดังปี่ดังซอนั้นเห็นจะไม่ใช่วิสัย ผู้ที่มิได้อยู่ในวงการดนตรีไทยเมื่อฟังระนาดทุ้มเดี่ยวพญาโศกก็จะฮือฮาว่าทำไมไม่โศกเหมือนที่ได้ยินจากซอด้วงดังนี้เป็นต้น แท้จริงแล้ว 2 เที่ยวของเครื่องตีเหล่านี้ก็ทำมาจากทำนองปกติอันเป็นเนื้อแท้ของเพลงนั้น ๆ เช่นกัน หากแต่ท่านแต่งให้คล้อยตามอัตลักษณ์ของเครื่องมือ เช่น ทุ้มนั้นต้องฉายรูปไปทางพิศวงหรือเพริศ (Sublime) ฆ้องวงใหญ่เป็นหลักฐานโอ่อ่าแจ่มจ้าดังระฆังทิพย์ ฆ้องเล็กดัดจริตดีดดิ้นควักสะบัดสะบิ้งจำนรรจา ล้วนเป็นภูมิปัญญาตามขนบไทย ส่วนระนาดเอกที่ว่าต้องทำถึง 4 เที่ยวนั้นได้แก่ เก็บขยี้ 1 รัวคาบลูกคาบดอก 1 รัวทำนอง 1 เก็บทาง 1 รวมเป็นสี่ด้วยกัน (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 54-55)

จากการศึกษาทางเอกสาร พบว่า เพลงเดี่ยว คือการฉายรูปอันปรากฏอยู่ในดนตรีไทยประเภทหนึ่ง เป็นเพลงที่รวบรวมกลวิธีพิเศษในการบรรเลงตามธรรมชาติของแต่ละเครื่องดนตรี เช่น การสะบัด ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด การพรมประ การพรมปิด การพรมเปิด ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี การรัว การขยี้ การตีประคบ ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี การระบายลม การควงนิ้ว ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า ถือเป็นประเภทเพลงที่ผู้บรรเลงจักต้องมี

ความสามารถและความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีนั้น ๆ เป็นอย่างดี โดยขนบแล้วนั้นเพลงเดี่ยวแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ 1.กลุ่มแม่บทเพลงทางพื้นและการดำเนินทำนอง เช่น เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ 2.กลุ่มเพลงเดี่ยวประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงเชิดนอก 3.เพลงเดี่ยวขั้นสูง ได้แก่ เพลงกราวใน เพลงทยอยเดี่ยว

ลักษณะในการประพันธ์เพลงเดี่ยวจะยึดจากทำนองเนื้อฆ้องของเพลงนั้น ๆ เป็นหลักในการแปรทางเป็นทางเดี่ยวตามเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดยทั่วไปแล้วนั้นในแต่ละท่อนจะต้องบรรเลงกลับ 2 เที่ยว โดยแบ่งเป็นทางโอดหรือทางหวานในเที่ยวที่ 1 และทางเก็บในเที่ยวที่ 2 สำหรับในเครื่องดนตรีที่เลียนเสียงคล้ายมนุษย์ได้ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีและเครื่องเป่าอย่างเช่น ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ ปี่ใน ส่วนอีกลักษณะคือในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเช่น ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม จะบรรเลงตามอัตลักษณ์ของเครื่องดนตรีนั้น ๆ โดยมิได้แบ่งแยกทางโอดและทางเก็บไม่ว่าจะเป็นเพลงที่มีจำนวนมากกว่า1 ท่อน หรือเพลงท่อนเดียวก็ตาม โดยเฉพาะในเพลงท่อนเดียว การบรรเลงย่อมอยู่ในลักษณะกลับต้น 2 เที่ยวเช่นเดียวกันทุกเครื่องดนตรีเว้นแต่ระนาดเอกซึ่งมีความพิเศษกว่าโดยขนบแต่โบราณซึ่งจะต้องเดี่ยวทั้งหมด 4 เที่ยวด้วยกัน คือ เที่ยวที่ 1 บรรเลงด้วยกลวิธีเก็บขยี้ เที่ยวที่ 2 บรรเลงด้วยกลวิธีรัวคาบลูกคาบดอก เที่ยวที่ 3 บรรเลงด้วยกลวิธีรัวทำนอง และเที่ยวที่ 4 บรรเลงด้วยกลวิธีตีเก็บไปโดยตลอด

3.1.1.3 หลักการตั้งชื่อเพลง

ในการประพันธ์เพลงไทยนั้นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่เป็นฟันเฟืองสำคัญในการสร้างความตรึงใจให้เป็นที่จดจำแก่ผู้ฟังนอกจากทำนองของบทเพลงนั้น ๆ สิ่งที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันก็คือชื่อเพลง ซึ่งมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึง หลักการให้ชื่อเพลง ความว่า

การให้ชื่อสิ่งที่ประดิษฐ์ขึ้นนั้นไม่ว่าสิ่งใดผู้ประดิษฐ์ย่อมมีอิสระที่จะให้ชื่อสิ่งนั้นได้ตามความพอใจ แต่ถึงจะมีอิสระอย่างไรก็ตามผู้ให้ชื่อก็คงไม่ให้ไปอย่างโคมลอยเป็นแน่ สำหรับชื่อเพลงก็เช่นเดียวกัน แต่ละเพลงมีประโยค วรรคตอน ทีฆะรัสสะ เสียงสูง-ต่ำ และสัมผัสเหมือนอย่างบทกวีมีความหมายไปในตัว ฉะนั้นการให้ชื่อเพลงบางทีก็ให้ไปตามใจความนั้น ๆ บางทีก็อาศัยหลักอื่น ๆ จะเทียบได้อย่างเดียวกับการให้ชื่อเรื่องหนังสือหรือบทละคร ซึ่งบางทีก็ให้ชื่อตามตัวเอกในเรื่อง เช่น เรื่อง “ราชมณู” บางทีก็ให้ตามสถานอันเป็นที่สำคัญของเรื่องเช่น “ศึกถลาง” หรือ “เลือดสุพรรณ” บางทีก็ให้ตามคติของเรื่อง เช่น “กุศโลบาย” บางทีก็ให้ชื่อตามภาษิตของเรื่อง เช่น “หนามยอกเอาหนามบ่ง” สำหรับเพลงสองชั้นเก่า ๆ เท่าที่สังเกตดูก็พอจะเห็นได้บ้าง ดังนี้

1. ให้ชื่อตามสำเนียง เมื่อสำเนียงเป็นอย่างไร จีน แขก มอญ ญวณ เขมร และอื่น ๆ ก็ให้ชื่อไปตามนั้น

2. ให้ชื่อตามทำนอง ทำนองดำเนินไปอย่างไรก็ให้ชื่อไปอย่างนั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขา มีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ หรือเพลงมอญร้องไห้ มีสำเนียงเป็นมอญ และมีทำนองร้องโหยหวน โศกเศร้า

3. ให้ชื่อตามเหตุ อะไรเป็นเหตุให้เกิดเพลงนั้นขึ้นก็เอาเหตุนั้นมาใช้ชื่อเพลง เช่น เพลงทรงพระสุบิน นัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าฯ ทรงพระสุบินได้เพลงนี้มา

4. ให้ชื่อตามผล เพลงนั้นบรรเลงเพื่อประสงค์ให้บังเกิดอย่างไร ก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย

5. ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก อะไรเป็นสิ่งที่ทำให้เป็นสิ่งที่ระลึกถึง ซึ่งเป็นความต้องการของผู้แต่ง เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่ที่แต่ง ผู้แต่งอุทิศเพลงนั้นให้แก่ใครหรือสถานที่ใด ศาสนาและประวัติศาสตร์ เช่น เพลงเขมรราชบุรี เพลงพระเจ้าลอยถาด

6. ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบเพลงนั้นสำหรับทำประกอบอากัปกริยาอาการอย่างไร ก็ให้ชื่ออย่างนั้น เช่น เพลงเหาะ เพลงลงสรง

7. ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น เพลงนั้นแต่งขึ้นสำหรับบรรเลงประจำกับผู้ใดก็ให้ชื่อเช่นนั้น เช่น เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงพระรามเดินดง

8. ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด เมื่อมีเพลงใดเพลงหนึ่งอยู่แล้วก็แต่งขึ้นอีก และให้ชื่อให้เข้าเป็นชุดกันกับเพลงเก่านั้น เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ เพลงการะเวกตัวผู้ เพลงการะเวกตัวเมีย

9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่นเมื่อเห็นเพลงของชาติอื่นมีชื่ออย่างไรต้องการจะเลียนหรือล้ออย่างไรก็ตามก็แต่งเพลงขึ้นบ้างและให้ชื่อเช่นเดียวกัน เช่น เพลงพระทอง เพลงนางนาค ซึ่งเลียนชื่อเพลงของเขมรสำหรับเพลงสามชั้นซึ่งแต่งขึ้นจากเพลงสองชั้นอีกครั้งหนึ่งนั้น บางทีก็ใช้ชื่อเดิมของสองชั้น เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงตวงพระธาตุ ฯลฯ บางทีก็แปลเป็นศัพท์ขึ้นไป เช่น เพลงรามัญรันทด (แต่งจากเพลงมอญร้องไห้) บางทีก็แผลงออกไปแต่ไม่ให้ไกลชื่อเดิมมากนัก เช่น ราตรีประดับดาว (พระราชประดิษฐ์ในรัชกาลที่ 7 ทรงแต่งจากมอญดูดาว) และบางทีก็ทิ้งชื่อเดิม โดยมากให้ชื่อใหม่ตามหลักซึ่งกล่าวมาแล้วข้างต้น (มนตรี ตราโมท, 2545: 109)

จากการศึกษาทางเอกสารพบว่า หลักการตั้งชื่อเพลงไทยนั้นมีอยู่ด้วยกัน 9 ข้อ ได้แก่ 1. ให้ชื่อตามสำเนียง 2. ให้ชื่อตามทำนอง 3. ให้ชื่อตามเหตุ 4. ให้ชื่อตามผล 5.ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก 6. ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบในเพลงนั้น ๆ 7. ให้ชื่อตามนามตัวที่ประกอบกับเพลงนั้น 8. ให้ชื่อเพื่อเป็นชุด 9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น

3.1.2 ทฤษฎีสัญวิทยา

Ferdinand de Saussure ได้ให้คำอธิบายถึงใจความสำคัญของทฤษฎีสัญวิทยา ไว้ว่า

> *เป็นศาสตร์ที่ศึกษาถึงวิถีชีวิต ของสัญญะภายในสังคมที่สัญญะนั้นถือกำเนิดขึ้นมา เมื่อขยายความคำว่า "วิถีชีวิต" ของสัญญะให้กว้างขวางออกไปก็จะหมายความถึง การศึกษาการกำเนิด การเจริญ การแปรเปลี่ยน และการสูญสลายของสัญญะตัวหนึ่ง ๆ รวมทั้งวิเคราะห์กฎที่อยู่เบื้องหลังวิถีชีวิตดังกล่าวศาสตร์นี้จึงสอนเราให้ รู้ว่า สัญญะประกอบขึ้นมาจากอะไรและกฎเกณฑ์ใดที่ควบคุมอย่างไร* (Ferdinand de Saussure, 1974 : 3)

ส่วน Mark Gottdiener ได้อธิบายองค์ประกอบของทฤษฎีสัญวิทยาตามแนวคิดของ Saussure ไว้ว่า

> *สัญญะ (Sign) ประกอบขึ้นมาจากองค์ประกอบ 2 ส่วนคือ "รูปสัญญะ" (Signifier) ที่สามารถรับรู้ผ่านประสาทสัมผัสนั่นเอง เช่น เสียง (acoustic-image) ของคำพูดที่เปล่งออกมาและผู้รับสารได้ยินกับ "ความหมายสัญญะ" (Signified) ที่เกิดขึ้นภายในใจ ของผู้รับสาร การรวมตัวกันระหว่างรูปสัญญะและความหมายสัญญะเป็นเรื่องของวัฒนธรรม (cultural convention) เป็นความสัมพันธ์ที่ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ อธิบายไม่ได้ตามตรรกะแต่เป็นเพียงการสมมุติขึ้นลอย ๆ (arbitrary) จึงไม่มีเหตุผลสากลที่ลอยอยู่โดด ๆ เหนือความเข้าใจ (transcendent) ที่กำหนดให้รูปสัญญะหนึ่ง ๆ ต้องใช้กับความหมายสัญญะหนึ่ง ๆ ซึ่งกฎเกณฑ์กติกาต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นอย่างเป็นระบบอันซ่อนอยู่เบื้องหลังการจับคู่กันของรูปสัญญะและความหมาย สัญญะนั้นเรียกว่า รหัส (code) การสร้างและสื่อความหมายตามแบบ Saussure จึงเป็นการใช้รหัสหรือการเลือกและรวมสัญญะอย่างมีระบบระเบียบตามขนบ หรือกติกาที่ชุมชนหรือสังคมกำหนดไว้เกิดเป็นความสัมพันธ์ที่มีความหมาย ความหมายสัญญะที่ถูกเลือกเกิดจากความหมายของสัญญะอื่น ๆ ที่ไม่ถูกเลือก และความหมายของสัญญะที่ถูกจัดรวมเกิดจากความสัมพันธ์ของสัญญะหนึ่ง ๆ กับสัญญะอื่น ๆ ที่ก่อนหลังหรือที่ปรากฏรวมอยู่ในโครงสร้างเดียวกันการเลือก-ไม่เลือกและการจัดรวมจึงเป็นการประกอบสร้างความหมาย* (Mark Gottdiener, 1995 : 21)

นอกจากแนวคิดของ Saussure แล้วนั้นยังพบว่า CharlesSanders Peirce เป็นบุคคลสำคัญอีกคนหนึ่งที่ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับองค์ประกอบของสัญญะซึ่งมีความเห็นแตกต่างจาก Saussure ดังที่สรณี วงศ์เบี้ยสัจจ์ ได้อธิบายไว้ว่า

CharlesSanders Peirce Peirce มีความคิดเห็นแตกต่างจาก Saussure เล็กน้อย ในเรื่ององค์ประกอบของสัญญะ สำหรับ Peirce แล้วสัญญะเป็นรูปแบบความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นจาก 3 ส่วน ดังนี้

1) สื่อกลางหรือพาหนะที่เป็นตัวนำความคิดไปสู่จิตใจของผู้รับ

2) ความคิดที่แปลได้จากสัญญะ หรือส่วนของความหมายนั่นเอง

3) วัตถุอ้างอิง (Object หรือ Referent) สื่อถึงในฐานะเป็นภาพตัวแทน ซึ่งอาจเป็นสิ่งของหรือสถานการณ์ที่มีความเกี่ยวโยงสืบเนื่องมาจากการรับรู้นั้น ๆ

จะเห็นว่าทั้ง 3 ส่วนคล้ายคลึงกับแนวคิดของ Saussure แต่ไม่เหมือนเสียทีเดียว เพราะส่วนที่ 1 และ2 จะรวมความหมายที่เกิดจากสัญญะและเกิดจากตัวผู้สัมผัสสัญญะนั้น ๆ ด้วย interpretant ไม่ใช่ตัวผู้แปลสัญญะแต่เป็น "ผล" ของการที่สัญญะสัมผัสผู้ใช้จึงรวมเอาประสบการณ์ของผู้ใช้ที่มีต่อ "ของจริง" (Object) เอาไว้ในความหมายด้วย (สรณี วงศ์เบี้ยสัจจ์, 2544 : 42-43)

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร ได้อธิบายถึงการจัดประเภทของสัญญะและแนวคิดของ Roland Barthes และ Barthes ซึ่งเป็นนักสัญวิทยาที่สำคัญ ไว้ว่า

กระบวนการสร้างความหมาย (Signification) เป็นผลรวมจากการประสบการณ์ในโลกแห่งวัตถุและกระบวนการทางสมองที่ทำงานร่วมกัน องค์ประกอบทั้ง 3 ส่วนนี้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างกัน องค์ประกอบตัวหนึ่งสามารถเปลี่ยนไปอยู่สถานะขององค์ประกอบตัวอื่นได้อย่างอิสระโดยขึ้นอยู่กับสถานการณ์ (Circumstances) สัญญะหนึ่งแปรไปสู่อีกสัญญะหนึ่งและกระตุ้นให้เกิดสัญญะอื่น ๆ ตามมากลายเป็นกระแสของเครื่องหมายและความหมายที่ไหลต่อเนื่องกันไปอย่างไม่จบสิ้น Peirce ได้จัดแบ่งสัญญะออกเป็น 3 ประเภทตามความสัมพันธ์ของสัญญะกับของจริงที่ถูกแทนที่ได้แก่

1) Icon หรือ "รูปเหมือน" เป็นเครื่องหมายที่มีรูปร่างลักษณะเหมือน (Resemblance) หรือคล้ายกับของจริงหรือสิ่งที่บ่งบอกและเป็นที่เข้าใจได้ง่าย เช่น ภาพถ่าย แผนที่ ภาพวาด ภาพบนป้ายจราจรที่เป็นรูปจำลองของรถยนต์หรือจักรยานยนต์ กระทั่งคำพูดบางคำที่เป็นการเลียนเสียงธรรมชาติ

2) Index/indices หรือ "ดัชนี" เป็นเครื่องหมายที่มีความเชื่อมโยงของจริงแบบเป็นเหตุเป็นผลกัน (causal connection) เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ควันไฟเป็นเครื่องบ่งชี้ว่ามีไฟไหม้

3) Symbol หรือ "สัญลักษณ์" เป็นเครื่องหมายที่แสดงถึงบางสิ่งบางอย่าง แต่ไม่ได้คล้ายคลึงกับสิ่งที่บ่งชี้ความเชื่อมโยงระหว่างสัญลักษณ์กับของจริงที่อ้างอิงถึงนั้นไม่ใช่ความ

เชื่อมโยงกันตามธรรมชาติแต่เป็นผลมาจากข้อตกลงของสังคม (Social Convention) และอาศัยการเรียนรู้ตัวอย่าง เช่น ภาษา เครื่องหมายจราจร เครื่องหมายทางด้านคณิตศาสตร์

Roland Barthes เป็นนักสัญวิทยาชาวฝรั่งเศสที่มีอิทธิพลอย่างมากในช่วงหลังสงครามโลก ครั้งที่ 2 เป็นนักคิดที่เริ่มนำเอาการวิเคราะห์แบบสัญวิทยาไปใช้กับวัฒนธรรม ศึกษาแนวคิดสำคัญของ Barthes ที่จะกล่าวถึงเกี่ยวข้องกับความหมายของสัญญะโดยเขาเห็นว่า ความหมายของสัญญะนั้นมีอยู่ 2 ระดับได้แก่ 1) Denotation เป็นระดับความหมายตรงที่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างเป็นภววิสัย (Objective) เป็นความหมายที่ผู้ใช้เข้าใจตามตัวอักษรเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปตามข้อตกลงที่กำหนดขึ้นมาจัดอยู่ในลักษณะของการอธิบายหรือพรรณนา (Descriptive level) 2) Connotation เป็นระดับดับความหมายแฝงที่เกิดขึ้นจากการตีความโดยอัตวิสัย (Subjective) ขึ้นอยู่กับตัวบุคคลจากประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ได้ประสบมาในชีวิตหรือบริบท ทางสังคมวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ ในผลงานที่ชื่อว่า “มายาคติ” (Mythologies)

Barthes ได้นำเราไปสู่ความคิดเรื่อง “มายาคติ” (Myth) ซึ่งในชั้นต้นนี้เราสามารถที่จะนิยามได้ว่าหมายถึง การสื่อความหมายด้วยคติความเชื่อทางวัฒนธรรมซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติ Barthes เห็นว่าสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวเราในสังคมนั้นล้วนเป็นสัญญะ มีระบบวัฒนธรรมเป็นรหัส หรือกฎเกณฑ์ในการสร้างความหมายของสัญญะแต่ด้วยความเคยชินหรือการอำพรางของวัฒนธรรมเราจึงมองข้ามหรือมองไม่เห็นความหมายในระดับที่สรรพสิ่งต่าง ๆ มีฐานะเป็นสัญญะ หรือถูกทำให้กลายเป็นสัญญะและมีบทบาทหน้าที่ในเชิงสัญญะ (Sign-Function) ไปมองเห็นความหมายของสรรพสิ่งนั้นเป็นเรื่องของธรรมชาติธรรมดาหรือเป็นเพียงสิ่งของเพื่อการใช้สอยเท่านั้น Barthes เรียกกระบวนการในการเปลี่ยนแปลง ลดทอน ปกปิด อำพราง บิดเบือนฐานะ การเป็นสัญญะของสรรพสิ่งในสังคมให้กลายเป็นเรื่องของธรรมชาติเป็นสิ่งปกติธรรมดา หรือเป็นสิ่งที่มีบทบาท/หน้าที่ในเชิงใช้สอยแคบ ๆ ในสังคมว่า “กระบวนการสร้างมายาคติ” และเรียกสิ่งที่เป็นผลลัพธ์หรือผลผลิตของกระบวนการนี้ว่า “มายาคติ” (Myth/Alibi/Doxa) หรือความคิด/ความเชื่อที่คนส่วนใหญ่ในสังคมยอมรับโดยไม่ตั้งคำถามและเป็นความคิดความเชื่อที่สอดรับกับระบบอำนาจที่ดำรงอยู่ในสังคมในขณะนั้น (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2545: 52)

อย่างไรก็ดีนพพร ประชากุล ได้ขยายความในเรื่องคสวามหมายของสัญญะเพิ่มเติมไว้อีก ความว่า

ในระดับของภาษา ความหมายจะเกิดขึ้นจากการมีองค์ประกอบครบ 3 ส่วน คือ รูปสัญญะ ความหมายสัญญะ และสัญญะ แต่ในระดับของประสบการณ์การรับรู้ใน

ชีวิตประจำวันเรามองเห็นเพียงสองส่วนคือ รูปสัญญะกับความหมายสัญญะเท่านั้นแต่มองไม่เห็นสัญญะ ซึ่งเป็นผลรวมของรูปและความหมายในระดับของมายาคติก็มีลักษณะการทำงาน 3 มิติเช่นกัน โดยที่สัญญะในระดับของภาษาได้กลายไปเป็นรูปสัญญะของมายาคติ ซึ่งหมายถึงสามารถสื่อความหมายได้เลยไม่จำเป็นต้องอาศัยการรวมตัวกันของรูปสัญญะกับความหมายสัญญะอย่างในระดับของภาษา

อย่างไรก็ตามแม้ว่าจะมีกฎข้อบังคับแต่ความหมายของสัญญะก็ไม่ได้หยุดนิ่งอยู่กับที่หรือมีความหมายอยู่เพียงระดับเดียวแต่มีการลื่นไหลของความหมายไปตามบริบทต่าง ๆ ด้วย จึงทำให้สัญญะหนึ่ง ๆ อาจมีความหมายได้หลายระดับหลายแง่มุม และเมื่อวิเคราะห์ในระดับที่ลึกลงไปก็จะพบ “มายาคติ” ที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อสื่อความหมายหรือปลูกฝังอุดมการณ์บางอย่างโดยทำให้ดูเป็นธรรมชาติอย่างแนบเนียนเพราะความเคยชินจึงทำให้คนในสังคมไม่ทันสังเกตว่าเป็นสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรมและไม่มีการตั้งคำถามหรือข้อสงสัยถึงที่มาที่ไปซึ่งแนวคิดสัญวิทยานี้เองที่ได้นำเราไปสู่ประเด็นของการสร้างความหมาย (Signification) หรือการทำหน้าที่เป็นตัวแทน (Representation) โลกของความจริงอันเป็นประเด็นความสนใจหลักอย่างหนึ่งในยุคหลังสมัยใหม่

สัญศาสตร์ (Semiotics) หรือเรียกอีกอยางหนึ่งว่า “สัญวิทยา” (Semiology) เป็นการศึกษา กระบวนการต่าง ๆ ที่มนุษย์ในสังคมใช้ในการสื่อความหมายสู่กัน วิชานี้พัฒนาขึ้นภายใต้อิทธิพลความคิดของ Ferdinand de Saussure บิดาแห่งวิชาภาษาศาสตร์ นั่นคือสัญศาสตร์แนวโครงสร้าง (Structural Semiotics) สัญศาสตร์แนวนี้เน้นย้ำหลักการเรื่อง “โครงสร้าง” ที่สื่อความหมาย ของสัญญะแต่ละตัวเกิดจาก “ความสัมพันธ์” ที่สัญญะตัวนั้น ๆ มีกับสัญญะตัวอื่น ๆ ที่อยู่ร่วมใน ระบบเดียวกัน มิใช่ว่าสัญญะแต่ละตัวจะสื่อความหมายได้ด้วยตัวเองโดด ๆ วิธีมองแบบสัญศาสตร์นั้นไม่จำกัดแค่เพียงประโยชน์ใช้สอย เนื้อหาสาระ หรือความหมาย เบื้องต้นที่รับรู้ได้ด้วยสามัญสำนึกเท่านั้น แต่จะมุ่งเน้นต่อไปที่ความหมายทางวัฒนธรรมซึ่งทำหน้าที่คอยพยุงค้ำจุนความหมายเบื้องต้นอีกทีหนึ่งโดยพยายามสาธิตกระบวนการผลิตความหมายทั้งหมดนั้นออกมา จากที่ได้กล่าวมานี้จะพบว่าสัญศาสตร์ช่วยให้สามารถเข้าใจชัดเจนขึ้นว่าวัตถุใด ๆ ในสังคมไม่วาจะเป็นเครื่องอุปโภคบริโภค แฟชั่น ของสะสม หรือผลงานศิลปะ มิได้มีเพียงมูลค่าใช้สอย (Use Value) หรือมูลค่าแลกเปลี่ยน (Exchange Value) เท่านั้น หากยังมี “มูลค่าสื่อความหมาย” (Signifying Value) ด้วย และจากสภาพสังคมปัจจุบันซึ่งเต็มไปด้วยค่านิยมในการเสพวัตถุ ทำให้มูลค่าสื่อความหมายดังกล่าวดูเหมือนจะอยู่เหนือมูลค่าอื่นใดทั้งหมด (นพพร ประชากุล, 2552: 320-324)

ส่วนกาญจนา แก้วเทพ ได้แสดงมุมมองในด้านสัญศาสตร์ไว้อีกนัยหนึ่ง ความว่า

ความหมายและความสำคัญของสัญญะ (Sign) คำว่า Semiology นั้นสามารถถอดความหมายจากรากศัพท์เดิมได้ว่าเป็น "ศาสตร์แห่งสัญญะ" (Science of Sign) ซึ่งเป็นทฤษฎีที่พยายามให้คำอธิบายต่อสิ่งที่เรียกว่า "สัญญะ" กล่าวคือเป็นศาสตร์ที่แสดงให้เห็นถึงวัฏสงสารของสัญญะ คือการเกิดขึ้น การพัฒนา การแปรเปลี่ยน รวมทั้งการเสื่อมโทรมตลอดจนการสูญสลายของสัญญะหนึ่ง ๆ ที่ปรากฏออกมาอย่างเป็นแบบแผนและมีระบบระเบียบ สัญญะ (Sign) หมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนของจริง/ตัวจริง (Object) ในตัวบท (Text) และในบริบท (Context) หนึ่ง ๆ สิ่งที่นำมาใช้เป็นสัญญะนั้นอาจจะเป็นวัตถุสิ่งของ หรืออาจจะเป็นรูปภาพ และสัญญะที่เรารู้จักกันมากที่สุดก็คือ ภาษา ถึงแม้ว่า "สัญญะ" จะเป็นเพียงตัวแทนความหมายของความเป็นจริง แต่นั่นก็มิได้ทำให้สัญญะมีความสำคัญลดน้อยลงทฤษฎีสัญวิทยามีเอกลักษณ์อยู่ตรงที่จะสนใจเรื่องการสร้างสรรค์และการแปรเปลี่ยนความหมายที่ดำรงอยู่ในสัญญะต่าง ๆ ดังเช่นในกรณีของภาพยนตร์โฆษณาเราสามารถประยุกต์เอาแนวคิดด้านสัญวิทยามาตั้งคำถามนำการศึกษาได้ว่าในภาพยนตร์โฆษณามีสัญญะอะไรประกอบอยู่บ้าง เช่น ภาพ เสียง ฉาก มุมกล้อง ฯลฯ และสัญญะเหล่านั้นทำงานสร้างความหมายอย่างไร (กาญจนา แก้วเทพ, 2542: 80-81)

จากการศึกษาเอกสารพบว่า ทฤษฎีสัญวิทยาเป็นหลักที่ว่าด้วยเรื่องการอุปมาอุปไมย หากเทียบเคียงในการประยุกต์ใช้ต่องานสร้างสรรค์ การที่จะได้มาซึ่งแนวคิดดังกล่าวนั้นผู้สร้างสรรค์จำเป็นที่จะต้องฟูมฟักบ่มเพาะความรู้ ประสบการณ์ รวมถึงจินตนาการจนถึงขีดสุด เมื่อเข้าใจสิ่งทั้งหลายเหล่านี้จนกระจ่างดีแล้ว ความคิดทางด้านสัญญะในการสื่อความจากงานสร้างสรรค์จึงจะสำแดงแถลงผลออกมาโดยรูปธรรมได้เป็นผลสำเร็จ ยกตัวอย่างเช่น นาข้าวอันเขียวขจี เป็นสัญญะของความอุดมสมบูรณ์ สีขาว เป็นสัญญะของความบริสุทธิ์ พระอาทิตย์ เป็นสัญญะแห่งความเจริญรุ่งโรจน์ ตาชั่ง เป็นสัญญะแห่งความยุติธรรม จังหวะช้า เป็นสัญญะแห่งความเศร้า จังหวะเร็ว เป็นสัญญะแห่งความสนุกสนาน

3.1.3 ทฤษฎี Stereotypes

Stuart Ewen และElizabeth Ewen ได้อธิบายรูปลักษณ์ของทฤษฎี Stereotypes ไว้ว่า

การเหมารวม (Stereotype) คือ <u>คตินิยม</u>หรือ<u>ทัศนคติ</u>ของสังคมทั่วไปที่มีต่อกลุ่มคนอื่น ชาติอื่น หรือลักษณะของบุคคลบางประเภทจนกลายเป็นมาตรฐาน มีพื้นฐานมาจาก

การสรุปเอาจากข้อสมมุติพื้นฐานที่มีแนวโน้มที่เป็นอัตวิสัย การเหมารวมเกิดขึ้นจากความคิดที่คุ้นเคยทางมโนธรรม เช่น จากพฤติกรรมบางอย่าง หรือลักษณะพิเศษอันแตกต่างจากผู้อื่นที่ปรากฏและเป็นที่สังเกตอยู่ชั่วระยะเวลาอันยาวพอประมาณ การที่แนวคิดทางวัฒนธรรม (Meme) จะกลายมาเป็นสิ่งที่ยอมรับกันโดยสังคมโดยทั่วไปได้ การเหมารวมไม่อาจจะเป็นแนวคิดที่ผิดไปทั้งหมด และจะต้องมีองค์ประกอบที่สังคมยอมรับ (Social recognition) การเหมารวมมิได้ใช้แต่เฉพาะกลุ่มคนแต่อาจจะใช้ในสถานการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอจนสามารถทำนายผลที่จะออกมาได้

การเหมารวมอาจจะเป็นได้ทั้ง "ดี" และ "ไม่ดี" แต่แนวคิดทางของการเหมารวมส่วนใหญ่แล้วยากที่จะเสนอภาพพจน์ทางบวกของกลุ่มชน คำว่า "stereotype" มาจากภาษากรีกที่แปลตรงตัวว่า "สิ่งที่แข็ง" ที่เกิดจากการรวมคำว่า "stereos" ที่แปลว่าแข็งหรือแน่น กับคำว่า "tupos" ที่แปลว่าประทับเป็นรอย ซึ่งเป็นคำที่คิดขึ้นโดยช่างพิมพ์ชาวฝรั่งเศสแฟร์แมง ดิโดท์ (Firmin Didot) ที่หมายถึงภาพที่พิมพ์จากต้นฉบับที่นำมาใช้ในการพิมพ์แทนที่จะใช้ตัวต้นฉบับเป็นตัวแบบโดยตรง ต่อมานักหนังสือพิมพ์อเมริกันวอลเตอร์ ลิพพ์แมนน์ (Walter Lippmann) เป็นผู้ริเริ่มนำคำนี้มาใช้เป็นอุปมา โดยบรรยายการเหมารวมว่าเป็น "ภาพพจน์ในสมอง" และกล่าวว่า "ไม่ว่าจะถูกหรือผิด จินตนาการเป็นรูปเป็นร่างขึ้นมาจากสิ่งที่ประสบผลคือการเหมารวมที่เกิดขึ้นที่ยากที่จะกำจัด" อันที่จริงแล้วทั้ง "สำนวนจำเจ" (cliché) และการเหมารวม มาจากคำที่ใช้ในวงการการพิมพ์และมีความหมายเดียวกัน "สำนวนจำเจ" มาจากภาษาฝรั่งเศสสำหรับพื้นผิวสำหรับการพิมพ์ด้วย "stereotype"

ตัวอย่างของการเหมารวมก็ได้แก่ตัวละครไชล็อกในบทละคร The Merchant of Venice โดยวิลเลียม เชกสเปียร์ ที่ถ้าอ่านอย่างผ่าน ๆ ก็จะมีบุคลิกต่าง ๆ ที่ถือว่าเป็นการเหมารวมอันเป็นที่น่ารังเกียจของสังคมที่มีต่อชาวยิว เป็นต้น

นักสังคมวิทยาเชื่อว่าการจัดกลุ่มทางจิตวิทยา (หรือการประทับตรา) เป็นสิ่งจำเป็นและสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ทัศนคติหนึ่งในการทำความเข้าใจในกระบวนการสร้างการเหมารวมคือการเข้าใจความแตกต่างระหว่าง "กลุ่มใน" (Ingroup) และ "กลุ่มนอก" (Outgroup) ผู้อยู่ "กลุ่มใน" จะถือว่าเป็นผู้ปกติและมีคุณสมบัติเหนือกว่า และโดยทั่วไปแล้วจะเป็นกลุ่มที่มีผู้ที่มีความรู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของหรือมีผู้ต้องการที่จะเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่ม ส่วน "กลุ่มนอก" หมายความง่าย ๆ ว่าเป็นผู้คนที่อยู่นอกกลุ่ม ที่มักจะเห็นกันว่าด้อยกว่าผู้ที่เป็นส่วนหนึ่งของ "กลุ่มใน" (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 23-26)

อีกทัศนะหนึ่งเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติและโดยมิได้จงใจ การสร้างการเหมารวมโดยอัตโนมัติหรือจากจิตใต้สำนึกเป็นการกระทำที่ทำกันทุกคนโดยไม่ได้สังเกต

กระบวนการนี้มักจะตามมาจากการสังเกตจากสิ่งแวดล้อมโดยการรวบรวมข้อมูลและการแก้ไขข้อมูลก่อนที่จะทำการสรุปเป็นการเหมารวม การสร้างการเหมารวมโดยอัตโนมัติเป็นผลมาจากการสังเกตพฤติกรรมจากสิ่งแวดล้อมที่กลายมาเป็นความคิดที่พัฒนาไปเป็นการเหมารวมของจิตใต้สำนึก

ทัศนะที่สองในการทำความเข้าใจความคิดเกี่ยวกับการเหมารวมคือการจัดเป็นประเภททั่วไป และประเภทรอง การเหมารวมประกอบด้วยระบบระดับชั้นที่ประกอบด้วยกลุ่มทั่วไปและกลุ่มเฉพาะตามลำดับ กลุ่มทั่วไปอาจจะหมายถึงกลุ่มกว้าง ๆ ที่เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป ขณะที่กลุ่มรองจะเป็นหนึ่งในกลุ่มย่อยภายในกลุ่มทั่วไป กลุ่มรองจะเป็นกลุ่มที่เฉพาะเจาะจง และทัศนคติที่มีต่อกลุ่มก็จะแตกต่างกันออกไปตามแต่ทัศนคติของแต่ละมุมมอง

สาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดการสร้างการเหมารวมคือการที่จะเข้าใจความซับซ้อนของระบบสังคมทั้งหมดเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก แม้ว่าการเหมารวมจะเป็นสิ่งที่ไม่ถูกตรงต่อความจริงแต่เป็นสิ่งที่สะดวกต่อสมอง การจัดกลุ่มเป็นความสามารถอันสำคัญของมนุษย์เพราะเป็นเครื่องมือที่ช่วยทำให้เราเข้าใจ สามารถทำนายพฤติกรรมของสังคมได้ และจัดระบบต่าง ๆ ของสิ่งแวดล้อมรอบตัวได้ เมื่อจัดเข้าเป็นกลุ่ม ๆ แล้วเราก็มักจะหลีกเลี่ยงการวิจัยข้อมูลใหม่หรือข้อมูลที่เข้ามาโดยไม่ได้คาดล่วงหน้าของบุคคลแต่ละคน การจัดลักษณะที่เป็นของกลุ่มทั่วไปให้แก่สมาชิกของกลุ่มเป็นโครงสร้างทางความคิดที่ช่วยในการประหยัดเวลาในการที่จะเข้าใจสังคมและทำให้สามารถทำให้ทำนายพฤติกรรมของสังคมได้ง่ายขึ้น

โดยทั่วไปแล้วมนุษย์ส่วนใหญ่มักจะใช้การเหมารวมเพื่อสนองความต้องการทางจิตวิทยาที่จะต้องสร้างความรู้สึกดีให้แก่ตนเอง (Self) การเหมารวมพิทักษ์อัตตาจากความกังวลและส่งเสริมความเชื่อมั่นในตนเอง (Self-Esteem) การจัดตนเองให้อยู่ในกลุ่มที่ถือกันว่าเป็นกลุ่มมาตรฐานหรือกลุ่มปกติ และจัดผู้อื่นให้อยู่ในกลุ่มที่ถือว่าด้อยกว่าหรือผิดปกติทำให้ผู้นั้นมีความรู้สึกว่าตนเองมีค่า (Sense of Self Worth)

อิทธิพลจากประสบการณ์เมื่อยังเป็นเด็กเป็นปัจจัยอันมีอิทธิพลและอันซับซ้อนต่อการพัฒนาการเหมารวม แม้ว่าการเหมารวมจะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเมื่อใดก็ได้แต่มักจะเริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่วัยเด็กตอนต้นภายใต้อิทธิพลของบิดามารดา, ครูบาอาจารย์, เพื่อน เมื่อฝังใจแล้วก็จะกลายมาเป็นความเชื่อของตนเองต่อมา (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 26-28)

ทฤษฎีหลายทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์พัฒนามาจากการศึกษาทางสังคมวิทยาเกี่ยวกับการสร้างการเหมารวมและการสร้างอคติ (Prejudice) การศึกษาในสมัยแรก ๆ เชื่อกันว่าหรือเสนอว่าการเหมารวมเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเฉพาะในหมู่ผู้มีระเบียบวินัย/เคร่งครัด/ชอบใช้

อำนาจ (Authoritarian) และขาดความยืดหยุ่น นักสังคมวิทยาสรุปว่ามีสาเหตุมาจากความขัดแย้ง การมาจากครอบครัวที่ได้รับความกดดันจากบิดามารดา และความขาดการพัฒนาทางสมองและทางอารมณ์อันเพียงพอ แต่ในปัจจุบันความเชื่อนี้เป็นความเชื่อที่ล้าสมัย นักวิทยาศาสตร์และนักทฤษฎีในปัจจุบันสรุปว่าการเหมารวมไม่แต่จะเกิดขึ้นเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่อย่างไม่จบไม่สิ้นในกระบวนการคิดของมนุษย์

สถานภาพแวดล้อมบางอย่างก็อาจจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อการสร้างการเหมารวมของแต่ละบุคคล ตัวอย่างเช่นงานศึกษาที่แสดงให้เห็นว่าสตรีสร้างการเหมารวมในทางลบมากกว่าชาย และสตรีจะอ่านลักษณะรูปร่างหน้าตามากกว่าชาย นักทฤษฎีบางท่านค้านและสนับสนุนความเชื่อมโยงของความคิด/ประสบการณ์ และเชื่อว่าความคิดเชิงลำเอียงต่อบุคคลใดบุคคลหนึ่งก็เป็นการเพียงพอที่จะสร้างทัศนคติต่อบุคคลนั้น นักทฤษฎีท่านอื่นกล่าวว่าอย่างน้อยที่สุดก็จะต้องมีความสัมพันธ์ระหว่างสถานะทางจิตใจและพฤติกรรมในการที่จะสร้างทัศนคติหรือสร้างการเหมารวมขึ้นมาได้ การสร้างการเหมารวมเป็นแต่เพียงทฤษฎีที่มิได้มีรากฐานมาจากเหตุการณ์แวดล้อมที่พิสูจน์ได้ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดของการเหมารวมคือการสรุปอย่างไม่ถูกต้องของลักษณะภายในจากลักษณะรูปร่างหน้าตาที่เห็นภายนอก คำอธิบายของพฤติกรรมของบุคคลเป็นสิ่งที่เกิดจากภายใน (ที่รวมทั้งวัตถุประสงค์ ความรู้สึก บุคลิก ลักษณะเฉพาะตัว เหตุผล ค่านิยม และความรู้สึกชั่วแล่น (Impulses) มิใช่มาจากลักษณะรูปร่างหน้าตาที่มองเห็นจากภายนอก

นักสังคมวิทยาชาร์ลส์ อี. เฮิร์สท์แห่งวิทยาลัยวูสเตอร์กล่าวว่า “สาเหตุหนึ่งของการเหมารวมมาจากการขาดความสัมพันธ์โดยตรง หรือ ความรู้ที่เป็นชิ้นเป็นอันเกี่ยวกับบุคคลหรือกลุ่มชาติพันธุ์ การขาดความสัมพันธ์โดยตรงทำให้ผู้เหมารวมจัดรวมบุคคลที่ไม่รู้จักดีเข้าด้วยกันเป็นกลุ่มบุคคลที่ขาดความเป็นเอกบุคคล” สาขาการศึกษาแต่ละสาขาก็มีทฤษฎีเกี่ยวกับการพัฒนาของการเหมารวมที่แตกต่างกันออกไปนักจิตวิทยาจะเน้นประสบการณ์ของบุคคลที่มีต่อกลุ่มบุคคล แบบแผนการสื่อสารติดต่อกับกลุ่มบุคคล และ ความขัดแย้งภายในกลุ่ม ส่วนนักสังคมวิทยาจะมองในแง่ของความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มต่าง ๆ และตำแหน่งของแต่ละกลุ่มในโครงสร้างของสังคม นักมนุษยนิยมเชิงวิจัยจิตวิทยา (Psychoanalytically-Oriented Humanists) เช่น แซนเดอร์ กิลแมน ก็จะมีความเห็นว่าการเหมารวม “ตามความหมาย” เป็นสัญลักษณ์ (Representation) ของกลุ่มที่ไม่ตรงต่อความเป็นจริงแต่เป็นความคิด (Projection) ของกลุ่มที่มีต่อกัน (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 28-30)

การเหมารวมเป็นสัญลักษณ์ (Representation) ของกลุ่มที่ไม่ตรงต่อความเป็นจริงที่เกิดขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือในการให้คำอธิบายความแตกต่างระหว่างกลุ่ม หรือ

ระบบการสร้างเหตุผล (System Justification) ฐานะทางสังคม หรือ ตำแหน่งของกลุ่มเป็นเครื่องแสดงเนื้อหาของการเหมารวม มิใช่ลักษณะของบุคคลแต่ละคน หรือของสมาชิกแต่ละคนของกลุ่มที่แท้จริง กลุ่มที่มีสิทธิทางสังคมและทางเศรษฐกิจน้อยกว่ากลุ่มอื่นจะเป็นกลุ่มที่ได้รับการเหมารวมที่เป็นการสนับสนุนเหตุผลถึงสาเหตุที่เป็นกลุ่มที่ถือกันว่าด้อยกว่าผู้อื่น เช่น เป็นกลุ่มที่มีผู้มีงานทำน้อยกว่ากลุ่มอื่น สาเหตุที่สมาชิกในกลุ่มที่ถือว่าเป็นกลุ่มที่ด้อยกว่าประสบกับความยากลำบากในการหางานทำอาจจะเกิดจากความลำเอียงที่เกิดขึ้นภายในกลุ่ม จากการถือผิว หรือจากปัจจัยทางอำนาจทางสังคมที่เกี่ยวข้อง แต่กระนั้นสมาชิกในกลุ่มนี้ก็จะถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้ที่ขาดความกระตือรือร้น เช่นในความเห็นที่ว่าถ้าจะพยายามหาจริง ๆ ก็จะหาได้ ขาดความมีสติปัญญา เช่นในความเห็นที่ว่าคงฉลาดไม่พอที่จะทำงานได้และเกียจคร้าน เช่นในความเห็นที่ว่าคงจะชอบขอเขากินแทนที่จะทำงาน

การเหมารวมจะเน้นความความแตกต่างระหว่างกลุ่มอย่างเกินเลยจากความเป็นจริง นอกจากนั้นในการจัดลำดับของกลุ่มแต่ละกลุ่มก็ยังเป็นเครื่องมือในการลดลักษณะความคล้ายคลึงกันระหว่างกลุ่มและจะเพิ่มการมองหาข้อแตกต่างและเน้นความแตกต่างยิ่งขึ้นไปอีก กรณีที่ว่านี้ดูเหมือนว่ากลุ่มที่ดูจะแตกต่างกันมากอันที่จริงแล้วเป็นกลุ่มที่คล้ายคลึงกันมากกว่าที่จะแตกต่าง ตัวอย่างเช่นในบรรดาชาวแอฟริกัน อเมริกัน ที่ความเป็นพลเมืองอเมริกันจะเด่นชัดกว่าความแตกต่างของผิวซึ่งหมายความว่าชาวแอฟริกันอเมริกันมีความเป็นชาวอเมริกันมากกว่าที่จะเป็นชาวแอฟริกัน แต่กระนั้นภายในวัฒนธรรมอเมริกัน ชาวอเมริกันผิวดำ และชาวอเมริกันผิวขาวก็ยิ่งมองเห็นกันว่าเป็นชนสองกลุ่มที่แทบจะไม่มีความเกี่ยวข้องกัน

การเหมารวมอาจจะเป็นได้ทั้งแนวคิดทางบวกและทางลบที่มีต่อบุคคล โจชัว อารอนสัน และ คลอ เอ็ม.สตีลผู้ทำการศึกษาผลกระทบกระเทือนทางจิตวิทยาต่อชาวแอฟริกันอเมริกันและสตรี กล่าวว่าการค้นคว้าทางจิตวิทยาพบว่าบุคคลในสองกลุ่มนี้มีความสามารถในการโต้ตอบกับสถานการณ์และความสัมพันธ์กับผู้อื่นสูง อารอนสัน และ สตีลกล่าวถึงตัวอย่างหนึ่งที่พบว่าการให้ป้อนข้อมูลกลับ (Feedback) ที่ไม่ตรงต่อความจริงต่อนักศึกษาวิทยาลัยมีผลต่อคะแนนการทดสอบระดับเชาวน์ปัญญาอย่างผิดปกติ และอีกข้อหนึ่งเมื่อนักศึกษาได้รับการชมเชยว่าเป็นผู้มีสติปัญญา เป็นผู้มีมานะหรือเป็นผู้ทำคะแนนได้สูง คะแนนของกลุ่มที่ได้รับการชมเชยว่าเป็นผู้มีสติปัญญาจะต่ำกว่ากลุ่มอื่นอย่างเห็นได้ชัด อารอนสัน และ สตีลเชื่อว่ามีสาเหตุมาจาก "ความลำเอียงเกี่ยวกับความสามารถโดยกำเนิด" (Innate Ability Bias) ผลกระทบกระเทือนดังกล่าวมิได้เกิดขึ้นเฉพาะแต่กับกลุ่มชนกลุ่มน้อย นักศึกษาชายผิวขาวผู้มีความสามารถเชิงคณิตศาสตร์ส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาคณิตศาสตร์และวิศวกรรมศาสตร์ได้รับการทดสอบคณิตศาสตร์ที่ค่อนข้างยาก

กลุ่มหนึ่งได้รับการบอกว่าวัตถุประสงค์ของการทดสอบก็เพื่อหาคำตอบถึงสาเหตุที่นักศึกษาชาวเอเชียได้คะแนนสูงกว่า กลุ่มที่ว่านี้ทำคะแนนต่ำกว่าอีกกลุ่มหนึ่งอย่างเห็นได้ชัด (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 30-32)

ปัจจัยที่ทำให้เกิดความความลำเอียงของการเหมารวมอาจจะมาจากการให้เหตุผลสนับสนุนความลำเอียงอันไม่พื้นฐานหรือความขาดความรู้ การไม่เต็มใจที่จะเปลี่ยนแปลงทัศนคติหรือพฤติกรรมที่มีต่อกลุ่มที่ถูกเหมารวม การกีดกันบุคคลบางคนจากกลุ่มที่ถูกเหมารวมจากการเข้าเป็นส่วนหนึ่งหรือจากการประสบความสำเร็จของกิจกรรมหรือสาขา

ผลของการใช้การเหมารวมอาจจะผันผวนแต่ส่วนใหญ่แล้วจะออกไปในทางลบและจะเป็นสิ่งที่ไม่แจ่มแจ้งจนกระทั่งเวลาผ่านไปชั่วขณะหนึ่ง ในชั่วเวลาที่ผ่านไปเหยื่อของการเหมารวมบางคนก็จะมีพฤติกรรมตามที่เหมารวมไว้ เนื่องมาจากความเห็นที่ว่าการเหมารวมเป็นพฤติกรรมปกติในการเลียนแบบ ผลในทางลบก็รวมทั้งการสร้างทัศนคติที่ไม่ถูกต้องเกี่ยวกับกลุ่มคน การเป็นแพะรับบาป การสรุปความเห็นอย่างผิด ๆ การป้องกันตนเองจากการทำความเข้าใจทางอารมณ์ และการทำให้ประสิทธิภาพของการทำกิจการลดถอยลง การใช้การเหมารวมเป็นเครื่องเตือนสติผู้ถูกเดียดฉันท์ถึงทัศนคติของสังคมที่มีต่อตน

การเหมารวมปรากฏโดยทั่วไปในระบบการสื่อทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ในรูปแบบของการสร้าง Stock character (Stock character) ตัวละครประเภทนี้พบในงานเขียนบทละครของเบอร์โทลท์ เบรชท์, ดาริโอ โฟ และ ฌัก เลอก็อก ผู้สร้างนักแสดงการเหมารวมเพื่อเพิ่มความเป็นนาฏกรรมให้มากยิ่งขึ้น ในละครกลอนสด (Commedia dell'arte) ก็เช่นกัน การเหมารวมที่สร้างภาพพจน์ที่เป็นที่เข้าใจโดยผู้รับ/ผู้ชมได้ทันทีเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพในการใช้ในการโฆษณาและละครหรรษา (Situation comedy) การเหมารวมเหล่านี้เป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา เช่น ในปัจจุบันตัวละครเชิงการเหมารวมเพียงสองสามตัวเท่านั้นในงาน “The Pilgrim's Progress” (The Pilgrim's Progress) โดย จอห์น บันยัน ที่ยังเป็นที่รู้จักและเข้าใจโดยผู้อ่าน

ทางด้านวรรณกรรมและศิลปะ การเหมารวมคือตัวละครหรือสถานการณ์ที่ “ดาษดื่น” หรือทำนายได้ ตลอดมาในประวัติศาสตร์นักเล่าเรื่อง (Storyteller) มักจะเล่าเรื่องที่มีพื้นฐานมาจากตัวละครหรือสถานการณ์เชิงการเหมารวมเพื่อเป็นเครื่องสร้างความสัมพันธ์อันรวดเร็วกับผู้ฟัง บางครั้งการเหมารวมบางอย่างก็จะเป็นการเหมารวมที่ซับซ้อนและชั้นสูง (complex and sophisticated) เช่น ในตัวละครไชล็อกในบทละคร “เวนิสวาณิช” โดยวิลเลียม เชกสเปียร์ แต่ก็กล่าวได้ว่าเมื่อการเหมารวมกลายเป็นการเหมารวมที่ซับซ้อนและชั้นสูงก็อาจจะทำให้ยุติความเป็นการเหมารวมโดยตรง เพราะความที่กลายมามีความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองแทนที่จะเป็นลักษณะดาษดื่นโดยทั่วไป แม้ว่าตัว

ละครไซล็อกยังคงถือว่าเป็นตัวละครที่ถือว่าไม่ถูกต้องทางการเมือง (Politically Unstable) เพราะเป็นตัวละครที่สร้างภาพพจน์แบบการเหมารวมของชาวยิว แต่หัวเรื่องของการแสดงการเยาะเย้ยเดียดฉันท์ (Prejudice) ชาวยิวในสมัยของเชกสเปียร์ และรายละเอียดอื่น ๆ เกี่ยวกับไซล็อกเป็นการยกฐานะตัวละครขึ้นจากความเป็นการเหมารวมโดยทั่วไปมาเป็นตัวละครที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองที่ควรค่าแก่การแสดงในสมัยปัจจุบัน ลักษณะของตัวละครที่อาจจะถือว่าเป็นลักษณะดาษดื่นไม่จำเป็นต้องเป็นตัวละครที่เป็นการเหมารวมเสมอไป

แม้ว่ารากศัพท์ระหว่าง "การเหมารวม" และ "cliché" จะใกล้เคียงกันแต่คำสองคำนี้จะไม่ใช้สลับกันในเชิงวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่นการใช้สำนวนจำเจดื่นจะได้รับการวิจารณ์ในบรรยายเรื่องวิทยา (Narratology) ขณะที่การจัดประเภท (Genre) และการจัดกลุ่ม (Categorization) จะหมายถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มที่เป็นที่รู้จักการบรรยายสถานการณ์และตัวละครในเรื่องว่ามี "ลักษณะทั่วไป" (Typical) ก็เท่ากับว่าเหมาะกับประเภทใดหรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง แต่ถ้าผู้เล่าเรื่องใช้ "Cliche" ในการเล่าเรื่องก็เท่ากับเป็นการใช้ลักษณะที่ผิวเผิน ไม่มีความซับซ้อน และทำให้เรื่องที่เล่าขาดความเป็นขาดความเป็นต้นฉบับ การวิจารณ์การหลบหนีที่ดูท่าทีไม่น่าจะเป็นได้ของเจมส์ บอนด์ โดยเอียน เฟลมมิ่งว่าเป็น "การเหมารวม" เป็นสิ่งที่ผู้อ่านหรือผู้ฟังเข้าใจ แต่จะเป็นการเหมาะสมกว่าถ้ากล่าวการหลบหนีที่ว่าเป็นลักษณะ "ดาษดื่น" เพราะเป็นการหลบหนีที่ใช้บ่อยและเลียนแบบกันไปจนเกินไป การเล่าเรื่องมักจะขึ้นอยู่กับการใช้ "ลักษณะทั่วไป" (Typical) เพื่อให้ผู้อ่าน/ผู้ชมรู้จักหรือเข้าใจได้ทันที (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 32-33)

ซิทคอมเกี่ยวกับวัยรุ่น "Saved By The Bell" ประกอบด้วย Stock character ต่าง ๆ ในกลุ่มเด็กวัยรุ่น เช่น ตัวตลก (Class clown), ดาว (Jock), เนิร์ด (Nerd), เชียร์ลีดเดอร์, สตรีนิยม (Feminist) และสาวแฟชั่น นอกจากนั้นก็มีผู้ตั้งข้อสังเกตว่านอกจากจะสร้างตัวละครเป็นเชิงการเหมารวมแล้วซิทคอมนี้ยังสร้างการเหมารวมของสถาบันไฮสคูลเองด้วย การเหมารวมไฮสคูลทางโทรทัศน์มักจะเป็น "ลักษณะทั่วไป" ของโรงเรียนอเมริกันที่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับอเมริกันฟุตบอล แฟชั่น ความสัมพันธ์ระหว่างวัยรุ่นหญิงชาย และมักจะไม่กล่าวถึงการศึกษา นอกจากนั้นแล้วกรีนวอลด์และบานาจีในนิตยสาร "Psychological Review" ก็ยังอธิบายว่าในภาพยนตร์หรือสื่ออื่น ๆ จะมีการใช้ ลักษณะเทิดทูน (Halo Effect) เช่น ในการสรุปอย่างกว้าง ๆ ว่าหญิงและชายที่มีรูปร่างหน้าตาดีจะเป็นผู้ที่มีความสุข มีความแข็งแรง และมีบุคลิกดีกว่าผู้อื่น

สหรัฐให้ความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะชนกลุ่มน้อยที่ต่างชาติพันธุ์มีรากฐานมาตั้งแต่เมื่อเริ่มการก่อตั้งเป็นอาณานิคมแล้ว เริ่มตั้งแต่เมื่อนักอาณานิคมเริ่มมี

การติดต่อเป็นครั้งแรกกับชนพื้นเมืองในทวีปอเมริกา การเหมารวม “คนป่าเถื่อน” (The Savage) ก็เริ่มขึ้น ในสมัยแรกชาวยุโรปก็ยกย่องว่าเป็น “อนารยชนที่มีอารยธรรม” (Noble Savages) เพราะความสามารถในการดำรงชีวิตอยู่ในสภาวะที่ยากลำบากตามสายตาของชาวยุโรปได้ แต่ต่อมาเมื่อการตั้งถิ่นฐานขยายตัวออกไปทางตะวันตกมากขึ้น ชนพื้นเมืองก็กลายมาเป็นอุปสรรคต่อการขยายตัวภาพพจน์จึงกลายเป็นภาพพจน์ทางลบ สื่อมีเดียก็สร้างภาพพจน์ของชนพื้นเมืองว่าเป็นผู้ป่าเถื่อน ไร้วัฒนธรรม โหดร้าย และมักจะบุกเข้ามาโจมตีผู้ตั้งถิ่นฐานผิวขาว คาวบอย และรถม้า และกู่โหยหวนโดยเอามือป้องปาก เวลาสนทนาก็จะพูดด้วยเสียงห้าวต่ำและใช้คำ เช่น “How” หรือ “Ugh” (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 33-34)

ในการ์ตูน หรือ ภาพยนตร์การ์ตูนชนพื้นเมืองอเมริกันมักจะวาดเป็นสีแดงจัดและจะเรียกกันโดยทั่วไปในตะวันตกว่า “อินเดียน” ตัวอย่างของการเหมารวมของชนพื้นเมืองอเมริกันพบได้ในมีเดียต่าง ๆ ของตะวันตกมาจนถึงต้นคริสต์ทศวรรษ 1960 การเหมารวมอื่นก็เป็นผู้สูบกล้อง ผู้ที่ทาสีเป็นลวดลายบนใบหน้า ผู้ที่เต้นรำรอบเสาโทเท็มที่มักจะมีเชลยมัดอยู่กับเสา ผู้ส่งสัญญาณที่ทำด้วยควัน ผู้ดำรงชีวิตอยู่ในกระโจม ผู้สวมเครื่องประดับศีรษะที่เป็นขนนก และผู้จะถลกหนังหัวศัตรู เป็นต้น

หลังจากการขยายอาณานิคมดำเนินต่อไปในสหรัฐอเมริกาชนพื้นเมืองอเมริกันก็ถูกแบ่งเป็นกลุ่มย่อยลงไปอีกเช่น “คริสเตียน” หรือ “ฮีเธน” (ผู้นับถือศาสนาคริสต์) “ผู้มีอารยธรรม” และ “คนป่าเถื่อน” แนวคิดเหล่านี้ใช้เวลาเพียงราวสิบปีก็กลายเป็นหลักความคิดของชาวอเมริกันอย่างแน่นหนา การเหมารวมชนพื้นเมืองอเมริกันจึงมีรากฐานมาจากความคิดที่เริ่มขึ้นโดยนักล่าอาณานิคมที่สร้างภาพพจน์ไว้ในทางลบเช่นเป็นผู้ป่าเถื่อนและดุร้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คนผิวขาวหลายคนมีทัศนคติว่าชนพื้นเมืองในทวีปอเมริกาปราศจากการควบคุมตนเองและไม่สามารถรักษาความรับผิดชอบได้ มัลคอล์ม ดี. โฮล์มส์ และ จูดิธ เอ. อันเทลล์ ตั้งทฤษฎีว่าทัศนคติต่อชนพื้นเมืองเช่นนั้นเป็นรากฐานของปรัชญาที่ใช้กันในปัจจุบันในการหาเหตุผลสนับสนุนความแตกต่างระหว่างชาวอเมริกันผิวขาวและชนพื้นเมือง

ในปัจจุบันการเหมารวมของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ต่อชนพื้นเมืองในทวีปอเมริกายังคงเป็นทัศนคติที่ถืออยู่ในกลุ่มคนเป็นจำนวนมาก แต่เมื่อไม่นานมานี้รัฐบาลสหรัฐออกกฎหมายใหม่เพื่อเป็นการชดเชยสิ่งที่สูญเสียไปของชนพื้นเมืองอเมริกันโดยการอนุญาตให้มีการสร้างคาซิโนและการหารายได้จากคาซิโนที่ไม่อยู่ภายใต้การควบคุมของกฎหมายสหรัฐ การเหมารวมใหม่จึงเป็นผู้เป็นเจ้าของหรือญาติของผู้เป็นเจ้าของคาซิโน

การแสดงภาพพจน์ของชนพื้นเมืองสมัยใหม่จึงแทบจะไม่ปรากฏในวัฒนธรรมสมัยนิยมนอกไปจากเป็นตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง "บ้าก็บ้าวะ" ที่เป็นการเหมารวมของผู้รักอิสระหรือภาพยนตร์เรื่อง "Dances with Wolves" ที่เป็นการเหมารวมของผู้มีวัฒนธรรมรักสงบ และผู้อยู่ร่วมกับธรรมชาติ (Stuart Ewen, Elizabeth Ewen, 2009: 35-36)

จากการศึกษาเอกสาร สรุปได้ว่า คำว่า "stereotype" มาจากภาษากรีก คิดขึ้นโดยช่างพิมพ์ชาวฝรั่งเศสแฟร์แมง ดิโดท์ (Firmin Didot) ที่แปลตรงตัวว่า "สิ่งที่แข็ง" ที่เกิดจากการรวมคำว่า "stereos" ที่แปลว่าแข็งหรือแน่น กับคำว่า "tupos" ที่แปลว่าประทับเป็นรอยซึ่งสาเหตุหนึ่งของการเหมารวมมาจากการขาดความรู้ที่เป็นชิ้นเป็นอันเกี่ยวกับบุคคลหรือกลุ่มชาติพันธุ์ การความสัมพันธ์โดยตรง ทำให้ผู้เหมารวมจัดรวมบุคคลที่ไม่รู้จักดีเข้าด้วยกันหรือกล่าวอย่างภาษาพูดเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจได้ว่า คิดเองเออเอง พฤติกรรมดังกล่าวมักจากการตีความในสิ่งที่เห็นเพียงแค่ชั่วครั้งชั่วคราวหรืออาจพบบ่อยจนกระทั่งฝังใจและเหมารวมไปทั้งหมด เช่น คนจีนเสียงดัง ฝรั่งผมทอง คนแขกคือคนโพกหัว ซึ่งความจริงแล้วจะเหมารวมเช่นนั้นมิได้ การพบเห็นคนจีนเสียงดังเพียงบางกลุ่มจะหมายรวมว่าการกระทำดังกล่าวเป็นอัตลักษณ์ของคนจีนทั้งหมดไม่ได้ ฝรั่งที่คนไทยเรียกติดปากส่วนใหญ่คือชาวต่างชาติที่พูดภาษาอังกฤษ มาจากทวีปแถบตะวันตก แต่หาใช่ฝรั่งจะมีแต่คนผมทองอย่างเดียว ฝรั่งผมดำเช่นชาวสแปนิช ชาวโปรตุกีส ชาวอิตาเลียนก็มี หรือเหมารวมว่าคนแขกคือชาวมุสลิมที่มาจากตะวันออกกลางเพียงอย่างเดียวไม่ได้ เพราะในความเป็นจริงแล้วนั้นคำว่าแขกยังถูกแบ่งออกด้วยบรรทัดฐานทางชาติพันธุ์อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นแขกมัวร์ก็ดี แขกจามก็ดี แขกมลายูก็ดี ดังนั้นจะเหมารวมเรียกแขกที่ต่างชาติพันธุ์เป็นแขกลักษณะเดียวกันหมดไม่ได้

อนึ่งการศึกษาเรื่องท่านเฉกอะหมัดได้อาศัยแนวคิดทฤษฎีเรื่องการเหมารวมเป็นเครื่องมือในการระมัดระวังเรื่องความคลุมเครือของข้อมูลที่สร้างให้เกิดความเข้าใจแบบอัตโนมัติกลายเป็นชุดข้อมูลคลาดเคลื่อนดังเช่นเข้าใจว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวอาหรับ หรือเรียกว่าอาหรับเปอร์เซียแบบเหมารวมโดยเข้าใจว่าอาหรับกับเปอร์เซียคือชนชาติเดียวกัน แต่แท้จริงแล้วนั้นทั้ง 2 ชนชาติมิได้หมายรวมเป็นชาติพันธุ์เดียวกัน ซึ่งเฉกอะหมัดเป็นชาวเปอร์เซีย ผู้เป็นชาวมุสลิมที่นับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์

3.2 เอกสารและกรอบแนวคิด

ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย โดยสามารถแบ่งประเภทการศึกษาตามประเด็นที่สำคัญออกได้เป็น 4 ด้าน ได้แก่ ด้านประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย ด้านชาติพันธุ์มุสลิมในประเทศไทย ด้านดนตรีเปอร์เซีย และด้านดนตรีอินเดีย

3.2.1 ด้านประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย

กิติมา อมรทัต (2558) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “ศิลปะเปอร์เซีย” เนื้อหากล่าวถึงประวัติศาสตร์และศิลปะสมัยต่าง ๆ ของเปอร์เซีย เช่น ศิลปะระยะแรกเมื่อประมาณ 2,550 ถึง 10,000 ปี ก่อนคริสต์กาล ตามด้วยศิลปะของอาณาจักรอะคามีนิด อันเป็นช่วงที่ประเทศอิหร่านครอบครองบริเวณฝั่งทะเลด้านทิศตะวันออกของทะเลเมดิเทอเรเนียนจนถึงประเทศอัฟกานิสถาน และเป็นมหาอำนาจของโลกในช่วงประมาณปี 330 ถึง 550 ก่อนคริสต์กาล และศิลปะของราชวงศ์ปาร์เธียนและซัสซานียะฮ์ ซึ่งกษัตริย์ซาปูร์แห่งราชวงศ์ซัสซานียะฮ์ได้รบชนะจักรพรรดิโรมันวาเลอเรียนในปี ค.ศ. 260 ส่วนศิลปะแบบอิสลามของเปอร์เซียปรากฏขึ้นในช่วง ค.ศ. 1000 และแยกออกเป็นสมัยต่าง ๆ เช่น สมัยซัลญูก สมัยฮิลคานี สมัยติมูร์ สมัยศอฟาวีนะฮ์ สมัยซันต์ และสิ้นสุดลงด้วยสมัยกอญาร์ นอกจากนี้ยังได้แบ่งศิลปะออกเป็นหมวดหมู่ตามประเภทของงานศิลปะโดยลำดับตามยุคสมัย เช่น สถาปัตยกรรมจากภูมิปัญญาชาวบ้าน หอนกพิราบ บ้านน้ำแข็งหรือที่เก็บน้ำแข็งจากฤดูหนาวไว้ใช้ในฤดูอื่น ๆ ถังเก็บน้ำ และอาคารดักลม ศิลปะพรมอันลือชื่อของเปอร์เซีย ศิลปะบนผืนผ้า อาทิ ผ้าไหม ผ้าต่วน ผ้ายก ผ้ากำมะหยี่ ผ้าพิมพ์ลาย ศิลปะงานโลหะ เช่น เครื่องเขิน เครื่องทอง เครื่องสัมฤทธิ์ เครื่องถม เครื่องประดับ เครื่องแก้ว เครื่องถ้วย เครื่องกระเบื้อง ตกแต่งสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะของชาวเปอร์เซีย อักษรประดิษฐ์ อันเป็นลายตกแต่งที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะในศาสนาอิสลาม ศิลปะการทำหนังสือที่ประกอบด้วยโครงสร้างและเทคนิค การทำกระดาษปกหนังสือ จิตรกรรมทั้งจิตรกรรมฝาผนังและจิตรกรรมประกอบหนังสือ อันเป็นงานสร้างสรรค์ที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะเปอร์เซีย

กิติมา อมรทัต และไรน่าน อรุณรังสี (2546) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “ความสัมพันธ์อิหร่าน-ไทย ทางด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม” เนื้อหากล่าวถึงการรวบรวมบทความที่แสดงถึงความสัมพันธ์ในเชิงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของอิหร่านกับไทย ผู้เขียนได้แบ่งการนำเสนองานออกเป็นภาค ทั้งหมด 3 ภาคด้วยกัน ได้แก่ ภาคที่ 1 สำเภากษัตริย์สุลัยมาน ภาคที่ 2 เฉกอะหมัด กุมมี กับประวัติศาสตร์สยาม และภาคที่ 3 ความสัมพันธ์ระหว่างอิหร่านกับไทย อดีต-ปัจจุบัน-อนาคต มีบทความที่ใกล้เคียงหรือพอมีเนื้อหาสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยหนึ่งเรื่องในหนังสือเล่มดังกล่าวคือ บทความเรื่อง ดนตรีไทย: ความสัมพันธ์ปัจจุบันและอนาคตระหว่างไทย-อิหร่าน โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ซึ่งในเนื้อหากล่าวในเชิงกว้าง ๆ ถึงการบรรยายการเดินทางไปแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมของคณะเดินทาง มิได้ลงลึกในรายละเอียดด้านองค์ความรู้ทางดนตรีของชาวเปอร์เซีย

จักรพันธุ์ กังวาฬ และคณะ (2550) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “กรุ่นกลิ่นอารยธรรมเปอร์เซียในเมืองสยาม” หนังสือเล่มนี้ใจความสำคัญหนึ่งกล่าวถึงเมืองกุม ซึ่งเอกสารที่กล่าวถึงประวัติของเฉกอะหมัดโดยส่วนใหญ่มักยึดเมืองกุมเป็นเมืองที่เฉกอะหมัดตั้งต้นเดินท่างมายังสยามประเทศ

ระบุว่าเมืองกุมตั้งอยู่บนที่ราบต่ำทางตอนเหนือของเตหะรานในจังหวัดกุมที่ได้รับการยกฐานะขึ้นเป็นแคว้นหลังจากการปฏิวัติอิสลามในยุคอิหม่ามโคมัยนี ในปัจจุบันการเดินทางจะผ่านภูมิประเทศที่แห้งแล้งอันปกคลุมไปด้วยกองเกลือและยิปซัม รวมทั้งหินละลายจากภูเขาไฟ ใกล้ตัวเมืองจะผ่านทะเลเกลือที่เป็นทะเลสาบน้ำเค็มจัด อยาตุลเลาะห์ ซัสยิด อัล อุซมา มาราชี นาจาฟี ผู้ก่อตั้งห้องสมุด The Public Library of Ayatullah Al-Uzma Marashi Najafi และเป็นนักประวัติศาสตร์ที่เชี่ยวชาญด้านการค้นคว้าประวัติบุคคล ซึ่งได้รับการยอมรับอย่างมากคนหนึ่งของประเทศอิหร่านได้ชี้ชัดว่าเฉกอะหมัด อยู่ที่เมืองกุม ด้านปาอีเนะซาฮาร คือตอนใต้ของเมืองตรงบริเวณที่เคยเป็นย่านเมืองเก่าปัจจุบันอยู่บริเวณถนนออชาร์ด โดยท่านมีเอกสารการค้นคว้าเรื่องดังกล่าวที่บันทึกด้วยลายมือของท่านเองเก็บไว้ ณ ห้องสมุดนี้

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2552) ได้เขียนบทความเรื่อง “การแพร่กระจายของดนตรีอาหรับ-เปอร์เซียในดนตรีไทย” บทความนี้กล่าวถึงการแพร่กระจายของดนตรีอาหรับ-เปอร์เซียในดนตรีไทย เช่น ดัลซิเมอร์ (Dulcimer) เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่มีกล่องเสียงและจำนวนสายหลายสายขึงพาดสะพานหรือหย่อง ทำให้เกิดเสียงด้วยการตีเป็นหลัก บางถิ่นวัฒนธรรมอาจแทรกด้วยการดีด ดึงบ้าง ดัลซิเมอร์มีถิ่นกำเนิดในดินแดนย่านนี้แล้วแพร่กระจายไปทั่วโลก ส่วนใหญ่มักเข้าใจว่า ขิม มีแหล่งกำเนิดจากประเทศจีน แต่แท้จริงแล้ว ขิม มีกำเนิดจากดัลซิเมอร์ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของชาวอาหรับ มีการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ช่วงกลางในสมัยอยุธยา พบว่า ราชสำนักเปอร์เซียของกษัตริย์สุลัยมาน ได้เดินทางพร้อมด้วยคณะทูตเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับราชสำนักอยุธยา ทั้งยังมีพ่อค้าชาวเปอร์เซียสองคนพี่น้องนำเรือสินค้าเข้ามาค้าขาย ภายหลังได้ตั้งถิ่นฐานสืบเชื้อสายมาจนถึงปัจจุบันซึ่งหมายถึงท่านเฉกมะหะหมัด (เฉกอะหมัด) นอกจากนี้ “บานา” หรือ “บานอ” ยังเป็นกลองชนิดหนึ่งของชาวเปอร์เซียที่มีอิทธิพล เป็นต้นแบบของรำมะนาในดนตรีไทย รวมไปถึง “เชร์ไน” ปี่ของภูมิภาคอาหรับ ซึ่งถือเป็นต้นแบบของปี่ชวาของไทย ซึ่งเดิมทีมาเลเซียรับอิทธิพลดังกล่าวมาก่อนและไทยรับต่อจากชาวชวาอีกทอดหนึ่ง

ธิดา สาระยา (2554) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “ประวัติศาสตร์มหาสมุทรอินเดีย” โดยหนังสือเล่มนี้ องค์รวมเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ของมหาสมุทรอินเดียและน่านทะเลเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในช่วงเวลาประมาณตั้งแต่ต้นตริสต์ศตวรรษถึงคริสต์ศตวรรษที่ 14 เป็นการมองประวัติศาสตร์ผ่านการค้ามหาสมุทรอินเดีย ซึ่งวิวัฒน์จากการค้าชายฝั่งทะเลจนถึงการค้าข้ามอารยธรรม จนกระทั่งกระบวนการค้าของมหาสมุทรอินเดียอันสัมพันธ์กับชนกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งมีบทบาทเกี่ยวข้อง โดยเฉพาะ “ชาวน้ำ” ทั้งในมหาสมุทรอินเดียและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ที่มีความเคลื่อนไหวทางการค้าเกี่ยวพันกัน นำไปสู่การเกิดพ่อค้า ผู้ประกอบการ และกลุ่มอาชีพ การศึกษาประวัติศาสตร์ของมหาสมุทรอินเดียตามหลักฐานข้อมูลซึ่งปรากฏในเล่มดังกล่าวพบว่า การค้า คือ

จังหวะและชีวิตของมหาสมุทรอินเดีย ซึ่งเคลื่อนไหวไปด้วยแรงผลักดันของชนทุกฝ่ายอันเข้ามามีบทบาทเกี่ยวข้องร่วมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชาวน้ำในน่านมหาสมุทรอินเดีย

พลับพลึง คงชนะ จินดา จำเริญ และสาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง (2551) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “อิหร่าน ภูมิลักษณ์ ประชาชน และวัฒนธรรม” โดยหนังสือเล่มนี้ เป็นการรวบรวมบทความที่มีความเกี่ยวข้องระหว่างไทย-เปอร์เซีย พบบทความที่มีความเชื่อมโยงกับการทำวิจัย คือ “การเขียนภาพนอกสถานที่กับภาพเขียนสุสานท่านเฉกอะหมัด” โดยการเล่าเรื่องผ่านประสบการณ์ตรงของรองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง บรรยายถึงประวัติเรื่องวงศ์เฉกอะหมัด อันปรากฏในหนังสือจดหมายเหตุประถมวงศ์สกุลบุนนาค ซึ่งเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) เรียงเรียงไว้ ในความตอนหนึ่งว่า “เดิมท่านเศรษฐีแขกสองคนนี้ เป็นแขกชาติมะห่น และเป็นชาวเมืองกุมในแผ่นดินเปอร์เซีย ท่านผู้พี่ชื่อ เฉกอะหมัด ท่านผู้น้องชื่อ มหหมัดสะอิด สองคนพี่น้องเป็นหัวหน้าพ่อค้าใหญ่ฝ่ายแขกทั้งปวง ท่านทั้งสองเป็นต้นเหตุพาพวกลูกค้าแขกชาติมะห่น คือแขกเจ้าเซ็น เข้ามาตั้งห้างค้าขายอยู่ในอยุธยา สยามประเทศ เมื่อจุลศักราช 965 ปีขาล จันวาศก เมื่อต้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระเจ้าบรมราชาทรงธรรมมหาประเสริฐ ซึ่งเป็นพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ที่ 22 ในกรุงเทพมหานครบวรทวารวดีศรีอยุธยาโบราณ

พวงนิล คำปังสุ์ (2555) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “ทางสายไหม” เนื้อหากล่าวถึงที่ความสำคัญของเส้นทางสายไหมย่านเปอร์เซียซึ่งอยู่ใต้อิทธิพลที่ราบสูงอิหร่านเสมอมา ประมุขเปอร์เซียไม่ว่าจะในราชวงศ์ใด ล้วนสามารถเกื้อหนุนและบั่นทอนการค้าบนเส้นทางสายนี้ได้ ความรุ่งเรืองของเปอร์เซียมิได้อาศัยแต่เส้นทางการค้าทางบกจากตะวันออก แต่ยังรวมถึงเส้นทางการค้าทางทะเลด้วย อ่าวเปอร์เซียเป็นเส้นทางใกล้สุดที่เชื่อมทะเลเปิดเข้ากับทางสายไหม พ่อค้าชอบใช้เส้นทางนี้แทนการตัดข้ามเอเชียกลาง เพราะแม้แต่เรือธรรมดาก็ใช้เลาะแนวชายฝั่งมหาสมุทรอินเดียมาขนสินค้าขึ้นฝั่งยังอ่าวเปอร์เซียได้

สุดารา สุจฉายา (2547) ได้เขียนบทความเรื่อง “ประวัติศาสตร์เก็บตกที่อิหร่าน (เปอร์เซีย) ย้อนรอยสายสัมพันธ์จากยุคสุวรรณภูมิถึงปัจจุบัน” กล่าวถึงเมืองกุม ซึ่งเป็นเมืองที่เอกสารหลายฉบับที่บรรยายเรื่องราวประวัติของเฉกอะหมัด ยึดเป็นเมืองที่เฉกอะหมัดเดินทางมายังอยุธยา นัยหนึ่ง เชค ญะอฟัวร์ อัล ฮาดีย์ ผู้เป็นนักการศาสนา นักเขียน อาจารย์ด้านประวัติศาสตร์อิสลามศึกษา เชื่อว่า เฉกอะหมัด มิใช่พ่อค้า หากเป็นผู้รู้ทางด้านศาสนาที่เดินทางไปเพื่อเป้าหมายการเผยแผ่ศาสนาอิสลามมากกว่า โดยมีข้อสนับสนุนจากการที่เรียกท่านว่า เฉก ซึ่งในภาษาอาหรับ หมายถึงหัวหน้าเผ่า แต่ภาษาเปอร์เซียหมายถึงผู้มีความรู้แตกฉานในด้านศาสนา คนที่เป็นเฉก หรือ เชค จะโพกผ้าสะระบั่นสีขาวบอกสถานะ ซึ่งปัจจุบันอิหร่านก็ยังคงยึดถือปฏิบัติอยู่ อีกทั้งเมืองกุมในเวลานั้นเป็นเมืองศาสนาอยู่แล้ว นักปราชญ์ผู้รู้คงแก่เรียนในวิชาศาสนามารวมกันอยู่มากมาย อาจถือเป็นศูนย์กลางของชีอะห์ก่อนที่ราชวงศ์ซาฟาวีจะประกาศเป็นศาสนาประจำชาติก็ว่าได้ และเมื่อศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อิสลามนิกายชีอะห์ได้กลายเป็นศาสนาประจำชาติแล้ว ในช่วงระยะเวลาคริสต์ศตวรรษที่ 17 พบร่องรอยของการเผยแผ่ศาสนาโดยนักปราชญ์ชาวอิหร่าน ที่เดินทางไปในสถานะพ่อค้าตามประเทศต่าง ๆ

อดุลย์ มานะจิตต์ (2552) ได้เขียนหนังสือที่มีชื่อว่า “อิหร่าน จากจักรวรรดิสู่รัฐอิสลาม” โดยหนังสือเล่มนี้กล่าวถึงอิหร่าน (ชาวเปอร์เซีย) วัฒนธรรมที่เด่นและมีอารยธรรมที่พัฒนาก่อนอิสลามมาหลายร้อยปี ในสมัยโบราณ เปอร์เซียเป็นอู่แห่งความคิดและความเชื่อที่มีให้แก่ศาสนาและปรัชญาของชาวเปอร์เซียและผู้ที่ไม่ใช่ชาวเปอร์เซีย นอกจากนี้ยังเป็นศูนย์แห่งการรวมองค์กรทางการเมืองที่มีพลัง ด้วยทฤษฎีรัฐศาสตร์ของเปอร์เซีย เชื่อมโยงให้เห็นแง่มุมทางปัญญาของเปอร์เซียก่อนสมัยอิสลาม ความคิดของนักปราชญ์สมัยก่อนราชวงศ์ซัสซานิยะฮ์หรือซัสซานิด ชี้ให้เห็นแนวโน้มไปสู่การมีพระเจ้าองค์เดียว โดยเฉพาะในตัวโซโรแอสเตอร์ แต่แนวโน้มดังกล่าวกลายเป็นลักษณะสำคัญของความคิดชาวเปอร์เซีย หลังจากที่มุสลิมพิชิตเปอร์เซีย ลักษณะคู่ของความดี-ความชั่ว หลักที่ให้แก่ความเป็นคู่ระหว่างพระเจ้ากับวัตถุ

3.2.2 ด้านชาติพันธุ์แขกในประเทศไทย

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายของคำว่า แขก ไว้ว่า คำเรียกชาวอินเดีย ศรีลังกา ปากีสถาน บังกลาเทศ อัฟกานิสถาน เนปาล ชวา มลายู ชาวเอเชียตะวันออกกลาง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 31) ซึ่งประเทศไทยถือได้ว่าเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์อย่างชัดเจน แต่ก็ต้องยอมรับว่ามีบางส่วนไม่น้อยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศเข้ามาประยุกต์ดังนั้นสังคมไทยจึงกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมอย่างหลากชาติพันธุ์ ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์แขกเป็นหนึ่งในความหลากหลายทางระบบสังคมการอยู่ร่วมกันของสยามประเทศ มีอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านจิตรกรรม ประติมากรรม การแต่งกาย อาหาร หรือกระทั่งดนตรี ซึ่งนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญด้านชาติพันธุ์แขกในประเทศไทยได้แบ่งกลุ่มแขกตามลักษณะทางชาติพันธุ์ได้ 9 กลุ่มดังนี้

3.2.2.1 แขกฮ่อ/หุย

ศุกรีย์ สะเร็ม (ม.ป.ป.: 2) กล่าวว่า เป็นเวลาราว 1,400 ปี ที่ชาวจีนซึ่งเป็นชนชาติแรก ๆ ของตะวันออกที่รับอิสลามโดยผ่านพ่อค้าอาหรับที่เข้ามาทำการค้าในเส้นทางแพรไหม (Silk Road) เมื่อกล่าวคำว่า “มุสลิม” เรามักจะคิดว่าเป็น “คนแขก” เชื้อสายมาเลย์อาหรับ ปากีสถาน อินเดีย บรรดาผู้นับถือศาสนาอิสลาม เป็นชนส่วนน้อยที่มากที่สุดของประเทศ ซึ่งมีทั้งหมด 56 ชนชาติ 55 ชนกลุ่มน้อย คือมุสลิมที่มีชื่อ “หุย” พวกมองโกลซึ่งมีชื่อว่า “เหมิง” (meng) พวกทิเบตที่มีชื่อว่า “จ้าง” (zhang) และพวกแมนจูเรียที่มีชื่อว่า “หมัน” ในปัจจุบันจีนมุสลิมอาศัยอยู่

อย่างหนาแน่นภายในมณฑลต่าง ๆ ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ คือ หูเปย ซินเกียง ส่วนทางยูนนาน พบว่ามุสลิมอาศัยอยู่อย่างหนาแน่นในมณฑลยูนนานและทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ชาวมุสลิมอาศัยอยู่แถบหนึ่ง เช่น ในอันเว่ย เป็นแหล่งที่มีมุสลิมอยู่อย่างหนาแน่นมากที่สุดแห่งหนึ่ง การขยายอาณาจักรของจีนจึงทำให้จีนประกอบด้วยคนหลากหลายเชื้อชาติที่มีความต่างไปจากเชื้อชาติเผ่าพันธุ์เดิม

ชาวจีนได้เดินทางและค้าขายกับดินแดนสุวรรณภูมิแห่งนี้ตั้งแต่ก่อนสมัยอาณาจักรสุโขทัย ดังมีบันทึกใน “จดหมายราชวงศ์หยวนจากพระเจ้าเล่งจงฮ่องเต้ราชโอรสขององค์กุบไลข่านถึงพ่อขุนรามคำแหงเรื่องชาวมลายู” ในสมัยอยุธยามีชุมชนชาวจีน (บางส่วนเป็นชาวจีนมุสลิม “หุย” มีความสนิทสนมกับชุมชนมุสลิมอาหรับ เตอร์กี มลายู และเปอร์เซีย ด้วยสายสัมพันธ์ทางการค้าและที่ตั้งชุมชนก็อยู่ในบริเวณใกล้กับชุมชนแขกมลายูและแขกมะกะสันด้วยในหัวเมืองและเมืองท่าสำคัญ ๆ ทางภาคใต้ ชาวจีนในอดีตที่ได้เข้าทำการค้าและแต่งงานเข้ารับศาสนาอิสลามกับชาวบ้านในหัวเมืองและเมืองท่าที่สำคัญของชาวมุสลิมในภูมิภาคนี้ เช่น เมืองปัตตานี กลันตัน เมืองสงขลา เมืองนครศรีธรรมราช

ชาวหุยเป็นมุสลิมกลุ่มหนึ่งในประเทศจีน มีประชากรประมาณ 10 ล้านคน คำว่า หุย ถูกใช้เป็นครั้งแรกโดยราชสำนักถัง ซึ่งหมายถึงชาวอุยเกอร์ (อุยกูร์) พันธมิตรของจีน ชาวจีนเรียกว่า “หุยเหอ” (Huihe) แต่การแยกคำว่าหุย มุสลิมแยกจากชาวอุยเกอร์ที่ไม่ใช่มุสลิมไม่แน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใดแต่นักวิชาการโดยทั่วไปยอมรับว่าคำว่า หุย ปรากฏขึ้นครั้งแรกในวรรณกรรมสมัยราชวงศ์ซ่ง ชื่อ “เหมิงชื่อไป่ทาน” (Mongxi bitan หรือ Amenu pottings) ต่อมาสมัยราชวงศ์หยวนตำราส่วนใหญ่ใช้คำว่า หุย แทนชาวมุสลิมและหนังสือเหล่านี้แยกชาวหุยออกจากเหวยอู่เอ่อ (WenwuTer) หรือเกาชางอุยเกอร์ (Gaochang Uyghur) ที่นับถือศาสนาพุทธสมัยราชวงศ์มองโกล คำว่าหุยจึงหมายถึงชาวมุสลิมจากเอเชียกลางและมุสลิมอื่น ๆ ชาวหุยก็คือชาวจีนฮั่นที่นับถือศาสนาอิสลามชาวหุยส่วนใหญ่จะอาศัยอยู่บริเวณพื้นที่ทุรกันดารทางตอนใต้ของเขตปกครองตนเองถึงแม้ว่าชาวหุยจะเป็นมุสลิมนับถืออิสลามในประเทศไทย ชาวจีนอันที่นับถืออิสลามจะเรียกว่า “จีฮ่อ” ในพม่าจะเรียกว่า“ ปันทาย” (Panthsy) และชาวจีนมุสลิมที่อยู่ในเอเชียกลางจะถูกเรียกว่า “ดันกัน” (Dangans HyBrake) เป็นที่รู้กันดีในประเทศจีนว่าชาวหุยหรือชาวจีนมุสลิมเป็นกลุ่มชนที่อดทนและกล้าหาญอย่างยิ่ง บรรพบุรุษของพวกเขาพ้นผ่านภยันตรายข้ามน้ำข้ามทะเลจากคาบสมุทรอาระเบียและแผ่นดินเปอร์เซียมาค้าขายยังจักรวรรดิจีน เมื่อพวกเขาตั้งรกรากสืบลูกหลานในประเทศจีนแล้วศิลปวัฒนธรรมของจีนอย่างหนึ่งที่ชาวหุยนิยมชมชอบเป็นพิเศษคือศิลปะการป้องกันตัวของจีนที่เรียกว่า กังฟู หรือ วูซู หรือ อู่ซู่เช่นกังฟูประเภทซุยเจียว (Shuai Chao หรือมวยปล้ำจีน) ชาวหุย

เป็นนักสู้ที่ห้าวหาญในอดีตพวกเขาจำนวนมากรับราชการทหารและสามารถไต่เต้าเป็นนายพลหรือแม่ทัพมากมายโดยเฉพาะในราว พ. ศ. 1951 ท่าน “เจิ้งเหอ” แม่ทัพเรือผู้ยิ่งใหญ่ชาวมุสลิมจีนได้เดินทางมาเยือนสร้างไมตรีกับอยุธยาด้วย

ชาวฮ่อทางภาคเหนือของไทยมุสลิมเชื้อสายจีนส่วนใหญ่อพยพมาจากมณฑลยูนนานซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของจีนนับตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 19 และปัจจุบันได้อาศัยอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ ของภาคเหนือ เช่น เชียงราย เชียงใหม่ ได้ตั้งชุมชนเช่นที่จังหวัดเชียงใหม่ชุมชนมัสยิดเฮดายาตูลอิสลาม (บ้านฮ่อ) ตั้งอยู่ใจกลางย่านไนท์บาซ่าชุมชนมัสยิด อัต-ตักวาย่านวัดเกต อำเภอเมืองทั้ง 2 มัสยิดอยู่กันคนละฝั่งแม่น้ำปิงชุมชนมัสยิดอัลเบี้ยน์ซาน (บ้านยาง) + ฝางชุมชนมัสยิดอัลเราะฮ์มะฮ์ (ท่าตอน) อำเภอแม่อาย มุสลิมที่มีเชื้อสายชาวยูนนานหรือ “ชาวฮ่อ” นั้นส่วนใหญ่เป็นพวกพ่อค้าที่เดินทางมาค้าขายบริเวณมณฑลยูนนานเข้าสู่ประเทศพม่าลาวและเข้าสู่ทางภาคเหนือของประเทศไทยคนกลุ่มนี้จะถูกคนพื้นเมืองทางภาคเหนือเรียกว่าเป็นพวก “จีนฮ่อ” ซึ่งมีเอกลักษณ์ทั้งทางด้านภาษาวัฒนธรรมวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างไปจากชาวจีนโพ้นทะเลกลุ่มอื่น ๆ ที่อพยพเข้ามาในประเทศไทย “จีนฮ่อมีลักษณะที่หลากหลายแบ่งเป็นได้หลายกลุ่มอพยพมาจากหลายส่วนของมณฑลยูนนานดังนั้นจึงมีพื้นฐานทางสังคมวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปจากประวัติการอพยพถิ่นฐานแบ่งได้เป็นกลุ่มๆ ดังนี้

1. กลุ่มพ่อค้าชาวยูนนานคือผู้ที่เดินทางค้าขายในช่วงหน้าหนาวและหน้าแล้งโดยใช้ม้าเป็นพาหนะในภาคเหนือของสยามในสมัยนั้นกองคาราวานของพวกพ่อค้าชาวยูนนานที่เดินทางค้าขายไปมาระหว่างเทือกเขาต่าง ๆ จากยูนนานและจังหวัดในภาคเหนือของไทยบุคคลท่านหนึ่งในกลุ่มนี้นามว่า เจ่งขงหลิง (อิบรอฮีม) เกิดเมื่อปี พ. ศ. 2416 ณ ตำบลหยีซี เมืองคุนหมิงมณฑลยูนนาน เมื่อท่านมาตั้งรกรากที่สยามประเทศราวในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ปลูกบ้านบนพื้นที่ราว 5 ไร่ ใกล้แม่น้ำปิง นาม “เฮือนหลวง” และได้ริเริ่มสร้างสุเหร่าบ้านฮ่อ (มัสยิดเฮดายาตุลอิสลาม) ตั้งตรงข้ามบ้านของท่านปัจจุบันอยู่ใจกลางย่านไนท์บาซ่า ท่านได้นอมเกล้าฯถวายที่ดินกว่า 100 ไร่ เพื่อให้เป็นที่ตั้งสนามบินเชียงใหม่ต่อองค์ล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 ซึ่งต่อมาได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากรัชกาลที่ 6 พระราชทานบรรดาศักดิ์ขุนซวงเลียงฦๅเกียรติและจากบรรดาศักดิ์นี่เองเจ้าแก้วนวรัฐเจ้าหลวงองค์ที่ 9 ของเชียงใหม่ได้ประทานนามสกุล วงศ์ลือเกียรติ เนื่องจากได้สร้างความเจริญให้กับจังหวัดเชียงใหม่และภาคเหนือ มีส่วนให้ความช่วยเหลือต่อทางราชการและคนส่วนรวมจึงเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้นำของชาวมุสลิมในสมัยนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2. กลุ่มชาวยูนนานอพยพเป็นผู้อพยพชาวยูนนานที่หลบหนีออกจากประเทศจีนเนื่องจากแรงกดดันทางการเมืองในช่วงศตวรรษที่ 19 ประเทศจีนปกครองโดยราชวงศ์เซ็งซึ่งดำเนินนโยบายบีบคั้นและทำการกดขี่ชาวจีนแมนดารินเป็นอย่างมากจนปี ค.ศ. 1856 มุสลิมชายยูนนานทั้งหลายจึงได้รวบรวมตัวกันต่อต้านพื้นที่แถบตะวันตกของมณฑลยูนนานและตั้งเมืองตาลีฟูเป็นเมืองหลวงของยูนนานแต่ต่อมาภายหลังผู้นำมุสลิมคือ ตู้เหวินซิ่ว หรือ สุลต่านสุลัยมาน บินอับดุลเราะห์มาน ชาวยูนนานถูกสังหารจึงทำให้ชาวมุสลิมถูกไล่ล่าสังหารอย่างโหดร้าย คนจำนวนนับแสนถูกเข่นฆ่า จากเหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้มุสลิมชาวยูนนานเป็นจำนวนมากหลบหนีเข้าสู่ประเทศพม่า เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณลุ่มน้ำสาละวินและทางภาคเหนือของไทย

นอกจากนี้ศุกรีย์ สะเร็ม ยังได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชาติพันธุ์มุสลิมจีน (แขกฮ่อ/หุย) เพิ่มเติมจากงานเขียนของตนอีกว่า

> *ประมาณ 600 ปีที่แล้ว เจิ้งเหอ เข้ามาในไทย เป็นจีนมุสลิม การเดินทางเข้ามามีหลาย mission รวมทั้งการไปเมกกะ กลุ่มจีนกลุ่มที่ 2 เข้ามาจากแหลมมลายู มาตั้งชุมชนแถวบางปู ปัตตานี แถวกรือเซะ แถวยะหริ่ง เป็นมุสลิม หน้าตามลายูปนจีน หน้าตาจีนมาก แต่เป็นคนมุสลิม ทุกคนที่เป็นมลายูจะถูกเรียกเป็นมลายูหมดเลย ทั้งที่บางคนเป็นจีน เป็นอินเดีย meaning ของมลายูหมายถึง กลุ่มอิสลามไปในตัวเสร็จ เป็นความแรงของกลุ่มมลายู เพราะฉะนั้นถ้าจีนเป็นอิสลาม เขาก็จะเรียกว่ามลายูด้วย แต่คนมลายูแท้ ๆ ถิ่นเดิมที่เค้าไม่ได้รับอิสลามกลับไม่เรียกตัวเองว่าเป็นมลายู ทั้งที่ชาติพันธุ์เป็นมลายู คนมลายูเรียกพวกนี้ว่า ซีแย หมายถึง สยาม กลุ่มที่ 3 ประมาณ100 ปี เข้ามาค้าขาย แต่ไม่ได้ตั้งชุมชน ก็คือมุสลิมจีนที่มาจากตอนใต้ประเทศจีน จนกระทั่งจีนแผ่นดินใหญ่ปฏิวัติ พวกนี้ก็กลับบ้านไม่ได้ ก็เลยตั้งชุมชนอยู่ตามชายแดนประเทศไทยทางตอนเหนือประเทศไทย ปัจจุบันชุมชนจีนมุสลิมจีนทางภาคเหนือใหญ่มาก มีที่เชียงใหม่กับเชียงราย* (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

ภาพที่ 3.1 เจิ้งเหอ: แขกฮ่อ/หุย
แหล่งที่มา: http://finance.hcu.ac.th/?p=2927

จากการศึกษาเอกสารประกอบกับคำสัมภาษณ์พบว่า กลุ่มชาวมุสลิมในประเทศจีนหรือที่เรียกว่าชาวหุย มีประชากร 10 ล้านคนโดยประมาณ คำว่าหุย หมายถึงชาวอุยเกอร์ (อุยกูร์) ถูกใช้เป็นครั้งแรกโดยราชสำนักถัง ปรากฏขึ้นครั้งแรกในวรรณกรรมสมัยราชวงศ์ซ่งชื่อ “เหมิงชื่อไป่ทาน” (Mongxi bitan หรือ Amenu pottings) ซึ่งชาวจีนเรียกว่า “หุยเหอ" (Huihe) แต่การแยกคำว่า หุย มุสลิมแยกจากชาวอุยเกอร์ที่ไม่ใช่มุสลิมไม่แน่ชัดว่าเกิดขึ้นเมื่อใด คำว่า หุย เป็นคำนิยมเรียกชาวจีนมุสลิมในประเทศไทย หากแต่มิใช่ในเขตแดนดังกล่าวจะมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไปตามแต่ภูมิประเทศ เช่น ในประเทศจีนจะเรียกชาวมุสลิมจีนว่า “จีฮ่อ” ในประเทศเมียนมาร์จะเรียกว่า “ปันทาย” (Panthsy) และชาวจีนมุสลิมที่อยู่ในเอเชียกลางจะถูกเรียกว่า “ดันกัน” (Dangans HyBrake) ลักษณะเด่นในด้านอุปนิสัยของชาวหุยคือความกล้าหาญชาญชัย ใคร่รู้ในศิลปะการป้องกันตัวโดยเฉพาะกังฟู หรือ วูซู หรือ อู่ซู่เช่นกังฟูประเภทซุยเจียว (Shuai Chao หรือมวยปล้ำจีน) ทั้งยังเชี่ยวชาญด้านการค้าและการรบ

มุสลิมจีนที่ปรากฏในประเทศไทยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มด้วยกัน กลุ่มที่ 1 คือกลุ่มของเจิ้งเหอ แม่ทัพเรือผู้ยิ่งใหญ่ชาวจีนมุสลิมที่ได้เดินทางมาสร้างสัมพันธไมตรีกับอยุธยาในราว พ.ศ.1951 กลุ่มที่ 2 คือชาวมุสลิมจีนที่อพยพมาจากแหลมมลายู ซึ่งจะมิได้เรียกชนกลุ่มนี้ว่าชาวมุสลิมจีนแต่จะเรียกรวมว่าชาวมลายูทั้งหมด ข้อสังเกตคือชาวมลายูแท้ ๆ ที่ไม่ได้นับถือศาสนาอิสลามกลับไม่เรียกแทนกลุ่มของตนว่า มลายู กลุ่มที่ 3 คือกลุ่มมุสลิมทางตอนใต้ของประเทศจีน มักเข้ามาตั้งถิ่นฐานละแวกชายแดนทางตอนเหนือของประเทศไทย เช่น เชียงราย เชียงใหม่ โดยได้ตั้งชุมชนมัสยิด

เฮดายาตูลอิสลาม (บ้านฮ่อ) ตั้งอยู่ใจกลางย่านไนท์บาซ่า ชุมชนมัสยิดอัต-ตักวา ย่านวัดเกต อ.เมือง จังหวัดเชียงใหม่ ทั้ง 2 มัสยิดอยู่คนละฝั่งกับแม่น้ำปิง นอกจากนี้ยังมีชุมชนมัสยิดอัลเบี้ยน์ซาน (บ้านยาง) และชุมชนมัสยิดอัลเราะฮ์มะฮ์ (ท่าตอน) อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพที่ 3.2 แขกฮ่อ/หุย

แหล่งที่มา: https://supchina.com/2019/09/27/chinese-crackdown-on-islam-reaches-henan/

3.2.2.2 แขกจาม

ศุกรีย์ สะเร็ม (ม.ป.ป.: 3) กล่าวว่า ชาวสยามเรียกชาวจามปาว่า แขกจาม หรือ อาสาจาม บ้างเรียก บนีจาม ต่อมาได้เรียกว่าพวกแขกครัว หรือ แขกบ้านครัว อันมาจาก แขกจามปา บ้านยกครัว อาณาจักรโบราณของจามปาหรือจัมปาประเทศ อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 7 ตั้งอยู่บริเวณตอนกลางและตอนใต้ของเวียดนามปัจจุบัน ส่วนใหญ่สืบเชื้อสายในราวพุทธศตวรรษที่ บันทึกของชาวจีนในราวพุทธศตวรรษที่ 10 ได้เขียนเรื่องราวของชาวหลินยี่หรือชาวจามว่า ชาวบ้านสร้างบ้านด้วยอิฐแล้วฉาบด้วยปูน หญิงและชายมีผ้าฝ้ายผืนเดียวห่อหุ้มร่างกายและชอบเจาะหูและห้อยห่วงเหล็ก ผู้ดีใส่รองเท้าหนัง พวกไพร่เดินเท้าเปล่า พระราชาทรงพระมาลาทรงสูง ทรงช้าง และล้อมรอบด้วยบริวารถือธง

ชาวจามเริ่มรับศาสนาอิสลามในพุทธศตวรรษที่ 15 จากการค้าขายกับชาวอาหรับ ศาสนาอิสลามก็เริ่มแพร่หลายมากขึ้น จนกระทั่งพุทธศตวรรษที่ 22 ประชาชนทั่วไปนับถือศาสนาอิสลามมากขึ้นตามไปด้วย จามปาเคยรุ่งเรืองในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14-15 จากนั้นอาณาจักรก็ค่อย ๆ เสื่อมถอยลงเมื่อแพ้สงครามกับอาณาจักรไตเวียด-ทางตอนเหนือและอาณาจักรเขมร ทางใต้ชาวจามบางส่วนได้อพยพมาตั้งชุมชนที่กำปงจามในเขมร บ้างไปที่เมืองจำปา (จามปาสักในลาวบ้าง มาในอาณาจักรสยามมาเป็นกองอาสาจามในอยุธยา ชาวจามบางสายได้ออกทะเลไปขึ้นฝั่งตั้งชุมชนที่

บ้านพุมเรียงเมืองไชยาและบางสายได้ไปขึ้นฝั่งตามหัวเมืองมลายูด้วยมีศาสนาวัฒนธรรมกับภาษาที่สอดคล้องใกล้ชิดสื่อสารกันเข้าใจกัน

พ.ศ.1856 พ่อขุนรามคำแหงแห่งกรุงสุโขทัยได้เคยเข้าที่อาณาจักรจามปา ต่อมาในสมัยอยุธยาชาวจามเหล่านี้น่าจะถูกกวาดต้อนต่อมาจากดินแดนของอาณาจักรจามปามาตั้งแต่สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 แล้วตั้งถิ่นฐานอยู่ในปริมณฑลของนครธมจนเมื่อถูกเจ้าสามพระยาโจมตี เขมรจึงเริ่มถูกกวาดต้อนชาวจามมาสู่อยุธยา ในมณเฑียรบาลของสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถว่ามีกองอาสาจามเป็นหน่วยรบที่สำคัญของทัพสยาม มีพระราชบังสันเป็นจางวางอาสาจามซ้ายขวาถือศักดินา 2000 หลวงวิสุทธรยา ปลัดจางวางซ้าย ถือศักดินา 800 หลวงสรรเสนี เจ้ากรมอาสาจามขวาถือศักดินา 1600 และมีขุนเขมฤทธิไกร ขุนไชยภักดี ขุนไชยเสนี หลวงศรีมหาราชา ขุนรามเดช ขุนนเรนทรภักดิ์ ขุนพรเสนี หลวงรักษามาณ ขุนวิสุทธสงคราม

หลักฐานสำคัญอีกประการคือหนังสือจดหมายเหตุที่ฝรั่งเขียนไว้ว่า ในสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรมทรงครองอยุธยาได้มีราชทูตจากจามปาเข้ามา ณ อยุธยาถิ่นฐานชาวจามในอยุธยา ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นมีประชาคมอยู่บริเวณคลองคูจามหรือที่เอกสารเก่าเรียกว่า “ปทาคูจาม” แปลว่า ค่ายคูของชาวจามซึ่งอยู่ตอนใต้ของเกาะเมืองใกล้กับคลองตะเคียน อาสาจามยังเป็นแม่กองดูแลเรือรบน้อยใหญ่ที่บริเวณปากคลองตะเคียนในอยุธยา ตามบันทึกว่าด้านปากคลองตะเคียนนั้นมีโรงเรือรบทะเลน้อยใหญ่ต่าง ๆ ไว้ในโรงอู่เรียงกันตามแม่น้ำใหญ่ท้ายเรืออยู่ปากอู่ลำเรือขวางแม่น้ำ ทุกลำใส่โรงละลำบ้างโรงละสองบ้าง มีเรือใหญ่ท้ายสำเภาเป็นเรือรบทะเล 30 ลำ เรือเล็กท้ายปลา เรือรบทะเล 100 ลำ ทำด้วยไม้ตะเคียนทั้งสิ้น โรงนั้นปักเสาไม้มะค่า หลังคามุงกระเบื้องลูกฟูก มีฝาแลประตู มีผู้รักษาทั้งนายแลไพร่ พระยาราชบังสันดูแลเป็นแม่กอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในสมัยสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในการกู้เอกราชครั้งแรกและได้จัดกองทัพสยามประเทศ ในภายหลังต่อมาโดยมีกองอาสาจามซึ่งถือว่าเป็นกองทหารชั้นดีและมีพระยาราชบังสันเป็นจางวางอาสาจามคุมกองกำลังสำคัญในช่วงปลายแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งในช่วงนี้มีขุนศึกและขุนนางมุสลิมที่รับใช้อยู่ใกล้ชิดคอยู่หลายท่าน เป็นมุสลิมที่มีเชื้อสายมาจากหลากหลายชาติ เช่น อาหรับ ชวา มลายู เปอร์เซีย มะหง่น เตอร์กี ในปี พ. ศ. 2231 โดยพระยาราชบังสันจางวางอาสาจามได้มีส่วนร่วมกับชุมชนมุสลิมเมืองบางกอกและกำเนิดของสุเหร่ากะฎีใหญ่ (มัสยิดต้นสน) ปากคลองบางหลวงซึ่งเป็นชุมชนมุสลิมที่มาจากหลายเชื้อชาติแต่เนื่องจากมาอาศัยในเมืองไทยมานาน บางส่วนได้เปลี่ยนไปนับถือพุทธศาสนาแต่ส่วนใหญ่ยังคงนับถืออิสลามตามบรรพบุรุษ เช่น สายของสุลต่านสุลัยมานชาห์ แขกมลายู ซึ่งอพยพมาจากเมืองสาเลปในชวากลางที่เข้ามา

ตั้งถิ่นฐานในไทยมาช้านานตั้งแต่ต้นสมัยอยุธยาตอนต้น ต่อมาได้เกี่ยวพันแต่งงานกับสายสกุลสุลต่านสุลัยมานชาห์และเชื้อสายเปอร์เซียในสกุลท่านเฉกอะหมัดด้วย

ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชมีขุนศึกสายขุนนางแขกที่สำคัญ เช่น พระยาท้ายนา พระรามเดโช พระยายมราช พระยาสีหราชเดโช พระยาราชบังสัน ซึ่งรับใช้การสงครามจนเป็นที่โปรดปรานยิ่งและล่วงเลยมาจนถึงกรุงธนบุรี กรุงรัตนโกสินทร์ ในกรมอาสาจามและกรมท่าขวา กรมอาสา (แขก) จามตั้งแต่สมัยอยุธยามีความรับผิดชอบด้านการเดินเรือทะเลทั้งการค้าและการศึกในฝ่ายทหารเรือและเป็นพนักงานกำปั้นหลวง ตั้งแต่รัชสมัยพระนารายณ์มหาราชจนถึงรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ในการศึกยุทธการทางเรือที่ปากแม่น้ำเจ้าพระยา พ.ศ.2436 ณ ป้อมพระจุลกับเรือรบหลวงมกุฎราชกุมาร และที่ยุทธนาวีเกาะช้าง จังหวัดตราด เมื่อ 3 พ.ค.2488 มีทหารเรือจากกองอาสาจามก็ได้พลีชีพหลายท่าน ในช่วงสงครามเสียกรุงครั้งที่สอง ชุมชนชาวจามหรือกองอาสาจามในอยุธยานี้ก็เป็นกำลังหลักส่วนหนึ่งในการสู้รบกับการรุกรานของพม่าด้วย แต่ภายหลังเสียกรุงครั้งที่ 2 แล้วชาวจามที่รอดก็ได้เข้าร่วมกับพระยาตาก ซึ่งต่อมาคือพระเจ้ากรุงธนบุรีในรัชกาลพระเจ้ากรุงธนบุรี มีการรุกรานเขมรและได้อพยพยกครอบครัวชาวจามปามาเพิ่มเติมอีก

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้เกิดสงครามเก้าทัพขึ้นจึงได้มีการเกณฑ์อาสาจามเข้าร่วมรบกับพม่าจนได้รับชัยชนะ รัชกาลที่ 1 จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าพระราชทานที่ดินผืนหนึ่งบริเวณป่าไผ่ ทุ่งพญาไท เป็นบำเหน็จในสงครามใหญ่นี้เพื่อเกียรติและเป็นแหล่งรวบรวมตั้งชุมชนกองอาสาจามปา ต่อมาได้สร้างสุเหร่ากองอาสาจาม มัสยิดยามีดุลค็อยรียะห์ มัสยิดบ้านครัว โดยพระยาราชบังสัน (แม้น) เป็นหัวหน้านำการก่อสร้าง ผู้ทำนุบำรุงต่อมาคือพระยาราชบังสัน (ฉิม) ผู้เป็นบุตรพระยาราชบังสัน (แม้น) และเป็นผู้ที่นำชาวมลายูปัตตานีมาพักที่บ้านครัวในสมัยรัชกาลที่ 3 ก่อนจะนำไปตั้งถิ่นฐานยังคลองแสนแสบ มีนบุรี หนองจอก พระยาราชบังสัน (ฉิม) เรียกสุเหร่านี้ว่า สุเหร่าคลองนางหงส์ และต่อมาเรียกกันว่าสุเหร่าเก่า ที่ดินมีเนื้อที่ 14 ไร่ 1 งาน 8 ตารางวา เป็นโฉนดของกระทรวงพระคลังมหาสมบัติเพื่อให้ทำมาหากินอยู่ร่วมกัน มีต้นไม้ใหญ่เป็นแนวเขต และมีร่องน้ำตามธรรมชาติไหลผ่านริมคลองมหานาคและคลองนางหงส์ ต่อมาคือชุมชนบ้านครัวเขตราชเทวีในปัจจุบัน และในรัชสมัยล้นเกล้ารัชกาลที่ 6 ถึงรัชกาลที่ 7 บ้านครัวยังเคยเป็นนามของตำบลว่า ตำบลบ้านแขกครัว อำเภอดุสิต จังหวัดพระนคร ดังนั้นมุสลิมอาสาจาม บ้านแขกครัว นับเป็นชุมชนอย่างเป็นทางการชุมชนแรกของทุ่งพญาไทแห่งนี้ และมัสยิดบ้านครัว มัสยิสยามีดุลค็อยรียะห์ หรือสุเหร่ากองอาสาจาม จึงถือเป็นมัสยิดหลังแรกในฝั่งพระนครนี้อีกด้วย

นอกจากนี้ศุกรีย์ สะเร็ม ยังได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชาติพันธุ์แขกจามเพิ่มเติมว่า

จามเนี่ยมี 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ จามตั้งแต่สมัยอยุธยา จามเป็นมลายูกลุ่มหนึ่งที่ไปตั้งชุมชนทางตอนใต้ของเวียดนาม เคยรบแพ้รบชนะกับพวกเวียด สุดท้ายแพ้พวกเวียด ก็เลยต้องร่นอาณาเขตเข้ามาในเขมร แล้วก็เคยรบกับเขมร เคยชนะเขมร ต่อมาเวลาพ่าย ก็ตั้งเหมือนเขตปกครองตัวเองบาง ๆ จนกระทั่งสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถยกทัพไปรบกับเขมร ปรากฏว่ารบชนะเขมรแล้วเอาจามเนี่ยซึ่งเป็นศัตรูของเขมร เอาเข้ามาในอยุธยา อันนี้ยุทธศาสตร์ของสยาม ศัตรูของศัตรูคือมิตร เราเลี้ยงจามไว้ยันกับเขมร นี่คือวิธีการการจัดการความมั่นคง พวกจามเนี่ยมีความสามารถในเรื่องการเดินเรือ ตั้งเป็นกองอาสาจาม

กลุ่มที่ 2 จามที่มาในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นจามที่พูดเขมร มาอยู่ที่บ้านครัว ทำไมถึงมาอยู่ที่นี่ สมัยรัตนโกสินทร์มีการตั้งกรุงเสร็จ ปรากฏว่าปัญหาสำคัญคือความมั่นคง ตอนนั้น ร.1 ท่านทราบว่าเวียดนามจะบุก เพราะเห็นว่าเพิ่งตั้งเมืองใหม่ คงจะอ่อนแอ เมื่อท่านทราบก็แก้ปัญหา มาสร้างป้อมที่ปากแม่น้ำเจ้าพระยา เอาพวกมลายูปัตตานีมาตั้งชุมชนที่นี่ เอาพวกอาสาจามที่มีความสามารถด้านการรบแถวคลองบางหลวง ย้ายมาตั้งชุมชนตรงบ้านครัวตรงข้ามสนามกีฬาแห่งชาติประมาณปี 2330 ซึ่งเก่าแก่มาก เป็นชุมชนแรกที่มาตั้งที่ตรงป่าไผ่ ทุ่งพญาไท (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

ภาพที่ 3.3 แขกจาม

แหล่งที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki/ham-Muslims-Cambodian.JPG

จากการศึกษาทางเอกสารและคำสัมภาษณ์ พบว่า แขกจาม เดิมทีตั้งถิ่นฐานอยู่ในอาณาจักรจามปาทางตอนใต้ของเวียดนามในราวศตวรรษที่ 7 ซึ่งอาณาจักรดังกล่าวนี้เคยรุ่งเรืองถึงขีดสุดในช่วงศตวรรษที่ 14-15 และเสื่อมอำนาจลงเป็นระยะภายหลังจากการผ่ายสงครามอาณาจักรไตเวียด ผลจากเหตุการณ์ดังกล่าวจึงทำให้ชาวจามจำต้องอพยพถิ่นฐานโดยบางส่วนได้

กระจายเข้าไปตั้งรกรากในเขมร บางส่วนเข้ามาตั้งแหล่งพำนักเป็นการถาวรในกรุงศรีอยุธยา สยามประเทศ ชาวจามมีบทบาทสำคัญเป็นส่วนหนึ่งของฟันเฟืองอันขับเคลื่อนกระบวนการยุทธศาสตร์การรบของชาติสยามในนามของกองกำลังอาสาจามเข้าร่วมทำศึกสงครามเพื่อปกป้องผืนแผ่นดินไทย เช่น ร่วมสู้รบกับพม่าในคราวเสียกรุงครั้งที่ 2 ของสยาม ทำศึกสงครามเก้าทัพในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้รับพระราชทานที่ดินหนึ่งผืนบริเวณป่าไผ่ ทุ่งพญาไท เพื่อเป็นบำเหน็จในการมีชัย

3.2.2.3 แขกมลายู

ศุกรีย์ สะเร็ม (ม.ป.ป.: 4-5) กล่าวว่า “มลายู (Melayu)” คือกลุ่มชนพื้นดินเดิมที่อาศัยอยู่ ณ คาบสมุทรแห่งแหลมมลายูและจากหมู่เกาะชวา สุมาตรา ฟิลิปปินส์ ฯลฯ หรือมาลัยทวีป เรียกในภาษามลายูว่า นูซันตาวา คือภูมิภาคหรือโลกมลายู (UNESCO ทำการศึกษาในหัวข้อ Malay Cultural Studios Project-1972 ได้อธิบายความหมายของโลกมลายูว่าคือกลุ่มชนที่รวมกันอยู่ในแถบมลายู โปลินีเซีย ซึ่งมีอาณาเขตที่กว้างขวางจากเกาะมาดากัสการ์ทางตะวันตกจนถึงเกาะอิสเตอร์เหนือหรือที่ชาวมลายูเรียกว่าเกาะปัสกะห์ (Pulau Pagkah) ทางตะวันออกรวมทั้งเกาะไต้หวันและชวาทางด้านเหนือจนถึงหมู่เกาะอินโดนีเซียและนิวซีแลนด์ทางใต้)

บนหน้าประวัติศาสตร์ชาติของชาวมลายูกลุ่มต่าง ๆ ที่ชาวสยามประเทศรู้จักเช่น แขกตานี จากรัฐปาตานีดารุสสลาม (จังหวัดปัตตานี จังหวัดนราธิวาส จังหวัดยะลา และบางส่วนของจังหวัดสงขลา จังหวัดสตูล) บางช่วงจะหมายรวมถึงเมืองกลันตัน เมืองปะลิส เมืองไทรบุรี (เคดาห์) เมืองตรังกานู เมืองเปรัค ฯลฯ หรือ “รัฐมาลัย” แขกมะกะสัน (จากเมืองมากาซา เกาะสุลาเวสี) แขกยะหวา (บ้างเรียก “ยาวอ” จากเกาะชวา) แขกมะลักกา (จากเมืองมะละกา แหลมมลายู) แขกมีนังกาเบา (จากเกาะสุมาตรา เกาะเรียว ประเทศอินโดนีเซียและรัฐเนกรีเซมบิลัน ประเทศมาเลเซีย) แขกมุหงิด (จากเกาะเซลีเบส บ้างเรียกเพี้ยนเสียงเป็น ยุหงิด) แขกยาโฮ (จากเมืองยะโฮร์) แขกแปะไหร (จากเมืองเปอร์ลิส หรือเมืองเปรัก) แขกเมืองไทร (จากเมืองไทรบุรี คือรัฐเคดาห์ในปัจจุบัน) แขกเมืองสิงฆรานคร (สิงขร-ภูเขา) จากเมืองสงขลา พัทลุง

แขกมลายู บ้างเรียกแขกมัวร์ (Moors เป็นคำที่ชาวยุโรปใช้เรียกชาวอาหรับ เบอร์เบอร์มุสลิมจากอาณาจักรอันดาลุส ที่เคยปกครองยุโรปตอนใต้และแอฟริกาเหนือ แต่หลายครั้งที่ชาวยุโรปจะใช้เรียกชาวมุสลิมทุกเชื้อชาติที่ได้เดินทางไปพบรวมทั้งชาวมลายูที่นับถืออิสลามด้วย) เป็นชนพื้นเมืองดั้งเดิมแห่งหมู่เกาะและแหลมมลายูรวมทั้งแผ่นดินสุวรรณภูมิ เข้ามามีความสัมพันธ์กับสยามตั้งแต่ก่อนยุคสุโขทัยทั้งจากการค้า การสงครามและมาตั้งชุมชนเป็นไพร่

พลเมืองหรือผูกค้ามาเป็นทาส มีการค้นพบเครื่องกระเบื้องสังคโลกสุโขทัยมากมายในสภาพดีมากที่อินโดนีเซียและมาเลเซีย

สยามประเทศยอมรับในความเข้มแข็งของชาวมลายูโดยจัดตั้งเป็นกองกำลังทหารอาสามลายูร่วมกับชาติต่าง ๆ อันเป็นกำลังรบหลักอีกทั้งได้นำรูปภาพทหารอาสาแขกมลายูไปเขียนหรือสลักเป็นภาพนูนต่ำเป็นทวารบานของอาคารสำคัญต่าง ๆ ทั้งพระบรมมหาราชวังและวัดหลวงและยังได้นำชื่อไปตั้งชื่อปืนใหญ่ต่าง ๆ ที่ปัจจุบันบางกระบอกยังตั้งไว้ที่หน้ากระทรวงกลาโหม เช่น 1. ชวาร่ากฤช 2. มหิงคทะลวงฟัน 3. มักกะสันแหกค่าย ส่วนปืนใหญ่พญาตานีหรือศรีปาตานั้นเป็นนามเดิมของปืนแต่แรกสร้างในรัชสมัยพุณผ่านอิสมาอีลชาร์โดยเป็นปืนทอง (สาริด) กระบอกเดียวที่มีความยิ่งใหญ่งดงามและมีอำนาจการยิงสูงสุดในยุคนั้น

จากบันทึกของหนังสือ “ประวัติศาสตร์ธรรมชาติและการเมืองแห่งราชอาณาจักรสยามในสมัยอยุธยา” ของนิโกลาส์ แชร์แวส ระบุว่า “พวกมลายูมีอยู่มากมายเหลือคณานับ” และ “ชาวมลายูซึ่งเป็นส่วนใหญ่ของประชากรนับถือศาสนาอิสลาม” ชุมชนชาวมลายูในสมัยอยุธยาเป็นชุมชนต่างชาติขนาดใหญ่มาก ขุนนางและพ่อค้าจะตั้งบ้านอยู่ในเขตเกาะเมืองรวมกับชุมชนชาวอาหรับ-เปอร์เซียที่ถนนแขกมัวร์ ส่วนที่เป็นทหารอาสาหรือทำการเกษตรประมงจะตั้งอยู่ที่คลองตะเคียน คลองปทาคูจามทางตอนใต้เกาะเมืองอยุธยาร่วมกับชาวต่างชาติอื่น เช่น แขกจามปา โปรตุเกส จีนชาวมลายูมีมาจากหลายถิ่น เช่น จากปัตตานี ชวา มักกะสัน และตลอดสมัยอยุธยาภาษามลายูคือภาษาอย่างเป็นทางการที่ใช้ในการติดต่อในกิจการต่างประเทศด้านต่าง ๆ ของราชสำนักอยุธยา

คาโต๊ะโมกอล บิดาสุลต่านสุลัยมาน ซาร์ จากแผ่นดินมลายูแห่งเกาะชวากลางได้ลี้ภัยรบกวนจากพวกฝรั่งเข้ามาอยู่ที่บ้านหัวเขาแดง สงขลา โดยมีจดหมายเหตุฝรั่งเศส พ. ศ. 2542 ระบุว่า “สุลต่านสุลัยมานชาร์ ได้สถาปนาตนเองขึ้นเป็นเจ้าเมืองชิงมูราดารุสสลาม” ต่อมาคือเมืองสงขลาและพัทลุง

เดิมทีหัวเมืองในแหลมมลายู สมัยอาณาจักรมัชปาหิตมีชาวอาหรับและชาวอินเดียที่นับถืออิสลามต่างพากันเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายเผยแพร่ศาสนา ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 10 (ประมาณ พ. ศ. 1500 เศษ ช่วงอาณาจักรลังกาสุกะ) ศาสนาอิสลามได้เผยแพร่เข้าสู่ปาตานีฯ ปาหังและเข้าสู่มาละกาสมัยอาณาจักรสุโขทัย (พ. ศ. 1792-1981) (ศุกรีย์ สะเร็ม, ม.ป.ป.: 4)

ในรัชสมัยรัชกาลที่ 1 ราวเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2329 รัฐปามานีฯ ได้พ่ายสงครามประเพณีกับสยาม จึงได้มีการอพยพเชลยศึกจำนวนมากขึ้นมาที่กรุงเทพฯ กลุ่มเชื้อพระวงศ์ขุนนาง และผู้มีฝีมือช่างได้ไปตั้งชุมชนชนนิคมแขกที่ถัดจากวังหน้าของกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิง

หนาถ คือบริเวณวัดชนะสงครามถึงริมแม่น้ำตรงป้อมพระสุเมรุและคลองบางลำพู คือชุมชนมัสยิดจักรพงษ์ ย่านบางลำพูถึงย่านมัสยิดตึกดินในปัจจุบัน นับเป็นนิคมต่างชาติที่ใหญ่ที่สุดในเขตพระนครของเกาะรัตนโกสินทร์ ส่วนพวกทหาร นักการศาสนาและพลเรือนไปสมทบรวมกับแขกจามบ้านเทครัวที่ทุ่งพญาไทและไปไว้สมทบกับมอญ ที่ปริมณฑล เช่น บ้านปากลัด เมืองพระประแดง บ้านสวนพริกไทย จังหวัดปทุมธานี บ้านท่าอิฐ จังหวัดนนทบุรี ส่วนเมืองปาตานี ให้แบ่งออกเป็น 7 หัวเมืองใหญ่ และในรัชสมัยรัชกาลที่ 2 ถึงรัชกาลที่ 5 ก็ได้อพยพชาวมลายูจำนวนรวมแล้วนับหมื่นคน

แม้ว่าชาวมลายูจะมีวัฒนธรรมแข็ง แต่เนื่องด้วยความชัดเจนของศาสนาอิสลาม วัฒนธรรมมลายูหรือวัฒนธรรมแต่เดิมจะยังคงใช้อยู่ได้โดยต้องสอดคล้องกับหลักอิสลาม ชาวไทยเชื้อสายมลายูหรือมาลายู หรือมาเลย์ กลุ่มต่าง ๆ รวมทั้งชาวมลายู คนทะเล / โอรังลาอุตหรืออุรักลาโวย ชาวเล และชาวซาไก ได้กระจายตัวประสานอยู่ทั่วประเทศและเป็นชาติพันธุ์ส่วนใหญ่ของคนในทางภาคใต้ของประเทศโดยนับถืออิสลามเป็นหลัก นับถือพุทธศาสนาบ้างใน 5 จังหวัดชายแดนใต้

นอกจากนี้ศุกรีย์ สะเร็ม ยังได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชาติพันธุ์แขกมลายูเพิ่มเติมว่า *“มลายูนี่นานมาก เยอะมาก เพราะมลายูเป็นคนในพื้นที่และกลุ่มมลายูมาล้อมประเทศไทยบริเวณ southeast asia เต็มไปหมดเลย บริเวณอ่าวตังเกี๋ย เวียดนามใต้ ยาวลงมาถึงอินเดียตอนใต้ มาเลเซีย อินโดนีเซีย คือกลุ่มมลายู พวกทวารวดีในมอญก็เป็นกลุ่มชาติพันธุ์มลายู กลุ่มหมู่เกาะอินโดนีเซีย บรูไน มาเลเซีย มาถึงนครศรีธรรมราช เพชรบุรี”* (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากการศึกษาเอกสารและคำสัมภาษณ์ พบว่า แขกมลายู มีชื่อเรียกตามภาษามลายูว่า นูซันตาวา เป็นกลุ่มชนพื้นเมืองเดิมที่อาศัยอยู่บริเวณคาบสมุทรแห่งแหลมมลายูและจากหมู่เกาะชวา สุมาตรา ฟิลิปปินส์ หรือมาลัยทวีป พบกระจายอยู่บริเวณโดยรอบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (อ่าวตังเกี๋ย เวียดนาม มาเลเซีย อินโดนีเซีย บรูไน) ชาติพันธุ์ดังกล่าวประกอบไปด้วยการจัดแบ่งกลุ่มอย่างหลากหลาย (ที่จัดอยู่ในกลุ่มแขกมลายู) อันพอเป็นตัวอย่างปรากฏดังนี้ แขกตานี จากรัฐปาตานีดารุสสลาม จังหวัดปัตตานี จังหวัดนราธิวาส จังหวัดยะลา และบางส่วนของจังหวัดสงขลา จังหวัดสตูล บางช่วงจะหมายรวมถึงเมืองกลันตัน เมืองปะลิส เมืองไทรบุรี (เคดาห์) เมืองตรังกานู เมืองเปรัค ฯลฯ หรือ “รัฐมาลัย” เดิม แขกมะกะสัน จากเมืองมากาซา เกาะสุลาเวสี แขกยะหวา จากเกาะชวา แขกมะลักกา จากเมืองมะละกา แหลมมลายู แขกมีนังกาเบา จากเกาะสุมาตรา เกาะเรียว ประเทศอินโดนีเซียและรัฐเนกรีเซมบิลัน ประเทศมาเลเซีย แขกมุหงิดหรือยุหงิด จากเกาะเซลีเบส แขกยาโฮ จากเมืองยะโฮร์ แขกเมืองไทร จากเมืองไทรบุรี (รัฐเคดาห์ในปัจจุบัน) แขกเมืองสิงฆรานคร (สิงขร-ภูเขา) จากเมืองสงขลา พัทลุง ซึ่งกลุ่มแขกมลายูได้เดินทางมาทำการค้ากับสยามและเป็นหนึ่งในกองกำลังรบเรียกว่ากองกำลังอาสามลายูตั้งแต่

ก่อนสมัยสุโขทัยเป็นราชธานี ชาวมลายูถือได้ว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเคร่งต่อหลักศาสนาอิสลามในการดำรงชีวิตเป็นอย่างมาก กระทั่งวัฒนธรรมที่ปรากฏในกลุ่มชนของตนก็จะต้องมีความสัมพันธ์และเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับหลักศาสนาอิสลามจึงจะได้รับการยอมรับในวัฒนธรรมนั้น ๆ

ภาพที่ 3.4 แขกมลายู

แหล่งที่มา: http://lek-prapai.org/home/view.php?id=137

3.2.2.4 แขกมะหง่น

พิทยา บุนนาค ได้อธิบายความหมายของคำว่า แขกมะหง่น ไว้ในหนังสือปฐมจุฬาราชมนตรี ความว่า

แขกชาติมะหุ่นในจดหมายเหตุนี้ เชื่อว่าเป็นคำเดิมที่จดจำมาแต่โบราณ เพราะไม่มีใครรู้ว่าความหมายที่แน่นอนนั้นคืออะไร แต่ก็ยังจดจำนำมาบันทึกสืบเนื่องกันไว้ แม้สำเนียงจะเพี้ยนไปจากเดิมบ้างก็ตาม

คำนี้อาจจะมาจากภาษาฟาร์ซี ว่า Mahalla หมายถึงชุมชน คือหมู่บ้านหรือตำบล แต่คำว่า มะหุ่น หรือ มะหง่น ที่ว่านี้มิได้ใช้เฉพาะในจดหมายเหตุของผู้สืบสายของเฉกอะหมัดเท่านั้นหากเป็นคำในภาษาไทย เช่นที่ใช้ในกาพย์เห่เรือเป็นต้น โดยจะให้ความหมายถึงชนชาติโดยเฉพาะ ในจดหมายเหตุก็ได้เขียนไว้ชัดว่า “แขกชาติมะหุ่น” เช่นกัน อันเรื่องนี้พระยาโกมารกุลมนตรีได้วิเคราะห์ไว้ว่า มะหง่น มาจากคำ โมกุล หรือโมกฮัล (Mogul) ใช้เป็นคำอิหร่านเรียก มองโกลนั้นเอง ท่านบรรพบุรุษวงศ์เฉกอะหมัดคงได้ยินคำนี้เป็น มะหุ่น จึงจดหมายลงไว้ตามสำเนียงที่ตนได้ยินมา ขอขยายความว่า โมกุล (Mogul) เป็นสำเนียงเพี้ยนของโปรตุเกสที่มาจากคำภาษาฟาร์ซี (อิหร่าน) คือ มูกัล (Mughal) คำนี้แรก ๆ ก็ใช้เรียกชนเชื้อสายเติร์กและราชวงศ์ของพระเจ้าบาบูลที่ปกครองอยู่ในอินเดียภาคกลาง และแล้วต่อมาก็มีความหมายรวมถึงชาวอิหร่านหรือมุสลิมโดยรวมที่ไปทำมาหากินอยู่

ต่างประเทศ โดยเฉพาะที่อาศัยอยู่ตะวันตกและตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดีย (โดยไม่ใช่เป็นแขกอินเดียโดยกำเนิด) ยกเว้นพวกแขกปาทาน / พธาน (Pathans) พวกมูกัลป์นี้แยกตัวของเขาเองออกเป็นสองกลุ่ม คือมูกัลเชื้อสายอิหร่าน (Mughal Iran) ที่นับถืออิสลามนิกายชีอะห์ (Shia) และมูกัลเชื้อสายเติร์ก (Mughal Turan) ที่นับถืออิสลามนิกายซุนนี ซึ่งแขกพราหมณ์ที่อินเดียใต้จะถือว่าพวกมุสลิมพวกนี้เป็นวรรณะหนึ่งโดยเฉพาะกลายเป็นวรรณะที่ห้า คณะทูตอิหร่านซึ่งพระเจ้าสุลัยมาน (Sulaiman) (1668-1694) ส่งมาเจริญพระราชสัมพันธไมตรีในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์กล่าวว่าชาวอิหร่านที่ท่านอกา มะหะหมัด (ออกญาศรีนวรัตน์) ชักชวนมาจากอินเดีย (ไม่ได้ระบุพื้นที่) ส่วนใหญ่ก็เข้ามาเป็นทหารรับจ้างและเมื่อมีเรื่องไม่ลงรอยกันในภายหลัง ทหารรับจ้างอิหร่านพวกนี้ก็บ่นว่า "ในอินเดียพวกเราทั้งหมดมีชื่อว่าเป็นมูกัล (มะหุ่น) และพวกเราก็มาจากประเทศเดียวกัน พวกเรามีศักดิ์เท่าเทียมกัน นั่นคือเราเป็นชาวอิหร่าน" ฉะนั้น มูกัล ในความหมายของอิหร่าน คือพวกที่เป็นอิสลามอพยพเข้าไปทำมาหากินในอินเดีย ซึ่งในที่นี้มิได้จำกัดอยู่แค่ราชวงศ์มูกัลที่ปกครองอยู่ในภาคกลางของทวีปอินเดีย

จดหมายเหตุที่ระบุว่าเฉกอะหมัดและพวกเป็นแขกชาติมะหุ่นก็เพียงแต่หมายความว่าพวกนี้เป็นแขกมุสลิมที่เข้ามากรุงศรีอยุธยาจากทวีปอินเดียและไม่ได้เป็นแขกอินเดียที่นับถือศาสนาพราหมณ์ แขกอินเดียมุสลิมพวกนี้มีถิ่นเดิมอยู่ในอิหร่านและก็ไม่จำเป็นที่จะอยู่ใต้การปกครองของราชวงศ์มูกัล การที่คนไทยเรียกพวกนี้ว่าเป็นแขกมะหุ่นหรือมะหุ่น ก็เพราะพวกนี้เรียกตัวเองและแนะนำตัวเองเช่นนั้น จนคนไทยก็เลยเข้าใจไปว่าแขกมะหุ่นหรือมะหุ่นนี้ก็คือพวกแขกมุสลิมที่ข้ามมาจากอินเดียแต่ตามความจริงแล้วแขกชาติมะหุ่นทั้งหมดไม่จำเป็นต้องประกอบพิธีเจ้าเซ็น ก็เพราะพวกแขกมะหุ่นที่ข้ามมาจากอินเดียจะนับถืออิสลามนิกายชีอะห์ก็หาไม่และก็เช่นเดียวกัน พวกแขกที่ประกอบพิธีเจ้าเซ็นก็ไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นแขกมะหุ่นที่ข้ามมาจากอินเดีย เพราะพวกแขกที่ประกอบพิธีเจ้าเซ็นหรือที่ไทยเรียกแขกเจ้าเซ็นที่เดินทางเข้ามาด้วยเส้นทางอื่นก็มีมาก ที่เข้ามาทางมลายูโดยไม่ผ่านอินเดียก็มี เช่นเมื่อสมัยปลายกรุงศรีอยุธยาหรือต้นกรุงเทพก็มีพวกแขกเจ้าเซ็นพวกนี้ส่วนใหญ่จะไปตั้งรกรากอยู่ทางใต้ของไทย (พิทยา บุนนาค, 2557: 55-56)

จากการศึกษาเอกสารดังกล่าวสรุปได้ว่า คำว่า มะหุ่น โมกุล มูกัล โมกฮัล และมองโกล คือ คำที่มีหมายความเดียวกัน สันนิษฐานว่ามามีที่มาจากภาษาฟาร์ซีว่า Mahalla หมายถึงชุมชน คือหมู่บ้านหรือตำบล หมายถึง พวกมูกัลนี้แยกตัวของเขาเองออกเป็นสองกลุ่ม คือมูกัลเชื้อสายอิหร่าน (Mughal Iran) ที่นับถืออิสลามนิกายชีอะห์ (Shia) และมูกัลเชื้อสายเติร์ก (Mughal Turan) ที่นับถืออิสลามนิกายซุนนี ตามความหมายที่ชาวอิหร่านบัญญัติหมายถึงชาวมุสลิม

ที่อพยพเข้ามาตั้งหลักปักฐานในประเทศอินเดีย ดังนั้นคำว่า มะหง่น จึงมีความหมายค่อนข้างกว้าง มิได้เฉพาะเจาะจงหมายแต่ชาวมุสลิมที่อยู่ในการปกครองของราชวงศ์โมกุลแต่เดิมเท่านั้น

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรีและที่ปรึกษาด้านวิชาการมูลนิธิเจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) ได้อธิบายถึงความหมายของคำว่าแขกมะหง่น ไว้ว่า *“เราเรียกจากชื่ออาณาจักรโมกุลในอินเดีย อินเดียในช่วงของราชวงศ์โมกุลปกครองอยู่หลายร้อยปีและในช่วงที่ราชวงศ์โมกุลปกครองอินเดียอยู่ อิทธิพลของอิสลามจากอิหร่านเข้ามามีบทบาทสูง แล้วคนกลุ่มนี้เดินทางเข้ามาบ้านเราด้วยวัฒนธรรมประเพณีของเขาที่เราเห็น เราถึงเรียกว่าแขกมะหง่น มาจากชื่อราชวงศ์โมกุล”* (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้ให้คำอธิบายความหมายของคำว่า แขกมะหง่น ไว้ว่า *“มะหง่นเป็นคำที่คนอิหร่านเรียกมุสลิมเรียกชีอะห์อินเดียมาจากโมกุล เพี้ยนมาจากภาษาเปอร์เซียว่ามะโฮ้ว หมายถึง ชีอะห์ ตอนหลังก็เลยใช้เรียกเจ้าเซ็น ซึ่งเจ้าเซ็นส่วนใหญ่ในกรุงศรีอยุธยาจะมาจากอินเดีย”* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

สรุปความจากคำสัมภาษณ์ได้ว่า แขกมะหง่น เป็นการกลายคำมาจากคำว่ามะโฮ้ว ในภาษาเปอร์เซียซึ่งหมายถึง ชีอะห์ โดยหมายรวมถึงแขกเจ้าเซ็นเข้าด้วย ตีความได้ว่าความหมายของคำว่ามะหง่นที่ชาวสยามในสมัยกรุงศรีอยุธยานำไปใช้ก็หมายถึงกลุ่มแขกเจ้าเซ็นที่มาจากอินเดียนั่นเอง

นอกจากนี้ศุกรีย์ สะเร็ม นักวิจัย สถาบันเอเชีย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้อธิบายถึงความหมายและภูมิหลังของแขกมะหง่น ความว่า

> *มุสลิมเอเชียใต้ มะหง่น (มูกัล) ในยุคหนึ่งเคยเป็นอาณาจักรพราหมณ์ ยิ่งใหญ่มาก บางส่วนมาเป็นพุทธ อิสลามเข้ามาประมาณ 1,400 ปีที่แล้ว อิสลามเข้ามาก็แผ่อำนาจ เราเรียกว่าอาณาจักรโมกุล โมกุลตอนที่ยิ่งใหญ่แผ่อำนาจไปถึงอัฟกานิสถาน ปากีสถาน กลายเป็นแบบอารยธรรมของสยามประเทศหลายอย่างมาก ไทยกับอินเดียใกล้กันมากจึงมีการซึมซับวัฒนธรรมกัน เราอาจเห็นวัฒนธรรมจีนเยอะในบ้านเรา แต่ความจริงเข้ามาทีหลังเต็มที่ไม่เกิน 300 ปี หลังจากจีนมีปัญหาภายในประเทศ คนต้องหนีออกมาตั้งรกรากจนกระทั่งมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ประเทศไทยก็ต้องการคน คนจีนเลยเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่สำคัญในประเทศไทย ได้รับอิทธิพลหลายอย่างมาก ทั้งการแต่งกาย อาหาร ดนตรี คำว่าขาวม้าเนี่ย มาจากภาษาอาหรับในคำว่า คีมัท แปลว่า คาดเอว* (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์พบว่า คำว่า มะหง่น แผลงมาจากคำว่าโมกุลซึ่งเป็นอาณาจักรแห่งอิสลามที่ยิ่งใหญ่ มีรากกำเนิดจากประเทศอินเดียซึ่งอาณาจักรดังกล่าวในยุคที่เฟื่องฟูได้

แผ่ขยายอำนาจไปยังประเทศโดยรอบแม้กระทั่งประเทศไทย หลักฐานยืนยันถึงความสัมพันธ์ดังกล่าวเห็นได้จากอิทธิพลทางการแต่งกาย อาหาร ดนตรี

ภาพที่ 3.5 ภาพวาดแขกในราชวงศ์โมกุลหรือที่เข้าใจกันว่า แขกมะหง่น
แหล่งที่มา: https://www.ancient-origins.net/history-famous-people/mughal-empire-0010922

นอกจากนี้ศุกรีย์ สะเร็ม ยังได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า มุสลิมจากเอเชียใต้หรือชมพูทวีปในบันทึกชาวสยามเรียกแขกมะหง่น บันทึกฝรั่งเรียกรวมว่าแขกมัวร์คือชาวมุสลิมแห่งอาณาจักรมูกัลหรือโมกุล อยู่ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 ถึง 19 (พ.ศ.2069 ถึง พ.ศ.2400) ประกอบด้วยคนหลายเชื้อชาติ เช่นกลุ่มอินโด-อารยัน กลุ่มดราวิเดียน และกลุ่มมองโกลอยด์ ปัจจุบันแยกเป็นชาวมุสลิมประเทศต่าง ๆ เช่น 1. อินเดีย เช่น - แขกจุเหลี่ย จากเมืองมัดราส ปัจจุบันคือเมืองเชนไนฝั่งตะวันออกของอินเดีย - แขกสุรัต (เมืองสุรัตฝั่งตะวันตกของอินเดีย ริมคาบสมุทรอาระเบีย) - แขกโบหร่า (ชีอะห์สายอิสมาอีลี ไดเย็บบีดาวูดีโบห์ราหรือแขกสะระบั่นทอง) - แขกทามีล (รัฐทมิฬนาฑู ตอนใต้ของอินเดีย) - แขกกาเล็ง คือคำที่ชาวมาเลเซียสิงคโปร์ใช้เรียกชาวมุสลิมหรือฮินดูจากประเทศอินเดีย - แขกกัสมีร์ (แคชเมียร์/ กรณีเหรียญทองคำสุลต่านไซนุลอาบีดีน แห่งกัสมีร์) 2. ปากีสถานในบันทึกสยามเรียกแขกปะถ่านหรือปากิสตาน แขกกาโบ (เรียกในจังหวัดชายแดนใต้) 3. อัฟกานิสถานในบันทึกเรียกแขกกะบัล (กรุงคาร์บูล) 4. บังกลาเทศ เช่น แขกเบงกาลีอ่าวเบงกอล ชาวชมพูทวีปใกล้ชิดกับแผ่นดินสุวรรณภูมิด้วยศาสนาพราหมณ์ พุทธ ยาวนานตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัย ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 สมัยอยุธยาชาวมุสลิมแห่งชมพูทวีปหรือแขกมะหง่น เข้ามาทำการค้าขายผ้าทออย่างดี เครื่องทอง อาวุธ และอัญมณี แต่ละสำนักรับราชการตำแหน่งสำคัญ บ้างเป็นยกกระบัตรเมือง บ้างเป็นอุปราชเมือง นายยอร์ท ไว พ่อค้าชาวอังกฤษมีบันทึกในรายงานการค้าของสยามว่าพวกเปอร์เซียและพวกแขกมัวร์มุสลิมอินเดียเป็นผู้คุมการค้าและเป็นเจ้านาย

ของอาณาบริเวณนี้ เนื่องจากได้ครองตำแหน่งเจ้าเมืองมะริดอุปราชเมืองตะนาวศรีและเป็นเจ้าเมืองสำคัญ ในเส้นทางระหว่างเมืองตะนาวศรีถึงอยุธยา ในรัชสมัยเจ้าสามพระยาทรงสร้างพระปรางค์วัดราชบูรณะและได้ทรงบรรจุเหรียญทองคำสุลต่านชัยนุลอาบีดีนแห่งกัสมีร์ไว้ในพระปรางค์ด้วย ส่วนภาพขุนนางแขกบนตู้พระไตรปิฎกเขียนลายน้ำทองในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้นน่าจะเป็นภาพขององค์กษัตริย์แห่งราชวงศ์มูกัล (โมกุล) ตามมติของสมเด็จกรมพระยาดำรงฯ แขกมะหง่นจัดตั้งชุมชนรวมกันอยู่ที่ถนนแขกมัวร์กลางเกาะเมืองคือในเขตกำแพงพระนครอยุธยาซึ่งเป็นชุมชนการค้าของชาวมุสลิมขนาดใหญ่หลายสัญชาติ เช่น อาหรับ ตุรกี เปอร์เซีย มลายู ชวา และแขกมะหง่น (แขกมัวร์/มุสลิมอินเดีย) ชุมชนนี้อาคารมีขนาดใหญ่ ก่ออิฐกั้นเป็นห้อง ถนนปูด้วยแผ่นหินและอิฐสะพานใหญ่เป็นอิฐก่อโค้งกว้างขวางด้วยพวกแขกเทศนี้ชอบขี่ม้าเทศ ม้าพันธุ์อาระเบียนตัวสูงใหญ่ ส่วนมีร้านค้าก็จะจุดตะเกียงชวาสว่างไสว ผู้คนพลุกพล่าน พวกแขกมัวร์จะมีการแสดงหุ่นกระบอกด้วยย่านถนนแขกมัวร์นี้เป็นถนนสายหนึ่งที่งามที่สุดในอยุธยา จากจดหมายเหตุรายวันการเดินสู่ราชอาณาจักรสยามของเดอร์ ซัวซีร์ แขกมะหง่น ส่วนหนึ่งจะนับถือนิกายชีอะห์ ฉะนั้นหลายครั้งจึงถูกเรียกรวมกับแขกเจ้าเซ็นซึ่งหมายถึงมุสลิมนิกายชีอะห์วงศ์ของท่านเฉกอะหมัดจากเปอร์เซีย (ศุกรีย์ สะเร็ม, ม.ป.ป.: 5-6)

ความหมายของคำว่า “แขกมะหง่น” จากการศึกษาข้อมูลทางเอกสารรวมไปถึงการสัมภาษณ์สรุปความโดยรวมได้ว่า แขกมง่น (โมกุล มูกัล โมกฮัล และมองโกล) มาจากคำว่าแขก ผนวกเข้ากับคำว่า มะหง่น คำว่าแขกมะหง่นจึงเป็นชื่อเรียกที่พบเฉพาะในสยามประเทศ นิยมใช้ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเพื่อเรียกชาวมุสลิมที่ประกอบพิธีเจ้าเซ็น ดังนั้นความหมายของคำดังกล่าวที่ชาวสยามเข้าใจ จึงไม่ใช่ความหมายที่แท้จริงของคำดังกล่าวซึ่งมีที่มาจากภาษาเปอร์เซียว่า มะโฮ้ว อันหมายถึงชาวมุสลิมที่มาจากอาณาจักรโมกุล แต่เข้าใจได้ว่าเป็นการเรียกในลักษณะเหมารวมแขกที่ประกอบพิธีเจ้าเซ็นว่าแขกมะหง่นโดยที่มิได้พิจารณาถึงที่มาของภูมิลำเนา

มุสลิมเอเชียใต้หรือแขกมะหง่น คืออิสลามศาสนิกชนในราชวงศ์มูกัลหรือโมกุลในประเทศอินเดีย ซึ่งในปัจจุบันได้กระจายออกไปยัง 4 ประเทศด้วยกัน 1. แขกมะหง่นในประเทศอินเดีย 2. แขกมะหง่นในประเทศปากีสถาน 3. แขกมะหง่นในประเทศอัฟกานิสถาน 4. แขกมะหง่นในประเทศบังคลาเทศ ได้ตั้งชุมชนการค้าขนาดใหญ่กลางเกาะเมืองในเขตกำแพงพระนครศรีอยุธยาร่วมกับอาหรับ ตุรกี เปอร์เซีย มลายู และชวา

กล่าวเฉพาะแต่ในสังคมไทย ด้วยเหตุที่แขกมะหง่นส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ จึงมักถูกเรียกรวมกับกับแขกเจ้าเซ็นซึ่งหมายถึงมุสลิมนิกายชีอะห์ วงศ์ของท่านเฉกอะหมัด จากเปอร์เซีย ต่อมามุสลิมสายอินเดีย ปากีสถาน ได้เดินทางเข้าสู่ประเทศไทยด้วยทางเรือ

ย่านท่าเรือการค้าเก่าแก่ที่จังหวัดตรัง จังหวัดระนอง จังหวัดภูเก็ต และมาตั้งชุมชนย่านสุเหร่าตึกแดง คลองสานมัสยิดบริเวณสี่แยกบ้านแขก ฝั่งธนบุรี ด้านการค้าถนนเจริญกรุง ตลาดพาหุรัด ทางฝั่งพระนครมีบางส่วนตั้งชุมชนย่านสีลม ย่านมัสยิดฮารูณ เขตบางรัก ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ชาวมุสลิมจากเมืองต่าง ๆ ทั้งจากอินเดีย ปากีสถานบังกลาเทศ ได้เดินทางเข้าประเทศไทยตามแนวตะเข็บชายแดนจังหวัดเชียงใหม่ที่มัสยิดช้างคลานจังหวัดเชียงใหม่ย่านแม่สอด จังหวัดตาก จังหวัดกาญจนบุรีและที่ริมฝั่งอันดามัน แขกมะหง่นในไทยจึงกระจายอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ อย่างหลากหลาย

ภาพที่ 3.6 แขกมะหง่น

แหล่งที่มา: https://www.quora.com/Under-which-ruler-was-the-Mughal-Empire-the-strongest

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.2.5 แขกอาหรับ

ศุกรีย์ สะเร็ม (ม.ป.ป.: 7-8) กล่าวว่า แขกอาหรับคือกลุ่มบุคคลที่มีชาติพันธุ์ที่พูดภาษาหรือมีวัฒนธรรมอย่างอาหรับ ชาวสยามรู้จักแขกอาหรับในนามแขกมัวร์ เป็นคำที่ชาวยุโรปใช้เรียกชาวอาหรับ เบอร์เบอร์มุสลิม จากอาณาจักรอันดาลุส ที่เคยปกครองยุโรปตอนใต้และแอฟริกาเหนือ แต่ละครั้งที่ชาวยุโรปจะใช้เรียกชาวมุสลิมโดยรวมทุกเชื้อชาติที่ได้เดินทางไปพบแขกบรเทศ แขกเทศ บางที่เรียกตามฝรั่งว่า แขกซาราเซน ชนชาวอาหรับกระจายตัวเป็นระบบตระกูลและเผ่าต่าง ๆ อยู่ในพื้นที่ไข่แดงของทวีป คือบริเวณเอเชียแอฟริกาและยุโรป ในบริเวณที่เรียกว่าตะวันออกกลางหรือเอเชียตะวันออก และบริเวณแอฟริกาเหนือ แขกอาหรับนับเป็นชนชาติที่มาจากฝั่งตะวันออกกลางอันไกลโพ้นชาติแรกที่เข้ามามีสัมพันธ์กับภูมิภาคสุวรรณภูมิทั้งทางบกคือเส้นทาง

สายไหมและเส้นทางทะเลคือเส้นทางการค้าเครื่องเทศโดยเฉพาะเมื่อชาวอาหรับเข้ารับอิสลามและได้จัดตั้งอาณาจักรอันยิ่งใหญ่หลายยุค

ชาวอาหรับตั้งตนเป็นพ่อค้าคนกลางระหว่างเอเชียและยุโรป ก่อนที่ชาวยุโรปจะทราบข้อมูลการเดินทางเรือผ่านแหลมกู๊บโฮปเพื่อมาเอเชียสินค้าต่าง ๆ มีตั้งแต่ของป่า เขาและหนังสัตว์ เครื่องเทศ ไม้หอม จนถึงเครื่องอาภรณ์ ผ้าไหม ทองคำ ปัจจุบันยังพบหลักฐานเครื่องกระเบื้องสังคโลกของสุโขทัยในหลายหัวเมืองสำคัญของอาหรับและการพบเหรียญกษาปณ์ของชาวอาหรับทั้งจากสมัย อาณาจักรอุมัยยะฮ์ และสมัยอาณาจักรอับบาซียะห์ บางเหรียญจัดแสดงไว้ที่พิพิธภัณฑ์คติชนวิทยาสถาบันทักษิณคดีศึกษาสงขลาและการพบภาชนะโลหะที่เป็นรูปคนโทจากอาหรับอายุราว 1,000 ปี ปัจจุบันถูกเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์เมืองจังหวัดสตูล และการพบลูกปัดจากตะวันออกกลางมากมายในริมฝั่งทะเลทางภาคใต้ของไทย

แม้ในปัจจุบันจะพบบันทึกค่อนข้างน้อยเกี่ยวกับชาวอาหรับในประเทศไทย ก็เพราะชาวอาหรับมีบทบาทต่อประเทศไทยในยุคตั้งแต่ก่อนสมัยสุโขทัยเรื่อยมาจนถึงยุคอยุธยาตอนต้นก่อนการเสียกรุงครั้งแรกซึ่งเป็นระยะเวลาที่ล่วงมาแล้วอย่างยาวนาน มีบันทึกนักเดินทางชาวโปรตุเกส ชื่อแฟร์นังด์ มังเดส ปินโต ที่เข้ามาในรัชสมัยสมเด็จพระไชยราชาธิราช พระมหากษัตริย์พระองค์ที่ 13 แห่งอยุธยาก่อนเสียกรุงครั้งที่ 1 ได้บันทึกว่าในเมืองหลวงเกาะเมืองอยุธยาแห่งนี้มีสุเหร่า 7 แห่งเป็นของพวกตุรกีและอาหรับ มีเคหสถานของพวกแขกมัวร์คำรวมที่หมายมุสลิมทุกชาติพันธุ์ในเมืองนี้ราว 3,000 หลังคาเรือน

ไทยได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมวิถีมุสลิมตามกรอบแห่งศาสนาที่แม้แต่ของใกล้ตัวบางอย่าง เช่น เครื่องขนมหวานอย่างทองหยิบ ทองหยอด ฝอยทอง ขนมหม้อแกง คำเหล่านี้อาหรับจะเรียกรวมกันว่า ฮัลหลั่ว คือของหวานที่เกิดจากการกวนนมสดเนยกับแป้งผสมถั่วเครื่องเทศ แต่คำไทยจะเรียกว่าอาหลัวหรือสลั่ว ซึ่งหลังจากการเสียกรุงครั้งแรกชุมชนแขกเปอร์เซียก็เข้ามามีบทบาทต่อสยามประเทศอย่างมากแทนชุมชนแขกชาติอื่นๆที่มาจากฝั่งตะวันตกเช่นพวกเตอร์กีและอาหรับ

แต่อย่างไรก็ดี ด้วยศาสนาอิสลามการดำรงอยู่ของภาษาและวัฒนธรรมอาหรับ ที่เผยแพร่จากตะวันออกกลางก็ยังคงมีอิทธิพลอย่างมากต่อชาวไทยมุสลิมและชาวมุสลิมทั่วโลก ผ่านนักวิชาการทางศาสนาที่ส่วนใหญ่จะไปจบการศึกษาจากโลกอาหรับและด้วยภาษาอาหรับเป็นภาษาแห่งพระมหาคัมภีร์อัลกุรอ่าน ชาวมุสลิมที่มีความสามารถต้องเดินทางไปยังโลกอาหรับ ณ แผ่นดินแคว้นฮีญาซ มหานครมักกะฮ์ ปัจจุบัน อยู่ในประเทศซาอุดิอาระเบียเพื่อประกอบพิธีฮัจญ์ ตลอดจนการตั้งชื่อของชาวมุสลิมส่วนใหญ่จะใช้ชื่อภาษาอาหรับหรือมีชื่ออาหรับเป็นชื่อที่ 2 อัน เป็น

ชื่อของบรรดาศาสดาของอัลเลาะห์ องค์พระผู้เป็นเจ้า ในด้านการแต่งกายที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาหรับ เช่น ชุดโคป ชุดยาว ดังปรากฏในหลักศิลาจารึก ที่รัฐตรังกานู ประเทศมาเลเซียจากบันทึกปี พ.ศ. 1303 โดยมีการสันนิษฐานว่าอักษรยาวีเจริญรุ่งเรืองมากในการปกครองของอิสลามปาไซสมัยการปกครองของมะละกา การปกครองของยะโฮและสมัยการปกครองของอาเจะห์จนกระทั่งถึงสมัยศตวรรษที่ 17

จากข้อมูลทางเอกสาร สรุปความได้ว่า แขกอาหรับ (ชาวยุโรปมักเรียกชาวมุสลิมโดยรวมว่า แขกมัวร์ แขกซาราเซน) กำเนิดเดิมอยู่บริเวณอาณาเขตตะวันออก เป็นชาติแรกในเขตดังกล่าวที่ติดต่อสัมพันธ์กับภูมิภาคสุวรรณภูมิเนื่องด้วยการค้าขายซึ่งเดินทางมาทางเส้นทางสายไหมทางบกและทางทะเล สินค้าส่วนใหญ่เป็นของป่า เขาและหนังสัตว์ เครื่องเทศ ไม้หอม เครื่องอาภรณ์ ผ้าไหม ทองคำ หลักฐานเกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางค้าระหว่างอาหรับกับไทยยังคงปรากฏให้เห็นยังปัจจุบันในรูปวัตถุต่าง ๆ ทั้งเครื่องสังคโลกของสุโขทัยในหลายหัวเมืองสำคัญของอาหรับ เหรียญกษาปณ์ของชาวอาหรับ ซึ่งจัดแสดงไว้ที่พิพิธภัณฑ์คติชนวิทยาสถาบันทักษิณคดีศึกษาสงขลา พบภาชนะโลหะที่เป็นรูปคนโท จากอาหรับอายุราว 1,000 ปี พบลูกปัดจากตะวันออกกลางจำนวนมากทางริมฝั่งทะเลทางภาคใต้ของไทยเป็นอาทิ นอกจากนี้ยังพบการตั้งถิ่นฐานหรือสถานอันแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวอาหรับตั้งแต่สมัยสุโขทัยถึงสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นอันแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของ 2 ชนชาติอันมีมาแต่ช้านาน ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับพวกเตอร์กีและอาหรับเริ่มจางลงหลังจากการเสียกรุงครั้งแรก โดยหลังจากนั้นชุมชนแขกเปอร์เซียก็เข้ามามีบทบาทต่อสยามประเทศอย่างมากแทน แต่อย่างไรก็ดีภาษาอาหรับก็ยังคงเป็นภาษาหลักอันทรงอิทธิพลต่อชาวมุสลิมทั่วโลกด้วยภาษาดังกล่าวเป็นภาษาแห่งพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 3.7 แขกอาหรับ

แหล่งที่มา: https://edition.cnn.com/2015/04/01/middleeast/saudi-arabia-fast-facts/index.html

3.2.2.6 แขกเปอร์เซีย

ศุกรีย์ สะเร็ม (ม.ป.ป.: 9) กล่าวว่า ชาวเปอร์เซียและอาหรับอยู่ในยุครุ่งเรืองในวิทยาการต่าง ๆ มานับ 1,000 ปีและมีการเดินเรือมาแต่โบราณซึ่งเป็นชนชาติแรก ๆ ที่เดินทางมาค้าขายในดินแดนสุวรรณภูมิเอเชียใต้และตะวันออกไกลนี้ คำบนหลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ของพ่อขุนรามคำแหงที่ว่า ตลาดปสาน มาจากคำว่า บอซัร หรือ บาร์ซา ของภาษาฟาร์ซี (เปอร์เซียร์) แปลว่าตลาดห้องแถว ตลาดขายของแห้ง (แม้จะเป็นคำจากจากภาษาฟาร์ซี แต่คำนี้ก็เป็นคำที่ใช้อย่างกว้างขวางทั่วไปทั้งในโลกอาหรับ ตุรกี เอเชียใต้ มลายู ฯลฯ ซึ่งหมายถึง ตลาดเช่นกัน) บทบาทของแขกเปอร์เซียเข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจนและกว้างขวางมากในสมัยอยุธยาหลังการกู้ชาติได้จากการเสียกรุงครั้งที่หนึ่งโดยเฉพาะยุคสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและสมเด็จพระนารายณ์มหาราชที่ชาวเปอร์เซียได้ดำรงตำแหน่งขุนนางสำคัญ มีอิทธิพลสูงในราชสำนักส่งผลให้ประชาคมชาวเปอร์เซียในอยุธยาขยายตัวอย่างรวดเร็วและเข้มแข็งถึงกับได้เข้ามามีบทบาทการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในราชสำนักอยุธยาบางยุคสมัย เช่น กรณีการขึ้นครองราชย์ของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชซึ่งในหนังสือสำเภากษัตริย์สุลัยมานที่อิบนี มุฮัมหมัด อิบรอฮิม อาลักษณ์ ของคณะราชทูตเปอร์เซียผู้เดินทางมายังราชสำนักสยามในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ได้เขียนถึงเหตุการณ์ดังกล่าวว่าในขณะนั้นชาวอิหร่าน ที่มีตำแหน่งหน้าที่สำคัญโดยใช้ศาสนาเป็นข้ออ้างให้เข้าไปในพระราชวังได้อย่างปลอดภัยจากนั้นพวกเขาก็กระจายการเข้าไปยึดปืนและปืนใหญ่ของกษัตริย์เมื่อเจ้าชาย (สมเด็จพระนารายณ์) ส่งประสานกับพวกอิหร่าน ที่อยู่ภายในได้แล้วเพราะองค์ทรงร้องขึ้นว่า ยาอาลี (โอ้ท่านอาลี) แล้วก็ทรงบุกเข้าไปจนถึงพระตำหนักของกษัตริย์ ชุมชน แขกเทศตั้งบ้านเรือนอยู่ตั้งแต่สะพานประตูจีน ด้านตะวันตกของอยุธยาไปจนถึงหลังวัดนางมุกแล้วก็เลี้ยวลงไปที่ท่ากายีเป็นบริเวณที่มุสลิมตั้งบ้านเรือนอยู่ในกำแพงเมืองมีถาวรวัตถุร้างไปแล้วยังปรากฏอยู่ ชาวบ้านเรียกมาจนทุกวันนี้ว่ากุฎีทอง ที่นี่คำว่าแขกเทศมีปรากฏในจดหมายเหตุนี้นักโบราณคดีสันนิษฐานว่าจะเป็นผู้นับถือศาสนาอิสลามที่รับราชการหรือทำการค้าทั้งชาวอาหรับเปอร์เซียมะหง่น (โมกุล) เตอร์กี ฯลฯ ท่านเฉกอะหมัด ได้ปรับปรุงราชการกรมท่าจนได้ผลดีจึงโปรดเกล้าให้เป็นพระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐีเจ้ากรมท่าขวาและจุฬาราชมนตรีท่านแรก

สถาปัตยกรรมของสยามโดยเฉพาะทางด้านกลวิธีการเรียงอิฐสร้างโดมของอิหร่านที่น่าจะรับมาใช้ในการก่อสร้างเจดีย์เพราะเดิมในการสร้างเจดีย์ของสยามจะพูนดินขึ้นไว้ภายในแล้วเรียงอิฐล้อมรอบด้านนอกองค์เจดีย์เพื่อไม่ให้อิฐทลายไปด้านในแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายการสร้างเจดีย์ด้านในจะกลวงไม่มีการพูนดินแต่ใช้เทคนิคการเรียงอิฐแบบการสร้างโดม เช่น เจดีย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วัดใหญ่ชัยมงคล เจดีย์วัดมเหยงค์ ในบันทึกมีการกล่าวถึงมัสยิดกรมศิลปากรได้ระบุว่าคืออาคารวิหารวัดมัสยิดเสาธงทองว่าใกล้กับอาคารที่พักคณะราชทูตชื่อตึกคชสาร ที่มาจากคำว่าคูรอซาน อันเป็นชื่อแคว้นในเอเชียกลางติดกับเปอร์เซีย นอกจากนี้ลักษณะการทดน้ำ ขุดสระทำน้ำพุในสวนเช่นนี้ทำให้คิดถึงพระนารายณ์ราชนิเวศน์ จังหวัดลพบุรี ซึ่งมีการทดน้ำจากทะเลสาบชุเข้ามาใช้ในหวังสร้างสระน้ำขนาดใหญ่และทำน้ำพุในพระราชอุทยานเช่นกันดังที่นิโกลาส์ แชร์แวส บันทึกว่าทางด้านซ้ายมือเป็นอ่างเก็บน้ำขนาดใหญ่ซึ่งจ่ายน้ำไปทั่วพระราชฐาน พระตำหนักเหล่านี้พระที่นั่งสุธาสวรรค์ มีกำแพงปีก การโอบรอบที่มุมทั้งสี่มีสระน้ำใหญ่สี่สระบรรจุน้ำบริสุทธิ์เป็นที่ของพระเจ้าแผ่นดินภายใต้กระโจมซึ่งคลุมกั้นสระน้ำที่อยู่ทางขวามือมีลักษณะคล้ายทำเล็ก ๆ มีพันธุ์ไม้เล็ก ๆ ขึ้นเขียวชอุ่มอยู่เสมอและพันธุ์ไม้ดอกที่มีกลิ่นหอมตลบอบอวลอยู่ตลอดเวลามีธารน้ำใสใจน้ำให้แก่สระทั้งสี่นี้ เป็นที่ทราบดีว่าพระราชวังเมืองละโว้นี้นอกจากช่างชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาช่วยก่อสร้างแล้วช่างชาวเปอร์เซียก็น่าจะมีบทบาทอยู่ไม่น้อย ราชสำนักอยุธยานำเข้าสินค้าหลายอย่างจากเปอร์เซีย เช่น อาวุธ ม้าพันธุ์อาระเบียน เครื่องประดับ ผ้าเยียรบับ ผ้าอัลลัด ผ้าหย่ำมะหวาด ผ้าตาคทอง ฯลฯ แต่ที่สนใจเป็นพิเศษสองสิ่งคือพรมกับน้ำดอกไม้เทศหรือที่ชาวสยามมักเรียกอีกอย่างว่าน้ำกุหลาบดังปรากฏกล่าวถึงในวรรณคดีหลายต่อหลายเรื่อง คำว่ากุหลาบนั้นเป็นคำที่มาจากภาษาฟาร์ซีเปอร์เซียแต่ไม่ได้หมายความถึงดอกกุหลาบอย่างที่เราเรียกขานหากหมายถึงน้ำดอกไม้เพราะดอกไม้ในภาษาเปอร์เซียเรียกว่า กุล ส่วนคำว่าน้ำคือ ออบ จะเรียกน้ำดอกไม้ก็คือกุล้อบ และได้เพี้ยนเสียงเป็นกุหลาบและคงเพราะน้ำดอกไม้ที่ส่งเข้ามาขายติดฉลากเป็นภาพวาดดอกกุหลาบคนไทยจึงอาจเข้าใจเช่นนั้น คำไทยที่ทับศัพท์มาจากภาษาเปอร์เซียยังมีอีก เช่น กะหล่ำ (กะลำ) องุ่น (อังงุน)

จากข้อมูลทางเอกสารสรุปความได้ว่า แขกแปอร์เซีย เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความสัมพันธ์กับชาวสยามมาแต่ครั้งหลังอยุธยาเสียกรุงครั้งที่ 1 เชื่อมรอยต่อระหว่างสยามกับอาหรับในแง่ความสัมพันธ์ของบุคคล 2 เชื้อชาตินี้เห็นได้ชัดในยุคสมเด็จพระเจ้าปราสาททองและสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พบชาวเปอร์เซียเข้ารับราชการราชการในสยามประเทศและมีบทบาทสำคัญต่อวงการเมืองการปกครองในแผ่นดินสยามเป็นอย่างมากโดยเฉพาะท่านเฉกอะหมัดดังที่ได้นำเสนอบริบทอันเชื่อมโยงกับเฉกอะหมัดไว้โดยละเอียดแล้วในบทที่ 2 ถือเป็นเสนาบดีคนสำคัญอันเป็นหลักฐานยืนยันได้ถึงความสัมพันธ์อันดีนี้ระหว่าง 2 ชนชาติดังกล่าว ซึ่งภายหลังคุณงามความดีของเฉกอะหมัดที่มีต่อสยามประเทศส่งผลให้ท้ายสุดได้ดำรงตำแหน่งพระยาบวรราชนายกอันเป็นตำแหน่งสูงสุดตลอดชีวิตราชการของเฉกอะหมัดเอง

ด้านอิทธิพลทางวัฒนธรรม พบการใช้ภาษาที่มีการหยิบยืมระหว่าง 2 เชื้อชาติ เช่น คำว่าตลาดปสาน เชื่อว่ามาจากคำว่า บาร์ซา ในภาษาฟาร์ซีอันเป็นภาษาหลักของชนชาติเปอร์เซีย ซึ่งปรากฏการใช้อย่างแพร่หลายในชนชาติเติร์ก อาหรับ รวมไปถึงเปอร์เซีย อันล้วนแล้วแต่

มีความหมายว่า ตลาดห้องแถวทั้งสิ้น ด้วยเหตุที่การออกเสียงมีความคล้ายคลึงกันกอปรกับความหมายที่นำไปใช้เหมือนกัน จึงตีความได้ว่าทั้ง 2 คำ น่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องอันเนื่องมาจากการหยิบยืมทางวัฒนธรรมภาษาตามที่ได้อธิบายแต่ข้างต้น นอกจากคำดังกล่าวยังพบอิทธิพลทางด้านภาษาอันปรากฏอยู่ในรูปคำศัพท์ที่ใช้ในสังคมไทยจวบจวนปัจจุบัน เช่น กะหล่ำ มาจากคำว่า กะลำ องุ่น มาจากคำว่า อังงุน

ด้านสถาปัตยกรรม พบอิทธิพลอันปรากฏชัดในด้านกลวิธีการสร้างเจดีย์ ขยายความคือ แต่เดิมนั้นชาวสยามเรียนรู้กลวิธีต่าง ๆ กระทำจนเป็นอัตลักษณ์ของตนโดยการพอกดินขึ้นเป็นโครงสร้างภายในก่อนและก่ออิฐล้อมโครงภายนอก หากแต่เทคนิคดังกล่าวเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากครั้งเมื่อชาวเปอร์เซียเดินทางเข้ามายังสยามประเทศโดยเฉพาะในสมัยอยุธยาตอนปลาย เป็นการเรียงอิฐแบบการสร้างโดมดังเช่นปรากฏในเจดีย์วัดใหญ่ชัยมงคล เจดีย์วัดมเหยงคณ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 3.8 แขกเปอร์เซีย

แหล่งที่มา: https://nationalinterest.org/feature/sanctions-relief-can-empower-the-iranian-people-13298

3.2.2.7 แขกหรุ่ม

ศุกรีย์ สะเร็ม (ม.ป.ป.: 10) กล่าวว่า บันทึกชาวสยาม เรียกว่า แขกตุรกี หรือหนุ่มโต้ระกี่ บางครั้งเรียกแขกเติร์กว่าแขกมัวร์ แขกเทศ แขกชาราเซ็น “หนุ่มโต้ระกี” เป็นการเรียกชื่อตามธรรมเนียมอาหรับว่า เป็นชาวเตอร์กี (โต้ระกี) แห่งเมืองโรม (หรุ่ม) ของยุโรปตะวันออก คือชาวกรุงคอนสแตนติโนเบิล มหานครอิสลามบูล หมายรวมถึงบุคคลหลากชาติพันธุ์จากรัฐต่าง ๆ ที่

อยู่ภายใต้อาณาจักรอุษมาเนียะฮ์ เช่น ชาวเซลลูเติร์ก อาหรับ อาร์เมเนีย ชาวยุโรปตะวันออก แอฟริกาเหนือ บางส่วนเปอร์เซีย และเอเชียกลาง

อาณาจักรอุษมาณียะฮ์เป็นมหาอำนาจโลกอย่างยาวนาน เมืองหลวงของอาณาจักรมีที่ตั้งที่สามารถแผ่อำนาจมีบทบาทครอบคลุมทั้งทวีปคือยุโรปแอฟริกาและเอเชีย โดยเฉพาะองค์สุลต่านซึ่งต่อมาได้ดำรงตำแหน่งเป็นคอลีฟะฮ์ (กาหลิบ) คือผู้นำสูงสุดทั้งทางด้านศาสนาจักรและอาณาจักรของสังคมการเมืองการปกครองของมุสลิมทั่วโลก คำว่า “ผลาดปลาน” ที่พบบนหลักศิลาจารึกสมัยสุโขทัยว่ามาจากคำว่า “บาซาร์” ก็เป็นคำที่ใช้ในภาษาเตอร์กิสแปลว่าตลาดด้วยเช่นกัน

บันทึกนักเดินทางขาวโปรตุเกส ชื่อแฟร์นังค์ มังเดส ปินโต ที่เข้ามาในรัชสมัยสมเด็จพระไชยราชาธิราช พระมหากษัตริย์พระองค์ที่ 11 แห่งอยุธยาก่อนเสียกรุงครั้งที่ 1 ได้บันทึกว่าในเมืองหลวง (เกาะเมืองอยุธยา) แห่งนี้มีสุเหร่าเป็นของพวกเตอร์กีและอาหรับ มีเคหะสถานของพวกแขกมัวร์ (คำรวม ๆ ที่หมายมุสลิมทุกชาติพันธุ์ในเมืองนี้ราว 3,000 หลังคาเรือน)

ในรัชสมัยพระนารายณ์มหาราช ปรากฏเจ้าเมืองบางกอก (กรุงเทพฯ) และเมืองเพชรบุรีก็เป็นชาวเติร์ก โดยเฉพาะเจ้าเมืองบางกอกมาจากพระศักติสงคราม ชาวเตอร์กีเกิดที่เมืองบูโอสได้กำหนดให้ใช้ธงสีแดงชักขึ้นบนเสาธงที่ป้อมวิไชยประสิทธิ์ ปากคลองบางหลวงเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2223 เพื่อเป็นการรับการเคารพจากการยิงสลุตจากเรือ “เลอโวตูร์” ของฝรั่งเศส ที่แล่นผ่าน นับเป็นการใช้ธงชาติสยามอย่างเป็นทางการครั้งแรกและธงสีแดงพื้นทั้งผืนนั้นก็ไปพ้องกับธงของอาณาจักรออตโตมันเตอร์กีด้วย

ชาวเติร์กที่มีความสันทัดเรื่องการเดินเรือท่องทะเล การทหารการค้าและมีเทคโนโลยีองค์ความรู้สูงมากในยุคนั้น มีบันทึกว่าผู้ทำการสร้างปืนใหญ่ศรีปาตาณี (พญาตานี) ให้แก่รัฐปาตานีในรัชสมัยสุลต่านที่สมาอีลราย์ คือท่าน อับดุลรอมัดฉันรูม (อับดุลรอมัดชาวเมืองโรมหรือเมืองหนุ่มคือเมืองโรมตะวันออก) คือออตโตมันเติร์กนั่นเอง

ในบันทึกของ “จดหมายเหตุลาลูแบร์” ได้กล่าวถึงเครียงสูยาเส้น มอระยู่ของแขกมัวร์ ซึ่งในวัฒนธรรมของชาวเตอร์กี และอาหรับก็จะนิยมการตั้งวงเสวนาพร้อมการจิบชาและสูบมอระยู่ ซึ่งปัจจุบันนี้ก็หาดูได้ทั้งในประเทศตุรกี กลุ่มประเทศตะวันตกกลางแม้แต่ในย่านร้านอาหารอาหรับแถวซอยนานา ถนนสุขุมวิทในชุมชนมุสลิมเอง

ยุคนี้ชาวมุสลิมสยามมีความใกล้ชิดกับโลกมุสลิมอย่างมากด้วย ชาวมุสลิมสยามได้เดินทางไปประกอบพิธีฮัจญ์จำนวนมากขึ้น และมีผู้ได้อุทิศตนศึกษากิจการศาสนานักวิชาการมุสลิมจากสยามนาม เชค ดาวุด อับดุลเลาะฮ์ อัลฟาตอนี และอีกหลายท่านที่ได้เขียนตำราและทำการสอนที่มหานครมักกะฮ์ จนได้รับการยอมรับอย่างมากในโลกมุสลิม โดยองค์สุลต่านแห่งยุสมานียะฮ์ได้

ยกย่องท่านให้เป็นหัวหน้าผู้ตรวจสอบด้านภาษายาวีและได้บันทึกนามอัลฟาตอนีลงบนเหรียญกษาปณ์ด้วยให้เป็นเกียรติแห่งท่านและชาวปัตตานีของสยามด้วย นอกจากนี้การเดินทางจารึกที่สำคัญของโลกอิสลาม ณ มหานครมักกะฮ์ เมืองมาดีนะ เมืองกุดส์ (เยรูซาเล็ม) และที่เมืองอื่น เช่น กรุงอิสตันบูล กรุงไคโร กรุงแบกแดด ฯลฯ จึงเกิดความรู้สึกร่วมของความเป็นประชาชาติมุสลิมโลก จะเห็นได้จากการยอมรับและใช้สัญลักษณ์ดาวเดือน ซึ่งเป็นสัญลักษณ์บนธงอาณาจักรอุสยาณียะฮ์อันเก่าแก่มาประดับบนยอดหอสูง (หออาชาน Meet) ยอดโดมอาคารมัสยิดหรือหน้าบ้านชาวมุสลิมทั่วไป และยังพบการประทับตราประจำ อาณาจักรสุสมานียะฮ์ (ซึ่งเป็นการประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ราว ค.ศ. 1882 โดยใช้กันอย่างแพร่หลายทั่วโลกอิสลาม) ไว้บนอาคารมัสยิดในกรุงเทพฯถึง 3 แห่ง คือตราที่สลักบนแผ่นไม้ลงสี ประดับที่หน้าบนมัสยิดต้นสนและที่มัสยิดอัสสลาฟียะฮ์หลังเก่า (ปัจจุบันอาคารทั้งสองได้ลื้อปรับปรุงใหม่) กับที่ซุ้มทางเข้าอาคารมัสยิดบางอุทิศ ซึ่งเป็นลายปูนปั้นลงสีที่วันนี้ยังชมดูได้ และนอกจากนี้มีบ้านกับอาคารโอโถงหลายหลังในชุมชนปัญญาชนหรือคหบดีมุสลิม ดั้งเดิมริมแม่น้ำเจ้าพระยา ย่านบางอ้อ บางกอกน้อย

ทั้งนี้ศุกรีย์ สะเร็ม ยังได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชาติพันธุ์มุสลิมออตโตมัน (แขกหรุ่ม) เพิ่มเติมว่า

> *หรุ่ม คือ คอนสแตนติโนเบิล ซึ่งคือ อิสตันบูล ในปัจจุบัน เราจะมีขนมหรุ่ม เพลงหรุ่ม ที่ได้จากอิทธิพลของแขกหรุ่ม ในไทยมีเหลือน้อยมาก เพราะว่าบันทึกเก่าที่สุดเกี่ยวกับหรุ่มเนี่ยในสมัยสมเด็จพระชัยราชาธิราช ตอนนั้นมาลาเดล คอนเดส ปินโต ปรากฏว่าในยุคนั้นพวกโปรตุเกสที่มาทำการค้าอยู่ที่ชวาก็เข้ามาในเขมรและเข้ามาในอยุธยา ในยุคนั้นมีครอบครัวแขกมัวร์ ซึ่งหมายถึงมุสลิมหลาย ๆ กลุ่ม ประมาณ 3,000 ครอบครัวในอยุธยา บันทึกโปรตุเกสเขียนว่าตอนเข้ามาเจอคนตุรกีอยู่แล้ว แต่เวลาเราพูดถึงจะพูดถึงแต่โปรตุเกสเป็นทหารอาสา แต่จริง ๆ มีพวกตุรกีเป็นทหารอาสาด้วย แต่ไม่มีใครพูดถึง พวกออตโตมันมาเป็นเจ้าเมืองในบางกอก คือตอนนั้นมีกองเรือจากฝรั่งเศสเข้ามา แล้วจะต้องมีการชักธงโดยให้สยามเนี่ยชักธงสยาม เจ้าเมืองบางกอกตอนนั้นเป็นคนตุรกีชื่อออกพระศักดิสงคราม ชื่อเซอราปี้ มีหนังสือไปทูลถามสมเด็จพระนารายณ์ว่าจะต้องชักธงประเทศไทย สยามไม่มีธรรมเนียมชักธงจึงให้ชักธงอะไรก็ได้ เลยชักธงตุรกีที่ประเทศไทยคือธงแดง ใช้ตั้งแต่สมัยพระนารายณ์ยาวมาจนถึงรัชกาลที่ 1 คือธงอะไร คือธงตุรกี แล้วธงเนี่ยชักอยู่ในภูมิภาคนี้เต็มไปหมดเลย เพราะว่าอาเจะภายใต้อาณัติของตุรกีเค้าชักธงแดง กลันตันก็ชักธงแดง เคด้าก็ชักธงแดง คือเรือที่อยู่ในความสัมพันธ์กับออตโตมันนี่คือร่องรอยของเติร์กที่ชัดมาก อีกอย่างหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ก่อนท่านจะเสด็จยุโรป ขากลับท่านแวะอิสตันบลู อยู่ที่นั่นอยู่เดือนนึง มีการแลกเปลี่ยนข้อมูลกัน จนกระทั่งสุลต่านกาหลิบคือผู้ปกครองมุสลิมถวายเครื่องราชฯให้รัชกาลที่ 5* (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากการศึกษาทางเอกสารรวมไปถึงคำสัมภาษณ์พบว่าความสัมพันธ์ระหว่างชาติสยามกับแขกหรุ่มมีมาแต่ช้านานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สิ่งที่ปรากฏและตอกย้ำให้เห็นประเด็นดังกล่าวอย่างเป็นรูปธรรมจนถึงปัจจุบันปรากฏในรูปวัฒนธรรมอาหารและดนตรี เช่น ขนมหรุ่ม เพลงหรุ่ม พบหลักฐานการชักธงในรัชสมัยพระนารายณ์มหาราช เจ้าเมืองบางกอกและเมืองเพชรบุรี ณ ขณะนั้น เป็นชาวเติร์กโดยเฉพาะเจ้าเมืองบางกอกนามว่าออกพระศักดิสงคราม (เชอราบี้) ชาวเตอร์กีได้กำหนดให้ใช้ธงสีแดงชักชื่นบนเสาธงป้อมวิไชยประสิทธิ์ ปากคลองบางหลวง เหตุดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2223 เพื่อเป็นการรับการเคารพจากการยิงสลุตจากเรือ “เลอโวตูร์” ของฝรั่งเศส ที่แล่นผ่านนับเป็นการใช้ธงชาติสยามอย่างเป็นทางการครั้งแรก ช่วงเวลาดังกล่าวนั้นชาวสยามไม่มีธรรมเนียมในการดังกล่าวจึงใช้ธงแดงของตุรกีเป็นสัญญะ ซึ่งปรากฏว่าธงชนิดนี้ไม่ได้พบแต่เพียงในสยามประเทศ หากแต่ยังปรากฏในกลันตัน เคด้า ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความทรงอิทธิพลในชาวออตโตมันที่ขจรขจายไปทั่วอาณาบริเวณโดยรอบ และธงสีแดงพื้นทั้งผืนนั้นก็ไปพ้องกับธงของอาณาจักรออตโตมันเตอร์กีด้วย

ภาพที่ 3.9 แขกหรุ่ม

แหล่งที่มา: http://mytimesblog.blogspot.com/2010/08/turkish-people-are-lovely-but.html

3.2.2.8 แขกมัวร์

แขกมัวร์ เป็นคำหนึ่งที่ปรากฏหลักฐานดังได้นำเสนอไปแต่ข้างต้นอันเชื่อมโยงถึงเฉกอะหมัด ตามความหมายที่ชาวต่างประเทศโดยเฉพาะฝรั่งเข้าใจเมื่อ 400 กว่าปี มิได้มีการจำแนกประเภทตามชาติพันธุ์ หากเพียงแต่เป็นมุสลิมที่มาจากทางซีกโลกตะวันออกฝรั่งจะเรียกเหมารวมว่า แขก ทั้งสิ้น

ภาพที่ 3.10 วิทยาธรแขกมัวร์ จิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา
วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี
แหล่งที่มา: https://www.bloggang.com/m/
viewdiary.php?id=slight06&group=3&month=10-2012&date=20

พิทยา บุนนาค ได้กล่าวไว้ในหนังสือปฐมจุฬาราชมนตรีอธิบายถึงเรื่องดังกล่าว ความว่า

> *แต่ไหนแต่ไรคนไทยไม่เคยสนใจในความแตกต่างหรือแยกไม่ออกว่าผู้ถือศาสนาอิสลามชาติใดเป็นชนชาติอาหรับ ชนชาติเติร์ก อะบิสซิเนียน อียิปต์ หรืออิหร่าน จึงเรียกคลุมไปหมดว่า แขก หรือไม่ก็แขกเทศนอกจากบางครั้งก็เป็นการเรียกให้เจาะจงลงไป เช่น แขกมะกะสัน และในกรณีของแขกมุสลิมที่ข้ามมาจากอินเดียก็เรียกแขกชาติมะหุ่น ทั้งนี้ก็เพราะแขกพวกนี้ประกาศตัวเองว่าเป็นแขกชาติมะหุ่นตามที่ได้กล่าวแล้ว แต่ส่วนใหญ่แล้วคนไทยก็จะเรียกรวม ๆ กันว่า แขก* (พิทยา บุนนาค, 2557: 64)

จากเอกสารจะเห็นได้ว่า คำว่าแขก เป็นคำเรียกรวมผู้ที่นับถือศาสนาอิสลามโดยมิได้แยกแยะตามชาติพันธุ์แต่อย่างใด อาจพบการเรียกเฉพาะเจาะจงบ้างในบางกรณี เช่น เรียกแขกมะกะสัน หรือเรียกแขกที่มาจากอินเดียว่า แขกมะหุ่น (แขกมะหง่น)

อย่างไรก็ดีคำจำกัดความของแขกมัวร์ ได้มีนักวิชาการผู้ทรงความรู้ได้แสดงทัศนะไว้อย่างหลากหลายรวมไปถึงหลักฐานที่ปรากฏในเอกสารต่าง ๆ ก็เป็นส่วนเติมเต็มที่ทำให้ความหมายของคำดังกล่าวให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้นซึ่งสุดารา สุจฉายา ได้อธิบายความหมายของคำว่าแขกมัวร์ ไว้ว่า *“คำว่า มัวร์ เป็นคำที่ชาวโปรตุเกสและสเปนใช้เรียกผู้นับถือศาสนาอิสลามที่มาจากแอฟริกาตะวันออกเอเชียตะวันออกกลาง เอเชียกลาง และอินเดีย เมื่อชาวตะวันตกชาติอื่นเข้ามายังเอเชียในตอนหลังก็เอานิยามคำว่ามัวร์ของชาวโปรตุเกสและสเปนมาใช้”* (สุดารา สุจฉายา, 2547: 92)

จากเอกสารดังกล่าวอาจกล่าวได้ว่า ชาวโปรตุเกสและสเปนมักเรียกชาวมุสลิมที่มาจากแอฟริกาตะวันออก เอเชียตะวันออกกลาง เอเชียกลาง รวมไปถึงอินเดียว่า แขกมัวร์

ส่วนพิทยา บุนนาค ได้ให้ความหมายของคำว่า แขกมัวร์ ซึ่งปรากฏในหนังสือปฐมจุฬาราชมนตรี ความว่า

มีนักวิชาการบางท่านอ้างว่า พวกฝรั่งเรียกพวกมุสลิมรวม ๆ กันว่า แขกมัวร์ หมายแต่เพียงชาวมุสลิมทั้งหมดที่มาจากตะวันตกเท่านั้น คือนับจากอินเดียไปจนถึงตะวันออกกลาง ซึ่งเรื่องนี้คงไม่จริงเสมอไป

เท่าที่ประมวลมาจากเอกสารของชาวตะวันตกต่าง ๆ ร่วมสมัยกับกรุงศรีอยุธยาจะไม่มีคำว่า อิสลามหรือมุสลิมปรากฏ หากจะใช้คำว่ามัวร์ (Moore) โปรตุเกสส่วนใหญ่จะใช้เรียกพวกมุสลิมในอินเดียไปจนถึงตะวันออกกลางคือพวกที่ไม่ใช่เป็นคนท้องถิ่น (ที่เป็นมุสลิมเช่นกัน) คนท้องถิ่นในที่นี้หมายถึงพวกมุสลิมที่อาศัยอยู่ในอินโดนีเซียและมลายู เช่น แขกที่มะละกาก็เรียกมักกะสันแต่ในจดหมายเหตุบางฉบับจะแยกออกเป็น อาหรับ เปอร์เซีย มัวร์ ซึ่งทำให้เข้าใจว่า อาหรับและเปอร์เซียนั้นไม่นับว่าเป็นแขกมัวร์

ชาวอังกฤษชื่อนายนิวบิวรี (Newbury) กล่าวถึงผู้ร่วมเดินทางกับเขาเมื่อปี 2524 / 1581 ว่า One Turk, and one Moore of Lahore, and one Moore of Fez in Barbarie, and five Persians, and twelve Moore of Aleppo, Aman and other places, and one Nostran, Christian, and my man, who was a Greek

เมื่ออ่านแล้วก็ทำให้เข้าใจว่า มัวร์ ในน้ำเสียงของนายนิวบิวรีนั้นหมายถึงแขกอาหรับแขกมุสลิมในอินเดีย ซึ่งเปอร์เซียและชาวตุรกีนั้นไม่ถือว่าเป็นมัวร์ เพราะไม่ใช่อาหรับ

ในจดหมายเหตุ Suma Oriental ของโทแมปิรีส (Tome Pires) ปี 2058 / 1515 กล่าวว่า มีแขกมัวร์อาศัยในสยามน้อยมาก ชาวสยามไม่ชอบแขกมัวร์ อย่างไรก็ตามยังมีชาติอื่น ๆ อาศัยอยู่ในสยาม ได้แก่ อาหรับ เปอร์เซียน กลิงค์ [Kling จากแคว้นกลิงคราษฎร์ในอินเดียยุคโบราณ ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก ชาวมัวร์อยู่ตามเมืองท่าชายทะเล พวกเขาเชื่อฟังต่อเจ้านายของตนและทำสงครามกับชาวสยามอยู่เป็นนิจ ทั้งในประเทศและรัฐปาหัง ดังที่เป็นอยู่ในขณะนี้ (Pires, 1944: 103-110)

มัวร์ ในที่นี้ไม่นับแขกอาหรับ ชาวเปอร์เซีย หรือแขกกลิงค์ ที่ข้ามมาจากอินเดีย แต่หมายถึงมุสลิมที่อยู่ทางแถบอินโดนีเซียและมลายูเสียมากกว่าและโปรดสังเกตว่าในที่นี้ไม่มีการกล่าวถึงแขกชาติมะหุ่นเพราะราชวงศ์มูกัล (Mughal) หรือ มะหุ่น ยังไม่สถาปนาขึ้นจนกระทั่งปี 2069 / 1526 เมื่อพระเจ้าบาบูลพ่ายพระเจ้าอิบราฮิม โลดิ ที่พานิพัท (Panipat)

ส่วนท่านทูตฝรั่งเศส เชอวาลิเยร์ เดอ โชมองต์ (Chevalier de Chaumont) เมื่อท่านพูดถึงแขกมัวร์ ก็หมายถึงอิสลามที่ข้ามมาจากอินเดียส่วนพวกแขกอิสลามในมลายูไม่ใช่แขกมัวร์ เพราะนับถือศาสนาไม่เหมือนกัน

ฉะนั้นกระทั่งบัดนั้น ก็ยังจับความไม่ได้ว่า พวกแขกมัวร์ที่ฝรั่งเรียกนั้นหมายถึงมุสลิมพวกใด ทั้งนี้คงขึ้นอยู่กับฝรั่งแต่ละคนในแต่ละช่วงเวลา สรุปแล้วอย่าไปเอาแน่เอานอนอะไรแต่ทั้งนี้และทั้งนั้นก็เพียงแต่เป็นหลักฐานที่จะให้เห็นว่ามีพ่อค้ามุสลิมที่เรียกว่า แขกมัวร์ เข้ามาทำการค้าในกรุงศรีอยุธยาก่อนพวกฝรั่ง แต่เราก็ไม่สามารถจะรู้ได้เลยว่าที่กล่าวถึงนั้นเป็นมุสลิมกลุ่มใด

ในปัจจุบัน หลักฐานที่เก่าที่สุดที่ระบุว่ามีชาวอิหร่านเข้ามาอยู่ในสยามก็เห็นจะเป็นจดหมายเหตุของชาวโปรตุเกสโทเม ปิเรส (Tome Pires) ปี 2058 / 1515 และก็เชื่อว่าก่อนหน้านี้คงมีพ่อค้าชาวอิหร่านได้เข้ามาในกรุงศรีอยุธยาแล้ว หากยังไม่มีหลักฐานที่จะมาอ้างได้ เฉกอะหมัด น้องชายและพวกจึงมิใช่ชาวอิหร่านพวกแรกที่เข้ามาค้าขายในกรุงศรีอยุธยา (พิทยา บุนนาค, 2557: 61-62)

จากข้อมูลทางเอกสารดังกล่าวสรุปความได้ว่า คำว่า มัวร์ เป็นคำที่ฝรั่งเรียกชาวมุสลิมที่มาจากฝั่งตะวันตก (นับจากอินเดียไปจนถึงตะวันออกกลาง) ซึ่งเป็นความเข้าใจกันเองในกลุ่มชนของตนหาใช่ความหมายที่แท้จริงของคำดังกล่าวไม่ ชาวสยามซึ่งเดิมทีเรียกคนกลุ่มดังกล่าวว่า แขก ก็มิได้พิจารณาตามชาติพันธุ์อยู่แล้ว จึงยึดถือคำว่า มัวร์ เสมือนเป็นคำแยกแยะชาติพันธุ์ รวมแล้วจึงเรียกว่า แขกมัวร์ ซึ่งคำว่า มัวร์ ตามความหมายของคำโดยแท้จริงคือมุสลิมที่อยู่แถบอินโดนีเซียและมลายู มิได้หมายรวมถึงแขกอาหรับและแขกเปอร์เซีย

นอกจากนี้วัฒนา ภาคสถาพร ยังได้ให้ความหมายของคำว่า แขกมัวร์ ไว้ในหนังสือเรื่องเล่าและตำนาน เพิ่มเติมความว่า

จดหมายเหตุของ“ โทเมปิเรส” ชาวโปรตุเกสที่เขียนเอาไว้ในหนังสือ“Suma Oriental” เมื่อ พ.ศ. 2058 (ค.ศ. 1515) ตรงกับรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยาของเราซึ่งเป็นช่วงเวลาที่โปรตุเกสเพิ่งจะเข้ายึดมะละกามาได้ไม่นานและเพิ่งเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับกรุงศรีอยุธยา

อันที่จริงปิเรสไม่ได้เขียนถึงชาวเปอร์เซียโดยตรงหากแต่กล่าวพาดพิงถึงในหัวข้อที่ประธานของเรื่องคือ “แขกมัวร์” โดยเขาเขียนเอาไว้ว่า “มีแขกมัวร์อาศัยอยู่ในสยามน้อยมาก ชาวสยามไม่ชอบพวกมัวร์อย่างไรก็ตามยังมีชนชาติอื่น ๆ อาศัยอยู่ในสยาม ได้แก่ อาหรับ เปอร์เซียน กลิงค์ (Kling จากแคว้นกลิงคราษฎร์ในอินเดีย) ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมาก” จะเห็นได้ว่าปิเรสจำแนกชาวอาหรับ เปอร์เซียน ว่าไม่ได้ถูกจัดอยู่ในกลุ่มของแขกมัวร์

ทั้งที่ในปัจจุบันนี้บางครั้งเราหรือคนทั่วไปยังเข้าใจกันว่า "มัวร์" นั้นก็คืออาหรับหรือไม่ก็เปอร์เซียด้วย ดังนั้นแขกมัวร์จะมีความหมายว่าชนกลุ่มไหนในสายตาของปิเรสหรือของชาวโปรตุเกสในยุคเริ่มต้นของการล่าอาณานิคมนั้นเห็นทีจะต้องไปศึกษากันอีกครั้งหนึ่ง (วัฒนา ภาคสถาพร, 2560: 243-244)

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายความเกี่ยวกับแขกมัวร์ไว้ในหนังสือขุนนางกรมท่าขวา การศึกษาบทบาทและหน้าที่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2153-2435 ระบุว่า

เป็นมุสลิมกลุ่มเชื้อสายอินโด-อิหร่าน ตั้งชุมชนอยู่ในกำแพงเมือง ประกอบด้วยมุสลิมเชื้อสายอิหร่าน อาหรับ เติร์ก และอินเดีย ที่ผสมกลมกลืนทางสายเลือดและวัฒนธรรม จนเป็นกลุ่มที่เรียกว่า "มุสลิมอินโด-อิหร่าน" (Indo-Iranian Muslims) คือ "มุสลิมที่ประกอบไปด้วยกลุ่มเชื้อชาติอิหร่านและอินเดียรวมถึงพวกเลือดผสมระหว่างคนเชื้อชาติอิหร่านกับอินเดีย" อย่างไรก็ตามเป็นการยากที่จะกำหนดถึงสายเลือดที่แท้จริงของคนกลุ่มนี้เนื่องจากชาวอิหร่านประกอบไปด้วยคนหลายเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ที่มีการผสมกลมกลืนกันอยู่ในระดับหนึ่งเช่นเดียวกับมุสลิมในอินเดีย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นพวกเลือดผสมระหว่างชนพื้นเมืองกับมุสลิมจากอาหรับ ตุรกี และอิหร่าน ในเอกสารของชาวตะวันตกจะเรียกมุสลิมกลุ่มนี้อย่างรวม ๆ ว่า "มัวร์" (Moore) หมายถึงมุสลิมหรือผู้นับถือศาสนาอิสลามที่มาจากแอฟริกาตะวันออก เอเชียตะวันออกกลาง เอเชียกลาง และอินเดีย เป็นความหมายโดยรวม ๆ มิได้แยกตามเชื้อชาติ ภูมิลำเนา หรือนิกายทางศาสนา (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2550: 37-38)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยสืบความคำว่า มัวร์ ต่อ จึงพบนัยแฝงจากความหมายของคำดังกล่าวที่สันนิษฐานได้ถึงสาเหตุการใช้คำว่ามัวร์ของชาติตะวันตกกับความเข้าใจของผู้เสพสาร ซึ่งแท้จริงแล้วทั้ง 2 ฝ่าย สื่อสารไปในทิศทางเดียวกันหรือไม่ โดยสันติ (อาลี) เสือสมิง ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับคำว่าแขกมัวร์ ไว้ว่า

คนไทยสมัยนั้นก็ไม่ต่างจากฝรั่งที่พอเจอคนมุสลิมก็เรียกว่า มัวร์ เหมือนกับเรียกว่าแขก เป็นคำรวม อาจจะเรียกเหมาก็ได้ เช่น จริง ๆ ท่านอาจจะเป็นแขกเปอร์เซียจริง ๆ เดินทางมาผ่านอินเดีย เข้ากรุงศรีอยุธยา พอชาวกรุงศรีอยุธยาเห็นว่ามาจากอินเดีย ก็อาจเรียกเป็นแขกมะหง่น ซึ่งจริง ๆ อาจจะไม่ได้หมายความว่าท่านเป็นอินเดีย ท่านเป็นเปอร์เซีย แต่เป็นความเข้าใจผิดแล้วเรียกรวม จึงทำให้ความหมายเปลี่ยนแปลงไป ความ

เข้าใจคาดเคลื่อน แต่ก็นั่นแหละ เราไม่ได้ทันยุคนั้นกัน ก็ได้แต่สันนิษฐาน วิเคราะห์ไปตามข้อมูลเท่าที่มี (สันติ เสือสมิง, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์ดังกล่าวเป็นการยกระดับความเข้าใจถึงผู้สื่อสารที่เลือกใช้คำว่า มัวร์ ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งคำว่า มัวร์ ในความหมายที่ชาวตะวันตกสื่ออาจเป็นเพียงการเรียกเหมารวมชาวมุสลิมโดยมิได้จัดแจงแยกความ ทำนองเดียวกับชาวสยามที่เรียกชาวมุสลิมว่า แขก ซึ่งแท้จริงแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ก็ต่างมีชื่อเรียกจำแนกอันแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของตน ความหมายของแขกมัวร์จึงยังเข้าใจกันไปคนละทิศคนละทางตามแต่ละบุคคล แต่อย่างไรก็ดี ศุกรีย์ สะเร็ม ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับคำว่า แขกมัวร์ ไว้ว่า

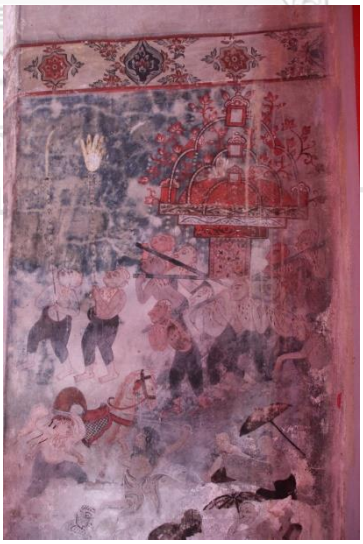
ฝรั่งเรียกรวม ๆ ว่า แขกมัวร์ หรือว่าเรียกว่าพวกซาลาเซน อะไรแบบนี้ แต่เวลาไปแปลกลับแปลว่าเปอร์เซีย ผมเนี่ยไปได้แนวคิดหนึ่ง มีสัมมนาที่ธรรมศาสตร์ เรื่องเรืออาหรับโบราณ ปรากฏว่านักวิชาการพูดคำว่า middle east แต่จะใช้คำทับศัพท์ว่า เปอร์เซีย ผมก็เลยเข้าใจบริบทของคนทั่วไปที่ไม่เข้าใจเรื่องกลุ่มชาติพันธุ์ ซึ่งเวลาเค้าเรียกคนมุสลิม หรือคน middle east ตะวันออกกลางทั้งหมด เค้าจะเรียกว่า เปอร์เซีย ทั้งที่เปอร์เซียไม่ใช่อาหรับ แล้วเปอร์เซียเนี่ย เป็นชายขอบของ middle east แต่ว่าอันนี้ผมว่านักวิชาการให้ meaning ของชื่อผิด หลายครั้งผมเจอซึ่งไม่ใช่เลย แปลคำว่ามัวร์ว่า มุสลิม คำว่ามัวร์เนี่ยเป็นคำที่ใช้เรียกมุสลิมในยุโรปใต้ มุสลิมไปปกครองอาณาจักรแอนดาลูเซีย ซึ่งเป็นอาณาจักรอิสลามทางตอนใต้ของยุโรป คือ ฝรั่งเศส สเปน โปรตุเกส หมู่เกาะซีซีรี่ ปกครองอยู่เกือบ 800 ปี บันทึกจากฝั่งยุโรปจะเรียกมุสลิมพวกนี้ว่า แขกมัวร์ พวกมัวร์ลิส พวกที่มีผิวเข้ม แต่ไม่ใช่พวกดำ เหมือนพวกอิตาลี โปรตุเกส แล้วยุโรปก็เดินทางอ้อมแหลมกูปโฮบเข้ามาในสยามประเทศประมาณ 500-600 ปีที่แล้ว เขามาเจอมุสลิมบ้านเราโพกผ้าเหมือนกัน เขาก็เลยเรียกพวกนี้ว่า แขกมัวร์ แต่มัวร์เนี่ย ไม่ใช่มัวร์ที่มาจากแอฟริกา อาจจะเป็นพวกมลายูจากแหลมอาเจะก็ได้ ก็อาจเป็นพวกที่โกลกอนด้าตอนใต้ของอินเดียก็ได้ เหมือนคนไทยเจอมุสลิมก็เหมาเรียกหมดเลยว่า แขก แต่แขกมีหลากหลายมาก ขึ้นอยู่กับว่าจะเรียกที่ชื่อประเทศ หรือความศรัทธาของเขา (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์ดังกล่าวพบว่า คำว่ามัวร์ที่ชาวตะวันตกเรียกชาวมุสลิมที่พบในแผ่นดินสยามนั้นเป็นความเข้าใจผิดทางการมองเห็นแต่เพียงกายภาพซึ่งมีลักษณะโพกศีรษะเช่นเดียวกับมัวร์ที่เคยพบในแทบประเทศที่ตนอาศัยอยู่จึงตีความว่ามุสลิมในสยามประเทศก็คือชาวมัวร์เหมือนกัน แต่แท้จริง มัวร์ เป็นคำว่าที่เรียกมุสลิมที่อาศัยอยู่แถบยุโรปใต้ที่อาศัยอยู่ในฝรั่งเศส สเปน โปรตุเกส

โดยสรุปคำว่า มัวร์ โดยส่วนใหญ่จะพบในการบันทึกของฝรั่งหรือที่เข้าใจกันในภาษาทางการว่าคนชาติตะวันตก ซึ่งคำว่า มัวร์ เป็นคำเรียกขานชาวมุสลิมที่มาจากแอฟริกาตะวันออก เอเชียตะวันออกกลาง เอเชียกลาง และอินเดีย เป็นความหมายโดยรวม ๆ มิได้แยกตามเชื้อชาติ ภูมิลำเนา หรือนิกายทางศาสนาในนัยยะที่ชาวตะวันตกเข้าใจ แต่มิได้หมายความว่าชาวมุสลิมใด ๆ ก็ตามคือ แขกมัวร์ ที่สำคัญความหมายโดยแท้ของมัวร์ไม่นับรวมแขกอาหรับและแขกเปอร์เซีย แต่ก็ยากแก่การสรุปได้ว่าหลักฐานที่ปรากฏถึงคำว่า แขกมัวร์ ที่มีความพัวพันอยู่ในประวัติของเฉกอะหมัดแท้จริงแล้วผู้บันทึกต้องการสื่อถึงความหมายใด อาจหมายถึงแขกเปอร์เซียแต่เข้าใจว่าสามารถใช้คำว่าแขกมัวร์แทนได้ หรือแขกมัวร์ที่ปรากฏอาจเป็นแขกคนละชาติพันธุ์ไปเลยก็เป็นได้ เรื่องความหมายของ มัวร์ จึงเป็นเรื่องนานานาจิตตัง เอาเป็นหลักฐานตามความหมายที่แท้จริงของคำดังกล่าวไม่ได้ จึงเป็นการยากต่อการตีความหลักฐานหากจะยึดถือตามรากศัพท์ของคำว่า มัวร์

3.2.2.9 แขกเจ้าเซ็น

คำว่า “แขกเจ้าเซ็น” พบหลักฐานบางแหล่งที่เป็นการระบุถึงเฉกอะหมัด ซึ่งเข้าใจกันว่า แขกเจ้าเซ็น หมายถึง มุสลิมผู้นับถือในนิกายชีอะห์ คำว่าแขกเจ้าเซ็นนี้พบการใช้ศัพท์ดังกล่าวเฉพาะแต่ในประเทศไทยเท่านั้น เพราะฉะนั้นจึงมิอาจกล่าวเป็นสากลในการทำความเข้าใจต่อชาวมุสลิมชีอะห์ด้วยกันที่เป็นชาวต่างชาติ



ภาพที่ 3.11 ภาพวาดพิธีเจ้าเซ็น
แหล่งที่มา: http://scaasa.org/?p=2923

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้อธิบายความถึงแขกเจ้าเซ็นไว้ในบทความเรื่อง เฉกอะหมัดปฐมบทของขุนนางตระกูลบุนนาค ความว่า

แขกเจ้าเซ็นคือพวกที่นับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์อันเป็นศาสนาอิสลามอีกนิกายหนึ่งซึ่งมีผู้นับถือมากเป็นอันดับสองรองจากศาสนาอิสลามนิกายซุนนี มุสลิมพวกนี้โดยปกติจะแต่งตัวแบบแขกเทศคือใส่เสื้อคลุมยาวกรอมเท้า มีกางเกงขายาวทำจากผ้าทอลายยกทองแบบผ้าเยียรบับสวมหมวกกลีบสีต่าง ๆ แต่เมื่อถึงวันขึ้นสองค่ำของเดือนมะหะหร่ำซึ่งถือเป็นเดือนแรกของศักราชอิสลามพวกมุสลิมนิกายชีอะห์จะเปลี่ยนไปแต่งตัวและประกอบพิธีตะเซยัตอันเป็นพิธีรำลึกถึงการสิ้นพระชนม์ของอิหม่ามฮุเซนซึ่งเป็นพระนัดดาของพระศาสดามะหะหมัดอิหม่าม พระองค์นี้ทรงสละพระชนม์ชีพในสงครามศาสนาและสิ้นพระชนม์ในวันที่ 11 เดือนมะหะหร่ำ พวกมุสลิมนิกายชีอะห์จึงประกอบพิธีรำลึกถึงเหตุการณ์ครั้งนั้นด้วยการแต่งดำไว้ทุกข์ แสดงความโศกเศร้าอาดูรด้วยการแห่แหนสัญลักษณ์ของอิหม่ามและพระศพจำลอง มีการตีอกชกตัวและสวดบทโศกครำ่ครวญรำลึกถึงการสูญเสียอิหม่ามผู้ทรงเป็นที่รัก (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2547: 98-99)

จากข้อมูลจากเอกสารดังกล่าวพบว่า แขกเจ้าเซ็น หมายถึง ชาวมุสลิมในนิกายชีอะห์ ซึ่งจะประกอบพิธีตะเซยัตในวันขึ้นสองค่ำเดือนมะหะหร่ำ (เดือนแรกของศักราชอิสลาม) เป็นการระลึกถึงเหตุการณ์การสิ้นพระชนม์ของอิหม่ามฮุเซนผู้ทรงเป็นที่เคารพรักของชาวมุสลิมนิกายชีอะห์

พิธีกรรมดังกล่าวของชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ จักรพันธุ์ กังวาฬ และคณะ ได้อธิบายถึงความสำคัญที่ยังคงพบเห็นและมีการสืบทอดอยู่ในประเทศไทยไว้ในหนังสือกรุ่นกลิ่นอารยธรรมเปอร์เซียในเมืองสยาม ความว่า

พิธีกรรมของกลุ่มชนชาวเปอร์เซียหรืออิหร่านซึ่งนับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์ที่เรียกว่า“พิธีอาชูรอ” หรือ “พิธีมุฮัรรอม” หรือคนท้องถิ่นเรียกว่า “พิธีเจ้าเซ็น” ซึ่งนำเข้ามายังสังคมกรุงศรีอยุธยาและบาทหลวงตาชาร์ดได้บันทึกไว้ในจดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยามแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลด้านศาสนาที่ได้รับการตอบรับจากสังคมสยามในเวลานั้นว่า

มีคนสยามเป็นอันมากทั้งชายหญิงทุกวัยที่นับถือศาสนาพระมะหะหมัดด้วยว่านับตั้งแต่มีพวกมัวร์เข้ามาอยู่ในราชอาณาจักรแล้วก็ดึงผู้คนพื้นเมืองไปเข้าศาสนาตนได้มิใช่น้อยอันเป็นการแสดงว่าคนสยามมิได้ผูกพันอยู่กับการเชื่อถือโชคลางเท่าใดนักและพวกเขาอาจผละมาได้ถ้าเรามีความพยายามและความอดทนพอที่จะสั่งสอนให้พวกเขารู้แจ้งเห็นจริง

ในพระสัจธรรมของเราเป็นความจริงที่ว่าประเทศชาตินี้นิยมการแห่แหนและพิธีรีตองที่หรูหราเป็นที่สุด เพราะฉะนั้นด้วยเหตุนี้เองพวกมัวร์จึงได้ทำการฉลองอย่างเอิกเกริกครึกครื้นเป็นการชักจูงผู้คนไปสู่ศาสนาพระมะหะหมัดได้เป็นอันมาก

พิธีดังกล่าวกระทำเพื่อรำลึกถึงการเสียชีวิตของอิหม่ามฮุเซนซึ่งเป็นหลานชายของศาสดามุฮัมหมัด จัดในเดือนแรกหรือเดือนมุฮัรรอมตามปฏิทินอิสลามและเนื่องจากพิธีกรรมดังกล่าวมีผู้คนจำนวนมากเข้าร่วม ในขบวนแห่สมเด็จพระนารายณ์ฯจึงวางแผนอาศัยพิธีกรรมดังกล่าวเป็นโอกาสใช้จู่โจมเข้ายึดอำนาจจากสมเด็จพระศรีสุธรรมราชาในปี พ.ศ. 2199

ในสมัยรัตนโกสินทร์กลุ่มชาวไทยมุสลิมเชื้อสายเปอร์เซียยังคงทำ “พิธีเจ้าเซ็น” เป็นประจำสืบต่อมาทุกปีและถือเป็นพิธีใหญ่พิธีหนึ่งที่จัดขึ้นอย่างเอิกเกริกในพระนครคู่กับพิธีโล้ชิงช้าทั้งยังเป็นพิธีกรรมที่อยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์อีกด้วย นอกจากนี้ด้วยสายสัมพันธ์อันใกล้ชิดกับราชสำนักในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 จึงมีหมายรับสั่งให้นำพิธีกรรมดังกล่าวไปจัดถวายทอดพระเนตรในพระบรมมหาราชวังหน้าพระที่นั่งสุทธาสวรรย์ติดต่อกันถึง 2 ปี คือปี พ.ศ. 2358 และ 2359 ด้วยเหตุนี้พระราชนิพนธ์กาพย์เห่เรือชมเครื่องคาวหวานในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 จึงปรากฏ “เห่บทเจ้าเซ็น” ว่า

ดลเดือนมหะหร่ำเจ้า เซ็นปี ใหม่แม่
มะหงุ่นประปรานทวี เทวษไห้
ห่อนเห็นมิ่งมารศรี เสมอชีพ มานา
เรียมลูบอกไล้ไล้ คู่ข้อนทรวงเซ็น ฯ
ดลเดือนเรียกมหะหร่ำ ขึ้นสองค่ำแขกตั้งการ
เจ้าเซ็นสิบวันวาร ประหารอก ฟกฟูมนัยน์
มหะหร่ำเรียมคอยเคร่า ไม่เห็นเจ้า เศร้าเสียใจ
ลูบอกโอ้อาลัย ลาลดล้ำ กำสรวลเซ็น ฯ

และในสมัยต่อมาก็ยังปรากฏเอกสารกล่าวถึงพระมหากษัตริย์หลายพระองค์ในบรมราชจักรีวงศ์ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์สำคัญ ๆ ได้เสด็จมาชม “พิธีเจ้าเซ็น” อยู่สม่ำเสมอเช่นครั้งหลังสุดพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ได้เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้าฯพระบรมราชินีนาถ สมเด็จพระราชชนนีศรีสังวาล และพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนามาร่วมชมพิธีเจ้าเซ็น ณ กุฎีเจริญพาศน์ ริมคลองบางกอกใหญ่ (จักรพันธุ์ กังวาฬ และคณะ, 2550: 44-45)

จากข้อมูลทางเอกสาร พบว่า พิธีกรรมเจ้าเซ็นได้เข้ามามีบทบาทต่อสังคมมุสลิม ชีอะห์ ในประเทศไทยตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวยังคงได้รับการสืบทอดและปฏิบัติด้วยความนอบน้อม ศรัทธา เคารพ จากศาสนิกชนชาวมุสลิมชีอะห์ หรือที่คนไทยเรียกกันติดปากว่า แขกเจ้าเซ็น ไม่เพียงแขกเจ้าเซ็นเท่านั้นแต่คนไทยที่นับถือต่างศาสนาก็ยังให้เกียรติด้วยความเคารพและสนใจจากคนทุกหมู่เหล่า กระทั่งถึงชนชั้นสูงสุดเหนือหัวในสังคมอย่างพระมหากษัตริย์ก็เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรพิธีอาชูรอของแขกเจ้าเซ็น

อีกข้อสังเกตที่น่าสนใจคือบทเห่เจ้าเซ็น พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ซึ่งปรากฏความคำว่า เซ็น หมายถึง แขกเจ้าเซ็น และคำว่า มะหงุ่น หมายถึง แขกมะหง่น ดังนี้จึงเป็นสิ่งยืนยันความเข้าใจของชาวสยามได้อีกประการในทำนองที่ว่า แขกมะหง่น คือผู้ประกอบพิธีเจ้าเซ็น ก็คือแขกเจ้าเซ็น ส่วนผู้ที่ได้ชื่อว่าแขกเจ้าเซ็น ก็ถือเรียกว่าแขกมะหง่น ย่อมเข้าใจได้ตรงกันว่าทั้งสองคำนี้คือแขกที่มีบริบทเดียวกัน แต่อย่างไรก็ดีความหมายของแขกมะหง่นตามรากศัพท์อันแท้จริง ผู้วิจัยได้สรุปความหมายไว้แล้วในหัวข้อ แขกมะหง่น

นอกจากความสำคัญที่ปรากฏในประเทศไทยแล้วนั้น รองศาสตราจารย์พิทยา บุนนาค ยังได้อธิบายความหมายของคำว่าแขกเจ้าเซ็น รวมทั้งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มคนดันกล่าวไว้ในหนังสือปฐมจุฬาราชมนตรี ความว่า

> *พวกแขกที่ประกอบพิธี เจ้าเซ็น หรือ เจ้าเซน นี้ คนไทยเรียก แขกเจ้าเซ็นมีบางท่าน เช่น หลวงสันธานวิทยาสิทธิ์ (กำจาย พลางกูร) สันนิษฐานว่าเจ้าเซ็นนี้มาจากคำว่า Saracen เรื่องนี้คงจะเป็นไปไม่ได้ เพราะคำนี้เป็นคำที่พวกฝรั่งอังกฤษเรียกพวกแขกมุสลิมโดยรวมเมื่อคราวที่ทำสงครามครูเสด คำนี้ได้นำมาใช้กันอีกสมัยปัจจุบันในภาพยนตร์ฮอลลีวูด*
>
> *พิธีเจ้าเซ็นจะเป็นพิธีที่ประกอบโดยเฉพาะของพวกอิสลามที่นับถือนิกายชีอะห์ โดยเป็นพิธี taziyat ไว้อาลัยให้กับท่านฮุเซน ที่ถูกปลงพระชนม์เมื่อวันที่ 10 ของเดือนมุหัมรำ (Muharam) หรือที่ไทยเรียกมหะหร่ำ เมื่อครั้งนั้นตรงกับวันที่ 10 เดือนตุลาคม 1228 / 680 พวกอิสลามนิกายชีอะห์จะถือเอาวันแรกของเดือนมหะหร่ำทุกปีเป็นวันวิปโยค (ประหารอกฟกฟูมนัยน์) โดยจัดงานแห่แหน มีการร่ำไห้ ตีอกชกหัว บางครั้งถึงกับเลือดตกยางออก พิธีแบ่งออกเป็นสองตอน จัดขึ้นเป็นการแสดงร่วมกัน โดยตอนแรกเรียกว่า อชูรา (Ashura) แปลว่า วันที่สิบ (เจ้าเซ็นสิบวันวาร) ซึ่งจะเกี่ยวกับการที่ท่านฮุเซนถูกปลงพระชนม์ในสนามรบและถูกตัดศีรษะไป ส่วนพิธีตอนที่สอง จะเป็นเหตุการณ์ 14 วันให้หลังที่น้องสาวและลูกชายของท่านฮุเซนได้ศีรษะของท่านคืนมา และนำไปฝังไว้รวมกับร่างของท่านที่เมืองคารบะลา (Karbala) และในระหว่างพิธีก็พล่ามร้องกันดัง ๆ ตลอดเวลาเรียกท่านฮุเซน ๆ พร้อม ๆ กัน ในขณะที่ตีอกชกหัวอยู่ คนไทยจึงเรียกแขกพวกนี้ว่า แขกเจ้าเซ็น*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ก็กร่อนคำมาจากคำว่า “ฮุเซน” ที่ร้องซ้ำ ๆ กันในระหว่างพิธี และในเมื่อแขกที่ประกอบพิธีเจ้าเซ็นเกือบทั้งหมดนี้เป็นแขกชาติมะหง่นหรือชาติมะหุ่นที่ข้ามมาจากอินเดีย คนไทยก็เลยตีขลุมเอาว่าแขกชาติมะหุ่นคือแขกเจ้าเซ็น แม้แต่พระยาวรเทพ (เถื่อน) เองมียศเป็นถึงพระยาจุฬาราชมนตรี ผู้นำชาวมุสลิม ก็มีความเข้าใจเช่นนี้โดยเขียนไว้ว่า “แขกชาติมะหุ่นคือพวกแขกเจ้าเซน” เรื่องนี้อาจจะพูดได้ว่า ตามความเข้าใจของคนไทย ในสมัยรัชกาลที่ 2 นั้น พวกแขกชาติมะหุ่นและพวกแขกที่ประกอบพิธีเจ้าเซนเป็นพวกเดียวกัน ในบางครั้งก็ถึงกับเข้าใจไปว่ามะหุ่นนั้นเป็นนิกายหนึ่งของศาสนาอิสลาม เช่น ในหนังสือแสดงกิจจานุกิจของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ (ขำ) ว่า “ศาสนานาบีมะหะหมัด คนนับถือศาสนาแยกออกเป็นสองอย่างเรียกว่าซุนนีพวกหนึ่งเรียกว่าแขกมะห่นพวกหนึ่ง” (พิทยา บุนนาค, 2557: 57-59)

จากเอกสารดังกล่าวสรุปได้ว่า คำว่าเจ้าเซ็น เป็นคำเรียกผู้นับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ โดยมีที่มาของคำจากพิธีในวันอาชูรอซึ่งผู้ร่วมพิธีจะเปล่งวาจาเป็นระยะขานนามท่านฮุเซน ซึ่งชาวสยามเข้าใจว่าคำที่ได้ยินคือ เจ้าเซ็น จึงเรียกพิธีกรรมดังกล่าวเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจว่า พิธีเจ้าเซ็น โดยจะเริ่มต้นพิธีทุกปีในเดือนมะหะหร่ำ ซึ่งถือเป็นเดือนแรกของศักราชอิสลาม เป็นการระลึกถึงการจากไปของท่านฮุเซนซึ่งถูกปลงพระชนม์ในสงครามศาสนา

ที่มาของคำว่า แขกเจ้าเซ็น เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับชาตรี นนทเกษ ทรัสตีกุฎีเจริญพาศน์ผู้เป็นมุสลิม นิกายชีอะห์ ซึ่งได้แสดงทัศนะในเรื่องดังกล่าว ไว้ว่า

คำว่าเจ้าเซ็น ไม่ใช่คำสากล เฉพาะเมืองไทยที่เรียกแบบนี้ มีคำพูดอยู่คำนึงว่า เจ้าเซ็นคือชีอะห์ แต่ชีอะห์ไม่ใช่เจ้าเซ็น คำว่าเจ้าเซ็นเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นคำเรียกของคนไทยที่เรียกมาจากคำว่า “ยาฮุเซน” ที่พูดในพิธี คนไทยไปได้ยินก็ฟังเป็นเจ้าเซ็น อย่าลืมว่ามุสลิมชีอะห์ในกรุงศรีอยุธยาก็สืบเชื้อสายมาจากท่านเฉกอะหมัดแล้วก็เดินทางมาถึงฝั่งธนบุรี จากกรุงศรีอยุธยามาถึงธนบุรี ขณะเดียวกันคนกลุ่มนี้มีต้นตอคือท่านเฉกอะหมัด แต่คนชีอะห์ทั่วไปไม่ได้ถูกขนานนามว่าเป็นเจ้าเซ็น เพราะตัวเองไม่ได้กรุงศรีอยุธยาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แล้วก็ไม่ได้สืบเชื้อสายมาจากท่านเฉกอะหมัด จะมีกลุ่มชาวชีอะห์อยู่กลุ่มเดียวที่สืบเชื้อสายมาจากท่านเฉกอะหมัดและเดินทางถูกขนานนามว่าเป็นเจ้าเซ็น เพราะฉะนั้นคำพูดที่บอกว่า เจ้าเซ็นคือชีอะห์ แต่ชีอะห์ไม่ใช่เจ้าเซ็น จึงเกิดขึ้นในลักษณะนี้ ชีอะห์เป็นคำสากล แต่คำว่าเจ้าเซ็นถ้าพูดนอกประเทศจะไม่รู้จักว่าคือชีอะห์ เพราะไม่ใช่คำสากล เจ้าเซ็นปรากฏครั้งแรกก็ในสมัยกรุงศรีอยุธยามาจากพิธีกรรม (ชาตรี นนทเกษ, สัมภาษณ์, 11 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์พบว่า คำว่า เจ้าเซ็น เกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดเข้ามาสู่สยามประเทศ เดิมทีกลุ่มคนที่ถูกขานว่า เจ้าเซ็น หมายถึงชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ ผู้สืบทอดเชื้อสายมาจากเฉกอะหมัดเท่านั้น หากแต่ปัจจุบันคำว่า เจ้าเซ็น เป็นคำที่ถูกนำมาใช้แพร่หลายขึ้นในหมู่ผู้ที่นับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ แม้มิได้สืบเชื้อสายมาจากเฉกอะหมัดโดยตรงแต่หากเป็นมุสลิมนิกายชีอะห์ผู้ซึ่งประกอบพิธีตะเซยัตแล้วนั้นคนกลุ่มนี้จะเรียกว่าแขกเจ้าเซ็นได้ทั้งสิ้น สังเกตเห็นได้ว่าเจ้าเซ็น เป็นคำเรียกที่มีที่มาจากพิธีกรรมซึ่งกลายมาจากคำว่า ยาฮุเซน มิได้เป็นคำที่มาจากการแบ่งแยกตามชาติพันธุ์ คำดังกล่าวถือเป็นคำเฉพาะที่ใช้ในประเทศไทยเท่านั้น ไม่ได้เป็นคำสากลอันแสดงถึงความเป็นชีอะห์โดยทั่วไป

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรีและที่ปรึกษาด้านวิชาการมูลนิธิเจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) ได้อธิบายความหมายของคำว่าแขกเจ้าเซ็น ความว่า *“เราเรียกเจ้าเซ็นเนื่องจากประเพณี เจ้าเซ็นเพิ่งมาปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย คือคนไทยคุ้นเคยกับประเพณีพิธีกรรมลักษณะอย่างนี้ที่คนกลุ่มนี้ทำขึ้น เรียกว่าพิธีเจ้าเซ็นตามเสียงที่คนไทยได้ยิน”* (ธีรนันท์ ช่วงพิชิต, สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์สรุปได้ว่า พิธีเจ้าเซ็นปรากฏครั้งแรกในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ซึ่งคำว่า เจ้าเซ็น เป็นคำที่ผู้คนในสมัยดังกล่าวได้บัญญัติขึ้นจากเสียงที่ได้ยินจากการเปล่งคำของผู้ประกอบพิธีด้วยความโศกาอาดูรว่า ยาฮุเซน

มิตร ดาราฉาย ครูประจำโรงเรียนอิสลามวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญด้านอิสลามศึกษา ได้อธิบายความหมายของแขกเจ้าเซ็นในเชิงศาสนาอีกนัยหนึ่งความว่า *“ก็จะเป็นของทางนิกายชีอะห์ จะไปทางชูฟี ในประเทศไทยถ้าผมเข้าใจไม่ผิด จะเป็นทางลูกของผู้นำที่ชื่อว่าท่านอาลี คือฮาซัน ฮุเซน เพราะฉะนั้นจึงคล้ายกับเป็นเจ้าคุณฮุเซน ก็จะไปทิศทางของชีอะห์มากกว่า”* (มิตร ดาราฉาย, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากคำสัมภาษณ์ พบว่า แขกเจ้าเซ็นเป็นภาษาพูดของคนไทยในการเรียกชาวมุสลิม นิกายชีอะห์อย่างเป็นที่เข้าใจตรงกัน เจ้าเซ็น ถือเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่แสดงความเป็นตัวตนของชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ ในประเทศไทยที่พึงปฏิบัติ โดยได้รับอิทธิพลจากนิกายซูฟี ดังนั้นหากกล่าวคำว่า แขกเจ้าเซ็น ในประเทศไทยจะเป็นที่ทราบกันทันทีว่าหมายถึงผู้นับถือศาสนาอิสลามนิกายชีอะห์

สันติ (อาลี) เสือสมิง ประธานคณะอนุกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิสำนักจุฬาราชมนตรี ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้อธิบายความหมายของคำว่า แขกเจ้าเซ็น ไปในทิศทางเดียวกันความว่า *“แขกเจ้าเซ็นในเมืองไทยก็คือชีอะห์นั่นแหละ เนื่องจากถือในอิหม่ามฮุเซน*

ซึ่งเป็นหลานของศาสดามูฮัมหมัด ซึ่งท่านเสียชีวิตในเมืองคาร์บาลา ที่อิรัก ในวันที่ 10 มูฮัมรอม เป็นเดือนที่ท่านฮุเซนเสียชีวิต” (สันติ เสือสมิง, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563)

เฉกเช่นกับยะยาห์ วงษ์มะเซาะ หนึ่งในผู้ก่อตั้งชมรมคนลมเย็น ครูสอนศาสนาอิสลามอิสระ ได้กล่าวถึงความหมายของแขกเจ้าเซ็น ความว่า

> *แขกเข้าเซ็นในความหมายคนไทยก็คือชีอะห์จะมีแม่แบบคือท่านไซยีนาอาลี ซึ่งท่านเป็นบุตรเขยของท่านนบีมูฮัมหมัด เพราะว่าท่านอาลีได้แต่งงานกับท่านฟาติมะ บุตรสาวของท่านนบี และก็มีหลาน 2 คน คือ ฮาซัน กับ ฮุเซน เป็นหลานของท่านนบี นี่แหละคือที่มา เขาจะยกย่องท่านอาลีแล้วก็ท่านฮาซันกับฮุเซน จะได้รับการยกย่องในนิกายชีอะห์มาก เราจะไม่ได้ยินมุมอื่นเลย อย่างคนสนิทของท่านนบี คือหลังจากที่ท่านนบีเสียชีวิตแล้วเนี่ย ก็จะมีภาษาอาหรับเขาเรียกว่า เคาะลีฟะฮ์ คือผู้ที่สำเร็จราชการแทนท่านนบี 4 ท่าน คือ ท่านอะบูบักร์ ซึ่งเป็นเพื่อนสนิทของท่านนบี ท่านอุมัร ท่านอุษมาน และสุดท้ายคือท่านอาลี ซึ่งทั้ง 4 ท่านมีความสำคัญทางหน้าประวัติศาสตร์ คือพอหลังจากหัวเรือใหญ่อย่างท่านนบีไม่อยู่แล้ว ก็จะมีกลุ่มคนที่สนับสนุนเคาะลีฟะฮ์แต่ละฝ่ายต่างกันไป* (ยะยาห์ วงษ์มะเซาะ, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์พบว่า ชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ หรือตามภาษาพูดที่เข้าใจได้ในหมู่ชาวไทยว่า แขกเจ้าเซ็น คือผู้ที่สนับสนุนเคาะลีฟะฮ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือท่านอาลีผู้ซึ่งเป็นบุตรเขยของท่านนบีมูฮัมหมัด และนับถือท่านฮุเซน บุตรของท่านอาลีอย่างสูงสุด

ศุกรีย์ สะเร็ม นักวิจัย ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์อิสลาม ได้แสดงทัศนะในความหมายของคำว่า แขกเจ้าเซ็น เพิ่มเติมว่า *“คือชีอะห์ที่มาจากอินเดียเป็นหลักจะเรียกว่า แขกเจ้าเซ็น จะมีความเชื่อไม่เหมือนชีอะห์ที่มาจากอิหร่าน”* (ศุกรีย์ สะเร็ม, สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563)

จากคำสัมภาษณ์สรุปได้ว่า แขกเจ้าเซ็น หมายถึงชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ที่มาจากประเทศอินเดีย ซึ่งจะมีความเชื่อแตกต่างไปจากชาวมุสลิม นิกายชีอะห์ที่มาจากประเทศอิหร่านถือเป็นชาติพันธุ์ที่แตกต่างกัน เมื่อวิเคราะห์ตามคำสัมภาษณ์จึงพบนัยยะของบทสัมภาษณ์นี้ว่า แขกเจ้าเซ็นในประเทศไทย คือ ผู้นับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ที่มาจากอินเดีย มิได้หมายรวมถึงผู้นับถือศาสนาอิสลาม นิกายชีอะห์ที่มาจากประเทศอิหร่าน แนวคิดนี้จึงเชื่อว่าแขกเจ้าเซ็นในไทยล้วนแล้วแต่เป็นชาวอินเดียที่อพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งในแผ่นดินสยาม

แขกในสยามจากอดีตจนถึงปัจจุบันปรากฏชาติพันธุ์ทั้งหมด 9 ชาติพันธุ์ด้วยกัน ได้แก่ 1. แขกฮ่อ/หุย 2. แขกจาม 3. แขกมลายู 4. แขกมะหง่น 5. แขกอาหรับ 6. แขกเปอร์เซีย 7. แขกหรุ่ม 8. แขกมัวร์ 9. แขกเจ้าเซ็น ซึ่งเรื่องดังกล่าวนี้เป็นการสะท้อนความหลากหลายทางวัฒนธรรมรวมทั้งฉายความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับแขกได้เป็นอย่างดี การถ่ายทอดทางวัฒนธรรมต่าง ๆ จึงกำเนิดขึ้นก็ด้วยเหตุนี้ ไม่ว่าจะเป็นด้านสถาปัตยกรรม เช่น ประตูทรงโค้ง น้ำกุหลาบ ที่ได้รับ

อิทธิพลจากเปอร์เซีย ด้านอาหารอย่างที่มีส่วนประกอบของเครื่องเทศ ด้านเครื่องแต่งกาย ด้านพิธีกรรมทางศาสนา ไปจนถึงด้านดนตรีโดยเฉพาะในวัฒนธรรมดนตรีไทยดังฉายรูปให้เห็นในเรื่องสำเนียงภาษาในเพลงไทย เช่น เพลงแขกกุลิด เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงหรุ่ม เป็นภาพสะท้อนถึงการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างชาติพันธุ์ซึ่งแสดงให้เห็นเป็นที่ประจักษ์ได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างชาติอันดีนี้ยังคงดำเนินเรื่อยมาสืบจนปัจจุบัน

3.2.4 วัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย

3.2.4.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีเปอร์เซีย

Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen (1976: 12) กล่าวว่า ดนตรีดั้งเดิมของอิหร่าน (เปอร์เซีย) ในยุคร่วมสมัยนี้ มีรากเหง้ามาจากดนตรีในราชสำนักแห่งเปอร์เซีย จากการสืบค้นข้อมูลพบหลักฐานเกี่ยวกับดนตรีดั้งเดิมหรือโบราณน้อยมาก เท่าที่สืบค้นได้ก็คือดนตรีที่มาจากในยุคของอาณาจักร Sassanian ซึ่งอยู่ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 3 - 7 สามารถสืบค้นข้อมูลได้บ้างเกี่ยวกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียง เช่น Barbad ผู้เป็นอัจฉริยะ ซึ่งเป็นนักดนตรีในราชสำนัก Khosros ที่ 2 (กษัตริย์ Khosros ที่ 2 ซึ่งทรงปกครองอยู่ในช่วงคริสต์ศักราช 590 ถึง 628) และให้ความรู้สึกโดยทั่วไปได้ว่าชีวิตที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในราชสำนักในช่วงเวลาดังกล่าวนั้นเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับการขัดเกลามาอย่างประณีต กล่าวได้อย่างหนักแน่นว่าดนตรีของเปอร์เซียได้มีบทบาทสำคัญมากในช่วงเวลาดังกล่าวและหลังจากการเข้ายึดครองของชนชาติอาหรับในระหว่างช่วงศตวรรษที่ 7 และที่ 8 นั้นดนตรีดังกล่าวก็ได้ถูกพัฒนาขึ้นซึ่งถือว่าเป็นยุคทองแห่งอิสลามโดยได้มีวิวัฒนาการขึ้นในราชสำนักของกษัตริย์ Khalifs ของ Damascus และ Baghbad ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าชาวเปอร์เซียในช่วงเวลาดังกล่าวได้รับแรงบันดาลใจมาจากพวกอาหรับซึ่งจะเห็นได้ชัดจากการใช้เครื่องดนตรีและศัพท์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเป็นภาษาเปอร์เซียเป็นจำนวนมาก ดนตรีดั้งเดิมในยุคปัจจุบันของอิหร่านมีลักษณะเฉพาะของตัวเองอย่างเห็นได้ชัดซึ่งจะเห็นได้จากเครื่องดนตรีที่ใช้โดยเฉพาะดนตรีประเภทเครื่องสายและเครื่องหนังที่โดดเด่น

จากการศึกษาเอกสาร สรุปได้ว่า ดนตรีเปอร์เซียเจริญถึงขีดสุดจนเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะในช่วงหลังจากการเข้ายึดครองของอาหรับไปแล้วในช่วงศตวรรษที่ 7 - 8 หลังช่วงเวลาดังกล่าวดนตรีเปอร์เซียได้มีพัฒนาการอย่างก้าวกระโดดจนกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองแห่งอิสลาม การนี้ได้มีวิวัฒนาการขึ้นในราชสำนักของกษัตริย์ Khalifs ของ Damascus และ Baghbad เมื่อพิจารณาถึงรากเหง้าของดนตรีเปอร์เซียจะเห็นได้ถึงความละม้ายกับดนตรีอาหรับ

ชะรอยจะได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีดังกล่าว สังเกตได้จากรูปร่างของเครื่องดนตรีและศัพท์สังคีตที่ใกล้เคียงกัน เครื่องดนตรีเปอร์เซียที่ปรากฏในปัจจุบันมีต้นรากมาจากราชสำนัก เครื่องดนตรีจึงมีความวิจิตรประณีต ซึ่งหากกล่าวถึงประเภทของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในเปอร์เซียเห็นจะเป็นเครื่องสายและเครื่องหนังที่มีความโดดเด่นมากที่สุด

3.2.4.2 เครื่องดนตรีเปอร์เซีย

เครื่องดนตรีเปอร์เซียส่วนใหญ่แพร่กระจายในจักรวรรดิเปอร์เซียในอดีต รัฐทั่วตะวันออกกลาง คอเคซัส เอเชียกลาง และผ่านการปรับตัวความสัมพันธ์และการค้าในยุโรปและภูมิภาคเอเชีย ในยุคโบราณเส้นทางสายไหมมีบทบาทที่มีประสิทธิภาพในการกระจายนี้

3.2.4.2.1 ประเภทเครื่องดีด

3.2.4.2.1.1 อูด (Ud)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 106-109) กล่าวว่า อูด (Ud) มีคอสั้นและมีกระพุ้งลูกแพรอ้วนรี และมีท้องที่ค่อนข้างแบน สลักเสลาไว้ที่คอโดยใช้ไม้เพียงชิ้นเดียว มีสาย 4 สาย พาดผ่านคอของเครื่องดนตรี เทียบเสียงโดยการบิดลูกบิดไปด้านหลังในตามเข็มนาฬิกา เครื่องดนตรีดังกล่าวถือกำเนิดมาจากทาจิกีสสถาน สามารถพบได้จากรูปปั้นซึ่งสร้างขึ้นในช่วงศตวรรษต้นได้ในช่วงคริสต์ศตวรรษต้น ๆ และสันนิษฐานว่ามีปรากฏอยู่ทางอินเดียตะวันตกเฉียงเหนือในช่วงคริสต์ศตวรรษสุดท้ายและในเปอร์เซียด้วยเช่นกัน ในยุคของ Shapur เป็นที่นิยมแพร่หลายในตะวันออกกลางและเอเชียกลาง อูดถูกนำมาใช้เมื่อประมาณปีคริสตศักราช 600 โดยชาวอาหรับแห่ง Al-Hira ซึ่งเป็นอีกรูปแบบหนึ่งโดยมี 4 สาย ต่อมาได้เพิ่มเป็น 5 สาย (ในยุคของ Ziryab ช่วงคริสตศตวรรษที่ 8)

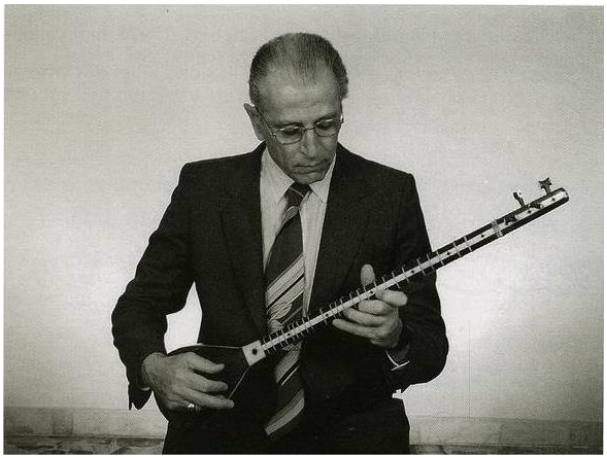
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.12 อูด (Ud)
แหล่งที่มา: https://goirantours.com/music-of-iran/

3.2.4.2.1.2 ซีต้าร์ (Setar)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 118-122) กล่าวว่า ซีต้าร์ (Setar) เป็นเครื่องสายขนาดเล็กและมีคอค่อนข้างยาวเดินสายโลหะทั้งหมด 3 สาย ปัจจุบันได้พัฒนาขึ้นเป็น 4 สาย บรรเลงด้วยการดีดโดยใช้นิ้วชี้ข้างขวาหรือเล็บโลหะ (Metal nailpiece) ในการดีด ในวรรณคดีและฉันทลักษณ์เก่า ๆ จะมีการระบุไว้เสมอตั้งแต่ในยุคสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 12 โดยมีระบุเครื่องดนตรีชนิดนี้ไว้ในหลาย ๆ ชื่อเช่น เซต้า (Seta) ซีต้า (Setar) เซทาร่า (Setara) เซตาฮี (Setarhe) เซตู (Se-tu'i) และเซรุท (Se-rud) อย่างไรก็ดีการนำเสนอซีต้าร์ในครั้งแรก ๆ ไม่ได้ถูกระบุชื่อไว้ชัดเจน กาลเวลาผ่านจนกระทั่งคริสต์ศตวรรษที่ 16 โดยที่ก่อนระยะเวลาดังกล่าวเครื่องสายประเภทมีคอยาวจะถูกระบุว่าเป็นเครื่องสายที่คล้ายคลึงกับโดต้า (Dotar) ซึ่งโดต้ากล่องเสียงคอจะใหญ่กว่ามาก แต่กระนั้นประวัติการกำเนิดของซีตาร์ก็ยังไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนได้ อย่างไรก็ดีข้อมูลส่วนหนึ่งสืบค้นได้ว่า ซีตาร์มีลักษณะใกล้เคียงกับตานบูร์ (Tanbur) แห่งโคราซาน (Khorasan) กล่าวคือในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 10 ซีต้าร์พัฒนามาจากตานบูร์ ด้วยการเพิ่มสายเข้าไปอีก 1 สาย ซึ่งในปัจจุบันนี้ตานบูร์ในหมู่ของทาจิค (Tajiks) ฮันซาส (Hunzas) แห่งอาณาจักรพาเมียร์ (Pamir region) และในเอเชียกลางยังคงเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าซีต้าร์หรือบางทีก็เรียกว่าคาฮาร์ต้าร์ (Chahartar) หรือบางทีก็เรียกว่าปันจาต้าร์ (Panjtar) โดยมีทั้งแบบ 4 สายและ 5 สาย ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นเครื่องสายลักษณะใกล้เคียงกันในรูปแบบอื่น ๆ ก็จัดว่าอยู่ในตระกูลของตานบูร์ซึ่งมีความคล้ายคลึงไปจนกระทั่งเหมือนกับซีต้าร์ของเปอร์เซีย

ปัจจุบันทั้งโครงสร้างของเครื่องดนตรี รูปเสียง ตลอดจนกลวิธีพิเศษในการบรรเลง กล่องเสียงของซีต้าร์มีลักษณะโค้งและมีลักษณะเหมือนกับแมนโดลิน โดยทำขึ้นจากไม้มัลเบอร์รี่ (Mulberry) ซึ่งจะเหมือนกับเครื่องสายส่วนใหญ่ของตะวันออกกลาง ส่วนคอด้านบนประกอบไปด้วยลูกบิด 3 อันโดยอันหนึ่งอยู่ด้านขวาและอีก 2 อันอยู่ด้านซ้ายหรืออาจกลับด้านก็ได้



ภาพที่ 3.13 ซีตาร์ (Setar)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 122)

3.2.4.2.1.3 ตาร์ (Tar)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 127-128) กล่าวว่า เครื่องดนตรีตาร์ (Tar) ถือกำเนิดมาจากพัฒนาการของระบับโบราณ (Ancient Rabab) โดยในรูปแบบเริ่มต้นปรากฏขึ้นในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 และได้ถูกดัดแปลงมาเป็นรูปแบบปัจจุบันในช่วงสิ้นสุดศตวรรษดังกล่าว แม้ว่าผู้ผลิตเครื่องดนตรีแต่ละบุคคลจะสามารถประดิษฐ์ตาร์ตามความพึงใจของตน แต่ถึงอย่างไรก็ตามตาร์ที่พัฒนาในชีราส (Shiraz) จะได้รับการยอมรับและถูกส่งออกมาในช่วงต้นไปยังคอเคเชีย (Caucasia) และเฮรัท (Herat) ในอัฟกานิสถาน เมื่อประมาณปีค.ศ. 1800 ชาวคอเคเชียนได้ดัดแปลงตาร์และเพิ่มสายเข้าไปโดยที่ไม่ได้เปลี่ยนวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีดังกล่าวแต่อย่างใดเพียงแต่เพิ่มสายเข้าไปเท่านั้นทำให้ตาร์มีลักษณะสะท้อนความเป็นอัตตาของชาวอิหร่านโดยเฉพาะ

ตาร์จัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเฉพาะตนสูง จะมีเฉพาะเครื่องดนตรีระบับของคัชการ์ (Rabab of Kashgar) จากเตอกีสถานเท่านั้นที่จะคล้ายคลึงหรือใกล้เคียง เครื่องดนตรีตาร์ประกอบด้วยกระพุ้งเสียง 2 ส่วนที่มีขนาดไม่เท่ากัน โดยอาจเรียกว่านากาเร่ (Naqqare) (กระพุ้งแฝด) มีการแกะสลักโดยใช้ไม้จากต้นมัลเบอร์รี่ ท้องของเครื่องดนตรีจะประกอบเข้ากับคอของเครื่องดนตรีดังกล่าวที่มีความยาวโดยมีสายทั้งหมด 6 สาย (2 สายคู่กันนับเป็น 1 เสียง) เครื่องดนตรีตาร์แบบเก่าจะมี 5 สาย ลักษณะที่เด่นที่สุดของตาร์คือเสียงที่เปรียบได้ดังเสียงกำมะหยี่ที่มีความละมุน เบาบาง ต้นรากของเสียงดังกล่าวนี้มาจากหนังที่มีลักษณะบาง ขึงหน้ากับกระพุ้ง เสียงที่ได้จะมีความสั่นสะเทือนมากกว่าหน้ากระพุ้งที่ทำแผ่นไม้ บรรเลงโดยใช้ปิ๊คดีดลงบนสาย

ภาพที่ 3.14 ตาร์ (Tar)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 128)

3.2.4.2.2 ประเภทเครื่องสี

3.2.7.2.2.1 คาร์มานเช่ (Karmanche)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 110-112) กล่าวว่า คาร์มันเช่ (Karmanche) ชื่อนี้กำเนิดมาจากคำว่า คามาน (Kaman) ซึ่งหมายความว่า คันชักและอีกคำหนึ่งก็คือคำว่า เช่ (Che) อยู่ในตระกูลซอชนิดหนึ่ง เดิมปรากฏอยู่ในอียิปต์และตุรกี ซึ่งเรียกว่า ระบับ (Rabab) ในขณะเดียวกันก็ปรากฏอยู่ในเอเชียกลางซึ่งเรียกว่าจีจัก (Ghijak) และปรากฏอยู่ในธิเบตด้วยเช่นกันและนอกจากนั้นยังปรากฏอยู่ในบริเวณอื่น ๆ ของเอเชียด้วย อาจจะกล่าวได้ว่าคาร์มันเช่ถูกนำมาใช้ในงานที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่มีชื่อเสียงในขณะที่ระบับชนิดที่เก่าแก่กว่า ซึ่งสายทำด้วยขนยังเป็นที่นิยมมากกว่าอยู่ในขนาดนั้นต่อมาคาร์มันเช่ก็หายไประยะหนึ่งซึ่งมีผลมาจากการเริ่มมีความนิยมในไวโอลินแต่หลังจากนั้นก็กลับมาได้รับความนิยมอีกในช่วงตั้งแต่คริสต์ศักราช 1950 เป็นต้นมา โดยกลับมาเป็นที่นิยมและใช้การเป็นอุปกรณ์ดนตรีสำหรับดนตรีเปอร์เซียดั้งเดิมโดยมีการบรรเลงกันมากในจังหวัดต่าง ๆ เช่น ลอเรสถาน (Lorestan) อาเซอร์ไบจัน (Azerbaijan) คูร์ดิสถาน (Kurdistan) อย่างไรก็ดีการกลับมาใหม่ของคาร์มานเช่คราวนี้ก็ยังเป็นที่นิยมอยู่โดยปราศจากการเสื่อมถอยแต่อย่างใด

คาร์มันเช่จะปรากฏให้เห็นในภาพวาดโบราณอยู่เสมอในรูปลักษณะที่เป็นซอ ทำขึ้นเป็นรูปหีบมีคอกลม ๆ ลักษณะเป็นคันทวนซึ่งสิ่งดังกล่าวถูกเสียบลงไปในตัวกะโหลกหรือกระพุ้งของเครื่องดนตรีจากด้านหนึ่งไปสู่อีกด้านหนึ่งเพื่อให้โครงสร้างของเครื่อง

ดนตรีมีความแข็งแรง นอกจากนี้คันทวนยังมีหน้าที่อีกอย่างคือช่วยค้ำจุนและช่วยทำให้เครื่องดนตรีตั้งอยู่ในแนวดิ่งได้ในระหว่างที่ทำการบรรเลงคันทวนบนประกอบไปด้วยลูกบิด 3 โดยที่สายคาร์มันเช่ทั้ง 3 สาย จะลากผ่านคันทวนมายังลูกบิดโดยขนวดปลายสายเข้าติดกับลูกบิดแต่ละลูกเพื่อให้ในการปรับความตึงหย่อนของสายนั้น ๆ ในปัจจุบันได้มีการเพิ่มสายที่ 4 เข้าไปบ้างเป็นกรณี

ภาพที่ 3.15 คาร์มานเช่ (Karmanche)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 112)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.4.2.3 ประเภทเครื่องตี

3.2.4.2.3.1 ซานตูร์ (Santur)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 139) กล่าวว่า ซานตูร์ (Santur) มีลักษณะเป็นรูปหีบ ขนาดความกว้างโดยเฉลี่ยแล้วประมาณ 90 เซนติเมตร และยาวประมาณ 35 เซนติเมตร มีทั้งหมด 72 สาย โดยแบ่งเป็น 18 กลุ่ม ๆ ละ 4 บรรเลงด้วยไม้ตีลักษณะทรงค้อนอย่างเบาที่เรียกว่าเมซราบส์ (Mezrabs)

แม้ว่าอุปกรณ์ดนตรีดังกล่าวจะเก่าแก่มากแล้วก็ตาม แต่ก็ไม่เคยมีผู้นิยมนำมาย่อขนาดโครงสร้างของเครื่องหรือดัดแปลงในภาพลักษณ์อื่น ๆ จนกระทั่งมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งในระยะเวลาดังกล่าวได้มีการบรรจุเครื่องดนตรีนี้ลงไปในวงดนตรีซึ่งบรรเลงเพลงดั้งเดิมด้วย

อย่างไรก็ดีเมื่อสืบประวัติในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 พบว่า มีซานตูร์ชนิดหนึ่งซึ่งเข้าใจว่าเป็นที่รู้จักของพวกฮีบริวส์ (Hebrews) คือพวกยิวในชื่อของพานเตรรีน (Psanterin) และถูกนำไปยังทวีปยุโรปจากทางตะวันออกโดยพวกครูเสด (Crusaders) และนำเอาต้นแบบของขิม (Dulcimer) ดังกล่าวนี้ให้เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปในช่วงยุคกลาง

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 รูปแบบของเครื่องดนตรีชนิดนี้คล้ายคลึงกับซานตูร์ของอิหร่านในยุคปัจจุบันนี้และยังมีรูปแบบอื่น ๆ ที่แตกต่างกันไปบ้างของเครื่องดนตรีชนิดนี้ซึ่งพบได้ในประเทศจีน เตอร์กีสถาน อินเดีย อิรัก และตุรกีด้วยเช่นกัน แต่อย่างไรก็ดีในวัฒนธรรมของประเทศทั้งหมดที่กล่าวมานี้ ไม่มีที่ใดเลยที่จะมีกลวิธีและความชำนาญในการบรรเลงซานตูร์ได้เทียบเท่ากับอิหร่าน

ภาพที่ 3.16 ซานตูร์ (Santur)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 139)

3.2.4.2.3.2 ดาฟ (Daf)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 143) กล่าวว่า ดาฟ (Daf) เป็นภาษาอารบิคซึ่งใช้กันอยู่ในหลายประเทศตั้งแต่แอฟริกาทางเหนือเรื่อยมาจนถึงปากีสถาน ดาฟจัดอยู่ในเครื่องหนังตระกูลแทมบูรีน (Tambourines) ซึ่งมีอยู่หลากประเภทโดยมีขนาดแตกต่างกันไป

ลักษณะทางกายภาพของดาฟจะขึ้นด้วยหนังแผ่นใหญ่เพียงแผ่นเดียวกับโครงไม้ที่ขึ้นรูปกลองแล้วโดยรอบและตรึงหนังเข้ากับโครงไม้ด้วยโลหะเพื่อเร่งหน้ากลองให้ตึงหย่อนตามแต่ต้องการ ซึ่งในอาระเบียก่อนยุคอิสลามเรียกแทมบูรินอันจัดเป็นเครื่องดนตรีตระกูลเดียวกับดาฟว่า ไดร่า (Da'ira)

ต่อมาจนกระทั่งถึงในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ดาฟ กลายเป็นเครื่องดนตรีควบคุมจังหวะที่สำคัญของอิหร่านประกอบการบรรเลงดนตรีในเทศกาลต่าง ๆ จนกระทั่งซาร์บ (Zarb) ถูกนำมาใช้ในวัฒนธรรมของเพลงดั้งเดิมจึงเป็นเหตุให้ดาฟเสื่อมความนิยมและหลงเหลือให้เห็นอยู่เฉพาะในตามต่างจังหวัดเท่านั้น

ช่วง 15 ปีที่ผ่านมานี้ดาฟถูกนำกลับมาบรรจุในวงดนตรีพื้นเมือง แต่อย่างไรก็ดีในปัจจุบันนี้ไม่มีนักดนตรีเป็นคนใดแล้วที่เล่นดาฟในรูปแบบของดนตรีโบราณจะยังพบได้บ้างในอาเซอร์ไบจันซึ่งมีลักษณะการบรรเลงคล้ายคลึงกับซาร์บ

ภาพที่ 3.17 ดาฟ (Daf)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 143)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.4.2.3.3 ทอนแบค (Tonbak) หรือ ซาร์บ (Zarb)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 147-150) กล่าวว่า ทอนแบค (Tonbak) หรือซาร์บ (Zarb) เป็นกลองลักษณะหน้าเดียวขึ้นหน้ากลองด้วยหนังแผ่นเดียว นิยมใช้เซรามิก ไม้ หรือโลหะ บรรเลงโดยใช้ท้องแขนประคองซาร์บให้ตั้งอยู่บนหน้าขาของผู้บรรเลงในลักษณะแนวนอน ใช้ในดนตรีอิหร่านในยุคปัจจุบัน ซาร์บอยู่ในตระกูลของดาราบูกาส์ (Darabukkas) ซึ่งเป็นที่นิยมแพร่หลายใช้ในตะวันออกกลางกับแอฟริกาเหนือมาก่อน

คำว่า ดาราบูกาส์ มีรากศัพท์มาจากคำว่า ดาราบา (Daraba) ซึ่งเป็นภาษาอารบิค อ่านออกเสียงในภาษาเปอร์เซียว่าซาบี้ (Zarbe) สำหรับคำว่าดอมบัค (Dombak) หรือทอนแบค (Tonbak) มาจากเสียงของกลองประเภทดังกล่าว ซึ่งเสียงที่ต่ำจะมีเสียงดอม (Dom) และเสียงที่สูงจะมีเสียง บัค (Bak) หุ่นกลองทอนแบคทำมาจากไม้วอลนัทหรือไม้มัลเบอร์รี่ ซึ่งเครื่องดนตรีดังกล่าวถือเป็นเครื่องหนังชิ้นสำคัญสำหรับดนตรีดั้งเดิมของอิหร่าน กลวิธีในการบรรเลงนั้นดัดแปลงมาจากดาฟ

ภาพที่ 3.18 ทอนแบค (Tonbak) หรือ ซาร์บ (Zarb)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 150)

3.2.4.2.4 ประเภทเครื่องเป่า

3.2.4.2.4.1 เนย์ (Ney)

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 134-135) กล่าวว่า เครื่องดนตรีเนย์ (Ney) จัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าที่เป็นที่นิยมแพร่หลายที่สุดในตะวันออกกลาง จัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่ที่ถือกำเนิดขึ้นไม่ต่ำกว่า 5,000 ปีมาแล้ว พบหลักฐานที่เกี่ยวกับเนย์ในรูปของภาพวาดจำนวนมากโดยเฉพาะในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 13 - 18 ที่มีการแสดงให้เห็นเครื่องดนตรีชนิดนี้ในรูปต่าง ๆ เนย์มีชื่อเรียกอย่างหลากหลายและประกอบด้วยหลายชนิดด้วยกันซึ่งจะปรากฏอยู่ในประเทศต่าง ๆ ในตะวันออกกลางและในแอฟริกาตอนเหนือ เช่น ในประเทศบัลแกเรีย อินเดีย และแอฟริกาตะวันออกเช่นกัน เนย์ของเปอร์เซียจะบรรเลงโดยใช้ริมฝีปากของผู้บรรเลงผิวผ่านรูกำเนิดเสียงเช่นเดียวกับเนย์ของตุรกีหรืออาหรับ ต่อมาในช่วงใกล้สิ้นสุดคริสต์ศตวรรษที่ 19 ชาวเติร์กได้ดัดแปลงวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีดังกล่าวโดยใช้กลวิธีใหม่ ๆ เข้ามา

ในการผลิตเนย์แต่ละเลาแบบดั้งเดิมจะต้องมีการวัดขนาดอย่างคร่าว ๆ ระหว่าง 30 - 70 เซนติเมตร ลักษณะเสียงอันโดดเด่นของเนย์คือเสียงอันทรงพลังโดยมีข้อแม้ว่าการได้มาซึ่งเสียงทรงคุณภาพดังกล่าวจักต้องบรรเลงโดยนักดนตรีที่มีฝีมือในระดับเชี่ยวชาญ

เครื่องดนตรีเนย์ไม่จำเป็นที่จะต้องถูกผลิตโดยช่างผู้ชำนาญโดยตรงเนื่องจากเครื่องดนตรีดังกล่าวในสามารถผลิตได้ไม่ยากนัก โดยการใช้ไม้ที่มีคุณภาพ มีความยาวเพียงพอและแห้งสนิท เจาะรูให้สม่ำเสมอกัน ก็จักสามารถบรรเลงออกมาเป็นเครื่องดนตรีชนิดนี้ได้ ด้วยเหตุนี้นักดนตรีที่มีความชำนาญในการบรรเลงเนย์จึงมักผลิตเครื่องดนตรีชนิดนี้ขึ้นใช้เอง

ภาพที่ 3.19 เนย์ (Ney)
แหล่งที่มา: The art of Persian music (1991: 135)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จากการศึกษาทางเอกสารสรุปความได้ว่า เครื่องดนตรีของเปอร์เซีย (อิหร่านในปัจจุบัน) มีครบทั้ง 4 ประเภทตามลักษณะการบรรเลงคือ ดีด สี ตี และเป่า อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาถึงเครื่องดนตรีโดยรวมของเปอร์เซียพบว่า เครื่องดนตรีที่ให้กำเนิดเสียงโดยการใช้สายขึงเป็นชนิดเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมและปรากฏมากที่สุดในโลกดนตรีของอาณาเขตดังกล่าว โดยแยกออกเป็นประเภทดีด เช่น อูด (Ud) ซีต้าร์ (Setar) ตาร์ (Tar) ประเภทเครื่องสี เช่น คาร์มันเช่ (Karmanche) ประเภทเครื่องตีพบเครื่องตีประเภทดำเนินทำนองเพียงชนิดเดียวคือ Santur และประเภทควบคุมจังหวะอันได้แก่ ดาฟ (Daf) และ ทอนแบค (Tonbak) หรือเรียกว่า Zarb ก็ได้ ประเภทเครื่องเป่า เช่น เนย์ (Ney)

3.2.4.3 จังหวะในดนตรีเปอร์เซีย

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 46-47) กล่าวว่า ดนตรีของเปอร์เซียมีลักษณะแตกต่างจากประเทศเพื่อนบ้านอย่างเห็นได้ชัดโดยเฉพาะท่วงทำนองที่เน้นการใช้โน้ตเพียง 2 - 3 ตัว (บางกรณีอาจใช้โน้ต 5 หรือ 6 ตัว) และเคลื่อนทำนองโดยค่อย ๆ ยืดจังหวะออกไปอย่างช้า ๆ ไม่นิยมให้โน้ตกระโดดขึ้นลงถี่เกินไป การบรรเลงลักษณะดังกล่าวนี้เรียกว่า ระบบดาสท์กา (Dastgah) หรืออาวาส (Avaz) ซึ่งมีจังหวะพื้นฐานที่ค่อนข้างเรียบง่าย เช่น 4/4 6/8 3/4 ส่วนความถี่ของจังหวะ (Tempo) จะเป็นไปอย่างรวดเร็วและมีรูปแบบของเสียงหรือที่เรียกว่าตารี (Tahrir) ซึ่งจัดได้ว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการร้องเพลงโห่ (Yodeling)

Mohammad Reza Azadehfar (2004: 61-63) กล่าวว่า ระหว่างชาติเปอร์เซียและอาหรับถือได้ว่ามีการหยิบยืมทางวัฒนธรรมร่วมกันค่อนข้างมากโดยเฉพาะวัฒนธรรมด้านดนตรี กล่าวแต่เฉพาะองค์ประกอบหนึ่งของดนตรีคือเรื่องจังหวะในดนตรีเปอร์เซียเป็นสำคัญ ในด้านดังกล่าวนี้การถ่ายทอดมักเป็นไปรูปแบบมุขปาฐะ ผู้ศึกษาจะต้องได้รับการถ่ายทอดเฉพาะจากครูด้านดนตรีโดยตรงเพื่อรับทราบได้ถึงจิตวิญญาณการบรรเลง อารมณ์ในการสื่อสารไปยังผู้ชมความเข้าใจในบทเพลงได้ดีกว่าการศึกษาด้วยตนเองจากแบบฝึกที่ปรากฏในสื่อต่าง ๆ ซึ่งครูแต่ละคนมีวิธีการถ่ายทอดหรือรังสรรค์กลวิธีพิเศษในการบรรเลงเป็นอัตตาเปรียบเทียบได้กับการร้อยเรียงบทกวีที่จักต้องมีการสัมผัสในตัวบทกลองโดยกระทำอยู่บนพื้นฐานและหลักการสร้างสรรค์อันเป็นต้นรากตามทฤษฎีดนตรีของเปอร์เซียนั้นสามารถแบ่งจังหวะในดนตรีเปอร์เซียออกได้เป็น 2 ระบบจังหวะอันประกอบไปด้วย Atanin และ Adwar

Atanin เป็นระบบสำหรับกำหนดรูปแบบจังหวะโดยใช้การนับพยางค์ที่เปล่งเสียงได้ว่า ta, na และ tan, nan ระบบจังหวะดังกล่าวแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน คือส่วนเริ่มต้น ส่วนกลาง และส่วนท้าย กล่าวคือจะเริ่มต้นด้วยเสียง ta หรือ tan เป็นจุดเริ่มต้น ส่วนกลางคือเสียง na และส่วนสุดท้ายคือเสียง nan เช่น Tanan Tanan Tananan Tan Tananan หลักการของจังหวะกล่าวคือการบรรเลงกลองซึ่งเป็นเครื่องผลิตจังหวะไปพร้อมกับเสียงคนร้อง

Now that jilt [Leyli] is the sweetheart of somebody else.

Bi	Maj	nūn	guf	t(o)	rū	zī	sā	ri	bā	nī
Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan
Ch	erā	bi	hū	deh	dar	sah	rā	ra	vā	nī
Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan
A	gar	bā	Ley	li	at	bā	shad	sa	ro	kār
Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan
Shud*		ān	bī	va	fā	bā	dī	ga	rī	yār
Tan		Tan	Tan	Ta	nan	Tan	Tan	Ta	nan	Tan

ภาพที่ 3.20 ตัวอย่างแสดงการเปล่งเสียงจังหวะและเสียงขับลำนำในลักษณะควบคู่ไปพร้อมกัน
แหล่งที่มา: Rhythmic Structure in Iranian Music (1991: 46-47)

Adwar เป็นระบบจังหวะอีกรูปแบบหนึ่งของเปอร์เซียซึ่งอยู่ในรูปของวงจร (Cycles) จังหวะ โดยมีหลักการคือการใช้วงจรหนึ่งเพื่อสะท้อนในเห็นถึงการแบ่งโครงสร้างของจังหวะที่ใหญ่ขึ้นไปแต่อย่างไรก็ดีการนำเสนอนี้เป็นเพียงรูปแบบหนึ่งของ Adwar ยังมีรูปแบบการแบ่งโครงสร้างดังกล่าวได้อีกหลากวิธี

จากการศึกษาทางเอกสารสรุปได้ว่า ระบบจังหวะในดนตรีเปอร์เซียประกอบไปด้วย 2 ระบบใหญ่ ๆ คือ ระบบจังหวะ Atanin และ Adwar ซึ่งระบบ Atanin จะมีรูปแบบของระบบโดยการนับพยางค์อันเป็นเชิงสัญญะแทนค่าจังหวะ โครงสร้างดังกล่าวแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือส่วนเริ่มต้น ส่วนกลาง และส่วนปลายหรือส่วนท้าย โดยจะเปล่งเสียง ta หรือ tan ในขั้นเริ่ม เสียง na ในส่วนกลาง และเสียง nan ในส่วนท้าย โดยมีข้อบังคับใช้วงจรจังหวะดังกล่าวคือการให้กำเนิดเสียงจังหวะไปพร้อมกับคำร้องของผู้ขับลำนำ ส่วนระบบ Adwar ค่อนข้างมีความละเอียดและซับซ้อน การสร้างวงจรจังหวะในระบบดังกล่าวสามารถเป็นจุดเริ่มต้นในการแบ่งโครงสร้างของจังหวะที่ใหญ่ขึ้นไปได้ ในส่วนของจังหวะพื้นฐานนิยมบรรเลงด้วยจังหวะ 4/4 6/8 3/4 ด้วยความถี่ของจังหวะอย่างรวดเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.4.4 ระบบเสียงในดนตรีเปอร์เซีย

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 55) กล่าวว่า ดนตรีเปอร์เซียสืบทอดมาจากยุโรปตะวันออกจนกระทั่งถึงเอเชียกลางรวมถึงอาหรับและตุรกี ดนตรีดังกล่าวสะท้อนให้เห็นร่องรอยของระบบเสียงที่ใช้ในการบรรเลง กล่าวคือ ในการบรรเลงเป็นวงมี

ข้อสังเกตว่าเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นหรือนักร้องแต่ละคนจะร้องท่วงทำนองเหมือนกัน ส่วนมากแล้วจะใช้โน้ตดนตรี 7 เสียงและในกลุ่มโน้ตดังกล่าวจะเรียกว่ามากัม (Maqams) หรือมาเยส (Mayes) ในภาษาเปอร์เซีย โดยที่แต่ละโหมด (Mode) จะมีชื่อเฉพาะทั้งหมด สิ่งเหล่านี้ก่อให้ท่วงทำนองประเภทต่าง ๆ (เช่น กุชเช่ส์ (gushes)) ของเปอร์เซียซึ่งการบรรเลงหรือสื่อความรู้สึกผ่านบทเพลงนั้น ๆ ขึ้นอยู่กับรสนิยมหรือความต้องการของผู้ถ่ายทอด ผู้ขับร้อง หรือผู้ประพันธ์เพลง โดยส่วนใหญ่แล้วนั้นบันไดเสียง (Scale) ของดนตรีจะแบ่งช่วงห่างของเสียง (Octave) ออกเป็น 12 เสียง (ครึ่งเสียงและเสียงเต็ม) ในการบรรเลงดนตรีดังกล่าวส่วนมากจะมีการถ่ายทอดออกมาในรูปของการบรรเลงเดี่ยวซึ่งนำไปสู่การด้นสด (Improvisation)

อิทธิพลที่ได้รับจากดนตรีตะวันตก คือ ระบบเสียงแบบหลากหลาย (Polyphony) จำนวนของโหมดที่ค่อนข้างจำกัดเพียง 2 โหมดในดนตรีดั้งเดิม (Classic) ระดับของดนตรีจำกัดตัวเองอยู่ที่ 12 เสียง (ครึ่งเสียงและเสียงเต็ม) ซึ่งการเติมแต่งในเรื่องดังกล่าวยิ่งลดลงอย่างมากใน 2 ศตวรรษที่ผ่านมา ช่วงยุคกลางดนตรีตะวันออกและตะวันตกมีความคล้ายคลึงกันมากแต่ต่อจากนั้นต่างก็เริ่มวิวัฒนาการตัวเองโดยมีคุณลักษณะที่แตกต่างกันออกไปจนกระทั่งแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ในดนตรีตะวันออกของอิสลามนั้นดนตรีทุกอย่างจะวิวัฒนาการโดยยึดกฎเกณฑ์ดั้งเดิมเป็นพื้นฐานซึ่งจะเหมือนกับยุโรปในช่วงศตวรรษที่ 14 ถึง 19 แต่วิวัฒนาการดังกล่าวไม่ถือเป็นความก้าวหน้าในทางการดนตรี ในทำนองเดียวกันวัฒนธรรมทางดนตรีอาหรับ ตุรกี หรือเปอร์เซียมีความใกล้เคียงซึ่งกันและกันในอดีตมากกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบันซึ่งมีผลมาจากการแยกประเทศดังกล่าวออกจากกันจึงเป็นเหตุให้วัฒนธรรมทางดนตรีแยกตามไปด้วยซึ่งเห็นได้ชัดว่าในปัจจุบันตุรกี ทาจิกีสถาน เปอร์เซีย และซีเรียจะมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

Mohammad Reza Azadehfar (2004: 109-110) กล่าวว่า ดาสท์กา (Dastgah) โดยทางทฤษฎีแล้วสร้างขึ้นจากการระยะห่างของเสียงและสเกลพิเศษ ซึ่งคุณภาพของการระยะห่างดังกล่าวนี้บางอย่างจะไม่ปรากฏอยู่ในดนตรีตะวันตกยุคปัจจุบัน ระยะห่างของสเกลนี้เป็นลักษณะอย่างหนึ่งที่นักดนตรีอิหร่านที่ได้รับการฝึกสอนมาแบบวิธีโบราณ โดยธรรมชาติของดนตรีของเปอร์เซียนั้นน้อยมากที่จะย้ำหรือเน้นโครงสร้างของสเกลเป็นหลัก

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 57-58) กล่าวว่า ร่องรอยหรือลักษณะดังกล่าวทำให้เห็นข้อแตกต่างของศิลปะดนตรีแบบเปอร์เซียน (Persian) และอาเซรี (Azeri) ซึ่งแตกต่างจากโลกของออตโตมัน (Ottoman) เอเชียกลางรวมทั้งดนตรีเปอร์เซียในสมัยเก่า

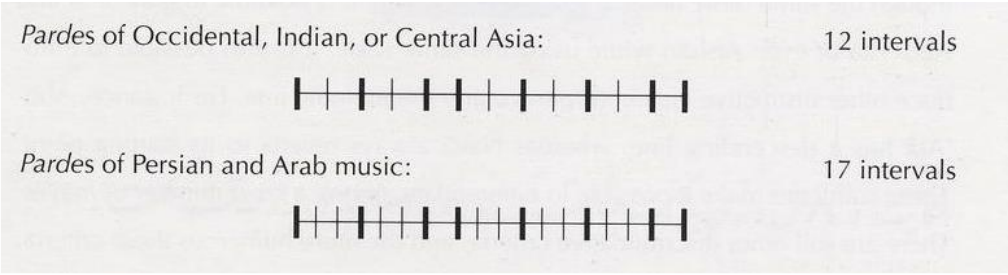
อย่างเป็นรูปธรรม ยกตัวอย่างเช่น ในดนตรีของตุรกีซึ่งเป็นดนตรีแบบดั้งเดิมทำนองจะมีการเว้นช่องว่าง (Gap) มากกว่า ลักษณะทำนองจะดำเนินไปโดยมีการเว้นช่องว่างหรืออาจจะเป็นการเอื้อนมากขึ้นในเบื้องต้นและจะค่อนข้างเร่งจังหวะให้กระชับขึ้นในระหว่างโน้ตต่าง ๆ อุปมาได้ดั่งการขึ้นบันไดฉันนั้น อย่างไรก็ดีสามารถกล่าวได้ว่าท่วงทำนองแบบตุรกีจะมีการดำเนินทำนองที่สูงขึ้นเรื่อย ๆ จากนั้นก็จะโปรยเสียงโน้ตจากสูงลงมาและกระโดดขึ้นไปอีก 2 - 3 โน้ต

ในเชิงเปรียบเทียบตามที่ได้กล่าวมาแต่ข้างต้นท่วงทำนองของเปอร์เซียจะยืดออกไปน้อยกว่าในลักษณะเสียงสูงเสียงต่ำซึ่งน้อยกว่าตุรกีและจะเปลี่ยนท่วงทำนองในลักษณะค่อยเป็นค่อยไปจนกระทั่งขึ้นเสียงสูงอย่างไม่กระโดดเสียงฉับพลันซึ่งโดยรวมแล้วนั้นดนตรีของเปอร์เซียจะมีความคล้ายคลึงกับดนตรีดั้งเดิมของอาหรับมากกว่า

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 60) กล่าวว่า สำหรับชนิดของดนตรี ต่างๆ (เช่น Mayes Dastgahs หรือ Maqams) โดยเฉพาะการระยะห่างของจังหวะ ถือเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของระบบเสียงดนตรีเปอร์เซีย ซึ่งการดังกล่าวจะก่อให้เกิดวงจรของจังหวะดนตรีและฉายรูปในส่วนบันไดเสียง (Scales) และคลื่นความถี่ของโน้ต (Pitches)

ในดนตรีของเปอร์เซียจะมีช่องว่างหรือความห่างของระบบเสียงในโน้ตต่าง ๆ ระหว่างเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่ง ในลักษณะครึ่งเสียง (หรือ 3 ส่วน 4 ของเสียงเต็มในบางกรณี) กับเต็มเสียง ซึ่งรูปแบบของระยะห่างของดนตรีเปอร์เซียนี้สามารถพบได้ในดนตรีตุรกีและอาหรับเช่นกัน โดยที่ดนตรีเอเชียกลางอินเดียและประเทศตะวันออกอื่น ๆ ใช้ระยะห่าง 12 เสียง ในขณะที่ดนตรีเปอร์เซียและอาหรับใช้ระยะห่าง 17 เสียง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 3.21 ระยะห่างในระบบเสียงของดนตรีอินเดียหรือเอเชียตะวันออกและระบบเสียงของดนตรีเปอร์เซียและอาหรับ

แหล่งที่มา: The Art of Persia Music (1991: 60)

Mohammad Reza Azadehfar (2004: 105) กล่าวว่า ในการศึกษาระบบเสียงของดนตรีเปอร์เซียผู้เรียนทุกคนจะต้องศึกษาโดยใช้วิธีการท่องจำราดิฟ (Radif) ที่แน่นอนของครูหรือที่โรงเรียนสอนดนตรีใช้อยู่ ซึ่งวิธีการและแนวความคิดทางดนตรีนี้จะแตกต่างจากดนตรีของอาหรับและตุรกีมาก เพราะดนตรีในประเทศดังกล่าวผู้เรียนสามารถทำตามความพอใจของตนเองในการกำหนดรูปแบบ (Form) ในขณะเดียวกันผู้เรียนจะสามารถเรียนรู้เป็นขั้นเป็นตอนอย่างค่อยเป็นค่อยไป สามารถประดิษฐ์คิดค้นหรือด้น(Improvisation) ประพันธ์ท่วงทำนองขึ้นมาได้ในรูปแบบของเขาเองโดยวิธีนี้เล่นเพลงหรือดนตรีด้วยท่วงทำนองและจังหวะที่ค่อนข้างอิสระ สิ่งเหล่านี้เป็นรูปแบบที่เป็นนามธรรมอันสามารถบ่งชี้ให้เห็นความแตกต่างของท่วงทำนองได้

Mohammad Reza Azadehfar (2004: 107) กล่าวว่า ในส่วนของความหมายของราดิฟ (Radif) นั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ในโครงสร้างเกี่ยวกับจังหวะอันซับซ้อนในศิลปะการดนตรีของอิหร่านนับว่าเป็นความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาความหมายของราดิฟ (Radif) และลักษณะในการด้นสด (Improvisation) อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าเสียดายว่าเป็นเรื่องยากในการอธิบายความเรื่องราดิฟ (Radif) ให้เข้าใจเป็นลายลักษณ์อักษร อาจกล่าวให้เข้าใจได้โดยง่ายแต่คงมิอาจลงรายละเอียดได้อย่างลึกซึ้ง เพราะเนื่องจากราดิฟในดนตรีเปอร์เซียเปรียบเสมือนจิตวิญญาณของรูปดนตรี ลักษณะเป็นนามธรรมที่ยากต่อการสื่อความ คงพอกล่าวได้ว่าราดิฟโดยแท้จริงแล้วหมายถึงองค์ประกอบของท่วงทำนองต้นทำนองดนตรีและอิมพาไวส์ดนตรี เหตุที่อธิบายได้ยากเช่นนี้เพราะการเข้าถึงราดิฟจักต้องทำการเรียนกับครูเพลง ซึ่งครูจะเป็นผู้ถ่ายทอดให้แก่ผู้เรียน ดังนั้นการปฏิบัติจริงจึงเข้าถึงและเข้าใจในราดิฟได้ดีกว่าการทำความเข้าใจเพียงภาคทฤษฎี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในส่วนหนึ่งนั้นอาจจะอธิบายรากศัพท์ของราดิฟ (Radif) ได้ว่าเป็นคุณลักษณะที่ปรากฏอยู่ในศิลปะการดนตรีของอิหร่าน เปรียบเสมือนองค์ประกอบใหญ่ของศาสตร์ทางดนตรีของเปอร์เซียรวมเข้าด้วยกันทั้งในส่วนระยะห่างของการให้จังหวะกระทั่งคุณลักษณะทางทฤษฎีอื่น ๆ รวมถึงวิธีการในการบรรเลงดนตรีตลอดจนวิธีการในการสอดแทรกความสวยงาม สัมผัสนอกสัมผัสในของกลอนเพลงต่าง ๆ ในดนตรี

จากการศึกษาทางเอกสาร สรุปได้ว่า ระบบเสียงของเปอร์เซียมีความแตกต่างจากระบบเสียงในดนตรีตะวันตกอย่างชัดเจน สิ่งที่เห็นได้อย่างเป็นรูปธรรมคือระยะห่างของช่วงเสียง ซึ่งเป็นที่ทราบกันดีตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลหรือที่เรียกว่าดนตรีตะวันตกถึงระยะห่างของช่วงเสียง 12 ระยะ (ประกอบด้วยครึ่งเสียงและเสียงเต็ม) ในทางกลับกันดนตรีเปอร์เซียกลับมีระยะห่างของช่วงเสียงที่ละเอียดซับซ้อนไปจากระบบเสียงของดนตรีสากลอีกถึง 5 ระยะ รวมแล้วมี

ระยะห่างของช่วงเสียงถึง 17 ระยะด้วยกัน (ประกอบด้วยเสี้ยวเสียง ครึ่งเสียง และเสียงเต็ม) ในการศึกษาระบบเสียงของเปอร์เซียให้มีความกระจ่างถ่องแท้ผู้ศึกษาจะต้องเข้าใจใน Radif เป็นอย่างดี ซึ่งครูด้านดนตรีเปอร์เซียจะเป็นผู้ถ่ายทอดให้แก่ศิษย์ของตนเป็นการเฉพาะ

3.2.4.5 ประเภทเพลงเปอร์เซีย

Jean During and Zai Mirabdolbaghi (1991: 25) กล่าวว่า ในโลกอารยธรรมที่ถูกบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรที่ผ่านมา จะมีระดับของดนตรีอยู่ 2 ระดับ ซึ่งโดยทั่วไปแล้วจะระบุจำแนกออกจากการเป็นดนตรีดั้งเดิม (Classical) และดนตรีสมัยนิยม (Popular) ในประเทศอิหร่าน (เปอร์เซีย) ความแตกต่างดังกล่าวอาจจะสังเกตได้ด้วยการแบ่งประเภทเพลงออกเป็น 2 ประเภท คือ เคลาสิค (Kelasik) และซอนนาติ (Sonnati) กล่าวเฉพาะเจาะไปที่เพลงประเภทซอลนาติ (Sonnati) เป็นเพลงที่ไม่ได้ถือกำเนิดขึ้นจากภูมิภาคหรือกลุ่มใด ๆ เป็นการเฉพาะ ประเภทเพลงดังกล่าวพบทั้งในเมืองชีราซ (Shiraz) และเตหะราน (Tehran) ในประเทศอิหร่าน เพลงดังกล่าวควรจะเรียกว่าดนตรีเปอร์เซียไม่ใช่ดนตรีอิหร่านเนื่องจากมีความเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมและภูมิภาคบางแห่งโดยเฉพาะอย่างกว้างตั้งแต่ครั้งสมัยอาณาจักรเปอร์เซียรุ่งเรืองอย่างแผ่วงกว้าง เช่น เมืองเตหะราน (Tehran) กาชาน (Kashan) อีสฟาฮาน (Esfahan) ฟาร์ส (Fars) นอกจากนั้นยังอาจกล่าวได้ว่าเพลงของเปอร์เซียมาจากจารีตประเพณีทางดนตรีในภูมิภาคเปอร์เซียซึ่งเชื่อมระหว่างดนตรีเปอร์เซียกับดนตรีตะวันออกกลางโดยทั่วไป

ลักษณะเพลงเปอร์เซียมีการเรียบเรียงอย่างเป็นระเบียบซึ่งผู้บรรเลงจะสามารถเข้าถึงและรับรู้ได้ถึงสุนทรีย์ดังกล่าวด้วยตน แต่อย่างไรก็ดีเพลงทั้ง 2 ประเภทนี้ ไม่ได้มีลักษณะตายตัว กล่าวคือยังมีองค์ประกอบอื่นๆเข้ามาเกี่ยวข้องประกอบการเติมเต็มบทเพลงทั้ง 2 ประเภทให้สมบูรณ์ ซึ่งสามารถสรุปลักษณะจำเพาะของเพลงเปอร์เซียได้ดังนี้ 1. เพลงท้องถิ่นที่ใช้ในการบันเทิง (Motrebi) ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงประเภทเบา ๆ บรรเลงโดยนักดนตรีอาชีพ (Motrebs) 2. เพลงดั้งเดิมหรือเพลงในภูมิภาคส่วนมากแล้วจะถูกบรรเลงโดยนักดนตรีที่มีความสามารถสูงเพราะจะต้องมีการเข้าใจและเข้าถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมจึงจะสามารถบรรเลงได้ ทั้งนี้นักดนตรีสมัครเล่นก็สามารถบรรเลงได้เช่นกันหากแต่บุคคลนั้น ๆ จักต้องมีทักษะด้านดนตรีพอสมควร

จากการศึกษาทางเอกสาร พบว่า ประเภทของเพลงเปอร์เซียแบ่งออกได้ 2 ประเภทได้แก่ เคลาสิค (Kelasik) และซอนนาติ (Sonnati) โดยกล่าวโดยรวมอย่างกว้าง ๆ ได้ว่าเพลงของเปอร์เซียได้รับอิทธิพลจากดนตรีเปอร์เซียเองและดนตรีตะวันออกกลางอันเป็นผลมาจากการหยิบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ยืมวัฒนธรรมเข้าด้วยกันซึ่งมีความเรียบง่าย เป็นระบบ ซึ่งสุนทรียะจากบทเพลงนั้นผู้บรรเลงจะเป็นผู้เสพความรู้สึกดังกล่าวเป็นบุคคลแรก จะรับรู้และสัมผัสได้จากการบรรเลงโดยตรง ทั้งนี้ข้อสังเกตในการพิจารณาสุนทรียะจากเพลงเปอร์เซียสังเกตได้ว่าเพลงท้องถิ่นที่ใช้ในการบันเทิงเริงรมย์มักจะเป็นเพลงประเภทฟังสบาย และผู้ที่จะเข้าถึงหรือซาบซึ้งในรสของเพลงเปอร์เซียได้นั้นจะต้องมีทักษะการบรรเลงดนตรีเปอร์เซียเป็นอย่างดี

3.2.5 วัฒนธรรมดนตรีอินเดีย

3.2.5.1 ประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548: 15-38) ได้กล่าวถึงประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดียไว้ว่า ประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดียแบ่งออกได้เป็น 4 ยุค คือ

1. ยุคพระเวท (500 ปีก่อนคริสต์ศักราช-คริสต์ศตวรรษที่ 2) เป็นยุคที่อาศัยข้อมูลจากคัมภีร์ “พระเวท” คัมภีร์พระเวทจัดได้ว่าเป็นวรรณคดีที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยวิธีท่องจำโดยปากเปล่า (มุขปาฐะ) อันเป็นวิธีการสืบทอดความรู้แบบโบราณ การสืบทอดลักษณะนี้มิใช่พบแต่การสืบทอดความรู้ในหมู่พวกพราหมณ์เท่านั้น แม้แต่ในสังคมชาวพุทธในยุคหลังจากพระเวทก็ยังคงสืบทอดคำสอนในลักษณะเดียวกัน คัมภีร์พระเวทประกอบด้วย ฤคเวท ยชุรเวท สามเวท และอาถรรพเวท พระเวทใน 3 คัมภีร์แรกรวมเรียกว่า “ไตรเวท” ซึ่งถือว่าเป็นคัมภีร์ที่เกิดขึ้นในยุคแรก ส่วนคัมภีร์อาถรรพเวทนั้นเกิดขึ้นในยุคหลังในส่วนของดนตรี ฤคเวทและสามเวท จัดได้ว่าเป็นคัมภีร์ที่สำคัญสำหรับการศึกษาถึงเรื่องราวของดนตรีในสมัยพระเวท

ฤคเวท เป็นคัมภีร์เล่มแรก ประพันธ์ขึ้นในรูปแบบของร้อยกรอง มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้สำหรับบวงสรวงเทพเจ้า เป็นลีลาของทำนองการอ่าน ต้องใช้เสียงดัง การออกเสียงจะมีระเบียบที่เคร่งครัดอย่างมาก สำหรับการออกเสียงหนัก-เบา

สามเวท เป็นคัมภีร์ที่ประพันธ์ในรูปของร้อยกรอง ความจริงเนื้อหาที่กล่าวถึงในสามเวทนี้ล้วนนำมาจากฤคเวท แต่อย่างไรก็ตาม ในการศึกษาที่เกี่ยวกับดนตรีแล้ว สามเวทนับได้ว่ามีความสำคัญมากกว่าส่วนอื่นใด ท่วงทำนองบทสวดของสามเวทรู้จักกันในลักษณะของ “สามคานะ” ซึ่งจัดได้ว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาเชิงดนตรี ในเรื่องของจังหวะและบันไดเสียง

2. ยุคหลังพระเวท (เริ่มจากคริสต์ศตวรรษที่ 2) หลังจากยุคพระเวทนับเป็นช่วงที่สำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาถึงประวัติและวิวัฒนาการของดนตรีอินเดีย หากยึดถือเอาดนตรีของอินเดียในปัจจุบันเป็นตัวตั้งเพื่อการศึกษาถึงพัฒนาการภาพลักษณ์ในหลายด้านสามารถสะท้อนให้เห็นถึงดนตรีอินเดียในยุคนี้ได้เป็นรูปธรรมอย่างชัดเจน ในยุคนี้จึงจัดได้ว่าเป็นยุคทองของดนตรีอินเดีย บางท่านกล่าวขานยุคนี้ว่า “ยุคนาฏยศาสตร์” ศิลปวิทยาหลายแขนงได้มีการพัฒนาเจริญรุ่งเรือง

รุดหน้าเป็นอย่างมากในช่วงสมัยนี้ กษัตริย์ผู้ครองนครต่างให้ความอุปถัมภ์ค้ำจุนกิจการดนตรีเป็นอย่างดี

ในสมัยของสมเด็จพระจักรพรรดิสมุทรคุปตะ แห่งราชวงศ์คุปตะ พระองค์มิใช่แต่เพียงสนพระทัยและให้ความอุปถัมภ์ค้ำจุนกิจการดนตรีเท่านั้น แต่พระองค์ท่านเองทรงเป็นนักวีณาที่ทรงมีพระปรีชาสามารถเป็นอย่างดียิ่ง เมื่อสิ้นสมัยของพระองค์ สมเด็จพระจักรพรรดิจันทรคุปตะ วิกรมาทิตย์ พระราชโอรสของสมเด็จพระจักรพรรดิสมุทรคุปตะ ก็ทรงดำเนินรอยตามพระราชบิดา ทรงให้ความสนพระทัยและอุปถัมภ์กิจการศิลปวิทยาเช่นเดียวกับพระราชบิดาของพระองค์ที่ได้ทรงปฏิบัติมา ในสมัยนี้ศิลปินและกวีจำนวนมากที่อยู่ในพระอุปถัมภ์ของพระองค์ หนึ่งในจำนวนนี้คือ กาลิทาส ผู้ประพันธ์วรรณคดีสันสกฤตอันอมตะเรื่องสกุลตลาวรรณคดีเรื่องนี้ภายหลังได้ถูกถ่ายทอดไปเป็นภาษาอื่น ๆ อีกหลายภาษารวมทั้งภาษาไทย นอกจากท่านจะเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านวรรณคดีแล้วท่านยังเป็นนักวิจารณ์ดนตรี-นาฏศิลป์ที่ได้รับการยอมรับเป็นอย่างดี

3. ยุคกลาง (เริ่มจากคริสต์ศตวรรษที่ 11) เป็นยุคที่อินเดียได้รับวัฒนธรรมมุสลิมเข้ามาเป็นอย่างมากตลอดทั้งมีกษัตริย์ผู้ปกครองเป็นชาวมุสลิมติดต่อกันเป็นเวลานานถึง 2 ราชวงศ์ คือ สมัยสุลต่านแห่งเดลและราชวงศ์โมกุล ถึงแม้ว่าอินเดียจะมีกษัตริย์เป็นชาวมุสลิมก็ตาม แต่พระองค์ก็มิได้ทรงละเลยในการที่จะทะนุบำรุงศิลปะการดนตรีของชาติ ในทางตรงข้ามพระองค์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กิจการดนตรีดังปรากฏพบในสมัยของสมเด็จพระจักรพรรดิอักบาร์ กษัตริย์แห่งราชวงศ์โมกุลที่ทรงเอาพระทัยใส่ในการอุปภัมภ์กิจการดนตรีในพระราชวังของพระองค์เป็นที่รวมของเอกศิลปินแขนงต่าง ๆ จำนวน 9 ท่าน ซึ่งเรียกกันว่า “นวศิลปินแห่งพระราชวังพระเจ้าอักบาร์” สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นในยุคนี้คือการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีฮินดูและมุสลิม ซึ่งถือว่าเป็นฉากการเปลี่ยนแปลงโฉมหน้าของดนตรีอินเดียที่สำคัญยิ่ง

4. ยุคใหม่ (เริ่มจากคริสต์ศตวรรษที่ 18) ในช่วงตั้งแต่ปีคริสต์ศักราช 1800 เรื่อยมาเป็นระยะเวลาที่ชาวตะวันตกโดยเฉพาะอังกฤษ ได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในการปกครองเหนือแผ่นดินอินเดีย ในระยะเวลาเดียวกันนี้อิทธิพลของดนตรีตะวันตกในหลายด้านเริ่มเข้ามามีส่วนในการเปลี่ยนแปลง เช่น มีการใช้ระบบโน้ตช่วยในการเรียนดนตรีในส่วนของเครื่องดนตรี เช่น ไวโอลิน ฮาร์โมเนียม ที่เข้ามาเป็นสมาชิกส่วนหนึ่งของดนตรีอินเดีย ซึ่งก็ได้รับความนิยมทั่วไปตั้งแต่เหนือจรดใต้ตราบจนทุกวันนี้ เนื่องจากการเข้ามาของชาวตะวันตกในช่วงสมัยนี้มาพร้อมกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ การติดต่อสื่อสารเป็นไปด้วยความสะดวกสบาย มีชาวตะวันตกอาศัยอยู่ทั่วไปตามหัวเมืองสำคัญต่าง ๆ ทั่วอินเดีย เช่น เมืองกัลกัตตาทางภาคตะวันออก บอมเบย์ทางภาคตะวันตกเฉียงใต้ มัทราสทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ ในลักษณะนี้จึงพบว่าอิทธิพลของดนตรีตะวันตกมีพื้นที่ที่ครอบคลุมทั่วพื้นที่ชมพูทวีป

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า ประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดียแบ่งออกได้เป็น 4 ยุค อันประกอบไปด้วย 1. ยุคพระเวท (500 ปีก่อนคริสต์ศักราช-คริสต์ศตวรรษที่ 2) นิยมสืบทอดองค์ความรู้กันด้วยวิธีการอย่างมุขปาฐะโดยยึดคัมภีร์พระเวทเป็นที่ตั้งในการถ่ายทอดอันประกอบไปด้วยฤคเวท ยชุรเวท สามเวท และอาถรรพเวท โดยเฉพาะในส่วนฤคเวทและสามเวท ถือได้ว่าเป็นคัมภีร์ที่สำคัญในการศึกษาด้านดนตรี 2. ยุคหลังพระเวท (เริ่มจากคริสต์ศตวรรษที่ 2) เป็นรอยต่อมาจากดนตรียุคพระเวท เป็นยุคที่สะท้อนความเป็นดนตรีอินเดียในยุคปัจจุบันได้อย่างประจักษ์ การดนตรีมีความเจริญก้าวหน้ารุ่งเรืองเป็นอย่างมากจนได้ชื่อว่า “ยุคนาฏยศาสตร์” 3. ยุคกลาง (เริ่มจากคริสต์ศตวรรษที่ 11) เป็นยุคที่มุสลิมเข้ามามีบทบาทและมีอิทธิพลต่อดนตรีอินเดีย ถือเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงดนตรีอินเดียครั้งยิ่งใหญ่ด้วยการผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีฮินดูและดนตรีมุสลิม 4. ยุคใหม่ (เริ่มจากคริสต์ศตวรรษที่ 18) เป็นยุคที่ชาวอังกฤษเข้ามามีบทบาทต่อวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย เริ่มมีการผสมเครื่องดนตรีตะวันตกอย่างไวโอลิน ฮาร์โมเนียม เข้าผสมในวงดนตรีอินเดียต่าง ๆ

3.2.5.2 เครื่องดนตรีอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548: 43-62) กล่าวว่า ระบบของท่านภรตมุนี เป็นระบบการจัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีที่จัดได้ว่ามีความเก่าแก่มากที่สุดระบบหนึ่งในโลก ความคิดในการจัดหมวดหมู่ตามระบบนี้ปรากฏเป็นหลักฐานอย่างชัดเจนในตำรา “นาฏยศาสตร์” ระบบดังกล่าวแบ่งเครื่องดนตรีเป็น 4 หมวดหมู่ดังนี้ 1. ตะตะ (เครื่องสาย) 2. สุษิระ (เครื่องเป่า) 3. อวนัทธะ (เครื่องหนัง) 4. ฆะนะ (เครื่องเคาะ) โดยแบ่งตามวัฒนธรรมฮินดูสถาน (อินเดียเหนือ) และวัฒนธรรมกรณาฏก (อินเดียใต้)

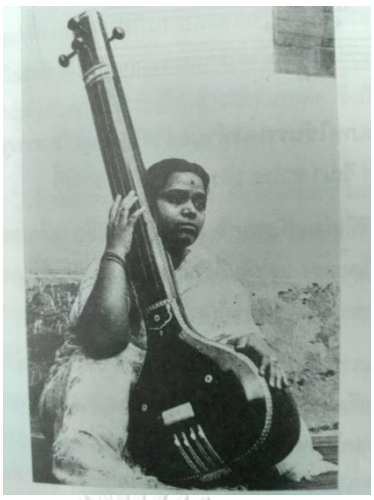
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.5.2.1 เครื่องดนตรีอินเดียเหนือ

3.2.5.2.1.1 ตะตะ (เครื่องสาย)

3.2.5.2.1.1.1 ตานปุระ

ในการบรรเลงและขับร้องดนตรีอินเดีย เครื่องดนตรีที่จะต้องเข้าไปมีส่วนร่วมในทุกรายการ ได้แก่ ตานปุระ เครื่องดนตรีชนิดนี้มีหน้าที่หลักในการผลิตเสียงโดรน (Drone) เพื่อช่วยให้นักดนตรีและนักร้องสามารถทราบถึงตำแหน่งของหลักเสียงในราคะที่บรรเลงหรือขับร้อง

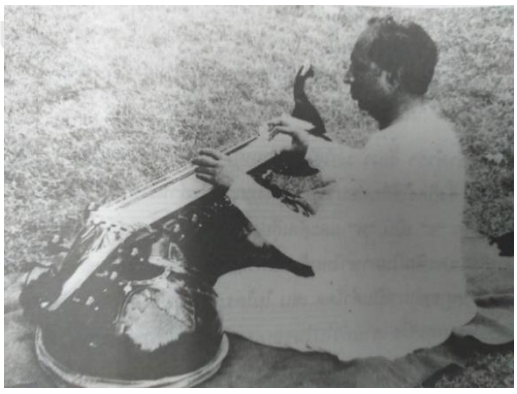


ภาพที่ 3.22 ตานปุระ
แหล่งที่มา: ดนตรีอินเดีย (2548: 43)

3.2.5.2.1.1.2 วิจิตรวีณา

เครื่องดนตรีตามแบบวัฒนธรรมฮินดูสถานีสังคีตในแถบตอนเหนือของประเทศเครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดชนิดที่ไม่มีหย่องลำตัวของวิจิตรวีณามีขนาดความยาวประมาณ 1. 5 เมตร ด้านล่างของลำตัวประกอบด้วยกล่องเสียงขนาดใหญ่ ซึ่งมีความสูงประมาณ 12 นิ้วเรียกว่า “ตุมบ้า” ซึ่งทำมาจากเปลือกผลไม้แห้ง เช่น ฟักทอง น้ำเต้า โดยปกติตุมบ้านอกจากจะทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงแล้วในขณะเดียวกันยังทำหน้าที่เป็นฐานสำหรับตั้งลำตัวของวีณาอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 3.23 วิจิตรวีณา
แหล่งที่มา: ดนตรีอินเดีย (2548: 44)

3.2.5.2.1.2 สุษิระ (เครื่องเป่า)

3.2.5.2.1.2.1 บันซูรี

ในวัฒนธรรมดนตรีแบบฮินดูสถานีสังคีตขลุ่ยที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย ได้แก่ บันซูรี ซึ่งจะบรรเลงตามแนวนอนคล้ายกับฟลูต (Flute) ในดนตรีตะวันตกโดยปกติเลาขลุ่ยจะทำด้วยไม้ไผ่อันเป็นลักษณะแบบดั้งเดิมไม้ไผ่ที่จะนำมาทำเป็นเลาขลุ่ยนั้นต้องมีลำปล้องตรงผิวเรียบสะอาดไม่แก่และอ่อนเกินไป อย่างไรก็ตามในระยะต่อมาได้มีการนำไม้ชนิดอื่นมาทำเลาขลุ่ย เช่น ไม้จันทร์ ไม้เนื้อแข็งตลอดทั้งงาช้าง ซึ่งลักษณะเช่นเดียวกันนี้ก็พบในสังคมดนตรีไทยเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 3.24 บันซูรี

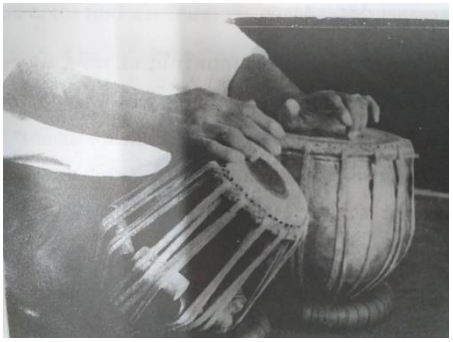
แหล่งที่มา: http://ninadbansuri.blogspot.com/2016/03/how-to-play-bansuri.html

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.5.2.1.3 อวนัทธะ (เครื่องหนัง)

3.2.5.2.1.3.1 ตับบล้า

ตับบล้า เป็นกลองชุด 2 ใบ มีขนาดใหญ่-เล็กแตกต่างกันผู้บรรเลงจะวางกลอง 2 ใบบนพื้นตรงด้านหน้ากลองใบที่อยู่ตรงขวามือของผู้บรรเลงมีชื่อเรียกว่า “ตับบล้า” หรือ “ดายาน” ทางด้านซ้ายมือมีชื่อเรียกว่า “บายาน” หรือ“ ดักคา”



ภาพที่ 3.25 ตับบล้า

แหล่งที่มา: ดนตรีอินเดีย (2548: 46)

3.2.5.2.1.4 ฆะนะ (เครื่องตี)

3.2.5.2.1.4.1 มันชิระ

เครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดียในตระกูลฆะนะ จากหลักฐานทางโบราณคดีในสมัยอารยธรรมลุ่มแม่น้ำสินธุปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับฉิ่งฉาบอย่างชัดเจนในวรรณคดีพระเวทเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่าอาฆาฏิในปัจจุบันนี้ชาวอินเดียเรียกฉิ่งว่า“มันชิระ”

ภาพที่ 3.26 มันชิระ

แหล่งที่มา: https://www.indiamart.com/proddetail/classical-manjira-4950451688.html

3.2.5.2.2 เครื่องดนตรีอินเดียใต้

3.2.5.2.2.1 ตะตะ (เครื่องสาย)

3.2.5.2.2.1.1 สรัสวตีวีณา

เครื่องดนตรีในวัฒนธรรมแบบกรณาฏกสังคีตในแถบภาคใต้ของอินเดียเครื่องดนตรีชนิดนี้จัดเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลลิวท์มีหย่อง (นม) 24 อัน หย่องทั้งหมดถูกยึดติดกับด้านบนลำตัวของวีณาโดยอาศัยขี้ผึ้งเป็นตัวยึดและไม่สามารถเคลื่อนย้ายเช่นที่กระทำกับนมของซีตาร์ ลำตัวของวีณาทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีขนาดความยาวประมาณ 1.25 เมตร บนลำตัวของวีณามีไม้ที่ใช้ทำเป็นฐานสำหรับหย่องวางคู่ขนานกันไปมีขนาดความกว้างประมาณ 1 ซม. ความสูงประมาณ 3 ซม. และความยาวประมาณ 65 ซม. วีณาชนิดนี้มีลำโพงเสียง 2 อันอันใหญ่สุดทำด้วยไม้เนื้อแข็งมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 40 ซม. ส่วนนี้จะติดกับลำตัววีณาด้านขวามือและแยกจากกันไม่ได้ส่วนตุมบ้าอันที่ 2 นั้นจะอยู่ด้านซ้ายมือมีขนาดที่ย่อมกว่าปกติจะทำจากเปลือกผลไม้แห้งเช่นน้ำเต้าส่วนนี้อาศัยวัสดุเชื่อมต่อเพื่อยึดติดกับลำตัวของวีณา

ภาพที่ 3.27 สรัสวตีวีณา
แหล่งที่มา: ดนตรีอินเดีย (2548: 44)

3.2.5.2.2.2 สุษิระ (เครื่องเป่า)

3.2.5.2.2.2.1 เวนู

เวนูเป็นขลุ่ยแนวขวางโบราณของดนตรีอินเดียแบบดั้งเดิม นิยมทำจากไม้ไผ่ เป็นดนตรีในวัฒนธรรมแบบกรณาฏกในอินเดียตอนใต้ลักษณะคล้ายบันซูรีในวัฒนธรรมแบบฮินดูสถานในอินเดียตอนเหนือ

ภาพที่ 3.28 เวนู
แหล่งที่มา: indiamart.com

3.2.5.2.2.3 อวนัทธะ (เครื่องหนัง)

3.2.5.2.2.3.1 มริทังค์

กลองที่มีรูปทรงป่องตรงกลาง ส่วนหุ่นของกลองเปลี่ยนมาใช้ไม้แทนดินเหนียว กลองชนิดนี้จึงหน้าทั้ง 2 หน้า เชือกหนังร้อยเข้าทั้งสองหน้าเพื่อสำหรับเร่งเสียงสูง-ต่ำตามความต้องการ ก่อนเวลาบรรเลงนักดนตรีจะนำแป้งมาปั้นให้เหนียวคล้ายข้าวสุกของไทยที่ใช้ติดหน้ากลองทัด ตะโพน และสองหน้าเพื่อให้เสียงของกลองมีความนุ่มนวลขึ้น ในการบรรเลงผู้บรรเลงจะวางกลองในแนวราบกับพื้นตรงด้านหน้าใช้ฝ่ามือที่ทั้ง 2 หน้าให้เกิดเสียงตามความต้องการ กลองมริทังค์ใช้บรรเลงในการแสดงดนตรีในวัฒนธรรมแบบกรณาฏกสังคีตในแถบตอนใต้ของอินเดียร่วมกับสรัสวตีวีณา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 3.29 มริทังค์
แหล่งที่มา: ดนตรีอินเดีย (2548: 47)

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า เครื่องดนตรีอินเดียสามารถแบ่งออกได้ 4 ประเภทตามแนวทางของท่านภรตมุนี คือ 1. ตะตะ (เครื่องสาย) เช่น ตานปุระ วิจิตรวีณา สรัสวตีวีณา 2. สุษิระ (เครื่องเป่า) เช่น บันซูรี วีนู 3. อวนัทธะ (เครื่องหนัง) เช่น ตับบล้า มริทังค์ 4. ฆะนะ (เครื่องตี) เช่น มันชิระ

3.2.5.3 จังหวะในดนตรีอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548: 43-62) กล่าวว่า จังหวะในดนตรีอินเดียเรียกกันโดยรวมว่า “ตาละ” ในวัฒนธรรมดนตรีแบบฮินดูสถานีสังคีต ในแถบภาคเหนือของประเทศ ชาวอินเดียออกเสียงว่า “ตาล” ส่วนในวัฒนธรรมดนตรีแบบกรณาฏกสังคีตในแถบภาคใต้ของประเทศชาวอินเดียออกเสียงว่า “ตาลัม” องค์ประกอบที่สำคัญของจังหวะในดนตรีอินเดียที่สำคัญมี 2 ประการ คือ ความช้า-เร็ว (Tempo) หรือลยะ (Laya) และการจัดรูปแบบของตาละซึ่งดนตรีแบบฮินดูสถานและกรณาฏกะต่างก็มีระเบียบแบบแผนในการปฏิบัติเกี่ยวกับเรื่องจังหวะที่ต่างกัน

1. จังหวะในฮินดูสถานีสังคีต ประกอบไปด้วย 1.1 ความช้า-เร็ว (ลยะ) อัตราความช้า-เร็วของจังหวะในดนตรีอินเดีย แบ่งออกเป็น 3 ระดับคือวิลัมบิตะ (จังหวะช้า) มัธยมะ (จังหวะปานกลาง) และทรุตะ (จังหวะเร็ว) 1.2 การจัดรูปแบบของตาละ องค์ประกอบที่เป็นหลักพื้นฐานที่สำคัญของตาละประกอบไปด้วย 3 ส่วนที่สำคัญ คือ สาม ตาลี และคาลี

2. จังหวะในกรณาฏกสังคีต ประกอบไปด้วย 2.1 องค์ประกอบของจังหวะ องค์ประกอบของจังหวะในวัฒนธรรมดนตรีแบบกรณาฏกสังคีตประกอบด้วย 3 ส่วนที่สำคัญ คือ อนุทรุตัม ทรุตัม และลฆุ 2.2 รูปแบบหลักของจังหวะ ระบบจังหวะหน้าทับเกิดจากการรวมเอามาตราของความสั้นยาวทั้งสาม (อนุทรุตัม ทรุตัม และลฆุ) มารวมกันซึ่งจะเกิดเป็นจังหวะหน้าทับหลักซึ่งมีอยู่ 7 รูปแบบด้วยกัน 1. เอกตาลัม 2. รูปะกะตาลัม 3. มัตยะตาลัม 4. ตรีปูตะตาลัม 5. จัมปาตาลัม 6. ธวุวะตาลัม 7. อะตาตาลัม 2.3 จังหวะหน้าทับ หน้าทับของดนตรีใต้เกิดจากการนำเอาจังหวะหน้าทับหลักทั้ง 7 หน้าทับมารวมกับละฆุทั้ง 5 จนก่อให้เกิดเป็นหน้าทับทั้งสิ้นจำนวน 35 หน้าทับ

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า จังหวะในดนตรีอินเดียแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ แบบฮินดูสถานสังคีต (ดนตรีทางตอนเหนือ) และแบบกรณาฏกสังคีต (ดนตรีทางตอนใต้) ในส่วนของจังหวะในฮินดูสถานสังคีตจะเรียกจังหวะโดยรวมว่า ตาละ โดยแบ่งอัตราความช้า-เร็วของจังหวะได้ 3 ระดับ คือ วิลัมบิตะ มัธยมะ และทรุตะ ซึ่งมี สาม ตาลี และคาลี เป็นองค์รวม 3 ประการที่สำคัญของรูปแบบตาละในวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าว ส่วนจังหวะกรณาฏกสังคีตจะเรียกจังหวะว่า ตาลัม ประกอบไปด้วยส่วนย่อยที่สำคัญ 3 ประการคือ 1. องค์ประกอบของจังหวะ ได้แก่

อนุทรุตัม ทรุตัม และลฆุ 2. รูปแบบหลักของจังหวะซึ่งเกิดจากการรวมกันขององค์ประกอบจังหวะ และ 3. จังหวะหน้าทับ อันเกิดจากการนำรูปแบบหลักของจังหวะรวมเข้ากับละฆุทั้ง 5

3.2.5.4 ระบบเสียงในดนตรีอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548: 63-70) กล่าวว่า ระบบการจัดระเบียบบันไดเสียงดนตรีอินเดียสมัยก่อนราชวงศ์โมกุล (คริสต์ศตวรรษที่ 16) มีการจัดระเบียบชุดของเสียงตามหลักการของศรุติ คราม มูรชนา และชาติ ในช่วงสมัยระยะเวลาดังกล่าวนั้นรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ของดนตรีอินเดียทั้งในแถบภาคเหนือและภาคใต้ยังมีลักษณะที่ใกล้เคียงกันมาก ระเบียบการจัดระบบเสียงมีความเป็นเอกภาพมากกว่าในปัจจุบันในช่วงราชวงศ์โมกุลซึ่งมีผู้ปกครองเป็นชาวมุสลิม อินเดียในแถบภาคเหนือได้มีการผสมผสานปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมฮินดูและมุสลิมในศิลปะหลายแขนง ซึ่งรวมถึงดนตรี ในช่วงเวลานี้เองที่ทำให้ลักษณะของดนตรีในภาคเหนือและภาคใต้ได้เริ่มมีความแตกต่างกันชัดเจนมากยิ่งขึ้นจนเกิดมีคำที่ใช้แบ่งแยกวัฒนธรรมดนตรีทั้ง 2 ภาค คือฮินดูสถานีสังคีต และกรณาฏกสังคีต ในปัจจุบันระบบเสียงในดนตรีอินเดียสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ระบบเสียง ดังนี้ 1. ระบบเสียงหลักของฮินดูสถานีสังคีต (ถาตะ) ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ภาตคานเดย์ นักดนตรีวิทยาที่มีชื่อเสียงของอินเดียได้จัดระบบหมวดหมู่ของบันไดเสียงแบบใหม่เรียกว่า “ถาตะ” ออกเสียงว่า “ถาต” เป็นจำนวน 10 ถาตระบบนี้จัดเป็นระบบที่ได้รับความนิยมและยึดถือปฏิบัติกันอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน 2. ระบบเสียงหลักของกรณาฏกสังคีต (เมลา) ดังที่กล่าวมาแล้วระบบครามะและมูรชนาหายไปพร้อม ๆ กับการเข้ามาแทนที่ของระบบเมลาและถาตระบบเมลาเริ่มก่อตัวเมื่อประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 17 โดยการนำของท่านเวนกะตะมะชิตามหลักทฤษฎีดนตรีของชาวอินเดียใต้บันไดเสียงหลักหรือเมลานี้มีอยู่ด้วยกัน 72 ชุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาเอกสาร พบว่าเดิมทีระบบเสียงของดนตรีอินเดียมีการจัดชุดเสียงตามหลักการของศรุติ คราม มูรชนา และชาติ ในสมัยก่อนราชววงโมกุล (คริสต์ศตวรรษที่ 16) ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นจุดกำเนิดของความแตกต่างระหว่างดนตรีทางภาคเหนือและภาคใต้ของอินเดียอันเนื่องมาจากการปะทะสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมฮินดูและมุสลิม ดังนั้นระบบเสียงของอินเดียจึงแบ่งออกได้เป็น 2 ระบบ คือ 1. ระบบเสียงหลักของฮินดูสถาน (ถาตะ) ซึ่งเป็นระบบที่ได้รับความนิยมมาจนจวบปัจจุบันโดยยึดถาตะทั้ง 10 เป็นสาระสำคัญของระบบนี้ 2. ระบบเสียงหลักของกรกณาฏกสังคีต (เมลา) ประกอบไปด้วยบันไดเสียงหลัก 72 ชุด ตามทฤษฎีดนตรีของชาวอินเดียใต้

3.2.5.5 ประเภทเพลงอินเดีย

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2548: 26) กล่าวว่า ในช่วงสมัยหลังยุคพระเวทนั้นจากหลักฐานที่เกี่ยวกับวรรณกรรมทางดนตรีหลายเล่ม เช่น นาฏยศาสตร์ พริหัสเทสิ อภินวภารตี ทาติลัม สามารถที่จะแบ่งประเภทของเพลงอินเดียในยุคนี้ได้ 2 ประเภท ด้วยกัน คือ คานธรวะ และคานะ

ในยุคกลางรูปแบบของเพลงที่นิยมใช้ขับร้องและบรรเลงในยุคกลาง ได้แก่ ธรุปัทและคยาล โดยในช่วงระยะแรกของยุคนี้ดนตรีแบบธรุปัทจัดเป็นรูปแบบของดนตรีที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ภายหลังจากการแผ่ขยายของวัฒนธรรมแบบมุสลิมในแถบภาคเหนือในระยะเวลาหลายศตวรรษ ทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบของดนตรีในลักษณะใหม่ที่เรียกกันว่า “คยาล“ ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 15-16 นักดนตรีทั้งรูปแบบของธรุปัทและคยาลต่างก็ได้รับความนิยมในหมู่ประชาชนควบคู่กันมา ต่อมาภายหลังความนิยมในหมู่ประชาชนที่มีต่อดนตรีแบบธรุปัทเริ่มลดน้อยลง ในขณะที่ดนตรีแบบคยาลเริ่มได้รับความนิยมเข้ามาแทนที่ดนตรีแบบธรุปัท

จากการศึกษาเอกสาร พบว่า ประเภทเพลงอินเดียปรากฏเด่นชัดในประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดีย 2 ยุค ด้วยกัน คือ ยุคพระเวทและยุคกลาง ซึ่งในส่วนของยุคพระเวทนั้นสามารถแบ่งประเภทเพลงอินเดียออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ คานธรวะ และคานะ ส่วนในยุคกลางแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทเช่นกัน คือ ธรุปัทและคยาล ซึ่งเดิมทีนั้นประเภทธรุปัทได้เกิดขึ้นก่อนและได้รับความนิยมอย่างสูงสุดจนกระทั่งความนิยมที่ได้ผันแปรไปตามกาลเวลาจนเกิดประเภทเพลงแบบใหม่มาแทนที่ความนิยมเดิมคือ คยาล อันมาจากพัฒนาโดยมีธรุปัทเป็นรากฐาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้ศึกษาจากงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับหัวข้อวิจัย โดยสามารถแบ่งประเภทการศึกษาตามประเด็นที่สำคัญออกได้เป็น 4 ลักษณะ ได้แก่ งานวิจัยเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงและความคิดสร้างสรรค์ งานวิจัยเกี่ยวกับอารยธรรมอิสลาม งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับอยุธยา และงานวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย

3.3.1 งานวิจัยเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงและความคิดสร้างสรรค์

ฉัตรติยา เกียรตินาวี (2560) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด พระนางจามเทวี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับพระนางจามเทวีและสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด พระนางจามเทวี ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ ชุด พระนางจามเทวี ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่โดยใช้หลักการประพันธ์ทำนองตามรูปแบบ “บุกไพรเบิกทาง” ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี และใช้องค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ประกอบกับแรงบันดาลใจ

จากมูลบทด้านประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับประวัติของพระนางจามเทวี ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ ชุด พระนางจามเทวี ประกอบด้วย 5 บทเพลง คือ เพลงฤๅษีสร้างเมือง เพลงเดินทาง เพลงพี่น้องสองกษัตริย์ เพลงช้างก่ำงาเขียว และเพลงครองราชย์ โดยจะใช้จังหวะกลองของเพลงถัดไปเป็นบทเชื่อมเพลง ในเพลงสุดท้ายมีการเดี่ยวทุกเครื่องมือเพื่อแสดงความสามารถของนักดนตรี

โดม สว่างอารมย์ (2540) ศึกษาเรื่อง ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีจุดประสงค์เพื่อรวบรวมชีวประวัติและผลงานเพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล โดยละเอียด เพื่อวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของท่านให้ทราบสัดส่วนโครงสร้าง ทำนองเพลง บันไดเสียงที่ใช้ในบทเพลง ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ รูปแบบของทำนองเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน ซึ่งจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้นำมาใช้ในผลงานการประพันธ์เพลงของท่าน และเพื่อวิเคราะห์บทเพลงเถาสำเนียงเขมรซึ่งเป็นสำเนียงภาษาที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ประพันธ์ไว้มากที่สุด จำนวน 5 เพลง คือ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง และเพลงเขมรใหญ่ ผลการวิจัยพบว่า 1. บทเพลงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่นำมาวิเคราะห์ มีการสร้างแนวทำนองเพลงโดยการใช้รูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนอง เป็นส่วนสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นในแต่ละวรรคเพลง 2. ในวรรคเพลงหนึ่ง ๆ จะมีลูกตกซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง ลูกตกมีความสำคัญในบทเพลงหลายประการ เช่น ในการเชื่อมวรรคเพลงต่าง ๆ ให้มีความต่อเนื่องกัน ใช้เป็นส่วนสำคัญในการทอนและการขยายบทเพลง ใช้ในการจบบทเพลง 3. จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์เพลงสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียงต่างจากเพลงสำเนียงเขมรที่ใช้บรรเลงทั่วไป เพลงสำเนียงเขมรที่บรรเลงโดยทั่วไปมักใช้บันไดเสียง ฟา แต่เพลงสำเนียงเขมรทั้ง 5 เพลง ที่จางวางทั่ว พาทยโกศล ประพันธ์ส่วนใหญ่ใช้บันไดเสียง โด เพลงที่อยู่ในบันไดเสียง โด จากการวิเคราะห์ในครั้งนี้มี 4 เพลง ด้วยกัน คือ เพลงเขมรพวง เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง ส่วนเพลงเขมรใหญ่ มีการใช้บันไดเสียงร่วมกันทั้งสองบันไดเสียงในแต่ละท่อนและแต่ละตอนของเพลง 4. การดำเนินทำนองเพลงในวรรคเพลงส่วนใหญ่ จะใช้เสียง 5 เสียง ในการดำเนินทำนองเพลง แต่ก็มีบางช่วงบางตอนของบทเพลงที่ผู้ประพันธ์เสียงในบันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง ในการสร้างแนวทำนองเพลง 5. การสร้างทำนองเพลงเถาในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว มีความสัมพันธ์กันในด้านรูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลง รูปแบบที่ใช้ในการสร้างทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ จากการวิเคราะห์ พบเห็น 4 ลักษณะ คือ การขยายทำนองเพลงโดยใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม การขยายทำนองเพลงโดยการปรุงแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ การทอนทำนองเพลงโดยการใช้พื้นฐานทำนองเพลงเดิม และการทอนทำนองเพลงโดยการตกแต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ 6. การสร้างทำนองเพลง ทางเปลี่ยน จะใช้ลูกตกเสียงเดียวกับเพลงทางพื้น แต่จะสร้างลีลาดำเนินทำนองเพลงที่แตกต่างกันออกไปจากเพลงทางพื้น มีบ้างบางสำนวนเพลงที่พบว่าเพลงทางพื้นและ

เพลงทางเปลี่ยนใช้ลูกตกเสียงไม่ตรงกัน ลูกตกที่ใช้เสียงไม่ตรงกันมักจะเป็นลูกตกในวรรคเพลงคี่ ส่วนลูกตกในวรรคเพลงคู่จะมีจำนวนน้อยมากที่ใช้ไม่ตรงเสียงกัน

บงกฎ เขียนเจริญ (2547) ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์เพลงเถาของครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานประกอบด้วย ชาติกำเนิด ประวัติการศึกษา ประวัติชีวิตครอบครัว ประวัติการทำงาน ผลงาน และศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ วิธีการประพันธ์ ลูกตก บันไดเสียง กระสวนจังหวะ และกระสวนทำนอง ผลการวิจัยพบว่า ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง เกิดเมื่อวันที่ 23 มกราคม พ.ศ.2475 เป็นบุตรของนายผูก และนางหอม ร่มพิ์ทอง เป็นชาวจังหวัดสิงห์บุรี เริ่มเรียนดนตรีไทยเมื่ออายุ 13 ปี จากครูเติ้ม ทองโต และได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สมรสกับนางเชื้อน มีบุตรและธิดารวม 6 คน ได้เข้ามาทำการสอนดนตรีไทยในวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีจนถึงปัจจุบัน เป็นผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทยในฐานะผู้ทรงคุณวุฒิของกรมศิลปากร ท่านมีความรู้ความสามารถในการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ได้อย่างยอดเยี่ยม ท่านได้ประพันธ์บทเพลงต่าง ๆ ให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี และสถานศึกษาต่าง ๆ ไว้มากมาย ทำให้ท่านเป็นที่รู้จักและยอมรับจากบุคคลในวงการดนตรีไทย ด้านการวิเคราะห์วิธีการประพันธ์เพลงเถาพบว่า ได้มีการตกแต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยใช้ฐานทำนองเดิมเป็นหลัก ลูกตกมีบางวรรคบางประโยคที่ลูกตกไม่ตรงกัน มีการใช้บันไดเสียงอยู่ 3 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง ฟา บันไดเสียง โด และบันไดเสียง ซอล มีการเปลี่ยนบันไดเสียงอยู่ 2 ลักษณะ คือ คู่ที่ 4 กับ คู่ที่ 5 มีโน้ตจรทำหน้าที่เป็นสะพานเชื่อมเสียง ทำให้เกิดการเปลี่ยนบันไดเสียงและเกิดเป็นภาษาต่าง ๆ กระสวนจังหวะมี 6 รูปแบบ ส่วนกระสวนทำนองมีอยู่ 8 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่ในลักษณะชิดกันกับการเคลื่อนที่ในลักษณะห่างกันหรือการกระโดดข้ามเสียง การเคลื่อนที่ตามโครงสร้างเดิม การเคลื่อนที่จากต่ำไปสูงมักเป็นสำนวนถาม การเคลื่อนที่จากที่สูงไปต่ำมักเป็นสำนวนตอบ ไม่มีการเคลื่อนตัวมาก จึงไม่มีผลกระทบว่าจะเป็นสำนวนถามหรือสำนวนตอบ ในหนึ่งประโยคจะระกอบไปด้วยวรรคถามและวรรคตอบ ซึ่งในประโยคที่เป็นสำนวนถามพบว่า วรรคถามจะทำหน้าที่ตอบ ส่วนวรรคตอบจะทำหน้าที่ถาม ซึ่งจะเห็นได้ว่าทำหน้าที่สลับกัน ส่วนประโยคที่เป็นสำนวนตอบพบว่าวรรคถามและวรรคตอบจะทำหน้าที่ของตัวเอง

บุญเลิศ กร่างสะอาด (2560) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา ผลการวิจัยพบว่า เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา ประกอบด้วย 3 ส่วนสำคัญคือ เพลงช้า เพลงเร็ว และรัวเพลงฉิ่ง ใช้สำหรับบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ ในงานพิธีกรรมมงคล เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง มีโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทย ประพันธ์จากบทสวดชัยมงคลคาถา ใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ การประพันธ์ทำนองจากต้นราก การยืดขยาย การยุบ การทอน และการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ลักษณะพิเศษในการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถาคือ การประพันธ์ทำนองเพลง

เรื่องประเภทเพลงฉิ่งขึ้นใหม่จากบทสวดมนต์ โดยใช้รูปแบบมือฆ้องวงใหญ่ สื่อถ้อยคำความหมายตลอดจนนัยแห่งหลักธรรมในพระพุทธศาสนา

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ (2542) ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะโครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีน 2 ชั้น จำนวน 4 ตัว เพื่อวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน และเพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวง ผลการวิจัยพบว่า โครงสร้างทำนองหลักเพลงเชิดจีน 2 ชั้น ตัวที่ 1 ได้นำเพลงเชิดในอัตรา 2 ชั้น ตัวที่ 6 มาใช้ในการประพันธ์และใช้เพลงเชิดชั้นเดียวตัวที่ 6 มาเชื่อมลงจบ เชิดจีนตัวที่ 2 และ 3 พบว่า มิได้มีความสัมพันธ์กับเพลงใด ๆ และสามารถกล่าวได้ว่าพระประดิษฐ์ไพเราะได้ประพันธ์ขึ้นเอง ยกเว้นส่วนท้ายผู้ประพันธ์ใช้เพลงเชิดในชั้นเดียวเชื่อมลงจบ เชิดจีนตัวที่ 4 พบว่า มิได้มีความสัมพันธ์กับเพลงใด ๆ ยกเว้นเฉพาะส่วนต้นเพลงที่ใช้เพลงเร็วสำเนียงจีนในเพลงเรื่องจีนแสมาขึ้นนำและเชื่อมลงจบด้วยเชิดในชั้นเดียว ลักษณะทำนองทั่วไปเชิดจีนตัวที่ 1 เป็นทางพื้นผสมด้วยลูกล้อชนิดเหลื่อมในเชิดจีนตัวที่ 2,3 และ 4 เป็นทำนองลูกโยนที่ใช้ลักษณะทำนองลูกล้อชนิดล้อตาม ล้อขัด และชนิดเหลื่อมเฉพาะตัว การกำหนดเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองลูกล้อชนิดต่าง ๆ มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และมีการบรรเลงเดี่ยวรอบวงเฉพาะเชิดจีนตัวที่ 4 ด้านทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน พบว่า สามารถแบ่งได้ 2 ชนิด ได้แก่ สำนวนตรงจังหวะ และสำนวนไม่ตรงจังหวะ นอกจากนี้ยังพบว่า ในแต่ละสำนวน ยังมีทำนองกลุ่มย่อยที่เป็นลักษณะเฉพาะและแบ่งได้คือ เสียงกระโดด เสียงถ่าง ทำนองยักเยื้อง ทำนองเรียงเสียง และทำนองล่วงหน้า ทางระนาดทุ้มที่ใช้ในการวิเคราะห์ครั้งนี้มีความโดดเด่นอย่างชัดเจนในเรื่องการเชื่อมโยงประโยค ซึ่งจะเป็นไปอย่างต่อเนื่องและสนิทสนมกันตลอดในเชิดจีนแต่ละตัว ด้านความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มตามลักษณะการบรรเลงรวมวงพบว่า กลุ่มทำนองของเพลงเชิดจีนโดยเฉพาะในส่วนของทำนองลูกโยนชนิดต่าง ๆ เปิดโอกาสให้ระนาดทุ้มแสดงศักยภาพทางการบรรเลงได้อย่างโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

พงศพิชญ์ แก้วกุลธร (2558) ศึกษาเรื่อง การศึกษาวิธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร มีจุดมุ่งหมายคือ 1. เพื่อศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร 2. เพื่อศึกษาวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกที่ประพันธ์โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผลการวิจัยพบว่า วิธีการประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร แบ่งประเภทเพลงที่ใช้ในการศึกษา 2 ประเภท คือ เพลงทางพื้นและเพลงลูกล้อลูกขัด โดยประพันธ์ทำนองเดี่ยวจากการวางโครงสร้างและกำหนดจุดมุ่งหมายของการประพันธ์ไว้ตั้งแต่ต้นจนจบเพลง การประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกเพลงทางพื้นเริ่มต้นทำนองเดี่ยวอัตราจังหวะสามชั้นด้วยการประพันธ์ทำนองสะบัด สะเดาะ และขยี้ในเที่ยวแรก จากนั้นประพันธ์ทำนองคาบลูกคาบดอก ทำนองรัวพื้น และทำนองเก็บ ตามลำดับ และการประพันธ์เดี่ยวระนาดเอกเพลงลูกล้อลูกขัด เริ่มต้นทำนองเดี่ยวด้วยการประพันธ์ทำนองสะบัด สะเดาะ และขยี้ จากนั้นประพันธ์ทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คาบลูกคาบดอกจนจบเพลง ลักษณะเสียงที่ใช้ในการประพันธ์จะอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกัน ซึ่งมีรูปแบบการประพันธ์ทำนองเดี่ยวตามลักษณะการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ทิศทางที่ใช้ในการประพันธ์สอดคล้องและเชื่อมต่อระหว่างทำนองตลอดทั้งเพลง ภายในทำนองเดี่ยวต้องมีการประพันธ์ทำนองพิเศษที่สร้างสรรค์จากจินตนาการของผู้ประพันธ์ และเป็นการสร้างเอกลักษณ์ทำนองเดี่ยวเฉพาะตน ถ้าประพันธ์ทำนองเดี่ยวต่อไปให้ครบในลักษณะเพลงเถาและการประพันธ์ทำนองจบควรใช้ทำนองสอดคล้องและสอดรับกับทำนองเดี่ยวที่ประพันธ์ เมื่อประพันธ์เสร็จต้องทดลอง ปรับปรุง แก้ไขทำนองเดี่ยวให้สมบูรณ์ที่สุด โดยตั้งอยู่บนรากฐานของความพอดี ความสมดุล และความเหมาะสม วิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกที่ประพันธ์โดยพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ผู้บรรเลงต้องเตรียมตัวและฝึกซ้อมก่อนการบรรเลงเดี่ยว โดยฝึกไล่ระนาดหรือไล่มือซึ่งมีวัตถุประสงค์ของการไล่ระนาดคือการพัฒนาคุณภาพเสียงและความเร็วในการบรรเลง ปรับปรุงข้อเสียเพื่อให้เกิดผลดีต่อทักษะการบรรเลงของตน พร้อมที่จะบรรเลงเทคนิคต่าง ๆ ของเดี่ยวระนาดเอกได้ การบรรเลงเดี่ยวระนาดเอกต้องฝึกซ้อมให้เกิดความแม่นยำและทำความเข้าใจในลักษณะของทำนองเดี่ยว ลักษณะการบรรเลงใช้มือซ้ายและมือขวาที่สัมพันธ์กัน น้ำหนักมือและคุณภาพเสียงชัดเจน จังหวะ ช่องไฟและแนวการบรรเลง ต้องกำหนดให้เหมาะสมกับพละกำลังของผู้บรรเลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการฝึกซ้อมการพัฒนาปรับปรุงตนเองอย่างสม่ำเสมอ รวมทั้งการใช้สติ สมาธิ และอารมณ์ในการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดของการบรรเลง คือ ความไพเราะ

ภัทระ คมขำ (2556) ศึกษาเรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ วิธีการบรรเลงกลองปูจาที่เป็นต้นรากในการประพันธ์เพลงเรื่องเพลงช้า และเพื่อสร้างสรรค์บทเพลงช้าเรื่องปูจานครน่านจากวัฒนธรรมดนตรีพิธีกรรมในจังหวัดน่าน ผลการวิจัยพบว่า เพลงเรื่องปูจานครน่านประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงลา กระบวนเพลงทั้งหมดนี้เป็นโครงสร้างสำคัญของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ใช้บรรเลงในงานพิธีกรรมมงคล การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงความนอบน้อมและความศักดิ์สิทธิ์ โครงสร้างดังกล่าวเป็นโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทยโดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ โอด พัน การตัดทอน ลูกเท่า การใช้คู่กระด้าง การใช้คู่เสนาะ การใช้คู่กึ่งกระด้าง สำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องของเพลงเรื่อง ส่วนลักษณะพิเศษในเพลงเรื่องปูจานครน่านคือ การประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่และได้เผยแพร่สู่สาธารณชนโดยเป็นที่ยอมรับของศิลปินสล่าผู้ทรงคุณวุฒิของจังหวัดน่าน อีกทั้งยังใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมพระกฐินพระราชทานของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์ (2553) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตรมีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทย ชุด 12 นักษัตร และถ่ายทอดผลงานในรูปแบบการจัดแสดงดนตรี ผลการวิจัยพบว่า การประพันธ์เพลงชุด 12 นักษัตร เป็นการถ่ายทอดคำทำนายดวงชะตาชีวิตของมนุษย์ในแต่ละปีนักษัตร โดยสื่อความหมายจาก

บทร้องและทำนองเพลง คือ ปีชวด ปีฉลู ปีขาล ปีเถาะ ปีมะโรง ปีมะเส็ง ปีมะเมีย ปีมะแม ปีวอก ปีระกา ปีจอ และปีกุน บทเพลงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ 1) ปฐมศาสตร์ ว่าด้วยประวัติที่มาของนักษัตร 2) ทุติยศาสตร์ ว่าด้วยคำทำนายในแต่ละปีนักษัตร 3) ตติยศาสตร์ เป็นการสรุปเรื่องราวทั้งหมดของนักษัตร ซึ่งรูปแบบของการบรรเลงนั้นเป็นการบรรเลงโดยวงดนตรีไทยประยุกต์ จะใช้เครื่องดนตรีไทยบรรเลงเป็นหลักและนำเครื่องดนตรีนานาชาติเข้ามาผสมตามความเหมาะสม ตลอดจนการใช้เครื่องประกอบจังหวะมาสร้างสีสันเลียนเสียง และอากัปกิริยาของสัตว์

สรายุทธ์ โชติรัตน์ (2561) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม ผลการวิจัยพบว่าเป็นการประพันธ์เพลงในรูปแบบของเพลงชุด ประกอบด้วยเพลงหลัก 8 เพลงคือ 1) เพลงพุทธเจดีย์บูชา 2) เพลงพระปฐมเจดีย์ 3) เพลงพระประโทนเจดีย์ 4) เพลงพระเนินเจดีย์ 5) เพลงสังฆรัตนเจดีย์ 6) เพลงจุลประโทนเจดีย์ 7) เพลงพระงามเจดีย์ 8) เพลงพระเมรุเจดีย์ และทำนองเชื่อมเจดีย์สำหรับบรรเลงเชื่อมเพลงหลัก1 ทำนองโดยรูปแบบวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประสมวงขึ้นใหม่ประดิษฐ์เพิ่มขึ้นใหม่ 2 ชิ้นคือ ระฆังหินและระนาดหินเพื่อใช้สำหรับบรรเลงเพลงชุดโดยเฉพาะประกอบด้วย ระนาดตัดขนาดใหญ่ ระนาดตัดขนาดเล็ก จะเข้ ปี่มอญ ขลุ่ยเพียงออ ระฆังหิน ระนาดหิน ปรับเปลี่ยนให้ความสอดคล้องกับลีลาทำนองของพุทธเจดีย์แต่ละองค์ กำหนดทำนองในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว จังหวะฉิ่ง 3 รูปแบบ และหน้าทับ 12 รูปแบบ แสดงความเป็นอัตลักษณ์สำเนียงของบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง (2561) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุดสัตว์หิมพานต์ ผลการวิจัยพบว่า สัตว์หิมพานต์เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมไทยมายาวนาน แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ สัตว์จตุบาท สัตว์ทวิบาท และมัจฉา ในสังคมไทยมีคติความเชื่อว่าสัตว์หิมพานต์เป็นสัตว์มงคล เป็นสัตว์วิเศษที่มีความสวยงาม มีคติเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์ ประกอบไปด้วย 10 บทเพลงได้แก่เพลงพญาโคนิสภราช เพลงพญาพลาหก เพลงพญาฉัททันต์ เพลงพญาไกรสรสีหราช เพลงพญาหงส์ทอง เพลงพญากินนรแห่งสุวัณณนคร เพลงพญาครุฑ เพลงปลาอานนท์ เพลงพญานาคราช สุนันทนาคราช และปนันทนาคราช มีเพลงสำหรับเชื่อมต่อเพื่อความเป็นเอกภาพคือเพลงวิพิธหิมพานต์ บทเพลงทั้ง 10 เพลงประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมดโดยนำข้อมูลเกี่ยวกับสัตว์หิมพานต์มาวิเคราะห์ ตีความทางสัญวิทยาโดยนำเอาลักษณะของสัตว์ต่าง ๆ มาสื่อด้วยองค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ ผสานกับความคิดสร้างสรรค์ จินตนาการและแรงบันดาลใจของผู้วิจัยในรูปแบบดนตรีพรรณนา มีการสร้างสรรค์รูปแบบการประสมวงดนตรีและรูปแบบจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่เพื่อแสดงจินตภาพของสัตว์หิมพานต์แต่ละชนิด เพื่อเติมเต็มจินตภาพของสัตว์หิมพานต์ให้สมบูรณ์

อังคณา ใจเหิม (2554) ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อประพันธ์บทลำนำและทำนองเพลงชุดเส้นสายลายไหมไทย สร้างองค์ความรู้ใน

กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงและเผยแพร่ผลงานในรูปแบบการจัดแสดงดนตรี ผลการวิจัยพบว่า ผลงานการประพันธ์เพลงมีจำนวน 6 เพลง ประกอบด้วย 1. เพลงผ้าจก เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือผสมผสานสำเนียงจีน การดำเนินทำนองมีเทคนิคการบรรเลงลักจังหวะและการใช้ลูกสะบัด เสมือนการจกไหมเส้นยืนขึ้น-ลง และการตวัดเส้นไหมเสริมสลับกันไปมาจนเกิดเป็นลวดลาย 2. เพลงผ้าล้วง เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกเหลื่อมหรือลูกล้วง บรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อมล้ำกัน สื่อให้เห็นถึงการล้วงสอดเส้นไหม เกิดเป็นลวดลายน้ำไหล 3. เพลงผ้ามัดหมี่ เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางกรอ สื่อถึงการสาวเส้นไหม มีการใช้ลูกเท่าเสมือนการมัดไหมเป็นเปาะๆ การใช้ลูกต่อบรรเลงเชื่อมต่อทำนองให้ได้ใจความที่สมบูรณ์ เสมือนการทอผ้ามัดหมี่ซึ่งต้องนำลายที่มัดไว้มาทอต่อกันเป็นลวดลายให้สมบูรณ์ 4. เพลงผ้าขิด เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางเก็บสลับกับการบรรเลงทางกรอ สะท้อนถึงวิถีชีวิตที่มีทั้งโลดโผนและเรียบง่าย สอดแทรกเทคนิคการลักจังหวะเสมือนการสะกิดเส้นไหมให้เกิดลวดลาย 5. เพลงผ้าแพรวา เป็นเพลงสำเนียงอีสาน การดำเนินทำนองมีการบรรเลงทางพื้น เครื่องดนตรีมีอิสระในการสร้างทางกลอน เสมือนการทอผ้าแพรวาที่มีอิสระในการใช้สีสันที่หลากหลาย สอดแทรกเทคนิคการใช้ลูกสะบัดและเทคนิคการลักจังหวะคล้ายกับการตวัดและการสะกิดเส้นไหม เป็นการผสมผสานระหว่างจกกับขิด 6. เพลงผ้ายก เป็นเพลงสำเนียงใต้ตอนล่าง การดำเนินทำนองมีการใช้ลูกล้อลูกขัดเสมือนไหมเส้นยกกับเส้นข่มสลับล้อขัดกันไปมาจนเกิดลวดลายตลอดผืน

3.3.2 งานวิจัยเกี่ยวกับอารยธรรมอิสลาม

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ (2550) ศึกษาเรื่อง ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษาชุมชนบ้านครัว มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว และองค์ประกอบของดนตรีในวัฒนธรรมอิสลามของชาวไทยมุสลิม ชุมชนบ้านครัว ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว ซึ่งมีมาตั้งแต่ในอดีต ได้รับการถ่ายทอดกันจนมาถึงปัจจุบัน เป็นลักษณะของมุขปาฐะ ดนตรีนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว นิยมใช้ในประเพณีวิถีชีวิตของชาวมุสลิมบ้านครัว เรียกว่า นาเสปโบราณ ซึ่งเป็นดนตรีที่ไม่ซับซ้อน การบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะที่สำคัญคือ กลองดุฟ ขณะทำการบรรเลง นักร้องจะปรบมือตามจังหวะไปด้วย นักดนตรีเรียนดนตรีอย่างไม่เป็นทางการ เนื่องจากอยู่ในสิ่งแวดล้อมของวัฒนธรรมดนตรีมาตั้งแต่เล็กได้ การร้องแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ชาย-หญิง ไม่มีการร้องประสานเสียง บางช่วงจังหวะของเพลงร้องด้วยการร้องล้อ-รับกันระหว่างหญิง-ชาย นักดนตรีจะแต่งกายตามแบบของชาวมุสลิมภาคใต้ ถ้าเป็นงานสำคัญหรืองานทางการ สมาชิกในวงจะนิยมแต่งกายให้อยู่ในแบบแผนเดียวกันแต่ใส่เสื้อคนละสี ขณะทำการบรรเลงจะนั่งล้อมวงแยกหญิง-ชาย เพลงนาเสปโบราณชุมชนบ้านครัวจะใช้ร้องเฉพาะในงานมงคลของชาวมุสลิมเท่านั้น วงนาเสปชุมชนบ้านครัวมีเพลงนาเสปโบราณทั้งหมด 15 เพลง เนื้อร้องมีทั้งภาษา

อาหรับ ภาษามลายู และมี 1 เพลง ที่ใช้ภาษาไทยผสม โดยมีเนื้อหากล่าวถึงการลา และขอให้พระเจ้าอวยพร ซึ่งใช้เป็นเพลงสุดท้ายก่อนจะจบการแสดง ด้านองค์ประกอบของดนตรี พบว่า เพลงนาเสปโบราณ ชุมชนบ้านครัว ใช้บันไดเสียง C Major เป็นหลัก ทุกเพลงใช้หน้าทับจังหวะกลองเหมือนกันทั้งท่อนที่มีอัตราจังหวะช้า และอัตราจังหวะเร็ว ยกเว้นเพลงมารีลามารี ท่อนที่มีอัตราจังหวะเร็วจะใช้หน้าทับจังหวะ ช่า ช่า ช่า ทำให้เพลงมีความแตกต่างจากเพลงนาเสปโบราณเพลงอื่น ๆ กลุ่มทำนองมีทั้งที่ซ้ำกันระหว่างท่อนหรือเที่ยวและซ้ำกันเองภายในท่อนนั้น ๆ ไม่ปรากฏการใช้เสียงดังเบาชัดเจน เครื่องประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนัก

ปริญญา ปานนพภา (2559) ศึกษาเรื่อง ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษา วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและสภาพปัจจุบันของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร เพื่อศึกษาดนตรีของวงนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร ผลการวิจัยพบว่า วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ก่อตั้งขึ้นในชุมชนสะและน้อย จากการรวมกลุ่มของชาวไทยมุสลิมนุมชนและบริเวณใกล้เคียง เพื่อความบันเทิงในงานรื่นเริงต่าง ๆ เริ่มแรกเป็นวงดนตรีนาเซบพื้นบ้าน ใช้เฉพาะเครื่องเคาะซึ่งพัฒนามาจากการร้องอนาชีดของอาหรับ ที่ถ่ายทอดผ่านทางบรรพบุรุษชาวมลายู จากนั้นมีการนำเครื่องดนตรีต่าง ๆ ได้แก่ แอคคอร์เดียน กีตาร์ไฟฟ้า เบสไฟฟ้า กลองบองโก กลองคองกา กลองชุด เครื่องกระทบอื่น ๆ และกลุ่มนักร้องลูกคู่มาใช้จนกลายเป็นรูปแบบวงดนตรีนาเสปร่วมสมัย ร้องบรรเลง “เพลงอาหรับ-มาเลย์” ซึ่งถอดต้นฉบับแล้วนำมาเรียบเรียงใหม่ ผู้ร้องบรรเลงมีทั้งชาย-หญิง แต่งกายแบบมลายูมุสลิม หรือแบบอาหรับมุสลิม ออกแสดงโอกาสต่าง ๆ เช่น โกนผมไฟ ตัดสุหนัต งานแต่งงาน งานเมาลิด วันตรุษอิสลาม ค่ายอบรมศาสนาอิสลาม งานสาธารณกุศล และงานแสดงศิลปวัฒนธรรม มีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ ปัจจุบันก่อตั้งมากว่า 40 ปี ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติ และการประชาสัมพันธ์จากสื่อต่าง ๆ เสมือนเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมดนตรีของชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานครและเขตภาคกลาง ด้านองค์ประกอบทางดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย พบว่า บทเพลงมีช่วงเสียงระหว่างคู่ 9 ไมเนอร์ - 11 เพอร์เฟค ทำนองส่วนใหญ่เคลื่อนที่ตามขั้น มีทิศทางค่อนข้างคงที่ ใช้การเอื้อนเสียง ผันเสียง และลูกคอประดับการร้อง ใช้จังหวะอัตรา 2/4 และ 4/4 มีความเร็วระหว่าง q=52-142 จังหวะพิเศษใช้จังหวะขัด และจังหวะยก ทุกเพลงเป็นเพลงร้องแนวเดียว อยู่ในกุญแจเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์ มีประโยคถาม-ตอบ ใช้สังคีตลักษณ์สองตอนย้อนกลับ สังคีตลักษณ์สามตอน สังคีตลักษณ์บทนิพนธ์ และสังคีตลักษณ์รอนโด

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ (2561) ศึกษาเรื่อง วัฒนธรรมฮาลาล : การพัฒนาวัฒนธรรมทางด้านดนตรีอนาชีดของชาวมุสลิมในกรุงเทพมหานคร ผลการศึกษาพบว่า เดิมอนาชีดเป็นบทขับร้องเพื่อพักผ่อนระหว่างการเรียนอ่านพระคัมภีร์ ดนตรีอนาชีดเป็นการขับร้องประสานเสียงสรรเสริญ

พระศาสดาโดยไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ ปัจจุบันการขับร้องอนาชีดเป็นที่นิยมในหมู่เยาวชนมุสลิมในกรุงเทพมหานคร บริบทของการขับร้องอนาชีดเปลี่ยนเป็นการร้องเพื่อประกวดแข่งขันซึ่งเรียกว่าการจัดทดสอบ การจัดทดสอบอนาชีดเป็นส่วนสำคัญในการจัดงานการกุศลของชุมชนมุสลิมในกรุงเทพมหานคร ในแต่ละครั้งมีโรงเรียนเข้าร่วมประกวด 10 โรงเรียน และอนาชีดเป็นกิจกรรมสุดท้ายของการจัดงานเนื่องจากเป็นการสร้างบรรยากาศที่สำคัญของงาน ให้ความบันเทิงและความรู้กับผู้เข้าร่วมงาน ลักษณะการจัดงานเป็นงานเทศกาลขนาดใหญ่ มีผู้เข้าร่วมงานประมาณ 500 คนขึ้นไป มีการออกร้านค้าขายของและร้านอาหารอย่างน้อย 50 ร้าน กิจกรรมมุ่งเน้นการจัดหาทุนเพื่อการศึกษาและซ่อมแซมอาคารเรียนของโรงเรียนในชุมชน ลักษณะสำคัญของอนาชีดในกรุงเทพมหานครมี 10 ประการ ได้แก่ เนื้อหาบทเพลงสรรเสริญพระศาสดา ร้องหมู่ได้ทั้งชายและหญิงตั้งแต่ 3-10 คน ขับร้องประสานเสียง ไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบ ส่งเสริมจริยธรรมตามหลักศาสนาอิสลาม ใช้ภาษาอาหรับ ภาษามาเลย์ ภาษาไทย ภาษาอังกฤษ เน้นการออกเสียงอักขระถูกต้อง เป็นเพลงสองท่อนใช้บรรเลงในงานมงคลและงานสำคัญทางศาสนาอิสลาม ยืนตัวตรงไม่แสดงกิริยาประกอบการขับร้อง การเรียนการสอนอนาชีดปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปด้วยค่านิยมของเยาวชนและเทคโนโลยีที่สนับสนุนให้เกิดการเรียนรู้ด้วยตนเอง แต่ทำให้เยาวชนขาดการเรียนรู้แบบตัวต่อตัวกับครู และทำให้ไม่เข้าใจเนื้อหา สื่อสารอารมณ์ได้ไม่ชัดเจนตามเนื้อหา คณะกรรมการและเยาวชนเห็นว่าการจัดประกวดควรมีการอธิบายเนื้อหาเพื่อให้เยาวชนได้ค้นคว้าความรู้จากผู้รู้

3.3.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับอยุธยา

ปกรณ์ ทรงม่วง (2539) ศึกษาเรื่องการวิเคราะห์พงศาวดารอยุธยาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์พงศาวดารอยุธยาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณในด้านเหตุการณ์ วันเดือนปี และคำนามเฉพาะที่ปรากฏในพงศาวดาร เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ลักษณะ และเนื้อหาของพงศาวดารฉบับดังกล่าว และเพื่อเป็นตัวอย่างในการศึกษาวิเคราะห์เอกสารประวัติศาสตร์อื่น ๆ ผลการวิจัยพบว่า แม้พงศาวดารอยุธยาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณจะมีระยะเวลาเพียง 6 ปี แต่ได้ให้ข้อมูลใหม่และข้อมูลเพิ่มเติม ดังเช่น พงศาวดารอยุธยาฉบับวันวลิตบันทึกไว้ว่าสมเด็จพระบรมราชธิราชที่ 2 ไม่มีโอรสธิดา แต่ในพงศาวดารฉบับนี้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับพระราชโอรสธิดาของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 ซึ่งสอดคล้องกับพงศาวดารอยุธยาฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ ทั้งยังบันทึกพระนามพระโอรสธิดาของสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 ไว้ด้วย นอกจากนี้ยังปรากฏเรื่องราวที่อยุธยาขยายอิทธิพลไปยังดินแดนตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยปัจจุบัน คือ เมืองพิมาย พนมรุ้ง และการขยายอิทธิพลไปยังเมืองแพร่และน่าน ตลอดจนหัวเมืองชายฝั่งทะเลด้านตะวันตก ได้แก่ เมืองทวาย ตะนาวศรี เหตุการณ์นี้ไม่ปรากฏอยู่ในเอกสารชั้นต้นสมัยอยุธยาอื่น ๆ อย่างชัดเจนมาก่อน

3.3.4 งานวิจัยเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และบริบทที่เกี่ยวข้องกับเปอร์เซีย

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547) ศึกษาเรื่อง การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาประวัติที่มาและวัฒนธรรมในพิธีแห่เจ้าเซ็น ศึกษาดนตรีที่ใช้ในพิธีเจ้าเซ็นและศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีแห่เจ้าเซ็น ผลการวิจัยพบว่า พิธีแห่เจ้าเซ็นที่มาจากผู้นับถือศาสนาอิสลามนิกายซีอะห์ ซึ่งนิกายซีอะห์เกิดขึ้นจากความขัดแย้งทางการเมือง จึงเกิดการสู้รบและเสียชีวิตของผู้นำของกลุ่มตนทำให้เกิดพิธีแห่เจ้าเซ็นซึ่งเป็นพิธีที่แสดงการไว้อาลัยและรำลึกถึงบุคคลและเหตุการณ์ในการสู้รบครั้งนั้น โดยในพิธีทั้งหมด 10 วัน มีการจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ให้เปรียบเสมือนเหตุการณ์จริงและมีการผสมผสานหลักความศรัทธาทางศาสนาให้สัปปุรุษหรือสมาชิกของศาสนาสถานได้แสดงความเสียใจต่อเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น โดยมีการแต่งกายด้วยชุดสีดำ มัจญ์นูนแต่งกายเป็นผู้เสียสติ มีการใส่ผ้ากัฟนีหรือผ้าห่อศพในวันที่กล่าวถึงความลำบากของผู้นำในทะเลทรายอันร้อนระอุ การเล่าเรื่องในเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยการใส่ทำนองเสนาะเพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจและมีความไพเราะ จากการศึกษาพบว่า ดนตรีที่ใช้ในพิธีแห่เจ้าเซ็น มีการใช้เครื่องดนตรีคือกลองทัด ตีจังหวะช้าไปเร็ว และตีจังหวะรัวเพื่อใช้เป็นสัญญาณการเดินเข้าและออกของผู้ประกอบพิธี นอกจากนี้มีการตีจังหวะธรรมดาสลับไม้และเพิ่มการเน้นบางจังหวะในวันที่กล่าวถึงผู้นำคนสำคัญ มีวงปี่กลองและฉาบใช้นำขบวนแห่ การบรรเลงประโคมในวันปกติโดยเครื่องประกอบจังหวะตีช้าแล้วหยุดเป็นช่วง ๆ และปี่บรรเลงคล้ายทำนองสวด ส่วนในวันที่เป็นเป้าหมายของพิธี วงปี่กลองและฉาบบรรเลงบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว มีการบรรเลงแบบผสมวงมากขึ้น มีท่วงทำนองเศร้า ดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิดความรู้สึกคล้อยตามกับองค์ประกอบพิธีด้านอื่น ๆ การวิเคราะห์ดนตรีได้นำบทร้องซึ่งเป็นการร้องประกอบอากัปกิริยา การเดิน การเต้น และการนั่ง โดยมีความหมายของเนื้อร้องตามที่ได้มีการกำหนดไว้ ซึ่งกล่าวถึงบุคคลและเหตุการณ์ต่าง ๆเหล่านั้นด้วย ทำนองมีการใช้ซ้ำกันในแต่ละวันแต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ในวันที่ 10 มีการร้องทำนองมากที่สุด โดยบทร้องส่วนใหญ่มีวรรคเพลงสั้น ๆ เพียงสองวรรค ในหนึ่งบทเพลงมีการเคลื่อนที่ของทำนองที่เรียงกันเป็นลำดับขั้นและการซ้ำโน้ต มีช่วงเสียงตั้งแต่คู่ 3 ถึง คู่ 6 มีการเรียงลำดับของเสียงที่เป็นแบบเฉพาะ และพบว่ามีกระสวนจังหวะของทำนองที่ไม่ซ้ำกันหรือมีกระสวนจังหวะที่หลากหลายเนื่องจากภาษาที่ใช้ในพิธี

บทที่ 4
กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงและการวิเคราะห์ผลงาน

ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์บทเพลงตามแนวคิดกระบวนการประพันธ์จากแรงบันดาลใจของผู้วิจัย ตามแนวคิดสำคัญ 4 ประการ ประกอบไปด้วยแนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย ผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวประกอบไปด้วย 5 บทเพลงด้วยกัน คือ เพลงปฐมคุณา เพลงภารตะอุดร เพลงสัญจรทักษิณ เพลงชลาสินธุ์พรรณนา และเพลงปัจฉิมวารกายี โดยเล่าเรื่องการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเปอร์เซียสู่กรุงศรีอยุธยาผ่านงานสร้างสรรค์ดังกล่าวตามแผนที่โบราณในช่วงศตวรรษที่ 16-17 อันเป็นช่วงที่เฉกอะหมัดร่วมยุคสมัยเป็นสำคัญ อนึ่งช่วงรอยต่อระหว่างทุกบทเพลงจะมีทำนองเชื่อมสำเนียงเปอร์เซียทั้งนี้เพื่อความเป็นเอกภาพและสื่อความหมายถึงท่านเฉกอะหมัด ในบทที่ 4 ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงและการวิเคราะห์ผลงานดังนี้

4.1 กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง

- 4.1.1 การออกแบบกรอบแนวคิดของบทเพลง (Concept Design)
- 4.1.2 การสร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่: กลองมอห์ (ماه)
- 4.1.3 การออกแบบรูปแบบวงดนตรี
- 4.1.4 การออกแบบโครงสร้างของบทเพลงและการสร้างสรรค์บทเพลง
- 4.1.5 การกำหนดอัตราจังหวะและหน้าทับ
- 4.1.6 การตั้งชื่อเพลง

4.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

- 4.2.1 การวิเคราะห์ผลงานเพลงปฐมคุณา
- 4.2.2 การวิเคราะห์ผลงานเพลงภารตะอุดร
- 4.2.3 การวิเคราะห์ผลงานเพลงสัฐจรทักษิณ
- 4.2.4 การวิเคราะห์ผลงานเพลงชลาสินธุ์พรรณนา
- 4.2.5 การวิเคราะห์ผลงานเพลงปัจฉิมวารกายี
- 4.2.6 การวิเคราะห์ทำนองเชื่อมทั้ง 4 ทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1 กระบวนการสร้างสรรค์บทเพลง

4.1.1 การออกแบบกรอบแนวคิดของบทเพลง (Concept Design)

บทเพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาดังปรากฏในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้ประพันธ์ขึ้นบนพื้นฐานของข้อมูลวิจัยทั้ง 5 ด้าน ผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติและการประพันธ์แบบยืด-ยุบ ตามแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2556: 6-7) เป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์งาน จนสำเร็จเป็นรูปธรรมอันประจักษ์ในรูปของบทเพลง

การประพันธ์ทำนองในเพลงปฐมคุณา ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการศึกษาแนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาและแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย โดยเริ่มตั้งต้นจากเปอร์เซียและเดินทางผ่านทั้งทางบกและทางน้ำจนถึงกรุงศรีอยุธยาในท้ายที่สุด ในเพลงดังกล่าวนี้เป็นการถ่ายทอดแรงบันดาลใจซึ่งผู้ประพันธ์ได้รับมาจากการค้นคว้าข้อมูลอันเป็นภูมิหลังของเฉกอะหมัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งการตั้งต้นเดินทางจากเมืองกูน ถึงเมืองละฮอร์ด้วยสำเนียงเปอร์เซีย

การประพันธ์ทำนองในเพลงภารตะอุดรประพันธ์มาจากแนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย ฉายรูปด้วยสำเนียงเพลงอินเดียตอนเหนือแสดงจินตภาพถึงการเดินทางเข้าสู่เมืองเดลีซึ่งตั้งอยู่ตอนเหนือของประเทศอินเดียในปัจจุบัน

การประพันธ์ทำนองในเพลงสัญจรทักษิณ ประพันธ์ภายใต้แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย บทเพลงดังกล่าวมีกลิ่นอายของสำเนียงเพลงอินเดียใต้ทั้งนี้เพื่อสื่อจินตนาการถึงการเดินทางจากเมืองไฮเดอราบัดเคลื่อนเข้าสู่เมืองมะสุลิปะตัม

การประพันธ์ทำนองในเพลงชลาสินธุ์พรรณนา สรรค์สร้างจากแนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย อาศัยอารมณ์ของผู้บรรเลงในการสื่อถึงการเดินเรือของเฉกอะหมัดที่ต้องเผชิญกับภยันตรายในมหาสมุทรอินเดีย สิ่งอันเป็นนามธรรมเหล่านี้ได้ถูกถ่ายทอดผ่านบทเพลงด้วยสำเนียงเพลงอินเดียใต้และสำเนียงไทย อันแสดงให้เห็นถึงการเดินทางในมหาสมุทรอินเดียสู่ทะเลอันดามันที่เริ่มต้นจากท่าเรือฝั่งอินเดียตอนใต้และเคลื่อนที่เข้าใกล้ชายฝั่งของดินแดนสยามในทุกขณะ

การประพันธ์ทำนองในเพลงปัจฉิมวารกายี ใช้แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา เป็นฐานแห่งจินตนาการในการประพันธ์ทำนอง บทเพลง แสดงถึงจินตภาพแห่งความสำเร็จในการเดินทางของเฉกอะหมัดโดยสวัสดิภาพยังกรุงศรีอยุธยาบนผืนแผ่นดินสยามด้วยสำเนียงเพลงอย่างไทย ช่วงท้ายเพลงมีการสอดแทรกสำเนียงเปอร์เซียสลับกับสำเนียงไทยเพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์ระหว่างชาวเปอร์เซียกับชาวกรุงศรีอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อนึ่งทั้ง 5 บทเพลง ได้เชื่อมเข้าหากันเพื่อความเป็นเอกภาพด้วยทำนองเชื่อมสำเนียงเปอร์เซียระหว่างเพลงหนึ่งไปสู่เพลงหนึ่งอันเป็นนัยสำคัญที่แสดงถึงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัดโดยตลอด เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความตรึงจิตในเรื่องเล่าการเดินทางผ่านบทเพลงนี้

4.1.2 การสร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่: กลองมอห์ (ماه)

ในงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่ขึ้น 1 ชนิด และได้ตั้งชื่อกลองชนิดใหม่นี้ว่า “กลองมอห์” ซึ่งหมายถึงพระจันทร์ โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจาก Daf ซึ่งเป็นเครื่องหนังที่สำคัญของดนตรีเปอร์เซียเพื่อสร้างสำเนียงเปอร์เซียซึ่งเป็นสำเนียงหลักในบทเพลงชุดนี้

พระจันทร์เป็นดาราศาสตร์วัตถุที่โคจรรอบโลก ไม่ว่ามนุษย์จะเดินทางไปยังหนแห่งใด มนุษย์สามารถมองเห็นพระจันทร์ได้ทุกแห่งบนโลกใบนี้ อีกทั้งการเดินทางยามค่ำคืนนักเดินทางต้องอาศัยแสงสว่างจากแสงจันทร์เป็นหลักโดยเฉพาะนักเดินทางกลางทะเลทราย ในสมัยโบราณที่ต้องประหยัดเชื้อเพลิงที่หายากกลางทะเลทราย พระจันทร์จึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อนักเดินทางในอดีต ทั้งเป็นแหล่งแสงสว่างและให้ทิศแก่ผู้เดินทาง นอกจากนี้พระจันทร์ยังส่งผลต่อการคำนวณข้างขึ้นข้างแรมอันส่งผลต่อการคำนวณบริบทต่าง ๆ ในการเดินทาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเดินทางในมหาสมุทร พระจันทร์เป็นตัวแปรสำคัญในการส่งผลต่อปรากฏการณ์น้ำขึ้นน้ำลงอันส่งผลกระทบต่อการเดินทาง พระอาทิตย์ก็เป็นส่วนหนึ่งที่ส่งผลต่อเรื่องดังกล่าวเช่นกันหากแต่พลังที่ส่งผลต่อสิ่งกระทบดังกล่าวมีน้อยกว่าพระจันทร์เนื่องจากพระจันทร์อยู่ใกล้โลกมากกว่า อนึ่งนอกจากความสำคัญโดยตรงของพระจันทร์ที่ส่งผลต่อการเดินทางแล้วนั้น ในแง่ของสัญลักษณ์ความหมายทางศาสนาอิสลามก็ยังได้ให้ความสำคัญของพระจันทร์อย่างน่าสนใจ ดังจะเห็นสัญลักษณ์พระจันทร์ครึ่งซีกปรากฏอยู่ในโลกอิสลามซึ่งชาวมุสลิมจะกำหนดวันที่ 1 ของเดือน ตามการปรากฏของพระจันทร์เป็นสำคัญดังที่ศราวุธ พิชัยรัตน์ เจ้าหน้าที่ประจำศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำประเทศไทย กล่าวว่า *“น่าจะมีนัยยะในเรื่องการดูเดือนเพื่อเริ่มเดือนใหม่ครับ เพราะอิสลามเริ่มนับวันที่หนึ่งของเดือนใหม่ด้วยการเห็นพระจันทร์เสี้ยว และหลาย ๆ ประเทศที่นับถือศาสนาอิสลามก็มีการนำสัญลักษณ์นี้มาประกอบกับธงชาติครับ”* (ศราวุธ พิชัยรัตน์, สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2563)

เนื่องจากรูปทรงของกลองมอห์เป็นกลองขึงหนังหน้าเดียว เมื่อพิจารณาหน้ากลองตามขวางจะพบว่ามีลักษณะเหมือนพระจันทร์เต็มดวงดังที่มะฮ์ดีย์ ฮะซันคอนีย์ ปรึกษาฝ่ายวัฒนธรรมและผู้อำนวยการศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่านประจำประเทศไทย ยังได้อธิบายเพิ่มเติมไว้อีกด้วยว่า *“ในวัฒนธรรมชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอิหร่านเชื่อว่า*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พระจันทร์เป็นสิ่งที่ดี มีความหมายที่ดี หากจะกล่าวถึงอะไรดี ๆ สิ่งที่เป็นมงคลก็มักจะนึกถึงพระจันทร์ เปรียบเทียบสิ่งที่ดีเหมือนพระจันทร์เต็มดวง” (มะฮ์ดีย์ ฮะซันคอนีย์, สัมภาษณ์, 5 พฤศจิกายน 2563)

นอกจากนี้พระจันทร์ครึ่งเสี้ยวในความหมายของอิสลามยังเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงพระเจ้าดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ กล่าวว่า

> *เรื่องความหมายของพระจันทร์เสี้ยวกับดวงดาวนั้นต้องย้อนไปตั้งแต่ก่อนยุคอิสลาม เครื่องหมายดังกล่าวใช้มาตั้งแต่ในยุคอารยธรรมเมโสโปเตเมียและเป็นที่รับรู้กันในยุคโบราณว่าเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของพระเจ้า ต่อมาสัญลักษณ์นี้นำไปใช้หมายถึงพระเจ้าในหลายวัฒนธรรม ผมสันนิษฐานว่ามุสลิมน่าจะได้อิทธิพลของการใช้สัญลักษณ์นี้ผ่านทางเปอร์เซีย เพราะตรานี้มีใช้อยู่ในสัญลักษณ์ของชาห์แห่งเปอร์เซียก่อนยุคอิสลามและปรากฏรูปสัญลักษณ์นี้ในเหรียญเงินอิสลามยุคแรกจึงใช้เป็นเครื่องหมายของอิสลามเรื่อยมาจนถึงในสมัยออตโตมาน ตรานี้จึงสถาปนาขึ้นเป็นตราของอิสลามอย่างเป็นทางการ ความหมายก็คือ พระเจ้า นั่นเอง* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563)

ภาพที่ 4.1 เหรียญเงินของเปอร์เซียสมัยซัสซานิด
(สัญลักษณ์พระจันทร์ครึ่งซีกกับดวงดาวปรากฏอยู่ที่ส่วนบน ล่าง ซ้าย และขวาของเหรียญ)
แหล่งที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์

ภาพที่ 4.2 เหรียญเงินของอิสลามยุคแรก
(สัญลักษณ์พระจันทร์ครึ่งซีกกับดวงดาวปรากฏอยู่ที่ส่วนล่างและซ้ายของเหรียญ)
แหล่งที่มา: จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์

ภาพที่ 4.3 ด้านหน้าของกลองมอห์ (ماه)
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

ภาพที่ 4.4 ด้านข้างของกลองมอห์ (ماه)

แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

4.1.2.1 สัดส่วนของกลองมอห์ (ماه)

กลองเปอร์เซียที่สร้างขึ้นใหม่นี้มีลักษณะเป็นกลองหน้าเดียว (Frame drum) จำนวน 5 ใบ ซึ่งมีขนาดที่แตกต่างกันอันประกอบไปด้วย กลองหน้าเดียวขนาด 18 นิ้ว 1 ใบ กลองหน้าเดียวขนาด 16 นิ้ว 2 ใบ และกลองหน้าเดียวขนาด 15 นิ้ว 2 ใบ เพื่อให้เกิดเสียงอันหลากมิติ เป็นการเพิ่มอรรถรสของบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 4.5 กลองมอห์ (ماه) ทั้ง 5 ใบ

แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

4.1.2.2 วัสดุที่ใช้

ผู้วิจัยเลือกใช้ไม้ก้ามปูในการขึ้นหุ่นกลองเนื่องจากเป็นไม้ที่มีมากในประเทศไทย ประการสำคัญคือให้น้ำหนักเบาแต่กลับมีความแข็งแรงทนทาน เหมาะแก่การสร้างหุ่นกลอง ดังกล่าวที่ต้องใช้มือเพียงข้างเดียวในการประคองให้กลองอยู่ระดับอกของผู้บรรเลงโดยตลอด ดังนั้นน้ำหนักกลองจึงควรมีน้ำหนักค่อนข้างเบา ส่วนหนังหน้ากลองในขั้นต้นผู้วิจัยได้เลือกใช้หนังแพะในการขึ้นหน้าเนื่องจากผู้วิจัยต้องการให้เสียงที่ได้มีความดังกังวาน จึงต้องใช้วัสดุที่มีความบางมากที่สุด แต่ในทางกลับกันวัสดุนั้นต้องมีความแข็งแรงคงทน รองรับแรงกระทบได้ดี ไม่ฉีกขาดง่าย ขอบกลองด้านนอกใช้แส้ดังรำมะนาในการยึดหน้ากลองเข้ากับขอบกลอง แต่กระนั้นเมื่อได้ทดลองบรรเลงจริงกลับพบว่าหนังแพะไม่เหมาะกับสภาพภูมิอากาศที่มีความชื้นสัมพัทธ์สูงอย่างประเทศไทย เพราะสภาพอากาศดังกล่าวส่งผลให้หนังแพะเกิดการหดตัว หนังหน้ากลองหย่อนจนไม่สามารถบรรเลงได้ ผู้วิจัยจึงได้แก้ไขโดยการขึ้นด้วยหนังวัวเป็นการทดแทน หากแต่มีการแต่งหนังกลองด้านในให้บางลงเพิ่มเติมเพื่อให้เสียงมีความดังกังวานยิ่งขึ้น ผลลัพธ์พบว่าเสียงกลองที่ขึ้นด้วยหนังวัวเป็นที่น่าพอใจ หนังวัวสามารถทนต่อสภาพอากาศดังที่ได้อธิบายได้ดี ส่วนขอบกลองด้านในติดตั้งห่วงเหล็กขนาดเล็กร้อยเรียงเป็นเส้นตรงแนวดิ่งจำนวน 3 ห่วงโดยรอบขอบกลองด้านใน เว้นเพียงส่วนฐานกลองเพื่อใช้ในการยกและประคองขณะบรรเลงดังที่ภัศน์พร บัวคลี่ตระกูล เจ้าของร้านบ้านกลองลุงเหลี่ยม อำเภอป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ผู้สร้างกลองเปอร์เซียตามแนวคิดของผู้วิจัยกล่าวว่า

> *กลองนี้ลักษณะจะเป็นกลองหน้าเดียว นี่ก็เป็นครั้งแรกที่พี่ทำ แรกเลยเราขึ้นหน้ากลองด้วยหนังแพะ เพราะอยากให้เสียงที่ออกมาคล้ายต้นฉบับทางประเทศเขามากที่สุด แต่ก็มีความกังวลนะ เพราะหน้ากลองที่เพชรให้พี่ขึ้นกว้างมาก และต้องใช้หนังเยอะ พี่กังวลว่าถ้าใช้หนังแพะพอเจออากาศชื้น ๆ แบบในห้องแอร์จะหย่อนได้ พี่เลยลองทดลองขึงหนังแพะก่อน แล้วก็เป็นแบบนั้นจริง ๆ หนังหย่อนหมด ทีนี้เรารู้แล้วว่าหนังแพะหน้ากว้างขนาดนี้ แล้วขึ้นกับหุ่นกลองแบบกลองหน้าเดียวใช้แส้เย็บแบบรำมะนาเอาไม่อยู่ พี่ก็แก้ไขปัญหา เอาใหม่ ทีนี้ขึ้นด้วยหนังวัว แต่ทีนี้หนังวัวจะหนากว่าแพะ ก็ต้องรู้จักการแต่งหนังกลองด้านในให้บาง เพื่อให้เสียงที่ได้มีความดังกังวาน มีคุณภาพ ผลปรากฏว่าดี หนังสามารถทนต่อสภาพภูมิอากาศบ้านเราได้ ส่วนตัวหุ่นพี่เลือกใช้ไม้ก้ามปู เพราะโจทย์ที่บอกพี่มาคือต้องการให้กลองมีน้ำหนักค่อนข้างเบา พี่เลยเลือกไม้ก้ามปู เพราะไม้ชนิดนี้มีความแข็งแรง หาได้ไม่ยาก ลายไม้สวย และมีน้ำหนักไม่หนักจนเกินไป ด้านในก็ใส่ห่วงเหล็ก*
> (ภัศน์พร บัวคลี่ตระกูล, สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2563)

แนวคิดการใส่ห่วงเหล็กประกอบเข้ารอบขอบกลองด้านในนั้นมาจากแรงบันดาลใจที่มี Daf เป็นต้นแบบเช่นกัน เสียงอันเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอันบ่งบอกถึงความเป็น Daf

คือเสียงห่วงเหล็กที่กระทบกับหนังกลองด้านใน เพราะฉะนั้นหากจะสร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่อันหมายถึงกลองมอห์ที่อิงเสียงจาก Daf ที่เป็นกลองของเปอร์เซียที่ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการตีกลองมอห์ประกอบกับบทเพลงเพื่อสื่อถึงความเป็นเปอร์เซียแล้วนั้น ส่วนประกอบอันหมายถึงห่วงเหล็กดังที่ได้อธิบายจึงมีความสำคัญอย่างยิ่ง

ภาพที่ 4.6 ด้านหลังของกลองมอห์ (ماه)

แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.2.3 วิธีการบรรเลง

เนื่องจากกลองเปอร์เซียเป็นกลองชนิดใหม่ที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นตามแรงบันดาลใจที่ได้อธิบายแต่ข้างต้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงจำเป็นจะต้องกำหนดและออกแบบวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีดังกล่าวขึ้นใหม่ ในการอธิบายนี้ผู้วิจัยได้ยึดการปฏิบัติอย่างผู้ถนัดในการใช้มือซ้ายสำหรับการตีเป็นหลัก หากผู้บรรเลงถนัดมือขวาสามารถสลับเปลี่ยนมือในการประคองกลองรวมไปถึงมือข้างที่ใช้ในการตีกลองได้ตามแต่ถนัดโดยกำหนดวิธีการบรรเลงรวมถึงเสียงที่ได้จากการตีกลองหน้าเดียวสร้างใหม่ 4 เสียง คือ

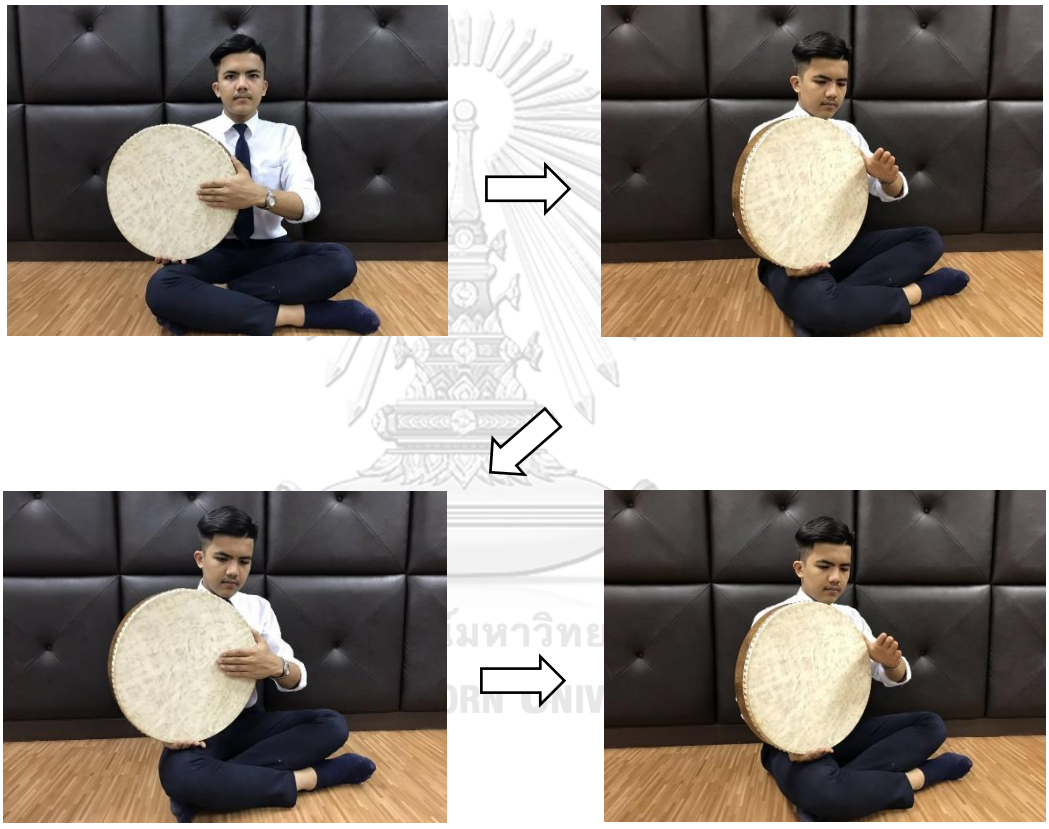
4.1.2.3.1 เสียงดุม มีขั้นตอนการปฏิบัติดังนี้

4.1.2.3.1.1 ใช้มือขวารองฐานกลอง โดยยกกลองขึ้นประมาณช่วงอกเป็นท่าพร้อมในการเตรียมการบรรเลง

4.1.2.3.1.2 ใช้นิ้วโป้งและอุ้งมือซ้ายเป็นจุดหมุนในการตีกลอง ให้ทำมุมกับมือขวาประมาณ 65 องศา ใช้ข้อมือซ้ายพลิกมือขึ้นโดยที่นิ้วโป้งยังคงเป็นหลักยึดอยู่ที่ขอบกลองโดยให้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยเรียงชิดติดกัน

4.1.2.3.1.3 พลิกข้อมือลงเพื่อให้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยกระทบเข้ากับหน้ากลอง

4.1.2.3.1.4 ยกข้อมือกลับขึ้นเพื่อให้เสียงกลองดังกังวานจะได้เสียง ดุม



ภาพที่ 4.7 การปฏิบัติเสียงดุม
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

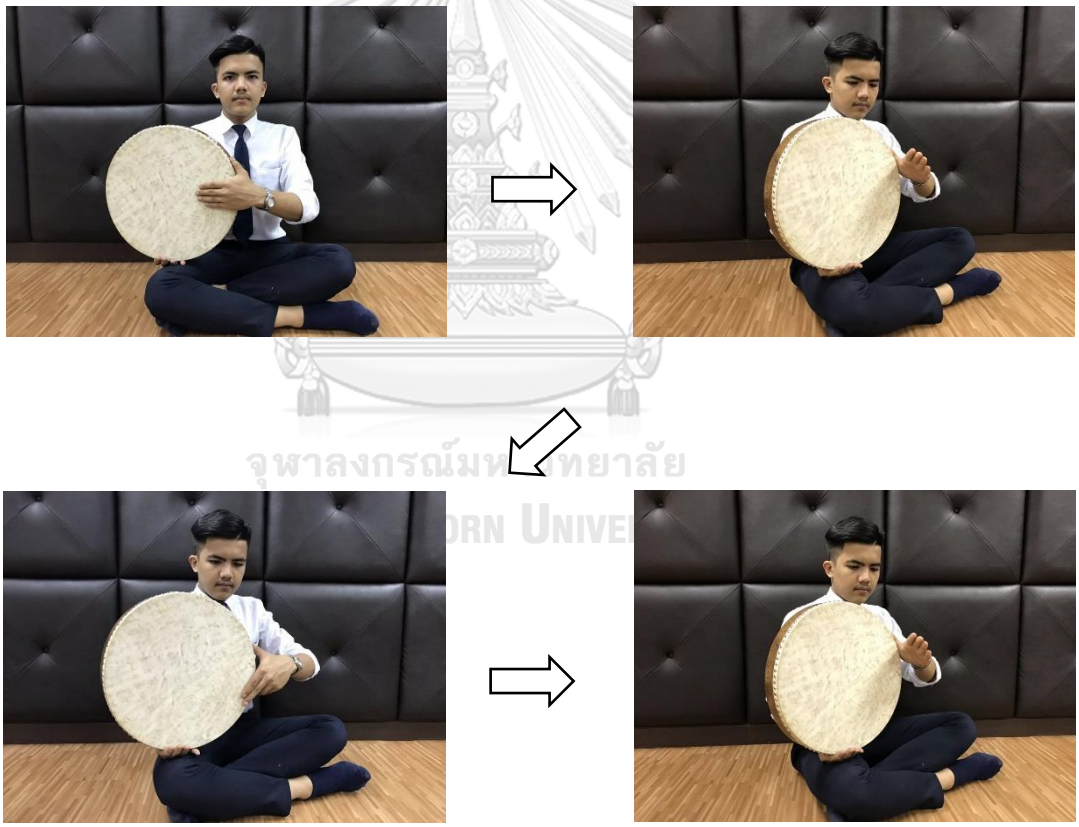
4.1.2.3.2 เสียงเทก มีขั้นตอนการปฏิบัติดังนี้

4.1.2.3.2.1 ใช้มือขวารองฐานกลอง โดยยกกลองขึ้นประมาณช่วงอกเป็นท่าพร้อมในการเตรียมการบรรเลง

4.1.2.3.2.2 ใช้นิ้วโป้งและอุ้งมือซ้ายเป็นจุดหมุนในการตีกลองให้ทำมุมกับมือขวาประมาณ 65 องศา ใช้ข้อมือซ้ายพลิกมือขึ้นโดยที่นิ้วโป้งยังคงเป็นหลักยึดอยู่ที่ขอบกลองโดยให้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยเรียงชิดติดกัน

4.1.2.3.2.3 พลิกข้อมือลงเพื่อให้นิ้วนางกับนิ้วก้อยในการกระทบเข้าที่ขอบกลองโดยเหวี่ยงข้อมือในลักษณะคว่ำมือลงอย่างรวดเร็ว

4.1.2.3.2.4 เมื่อนิ้วกระทบเข้ากับตำแหน่งดังกล่าวแล้วนั้นให้เปิดนิ้วขึ้นทันทีเพื่อให้เสียงกังวาน จะได้เสียง เทก



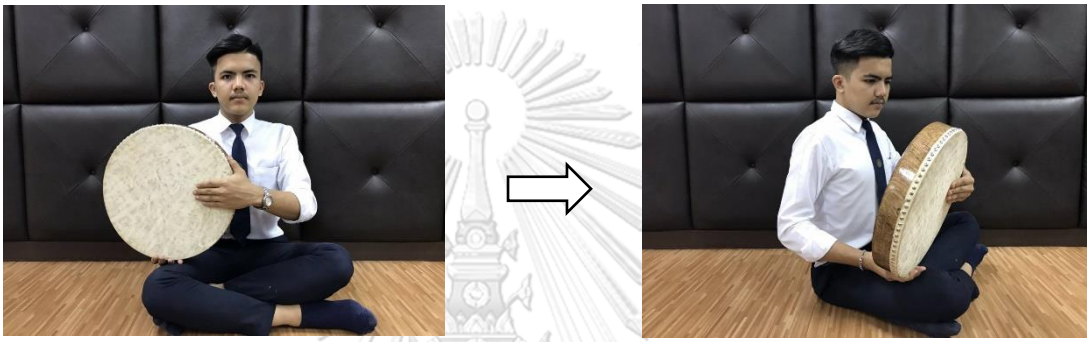
ภาพที่ 4.8 การปฏิบัติเสียง เทก

แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

4.1.2.3.3 เสียงแชะ มีขั้นตอนการปฏิบัติดังนี้

4.1.2.3.3.1 ใช้มือขวารองฐานกลอง โดยยกกลองขึ้นประมาณช่วงอกเป็นท่าพร้อมในการเตรียมการบรรเลงโดยวางนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยแนบเข้ากับหน้ากลองโดยมีนิ้วโป้งและอุ้มมือประคอง

4.1.2.3.3.2 คงท่าทางดังกล่าวและดึงมือซ้ายเข้าหาตัวผู้บรรเลงเล็กน้อยและดันออกอย่างเบา ๆ ในช่วงสั้น ๆ เพื่อให้ห่วงเหล็กขนาดเล็กด้านในกระทบเข้ากับหนังกลองด้านใน จะได้เสียงที่ไม่กังวานและสั้นเป็นเสียง แชะ

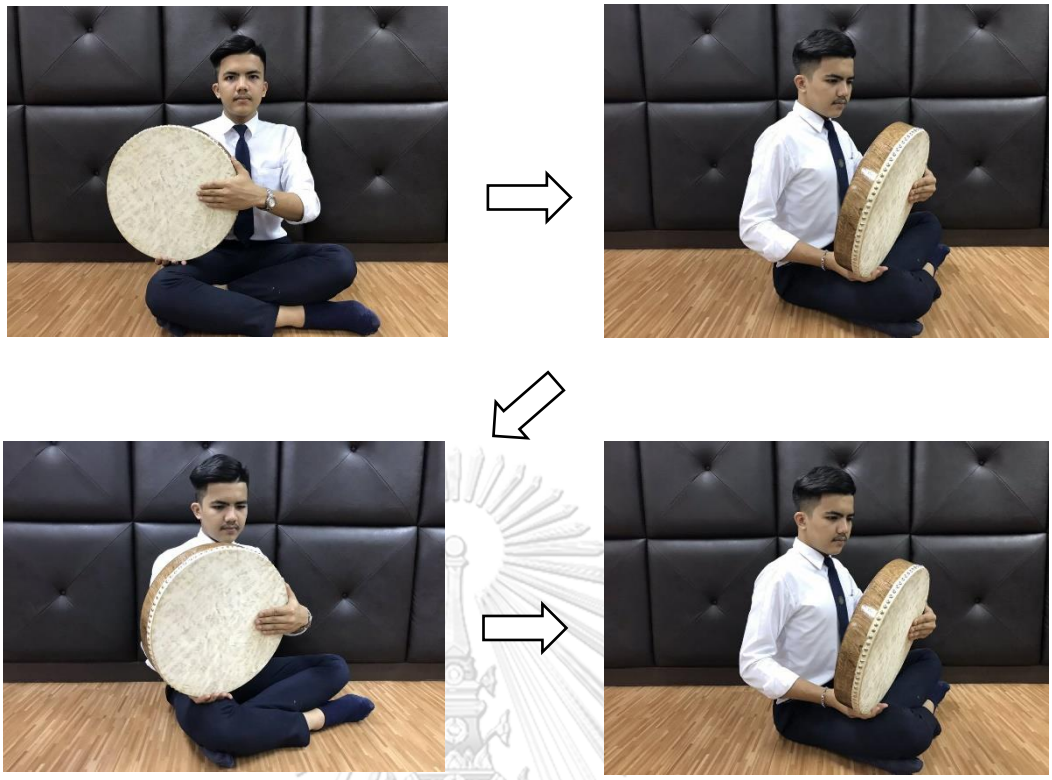


ภาพที่ 4.9 การปฏิบัติเสียง แชะ
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

4.1.2.3.4 เสียงครืน มีขั้นตอนการปฏิบัติดังนี้

4.1.2.3.4.1 ใช้มือขวารองฐานกลอง โดยยกกลองขึ้นประมาณช่วงอกเป็นท่าพร้อมในการเตรียมการบรรเลงโดยวางนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยแนบเข้ากับหน้ากลองโดยมีนิ้วโป้งและอุ้มมือประคอง

4.1.2.3.4.2 คงท่าทางดังกล่าวและดึงมือซ้ายเข้าหาตัวผู้บรรเลงเล็กน้อยและดันออกอย่างเบา ๆ ในช่วงสั้น ๆ เพื่อให้ห่วงเหล็กขนาดเล็กด้านในกระทบเข้ากับหนังกลองด้านในด้วยลักษณะการปฏิบัติอย่างเสียง แชะ แต่ให้กระทำโดยการผลักเข้าและออกสลับกันในช่วงสั้น ๆ อย่างรวดเร็วเสมือนการเขย่า จะได้เสียง ครืน



ภาพที่ 4.10 การปฏิบัติเสียง ครืน
แหล่งที่มา: วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

เสียงกลองทั้ง 4 เสียงนี้ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากเสียงสำคัญของกลองในแถบเอเชียตะวันออกกลางดังที่ Marcus ได้กล่าวไว้ว่า

> *เสียงสำคัญของกลองตะวันออกกลางมี 2 เสียงที่สำคัญคือ เสียงดุม (dum) และ เสียงเทก (tek) เสียงดุมนั้นเกิดจากการตีฝ่ามือลงบนกึ่งกลางหน้ากลองเต็มฝ่ามือ 1 ครั้งให้หน้ามือสัมผัสลงที่หนังกลอง แล้วเปิดหน้ามือ ถอนฝ่ามือออกปล่อยให้หน้ากลองสั่นสะเทือนอย่างเต็มที่ทั้งผิวหน้ากลอง เป็นการตีเสียงดุม 1 ครั้ง เสียงดุมนี้เป็นเสียงที่เกิดจากการตีหน้ากลองแล้วให้เสียงทุ้มต่ำที่สุดเท่าที่กลองจะให้กำเนิดเสียงได้ ส่วนเสียงเทก เป็นการตีลงบนขอบของหน้ากลองซึ่งเป็นบริเวณที่ขอบกลองจรดกับหนังหน้ากลอง บริเวณจุดนี้จะให้เสียงเทกซึ่งสูงซึ่งเป็นเสียงสูง ด้วยเหตุนี้เสียงดุมจึงมีคุณลักษณะตรงข้ามกับเสียงเทก* (Marcus, 2002: 89-92)

4.1.3 การออกแบบรูปแบบวงดนตรี

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา โดยกำหนดให้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลักในการบรรเลงผ่านวงดนตรีที่มีลักษณะการประสมวงแบบใหม่อันไม่เคยปรากฏการประสมวงแบบนี้มาก่อน การบรรเลงตลอดการนำเสนอผลงานผู้วิจัยได้จัดวางรูปแบบวงดนตรีในลักษณะ 1 วงขนาดใหญ่โดยที่มิได้แยกย่อยเป็นวงย่อย ๆ อย่างเอกเทศ ทั้งนี้เพื่อสื่อความถึงสำเนียงในเมืองที่ท่านเฉกอะหมัดเดินทางผ่านตั้งแต่การเริ่มต้นเดินทางจากเปอร์เซียจนกระทั่งถึงจุดหมายปลายทางอย่างกรุงศรีอยุธยา เฉพาะฉะนั้นเพื่อความชัดเจนในการสื่อความถึงเมืองที่เดินทางผ่าน สำเนียงเพลงจะเปลี่ยนไปตามเส้นทางการเดินทางที่ผ่านเมืองนั้น ๆ โดยมีการเพิ่มเครื่องดนตรีเพื่อสื่อถึงสัญญะของสำเนียงต่าง ๆ ภายในวงดนตรีหลักวงเดิมแต่มิได้แบ่งออกเป็นวงย่อยก็ด้วยเหตุผลดังที่ผู้วิจัยได้ชี้แจงมาแต่ข้างต้น

อนึ่งในการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ของวงต่าง ๆ นั้น วงดนตรีไทยตามขนบถือเป็นสาระสำคัญกล่าวคือวงมโหรีเครื่องหก วงเครื่องสายผสมขิม และวงปี่พาทย์เครื่องห้า ทั้ง 3 วงนี้เป็นกรอบแนวคิดของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์วงดนตรีประเภทใหม่ โดยผู้วิจัยได้เพิ่มเติมเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงดนตรีอันเป็นแรงบันดาลใจดังที่ได้ยกตัวอย่างเครื่องดนตรีตามแบบแผน เช่น ขลุ่ยอู้ ขลุ่ยหลิบ หรือกระทั่งเครื่องดนตรีต่างชาติเช่น ตับบล้า ฮาร์โมเนียม ทิมปานี เพื่อสร้างสีสันภายในวงเป็นการกระตุ้นผัสสะความรู้สึกให้เข้าถึงสำเนียงภาษาในเพลงนั้น ๆ โดยจัดรูปแบบเครื่องดนตรีให้บรรเลงรวมอยู่ในวงเดียวกันทั้งหมดในการสื่อความขับเคลื่อนไปพร้อมกันให้เสมือนประหนึ่งการเดินทาง โดยมีรูปแบบการผสมวงขึ้นใหม่ในแต่ละบทเพลง ดังนี้

วงที่ 1 วงเกริ่นกลองมอห์ เริ่มต้นด้วยวงกลองอันประกอบด้วยกลอง 2 ชนิด คือ โทนมโหรี (อันหมายถึง Tonbak) และกลองมอห์ (อันหมายถึง Daf) การแสดงเริ่มต้นด้วยการตีกลองเปรียบเสมือนการแสดงความเคารพและขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้คุ้มครองคณะผู้เดินทาง เป็นขวัญและกำลังใจในการเตรียมออกเดินทาง ทั้งนี้เสียงโทนมโหรี (อันหมายถึง Tonbak) และกลองมอห์ (อันหมายถึง Daf) ซึ่งเป็นกลองที่สำคัญและได้รับการบันทึกไว้ในพระคัมภีร์อัลกุรอานดังที่ Doubleday ได้อธิบายไว้ว่า *“ทัศนะของนักการศาสนามีผลต่อพัฒนาการของดนตรีเนื่องจากศาสนาไม่เห็นด้วยกับการใช้เครื่องดนตรีร้องรำทำเพลง แต่ก็ได้แยกกิจกรรมการร้องเพลงออกไว้ต่างหากจากการดนตรี เนื่องจากการร้องเพลงโดยไม่มีเครื่องดนตรีใดประกอบยังได้รับการตำหนิน้อยไปกว่าการใช้เครื่องดนตรีประกอบ ส่วนเครื่องดนตรีที่ได้รับอนุญาตให้บรรเลงประกอบการขับร้องคือกลองขึงหนังหน้าเดียว (Frame drum)”* (Doubleday, 1999) ด้วยเหตุที่กลองหน้าเดียวเป็นเครื่องดนตรีที่แพร่หลายในแถบเอเชียตะวันออกกลาง เป็นฐานในการคุมจังหวะของเพลง การเริ่มต้นด้วยจังหวะที่ดีจึงเป็นสิ่งสำคัญในการก้าวเดินต่อไปอย่างมั่นคงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ตามมาด้วย เฉกเช่นจินต

ภาพในการเดินทางของเฉกอะหมัดฉันนั้น ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงหยิบยกประเด็นดังกล่าวในการเริ่มต้นบทเพลงด้วยวงกลองมอห์

วงที่ 2 วงดนตรีประกอบเพลงปฐมคุณา คือการใช้เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายเป็นหลักในการบรรเลงเพื่อให้สัมพันธ์กับลักษณะดนตรีเปอร์เซียที่นิยมเครื่องดนตรีประเภทดังกล่าวเป็นส่วนใหญ่จึงส่งผลต่อกลิ่นอายความเป็นสำเนียงเปอร์เซียในการถ่ายทอดผ่านเครื่องดนตรีไทยในเพลงปฐมคุณาซึ่งแสดงการเดินทางจากเมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์ และทำนองเชื่อมเปอร์เซีย ดังนั้นเครื่องดนตรีไทยแต่ละเครื่องในวงดังกล่าวจึงแทนสัญญะความเป็นเปอร์เซียอันประกอบไปด้วย ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ ขิม กระจับปี่ ขลุ่ยเพียงออ ขลุ่ยอู้ โทนมโหรี และกลองมอห์

วงที่ 3 วงดนตรีประกอบเพลงภารตะอุดร เป็นส่วนที่สื่อถึงการเดินทางเข้าสู่เมืองเดลี ด้วยสำเนียงอินเดียเหนือ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบเฉกเช่นวงที่ 2 แต่เพิ่มความสำคัญของขลุ่ยอู้ในการสื่อสัญญะถึงบันซูรี เปลี่ยนเครื่องกำกับจังหวะเป็นกลองตับบล้าและใช้ตานปุระในการทำเสียงโดรน (Drone) เพื่อสร้างสีสันของสำเนียงเพลงให้มีกลิ่นอายของสำเนียงอินเดียเหนือยิ่งขึ้น

วงที่ 4 วงดนตรีประกอบเพลงสัญจรทักษิณ รูปแบบวงยังคงเหมือนกับวงที่ 3 แต่เปลี่ยนเครื่องกำกับจังหวะเป็นกลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์) เพื่อสื่อจินตภาพการเดินทางจากเมืองไฮดาราบัด ไปยังเมืองมัสสุลิปะตัมด้วยสำเนียงอินเดียใต้ ในส่วนของเครื่องดำเนินทำนองยังคงรูปแบบดังเดิมเพียงแต่เพิ่มฮาร์โมเนียมเข้าร่วมในวงและใช้ขลุ่ยหลิบแทนขลุ่ยอู้เพื่อสื่อสัญญะถึงเวนูเพื่อให้กลิ่นอายสำเนียงความเป็นอินเดียใต้มีความเด่นชัด

วงที่ 5 วงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนา แสดงสัญญะความเป็นอินเดียใต้ในช่วงต้นเพื่อสื่อถึงการเริ่มออกเดินเรือสู่มหาสมุทรอินเดียไปยังทะเลอันดามันจากฝั่งอินเดียใต้ และเปลี่ยนสำเนียงเป็นไทยเพื่อเชื่อมต่อการเดินทางของเฉกอะหมัดที่กำลังใกล้จะถึงอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาโดยยังคงดำเนินการบรรเลงด้วยรูปแบบวงดังวงที่ 4 มีการเพิ่มกลองทิมปานีเป็นเครื่องกำกับจังหวะเข้าร่วมบรรเลงเพื่อแทนความยิ่งใหญ่ของท้องทะเล ช่วงท้ายปรับรูปแบบวงเพื่อเข้าสู่สำเนียงไทยโดยการใช้กลองแขกกำกับจังหวะแทนทิมปานีและกลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์)

วงที่ 6 วงดนตรีประกอบเพลงปัจฉิมวารกายี โดยเริ่มต้นเพลงดังกล่าวด้วยวงโหรีเครื่องหกเพื่อสื่อความหมายถึงกรุงศรีอยุธยา ประกอบไปด้วย ซอสามสาย กระจับปี่ ขลุ่ยเพียงออ โทน รำมะนา และฉิ่งโดยใช้โทนและรำมะนามโหรีกำกับจังหวะหน้าทับ ในเที่ยวแรกของเพลง ส่วนในเที่ยวหลังค่อย ๆ เพิ่มเครื่องดนตรีแต่ละชนิดเข้าร่วมบรรเลงทุก ๆ 1 ประโยคเพลง กล่าวคือ ประโยคที่ 1 ของเที่ยวกลับ เพิ่มฆ้องวงใหญ่ ประโยคที่ 2 เพิ่มซอด้วงและระนาดเอก ประโยคที่ 3 เพิ่มขิม ประโยคที่ 4 เพิ่มซออู้และขลุ่ยอู้ เพื่อสื่อความหมายถึงการปะทะสังสรรค์ของกลุ่มผู้มาใหม่ในดินแดนที่มาถึง เป็นการปะทะสังสรรค์ระหว่างท่านเฉกอะหมัดพร้อมทั้งคณะผู้ติดตามที่ได้พบปะกับ

ชาวกรุงศรีอยุธยาที่พูดภาษาต่างกัน ต่างต้องปรับตัว ปรับภาษาเพื่อการสื่อสารที่เข้าใจกัน ประกอบกับการพบเจอกันระหว่างผู้คนที่ต่างบุคลิกกันไป

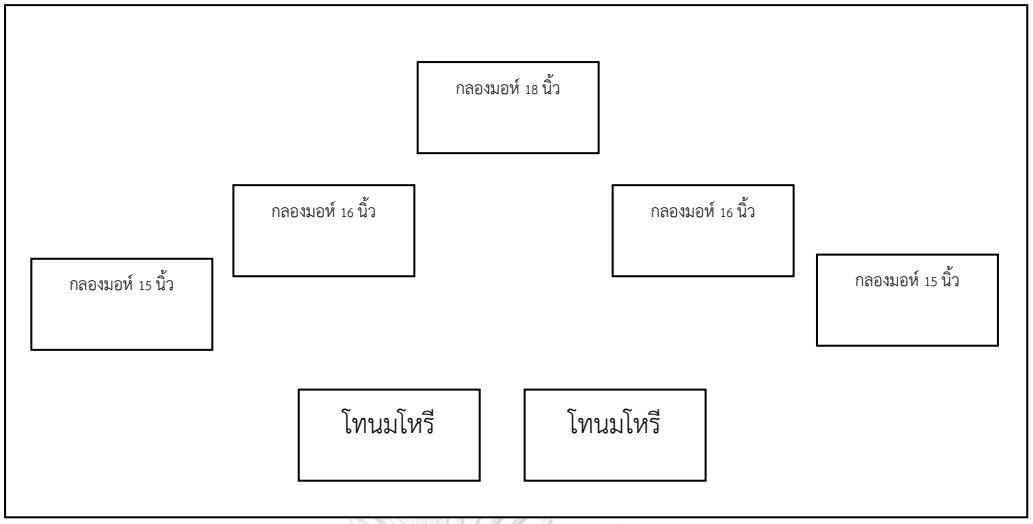
ในอัตราจังหวะชั้นเดียวบรรเลง 3 เที่ยว กำหนดให้เที่ยวแรกบรรเลงในทางเพียงออล่างตามอย่างอัตราจังหวะ 2 ชั้น เที่ยวที่ 2 ขยับกลุ่มเสียงขึ้นไป 1 เสียงเป็นทางใน จึงใช้ปี่ในแทนขลุ่ยเพียงออ อีกทั้งใช้ไม้แข็งแทนไม้นวมในการบรรเลงระนาดเอกเพื่อเป็นการถ่ายทอดจินตนาการแห่งการปะทะสังสรรค์ทางวัฒนธรรมระหว่างชาวสยามและชาวเปอร์เซีย

เที่ยวแรกเทียบเคียงดังชาวเปอร์เซียที่เดินทางเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยาแต่ยังคงสื่อสารด้วยภาษาของตน เที่ยวที่ 2 เปรียบดังชาวกรุงศรีอยุธยาก็สื่อสารพูดภาษาของตนเช่นกัน และในเที่ยวที่ 3 กลับมาบรรเลงในกลุ่มเสียงเพียงออล่างอีกครั้งเพื่อแสดงการปรับตัวเข้าหากันทางวัฒนธรรมระหว่าง 2 เชื้อชาติ หาจุดกึ่งกลางในการอยู่ร่วมกันได้ ท้ายที่สุดก็บรรเลงร่วมกันไปจนจบเพลงและเดี่ยวรอบวงเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง เป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ฟัง อีกนัยหนึ่งยังเป็นการแสดงการเฉลิมฉลองอย่างยิ่งใหญ่เมื่อเดินทางมาถึงจุดหมายปลายทางที่สำเร็จตามประสงค์อย่างสวัสดิภาพ สัญญะเปอร์เซียรวมเข้ากับสัญญะสยามจึงเป็นการแสดงถึงความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างสองเชื้อชาติได้อีกอย่างมีนัยสำคัญ เพลงปัจฉิมวารกายีมีการเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองที่แสดงถึงสัญญะของสยามอีก 5 เครื่อง คือ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองแขก และฉิ่ง

4.1.3.1 วงเกริ่นกลองมอห์

ผู้วิจัยได้นำเสนอการเริ่มต้นของการแสดงด้วยการเกริ่นกลองมอห์ ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้โทนมโหรีในการแสดงสัญญะของ Tonbak ถือเป็นเครื่องหนังที่สำคัญของเปอร์เซียในการบรรเลง เนื่องจากลักษณะทางกายภาพรวมถึงธรรมชาติเสียงของโทนมโหรีมีความใกล้เคียงกับ Tonbak มากที่สุด นัยสำคัญอีกประการคือเฉกอะหมัดเป็นบุคคลสำคัญที่ร่วมสมัยราชวงศ์ซาฟาวี ทั้งยังมีแนวคิดหนึ่งที่เชื่อว่าเฉกอะหมัดเป็นบุคคลของราชสำนักดังกล่าว เพื่อให้จินตภาพเป็นไปตามความสัมพันธ์ของแนวคิดด้านการเดินทางของเฉกอะหมัด ผู้วิจัยจึงเลือกโทนมโหรีซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีในราชสำนัก ส่วนเครื่องดนตรีอีกชนิดคือ กลองมอห์ ในการแสดงสัญญะของ Daf ซึ่งเครื่องดนตรีนี้ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมแก่การบรรเลงรวมในวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก วงดังกล่าวประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. โทนมโหรี 2 ใบ
2. กลองมอห์ขนาด 18 นิ้ว 1 ใบ
3. กลองมอห์ขนาด 16 นิ้ว 2 ใบ
4. กลองมอห์ขนาด 15 นิ้ว 2 ใบ



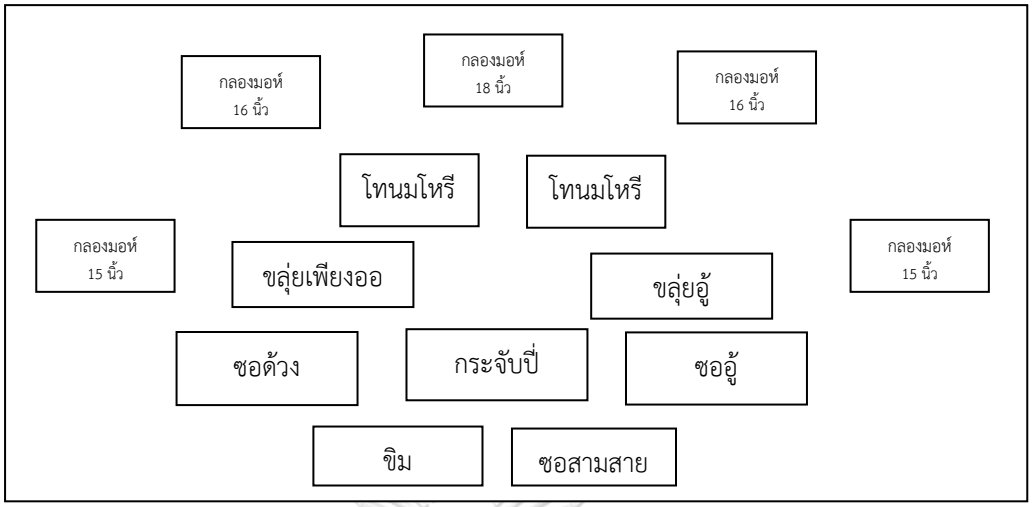
แผนภาพที่ 4.1 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงเกริ่นกลองมอห์

4.1.3.2 วงดนตรีประกอบเพลงปฐมคุณาและทำนองเชื่อมเปอร์เซีย

เพลงปฐมคุณา ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสาย เป็นหลักซึ่งแสดงถึงสัญญะเทียบเคียงถึงความเป็นเปอร์เซียประจำเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

1. ซอสามสาย 1 คัน (สัญญะ Rebab)
2. กระจับปี่ 1 คัน (สัญญะ Tar)
3. ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา (สัญญะ Ney)
4. ขลุ่ยอู้ 1 เลา (สัญญะ Ney)
5. ซอด้วง 1 คัน (สัญญะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของเปอร์เซีย)
6. ซออู้ 1 คัน (สัญญะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของเปอร์เซีย)
7. ขิม 1 ตัว (สัญญะ Santur)
8. โทนมโหรี 2 ใบ (สัญญะ Tonbak)
9. กลองมอห์ 5 ใบ (สัญญะ Daf)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



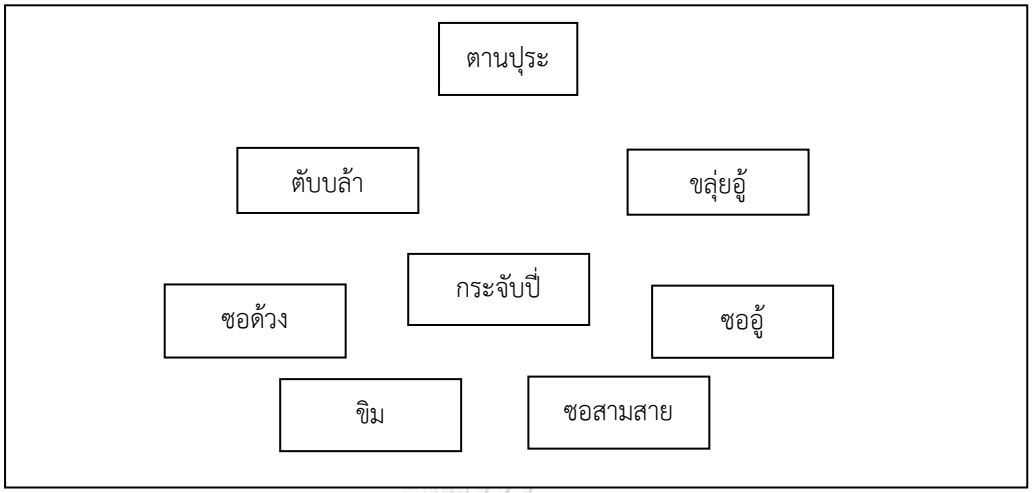
แผนภาพที่ 4.2 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงปฐมคุณาและทำนองเชื่อมเปอร์เซีย

4.1.3.3 วงดนตรีประกอบเพลงภารตะอุดร

ในเพลงอินเดียเหนือนี้ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องดนตรีต่าง ๆ ประกอบเข้าเป็นวงดนตรีชนิดใหม่ที่ยังไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีอินเดียเหนือแบบดั้งเดิมและเครื่องดนตรีไทยเข้าด้วยกันภายใต้แนวคิดการใช้เครื่องดนตรีไทยเป็นหลักซึ่งสามารถจำแนกเป็นชนิดได้ดังนี้

1. ซอสามสาย 1 คัน
2. กระจับปี่ 1 คัน
3. ขลุ่ยอู้ 1 เลา (สัญญะบันสุรี)
4. ซอด้วง 1 คัน
5. ซออู้ 1 คัน
6. ขิม 1 ตัว
7. ตานปุระ (กำเนิดเสียง Drone)
8. ตับบล้า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



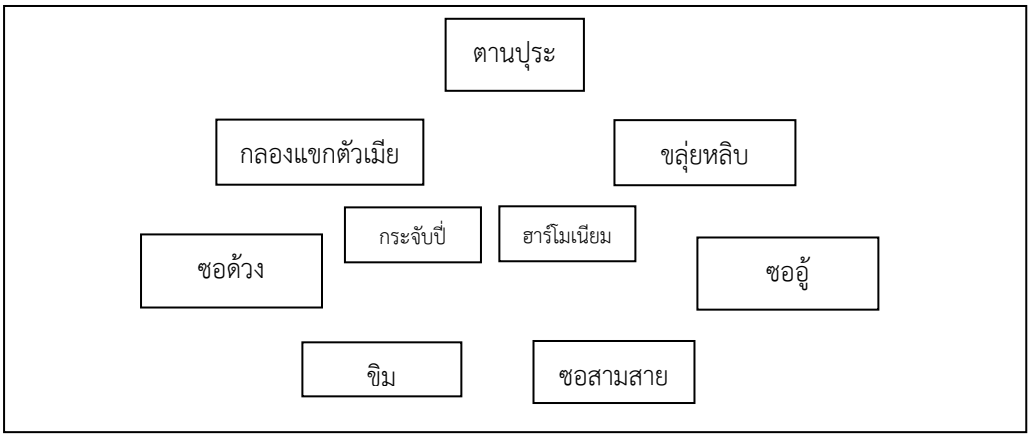
แผนภาพที่ 4.3 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงภารตะอุดร

4.1.3.4 วงดนตรีประกอบเพลงสัญจรทักษิณ

เครื่องดนตรีภายในวงที่ใช้ในการประกอบเพลงอินเดียใต้ยังคงเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการประกอบเพลงอินเดียเหนือเสียเป็นส่วนใหญ่เว้นแต่เปลี่ยนเครื่องกำกับจังหวะที่เปลี่ยนจากตับบล้าเป็นกลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์) เปลี่ยนจากขลุ่ยอู้ (สัญญะบันสุรี) เป็นขลุ่ยเพียงออ (สัญญะเวนู) และเพิ่มฮาร์โมเนียมเข้าในวงเพื่อเพิ่มสีสันในการสื่อความถึงสำเนียงอินเดียใต้อันประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

1. ซอสามสาย 1 คัน
2. กระจับปี่ 1 คัน
3. ขลุ่ยหลิบ 1 เลา (สัญญะเวนู)
4. ซอด้วง 1 คัน
5. ซออู้ 1 คัน
6. ขิม 1 ตัว
7. ฮาร์โมเนียม
8. ตานปุระ (กำเนิดเสียง Drone)
9. กลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



แผนภาพที่ 4.4 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงสัญจรทักษิณ

4.1.3.5 วงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนา

เพลงชลาสินธุ์พรรณนาใช้วงดนตรีเดียวกันกับเพลงสัญจรทักษิณเนื่องจากผู้วิจัยต้องการสื่อความถึงการเริ่มออกเดินทางเรือจากฝั่งอินเดียใต้ลงสู่มหาสมุทรอินเดียเพื่อมุ่งหน้าไปยังฝั่งทะเลอันดามัน กรุงศรีอยุธยาต่อไป ดังนั้นในช่วงต้นการเดินทางเรือสำเนียงเพลงและสีสันทางดนตรีจึงยังคงมีกลิ่นอายของอินเดียใต้สอดแทรกอยู่แต่กระนั้นผู้วิจัยได้เพิ่มเครื่องกำกับจังหวะประกอบเข้าในวงอีก 1 เครื่องโดยเลือกใช้กลองทิมปานีด้วยเหตุผลสนับสนุน 2 ประการ ดังนี้

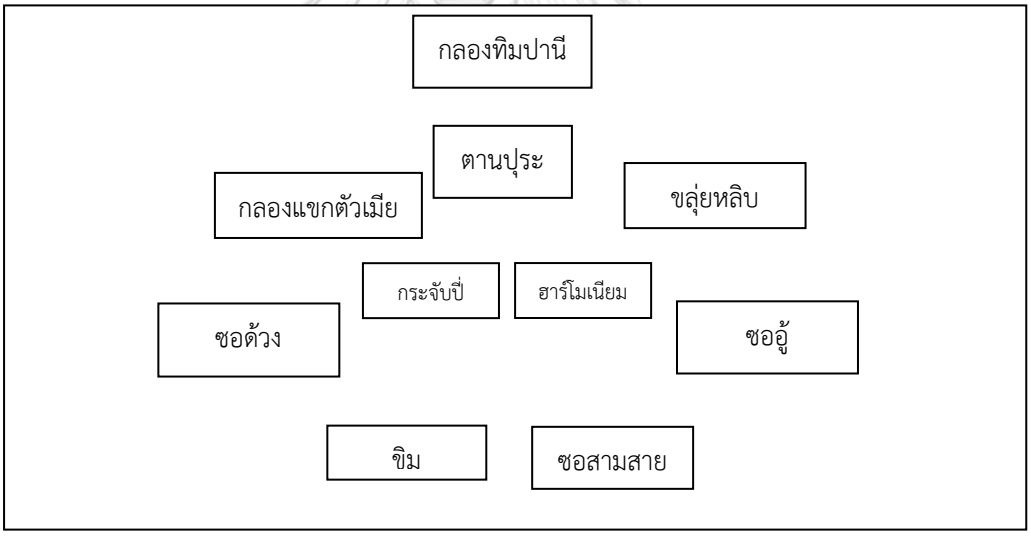
1. ในเรื่องของเสียงของกลองทิมปานีที่มีความดัง กังวาน สื่อถึงห้วงมหรรณพขนาดใหญ่

2. ในเรื่องของความสอดคล้องกับเนื้อเรื่องของผลงานสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยประพันธ์กล่าวคือ กลองดังกล่าวถือกำเนิดขึ้นในโลกดนตรีตะวันออกกลาง อนึ่งเปอร์เซียก็เป็นอาณาจักรที่อยู่ในอาณาเขตตะวันออกกลาง มีการพบหลักฐานการใช้กลองทิมปานีในวัฒนธรรมเปอร์เซียในช่วงศตวรรษที่ 16 อันเป็นช่วงเวลาที่เฉกอะหมัดร่วมสมัย ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้กล่าวว่า *“กลองศึกเปอร์เซียในศตวรรษที่ 16 ร่วมสมัยกับยุคท่านเฉกอะหมัดจะมีหน้าตาคล้ายกลองทิมปานี แต่เสียงออกจะแหลมกว่า จริง ๆ เปอร์เซียกับอาหรับมีวัฒนธรรมที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งจะตีความว่าเปอร์เซียกับอาหรับมีการหยิบยืมวัฒนธรรมดนตรีซึ่งกันและกันก็ไม่ผิด”* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2563)

นอกจากนี้แนวทางการเล่าเรื่องการเดินทางผ่านบทเพลงนี้ยังได้แรงบันดาลใจมาจากความอันตรายของการเดินทางในมหาสมุทรอินเดียซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอถึงเนื้อหาดังกล่าวไปในบทที่ 2 แล้วนั้น เป็นแรงขับแห่งจินตนาการในการหยิบยกประเด็นดังกล่าวเพื่อเล่า

เรื่องราวผ่านบทเพลงอย่างเช่นการเผชิญภัยธรรมชาติอย่างพายุฝนซัดกระหน่ำจนอาจมีผลทำให้เรือเกือบจะล่มซึ่งมีเครื่องดนตรีในการประกอบวงดังกล่าว ดังนี้

1. ซอสามสาย 1 คัน
2. กระจับปี่ 1 คัน
3. ขลุ่ยหลิบ 1 เลา (สัญญะวีนู)
4. ซอด้วง 1 คัน
5. ซออู้ 1 คัน
6. ขิม 1 ตัว
7. ฮาร์โมเนียม
8. ตานปุระ (กำเนิดเสียง Drone)
9. กลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์)
10. กลองทิมปานี ขนาด 23 นิ้ว 1 ใบ

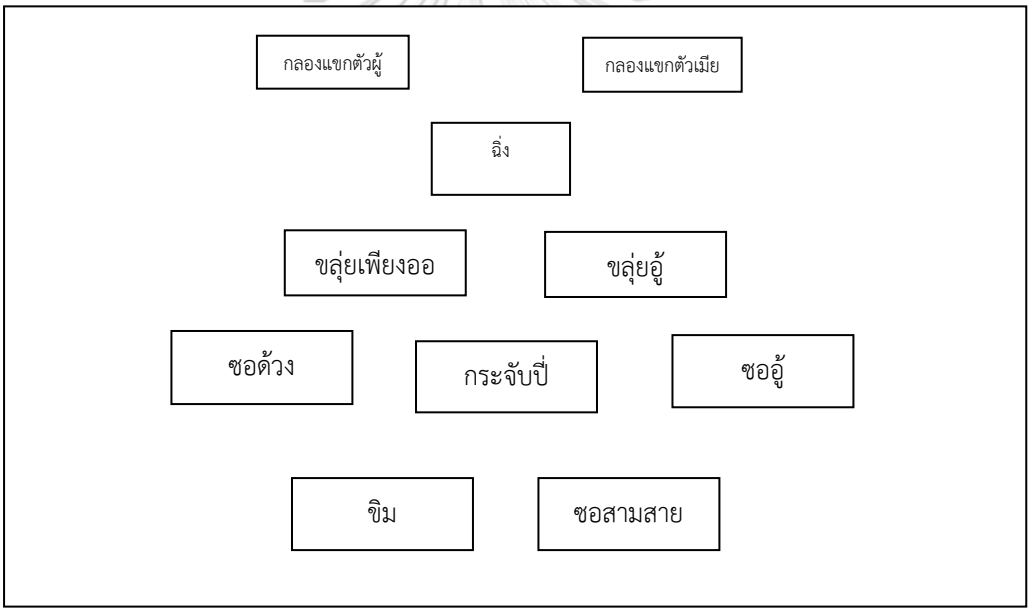


แผนภาพที่ 4.5 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนาช่วงสำเนียงอินเดียใต้

ช่วงท้ายของบทเพลงนี้เป็นการเล่าเรื่องราวอันตรายท่ามกลางมหาสมุทรอินเดีย (ฝั่งมุ่งหน้าสู่ทะเลอันดามัน) ส่วนบทเพลงด้วยสำเนียงไทยสื่อความถึงการเดินทางที่เข้าใกล้สยามประเทศเพื่อมุ่งหน้าไปสู่กรุงศรีอยุธยาซึ่งนอกจากสำเนียงเพลงจะเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุผลที่ผู้วิจัยได้เสนอแล้วนั้น ในส่วนของสีสันของเครื่องดนตรีผู้วิจัยได้ค่อย ๆ เพิ่มเครื่องดนตรีอันเป็นสัญญะของสยามเข้ามาโดยใช้ฉิ่งในการกำกับจังหวะและเปลี่ยนเครื่องกำกับจังหวะจากกลองทิมปานีและกลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์) เป็นกลองแขกอย่างไทยแทน เพื่อให้ได้อรรถรส

และความชัดเจนในสำเนียงไทย ช่วงดังกล่าวนี้ผู้วิจัยใช้วงดนตรีเครื่องสายชนิดพิเศษในการประกอบเพลง ดังนี้

1. ซอสามสาย 1 คัน
2. กระจับปี่ 1 คัน
3. ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา
4. ซอด้วง 1 คัน
5. ซออู้ 1 คัน
6. ขิม 1 ตัว
7. ฉิ่ง
8. กลองแขกตัวผู้
9. กลองแขกตัวเมีย



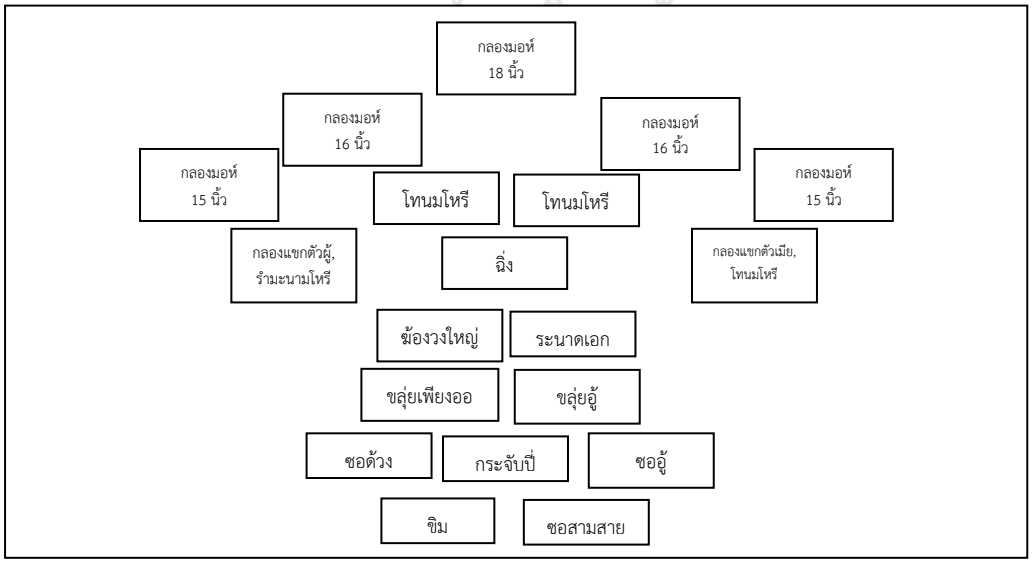
แผนภาพที่ 4.6 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงชลาสินธุ์พรรณนาช่วงสำเนียงไทย

4.1.3.6 วงดนตรีประกอบเพลงปัจฉิมวารกายี

วงดนตรีเดียวกันกับเพลงสัญจรทักษิณช่วงสำเนียงไทยยังคงใช้ประกอบในเพลงปัจฉิมวารกายีเพียงแต่เปลี่ยนเครื่องประกอบจังหวะจากกลองแขกมาเป็นโทนมโหรีและกลองหน้าเดียวดังเดิม นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์และเครื่องจังหวะรวมถึงเครื่องหนังไทยประกอบเข้าในวงเพื่อสื่อสัญญะความเป็นสยาม บ่งบอกถึงการเดินทางของเฉกอะหมัดที่ถึงยังกรุงศรีอยุธยาโดยสวัสดิภาพและถ่ายทอดคุณงามความดีของลูกหลานในตระกูลท่าน

เฉกอะหมัดที่ปรากฏรุ่งเรืองถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตราบจนปัจจุบัน ดังนั้นวงดนตรีนี้จึงเปรียบเสมือนสัญญะแห่งเปอร์เซียผนวกเข้ากับสัญญะแห่งสยามอันถึงความสัมพันธ์ที่ดีของ 2 ชนชาติ โดยมีเครื่องดนตรีในวง ดังนี้

1. ซอสามสาย 1 คัน (สัญญะเปอร์เซีย)
2. กระจับปี่ 1 คัน (สัญญะเปอร์เซีย)
3. ขลุ่ยเพียงออ 1 เลา (สัญญะเปอร์เซีย)
4. ขลุ่ยอู้ 1 เลา (สัญญะเปอร์เซีย)
5. ซอด้วง 1 คัน (สัญญะเปอร์เซีย)
6. ซออู้ 1 คัน (สัญญะเปอร์เซีย)
7. ขิม 1 ตัว (สัญญะเปอร์เซีย)
8. ระนาดเอก 1 ราง (สัญญะสยาม)
9. ฆ้องวงใหญ่ 1 วง (สัญญะสยาม)
10. ฉิ่ง 1 คู่ (สัญญะสยาม)
11. กรับพวง (สัญญะสยาม)
12. กลองแขก 1 คู่ (สัญญะสยาม)
13. โทนมโหรี 2 ใบ (สัญญะเปอร์เซียและสยาม)
14. รำมะนามโหรี (สัญญะสยาม)
15. กลองมอห์ 5 ใบ (สัญญะเปอร์เซีย)



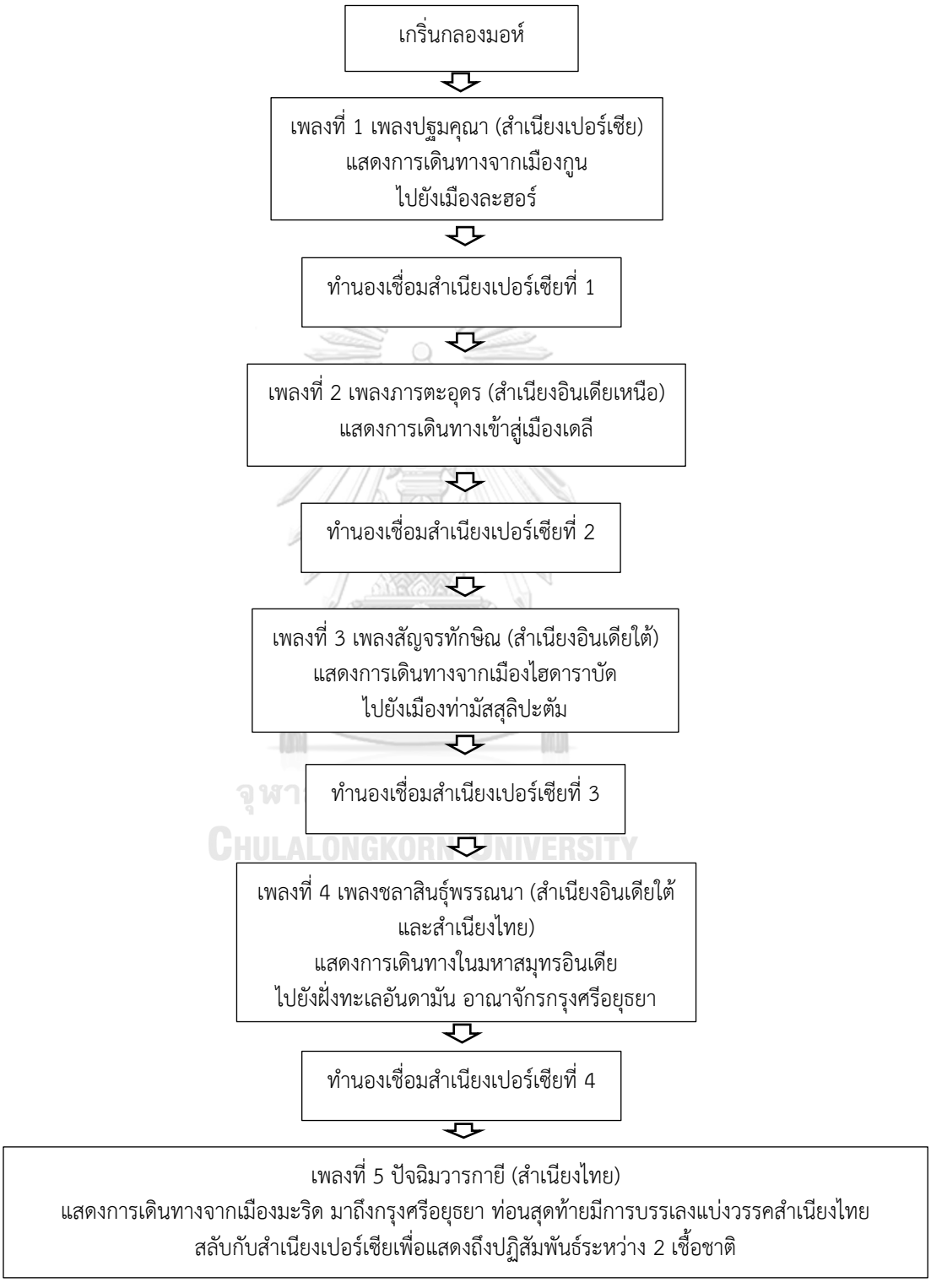
แผนภาพที่ 4.7 ตำแหน่งของเครื่องดนตรีในวงดนตรีประกอบเพลงปัจฉิมวารกายี

4.1.4 การออกแบบโครงสร้างของบทเพลง

ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา เกิดขึ้นเป็นผลสำเร็จได้จากการผ่านกระบวนการประพันธ์อย่างมีลำดับขั้นตอนบนพื้นฐานของข้อมูลทางการวิจัยนั้นถือเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่งในการประพันธ์เพลงดังกล่าว ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลวิจัยเป็นปฐมโดยได้ศึกษาแนวคิดทั้ง 4 อันประกอบด้วยแนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย ผ่านการศึกษาจากเอกสารและบุคคลสัมภาษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องดนตรีเปอร์เซียเพราะถือเป็นหัวใจสำคัญของเพลงในการสื่อความถึงความเป็นเปอร์เซียอันเชื่อมโยงถือตัวตนของเฉกอะหมัดโดยที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากการฟังเพลงเปอร์เซีย นอกจากนี้ยังได้ศึกษาเพลงอินเดียทั้งแบบฮินดูสถานและแบบกรณาฏก เพื่อนำความโดดเด่นบางประการมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสำเนียงภาษาเพื่อประกอบการเล่าเรื่องการเดินทางของเฉกอะหมัด ผู้วิจัยได้ทำการสรุปโครงสร้างผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรงศรีอยุธยา รวมถึงการประพันธ์แต่ละบทเพลงอันประกอบด้วย 1. เกริ่นกลองมอห์ 2. เพลงปฐมคุณา 3. เพลงภารตะอุดร 4. เพลงสัญจรทักษิณ 5. เพลงชลาสินธุ์พรรณนา 6. เพลงปัจฉิมวารกายี และ 7. ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย ไว้ในรูปของแผนผังดังจะได้นำเสนอดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โครงสร้างดุษฎีนิพนธ์การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลวิธีการสร้างสรรค์เกริ่นกลองมอห์

แรงบันดาลใจ

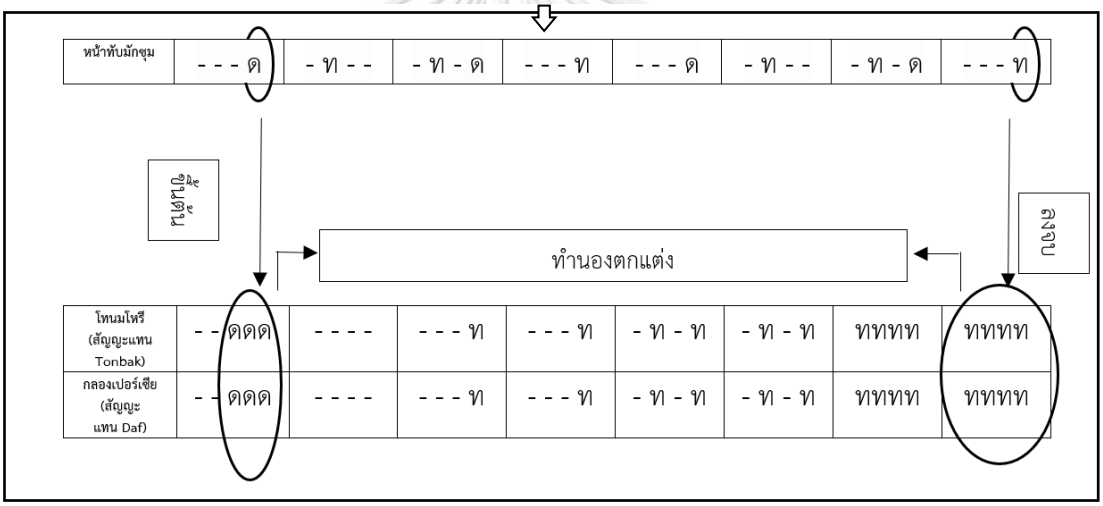
⇩

การประพันธ์แบบอัตโนมัติ

⇩

เกริ่นกลองมอห์

⇩

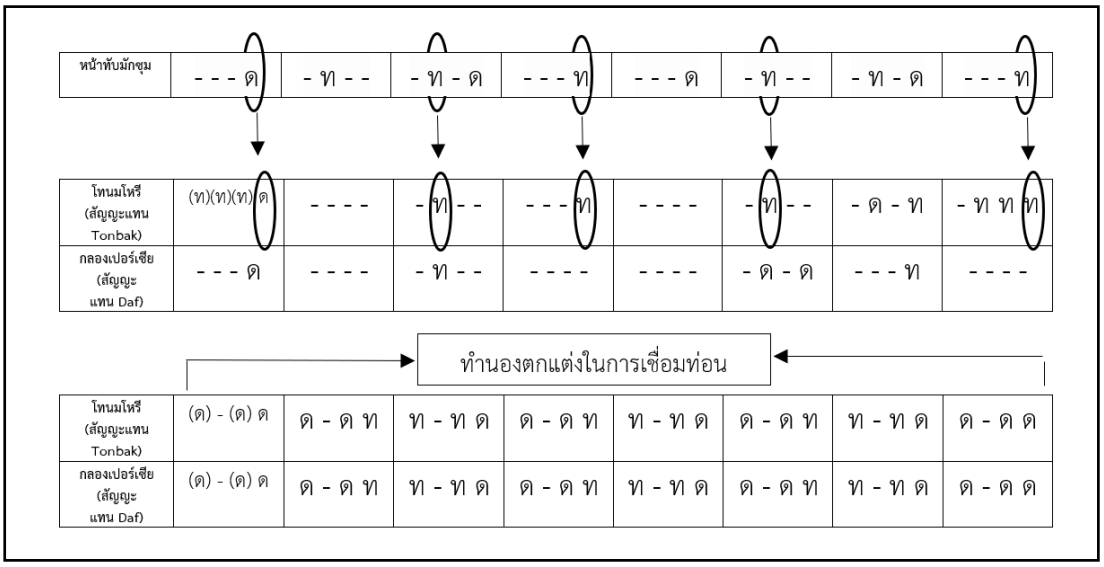


CHULALONGKORN UNIVERSITY

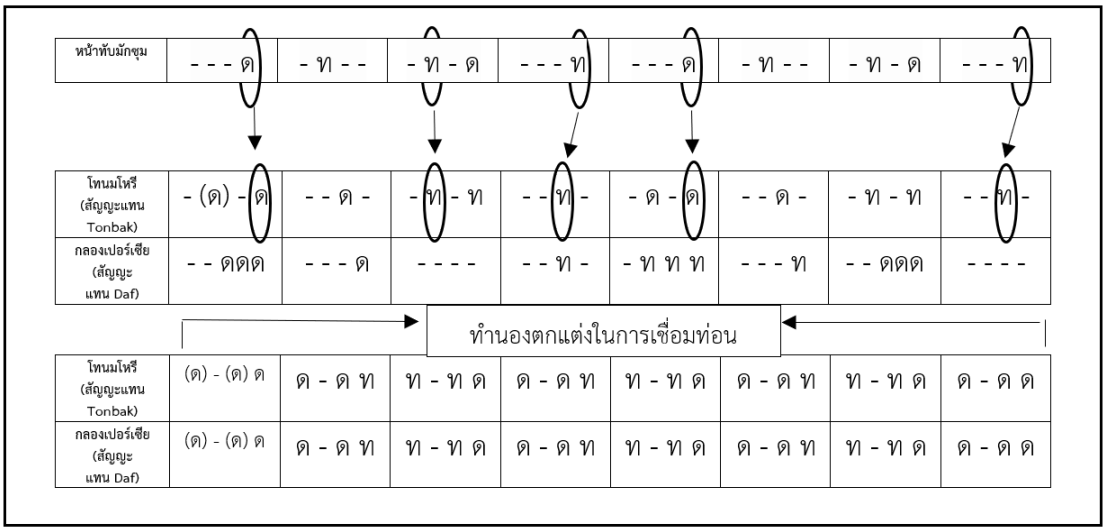
⇩

ท่อนที่ 1 สำแดงตามจินตนาการ
อันมีฐานแห่งแรงบันดาลใจจากหน้าทับมักซุม
โดยสร้างสรรค์ในส่วนของทำนองโทนมโหรี (สัญญะ Tonbak)
ขึ้นก่อน เมื่อได้ทำนองโทนมโหรีจึงสร้างทำนองตกแต่ง
ในกลองมอห์เพื่อให้สอดรับกับทำนองโทนมโหรี
ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากหน้าทับมักซุม

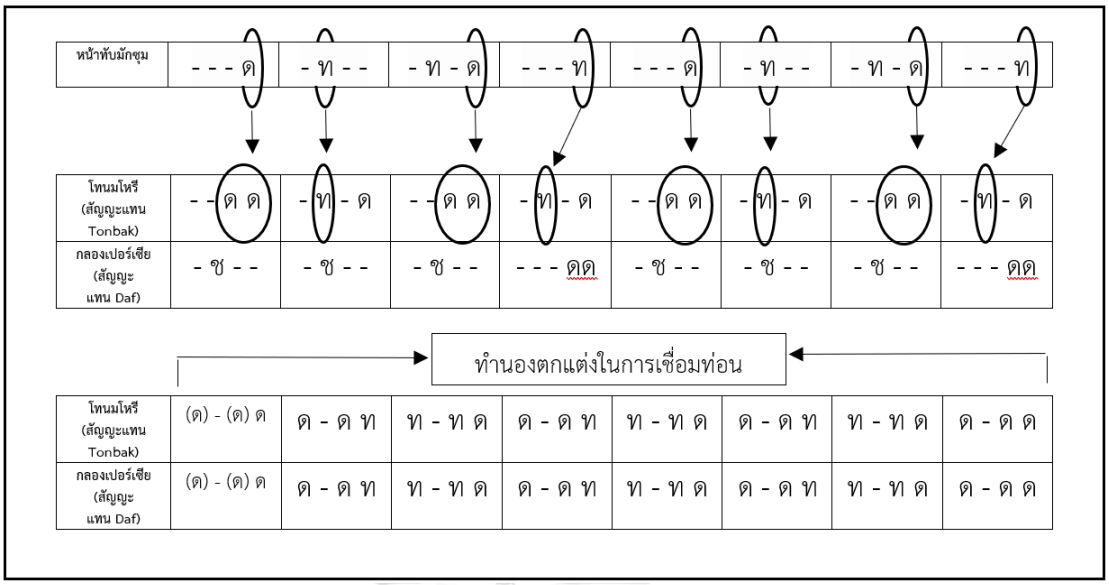
⇩



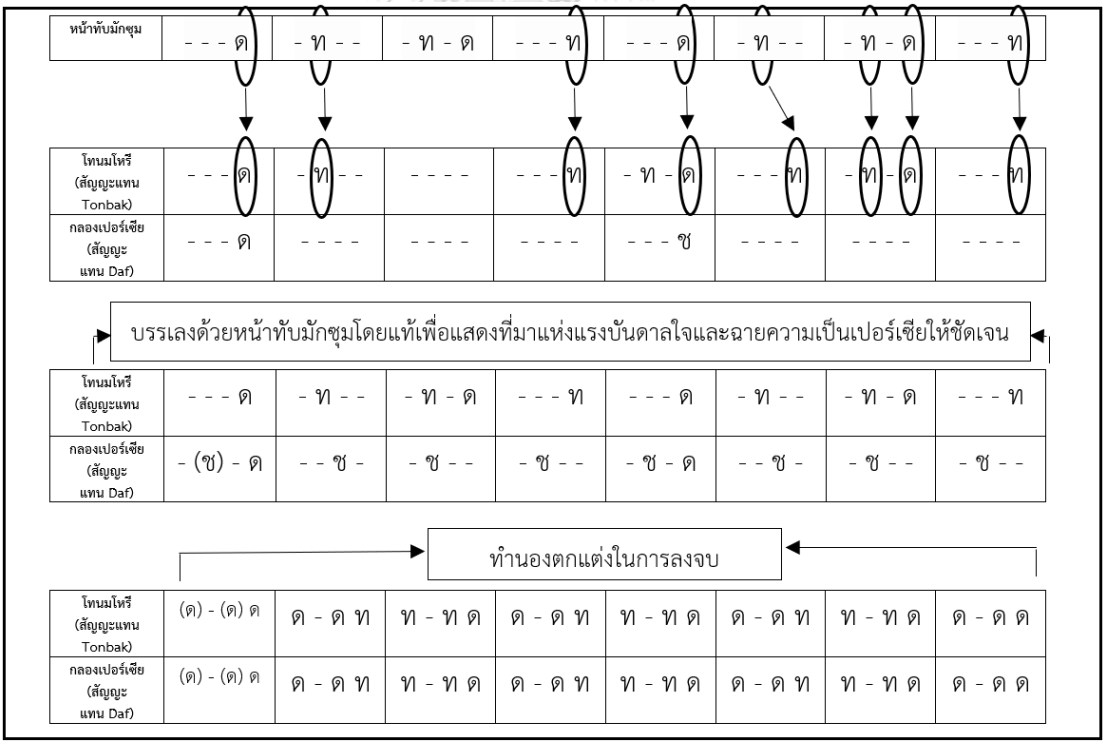
ท่อนที่ 2 สำแดงตามจินตนาการ
ด้วยฐานแนวคิดเดียวกันกับท่อนที่ 1



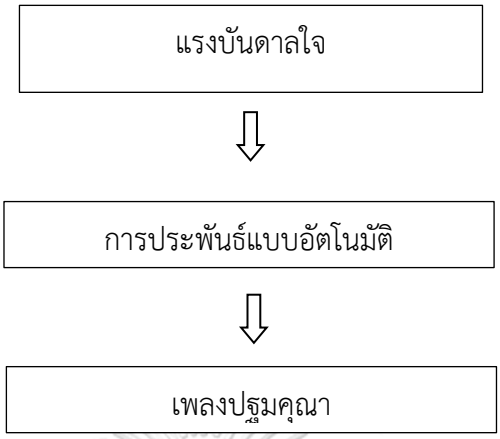
ท่อนที่ 3 สำแดงตามจินตนาการ
ด้วยฐานแนวคิดเดียวกันกับท่อนที่ 1 และ 2



ท่อนที่ 4 สำแดงตามจินตนาการ
ด้วยฐานแนวคิดเดียวกันกับท่อนที่ 1,2 และ 3



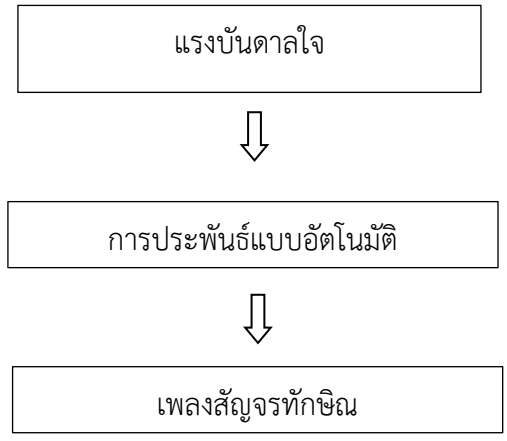
กลวิธีการสร้างสรรค์เพลงปฐมคุณา



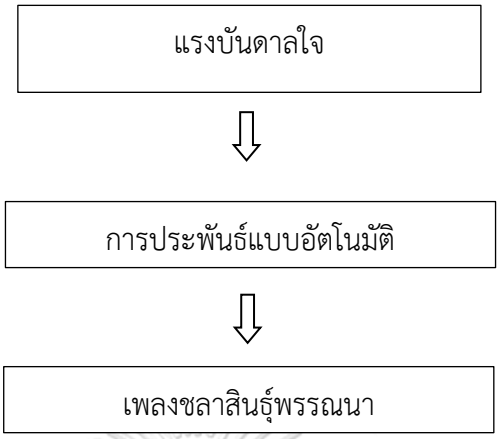
กลวิธีการสร้างสรรค์เพลงภารตะอุดร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

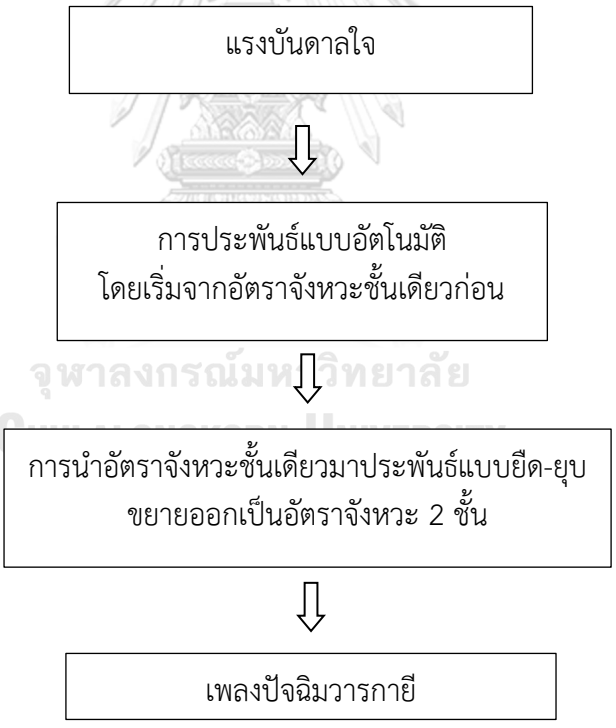
กลวิธีการสร้างสรรค์เพลงสัญจรทักษิณ



กลวิธีการสร้างสรรค์เพลงชลาสินธุ์พรรณนา



กลวิธีการสร้างสรรค์เพลงปัจฉิมวารกายี



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลวิธีการสร้างสรรค์ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย

แรงบันดาลใจ

⇩

การสร้างสรรค์สำเนียงจากภาษาพูดตามทฤษฎี
ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

⇩

สำเนียงการพูดภาษาฟาร์ซีความว่า
1. เชคฮะมัด ฟารดี ดีนดอร วะ มุตะอะเฮ็ด
เฉกอะหมัดเป็นผู้มีความรู้ด้านศาสนา

⇩

ถอดทำนองของสำเนียงการพูดประกอบการตกแต่งทำนอง

⇩

- - - เชค	-ฮะ-หมัด	-ฟาร-ดี	-ดีน-ดอร	-วะ-มุ	ตะอะ-เฮ็ด	- - - -	- - - -
- ด ด ด	- ม - ฟ	- ฟ - ม	ม ม - ม	- ด - ม	ม ม - ฟ	- - - -	- - - -

⇩

สำเนียงการพูดภาษาฟาร์ซีความว่า
2. มุญัรร็อบ วะ มุตะคัศศิศ ดารซะฟาร ฮอเย ติยอรี วะ บอซารกอนี
มีความเชี่ยวชาญในด้านการเดินทางและด้านการค้า

⇩

ถอดทำนองของสำเนียงการพูดประกอบการตกแต่งทำนอง

⇩

- มุ - ญัร	ร็อบวะ-มุ	-ตะคัศศิศ	-ดาร-ซะ	-ฟาร-ฮอ	เยติยอรี	- - - -	- - - -
- ม - ด	ด ด - ฟ	- ม ม ม	- ด - ม	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -

⇩

สำเนียงการพูดภาษาฟาร์ซีความว่า
3. มุชอเวรี ออกอฮ์ วะ ดูรอันดีช ดาร หุกูมัต วะ เดฟอ อัส เก็ชวาร นัสเด พอเดชอ บูด
เป็นขุนนางผู้เชี่ยวชาญที่มองการไกลขององค์กษัตริย์ และช่วยเหลือในการปกป้องประเทศ

⇩

ถอดทำนองของสำเนียงการพูดประกอบการตกแต่งทำนอง

⇩

- มุ - ชอ	- เว - รี	-- ออกอฮ์	- วะ - -	-ดูรอันดีช	ดารหุกูมัต	- - - -	- - - -
- ด - ด	- ฟ - ฟ	- - - ม	- ม - -	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -

⇩

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1

1. การเคลื่อนที่ของเสียงที่ชิดติดกัน (ชาตรี อบนวล, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)
2. สัดส่วนของจังหวะที่นิยมในเพลงเปอร์เซีย คือ
สัดส่วนจังหวะ 4/4 (Jean During and Zai Mirabdolbaghi, 1999: 55)
3. ร้อยเรียงทำนองให้มีการกระตุกและหยุดชะงักของจังหวะเพื่อสื่อถึงการเคลื่อนที่ชองเพลงเปอร์เซีย (Jean During and Zai Mirabdolbaghi, 1999: 60)
4. ตกแต่งทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ได้จากสำเนียงการพูดภาษาฟาร์ซีให้มีสำเนียงเปอร์เซียตามจินตนาการและประสบการณ์ทางด้านดนตรีของผู้วิจัย (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2563)

⇩

ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 1	- ด ด ด	- ม - ฟ	- ฟ - ม	ม ม - ม	- ด - ม	ม ม - ฟ	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - - -	- - - ร	- - - -	- - ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
	- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	ด -	- ท - ด
ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 2	- ม - ด	ด ด - ฟ	- ม ม ม	- ด - ม	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - - -	- ซฺ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ด	- - ร ด	- ร - ซ
	- - - -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ	- ม - ร	- ด - ร	- - ด -	- ทฺ - ด
ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 3	- ด - ด	- ฟ - ฟ	- - - ม	- ม - -	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - - -	- ดำ - รำ	- - ดำ -	- รำ - ซ	- - - -	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ
	- - ฟ -	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

ทำนองตกแต่งในการลงจบ

- - - -	- - - ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ฟำ มำ รำ ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ ซำ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ดำ ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ท ดำ	- - - -	- - - -

⇩

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 2

สร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดเดียวกันกับทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1
วรรคที่ 1 และวรรคที่ 4 คงทำนองให้เหมือนทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1 ทุกประการ เพื่อให้ทำนองติดหู
และเป็นสัญญาณสื่อไปยังผู้ฟังให้ทราบว่าเมื่อได้ยินวรรคที่ 1 จะทราบว่ากำลังเข้าสู่เพลงเชื่อมเปอร์เซีย
อันแสดงตัวตนของเฉกอะหมัด ส่วนเมื่อได้ยินวรรคที่ 4 ก็จะทราบว่าทำนองเชื่อมกำลังจะจบลง
เพื่อทำการเชื่อมไปยังเพลงต่อไป สำหรับวรรคที่ 2 และ 3 ตกแต่งทำนองขึ้นใหม่
เพื่อการเพิ่มอรรถรสในการรับฟัง

⇩

ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 1	- ด ด ด	- ม - ฟ	- ฟ - ม	ม ม - ม	- ด - ม	ม ม - ฟ	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
	- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด
ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 2	- ม - ด	ด ด - ฟ	- ม ม ม	- ด - ม	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - (ด) -	- - - -	- ม - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม
	- - ร -	- ด - -	- - ดรัดำ	- ท - ซ	- - ฟ -	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ท
ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 3	- ด - ด	- ฟ - ฟ	- - - ม	- ม - -	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - (ด) -	- - - -	- ดำ - ดำ	- รำ - ซ	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ
	- - - -	- - - -	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ด

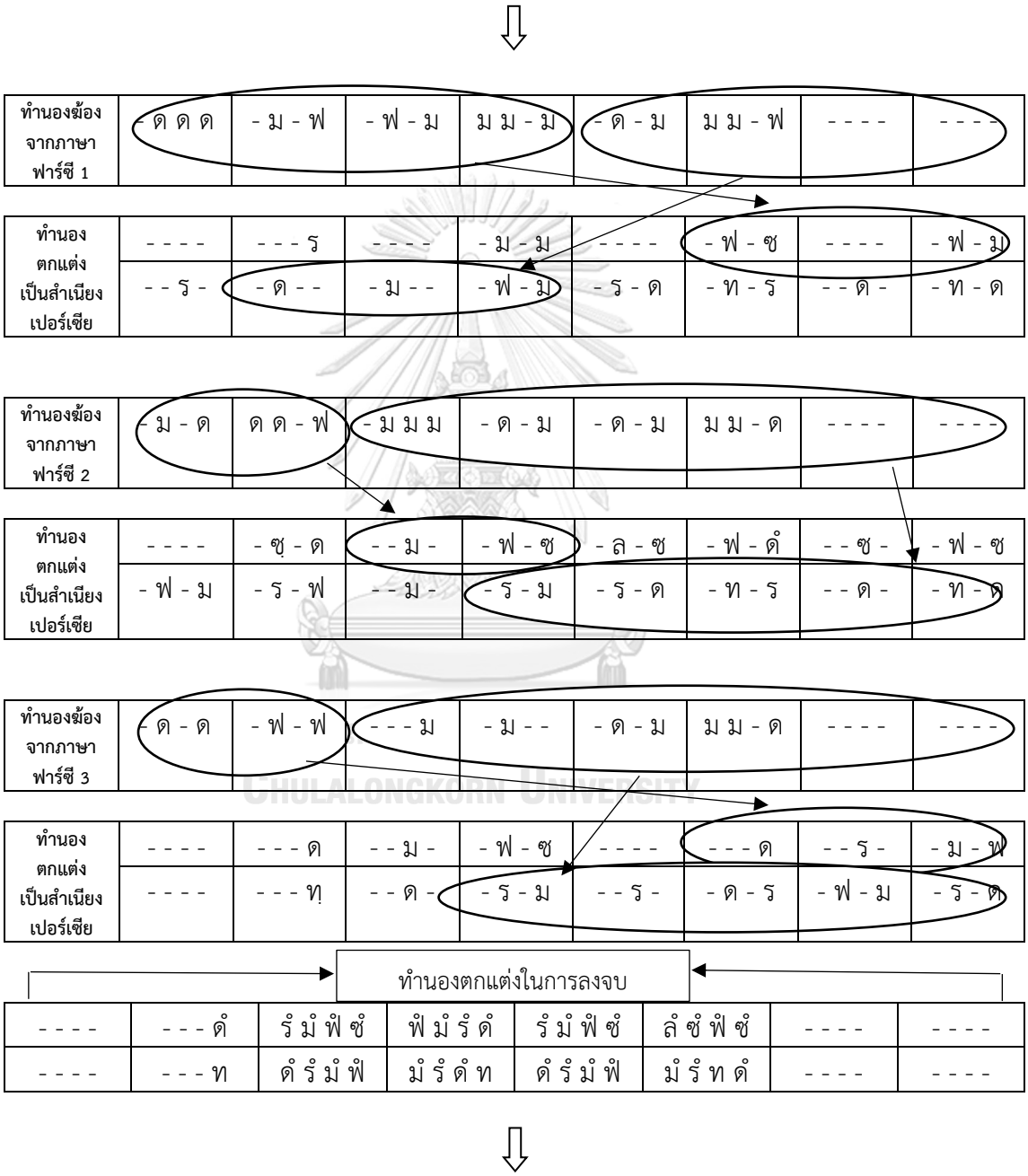
ทำนองตกแต่งในการลงจบ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ฟำ มำ รำ ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ ซำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ดำ ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ท ดำ

⇩

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 3

สร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดเดียวกันกับทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1 และ 2 โดยตกแต่งทำนองวรรคที่ 2 และ 3 ให้ต่างไปจากทำนองเชื่อมที่ 1 และ 2 เพื่อการเพิ่มอรรถรสในการรับฟัง



CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 4

สร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดเดียวกันกับทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1,2 และ 3 โดยตกแต่งทำนองวรรคที่ 2 และ 3 ให้ต่างไปจากทำนองเชื่อมที่ 1,2 และ 3 เพื่อการเพิ่มอรรถรสในการรับฟัง

⇩

ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 1	- ด ด ด	- ม - ฟ	- ฟ - ม	ม ม - ม	- ด - ม	ม ม - ฟ	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
	- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด
ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 2	- ม - ด	ด ด - ฟ	- ม ม ม	- ด - ม	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- - (ด) -	- - - -	- ร - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ
	- ซ - ล	- ท - ด̣	- - ซ -	- ซ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- - ร -	- ด - ท
ทำนองฆ้องจากภาษาฟาร์ซี 3	- ด - ด	- ฟ - ฟ	- - - ม	- ม - -	- ด - ม	ม ม - ด	- - - -	- - - -
ทำนองตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซีย	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ซ -	- ล - ซ	- - ฟ -	- ร - ม	- - ฟ -	- ซ - ฟ
	- - ม -	- ด - ร	- - ม -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ทำนองตกแต่งในการลงจบ

- - - -	- - - ด̣	ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣	ฟ̣ ม̣ ร̣ ด̣	ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣	ล̣ ซ̣ ฟ̣ ซ̣	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ด̣ ร̣ ม̣ ฟ̣	ม̣ ร̣ ด̣ ท	ด̣ ร̣ ม̣ ฟ̣	ม̣ ร̣ ท ด̣	- - - -	- - - -

4.1.5 การกำหนดอัตราจังหวะและหน้าทับ

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากหน้าทับมักซุม (Muqsum) อันถือเป็นหน้าทับที่มีความสำคัญในดนตรีเอเชียตะวันออกกลางจึงนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์หน้าทับสำหรับเพลงสำเนียงเปอร์เซีย ดังนี้

- - - ดุม	- เทก - -	- เทก - ดุม	- - - เทก

ตารางที่ 4.1 หน้าทับมักซุม (Maqsum)
แหล่งที่มา : พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ (2561: 22)

ในการบันทึกโน้ตกลอง ผู้วิจัยได้แทนสังคีตลักษณ์ของเสียงต่าง ๆ คือ ดุม แทนด้วย ด เทก แทนด้วย ท อธิบายตามแต่ละบทเพลงได้ดังนี้

4.1.5.1 จังหวะและหน้าทับในเพลงปฐมคุณาและทำนองเชื่อมเปอร์เซีย

ผู้วิจัยเลือกใช้โทนมโหรี (สัญญะ Tonbak) และกลองมอห์ (สัญญะ Daf) ในการควบคุมจังหวะหน้าทับโดยเริ่มจากสัดส่วนจังหวะ 3/4 ในท่อนที่ 1 และ 2 จากนั้นเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะเป็น 6/8 ในท่อนที่ 3 และเปลี่ยนจังหวะอีกครั้งในท่อนที่ 4-7 ด้วยสัดส่วนจังหวะ 4/4 ส่วนทำนองเชื่อมเปอร์เซียใช้สัดส่วนจังหวะ 4/4 เช่นเดียวกับท่อนที่ 4-7 ของเพลงเปอร์เซียโดยตลอด โดยมีหน้าทับในการประกอบในแต่ละสัดส่วนจังหวะ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้าทับต้นราก

หน้าทับมักซุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

สัดส่วนจังหวะ 3/4

กลองหน้าเดียวสร้างขึ้นใหม่ (สัญญะแทน Daf)	- - - ด	- - - -	- ท - ด
โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - - ด	- ท - -	- ท - ด

หน้าทับต้นราก

หน้าทับมักซุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

สัดส่วนจังหวะ 6/8

กลองหน้าเดียวสร้างขึ้นใหม่ (สัญญะแทน Daf)	- - ดดด	- - - -	- - - -	- - - ค	- - - -	- - - -
โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - - ด	- ท - ท	- ด - ท	- ท - ด	- ท - ท	- ด - ท

หน้าทับต้นราก

หน้าทับมักซุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

สัดส่วนจังหวะ 4/4

กลองหน้าเดียวสร้างขึ้นใหม่ (สัญญะแทน Daf)	- (ช) - ด	- - ช -	- ช - -	- ช - -	- ช - ช	- - ช -	- ช - -	- ช - -
โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - - ด	- - ท -	- ท - -	- ด - ท	- - - ด	- - ท -	- ท - -	- ด - ท

4.1.5.2 จังหวะและหน้าทับในเพลงภารตะอุดร

ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากหน้าทับมักซุมเพื่อใช้ในการควบคุมจังหวะในเพลงภารตะอุดรคือเรื่องของสัดส่วนจังหวะ โดยรากแล้วนั้นหน้าทับมักซุมเป็นหน้าทับที่มีสัดส่วนจังหวะ 4/4 ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้หน้าทับ Teentaal 16 beat ซึ่งเป็นหน้าทับในสัดส่วนจังหวะ 4/4 เช่นเดียวกันบนฐานแนวคิดในการควบคุมจังหวะเพลงภารตะอุดรโดยใช้กลองตับบล้าตีหน้าทับด้นเข้ากับเนื้อเพลง ดังนี้

- - - ดา	- - - ดิน	- - - ดิน	- - - ดา	- - - ดา	- - - ดิน	- - - ดิน	- - - ดา
- - - ดา	- - - ติน	- - - ติน	- - - ตา	- - - ตา	- - - ดิน	- - - ดิน	- - - ดา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.5.3 จังหวะและหน้าทับในเพลงสัญจรทักษิณ

แรงบันดาลใจในจังหวะและหน้าทับเพลงสัญจรทักษิณของผู้วิจัยมาจากจังหวะของกลองมริทังค์ซึ่งเป็นกลองในวัฒนธรรมดนตรีอินเดียใต้ ผู้วิจัยได้เลือกจุดเด่นบางประการของมริทังค์ในการควบคุมจังหวะคือเรื่องการด้นหน้าทับให้เข้ากับบทเพลง อย่างไรก็ดีผู้วิจัยมิได้ใช้กลองมริทังค์ในการควบคุมจังหวะเพียงแต่นำแรงบันดาลใจจากการปฏิบัติเป็นฐานในการสร้างสรรค์หน้าทับใหม่โดยใช้กลองแขกตัวเมียซึ่งหมายให้เป็นสัญญะของมริทังค์เนื่องจากมีเสียงและลักษณะกายภาพที่คล้ายกับเครื่องดนตรีดังกล่าวภายใต้แนวคิดจังหวะ 4/4 เช่นเดิม ดังนี้

หน้าทับมักชุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

กลองแขกตัวเมีย (สัญญะแทนมริทังค์)	- - จ -	- จ - จ	- - จ -	ท ท - ท	- - จ -	- จ - จ	- - จ -	ท ท - ท

4.1.5.4 จังหวะและหน้าทับในเพลงชลาสินธุ์พรรณนา

เพลงชลธีพรรณนาแบ่งออกเป็น 3 ช่วงการบรรเลง ช่วงที่ 1 สัดส่วนจังหวะ 4/4 ใช้กลองทิมปานีและกลองแขกตัวเมียในการควบคุมจังหวะดังนี้

หน้าทับมักชุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

กลองทิมปานี	- - - ตูม	- - - -	-- ตูมตูม	- - - -	- - - ตูม	- - - -	-- ตูมตูม	- - - -

กลองแขกตัวเมีย (สัญญะแทนมริทังค์)	- - จ -	- จ - จ	- - จ -	ท ท - ท	- - จ -	- จ - จ	- - จ -	ท ท - ท

ช่วงที่ 2 จังหวะอิสระ ใช้กลวิธีการลอยจังหวะ เน้นการใช้อารมณ์ในการบรรเลงเครื่องหนังบรรเลงตามอารมณ์ของบทเพลง

ช่วงที่ 3 บรรเลงด้วยหน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น ซึ่งถือเป็นหน้าทับสำคัญหนึ่งของเพลงไทย

กลองแขกตัวผู้	- - - ต	- จ๋ - -	- จ๋ - -	- จ๋ - -	- ต - -	- ต - ต	- - - ต	- ต - -
กลองแขกตัวเมีย	- ท - -	- - - จ	- - - จ	- - - จ	- - - ท	- - - -	- ท - -	- - - ท

4.1.5.5 จังหวะและหน้าทับในเพลงปัจฉิมวารกายี

สัดส่วนของจังหวะเปลี่ยนเป็น 2/4 อย่างเพลงไทย แบ่งออกเป็น 2 ชั้นและชั้นเดียว ใช้ฉิ่งและกรับพวงในการกำกับจังหวะร่วมกับโทนรำมะนามโหรีและกลองแขกในการควบคุมหน้าทับด้วยหน้าทับประพันธ์ใหม่จากแรงบันดาลใจในหน้าทับมักซุมเช่นกัน

หน้าทับประกอบจังหวะ 2 ชั้น (เที่ยวแรก)

หน้าทับมักซุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

รำมะนามโหรี	- ต - -	- ก - -	- - - ตต	- ก - -	- ต - -	-ตต - ต	- ต - -	ต - - ต
โทนมโหรี	- - - ท	- - - จ	- - - -	- - - จ๋	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - ท -

หน้าทับประกอบจังหวะ 2 ชั้น (เที่ยวกลับ)

กลองแขกตัวผู้	- ต - -	- จ๋ - -	- - - ตต	- จ - -	- ต - -	-ตต - ต	- ต - -	ต - - ต
กลองแขกตัวเมีย	- - - ท	- - - จ	- - - -	- - - จ๋	- - - ท	- - - -	- - - ท	- - ท -

หน้าทับประกอบจังหวะชั้นเดียว

หน้าทับมักซุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

กลองแขกตัวผู้	- - จ๋ -	ต - - ต	- - จ๋ -	ต - - ต
กลองแขกตัวเมีย	- - - จ	- ท - -	- - - จ	- ท - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นอกจากนี้ยังมีการเดี่ยวรอบวงในช่วงท้ายของเพลงดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การตีสายประกอบเข้ากับหน้าทับชั้นเดียวที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นสำหรับช่วงการเดี่ยวของแต่ละเครื่องดนตรี ดังนี้

หน้าทับประกอบจังหวะชั้นเดียว (เดี่ยวรอบวง)

หน้าทับมักซุม	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท

กลองแขกตัวผู้	- จ๋ - จ๋	- จ๋ - ต	- จ๋ - จ๋	ต - ต -
กลองแขกตัวเมีย	จ - จ -	จ - ท -	จ - จ -	- ท - -

4.1.6 การตั้งชื่อเพลง

ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ประกอบไปด้วย 5 เพลงภายในชุดด้วยกัน คือ เพลงปฐมคุณา เพลงภารตะอุดร เพลงสัญจรทักษิณ เพลงชลาสินธุ์พรรณนา และเพลงปัจฉิมวารกายี ผู้วิจัยตั้งชื่อเพลงตามหลักการตั้งชื่อเพลงของครูมนตรี ตราโมท (2545) ในเรื่องการตั้งชื่อเพลงตามชื่อสถานที่ ประสงค์นัยความหมายสื่อถึงการเล่าเรื่องการเดินทางของเฉกอะหมัดผ่านบทเพลงดังกล่าวดังอธิบายผลงานการประพันธ์ในแต่ละบทเพลงได้ดังนี้

เพลงปฐมคุณา เป็นคำสมาสของคำ 2 คำ ประกอบไปด้วยคำว่า ปฐม และ คุณา รวมเข้าด้วยกัน ความหมายโดยพินิจจากคำทั้งสองคำนั้น ปฐม หมายถึง ลำดับแรก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 134) ส่วนคำว่า คุณา หรือ คุณ หมายถึง ความดีที่ประจำอยู่ในสิ่งนั้น ๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 33) คำทั้งสองสมาสเข้าด้วยกันจึงหมายความว่า ความดีอันเป็นสิ่งที่พึงปฏิบัติเป็นลำดับแรก ซึ่งผู้วิจัยตั้งใจสื่อสารในความหมายดังกล่าวเปรียบเปรยกับเฉกอะหมัด เมื่อระลึกถึงเฉกอะหมัด ประการแรกที่เปล่งรัศมีกำจายเข้ามายังสมองคือคุณงามความดีของท่านที่มีต่อสยามประเทศ ดังนั้นเพื่อเป็นการเล่าเรื่องการเดินทางจากเมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์ประกอบกับนัยแฝงเพื่อเชิดชูเกียรติของเฉกอะหมัด ผู้วิจัยจึงเห็นควรให้เพลงที่สื่อความถึงนัยดังกล่าวเป็นเพลงลำดับแรก

เพลงภารตะอุดร เป็นเพลงลำดับที่ 2 ของผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา มาจากคำสมาสเช่นเดียวกัน แยกคำได้เป็น 2 คำ คือ ภารตะ หมายถึง ชื่อที่ใช้อย่างเป็นทางการของสาธารณรัฐอินเดีย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 201) และ อุดร หมายถึง ทิศเหนือ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 334) เมื่อรวมความเข้าด้วยกันแล้วนั้นจึงหมายถึงอินเดียเหนือซึ่งเป็นการสื่อความถึงการเดินทางของเฉกอะหมัดที่เข้าสู่เมืองเดลีซึ่งอยู่ภายใต้วัฒนธรรมแบบฮินดูสถาน

เพลงสัญจรทักษิณ เป็นเพลงต่อเนื่องจากเพลงภารตะอุดร บรรเลงเป็นเพลงลำดับที่ 3 สัญจร หมายถึง เดินทาง ผ่านไปมา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2544: 256) ทักษิณ หมายถึง ทิศใต้ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2544: 121) พิจารณาความหมายจาก 2 คำ รวมเป็นคำเดียวแล้วนั้นจึงถอดความได้ว่า หมายถึงการเดินทางผ่านไปยังเมืองทางตอนใต้ของประเทศอินเดียคือเมืองไฮเดอราบัดไปยังเมืองมะสุลิปะตัม

เพลงชลาสินธุ์พรรณนา มีทั้งหมด 2 ช่วงในบทเพลง เป็นเพลงลำดับที่ 4 ในผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา นัยของความหมายเพลงมาจากคำว่า ชลาสินธุ์ หมายถึง ทะเล (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 65) พรรณนา หมายถึง กล่าวเป็นเรื่องเป็นราวอย่างละเอียดให้ผู้ฟังนึกเห็นเป็นภาพ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 187) ดังนั้น

เมื่อรวมความของคำทั้ง 2 เข้าด้วยกัน ชลาสินธุ์พรรณนาในความหมายของผู้วิจัยจึงหมายถึง การเล่าเรื่องผ่านบทเพลงในช่วงที่เฉกอะหมัดเดินทางจากเมืองท่ามะสุลิปะตัมทางตอนใต้ของประเทศอินเดียด้วยเรือในมหาสมุทรอินเดีย ขับเคลื่อนไปสู่ฝั่งทะเลอันดามันโดยมีจุดหมายการเดินทางที่กรุงศรีอยุธยา สยามประเทศ

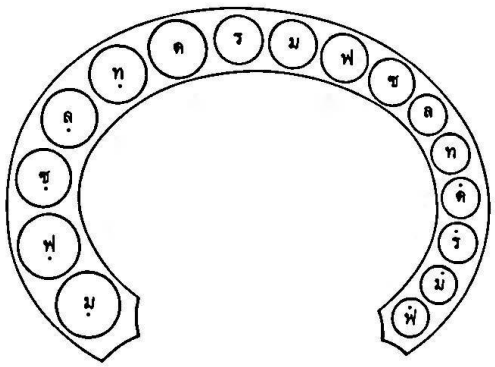
เพลงปัจฉิมวารกายี เป็นเพลงลำดับสุดท้ายของเพลงชุด การเดินทางของเฉกอะหมัดมาจากคำสมาส 1 คำ กอปรกับคำอีก 1 คำ คือ ปัจฉิมวาร (ปัจฉิม + วาร) หมายถึง ช่วงสุดท้าย และ กายี (กาย หรือ กายา) หมายถึง ร่างกาย ซึ่งคำว่ากายี ตามความประสงค์ของผู้วิจัยนั้นมีความพิเศษในการเล่นคำ เพราะนอกจากจะหมายถึงร่างกายโดยรากของคำศัพท์แล้วนั้น ยังหมายถึงชื่อตำบลท่ากายี กรุงศรีอยุธยา ซึ่งเป็นจุดหมายปลายทางในการเดินทางของเฉกอะหมัด ดังนั้นความของคำว่าปัจฉิมวารกายีจึงตีความได้ 2 นัยยะ นัยหนึ่งหมายถึงเฉกอะหมัดเดินทางถึงจุดหมายปลายทางที่ท่ากายี กรุงศรีอยุธยา โดยสวัสดิภาพ ส่วนอีกนัยหนึ่งเป็นการเปรียบเปรยคำว่า กายี (กาย หรือ กายา) กับเฉกอะหมัด เพราะแม้ร่างกายของท่านจะสูญสลายไปตามกาลเวลา แต่คุณงามความดีที่ท่านได้กระทำนั้นคงอยู่ตราบชั่วนิรันดร์

4.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

ในส่วนการวิเคราะห์ผลงานนั้นผู้วิจัยได้กำหนดรายละเอียดในการวิเคราะห์ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดเสียงลูกทวนและลูกยอดโดยยึดลูกฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ก็ดี กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์ก็ดี เพื่อให้เข้าใจไปในทิศทางเดียวกัน ผู้วิจัยจึงนำเสนอความดังกล่าวก่อนที่จะเข้าสู่เนื้อหาวิเคราะห์เป็นรายเพลงต่อไปดังนี้

สัญลักษณ์ในการวิเคราะห์ผลงาน

ตลอดการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงในวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้โน้ตตัวอักษรในการบันทึกทำนองเพลงเพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ ดังข้อมูลที่ปรากฏดังต่อไปนี้



ภาพที่ 4.11 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแทนเสียงของฆ้องวงใหญ่

ผู้วิจัยได้กำหนดเสียงของลูกฆ้องในการวิเคราะห์โดยให้ลูกทวน (เสียงต่ำสุด) เป็นเสียง มฺ และลูกยอด (เสียงสูงที่สุด) เป็นเสียง ฟ โดยเรียงจากลูกทวนไล่เรียงไปถึงลูกยอดทั้งสิ้น 16 ลูกฆ้อง ดังนี้

ลูกที่ 1 (ลูกทวน) สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร มฺ (เสียงมีต่ำ)
ลูกที่ 2 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ฟฺ (เสียงฟาต่ำ)
ลูกที่ 3 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ซฺ (เสียงซอลต่ำ)
ลูกที่ 4 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ลฺ (เสียงลาต่ำ)
ลูกที่ 5 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ทฺ (เสียงทีต่ำ)
ลูกที่ 6 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ด (เสียงโด)
ลูกที่ 7 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ร (เสียงเร)
ลูกที่ 8 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ม (เสียงมี)
ลูกที่ 9 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ฟ (เสียงฟา)
ลูกที่ 10 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ซ (เสียงซอล)
ลูกที่ 11 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ล (เสียงลา)
ลูกที่ 12 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ท (เสียงที)
ลูกที่ 13 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ดำ (เสียงโดสูง)
ลูกที่ 14 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร รำ (เสียงเรสูง)
ลูกที่ 15 สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร มำ (เสียงมีสูง)
ลูกที่ 16 (ลูกยอด)สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแบบตัวอักษร ฟำ (เสียงฟาสูง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการบรรจุสัญลักษณ์แทนเสียงลงห้องเพลงตามอย่างการบันทึกโน้ตแบบไทยนั้น ผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตบรรทัดเดียวในเพลงปฐมคุณา เพลงภารตะอุดร เพลงสัญจรทักษิณ และเพลงชลาสินธุ์พรรณนา ด้วยเหตุจากความประสงค์ของผู้วิจัยที่ตั้งใจประพันธ์เพลงดังกล่าวเพื่อใช้บรรเลงสำหรับวงเครื่องสาย (ดังเหตุผลที่ได้กล่าวไว้แต่ข้างต้น) ดังนั้นรูปแบบการบันทึกโน้ตจึงมิใช้ทำนองหลักที่ใช้ฆ้องวงใหญ่ในการบรรเลง หากแต่เป็นเพียงทำนองกลางให้ยึดถือในการดำเนินทำนองภายในวง การบันทึกโน้ตลักษณะแยกมืออย่างฆ้องวงใหญ่จะปรากฏเฉพาะในเพลงปัจฉิมวารกายี 2 ชั้น และชั้นเดียว เท่านั้น (กำหนดให้มือขวาอยู่บรรทัดบนและมือซ้ายอยู่บรรทัดล่างเช่นกัน) เนื่องจากในเพลงดังกล่าวได้เพิ่มเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์เข้าในวง ดังนั้นฆ้องวงใหญ่จึงเป็นรากฐานในการบรรเลงของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองทุกเครื่องในวงดังแบบแผน

กลุ่มเสียงในการวิเคราะห์ผลงาน

การกำหนดกลุ่มเสียงตลอดการวิเคราะห์ผลงานตลอดวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ยึดระบบการดำเนินทำนองอย่างเครื่องสายเป็นหลัก โดยกำหนดให้ลูกทวนเป็นเสียง มฺ และลูกยอดเป็นเสียง ฟ ดังที่ได้อธิบายมาตั้งหัวข้อที่แล้ว โดยให้ลูกฆ้องลูกที่ 10 (นับจากลูกทวน) เป็นเสียงเพียงออล่าง ดังการแจกแจงเสียงทั้ง 7 กลุ่ม ในรูปกลุ่มเสียงปัญจมูลต่อไปนี้

เสียงเพียงออล่าง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ซ ล ท X ร ม X
เสียงใน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ล ท ด X ม ฟ X
เสียงกลาง	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ท ด ร X ฟ ซ X
เสียงเพียงออบน	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ด ร ม X ซ ล X
เสียงนอก	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ร ม ฟ X ล ท X
เสียงกลางแหบ	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ม ฟ ซ X ท ด X
เสียงชวา	กลุ่มเสียงปัญจมูล	ฟ ซ ล X ด ร X

ดังที่ได้อธิบายมาแต่ข้างต้นถึงลักษณะเพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาอันประกอบไปด้วย 5 คือ เพลงปฐมคุณา เพลงภารตะอุดร เพลงสัญจรทักษิณ เพลงชลาสินธุ์พรรณนา และเพลงปัจฉิมวารกายี โดยแต่ละเพลงจะมีทำนองเชื่อมสำเนียงเปอร์เซียเพื่อแสดงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัดโดยตลอด เพื่อความกระจ่างและง่ายต่อการเข้าใจ ผู้วิจัยจึงอธิบายการวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา โดยแบ่งตามเพลงย่อยทั้ง 5 เพลง และ 4 ทำนองเชื่อม ออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ แรงบันดาลใจ การวิเคราะห์บทประพันธ์ และกลวิธีการประพันธ์ทำนอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.1 การวิเคราะห์ผลงานเพลงปฐมคุณา

4.2.1.1 แรงบันดาลใจ

ผู้วิจัยประพันธ์เพลงปฐมคุณาโดยมีแรงบันดาลใจมากจากระบบเสียงของกลองต่าง ๆ ในวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย ซึ่งลักษณะจังหวะกลองดังกล่าวนี้ได้แพร่หลายอยู่ใน 3 กลุ่มวัฒนธรรมหลักในแถบตะวันออกกลาง ได้แก่ อาหรับ (ซาอุดิอาระเบีย) ออตโตมัน (ตุรกี) รวมไปถึงเปอร์เซีย (อิหร่าน) ดังที่พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ได้กล่าวว่า *“ระบบเสียงของกลองในตะวันออกกลางนั้นเป็นกลไกสำคัญในการควบคุมและถ่ายทอดอารมณ์ของบทเพลง และทำให้เกิดสำเนียงอาหรับ เปอร์เซีย และตุรกี และกล่าวได้ว่าเป็นสำเนียงของดนตรีตะวันออกกลาง เสียงกลองเป็นเอกลักษณ์และเป็นลักษณะสำคัญทางดนตรีร่วมกันระหว่างสามกลุ่มวัฒนธรรม”* (พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์, 2561: 22)

ในที่นี้ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมากจากหน้าทับมักซุมอันถือเป็นหน้าทับที่สำคัญของตะวันออกกลางเป็นฐานทางความคิดผนวกกับจินตนาการของผู้วิจัยจนเกิดเป็นหน้าทับใหม่ขึ้น ผู้วิจัยได้ร้อยเรียงหน้าทับใหม่นี้สำหรับกลองมอห์ที่สร้างขึ้นใหม่ (สัญญะ Daf) และโทนมโหรี (สัญญะ Tonbak) เนื่องจากความตั้งใจของผู้วิจัยต้องการนำเสนอบทเพลงผ่านเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ดังนั้นเครื่องหนังที่เป็นตัวแทน Tonbak อันถือเป็นเครื่องหนังที่สำคัญของเปอร์เซียอีกชนิด ผู้วิจัยจึงเลือกโทนมโหรีเชิงสัญญะในการนำเสนอจังหวะใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับเสียงกลองในดนตรีตะวันออกกลาง เพลงนี้ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากการฟังดนตรีเปอร์เซียแบบดั้งเดิมจนเกิดเป็นเพลงไทยสำเนียงเปอร์เซียตามจินตนาการของผู้วิจัยดังที่พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2555 ได้กล่าวไว้ว่า

> *การประพันธ์เพลงนี่อยู่ที่ผู้ที่จะทำเพลงต้องมีประสบการณ์ สำหรับเครื่องมือหลักคือทางฆ้อง เพราะการประพันธ์เพลงเราจะต้องยึดทำนองหลักก่อน ต้องมีหลักทางฆ้อง ไม่ใช่อยู่ ๆ จะประพันธ์ขึ้นมาได้ ต้องอาศัยฟังเพลงเยอะ ๆ ครูไม่ได้เรียนเรื่องประพันธ์เพลง แต่อาศัยประสบการณ์ หาเพลงตัวอย่างศึกษา คือต้องฟังเยอะ ๆ ฟังแล้วดีมั้ย ตรงนี้อธิบายยากมาก คือต้องฟังเยอะแล้วจะมีประสบการณ์ การแต่งเพลงนี่แหละสำคัญ หาฟังเพลงสำเนียงแขกเยอะ ๆ ฟังเยอะ ๆ เราก็ได้สำเนียง อย่างจะทำเพลงสำเนียงเปอร์เซีย ก็ต้องฟังเพลงเปอร์เซียให้มาก เราก็สามารถทำได้ ส่วนตัวครูเป็นเรื่องของความรู้สึกมากกว่า ประสบการณ์นี่สำคัญมากเลย ถ้าฟังเยอะ บรรเลงเยอะ จะรู้เอง* (เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แรงบันดาลใจอีกประการคือ การเกริ่นนำ (Taqsim) ซึ่งเป็นสาระสำคัญในการบรรเลงดนตรีเปอร์เซียดั้งเดิมที่ได้อธิบายไว้แล้วในบทที่ 3 ก่อนเข้าเพลงผนวกเข้ากับจินตภาพของผู้วิจัยในการสื่อภาพการเริ่มต้นการเดินทาง ทำนองเพลงมีความสนุกสนาน เปรียบเสมือนฤกษ์งามยามดีแห่งการเริ่มต้นการเดินทางอันเปี่ยมไปด้วยความมุ่งมั่น แน่วแน่ ความสุข ความสนาน บรรเลงกลับ 2 เที่ยว โดยส่วนของท่อน 4-7 ในเที่ยวที่ 2 ได้ให้ขิม (สัญญะ santur) ด้นสด (Improvisation) อันเป็นจุดเด่นทางดนตรีเปอร์เซียด้านหนึ่งดังที่ได้ Caton ได้ให้ความเห็นว่า *“ทฤษฎีและโครงสร้างของวัฒนธรรมดนตรีอิหร่านซับซ้อนและอธิบายยาก ไม่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจน แต่มีลักษณะสำคัญที่นักดนตรีอิหร่านให้คุณค่ากล่าวคือการด้นสดด้วยการใช้ปฏิภาณไหวพริบ”* (Caton, 2002: 59-70) รวมทั้งการใช้ขลุ่ยอู้ในการระบายลมเป็นเสียง Drone อย่างต่อเนื่องตลอดเพลงเพื่อสื่อถึงลมในทะเลทรายทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการสรุปรายละเอียดของบทเพลงเปอร์เซียเพื่อความชัดเจนต่อการขยายความจากความเรียงดังนี้

เพลงปฐมคุณา					
สัดส่วนของบทเพลง	สาระสำคัญ	การสื่อจินตภาพ	สำเนียง	เครื่องดนตรี	เส้นทางการเดินทาง
1.เกริ่นกลองมอห์	ในวัฒนธรรมศาสนาอิสลามกลองหน้าเดียวเป็นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวที่อนุญาตให้บรรเลงประกอบศาสนาพิธีได้ตามที่ได้ระบุไว้ในพระคัมภีร์อัลกุรอานจึงใช้เป็นสัญญะเพื่อสื่อถึงการภาวนาให้เดินทางโดยสวัสดิภาพ	เฉกอะหมัดขอพรจากพระเจ้าเพื่อการเดินทางโดยสวัสดิภาพ	เปอร์เซีย	- กลองมอห์ (สัญญะ Daf) 5 ใบ - โทนมโหรี (สัญญะ Tonbak) 2 ใบ	เมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์
2. ทักซิม	การเกริ่นนำก่อนการบรรเลงดนตรีในวัฒนธรรมเปอร์เซีย	-	เปอร์เซีย	- ขิม - กระจับปี่ - ขลุ่ยอู้	เมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์
3. เฉกอะหมัดเริ่มการเดินทาง	บรรยายการเริ่มต้นเดินทางจากเมืองกูนอาณาจักรเปอร์เซีย	เฉกอะหมัดเริ่มนำคณะเดินทางเคลื่อนขบวน	เปอร์เซีย	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยเพียงออ - ขลุ่ยอู้ - กลองมอห์ - โทนมโหรี	เมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงปฐมคุณา

ท่อน 1

- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - - -
- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ
- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ทฺ ด	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - ด	- - - -	- - รำ ดำ	- - รำ ซ	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -
- - ซ ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - รำ ดำ	- - รำ ซ
- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ท (ด)	- - - -	- - - -

ท่อน 3

- - (ท) ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม
- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม
- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ม	- - ร ด

ท่อน 4

- ด - ซ	- - ซ -	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ซ	- - ซ -	- ล - ซ -	- - ม -
- ร - ด	- - ทฺ -	- ด - ร	- ด - ร	- ม -ร	- - ด -	- ทฺ - ด	- - - -

ท่อน 5

- - - ล	- - ล -	- ท - ดำ	- ท - ดำ	- รำ - ซ	- - ซ -	- ล - ท	- - ล -
- ท - ด	- - ท -	- ดำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำ -	- ท - ดำ	- - - -

ท่อน 6

- ซ - ดำ	- - ซ -	- ล - ซ	- - - -	- ซ - ล	- ท - ดำ	- ท - ล	- - ซ -
- ล - ท	- - ล -	- ท - ดำ	- - ท -	- ดำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - -

ท่อน 7

- - - -	- ล - ท	- ดำ - ท	- - ล -	- - - -	- ซ - ล	- ท - ล	- - ซ -
- - - -	- มำ - ฟำ	- ซำ - ฟำ	- - มำ -	- ดำ - รำ	- - ดำ -	- ท - ดำ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล

เพลงปฐมคุณามีทั้งหมด 7 ท่อน สามารถแจกแจงสังคีตลักษณ์ได้ตามท่อนต่าง ๆ คือ A/B/C/D/E/F/G/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ท่อน 1
B คือ ท่อน 2
C คือ ท่อน 3
D คือ ท่อน 4
E คือ ท่อน 5
F คือ ท่อน 6
G คือ ท่อน 7

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในเพลงปฐมคุณา ดังนี้

ประโยคที่ 1 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 7 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 9 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 10 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 11 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 12 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 13 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 14 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 15 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 16 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 17 ด ร ม X ซ ล X ทางเพียงออบน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แม้ว่าเสียงหลักของเพลงปฐมคุณาจะจัดอยู่ในเสียงเพียงออบน (ด ร ม x ซ ล x) แต่กระนั้นก็พบว่ามีเสียงจรอีก 2 เสียงคือเสียง ฟาและที ใช้เป็นเสียงผ่านอยู่โดยตลอด ทั้งนี้เป็นความตั้งใจของผู้วิจัยในการร้อยเรียงการเคลื่อนที่ของเสียงให้มีลักษณะเรียงชิดติดกัน เพื่อผลักดันให้บทเพลงออกรสสำเนียงเปอร์เซียชัดเจนยิ่งขึ้น

4.2.1.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์

บทประพันธ์เพลงปฐมคุณาแบ่งออกเป็น 7 ท่อน โดยใช้สัดส่วนเพลง 3/4 ,6/8 และ 4/4 ในการบรรเลงตามความนิยมในเพลงเปอร์เซียดังที่ Jean During and Zai Mirabdolbaghi ได้กล่าวไว้ว่า *"ในส่วนของจังหวะพื้นฐานของดนตรีเปอร์เซียนิยมบรรเลงด้วยจังหวะ 4/4 6/8 3/4 ด้วยความถี่ของจังหวะ อย่างรวดเร็ว"* (Jean During and Zai Mirabdolbaghi, 1991: 55) วิเคราะห์บทประพันธ์จำแนกตามประโยคของเพลงได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 (ท่อน 1)

- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - - -

เริ่มต้นการเปิดประโยคที่ 1 ในวรรคท้าด้วยเสียง โด และเล่นกับจังหวะแทนการดำเนินทำนองในห้องที่ 2 ด้วยการปล่อยห้องให้ว่างโดยไร้ซึ่งตัวโน้ต เข้าสู่ห้องที่ 3 และ 4 ด้วยกลุ่มเสียงที่เรียงติดกันคือ เร มี ฟา และซอล ในวรรคท้าเริ่มต้นด้วยกระสวนจังหวะ - - x x - - x x แต่คั่นด้วยการหยุดในห้องที่ 5 แทนการดำเนินทำนองด้วยตัวโน้ต ห้องที่ 6 และ 7 ใช้กระสวนจังหวะเดียวกับกันห้องที่ 3 และ 4 เพียงแต่เปลี่ยนเสียงเป็น ซอล ลา ซอล และซอล ตามลำดับ ห้องที่ 8 ปล่อยจังหวะให้ตกโดยไม่มีโน้ตเป็นอันจบวรรครับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2 (ท่อนที่ 1)

- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นด้วยวรรคท้าที่เสียง ฟา เคลื่อนลงไปยัง มี จากนั้นผันวิถีการเคลื่อนของเสียงกลับมาในแนววิถีขึ้นที่เสียง ฟา อีกครั้ง และเคลื่อนขึ้นไปยังเสียง ซอล ในห้องที่ 2 ส่วนห้องที่ 3 และ 4 ปล่อยจังหวะว่าง ไม่มีโน้ตใด ๆ เริ่มต้นวรรครับในห้องที่ 5 ด้วยเสียง โด เล่นกับการหยุดจังหวะในห้องที่ 6 และเคลื่อนขึ้นไปยังเสียง เร มี ฟา และ ซอล ตามลำดับ เมื่อพิเคราะห์โน้ตห้องที่ 5 ถึง 8 ของประโยคที่ 2 นั้นจะเห็นได้ว่า กระสวนการเคลื่อนที่รวมทั้งเสียงที่ใช้เหมือนกับโน้ตห้องที่ 1

ถึง 4 ของประโยคที่ 1 ทุกประการและยังคงย้ำกระสวนจังหวะ - - x x - - x x ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 แต่เปลี่ยนตำแหน่งของกระสวนจังหวะดังกล่าวมาขึ้นต้นวรรคในประโยคที่ 2 และปิดท้ายประโยค

ประโยคที่ 3 (ท่อนที่ 1)

- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ทฺ ด	- - - -	- - - -

เปิดประโยคที่ 3 ด้วยวรรคท้าในห้องที่ 1 อย่างไร้ซึ่งตัวโน้ต เนื่องจากเป็นสำนวนเชื่อมต่อติดพันมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 เข้าสู่ห้องที่ 2 ด้วยเสียง ฟา มี เร และมี ตามลำดับ ใช้เสียงเงียบในห้องที่ 4 เป็นอันจบวรรคท้า ต่อมายังวรรครับด้วยเสียง เร โด ที และโด โดยใช้กระสวนจังหวะเดิมและลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงเหมือนดังห้องที่ 2 และ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 4 (ท่อนที่ 2)

- - - ด	- - - -	- - รฺ ดฺ	- - รฺ ซ	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -

ลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงรวมถึงกระสวนเหมือนกับประโยคที่ 1 ทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนเสียงในการเคลื่อนที่เท่านั้น

ประโยคที่ 5 (ท่อนที่ 2)

- - ซ ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ดฺ	- - - -	- - รฺ ดฺ	- - รฺ ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 5 และประโยคที่ 2 คงกระสวนดำเนินทำนองรูปเดียวกัน เปลี่ยนแปลงแต่เพียงเสียงที่ใช้ในการขับเคลื่อนประโยคเพลง

ประโยคที่ 6 (ท่อนที่ 2)

- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ท (ด)	- - - -	- - - -

หากว่าด้วยเรื่องกระสวนทำนองรวมไปถึงเสียงที่ใช้ในการผูกรูปประโยคเพลงแล้วนั้น จะเห็นได้ว่า ประโยคที่ 6 และ ประโยคที่ 3 เหมือนกันทุกประการดังที่ได้กล่าว แต่หากพิจารณาในรูปจังหวะจะเห็นได้ว่า โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 6 มีเสียง โด ที่ติดวงเล็บในรูป (ด) อันหมายถึง

การบรรเลงต่อเนื่องติดวรรคท้าของต้นประโยคต่อไป เนื่องจากผู้วิจัยเลือกบรรจุโน้ตแบบไทยซึ่งมักคงสัดส่วนของจังหวะที่ 2/4 หากแต่ท่อนที่ 2 นี้เป็นสัดส่วนจังหวะแบบ 3/4 จึงต้องอาศัยการกำหนดสังคีตลักษณ์และการอธิบายความเพิ่มเติมเพื่อให้เข้าใจยิ่งขึ้น ดังนั้นจึงหมายความว่าในการท่อนบรรเลงท่อน 2 โดยทั้งหมด 2 เที่ยวด้วยกันนั้น เที่ยวแรกเมื่อถึงห้องที่ 6,7 และ 8 ของประโยคที่ 6 ให้บรรเลงตามโน้ตทุกประการในการกลับต้น แต่เมื่อเข้าสู่เที่ยวที่ 2 เมื่อถึงประโยคที่ 6 ให้บรรเลงถึงเพียงโน้ตตัวที่คือเสียง ที (ท) ของห้องที่ 6 เท่านั้น และเข้าสู่ท่อนที่ 3 ทันที ที่เป็นเช่นนี้เพราะจากท่อนสู่ท่อนมีการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนจังหวะจากท่อน 1 และ 2 ซึ่งใช้สัดส่วนจังหวะ 3/4 เป็น 6/8 ในท่อนที่ 3 ดังนั้นจึงต้องบรรเลงตามคำอธิบายดังกล่าวเพื่อให้ท่อน 2 มาสู่ท่อน 3 อย่างลงตัวและไม่คร่อมจังหวะ

ประโยคที่ 7 (ท่อน 3)

- - (ท) ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม

ประโยคที่ 7 ใช้กระสวนทำนองเคลื่อนที่ลักษณะเดียวกันทั้งประโยคในวิถีขึ้นลงสลับกันในช่วงเสียง โด ถึง ซอล โดยเคลื่อนขึ้นตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ปิดวรรคท้าอย่างวิถีลงในห้องที่ 4 โดยหักเสียงกลับมาที่เสียง ฟา ไปยังเสียง มี วรรครับเป็นสำนวนทีรับต่อจากวรรคท้าโดยต่อเนื่องการเคลื่อนที่ของเสียงยังคงเน้นการเกาะกันเป็นกลุ่มโดยใช้สัดส่วนจังหวะ 6/8 ในการดำเนินทำนอง

ประโยคที่ 8 (ท่อน 3)

- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเคลื่อนที่และกระสวนทำนองยังคงเหมือนประโยคที่ 7 อย่างต่อเนื่อง เมื่อพินิจอย่างพิเคราะห์จะพบว่า แท้จริงแล้วนั้นทั้งประโยคที่ 7 และ ประโยคที่ 8 ใช้เสียงโน้ตในกลุ่มเดียวกันทั้งหมด ยังคงยึดการเคลื่อนที่ของเสียงจาก โด ไปยัง ซอล ในลักษณะกลับไปมา

ประโยคที่ 9 (ท่อนที่ 3)

- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ม	- - ร ด

ในประโยคที่ 9 นี้สำนวนเพลงรวมถึงกระสวนจังหวะและการเคลื่อนที่ของเสียงยังคงรูปแบบเดียวกันกับประโยคที่ 8 โดยกลับมาจบที่เสียงโด

ประโยคที่ 10 (ท่อนที่ 4)

- ดำ - ซ	- - ซ -	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ซ	- - ซ -	- ล - ซ	- - ม -

ประโยคที่ 10 ของท่อนที่ 4 เริ่มต้นด้วยวรรคท้าโดยใช้เสียง โด กับเสียง ซอล เปิดประโยคต่อด้วยการเล่นจังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 2 และกลับมาเดินทำนองด้วยกระสวนยกตก (- x - x) ดังห้องที่ 1 ในเส้นแนวทำนองวิถีลงโดยใช้เสียง ลา มายัง มี โดยผ่านเสียง ซอล และ ฟา เข้าสู่วรรครับ หักเส้นแนวการดำเนินทำนองจากวิถีลงกลับไปยังขึ้นโดยใช้โน้ตห้องเดียวกันกับห้องที่ 2 และ 3 ในวรรคท้า ปิดประโยคด้วยเสียง มี เพียงตัวเดียวในลักษณะฝากกลอนต่อไปยังประโยคถัดไป

ประโยคที่ 11 (ท่อนที่ 4)

- ร - ด	- - ทฺ -	- ด - ร	- ด - ร	- ม -ร	- - ด -	- ทฺ - ด	- - - -

ประโยคที่ 11 ของท่อนที่ 4 เปิดประโยคในวรรคท้าด้วยการเชื่อมทำนองมาจากโน้ตห้องที่ 8 (เสียง มี) ในวรรครับของประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1 ด้วยเสียง เร และ โด โดยมีเสียง ที เป็นสะพานเชื่อม เพื่อดำเนินวิถีขึ้นไปที่เสียง โด และ เร และย้ำที่เสียง โด และ เร อีกครั้ง เป็นการปิดสำนวนวรรคท้า เข้าสู่วรรครับด้วยสำนวนกลอนที่เชื่อมมาจากห้องสุดท้ายของวรรครับด้วยเสียง มี กับ เร ซึ่งถือเป็นการย้ำเสียง เร เป็นครั้งที่ 2 ก่อนที่เคลื่อนเสียงไปยังเสียง โด ในห้องที่ 6 และปิดประโยคด้วยเสียง ที และ โด โดยเว้นโน้ตห้องสุดท้ายให้ว่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 12 (ท่อนที่ 5)

- - - ล	- - ล -	- ท - ดำ	- ท - ดำ	- ร - ซ -	- - ซ -	- ล - ท	- - ลฺ -

ประโยคที่ 3 กระสวนคงเหมือนดังประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1 ทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนเสียงในการขับเคลื่อนทำนองและเริ่มโน้ตตัวแรกที่จังหวะตกของห้องที่ 1

ประโยคที่ 13 (ท่อนที่ 5)

- ท - ดำ	- - ท -	- ดำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำ -	- ท - ดำ	- - - -

ประโยคที่ 4 เริ่มวรรคท้าด้วยเสียง ที เคลื่อนไปยัง โด วกกลับมาที่เสียง ที ดังเดิม ในห้องที่ 2 ในลักษณะจังหวะกึ่งยกกึ่งตก เคลื่อนที่ในวิถีขึ้นต่อไปยังเสียง โด และ เร จากนั้นกลับมาตั้งเสียงที่ โด

และ เร ดังห้องที่ 3 ส่วนวรรครับเริ่มการเคลื่อนที่ของเสียงต่อเนื่องจากท้ายวรรคท้าด้วยเสียง มีเคลื่อนยังเสียง เร ด้วยกระสวนเดียวกัน กลับมายังเสียง โด ในลักษณะจังหวะกึ่งยกกึ่งตก หักแนวเสียงกลับลงมายัง ที และเคลื่อนขึ้นต่อไปยังเสียง โด ดังเดิมเป็นอันจบประโยค

ประโยคที่ 14 (ท่อนที่ 6)

- ซ - ด̣	- - ซ -	- ล - ซ	- - - -	- ซ - ล	- ท - ด̣	- ท - ล	- - ซ -

เริ่มต้นวรรคท้าด้วยเสียง ซอล เคลื่อนขึ้นไปยังเสียง โด ในห้องที่ 1 และกลับลงมายังเสียง ซอล ดังเดิมในห้องที่ 2 และเคลื่อนขึ้นไปยังเสียง ลา โดยหักกลับมาจบที่เสียง ซอล ในห้องที่ 3 ปล่อยจังหวะว่างในห้องที่ 4 เป็นอันจบวรรคท้า เข้าสู่วรรครับด้วยกระสวน - x - x ทั้งวรรคยกเว้นห้องที่ 8 ซึ่งกลับมาเคลื่อนที่อยู่ในจังหวะและเสียงเช่นเดียวกับห้องที่ 2 ในวรรคท้าของประโยคที่ 5

ประโยคที่ 15 (ท่อนที่ 6)

- ล - ท	- - ล -	- ท - ด̣	- - ท -	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- - - -

ประโยคที่ 15 เริ่มต้นวรรคท้าด้วยเสียง ลา เคลื่อนไปยัง ที และกลับมายัง ลา ในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นสำนวนที่เชื่อมมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 5 ในห้องที่ 3 และ 4 ของประโยคที่ 6 ยังคงใช้กระสวนทำนองเดียวกับห้องที่ 1 และ 2 ในส่วนวรรครับ เปิดด้วยเสียง โด และ เร ซึ่งเป็นสำนวนที่เชื่อมมาจากเสียง ที ในห้องสุดท้ายของวรรคท้า จากนั้นเคลื่อนกลุ่มเสียงจากเสียง เร ในห้องที่ 5 ลากผ่านเสียง เร โด ที ลา และซอล ตามลำดับในลักษณะวิถีลงโดยปล่อยให้จังหวะตกในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นห้องสุดท้ายของวรรครับปราศจากโน้ตเป็นการปิดประโยค

ประโยคที่ 16 (ท่อนที่ 7)

- - - -	- ล - ท	- ด̣ - ท	- - ล -	- - - -	- ซ - ล	- ท - ล	- - ซ -

ประโยคที่ 16 เริ่มต้นด้วยการปล่อยจังหวะให้ว่างในห้องแรกของวรรคท้าเพื่อเป็นการตั้งหลักเตรียมการขับเคลื่อนทำนองในห้องถัดไปคือ ห้องที่ 2 ซึ่งห้องดังกล่าวเริ่มด้วยเสียง ลา ในจังหวะยกและลากเสียงต่อไปยัง ที ในจังหวะตก ซึ่งกระสวนทำนองดังกล่าวยังคงใช้ต่อเนื่องไปถึงห้องที่ 3 ในเสียง โด และ ที ปิดวรรคท้าด้วยเสียง ลา ในจังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 4 ส่วนในของวรรครับคงใช้กระสวนทำนองของเสียงเช่นเดียวกับวรรคท้าทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนเสียงที่ใช้ในการเคลื่อนที่เท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 17 (ท่อนที่ 7)

- - - -	- มำ - ฟ	- ซ - ฟ	- - มำ -	- ดำ - รำ	- - ดำ -	- ท - ดำ	- - - -

ประโยคที่ 17 นี้พบว่า ห้องแรก (ห้องที่ 1) ของวรรคท้า และห้องสุดท้าย (ห้องที่ 8) ของวรรครับ มีกระสวนทำนองเช่นเดียวกันคือ ปราศจากโน้ตทั้ง 2 ห้อง การเคลื่อนที่ของเสียงในห้องที่ 2 มีลักษณะการเคลื่อนที่เช่นเดียวกับ ประโยคที่ 7 เป็นการจบวรรคท้า เริ่มต้นวรรครับด้วยเสียง โด เคลื่อนไปยัง เร และกลับมาย้ำที่เสียง โด ลงมายังเสียง ที และกลับขึ้นไปยังเสียง โด อีกครั้ง

4.2.1.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

การประพันธ์เพลงปฐมคุณาผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติเป็นบทเพลงไทยสำเนียงเปอร์เซียตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นแบบบังคับทาง ใช้กลวิธีการประพันธ์ทำนองสำเนียงเปอร์เซียดังนี้

1. ใช้กลุ่มเสียงเพียงออบน (ด ร ม x ซ ล x) ทั้งหมด ทั้งนี้เพื่อให้เอื้อต่อการบรรเลงด้วยเครื่องสาย

2. ใช้เสียง โด (ด) ซึ่งเป็นโน้ตเสียงแรกในจำนวนโน้ตทั้ง 7 เสียง (ด ร ม ฟ ซ ล ท)

3. ลักษณะการร้อยเรียงของเสียงจะติดเป็นกลุ่ม ๆ เสียเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้เป็นความประสงค์ของผู้วิจัยที่จะให้เพลงปฐมคุณามีกลิ่นอายสำเนียงแขกเปอร์เซียผสมผสานอยู่ในสำเนียงเปอร์เซียดังที่ครูชาตรี อบนวล ได้อธิบายสำเนียงแขกในเพลงไทย ความว่า

> *ถ้าพูดถึงเพลงไทย อย่างเล่นด้วยดนตรีไทย สำเนียงในเพลงจะเหมารวมกันไปหมด อย่างฝรั่งไม่ว่าจะเป็นชาติไหน ๆ จะอเมริกา จะอังกฤษ จะฝรั่งเศส ถ้าว่าด้วยสำเนียงในดนตรีไทยจะใช้จังหวะมาร์ชเป็นตัวแทนความเป็นฝรั่งทั้งหมด เสียงก็จะข้าม ๆ บางทีกระโดดไปไกลถึงคู่ 8 หรือจะอย่างสำเนียงแขก ในเพลงไทยก็จะเหมาเป็นแขกรวม ๆ ไม่มีแบ่งว่าแขกเปอร์เซีย แขกอาหรับ แขกมลายู คือถ้าพูดว่าสำเนียงแขก ก็จะเหมารวมไปเลย สำเนียงออกแขก ๆ นี่สังเกตได้ว่าเสียงจะเรียงกัน มีข้ามบ้าง แต่ส่วนใหญ่จะเรียง แต่ก็ไม่ใช่จะเรียง ๆ แล้วตีความว่านี่คือแขก คือคนจะแต่งเพลงสำเนียงนั้นนี้ได้ต้องอาศัยการฟังให้มาก ดูที่โบราณท่านทำ ศึกษาดูว่าเพลงสำเนียงแขกของเก่า ๆ ในดนตรีไทยเป็นยังไง แล้วเราก็เอามาเป็นแรงบันดาลใจ เรื่องนี้พูดเป็นหลักการค่อนข้างยาก ต้องอาศัยประสบการณ์จริง ๆ เมื่อฟังเยอะ ลองแต่งดู แล้วเราจะรู้ด้วยตัวเอง หรือให้ครูเรา*

ฟัง ให้นักดนตรีด้วยกันฟัง หรือคนฟังเขาฟัง ถ้าเขามีความรู้สึกว่าออกไปทางแขก ๆ ก็ถือว่าประสบความสำเร็จในการแต่ง อย่างตัวครูเองก็อาศัยประสบการณ์นี่แหละ บรรเลงเยอะ ฟังเยอะ อยู่กับครู ๆ ท่านมาเยอะ ทั้งครูสกล ครูบุญยงค์ ครูพินิจ ก็ได้ซึมซับการแต่งเพลงให้เป็นสำเนียงต่าง ๆ มาจากครู ถึงจุดหนึ่งที่เราทำได้ เพลงที่เราแต่ง สำเนียงที่เราต้องการจะสื่อจะมีความชัดเจนในแบบของตัวเราเอง พูดถึงแขกในดนตรีไทยโดยรวมที่ลองคิด ๆ ดู คิดว่าเป็นสำเนียงทางแขกมลายู แขกชวา ออกไปทางสำเนียงใต้ ๆ อาจจะด้วยความที่ประเทศอยู่ติด ๆ กัน ก็คงจะได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรม สำเนียงแขกในดนตรีไทยก็เลยออกมาแบบนั้น ถ้าเราจะทำเพลงสำเนียงอะไรที่แตกต่างไปจากที่มักจะเล่นกันบ่อย ๆ ก็ต้องไปฟังเพลงของชาตินั้นเยอะ ๆ เราจะได้แรงบันดาลใจ จะซึมซับสำเนียงเขามาได้ (ชาตรี อบนวล, สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563)

ตัวอย่างในเพลงปฐมคุณา ท่อน 3

- - (ท) ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม
- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม
- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ม	- - ร ด

4. ประพันธ์โดยการใช้สัดส่วนจังหวะที่นิยมในเพลงเปอร์เซียคือ สัดส่วนจังหวะ 3/4 ในท่อนที่ 1 และ 2 เปลี่ยนสัดส่วนจังหวะจาก 3/4 เป็น 6/8 ในท่อนที่ 3 ส่วนท่อนที่ 4-7 ใช้สัดส่วน 4/4 ซึ่งการเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะในเพลงอย่างหลากหลายนี้ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีเปอร์เซียโดยเฉพาะสัดส่วน 3/4 6/8 และ 4/4 ดังที่ Jean During and Zai Mirabdolbaghi ได้กล่าวไว้ว่า *"ในส่วนของจังหวะพื้นฐานของดนตรีเปอร์เซียนิยมบรรเลงด้วยจังหวะ 4/4 6/8 3/4 ด้วยความถี่ของจังหวะ อย่างรวดเร็ว"* (Jean During and Zai Mirabdolbaghi, 1991: 55)

ตัวอย่างสัดส่วนจังหวะ 3/4 ในเพลงปฐมคุณา ท่อน 1

- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - - -
- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ
- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ทฺ ด	- - - -	- - - -

ตัวอย่างสัดส่วนจังหวะ 6/8 ในเพลงปฐมคุณา ท่อน 3

- - (ท) ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม
- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม
- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ม	- - ร ด

ตัวอย่างสัดส่วนจังหวะ 4/4 ในเพลงปฐมคุณา ท่อน 4

- ด̣ - ซ	- - ซ -	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ซ	- - ซ -	- ล - ซ -	- - ม -
- ร - ด	- - ท̣ -	- ด - ร	- ด - ร	- ม -ร	- - ด -	- ท̣ - ด	- - - -

5. ประพันธ์ให้เพลงออกมาในลักษณะบังคับเพื่อเอื้อให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถด้นสด (Improvisation) ได้ซึ่งการดำเนินทำนองลักษณะนี้พบมากในเพลงเปอร์เซีย

ตัวอย่างในเพลงปฐมคุณา ท่อน 5 เที่ยวกลับ

ทำนองหลัก	- - - ล	- - ล -	- ท - ด̣	- ท - ด̣	- ร̣ - ซ	- - ซ -	- ล - ท	- - ล -
ทำนองด้น	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองหลัก	- ท - ด	- - ท -	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- - ด̣ -	- ท - ด̣	- - - -
ทำนองด้น	- - ร̣ด̣ท	- - ด̣ -	- ร̣ - -	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- - ด̣ -	- ท - ด	- - - -

ทำนองหลัก	- - - ล	- - ล -	- ท - ด̣	- ท - ด̣	- ร̣ - ซ	- - ซ -	- ล - ท	- - ล -
ทำนองด้น	- - - ล	ทด̣ลท	ด̣ลทด̣	ลทด̣ล	ทด̣ด̣ซ	ลทซล	ทซลท	ซลทซ

ทำนองหลัก	- ท - ด	- - ท -	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- - ด̣ -	- ท - ด̣	- - - -
ทำนองด้น	ลททฟ	ซลมฟ	ซรมฟ	ดรมท̣	ดรมร	- - ด -	- ท - ด	- - - -

6. ร้อยเรียงการดำเนินทำนองให้มีช่วงกระตุกหรือหยุดชะงัก (Interval) เพื่อสื่อถึงสำเนียงเปอร์เซียตามความนิยมของดนตรีเปอร์เซียดังที่ Jean During and Zai Mirabdolbaghi ได้อธิบายไว้ว่า *“ดนตรีเปอร์เซียมักใช้ช่องว่างระหว่างเสียง (Gap) รวมทั้งการเล่นกับจังหวะด้วยการกระตุกเสียงในลักษณะหยุดชะงักสอดแทรกอยู่ในเพลงนั้น ๆ อันถือเป็นความโดดเด่นอย่างหนึ่งของดนตรีเปอร์เซีย”* (Jean During and Zai Mirabdolbaghi, 1991: 60)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างในเพลงปฐมคุณา ท่อน 4

- ด̣ - ซ	- - ซ -	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ซ	- - ซ -	- ล - ซ -	- - ม -
- ร - ด	- - ท̣ -	- ด - ร	- ด - ร	- ม -ร	- - ด̣ -	- ท̣ - ด	- - - -

ตัวอย่างในเพลงปฐมคุณา ท่อน 5

- - - ล	- - ล -	- ท - ด̣	- ท - ด̣	- ร̣ - ซ	- - ซ -	- ล - ท	- - ล -
- ท - ด	- - ท -	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- - ด̣ -	- ท - ด̣	- - - -

4.2.2 การวิเคราะห์ผลงานเพลงภารตะอุดร

4.2.2.1 แรงบันดาลใจ

เพลงภารตะอุดรเป็นบทเพลงลำดับที่ 2 ของผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา โดยผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการเดินทางของเฉกอะหมัดในช่วงเข้าสู่เมืองเดลีในเขตการปกครองของอาณาจักรโมกุล อินเดีย ซึ่งเมืองดังกล่าวเป็นเมืองที่มีวัฒนธรรมดนตรีแบบฮินดูสถานหรือวัฒนธรรมดนตรีอินเดียเหนือ เพราะฉะนั้นเพื่อให้สำเนียงเพลงมีความสอดคล้องกับเส้นทางการเดินทาง ผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์เพลงดังกล่าวในสำเนียงอินเดียเหนือโดยยังคงดำเนินทำนองด้วยเครื่องดนตรีไทยเป็นหลักเช่นเดิม หากแต่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีของอินเดียเหนือได้แก่ตับบล้าเข้าร่วมในวง ทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างสีสันทางด้านดนตรีให้สำเนียงอินเดียเหนือมีความชัดเจนยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มตานปุระเพื่อผลิตเสียง Drone อันเป็นสาระที่สำคัญของดนตรีอินเดีย ผู้วิจัยเริ่มต้นบทเพลงด้วยอาลับ (Alap) ซึ่งหมายถึงการด้นทำนองในลักษณะลอยจังหวะเพียงเครื่องเดียวกับตานปุระซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของดนตรีอินเดียดังที่เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า *“Alap เป็นส่วนด้นที่ยังไม่เข้าจังหวะกลอง ดนตรีอินเดียจะต้องเริ่มต้นด้วยการ Alap ก่อนเสมอ”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2563) สามารถสรุปรายละเอียดของเพลงภารตะอุดรในรูปตารางสรุปได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงภารตะอุดร					
สัดส่วนของบทเพลง	สาระสำคัญ	การสื่อจินตภาพ	สำเนียง	เครื่องดนตรี	เส้นทางการเดินทาง
1.อาลับ (Alap)	การเกริ่นนำก่อนการบรรเลงดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย	-	อินเดียเหนือ	- ขลุ่ยอู้ (สัญญะบันชูรี) - ตานปุระ	เข้าสู่เมืองเดลี
2.เนื้อเพลงอินเดียเหนือ	การสร้างสรรค์การบรรเลงด้วยสำเนียงอินเดียเหนือ	เดินทางเข้าสู่เมืองเดลี	อินเดียเหนือ	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยอู้ - ตานปุระ - ตับบล้า	เข้าสู่เมืองเดลี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงภารตะอุดร

ท่อน 1

- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ซ - -	- ร - ซ	- ร - ด
- ร - ซ	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ
- ร - ซ	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ซ - -	- ร - ซ	- ร - ด
- ร - ซ	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ
- ร - ซ	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด
ร ม ฟ ซ	ล ท ด ร̣	ด̣ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ
ร ม ฟ ซ	ล ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด
ร ม ฟ ซ	ล ท ด ร̣	ด̣ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ
ร ม ฟ ซ	ล ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ฟ
- ซ - ล	- ท - ร̣	- ด̣ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 3

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร̣ ด̣ ท	ล ท - ด̣	ท ล ซ ล	- ท ล ซ
ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ร̣	ด ท ล ท	- ด̣ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ร̣	ด ท ล ท	- ด̣ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ร̣	ด ท ล ท	- ด̣ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ṭ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 4

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	ด ṭ ร ด	ṭ ร ด ṭ	ร ด ṭ ร	ด ṭ ด ม
ร ด ม ร	ด ม ร ด	ม ร ด ม	ร ด ร ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ṭ ด	- - - -	- - - ร	ด ṭ ร ด	ṭ ร ด ṭ	ร ด ṭ ร	ด ṭ ด ม
ร ด ม ร	ด ม ร ด	ม ร ด ม	ร ด ร ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ṭ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 5

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ด	- ร - ด	- ท̣ - ด

ท่อน 6

- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - ด̊	- - ด̊ -	- ด̊ - ซ	- - ซ -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - ด̊	- - ด̊ -	- ด̊ - ซ	- - ซ -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.2.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล

เพลงภารตะอุดรมีทั้งหมด 6 ท่อน สามารถแจกแจงสังคีตลักษณ์ได้ตามท่อนต่าง ๆคือ A/B/C/D/E/F/G/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ท่อน 1

B คือ ท่อน 2

C คือ ท่อน 3

D คือ ท่อน 4

E คือ ท่อน 5

F คือ ท่อน 6

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในเพลงภารตะอุดร ดังนี้

ประโยคที่ 1	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 5	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 6	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 7	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 8	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 9	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 10	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 11	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 12	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 13	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 14	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 15	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 16	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 17	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 18	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 19	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 20	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 21	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 22	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 23	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 24	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 25	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 26	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 27	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 28	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 29	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 30	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง

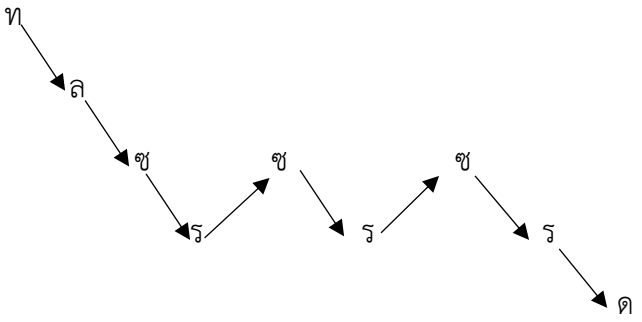
4.2.2.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์

เพลงภารตะอุดร ประกอบไปด้วย 6 ท่อนด้วยกันอันแสดงถึงกลิ่นอายของอินเดียเหนือตามนัยแห่งการเล่าเรื่องที่เฉกอะหมัดผ่านคือ เมืองเดลี ประเทศอินเดีย ผู้วิจัยได้ทำทางวิเคราะห์กลวิธีการประพันธ์ทำนอง ดังนี้

ประโยคที่ 1 (ท่อน 1)

- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ซ - -	- ร - ซ	- ร - ด

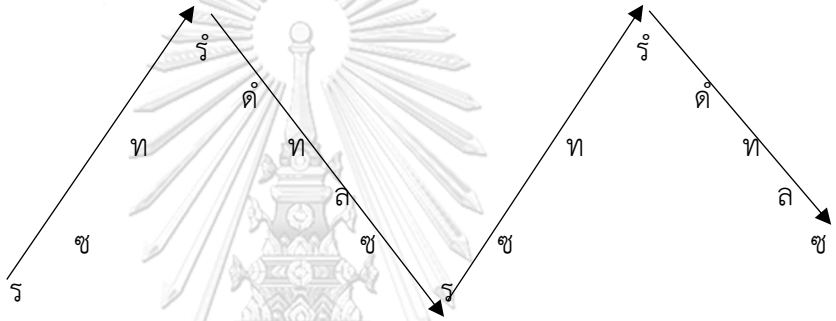
เริ่มต้นประโยคที่ 1 ด้วยการเว้นจังหวะในห้องที่ 1 และ 2 เริ่มดำเนินทำนองในจังหวะตกของห้องที่ 3 ด้วยเสียง ที เคลื่อนต่อมายังเสียง ลา และ ซอล ในห้องที่ 4 เปิดรับในห้องที่ 5 ด้วยเสียง เร ในจังหวะตก เคลื่อนขึ้นยังเสียง ซอล ในจังหวะยกอันปรากฏในห้องที่ 6 ส่วนห้องที่ 7 และ 8 เคลื่อนเสียงโดยใช้กระสวนทำนองเดียวกันกับห้องที่ 4 ที่เสียง เร ซอล เร และโด โดยมีลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงดังนี้



ประโยคที่ 2 (ท่อน 1)

- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ

ประโยคที่ 2 เริ่มวรรคท้าด้วยเสียง เร และซอล ในจังหวะยกและตกตามลำดับ เคลื่อนที่ไปในทิศทางวิถีขึ้นที่เสียง ที และเรสูง ในห้องที่ 2 ก่อนที่จะหักกลับลงมาในวิถีลงในห้องที่ 3-5 ในโน้ตตัวแรกยังเสียง โดสูง ที ลา ซอล เร เข้าสู่วรรครับด้วยเสียง ซอล อันเชื่อมมาจากเสียง เร ในห้องเดียวกัน ในวิถีกลับเป็นขึ้นอีกครั้งที่เสียง ที และ เรสูง ในห้องที่ 6 ท้ายสุดของประโยคคือห้องที่ 7-8 เคลื่อนที่กลับมายังวิถีลงที่เสียง โดสูง ที ลา และซอล ดังนี้



ประโยคที่ 3 (ท่อน 1)

- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ซ - -	- ร - ซ	- ร - ด

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 3 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 1 และ 2 ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 4 (ท่อน 1)

- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 4 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 2 ทุกประการ

ประโยคที่ 5 (ท่อน 1)

- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 5 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในห้องที่ 1-4 ในประโยคที่ 2-4 ทุกประการ

ประโยคที่ 6 (ท่อน 2)

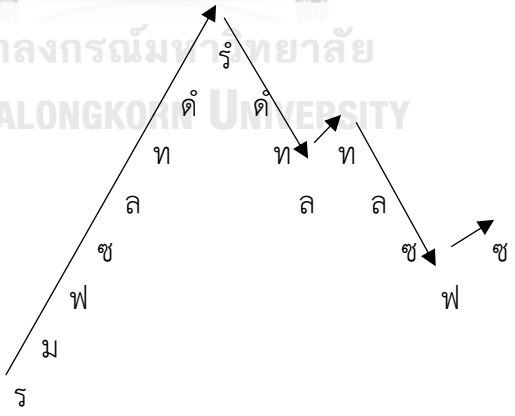
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด

เข้าสู่ประโยคที่ 6 โดยเริ่มจากวรรคครับอันเป็นสำนวนเชื่อมมาจากท้ายประโยคที่ 5 ด้วยเสียง ลา ในจังหวะยกและ ซอล ในจังหวะตก อันปรากฏในห้องที่ 5 เคลื่อนเสียงลงมายังเสียง ฟา และหักกลับไปยังเสียง ซอล อันอยู่ในวิถีขึ้นตามเดิม ท้ายห้องที่ 6 ถึงต้นห้องที่ 8 กลับมาเคลื่อนที่ในทำนองเดียวกันกับห้องที่ 5-6 ปิดประโยคที่ 6 ด้วยเสียงโด อันเป็นเสียงสุดท้ายในห้องที่ 8

ประโยคที่ 7 (ท่อน 2)

ร ม ฟ ซ	ล ท ด ร๎	ด๎ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ด๎ ร๎	ด๎ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 7 นี้ ใช้กระสวนทำนองเดียวกันตลอดประโยคคือ x x x x ในลักษณะเรียงเสียงไล่ขึ้นไล่ลงจากเสียง เร ไปยัง เสียง เรสูง หักกลับลงมายังเสียง ซอล เช่นเดียวกันทั้งในห้องที่ 1-4 และ 5-8 ดังนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 8 (ท่อน 2)

ร ม ฟ ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 8 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในห้องที่ 1-4 ในประโยคที่ 7 และห้องที่ 5-8 ในประโยคที่ 6 ทุกประการ

ประโยคที่ 9 (ท่อน 2)

ร ม ฟ ซ	ล ท ด ร ำ	ด ำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 9 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 7 ทุกประการ

ประโยคที่ 10 (ท่อน 2)

ร ม ฟ ซ	ล ท ด ำ ร ำ	ด ำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ฟ

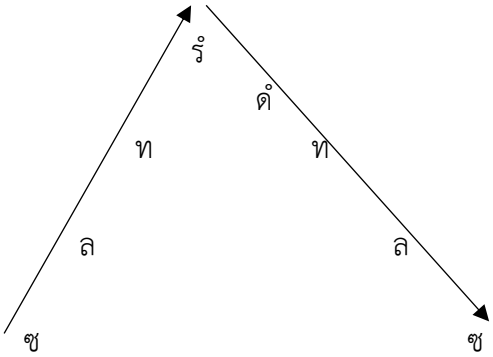
การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 10 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 8 ทุกประการเพียงแต่เปลี่ยนลูกในโน้ตตัวสุดท้ายของท้ายห้องที่ 8 ของประโยคเป็นเสียง ฟา ทั้งนี้เพื่อใช้เสียงดังกล่าวเป็นสะพานเชื่อมเสียงในการเปลี่ยนการดำเนินทำนองในประโยคต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 11 (ท่อน 2)

- ซ - ล	- ท - ร ำ	- ด ำ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เปิดประโยคในวรรคท้าด้วยลักษณะการทำเดินทำนองที่แตกต่างจากกระสวนทำนองของประโยคที่ผ่านมาเป็น - x - x ด้วยเสียง ซอล เป็นเสียงแรก ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วนั้นจะเห็นได้ว่าความจริงเสียง ซอล ที่ต้นประโยคเป็นสำนวนการดำเนินทำนองที่เชื่อมมาจากเสียง ฟา ในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 ในประโยคที่ 10 ต่อมาเคลื่อนเสียงยังเสียง ลา ที เรสูง และหักกลับในแนวลงมายังเสียง โดสูง ที ลา และซอล เป็นอันจบประโยคดังนี้



ประโยคที่ 12 (ท่อน 3)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำ ดำ ท	ล ท - ดำ	ท ล ซ ล	- ท ล ซ

ประโยคที่ 12 เริ่มด้วยเสียง เรสูง เคลื่อนเสียงในวิถีลงมายังเสียง โดสูง ที ลา สุดท้ายหักกลับไปในวิถีขึ้นยังเสียง ลา จากนั้นเริ่มเคลื่อนที่ด้วยกระสวนเดียวกันกับสำนวนที่ผ่านมาเพียงแต่เปลี่ยนเสียงเป็น โดสูง ที ลา ซอล และลา ปิดประโยคด้วยเสียง ที ลา และซอล ซึ่งเป็นสำนวนขึ้นต้นของกลุ่มทำนองที่เคลื่อนที่ด้วย x x x x x 5 โน้ต จึงเป็นข้อสังเกตได้ว่าจะต้องมีกลุ่มกระสวนดังกล่าวเกิดขึ้นอีกต่อจากเสียง ซอล ในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 เพื่อให้สำนวนมีใจความสมบูรณ์

ประโยคที่ 13 (ท่อน 3)

ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รำ	ด ท ล ท	- ดำ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำนวนในต้นประโยคที่ 13 แสดงถึงความเชื่อมโยงจากท้ายประโยคที่ 12 ดังที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในประโยคก่อนหน้าด้วยเสียง ฟา และซอล เริ่มต้นการเคลื่อนที่ในรูปกระสวนที่แตกต่างไปในท้ายห้องที่ 1 ด้วยเสียง โด และเคลื่อนไปยังเสียง เร และมี ในห้องที่ 2 และ 3 ท้ายห้องที่ 3 ในเสียงโด จนถึงเสียง ฟา ในโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 4 รูปเดิมก็ยังคงเป็นการเคลื่อนที่ดังห้องที่ผ่านมาเพียงแต่เพิ่มเสียง ฟา เข้าในสำนวนเพื่อที่จะเชื่อมเสียงกลับไปยังกระสวน x x x x เหมือนประโยคที่ 12 ดังเดิม

ประโยคที่ 14 (ท่อน 3)

- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ร̣	ด ท ล ท	- ด̣ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 14 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 13 ทุกประการเพียงแต่ตกแต่งทำนองในห้องที่ 1-2 ให้แตกต่างเพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่บทเพลง

ประโยคที่ 15 (ท่อน 3)

- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ร̣	ด ท ล ท	- ด̣ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 15 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 14 ทุกประการ

ประโยคที่ 16 (ท่อน 3)

- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ

การวิเคราะห์ในส่วนของห้องที่ 1-4 ในประโยคที่ 16 คงเหมือนเช่นห้องที่ 1-4 ในประโยคที่ 15 หากแต่ในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 ในประโยคที่ 16 ได้เปลี่ยนเป็นเสียง ซอล เคลื่อนที่ในวิถีลงในลักษณะเรียงเสียงไปยัง ฟา มี เร และ ฟา มี เร โด ส่วนเสียง ฟา ในด้วยตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 เป็นเสียงต้นประโยคของสำนวนใหม่ในการปิดท่อนซึ่งจะปรากฏในประโยคถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 17 (ท่อน 3)

ม ร ด ม	ร ด ท̣ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 17 เป็นสำนวนเชื่อมมาจากโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 16 ด้วยการเรียงเสียงในแนวลงมายังเสียง มี เร โด มี เร โด ที และโดตามลำดับ เป็นอันจบท่อนที่ 3

ประโยคที่ 18 (ท่อน 4)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	ด ฑ ร ด	ฑ ร ด ฑ	ร ด ฑ ร	ด ฑ ด ม

ขึ้นต้นประโยคที่ 18 ด้วยกระสวนจังหวะ x x x ที่เสียง เร โด และที 5 ครั้ง อันปรากฏในห้องที่ 4 ถึงต้นห้องที่ 8 โน้ต 2 ตัวสุดท้ายในห้องดังกล่าวปิดประโยคด้วยเสียง โด เป็นเสียงเชื่อมเพื่อจะเปลี่ยนกลุ่มเสียงไปยังกลุ่มที่มีเสียง มี เป็นต้นกระสวนจังหวะในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8

ประโยคที่ 19 (ท่อน 4)

ร ด ม ร	ด ม ร ด	ม ร ด ม	ร ด ร ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงและจินตภาพในการสื่อความของผู้วิจัยในประโยคที่ 19 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในห้องที่ 4-8 ของประโยคที่ 18 ทุกประการเพียงแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความหลากหลาย ในส่วนของห้องที่ 5-8 ในประโยคที่ 19 เหมือนดังท้ายห้องที่ 4-8 ในประโยคที่ 16

ประโยคที่ 20 (ท่อน 4)

ม ร ด ม	ร ด ฑ ด	- - - -	- - - ร	ด ฑ ร ด	ฑ ร ด ฑ	ร ด ฑ ร	ด ฑ ด ม

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 20 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในห้องที่ 1-3 ของประโยคที่ 17 และห้องที่ 4-8 ของประโยคที่ 18

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 21 (ท่อน 4)

ร ด ม ร	ด ม ร ด	ม ร ด ม	ร ด ร ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 21 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 19 ทุกประการ

ประโยคที่ 22 (ท่อน 4)

ม ร ด ม	ร ด ฑ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 22 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 17 ทุกประการ

ประโยคที่ 23 (ท่อน 5)

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ

ขึ้นต้นท่อนที่ 5 ด้วยประโยคที่ 23 ยังเสียง โด เป็นเสียงตั้งต้น เคลื่อนที่ไปในวิถีขึ้นที่เสียง มี ฟา ซอล ดังปรากฏในห้องที่ 3-4 หักกลับลงมายังเสียง ฟา และเคลื่อนเสียงขึ้นไปใหม่ยังเสียง ซอล ลา ในห้องที่ 5-6 ส่วนนห้องที่ 7-8 คงกระสวนการเคลื่อนที่ดังเดิมเพียงแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงเท่านั้น

ประโยคที่ 24 (ท่อน 5)

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 24 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 23 ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 25 (ท่อน 5)

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 25 เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 24 ทุกประการ

ประโยคที่ 26 (ท่อน 5)

- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ด	- ร - ด	- ฑ - ด

ประโยคที่ 26 เริ่มด้วยการปล่อยจังหวะให้ว่างในห้องที่ 1-2 เข้าสู่ห้องที่ 3 โดยเริ่มจากเสียง โด เคลื่อนที่ในลักษณะเรียงเสียงในวิถีขึ้นไปยังเสียง เร มี และ ฟา จนถึงห้องที่ 4 เป็นอันจบวรรคท้า

เริ่มวรรคด้วยสำนวนเชื่อมต่อจากวรรคท้าด้วยเสียง มี เคลื่อนลงมายังเสียง เร และ โด ในห้องที่ 5-6 ย้ำกลับไปที่เสียง เร และ โด อีกครั้ง เคลื่อนลงไปยังเสียง ที และกลับมาจบประโยคที่เสียง โด ดังเดิม

ประโยคที่ 27 (ท่อน 6)

- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

ห้องที่ 1 ของประโยคที่ 27 เป็นการเว้นจังหวะให้ว่างโดยไร้ซึ่งตัวโน้ตใด ๆ การเคลื่อนที่ของเสียงเริ่มต้นตั้งแต่ห้องที่ 2 ด้วยเสียง ฟา 3 ครั้ง ก่อนที่จะเคลื่อนไปยังเสียง มี และ ซอล ตามลำดับ ดังห้องที่ 2-4 เป็นการจบวรรคท้า เริ่มต้นวรรครับในห้องที่ 5 ด้วยเสียงลากยาวเชื่อมมาจากเสียงซอลในห้องที่ 4 ห้องที่ 6 เริ่มด้วยเสียง ฟา เคลื่อนที่ขึ้นไปยัง ซอล และหักกลับมาในวิถีลงที่เสียง ฟา มี เร และโด เป็นอันจบวรรครับ

ประโยคที่ 28 (ท่อน 6)

- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 28เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 27 ทุกประการ

ประโยคที่ 29 (ท่อน 6)

- - - -	- - - ด๋	- - ด๋ -	- ด๋ - ซ	- - ซ -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 29ภาพรวมเป็นการอธิบายความอย่างในประโยคที่ 28 โดยเฉพาะที่ปรากฏในห้องที่ 6-8 ส่วนการดำเนินทำนองตั้งแต่ห้องที่ 1-5 เป็นการประดับทำนองตกแต่งในลักษณะที่แตกต่างออกไปเพื่อเพิ่มอรรถรสแก่การรับฟัง

ประโยคที่ 30 (ท่อน 6)

- - - -	- - - ด๋	- - ด๋ -	- ด๋ - ซ	- - ซ -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 29เป็นเฉกเช่นการอธิบายความในประโยคที่ 30 ทุกประการ

4.2.2.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

ในการประพันธ์เพลงภารตะอุดรผู้วิจัยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ โดยได้ดึงจุดเด่นบางประการของสำเนียงอินเดียโดยสามารถสรุปกลวิธีการประพันธ์ทำนองได้ ดังนี้

- สอดแทรกการหยุดชะงัก ช่องไฟต่าง ๆ และจังหวะยกรวมทั้งกึ่งยกกึ่งตก ที่มักพบได้ในเพลงสำเนียงอินเดียเหนือดังตัวอย่างที่แสดงในเพลงภารตะอุดรท่อน 5 คือเสียงฟา และเสียงซอลในห้องที่ 5 และ 7 ทุกประโยค

ตัวอย่างในเพลงภารตะอุดร ท่อน 5

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ด	- ร - ด	- ทฺ - ด

- ประพันธ์ให้การเคลื่อนที่ของท่วงทำนองมีความละเอียดด้วยความถี่ในการบรรเลงอันปรากฏในท่อนที่ 2, 3 และ 4 ของบทเพลงดังที่เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า *“ดนตรีอินเดียเหนือจะมีการด้นทำนองที่ยาวและละเอียดกว่าดนตรีอินเดียใต้”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2563)

ตัวอย่างในเพลงภารตะอุดร ท่อน 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด
ร ม ฟ ซ	ล ท ด รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ดฺ รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ
ร ม ฟ ซ	ล ท ดฺ รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด
ร ม ฟ ซ	ล ท ด รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ดฺ รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ
ร ม ฟ ซ	ล ท ดฺ รฺ	ดฺ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ฟ
- ซ - ล	- ท - รฺ	- ดฺ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- การเคลื่อนที่ของกลุ่มเสียงมักจะมีลักษณะการเรียงชิดติดกัน

ตัวอย่างในเพลงภารตะอุดร ท่อน 3

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รฺ ดฺ ท	ล ท - ดฺ	ท ล ซ ล	- ท ล ซ
ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รฺ	ด ท ล ท	- ดฺ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รฺ	ด ท ล ท	- ดฺ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รฺ	ด ท ล ท	- ดฺ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- ใช้ประสบการณ์จากการฟังเพลงอินเดียเหนืออย่างดั้งเดิมให้มากตกแต่งทำนองให้มีสำเนียงอินเดียเหนือตามจินตนาการและประสบการณ์ของผู้วิจัย

4.2.3 การวิเคราะห์ผลงานเพลงสัญจรทักษิณ

4.2.3.1 แรงบันดาลใจ

เพลงสัญจรทักษิณเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจของผู้วิจัยที่ต้องการสื่อภาพการเล่าเรื่องการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองไฮเดอราบัดมายังเมืองมะสุลิปะตัมซึ่งอยู่ในอาณาเขตทางตอนใต้ของอินเดีย วัฒนธรรมทางดนตรีใต้ของอินเดียมีวัฒนธรรมเป็นของตนเองอันแตกต่างไปจากดนตรีอินเดียเหนือเรียกว่า วัฒนธรรมทางดนตรีกรณาฏกสังคีต (Carnatic music) ดังนั้นเพื่อให้การสื่อความในเรื่องดังกล่าวสอดคล้องกับเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัด สำเนียงในเพลงสัญจรทักษิณจึงมีกลิ่นอายของความเป็นอินเดียใต้ ผู้วิจัยได้เปลี่ยนเครื่องกำกับจังหวะมาเป็นกลองแขกตัวเมียอันได้แนวคิดมาจากกลองมริทังค์ของอินเดียใต้เพื่อเป็นสัญญะในการสื่อความถึงกลองชนิดดังกล่าว เป็นการสร้างสีสันทางดนตรีในการขับเคลื่อนสำเนียงเพลงให้มีกลิ่นอายความเป็นอินเดียใต้ชัดเจนยิ่งขึ้นสามารถสรุปรายละเอียดของเพลงสัญจรทักษิณในรูปตารางเพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจ ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงสัญจรทักษิณ					
สัดส่วนของบทเพลง	สาระสำคัญ	การสื่อจินตภาพ	สำเนียง	เครื่องดนตรี	เส้นทางการเดินทาง
1. อาลับ (Alap)	การเกริ่นนำก่อนการบรรเลงดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย	-	อินเดียใต้	- ขลุ่ยหลิบ (สัญญะเวนู) - ตานปุระ	เดินทางจากเมืองไฮดาราบัดไปยังเมืองมัสสุลิปะตัม
2. ตัวเพลงอินเดียใต้	การสร้างสรรค์การบรรเลงด้วยสำเนียงอินเดียใต้	เดินทางจากเมืองไฮดาราบัดไปยังเมืองมัสสุลิปะตัม	อินเดียใต้	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยหลิบ - ตานปุระ - กลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์)	เดินทางจากเมืองไฮดาราบัดไปยังเมืองมัสสุลิปะตัม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงสัญจรทักษิณ

ท่อน 1

- - - ร	ฟ ซ ท ซ	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ร	ฟ ซ ท ซ	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ร	- - ร -	- ร - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ร	- - ร -	- ร - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -
- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -
- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - -	- - - ฟ	ซ - ฟ ซ	ซฟม ฟ ซ	ล - ฟ ซ	- - - ร	ล - ซ ล	ลซฟ ซ ล
ท - ซ ล	- - - ท	ท - ด์ ร์	ร์ด์ท ด์ ร์	ด์ - ท ด์	ล - ท ด์	ท - ล ท	ลซฟ ซ ล
ซ - ฟ ซ							

ท่อน 3

- (ร) - (ม)	- (ฟ) - ซ	- ล - ท	- ด์ - ร์	- ด์ - ท	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ร - ด
- ร - ด	- ท̣ - ด						

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 4

- - - -	- - - -	- - - -	ซ ซ ซ ด	- - - -	ซ ซ ซ ด	- - - -	ซ ซ ซ ด
- ซ ด -	ซ ด ร ม	- - - -	ซ ซ ซ ด	- - - -	ซ ซ ซ ด	- - - -	ซ ซ ซ ด
- ซ ด -	ซ ด ร ม	- - - -	ซ ซ ซ ด	- ซ ด -	ซ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ม
ฟ ร ม ด	ร ท̣ ร ด						

ท่อน 5

- - - -	- - - -	- - - -	ด ซ - ด	- ซ ด -	ซ ด ร ม	- - - -	ด ซ - ด
- ซ ด -	ซ ด ร ม	- - - -	ด ซ - ด	- ซ ด -	ซ ด ร ม	- - ฟ ซ	ฟ ม - -
ร ด ม ร	ด ท̣ - ด						

4.2.3.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล

เพลงสัญจรทักษิณมีทั้งหมด 5 ท่อน สามารถแจกแจงสังคีตลักษณ์ได้ตามท่อนต่าง ๆ คือ A/B/C/D/E/F/G/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ท่อน 1

B คือ ท่อน 2

C คือ ท่อน 3

D คือ ท่อน 4

E คือ ท่อน 5

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในเพลงสัญจรทักษิณ ดังนี้

ประโยคที่ 1	ท ด ร X ฟ ซ X	ทางกลาง
ประโยคที่ 2	ท ด ร X ฟ ซ X	ทางกลาง
ประโยคที่ 3	ท ด ร X ฟ ซ X	ทางกลาง
ประโยคที่ 4	ท ด ร X ฟ ซ X	ทางกลาง
ประโยคที่ 5	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 6	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 7	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 8	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 9	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 10	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 11	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 12	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 13	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 14	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 15	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 16	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 17	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 18	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 19	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 20	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 21	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3.3 วิเคราะห์บทประพันธ์

ตามที่ได้กล่าวมาแต่ข้างต้นถึงโครงสร้างของเพลงสัญจรทักษิณซึ่งมีทั้งสิ้น 5 ท่อน ในลักษณะสำเนียงเพลงอินเดียใต้ซึ่งผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์บทประพันธ์ดังกล่าวโดยแยกเป็นประโยคเพื่อความละเอียดโดยกระจ่าง ดังนี้

ประโยคที่ 1 (ท่อน 1)

- - - ร	ฟ ซ ท ซ	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ร	ฟ ซ ท ซ

เริ่มต้นวรรคท้าของประโยคที่ 1 ด้วยเสียง เร เคลื่อนที่ในวิถีขึ้นไปยังเสียง ฟา ซอล ที และกลับมายังเสียงซอล ในห้องที่ 1-2 เคลื่อนที่ลงต่อไปยังเสียง ฟา เร โด และที ในห้องที่ 3-4 เป็นอันจบวรรคท้า เข้าสู่วรรครับด้วยการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีขึ้นไปยังเสียง โด เร ฟา ซอล และที ในห้องที่ 5 ถึงต้นห้องที่ 7 ในช่วงท้ายห้องที่ 7 กลับมาเคลื่อนที่ด้วยกลุ่มเสียงเดียวกันกับห้องที่ 1-2 เมื่อต้นประโยค

ประโยคที่ 2 (ท่อน 1)

- - - ร	ฟ ซ ท ซ	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ร	ฟ ซ ท ซ

การวิเคราะห์เป็นไปอย่างประโยคที่ 1 ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 3 (ท่อน 1)

- - - ร	- - ร -	- ร - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ฟ ซ ท ซ

ประโยคที่ 3 เริ่มต้นวรรคท้าด้วยการยืนเสียง เร 3 ครั้ง ด้วยจังหวะที่ต่างกัน กล่าวคือ เร ห้องที่ 1 ลงจังหวะตก เร ห้องที่ 2 ลงจังหวะกึ่งยกกึ่งตก เร ห้องที่ 3 ลงจังหวะยก และเคลื่อนลงมายังเสียง โด และ ที เป็นการจบวรรคท้าหากแต่สำนวนในการดำเนินกลอนยังคงต่อเนื่องจากห้องที่ 4 ไปสู่วรรครับในห้องที่ 5 ถึงต้นห้องที่ 7 ในวรรครับ ปิดประโยคด้วยเสียงกลุ่มเดิมกับห้องที่ 7-8 ในประโยคที่ 1 และ 2

ประโยคที่ 4 (ท่อน 1)

- - - ร	- - ร -	- ร - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ฟ ซ ท ซ

การวิเคราะห์เป็นไปอย่างประโยคที่ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 5 (ท่อน 1)

- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -

เริ่มต้นด้วยเสียง ซอล 4 ห้องเพลงตั้งแต่ท้ายห้องที่ 1 จนถึง ต้นห้องที่ 5 ท้ายห้องที่ 5 เปลี่ยนเสียงเคลื่อนขึ้นไปยังเสียง ลา และลากยาวไปยังต้นห้องที่ 8 ปิดประโยคด้วยการกลับมายังเสียง ซอล ในจังหวะยก

ประโยคที่ 6 (ท่อน 1)

- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

เปิดประโยคที่ 6 ด้วยเสียง ฟา ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วนั้นจะสังเกตได้ว่า เสียง ฟา เป็นส่วนเชื่อมที่รับช่วงต่อมาจากเสียง ซอล ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 5 เป็นสำนวนต่อเนื่องกัน จากนั้นเคลื่อนที่ไปยังเสียง ซอล ลา ซอล ฟา และกลับมายังซอล ตามลำดับ

ประโยคที่ 7 (ท่อน 1)

- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การวิเคราะห์เป็นไปอย่างประโยคที่ 5 ทุกประการ

ประโยคที่ 8 (ท่อน 1)

- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

การวิเคราะห์เป็นไปอย่างประโยคที่ 6 ทุกประการ

ประโยคที่ 9 (ท่อน 2)

- - - -	- - - ฟ	ซ - ฟ ซ	ซฟม ฟ ซ	ล - ฟ ซ	- - - ร	ล - ซ ล	ลซฟ ซ ล

ห้องที่ 1 ในประโยคที่ 9 เป็นการปล่อยจังหวะให้ว่าง เริ่มทำนองท่อน 2 ในห้องที่ 2 ด้วยการยืนเสียง ที่เสียงฟา และซอล โดยตลอดตั้งแต่ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 5 มีทำนองตกแต่งภายในห้องดังกล่าว ห้องที่ 6-8 ลักษณะการเคลื่อนที่ของกระสวนการดำเนินทำนองคงมีลักษณะเช่นเดียวกันกับสำนวนต้นประโยคทุกประการเพียงแต่เพียงกลุ่มเสียงในการขับเคลื่อนเท่านั้น

ประโยคที่ 10 (ท่อน 2)

ท - ซ ล	- - - ท	ท - ด ร	รดท ด ร	ด - ท ด	ล - ท ด	ท - ล ท	ลซฟ ซ ล

การวิเคราะห์เป็นไปอย่างประโยคที่ 9 ทุกประการเพียงแต่มีการตกแต่งและร้อยเรียงเสียงในการดำเนินทำนองที่แตกต่างกัน

ประโยคที่ 11 (ท่อน 2)

ซ - ฟ ซ

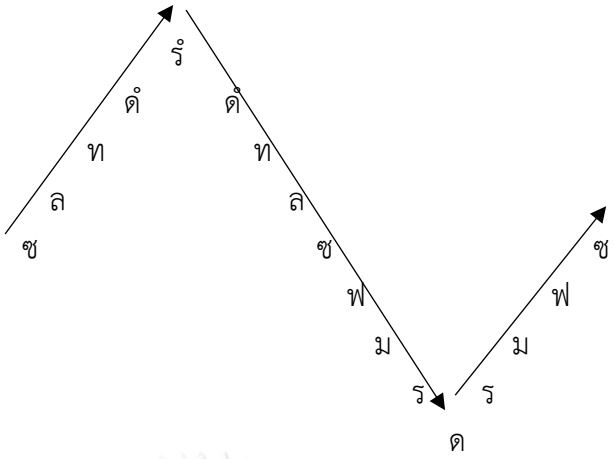
ประโยคที่ 11 เป็นเพียงสำนวนการดำเนินทำนองของประโยคที่ 10 ที่ย้อยมาสมบูรณ์ในประโยคที่ 11 อีก 1 ห้องเพื่อการเติมเต็มที่สมบูรณ์เท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 12 (ท่อน 3)

- (ร) - (ม)	- (ฟ) - ซ	- ล - ท	- ด - ร	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

ท่อน 3 ในประโยคที่ 12 เริ่มต้นทำนองในห้องที่ 2 ที่เสียง ซอล และเรียงโน้ตแนววิถีขึ้นยังเสียง ลา ที โดสูง และเรสูง ในห้องที่ 3 จากนั้นหักกลับทิศทางมาเป็นวิถีลงในห้องที่ 4-5 ด้วยเสียงโดสูงไล่ลงไปยังเสียงโด เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 6 เคลื่อนเสียงยังวิถีขึ้นอีกครั้งที่เสียง เร ถึง ซอล หักกลับลงอีกในห้องที่ 7-8 สลับลงในลักษณะ 3 เสียงติดกัน คือ ลา ซอล ฟา, ซอล ฟา มี และ ฟา มี ซึ่งโน้ตเติมเต็มอีกเสียงได้ฝากสำนวนกลอนไปยังประโยคถัดไปจึงยังไม่ปรากฏในประโยคที่ 12 ดังการเคลื่อนที่ของเสียงดังนี้



ประโยคที่ 13 (ท่อน 3)

- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ร - ด

การวิเคราะห์คงเป็นอย่างประโยคที่ 12 หากแต่มีการตกแต่งทำนองเล็กน้อยเพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่บทเพลงและเป็นตัวเชื่อมเพื่อให้การไต่เสียงขึ้นลงมีความลงรอยมากยิ่งขึ้น

ประโยคที่ 14 (ท่อน 3)

- ร - ด	- ทฺ - ด

ลักษณะการย้อยของสำนวนเข้ามายังประโยคที่ 14 มีแนวคิดเหมือนประโยคที่ 11

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 15 (ท่อน 4)

- - - -	- - - -	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด

กระสวนจังหวะในประโยคที่ 15 มีเพียงลักษณะเดียวคือ x x x x ด้วยเสียง ซฺ ซฺ ซฺ ด 3 ครั้ง อันปรากฏในห้องที่ 4, 6 และ 8

ประโยคที่ 16 (ท่อน 4)

- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด

พบเสียงซอลต่ำ และโด ดังประโยคที่ 15 แต่การเคลื่อนที่ของจังหวะแตกต่างกัน ต่อมายังห้องที่ 2 ย้ำที่ 2 เสียงเดิมอีกครั้งและเคลื่อนที่ขึ้นไปยังเสียง โด เร และมี ห้องที่ 3-8 ในประโยคที่ 15 คงเหมือนกับห้องที่ 3-8 ในประโยคที่ 15 ทุกประการ

ประโยคที่ 17 (ท่อน 4)

- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ม

ห้องที่ 1-3 ยังคงดำเนินทำนองเช่นประโยคที่ 16 ห้องที่ 4 กลับมายืนเสียงซอลต่ำ และโดดังเดิม ก่อนที่จะเคลื่อนเสียงไปยังเสียง เร มี ฟา และซอล ในวิถีขึ้นและหักกลับมาในแนววิถีลงในลักษณะสลับฟันปลาในห้องที่ 8 ที่เสียง ลา ฟา ซอล และมี

ประโยคที่ 18 (ท่อน 4)

ฟ ร ม ด	ร ทฺ ร ด

ลักษณะการฝากการดำเนินกลอนของสำนวนของท้ายประโยคที่ 17 คงเหลื่อมมายังประโยคที่ 18 มีแนวคิดเหมือนประโยคที่ 11 และ 14

ประโยคที่ 19 (ท่อน 5)

- - - -	- - - -	- - - -	ด ซฺ - ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ด ซฺ - ด

ประโยคที่ 19 เริ่มการเคลื่อนที่ของเสียงตั้งแต่ห้องที่ 4 ไปจนถึงห้องที่ 8 ด้วยกลุ่มเสียงเดียวกันคือ โด ซอล โด ซอล โด ซอล โด เร และมี เช่นเดียวกันจนจบประโยค จะสังเกตเห็นได้ว่าห้องที่ 8 มีเพียงเสียง โด ซอล และโด เนื่องจากส่วนเติมเต็มของสำนวนดังกล่าวจะปรากฏต่อไปยังประโยคที่ 20

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 20 (ท่อน 5)

- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ด ซฺ - ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - ฟ ซ	ฟ ม - -

ในประโยคที่ 20 เป็นความต่อเนื่องจากท้ายประโยคที่ 19 เพื่อเติมเต็มให้ประโยคมีความสมบูรณ์ ส่วนในห้องที่ 3-6 เหมือนดังห้องที่ 3-6 ในประโยคที่ 19 เคลื่อนต่อไปยังวิถีขึ้นที่เสียง ฟา ซอล และหักกลับมายังเสียงฟา และมี ในลักษณะตกก่อนจังหวะ

ประโยคที่ 21 (ท่อน 5)

ร ด ม ร	ด ทฺ - ด

ประโยคที่ 21 เริ่มด้วยเสียง เร และเคลื่อนที่พันในลักษณะฟันปลาที่เสียง โด มี เร และเคลื่อนต่อยังเสียง โด ที และจบท่อน 5 ด้วยเสียง โด ในจังหวะตกที่ห้องที่ 2

4.2.3.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

เนื่องจากเพลงภารตะอุดรและเพลงสัญจรทักษิณ เป็นเพลงที่นำเสนอสำเนียงอินเดียเหมือนกัน จะต่างกันก็ตรงวัฒนธรรมทางดนตรีซึ่งเพลงภารตะอุดรผู้วิจัยนำเสนอในสำเนียงอินเดียเหนือส่วนสัญจรทักษิณผู้วิจัยนำเสนอในสำเนียงอินเดียใต้ แต่กระนั้นด้วยเหตุดังกล่าวความคล้ายกันระหว่างวัฒนธรรมอินเดียทั้ง 2 จึงใกล้กันมาก ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ดึงความโดดเด่นบางประการของสำเนียงอินเดียใต้ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีในการประพันธ์ทำนองในเพลงสัญจรทักษิณสำเนียงอินเดียใต้เพื่อให้มีความแตกต่างจากเพลงภารตะอุดรซึ่งเป็นสำเนียงอินเดียเหนือดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ให้เครื่องหนังล้อกระสวนจังหวะของการเคลื่อนที่เช่นเครื่องดำเนินทำนอง ดังที่รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า *“ดนตรีอินเดียใต้เป็นดนตรีด้นเช่นเดียวกับดนตรีอินเดียเหนือ บ่อยครั้งที่คนกลองแปลจังหวะหน้าทับเพื่อล้อเลียนทำนองเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองในลักษณะหยอกล้อกัน”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2563)

ตัวอย่างในเพลงสัญจรทักษิณ ท่อน 4

เครื่องหนัง	- - - -	- - - -	ท จ จ จ	- - - -	ท จ จ จ	- - - -	ท จ จ จ	- - - -
เครื่องดำเนินทำนอง	- - - -	- - - -	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด

เครื่องหนัง	- - - -	- - - -	ท จ จ จ	- - - -	ท จ จ จ	- - - -	ท จ จ จ	- - - -
เครื่องดำเนินทำนอง	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด

เครื่องหนัง	- - - -	- - - -	ทจจจ	ทจจจ	- จ ท -	ททจท	จจจจ	จจจจ
เครื่องดำเนินทำนอง	- ซฺ ด -	ซฺดรม	- - - -	ซฺซฺซฺด	- ซฺ ด -	ซฺดรม	รมฟซ	ลฟซม

เครื่องหนัง	จจจจ	ททจท						
เครื่องดำเนินทำนอง	ฟรมด	รทฺรด						

- ประพันธ์ให้สำเนียงอินเดียใต้มีทำนองละเอียดน้อยกว่าสำเนียงอินเดียเหนือดังที่เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า *“ดนตรีอินเดียเหนือจะมีทำนองที่ละเอียดกว่าดนตรีใต้ ทำนองด้นในอินเดียเหนือก็จะยาวกว่าใต้ด้วย”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2563)

ตัวอย่างในเพลงสัญจรทักษิณ ท่อน 3

- (ร) - (ม)	- (ฟ) - ซ	- ล - ท	- ดฺ - รฺ	- ดฺ - ท	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ร - ด
- ร - ด	- ทฺ - ด						

- ใช้กลุ่มเสียงที่เรียงชิดติดกันรวมทั้งการเล่นจังหวะยก กึ่งยกกึ่งตก การหยุดชะงัก และช่องไฟในการเคลื่อนที่ของทำนองเพื่อสร้างสำเนียงแขก

ตัวอย่างในเพลงสัญจรทักษิณ ท่อน 5

- - - -	- - - -	- - - -	ด ซฺ - ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ด ซฺ - ด
- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ด ซฺ - ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - ฟ ซ	ฟ ม - -
ร ด ม ร	ด ทฺ - ด						

4.7.4 การวิเคราะห์ผลงานเพลงชลาสินธุ์พรรณนา

4.2.4.1 แรงบันดาลใจ

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากจินตนาการของผู้วิจัยในการระลึกถึงการเดินทางในทะเลเป็นแรมเดือน ด้วยระยะเวลาที่ยาวนานย่อมต้องเผชิญกับความรู้สึกอันหลากหลายทั้งความสุขและความทุกข์ จุดดังกล่าวนี้ผู้วิจัยต่อยอดความคิดตามจินตนาการของผู้วิจัยโดยได้รับแรงบันดาลใจจากงานวิจัยของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ เรื่อง “กรุงศรีอยุธยาและเอเชียในสำเภากษัตริย์สุลัยมาน: ภาพสะท้อนโลกตะวันออกในบันทึกการเดินทางของชาวเปอร์เซียคริสต์ศตวรรษที่ 17” ใจความหนึ่งได้กล่าวถึงการเดินทางของคณะราชทูตเปอร์เซียทางน้ำ บรรยายถึงความรู้สึกต่าง ๆ รวมทั้งสถานการณ์ที่ต้องเผชิญ เช่น ความรู้สึกเบิกบาน มีความหวัง เดินทางด้วยความมุ่งมั่น เผชิญพายุฝน ฝ่าภยันตรายจากธรรมชาติ ประคองตัวและจิตใจให้เข้มแข็งและนำหมู่คณะร่วมเดินทางผ่านพ้นภัยธรรมชาติมาได้ อีกทั้งเมื่อเกิดสภาพความไม่มั่นคงทางจิตอันเนื่องจากสภาวะภายใน เช่น อารมณ์โหยหาบ้านเกิดและประสบปัญหาเรือขาดแคลนเสบียงดังที่ได้บันทึกไว้ว่า *“การเดินทางจากอินเดียไปยังริมฝั่งตะนาวศรี บรรยายถึงการเริ่มต้นเส้นทางใหม่จากอินเดียไปยังเมืองตะนาวศรีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชะห์รินาว (กรุงศรีอยุธยา) เรือขาดแคลนเสบียงเนื่องจากแล่นไปได้ช้ากว่ากำหนด ทำให้เสบียงอาหารในเรือขาดแคลน พบกับสันดอนในทะเล ต่อมาเรือเดินมาถึงชายฝั่งหมู่เกาะอันดามัน เผชิญกับคลื่นลม เกาะแก่งและหินผาจนเกือบจะทำให้เรือกระแทกและจม”* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2561: 90)

จากข้อมูลที่ได้นำเสนอจะเห็นได้ว่าแม้ช่วงเวลาจะมิได้ร่วมในยุคสมัยเดียวกันเนื่องจากตามที่ผู้วิจัยอ้างอิงเป็นการเดินทางของคณะราชทูตเปอร์เซีย มิใช่คณะเดินทางของเฉกอะหมัด แต่ก็พออนุมานจากข้อมูลที่มีความเชื่อมโยงระหว่างคณะทั้ง 2 ได้ เพราะเนื่องจากคณะราชทูตเปอร์เซียนำการเดินทางโดยอกามะหะหมัดผู้ซึ่งเป็นหลานชายของเฉกอะหมัด ประกอบกับเส้นทางที่ใช้ในการเดินเรือจากอินเดียทางตอนใต้มายังสยามทั้ง 2 คณะ สันนิษฐานว่าใช้เส้นทางเดียวกัน

แรงบันดาลใจทั้งปวงที่ผู้วิจัยได้นำเสนอจึงเป็นที่มาของเพลงชลาสินธุ์พรรณนา โดยหมายมุ่งสื่อความผ่านบทเพลงถึงช่วงที่เฉกอะหมัดเดินทางน้ำ ล่องเรืออยู่กลางทะเลที่กว้างใหญ่ไพศาล เพลงดังกล่าวผู้วิจัยได้ประพันธ์ในสัดส่วนจังหวะ 4/4 โดยแบ่งเพลงออกเป็น 3 ช่วง คือ ท่อนที่ 1-4 เป็นการนำเสนอเหตุการณ์ช่วงเริ่มออกเดินทางน้ำ อารมณ์เพลงสื่อถึงความมุ่งมั่นอย่างแน่วแน่ ท่อนที่ 5-6 สื่อถึงเหตุการณ์การเผชิญกับภัยทางธรรมชาติอย่างพายุฝนที่โหมกระหน่ำกลางท้องทะเล อารมณ์เพลงสื่อถึงความหวาดระแวง ความตื่นตระหนก ความวุ่นวาย ช่วงที่ 3 ท่อน 7 สื่อถึงสติที่กลับคืนมาพร้อมด้วยจิตใจที่มุ่งมั่นดังเดิมและมุ่งหน้าเดินทางต่อไปยัง

กรุงศรีอยุธยาที่ซึ่งเป็นจุดหมายปลายทางซึ่งสามารถแสดงการอธิบายรายละเอียดของบทเพลงผ่านรูปแบบตารางสรุปได้ดังนี้

เพลงชลาสินธุ์พรรณนา					
สัดส่วนของบทเพลง	**สาระสำคัญ**	**การสื่อจินตภาพ**	**สำเนียง**	**เครื่องดนตรี**	**เส้นทางการเดินทาง**
1. เฉกอะหมัดเริ่มออกเดินทางน้ำด้วยเรือจากท่าน้ำมัสสุลิปะตัมอินเดียใต้	ความโคลงเคลงของเรือเป็นแรงบันดาลใจในการสื่อความให้ผู้ฟังจินตภาพถึงการเดินทางเรือ	สื่อถึงการเดินทางเรือกลางทะเล	อินเดียใต้	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยหลิบ - ตานปุระ - กลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์) - กลองทิมปานี	Andaman Sea
2. เฉกอะหมัดเผชิญภยันตรายกลางทะเล	ยังคงลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงอย่างความโคลงเคลงของเรือ แต่เพิ่มความถี่ของจังหวะเพื่อสื่อถึงคลื่นน้ำที่แปรปรวน	สภาพภูมิอากาศกลางทะเลมีแนวโน้มแปรปรวนเผชิญกับลมมรสุมทะเลคลั่ง	อินเดียใต้	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยหลิบ - ตานปุระ - กลองแขกตัวเมีย (สัญญะมริทังค์) - กลองทิมปานี	Andaman Sea

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. เรือเริ่มใกล้ฝั่งสยาม	สถานการณ์คลี่คลายยังคงรักษาลักษณะความโคลงเคลงของเรือเพื่อสื่อความว่ายังคงเดินทางด้วยเรืออยู่	ผ่านพ้นเหตุการณ์จากภัยธรรมชาติมาได้เดินทางต่อไปเพื่อมุ่งหน้าสู่กรุงศรีอยุธยา	สยาม	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ -ขลุ่ยเพียงออ - ฉิ่ง -กลองแขกตัวผู้ - กลองแขกตัวเมีย	Andaman Sea

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงชลาสินธุ์พรรณนา

ช่วงที่ 1

ท่อน 1

- - - ด	- - ด ซ	- - - -	- - - ซ	ล - ท ล	- - ซฟซ	- - - -	- - - -
ฟ - ซ ฟ	- - มรด	- - - -	- - - ด	ร - ม ด	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ดๆ	รๆ - มๆ รๆ	ดๆ - ท ดๆ	- - - -

ท่อน 2

- - - ด	ด ม ซ -	- - - -	- - - -	- - - ท	ท ร ฟ -	- - - -	- - - -
- - - ล	ล ด ม -	- - - -	- - - ด	ร - ม ด	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ดๆ	รๆ - มๆ รๆ	ดๆ - ท ดๆ	- - - -

ท่อน 3

- - - ล	ท ดๆ - ท	ล ซ - ฟ	ซ ล - ซ	ฟ ม - ร	ม ฟ - ม	ร ด - ซ	- - - -
- - - ซ	ล ท - ท	ซ ฟ - ม	ฟ ซ - ฟ	ม ร - ด	ร ม - ร	ด ท - ด	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ดๆ	รๆ - มๆ รๆ	ดๆ - ท ดๆ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 4

- - - ด	ด ด ด ด	ด ด ด ซ	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ท	ท ท ท ท	ท ท ท ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ล	ล ล ล ล	ล ล ล ม	ม ม ม ม	ม ม ม ด	ร ม - ร	ด ท - ด	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ดๆ	รๆ - มๆ รๆ	ดๆ - ท ดๆ	- - - -

- - - ฟ	- - - ฟ	- ล - ดๆ	- - - ม	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - -
- - - ม	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ท	- - - ล	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

ช่วงที่ 2

ท่อน 5

- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ฟำ
- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ฟำ
- - - ทฺ	- ด - ร	- ม - ท	- ดำ - รำ	- มำ - ด	- ร - ม	- ฟ - ดำ	- รำ - มำ
- ฟำ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ท	- ดำ - รำ	- มำ - ด	- ร - ม	- ฟ - ดำ	- รำ - มำ
- ฟ - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ
- - - ทฺ	- ด - ร	- ม - ด	- ร - ม	- ฟ - ทฺ	ด ร ม ด	ร ม ฟ ทฺ	ด ร ม ฟ
ซ ล ท -	เงียบ						

ท่อน 6

เงียบ	เงียบ	- - - ดำ	ทล ซ ฟ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ฟ	ซ ล ท ดำ	ท ล ซ ฟ
ม ร ด ทฺ	ด ร ม ฟ	ซล ท ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ด	ร ด ทฺ ด
ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	ร ด ทฺ ด
ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ
- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ดำ
รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ดำ	รำดำทดำรำดำทดำ	รำดำทดำรำดำทดำ	รำดำทดำรำดำทดำ	รำดำทดำรำดำทดำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	เงียบ	เงียบ	เงียบ	เงียบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ช่วงที่ 3

ท่อน 7

- - - ด	- ด - ด	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - ด	- ด - ด	- ด - ร	ร ร - ด	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ร - ด
- - ทลซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ
- ม - ม	ม ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ

4.2.3.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล

เพลงชลาสินธุ์พรรณนามีทั้งหมด 3 ช่วง โดยแบ่งออกเป็นช่วงที่ 1 มี 4 ท่อน ช่วงที่ 2 มี 2 ท่อน และช่วงที่ 3 มีท่อนเดียว สามารถแจกแจงสังคีตลักษณ์ได้ตามช่วงต่าง ๆ คือ

ช่วงที่ 1 A/B/C/D/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ท่อน 1

B คือ ท่อน 2

C คือ ท่อน 3

D คือ ท่อน 4

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในช่วงที่ 1 ของเพลงชลาสินธุ์พรรณนา ดังนี้

ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 7	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 9	ม ฟ ซ X ด ร X	ทางกลางแหบ
ประโยคที่ 10	ม ฟ ซ X ด ร X	ทางกลางแหบ
ประโยคที่ 11	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 12	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 13	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 14	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 15	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 16	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 17	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 18	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 2 A/B/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ท่อน 1

B คือ ท่อน 2

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในช่วงที่ 2 ของเพลงชลาสินธุ์พรรณนา ดังนี้

ประโยคที่ 19	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 20	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 21	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 22	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 23	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 24	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 25	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 26	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 27	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 28	ฟ ซ ล X ด ร X	ทางชวา
ประโยคที่ 29	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 30	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 31	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 32	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 33	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 34	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 3 A มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ท่อน 1

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในช่วงที่ 3 ของเพลงชลาสินธุ์พรรณนา ดังนี้

ประโยคที่ 35	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 36	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 37	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 38	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

4.2.3.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์

เพลงชลธีพรรณนาเป็นเพลงที่สื่อถึงการเดินทางน้ำของเฉกอะหมัด บทเพลงพยายามสื่อกับผู้ฟังให้คิดตามถึงเหตุการณ์เดินทางของเฉกอะหมัดในท้องทะเลอันกว้างใหญ่ไพศาลที่ต้องเผชิญกับหลากหลายอารมณ์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ในการเดินเรืออยู่นานนับเดือนกว่าจะเลียบชายฝั่งและเดินทางต่อทางบกจนถึงกรุงศรีอยุธยา จินตนาการนี้ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากการเดินเรือของคณะราชทูตอิหร่านตามบันทึกสำเภากษัตริย์สุลัยมาน อนุมานได้ว่าเส้นทางเดินเรือดังกล่าวคือเส้นทางที่เฉกอะหมัดใช้ในการเดินเรือมากรุงศรีกรุงศรีอยุธยาเช่นกันซึ่งจุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์ ได้กล่าวไว้ว่า *“การเตรียมการการเดินทางของคณะทูตเปอร์เซียและสยามโดยข้าหลวงอังกฤษเสนอให้ใช้เรือชื่อบาร์นาร์ดิสตัน (Barnardistan) เป็นเรือโดยสารของคณะทูต ซึ่งน่าจะใช้เวลาเดินทางรวม 8 เดือน”* (จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์, 2561: 85) โดยเริ่มแรกเดินทางน้ำด้วยความมุ่งมั่นแน่วแน่ ในช่วงที่ 1 พบภัยธรรมชาติอย่างพายุฝนกลางทะเล รู้สึกตื่นตระหนก หวาดระแวง ในช่วงที่ 2 นำคณะเดินทางผ่านภยันตรายมาได้อย่างปลอดภัยในช่วงที่ 3 เผชิญกับอารมณ์เปล่าเปลี่ยว เวิ้งว้าง ภาพความทรงจำเก่ากลับเข้าหลอกหลอน ตั้งสติกลับมาได้ แล้วพร้อมเป็นผู้นำ ๆ คณะเดินทางต่อไปยังกรุงศรีอยุธยาให้สำเร็จดังประสงค์ที่ตั้งใจไว้ให้จงได้

ประโยคที่ 1 (ช่วงที่ 1 ท่อน 1)

- - - ด	- - ด ซ	- - - -	- - - ซ	ล - ท ล	- - ซฟซ	- - - -	- - - -

เริ่มต้นวรรคท้าด้วยเสียง โด ในห้องที่ 1 เคลื่อนเสียงด้วยการย้ำที่เสียงเดิมคือ โด อีกครั้งก่อนที่จะกระโดดข้ามไปยังเสียง ซอล ต่อไปในห้องที่ 2 ปล่อยให้จังหวะตกโดยไร้ซึ่งตัวโน้ตในห้องที่ 3 และเคลื่อนที่ต่อไปลงจังหวะตกในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 4 ที่เสียง ซอล เป็นอันจบวรรคท้ารับต่อด้วยวรรครับเชื่อมต่อจากวรรคท้าด้วยเสียง ลา เคลื่อนวิถีของเสียงขึ้นไปยัง ที และหักกลับลงมาที่เสียง ลา ดังเดิม ในห้องที่ 5 และสะบัดปลายเสียงของจังหวะตกในห้องที่ 6 ด้วยเสียง ซอล ฟา และซอล เล่นกับจังหวะแทนการดำเนินทำนองของเสียงโดยการปล่อยห้องเพลงให้ว่างในห้องที่ 7 และ 8

ประโยคที่ 2 (ช่วงที่ 1 ท่อน 1)

ฟ - ซ ฟ	- - มรด	- - - -	- - - ด	ร - ม ด	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2 เปิดวรรคท้าด้วยเสียง ฟา เคลื่อนที่ในวิถีขึ้นไปยังเสียง ซอล และหักกลับลงมายังเสียง ฟา เช่นเดิม ท้ายห้องที่เคลื่อนเสียงด้วยกลวิธีการสะบัดลงจากเสียงมีไปยังเสียงโด ทอดเสียงยาวผ่านห้องที่ 3 ไปจนถึงจังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 4 และขึ้นสำนวนใหม่ด้วยเสียง โด ที่ท้ายห้องเพลง เริ่มเข้าสู่วรรครับจะเห้นได้ว่า สำนวนเพลงมีการรับกลอนล่วงหน้าจากเสียงโดในท้ายห้องที่ 4 ด้วยเสียงเร จากนั้นเคลื่อนเสียงไปยังเสียงมี และกลับมาปิดวรรคที่เสียง โด ดังเดิม

ประโยคที่ 3 (ช่วงที่ 1 ท่อน 1)

- - - ด	- - - -	- - - ดˌ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดˌ	- - - -

ประโยคที่ 3 เริ่มต้นด้วยเสียง โด ในห้องที่ 1 ในจังหวะตก เคลื่อนที่ผ่านห้องที่ 2 ไปห้องที่ 3 ยังเสียง โด สูง และกลับมาด้วยกระสวนและการเคลื่อนที่เสียงแบบเดิมในลักษณะห่างเป็นคู่ 8 ตลอดจนจบประโยคยังห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 (ช่วงที่ 1 ท่อน 1)

- - - ด	- - - -	- - - ดˌ	- - - -	- - - ดˌ	รˌ - มˌ รˌ	ดˌ - ท ดˌ	- - - -

การเคลื่อนที่ของเสียงตามกระสวนเดิมจากประโยคที่ 3 ยังคงดำเนินต่ออย่างต่อเนื่องยังประโยคที่ 4 ดังฉายรูปในห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 4 เป็นอันจบวรรคท้า เข้าสู่วรรครับด้วยเสียง โด สูง ย้ำที่เสียงเดิม เคลื่อนที่ในลักษณะวิถีขึ้นที่เสียง เร มี หักกลับวิถีลงมายังเสียง เร โด ที และปิดประโยคด้วยการเคลื่อนกลับมายังเสียง โด ดังต้นประโยค

ประโยคที่ 5 (ช่วงที่ 1 ท่อน 2)

- - - ด	ด ม ซ -	- - - -	- - - -	- - - ทฺ	ทฺ ร ฟ -	- - - -	- - - -

เริ่มต้นประโยคที่ 5 ในวรรคท้าด้วยเสียง โด ย้ำที่เสียงเดิมอีกครั้งในห้องที่ 2 ก่อนจะเคลื่อนตัวไปยังเสียง มี และ ซอล ตามลำดับต่อไป และปล่อยจังหวะให้ว่างในห้องที่ 3 และ 4 เปิดวรรครับในห้องที่ 5 ด้วยเสียง ที โดยใช้กระสวนเดียวกันกับวรรคท้าทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 6 (ช่วงที่ 1 ท่อน 2)

- - - ลฺ	ลฺ ด ม -	- - - -	- - - ด	ร - ม ด	- - - -	- - - -	- - - -

เปิดวรรคท้าในประโยคที่ 6 ด้วยกระสวนเดียวกันกับวรรครับของประโยคที่ 5 เว้นแต่ห้องที่ 4
ที่แตกต่าง ซึ่งในประโยคที่ 6 นี้ ห้องที่ 4 ปรากฏโน้ตเสียง โด ในจังหวะตก เปิดวรรครับเป็นการเชื่อมต่อสำนวนกลอนเพลงจากห้องสุดท้ายของวรรคท้าด้วยเสียง เร ไต่เสียงขึ้นไปยังเสียง มี และหักกลับลงมาที่เสียง โด ในห้องที่ 5 ส่วนห้องที่ 6 ,7 และ 8 ปล่อยทำนองให้เงียบโดยปราศจากซึ่งตัวโน้ตเป็นอันจบวรรครับในประโยคที่ 6

ประโยคที่ 7 (ช่วงที่ 1 ท่อน 2)

- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -

การวิเคราะห์เฉกเช่นประโยคที่ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 8 (ช่วงที่ 1 ท่อน 2)

- - - ด	- - - -	- - - ดๆ	- - - -	- - - ดๆ	รๆ - มๆ รๆ	ดๆ - ท ดๆ	- - - -

การวิเคราะห์เฉกเช่นประโยคที่ 4 ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 9 (ช่วงที่ 1 ท่อน 3)

- - - ล	ท ดๆ - ท	ล ซ - ฟ	ซ ล - ซ	ฟ ม - ร	ม ฟ - ม	ร ด - ซฺ	- - - -

เริ่มต้นห้องเพลงที่ 1 ในวรรคท้าของประโยคที่ 9 ด้วยเสียง ลา เคลื่อนขึ้นยังเสียง ที และ โด หักกลับลงวิถีลงทั้งกลุ่มเสียงที่เสียง ที ลา และซอล ในห้องที่ 2 เชื่อมมายังห้องที่ 3 สวนวิถีกลับไปในทิศทางขึ้นอีกครั้งในท้ายห้องที่ 3 ไปยังห้องที่ 4 ที่เสียง ฟา ซอล และ ลา สลับลงในท้ายห้องที่ 4 ของวรรคท้า เชื่อมไปยังวรรครับในห้องที่ 5 ด้วยเสียง ฟา และ มี หักกลับยังวิถีขึ้นด้วยเสียง เร มี ฟา ตั้งแต่ท้ายห้องที่ 5 มายังห้องที่ 6 ปิดประโยคด้วยการหักกลับวิถีทางของการดำเนินในทิศทางลงยังเสียง มี เร โด และซอล ในท้ายห้องที่ 6 ต่อเนื่องมายังห้องที่ 7 โดยปล่อยให้หมดจังหวะโดยไร้ซึ่งตัวโน้ตในห้องที่ 8

ประโยคที่ 10 (ช่วงที่ 1 ท่อน 3)

- - - ซ	ล ท - ท	ซ ฟ - ม	ฟ ซ - ฟ	ม ร - ด	ร ม - ร	ด ฑ - ด	- - - -

ประโยคที่ 10 ใช้กระสวนทำนองเดียวกันกับประโยคที่ 9 ทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนเสียงในการเคลื่อนที่ของทำนองเท่านั้น

ประโยคที่ 11 (ช่วงที่ 1 ท่อน 3)

- - - ด	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดำ	- - - -

การวิเคราะห์เฉกเช่นประโยคที่ 3 และ 7 ทุกประการ

ประโยคที่ 12 (ช่วงที่ 1 ท่อน 3)

- - - ด	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ดำ	รำ - มำ รำ	ดำ - ท ดำ	- - - -

การวิเคราะห์เฉกเช่นประโยคที่ 4 และ 8 ทุกประการ

ประโยคที่ 13 (ช่วงที่ 1 ท่อน 4)

- - - ด	ด ด ด ด	ด ด ด ซ	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ฑ	ฑ ฑ ฑ ฑ	ฑ ฑ ฑ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เปิดวรรครับในห้องที่ 1 ด้วยเสียง โด ในโน้ตตัวสุดท้ายของห้องดังกล่าว แล้วย้ำอยู่ที่เสียงเดิมต่อไปยังห้องที่ 2 โดยใช้กระสวนทำนองเดียวกันคือ x x x x ไปโดยตลอดจนจบประโยค ซึ่งปรากฏการย้ำเสียงลักษณะดังกล่าวในเสียง โด ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 เสียง ซอล ในท้ายห้องที่ 3 เชื่อมไปยังห้องที่ 4 และ 5 เสียงที ในห้องที่ 5 เคลื่อนต่อไปยังห้องที่ 6 และ 7 จบด้วยเสียง ฟา ในท้ายห้องที่ 7 และ 8 ซึ่งจะสังเกตเห็นได้ว่าสำนวนกลอนที่เสียง ฟา อันปรากฏในห้องที่ 7 ถึง 8 ความจริงประโยคในการขับเคลื่อนยังค้างสำนวนการปิดจบวรรคอยู่ ซึ่งสำนวนกลอนนี้จะยังคงดำเนินต่อไปอย่างต่อเนื่องในประโยคถัดไปที่เสียง ฟา ดังเดิม

ประโยคที่ 14 (ช่วงที่ 1 ท่อน 4)

ฟ ฟ ฟ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ม	ม ม ม ม	ม ม ม ด	ร ม - ร	ด ทฺ - ด	- - - -

สำนวนกลอนในประโยคที่ 14 ในห้องที่ 1 เป็นกลอนที่ต่อเนื่องมาจากการย้ำเสียง ฟา ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 13 จากนั้นยังคงดำเนินกลอนเพลงด้วยกระสวนการเคลื่อนที่แบบเดิมคือ x x x x อันปรากฏในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 โดยเริ่มจากเสียง ฟา ลา และ มี ตามลำดับ จากนั้นเปลี่ยนการเคลื่อนที่ของกระสวนในท้ายห้องที่ 5 และต่อเนื่องไปยังห้องที่ 6 และ 7 ต่อไป โดยปล่อยให้ไร้ซึ่งตัวโน้ตในห้องเพลงที่ 8

ประโยคที่ 15 (ช่วงที่ 1 ท่อน 4)

- - - ด	- - - -	- - - ดฺ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ดฺ	- - - -

การวิเคราะห์เฉกเช่นประโยคที่ 3,7 และ 11 ทุกประการ

ประโยคที่ 16 (ช่วงที่ 1 ท่อน 4)

- - - ด	- - - -	- - - ดฺ	- - - -	- - - ดฺ	รฺ - มฺ รฺ	ดฺ - ท ดฺ	- - - -

การวิเคราะห์เฉกเช่นประโยคที่ 4,8 และ 12 ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 17 (ช่วงที่ 1 ท่อน 5)

- - - ฟ	- - - ฟ	- ล - ดฺ	- - - ม	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

ประโยคที่ 17 เริ่มต้นวรรคท้าด้วยเสียง ฟา ในอาการย้ำอยู่กับที่ในห้องที่ 1 และเคลื่อนไปยังห้องที่ 2 ในเสียงเดียวกัน เข้าสู่ห้องที่ 3 ด้วยการเคลื่อนเสียงไปยังเสียง ลา และ โด ในวิถีขึ้นและหักกลับลงมาในเสียง มี ในห้องที่ 4 เปิดวรรครับด้วยเสียง ฟา ในจังหวะตก และเคลื่อนต่อไปยังห้องที่ 6 และ 7 ในจังหวะยกตกอย่างสม่ำเสมอที่เสียง ซอล ฟา มี และ ฟา ตามลำดับ ห้องที่ 8 ปล่อยว่าง ปราศจากซึ่งตัวโน้ต

ประโยคที่ 18 (ช่วงที่ 1 ท่อน 5)

- - - ม	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ท	- - - ล	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

กระสวนการเคลื่อนที่ของทำนองในประโยคที่ 18 เหมือนดังประโยคที่ 17 ทุกประการ เพียงแต่ปรับเปลี่ยนเสียงแต่ละกลุ่มเคลื่อนให้มีความแตกต่างเพื่อเป็นอรรถรสให้แก่บทเพลงให้ได้ใจสมบูรณ์

ประโยคที่ 19 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- - - ฑ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ

ประโยคที่ 19 เคลื่อนที่ด้วยกระสวน - - - x ทั้งประโยค เปิดวรรคท้าด้วยเสียง ที ต่ำเคลื่อนไปยังเสียง โด เร และ มี ตามลำดับในห้องที่ 2,3 และ 4 วรรคท้ายังคงใช้เสียงเดิมโดยตลอด อย่างวรรคท้าแต่เปลี่ยนช่วงเสียงในการดำเนินทำนองจากต่ำสุดมาเป็นสูงสุดในเสียง ที โด เร และ มี ในห้องที่ 5 ถึง 8 เช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 20 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ฟำ

ประโยคที่ 20 ดำเนินด้วยกระสวนเดียวกันประโยคที่ 19 ทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงจาก ฑดรม ทดำรำ เป็น ดรมฟ ดำรำมำฟำ ในห้องที่ 1 ไล่เรียงมาจนถึงห้องที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 21 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- - - ฑ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ

การวิเคราะห์เพลงเฉกเช่นกับประโยคที่ 19 ทุกประการ

ประโยคที่ 22 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ดำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ฟำ

การวิเคราะห์เพลงเฉกเช่นกับประโยคที่ 20 ทุกประการ

ประโยคที่ 23 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- - - ทฺ	- ด - ร	- ม - ท	- ดฺ - รฺ	- มฺ - ด	- ร - ม	- ฟ - ดฺ	- รฺ - มฺ

เริ่มต้นห้องที่ 1 ในวรรคท้าด้วยเสียง ที ในจังหวะหวะหนัก ดำเนินกลอนเพลงต่อเนื่องด้วยกระสวนเดียวกันทั้งประโยคคือ - x - x โดยใช้กลุ่มเสียงเดียวกันกับประโยคที่ 21 และ 22

ประโยคที่ 24 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- ฟ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ท	- ดฺ - รฺ	- มฺ - ด	- ร - ม	- ฟ - ดฺ	- รฺ - มฺ

การวิเคราะห์เพลงเฉกเช่นประโยคที่ 23 ทุกประการ

ประโยคที่ 25 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- ฟ - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ

ประโยคที่ 25 นี้ห้องที่ 1 เป็นกลอนเพลงที่เชื่อมมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 24 จะเห็นได้ว่ายังคงใช้กระสวน - x - x ลักษณะเดียวกัน แต่แม้กระนั้นเมื่อพิจารณาโดยพินิจแล้วจะเห็นว่า จริงอยู่ที่กระสวนของห้องที่ 1 ยังคงลักษณะดังห้องที่ 8 ของประโยคที่ 24 แต่แท้จริงแล้วนั้น สำนวนกลอนดังกล่าวฝากเสียงตกมายังห้องที่ 1 ประโยคที่ 25 เพียงเสียงเดียวคือ เสียง ฟา ส่วนเสียง ที ที่เคลื่อนที่ต่อจาก ฟา นั้น เป็นการตั้งต้นสำนวนกระสวนใหม่โดยใช้รูปแบบ - - - x ทั้งหมด ตั้งแต่เสียง ที ในท้ายห้องที่ 1 ไปจนถึงห้องที่ 8 เคลื่อนไปยังเสียง โด ในห้องที่ 2 ในวิถีขึ้นต่อเนื่องไปยังห้องที่ 3 และ 4 ตามลำดับ วรรครับห้องที่ 5 หักกลับลงมาวิถีลงใหม่โดยเริ่มตั้งต้นที่เสียง โด และเคลื่อนไปยังวิถีขึ้นยังเสียง เร มี และฟา ในห้องที่ 6,7 และ 8 ตามลำดับ

ประโยคที่ 26 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

- - - ทฺ	- ด - ร	- ม - ด	- ร - ม	- ฟ - ทฺ	ด ร ม ด	ร ม ฟ ทฺ	ด ร ม ฟ

ปรากฏกระสวนจังหวะ 2 รูปแบบ ในประโยคที่ 26 คือ รูปแบบที่ 1 - x - x ในห้องที่ 1 ถึงต้นห้องที่ 5 ด้วยการเคลื่อนเสียงจากเสียง ที ไปยัง โด เร มี โด เร มี ฟา ตามลำดับ รูปแบบที่ 2 กระสวน x x x x ในท้ายห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 โดยเริ่มจากเสียง ที เคลื่อนที่ไปยังเสียง โด เร มี โด เร มี ฟา ที โด เร มี และ ฟา ด้วยความรวดเร็ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 27 (ช่วงที่ 2 ท่อน 6)

ซ ล ท -	เงียบ

เริ่มห้องที่ 1 ในประโยคที่ 27 ด้วยสำนวนกลอนที่มีความสืบเนื่องมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 26 ในลักษณะดำเนินทำนองจบก่อนจังหวะตกในลักษณะกึ่งยกกึ่งตกโดยใช้หางเสียงขาดจนกระทั่งถึงห้องที่ 2

ประโยคที่ 28 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

เงียบ	เงียบ	- - - ด์	ท ล ซ ฟ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ฟ	ซ ล ท ด์	ท ล ซ ฟ

ไร้ซึ่งการบรรเลงใด ๆ ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 เป็นเสียงเงียบ เริ่มต้นการเข้าบรรเลงอีกครั้งที่โน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 3 ในเสียง โด สูง เคลื่อนที่ต่อไปในลักษณะไล่เสียงลงขึ้นสลับกันตั้งแต่ช่วงเสียง โดสูง ลงมาเสียง ทีต่ำ และไล่กลับขึ้นไปยังช่วงเสียงเดิม อันปรากฏในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 29 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

ม ร ด ทฺ	ด ร ม ฟ	ซ ล ท ด์	- ด - ด์	- ด - ด์	- ด - ด์	- ด - ด	ร ด ทฺ ด

ประโยคที่ 29 ตั้งต้นด้วยสำนวนกลอนที่เคลื่อนมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 28 โดยใช้กระสวนเดียวกันคือ x x x x ในห้องที่ 1 ถึง 3 จากนั้นเปลี่ยนการขับเคลื่อนกระสวนจังหวะมาเป็น - x -x ในห้องที่ 4 จนถึงห้องที่ 7 โดยใช้เสียงขึ้นสุดลงสุดในช่วงห่างคู่ 8 และกลับมาใช้กระสวนจังหวะ x x x x ดังเดิมอีกครั้งในห้องที่ 8

ประโยคที่ 30 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด์	ร์ ด์ ทฺ ด์	ร์ ด์ ทฺ ด์	ร์ ด์ ทฺ ด์	ร์ ด์ ทฺ ด	ร ด ทฺ ด

ประโยคที่ 30 ใช้กระสวนเดียวกันทั้งประโยคคือ x x x x ด้วยเสียงดังท้ายห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ของประโยคที่ 29 ดังเดิมโดยสลับการเคลื่อนที่ของเสียงจากต่ำไปสูงสลับกันไปตลอดตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 31 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ	รำ ดำ ทฺ ดำ

การวิเคราะห์เพลงเฉกเช่นประโยคที่ 30 ทุกประการ

ประโยคที่ 32 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- ด - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ดำ

เริ่มประโยคในห้องที่ 1 ในวรรคท้าด้วยเสียง โด ต่ำ จากนั้นเคลื่อนที่เสียงในวิถีขึ้นไปยัง โด สูง โดยใช้กระสวน - x - x ลักษณะเดียวกันทั้งประโยค การเคลื่อนที่ด้วยเสียง โดต่ำ ไปยัง โดสูง ดำเนินไปในลักษณะเดียวกันต่อจากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 4 เข้าสู่วรรคท้าด้วยเสียง เรสูง เคลื่อนที่ในวิถีลงสลับขึ้นทั้งวรรคไปยังเสียง โดสูง เรสูง โดสูง ที และกลับมายังเสียง โดสูง เป็นอันจบประโยค

ประโยคที่ 33 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ดำ	รำ ดำ ท ดำ	รำดำทดำรำดำทดำ	รำดำทดำรำดำทดำ	รำดำทดำรำดำทดำ	รำดำทดำรำดำทดำ

ประโยคที่ 33 พบกระสวนทำนองใน 2 ลักษณะคือ x x x x อันปรากฏในวรรคท้าของประโยคดังกล่าวทั้งวรรคในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ซึ่งเสียงในการบรรจุเพลงยังคงใช้เสียง เร โด ที โด สลับไปมาดังวรรครับของประโยคที่ 32 ส่วนในวรรคท้าใช้กระสวน xxxxxxxx โดยยังคงใช้เสียงในการเคลื่อนที่แบบเดียวกัน เพียงแต่เพิ่มความถี่ของความเร็วในการบรรเลงขึ้นหนึ่งเท่าตัว อันหมายถึงการขยี้ ซึ่งเป็นศัพท์สังคีตหนึ่งทางดนตรีไทย

ประโยคที่ 34 (ช่วงที่ 2 ท่อน 7)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	เงียบ	เงียบ	เงียบ	เงียบ

ห้องที่ 1 ถึง 4 ในวรรคท้าของประโยคที่ 34 ไร้ซึ่งตัวโน้ตใด ๆ แต่เป็นที่เข้าใจตรงกันได้ว่าเสียง โดสูง ซึ่งเป็นโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 ในประโยคที่ 33 ยังคงหากเสียงต่อมายังห้องที่ 1 ถึง 4 ในประโยคที่ 34 จากนั้นจึงปิดหางเสียงให้เงียบสนิทอันปรากฏในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 35 (ช่วงที่ 3 ท่อน 8)

- - - ด	- ด - ด	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ

ประโยคที่ 35 เริ่มด้วยลูกเท่าที่เสียง โด และ ซอล ตลอดทั้งวรรคท้าในลักษณะยืนเสียงห่าง ๆ ด้วยกระสวน - x - x ในห้องที่ 1-4 เข้าสู่วรรครับด้วยการยืนเสียงเช่นกันหากแต่เคลื่อนเสียงขึ้นมายังเสียง ลา ที่ห้องที่ 5 เคลื่อนที่ขึ้นไปยังเสียง ที หักกลับลงมายัง ลา ซอล มี เร และสุดท้ายหักกลับไปในวิถีขึ้นที่เสียง ซอล ในการปิดวรรครับจบประโยค

ประโยคที่ 36 (ช่วงที่ 3 ท่อน 8)

- - - ด	- ด - ด	- ด - ร	ร ร - ด	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ร - ด

เปิดประโยคที่ 36 ด้วยวรรคท้าที่ยังคงเป็นลูกเท่าเสียง โด ดังห้องที่ 1-4 จากนั้นเคลื่อนเสียงในลักษณะการเก็บและลงจบด้วยเสียง โด ดังต้นประโยค ดังปรากฏในวรรครับห้องที่ 5-8

ประโยคที่ 37 (ช่วงที่ 3 ท่อน 8)

- - ทลซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣

เปิดวรรคท้าด้วยการสะบัดเสียง ที ลา และซอล ในวิถีลง โดยมีเสียง ลา เป็นเสียงเชื่อมเพื่อจะกลับไปยืนเสียงที่เสียง ซอล อีกครั้ง ก่อนที่จะเคลื่อนไปจบวรรคท้าที่เสียง โด และเคลื่อนเสียงในวิถีลงมายังเสียง ซอล และไต่เสียงขึ้นแนวที่เสียง โด เร มี ซอลสูง ก่อนที่จะหักกลับลงมาที่เสียง มี เร และจบที่เสียง โด ดังท้ายวรรคท้า เป็นอันจบประโยคที่ 37

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 38 (ช่วงที่ 3 ท่อน 8)

- ม - ม	ม ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣

ห้องที่ 1 ของประโยคที่ 38 พบการใช้แบบแผนซ้ำโดยเริ่มจากเสียง มี และไล่เสียงลงมาในกระสวนทำนองแบบเดียวกันในเสียง เร โด และ ปิดวรรคท้าด้วยเสียง ลา จบประโยคด้วยวรรครับอย่างประโยคที่ 37 ทุกประการ

4.2.4.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

สำหรับเพลงชลาสินธุ์พรรณนานั้น ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการประพันธ์ทำนองทั้งสิ้น 2 รูปแบบด้วยกัน อธิบายแจกตามบทเพลงดังกล่าวที่มีการแบ่งช่วงเพลงออกเป็น 3 ช่วง เพื่อสื่อความถึงจินตนาการในการเดินทางของเฉกอะหมัดในท้องทะเลได้ดังนี้ ช่วงที่ 1 ประกอบไปด้วย 5 ท่อน ช่วงที่ 2 ประกอบไปด้วย 2 ท่อน และช่วงที่ 3 ประกอบไปด้วย 1 ท่อน ความโดยรวมของเพลงดังกล่าวเป็นการเน้นการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านบทเพลงเป็นสำคัญในการฟันฝ่าอุปสรรคภยันตรายในมหาสมุทรอินเดีย (ฝั่งมุ่งหน้าสู่ทะเลอันดามัน)

4.2.5 การวิเคราะห์ผลงานเพลงปัจฉิมวารกายี

4.2.5.1 แรงบันดาลใจ

เพลงปัจฉิมวารกายี เป็นเพลงท่อนเดียวประกอบไปด้วยอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียวที่ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงเรื่องราวอันเป็นบทสรุปของการเดินทาง เป็นการจำลองมโนทัศน์ผ่านบทเพลงถึงการเดินทางของเฉกอะหมัดและคณะที่มาถึงตำบลท่ากายี กรุงศรีอยุธยาโดยสวัสดิภาพ บรรยากาศจึงเต็มไปด้วยความสุข การเฉลิมฉลอง ความยินดีปรีดา การต้อนรับขับสู้ของชาวสยามต่อเฉกอะหมัดและคณะเดินทาง แสดงถึงความสัมพันธ์นัยหนึ่งอันดีระหว่างเปอร์เซียผู้มาเยือนและสยามผู้เป็นเจ้าบ้าน ลักษณะการดำเนินทำนองเป็นไปอย่างสำเนียงไทยแท้เพื่อสื่อถึงความเป็นสยาม ในขณะเดียวกันผู้วิจัยก็มิลืมที่จะสอดแทรกสำเนียงความเป็นเปอร์เซียเข้าร่วมอยู่ในเพลงถึงแม้ว่าลักษณะการดำเนินทำนองจะตั้งใจให้เป็นสำเนียงดนตรีที่พบในกรุงศรีอยุธยาผ่านเครื่องหนังคือกลองแขก ผู้วิจัยได้ประพันธ์หน้าทับขึ้นใหม่โดยได้แรงบันดาลใจมาจากหน้าทับมักซุมในตะวันออกกลาง สำเนียงที่ได้จึงเป็นสำเนียงไทยแท้ควบคู่ไปกับสำเนียงกลองหน้าทับประพันธ์ขึ้นใหม่เพื่อให้ได้สำเนียงเปอร์เซีย ช่วงท้ายมีการเดี่ยวเครื่องดนตรีรอบวงเพื่อเป็นการเพิ่มอรรถรสแก่บทเพลง เป็นการแสดงศักยภาพของผู้บรรเลง พร้อมทั้งยังเป็นสัญญะที่แสดงถึงการเฉลิมฉลองอันยิ่งใหญ่อีกประการ ผู้วิจัยได้สรุปสัดส่วนของบทเพลงในรูปตารางดังนี้

เพลงปัจฉิมวารกายี					
สัดส่วนของบทเพลง	สาระสำคัญ	การสื่อจินตภาพ	สำเนียง	เครื่องดนตรี	เส้นทางการเดินทาง
1. เฉกอะหมัดเดินทางสู่กรุงศรีอยุธยา	ขยายขึ้นจากส่วนที่ 2 บรรเลงอย่างวงมโหรีเครื่องหกเพื่อแสดงสัญญะของกรุงศรีอยุธยาเป็นการอธิบายความว่าบัดนี้เฉกอะหมัดได้เดินทางเข้ามายังเขตปกครองของกรุงศรีอยุธยาแล้ว เที่ยวกลับค่อย ๆ เพิ่มเครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้าบรรเลงทุก ๆ 1 ประโยคเพื่อเปรียบเครื่องดนตรีที่เพิ่มดังการพบเจอผู้คนมากขึ้นเรื่อย ๆ ท้ายท่อนบรรเลงร่วมกันทั้งหมดเพื่อแสดงปฏิสัมพันธ์	เฉกอะหมัดนำคณะทางเดินเคลื่อนที่เข้าสู่ดินแดนสยามประเทศ	เปอร์เซียสยามแสดงปฏิสัมพันธ์	เที่ยวแรก - ซอสามสาย - กระจับปี่ -ขลุ่ยเพียงออ -โทน -รำมะนา - ฉิ่ง เที่ยวกลับ - ซอสามสาย - กระจับปี่ -ขลุ่ยเพียงออ - ซอด้วง - ซออู้ - ขิม - ปี่ใน - ระนาดเอก -ฆ้องวงใหญ่ - ฉิ่ง - กลองแขกตัวผู้ - กลองแขกตัวเมีย	มะริด ตะนาวศรี กุยบุรี เพชรบุรี บางกอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	(สัญญะเครื่องดนตรีเปอร์เซียกับสัญญะเครื่องดนตรีไทย)				
2. เฉกอะหมัดเดินทางถึงกรุงศรีอยุธยาโดยสวัสดิภาพ	ประพันธ์อย่างอัตโนมัติจากประสบการณ์ทางดนตรีไทยของผู้วิจัย มีการเดี่ยวรอบวงเพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ฟัง แสดงฝีมือนักดนตรี และแสดงให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของ 2 ชาติ (เปอร์เซียและกรุงศรีอยุธยา) ในช่วงท้ายเพลง	เฉกอะหมัดเดินทางถึงกรุงศรีอยุธยาโดยสวัสดิภาพ	เปอร์เซียสยามแสดงปฏิสัมพันธ์	- ซอสามสาย - กระจับปี่ -ขลุ่ยเพียงออ - ซอด้วง - ซออู้ - ขิม - ระนาดเอก -ฆ้องวงใหญ่ - ฉิ่ง - ฉาบเล็ก - กลองแขกตัวผู้ - กลองแขกตัวเมีย - กลองมอห์ - โทนมโหรี	กรุงศรีอยุธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงปัจฉิมวารกายี

2 ชั้น

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - - ร	- ม - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- - - ท	- ซ - -	- - - ล	- ซ - -	- ท - ล	- ท - ซ	- - - ล	- - - ท

- - - -	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ม - ซ	ล ซ - -	ล ท - ล
- - - ท	- - - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- ท - ซ	- - ม ซ	- - - ม

- - ร ร	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ล - -	- ท - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ท

- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

- - - -	- ล - ล	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - -	ล ล - -	ท ท - ร
- - - ล	- - - -	- ม - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - ท	- - - ร

- - - -	- ม - ม	- ม - ม	- ร - ท	- - ร ท	- - ล ท	- - ร ท	- - - ล
- - - ม	- - - -	- ซ - ม	- ร - ท	- - - -	ล ซ - -	ล ท - -	ล ซ - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - ร ร	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ล - -	- ท - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ท

- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

ชั้นเดียว

- - - -	ซ - ซ ซ	ล ซ - ซ	- ล - ท	- - -	ร ำ ท - -	ล ซ - ซ	ล ท - ล
- - - -	- ซ์ - -	- - ร -	- ล์ - ท์	- - ล ท	- - ล ซ	- - ร -	- - - ม

- - - -	- - ซ ล	- ท ร ำ -	ท ล - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ร ม - -	- - - ล	- - ซ ม	- ล์ - ซ์	- ล์ - ท์	- ร - ท์	- ล์ - ซ์

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร ำ	- - - ม ำ	- ม ำ - -	- - ร ำ ท	- - - ล
- - - -	- ท์ - ล์	- ซ์ - ล์	- ท์ - ร	- - ม -	ท - ร ำ ท	ล ท - -	ล ซ - ม

- - - -	- - ซ ล	- ท ร ำ -	ท ล - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ร ม - -	- - - ล	- - ซ ม	- ล์ - ซ์	- ล์ - ท์	- ร - ท์	- ล์ - ซ์

เดี่ยวซอสามสาย (ชั้นเดียว)

- ร - ม	- ซ - ล	ท ล ซ ล	ร ท ท ท	ล ท ร ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม	ร ม ซ ล
ท์ ร ท์ ม	ร ม ซ ล	ซ ท ล ร	ท ล ซ ม ำ	ร ด ท ล	ซ ฟ ม ร	ด ท ล ร	ด ท ด ม
ร ด ร ซ	ม ร ม ซ	ฟ ม ฟ ล	ซ ฟ ซ ท	ล ซ ล ร	ท ล ท ม ำ	ร ำ ด ท ด	ซ ด ท ล
ท ล ซ ม	ร ม ซ ล	ท ร ซ์ ด	ท ล ซ ม	ฟ ม ร ม์	ฟ์ ซ ล ท	ซ ล ท ร	ซ ท ล ซ
- - ร ม	ซ ล ซ ซ	ล ท ร ำ ล	ท ซ ล -	ท - ร ำ ล	ร ำ ท ล ซ	ล ท ร ำ ม	ร ม ซ ล
- ร - ม	- ซ - ล	- ท ร ำ ล	ท ล ซ ม	ร ร ร ซ	ร ซ ล ท	ร ร ร ท	ร ท ล ซ
- ท ร ำ ม	- ซ - ล	- ร ำ - ล	- ท - ร ำ	ซ ซ ซ ม ำ	ซ ร ำ ซ ร ำ	ซ ท ซ ท	ซ ล ซ ล
- - ร ท์	ร ม ร ล์	ท์ ล์ ร์ ล์	ท์ ด์ ร ม	ซ ร ม ซ	ร ม ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ท ล ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เดี่ยวกระจับปี่ (ชั้นเดียว)

- ร - ม	ซ ล - ซ	ท ล ซ ล	ร ท ร ำ ท	ซ ม ร ท	ซ ท ล ซ	ซ ร ร ม	ม ซ ซ ล
ม ำ ร ำ ม ำ ท	ร ซ ท ล	ท ม ล ซ	ล ร ซ ม	ร ม ร ซ	ร ซ ล ท	ร ม ร ท	ร ท ล ซ
ร ม ซ ม	ล ซ ท ล	ท ซ ล ท	ร ำ ท ม ร ำ	ม ำ ม ำ ม ำ	ร ำ ร ร ำ ร ำ	ร ำ ร ท ท	ร ำ ร ล ล
ซ ม ร ม	ซ ท ซ ล	ท ล ม ซ	ล ซ ร ม	ฟ ม ร ม	ฟ ท ท ท	ร ม ซ ม	ล ซ ซ ซ
- - - -	ซ ร ซ ซ	ท ล ซ ล	ร ำ ท - ท	- - - -	ม ำ ซ ำ ม ร ท	ท ร ำ ท ล ท	ร ำ ม ซ ล
ร ร ม ม	ซ ซ ล ล	ท ท ล ล	ซ ซ ม ม	ฟ ม ร ม ซ	ร ซ ล ท	ซ ล ท ร ำ ม ำ	ซ ำ ร ำ ม ำ ซ ำ
ร ท ำ ล ท ำ	ซ ำ ล ท ำ ล ำ	ท ำ ซ ท ำ ล ำ	ซ ำ ล ท ำ ร ำ	- - - -	ท ร ำ ท ล ซ	ท ล ซ ม ซ	ล ซ ล ท ล
ซ ล ท ร ำ ม	ร ม ซ ท	ล ท ซ ล	ม ซ ร ม	ร ม ร ซ	ร ซ ล ท	ร ม ซ ม	ร ท ล ซ

เดี่ยวขลุ่ยเพียงออ (ชั้นเดียว)

- - ร ม	ซ ล ซ ซ	ฟ ม ร -	ซ - ล ท	ท ท ล ท	ร ำ ท ล ซ	ล ล ซ - ร ซ	ล ท - -
ล - ร ม	ล ซ ม -	ล - ม ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	ฟ ม ร ซ	ร ซ ล ท	ฟ ำ ม ำ ร ำ ท	- ล - ซ
- ซ ซ ซ	ร ำ ท - ล	ท ล ซ ล	- ท - -	ร ำ - ม ำ ม ำ	ท ม ำ ร ำ ท	ซ ล ท ม ำ	ร ำ ด ำ ซ ด ำ
ท ล ร ม	ล ซ ม -	ล - ม ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	ฟ ม ร ซ	- ล - ท	ฟ ำ ม ำ ร ำ ท	- ล - ซ
- - - -	ซ ซ ซ ซ	ล ซ ร ซ	- ล - ท	ท ท ล ท	ร ำ ท ล ซ	ล ล ซ - ร ซ	ล ท - ล
ด ำ ท ด ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท -	ล - ม ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	ฟ ม ร ซ	ร ซ ล ท	ฟ ำ ม ำ ร ำ ท	- ล - ซ
- ซ ซ ซ	ล ท ล ล	ท ซ ล ท	ด ำ ร ำ ล ท	ด ำ ท ด ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ด ำ	ซ ด ำ ท ด ำ	ล ท ซ ล
ร ม ซ ม	ด ำ ม ซ -	ล - ม ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เดี่ยวซอด้วง (ชั้นเดียว)

ซ ม ร ม	ซ ล ซ ซ	ท ล ซ ล	ท ร ท ท	ล ท ร ม	ล ซ ม ร	ท ม ร ท	ล ท ซ ล
ท ร ท ม	ร ซ ม ล	ซ ำ ท ซ ำ ล ำ	ม ซ ำ ร ม	ซ ม ร ซ	ล ท ร ำ ร	ม ฟ ซ ล	ร ท ล ซ
ท ม ร ท	ล ท ซ ล	ท ซ ท ล	ร ท ม ร	ซ ำ ซ ม ม	ซ ำ ซ ร ร	ซ ำ ซ ท ท	ซ ำ ซ ล ล
ท ม ร ท	ล ท ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ร ม	ซ ม ร ด	ท ล ซ ม	ร ท ล ท	ซ ล ซ ซ
ร ม ร ร	ซ ล ซ ซ	ล ท ล ล	ท ร ท ท	ร ม ำ ซ ำ ม ำ	ร ร ม ร	ร ท ร ท	ร ล ท ล
ร ำ ร ร ำ ท	ร ำ ซ ท ล	ท ม ล ซ	ล ร ซ ม	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ซ ล ท ร	ซ ท ล ซ
ร ร ร ร ำ	ร ท ร ล	ร ซ ร ล	ร ท ร ร ำ	ม ม ม ม	ม ร ร ร	ร ท ฺ ท ท	ร ล ฺ ล ล
ล ล ซ ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ร	ม ร ซ ม	ร ม ร ซ	ร ล ร ท	ร ร ำ ร ม ำ	ร ร ำ ร ซ ำ

เดี่ยวซออู้ (ชั้นเดียว)

- - ร ม	ซ ม ล -	ซ - ล ท	ซ ล ร ำ -	ท - ร ม	ซ ท ล -	ซ - ล ท	ร ม ซ -
ล - ร ม	ซ ล ท ล	ม ซ ล ซ	ร ม ซ ม	ร ม ฟ ซ	ล ท ร ำ ม	ซ ล ท ร ำ	ซ ท ล ซ
ล ท ร ท	ร ม ซ ล	ท ซ ท ล	ร ำ ล ท ร ำ	ซ ล ท ม	ซ ล ท ร	ม ซ ล ม	ร ม ซ ล
ร ร ร ม	ล ซ ม ล	ซ ท ซ ล	ม ซ ร ม	ร ม ร ซ	ท ล ร ท	ร ม ซ ล	ร ท ล -
ซ - ซ ร	ซ ล ซ ซ	ล ซ ร ซ	ล ท ร ท	- ฺ ท ท	ท ร ำ ซ ซ	ซ ร ำ ฺ ร ฺ	ร ฺ ร ำ ล ล
ร ำ ร ร ำ ม	ร ำ ซ ร ำ ล	ร ำ ท ร ำ ล	ร ำ ซ ร ำ ม	ร ร ร ซ	ร ซ ล ท	ร ร ร ท	ร ท ล ซ
ร ำ ท ร ำ ม	ร ม ซ ล	ร ำ ท ร ำ ล	ซ ล ท ร ำ	ซ ม ำ ซ ำ ม ำ	ซ ร ำ ม ร ำ	ซ ท ร ท	ซ ล ท ล
ซ ล ท ม	ร ม ซ ล	ท ร ำ ฺ ร ำ	ท ล ซ ม	ร ม ซ ร ำ	ม ร ำ ซ ำ ม ำ	ร ำ ม ำ ซ ร ำ	ท ร ำ ม ำ ซ ำ

เดี่ยวขิม (ชั้นเดียว)

- - - -	ซ ำ ซ ำ ซ ำ ซ ำ	ทลซ ร ฺ ซ	ท ล ร ำ ท	ทลซ ล ท	ม ำ ร ำ ท ล ซ	ร ำ ฺ ร ฺ ซ ซ	ซลท ร ำ ล
ซลท ลทร	ม ำ ม ฺ ซ ล	ซลท ร ำ ล	ม ฺ ซลทลซม	ร ำ ฺ ร ฺ ซ ำ ฺ	ล ำ ฺ ล ฺ ท ำ ท ฺ	ร ำ ม ำ ร ำ ท	ทลซ ซ ำ ซ
ซ ำ ซ ำ ซ ำ ซ	ลซม ฺ ซ ล	ซลท ร ำ ล	ซลท ลทร	ม ฺ ซลทลซม	ล ำ ซ ำ ม ำ ร ำ ท	ทลซ ลซม ฺ	ท ฺ ร ม ฺ ม ฺ ซ ล
ล ฺ ล ฺ ล ล ฺ	ด ฺ ร ม ฺ ซ ล	ซลท ลทร	ท ล ซ ม ฺ	ร ำ ฺ ร ำ ฺ ร ฺ ซ ำ ซ ำ ซ ฺ	ล ำ ล ฺ ล ฺ ท ำ ท ำ ท ฺ	ร ำ ฺ ร ฺ ท ำ ท ฺ	ล ำ ล ฺ ซ ำ ซ ฺ
- - - -	ซ ำ ซ ำ ฺ ร ฺ ซ	ร ำ ซ ร ฺ ซ	ซซซ ซลท	ร ำ ท ล ซ ท ล ร ำ ท	ร ำ ม ำ ร ำ ท ล ซ	ร ำ ฺ ร ฺ ซ ำ ฺ ซ	ท ำ ท ฺ ล ำ ล ฺ
ซลท ลทร	ลซม ฺ ม ฺ ซ ล	ซลท ร ำ ล	ม ฺ ม ฺ ซ ม ฺ ม ำ	ด ฺ ร ม ฺ ซ ำ ซ	ล ำ ล ฺ ท ำ ท ฺ	ซ ล ท ร ำ ม ำ ร ำ ท	ม ำ ม ฺ ซ ล ร ำ ท ล ซ
ด ฺ ร ม ฺ ซ ำ ซ	ด ำ ล ซ ม ฺ ร ฺ ม ฺ ซ ล	ซลท ร ำ ล	ลทล ลทร ำ	ลทล ม ฺ ซ ม ฺ	ม ฺ ซ ล ท ล ร ำ ท	ร ฺ ม ฺ ซ ล ท ล ซ ม ฺ	ซ ล ซ ม ฺ ร ฺ ม ฺ ซ ล
ม ฺ ซ ล ท ร ำ ล	-ด ฺ ร ม ฺ ร ฺ ม ฺ ซ ล	ล ซ ล ท ล ท ด ร ำ	ล ท ด ร ำ ม ำ ร ำ ซ ำ ม ำ	ร ำ ฺ ร ำ ฺ ร ฺ ซ ำ ซ ำ ซ ฺ	ล ำ ล ฺ ล ฺ ท ำ ท ำ ท ฺ	ร ำ ฺ ร ฺ ท ำ ท ฺ	ล ำ ล ฺ ซ ำ ซ ฺ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เดี่ยวระนาดเอก (ชั้นเดียว)

ร ม ซ ล	ม ซ ซ ซ	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ด ำ ร ำ ร ำ	ด ำ ท ล ซ	ร ำ ม ำ ฟ ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล
ฟ ม ร ร ำ	ม ำ ร ำ ซ ล	ท ล ม ซ	ล ซ ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ
ทฺ ลฺ ซฺ ร	ม ร ซฺ ลฺ	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร	ทฺ ร ม ทฺ	ร ม ซ ร	ม ซ ล ซ	ร ม ซ ล
ท ร ำ ท ม ำ	ท ร ำ ท ล	ท ด ำ ร ำ ด ำ	ท ล ซ ม	ฟ ม ร ม	ฟ ซ ล ท	ด ำ ร ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ท ล ซ
ร ร ร ม ร ร ร ซ	ร ร ร ล ร ร ร ซ	ร ร ร ม ร ร ร ซ	ล ท ล ซ ล ท ล ท	ร ำ ม ำ ร ำ ท	ร ำ ท ล ซ	ล ท ร ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล
ร ำ ม ำ ร ำ ท ท	ท ท ท ร ำ ท ล	ล ท ล ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ล ซ ม	ลฺ ทฺ ร ซ	ฟ ม ร ทฺ	ซ ล ทฺ ม	ร ทฺ ลฺ ซฺ
ร ร ร ล ร ร ร ล	ร ร ร ล ร ร ร ล	ร ร ร ซ ร ร ร ล	ร ร ร ท ร ร ร ร ำ	ลฺ ทฺ ร ม	ร ซ ล ท	ด ำ ร ำ ด ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล
ล ซ ล ท ล ร ำ ท	ล ซ ล ท ล ล	ม ร ม ซ ม ล ม ซ	ม ร ม ซ ม ล ม	ฟ ม ร ซ	ฟ ม ร ทฺ	ร ม ซ ล	ร ำ ท ล ซ
ซ ซ ซ ซ ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ซ ซ ซ ซ ซ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ ล	ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ ทฺ ท	ร ม ร ร ร ร ท	ร ร ร ล ร ท ร ซ	-ม ซ ร ซ ม ซ ด	ซ ร ซ ทฺ ซ ด ซ ลฺ
ร ม ร ท ร ม ร ม	ซ ล ซ ม ซ ล ซ ล	ล ท ล ซ ล ท ล ท	ซ ม ซ ล ซ ล ซ ม	ซ ล ซ ซ ล ม ม	ม ซ ร ร ร ม ทฺ ทฺ	ร ม ร ร ร ม ทฺ ทฺ	ท ร ลฺ ลฺ ทฺ ซฺ ซฺ
ซ มฺ ซ ลฺ ซ มฺ	ซ ลฺ ซ มฺ ซ ลฺ	ท ท ท ท ท	ร ร ร ร ำ ร ำ	- ม ำ ม ำ	- ทฺ ท ทฺ	- ร ำ ร ำ	- ลฺ ล ล
ร ม ร ทฺ ทฺ ทฺ	ทฺ ร ท ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ท ลฺ ซฺ ซฺ ซฺ	ซ ลฺ ซ มฺ มฺ มฺ	ลฺ ทฺ ร ม	ซ ซ ล ล	ท ท ร ร	ม ม ซ ซ
ฟ ม ร ล	ซ ม ล ซ	ม ล ซ ม	ร ซ ล ท	ด ำ ร ำ ม ำ ร ำ	ด ำ ท ล ซ	ฟ ม ฟ ร	ม ฟ ซ ล
ท ด ำ ร ำ ม ำ	ร ำ ด ำ ท ล	ท ด ำ ร ำ ด	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ทฺ	ด ร ม ร	ด ทฺ ลฺ ซฺ
ลฺ ทฺ ร ม	ร ม ซ ล	ท ซ ล ท	ล ท ด ำ ร ำ	ม ำ ร ำ ท ม ำ	ร ำ ท ม ำ ร ำ	ท ม ำ ร ำ ท	ล ซ ม ม ำ
ร ำ ท ล ร ำ	ท ล ซ ร ำ	ท ล ซ ร	ม ร ซ ม	ทฺ ร ม ซ	- ล - ท	ร ำ ม ำ ร ำ ท	- ล - ซ

เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ (ชั้นเดียว)

-รม - ซ	- ล - ซ	- - - ซ	-ลท ร ำ -	ม ำ ร ำ - - ท	- ล - ม ำ	- ม ำ - ร ำ	- ท - ล
ด - ซฺ -	ลฺ - ซฺ -	ฟ ม ร -	ซ - - ท	- ท ล -	ซ - ฟ -	ร ำ - ท -	ล - ซ -

- - ซซ -	- - - ซล	- ลท ร ำ -	ร ำ -ทล -	ลซ - ซ -	- รม - -	ร - ร -	-- ลลฺลฺ -
- ร - ม	- - ฟ -	ซ - - ล	ซ - ซม	- ม - ทฺ	ด - ร ทฺ	ซฺ - ทฺ -	- ลฺ - ซฺ

ลซ - ซ -	ล - ท -	ล - ซ -	ล - ท -	ฟ ม ร -	ร ร ร -	ร ร ร -	ร ร ร -
- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ล	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ร	- - - ทฺ	- - - ท	- - - ลฺ	- - - ล

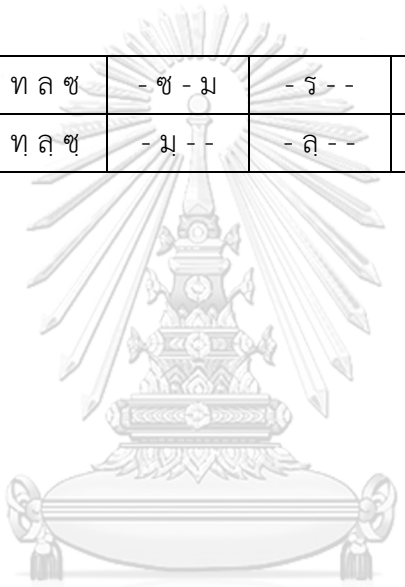
ร ม ซ -	ม ซ ล -	ร ม ซ -	ลฺ ทฺ ร ม	- - ฟ ซ	- ซ - ลท	- ร ำ ม ำ - -	ม ำ ร ำ - - -
- - - ร	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - -	ร ม - -	ร - ซ -	ด ำ - ร ำ ท	- ท ล ซ

ม ม ม -	ซ ซ ซ -	ล ล ล -	ท ท ท -	ฟ มำ รำ -	ท ท ท -	รำ ท ล -	ล ล ล -
- - - ล	- - - ซฺ	- - - รำ	- - - ทฺ	- - - ล	- - - ทฺ	- - - ซ	- - - ลฺ

ทล - ล -	ทรำ - - -	ลท - - -	ซล - - -	รำมำ - - -	รำ ท - -	ท ล ท ล	- - - -
- ซ - ทฺ	- ร ทฺ ลฺ	- ทฺ ลฺ ซฺ	- ลฺ ซฺ มฺ	- ม ร ทฺ	- - ร ท	- - - -	ลฺ ซฺ ลฺ ซฺ

ท ท ท -	ท ท ท -	ทล - ล ท	ดำ รำ มำ -	ฟมำ - มำ -	มำรำ - รำ -	รำท - ท -	ทล - ล -
- - - รำ	- - - ล	- ซ - -	- - - ร	- ม - ม	- ร - ร	- ทฺ - ทฺ	- ลฺ - ลฺ

- - - -	- ท - ล	- ท ล ซ	- ซ - ม	- ร - -	ซ - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- - - [ทฺ]	- - - ลฺ	- ทฺ ลฺ ซฺ	- มฺ - -	- ลฺ - -	ซฺ - - ทฺ	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.5.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล

สังคีตลักษณ์ในเพลงปัจฉิมวารกายีสามารถแจกแจงได้ตามจำนวนท่อนทั้ง 2 อัตราจังหวะของบทเพลงโดยในส่วนอัตราจังหวะ 2 ชั้น คือ A/B/C/B/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ประโยคที่ 1 ถึงประโยคที่ 2

B คือ ประโยคที่ 3 ถึงประโยคที่ 4 และประโยคที่ 7 ถึงประโยคที่ 8

C คือ ประโยคที่ 5 ถึงประโยคที่ 6

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในเพลงปัจฉิมวารกายี ดังนี้

ประโยคที่ 1	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 2	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 3	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 5	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 6	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 7	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 8	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง

อัตราจังหวะชั้นเดียว คือ A/B/C/B/ มีรายละเอียดดังนี้

A คือ ประโยคที่ 9

B คือ ประโยคที่ 10 และประโยคที่ 12

C คือ ประโยคที่ 11

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในเพลงปัจฉิมวารกายี ดังนี้

ประโยคที่ 9	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 10	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 11	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 12	ซ ล ท X ร ม X	ทางเพียงออล่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.5.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์

ดังที่ได้อธิบายลักษณะเพลงปัจฉิมวารกายีแต่ข้างต้น ซึ่งเพลงดังกล่าวประกอบไปด้วย 2 อัตราจังหวะ คือ อัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว มีทั้งหมด 12 ประโยคตลอดเพลงดังนี้

ประโยคที่ 1 (2 ชั้น)

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - - ร	- ม - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- - - ทฺ	- ซฺ - -	- - - ลฺ	- ซ - -	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นวรรคท้าด้วยทำนองเท่าที่เสียง ซอล โดยเริ่มแจกมือฆ้องตั้งแต่ห้องที่ 1 ด้วยคู่ 4 ที่เสียง มี เคลื่อนมือซ้ายมายังเสียงซอลต่ำ ในลักษณะคู่ 8 ซึ่งมือขวาอยู่ที่เสียงซอล บรรเลง 2 ครั้ง ในลักษณะการตีเสียง ติงเนงเนง ในห้องที่ 2 เคลื่อนที่ขึ้นไปยังเสียง ลา คู่ 8 ในห้องที่ 3 และหักวิถีเสียงกลับลงมายังเสียง ซอล ดังเดิมในห้องที่ 4 เป็นอันจบวรรคท้า เริ่มเข้าสู่วรรครับด้วยการแจกมือซ้ายไปยังเสียง ทีต่ำ กระทบเสียงคู่ 4 ต่อไปยังเสียง เร และมี จากนั้นเปิดกลอนเพลงสำนวนใหม่ด้วยการดีดมือซ้ายกลับไปยังเสียง ซอล และเคลื่อนมือขวาขึ้นยังเสียง ซอล ในรูปคู่ 8 ต่อด้วยเสียง ลา ในลักษณะการตีอย่าง ติงเนงเนง เช่นเดียวกัน ลงจบวรรครับในห้องที่ 8 ในจังหวะตกที่เสียง ที อย่างคู่ 8

ประโยคที่ 2 (2 ชั้น)

- - - -	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ม - ซ	ล ซ - -	ล ท - ล
- - - ทฺ	- - - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- ทฺ - ลฺ	- ทฺ - ซฺ	- - ร ซ	- - - ม

ประโยคที่ 2 เริ่มต้นวรรคท้าด้วยการยืนเสียง ที โดยใช้มือซ้ายกระทบเสียง ทีต่ำ 1 ครั้ง และแจกมือขวาไปยังคู่ 8 ของเสียงตนเองคือเสียง ที อีก 2 ครั้ง เข้าสู่ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 4 ด้วยการเคลื่อนตัวในลักษณะคู่ 8 พร้อมกันโดยตลอดที่เสียง เรสูง ที ลา และซอล ตามลำดับ เข้าวรรครับด้วยมือซ้ายที่เสียง ทีต่ำ กระทบเสียงด้วยคู่ 4 ต่อไปยังเสียง เร มี และซอล อันปรากฏในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 จากนั้นแจกมือฆ้องในลักษณะแยกมือไปยังเสียง ลา และซอล ด้วยมือขวาในวิถีลง จากนั้นยังคงเคลื่อนเสียงลงไปที่เสียง เร และหักเสียงขึ้นในวิถีขึ้นไปยังเสียง ซอล โดยใช้มือซ้าย 2 ครั้ง ดีดมือขวาต่อไปในลักษณะเดียวกันที่เสียง ลา และที ปิดประโยคด้วยเสียง มี คู่ 4 ในห้องที่ 8

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 3 (2 ชั้น)

- - ร ร	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ร̊	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ล̣ - -	- ท̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ร	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ท̣

ผู้วิจัยเปิดประโยคที่ 3 ในวรรคท้าด้วยคู่ 4 ที่เสียง เร อย่างการแจกมือฆ้องซ้าย 1 ขวา 2 จากนั้นดำเนินทำนองด้วยกระสวน - x - x ตั้งแต่ห้องที่ 2 จนถึงห้องที่ 4 ด้วยคู่ 4 ผสมคู่ 8 ที่เสียง มี คู่ 4 ซอล คู่ 8 เร กับมี คู่ 4 และ ซอลกับลา คู่ 8 เข้าสู่วรรครับโดยเริ่มจากห้องที่ 5 กระสวนทำนองยังคงเป็นกระสวนเดิมที่เชื่อมจากห้องที่ 4 ต่อไปด้วยเสียง ที กับเรสูง และเสียงที ในต้นห้องที่ 6 จากนั้นเปลี่ยนรูปแบบการแจกมือฆ้องเป็นการใช้มือซ้าย 1 มือขวา 2 ที่เสียง ลา และซอล ลงท้ายห้องในจังหวะตกด้วยเสียง มี คู่ 8 เป็นอันจบประโยคที่ 3

ประโยคที่ 4 (2 ชั้น)

- ร̊ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร̊ - ม̊	- ร̊ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ร - ม	- ร - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ̣

ประโยคที่ 4 หากพิจารณาโดยการวิเคราะห์แล้วนั้นพบว่า กระสวนทำนองของวรรคท้าและวรรครับของประโยคดังกล่าวเป็นไปในลักษณะเดียวกันทุกประการ คือ - x - x - x - x x x - x x x - x เพียงแต่ใช้เสียงในการเคลื่อนที่ต่างกันเท่านั้น ซึ่งในวรรคจะเริ่มต้นด้วยคู่ 8 ที่เสียง เรสูง ที ลา และเปลี่ยนการแจกมือฆ้องเป็นแบบซ้าย 1 ขวา 2 ในเสียง ซอล ลา และปิดวรรคด้วยคู่ 8 ที่เสียง ที ส่วนวรรครับใช้เสียง เรสูง มีสูง และกลับมาเรสูง จากนั้นจึงเปลี่ยนการแจกมือฆ้องเป็นแบบซ้าย 1 ขวา 2 อีกครั้งที่เสียง ที ลา และจบประโยคด้วยคู่ 8 ที่เสียง ซอล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 5 (2 ชั้น)

- - - -	- ล - ล	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - -	ล ล - -	ท ท - ร̊
- - - ล̣	- - - -	- ม̣ - -	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- - - ท̣	- - - ร

ประโยคที่ 5 เริ่มด้วยการแจกมือฆ้องอย่างซ้าย 1 ขวา 2 ด้วยจังหวะห่าง ๆ ที่เสียง ลา ภายใน 2 ห้องเพลงคือห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 จากนั้นยังคงแจกมือฆ้องเช่นเดิมเพียงแต่ดำเนินทำนองในลักษณะจังหวะกระชั้นขึ้นที่เสียง มี ในห้องที่ 3 เปลี่ยนการแจกมือฆ้องเป็นการดำเนินทำนองด้วยคู่ 8 พร้อมกันที่เสียง ซอล และลา เป็นอันจบวรรคท้า เข้าสู่วรรครับด้วยสำนวนการเดินกลอน

อันต่อเนื่องมาจากห้องที่ผ่านมาด้วยเสียง ที ลา และซอล จากนั้นปรับรูปแบบการแจกมือฆ้องให้กลับเป็นซ้าย 1 ขวา 2 อีกครั้งที่เสียง ลา และที ในห้องที่ 7 ถึงต้นห้องที่ 8 ปิดประโยคด้วยเสียง เรคู่ 8

ประโยคที่ 6 (2 ชั้น)

- - - -	- มำ - มำ	- มำ - มำ	- รำ - ท	- - รำ ท	- - ล ท	- - รำ ท	- - - ล
- - - ม	- - - -	- ซำ - ม	- ร - ทฺ	- - - -	ล ซ - -	ล ท - -	ล ซ - ม

สำนวนการดำเนินทำนองแรกเริ่มในต้นประโยคที่ 6 ยังคงเดิมดังต้นประโยคที่ 5 โดยเริ่มจากเสียง มี เคลื่อนขึ้นไปยังเสียง ซอลสูง กลับมายังเสียง มีสูง เรสูง และที รับต่อวรรครับด้วยการดำเนินทำนองทางฆ้องอย่างเก็บ โดยการแจกมือซ้าย 2 มือขวา 2 ที่เสียง เรสูง ที ลา ซอล ลา ที ลา ที เรสูง ลา ซอล และปิดวรรครับด้วยคู่ 4 ที่เสียง ลา เป็นอันจบประโยคที่ 6

ประโยคที่ 7 (2 ชั้น)

- - ร ร	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - รำ	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ลฺ - -	- ทฺ - ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ทฺ - ร	- ทฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ

บทวิเคราะห์เฉกเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 8 (2 ชั้น)

- รำ - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ซฺ

บทวิเคราะห์เฉกเช่นเดียวกันประโยคที่ 4

ประโยคที่ 9 (ชั้นเดียว)

- - - -	ซ - ซ ซ	ล ซ - ซ	- ล - ท	- - - -	ร ำ ท - -	ล ซ - ซ	ล ท - ล
- - - -	- ซ̣ - -	- - ร -	- ล̣ - ท̣	- - ล ท	- - ล ซ	- - ร -	- - - ม

ประโยคที่ 9 เข้าทำนองเพลงในห้องที่ 2 เป็นต้นไป โดยเริ่มการแจกมือฆ้องจากขวาสลับซ้าย และเคลื่อนกลับไปใช้มือขวา 2 ครั้งในเสียง ซอล ทั้งห้องเพลง เดินกลอนด้วยมือขวาต่อเนื่องไปยังเสียง ลา และซอล กลับมาใช้มือซ้ายที่เสียง เร สลับขวายังเสียง ซอล ในความห่างของช่วงเสียงอย่างคู่ 4 ในห้องที่ 3 ปิดวรรคท้าในห้องที่ 4 ด้วยเสียง ลา และที คู่ 8 เข้าสู่วรรครับด้วยการแจกมือฆ้องอย่างซ้าย 2 ขวา 2 เคลื่อนที่ในลักษณะเดียวกันตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึงต้นห้องที่ 7 ท้ายห้องเปลี่ยนรูปแบบการแบ่งมือเป็นซ้าย 1 ครั้ง และเดินกลอนต่อด้วยขวาอีก 3 เสียง คือ ซอล ลา และที สุดท้ายปิดประโยคด้วยเสียง ลา อย่างคู่ 4

ประโยคที่ 10 (ชั้นเดียว)

- - - -	- - ซ ล	- ท ร ำ -	ท ล - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ร ม - -	- - - ล	- - ซ ม	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣

ประโยคที่ 10 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงยาวต่อเนื่องมาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 9 เข้าสู่ห้องที่ 2 ด้วยการแจกมือฆ้องอย่างซ้าย 2 ขวา 2 ในวิถีขึ้นที่เสียง เร มี ซอล และลา จากนั้นดีดมือขวาขึ้นไปยังเสียง ที และเรสูง รับด้วยมือซ้ายที่เสียง ลา และกลับมาใช้การแจกมือฆ้องในรูปลักษณ์เดิมที่เสียง ที ลา ซอล และมี เป็นอันจบวรรคท้า เริ่มวรรครับด้วยการดำเนินทำนองในกระสวน - x - x โดยตลอดที่เสียง เร คู่ 4 ต่อเนื่องไปยังเสียง ซอล ลา ที เรสูง ลา และซอล อย่างคู่ 8

ประโยคที่ 11 (ชั้นเดียว)

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร ำ	- - - ม ำ	- ม ำ - -	- - ร ำ ท	- - - ล
- - - -	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ท̣ - ร	- - ม -	ท - ร ำ ท	ล ท - -	ล ซ - ม

ประโยคที่ 11 ในวรรคท้าเป็นการดำเนินกลอนอย่างเดียวกับวรรครับในประโยคที่ 10 อย่างต่อเนื่องเพียงแต่เปลี่ยนการเคลื่อนที่ของเสียงเท่านั้น เข้าสู่วรรครับด้วยเสียง มี คู่ 8 แจกมือซ้ายสลับขวาในห้องที่ 5 เคลื่อนที่โดยใช้การแจกมือฆ้องดังเดิมต่อไปในต้นห้องที่ 6 และรับด้วยมือซ้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่เสียง เรสูง และที ใช้มือซ้ายในการเดินเสียงอย่างต่อเนื่องที่เสียง ลา และที รับด้วยมือขวา 2 ครั้ง ที่เสียง เรสูง และที ในห้องที่ 7 เคลื่อนที่ด้วยวิถีลงโดยใช้มือซ้ายที่เสียง ลา และซอล ต่อด้วยเสียงลา คู่ 4 ในจังหวะตก เป็นอันจบประโยคที่ 11

ประโยคที่ 12 (ชั้นเดียว)

- - - -	- - ซ ล	- ท ร̣ -	ท ล - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
- - - -	ร ม - -	- - - ล	- - ซ ม	- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣

บทวิเคราะห์เพลงเฉกเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 11

4.7.5.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

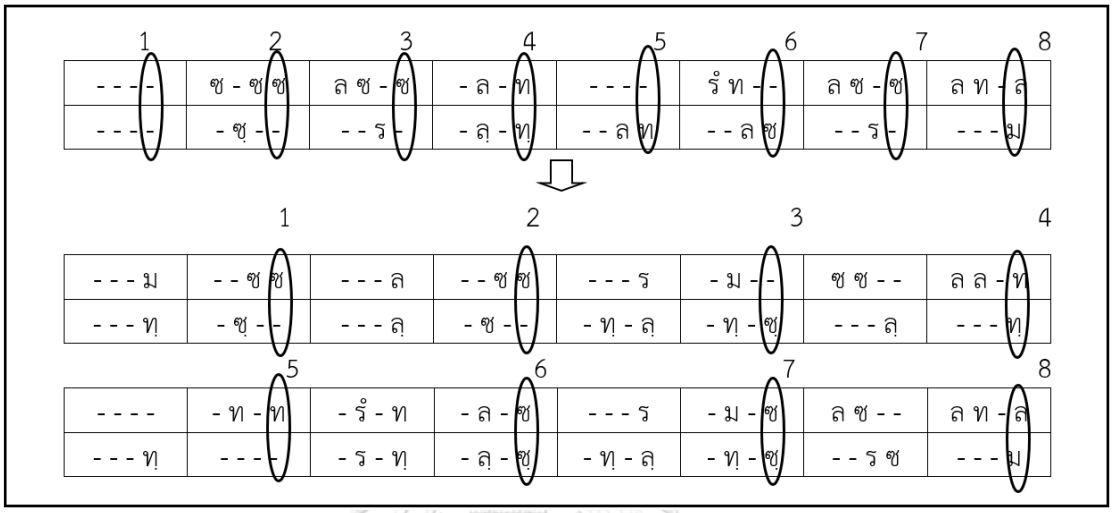
ในเพลงปัจฉิมวารกายีนี้ผู้วิจัยใช้กลวิธีการประพันธ์ทำนองแบบอัตโนมัติในชั้นเดียวขึ้นก่อน และจึงใช้วิธีประพันธ์อย่างยืด-ยุบ จากชั้นเดียวที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นเองต่อขึ้นเป็น 2 ชั้น ดังที่ได้อธิบายไว้แล้วในส่วนของโครงสร้างเพลงปัจฉิมวารกายีแต่ข้างต้น

เพลงปัจฉิมวารกายีเป็นเพลงสำเนียงไทยเพื่อสื่อถึงปกรณัมการเดินทางของเฉกอะหมัดในช่วงท้ายที่ได้มาถึงตำบลท่ากายี กรุงศรีอยุธยาอันเป็นจุดหมายปลายทาง แต่กระนั้นผู้วิจัยก็ยังมิลืมที่จะแฝงสำเนียงความเป็นเปอร์เซียอันเป็นชาติพันธุ์ของเฉกอะหมัดผ่านการประพันธ์หน้าทับกลองแขกขึ้นใหม่โดยได้แรงบันดาลใจมาจากหน้าทับมักซุมอันเป็นหน้าทับกลองที่สำคัญในดนตรีตะวันออกกลาง และโต้ตอบด้วยสำเนียงไทยกับเปอร์เซียอย่างละครึ่งวรรคในช่วงท้ายของในส่วนชั้นเดียวเพื่อสื่อถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่าง 2 เชื้อชาติ

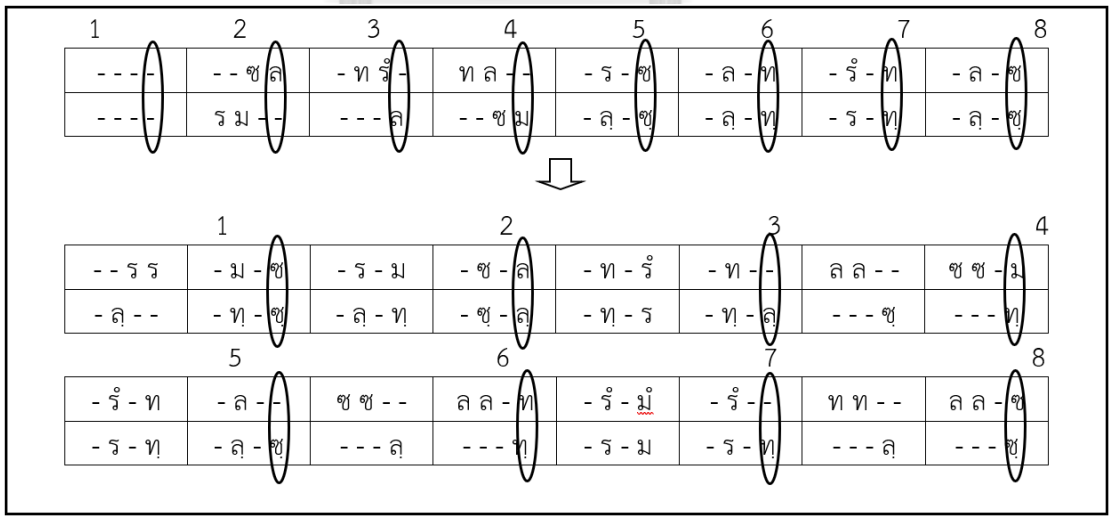
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โครงสร้างกลวิธีการสร้างสรรค์เพลงปัจฉิมวารกายี

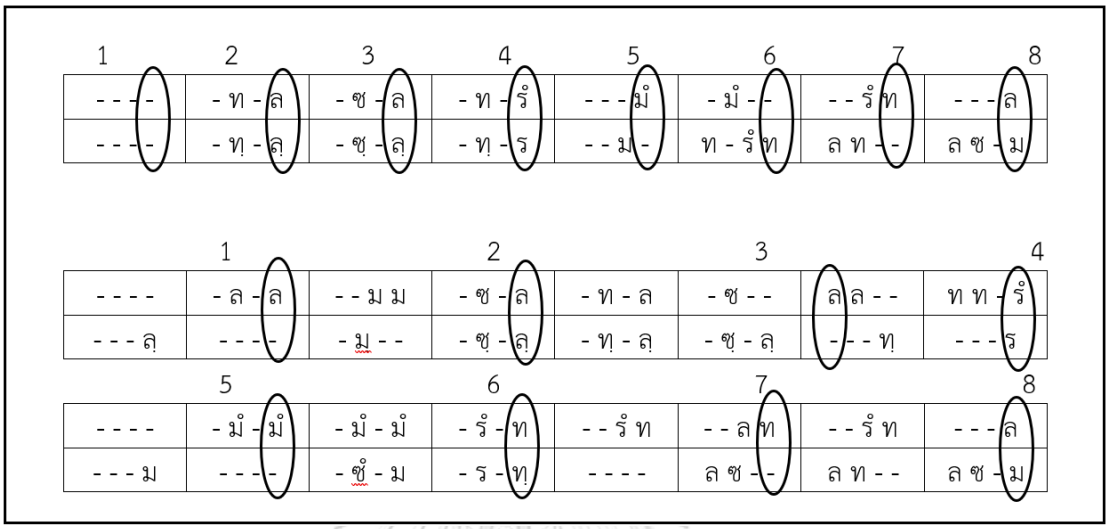
ประโยคที่ 1 ของชั้นเดียวยืดออกเป็น 2 ชั้น



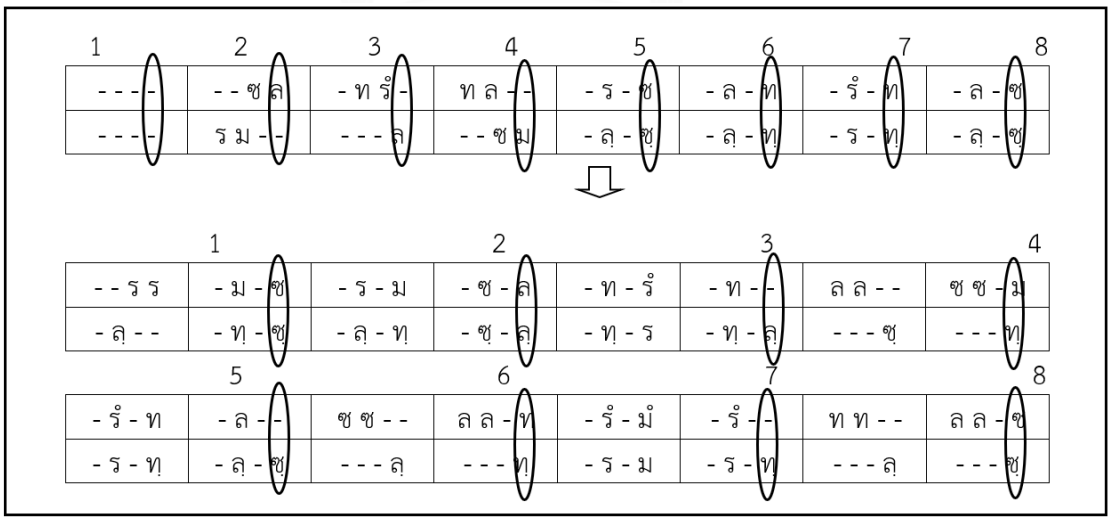
ประโยคที่ 2 ของชั้นเดียวยืดออกเป็น 2 ชั้น



ประโยคที่ 3 ของชั้นเดียวยืดออกเป็น 2 ชั้น



ประโยคที่ 4 ของชั้นเดียวยืดออกเป็น 2 ชั้น



4.2.6 การวิเคราะห์ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย

4.2.6.1 แรงบันดาลใจ

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียมีทั้งหมด 4 ทำนอง ซึ่งนอกจากจะสร้างความเป็นเอกภาพให้แก่ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: การเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา แล้วนั้น ยังเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัด สื่อเป็นนัยให้ทราบว่าเส้นทางการเดินทางในการนำเสนอนี้คือเส้นทางที่เฉกอะหมัดใช้ในการเดินทางจากเปอร์เซียมาสู่กรุงศรีอยุธยา ดังนั้นไม่ว่าการเดินทางผ่านเมืองใด ใช้สำเนียงภาษาในบทเพลงเป็นสัญญะในการเล่าเรื่อง แต่กระนั้นระหว่างบทเพลงหนึ่งไปสู่อีกบทเพลงหนึ่งก็จักต้องหวนกลับมาที่ความเป็นเปอร์เซียของเฉกอะหมัดอยู่โดยตลอด ซึ่งความเป็นเฉกอะหมัดในการสื่อความของผู้วิจัยก็คือ สำเนียงเปอร์เซียอันเป็นชาติพันธุ์ของท่านนั่นเอง ทั้งนี้เพื่อความชัดเจนและบ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัดให้ชัดยิ่งขึ้นไปอีก ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากสำเนียงการพูดภาษาฟาร์ซีของชาวอิหร่านซึ่งใช้ภาษาดังกล่าวเป็นภาษาราชการโดยระบุคำจำกัดความอันบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ความเป็นท่านเฉกอะหมัดอีก 3 ประการ ดังนี้

1.เชคฮะมัด ฟารดี ดีนดอร วะ มุตะอะเฮ็ด เฉกอะหมัดเป็นผู้มีความรู้ด้านศาสนา

2. มุญัรร็อบ วะ มุตะคัศศิศ ดารซะฟาร ฮอเย ติยอรี วะ บอซารกอนี มีความเชี่ยวชาญในด้านการเดินทางและด้านการค้า

3. มุชอเวรี ออกอฮ์ วะ ดูรอันดีช ดาร หุกูมัต วะ เดฟอ อัส เก็ชวาร นัสเด พอเดชอ บูด เป็นขุนนางผู้เชี่ยวชาญที่มองการณ์ไกลขององค์กษัตริย์และช่วยเหลือในการปกป้องอาณาจักร

เมื่อได้ภาษาฟาร์ซีแล้วจึงนำมาถอดสำเนียงการพูด ตกแต่งเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่ และสุดท้ายนำทำนองที่ได้มาตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซียตามหลักการประพันธ์เพลงสำเนียงภาษาของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2563) เพื่อบ่งบอกความเป็นเฉกอะหมัด ผู้วิจัยได้สรุปรายละเอียดของทำนองเชื่อมเปอร์เซียทั้ง 4 ในรูปตาราง ดังนี้

ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย					
สัดส่วนของบทเพลง	สาระสำคัญ	การสื่อจินตภาพ	สำเนียง	เครื่องดนตรี	เส้นทางการเดินทาง
1 .ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1-4 ท่อนที่ 1	แสดงถึงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัดด้วยการตกแต่งทำนองเป็นสำเนียงเปอร์เซียที่ว่า เชคฮะมัดฟารดี ดีนดอรวะ มุตะอะเฮ็ดเฉกอะหมัดเป็นผู้มีความรู้ด้านศาสนา	เฉกอะหมัด	เปอร์เซีย	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยเพียงออ - ขลุ่ยอู้ - กลองมอห์ - โทนมโหรี	-
2. ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1-4 ท่อนที่ 2	แสดงถึงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัดด้วยการตกแต่งทำนองเป็นสำเนียงเปอร์เซียที่ว่า มุญัรร็อบวะ มุตะคัศศิศดารซะฟาร ฮอเยติยอรี วะบอซารกอนีมีความเชี่ยวชาญในด้านการเดินทางและด้านการค้า	เฉกอะหมัด	เปอร์เซีย	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยเพียงออ - ขลุ่ยอู้ - กลองมอห์ - โทนมโหรี	-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3. ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1-4 ท่อนที่ 3	แสดงถึงความเป็นตัวตนของเฉกอะหมัดด้วยการตกแต่งทำนองเป็นสำเนียงเปอร์เซียที่ว่า มุชอเวรี ออกอฮ์ วะ ดูรอันดีช ดาร หุกูมัต วะ เดฟอ อัส เก็ชวาร นัส เด พอเดชอ บูด เป็นขุนนางผู้เชี่ยวชาญที่มองการไกลขององค์กษัตริย์และช่วยเหลือในการปกป้องประเทศ	เฉกอะหมัด	เปอร์เซีย	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยเพียงออ - ขลุ่ยอู้ - กลองมอห์ - โทนมโหรี	-
4. ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1-4 ท่อนที่ 4	ทำนองตกแต่งเพื่อเพิ่มเติมความสมบูรณ์ให้แก่ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย	เฉกอะหมัด	เปอร์เซีย	- ขิม - ซอสามสาย - กระจับปี่ - ซอด้วง - ซออู้ - ขลุ่ยเพียงออ - ขลุ่ยอู้ - กลองเปอร์เซีย - โทนมโหรี	-

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - - -	- ซ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ด	- - ร ด	- ร - ซ
- - - -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ	- ม - ร	- ด - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 3

- - - -	- ด - ร	- - ด -	- ร - ซ	- - - -	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ
- - ฟ -	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - ด	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด	ร ม ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ด ร ม ฟ	ม ร ด ท	ด ร ม ฟ	ม ร ท ด	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 2

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - (ด) -	- - - -	- ม - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- - ดำรำดำ	- ท - ซ	- - ฟ -	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ทฺ

ท่อน 3

- - (ด) -	- - - -	- ดำ - ดำ	- รำ - ซ	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ฟำ มำ รำ ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ ซำ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ดำ ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ท ดำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 3

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - - -	- ซ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ดำ	- - ซ -	- ฟ - ซ
- ฟ - ม	- ร - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 3

- - - -	- - - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ด	- - ร -	- ม - ฟ
- - - -	- - - ท	- - ด -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ฟำ มำ รำ ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ ซำ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ดำ ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ท ดำ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 4

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - (ด) -	- - - -	- ร - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ
- ซ - ล	- ท - ดˌ	- - ซ -	- ซ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- - ร -	- ด - ท

ท่อน 3

- ด - ร	- ม - ฟ	- - ซ -	- ล - ซ	- - ฟ -	- ร - ม	- - ฟ -	- ซ - ฟ
- - ม -	- ด - ร	- - ม -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ฟˌ มˌ รˌ ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ลˌ ซˌ ฟˌ ซˌ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ดˌ ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ท ดˌ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.6.2 สังคีตลักษณ์ เสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูล

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียมีทั้งหมด 4 ทำนอง แต่ละทำนองมี 4 ท่อน สามารถแจกแจงสังคีตลักษณ์ได้ตามท่อนต่าง ๆ คือ A/B/C/D/ มีรายละเอียดดังนี้

ทำนองที่ 1

A คือ ท่อน 1
B คือ ท่อน 2
C คือ ท่อน 3
D คือ ท่อน 4

ทำนองที่ 2

A คือ ท่อน 1
B คือ ท่อน 2
C คือ ท่อน 3
D คือ ท่อน 4

ทำนองที่ 3

A คือ ท่อน 1
B คือ ท่อน 2
C คือ ท่อน 3
D คือ ท่อน 4

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองที่ 4

A คือ ท่อน 1
B คือ ท่อน 2
C คือ ท่อน 3
D คือ ท่อน 4

พบเสียง และกลุ่มเสียงปัญจมูลในทำนองเชื่อมเปอร์เซีย ดังนี้

ทำนองที่ 1

ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 7	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

ทำนองที่ 2

ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 7	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองที่ 3

ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 7	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

ทำนองที่ 4

ประโยคที่ 1	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 2	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 3	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 5	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 6	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 7	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8	ด ร ม X ซ ล X	ทางเพียงออบน

4.2.6.3 การวิเคราะห์บทประพันธ์

อย่างที่ได้กล่าวแต่ข้างต้น ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์ขึ้นนี้มีทั้งสิ้น 4 ทำนองบนรากฐานแห่งหลักการและแนวคิดการประพันธ์เดียวกันทั้งหมด เพียงแต่มีการตกแต่งทำนองให้มีความแตกต่างกัน ทั้งนี้เพื่อความหลากรสในการรับฟัง แต่กระนั้นผู้วิจัยก็มิได้ทอดทิ้งจุดเด่นอันจะทำให้ทราบถึงสัญญะการเชื่อมต่อที่เป็นสัญญาณบ่งบอกให้ทราบว่าจะมีการเปลี่ยนสำเนียงภาษาตามเมืองที่เฉกอะหมัดเดินทางผ่านต่อไป ด้วยในแต่ละทำนองในท่อนที่ 1 และท่อนที่ 4 (ขึ้นต้นลงจบ) จะเป็นทำนองเดียวกันทั้ง 4 ทำนอง จะมีเพียงท่อนที่ 2 และ 3 ของแต่ละทำนองที่มีการตกแต่งให้แตกต่างกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม

เริ่มต้นวรรคท้าด้วยเสียง เร ในลักษณะลากเสียงยาวผ่านจากห้องที่ 2 มายังห้องที่ 3 ย้ำที่เสียง มี 2 ครั้ง ในลักษณะจังหวะยกตกตามปกติ ลากเสียงยาวจนหมดวรรคท้าไปจนถึงวรรครับในห้องที่ 5 ปิดประโยคด้วยกระสวนการเคลื่อนเสียงแบบเดิมที่เสียง ฟา ซอล ฟา และมี ในห้องที่ 6-8

ประโยคที่ 2

- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นสำนวนที่เชื่อมต่อมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 1 โดยรับต่อด้วยเสียง เร และ โด ตามห้องที่ 1-2 เริ่มเล่นกับจังหวะอย่างสำเนียงเปอร์เซียด้วยเสียง มี ในห้องที่ 3 ด้วยจังหวะยก และเคลื่อนเสียงต่อไปยังเสียง ฟา มี เร โด ที โดยมีเสียง โด หยุดจังหวะในห้องที่ 7 ด้วยจังหวะกึ่งยกกึ่งตก และจบประโยคด้วยเสียง ที และ โด

ประโยคที่ 3

- - - -	- ซ฻ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ด	- - ร ด	- ร - ซ฻

ประโยคที่ 3 ในวรรคท้าห้องที่ 1 เป็นการเว้นจังหวะโดยไร้ซึ่งตัวโน้ต ในห้องที่ 2 เริ่มการดำเนินทำนองด้วยโน้ตจังหวะยกที่เสียง ซอล ตามด้วยเสียง โด ในจังหวะยกของห้องเดียวกัน ทำนองเคลื่อนที่ในแนววิถีขึ้นไปยังเสียง มี ยังห้องที่ 3 เรียงเสียงต่อกันด้วยเสียง ฟา และ ซอล ตามลำดับในห้องที่ 4 เข้าสู่วรรครับด้วยการหักกลับทางวิถีจากขึ้นมาสู่ลงทั้งวรรค ไล่เรียงตั้งแต่เสียง ลา เคลื่อนมายังเสียง ซอล ในห้องที่ 5 และ เสียง ฟา กับ เสียง โด ในห้องที่ 6 ห้องที่ 7 ยังคงไล่เสียงลงมาที่ เร กับ โด แต่เปลี่ยนวิธีการดำเนินทำนองโดยเล่นกับจังหวะ ปิดประโยคด้วยเสียง เร และ ซอล ในจังหวะยกและตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 4

- - - -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ	- ม - ร	- ด - ร	- - ด -	- ท฻ - ด

ประโยคที่ 4 มีกระสวนรวมทั้งการเคลื่อนที่ของเสียงดังประโยคที่ 3 มีข้อแตกต่างกันเพียง 1 จุด คือ ห้องที่ 7 ซึ่งในประโยคที่ 4 ใช้ลักษณะการดำเนินทำนองในห้องดังกล่าวแบบกึ่งยกกึ่งตก ส่วนในห้องที่ 7 ของประโยคที่ 3 เป็นแบบกึ่งยกกึ่งตกเช่นกันแต่เพิ่มโน้ตตัวสุดท้ายของห้องเพื่อให้ลงจังหวะตกพอดีเข้าไปด้วย

ประโยคที่ 5

- - - -	- ด̣ - ร̣	- - ด̣ -	- ร̣ - ซ	- - - -	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ

เริ่มประโยคในวรรคท้าด้วยการปล่อยจังหวะในห้องที่ 1 เช่นเดิม และเริ่มดำเนินทำนองต่อในห้องที่ 2 จากเสียง โด ไปยังเสียง เร กลับมาย้ำเสียง โด อีกครั้งในห้องที่ 3 ก่อนที่จะเคลื่อนไปยังเสียง เร และหักเสียงกลับมายังวิถีลงต่อไปในห้องที่ 4 โดยลากเสียงยาวมายังวรรครับในห้องที่ 5 เคลื่อนเสียงต่อไปยังเสียง ฟา มี ฟา ซอล ลา และซอล ตามลำดับในจังหวะยกและตกเต็มทั้งห้องที่ 6, 7 และ 8

ประโยคที่ 6

- - ฟ -	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

ประโยคที่ 6 เริ่มต้นการดำเนินทำนองด้วยจังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 1 ด้วยเสียง ฟา เคลื่อนต่อมายังห้องที่ 2 ด้วยจังหวะยกตกเต็มจังหวะในห้องที่ 2 กลับมาเล่นจังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 3 และเคลื่อนที่ต่อไปยังห้องที่ 4 ด้วยจังหวะยกตกดังเดิมด้วยเสียง เร และ มี เป็นอันจบวรรคท้า เริ่มวรรครับด้วยสำนวนเช่นห้องที่ 1 และห้องที่ 3 เพียงแต่เปลี่ยนเป็นเสียง เร จากนั้นเคลื่อนที่ในแนววิถีลงมายังเสียง โด และหักกลับไปที่ เร ในห้องที่ 6 จากนั้นเคลื่อนที่ในวิถีลงโดยตลอดตั้งแต่ห้องที่ 7 จนถึงห้องที่ 8 ที่เสียง ฟา มี เร และโด ตามลำดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ด̣	ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣	ฟ̣ ม̣ ร̣ ด̣	ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣	ล̣ ซ̣ ฟ̣ ซ̣	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 7 นี้เป็นการผูกกลอนอย่างต่อเนื่องระหว่างวรรคท้าไปสู่วรรครับ ขยายความคือในวรรคท้าเป็นประโยคด้วยเสียง ด เป็นเสียงตั้งต้น จากนั้นเส้นแนวทำนองเคลื่อนที่ในลักษณะขึ้นลงสลับกันในช่วงเสียงระหว่างเสียง โด ไปยังเสียง ซอล จะเห็นได้ว่า เสียง ลา ซอล ฟา ซอล ซึ่งยังคงเป็นกลอนต่อเนื่องจากวรรคท้าได้ล้ำเข้าไปยังห้องแรกของวรรครับ (ห้องที่ 5) และลากเสียงยาวผ่านไปยังห้องที่ 6 7 และ 8 อย่างต่อเนื่อง

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ท	ด ร ม ฟ	ม ร ด ท	ด ร ม ฟ	ม ร ท ด	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 8 นี้ กระสวนการเคลื่อนที่รวมถึงวิถีของเส้นแนวทำนองของเสียงเหมือนดังประโยคที่ 7 ทุกประการ เพียงแต่เปลี่ยนเสียงในการเคลื่อนที่เท่านั้น โน้ตตัวสุดท้ายลงจบที่เสียง โด ในห้องที่ 5 ซึ่งตรงกับโน้ตเสียงแรกของบทเพลง ถือได้ว่าเป็นการลงจบโดยสมบูรณ์

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในทำนองเชื่อมที่ 1 ทุกประการ

ประโยคที่ 2

- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในทำนองเชื่อมที่ 1 ทุกประการ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- ม - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เริ่มต้นวรรคท้า ด้วยการปล่อยจังหวะให้ว่างถึง 2 ห้อง เริ่มดำเนินทำนองในห้องที่ 3 ด้วยเสียง มี ย้ำ 2 ครั้ง ก่อนที่จะเคลื่อนเสียงไปในแนววิถีขึ้นยังเสียง ฟา และซอล ในห้องที่ 4 วรรครับเริ่มต้นด้วยการเว้นจังหวะเช่นกัน เริ่มดำเนินทำนองอีกครั้งในห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 ด้วยเสียง ฟา ซอล ลา ซอล ฟา และมี

ประโยคที่ 4

- - ร -	- ด - -	- - ดำรำ	- ท - ซ	- - ฟ -	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ท฻

ในประโยคที่ 4 นี้จะสังเกตจากกลอนเพลงได้ว่า ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 นั้นยังคงมีความต่อเนื่องมาจากห้องสุดท้ายของประโยคที่ 3 ห้องที่ 3 ใช้กลวิธีการสะบัด 2 เสียงที่เสียง โด และเร เคลื่อนลงมายังเสียง ที และซอล ในห้องที่ 4 เป็นอันจบวรรคท้า เริ่มวรรครับด้วยจังหวะกึ่งยกกึ่งตกที่เสียง ฟา เคลื่อนลงมายังเสียง มี และ เร ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ปิดท่อนด้วยเสียง โด และที ในห้องที่ 8

ประโยคที่ 5

- - ด -	- - - -	- ดำ - ดำ	- รำ - ซ	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

หากสังเกตอย่างพินิจแล้วนั้นจะเห็นได้ว่า แท้จริงแล้วสำนวนกลอนของประโยคที่ 5 ยังคงไม่จบโดยสมบูรณ์ หากแต่มีการฝากลูกตกมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 4 และปล่อยจังหวะให้ว่างในห้องที่ 2 เริ่มทำนองประโยคที่ 5 ที่แท้จริงในห้องที่ 3 เป็นต้นไปด้วยเสียงโด ย้ำ 2 ครั้ง เคลื่อนขึ้นไปยังเสียง เรสูง และหักกลับลงมายังเสียงซอล ในห้องที่ 4 ลากเสียงยาวจนถึงห้องที่ 5 จากนั้นไล่เสียงในวิถีขึ้นยังเสียง มี ฟา ซอล และลา ในห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 7 และหักกลับในวิถีลงยังเสียงฟา ไล่ขึ้นยังเสียง ซอล เป็นการจบประโยค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - -	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- ร - ด	- ท฻ - ด

ประโยคที่ 6 เริ่มด้วยการลากเสียงยาวของโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 ในประโยคที่ 5 มายังห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 6 ห้องที่ 3 เริ่มด้วยเสียง ฟา ไล่ลงมาที่เสียง ต่อเนื่องมายังเสียง เร และกลับขึ้นไปยังเสียง มี ในห้องที่ 4 ลากหางเสียงยาวต่อไปยังห้องที่ 5 เข้าสู่ห้องที่ 6 ด้วยเสียง เร และมี กลับมายังเสียง เร อีกครั้งในห้องที่ 7 เคลื่อนลงมายังเสียง โด ต่อเนื่องยังเสียง ที และกลับขึ้นไปยังเสียงโด อีกครั้งในห้องที่ 8

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ฟำ มำ รำ ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ ซำ

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 7 ในทำนองเชื่อมที่ 1 ทุกประการ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ดำ ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ท ดำ

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 8 ในทำนองเชื่อมที่ 1 ทุกประการ

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในทำนองเชื่อมที่ 1 และ 2 ทุกประการ

ประโยคที่ 2

- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในทำนองเชื่อมที่ 1 และ 2 ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 3

- - - -	- ซฺ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ดำ	- - ซ -	- ฟ - ซ

ขึ้นต้นประโยคที่ 3 ด้วยการเว้นจังหวะว่างในห้องที่ 1 เริ่มเคลื่อนที่เสียงในห้องที่ 2 ที่เสียง ซอล ไปยังวิถีขึ้นที่เสียง โด ในห้องที่ 2 จากนั้นเคลื่อนที่อย่างจังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 3 ด้วยเสียง มี เคลื่อนไปยัง หา ซอล ลา ซอล ฟา และโดสูง ตามลำดับที่ปรากฏในห้องที่ 4-6 กลับมาใช้จังหวะกึ่งยกกึ่งตกอีกครั้งในห้องที่ 7 ที่เสียง ซอล ต่อเนื่องไปยังเสียง ฟา และกลับมาจบประโยคที่เสียง ซอล

ประโยคที่ 4

- ฟ - ม	- ร - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

หากสังเกตอย่างถี่ถ้วนแล้วนั้นจะพบว่า สำนวนเปิดประโยคในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 4 คือ สำนวนที่เชื่อมโยงมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 3 พิจารณาต่อไปจึงพบว่า กระสวนการเคลื่อนที่ของเสียงในประโยคที่ 4 เหมือนกับประโยคที่ 3

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ด	- - ร -	- ม - ฟ

ประโยคที่ 5 ดำเนินทำนองด้วยกระสวนจังหวะเดียวกันคือ - - - - - - - x - - x - - x – x ตลอดทั้งประโยค เพียงแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงให้มีความแตกต่างกันเท่านั้น

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ฑ	- - ด -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

การวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของเสียงและแนวคิดการประพันธ์เหมือนดังประโยคที่ 6 ในทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1 และ 2 เพียงแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงในการขับเคลื่อนเพื่อเพิ่มมิติเสียงให้แก่ท่วงทำนอง

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ดฺ	รฺ มฺ ฟฺ ซฺ	ฟฺ มฺ รฺ ดฺ	รฺ มฺ ฟฺ ซฺ	ลฺ ซฺ ฟฺ ซฺ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 7 ในทำนองเชื่อมที่ 1 และ 2 ทุกประการ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ท	ดฺ รฺ มฺ ฟฺ	มฺ รฺ ดฺ ท	ดฺ รฺ มฺ ฟฺ	มฺ รฺ ท ดฺ	- - - -	- - - -

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 8 ในทำนองเชื่อมที่ 1 และ 2 ทุกประการ

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 4

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 1 ในทำนองเชื่อมที่ 1, 2 และ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 2

- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 2 ในทำนองเชื่อมที่ 1, 2 และ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 3

- - (ด) -	- - - -	- ร - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ

ประโยคที่ 3 เริ่มด้วยเสียง เร 2 ครั้งที่ห้องที่ 3 เคลื่อนต่อไปยังเสียง มี และ ฟา ในห้องที่ 4 ใช้จังหวะกึ่งยกกึ่งตกในห้องที่ 5 ก่อนที่จะกลับมาดำเนินทำนองด้วยกระสวนทำนองดังเดิมที่ห้องที่ 6 ด้วยเสียง ฟา ซอล ปิดประโยคในห้องที่ 7-8 ด้วยเสียง ฟา มี ฟา ดังการเคลื่อนที่ของจังหวะเช่นห้องที่ 5-6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 4

- ซ - ล	- ท - ด̣	- - ซ -	- ซ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- - ร -	- ด - ท

ประโยคที่ 4 ยังคงดำเนินด้วยกระสวนจังหวะอย่างท้ายประโยคที่ 3 ด้วยเสียง ซอล ลา ที โดสูง ในแนววิถีขึ้น กลับมาใช้กระสวนอย่างห้องที่ 7-8 ในประโยคที่ 3 ดังเดิม เพียงแต่เปลี่ยนกลุ่มเสียงเท่านั้น

ประโยคที่ 5

- ด - ร	- ม - ฟ	- - ซ -	- ล - ซ	- - ฟ -	- ร - ม	- - ฟ -	- ซ - ฟ

กระสวนจังหวะในท้ายประโยคที่ 4 ยังคงติดพันมายังต้นประโยคที่ 5 ในห้องที่ 1-2 จากนั้นตั้งแต่ห้องที่ 3-8 ดำเนินทำนองด้วยกระสวนจังหวะเดียวกันทั้งหมดคือ - - x - - x - x

ประโยคที่ 6

- - ม -	- ด - ร	- - ม -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ห้องที่ 1-4 ในประโยคที่ 6 ยังคงใช้กระสวนจังหวะเดียวกันกับท้ายประโยคที่ 3 จนกระทั่งเข้าสู่ห้องที่ 5 จึงเปลี่ยนกระสวนจังหวะมาเป็น - x - x - x - x ที่เสียง ฟา มี เร และโด ในห้องที่ 4-6 และกลับมาใช้กระสวนการเคลื่อนที่แบบต้นประโยคอีกครั้งในห้องที่ 7-8 ที่เสียง โด ที และโด

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ด์	ร์ ม์ ฟ์ ซ์	ฟ์ ม์ ร์ ด์	ร์ ม์ ฟ์ ซ์	ล์ ซ์ ฟ์ ซ์	- - - -	- - - -

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 7 ในทำนองเชื่อมที่ 1, 2 และ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ท	ด์ ร์ ม์ ฟ์	ม์ ร์ ด์ ท	ด์ ร์ ม์ ฟ์	ม์ ร์ ท ด์	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหมือนดังบทวิเคราะห์ประโยคที่ 8 ในทำนองเชื่อมที่ 1, 2 และ 3 ทุกประการ

4.7.6.4 กลวิธีการประพันธ์ทำนอง

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียทั้ง 4 ทำนอง ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ซึ่งทั้ง 4 ทำนองมีวิธีการประพันธ์ดังนี้

- ประพันธ์จากสำเนียงภาษาฟาร์ซี 3 ประโยค ดังที่ได้อธิบายผังภาพแสดงกลวิธีการสร้างสรรค์ทำนองเชื่อมเปอร์เซียไว้แล้วเมื่อข้างต้น ดังนี้

1.เชคฮะมัด ฟารดี ดีนดอร วะ มุตะอะเฮ็ด เฉกอะหมัดเป็นผู้มีความรู้ด้านศาสนา

2. มุญัรร็อบ วะ มุตะคัศศิศ ดารซะฟาร ฮอเย ติยอรี วะ บอซารกอนี มีความเชี่ยวชาญในด้านการเดินทางและด้านการค้า

3. มุซอเวรี ออกอฮ์ วะ ดูรอันดีช ดาร หุกูมัต วะ เดฟอ อัส เก็ชวาร นัสเด พอเดชอ บูด เป็นขุนนางผู้เชี่ยวชาญที่มองการไกลขององค์กษัตริย์และช่วยเหลือในการปกป้องอาณาจักร

จากนั้นจึงนำนำเสียงสูงต่ำจากสำเนียงมาตกแต่งเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่ และนำทำนองฆ้องวงใหญ่นี้ตกแต่งเป็นสำเนียงเปอร์เซียต่อไปดังที่ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน กล่าวว่า *“ในการสร้างสำเนียงเพื่อสื่อความถึงสิ่งนั้น ๆ หรือเพื่อให้ได้สำเนียงนั้น ๆ เรื่องภาษาที่คนท้องถิ่นใช้ก็เป็นตัวแปรสำคัญในการที่เราจะนำสำเนียงการพูดของเขามาแต่งเพลงได้ หลักการคือการถอดสำเนียงและตกแต่งเป็นทางฆ้อง พอได้ทางฆ้องก็นำมาทำให้เป็นสำเนียงภาษาตามประสบการณ์ทางดนตรีของผู้ประพันธ์อีกที”* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2563)

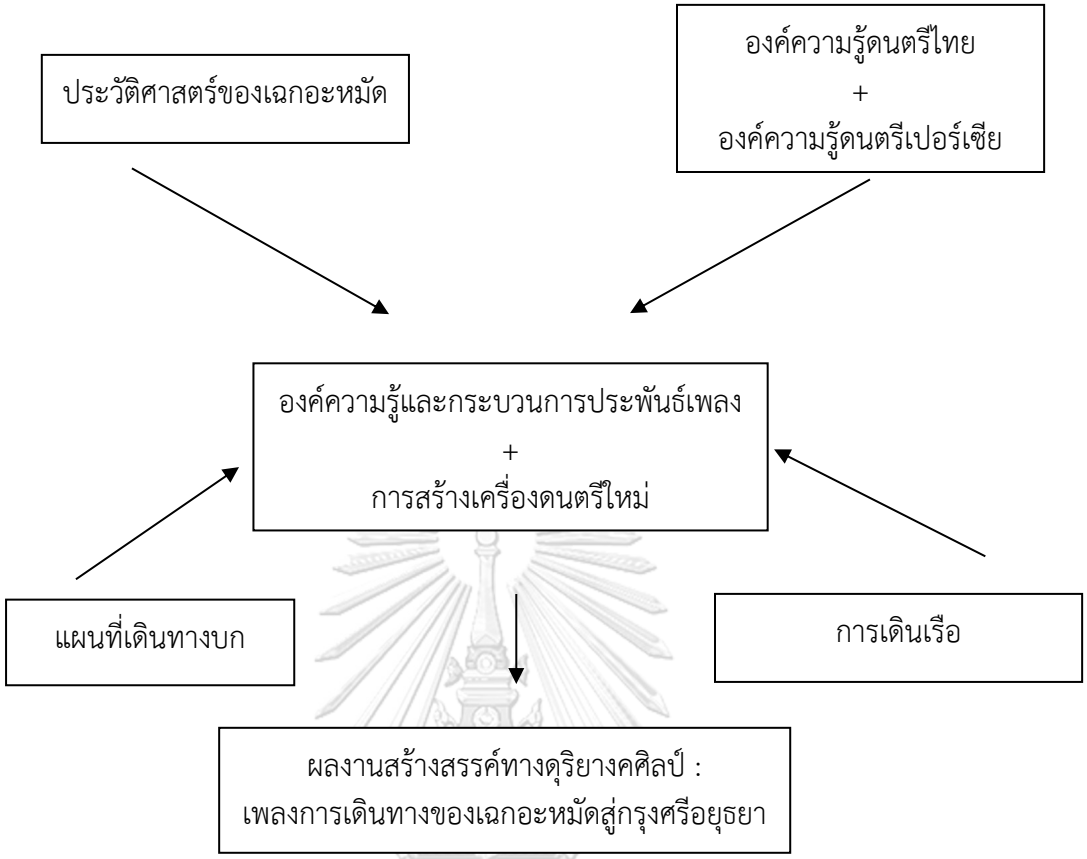
- ใช้กลวิธีการประพันธ์เพื่อสร้างสำเนียงเปอร์เซียเช่นเดียวกับเพลงปฐมคุณา

4.3 สรุปและอภิปรายผล

ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ : เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงที่ว่าด้วยเรื่องการบรรยายการเดินทางของเฉกอะหมัดโดยอาศัยข้อมูลจากผลการวิจัยผนวกกับจินตนาการของผู้วิจัยจากแนวคิดทั้ง 4 ประการคือ แนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย สื่อความผ่านมิติทางบทเพลงอันประกอบไปด้วยทำนองเชื่อมเปอร์เซีย 4 ทำนอง และบทเพลงทั้ง 5 เพลง ดังนี้

1. เพลงปฐมคุณา
2. เพลงภารตะอุดร
3. เพลงสัญจรทักษิณ
4. เพลงชลาสินธุ์พรรณนา
5. เพลงปัจฉิมวารกายี

การประพันธ์เพลงอาศัยองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ ดังนี้



แผนภาพที่ 4.8 สรุปองค์ความรู้ผลงานการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์

รูปแบบการประพันธ์เพลงเป็นไปแบบอัตโนมัติ ทั้ง 5 เพลงซึ่งประพันธ์ขึ้นโดยไร้ซึ่งต้นรากใด ๆ อาศัยแรงบันดาลใจอันอิงจากผลวิจัยเท่านั้น ประกอบกับทำนองเชื่อมทั้ง 4 ทำนอง ซึ่งผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการประพันธ์จากประโยคสรรเสริญอันแสดงถึงตัวตนของเฉกอะหมัดทั้ง 3 ประโยค ในภาษาฟาร์ซี จึงถือได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานขึ้นใหม่อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน แบ่งออกเป็นการประพันธ์ทำนองเพลง และการประพันธ์หน้าทับกลองสอดคล้องกับบุญเลิศ กร่างสะอาด (2560) ศึกษาเรื่องการสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา ที่ใช้วิธีการประพันธ์ในลักษณะเดียวกันกับผู้วิจัยในการสร้างสรรค์ทำนองเชื่อมทั้ง 4 คือการถอดความจากภาษาฟาร์ซี โดยบุญเลิศ กร่างสะอาดได้นำบทสวดชัยมงคลคาถาเป็นต้นรากในการเทียบเคียงเสียงโน้ตต่าง ๆ จากนั้นจึงนำระดับเสียงมาปรุงแต่งตามประสบการณ์และจินตนาการของตนเพื่อให้ได้ทำนองหลักต่อไป นอกจากนั้นลักษณะการประพันธ์ของผู้วิจัยบางส่วนยังสอดคล้องกับภัทระ คมขำ (2556) ศึกษาเรื่องการประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่านซึ่งได้ทำการวิเคราะห์ระดับเสียงที่เหมาะสมกับเค้าโครงของระบำซิกตุ๊ปี๊ซิก ระบำเสือขบช้าง ระบำสาวน้อยเก็บผัก

และระบำล่องน่าน แต่ปรุงขึ้นให้เหมาะสมกับแบบแผนการแบ่งมือฆ้องสำหรับเพลงเรื่องโดยอาศัยบทเพลงต้นรากคือทำนองกลองปูจาในเพลงซิกตุ๊ปี้ซิก เพลงเสือขบช้าง ในส่วนของเพลงช้าเพลงสาวน้อยเก็บผัก และเพลงล่องน่าน ในส่วนของเพลงสองไม้ เป็นแรงบันดาลใจในการประพันธ์ทำนองหลัก (ทางฆ้องวงใหญ่) ในส่วนของเพลงเร็วได้นำทำนองเพลงสาวน้อยเก็บผักและล่องน่านที่ได้รังสรรค์ขึ้นใหม่ทำการประพันธ์ในลักษณะยืด-ยุบตามหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย หลักการดังกล่าวสอดคล้องกับการประพันธ์เพลงของผู้วิจัยในบทเพลงปัจฉิมวารกายีที่ได้ประพันธ์แบบยืด-ยุบ เช่นเดียวกัน

งานสร้างสรรค์ทั้ง 2 ชิ้นนี้เป็นต้นแบบแนวคิดให้ผู้วิจัย แต่อย่างไรก็ตามการสร้างสำเนียงเปอร์เซียให้เกิดขึ้นและเป็นที่ประทับตราตรึงใจผู้ฟังซึ่งการสร้างสรรค์สำเนียงเปอร์เซียในเพลงไทยมีกลวิธี ดังนี้

1. ใช้ทางเพียงออบน (ด ร ม x ซ ล x) ทั้งหมด ทั้งนี้เพื่อให้เอื้อต่อการบรรเลงด้วยเครื่องสาย

2. ใช้เสียง โด (ด) ซึ่งเป็นโน้ตเสียงแรกในจำนวนโน้ตทั้ง 7 เสียง (ด ร ม ฟ ซ ล ท)

3. ลักษณะการร้อยเรียงของเสียงเรียงชิดเป็นกลุ่ม ๆ เป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้เป็นความประสงค์ของผู้วิจัยที่จะให้เพลงปฐมคุณามีกลิ่นอายสำเนียงแขกเปอร์เซียผสมผสานอยู่ในสำเนียงเปอร์เซีย

4. ประพันธ์โดยการใช้สัดส่วนจังหวะที่นิยมในเพลงเปอร์เซียคือ สัดส่วนจังหวะ 3/4 ในท่อนที่ 1 และ 2 เปลี่ยนสัดส่วนจังหวะจาก 3/4 เป็น 6/8 ในท่อนที่ 3 ส่วนท่อนที่ 4-7 ใช้สัดส่วนจังหวะ 4/4 ซึ่งการเปลี่ยนสัดส่วนจังหวะในเพลงอย่างหลากหลายนี้ถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของดนตรีเปอร์เซีย

5. ประพันธ์ให้เพลงออกมาในลักษณะบังคับเพื่อเอื้อให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ สามารถด้นสด (Improvisation) ได้ซึ่งการดำเนินทำนองลักษณะนี้พบมากในเพลงเปอร์เซีย

6. ร้อยเรียงการดำเนินทำนองให้มีช่วงกระตุกหรือหยุดชะงัก เพื่อสื่อถึงสำเนียงเปอร์เซียตามความนิยมของดนตรีเปอร์เซีย

การสร้างสรรค์สำเนียงอินเดียเหนือในเพลงไทยมีกลวิธี ดังนี้

1. สอดแทรกการหยุดชะงัก ช่องไฟต่าง ๆ และจังหวะยกรวมทั้งกึ่งยกกึ่งตกที่มักพบได้ในเพลงสำเนียงอินเดียเหนือ

2. ประพันธ์ให้การเคลื่อนที่ของท่วงทำนองมีความละเอียดด้วยความถี่ในการบรรเลง

3. การเคลื่อนที่ของกลุ่มเสียงมักจะมีลักษณะการเรียงชิดติดกัน

4. ใช้ประสบการณ์จากการฟังเพลงอินเดียเหนืออย่างดั้งเดิมให้มาก ตกแต่งทำนองให้มีสำเนียงอินเดียเหนือตามจินตนาการและประสบการณ์ของผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์สำเนียงอินเดียใต้ในเพลงไทยมีกลวิธี ดังนี้

1. ให้เครื่องหนังล้อกระสวนจังหวะของเครื่องดำเนินทำนอง

2. ประพันธ์ให้สำเนียงอินเดียใต้มีทำนองละเอียดน้อยกว่าสำเนียงอินเดียเหนือ

3. ใช้กลุ่มเสียงที่เรียงชิดติดกันรวมทั้งการเล่นจังหวะยก กึ่งยกกึ่งตก การหยุดชะงักและช่องไฟในการเคลื่อนที่ของทำนองเพื่อสร้างสำเนียงแขก

การประพันธ์หน้าทับกลองผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากหน้าทับมักซุมอันถือเป็นหน้าทับที่สำคัญหน้าทับหนึ่งของดนตรีตะวันออกในการประพันธ์หน้าทับกลองขึ้นใหม่ตลอดบทเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

ดุษฎีนิพนธ์การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ใช้กระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลทั้งด้านเอกสารและคำสัมภาษณ์จากผู้ทรงคุณวุฒิด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) กอปรกับแรงบันดาลของผู้วิจัยจนนำไปสู่ผลสำเร็จในการประพันธ์เพลงดังกล่าวจากแนวคิดสำคัญ 4 ประการซึ่งเป็นสาระสำคัญและสร้างแรงบันดาลใจในการประพันธ์บทเพลง ประกอบไปด้วยแนวคิดด้านภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด แนวคิดด้านเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา แนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย และแนวคิดด้านวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย ซึ่งได้ผลสรุปการวิจัย ผลการอภิปรายผล และข้อเสนอแนะดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาผ่านกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผลวิจัยตามวัตถุประสงค์พบว่า

5.1.1 ประวัติ ชาติพันธุ์ ภูมิลำเนา และเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดอันเป็นแรงบันดาลใจนำไปสู่การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

แรงบันดาลใจอันนำไปสู่การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาเกิดขึ้นจากการศึกษาผ่านแนวคิดเชิงประวัติศาสตร์และสังคมของเฉกอะหมัด 4 ประการ ดังนี้

- ภูมิลำเนาถิ่นกำเนิดของเฉกอะหมัด (เมืองกูน อาณาจักรเปอร์เซีย)
- เส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา (เริ่มต้นเดินทางบกสันนิษฐานว่าใช้อูฐเป็นสัตว์พาหนะจากเปอร์เซียที่เมืองกูน มาแชด เฮรัต คาบูล เข้าสู่เขตการปกครองของจักรวรรดิโมกุล อินเดีย ผ่านเมืองละฮอร์ เดลี ไฮเดอราบัด มะสุลิปะตัม เดินทางน้ำโดยเรือโดว์จากมหาสมุทรอินเดียมุ่งหน้าสู่ทะเลอันดามัน เข้าสู่เขตการปกครองของสยามผ่านเมืองมะริด ตะนาวศรี กุยบุรี เพชรบุรี บางกอก และกรุงศรีอยุธยาอันเป็นจุดหมายปลายทาง)
- วัฒนธรรมดนตรีเปอร์เซีย
- วัฒนธรรมดนตรีอินเดีย

5.1.2 การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ประกอบด้วย ทำนองเชื่อมเปอร์เซีย 4 ทำนอง และ 5 บทเพลงอันเป็นสัญญะสื่อความในการเล่าเรื่องการเดินทางของเฉกอะหมัดบนฐานของการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก โดยเริ่มต้นจากเกริ่นกลองเปอร์เซีย อุปมาดังการแสดงการคารวะเฉกอะหมัดด้วยความเคารพ และเปรียบดังการขอพรจากพระเจ้าเพื่อให้การเดินทางเป็นไปโดยสวัสดิภาพ เข้าสู่เพลงปฐมคุณา อันสื่อถึงการเดินทางจากเมืองกูนไปยังเมืองละฮอร์ด้วยกลิ่นอายของสำเนียงเพลงเปอร์เซียและเชื่อมต่อด้วยทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1 ต่อเนื่องยังเพลงภารตะอุดร สื่อจินตภาพถึงการเดินทางเข้าสู่เมืองเดลีด้วยสำเนียงอินเดียเหนือและเชื่อมต่อด้วยทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 2เพลงสัญจรทักษิณ สื่อถึงการเดินทางจากเมืองไฮดาราบัดไปยังเมืองมัสสุลิปะตัมด้วยสำเนียงอินเดียใต้และเชื่อมต่อด้วยทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 3 เพลงชลาสินธุ์พรรณนา สื่อจินตภาพถึงการเดินทางน้ำจากท่าเรือมัสสุลิปะตัม อินเดียใต้เคลื่อนเข้าสู่สยามประเทศ ด้วยสำเนียงอินเดียใต้และไทย โดยแบ่งเพลงออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 แสดงจินตนาการในการเริ่มต้นเดินทางน้ำ ช่วงที่ 2 สื่อความถึงการผจญภัยธรรมชาติกลางท้องทะเลอันกว้างใหญ่ ด้วยสำเนียงอินเดียใต้ ช่วงที่ 3 แสดงการเคลื่อนที่เข้าใกล้ฝั่งสยามและเชื่อมด้วยทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 4 และเพลงปัจฉิมวารกายี ด้วยสำเนียงไทย สื่อจินตภาพถึงการสิ้นสุดการเดินทางโดยสวัสดิภาพ ณ ตำบลท่ากายี กรุงศรีอยุธยา สยามประเทศ ด้วยสำเนียงเพลงอย่างไทย โดยยึดการประพันธ์แบบอัตโนมัติ สร้างสรรค์ผลงานขับเคลื่อนผ่านแนวคิดคุณค่าเชิงประวัติศาสตร์และสังคมของเฉกอะหมัดอันเป็นแรงบันดาลใจนำไปสู่ผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ทั้ง 5 เพลงตามที่ได้นำเสนอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.1.3 การสร้างองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

การสร้างองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา ดำเนินการในกรอบขั้นตอนทั้ง 6 ข้อ ได้แก่ 1. การออกแบบกรอบแนวคิดของบทเพลง (Concept Design) 2. การสร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่: กลองมอห์ (ماه) 3. การออกแบบรูปแบบวงดนตรี 4. การออกแบบโครงสร้างของบทเพลงและการสร้างสรรค์บทเพลง 5. การกำหนดอัตราจังหวะและหน้าทับ และ 6. การตั้งชื่อเพลง

นอกจากกระบวนการสร้างสร้างสรรค์บทเพลงอันนำไปสู่การองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์แล้วนั้น การสร้างสำเนียงภาษาเปอร์เซีย อินเดียเหนือ และอินเดียใต้ในเพลงไทย ถือเป็นสาระสำคัญขององค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยา

การสร้างสำเนียงเปอร์เซียในเพลงไทยจะกำหนดให้การเคลื่อนที่ของเสียงอย่างชิดติดกันเพื่อสื่อถึงกลิ่นอายของความเป็นเปอร์เซีย ดำเนินทำนองในลักษณะบังคับทางเพื่อเอื้อต่อการด้นสด (Improvisation) ใช้สัดส่วนจังหวะที่หลากหลายในบทเพลงโดยเฉพาะสัดส่วนจังหวะ 3/4 6/8 และ 4/4 ซึ่งเป็นสัดส่วนจังหวะที่นิยมในเพลงเปอร์เซียแบบดั้งเดิม และร้อยเรียงทำนองให้มีการกระตุกและหยุดชะงักของจังหวะเพื่อสื่อถึงลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงอย่างเพลงเปอร์เซียแบบดั้งเดิม

การสร้างสำเนียงอินเดียในเพลงไทย (ความแตกต่างระหว่างสำเนียงอินเดียเหนือกับอินเดียใต้) จะสอดแทรกการหยุดชะงัก ช่องไฟต่าง ๆ และจังหวะยกรวมถึงจังหวะกึ่งยกกึ่งตกที่มักพบได้ในเพลงสำเนียงอินเดียเหนือและอินเดียใต้ ให้การเคลื่อนที่ของท่วงทำนองมีความละเอียดด้วยความถี่ในการบรรเลงโดยให้สำเนียงอินเดียเหนือละเอียดกว่าอินเดียใต้ การเคลื่อนที่ของกลุ่มเสียงมักจะมีลักษณะเรียงชิดติดกัน และกำหนดให้เครื่องหนังล้อกระสวนการเคลื่อนที่เช่นเครื่องดำเนินทำนอง

5.2 ข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์: เพลงการเดินทางของเฉกอะหมัดสู่กรุงศรีอยุธยาเป็นการนำเสนอโดยยึดประเด็นการเดินทางของเฉกอะหมัดเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้นยังมีเรื่องราวอันน่าสนใจที่ควรศึกษาเพื่อเป็นฐานความรู้อันนำไปสู่แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงไทยอีกมากเป็นจินตภาพในการสร้างสรรค์งานเพลงต่อ ๆ ไปอันได้แก่

5.2.1 การประพันธ์บทเพลงเกี่ยวกับอูฐโดยเฉพาะเพลงปลอบโยนอูฐในระหว่างการเดินทางและทำงานหนักในกองคาราวานสัญจรค้าขายสินค้าในแดนไกล

5.2.2 การประพันธ์บทเพลงเกี่ยวกับประวัติชีวิตของเฉกอะหมัดสมัยรับราชการอยู่ในกรุงศรีอยุธยา

บรรณานุกรม

กัณฑาทิพย์ สิงหะเนติ. (2558). *เจ้าจอมก๊กออ.* พิมพ์ครั้งที่ 4 (ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง.

กัลยา เกื้อตระกูล. (2552). *ต้นตระกูลขุนนางสยาม.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: ยิปซี.

กาญจนา แก้วเทพ. (2542). *การวิเคราะห์สื่อ : แนวคิดและเทคนิค.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรส โพรดักส์.

กิติมา อมรทัต และไรน่าน อรุณรังสี. (2546). *ความสัมพันธ์อิหร่าน-ไทย ทางด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม.* ศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่าน ประจำกรุงเทพฯ.

กิติมา อมรทัต. (2538). *เจ้าพระยาบวรราชนายกกับประวัติศาสตร์สยาม.* กรุงเทพมหานคร: ศูนย์วัฒนธรรมสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่าน กรุงเทพฯ.

โกมารกุล มนตรี, พระยา และ เสลา เรขะรุจิ. (2546). *เฉกอะหมัดและต้นสกุลบุนนาค.* พิมพ์ครั้งที่ 4. นนทบุรี: โสภณการพิมพ์.

โกมารกุลมนตรี,พระยา. (2512). *เฉกอะหมัด.* พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงชลาไลยไกยกล ณ เมรุวัดประยูรวงศาวาส.

จักรพันธุ์ กังวาฬ, และคณะ. (2550). *กรุ่นกลิ่นอารยธรรมเปอร์เซียในเมืองสยาม.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ. (2550). *ดนตรีในวัฒนธรรมอิสลาม : กรณีศึกษา ชุมชนบ้านครัว.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. (2546). *ขุนนางกรมท่าขวา การศึกษาบทบาทและหน้าที่ในสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2153-2435.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2547). *เจ้าเซ็น ชีอะห์ในสยามประเทศ.* กรุงเทพมหานคร: บริษัทออฟเซ็ทพลัส จำกัด.

_____. (2547). เฉกอะหฺมัด ปฐมบทของขุนนางตระกูลบุนนาค. *วารสารศิลปวัฒนธรรม.*ปีที่ 25 ฉบับที่ 5 (มีนาคม 2547): 94-105.

_____. (2550). ขุนนางกรมท่าขวา พ่อค้ามุสลิม ควบคุมการค้าทะเลอันดามันให้ราชอาณาจักรสยาม. *มติชน.* ปีที่ 30 (กันยายน พ.ศ. 2550): 37-38.

_____. (2561). *อยุธยาและเอเชียใน สำเภากษัตริย์สุลัยมาน ภาพสะท้อนโลกตะวันออกในบันทึกการเดินทางของชาวเปอร์เซียคริสต์ศตวรรษที่ 17.* รายงานการวิจัย, ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉัตรติยา เกียรตินาวี. (2560). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด พระนางจามเทวี.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). *ดนตรีอินเดีย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2545). *สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยมกับการศึกษารัฐศาสตร์.* กรุงเทพฯ: วิภาษา.

ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม. (2551). *สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สร้างสรรค์บุ๊คส์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2552). การแพร่กระจายของดนตรีอาหรับ-เปอร์เซียในดนตรีไทย. *วารสารเพลงดนตรี.* ปีที่ 15 ฉบับที่ 4 (ธันวาคม 2552): 42-47.

ดิเรก กุลสิริสวัสดิ์. (2545). *ความสัมพันธ์ของมุสลิมทางประวัติศาสตร์และวรรณคดีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มติชน.

โดม สว่างอารมย์. (2540). *ศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. (2513). *แสดงกิจจานุกิจ.* พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.

ธิดา สาระยา. (2554). *ประวัติศาสตร์มหาสมุทรอินเดีย.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

ธนพล ตรงในธรรม. (ม.ป.ป). ม้าอารเบียน. แหล่งที่มา: *www.arabianhorses.org.* สืบค้น 7 กันยายน 2563.

นพพร ประชากุล. (2552). *ยอกอักษร ย้อนความคิด.* กรุงเทพฯ: พิมพ์ลักษณ์.

บงกฎ เขียนเจริญ. (2547). *การวิเคราะห์เพลงเถาของครูน้ำว้า รมโพธิ์ทอง.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

บุญเลิศ กร่างสะอาด. (2560). *การสร้างสรรค์เพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง เรื่องชัยมงคลคาถา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ป. บุนนาค. (2555). วรรณกรรมงานศพ (48) “เฉกอะหมัด”. *สยามรัฐ สัปดาห์วิจารณ์.* ปีที่ 59 ฉบับที่ 39 (วันศุกร์ที่ 15 - วันพฤหัสบดีที่ 21 มิถุนายน 2555): 49.

ปกรณ์ ทรงม่วง. (2539). *การวิเคราะห์พงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ.* วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต.วิชาเอกประวัติศาสตร์ไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ปริญญา ปานนพภา. (2559). *ดนตรีวิถีมุสลิมไทย กรณีศึกษา วงดนตรีนาเซบร่วมสมัย คณะเบบี้อาราเบีย ชุมชนสะและน้อย อ่อนนุช 54 กรุงเทพมหานคร.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปเรตร์ อรรถวิภัชน์. (2553). *จากเฉกอะหมัดถึงเจ้าพระยาจักรีศรีองครักษ์บทบาทของขุนนางแขกต่อแผ่นดินสยาม. เมืองโบราณ.* ปีที่ 36 ฉบับที่ 1 (ม.ค.-มี.ค. 2553) 115.

พงศพิชญ์ แก้วกุลธร. (2558). *การศึกษาวิธีการประพันธ์และวิธีการบรรเลงเพลงเดี่ยวระนาดเอกของพันโทเสนาะ หลวงสุนทร.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พนิดา สงวนเสรีวานิช. (2537). เปิดปูมประวัติ เฉกอะหมัด ศึกษาประวัติศาสตร์สังคมจากสำนึกคนในตระกูล. *วารสารศิลปวัฒนธรรม.* ปีที่ 15 ฉบับที่ 9 (กรกฎาคม 2537): 22.

พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์. (2561). *วัฒนธรรมฮาลาล: การพัฒนาวัฒนธรรมทางด้านดนตรีอนาชีดของชาวมุสลิมในกรุงเทพมหานคร*. รายงานการวิจัย. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

พลับพลึง คงชนะ จินดา จำเริญ และสาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง. (2551). *อิหร่าน ภูมิลักษณ์ ประชาชน และวัฒนธรรม.* กรุงเทพมหานคร: สถาบันเอเชียและแปซิฟิกศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ศูนย์วัฒนธรรม สถานเอกอัครราชทูตสาธารณรัฐอิสลามแห่งอิหร่าน.

พวงนิล คำปังสุ์. (2555). *ทางสายไหม.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: หน้าต่างสู่โลกกว้าง.

พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิทยา บุนนาค. (2557). *ปฐมจุฬาราชมนตรี จากเปอร์เซียถึงกรุงศรีอยุธยา*. กรุงเทพฯ: ชมรมสายสกุลบุนนาค.

เพลิง ภูผา. (2560). ข้าราชบริพารและหมู่บ้านชาวต่างประเทศในแผ่นดินอยุธยา. กรุงเทพมหานคร: สยามความรู้.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. (2542). *การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ภัทระ คมขำ. (2556). *การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาสกร วงศ์ตาวัน. (2561). *นานาชาติในแผ่นดินอยุธยา ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์สยามกับตะวันตก.* พิมพ์ครั้งที่ 1. นนทบุรี: ศรีปัญญา.

มนตรี ตราโมท. (2545) *ดุริยสาส์น ของนายมนตรี ตราโมท*. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทยจำกัด(มหาชน).

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์.

โรม บุนนาค. (2555). *บันทึกแผ่นดิน ชุด หลายชีวิตในประวัติศาสตร์ เล่ม 1.* กรุงเทพมหานคร: สยามบันทึก.

วสันต์ จันทร์เทพ. (ม.ป.ป.). ความลับของอูฐ เรือแห่งทะเลทราย. *CAMEL IN DESERT*. แหล่งที่มา: http://pirun.ku.ac.th/~b521030189/youknow.html. สืบค้น 16 เมษายน 2563.

วัฒนา ภาคสถาพร. (2560). *เรื่องเล่าและตำนานอยุธยา: อาณาจักรสยามสมัยรุ่งเรือง.* นนทบุรี: ศรีปัญญา.

วรพจน์ วิเศษศิริ และศิริพร ดาบเพชร. (2557). *เขตการปกครองสมัยกรุงศรีอยุธยา.* The national and International Graduate Research Conference Graduate School Khon Kaen University Thailand and Universitas Muhammadiyah Yogyakarta Idonesia.

ศุกรีย์ สะเร็ม. (ม.ป.ป.). *ชาติพันธุ์มุสลิมในประเทศไทย.* แผ่นป้ายความรู้จัดแสดงในศูนย์การเรียนรู้มุสลิม โรงเรียนอิสลามวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร.

สกุลบุนนาค. (2542). *ชมรมสายสกุลบุนนาค*. กรุงเทพฯ: ชมรมสายสกุลบุนนาค.

สรณี วงศ์เบี้ยสัจจ์. (2544). *วาทกรรมโฆษณาการท่องเที่ยว : ภาพแทนตัวตนและความเป็นไทย.* เชียงใหม่: ภาควิชาภาษาอังกฤษคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สำราญ เกิดผล. (ม.ป.ป.). หลักการประพันธ์เพลงไทย. *อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนายสำราญ เกิดผล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. 2548.* นนทบุรี: หจก. หยินหยาง การพิมพ์.

สิริ ตั้งตรงจิตร. (2533). *เจ้าพระยาบวรราชนายก เฉกอะหฺมัด.* พิมพ์เนื่องในโอกาสพิธีเปิดป้ายชีวประวัติและศาลาอนุสรณ์เจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหฺมัด).

สุดารา สุจฉายา. (2547). ประวัติศาสตร์เก็บตกที่อิหร่าน (เปอร์เซีย) ย้อนรอยสายสัมพันธ์จากยุคสุวรรณภูมิถึงปัจจุบัน. *วารสารศิลปวัฒนธรรม.* ปีที่ 25 ฉบับที่ 5 (มีนาคม 2547): 76-92.

สุทัศน์ ยกส้าน. (2549). *อูฐ : สำเภาทะเลทราย*. แหล่งที่มา: https://mgronline.com/science/detail/9490000126271. สืบค้น 16 เมษายน 2563.

เสนาะ หลวงสุนทร. (ม.ป.ป.) *การประพันธ์เพลงไทย.* เอกสารประกอบการสอนวิชาการประพันธ์เพลงไทย กองดุริยางค์ทหารบก.

สุภาพรรณ พลอยบุษย์. (2547). *การศึกษาดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็น. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต*. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์. (2553). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด 12 นักษัตร.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สรายุทธ์ โชติรัตน์. (2561). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์บทเพลงชุด พุทธเจดีย์ทวารวดีศรีนครปฐม.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. (2561). *การสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ ชุด สัตว์หิมพานต์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาลี เสือสมิง. (2552). *ลักษณะพิเศษของอูฐ.* แหล่งที่มา: http://fariddorkpla.blogspot.com/2009/06/blog-post.html. สืบค้น 16 เมษายน 2563.

เอกราช มูเก็ม. (2549). *จุฬาราชมนตรี : ประวัติศาสตร์ผู้นำไทยมุสลิม.* พิมพ์ครั้งที่ 1.กรุงเทพมหานคร: สยามความรู้.

อังคณา ใจเหิม. (2554). *การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อดุลย์ มานะจิตต์. (2552). *อิหร่าน จากจักรวรรดิสู่รัฐอิสลาม.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิกายาและสำนักพิมพ์อัลหุดา ร่วมกับ ศูนย์วัฒนธรรมสถานเอกอัครราชทูต สารธารณรัฐอิสลาม แห่งอิหร่าน.

หนังสือภาษาอังกฤษ

Azadehfar, Mohammad Reza. (2004). *Rhythmic Structure in Iranian Music.* Department of Music. The University of Sheffield.

Bradford, Alina. (n.d.). *Camel : Fact, Type and Picture*. From : http://www.livescience.com/27503-camels.html. 16 April 2020.

Briggs, Philip. (n.d.). *Dhows of the swahili coast*.

Burningham, Nick. (2006). *Baghla, Ghanja and Kotia: Distinguishing the Baghla from the Suri Ghanja and the Indian Kotia*.

Caton, Margaret. (2002). *The Garland Encyclopedia of World Music: The Middle East.* New York: Routledge.

C.F. Volney. (1822). *Voyage en Egypte et en Serie.* Paris: Bossange Freres.

Comick, Mac. (n.d.). *Medieval ships: Transition and influences*. The Nautical Archaeology Society 105-107.

Doubleday, Veronica. (1999). *The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments and Power.* Ethnomusicology. 43(1): 101-134.

De Saussure, Ferdinand. (1974). *Course in General Lingustics. In Gottdiener*. Fontana: Collins.

During, Jean , Mirabdolbaghi, Zia and Safvat, Dariush. (1991). *The Art Of Persian Music.* Washington DC.

Ewen, Stuart, Ewen, Elizabeth. (2009). *Typecasting : On the Arts and Sciences of Human Inequality.* First Edition. Seven Stories Press.

Gottdiener, Mark. (1995). *Postmodern Semiotics Material Culture and the Forms of Postmodern Life.* Blackwell Pub.

H. Yule. (1903). *Dhows.* London.

Jenkins, Jean and Olsen, Poul Rovsing. (1976). *Music And Musical Instruments In The World Of Islam*. World of Islam Festival Publishing Company.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Russell, Alexander. (1794). *The Natural History of Aleppo.* London: G.G. and J. Robinson.

Villiers, A.J.. (1948). *Some Aspects of the Arab Dhow Trade*. Middle East Journal. 2 October 1948.

รายการสัมภาษณ์

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563.

_____. สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563.

_____. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2563.

_____. สัมภาษณ์, 14 สิงหาคม 2563.

_____. สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2563.

_____. สัมภาษณ์, 24 ตุลาคม 2563.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2563.

_____. สัมภาษณ์, 7 กันยายน 2563.

ชาตรี นนทเกษ. สัมภาษณ์, 11 เมษายน 2563.

ชาตรี อบนวล. สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563.

ชัยภัค ภัทรจินดา. สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2563.

เตช บุนนาค. สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563.

ทำเนียบ แสงเงิน. สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563.

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. สัมภาษณ์, 2 เมษายน 2563.

บริพัตร ศิริอรุณรัตน์. สัมภาษณ์, 20 กรกฎาคม 2563.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. สัมภาษณ์, 24 สิงหาคม 2563.

ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์. สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2563.

พิชิต ชัยเสรี. สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2563.

พิทยา บุนนาค. สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2563.

_____. สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2563.

ภัศน์พร บัวคลี่ตระกูล. สัมภาษณ์, 12 ตุลาคม 2563.

มะฮ์ดีย์ ฮาซันคอนีย์. สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2563.

_____. สัมภาษณ์, 5 พฤศจิกายน 2563.

มิตร ดาราฉาย. สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563.

ยะยาห์ วงษ์มะเซาะ. สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2563.

ศุกรีย์ สะเร็ม. สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563.

ศราวุธ พิชัยรัตน์. สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม 2563.

เสนาะ หลวงสุนทร. สัมภาษณ์, 15 เมษายน 2563.

สันติ เสือสมิง. สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2563.

_____. สัมภาษณ์, 4 เมษายน 2563.

รูปภาพ

“แขกฮ่อ/หุย” รูปภาพ.
https://supchina.com/2019/09/27/chinese-crackdown-on-islam-reaches-henan/

“แขกอาหรับ” รูปภาพ.
https://edition.cnn.com/2015/04/01/middleeast/saudi-arabia-fast-facts/index.html

“แขกมลายู” รูปภาพ.
http://lek-prapai.org/home/view.php?id=137

“แขกจาม” รูปภาพ.
https://th.wikipedia.org/wiki/ham-Muslims-Cambodian.JPG

“แขกหรุ่ม” รูปภาพ.
http://mytimesblog.blogspot.com/2010/08/turkish-people-are-lovely-but.html

“แขกเปอร์เซีย” รูปภาพ.
https://nationalinterest.org/feature/sanctions-relief-can-empower-the-iranian-people-13298

“แขกมะหง่น” รูปภาพ.
https://www.quora.com/Under-which-ruler-was-the-Mughal-Empire-the-strongest

“คาร์มานเช่ (Karmanche)” รูปภาพ.
The art of Persian music

“เจ้าพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด)” รูปภาพ.
http://www.bunnag.in.th/activities_detail.php?id=52

“เจิ้งเหอ มุสลิมชาวจีน” รูปภาพ.
http://finance.hcu.ac.th/?p=2927

“ซานตูร์ (Santur)” รูปภาพ.
The art of Persian music

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ดาฟ (Daf)” รูปภาพ.
The art of Persian music
“ตัวอย่างแสดงการเปล่งเสียงจังหวะและเสียงขับลำนำในลักษณะควบคู่ไปพร้อมกัน” รูปภาพ.
Rhythmic Structure in Iranian Music
“ตาร์ (Tar)” รูปภาพ.
The art of Persian music
“ตานปุระ” รูปภาพ.
ดนตรีอินเดีย
“ตับบล้า” รูปภาพ.
ดนตรีอินเดีย
“เนย์ (Ney)” รูปภาพ.
The art of Persian music
“บันซูรี” รูปภาพ.
http://ninadbansuri.blogspot.com/2016/03/how-to-play-bansuri.html
“แผนที่กรุงศรีอยุธยาฉบับพระยาโบราณราชธานินทร์ พ.ศ.2469 แสดงที่ตั้งของทุ่งแขก โคกแขก
บ้านกายี และท้ายคู” รูปภาพ.
แขกเจ้าเซ็น ชีอะห์ในประเทศไทย
“แผนที่แสดงที่ตั้งเมืองกุม (Qom)” รูปภาพ.
https://www.infoplease.com/atlas/middle-east/iran-map
“แผนที่แสดงที่ตั้งเมืองเฮรัท คาร์บู และละฮอร์ ในช่วงศตวรรษที่ 16” รูปภาพ.
https://www.destinationiran.com/history-safavids-iran-conversion-to shiism.htm
“แผนที่แสดงเมืองท่าสำคัญในช่วงศตวรรษที่ 16 - 18 (บันดาร์ อับบาส (Bandar Abbas)
มาสุลีปะตัม (Masulipatnam) และอยุธยา (Ayutthaya) ที่หมู่บ้านฮอลันดา จังหวัด
พระนครศรีอยุธยา” รูปภาพ.
วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์
“แผนที่แสดงเส้นทางการค้าในช่วงศตวรรษที่ 16-17” รูปภาพ.
จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์
“แผนที่แสดงอาณาจักรโกลคอนด้า (Golconda) ในที่ราบสูงเดคข่าน ศตวรรษที่ 17 (The Deccan in the
17th century)” รูปภาพ.
http://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_the_Deccan_17th_century.jpg
“แผนที่อาณาเขตกรุงศรีอยุธยาแสดงที่ตั้งของเมืองมะริด (Mergui) และเมืองตะนาวศรี (Tenasserim)”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพ.
https://www.britannica.com/place/Ayutthaya-kingdom-Thailand
“ภาพวาดแขกในราชวงศ์โมกุลหรือที่เข้าใจกันว่า แขกมะหง่น” รูปภาพ.
https://www.ancient-origins.net/history-famous-people/mughal-empire-0010922
“ภาพวาดของชาวตะวันตกแสดงทัศนียภาพของเปอร์เซียราวศตวรรษที่ 16-17 อันปรากฏอูฐเป็นสัตว์พาหะที่สำคัญของชาวเปอร์เซีย” รูปภาพ.
จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์
“ภาพวาดพิธีเจ้าเซ็น” รูปภาพ.
http://scaasa.org/?p=2923
“ม้าอารเบียน (Arabian Horse)” รูปภาพ.
https://www.prohorse.com.au/blogs/pa/arabian-horse
“มันชิระ” รูปภาพ.
https://www.indiamart.com/proddetail/classical-manjira-4950451688.html
“มริทังค์” รูปภาพ.
ดนตรีอินเดีย
“ระยะห่างในระบบเสียงของดนตรีอินเดียหรือเอเชียตะวันออกและระบบเสียงของดนตรีเปอร์เซียและอาหรับ” รูปภาพ.
The Art of Persia Music
“เรือโกเตีย (Kotia)” รูปภาพ.
https://www.naval-encyclopedia.com/medieval-ships/
“เรือโดว์ (Dhow)” รูปภาพ.
https://www.brighthubengineering.com/marine-history/57371-what-are-dhows/
“เรือบะติล (Batil)” รูปภาพ.
https://www.researchgate.net/figure/kotia-model-c-BatilIt-is-another-commonly-used-ship-in-medieval-period-It-is-20mx6m_fig11_331968769
“ลา (Donkey)” รูปภาพ.
https://www.britannica.com/animal/donkey
“ล่อ (Mule)” รูปภาพ.
https://animals.net/mule/
“วิจิตรวีณา” รูปภาพ.
ดนตรีอินเดีย

Chulalongkorn University

“วิทยาธรแขกมัวร์ จิตรกรรมสมัยอยุธยา วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี” รูปภาพ.
https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=slight06&group=3&month=10-2012&date=20

“เวนู” รูปภาพ.
ดนตรีอินเดีย

“สัญลักษณ์การบันทึกโน้ตแทนเสียงของฆ้องวงใหญ่” รูปภาพ.

“สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูนสู่อยุธยา เส้นทางที่ 1” รูปภาพ.
วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

“สันนิษฐานเส้นทางการเดินทางของเฉกอะหมัดจากเมืองกูนสู่อยุธยา เส้นทางที่ 2” รูปภาพ.
วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

“สรัสวตีวีณา” รูปภาพ.
ดนตรีอินเดีย

“สุสานพระยาบวรราชนายก (เฉกอะหมัด) ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา” รูปภาพ.
วงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

“อูฐในจิตกรรมเปอร์เซีย” รูปภาพ.
จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์

“อูฐหนอกเดียว (Dromedary)” รูปภาพ.
http://alisanswers.com/index.php/2017/12/24/christmas-camel-domedary/

“อูด (Ud)” รูปภาพ.
https://goirantours.com/music-of-iran/

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกริ่นกลองมอห์

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - ดดด	- - - -	- - - ท	- - - ท	- ท - ท	- ท - ท	ทท ท ท	ทท ท ท

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - ดดด	- - - -	- - - ท	- - - ท	- ท - ท	- ท - ท	ทท ท ท	ทท ท ท
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	- - ดดด	- - - -	- - - ท	- - - ท	- ท - ท	- ท - ท	ทท ท ท	ทท ท ท

ท่อน 1

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	(ท)(ท)(ท) ด	- - - -	- ท - -	- - - ท	- - - -	- ท - -	- ด - ท	- ท ท ท
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	- - - ด	- - - -	- ท - -	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ท	- - - -

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด

ท่อน 2

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- (ด) - ด	- - ด -	- ท - ท	- - ท -	- ด - ด	- - ด -	- ท - ท	- - ท -
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	- - ดดด	- - - ด	- - - -	- - ท -	- ท ท ท	- - - ท	- - ดดด	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด

ท่อน 3

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - ด ด	- ท - ด	- - ด ด	- ท - ด	- - ด ด	- ท - ด	- - ด ด	- ท - ด
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- - - ดด	- ช - -	- ช - -	- ช - -	- - - ดด

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด

ท่อน 4

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - - ด	- ท - -	- - - -	- - - ท	- ท - ด	- - - ท	- ท - ด	- - - ท
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ช	- - - -	- - - -	- - - -

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท	- - - ด	- ท - -	- ท - ด	- - - ท
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	- (ช) - ด	- - ช -	- ช - -	- ช - -	- ช - ด	- - ช -	- ช - -	- ช - -

โทนมโหรี (สัญญะแทน Tonbak)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด
กลองเปอร์เซีย (สัญญะแทน Daf)	(ด) - (ด) ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ท	ท - ท ด	ด - ด ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงปฐมคุณา

ท่อน 1

- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - ซ ล	- - ซ ซ	- - - -
- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - ร ม	- - ฟ ซ
- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ทฺ ด	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - ด	- - - -	- - รำ ดำ	- - รำ ซ	- - - -	- - ฟ ม	- - ฟ ซ	- - - -
- - ซ ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - รำ ดำ	- - รำ ซ
- - - -	- - ฟ ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ด	- - ท (ด)	- - - -	- - - -

ท่อน 3

- - (ท) ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม
- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม
- - ร ฟ	- - ม ร	- - ซ ด	- - ร ม	- - ฟ ซ	- - ฟ ม	- - ร ม	- - ร ด

ท่อน 4

- ดำ - ซ	- - ซ -	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ซ	- - ซ -	- ล - ซ -	- - ม -
- ร - ด	- - ทฺ -	- ด - ร	- ด - ร	- ม -ร	- - ด -	- ทฺ - ด	- - - -

ท่อน 5

- - - ล	- - ล -	- ท - ดำ	- ท - ดำ	- รำ - ซ	- - ซ -	- ล - ท	- - ล -
- ท - ด	- - ท -	- ดำ - รำ	- ดำ - รำ	- มำ - รำ	- - ดำ -	- ท - ดำ	- - - -

ท่อน 6

- ซ - ดำ	- - ซ -	- ล - ซ	- - - -	- ซ - ล	- ท - ดำ	- ท - ล	- - ซ -
- ล - ท	- - ล -	- ท - ดำ	- - ท -	- ดำ - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - -

ท่อน 7

- - - -	- ล - ท	- ดำ - ท	- - ล -	- - - -	- ซ - ล	- ท - ล	- - ซ -
- - - -	- มำ - ฟำ	- ซำ - ฟำ	- - มำ -	- ดำ - รำ	- - ดำ -	- ท - ดำ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 1

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - - -	- ซ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ด	- - ร ด	- ร - ซ
- - - -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ	- ม - ร	- ด - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 3

- - - -	- ดำ - รำ	- - ดำ -	- รำ - ซ	- - - -	- ฟ - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ
- - ฟ -	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ฟำ มำ รำ ดำ	รำ มำ ฟำ ซำ	ลำ ซำ ฟำ ซำ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ดำ ท	ดำ รำ มำ ฟำ	มำ รำ ท ดำ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงภารตะอุดร

ท่อน 1

- - - -	- - - -	- - - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ซ - -	- ร - ซ	- ร - ด
- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ซ - -	- ร - ซ	- ร - ด
- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ
- ร - ซ	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด
ร ม ฟ ซ	ล ท ด รำ	ดำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ดำ รำ	ดำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ
ร ม ฟ ซ	ล ท ดำ รำ	ดำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ด
ร ม ฟ ซ	ล ท ด รำ	ดำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ร ม ฟ ซ	ล ท ดำ รำ	ดำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ
ร ม ฟ ซ	ล ท ดำ รำ	ดำ ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ฟ
- ซ - ล	- ท - รำ	- ดำ - ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 3

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำ ดำ ท	ล ท - ดำ	ท ล ซ ล	- ท ล ซ
ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รำ	ด ท ล ท	- ดำ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รำ	ด ท ล ท	- ดำ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ รำ	ด ท ล ท	- ดำ ท ล	ซ ล - ท	ล ซ ฟ ซ
- ด ร ม	ฟ ซ - ด	ร ม - ด	ร ม ฟ ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อน 4

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	ด ทฺ ร ด	ทฺ ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ร	ด ทฺ ด ม
ร ด ม ร	ด ม ร ด	ม ร ด ม	ร ด ร ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	- - - -	- - - ร	ด ทฺ ร ด	ทฺ ร ด ทฺ	ร ด ทฺ ร	ด ทฺ ด ม
ร ด ม ร	ด ม ร ด	ม ร ด ม	ร ด ร ซ	- ฟ - ม	- ร - ฟ	- ม - ร	- ด - ฟ
ม ร ด ม	ร ด ทฺ ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 5

- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ม	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ซ - ล	- - ซ -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ร - ด	- ร - ด	- ทฺ - ด

ท่อน 6

- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ม - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - ดำ	- - ดำ -	- ดำ - ซ	- - ซ -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- - - -	- - - ดำ	- - ดำ -	- ดำ - ซ	- - ซ -	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 2

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - (ด) -	- - - -	- ม - ม	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- - ดˌรˌดˌ	- ท - ซ	- - ฟ -	- ม - ร	- ม - ร	- ด - ทฺ

ท่อน 3

- - (ด) -	- - - -	- ดˌ - ดˌ	- รˌ - ซ	- - - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - -	- ร - ม	- ร - ด	- ทฺ - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ฟˌ มˌ รˌ ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ลˌ ซˌ ฟˌ ซˌ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ดˌ ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ท ดˌ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงสัญจรทักษิณ

ท่อน 1

- - - ร	ฟ ซ ท ซ	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ร	ฟ ซ ท ซ	- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ท - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ร	- - ร -	- ร - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ร	- - ร -	- ร - -	- ด - ท	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ฟ ซ ท ซ
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -
- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -
- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ท่อน 2

- - - -	- - - ฟ	ซ - ฟ ซ	ซฟม ฟ ซ	ล - ฟ ซ	- - - ร	ล - ซ ล	ลซฟ ซ ล
ท - ซ ล	- - - ท	ท - ด์ ร์	ร์ด์ท ด์ ร์	ด์ - ท ด์	ล - ท ด์	ท - ล ท	ลซฟ ซ ล
ซ - ฟ ซ							

ท่อน 3

- (ร) - (ม)	- (ฟ) - ซ	- ล - ท	- ด์ - ร์	- ด์ - ท	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
- ร - ม	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ร - ด
- ร - ด	- ฑ - ด						

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ท่อน 4

- - - -	- - - -	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด
- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด
- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ซฺ ซฺ ซฺ ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ม
ฟ ร ม ด	ร ฑ ร ด						

ท่อน 5

- - - -	- - - -	- - - -	ด ซฺ - ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ด ซฺ - ด
- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - - -	ด ซฺ - ด	- ซฺ ด -	ซฺ ด ร ม	- - ฟ ซ	ฟ ม - -
ร ด ม ร	ด ฑ - ด						

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 3

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - - -	- ซ̣ - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ดˌ	- - ซ -	- ฟ - ซ
- ฟ - ม	- ร - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 3

- - - -	- - - ด	- - ม -	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ด	- - ร -	- ม - ฟ
- - - -	- - - ท̣	- - ด -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร	- ฟ - ม	- ร - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ฟˌ มˌ รˌ ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ลˌ ซˌ ฟˌ ซˌ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ดˌ ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ท ดˌ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงชลาสินธุ์พรรณนา

ช่วงที่ 1

ท่อน 1

- - - ด	- - ด ซ	- - - -	- - - ซ	ล - ท ล	- - ซฟซ	- - - -	- - - -
ฟ - ซ ฟ	- - มรด	- - - -	- - - ด	ร - ม ด	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	ร̣ - ม̣ ร̣	ด̣ - ท ด̣	- - - -

ท่อน 2

- - - ด	ด ม ซ -	- - - -	- - - -	- - - ท̣	ท̣ ร ฟ -	- - - -	- - - -
- - - ล̣	ล̣ ด ม -	- - - -	- - - ด	ร - ม ด	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	ร̣ - ม̣ ร̣	ด̣ - ท ด̣	- - - -

ท่อน 3

- - - ล	ท ด̣ - ท	ล ซ - ฟ	ซ ล - ซ	ฟ ม - ร	ม ฟ - ม	ร ด - ซ	- - - -
- - - ซ	ล ท - ท	ซ ฟ - ม	ฟ ซ - ฟ	ม ร - ด	ร ม - ร	ด ท̣ - ด	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	ร̣ - ม̣ ร̣	ด̣ - ท ด̣	- - - -

ท่อน 4

- - - ด	ด ด ด ด	ด ด ด ซ	ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ท̣	ท̣ ท̣ ท̣ ท̣	ท̣ ท̣ ท̣ ฟ	ฟ ฟ ฟ ฟ
ฟ ฟ ฟ ล̣	ล̣ ล̣ ล̣ ล̣	ล̣ ล̣ ล̣ ม	ม ม ม ม	ม ม ม ด	ร ม - ร	ด ท̣ - ด	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -
- - - ด	- - - -	- - - ด̣	- - - -	- - - ด̣	ร̣ - ม̣ ร̣	ด̣ - ท ด̣	- - - -

- - - ฟ	- - - ฟ	- ล - ด̣	- - - ม	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - -
- - - ม	- - - ม	- ฟ - ซ	- - - ท	- - - ล	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงที่ 2

ท่อน 5

- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ดฺ	- - - รฺ	- - - มฺ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ดฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ
- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ท	- - - ดฺ	- - - รฺ	- - - มฺ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ดฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- - - ฟฺ
- - - ทฺ	- ด - ร	- ม - ท	- ดฺ - รฺ	- มฺ - ด	- ร - ม	- ฟ - ดฺ	- รฺ - มฺ
- ฟฺ - ทฺ	- ด - ร	- ม - ท	- ดฺ - รฺ	- มฺ - ด	- ร - ม	- ฟ - ดฺ	- รฺ - มฺ
- ฟ - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ
- - - ทฺ	- ด - ร	- ม - ด	- ร - ม	- ฟ - ทฺ	ด ร ม ด	ร ม ฟ ทฺ	ด ร ม ฟ
ซ ล ท -	เงียบ						

ท่อน 6

เงียบ	เงียบ	- - - ดฺ	ท ล ซ ฟ	ม ร ด ทฺ	ด ร ม ฟ	ซ ล ท ดฺ	ท ล ซ ฟ
ม ร ด ทฺ	ด ร ม ฟ	ซ ล ท ดฺ	- ด - ดฺ	- ด - ดฺ	- ด - ดฺ	- ด - ด	ร ด ทฺ ด
ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	ร ด ทฺ ด
ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ด	ร ด ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ	รฺ ดฺ ทฺ ดฺ
- ด - ดฺ	- ด - ดฺ	- ด - ดฺ	- ด - ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ท - ดฺ	- รฺ - ดฺ	- ท - ดฺ
รฺ ดฺ ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ดฺ	รฺ ดฺ ท ดฺ	รดฺทดฺรดฺทดฺ	รดฺทดฺรดฺทดฺ	รดฺทดฺรดฺทดฺ	รดฺทดฺรดฺทดฺ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	เงียบ	เงียบ	เงียบ	เงียบ

ช่วงที่ 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ท่อน 7

- - - ด	- ด - ด	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - - ด	- ด - ด	- ด - ร	ร ร - ด	- ม ซ ล	ซ ล ด ร	ม ร ด ล	ด ร - ด
- - ทลซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- - - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซฺ - มฺ	- รฺ - ดฺ
- ม - ม	ม ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ล	- ซ - ด	- ร - ม	- ซฺ - มฺ	- รฺ - ดฺ

ทำนองเชื่อมเปอร์เซียที่ 4

ท่อน 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ม - ม	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ม
- - ร -	- ด - -	- ม - -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 2

- - (ด) -	- - - -	- ร - ร	- ม - ฟ	- - ม -	- ฟ - ซ	- - ฟ -	- ม - ฟ
- ซ - ล	- ท - ดˌ	- - ซ -	- ซ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ม	- - ร -	- ด - ท

ท่อน 3

- ด - ร	- ม - ฟ	- - ซ -	- ล - ซ	- - ฟ -	- ร - ม	- - ฟ -	- ซ - ฟ
- - ม -	- ด - ร	- - ม -	- ฟ - ม	- ร - ด	- ท - ร	- - ด -	- ท - ด

ท่อน 4

- - - -	- - - ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ฟˌ มˌ รˌ ดˌ	รˌ มˌ ฟˌ ซˌ	ลˌ ซˌ ฟˌ ซˌ	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ดˌ ท	ดˌ รˌ มˌ ฟˌ	มˌ รˌ ท ดˌ	- - - -	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพลงปัจฉิมวารกายี

2 ชั้น

- - - ม	- - ซ ซ	- - - ล	- - ซ ซ	- - - ร	- ม - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- - - ท	- ซ - -	- - - ล	- ซ - -	- ท - ล	- ท - ซ	- - - ล	- - - ท

- - - -	- ท - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ร	- ม - ซ	ล ซ - -	ล ท - ล
- - - ท	- - - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ท - ล	- ท - ซ	- - ม ซ	- - - ม

- - ร ร	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ล - -	- ท - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ท

- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

- - - -	- ล - ล	- - ม ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - -	ล ล - -	ท ท - ร
- - - ล	- - - -	- ม - -	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - ท	- - - ร

- - - -	- ม - ม	- ม - ม	- ร - ท	- - ร ท	- - ล ท	- - ร ท	- - - ล
- - - ม	- - - -	- ซ - ม	- ร - ท	- - - -	ล ซ - -	ล ท - -	ล ซ - ม

- - ร ร	- ม - ซ	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม
- ล - -	- ท - ซ	- ล - ท	- ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ร - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

ชั้นเดียว

- - - -	ซ - ซ ซ	ล ซ - ซ	- ล - ท	- - -	ร ำ ท - -	ล ซ - ซ	ล ท - ล
- - - -	- ซ - -	- - ร -	- ล - ท	- - ล ท	- - ล ซ	- - ร -	- - - ม

- - - -	- - ซ ล	- ท ร ำ -	ท ล - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ร ม - -	- - - ล	- - ซ ม	- ล - ซ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร ำ	- - - ม ำ	- ม ำ - -	- - ร ำ ท	- - - ล
- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - ร	- - ม -	ท - ร ำ ท	ล ท - -	ล ซ - ม

- - - -	- - ซ ล	- ท ร ำ -	ท ล - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ
- - - -	ร ม - -	- - - ล	- - ซ ม	- ล - ซ	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายวงศ์วสันต์ วสันตสุรีย์

วัน เดือน ปี เกิด 17 มิถุนายน 2531

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

วุฒิการศึกษา 2552 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์
ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2555 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่อยู่ปัจจุบัน หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดนตรีไทย
วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University