อัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้

นายดิเรก หงษ์ทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2559
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

IDENTITY AND CULTURAL HYBRIDIZATION IN SONGS OF NORTHERN KHMER SPEAKERS IN THE SOUTHERN PART OF NORTHEASTERN THAILAND

Mr. Direk Hongthong

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy Program in Thai
Department of Thai
Faculty of Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2016
Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	อัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้
โดย	นายดิเรก หงษ์ทอง
สาขาวิชา	ภาษาไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.ใกล้รุ่ง อามระดิษ

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะอักษรศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.กิ่งกาญจน์ เทพกาญจนา)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริพร ภักดีผาสุข)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร.ใกล้รุ่ง อามระดิษ)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรมินท์ จารุวร)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร.ดาวเรือง วิทยารัฐ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.ดวงเด่น บุญปก)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กังวล คัชชิมา)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดิเรก หงษ์ทอง : อัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ (IDENTITY AND CULTURAL HYBRIDIZATION IN SONGS OF NORTHERN KHMER SPEAKERS IN THE SOUTHERN PART OF NORTHEASTERN THAILAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ. ดร.ใกล้รุ่ง อามระดิษ, 371 หน้า.

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มุ่งศึกษาเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ในฐานะวรรณคดีท้องถิ่นประเภทลายลักษณ์ที่สำคัญประเภทหนึ่งของไทย โดยใช้เพลงกันตรึมจำนวน 250 ชุดที่ผลิตตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงพ.ศ. 2554 เป็นข้อมูลในการศึกษา มีวัตถุประสงค์ของการศึกษา 3 ประการประกอบด้วยการศึกษาพัฒนาการด้านรูปแบบการประพันธ์ เนื้อหาและการใช้ภาษาในเพลงกันตรึม การวิเคราะห์ศึกษาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ที่ปรากฏในเพลงของชนกลุ่มนี้ และการศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงดังกล่าวโดยพิจารณาประกอบกับปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรม

ในการศึกษาพัฒนาการของเพลงกันตรึม พบว่าเนื้อเพลงกันตรึมโบราณส่วนใหญ่นิยมแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์เขมรโบราณ มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่า และใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักในการแต่ง ส่วนเพลงกันตรึมประยุกต์แต่งด้วยคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรร่วมกับคำประพันธ์ไทย เนื้อหากล่าวถึงวิถีชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ที่มีปฏิสัมพันธ์กับชนหลายกลุ่มทั้งในประเทศและในโลก และใช้ภาษาหลากหลายผสมกันในการแต่ง เช่น ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาไทย และภาษาลาวอีสาน

เมื่อศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมพบว่า เพลงกันตรึมโบราณแสดงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมร่วมในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรกับวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ส่งผลให้ยังคงแสดงความเป็นเขมรอย่างเข้มข้น โดยมีปัจจัยสำคัญที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานดังกล่าวคือความสำนึกอย่างแรงกล้าในความเป็นชาติพันธุ์เขมร ส่วนเพลงกันตรึมประยุกต์แสดงการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมเขมรกับวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมอื่นๆ ทำให้เพลงมีความเป็นไทยมากขึ้น โดยมีปัจจัยสำคัญที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมคืออิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทย อิทธิพลทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นในภาคอีสาน และกระแสโลกาภิวัตน์

อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่พบในเพลงมีทั้งอัตลักษณ์ร่วมของคนทุกรุ่น (เช่น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่นเป็นพุทธศาสนิกชนที่เคร่งครัด แต่ก็เป็นคอสุราด้วย) อัตลักษณ์ที่มีพลวัตของคนต่างรุ่น (เช่น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าเป็นคนเขมร ส่วนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่เป็นคนไทย) และอัตลักษณ์ใหม่ของคนรุ่นใหม่ (เช่น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่เป็นผู้สืบทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมเขมรโบราณในบริบทสังคมไทย)

ภาควิชา ภาษาไทย ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ภาษาไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2559

5180503022 : MAJOR THAI
KEYWORDS: KANTREUM / IDENTITY / CULTURAL HYBRIDIZATION / NORTHERN KHMER / NORTHEASTERN THAILAND / ETHNIC MINORITY

DIREK HONGTHONG: IDENTITY AND CULTURAL HYBRIDIZATION IN SONGS OF NORTHERN KHMER SPEAKERS IN THE SOUTHERN PART OF NORTHEASTERN THAILAND. ADVISOR: KLAIRUNG AMRATISHA, Ph.D., 371 pp.

This thesis aims to study songs of Northern Khmer speakers in the Southern part of Northeastern Thailand as one of the important genres of written local literature of the country. The data used consists of 250 albums of Kantreum song produced between the late 1970s and 2011. Three purposes of this study include: to explore the development of Kantreum song in terms of its versification, content, and language used in the lyrics, to analyze the identities of Northern Khmer speakers in the Southern part of Northeastern Thailand as seen in the songs, and to explore the cultural hybridization in Kantreum song together with social and cultural factors.

Concerning the development of Kantreum lyrics, it is found that classical Kantreum song employs traditional Khmer versification with contents dealing with life of the old generation of Khmer speakers and composed in Northern Khmer. Modern Kantreum song, on the other hand, uses both modern Khmer versification and Thai versification with contents concerning life of the young Khmer speakers and their interaction with other ethnic groups both inside and outside Thailand. Languages used in the songs are mainly mixed between Northern Khmer, Thai and Isan.

In terms of cultural hybridization, classical Kantreum song which maintains a high level of Khmerness is a result of the hybridization between the shared culture of Khmer ethnics and the Northern Khmer culture with the strong awareness of being Khmer as the main factor of this process. As for modern Kantreum song, the hybridization between Khmer culture and other cultures, Thai in particular, makes the song be more Thai than Khmer. The main factors responsible for this process consist of political influence from the Thai state, cultural influence from other Isan ethnic groups and globalization.

Identities of Northern Khmer speakers as seen in Kantreum song include shared identities of every generation (e.g. Northern Khmer speakers of all generations are fervent Buddhist and also heavy drinkers), dynamic identities of different generations (e.g. Old generation is Khmer while young generation is Thai), and new identities of the young generation (e.g. Young generation of Khmer speaker is the inheritor of ancient Khmer culture and civilization in the Thai context).

CHULALONGKORN UNIVERSITY

Department: Thai
Field of Study: Thai
Academic Year: 2016

Student's Signature .....
Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความกรุณาอย่างหาที่สุดมิได้ของอาจารย์ ดร.ใกล้รุ่ง อามระดิษ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ผู้เปรียบดั่งคบไฟแห่งปัญญาที่คอยส่องสว่างนำทางและให้กำลังใจในยามผู้วิจัยมืดมนและท้อแท้ และคอยตรวจแก้วิทยานิพนธ์โดยมิรู้จักเหน็ดเหนื่อย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์คือผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริพร ภักดีผาสุข ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรมินท์ จารุวรและอาจารย์ ดร.ดาวเรือง วิทยารัฐ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ตลอดจนรองศาสตราจารย์ ดร.ดวงเด่น บุญปกและผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กังวล คัชชิมา กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ที่เมตตาต่อผู้วิจัยเป็นอย่างสูงและกรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ในการแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้ดียิ่งขึ้น

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นอย่างสูงที่มอบทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา ประจำปีการศึกษา 2551 และทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับนิสิต ครั้งที่ 2 ปีงบประมาณ 2555 ซึ่งทำให้ผู้วิจัยมีโอกาสได้ศึกษาต่อในระดับดุษฎีบัณฑิตและเดินทางเก็บข้อมูลในพื้นที่อีสานตอนใต้

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเจ้าของค่ายเพลง นักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลงและทำนอง โฆษกและนักจัดรายการวิทยุที่เมตตาให้ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณไพโรจน์ โสนาพูน เจ้าของไพโรจน์ซาวด์ คุณน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ อาจารย์โฆสิต ดีสม คุณเสกสรร แสนภูมิ ยายสุพจน์ มีสติและครอบครัว อาจารย์ไทยรุ้งและสายรุ้ง คุณคง มีชัย (ร็อคคงคย) คุณส่องแสง รุ่งเรืองชัย คุณเงาะ งอกงาม คุณสมานชัย เสียงระทม คุณเจน สายใจ คุณกบ เมืองช้าง คุณเฉลา เงางาม คุณบ่อม กังแอน และผู้ที่เกี่ยวข้องทุกท่านที่ไม่อาจกล่าวรายชื่อได้ทั้งหมดในที่นี้

ผู้วิจัยขอขอบคุณคุณอัษฎางค์ ชมดีและคุณพัทธนันท์ โอษฎ์เจษฎา ทีมสุรินทร์สโมสรที่ช่วยเปิดโลกภาคสนาม คอยช่วยเหลือและแนะนำข้อมูลที่เป็นประโยชน์เสมอมา ขอบคุณอาจารย์ ดร.ภูมิศร์ ทับทิมแดง เพื่อนผู้คอยสนับสนุนและเคียงข้างในยามสุขและทุกข์ ขอบคุณคุณจตุพร เพชรบูรณ์และคุณแม่ คุณวกุล มิตรพระพันธ์ คุณศิลป์สุภา แจ้งสว่าง มิตรผู้คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจในยามเหน็ดเหนื่อย ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชลินจ์ จีนนุ่น อาจารย์ ดร.กฤตยา ณ หนองคาย อาจารย์ณัฐกาญจน์ นาคนวล อาจารย์จันทร์สุดา ไชยประเสริฐ อาจารย์ยรรยง สิกขะฤทธิ์ และอาจารย์หัตถกาญจน์ อารีศิลป ที่กรุณาคอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้

เหนือสิ่งอื่นใดผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณนางพิกุล หงษ์ทอง แม่ผู้เป็นทุกอย่างในชีวิต ขอบคุณพี่ชาย น้องสาว และญาติทุกคน ตลอดจนเพื่อนรัก มุก เบญ และเอ้ที่คอยสนับสนุนและให้กำลังใจในทุกสถานการณ์ของชีวิต

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง 1

สารบัญภาพ 1

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความสำคัญของปัญหาวิจัย 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 18

1.3 สมมุติฐานของการวิจัย 18

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 18

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย 20

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 21

1.6.1 คำนิยามศัพท์เฉพาะ 21

1.6.2 ข้อตกลงในการถ่ายเสียงภาษาเขมรถิ่นไทยด้วยรูปอักษรไทย 21

1.6.3 ข้อตกลงในการแปลภาษา 23

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 24

บทที่ 2 กรอบแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 25

2.1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 25

2.1.1 อัตลักษณ์ 25

2.1.1.1 ลักษณะสำคัญของอัตลักษณ์ 26

2.1.1.2 อัตลักษณ์สังคม 27

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.1.1.3 อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ 31
2.1.1.4 อัตลักษณ์ชนชั้น 34
2.1.1.5 อัตลักษณ์ชาติ 36
2.1.2 การผสมผสานทางวัฒนธรรม 39
2.1.3 ความสัมพันธ์ระหว่างการผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ 44
2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 46
2.2.1 งานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ 47
2.2.1.1 งานวิจัยเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย 47
2.2.1.2 งานวิจัยเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยกับวัฒนธรรมอื่น 51
2.2.3 งานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลเพลงไทย 54
2.2.4 งานวิจัยเกี่ยวกับเพลงกันตรึม 143
บทที่ 3 พัฒนาการทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาในเพลงกันตรึม 150
3.1 ความเป็นมาและลักษณะทั่วไปของเพลงกันตรึมในบริบทของการแสดงสด 150
3.1.1 เพลงกันตรึมโบราณ 150
3.1.2 เพลงกันตรึมประยุกต์ 159
3.2 เพลงกันตรึมที่ผลิตในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ 163
3.3 เนื้อเพลงกันตรึมจากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย 171
3.3.1 รูปแบบคำประพันธ์ 172
3.3.2 เนื้อหาของเพลงกันตรึม 207
3.3.3 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึม 223
บทที่ 4 การผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึม 238
4.1 บริบทของการผลิตเพลงกันตรึม 238

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.2 การผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึม 250
4.3 อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึม 265
บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ 316
5.1 สรุปผลการวิจัย 316
5.2 ข้อเสนอแนะ 320
รายการอ้างอิง 321
ภาคผนวก รายชื่ออัลบั้มทั้งหมดที่ใช้ในการวิจัย 344
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 371

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณกับทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา.. 153
ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบเนื้อเพลงกันตรึมโบราณกับเนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา 153
ตารางที่ 3 การผลิตเพลงกันตรึมในแต่ละทศวรรษ..... 165
ตารางที่ 4 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทกากคติ..... 173
ตารางที่ 5 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์สี่..... 176
ตารางที่ 6 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์..... 178
ตารางที่ 7 ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเนื้อเพลงประกอบพิธีแต่งงานชุดต่างๆ..... 210
ตารางที่ 8 รายชื่อของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ยืมทำนองเพลงลูกทุ่งไทยมาใช้โดยตรง..... 260
ตารางที่ 9 รายชื่อของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ได้รับอิทธิพลของทำนองเพลงลาวอีสาน..... 262

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 แผนที่แสดง 3 จังหวัดในอีสานตอนใต้ของไทย 1

ภาพที่ 2 เครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณซึ่งประกอบด้วยกลองกันตรึม ซอกันตรึม และปี่อ้อ ตามลำดับ 151

ภาพที่ 3 วงกันตรึมโบราณบรรเลงเพลงในพิธีแต่งงาน (คณะพรชัย, [ม.ป.ป.]) 157

ภาพที่ 4 ดาร์กี้ (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, [ม.ป.ป.]) และ สมหวัง (สมหวัง และ ประดู่ทอง, [ม.ป.ป.]) 160

ภาพที่ 5 ร็อคคงคยและเวทีแสดงเพลงกันตรึมประยุกต์กลางแจ้ง (พงษ์ ชำเบง, 2559: [ออนไลน์]) 162

ภาพที่ 6 ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณบรรเลงประกอบพิธีแต่งงาน (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549) 168

ภาพที่ 7 ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ (ร็อคคงคย, 2553) 169

ภาพที่ 8 แผนผังของบทกากคติ 173

ภาพที่ 9 แผนผังของบทพากย์สี่ 176

ภาพที่ 10 แผนผังของบทพากย์ 178

ภาพที่ 11 แผนผังของกลอน 8 สังขลิก 189

ภาพที่ 12 แผนผังของกลอนหัวเดียว 191

ภาพที่ 13 แผนผังของกานต์ดั้น 194

ภาพที่ 14 แผนผังของกาพย์ฉบัง 16 196

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความสำคัญของปัญหาวิจัย

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีประชากรหลายชาติหลายภาษาอาศัยอยู่ร่วมกัน นักภาษาศาสตร์พบว่าประชาชนไทยประมาณร้อยละ 91 เป็นผู้ใช้ภาษาตระกูลไทเป็นภาษาแม่ ส่วนประชาชนอีกประมาณร้อยละ 9 พูดภาษาตระกูลอื่นเป็นภาษาแม่ ในบรรดาชนกลุ่มหลังนี้มีผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอยู่มากที่สุดราว 1,400,000 คนทั่วประเทศหรือคิดเป็นร้อยละ 3 ของประชากรไทยทั้งหมด ชนกลุ่มนี้อาศัยอยู่ตามจังหวัดชายแดนของไทยที่ติดกับประเทศกัมพูชา ส่วนใหญ่อยู่ในอีสานตอนใต้ โดยเฉพาะจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษและบุรีรัมย์ (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ, 2547)

ภาพที่ 1 แผนที่แสดง 3 จังหวัดในอีสานตอนใต้ของไทย

ดินแดนอีสานตอนใต้ตั้งอยู่บนที่ราบสูงโคราช ครอบคลุมพื้นที่ 5 จังหวัดในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ได้แก่ นครราชสีมา บุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษและอุบลราชธานี และเป็นที่อยู่ของประชาชนหลายชาติหลายภาษา เช่น กูย เขมรถิ่นไทย ไทยเชื้อสายจีน และลาวอีสานซึ่งมีจำนวนมากที่สุด อย่างไรก็ตาม หลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์บ่งชี้ว่ากลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในอีสานตอนใต้มายาวนานกว่าชนกลุ่มอื่นน่าจะได้แก่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย หลักฐานทางโบราณคดีที่สำคัญ

คือปราสาทโบราณแบบเขมรในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์และศรีสะเกษที่มีมากกว่า 100 แห่งซึ่งสร้างในสมัยที่ดินแดนแถบนี้อยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรเขมรโบราณในสมัยเจนละ (พ.ศ. 1093-1345) และสมัยพระนคร (พ.ศ. 1345-1974) มีปราสาทภูมิ (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว,2544b)โปนที่จังหวัดสุรินทร์เป็นโบราณสถานที่เก่าแก่ที่สุด สร้างราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 13 และมีโบราณสถานอื่นๆ ที่สร้างต่อเนื่องมาทุกศตวรรษโดยเฉพาะในศตวรรษที่ 18 ในสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (พ.ศ. 1724-1762) ซึ่งเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุดของอาณาจักรพระนคร เมื่อศึกษาโบราณสถานเหล่านี้ประกอบกับร่องรอยของชุมชนโบราณโบราณวัตถุแบบเขมรที่ขุดได้จากพื้นที่รอบปราสาท และจารึกภาษาเขมรโบราณที่กล่าวถึงรายชื่อของข้ารับใช้และเจ้าหน้าที่ผู้ดูแลปราสาทนำไปสู่การสันนิษฐานว่าชาวเขมรโบราณน่าจะอาศัยอยู่ในอีสานตอนใต้มาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13 (ราวพุทธศตวรรษที่ 19-20) หรืออาจอยู่มาก่อนหน้านี้ (ธิดา สาระยา, 2535; คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542, 2544a, 2544b) แต่หลังจากสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 อาณาจักรเขมรโบราณเริ่มเข้าสู่ยุคตกต่ำและล่มสลายลง[1] อเล็กซานดรา เดนิส (Denes, 2012) ตั้งข้อสังเกตว่าหลังการล่มสลายของอาณาจักรพระนครในปี พ.ศ. 1974 เรื่องราวของชาวเขมรในอีสานตอนใต้อยู่ในภาวะคลุมเครือราว 350 ปีเนื่องจากไม่มีเอกสารใดๆ บันทึกประวัติศาสตร์ของชนกลุ่มนี้ไว้ ธวัช ปุณโณทก (2527) สันนิษฐานว่าในช่วงเวลาดังกล่าว หัวเมืองต่างๆ บนที่ราบสูงโคราชน่าจะเป็นอิสระจากอาณาจักรเขมรและไม่ได้มีความสำคัญต่ออาณาจักรไทยมากนัก จึงไม่มีการกล่าวถึงในประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาตอนต้นและตอนกลาง แต่มาปรากฏเรื่องราวครั้งแรกในสมัยอยุธยาตอนปลาย

เอกสารประวัติศาสตร์ไทยเรื่อง *พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน* ซึ่งเรียบเรียงขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2447 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในช่วงที่สยามกำลัง “เกิดกรณีพิพาทเกี่ยวกับปัญหาเขตแดนในหัวเมืองอีสานกับจักรวรรดินิยมฝรั่งเศส”[2] (อมรวงศ์วิจิตร, 2539: 3) ได้บันทึก

---

[1] นักวิชาการชาวตะวันตกหลายคนตั้งข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับสาเหตุของการล่มสลายของอาณาจักรพระนครไว้ต่างกัน เบญจวรรณ นาราสัจจ์ (2549) สรุปข้อสันนิษฐานดังกล่าวไว้ดังนี้ (1.) การโจมตีของกองทัพอยุธยาในปี พ.ศ. 1974 (2.) การเปลี่ยนไปนับถือพุทธศาสนานิกายเถรวาทซึ่งเน้นความสงบและสันติจนเป็นเหตุให้อำนาจของอาณาจักรลดลง (3.) ความเหนื่อยล้าของแรงงานจากการทำงานหนักเป็นเวลานานเพื่อก่อสร้างศาสนสถานจำนวนมาก (4.) การประสบปัญหาเรื่องการจัดการระบบชลประทานและการเปลี่ยนทิศทางการไหลของน้ำ และ (5.) การขยายตัวของการค้าทางทะเลระหว่างจีนกับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จนทำให้ต้องย้ายเมืองหลวงจากอาณาจักรพระนครลงมาทางใต้เพื่อความสะดวกในการทำการค้าและควบคุมเส้นทางการค้าทางน้ำ

[2] ช่วงต้นปี พ.ศ. 2447 สยามต้องยกเมืองหลวงพระบางและดินแดนทางใต้ของเทือกเขาพนมดงรักให้แก่ฝรั่งเศสเพื่อแลกกับเมืองจันทบุรี ต่อมาในปี พ.ศ. 2450 ต้องยกเมืองพระตะบอง เสียมเรียบและศรีโสภณให้แก่ฝรั่งเศส เพื่อแลกกับเมืองด่านซ้าย ตราด และเกาะต่างๆ (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2544b)

ความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักสยามกับหัวเมืองเขมรป่าดงในช่วงปลายสมัยอยุธยาเอาไว้ในตำนานเรื่องช้างเผือกแตกโรง ตำนานเรื่องนี้เล่าเหตุการณ์ช้างเผือกของพระที่นั่งสุริยามรินทร์แตกโรงเข้าไปในป่าทางฝั่งแม่น้ำมูลบนที่ราบสูงโคราช พระองค์ทรงมอบหมายให้ขุนนางพี่น้อง 2 คนคุมไพร่พลออกติดตาม กำลังของราชสำนักได้รับความช่วยเหลือจากพวก “เขมร, ส่วยป่าดง” หลังจากทรงได้ช้างเผือกกลับคืนมา พระองค์ได้ทรงแต่งตั้งชาวเขมรส่วยป่าดงกลุ่มนี้เป็นขุนนางท้องถิ่นตำแหน่งเจ้าเมือง ทำหน้าที่คุมคนในพื้นที่ ส่งส่วยของป่าและข้าทาสให้แก่ราชสำนัก และสนับสนุนด้านกำลังพลทั้งในยามสงบและยามเกิดศึกสงคราม (อมรวงศ์วิจิตร, 2506; Paitoon, 1984)

ในสมัยธนบุรีมีหลักฐานว่ากำลังพลจากหัวเมืองเขมรป่าดงได้เข้าร่วมในกองทัพของสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีครั้งโปรดให้ยกทัพไปปราบจลาจลที่กัมพูชาเมื่อปี พ.ศ. 2324 หลังเสร็จศึกมีการกวาดต้อนและเกลี้ยกล่อมขุนนางและราษฎรชาวกัมพูชาจากหลายเมือง เช่น เมืองประทายสมันต์และเสียมเรียบให้ขึ้นมาอยู่ทางหัวเมืองเขมรป่าดง โดยกระจายไปตามพื้นที่ต่างๆ เช่น โคกเมืองแปะซึ่งเป็นที่ตั้งของเมืองบุรีรัมย์ในปัจจุบัน เมืองประทายสมันต์ เมืองสังขะ และบริเวณตอนเหนือของลำน้ำมูลในเขตจังหวัดสุรินทร์ และเมืองขุขันธ์ในเขตจังหวัดศรีสะเกษ (บรรณ สวันตรัจฉ์, 2553)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ งานศึกษาของนักวิชาการไทยหลายคนยังพบด้วยว่ามีชาวกัมพูชาอพยพขึ้นมาเป็นระลอกๆ ผ่านทางช่องเขาที่มีอยู่มากมายบนเทือกเขาพนมดงรักเพื่อมาตั้งถิ่นฐานในอีสานตอนใต้ (สุริยา สอดส่องกฤษ, 2537; สมคิด พรมจุ้ย และคณะ, 2546) กลุ่มชาวเขมรที่อยู่มาก่อนและกลุ่มที่อพยพมาภายหลังเริ่มมีสถานภาพเป็นพลเมืองไทยอย่างเป็นทางการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในช่วงนี้ราชสำนักสยามกำลังเผชิญภัยคุกคามจากจักรวรรดินิยมตะวันตกจึงต้องปฏิรูปการปกครองประเทศด้วยวิธีการส่วนหนึ่งคือการจัดส่งข้าหลวงจากส่วนกลางเข้าไปปกครองท้องถิ่นและการเปลี่ยนชื่อมณฑลและหัวเมืองรอบนอกเพื่อลบชื่อที่แสดงความเป็นชาติพันธุ์อื่นออกไป ชื่อมณฑลลาวกาวจึงถูกเปลี่ยนเป็นมณฑลตะวันออกเฉียงเหนือในปี พ.ศ. 2442 และเปลี่ยนอีกครั้งหนึ่งเป็นมณฑลอีสานในปีถัดมา ในช่วงเวลานี้ยังมีการเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้องกับราษฎรโดยตรง เช่น การเกลี้ยกล่อมให้ราษฎรเป็นทหารรับใช้ชาติหรือกำหนดให้เสียเงินรัชชูปการ แต่ที่สำคัญคือการกำหนดให้ราษฎรกรอกในช่องสัญชาติว่าเป็น “ชาติไทยบังคับสยาม” โดยห้ามเขียนว่าชาติลาว เขมร หรือกูยเด็ดขาดเพื่อทำให้ราษฎรรู้สึกว่าตนเองเป็นคนไทย (ไพฑูรย์ มีกุศล, 2517) คริส เบเคอร์ และ ผาสุก พงษ์ไพจิตร (2558) วิเคราะห์ว่าวิธีการเหล่านี้เป็นการมอบสถานะพลเมืองให้แก่ราษฎรในชาติ ยึดโยงประชาชนเข้ากับรัฐ และทำให้ประชาชนหลายชาติพันธุ์ในชาติกลายเป็นคนกลุ่มใหม่ที่มีเชื้อชาติเดียวกัน นอกจากการยึดโยงด้วยวิธีดังกล่าว รัฐไทยยังใช้วิธีอื่นๆ อีกด้วย เช่น วิธีการแรกคือการจัดการศึกษาภาคบังคับแก่ประชาชน ไพฑูรย์ มีกุศล (Paitoon, 1984) อธิบายว่ารัฐไทยเริ่มจัดการศึกษาให้แก่ประชาชนในอีสานตอนใต้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2443 แต่การศึกษาในยุคเริ่มต้นนี้ยังมีไม่ทั่วถึง จนกระทั่งหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็น

ระบอบประชาธิปไตยในปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลได้มีนโยบายผลักดันให้อำเภอทุกแห่งจัดตั้งโรงเรียนทุกตำบลและบังคับเด็กไทยทุกคนที่มีอายุระหว่าง 7-14 ปีให้เข้าศึกษาจนกว่าจะสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 เพื่อเป็นการเตรียมพร้อมอย่างดีที่สุดสำหรับการปกครองในระบอบประชาธิปไตย หลังจากนั้นต่อมาได้มีการจัดการการศึกษาที่เข้มข้นมากขึ้น ส่งผลให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเข้าถึงการศึกษาในระบบของรัฐมากยิ่งขึ้น วิธีการต่อมาคือการลดความเป็นอื่นและเพิ่มความเป็นไทย วิธีการนี้เกิดขึ้นทั้งในระดับประเทศและระดับท้องถิ่น แถมสุข นุ่มนนท์ (2544) ให้ข้อมูลว่าในปี พ.ศ. 2482 มีการเปลี่ยนชื่อประเทศจาก “สยาม” เป็น “ไทย” และห้ามใช้คำเรียกคนไทยภาคต่างๆ ว่า “ไทยเหนือ, ไทยอีสาน, ไทยใต้ หรือ ไทยมุสลิม” ให้ใช้แต่คำเรียกว่า “คนไทย” เพียงคำเดียว นอกจากนี้อัครพล บริกุล (2540) ยังให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่าในปี พ.ศ. 2486 รัฐบาลมีคำสั่งให้เปลี่ยนหรือแปลชื่อหมู่บ้านในอีสานตอนใต้ซึ่งมักเป็นชื่อภาษาเขมรถิ่นไทยให้เป็นชื่อภาษาไทยที่เข้าใจง่าย วิธีการสุดท้ายคือการสร้างสำนึกเรื่องพรมแดนของรัฐชาติ ปีเตอร์ เวล (2002, 2007) อธิบายว่าราวต้นทศวรรษ 2500 ได้เกิดความขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชาเรื่องการอ้างสิทธิ์เหนือปราสาทพระวิหาร เหตุการณ์นี้นำไปสู่การปิดชายแดนไทย-กัมพูชาและต่อมาได้กระตุ้นให้กษัตริย์ของกัมพูชาคือสมเด็จพระนโรดม สีหนุทรงนำเรื่องนี้ขึ้นฟ้องต่อศาลโลกในปี พ.ศ. 2502 จากนั้นในปี พ.ศ. 2505 ศาลโลกได้ตัดสินให้ปราสาทพระวิหารตกเป็นของกัมพูชา ผลจากการปิดชายแดนและการเสียปราสาทพระวิหารทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยไม่สามารถเดินทางขึ้นลงระหว่างไทยและกัมพูชาได้อย่างอิสระเช่นในอดีต เหตุการณ์เหล่านี้มีส่วนกระตุ้นให้ชนกลุ่มนี้ตระหนักถึงความสำคัญของพรมแดนและรัฐชาติมากขึ้น ต่างจากในอดีตที่รัฐชาติไม่ได้มีบทบาทเหนือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนัก แม้รัฐจะแสดงอำนาจผ่านการจัดเก็บภาษี แต่ข้าราชการที่มาดำเนินการในเรื่องนี้ยังคงเป็นคนในท้องถิ่นที่พูดภาษาเขมรถิ่นไทย

การที่กลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่ในอีสานตอนใต้มายาวนานและต่อเนื่องนับตั้งแต่สมัยที่อาณาจักรเขมรโบราณเรืองอำนาจเหนือดินแดนแถบนี้จนถึงสมัยที่ไทยเข้ามามีอำนาจแทนที่ การที่มีคนกัมพูชาอพยพขึ้นมาเป็นระลอกๆ เพื่อมาอยู่อาศัยร่วมกับชาวเขมรกลุ่มเดิม และช่วงระยะเวลาอันยาวนานก่อนที่รัฐไทยจะมีอำนาจเบ็ดเสร็จเหนือคนกลุ่มนี้ทำให้วัฒนธรรมของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้รับการสืบทอดมาไม่ขาดสาย มีวัฒนธรรมหลายอย่างที่บ่งชี้ตัวตนของชนกลุ่มนี้อย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นประเพณีพิธีกรรม เช่น พิธีโจลมาม็วด (พิธีเข้าทรง) ประเพณีแซนการ์ (แต่งงาน) หรือประเพณีแซนโฎนตา (บุญสารทเดือนสิบ) เครื่องแต่งกาย เช่น ผ้าโฮล อาหาร เช่น ลแว-กดาม (แกงคั่วปู) หรือขนมกันตเรือม (คล้ายขนมเจาะหู) และที่เด่นชัดที่สุดคือภาษาเขมรถิ่นไทย

ซึ่งเป็นวิธภาษา[3] หรือภาษาย่อยภาษาหนึ่งของภาษาเขมร นักวิชาการด้านเขมรศึกษาเชื่อว่าภาษานี้แยกตัวจากวิธภาษาอื่นๆ ของภาษาเขมรประมาณช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 20 หลังจากอาณาจักรพระนครล่มสลายและมีพัฒนาการต่อมาตามลำพังนานกว่า 3 ศตวรรษจนเกือบแยกขาดจากภาษาเขมรกลางที่ใช้สื่อสารกันในกัมพูชา (Thel, 1985; De Bernon, 1988) ความเปลี่ยนแปลงของภาษาเขมรถิ่นไทยเกิดขึ้นอย่างมากเมื่ออีสานตอนใต้เข้ารวมอยู่ภายใต้การปกครองของสยามซึ่งมีประชาชนส่วนใหญ่ใช้ภาษาตระกูลไท ความเปลี่ยนแปลงนี้ส่งผลให้ภาษาเขมรถิ่นไทยมีลักษณะแตกต่างจากภาษาเขมรถิ่นอื่นอย่างเห็นได้ชัด งานศึกษาภาษาเขมรถิ่นไทยและงานศึกษาเปรียบเทียบภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาเขมรกลางของนักภาษาศาสตร์ (Smalley, 1964; ฑะนัน จันทรุพันธุ์ และ ชาติชาย พรหมจักรินทร์, 2521; Vail, 2006) พบว่าภาษาทั้งสองนี้มีความแตกต่างกันในด้านระบบเสียง คำศัพท์ และไวยากรณ์[4]

วัฒนธรรมอีกประเภทหนึ่งซึ่งบ่งชี้ตัวตนของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอย่างชัดเจนมาก เนื่องจากใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นสื่อคือวัฒนธรรมทางดนตรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงประเภทต่างๆ ที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาเขมรถิ่นไทย แม้เพลงเหล่านี้จำนวนหนึ่งจะหมดบทบาทไปแล้วในสังคมไม่สามารถหาฟังได้ในปัจจุบัน[5] แต่ก็ยังมีเพลงอีกหลายประเภทที่ยังคงได้รับการสืบทอดต่อมา เช่น “จเรียงตร็ด” “จเรียง-บเริน” และ “กันตรึม”(สมจิตร พ่วงบุตร, 2527a)

---

[3] วิธภาษา (language variety) หมายถึง ภาษาย่อยของภาษาใดภาษาหนึ่งซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปจากภาษาย่อยอื่นๆ เช่น ภาษาย่อยของภาษาอังกฤษประกอบไปด้วยภาษาอังกฤษแบบอังกฤษ ภาษาอังกฤษแบบอเมริกัน และภาษาอังกฤษแบบอินเดีย เป็นต้น (อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์, 2556)

[4] ภาษาเขมรถิ่นไทยมีลักษณะหลายประการที่ต่างไปจากภาษาเขมรกลาง ประการแรกคือมีการสืบทอดลักษณะดั้งเดิมของภาษาเขมรเอาไว้ เช่น การออกเสียงพยัญชนะต้น r- <ร-> แบบรัวและชัดเจนและการออกเสียงพยัญชนะสะกด -r <-ร> ซึ่งไม่พบแล้วในภาษาเขมรกลาง ประการถัดมาคือมีการใช้ศัพท์ที่มีลักษณะเฉพาะทางเสียงและความหมาย เช่นการใช้คำว่า “คม้าด (กระผม/ผม)” ซึ่งเป็นคำสรรพนามที่เพศชายใช้เรียกขานตนเองด้วยความสุภาพ กร่อนมาจาก “ខ្ញុំ/คโญ๋ม”+ “ᩕᩮ/บาด” ส่วนผู้หญิงเรียกขานตนเองด้วยความสุภาพว่า “คโญ๋ม (ดิฉัน)” “โญ๋ม (หนู)” หรือ “เนียง (นาง)” ต่างจากภาษาเขมรกลางที่คนทุกเพศเรียกขานตนเองด้วยคำเดียวกันคือ “คโญ๋ม (ខ្ញុំ)” ประการสุดท้ายคือการได้รับอิทธิพลของภาษาไทยทั้งในด้านเสียง คำศัพท์และไวยากรณ์ เช่น การรับเสียงพยัญชนะต้น f- <ฟ-> การยืมคำไทยจำนวนมากแล้วปรับเสียงให้เข้ากับลักษณะการออกเสียงในภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์ รวมทั้งการเรียงคำในประโยคที่เลียนแบบโครงสร้างประโยคในภาษาไทย เช่น “ไปไหนมา?” รับมาใช้เป็น “เติว์ (ไป) +นา (ไหน) +โม (มา)” แทนที่จะใช้แบบเดิมหรือใช้เหมือนภาษาเขมรกลางคือ “ᩉᩣ/ไม้ก (มา) + ᩋᩈ/ปี (จาก)+ ᩃᩣᩅ/นา (ไหน)” รายละเอียดทั้งหมดเกี่ยวกับลักษณะต่างๆ เหล่านี้ โปรดดูใน ฑะณัน จันทรพันธุ์ และ ชาติชาย พรหมจักรินทร์, 2521; ประกอบ ผลงาม, 2538; สุนทรี สังวรราชทรัพย์, 2539; สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และ อรวรรณ ภูอิสระกิจ, 2539; สุริยา สอดส่องกฤษ, 2541; De Bernon, 1986, 1988 และ Bauer, 1989

[5] เพลงเหล่านี้ประกอบด้วยเพลง 3 ประเภทใหญ่ๆ ประเภทแรกคือเพลงที่ร้องเกี้ยวพาราสี เช่น “จเรียงซันตู๊จ” (เพลงที่ชายร้องเกี้ยวสาวพร้อมกับหย่อน “ซันตู๊จ” หรือเบ็ดติดเหยื่อเป็นขนมลงตรงหน้าหญิงที่หมายปอง ใช้ร้องเล่นในประเพณีต่างๆ) “จเรียงปังนา” (เพลงร้องโต้ตอบซึ่งต้องร้องคำสร้อยว่า “เอาวาปางนากอเมนเฮย... (**คำแปล** เอาวะปางนาก็ใช่เฮย...)” หลังจบเนื้อเพลง 1 วรรค) “จเรียงเปียอังโกง” (เพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิงคลอเสียง “เปียอังโกง” หรือปี่อังโกง) “จเรียงเปียออ”

“จเรียงตรัด” ตั้งชื่อเพลงตามชื่อเทศกาล “ตรัด (ตรุษ)” การแสดงนี้เป็นการร้องรำเป็นขบวนเวียนไปตามบ้านเรือนในชุมชนหรือตามหมู่บ้านต่างๆ ในช่วงเทศกาลสงกรานต์ เพื่อรับของบริจาคแล้วนำไปทำบุญที่วัดหรือใช้เป็นทุนก่อสร้างหรือซ่อมแซมสาธารณูปโภคของชุมชนหรือหมู่บ้านใกล้เคียง(อัครพล บริกุล, 2540) คณะร้องรำเพลงนี้ประกอบด้วยนักร้อง นักดนตรี ตัวตลก คนถือบาตรรับบริจาค และคนจดบัญชีรายการบริจาค เพลงที่ขับร้องมีเนื้อหาสำคัญ 3 ส่วนคือการเชิญร่วมทำบุญ อวยพรและกล่าวลาเจ้าของบ้านแต่ละหลังที่คณะตรุษแวะเวียนไป (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2534, 2542, 2546) การเล่นเพลงนี้อาจเล่นติดต่อกัน 2-3 วันจนกว่าจะเวียนไปครบทุกหลังคาเรือน จากนั้นคณะจะนำเงินและของบริจาคไปถวายวัดหรือมอบแก่ผู้หลักผู้ใหญ่เพื่อนำไปบริหารงานสาธารณประโยชน์ต่อไป (สมจิตร พ่วงบุตร, 2527; รัตติยา มีเจริญ, 2557) เพลงนี้นิยมร้องเล่นในวัฒนธรรมมุขปาฐะ ไม่พบการผลิตเพื่อจำหน่ายในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์แต่อย่างใด ในปัจจุบันมีการผนวกทำนองเพลงตรุษเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของเพลงที่ได้รับความนิยมมากกว่าคือเพลงกันตรึม

ส่วนเพลง “จเรียง-บเริน” นักวิชาการไทยและกัมพูชาสันนิษฐานถึงที่มาของชื่อ “บเริน” ไว้ต่างกัน นักวิชาการไทยสันนิษฐานว่าชื่อนี้แผลงมาจากคำว่า “บไร” ในภาษาข่าหมายถึงแคน(สุวคนธ์ ชัญถาวร, 2536) แต่นักวิชาการกัมพูชาสันนิษฐานว่าชื่อนี้เป็นภาษากูยหมายถึง ความสบายเบิกบาน (**ก๊ก ณารุ์, ๒๐๐๕**) การแสดง “จเรียง-บเริน” พัฒนามาจาก “จเรียงเป็ยอังโกง” ราวปี พ.ศ. 2484 ด้วยอิทธิพลของหมอลำกลอนของชาวลาวอีสานทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนจากการเป่าปี่อังโกงมาเป็นการเป่าแคนคลอการขับร้องโต้ตอบกันของนักร้องชาย-หญิงซึ่งถามตอบกันในแนวปุจฉา-วิสัชนา โดยมี

(เพลงร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิงคลอเสียง “เป็ยออ” หรือปี่อ้อ) ประเภทที่สองคือเพลงที่ร้องเล่านิทาน ตำนานและประวัติศาสตร์ เช่น “จเรียง-จเป็ย” (เพลงร้องประกอบการดีด “จเป็ย” หรือกระจับปี่) “จเรียง-จรวง” (เพลงร้องโต้ตอบขับนิทานหรือตำนานคลอเสียงปี่อังโกล) “จเรียง-ตรัว” (เพลงร้องโต้ตอบขับนิทานหรือตำนานคลอเสียง “ตรัว” หรือซอ) และประเภทสุดท้ายคือเพลงที่มีเนื้อหาตลกขบขัน เช่น “จเรียงกันตรึอุ๊บไก” (เพลงร้องที่อาศัยการปรบมือให้จังหวะ ร้องเป็นบทสั้นๆ เกี่ยวกับสิ่งที่พบเห็นเพื่อการหยอกล้อและสร้างความสนุกขบขัน) สาเหตุสำคัญที่ทำให้เพลงเหล่านี้หมดบทบาทไปในสังคมเขมรถิ่นไทยและค่อยๆ สิ้นสูญไปตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 คือผู้ชมไม่นิยมว่าจ้างไปแสดงและการขาดนักร้องและนักดนตรีที่สนใจสืบทอดโดยเฉพาะอย่างยิ่งการขาดนักดนตรีที่มีความสามารถเล่นเครื่องดนตรีบางประเภท เช่น กระจับปี่ หรือ ปี่อังโกลที่ทำจากเขาควาย โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับเพลงเหล่านี้และการหมดบทบาทไปในสังคมเขมรถิ่นไทยได้ใน กมล เกตุสิริ, 2505; สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; โฆสิต ดีสม, 2544; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2546 และ มงกุฎ แก่นเดียว, 2548

แม้เพลงหลายประเภทที่กล่าวไปข้างต้นจะหมดบทบาทลงแล้ว แต่จากการสำรวจพบว่ามีค่ายเพลงบางค่ายในจังหวัดสุรินทร์ได้เชิญนักร้องเพลงดังกล่าวที่เคยมีชื่อเสียงในอดีตมาบันทึกเสียงเพื่อเป็นการอนุรักษ์เพลงพื้นบ้านไปพร้อมๆ กับเพื่อการค้า ค่ายดังกล่าวคือค่ายไพโรจน์ชาวด์ซึ่งเชิญตายิง นักร้องเพลง “จเรียงตรัว” มาสีซอและขับร้องนิทานในชุด “ปูขาว พระนางเกธารา อาจี (ไอ้ชัย)” และชุด “ละอองกซั้จ (ละอองทราย)” และค่ายเอ็น.จี.น้ำผึ้งกรุ๊ปซึ่งเชิญบุญจูม เสียงจันทร์ นักร้องเพลง “จเรียง-จเป็ย” มาดีดกระจับปี่และขับร้องเพลงในชุด “ตุมเตียว” “อาจี (ไอ้ชัย)” และ “เจ้าสัณกุมาร” แม้เพลงเหล่านี้จะมีการผลิตออกมาบ้าง แต่มีจำนวนน้อยมากซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของเพลงเหล่านี้ที่สูญสิ้นไปแล้วและสอดรับกับความนิยมของผู้ฟังที่สนใจเพลงเหล่านี้น้อยลง

นักร้องหญิงเป็นคนตั้งคำถามและนักร้องชายเป็นคนตอบ (ศิริ ผาสุก และคณะ, 2536; มงกุฎ แก่นเดียว, 2548) เพลงประเภทนี้มีเนื้อร้องเกี่ยวกับเรื่องราวในพุทธศาสนาเป็นหลัก เช่น พุทธประวัติ นิทานชาดก อานิสงส์ และหลักธรรมคำสอน นอกจากนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านและคำสอน การแสดง “จเรียง-บเริน” จัดขึ้นบนเวทียกพื้นสูงในช่วงกลางคืน ในอดีตมีผู้นิยมจ้างไปเล่นทั้งในงานมงคลและอวมงคล แต่ในปัจจุบันนิยมจ้างไปเล่นเฉพาะในงานศพ เพลงบเรินเคยอยู่ในภาวะซบเซามาช่วงหนึ่ง เพราะผู้ชมนิยมเสพเพลงกันตรึมประยุกต์ ลิเก และภาพยนตร์มากกว่า นักร้องเพลงประเภทนี้(Vail Peter, 2002b)จึง(Vail Peter, 2007a)ได้(Vail Peter, 2002a)พัฒนาเพลง “จเรียง-บเริน” ขึ้นมาเมื่อราวๆ ปี พ.ศ. 2530 โดยเพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น เช่น กลองและซอ และเพิ่มเครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงร่วมกับแคน มีการปรับจังหวะการขับร้องที่เนิบช้าให้เร็วขึ้น และเพิ่มหางเครื่องเข้ามาให้มีลักษณะคล้ายกับหมอลำซิ่งจนเกิดเป็นเพลง “จเรียง-บเริน” แนวใหม่ที่เรียกว่า “จเรียง-บเรินซิ่ง” (เครือจิต ศรีบุญนาค, 2546; พระมหาพีระพงษ์ มาลา, 2547; สุวคนธ์ ชัญถาวร, 2536) แม้จะมีความพยายามปรับเปลี่ยนเพื่อเอาใจผู้ชม แต่เพลงบเรินซิ่งกลับไม่ได้ความนิยมเท่าเพลงบเรินแบบดั้งเดิม สังเกตได้จากการผลิตเพลงบเรินซิ่งในรูปเทปคาสเซ็ทหรือแผ่นดิสก์มีน้อยมากเมื่อเทียบกับเพลงบเรินแนวดั้งเดิม ในปัจจุบันจึงคงเหลือแต่การแสดงเพลงบเรินแบบดั้งเดิมที่ได้รับความนิยมในกลุ่มผู้สูงอายุ (มงกุฎ แก่นเดียว, 2548) จากการสำรวจข้อมูลเพลง “จเรียง-บเริน” ที่ผลิตในรูปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์จนถึงปี พ.ศ. 2554 ผู้วิจัยพบเพลง “จเรียง-บเริน” แนวดั้งเดิมมากกว่าเพลง “จเรียง-บเรินซิ่ง” หลายเท่า เพลงกลุ่มแรกมีจำนวน 16 ชุด เช่น ชุด “สุวรรณสาม” ของธงชัยและสำรวมชัย ชุด “จุล-ปเรียม (จุลพราหมณ์)” ของธงชัยและไก่ดำ ชุด “นกกระยางขาว” ของธงชัยและก้องเพชร ชุด “แม-จแกโกนมนึฮ (แม่หมาลูกคน)” ของไทยรัตน์และกาดำ ชุด “ลูกยอดกตัญญู” ของไทยรุ้งและสายรุ้ง ชุด “ลูกรักนักเรียน” และ “ทดแทนพระคุณ” ของไทยรุ้งและสมหวัง เพลงกลุ่มนี้ส่วนใหญ่มีเนื้อหาเป็นนิทานและมีเนื้อหาเกี่ยวกับการสั่งสอน ส่วนเพลง “จเรียง-บเรินซิ่ง” พบเพียง 2 ชุดคือชุด “แบ๊จซเราะ (ย้ายถิ่น)” ของสมานชัยและสายรุ้ง และชุด “จเรียง-บเรินซิ่ง” ของดาวไทและเลิศอรุณ นอกจากนี้ยังมีนำเพลงจเรียงบเรินซิ่งไปรวมเป็นส่วนหนึ่งของอัลบั้มเพลงกันตรึมอีกด้วย เพลงจเรียงบเรินซิ่งมักมีเนื้อหาเกี่ยวกับการสั่งสอน การเกี้ยวพาราสี ความทุกข์และความผิดหวังจากความรัก

ในบรรดาเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่ยังคงได้รับการสืบทอดต่อมาจนปัจจุบัน เพลงประเภทที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือเพลง “กันตรึม” เพลงประเภทนี้ถือกำเนิดมานานจนไม่อาจระบุอายุที่แน่ชัดได้ บันทึกของเอเจียน แอมอนิเย(Aymonier, 2000) ชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาสำรวจภาคอีสานในพ.ศ. 2426-2427 ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีเข้าทรงในจังหวัดสุรินทร์ หลักฐานนี้ช่วยให้สันนิษฐานได้ว่าเพลงกันตรึมน่าจะมีอายุมากกว่าหนึ่งร้อยปี เพลงกันตรึมโบราณมีการสืบทอดทำนองและเนื้อร้องส่วนใหญ่มาแต่อดีต บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี

พื้นบ้าน เนื้อร้องแต่งเป็นภาษาเขมรถิ่นไทยโดยใช้รูปแบบคำประพันธ์เขมรที่มีมาแต่โบราณ มักใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม เช่น พิธีเข้าทรง แต่งงาน และบวชนาค ในสมัยต่อมาชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ได้นำอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งไทยมาผสมผสานในเพลงกันตรึมโบราณ และพัฒนาจนกลายเป็นเพลงกันตรึมแนวใหม่ที่เรียกว่า “กันตรึมประยุกต์” ซึ่งผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองผู้เสพกลุ่มวัยรุ่นที่มีรสนิยมในการฟังเพลงต่างไปจากคนรุ่นเก่า เพลงกลุ่มนี้เริ่มเป็นที่นิยมตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา โดยมีการแต่งทำนองและเนื้อร้องขึ้นใหม่ ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านผสมกับเครื่องดนตรีสากลในการบรรเลงทำนอง และแต่งเนื้อร้องด้วยฉันทลักษณ์ประเภทกลอนของไทย แม้ยังคงใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแต่งเนื้อร้อง แต่ก็พบการใช้ภาษาอื่นมากขึ้น โดยเฉพาะภาษาไทยและภาษาลาวอีสาน เพลงส่วนใหญ่ผลิตขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ความบันเทิงเป็นหลัก มงกุฎ แก่นเดียว (2537) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของเพลงกันตรึมไว้ว่า เพลงกันตรึมประยุกต์ได้รับการพัฒนาอย่างมากเพราะมีธุรกิจเพลงกันตรึมที่เกิดขึ้นมาในเวลาไล่เลี่ยกันกับการเกิดเพลงกันตรึมประยุกต์มารองรับ ธุรกิจเพลงกันตรึมมีผู้ดำเนินการหลักเป็นค่ายเพลงในอีสานตอนใต้ เจ้าของค่าย นักร้อง นักประพันธ์ทำนองและเนื้อร้องล้วนเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย มีการคัดสรรและผลิตเพลงกันตรึมทั้งกันตรึมโบราณและกันตรึมประยุกต์ออกมาในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์อย่างมากมายตั้งแต่ทศวรรษที่ 2520 จนปัจจุบัน การได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องแพร่หลายของเพลงกันตรึม ทำให้อาจกล่าวได้ว่าเพลงกันตรึมมีสถานะเป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมเพลงของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยและของพื้นที่อีสานตอนใต้ ดังที่นักร้องเพลงกันตรึมและนักวิชาการได้กล่าวไว้ดังนี้ ดาร์กี้ กันตรึมร็อค นักร้องเพลงกันตรึมชื่อดังได้กล่าวเปรียบเทียบตัวแทนทางวัฒนธรรมเพลงของอีสานตอนเหนือกับอีสานตอนใต้ไว้ในเพลง “เปิดกรุอีสานใต้” ว่า “*อีสานตอนเหนือแม่เอ๊ยเขามีหมอลำ อีสานใต้แม่งามขำเขามีศิลปะกันตรึม*”(ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, 2551) สถานะนี้เป็นที่ยอมรับทั้งของคนในและนอกท้องถิ่น สถาบันราชภัฏสุรินทร์ (2544) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าคนส่วนใหญ่ในประเทศรับรู้ว่ากันตรึมเป็นแนวดนตรีของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ ความเห็นนี้ได้รับการยืนยันจากนักวิชาการรุ่นหลัง เช่น (รัตติยา มีเจริญ, 2557)รัตติยา มีเจริญ (2557: 208) ดังว่า “*เมื่อกล่าวถึงวัฒนธรรมของอีสานใต้ ทุกคนก็จะนึกถึงกันตรึมเป็นอันดับแรก*” นอกจากนี้บุษกร บิณฑสันต์ ขำคม พรประสิทธิ์ และปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2556: 6) ยังกล่าวถึงความสำคัญของเพลงกันตรึมเอาไว้ว่า “*กันตรึมเป็นวัฒนธรรมที่แสดงเอกลักษณ์และวิถีชีวิตผู้คน[เขมรถิ่นไทย]ในท้องถิ่นอีสานใต้ได้เป็นอย่างดี*” ด้วยสถานะอันโดดเด่นและความสำคัญดังกล่าว ทำให้เพลงกันตรึมมีความน่าสนใจยิ่งในฐานะตัวแทนทางวัฒนธรรมเพลงของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย

อย่างไรก็ตาม การศึกษาเกี่ยวกับเพลงกันตรึมที่ผ่านมายังไม่ได้ให้ความสนใจกับแง่มุมนี้มากนัก งานศึกษาส่วนใหญ่จะเน้นการให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับวงเพลงและการแสดงกันตรึม ท่วงทำนอง เทคนิคการร้อง เนื้อหา การใช้ภาษา ความงามทางวรรณศิลป์ ประวัติและผลงานของศิลปิน

วิธีประดิษฐ์เครื่องดนตรี มาตราเสียง และเทคนิคการร้อง เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีนักวิชาการจำนวนหนึ่งที่สนใจวิเคราะห์พิธีกรรมและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดเพลง ภาพสะท้อนสังคมจากเพลง พัฒนาการและบทบาทของเพลง รวมทั้งการปรับตัวและบทบาทของวงกันตรึม[6] น่าสนใจว่าข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาส่วนใหญ่เป็นข้อมูลเพลงกันตรึมโบราณมากกว่าเพลงกันตรึมประยุกต์ ยิ่งไปกว่านั้นเพลงที่ผลิตเพื่อการค้าซึ่งเนื้อเพลงอาจจัดได้ว่าเป็นตัวบทวรรณกรรมท้องถิ่นสมัยใหม่ของไทยประเภทลายลักษณ์ยังขาดการศึกษาวิเคราะห์โดยละเอียด ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาพัฒนาการของเนื้อเพลงในด้านรูปแบบการประพันธ์ เนื้อหา และการใช้ภาษาอันเป็นผลจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ซับซ้อน

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลและทดลองศึกษาเทปคาสเส็ตและแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมที่ผลิตจำหน่ายในอีสานตอนใต้ในเบื้องต้น ผู้วิจัยพบประเด็นที่น่าสนใจหลายประการซึ่งจะแสดงให้เห็นแต่พอสังเขปดังต่อไปนี้

การศึกษาเบื้องต้นในด้านเนื้อเพลงพบพัฒนาการด้านรูปแบบคำประพันธ์อย่างเห็นได้ชัด เพลงกันตรึมโบราณนิยมแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมร ในขณะที่เพลงกันตรึมประยุกต์ได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบคำประพันธ์ของไทยและมีความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยโดยตรงมากขึ้นเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1 เพลง “กัดตเรย” ในชุด *ประกมการแซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549) เป็นเพลงกันตรึมโบราณ แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมร 2 ชนิดประสมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทกากคติ

... โกนปีวมนาย*เอย* คลูนเนียงโท็ม*เฮีย* รีนการ-ออย-กรับ

กนูรคเมาซอฺ กเรือ็นบานซลี้จตน็อับ รีนการ-ออย-กรับ

มนาย-ออยบานปแด็ย

บทพากย์สี่

ก็อมเคิง์มูล*มัวะ* โจล*ชลัวะฮซ*ราแด็ย

เวียนึงเกิดอับปแร็ย ด็อลคลูนเนียงรา ...

คำแปล

บทกากคติ

... ลูกเพาแม่เอย ตัวนางโตแล้ว เรียนรู้งานให้ครบ

---

6 งานศึกษาเหล่านี้จะกล่าวถึงอย่างละเอียดต่อไปในบทที่ 2

ลวดลายดำขาว เผื่อได้นุ่งห่ม เรียนรู้งานให้ครบ
แม่(ถึงจะ)ให้มีสามี

บทพากย์สี่

อย่าโกรธฉุนเฉียว เข้าทะเลาะวิวาท
มันจะเกิดอัปรีย์ แก่ตัวนางรา ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมร 2 ชนิดคือบทกากคติและบทพากย์ตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 2 เพลง “ตี๊พเน้จแมอ็อว (น้ำตาแม่พ่อ)” ในชุด *I อ็อดยูเฮ็ว (ฉันอดนาน(จน)หิว)* (อาเจายัย, [ม.ป.ป.]) เป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตออกมาในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ของเขมร 1 ชนิดประสมกับรูปแบบคำประพันธ์ของไทยอีก 2 ชนิด

กานต์ดั้น

แมอังกุยยุมอ็อวอังกุย*ยุม* อังกุยเนิว็จัง*กโร็ม*เกือ็ดยัวไดต็วลจังกา
ยับเอยแซนยับเก๊อะยับเอยแสน*ยับ* ค็อมรัวซีน็อง*ซลั้บ*แตโกนมันเด็ญประซา
ซมปร๊ะเติว็รุ๋นทายัวเติว็สึกซา มันเด็ญเติว็รุ๋นแบบ*นา*เติว็เจื๊อ็บแตซราแตทนำ

กลอนสังขลิก

เมียนโกนปเราะฮซแร็ยเกือ็ดจ็องออยเติว็*รุ๋น* ทาม็อ้ดซตางมันเมน*ลี๎ญ*กอซมด็อบซมปรำ
ซมออยโกนเจียกอซม-ออยโกนจำ ก็อมเจื๊อ็บซราเจื๊อ็บ*ทนำ*ค็อมซแร้จปดำจเริ๋นดอง
มันจ็อง-ออยโกนจูออยโกนเจียตื๊ดมนอง ออยเคิญเจิด็เกื๊อ็ด*พอง*ออยสเนาะฮพองกุนมนาย

บทพากย์

แมอังกุยยุมอ็อวอังกุย*ยุม* เติว็เคิญโกนกันเลาะฮกระ*มม*อังกุยโต็มเลอมอเตอไซ
แจ็ญเติว็ปเลียยุบกอล็อบโมปเลียทไง เติว็แคญคเนียส็อบไงเติว็เจื๊อ็บต็องซแร็ยต็องซรา ...

คำแปล

กานต์ดั้น

แม่นั่งร้องไห้พ่อนั่งร้องไห้ นั่งซึมอยู่ท่านเอามือเท้าคาง
แย่เอยแสนแย่ก็แย่เอยแสนแย่ อุตส่าห์หากินแทบตายแต่ลูก(กลับ)ไม่รู้ประสา
ขอเงินไปเรียน(บอก)ว่าเอาไปศึกษา ไม่รู้ไปเรียนแบบไหน(ถึง)ไปติดแต่สุราและยา(เสพติด)

กลอนสังขลิก

มีลูกผู้ชายผู้หญิงท่านอยากให้ไปเรียน โอ้หมดเงินไม่ใช่เล่นก็ขอสิบ(บาท)ขอห้า(บาท)
ขอให้ลูก(เป็นคน)ดีก็ขอให้ลูก(จง)จำ อย่าติดสุราติดยา(เสพติด)อุตส่าห์ตะโกนสั่งหลายครั้ง
ไม่อยากให้ลูกชั่วให้ลูก(กลับตัวเป็นคน)ดีอีกครั้ง ให้เห็นใจท่านด้วยให้สงสารคุณ(ของ)แม่ด้วย

<u>บทพากย์</u>

แม่นั่งร้องไห้พ่อนั่งร้องไห้ ไปเห็นลูก(วัย)หนุ่มสาวนั่งเกาะ(อยู่)บนมอเตอร์ไซค์
ออกไปตอนกลางคืนก็กลับมาตอนกลางวัน ไปแข่งกันทุกวันไปติดทั้งผู้หญิงและเหล้า

ตัวอย่างข้างต้นเริ่มต้นโดยการใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยชนิดกานต์ดั้นและกลอนสังขลิก และจบด้วยรูปแบบคำประพันธ์ของเขมรชนิดบทพากย์

ในด้านเนื้อหาของเพลงกันตรึม การศึกษาเบื้องต้นพบว่าเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเป็นหลัก มีเนื้อหาเกี่ยวกับขั้นตอนต่างๆ ในพิธี ในขณะที่เพลงกันตรึมประยุกต์เป็นเพลงที่เน้นบันเทิงอารมณ์ มักมีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย เห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 3 เพลงประกอบพิธีแต่งงานในชุด *กันตรึมประเพณีแต่งงาน-บวชนาค* (สมานชัย และ พิมพา, [ม.ป.ป.]) เป็นเพลงกันตรึมโบราณซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตออกมาในช่วงปี พ.ศ. 2540-2544 มีเนื้อหาบางส่วนกล่าวถึงขั้นตอนหนึ่งในพิธีแต่งงานดังนี้

(ช) ซแร็ยเอิยเนียงซแร็ย ไดฮ็อจมลูปแด็ย ไดมูยซตูยกรอม
เนียงฮ็อ้จรู้จเฮิย มมเล้กไดซำเปียฮ ปีโอนเมียฮทนะทนอุม
ทเวอตามโบราน

คำแปล

(ช) นางเอยน้องนาง มือยื่นพลู(ให้)สามี (อีก)มือหนึ่งรองข้างใต้
นางยื่น(ให้)เสร็จแล้ว สาวยกมือนบไหว้ น้องมาศทะนุถนอม
ทำตามโบราณ

เนื้อหาข้างต้นขับร้องโดยนักร้องชาย เป็นการบรรยายขั้นตอนหนึ่งในพิธีแต่งงานซึ่งเป็นช่วงที่เจ้าสาวเดินลงจากเรือนมาต้อนรับเจ้าบ่าว ในขั้นตอนนี้เจ้าสาวใช้มือข้างหนึ่งยื่นหมากพลูให้เจ้าบ่าว และใช้มืออีกข้างรองข้างใต้ในขณะยื่น จากนั้นจึงไหว้เจ้าบ่าว พฤติกรรมเหล่านี้แสดงถึงการปรนนิบัติรับใช้สามีและความเคารพที่ภรรยามีต่อสามี ซึ่งเป็นวิถีปฏิบัติโบราณที่ยังคงสืบทอดมาในพิธีแต่งงานของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในลักษณะของพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ โดยมีจุดมุ่งหมายในการสั่งสอนเจ้าสาวให้ตระหนักถึงหน้าที่ของตนในฐานะผู้ปรนนิบัติรับใช้สามีด้วยความเคารพ

ตัวอย่างที่ 4 เพลง “แฮปปี้ยา” ในชุด *แฮปปี้ยา*(น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และ รุ่งอรุณ ตะวันฉาย, 2548) เป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ มีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

... โอแห็บปียายานอแห็บปียา อาวัฮซราเวิงโอ็ยนอบอง
เพอะซีบองเอิยเรือม็ชลอง มันเมียนบองเอิยนอไงคาน
ปเตีย็ฮบองเอิยซแมญ บองกอบองเอิยมันกี็ด
บองกร๊อก์แตนอปีปรี๊ กี็ดแตรึงด๊อก์นอรึงแก
ซราเวิงเฮิยนอกอฉอบปรุฮ มันนีอีลนอซเราะซแร
เทอพเน้จบองเอิยคีวตระแง รัวเริงชลัวะฮประแก็จประป็วนโกนหนอ

คำแปล

... โอ้แฮปปี้ยายายาหนอแฮปปี้ยา ตะกละตะกลาม(เรื่อง)เมากระไรหนอพี่
ดื่มกินพี่เอยรำ(เฉลิม)ฉลอง ไม่มีพี่เอยหนอวันว่าง
(เรื่อง)บ้านพี่เอย(เรื่อง)เรือน พี่ก็พี่เอยไม่คิด
พี่ลุกแต่หนอแต่เช้า คิดแต่เรื่องถอนหนอเรื่องดื่ม
เมาเหล้าแล้วหนอก็ชอบเห่า ไม่คิดอายหนอชาวบ้าน
ทำตาพี่เอยเขียวปั๊ด หาเรื่องทะเลาะเบาะแว้ง(กับ)เมียลูกหนอ

ตัวอย่างข้างต้นขับร้องโดยนักร้องหญิง มีเจตนาต้องการประชดประชันและตำหนิสามีซึ่งเมาสุราเป็นประจำ มิหนำซ้ำยังสร้างปัญหาทะเลาะเบาะแว้งในครอบครัว เพลงนี้นำเสนอให้เห็นว่าภรรยาชาวเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันไม่ได้ให้ความเคารพสามีที่ประพฤติตัวไม่ดี การแสดงความไม่เคารพนี้สังเกตได้จากการเปรียบสามีที่เมาสุราเทียบเท่ากับสุนัขดังเนื้อร้องที่ว่า “เมาเหล้าแล้วหนอก็ชอบเห่า” ซึ่งเป็นการลดเกียรติและศักดิ์ศรีของสามีจากมนุษย์ลงเหลือเท่ากับสัตว์สี่เท้า

ในด้านการใช้ภาษาในเพลงกันตรึม การศึกษาเบื้องต้นบ่งชี้ว่าเพลงกันตรึมโบราณใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเท่านั้นในการแต่งเนื้อร้อง หากมีการปนหรือสลับกับภาษาอื่นบ้าง ก็มีเพียงเล็กน้อย จนเมื่อเกิดเพลงกันตรึมประยุกต์ นอกจากจะมีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแต่งเนื้อร้องแล้ว ยังพบการใช้ภาษาอื่นมากขึ้นด้วย โดยเฉพาะภาษาไทยและลาวอีสาน ดังพบว่าเพลงกันตรึมประยุกต์หลายเพลงมีการใช้ภาษาเหล่านี้แต่งเนื้อร้องทั้งเพลง ปรากฏการณ์นี้เป็นสิ่งที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในเพลงกันตรึมโบราณ ดังเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 5 เพลง “ปการี้กปการูย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย)” ในชุด *ปการี้กปการูย (ดอกไม้บาน-ดอกไม้โรย)* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) เป็นเพลงกันตรึมโบราณซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตซ้ำราวปี พ.ศ. 2545 มีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยตลอดทั้งเพลงดังนี้

ปการี้จปการูย เนียงเอิยเดิรกรอย รึฮปกาแจจบองพอง
เนียงรึฮมินรึฮ ก็อมเดิรกำลอง รึฮปกาบองพอง
บองซดายปกานัฮ
บองซูจอลปกาทแม็ย บองมินจอลปกาจัฮ

บอฺงซดายปกานัฮ ปกาจัฮบอฺงปีเดิฺม
ปกาเอิยปเรียฮปกา เดิฺมดอฮเอ๋ยแอนา ปกาโมแตตรูย
ปกาออยบอฺงกี๊ด กำนึดบอฺงปรูย ปกาโมแตตรูย
ฮะแตจือเมน

คำแปล

ดอกไม้บานดอกไม้โรย นางเอยเดิน(ตาม)หลัง เก็บดอกไม้ให้พี่ด้วย
นางเก็บหรือไม่(เก็บ) อย่าเดินข้าม(ไป) เก็บดอกไม้(ให้)พี่ด้วย
พี่เสียดายดอกไม้นัก
พี่ยอมทิ้งดอกไม้(ดอก) ใหม่ พี่ไม่ทิ้งดอกไม้(ดอก)เก่า
พี่เสียดายดอกไม้นัก ดอกไม้(ดอก) (อาเจายัย) (อาเจายัย) (อาเจายัย) (อาเจายัย) (อาเจายัย) (อาเจายัย) (อาเจายัย))เก่า(ของ)พี่แต่ก่อน
มาลย์เอยวรมาลย์ ต้นงอกเอ๋ยที่ใด มาลย์มาแต่ยอดอ่อน
มาลย์(ทำ)ให้พี่คิดถึง ดวงจิตพี่ตรม มาลย์มาแต่ยอดอ่อน
ค่อยเชื่อว่าจริงแท้

ตัวอย่างข้างตนแสดงให้เห็นว่า ผู้แต่งใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเพียงภาษาเดียว โดยใช้อย่างไพเราะงดงาม มีการใช้กลวิธีทางวรรณศิลป์ทั้งการซ้ำคำและการใช้ภาพพจน์เปรียบเทียบ นอกจากนั้นยังทำให้เห็นภาพของผู้ผลิตและผู้เสพเพลงกันตรึมที่ยังคงเป็นคนกลุ่มเดียวกันคือผู้ที่รู้ภาษาเขมรถิ่นไทย

ตัวอย่างที่ 6 เพลง “ซลัญบอฺงเต๊ (รักพี่ไหม)” ในชุด *กันตรึมร็อคคนรุ่นใหม่* (ร็อคแซะแยะ (ไสว นครวงศ์), [ม.ป.ป.]) เป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตออกมาในช่วงปี พ.ศ. 2540-2544 เพลงนี้แต่งโดยใช้ 3 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทย ในที่นี้กำหนดให้ (1) (2) และ (3) นำหน้าภาษาทั้ง 3 ภาษาดังกล่าวตามลำดับ

(1)เนียงเนียงซลัญบอฺงเบาะฮ (1)เนียงลออฺซลัญบอฺงเต๊
(1)บอฺงซลัญ(2)ฮักน่องหลายเด (2)มักเดฮักเด(1)ซลัญเนียง
(1)เนียงกระมมบอฺงซลัญเนียง-ลออฺ (3)สวยจริงหนอ(1)ลออฺนอเนียง
(3)รักน้องเฝ้าแต่มองเมียง (1)ซลัญเนียง(2)ฮัก(1)เนียง(2)หลายเด
(1)บอฺงซฺลัญเนียงกระมม (1)บอฺงซมปรั๊บตร็อฺงตร็อฺง
(3)บอกว่าพี่รักน้อง (3)ใจ(1)บอฺง(3)ไม่รวนเร
(1)เนียงซลัญบอฺงเต๊ (1)บอฺงซลัญเนียงเมนเตน
(3)พี่รักน้องจริงจริง (1)บอฺงซลัญเนียงเมนเตน
(1)เนียงกระมมลออฺลออฺ (3)ลูกใครหนอ(1)ลออฺเมนเตน

(3)หลงรักเธอเมื่อยามได้เห็น (1)ลออฺเมน(3)สวยจริงหนอเธอ
(1)เนียงกระมมบองโมซมซลัญ (1)บองฺซลัญเนียง(3)เมื่อได้เจอ
(1)บองฺซลัญ(3)บอกว่ารักเธอ (3)รักเธอรักเธอ(1)ซลัญเนียง
(1)บองฺซลัญเนียงเมนเตน (3)พี่รักน้องจริงจริง(1)บองฺซลัญเนียงเมนเตน

คำแปล

(1)นางนางรักพี่รึ (1)คนงามรักพี่ไหม
(1)พี่รัก(2)รักน้องมากนะ (2)ชอบนะรักนะ(1)รักนาง
(1)น้องสาวพี่รักน้องคนงาม (3)สวยจริงหนอ(1)งามหนอนาง
(3)รักน้องเฝ้าแต่มองเมียง (1)รักนาง(2)รัก(1)นาง(2)มากนะ
(1)พี่รักน้องสาว (1)พี่ขอบอก(อย่าง)ตรง(ไป)ตรง(มา)
(3)บอกว่าพี่รักน้อง (3)ใจ(1)พี่(3)ไม่รวนเร
(1)นางรักพี่ไหม (1)พี่รักนางจริงจริง
(3)พี่รักน้องจริงจริง (1)พี่รักนางจริงจริง
(1)น้องสาวงามงาม (3)ลูกใครหนอ(1)งามจริงจริง
(3)หลงรักเธอเมื่อยามได้เห็น (1)งามจริง(3)สวยจริงหนอเธอ
(1)น้องสาวพี่มาขอ(อนุญาต)รัก (1)พี่รักนาง(3)เมื่อได้เจอ
(1)พี่รัก(3)บอกว่ารักเธอ (3)รักเธอรักเธอ(1)รักนาง
(1)พี่รักนางจริงจริง (3)พี่รักน้องจริงจริง(1)พี่รักนางจริงจริง

ตัวอย่างข้างต้นแสดงความนิยมในการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาไทย และภาษาลาวอีสานตามลำดับ และมีการใช้ภาษาดังกล่าวในลักษณะของการปนและสลับภาษาตลอดทั้งเพลง เช่น การปนคำภาษาเขมรถิ่นไทยในประโยคภาษาลาวและประโยคภาษาไทย ดังว่า “(2)รัก(1)นาง(2)มากนะ” และ “(3)ใจ(1)พี่(3)ไม่รวนเร” ตามลำดับ และมีการสลับประโยคภาษาไทยกับประโยคภาษาเขมรถิ่นไทยภายในวรรคเดียวกันดังว่า “(3)สวยจริงหนอ(1)งามหนอนาง” หรือสลับระหว่างวรรค ดังว่า “(3)พี่รักน้องจริงจริง (1)พี่รักนางจริงจริง” การใช้ภาษาลักษณะนี้แสดงให้เห็นว่าผู้แต่งเพลงชาวเขมรถิ่นไทยเป็นผู้รู้หลายภาษาและสามารถใช้ภาษาทั้งสามได้เป็นอย่างดีจนสามารถนำมาแต่งเป็นบทประพันธ์ที่มีเสียงสัมผัสไพเราะได้ ในด้านผู้เสพก็เห็นได้ว่าผู้เสพ นอกจากจะเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นผู้รู้หลายภาษาเช่นเดียวกับผู้แต่งเพลงแล้ว ยังอาจรวมถึงกลุ่มผู้เสพที่รู้ภาษาตระกูลไทอีกด้วย

ข้อค้นพบบางประการเกี่ยวกับเพลงกันตรึมที่นำเสนอไปข้างต้น มิเพียงแสดงให้เห็นพลวัตของเพลงประเภทนี้ในหลายๆ ด้าน แต่ยังสะท้อนพลวัตด้านอัตลักษณ์ของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่น

ไทยอีกด้วย อัตลักษณ์ที่พบในการศึกษาเบื้องต้นมีหลายมิติ เช่น มิติชาติพันธุ์ซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องของสังคมและวัฒนธรรม มิติเศรษฐกิจซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องอาชีพและสถานะทางเศรษฐกิจ และมิติการเมืองการปกครองซึ่งเกี่ยวข้องกับความเป็นพลเมืองไทย เป็นต้น

อัตลักษณ์ชุดหนึ่งที่พบในเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งแสดงถึงลักษณะอันเป็นพลวัต ได้แก่ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตเป็นคนเขมรเหมือนกับคนกัมพูชา แม้คน 2 กลุ่มนี้จะอยู่คนละพื้นที่ แต่ก็มีความผูกพันกัน ต่างกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันซึ่งถึงแม้จะเป็นคนที่พูดภาษาเขมร แต่ก็พยายามแบ่งแยกและปฏิเสธความเป็นคนกลุ่มเดียวกันกับคนกัมพูชา ทั้งยังพยายามยืนยันความเป็นคนไทยของตนเองอย่างหนักแน่น

ตัวอย่างที่ 7 เพลงที่ 2 ชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* (คณะเสลือมทอง, [ม.ป.ป.]) เป็นเพลงกันตรึมโบราณซึ่งผลิตออกมาในช่วงปี พ.ศ. 2540-2544 มีเนื้อเพลงตอนหนึ่งว่า

เจาะฮพโน็มเลิงพโน็ม	บอฺงเดิรกดั๊ดโท็ม	บอฺงเจาะฮคแมร-กรอม
บอฺงซลัญซแร็ยมูย	อันแย็ยแตลูม	พล็อวเจาะฮคแมร-กรอม
	นุฮปโอนเติว็พอฺง	
คำแปล		
ลง(ภู)เขาขึ้น(ภู)เขา	พี่เดินไกลนัก	พี่ลง(ไป)เขมรต่ำ
พี่รักหญิง(คน)หนึ่ง	พูดจาแต่ประโลม	ทางลง(ไป)เขมรต่ำ
	นั่นน้อง(นาง)ไปด้วย	

ตัวอย่างข้างต้นกล่าวถึงชายหนุ่มที่เดินทางลงไปยังพื้นที่ “คแมร-กรอม (เขมรต่ำ)” การใช้คำนี้บ่งชี้ว่าผู้พูดมองตนเองเป็นคนซึ่งอยู่บนพื้นที่ตรงข้ามคือ “คแมรลฺอ (เขมรสูง)” ซึ่งเป็นคำที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ใช้เรียกพื้นที่ที่ตนเองอยู่อาศัยและใช้เรียกกลุ่มของตนในบริบทที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับประเทศกัมพูชาและคนเขมรในกัมพูชา การใช้คำว่า “คแมร-กรอม” ในที่นี้มิได้มีนัยของการเหยียดหยาม เพียงแต่เป็นการแบ่งแยกความแตกต่างของพื้นที่ตามสภาพภูมิศาสตร์เท่านั้น ด้วยเหตุนี้คนเขมรสูงซึ่งอาศัยอยู่บนพื้นที่สูงกว่าจึงเรียกตนเองว่า “คแมรลฺอ” ในขณะที่คนเขมรในกัมพูชาซึ่งอาศัยอยู่บนพื้นที่ที่อยู่ต่ำกว่าจึงถูกเรียกว่า “คแมร-กรอม” ด้วยความแตกต่างนี้จึงเป็นเหตุให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่ไปกัมพูชาใช้คำว่า “เจาะฮ (ลง)” เพื่อบ่งบอกถึงการเคลื่อนที่จากพื้นที่ที่สูงกว่าลงไปยังพื้นที่ที่ต่ำกว่า นอกจากนี้ตัวอย่างข้างต้นยังนำเสนอความคิดสำคัญประการหนึ่งที่อยู่เบื้องหลังการใช้คำว่า “คแมร-กรอม” และ “คแมรลฺอ” คือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองว่าตนเองเป็น “คแมร (เขมร)” และเป็นคนกลุ่มเดียวกับคนเขมรในกัมพูชา เพียงอยู่คนละพื้นที่ จึงมีคำว่า “กรอม

(ใต้)” และ “ลือ (บน)” มาขยายคำหลัก และที่สำคัญคนเขมรทั้ง 2 กลุ่มนี้ในอดีตยังมีความสัมพันธ์อันดีต่อกัน ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจึงกล้าลงไปในเขตแดนของกัมพูชา[7]

ตัวอย่างที่ 8 เพลง “น้องไม่ใช่ขะแมร์” ในชุด *น้องไม่ใช่ขะแมร์ (น้องไม่ใช่เขมร)* ของ จินดา ฟ้าใส (2549) เป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ มีเนื้อหาดังนี้

น้องไม่ใช่เขมรอยู่สุรินทร์บุรีรัมย์ ตัวน้องก็ไม่ดำเรียกขะแมร์ได้อย่างไร
แกวนอบองนอเรียกขะแมร์ได้อย่างไร

ตัวน้องก็สวยเรื่องจนรวยไม่อายใคร อยู่สุรินทร์ก็คนไทยเรียกได้ไงว่าขะแมร์

แกวนอบองนอเรียกขะแมร์ได้อย่างไร ...

คำแปล

น้องไม่ใช่เขมรอยู่สุรินทร์บุรีรัมย์ ตัวน้องก็ไม่ดำเรียกเขมรได้อย่างไร
แก้วหนอพี่หนอเรียกเขมรได้อย่างไร

ตัวน้องก็สวยเรื่องจนรวยไม่อายใคร อยู่สุรินทร์ก็คนไทยเรียกได้ไงว่าเขมร
แก้วหนอพี่หนอเรียกเขมรได้อย่างไร ...

ตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยตระหนักดีว่าตนเองเป็นคนที่พูดภาษาเขมร สังเกตได้จากการสื่อสารเป็นภาษาเขมรถิ่นไทยแทรกในภาษาไทย แต่กระนั้นก็ยืนยันอย่างหนักแน่นว่าตนเองเป็นพลเมืองไทย ในขณะเดียวกันก็พยายามแบ่งแยกและปฏิเสธความเป็นคนกลุ่มเดียวกันกับชาวกัมพูชา เพื่อทำให้อัตลักษณ์พลเมืองไทยของตนชัดเจนมากขึ้น การยืนยันความเป็นคนไทยนำเสนอผ่านกลวิธีต่างๆ ได้แก่ การใช้ภาษาไทยซึ่งเป็นภาษาราชการของไทยและเป็นเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ของคนไทยที่ชัดเจนที่สุด การใช้คำเพื่อระบุภูมิลำเนาว่ามีที่ตั้งอยู่ในอาณาเขตของประเทศไทย คือ “อยู่สุรินทร์บุรีรัมย์” การใช้คำอย่างตรงไปตรงมาเพื่อบ่งชี้อัตลักษณ์ คือ “อยู่สุรินทร์ก็(เป็น)คนไทย” ส่วนการปฏิเสธความเป็นคนกลุ่มเดียวกันกับชาวกัมพูชานำเสนอผ่านการปฏิเสธความเป็นอื่นอย่างตรงไปตรงมาโดยใช้ภาษาประจำชาติของไทย คือ “น้องไม่ใช่เขมร”

นอกจากนั้น ตัวอย่างข้างต้นยังให้คำอธิบายอีกด้วยว่าเหตุที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันพยายามแบ่งแยกและปฏิเสธความเป็นคนกลุ่มเดียวกับชาวกัมพูชาเพราะ ประการแรก ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่ในพื้นที่ชายขอบของประเทศไทยซึ่งติดกับกัมพูชา จึงมีโอกาสที่คนอื่นจะเข้าใจ

[7] จากการสังเกตวิถีชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ชนกลุ่มนี้มีความคิดว่าหากตนเองผิดใจกับเพื่อนบ้านคนใด ก็จะไม่เข้าไปในบริเวณของบ้านของเพื่อนบ้านคนนั้น

ผิดและผลักไสชนกลุ่มนี้ให้เป็นอื่น เนื้อร้องส่วนที่กล่าวว่า “อยู่สุรินทร์ก็คนไทยเรียกได้ไงว่าเขมร” สื่อว่ามีคนนอกกลุ่มเข้าใจผิดคิดว่ากลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์เป็น “เขมร” หรือคนกัมพูชาประการต่อมา คนกัมพูชามีภาพเหมารวม (stereotype) คือเป็นคนที่มีผิวดำ กลวิธีมูลบท[8]ในเนื้อเพลงส่วนที่ว่า “ตัวน้องก็ไม่ดำเรียกเขมรได้อย่างไร” แนะความเชื่อที่มีมาก่อนในความคิดของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “คนกัมพูชาเป็นคนที่มีผิวดำ” อัตลักษณ์นี้เป็นสิ่งที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยพยายามปฏิเสธ เพราะถือเป็นภาพเหมารวมหรืออัตลักษณ์ที่ถูกเหยียดหยัน (stigmatized identity) ในปัจจุบันเนื่องจากคนจำนวนมากชื่นชมคนผิวขาวและรังเกียจคนผิวดำ ด้วยเหตุนี้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันจึงพยายามปฏิเสธความเป็นคนกัมพูชาและยืนยันอัตลักษณ์พลเมืองไทยของตน

ด้วยความน่าสนใจของข้อมูลเพลงกันตรึมทั้ง 2 กลุ่มดังที่ได้วิเคราะห์ไปแล้วในเบื้องต้น วิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงมุ่งศึกษาเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ โดยใช้เพลงกันตรึมที่ผลิตและเผยแพร่ในรูปเทปคาสเซ็ตและแผ่นดิสก์ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงปี พ.ศ. 2554 เป็นข้อมูลในการศึกษา เหตุที่ผู้วิจัยไม่เลือกเพลงประเภทอื่นและเจาะจงเลือกเฉพาะเพลงกันตรึมเพราะเพลงประเภทอื่นของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยดังได้อ้างไปแล้วในตอนต้นล้วนเป็นเพลงมุขปาฐะ เพลงบางประเภทเป็นที่นิยมของผู้เสพหลักเพียงกลุ่มเดียว เช่น กลุ่มผู้สูงอายุ เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมน้อยซึ่งส่งผลให้ไม่มีพัฒนาการหรือมีพัฒนาการน้อยเมื่อเทียบกับเพลงกันตรึม และที่สำคัญคือไม่แสดงให้เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ที่ชัดเจนและหลากหลายเท่ากับเพลงกันตรึม ต่างจากข้อมูลเพลงกันตรึมที่ผู้วิจัยสนใจศึกษาซึ่งมีลักษณะเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์ซึ่งต้องผ่านกระบวนการคิด ขัดเกลาและคัดสรรก่อนผลิตออกมาจำหน่าย มีผู้เสพหลักทั้งกลุ่มคนรุ่นเก่าที่นิยมเพลงกันตรึมโบราณและกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่นิยมเพลงกันตรึมประยุกต์ ได้รับความนิยมมากจนคนในและคนนอกยกให้เป็นตัวแทนทางวัฒนธรรมเพลงของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ มีพัฒนาการอย่างเห็นได้ชัด และที่สำคัญคือสามารถแสดงให้เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้อย่างชัดเจน ยิ่งไปกว่านั้นเพลงกันตรึมยังเป็นกลุ่มข้อมูลวรรณกรรมท้องถิ่นสมัยใหม่ของไทยกลุ่มใหญ่ที่ไม่ได้แต่งด้วยภาษาตระกูลไท ผลการศึกษาที่ได้จึงน่าจะเป็นประโยชน์ต่อการขยายขอบเขตองค์ความรู้ด้านวรรณคดีท้องถิ่นของไทยให้กว้างขวางและครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

---

8 ณัฐพร พานโพธิ์ทอง (2556: 83-85) อธิบายว่า มูลบท (presupposition) หมายถึง ความเชื่อที่มีอยู่ก่อนบางประการซึ่งเกิดจากการแนะความ (implication) โดยภาษา คำนิยามนี้จะเข้าใจได้ชัดเจนเมื่อพิจารณาประโยคบอกเล่าต่อไปนี้ “เรยาไปต่างประเทศหลังจากเรียนจบปริญญาตรี” ภาษาในประโยคนี้แนะความว่า 1. มีคนชื่อ “เรยา” และ 2. เรยาสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ณัฐพรให้ข้อสังเกตเกี่ยวกับมูลบทว่า มูลบททั้ง 2 ข้อที่วิเคราะห์ไปแล้วจะยังคงอยู่ แม้ประโยคตัวอย่างที่ยกมาถูกเปลี่ยนไปเป็นประโยคปฏิเสธ

ประเด็นสำคัญที่วิทยานิพนธ์นี้มุ่งพิจารณาคือพัฒนาการของเพลงกันตรึมในด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาซึ่งเป็นผลจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมอันหลากหลายและซับซ้อน อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่ปรากฏในเพลงกันตรึม และปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมและการนำเสนออัตลักษณ์ดังกล่าว โดยมีกรอบแนวคิดเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural Hybridization) และอัตลักษณ์ (Identity) เป็นแนวทางในการศึกษาครั้งนี้

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ทั้งในด้านรูปแบบ เนื้อหาและการใช้ภาษา

2. เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ที่ปรากฏในเพลงของชนกลุ่มนี้

3. เพื่อศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้โดยพิจารณาปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรม

1.3 สมมุติฐานของการวิจัย

เพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้มีพัฒนาการทั้งด้านรูปแบบ เนื้อหาและการใช้ภาษาซึ่งสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม การเมืองและวัฒนธรรม พัฒนาการของเพลงดังกล่าวแสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของชนกลุ่มนี้ซึ่งมีลักษณะเป็นพลวัตและเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมเขมรกับวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์ด้วย โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้แก่ สำนึกในชาติพันธุ์เขมร อิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทย อิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์อื่นและกระแสโลกาภิวัตน์

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ข้อมูลของวิทยานิพนธ์เล่มนี้คือเพลงกันตรึมทั้งกันตรึมโบราณและกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ในช่วงระยะเวลาประมาณ 35 ปีตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 2520 จนถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2554 ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลภาคสนามในพื้นที่อีสานตอนใต้ โดยจำกัดกลุ่มข้อมูลเฉพาะที่ปรากฏในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ โดยไม่รวมการแสดงเพลงกันตรึมสดในงานประเพณี พิธีกรรม หรือเทศกาลต่างๆ เพราะต้องการศึกษาเพลงกันตรึมในฐานะตัวบทวรรณกรรม

ท้องถิ่นของไทยประเภทลายลักษณ์ซึ่งมีการผลิตขึ้นอย่างตั้งใจ โดยมีการวางแผน เรียบเรียง และกลั่นกรองขัดเกลาก่อนผลิตออกจำหน่าย

ในการลงพื้นที่อีสานตอนใต้ ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการเก็บรวบรวมเทปคาสเซ็ตต์และแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมจากร้านค้าของค่ายเพลงต่างๆ โดยตรง และจากร้านค้าทั่วไปหลายแห่งที่จำหน่ายเทปและแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์และศรีสะเกษ เนื่องจากมีสมมุติฐานว่าร้านค้าแต่ละแห่งไม่ได้รับสินค้ามาจากแหล่งผลิตเดียวกันทั้งหมดและการจำหน่ายเพลงแต่ละชุดอาจจำหน่ายหมดในเวลาที่แตกต่างกัน การเก็บข้อมูลจากร้านค้าหลายร้านน่าจะช่วยให้พบข้อมูลที่จำหน่ายหมดไปแล้วจากร้านของค่ายเพลงและพบข้อมูลที่ร้านของค่ายเพลงไม่ได้รับมาวางจำหน่าย สำหรับร้านต่างๆ ที่ผู้วิจัยลงเก็บข้อมูลมักเป็นร้านในอำเภอที่มีประชากรเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่หนาแน่นมากที่สุดของแต่ละจังหวัด[9] ร้านค้าในอำเภอเมืองซึ่งเป็นศูนย์กลางความเจริญของแต่ละจังหวัด และร้านค้าในพื้นที่ตลาดการค้าชายแดนซึ่งเป็นแหล่งรวมสินค้าขนาดใหญ่ การลงเก็บข้อมูลในพื้นที่เหล่านี้เปิดโอกาสให้ผู้วิจัยพบข้อมูลที่ต้องการมากกว่าและเร็วกว่าการลงเก็บข้อมูลในพื้นที่อื่นๆ

ในการจำแนกข้อมูลเบื้องต้น ผู้วิจัยคัดเลือกเฉพาะอัลบั้มเพลงที่ระบุว่าเป็นเพลงกันตรึมและเป็นอัลบั้มที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยบนปก จากนั้นจึงนำข้อมูลมาฟังและคัดเลือกเฉพาะอัลบั้มที่ขับร้องโดยผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้และต้องเป็นอัลบั้มที่มีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงในปริมาณร้อยละ 50 ขึ้นไปของจำนวนเพลงทั้งหมดในอัลบั้ม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ผลิตเพื่อกลุ่มผู้เสพหลักที่เป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอย่างแท้จริง[10] จากเกณฑ์ดังกล่าวทำให้ได้ข้อมูลที่ต้องการจากค่ายเพลง 35 ค่าย จำนวน 250 ชุด จำแนกเป็นอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณ 28 ชุด อัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ 213 ชุด และอัลบั้มที่บรรจุทั้งเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ 9 ชุด[11]

เหตุที่อัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณมีสัดส่วนน้อยกว่าอัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์เพราะเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่นิยมสืบทอดทำนองและเนื้อร้องมาแต่โบราณ มีการสร้างสรรค์ใหม่น้อยกว่า มีกลุ่มผู้เสพจำกัดกว่า และได้รับความนิยมน้อยกว่าเพลงกันตรึมประยุกต์ อัลบั้มใดที่จำหน่ายหมดไปนานแล้วและไม่มีแนวโน้มว่าจะได้รับความนิยมจะไม่มีการผลิตซ้ำออกมาวางจำหน่าย ต่างจากเพลง

---

9 โปรดดูรายชื่ออำเภอต่างๆ ในอีสานตอนใต้ที่มีประชากรผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่หนาแน่นได้ใน สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และ อรวรรณ ภูอิสระกิจ (2539)

10 เหตุที่ใช้เกณฑ์นี้เพราะต้องการคัดแยกอัลบั้มบางประเภทออกไป เช่น อัลบั้มที่ขับร้องโดยนักร้องชาวกัมพูชาแต่ผลิตโดยค่ายเพลงในอีสานตอนใต้ และอัลบั้มที่ขับร้องโดยนักร้องชาวเขมรถิ่นไทยหรือนักร้องกลุ่มชาติพันธุ์อื่น เช่น ชาวลาวอีสาน ซึ่งมีจุดมุ่งหมายหลักคือการเจาะตลาดผู้เสพหลักที่เป็นชาวไทยทุกภาค แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ต้องการละทิ้งฐานแฟนเพลงชาวเขมรถิ่นไทย จึงเลือกบรรจุเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทย 1-2 เพลงไว้ในอัลบั้มเพื่อรักษาฐานแฟนเพลงกลุ่มหลังนี้

11 โปรดดูรายชื่ออัลบั้มทั้ง 250 ชุดได้ในภาคผนวก ก

กันตรึมประยุกต์ซึ่งได้รับการสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลาและมีกลุ่มผู้เสพกว้างกว่า จึงได้รับการผลิตมากกว่าและมีจำนวนมากกว่าหลายเท่าดังจำนวนข้อมูลที่พบจากการลงพื้นที่

แม้อัลบั้มเหล่านี้จะบรรจุเพลงไว้อัลบั้มละ 10 เพลงโดยเฉลี่ย แต่มีหลายอัลบั้มที่บรรจุเพลงเดิมซ้ำ โดยเฉพาะกลุ่มอัลบั้มรวมฮิตเพลงกันตรึม หรือบรรจุเพลงประเภทอื่นเข้ามาเสริม เช่น เพลงจเรียงบเรินชิ่ง หรือเพลงที่ขับร้องโดยนักร้องชาวลาวอีสานหรือชาวกูย เพื่อการรวมเพลงให้ครบเป็น 1 อัลบั้มหรือเพื่อสร้างความหลากหลายและดึงดูดลูกค้ากลุ่มชาติพันธุ์อื่นด้วย หลังจากคัดเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องเหล่านี้ออกไป มีเพลงกันตรึมที่ใช้ในการวิจัยทั้งสิ้น 2,142 เพลง

นอกจากการเก็บข้อมูลเพลงกันตรึมที่ผลิตในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์แล้ว ผู้วิจัยยังได้สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับธุรกิจและวงการเพลงกันตรึมอีกด้วย ได้แก่ เจ้าของค่ายเพลง 5 ค่าย นักร้องกันตรึมโบราณและกันตรึมประยุกต์ทั้งชายและหญิงรวม 17 คน นักดนตรีกันตรึมโบราณและนักประพันธ์ทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์รวม 2 คน โฆษกในวงกันตรึม 1 คน และนักจัดรายการวิทยุ 2 คน

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษากรอบแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. รวบรวมเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้จากการออกเก็บข้อมูลภาคสนามในจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และศรีสะเกษ

3. สัมภาษณ์เจ้าของค่ายเพลง นักร้องเพลงกันตรึมโบราณและกันตรึมประยุกต์ นักดนตรีและนักประพันธ์ทำนองเพลงกันตรึม และบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้อง

4. ถอดคำร้องเพลงกันตรึมและแปลเนื้อร้องจากภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาอื่นๆ เป็นภาษาไทย

5. ศึกษาภูมิหลังทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้

6. ศึกษาวิเคราะห์เพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ทั้งในด้านรูปแบบ เนื้อหาและการใช้ภาษา รวมทั้งศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ และปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้

7. สรุปผลการวิจัยและอภิปรายผล

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.6.1 คำนิยามศัพท์เฉพาะ

ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย หมายถึง พลเมืองไทยที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาแม่ ในวิทยานิพนธ์นี้จำกัดขอบเขตเฉพาะกลุ่มชนดังกล่าวในพื้นที่ 3 จังหวัดของอีสานตอนใต้เท่านั้น

อีสานตอนใต้ หมายถึง พื้นที่ทางตอนล่างของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประกอบด้วยจังหวัดหลายจังหวัด ในวิทยานิพนธ์นี้จำกัดขอบเขตเฉพาะจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และศรีสะเกษเพื่อให้ตรงกับการรับรู้ของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย

เพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย หมายถึง บทเพลงซึ่งประกอบด้วยทำนองและเนื้อร้อง บรรเลงและขับร้องโดยพลเมืองไทยที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาแม่ ในวิทยานิพนธ์นี้จำกัดขอบเขตเฉพาะเพลงที่ขับร้องโดยผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้เท่านั้น

เพลงกันตรึม หมายถึง เพลงที่มีลักษณะสำคัญต่อไปนี้ (1) ขับร้องโดยผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ (2) นิยมใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยในการขับร้อง (3.) บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นบ้านหรือเครื่องดนตรีพื้นบ้านประสมกับเครื่องดนตรีสากล (4) มักมีขนาดสั้นประมาณเพลงละ 4-5 นาทีหรือนานกว่านี้ แต่ไม่นานนับชั่วโมงหรือหลายชั่วโมงต่อเนื่องกันเหมือนกับเพลงจเรียงบเริน และ (5) นิยมบรรเลงในงานมงคลทั้งงานพิธีการหรืองานเพื่อความบันเทิง โดยลักษณะสำคัญเหล่านี้ต้องมีอย่างน้อย 4 ใน 5 ข้อจึงจัดว่าเป็นเพลงกันตรึม

อัตลักษณ์ (Identity) หมายถึง ตัวตนของคนๆ หนึ่งหรือชนกลุ่มหนึ่งที่รับรู้ว่าตนเองหรือกลุ่มตนเป็นใครและรับรู้ว่าคนอื่นหรือชนกลุ่มอื่นเป็นใคร มีลักษณะที่สำคัญคือเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น มีหลายแง่มุม มีความซับซ้อน และมีพลวัต ในที่นี้มุ่งศึกษาอัตลักษณ์ของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเท่านั้น

การผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural hybridization) คือกระบวนการที่เกิดจากองค์ประกอบทางวัฒนธรรมตั้งแต่ 2 องค์ประกอบขึ้นไปหรือกระบวนการต่างๆ ตั้งแต่ 2 กระบวนการขึ้นไป ที่มีลักษณะแตกต่างและแยกออกจากกันอย่างชัดเจน มาหลอมรวมกันจนเกิดเป็นสิ่งใหม่หรือกระบวนการใหม่ที่เรียกว่า “วัฒนธรรมที่สาม” ซึ่งยังคงรักษาคุณสมบัติบางประการขององค์ประกอบทางวัฒนธรรมตั้งต้นหรือกระบวนการตั้งต้นเอาไว้

1.6.2 ข้อตกลงในการถ่ายเสียงภาษาเขมรถิ่นไทยด้วยรูปอักษรไทย

การเขียนภาษาเขมรถิ่นไทยโดยใช้รูปอักษรไทยในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ยึดตามระบบที่ปรากฏใน*คู่มือระบบเขียนภาษาเขมรถิ่นไทยอักษรไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) ซึ่งมีเนื้อหาสำคัญดังนี้

1.6.2.1 การถ่ายเสียงพยัญชนะและสระในภาษาเขมรถิ่นไทยด้วยรูปอักษรไทยมีระบบที่สำคัญดังนี้

เสียงพยัญชนะในภาษาเขมรถิ่นไทยมี 2 กลุ่มคือเสียงพยัญชนะต้นกับเสียงพยัญชนะสะกด เสียงพยัญชนะกลุ่มแรกที่สามารถถ่ายเสียงด้วยรูปพยัญชนะไทยซึ่งออกเสียงตรงกันมี 21 ตัว ได้แก่ ก, ค, ง, จ, ช, ซ, ด, ต, ท, น, บ, ป, พ, ฟ, ม, ย, ร, ล, ว, อ, และ ฮ แต่มี 1 เสียงที่ไม่พบในภาษาไทยปัจจุบันคือเสียงนาสิกเกิดที่เพดานแข็ง ในที่นี้ได้เลือกถ่ายเสียงดังกล่าวด้วยรูปพยัญชนะ “ญ[12]” ส่วนเสียงพยัญชนะกลุ่มต่อมาที่สามารถถ่ายเสียงด้วยรูปพยัญชนะไทยซึ่งออกเสียงตรงกันมี 8 ตัว ได้แก่ ก, ง, ด, น, บ, ม, ย, และ ว แต่มี 5 เสียงซึ่งไม่พบในภาษาไทย ได้แก่ เสียงหยุด อโฆษะ ไม่พ่นลม เกิดที่เพดานแข็ง, เสียงนาสิกเกิดที่เพดานแข็ง, เสียงลิ้นรัวเกิดที่ปุ่มเหงือก, เสียงข้างลิ้นซึ่งเกิดที่ปุ่มเหงือก, และเสียงเสียดแทรกซึ่งเกิดที่เส้นเสียง ในที่นี้ได้เลือกถ่ายเสียงดังกล่าวด้วยรูปพยัญชนะไทยคือ จ, ญ, ร, ล, และ ฮ[13] ตามลำดับ (เรื่องเดียวกัน)

ส่วนเสียงสระในภาษาเขมรถิ่นไทยที่สามารถถ่ายเสียงด้วยรูปสระในภาษาไทยซึ่งออกเสียงตรงกันมี 27 เสียง ได้แก่ –ะ/ ั, -า, ิ, ี, ึ, ื, ุ, ู, เ-ะ/ เ็, เ-, แ-ะ/ แ็, แ-, เ-อะ/ เ็, เ-อ/ เ-, โ-ะ/ โ็, โ-, เ-าะ/ ็อ, -อ, เ-ียะ/ เ-ีย็, เ-ีย, เ-ือ็, เ-ือ, ัวะ/ ็ว, ัว/ -ว-, ำ, ไ-, เ-า ส่วนเสียงสระที่ออกเสียงต่างกันมี 13 เสียง[14] ในที่นี้เลือกวิธีแก้ปัญหาโดยการใช้รูปสระในภาษาไทยที่มีเสียงใกล้เคียงกันแล้วเติมเครื่องหมาย ฺ กำกับใต้รูปสระเพื่อบ่งชี้ถึงความแตกต่างเพียงเล็กน้อยในการออกเสียง เสียงสระในภาษาเขมรถิ่นไทยที่ไม่มีในภาษาไทย ได้แก่ ิ, ี, ึ, ื, ุ, ู, เ-อะ, เ-, เ-, เ-อ, ็อ, เ-าะ, -อ[15] (เรื่องเดียวกัน)

1.6.2.2 การถ่ายเสียงคำในภาษาเขมรถิ่นไทยด้วยรูปอักษรไทยมีระบบสำคัญที่ต้องอธิบายเป็นพิเศษคือในกรณีของพยัญชนะต้นควบต้องประกอบกับสระที่ขึ้นต้นด้วยรูป เ-, แ-, โ-, และ ไ- ให้วางพยัญชนะตัวแรกหน้ารูปสระและตัวต่อมาหลังรูปสระ ยกตัวอย่าง กเร (แคร่) ซเราะ (หมู่บ้าน) (เรื่องเดียวกัน)

---

[12] เสียงดังกล่าวในภาษาเขมรถิ่นไทยตรงกับเสียงพยัญชนะ ฌ ในภาษาเขมรมาตรฐาน ยกตัวอย่างคำว่า “เญี้ยด (ญาติ)” ซึ่งไม่ออกเสียงว่า “เยี้ยด” ตามวิธีการอ่านออกเสียงในภาษาไทยปัจจุบัน

[13] เสียงเหล่านี้ตรงกับเสียงพยัญชนะสะกด ฯ, ฌ, ฯ, ฆ และ ฯ/ः ตามลำดับในภาษาเขมรมาตรฐาน ยกตัวอย่างคำว่า “โค้จ (เสีย)”, “ติญ (ซื้อ)”, “โฮร (ไหล)”, “โจล (เข้า)” และ “จิฮ (ขี่)” ไม่ออกเสียงเป็น “โค้ด”, “ติน”, “โฮน”, “โจน” และ “จิ” ตามวิธีอ่านออกเสียงในภาษาไทย

[14] การถ่ายเสียงสระเหล่านี้มีเกณฑ์เพิ่มเติมคือให้เติมเครื่องหมาย ฺ ใต้พยัญชนะต้นในกรณีที่รูปสระนั้นไม่มี อ ประกอบ และให้เติมเครื่องหมาย ฺ ใต้ อ ในกรณีที่สระนั้นมี อ ประกอบ ยกเว้นกรณีสระ ือ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

[15] เพื่อให้เข้าใจเสียงสระเหล่านี้ชัดเจนจะขอยกตัวอย่างคำในภาษาเขมรถิ่นไทยที่ประสมด้วยสระดังกล่าว ได้แก่ ปิญ (เต็ม), มี (ตัวเมีย), ริย (จักจั่น), ลือ (ข้างบน), ยุบ (กลางคืน), กู (วัว), เพอะ (ดื่ม), เฮิร์ (เผ็ด), เฮิร (บิน), เบอ (ถ้า), ดือล (ถึง), ซเราะ (หยด) และ ซอ (สีขาว) ตามลำดับ (เรื่องเดียวกัน)

จากการศึกษาระบบการถ่ายเสียงในภาษาเขมรถิ่นไทยด้วยรูปอักษรไทยดังที่อธิบายไปข้างต้น ผู้วิจัยขอเพิ่มกฎเกณฑ์บางอย่าง เพื่อทำให้ระบบนี้สามารถถ่ายเสียงได้ใกล้เคียงกับเสียงในภาษาต้นฉบับมากที่สุด

(ก.) การเลือกใช้รูปพยัญชนะและรูปวรรณยุกต์บางรูปในภาษาไทย ยกตัวอย่าง การใช้รูปพยัญชนะ “ส” ในการถ่ายเสียงคำที่แปลว่า “ต้นกันเกรา” ระบบเดิมถ่ายเสียงนี้เป็น “ซะตราว” การเลือกถ่ายเสียงนี้ใหม่ด้วยรูปพยัญชนะ “ส” จะได้ “สะตราว” ซึ่งใกล้เคียงกับเสียงในภาษาต้นฉบับมากกว่า ส่วนการเติมรูปวรรณยุกต์ในคำบางคำ โดยเฉพาะคำที่ผันตรงกับเสียงวรรณยุกต์ตรี เช่น คำที่แปลว่า “รำข้าว” ระบบเดิมถ่ายเสียงนี้เป็น “กันตัวะ” ซึ่งไม่ใช่เสียงที่ใช้จริงในภาษาต้นฉบับ การเลือกถ่ายเสียงนี้ใหม่ด้วยการเติมรูปวรรณยุกต์เข้าไปเป็น “กันตั๊วะ” จะได้เสียงที่ตรงกับภาษาต้นฉบับมากที่สุด

(ข.) กรณีของการถ่ายเสียงของคำบางคำ โดยเฉพาะคำหลายพยางค์ที่ต้องเขียนติดกัน ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องหมายยัติภังค์ (-) แทรกระหว่างพยางค์หน้ากับพยางค์หลังเพื่อป้องกันการออกเสียงผิด เช่น คำว่า “บอรแม็ย (บารมี)” ถ่ายเสียงเป็น “บอ-รแม็ย” เพื่อป้องกันการออกเสียงผิดเป็น “บอร-แม็ย” เนื่องจากภาษาเขมรถิ่นไทยมีเสียงพยัญชนะสะกด /ร/ ซึ่งไม่พบทั้งในภาษาไทยและภาษาเขมรมาตรฐานในปัจจุบัน การใช้เครื่องหมายยัติภังค์เพื่อป้องกันการเข้าใจผิดยังใช้ในกรณีที่ต้องเขียนคำหลายๆ คำติดกันอีกด้วย

1.6.3 ข้อตกลงในการแปลภาษา

เพลงที่เป็นข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยแปลเป็นภาษาไทยโดยใช้หลักเกณฑ์ต่างๆ คือ

1.6.3.1 ผู้วิจัยแปลภาษาเขมรถิ่นไทยทั้งหมดด้วยตนเอง เนื่องจากผู้วิจัยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาแม่ และแปลโดยยึดความหมายของคำตามที่ปรากฏในพจนานุกรมต่างๆ ได้แก่ *พจนานุกรมเขมร (สุรินทร์)-ไทย-อังกฤษ* (ฑะณัน จันทรุพันธุ์ และ ชาติชาย พรหมจักรินทร์, 2521), *พจนานุกรมภาษาไทย-เขมรถิ่นไทย-เขมรกัมพูชา-อังกฤษ* (ทองเหลือง บุญพร้อม, 2537), *พจนานุกรมเขมร-ไทย ฉบับทุนพระยาอนุมานราชธน* เล่ม 1-5 และพจนานุกรมออนไลน์ภาษาเขมร-อังกฤษจากเว็บไซต์ http://sealang.net/khmer แต่ในกรณีที่พบคำซึ่งไม่ปรากฏในพจนานุกรมข้างต้น ผู้วิจัยเลือกสอบถามจากนักร้องเจ้าของเพลงหรือผู้รู้ภาษาเขมรถิ่นไทยคนอื่นๆ เช่น อาจารย์ประกอบพิธี นักวิชาการชาวเขมรถิ่นไทยที่สนใจค้นคว้าเรื่องราวของกลุ่มตนและผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยคนอื่นๆ

1.6.3.2 นอกเหนือจากภาษาเขมรถิ่นไทยแล้ว เพลงกันตรึมยังใช้ภาษาอื่นๆ อีกหลายภาษา ได้แก่ ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน ภาษาจีน ภาษาไทยถิ่นต่างๆ และภาษาอังกฤษ ผู้วิจัยแปลภาษาเหล่านี้ด้วยตนเอง แต่จะสอบถามผู้รู้ภาษาดังกล่าวในกรณีที่ไม่สามารถแปลได้และสอบถามเพื่อตรวจสอบคำแปลของตนเอง

เมื่อแปลแล้ว คำแปลชื่ออัลบั้มและชื่อเพลงจะปรากฏในเครื่องหมายวงเล็บ (...) เช่น ชุด *ประกมการแซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* เพลง “ปการันเจ๊จ (ดอกลำเจียก)” เป็นต้น ส่วนคำแปลเนื้อเพลงจะปรากฏถัดจากคำว่า “**คำแปล** ...” ในการแปลเนื้อเพลงบางครั้ง อาจมีการเพิ่มคำเข้าไปเพื่อช่วยให้ผู้อ่านเข้าใจเนื้อเพลงได้ดียิ่งขึ้น ส่วนที่เพิ่มเข้าไปนี้จะปรากฏในเครื่องหมายวงเล็บและแทรกอยู่ในคำแปล

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ข้อมูลเพลงกันตรึมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน
2. เข้าใจเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ในด้านรูปแบบ เนื้อหาและภาษาที่ใช้
3. เข้าใจพลวัตของอัตลักษณ์และปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้
4. เป็นตัวอย่างในการศึกษาวรรณกรรมท้องถิ่นของไทยที่ไม่ได้แต่งด้วยภาษาตระกูลไท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
กรอบแนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทนี้แบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการทบทวนกรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยซึ่งประกอบด้วยกรอบแนวคิดเกี่ยวอัตลักษณ์ การผสมผสานทางวัฒนธรรม และความสัมพันธ์ระหว่างการผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ ส่วนที่สองเป็นการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องซึ่งประกอบด้วยงานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดเขมรถิ่นไทย งานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลเพลงไทย และงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับเพลงกันตรึม เนื้อหาแต่ละส่วนมีรายละเอียดดังนี้

2.1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

หัวข้อนี้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ กรอบแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์และกรอบแนวคิดเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรม

2.1.1 อัตลักษณ์

คำว่า Identity ในภาษาอังกฤษมีรากศัพท์มาจากภาษาละตินว่า idem และ identitas ซึ่งหมายถึง “เหมือนกัน” และ “คุณสมบัติที่เหมือน คล้ายคลึง หรือเป็นหนึ่งเดียวกัน” ตามลำดับ (Jenkins, 1996: 3) ในภาษาไทยมีคำศัพท์ที่ใช้แทนคำว่า “Identity” อยู่ 2 คำ คือคำว่า “เอกลักษณ์” และ “อัตลักษณ์” พจนานุกรมส่วนใหญ่ของไทยบัญญัติให้ใช้คำว่า “เอกลักษณ์” แทน identity และอธิบายความหมายดังนี้

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 อธิบายว่า “**เอกลักษณ์** [เอกกะ-] น. ลักษณะที่เหมือนกันหรือมีร่วมกัน...(อ. identity)” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556b: 1432)

พจนานุกรมในหมวดปรัชญา เช่น *พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน* นิยามไว้ว่า “**identity เอกลักษณ์**: ลักษณะเฉพาะตัวหรือลักษณะที่แสดงถึงความเป็นอย่างเดียวกันของสิ่งหรือบุคคล” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2548: 46) และ *พจนานุกรมอังกฤษ-ไทยปรัชญา* อธิบายว่า “**identity**...เอกลักษณ์... [หมายถึง] ลักษณะพิเศษเฉพาะของบุคคลหรือสิ่ง” (เจษฎา ทองรุ่งโรจน์, 2557: 432)

พจนานุกรมในหมวดจิตวิทยา เช่น *พจนานุกรมคำศัพท์จิตวิทยาและประวัติจิตวิทยาสาระสำคัญ*บัญญัติไว้ว่า “Identity: การทำตัวให้เหมือนคนอื่น, ความเป็นเอกลักษณ์” (สุโท เจริญสุข, 2520: 101) และ*พจนานุกรมศัพท์จิตวิทยา* ให้คำนิยามไว้ว่า “**identity** น. **เอกลักษณ์** : การรับรู้ลักษณะที่เป็นของตนเองในภาพที่เป็นปัจเจกบุคคล” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2553: 128)

อย่างไรก็ตาม นักวิชาการไทยซึ่งศึกษาเกี่ยวกับ identity อย่างละเอียดมีความเห็นว่า

โดยทั่วไป เรามักรู้สึกว่าอัตลักษณ์ของใครหรืออะไรบางอย่างน่าจะหมายถึงคุณสมบัติที่เป็นลักษณะเฉพาะของบุคคลหรือสิ่งนั้น ในพจนานุกรมภาษาไทย-อังกฤษ หรืออังกฤษ-ไทย... คำแปลของ identity คือคำว่า “เอกลักษณ์” ซึ่งตรงกับความหมายของคำนี้ในพจนานุกรมภาษาอังกฤษ...นั่นก็คือสิ่งที่เป็นคุณสมบัติของคนหรือสิ่งหนึ่ง และมีนัยขยายต่อไปว่าเป็นคุณสมบัติเฉพาะของสิ่งนั้นที่ทำให้สิ่งนั้นโดดเด่นขึ้นมาหรือแตกต่างจากสิ่งอื่น

ทว่าในแวดวงสังคมศาสตร์ปัจจุบัน ความหมายนี้แปรเปลี่ยนไปแล้ว แนวโน้มทางทฤษฎียุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ทำให้เกิดการตั้งคำถามอย่างมากกับวิธีการมองโลก การเข้าถึง “ความจริง” ของสิ่งต่างๆ รวมทั้งสิ่งที่เชื่อว่าเป็นความจริงที่เป็น “แก่นแกน” ของปัจเจกบุคคล วิธีคิดในกระแสนี้รื้อถอนความเชื่อเกี่ยวกับคุณสมบัติแก่นแกนของปัจเจกภาพ ความเป็นปัจเจกกลายเป็นเรื่องของการนิยามความหมายซึ่งสามารถเลื่อนไหลแปรเปลี่ยนไปได้ตามบริบท มันมิได้หมายถึงคุณสมบัติเฉพาะตัวอีกต่อไป ดังนั้นคำว่า “อัตลักษณ์” ดูจะเหมาะสมกว่า “เอกลักษณ์” ในความหมาย identity ในปัจจุบัน (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล 2546: 1)

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาคำนิยามและลักษณะสำคัญของคำว่า “identity” อย่างละเอียด ก็เห็นพ้องกับอภิญญาว่า คำว่า “อัตลักษณ์” ตรงกับความหมายของ “identity” มากกว่า วิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงใช้คำว่า “อัตลักษณ์” เพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางความคิดในวงวิชาการและสอดคล้องกับนักวิชาการอื่นที่นิยมใช้คำนี้

2.1.1.1 ลักษณะสำคัญของอัตลักษณ์

มีผู้นิยามความหมายของ “อัตลักษณ์” ไว้ว่า “อัตลักษณ์” เป็นเรื่องของการรับรู้ว่าตนเองหรือกลุ่มของตนเป็นใครและผู้อื่นหรือชนกลุ่มอื่นเป็นใคร (ประสิทธิ์ ลีปรีชา, 2547) มีลักษณะสำคัญคือเป็นสิ่งที่ไม่ได้มีติดตัวมาแต่กำเนิด ไม่ได้มีลักษณะตายตัว มีแก่นแกนหรือเป็นสากล แต่ถูกสร้างขึ้นมาและมีลักษณะเป็นพลวัต มีความซับซ้อนและมีหลายแง่มุม เช่น เพศสรีระ เพศสถานะ อายุ ชาติพันธุ์ ชนชั้น สถานะทางสังคม อาชีพ สัญชาติ ศาสนา รวมทั้งอุดมการณ์ทางการเมือง บุคคลหนึ่งสามารถมีอัตลักษณ์ได้หลายอัตลักษณ์และอาจแสดงอัตลักษณ์ต่างๆ ออกมาพร้อมกัน หรือแสดงออกมาเพียงบางอัตลักษณ์ โดยมีสถานการณ์เป็นตัวกำหนดว่าอัตลักษณ์ใดสมควรถูกเลือกขึ้นมานำเสนอให้โดดเด่นและอัตลักษณ์ใดสมควรเก็บงำไว้รอโอกาสที่เหมาะสมต่อไป (Jenkins, 1996; สุรเดช โชติอุดมพันธ์ 2551; Storey, 2003)

อัตลักษณ์เป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนไปตามความสัมพันธ์และบริบทแวดล้อมในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง นักวิชาการที่ศึกษาเรื่องนี้พบว่าปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการแปรเปลี่ยนอัตลักษณ์มาจาก

ความต้องการประโยชน์ในทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม หรือวัฒนธรรม (Woodward, 2002; นิติ ภวัครพันธุ์ 2541) นอกจากนั้น นักวิชาการอีกกลุ่มหนึ่ง เช่น โธมัส อีริกเซน (Eriksen, 2002) คารินา โคโรสเตลินา (Korostelina, 2007) และริชาร์ด เจนกินส์ (Jenkins, 2010) ยังมีมุมมองที่สอดคล้องกันว่าอัตลักษณ์จะปรากฏชัดและมีความสำคัญสูงสุด เมื่อเจ้าของอัตลักษณ์อยู่ในภาวะกดดัน ถูกตั้งคำถาม เกิดความขัดแย้ง ปัญหา วิกฤต หรือภัยคุกคามต่ออัตลักษณ์นั้นๆ

2.1.1.2 อัตลักษณ์สังคม

โดยทั่วไป อัตลักษณ์จำแนกได้เป็น 2 ประเภทหลักคืออัตลักษณ์บุคคล (personal identity) หรืออัตลักษณ์ปัจเจก (individual identity) และอัตลักษณ์สังคม (social identity) หรืออัตลักษณ์ร่วมของกลุ่ม (collective identity) (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546; ประสิทธิ์ ลีปรีชา, 2547) อัตลักษณ์บุคคล หมายถึง ตัวตนของบุคคลหนึ่งที่แสดงลักษณะเฉพาะของตนเองออกมา โดยสื่อสารผ่านสิ่งต่างๆ เช่น ความสนใจ ความต้องการ หรือความเชื่อส่วนบุคคลที่อาจขัดแย้งกับแนวทางของสถาบันหลักของสังคม เช่น สถาบันรัฐ สถาบันศาสนา หรือสถาบันสังคมใดๆ ที่พยายามควบคุมพฤติกรรมของประชาชนให้เป็นไปตามแบบแผนที่วางไว้ อัตลักษณ์ประเภทนี้ให้ความสำคัญสูงสุดกับความเป็นปัจเจกหรือ “ตัวฉัน (I)” และเน้นที่ความแตกต่างมากกว่าความคล้ายคลึงกันระหว่างบุคคล (Beck, 1992; Jenkins, 1996; Grant, 2010; Zinn, 2011) โคโรสเตลินา (Korostelina, 2007) เสนอว่าการนำเสนออัตลักษณ์บุคคลสัมพันธ์กับปัจจัยต่างๆ ได้แก่ ระดับการศึกษา ถิ่นที่อยู่อาศัย เพศ และวัย โดยอ้างอิงงานวิจัยจำนวนหนึ่งซึ่งระบุว่าผู้ที่มีการศึกษาสูง ผู้ที่อาศัยอยู่ในเมือง ผู้ชาย และผู้ที่มีวัยวุฒิต่ำกว่ามักแสดงความเป็นปัจเจกออกมามากกว่าผู้ที่มีการศึกษาต่ำ ผู้ที่อาศัยอยู่ในชนบท ผู้หญิง และผู้ที่มีวัยวุฒิสูงกว่า ส่วนสตีฟ บรูซ และ สตีเฟน เยียร์ลี (Bruce and Yearley, 2006) อธิบายเพิ่มเติมว่าสังคมสมัยใหม่เป็นปัจจัยหนึ่งที่เปิดโอกาสให้ผู้คนแสดงอัตลักษณ์บุคคลออกมา ในบริบทเช่นนี้มีสิ่งต่างๆ มากมายให้ได้เลือกสรร เพื่อการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ เช่น รูปแบบการใช้ชีวิต วิธีตกแต่งร่างกาย และการแสดงออกในแบบต่างๆ นอกจากนี้ เจนส์ ซินน์ (Zinn, 2011) ยังมองว่าเศรษฐกิจและการเมืองแบบเสรีนิยมคือปัจจัยกระตุ้นให้เกิดการแสดงความเป็นปัจเจกบุคคลออกมา

แม้อัตลักษณ์บุคคลทำให้บุคคลหนึ่งแตกต่างจากผู้อื่น แต่ถึงอย่างไรปัจเจกบุคคลยังคงต้องอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคม ในบางบริบทบุคคลหนึ่งอาจ(Lim Il-Tschung, 2006)แสดงอัตลักษณ์บุคคลออกมา แต่บางบริบทอาจแสดงอัตลักษณ์ร่วมของกลุ่ม เจนกินส์ (Jenkins, 1996) กล่าวว่าลักษณะร่วมหรือความคล้ายคลึงกันของสมาชิกในกลุ่มคือลักษณะสำคัญที่ใช้นิยามอัตลักษณ์สังคม

สาเหตุสำคัญที่ทำให้ปัจเจกบุคคลแสดงอัตลักษณ์สังคมออกมามี 2 ประการคือการลดความไม่แน่นอนในชีวิตและการยกระดับตนเอง ไมเคิล ฮอกก์ (Hogg, 2006; 2010) อธิบายถึง

สาเหตุประการแรกไว้ว่า อัตลักษณ์สังคมคือภาพต้นแบบ (prototype) ของกลุ่มซึ่งประกอบด้วยความคิด อารมณ์ความรู้สึก และการแสดงออกที่คล้ายคลึงกันของสมาชิกในกลุ่ม ช่วยให้สมาชิกรู้ว่าตนเองเป็นใครและผู้อื่นเป็นใคร ต้องประพฤติตนและมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นอย่างไร ภาพต้นแบบถือเป็นบรรทัดฐานและมาตรวัดเพื่อการประเมินค่าและเป็นมุมมองที่ใช้ในการพิจารณาสถานการณ์ต่างๆ สมาชิกจะใช้ภาพต้นแบบนี้หล่อหลอมบุคลิกภาพของตนเองและบุตรหลาน เมื่อสมาชิกคนใดในกลุ่มเบี่ยงเบนไปจากบรรทัดฐานของกลุ่ม บุคคลผู้นั้นจะถูกกันเป็นคนชายขอบหรือถูกมองว่าเป็นภัยต่อสังคม โดยทั่วไป ในเวลาปรกติสมาชิกมักไม่ทันสังเกตเห็นภาพต้นแบบนี้ แต่ในเวลาที่เกิดความผันผวนสูงเป็นเวลานาน เช่น การเข้าสู่วัยรุ่น การตกงาน การย้ายถิ่น การหย่าร้าง การสูญเสียญาติมิตร วัฒนธรรมแตกสลาย เศรษฐกิจล่มสลาย หรือภัยธรรมชาติครั้งใหญ่ สมาชิกในกลุ่มจะยึดถือและแสดงออกตามบรรทัดฐานของกลุ่มอย่างเข้มข้น โคโรสเตลินา (Korostelina, 2007) อธิบายเสริมถึงมูลเหตุที่สมาชิกในกลุ่มต้องแสดงตามบรรทัดฐานของกลุ่มในช่วงเวลาดังกล่าวว่าก็เพื่อให้ตนเองรอดพ้นจากความโดดเดี่ยวและความเสี่ยงและได้มีชีวิตที่มั่นคงปลอดภัย

ในแง่ของการยกระดับตนเอง เฮนรี ทาจเฟล และ จอห์น เทอร์เนอร์ (Tajfel and Turner, 1979) กล่าวว่าเมื่อใดก็ตามที่ปัจเจกบุคคลรู้สึกพอใจกับอัตลักษณ์สังคมของตนก็จะพยายามรักษาอัตลักษณ์นั้นไว้ หรือพยายามพัฒนาสถานภาพของการเป็นสมาชิกให้ดียิ่งขึ้น แต่ถ้าเมื่อใดที่รู้สึกไม่พอใจกับอัตลักษณ์ดังกล่าว ก็อาจหาทางออกด้วยการส่งเสริมกลุ่มของตนให้โดดเด่นและมีภาพลักษณ์ด้านบวก หรือเลือกนิยามจุดเด่นของกลุ่มเสียใหม่ให้มีภาพลักษณ์ด้านบวก เช่น การนิยามว่า “ผิวดำนั้นงดงาม” ฮอกก์ (Hogg, 2010) สนับสนุนความคิดของทาจเฟลและเทอร์เนอร์และเสริมความคิดต่อเรื่องนี้ว่า ในบางกรณีปัจเจกบุคคลอาจเลือกเปรียบเทียบกลุ่มของตนกับกลุ่มชนที่มีสถานะทางสังคมต่ำกว่าเพื่อให้ไม่เกิดความรู้สึกต่ำต้อย แทนที่จะเลือกเปรียบเทียบกับกลุ่มชนที่มีสถานะทางสังคมสูงกว่าดังที่เคยเป็น

อัตลักษณ์สังคมสร้างขึ้นจากฐานความคิดที่ว่าสมาชิกในกลุ่มมีวัฒนธรรมบางอย่างร่วมกัน วัฒนธรรมนี้มีความแตกต่างไปจากวัฒนธรรมของชนกลุ่มอื่นที่ได้มีปฏิสัมพันธ์ด้วย (ประสิทธิ์ ลีปรีชา, 2547) สุรเดช โชติอุดมพันธ์ (2551) อธิบายว่าการสร้างและนำเสนออัตลักษณ์ต้องอาศัยระบบการจัดจำแนกและค้นหาความเหมือนและความต่าง โดยการแบ่งกลุ่มออกเป็นขั้วตรงข้ามระหว่างเรากับเขาหรือพวกเรากับพวกเขา กระบวนการนี้มิเพียงแต่ช่วยจัดกลุ่มและสร้างความหมายเท่านั้น แต่ยังประทับคุณค่ากำกับชนแต่ละกลุ่มเอาไว้ด้วย

เจนี ฟริทซ์ (Fritz, 2010) และ ไมเคิล คาร์เทอร์ (Carter, 2011) กล่าวเสริมว่าการสร้างอัตลักษณ์สังคมเกี่ยวข้องโดยตรงกับกระบวนการอบรมระเบียบของสังคม (socialization) กระบวนการนี้ช่วยให้สมาชิกได้เรียนวิชาความรู้ ค่านิยม มุมมอง เป้าหมาย บุคลิกภาพ ทักษะ และบทบาทที่เหมาะสมกับตำแหน่งแห่งที่ของตนในสังคม กล่าวโดยสรุปคือกระบวนการนี้ช่วยให้สมาชิก

ได้เรียนรู้อัตลักษณ์เชิงบทบาทหน้าที่ (role identity) ของตนเองในสังคม ซาล เซริลลี่ (Zerilli, 2011) ขยายความในเรื่องนี้ต่อไปว่า กระบวนการอบรมระเบียบของสังคมเกิดขึ้นในขณะสมาชิกสื่อสารและมีปฏิสัมพันธ์กันในบริบทต่างๆ กระบวนการนี้ในเบื้องต้นเกิดขึ้นในครอบครัวและโรงเรียน การอบรมระเบียบสังคมที่บ้านเปิดโอกาสให้เด็กๆ ได้เรียนรู้ภาษาของกลุ่ม ความเชื่อ ค่านิยม โลกทัศน์ และพฤติกรรมของผู้ใหญ่ในมิติที่เกี่ยวข้องกับเพศสภาวะ เชื้อชาติ ชนชั้น ศาสนา และการเมืองผ่านปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเป็นประจำทุกวัน ส่วนการอบรมระเบียบของสังคมที่โรงเรียนช่วยเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้พบกับวิธีประเมินศักยภาพของตนเองโดยสถาบันการศึกษาและพบกับการแบ่งกลุ่มซึ่งส่งผลต่อการปฏิบัติของครูที่มีต่อนักเรียนและการปฏิบัติระหว่างนักเรียนด้วยกันเอง วิถีปฏิบัติเช่นนี้มิเพียงแต่ทำให้นักเรียนรู้จักตนเองเท่านั้น แต่ยังช่วยให้สามารถแบ่งแยกความแตกต่างด้านเชื้อชาติ ชนชั้น และเพศสภาพได้อีกด้วย นอกจากนี้ โรงเรียนยังสอนเกี่ยวกับระเบียบสังคมอื่นๆ เช่น การตรงต่อเวลา การปฏิบัติตามกฎระเบียบ นอกจากครอบครัวและโรงเรียน เพื่อน สื่อ และศาสนายังมีส่วนสำคัญในการอบรมระเบียบสังคมอีกด้วย เดโลเรส วุนเดอร์ (Wunder, 2011) อธิบายว่าเพื่อนในวัยเดียวกันที่มีความสนใจเหมือนกันมีอิทธิพลต่อทัศนคติและพฤติกรรมของสมาชิกวัยเดียวกันในกลุ่ม สื่อสารมวลชนสมัยใหม่ เช่น โทรทัศน์ สามารถถ่ายทอดความคิด วิถีชีวิต และวัฒนธรรมที่ไม่คุ้นเคยมาสู่บุคคลต่างๆ ศาสนาแม้สูญเสียอำนาจและอิทธิพลไปมากแล้วในโลกสมัยใหม่ แต่หลักการและบรรทัดฐานของศาสนายังส่งอิทธิพลต่อผู้คนในหลายๆ ด้าน เช่น ด้านคุณค่าของชีวิตและพฤติกรรมที่เหมาะสม เป็นต้น ฟริทซ์ (Fritz, 2010) และแพทริค แบร์ท (Baert, 2006) ขยายความต่อไปในทำนองเดียวกันว่า เมื่อสมาชิกในกลุ่มเติบโตเป็นผู้ใหญ่ การอบรมระเบียบของสังคมจะเกี่ยวข้องกับกลุ่มที่มีความจำเพาะมากขึ้น เช่น กลุ่มอาชีพ กระบวนการอบรมระเบียบสังคมช่วยกระตุ้นให้ปัจเจกบุคคลปรับตัว ยอมรับความคาดหวังของสังคมที่มีต่อบุคคลแต่ละเพศ สถานะ และบทบาท ยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น และยอมรับมาตรฐานตลอดจนค่านิยมของสังคม กระบวนการนี้ทำหน้าที่ถ่ายทอดวัฒนธรรมของกลุ่มไปยังสมาชิกและกระตุ้นให้สมาชิกในกลุ่มพัฒนาอัตลักษณ์ของตนเองทั้งในฐานะปัจเจกบุคคลและในฐานะสมาชิกของสังคม แต่เมื่อใดก็ตามที่สมาชิกไม่สามารถประพฤติตนได้สอดคล้องกับความคาดหวังของกลุ่ม ผู้นั้นจะถูกมองว่าเป็นภัยคุกคามต่อสังคม ไมเคิล ไรอัน(Ryan Michael, 2005a) แสดงทัศนะต่อเรื่องนี้ว่าเมื่อผู้ใดถูกมองว่าเป็นภัยคุกคามต่อสังคม สังคมจะใช้มาตรการการควบคุมทางสังคม (social control) เข้ามาจัดการเพื่อสร้างความเป็นระเบียบเรียบร้อยและความสมดุลให้กลับคืนสู่ระบบต่างๆ ของสังคมอีกครั้ง

ในการสื่อสารอัตลักษณ์สังคม เจนกินส์ (Jenkins, 1996) และ ฟิโอนา แกรนท์ (Grant, 2010) เสนอความคิดว่าปัจเจกบุคคลจะแสดงอัตลักษณ์สังคมออกมา เมื่อรู้สึกยอมรับหรือเกิดสำนึกว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งของสังคม มองหรือมีปฏิสัมพันธ์กับสมาชิกคนอื่นๆ ในสังคมเป็นส่วนหนึ่งของ “พวกเรา (we)” โดยไม่จำเป็นต้องรู้จักกันเป็นการส่วนตัว วิธีในการสื่อสารอัตลักษณ์สังคมมี

การเสนอไว้โดยนักวิชาการหลายคนดังนี้ ลอว์เรนซ์ เฟรย์ และ สตีเฟน โคนีชกา (Frey and Konieczka, 2010) เสนอวิธีใช้ชื่อเรียกกลุ่มที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของกลุ่ม หรือใช้คำที่แสดงการสร้างเส้นพรมแดนและขีดเส้นพรมแดนของกลุ่ม เช่น การใช้สรรพนามพหูพจน์ว่า “พวกเรา” การเปรียบเทียบกลุ่มว่าเป็น “ครอบครัว” เดียวกัน หรือการเปรียบเทียบสมาชิกในกลุ่มว่าเป็น “พี่น้อง” กัน และการประกอบพิธีกรรมเพื่อหล่อหลอมความเป็นคนกลุ่มเดียวกันก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ใช้นำเสนออัตลักษณ์สังคม ทิโมธี บราวน์ (Brown, 2010) เสนอเรื่องการใช้ภาษาเดียวกันเพื่อแสดงออกถึงความเป็นคนกลุ่มเดียวกัน ในขณะที่ทาจเฟล และ เทอร์เนอร์ (Tajfel and Turner, 1979) กล่าวถึงการมีความรู้สึก ความคิดเห็น และการแสดงออกในแนวทางที่สมาชิกในกลุ่มยอมรับและถือปฏิบัติก็เป็นวิธีหนึ่งที่ใช้แสดงอัตลักษณ์สังคมได้ แม้อัตลักษณ์สังคมเน้นที่การสื่อสารความเหมือนกันหรือความคล้ายคลึงกันของสมาชิกในกลุ่ม แต่มีรี ซอง (Song, 2003) ได้กระตุ้นให้เกิดการตระหนักว่าถึงอย่างไรก็ดีอัตลักษณ์นี้ไม่สามารถปิดกั้นความแตกต่างได้ เพราะวัฒนธรรมทุกวัฒนธรรมล้วนมีความซับซ้อน หลากหลาย มีการเคลื่อนไหว ท้าทาย และแปรเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา การศึกษาอัตลักษณ์สังคมจึงควรให้ความสำคัญต่อปัจเจกบุคคลด้วยในฐานะผู้กระทำ (agents) ที่อาจท้าทายหรือต่อรองกับอัตลักษณ์สังคม

อัตลักษณ์สังคมเป็นสิ่งที่แปรเปลี่ยนได้ โคโรสเตลินา (Korostelina, 2003) อธิบายว่าในกรณีที่การแสดงอัตลักษณ์สังคมเดิมไม่อาจทำให้สมาชิกในกลุ่มรู้สึกเคารพตนเอง เป็นที่ยอมรับจากสมาชิกคนอื่นๆ ในสังคมว่ามีตัวตน ได้รับมอบสถานะทางสังคม เกิดความรู้สึกปลอดภัย หรือได้รับการปกป้องและสนับสนุนจากกลุ่ม เมื่อนั้นอัตลักษณ์ดังกล่าวจะหายไปและเกิดการเติมเต็มด้วยอัตลักษณ์สังคมชนิดใหม่ เช่น อัตลักษณ์ชาติ ซึ่งเข้ามาตอบสนองต่อความต้องการเดิมที่ขาดหายไปหรือที่ไม่ได้รับการตอบสนอง เดวิด สโนว์, ฌารอน โอเซลิน, และ แคธรีน คอร์ริกอล-บราวน์ (Snow, Oselin, and Corrigall-Brown, 2005) กล่าวเสริมว่าการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์สังคมอาจเกิดจากอัตลักษณ์เดิมไม่เป็นที่น่าพอใจหรือมักถูกผู้อื่นเหยียดหยาม แต่ในอีกมุมหนึ่ง การปรับเปลี่ยนนี้เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเปลี่ยนผ่านวัยและสถานะ เช่น การเปลี่ยนจากวัยรุ่นเป็นผู้ใหญ่ จากคนโสดเป็นคนที่สมรส หรือจากคนที่ไม่มีบุตรเป็นพ่อเป็นแม่ ทำให้เกิดการเปลี่ยนอัตลักษณ์สังคมไปโดยปริยาย

ความน่าสนใจอีกมุมหนึ่งเกี่ยวกับอัตลักษณ์สังคมคือการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ การนำเสนออัตลักษณ์มีความเกี่ยวข้องกับนัยทางการเมือง อำนาจ และการครอบงำ การเมืองเรื่องอัตลักษณ์เกิดจากความต้องการให้คนที่ต้อง “เงียบ” คนที่ไม่เคยมีสิทธิ์มีเสียง หรือคนที่ถูกกดขี่หรือถูกปกครอง เช่น ผู้หญิง คนรักเพศเดียวกัน คนพิการ คนผิวสี หรือกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นชนกลุ่มน้อย ได้มีสิทธิ์มีเสียงสามารถสื่อสารตัวตน วาทกรรม และกิจกรรมของกลุ่ม สามารถเรียกร้องสิทธิและโอกาสที่เท่าเทียมกัน เรียกร้องความยุติธรรม อำนาจ รวมทั้งการปกครองตนเอง การให้สิทธิ์ให้เสียงแก่คนเหล่านี้นำไปสู่การปรับปรุงค่านิยมและบรรทัดฐานของสังคม ตลอดจนกฎหมายที่ไม่เป็นธรรม

การเมืองเรื่องอัตลักษณ์ได้รับการพัฒนาการมาเป็นลำดับ ปัจจุบันนี้มีการปรับเปลี่ยนจากความต้องการให้คนทุกกลุ่มมีโอกาสที่เท่าเทียมกันไปสู่ความต้องการให้เกิดการรับรู้ว่าในสังคมยังมีบุคคลและกลุ่มคนที่มีมุมมองและวิถีปฏิบัติอันหลากหลายและพยายามเปิดโอกาสให้บุคคลเหล่านี้เข้าถึงทรัพยากรในระดับโครงสร้างของสังคม (Ryan, 2005a; Storr, 2010; Wasson, 2011)

กรอบแนวคิดที่อธิบายไปข้างต้นเป็นมุมมองทั่วไปเกี่ยวกับอัตลักษณ์ โดยเฉพาะอัตลักษณ์สังคม ลำดับต่อไปเป็นการอธิบายเกี่ยวกับอัตลักษณ์สังคมแต่ละประเภทที่มีความสำคัญต่อการศึกษาเพลงของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้

2.1.1.3 อัตลักษณ์ชาติพันธุ์

อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ (ethnic identity) เป็นเรื่องของการรับรู้ร่วมกันในหมู่สมาชิกว่าสมาชิกในกลุ่มสืบเชื้อสายเดียวกันหรือมีบรรพบุรุษร่วมกัน เรื่องที่รับรู้นี้อาจเป็นความจริงหรือเป็นเรื่องแต่งก็ได้ (Fenton, 2010) นอกจากลักษณะสำคัญดังกล่าว สตีฟ เฟนทัน (เรื่องเดียวกัน) ยังกล่าวถึงลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งของอัตลักษณ์ชาติพันธุ์คือการยึดถือวัฒนธรรมเดียวกันในหมู่สมาชิกและใช้วัฒนธรรมนี้เป็นเครื่องมือสร้างความแตกต่างระหว่างกลุ่ม จอห์น ฮัทชินสัน และแอนโธนี สมิธ (Hutchinson and Smith, 1996) เน้นย้ำลักษณะสำคัญอื่นของอัตลักษณ์ประเภทนี้ว่าต้องมีชื่อเรียกกลุ่ม ชื่อนี้อาจเรียกโดยสมาชิกในกลุ่มและ/หรือชนกลุ่มอื่นก็ได้

การอาศัยอยู่ร่วมกับชนกลุ่มอื่นทำให้กลุ่มชาติพันธุ์พยายามรักษา “พรมแดน (boundaries)” ของกลุ่มเอาไว้ เพื่อการธำรงอัตลักษณ์และสร้างความแตกต่างระหว่างกลุ่ม พรมแดนที่ว่านี้มี 2 ประเภทคือพรมแดนทางภูมิศาสตร์และพรมแดนทางสังคม ในกลุ่มนี้พรมแดนทางสังคมนับว่ามีความสำคัญมากและมีประสิทธิภาพสูง เพราะนอกจากจะใช้จำแนกความแตกต่างระหว่างกลุ่มแล้ว ยังใช้สร้างความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มในลักษณะที่เหนือกว่าหรือด้อยกว่าได้ นอกจากคำว่า “พรมแดน” ยังมีคำอื่นที่ใช้แทนกันได้ เช่น “เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ (identity marker)” สิ่งนี้นับว่ามีความสำคัญมาก แต่ถึงกระนั้นก็ใช่ว่ากลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งจะหยิบยกเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ทุกอย่างมานำเสนอในเวลาเดียวกัน บริบทแวดล้อมคือตัวแปรสำคัญที่กำหนดว่ากลุ่มควรเลือกเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ใดมานำเสนออย่างมีนัยสำคัญ ในการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์มีข้อควรตระหนักคือ ประการแรก ควรตระหนักว่าเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์แปรเปลี่ยนได้ตามกาลเวลาและสภาพแวดล้อม แต่ถึงกระนั้นความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ยังคงธำรงอยู่ได้ ขอเพียงแต่มีการกำหนดว่าอะไรคือเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ของกลุ่มและรักษาสิ่งนั้นเอาไว้ ประการต่อมา ควรตระหนักว่าการพยายามรักษาเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์เพื่อใช้แบ่งแยกความแตกต่างระหว่างกลุ่มมิได้ทำให้กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งต้องโดดเดี่ยวตนเองออกจากกลุ่มชาติพันธุ์อื่น แต่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้ ช่วงเวลาที่มีปฏิสัมพันธ์กันอาจเกิดการถ่ายเทแลกเปลี่ยนข้อมูลและข้ามพรมแดนซึ่งอาจนำไปสู่การแลกเปลี่ยนหยิบยืมเครื่องบ่งชี้

อัตลักษณ์ของกันและกันไปใช้ (Barth, 1998; Eriksen, 2002; De Vos and Romanucci-Ross, 1995)

เมื่อกล่าวถึงเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ นักวิชาการที่ศึกษาอัตลักษณ์ประเภทนี้มักจำแนกเป็น 2 กลุ่มคือกลุ่มที่มองเห็นเป็นรูปธรรมและสังเกตได้ชัด และกลุ่มที่สังเกตได้ยากและมีความลึกซึ้งมากกว่า เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ชาติพันธุ์กลุ่มแรกมีหลายอย่าง เช่น บ้านเกิดเมืองนอนหรือพื้นที่ทางกายภาพที่สมาชิกรู้สึกผูกพัน ความเป็นเครือญาติ ทรงผม รูปหน้า รูปทรงของดวงตา รูปร่าง สีผิว ลักษณะเครา การขลิบ รอยสัก เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ภาษา สำเนียง ชื่อแส้ สถาปัตยกรรมของบ้านเรือน การประดับตกแต่งภายในเรือน อาหารที่นิยม ปฏิทินประกอบพิธีกรรม ข้อห้ามในขณะที่สมาชิกมีปฏิสัมพันธ์กัน ประวัติศาสตร์ของกลุ่มที่สมาชิกรับรู้ร่วมกัน ความทรงจำเกี่ยวกับบรรพบุรุษ กิจกรรมทางเศรษฐกิจบางรูปแบบ และวิถีชีวิตทั่วๆ ไป ส่วนเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ชาติพันธุ์กลุ่มต่อมามีหลายอย่างเช่นกัน เช่น มุมมองที่ใช้อธิบายเรื่องกำเนิดและความสืบเนื่องของกลุ่ม มุมมองที่ใช้อธิบายเรื่องตำแหน่งแห่งที่ของตนเองและผู้อื่นในสังคม วิธีมองความเป็นจริง วิธีอธิบายความคิดและการปฏิบัติตนของสมาชิก ค่านิยมพื้นฐานที่ใช้ตัดสินการแสดงออกของสมาชิก อารมณ์ความรู้สึกร่วมของสมาชิก จารีตและแบบแผนการปฏิบัติตน (codes of conduct) ซึ่งคอยกำกับการแสดงออกของสมาชิกแต่ละสถานะว่าควรประพฤติตนเช่นไรและเป็นสิ่งที่รับประกันแก่สมาชิกว่าจะมีทางออกให้แก่ปัญหาที่กำลังเผชิญหรือต้องเผชิญในอนาคต (Fishman, 1980; Smalley, 1994; Hutchinson and Smith, 1996; Barth, 1998; Eriksen, 2002; Karner, 2007)

การนำเสนออัตลักษณ์ชาติพันธุ์ขึ้นอยู่กับบริบทเป็นสำคัญ บริบทแรกที่กระตุ้นให้ต้องแสดงอัตลักษณ์ประเภทนี้คือช่วงเวลาที่กลุ่มชาติพันธุ์ถูกคุกคามจากภัยต่างๆ อีริกเซน (Eriksen, 2002) ให้ตัวอย่างของภัยคุกคาม เช่น การถูกปิดล้อมหรือผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของระบบการเมืองที่ใหญ่กว่า การอพยพ การเปลี่ยนแปลงจำนวนประชากรในกลุ่ม การพัฒนาอุตสาหกรรม และการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจ เจนกินส์ (Jenkins, 1997) อธิบายว่าบริบทเช่นนี้กระตุ้นให้สมาชิกลุกขึ้นมาแสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ เพื่อขีดเส้นแสดงอาณาเขตของกลุ่มและปกป้องกลุ่มเอาไว้ ต่างจากเวลาปรกติที่สมาชิกมักเพิกเฉยต่อพรมแดนของกลุ่มและปล่อยให้ผู้นำเป็นผู้รักษาอัตลักษณ์แต่เพียงฝ่ายเดียว บริบทต่อมาคือเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในสังคม อีริกเซน (Eriksen, 2002) อธิบายว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสร้างความสับสน กังวล และปัญหาต่างๆ ตามมา สถานการณ์เช่นนี้กระตุ้นให้สมาชิกแสดงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เพื่อสื่อว่าแม้ต้องอยู่ในสังคมสมัยใหม่ที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง แต่ตนก็ยังมีแก่นแกนที่มั่งคงและไม่เปลี่ยนแปลง การธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ในบริบทนี้ช่วยให้สมาชิกยังคงสามารถยึดโยงตนเองกับอดีตและรู้สึกเคารพตนเองที่ยังรักษาตัวตนแบบเดิมไว้ได้ บริบทที่สามคือการแข่งขันระหว่างกลุ่ม เดวิด คันนิงแฮม และเบนจามิน ฟิลลิปส์ (Cunningham and Phillips, 2007) กล่าวว่ากิจกรรมนี้คือกลไกสำคัญที่กระตุ้นให้สมาชิกต้องกระชับพรมแดน

ชาติพันธุ์ เพราะชนกลุ่มหนึ่งมองว่าชะตากรรมของตนผูกติดอยู่กับชนกลุ่มอื่น หากกลุ่มชาติพันธุ์อื่นเจริญขึ้นมา กลุ่มของตนจะต้องสูญเสียบางสิ่งบางอย่างไป บริบทนี้ทำให้เกิดการมองกลุ่มชาติพันธุ์อื่นว่าเป็นภัยคุกคามและคิดวิธีโต้ตอบต่างๆ นานา บริบทที่สี่คือเมื่อกลุ่มชาติพันธุ์ขาดเอกภาพ สตีเฟน แดเนียลส์ (Daniels, 1993) กล่าวว่าในบริบทเช่นนี้กลุ่มชาติพันธุ์จะพยายามย้อนกลับไปหาอดีตที่สูญเสียไปแล้ว โดยใช้เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ชาติพันธุ์เพื่อจัดการกับปัญหาดังกล่าว เช่น ตำนานหรือเรื่องราวในยุครุ่งเรือง ประเพณีที่สืบทอดมาถึงปัจจุบัน และวีรกรรมของบรรพบุรุษ เป็นต้น บริบทสุดท้ายคือกลุ่มมีพรมแดนไม่ชัดเจน โคโรสเตลินา (Korostelina, 2007) กล่าวว่าสภาพการณ์เช่นนี้เกิดจากสมาชิกในกลุ่มมีนิสัย พฤติกรรม และความเชื่อบางอย่างร่วมกันกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นซึ่งมีภาพลักษณ์ด้านลบ เมื่อพรมแดนชาติพันธุ์มีความไม่ชัดเจน กลุ่มชาติพันธุ์จะพยายามแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มออกมา โดยการเน้นย้ำความแตกต่างที่ถึงแม้จะมีอยู่แม้เพียงเล็กน้อยก็ตาม เพื่อระงับความเสี่ยงที่บุคคลอื่นจะเข้าใจผิดและเพื่อปกป้องลักษณะอันโดดเด่นของกลุ่มตนเอาไว้

แม้กลุ่มชาติพันธุ์จะพยายามธำรงอัตลักษณ์ของกลุ่มไว้เพียงใด แต่อัตลักษณ์ประเภทนี้ก็มีโอกาสเปลี่ยนแปลงได้ ชาร์ลส์ คายส์ (Keyes, 1981) เสนอว่าการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์มักเกี่ยวข้องกับการอพยพ การใช้อำนาจรัฐ และปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อสมาชิกในกลุ่มต้องเผชิญหน้ากับการเปลี่ยนแปลงเรื่องพื้นฐานในชีวิต เมื่อแบบแผนการดำรงชีวิตแบบเดิมมีปัญหาและไม่สามารถใช้กลไกเดิมของสังคมแก้ปัญหาได้สำเร็จ เมื่อตกอยู่ในสถานการณ์เช่นนี้ สมาชิกในกลุ่มจะค่อยๆ พัฒนาแบบแผนการดำรงชีวิตรูปแบบใหม่ขึ้นมา แบบแผนนี้ยังกระตุ้นให้เกิดการประเมินค่าอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เดิมอีกครั้งหนึ่งว่าอัตลักษณ์ดังกล่าวยังสามารถแสดงบทบาทที่เหมาะสมต่อไปได้อีกหรือไม่ การประเมินค่านี้มักเกิดขึ้นในพื้นที่มีผู้คนเป็นจำนวนมากมารวมตัวกันและเป็นพื้นที่ที่มีนัยสำคัญทางวัฒนธรรม เช่น พิธีกรรม งานพิธี การประชุมสโมสร การรณรงค์ทางการเมือง หรือแม้แต่การตีพิมพ์หนังสือและวารสาร กระบวนการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์มักกินเวลาอยู่ช่วงหนึ่งซึ่งอาจใช้เวลาประมาณหนึ่งชั่วรุ่นเป็นอย่างต่ำ[16] ก่อนที่อัตลักษณ์ชาติพันธุ์เดิมจะมีความหมายใหม่หรือก่อนที่อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ใหม่จะปรากฏขึ้นมา เมื่ออัตลักษณ์ชาติพันธุ์ใหม่เริ่มแสดงบทบาท แบบแผนทางสังคมอื่นๆ จะถูกปรับเปลี่ยนไปด้วย กระบวนการนี้จะดำเนินต่อไปจนกว่าความตึงเครียดจากการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์จะถึงจุดเสถียรและพบจุดสมดุล นอกจากคายส์แล้ว นักวิชาการคนอื่นๆ ได้กล่าวถึงประเด็นเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ไว้ดังนี้ วิลเลียม สมอลลี(Smalley, 1994) เสนอว่าการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์อีกมุมหนึ่งเกี่ยวข้องกับการถูกกลืนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่เหนือกว่าซึ่งสามารถตอบสนองความต้องการของสมาชิกในกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งได้มากกว่าอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เดิมของพวกเขา ในขณะ

[16] บรูซ และ เยียร์ลี (Bruce and Yearley, 2006) อ้างว่าช่วงเวลา 1 ชั่วรุ่นอยู่ที่ประมาณประมาณ 30 ปีโดยเฉลี่ย

ที่อีริกเซน (Eriksen, 2002) และคูโซว (Kusow, 2011) อธิบายว่าการเปลี่ยนแปลงนี้อาจมีสาเหตุมาจากกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวมักถูกชนกลุ่มอื่นประทับตราด้วย “อัตลักษณ์ที่ถูกเหยียดหยัน (stigmatized identity)” และถูกนำเสนอด้วย “ภาพเหมารวม (stereotype)” ด้านลบ สมอลลี (Smalley, 1994) ซึ่งศึกษาการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ในบริบทสังคมไทยพบว่า เมื่อชนกลุ่มน้อยถูกกลืนให้เป็นไทยมากขึ้นซึ่งสังเกตได้จากการนิยามตนว่าจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ศรัทธาในพระพุทธศาสนา และภักดีต่อชาติไทย แต่อัตลักษณ์เดิมของชนเหล่านี้ก็ยังคงธำรงอยู่ได้และถูกสื่อสารออกมาด้วยเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ต่างๆ เช่น ภาษา โครงสร้างสังคมแบบเดิม และโลกทัศน์ แต่ในกรณีที่ชนกลุ่มน้อยดังกล่าวถูกกลืนกลายไปมากจนแทบไม่เห็นความแตกต่างจากชนกลุ่มใหญ่ ความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ยังคงรักษาเอาไว้ได้และยังไม่สิ้นสุด ขอเพียงแต่ชนกลุ่มนั้นยังคงสืบทอดความทรงจำเรื่องประวัติศาสตร์ของกลุ่มเอาไว้ คริสเตียน คาร์เนอร์ (Karner, 2007) เสนอมุมมองอีกด้านหนึ่งว่า การเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์มิเพียงแต่เกิดจากปัจจัยภายนอกเท่านั้น แต่ยังอาจเกิดจากปัจจัยภายในกลุ่มชาติพันธุ์เองอีกด้วย กล่าวคือ โดยปรกติแล้วสังคมจารีตได้สถาปนาพฤติกรรมซึ่งเป็นที่ยอมรับในกลุ่มไปพร้อมๆ กับการสร้างความไม่เท่าเทียมกันทางด้านอำนาจ ฐานะ และสถานะทางสังคม เมื่อเกิดการกระจายอำนาจที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างคนต่างเพศ อายุ และชนชั้นภายในกลุ่ม สถานการณ์เช่นนี้ย่อมกระตุ้นให้สมาชิกที่ไม่เห็นด้วยลุกขึ้นมาท้าทาย ต่อต้าน หรือตีความวัฒนธรรมเดิมในมุมมองใหม่

2.1.1.4 อัตลักษณ์ชนชั้น

อัตลักษณ์ชนชั้น (class identity) หมายถึงตัวตนของบุคคลหนึ่งที่แสดงออกมาในฐานะสมาชิกของชนชั้นใดชนชั้นหนึ่งซึ่งไม่ได้มีเพียงตำแหน่งแห่งที่ในระบบเศรษฐกิจแบบเดียวกันหรือต้องเผชิญสถานการณ์ทางเศรษฐกิจแบบเดียวกัน แต่ยังมีวิถีชีวิต รสนิยม ทัศนคติต่อชีวิต วุฒิการศึกษา และตำแหน่งหน้าที่การงานแบบเดียวกันที่ครอบคลุมพื้นฐานทางเศรษฐกิจของชนชั้นนั้นๆ (Vitt, 2011)

ชนชั้นในสังคมอุตสาหกรรมตามความคิดของคาร์ล มาร์กซ์แบ่งเป็น 2 กลุ่มคือชนชั้นนายทุนซึ่งเป็นเจ้าของการผลิตและชนชั้นแรงงานซึ่งไม่ได้เป็นเจ้าของการผลิตและต้องหาเลี้ยงชีพด้วยการขายแรงงาน ส่วนชนชั้นในระบบเศรษฐกิจทุนนิยมอาจจำแนกได้เป็น 3 กลุ่ม ชนชั้นแรกคือนายทุนซึ่งเป็นเจ้าของทรัพย์สินส่วนใหญ่ในสังคมและเป็นกลุ่มคนที่มีอำนาจมากในทางเศรษฐกิจและการเมือง ชนชั้นต่อมาคือแรงงานซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ของสังคม ส่วนชนชั้นสุดท้ายซึ่งอยู่ระหว่างชนชั้นนายทุนกับชนชั้นแรงงานคือกลุ่มคนที่มีทักษะและประสบการณ์สูง เช่น เจ้าของร้าน ช่างฝีมือ (Bruce and Yearley, 2006; Vitt, 2011) ในบริบทสังคมไทย ปรีชา เปี่ยมพงศ์สานต์ (2548) จัดให้ข้าราชการอยู่ในชนชั้นนี้ด้วย

การจำแนกคนแต่ละชนชั้นว่าต้องอาศัยเกณฑ์ต่างๆ โรเบิร์ต ญูเทอร์ (Shuter, 2010) เสนอเกณฑ์ดังกล่าวเอาไว้ ได้แก่ รายได้ อาชีพ รูปแบบการดำเนินชีวิตและรสนิยม มุมมองและค่านิยม ภาษาและพฤติกรรม สำนึกของชนชั้น และรูปแบบความสัมพันธ์ทางสังคม ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้ (ก.) เกณฑ์รายได้ การกำหนดรายได้ขั้นต่ำถือเป็นเกณฑ์ที่ใช้จำแนกว่าใครควรจัดอยู่ในกลุ่มชนชั้นล่างและใครที่ไม่เข้ากลุ่มนี้ (ข.) เกณฑ์อาชีพ อาชีพหลายอาชีพใช้ระบุชนชั้นได้ เช่น ผู้ใช้แรงงานจัดเป็นชนชั้นล่าง ผู้เชี่ยวชาญและพนักงานที่มีเงินประจำอาจจัดเป็นชนชั้นกลางหรือชนชั้นสูง (ค.) เกณฑ์รูปแบบการดำเนินชีวิตและรสนิยม เกณฑ์นี้ครอบคลุมแนวทางการใช้ชีวิต ความชอบส่วนบุคคล ภาพลักษณ์ภายนอก ที่อยู่อาศัย และแบบแผนการบริโภค (ง.) เกณฑ์มุมมองและค่านิยม คนแต่ละชนชั้นมีมุมมองต่อเรื่องเดียวกันต่างกัน ยกตัวอย่างเรื่องการเมือง ชนชั้นล่างอาจรับรู้วาทกรรมการเมืองต่างไปจากชนชั้นสูงและมักเลือกสนับสนุนผู้สมัครที่มีแนวคิดอนุรักษ์นิยม (จ.) เกณฑ์ภาษาและพฤติกรรม ชนชั้นล่างมีแนวโน้มเลือกใช้ภาษาที่ไม่ซับซ้อน มักใช้ศัพท์พื้นฐานและสื่อสารกันด้วยประโยคสั้นๆ เพราะมีความรู้และความเข้าใจส่วนใหญ่ตรงกัน จึงไม่จำเป็นต้องอธิบายมาก ในขณะที่ชนชั้นกลางและชนชั้นสูงมีแนวโน้มเลือกใช้ภาษาที่ซับซ้อน เน้นให้รายละเอียด ใช้ส่วนขยายมาก ใช้โครงสร้างและศัพท์ที่ซับซ้อน เพราะสมาชิกในกลุ่มนี้มีประสบการณ์ร่วมกันน้อย จึงจำเป็นต้องอธิบายมาก ในกรณีที่คนต่างชนชั้นสื่อสารกันอาจเข้าใจกันผิดได้ เพราะคนแต่ละชนชั้นแปลความหมายเรื่องเดียวกันไม่ตรงกัน (ฉ.) เกณฑ์สำนึกของชนชั้น เกณฑ์นี้ครอบคลุมการนิยามชนชั้น ทัศนคติ และคู่ต่อสู้ของชนชั้น การนิยามชนชั้นคือการตระหนักรู้ว่าตนเองเป็นสมาชิกของชนชั้นใด ทัศนคติของชนชั้นคือแนวทางในการรับรู้ความเป็นจริงของคนชนชั้นนั้นๆ โดยทั่วไป ชนชั้นแรงงานมักมีมุมมองและความเชื่อเกี่ยวกับหน้าที่การงาน ครอบครัว ศาสนา และรัฐบาลเหมือนๆ กัน และมีมุมมองเรื่องคุณค่าของการใช้แรงงาน แบบแผนการบริโภค และความคาดหวังในชีวิตต่างไปจากชนชั้นอื่น สำหรับคู่ต่อสู้ของชนชั้นเป็นเรื่องของความขัดแย้งระหว่างชนชั้น (ช.) เกณฑ์ความสัมพันธ์ทางสังคม คนแต่ละชนชั้นมีมุมมองต่อเรื่องต่างๆ ต่อไปนี้ต่างกัน เช่น จำนวนเพื่อน คำนิยามของคำว่า “เพื่อน” ความแตกต่างระหว่างเพื่อนและครอบครัว และประสบการณ์เรื่องเพื่อน ฯลฯ ในเรื่องจำนวนของเพื่อน ชนชั้นล่างมักเลือกเป็นเพื่อนกับเพื่อนบ้านในชุมชนและมีเพื่อนน้อยกว่าชนชั้นกลาง ในขณะที่ชนชั้นกลางมีเพื่อนมากกว่าชนชั้นล่างและมักใช้ชีวิตอยู่ห่างไกลจากเพื่อนของตน เพราะคนชนชั้นกลางมีแนวโน้มต้องเดินทางไปศึกษาต่อและแสวงหาหน้าที่การงานที่อื่นมากกว่าชนชั้นล่าง ในส่วนของการนิยามคำว่า “เพื่อน” ชนชั้นล่างให้คำจำกัดความของคำว่า “เพื่อน” ว่าเป็นคนที่พึ่งพาอาศัยได้ ในขณะที่ชนชั้นกลางนิยามว่าเป็นคนที่ตนสามารถเข้าร่วมกิจกรรมด้วยได้ เมื่อต้องการความช่วยเหลือ ชนชั้นล่างมักขอความช่วยเหลือจากสมาชิกในครอบครัวเพราะอยู่ใกล้ชิดกันมากกว่า ในขณะที่ชนชั้นกลางมักขอความช่วยเหลือหรือคำแนะนำจากเพื่อน เพราะอยู่ไกลจากครอบครัว นอกจากนี้ชนชั้นล่างมักมองสมาชิกในครอบครัวเป็นเสมือนเพื่อน ในขณะที่ชนชั้นกลางมักแบ่งแยก

เพื่อนกับสมาชิกในครอบครัวออกจากกันและมักติดต่อกับครอบครัวน้อยกว่าชนชั้นล่าง ในเวลาว่างชนชั้นล่างมักให้ความสำคัญกับเพื่อนมากกว่าคู่สมรส ด้วยเหตุนี้ภรรยาของชนชั้นล่างจึงมักรู้สึกว่าตนเองมีความสำคัญรองจากเพื่อนของสามี ในขณะที่คู่สมรสของชนชั้นกลางมักใช้เวลาร่วมกัน

2.1.1.5 อัตลักษณ์ชาติ

อัตลักษณ์ชาติ (national identity) เป็นเรื่องของการมีสำนึกรู้และมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมของปัจเจกบุคคลซึ่งรับรู้ว่าตนเองเป็นสมาชิกของชาติใดชาติหนึ่งและรู้สึกผูกพันกับชาติดังกล่าว โดยชาติที่ว่านี้คือ “ชุมชนจินตกรรมทางการเมือง (imagined political community)” ซึ่งเป็นชุมชนที่ประชาชนในชาติมีภาพของชาติและคนในชาติอยู่ในความคิด แม้ว่าไม่เคยรู้จัก พบปะหรือได้ยินเรื่องราวของคนอื่นๆ ในชาติเลยก็ตาม ความคิดดังกล่าวช่วยให้ประชาชนนิยามตนเป็นส่วนหนึ่งของชาติ เพราะต่างสำนึกว่าตนเองและคนอื่นๆ เป็นพวกเดียวกัน มีวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ร่วมกัน จินตนาการเรื่องชาติจัดเป็นผลผลิตที่เกิดจากความคิดของปัญญาชน มีรัฐเป็นผู้ขับเคลื่อนโดยใช้เครื่องมือระดับมหัพภาค เช่น ระบบการศึกษาและสื่อสิ่งพิมพ์ซึ่งมีบทบาทในการสั่งสอนและมีอิทธิพลต่อคนในชาติช่วยสร้างความเป็นเอกภาพแก่ชาติและทำให้คนในชาติเกิดความรู้สึกชาตินิยม (Anderson, 1991; Chua and Ser Tan, 2012)

“นักชาตินิยม (nationalist)” คือผู้ที่รู้สึกผูกพันกับชาติกว่าปรกติ อัตลักษณ์นี้ผูกพันกับอุดมการณ์ชาตินิยมอย่างแนบแน่นและมักได้รับการนำเสนอในมุมที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์ซึ่งนิยามความเป็นชาติ เช่น ประวัติศาสตร์ การปฏิวัติ สงคราม วีรกรรม การหลั่งเลือดเพื่อเกียรติยศ ความรุ่งเรือง ธงชาติ เพลงชาติ และอนุสาวรีย์ สัญลักษณ์เหล่านี้ช่วยสร้างจิตสำนึกและอัตลักษณ์ชาติในหมู่ประชาชนที่มีความแตกต่างและหลากหลายได้เป็นอย่างดี ในรัฐชาติสมัยใหม่ อุดมการณ์ชาตินิยมซึมลึกเข้าไปในชีวิตประจำวันของประชาชน สังเกตได้ง่ายดายในช่วงเวลาที่พลเมืองรู้สึกภูมิใจกับความสำเร็จของชาติตน (Anastasiou and Broome, 2010) อุดมการณ์ชาตินิยมเป็นเครื่องมือสำคัญที่กระตุ้นให้ประชาชนในชาติคำนึงถึงเรื่องส่วนรวมมากกว่าเรื่องส่วนตัวและให้ความสำคัญกับสังคมขนาดใหญ่มากกว่าสังคมขนาดเล็ก กล่าวโดยละเอียดคือประชาชนแสดงความซื่อสัตย์และจงรักภักดีต่อรัฐและยึดถือระบบกฎหมายมากกว่าให้ความสำคัญกับญาติพี่น้องหรือคนในชุมชน อุดมการณ์นี้มีสื่อต่างๆ เช่น หนังสือพิมพ์ วิทยุ และโทรทัศน์เป็นตัวกลางในการผลิตซ้ำอุดมการณ์และเสริมสร้างความรู้สึกชาตินิยมให้แข็งแกร่ง (Eriksen, 2002) อุดมการณ์ชาตินิยมมี 2 ด้านคือด้านบวกและด้านลบ อุดมการณ์ด้านบวกส่งเสริมให้ประชาชนจงรักภักดีต่อชาติและอยู่ร่วมกันอย่างเป็นเอกภาพท่ามกลางความแตกต่างและหลากหลาย ส่วนอุดมการณ์ด้านลบส่งเสริมให้ประชาชนสนับสนุนรัฐให้ใช้อำนาจสูงสุดทุกทาง ไม่เว้นแม้แต่การเอาชีวิตศัตรูหรือสละชีวิตของคนในชาติเพื่อปกป้องอิสรภาพ ผลประโยชน์ อำนาจ และอัตลักษณ์ของชาติและสร้างความเจริญก้าวหน้าให้แก่ชาติ โดยมองว่าวิธี

เหล่านี้มีความชอบธรรม ไม่ผิดศีลธรรม และเป็นการเสียสละอย่างสูงสุด (Isin and Wood, 1999; Delanty, 2005)

อัตลักษณ์ชาติมิเพียงสังเกตเห็นในเวลาที่ประชาชนเกิดความรู้สึกรักและหวงแหนชาติ แต่ยังสังเกตได้เป็นปรกติในยามที่ประชาชนแสดงตนเป็นพลเมืองของชาติ ความเป็นพลเมืองครอบคลุมมิติต่างๆ 4 ด้าน ได้แก่ สิทธิ หน้าที่ การเข้าร่วมกิจกรรม และอัตลักษณ์ มิติด้านแรกคือเรื่องสิทธิซึ่งมีความซับซ้อนและมีหลายรูปแบบ ได้แก่ สิทธิพลเมือง สิทธิทางการเมือง สิทธิทางสังคม และสิทธิทางวัฒนธรรม สิทธิพลเมืองประกอบด้วยสิทธิ์ขั้นพื้นฐาน ได้แก่ อิสรภาพในการนับถือศาสนา การสื่อสาร และการเข้าถึงข้อมูล สิทธิ์ในการทำสัญญาและเป็นเจ้าของทรัพย์สิน รวมถึงสิทธิ์การประท้วงอย่างสันติ สิทธิทางการเมืองครอบคลุมสิทธิ์การลงคะแนนเสียงและลงสมัครรับเลือกตั้ง สิทธิทางสังคมประกอบด้วยสิทธิ์ได้รับการศึกษา สวัสดิการ เงินช่วยเหลือเมื่อตกงานและเงินบำนาญ ส่วนสิทธิทางวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับเสรีภาพในการพูดภาษาของตนและการแสดงอัตลักษณ์ สิทธิด้านนี้มักเกี่ยวข้องกับชนกลุ่มน้อย มิติด้านต่อมาคือหน้าที่ พลเมืองต้องปฏิบัติตามหน้าที่ของตนจึงจะได้รับสิทธิต่างๆ ข้างต้น หน้าที่ดังกล่าว ได้แก่ การเข้าศึกษาในระบบการศึกษาภาคบังคับ การฝึกทหารเพื่อเตรียมพร้อมต่อสู้ป้องกันประเทศ การจ่ายภาษีและการปฏิบัติหน้าที่ทั่วไปในฐานะพลเมืองที่ดี เช่น มีความรับผิดชอบ เคารพกฎหมาย และไปลงคะแนนเสียงเลือกตั้ง มิติด้านที่สามคือการเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ กิจกรรมที่พลเมืองเข้าร่วมได้ เช่น การเป็นอาสาสมัครและการเคลื่อนไหวทางสังคม เป็นต้น ส่วนด้านสุดท้ายคืออัตลักษณ์ซึ่งสามารถแสดงออกโดยการแสดงความรักชาติและซื่อสัตย์ต่อบรรทัดฐานของสังคม (Isin and Wood, 1999; Delanty, 2005; McKerrow, 2010) อีริกเซน (Eriksen, 2002) เสริมประเด็นเรื่องความเป็นพลเมืองว่าสามารถมองได้ทั้งจากมุมของพลเมืองและของรัฐ ในมุมของรัฐ รัฐมีบทบาทในการดำเนินนโยบายระดับชาติเพื่อดึงดูดประชาชนเข้าสู่ระบบสังคมที่ใหญ่ขึ้น นโยบายสำคัญในด้านนี้คือการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานของประเทศ เช่น การพัฒนาระบบคมนาคมขนส่งซึ่งมิเพียงแต่จะช่วยเคลื่อนย้ายถ่ายเทผู้คนและสินค้าได้สะดวกยิ่งขึ้นเท่านั้น แต่ยังปลูกจิตสำนึกแก่ประชาชนให้รู้สึกว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งของชาติอีกด้วย

สำหรับการศึกษาอัตลักษณ์ชาติในบริบทสังคมไทยพบว่า อัตลักษณ์ชาติสื่อสารผ่านการแสดงความจงรักภักดีต่อสถาบันหลัก 3 สถาบัน ได้แก่ สถาบันพระมหากษัตริย์ สถาบันพุทธศาสนาและสถาบันชาติ รัฐไทยปลูกฝังอัตลักษณ์นี้ในหมู่ประชาชน โดยใช้เครื่องมือสำคัญอย่างภาษาไทยและหลักสูตรการศึกษา เพื่อช่วยเน้นย้ำความสำคัญของสถาบันหลักดังกล่าว สถาบันเหล่านี้หยั่งรากลึกมายาวนานในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมไทยตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและมีความสำคัญมากในสังคมจนถึงกับมีการบรรจุไว้ในรัฐธรรมนูญ สถาบัน “พระมหากษัตริย์” ในที่นี้มิได้หมายถึงองค์พระมหากษัตริย์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงพระบรมวงศานุวงศ์ส่วนใหญ่อีกด้วย สถาบันพระมหากษัตริย์เป็นที่เคารพรักของประชาชนทุกภาคส่วน และทำหน้าที่

เกื้อหนุนการสร้างความชอบธรรมให้แก่องค์ประกอบอื่นๆ ที่แสดงความเป็นไทย สถาบันหลักต่อมาคือพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นสถาบันหนึ่งที่ใช้แสดงความเป็นไทย แม้กฎหมายบัญญัติให้พระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อัครศาสนูปถัมภกของศาสนาทุกศาสนาและบัญญัติให้พลเมืองไทยมีเสรีภาพในการเลือกนับถือศาสนา แต่พุทธศาสนิกชนชาวไทยรวมถึงข้าราชการไทยกลับมองว่าใครที่ไม่ได้นับถือพุทธศาสนาไม่ใช่คนไทย สถาบันชาติเป็นสถาบันหลักสถาบันสุดท้ายที่ใช้แสดงความเป็นไทย สถาบันนี้มีองค์ประกอบย่อยอยู่หลายมิติ มิติแรกคือรัฐซึ่งเป็นหน่วยทางการเมืองที่ชอบด้วยกฎหมาย มีพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ที่ระบุได้ชัดเจนตามสนธิสัญญาที่ทำร่วมกับประเทศอื่นๆ และมีความเกี่ยวข้องกับความเป็นพลเมือง ความเป็นไทยภายในพื้นที่รัฐไทยมีความเข้มข้นไม่เท่ากัน ศูนย์กลางของประเทศอย่างกรุงเทพฯ ถือเป็นพื้นที่ที่ความเป็นไทยถูกแสดงออกมาอย่างสมบูรณ์แบบ ส่วนพื้นที่อื่นๆ ที่ยิ่งห่างไกลออกไปจากศูนย์กลางนี้มากเท่าไรก็ยิ่งเป็นพื้นที่ชายขอบและมีความเป็นไทยลดน้อยลงมากขึ้นเท่านั้น ด้วยเหตุนี้พื้นที่ชายขอบจึงถูกคาดหวังให้เลียนแบบและปฏิบัติตามกรุงเทพฯ มิติต่อมาคือรัฐบาล โครงสร้างสังคม และการดำเนินงานของภาครัฐ มิตินี้ประกอบด้วยระบบบริหารราชการ การทหาร และองค์กรพระพุทธศาสนา องค์กรเหล่านี้มีศูนย์กลางอยู่ในกรุงเทพฯ และมีหน้าที่กำกับดูแลงานที่เกี่ยวข้องอยู่ทั่วประเทศ มิติที่สามคือประชากรซึ่งต้องมีคุณสมบัติสำคัญคือพูดภาษาไทยได้ ใช้ชีวิตอยู่ในโครงสร้างสังคมไทยและนิยามตนเป็นคนไทย ในกรณีของการพูดภาษาไทย รัฐไทยให้ความสำคัญสูงสุดกับภาษาไทยมาตรฐาน รองลงมาคือภาษาไทยถิ่นซึ่งเป็นภาษาหลักของแต่ละภูมิภาค และภาษาอื่นๆ ตามลำดับ การใช้ชีวิตในโครงสร้างสังคมไทยคือการปฏิบัติตนและสื่อสารให้เหมาะสมกับสถานการณ์และระดับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลซึ่งมีปัจจัยเรื่องชาติตระกูล ชนชั้น ศักดิ์ และตำแหน่งเข้ามาเกี่ยวข้อง ส่วนการนิยามตนเป็นคนไทยแสดงออกผ่าน “โลกทัศน์ของคนไทย” ซึ่งครอบคลุมมุมมองทางประวัติศาสตร์ที่รับรู้ว่าคนไทยมาจากไหน ชาติไทยก่อเกิดได้อย่างไร คนไทยมีมรดกทางชาติพันธุ์เป็นอะไรบ้าง และการรับรู้เรื่องวีรกรรมของบุรพกษัตริย์และเหตุการณ์สำคัญที่มีผลต่อการสร้างประเทศ โดยเรื่องราวเหล่านี้มักได้รับการถ่ายทอดและผลิตซ้ำในหนังสือแบบเรียนของรัฐ การเป็นคนไทยในที่นี้จึงเป็นการมีมุมมองแบบเดียวกันต่อประวัติศาสตร์ของชาติ แม้ว่าประวัติศาสตร์เหล่านั้นจะคลุมเครือและไม่ใช่ประวัติศาสตร์ในทางวิชาการก็ตาม (Murashima, 1988; Smalley, 1994) นอกจากนี้ สมอลลี (Smalley, 1985, 1994) ซึ่งศึกษาการนิยามตนของคนไทยยังพบอีกด้วยว่าการนิยามตนของคนไทยมีความแตกต่างกันไปตามยุคสมัยและกลุ่มชน คนไทยในอดีตและชนกลุ่มน้อยที่เพิ่งถูกกลืนเป็นส่วนหนึ่งของไทยยังไม่ให้ความสำคัญกับการแสดงความจงรักภักดีต่อสถาบันหลัก แต่ในปัจจุบัน ชนกลุ่มน้อยที่ต้องการแสดงตนเป็นคนไทยให้ความสำคัญมากขึ้นกับสถาบันหลักของชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์

กรอบแนวคิดเกี่ยวกับอัตลักษณ์ที่ได้ทบทวนมาข้างต้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรอบแนวคิดอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ อัตลักษณ์ชนชั้นและอัตลักษณ์ชาติ มีความสำคัญต่อการบ่งชี้ประเภทของอัตลักษณ์และการศึกษาตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในมิติต่างๆ ทั้งทางด้านสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจและการเมืองเพื่อทำให้มองเห็นตัวตนของชนกลุ่มนี้ได้รอบด้านมากขึ้น

2.1.2 การผสมผสานทางวัฒนธรรม

การผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridization) เป็นกรอบแนวคิดที่พัฒนามาจากทฤษฎีทางชีววิทยาซึ่งศึกษาการผสมพันธุ์พืชและสัตว์ต่างสายพันธุ์ เช่น การผสมพันธุ์ม้าเพศเมียกับลาเพศผู้จนเกิดเป็นสัตว์พันทางคือล่อ(Sanchez-Stockhammer, 2012) แนวคิดนี้เป็นประโยชน์ต่อการสังเคราะห์มโนทัศน์และการวิเคราะห์ปฏิสัมพันธ์ การแลกเปลี่ยนและถ่ายโอนวัฒนธรรม จึงได้รับความสนใจจากนักวิชาการในหลายสาขาวิชา เริ่มจากสาขาภาษาศาสตร์ก่อนเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในสาขามานุษยวิทยา สังคมวิทยา ประวัติศาสตร์ และวรรณคดี นักวิชาการสายวรรณคดีสนใจกรอบแนวคิดนี้ตั้งแต่ทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา (Raab and Butler, 2008; Ackermann, 2012)

การผสมผสานทางวัฒนธรรมคือกระบวนการที่มีองค์ประกอบทางวัฒนธรรมตั้งแต่ 2 องค์ประกอบขึ้นไปหรือมีกระบวนการต่างๆ ตั้งแต่ 2 กระบวนการขึ้นไปที่มีลักษณะแตกต่างและแยกออกจากกันอย่างชัดเจน มาหลอมรวมกันจนเกิดเป็นสิ่งใหม่หรือกระบวนการใหม่ที่เรียกว่า “วัฒนธรรมที่สาม” ซึ่งยังคงรักษาคุณสมบัติบางประการขององค์ประกอบทางวัฒนธรรมตั้งต้นหรือกระบวนการตั้งต้นเอาไว้ (Kraidy, 2005; Sanchez-Stockhammer, 2012)

การผสมผสานทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบ 3 ส่วนคือ วัฒนธรรมตั้งต้น กระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมและผลลัพธ์ คริสตินา ซานเชซ-สต็อคแฮมเมอร์ (Sanchez-Stockhammer, 2012) เปรียบเทียบให้เข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมตั้งต้นและผลลัพธ์ที่ได้จากกระบวนการนี้อย่างเข้าใจง่ายว่าการจะระบุว่าอะไรคือผลลัพธ์หรือวัฒนธรรมที่สามที่เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมจำเป็นต้องสืบย้อนไปหาต้นกำเนิดคือวัฒนธรรมตั้งต้นที่เป็น “พ่อ” และ “แม่” ของ “ลูก” หรือวัฒนธรรมที่สามนั้นให้ได้เสียก่อน

ส่วนกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้นมีนักวิชาการหลายคนเสนอไว้หลายรูปแบบ รูปแบบแรกเรียกว่า “การปรับวัฒนธรรม (cultural adaptation)” ซึ่งประกอบด้วยขั้นตอนสำคัญ 2 ขั้นตอนคือขั้นตอน de-contextualization และ re-contextualization อันเป็นการยกเอาสิ่งหนึ่งออกจากสภาพแวดล้อมเดิมแล้วปรับสิ่งนั้นให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ หรือเป็นการนำเอารูปแบบหนึ่งในวิถีปฏิบัติเดิมไปรวมเข้ากับรูปแบบอื่นในวิถีปฏิบัติใหม่ (Ackermann, 2012; Knorr, 2012; Rowe and Schelling, 1991) รูปแบบต่อมาคือการเลียนแบบ (mimicry) ซึ่งหมายถึงการรับเอา

(appropriation) หรือหยิบยืม (borrowing) สิ่งหนึ่งจากวัฒนธรรมอื่นมาใช้ในวัฒนธรรมของตน (Burke, 2009) กระบวนการนี้ครอบคลุมศัพท์คำอื่นหลายคำ เช่น “acculturation” ซึ่งหมายถึงกระบวนการที่ชนกลุ่มหนึ่งซึ่งมีวัฒนธรรมเป็นรองรับเอาวัฒนธรรมของชนกลุ่มอื่นที่มีสถานะเหนือกว่ามาใช้ “assimilation” ซึ่งเป็นศัพท์ที่ใช้ศึกษาในการศึกษาวัฒนธรรมของผู้อพยพที่อพยพเข้าไปในสหรัฐอเมริกาและถูกผสมกลมกลืนเข้ากับวัฒนธรรมกระแสหลักของที่นั่น “plagiarism” ซึ่งหมายถึงการลอกเลียนผลงาน คำนี้จัดเป็นการลอกเลียนในด้านลบ ส่วนการลอกเลียนในด้านบวกเรียกว่า “imitation” ซึ่งชี้ให้เห็นว่าในการเลียนแบบทุกครั้งมิได้เป็นการคัดลอกต้นแบบมาทุกกระเบียดนิ้ว แต่มีการปรับเปลี่ยนไปจากเดิมบ้าง (Allison, 2010a, 2010b; Burke, 2009; Çelikel and Taniyan, 2011)

ผลลัพธ์ที่ได้จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมเรียกว่า “วัฒนธรรมที่สาม” (Featherstone, 1990) ปีเตอร์ เบิร์ก (Burke, 2009) จำแนกผลลัพธ์นี้ออกเป็น 3 กลุ่มคือวัตถุพันทาง (hybrid artefacts) การปฏิบัติแบบพันทาง (hybrid practices) และคนพันทาง (hybrid people)

วัตถุพันทางมีหลายขนาดตั้งแต่ใหญ่ไปจนถึงเล็ก เช่น ศาสนสถาน เครื่องเรือน วรรณกรรม ชื่อ-นามสกุล ตัวอย่างแรกคือสุเหร่าในอินเดียซึ่งสร้างโดยช่างฝีมือชาวฮินดู ศาสนสถานนี้มีลักษณะผสมผสานระหว่างสถาปัตยกรรมแบบมุสลิมและการประดับตกแต่งแบบฮินดู ตัวอย่างต่อมาคือการแปล แม้มีความคาดหวังว่างานแปลจะสามารถถ่ายทอดงานต้นฉบับได้ครบถ้วนสมบูรณ์แบบ แต่ความคาดหวังนี้เป็นไปได้ยากเพราะความแตกต่างทางวัฒนธรรมทำให้มีการใช้ศัพท์และความคิดในวัฒนธรรมที่ผู้อ่านปลายทางเข้าใจ แต่เป็นสิ่งที่เจ้าของวัฒนธรรมต้นทางไม่เข้าใจ การแปลในลักษณะนี้จึงเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมต้นทางและปลายทางเข้าด้วยกัน ตัวอย่างที่สามคือนวนิยาย นวนิยายมีต้นกำเนิดในสังคมตะวันตก ต่อมาได้แพร่หลายไปทั่วโลกจนเกิดเป็นนวนิยายญี่ปุ่น อาหรับ และแอฟริกา เป็นต้น นวนิยายเหล่านี้เป็นผลลัพธ์จากการผสมผสานระหว่างเทคนิคแบบตะวันตกกับเนื้อหาที่เป็นเรื่องท้องถิ่น มิเพียงเท่านั้นภาษาในนวนิยายอาจเป็นวัตถุพันทางด้วย เช่น นวนิยายภาษาอังกฤษของนักเขียนชาวอินเดียและแอฟริกาซึ่งไม่ได้ใช้ภาษาอังกฤษเป็นภาษาแม่ ภาษาอังกฤษในนวนิยายเหล่านี้มีโอกาสที่จะสัมผัสกับภาษาแม่ของนักเขียน ตัวอย่างสุดท้ายคือชื่อ-นามสกุล เช่น John Florio แสดงถึงอัตลักษณ์ลูกผสมระหว่างอังกฤษกับอิตาเลียน (เรื่องเดียวกัน)

การปฏิบัติแบบพันทางสังเกตได้ในบริบทที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ดนตรี การใช้ภาษา กีฬา งานมหกรรม หรือพื้นที่ทางวัฒนธรรมอื่นๆ เบิร์ก (Burke, 2009) ให้ตัวอย่างต่อไปนี้ ตัวอย่างแรกคือศาสนาเกาได๋ (Cao Dai) ของเวียดนามซึ่งได้รูปแบบการจัดระบบองค์กรมาจากศาสนาคริสต์นิกายโรมันคาทอลิก มีลัทธิความเชื่อที่ผสมผสานระหว่างหลักศีลธรรมของพุทธศาสนา ลัทธิเต๋าและลัทธิขงจื๊อ มีพิธีที่ครอบคลุมการใช้ร่างทรงและการสื่อสารกับวิญญาณของผู้ตาย มีการประดิษฐานพระเยซู มูฮัมหมัด โยนออฟอาร์คและวิคตอร์ อูโกในวิหารเทพ ตัวอย่างต่อมาคือดนตรีแร็กเก้ซึ่งมีต้นกำเนิดใน

ประเทศจาไมกา ต่อมาผู้อพยพชาวจาไมกันนำเข้าไปในอังกฤษ กลุ่มชนต่างๆ ในอังกฤษก็รับเอาดนตรีชนิดนี้เข้าไปผสมผสานกับดนตรีดั้งเดิมของตน เช่น สตีฟ คาปูร์ ชาวอังกฤษ-ปันจาบผสมผสานดนตรีแร็กเก้ของจาไมกากับดนตรีภังคราของอินเดียจนกลายเป็นดนตรีในแบบเฉพาะของเขา ตัวอย่างที่สามคือการสลับภาษาในชีวิตประจำวันในบริบทเดียวกันจากภาษาหนึ่งหรือวิธภาษาหนึ่งไปเป็นอีกภาษาหนึ่งหรืออีกวิธภาษาหนึ่ง ตัวอย่างสุดท้ายคือวิถีการผลิต เช่น การผสมผสานระหว่างรูปแบบการผลิตยุคก่อนทุนนิยมกับรูปการผลิตยุคทุนนิยมในพื้นที่ที่ถูกพัฒนาให้เป็นเมืองทำให้เกิดเป็นวิถีการผลิตรูปแบบใหม่ที่มีลักษณะหลากหลาย

ส่วนคนพันทางจำแนกได้ 2 กลุ่มคือกลุ่ม “ลูกครึ่ง” ที่เกิดจากพ่อและแม่มาจากคนละวัฒนธรรมกับกลุ่มคนที่ใช้ชีวิตในหลายวัฒนธรรม คนกลุ่มแรกอาจสังเกตได้ง่ายกว่าคนกลุ่มที่สองซึ่งมีหลายลักษณะ เช่น กลุ่มคนที่อพยพไปอยู่ที่อื่นด้วยเหตุผลทางศาสนา การเมืองหรือเศรษฐกิจ (เช่น ชาวจีนอพยพที่ไปตั้งรกรากในประเทศต่างๆ) กลุ่มคนที่มีชีวิตในพื้นที่หลายวัฒนธรรม (เช่น ผู้อพยพชาวเอเชียรุ่นที่สองในโลกตะวันตกซึ่งใช้ชีวิตอยู่ระหว่างวัฒนธรรมเอเชียกับวัฒนธรรมตะวันตก) กลุ่มคนที่ตกอยู่ภายใต้การปกครองของเจ้าอาณานิคม (เช่น ชาวอินเดียในยุคอาณานิคมที่เลือกใช้ชีวิตแบบอินเดียเมื่ออยู่ที่บ้านและใช้ชีวิตตามแบบอังกฤษเมื่ออยู่ที่ทำงาน) กลุ่มคนที่ใช้ชีวิตอยู่ระหว่าง 2 ชนชั้น (เช่น ชนชั้นล่างที่มีปฏิสัมพันธ์กับชนชั้นกลางและเลียนแบบการใช้ชีวิตของชนชั้นกลาง) รวมทั้งกลุ่มคนชนบทอพยพเข้าเมืองที่ต้องอยู่ในสภาพคนชายขอบของวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรมเพราะไม่สามารถละทิ้งวัฒนธรรมเดิมของกลุ่มได้ทั้งหมด ในขณะเดียวกันก็ไม่สามารถปฏิเสธวัฒนธรรมใหม่ได้ทั้งหมดเช่นกัน (Nederveen Pieterse, 1995; Bagchi, 1996; Burke, 2009; ฐิรวุฒิ เสนาคำ, 2544)

กระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับอำนาจและการครองความเป็นเจ้า (hegemony) จึงมักให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งมากกว่า จึงส่งผลให้วัฒนธรรมที่สามมีลักษณะไม่สมมาตร ไม่สม่ำเสมอและมีแนวโน้มเอนเอียงไปทางขั้วใดขั้วหนึ่งระหว่าง 2 ขั้วนี้ ขั้วแรกคือขั้วผลลัพธ์ประเภทที่ถูกดูดกลืนเข้าสู่ศูนย์กลาง (assimilationist hybridity) ผลลัพธ์ประเภทนี้แสดงการยอมรับและเลียนแบบวัฒนธรรมจากศูนย์กลางซึ่งมีอำนาจเหนือกว่า และยังคอยทำหน้าที่ยืนยันความชอบธรรมแก่ศูนย์กลางด้วย ส่วนขั้วตรงข้ามคือผลลัพธ์ประเภทที่สั่นคลอนศูนย์กลางของอำนาจ (destabilizing hybridity) ผลลัพธ์ประเภทนี้มีลักษณะทวนทิศของวัฒนธรรมกระแสหลัก สร้างความพร่ามัวให้แก่ศูนย์กลาง และอาจตั้งเป้าถึงขั้นล้มล้างอำนาจของศูนย์กลางด้วย (Nederveen Pieterse, 1995, 2012; Atay, 2010)

เมื่อวัฒนธรรมที่สามเกิดขึ้นมา ผลลัพธ์ดังกล่าวอาจส่งผลกระทบต่อสังคมใน 2 ระดับคือระดับผิวเผินและระดับที่เปลี่ยนรากฐานทางวัฒนธรรม ตัวอย่างของผลกระทบระดับผิวเผิน เช่น การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันกับดนตรีอิตาเลียนซึ่งเริ่มต้นจากการที่ทหารอเมริกันนำเพลงอเมริกันเข้ามาในประเทศอิตาลี ในช่วงทศวรรษ 1940 (พ.ศ. 2483-2492) เหล่านักจัดรายการ

ชาวอิตาเลียนได้เปลี่ยนชื่อของนักร้องอเมริกันให้เป็นชื่ออิตาเลียน อาทิ Duke Ellington เป็น Del Duca เพื่อลดความเป็นอื่นให้น้อยลง ส่งผลให้ชาวอิตาเลียนยอมรับวัฒนธรรมอื่นได้มากขึ้น ต่อมาราวทศวรรษ 1950 (พ.ศ. 2493-2502) และ 1960 (พ.ศ. 2503-2512) เพลงอิตาเลียนได้รับอิทธิพลอย่างชัดเจนจากเพลงร็อคแอนด์โรลของอเมริกันจนเกิดเป็นตัวบทพันทางระหว่างดนตรีแบบอเมริกันกับเนื้อร้องภาษาอิตาเลียน ส่วนตัวอย่างของผลกระทบในระดับที่เปลี่ยนรากฐานทางวัฒนธรรมอาจพิจารณาได้จากกรณีกัปตันคุกและลูกเรือเดินทางไปฮาวายในช่วง พ.ศ. 2321-2322 และสร้างผลกระทบต่อวัฒนธรรมของชาวฮาวาย จากแต่เดิมสังคมฮาวายห้ามผู้ชายกับผู้หญิงรับประทานอาหารร่วมกัน ต่อมาเมื่อกะลาสีเรือของกัปตันคุกมาถึง พวกเขาได้ละเมิดข้อห้ามนี้โดยการเลี้ยงฉลองร่วมกับผู้หญิงฮาวาย มิเพียงชาวบ้านเท่านั้นที่ได้ผลกระทบจากการเข้ามาของคนต่างถิ่น ชนชั้นปกครองของฮาวายก็ได้รับผลกระทบเช่นกัน เห็นได้จากกษัตริย์ฮาวายทรงหันไปสวมฉลองพระองค์ซึ่งเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของกษัตริย์อังกฤษและรับเอาพระนามของกษัตริย์อังกฤษมาใช้เพื่อรักษาสถานะอันสูงส่งของพระองค์ นอกจากนี้ผลจากการเผชิญหน้ากับอังกฤษยังเป็นเหตุให้กษัตริย์ฮาวายทรงล้มเลิกระบบข้อห้ามทั้งปวงในปี พ.ศ. 2362 (Kraidy, 2005) เบิร์ก (Burke, 2009) เสนอความคิดว่าผลกระทบในระดับที่เปลี่ยนรากฐานทางวัฒนธรรมนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในสังคม เนื่องจากสังคมต้องมีการจัดเรียงองค์ประกอบทางวัฒนธรรมครั้งใหม่ จัดระเบียบสังคมใหม่หรือสร้างระบบนิเวศแบบใหม่ขึ้นมา

การศึกษากระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมจำเป็นต้องพิจารณาบริบททั้งในแง่ของสถานที่และเวลาซึ่งมีผลต่อการเกิดกระบวนการดังกล่าวในระดับของความเข้มข้นที่แตกต่างกัน สถานที่ซึ่งเอื้อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมคือมหานครและชายแดน มหานครหลายเมืองในโลกถือเป็นชุมทางทางวัฒนธรรมและการค้า มีผู้คนจากหลายวัฒนธรรมอพยพเข้ามาอยู่อาศัยและประกอบกิจการต่างๆ แม้ผู้อพยพบางส่วนพยายามรักษาวัฒนธรรมของกลุ่มเอาไว้โดยเลือกแต่งงานกับสมาชิกในกลุ่ม แต่คนส่วนใหญ่ในพื้นที่นี้มีแนวโน้มค่อยๆ ถูกกลืนเข้ากับวัฒนธรรมของเมืองใหญ่ ส่วนพื้นที่ชายแดนและบริเวณโดยรอบจัดเป็นสถานที่ที่เอื้อต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรม แม้พื้นที่ชายแดนจะแบ่งแยกประชาชนของสองประเทศออกจากกัน แต่ในเวลาเดียวกันกลับเชื่อมโยงผู้คน 2 กลุ่มเข้าหากันอีกด้วย ส่งผลให้พื้นที่แห่งนี้มีความซับซ้อนและคลุมเครืออยู่ในตัว ตัวอย่างของชายแดนที่น่าสนใจ เช่น พื้นที่ชายแดนของสเปนในยุคกลางเปิดโอกาสให้มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างชาวคริสต์ ยิวและมุสลิมจนพบหลักฐานของการผสมผสานทางวัฒนธรรมในสถาปัตยกรรมและวรรณกรรม (Ackermann, 2012; García Canclini, 2005; Burke, 2009) นอกจากพื้นที่ขนาดใหญ่ 2 แบบดังได้กล่าวไป พื้นที่ขนาดเล็ก เช่น บ้านเรือนหรือที่อยู่อาศัยแบบต่างๆ ก็เป็นพื้นที่ที่เอื้อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอีกด้วย หากลองเปรียบบ้านในอดีตกับบ้านในปัจจุบันจะพบว่าบ้านในอดีตรับอิทธิพลของวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่บ้านในปัจจุบันรับอิทธิพลของสื่อสารมวลชนหรือ

อินเตอร์เน็ทซึ่งนำพาอุดมการณ์ที่เหนือกว่าและวัฒนธรรมอื่นเข้าสู่พื้นที่บ้านจนเกิดการประทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมเดิมแล้วนำไปสู่การผสมผสานทางวัฒนธรรมแบบใหม่ขึ้นมา พื้นที่ที่เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมเช่นนี้เรียกว่า “พื้นที่กึ่งกลาง (in-between space)” หรือ “พื้นที่พันทาง (hybrid space)” ซึ่งมีบทบาทสำคัญในการสร้าง “อัตลักษณ์พันทาง (hybrid identity)” (Çelikel and Taniyan, 2011) ส่วนบริบทด้านเวลามีความเกี่ยวข้องกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมในแง่ของการจัดวางวัตถุที่เป็นตัวแทนของยุคสมัยที่แตกต่างกันเอาไว้ในพื้นที่เดียวกัน มาระวัน เครดี (Kraidy, 2005) ยกตัวอย่างบ้านของชนชั้นกลางในเมืองต่างๆ เช่น ซานติอาโก เม็กซิโกซิตี้ ซึ่งตกแต่งด้วยงานฝีมือของชนเผ่า เครื่องเรือนสมัยอาณานิคม นิตยสารการเงินและโทรทัศน์ดาวเทียม การตกแต่งเช่นนี้ทำให้ชนชั้นกลางรู้สึกว่าตนเองเป็นผู้มีวัฒนธรรม เพราะมิเพียงแต่ครอบครองวัตถุสมัยใหม่เท่านั้น แต่ยังครอบครองวัตถุที่เป็นของชนหลายกลุ่ม หลายชนชั้น และมีที่มาจากหลายยุคสมัยอีกด้วย

จากการศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรม นักวิชาการหลายคนพบข้อสังเกตหลายประการดังนี้ ประการแรก กระบวนการนี้ไม่ผูกติดอยู่กับวัฒนธรรมต้นกำเนิดหรือสถานที่ วัฒนธรรมต่างๆ จึงถูกนำเข้าสู่กระบวนการนี้ได้เรื่อยๆ ประการถัดมา กระบวนการนี้เกิดขึ้นในหลายปริมณฑล วัฒนธรรมทั้งในกระบวนการพัฒนาเทคโนโลยี งานศิลปะ และกิจกรรมต่างๆ ในชีวิตประจำวันซึ่งถือเป็นเรื่องปรกติและเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน โดยเฉพาะในบริบทที่มีการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมที่มีลักษณะแตกต่างกันอย่างเข้มข้น บริบทพหุวัฒนธรรม บริบทที่มีการอพยพ บริบทที่มีการใช้ชีวิตเยี่ยงคนพลัดถิ่น และบริบทที่พรมแดนต่างๆ ลดความสำคัญลงมา (García Canclini, 2005; Nederveen Pieterse, 2012) ประการที่สาม กระบวนการนี้อาจเกิดขึ้นอย่างเข้มข้นในบางวัฒนธรรม บางช่วงเวลาและกับปัจเจกบุคคลบางคนหรือบางกลุ่ม ประการที่สี่ กระบวนการนี้อาจเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมลูกผสมกับวัฒนธรรมลูกผสม เนื่องจากวัฒนธรรมทั้งหลายในโลกล้วนนี้เป็นวัฒนธรรมลูกผสมทั้งสิ้น (Burke, 2009) และประการสุดท้าย กระบวนการนี้แฝงนัยทางการเมือง เพราะเกี่ยวข้องกับการคัดทิ้งหรือคัดสรรองค์ประกอบทางวัฒนธรรมบางอย่างเพื่อนำมาใช้ในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม นอกจากนั้น ยังเป็นรูปแบบหนึ่งของการต่อต้านมโนทัศน์การแบ่งแยกสิ่งต่างๆ ออกเป็นคู่ตรงข้ามและมโนทัศน์การธำรงความบริสุทธิ์ของวัฒนธรรมดั้งเดิมซึ่งเป็นผลผลิตทางความคิดของลัทธิจักรวรรดินิยมที่พยายามแบ่งแยกผู้คนและทำให้ผู้คนเชื่อว่าตนเองเป็นเพียงคนขาวหรือคนดำและเป็นคนตะวันตกหรือคนตะวันออกเท่านั้น ทั้งๆ ที่ในความเป็นจริงแล้ว ลัทธินี้เอื้อให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างชัดเจน เห็นได้จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมของเจ้าอาณานิคมกับวัฒนธรรมของประเทศที่ตกอยู่ใต้อาณานิคม ด้วยเหตุนี้จึงไม่มีวัฒนธรรมใดในโลกที่คงความบริสุทธิ์อยู่ได้โดยไม่ผ่านการหยิบยืมหรือแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม (Said, 1993; Tomlinson, 1999; Kraidy, 2005)

2.1.3 ความสัมพันธ์ระหว่างการผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์

การผสมผสานทางวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กับอัตลักษณ์ในแง่ที่ว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมก่อให้เกิดอัตลักษณ์ใหม่ซึ่งตั้งอยู่ระหว่างอัตลักษณ์ที่ตรงข้ามกัน (Barker and Galasinski, 2001; Lim, 2006) ผลลัพธ์นี้ยังมีนัยสำคัญทางการเมืองคือ เป็นเครื่องหมายของการดิ้นรนต่อสู้และปฏิเสธอำนาจที่มาบังคับให้ต้องยึดติดอยู่กับอัตลักษณ์ใดอัตลักษณ์หนึ่ง การดิ้นรนต่อสู้ดังกล่าวแสดงออกโดยการสร้างความสับสนคลุมเครือและการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ที่มีลักษณะพันทาง เลื่อนไหล ไม่หยุดนิ่งและไม่อาจแบ่งแยกได้ แต่ในมุมหนึ่งอัตลักษณ์เช่นนี้ก็สร้างปัญหาด้วยเช่นกัน เพราะทำให้เกิดความสงสัยในเรื่องความภักดีต่อกลุ่มและก่อให้เกิดวิกฤตอัตลักษณ์จนนำไปสู่การสร้างความแปลกแยกและกีดกันผู้ที่มีอัตลักษณ์พันทางให้พ้นไปจากกลุ่ม (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546, Edwards, 2008)

ปัจจัยหนึ่งที่กระตุ้นให้การผสมผสานทางวัฒนธรรมทวีความเข้มข้นขึ้นและทำให้เกิดอัตลักษณ์ที่มีลักษณะซับซ้อนคือกระแสโลกาภิวัตน์ (globalization) ซึ่งเป็นสภาวะหรือเงื่อนไขของโลกในยุคปัจจุบัน กระแสนี้เกิดขึ้นมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 16 (ราวพุทธศตวรรษที่ 21-22) จากการดำเนินธุรกิจข้ามทวีป แต่เพิ่งถูกเร่งเร้าให้ทวีความเข้มข้นขึ้นในช่วงต้นทศวรรษ 1970 (พ.ศ. 2513-2522) เป็นต้นมา โดยมีสาเหตุมาจากตลาดของโลกตะวันตกอยู่ในภาวะอิ่มตัว บริษัทข้ามชาติจึงต้องการแสวงหาตลาดใหม่ ทำให้เกิดการขยายเส้นทางการค้าจากโลกตะวันตกออกไปสู่ทวีปต่างๆ ของโลก ต่อมาเมื่อเกิดการปฏิวัติระบบสื่อสารและการคมนาคมขนส่งก็ทำให้กระแสนี้ขยายออกไปทั่วโลกได้เร็วยิ่งขึ้น(Baker, 2009) ผลพวงจากการปฏิวัติดังกล่าวทำให้การติดต่อแลกเปลี่ยนข้อมูลและข่าวสาร แนวคิดและอุดมการณ์ การเคลื่อนย้ายทุน สินค้าและเทคโนโลยี และการอพยพผู้คนเป็นไปอย่างสะดวกและรวดเร็ว เกิดการเชื่อมโยงชุมชนต่างๆ บนโลกนี้ให้กลายเป็นชุมชนขนาดใหญ่ที่เรียกว่า “หมู่บ้านโลก (global village)” ทำให้คนในยุคปัจจุบันรับรู้เรื่องราวที่เกิดขึ้นบนโลกได้สะดวกฉับไวจนพัฒนาไปเป็นความทรงจำร่วมระดับโลก เช่น ความทรงจำเรื่องการก่อวินาศกรรมที่สหรัฐอเมริกาในวันที่ 11 กันยายน พ.ศ.2544 ในขณะเดียวกันเหตุการณ์ทางการเมือง เศรษฐกิจและสังคมที่เกิดขึ้นในภูมิภาคอื่นของโลกก็ส่งผลกระทบและมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์ในชีวิตประจำวันของผู้คนในท้องถิ่นที่อยู่ห่างไกลด้วยเช่นกัน (Appadurai, 1990; Scholte, 2000; Stepnisky, 2012; Lechner, 2005)

การเกิดขึ้นของกระแสโลกาภิวัตน์ส่งผลให้เกิดมุมมองต่อวัฒนธรรมโลกอยู่ 2 แบบ มุมมองแรกเสนอว่าโลกาภิวัตน์นำไปสู่การเกิดวัฒนธรรมที่เป็นหนึ่งเดียวกันทั่วโลก แต่อีกมุมมองหนึ่งเสนอว่าโลกาภิวัตน์นำไปสู่การเกิดความแตกต่างทางวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้น (Dean and Ritzer, 2012) มุมมองแรกเป็นการมองจากมโนทัศน์ “โกรบอลไลเซชั่น (grobalization)” ซึ่งเสนอความเห็นว่า

ประเทศ บริษัทและองค์กรในแนวจักรวรรดินิยมมีความทะเยอทะยานต้องการที่จะขยายอิทธิพลไปทั่วโลก โดยใช้หลักการและแบบแผนของตนเข้าไปหล่อหลอมส่วนต่างๆ ของโลกให้มีลักษณะเป็นหนึ่งเดียวกับองค์กร เพื่อความสะดวกในการครอบงำ จัดการและแสวงหากำไร ยิ่งองค์กรดังกล่าวมีอำนาจและขยายอิทธิพลไปได้ไกลมากเท่าไร โอกาสที่โลกจะถูกครอบงำและปรับให้เป็นแบบแผนเดียวกันก็มีมากขึ้นเท่านั้น มโนทัศน์นี้ครอบคลุมมโนทัศน์อื่นๆ เช่น “อเมริกันนุวัตร”[17] และ “ระบบทุนนิยม”[18] ส่วนอีกมุมมองหนึ่งมองจากมโนทัศน์ “โกลคอลไลเซชั่น (glocalization)” ซึ่งมองว่ากระบวนการโกรบอลไลเซชั่นประเมินค่าท้องถิ่นต่ำไป เพราะองค์กรท้องถิ่นและปัจเจกบุคคลมีสิทธิ์ปฏิเสธและมีความสามารถในการปรับตัวเข้าหาแรงกระทำจากภายนอก โดยมีเงื่อนไขของท้องถิ่นเป็นตัวกำหนด และยังมองว่าผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการโกรบอลไลเซชั่นไม่ได้มีลักษณะเหมือนกับวัฒนธรรมจากภายนอกโดยสิ้นเชิง แต่มีลักษณะเป็นลูกผสม[19] แม้มุมมอง 2 แบบข้างต้นมีลักษณะตรงกันข้าม แต่ก็ช่วยให้เข้าใจกระแสโลกาภิวัตน์ได้ดียิ่งขึ้น เพราะหากมองกระแสโลกาภิวัตน์เป็นดั่งเส้นตรงที่มีปมตรงปลายทั้ง 2 ด้าน โดยกำหนดให้ด้านหนึ่งเป็นปมของกระบวนการโกรบอลไลเซชั่นแบบสุดขั้วซึ่งยินยอมให้วัฒนธรรมโลกมีอำนาจเหนือท้องถิ่นโดยสมบูรณ์ และอีกด้านหนึ่งเป็นปมของกระบวนการโกลคอลไลเซชั่นแบบสุดขั้วซึ่งนำเสนอสภาวะที่วัฒนธรรมโลกและท้องถิ่นผสมผสานกันได้อย่างลงตัว ผลกระทบส่วนใหญ่ที่เกิดจากกระแสโลกาภิวัตน์อาจปรากฏอยู่ระหว่างปมด้านใดด้านหนึ่งและมีแนวโน้มเอนเอียงไปทางปมด้านใดด้านหนึ่ง (Ritzer, 2003, 2004, 2006, 2012)

นอกจากนั้น นักวิชาการหลายคนยังเสนอมุมมองเกี่ยวกับกระแสโลกาภิวัตน์เพิ่มเติมอีกว่ากระแสนี้ถือเป็นปัจจัยที่ส่งเสริมให้วัฒนธรรมที่แตกต่างกันและอยู่ห่างไกลกันได้มีปฏิสัมพันธ์ผ่านช่องทางอันหลากหลาย เช่น ตลาดการค้า สื่อประเภทวิทยุ โทรทัศน์และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ นำไปสู่การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ดำเนินไปด้วยอัตราเร่งและมีขอบเขตที่ขยายออกไปจากเดิมอย่างกว้างขวาง โดยมีปัจจัยต่างๆ เข้ามากระตุ้น เช่น การค้า การอพยพ นโยบายทางการศึกษาของรัฐที่ต้องการหล่อหลอมความเป็นพลเมือง หรืออุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งนับว่ามีความสำคัญมากในยุค

---

[17] “อเมริกันนุวัตร (Americanization)” หมายถึงกระบวนการของสหรัฐอเมริกาที่เผยแผ่อิทธิพลทางความคิดขนบธรรมเนียม รูปแบบสังคม อุตสาหกรรมและทุนไปทั่วโลก โดยอาศัยวิธีการต่างๆ หลายวิธี (Ritzer, 2007, 2012)

[18] “ระบบทุนนิยม (Capitalism)” หมายถึงความพยายามของบริษัทต่างๆ ที่แสวงหาตลาดทั่วโลกเพื่อการทำกำไร (Ryan, 2011)

[19] มโนทัศน์โกลคอลไลเซชั่นถูกนักทฤษฎีที่ให้ความสำคัญกับมโนทัศน์โกรบอลไลเซชั่นวิจารณ์ว่ากระบวนการโกลคอลไลเซชั่นกล่าวถึงแต่ความสัมพันธ์ระหว่างโลกกับท้องถิ่นที่ประสานกันอย่างกลมกลืนราบรื่น จนลืมให้ความสำคัญกับความขัดแย้งและการใช้อำนาจที่เกิดขึ้นในกระบวนการนี้ เช่น กรณีร้านแมคโดนัลด์ที่พยายามปรับตัวเข้าหาท้องถิ่น โดยการปรับรายการอาหารบางอย่างให้เหมาะกับรสนิยมของคนท้องถิ่น การปรับตัวนี้เกิดขึ้นในระดับผิวเผิน เพราะแก่นแท้ ระบบ และหลักการสำคัญของร้านนี้ยังคงอยู่ (Ritzer, 2012)

ปัจจุบัน การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่เกิดจากปัจจัยดังกล่าวดำเนินไปทั้งในระดับการผลิต การสื่อสารและการบริโภค และยังสร้างผลลัพธ์ทางวัฒนธรรมที่ลักษณะหลากหลายและซับซ้อนมากกว่าในอดีต (García Canclini, 2005; Nederveen Pieterse, 2012) เครดี้ (Kraidy, 2005) มีความเห็นว่า สิ่งเหล่านี้เอื้อให้ปัจเจกบุคคลมีทรัพยากรมากมายและหลากหลายในการประกอบสร้างอัตลักษณ์ เขากล่าวเสริมต่อไปว่าถึงแม้ปัจเจกบุคคลในโลกยุคโลกาภิวัตน์จะตระหนักรู้ถึงตำแหน่งแห่งที่ของตนในหลายระดับทั้งในฐานะปัจเจกบุคคล สมาชิกของรัฐ-ชาติ และสมาชิกของประชาคมโลก แต่ถึงกระนั้นมีเพียงอัตลักษณ์บางอัตลักษณ์เท่านั้นที่ยังคงความสำคัญและอัตลักษณ์บางอัตลักษณ์ก็ไม่ได้มีความสำคัญในทุกสถานการณ์ไป เช่น อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ซึ่งมีทั้งส่วนที่เพิ่มและลดความสำคัญ เอริกสัน(Eriksen, 2012) อธิบายว่า ในกรณีที่อัตลักษณ์ชาติพันธุ์เพิ่มความสำคัญขึ้นมาอาจเกิดจากกลุ่มชาติพันธ์ยังคงสามารถแสดงตัวตนในฐานะ “ผู้ธำรงรักษาประเพณีดั้งเดิม” และ “ผู้มีวัฒนธรรม” เอาไว้ สมาชิกจึงยังยึดถืออัตลักษณ์นี้ในขณะที่กำลังใช้ชีวิตอยู่ในยุคที่วัฒนธรรมมีการเลื่อนไหลและเปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว การที่อัตลักษณ์ดังกล่าวยังคงอยู่ยังอาจเป็นเพราะถูกนำไปใช้เพื่อวัตถุประสงค์ในทางการเมืองและเศรษฐกิจ เช่น การเคลื่อนไหวทางการเมืองหรือการปรากฏในรูปสินค้าชาติพันธุ์ในยุคการท่องเที่ยว ส่วนในกรณีที่อัตลักษณ์ชาติพันธุ์ลดความสำคัญลงไปอาจเป็นเพราะมีอัตลักษณ์อื่นที่มีความสำคัญมากกว่าเข้ามาแทนที่ เช่น อัตลักษณ์เกี่ยวกับอาชีพ อัตลักษณ์ชาติหรืออัตลักษณ์บุคคล อย่างไรก็ตาม นักวิชาการกลุ่มหนึ่ง (Lipschutz, 1992; Robertson, 1992) เห็นตรงกันว่า สมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ยังคงสามารถแสดงอัตลักษณ์อันซับซ้อนออกมาได้พร้อมๆ กัน เช่น การแสดงตนเป็นผู้ที่จงรักภักดีต่อท้องถิ่นไปพร้อมๆ กับการเป็นผู้ที่ยอมรับคุณค่าและวิถีชีวิตแบบสากล ในกรณีเช่นนี้มิเพียงแต่แสดงให้เห็นว่าปัจเจกบุคคลเป็นทั้งคนท้องถิ่นและคนที่มีมาตรฐานระดับโลกเท่านั้น แต่ยังแสดงให้เห็นว่าสังคมที่ปัจเจกบุคคลอาศัยอยู่ในปัจจุบันได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมโลกไปแล้ว

การผสมผสานทางวัฒนธรรมเป็นกรอบแนวคิดสำคัญที่จะชี้ให้เห็นถึงพลวัตของอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่มีลักษณะแตกต่างและแปรเปลี่ยนไปตามองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่นำมาผสมผสานและตามบริบทแวดล้อม

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เนื้อหาในหัวข้อนี้แบ่งออกเป็น 3 ส่วนหลักคืองานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ งานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลเพลงไทย และงานวิจัยเกี่ยวกับเพลงกันตรึมซึ่งเป็นข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้

2.2.1 งานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มย่อยดังนี้

2.2.1.1 งานวิจัยเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย

งานวิจัยส่วนใหญ่ที่ศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้เป็นผลงานของนักวิชาการต่างประเทศในสาขามานุษยวิทยาประวัติศาสตร์ มานุษยวิทยาภาษาศาสตร์และสังคมศาสตร์ และมีบางส่วนเป็นผลงานของนักวิชาการท้องถิ่นในอีสานตอนใต้

ปีเตอร์ เวล (Vail, 2002) เสนอบทความวิจัยในแนวมานุษยวิทยาภาษาศาสตร์ 2 บทความที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย บทความแรกคือ “Language and Northern Khmer Identity: Codeswitching, Polyglossia, and Cultural Change in Surin, Thailand” บทความนี้ใช้ข้อมูลจากการลงภาคสนามที่หมู่บ้านแห่งหนึ่งของจังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ. 2544 โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญของการวิจัยคือเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการใช้ภาษาพูดกับอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ผลการศึกษาพบว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยส่วนใหญ่เป็นคนที่รู้สองภาษาและมีปัจจัยสำคัญที่กำหนดการเลือกใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยหรือภาษาไทยหรือทั้ง 2 ภาษานี้สลับกันคือบริบทแวดล้อม วัย และเพศ นอกจากนี้งานวิจัยชิ้นนี้ได้ผลการค้นพบที่สำคัญคือการสลับภาษา 2 ภาษาดังกล่าวนำไปสู่การนิยามตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่าเป็นคนสองวัฒนธรรมคือเป็นทั้งคนท้องถิ่นและคนไทย

บทความต่อมาของเวล (Vail, 2007) คือ “Thailand’s Khmer as ‘Invisible Minority’: Language, Ethnicity and Cultural Politics in North-East Thailand” บทความนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาปัจจัยที่ส่งผลให้ชาวเขมรถิ่นไทยกลายเป็นชนกลุ่มน้อยที่ใช้ชีวิตอยู่อย่างไม่เป็นที่สังเกตจับจ้องของคนไทยกลุ่มอื่น ทั้งๆ ที่ชนกลุ่มนี้ไม่ได้ใช้ภาษาไทยเป็นภาษาแม่และมีจำนวนประชากรทั่วประเทศมากกว่าหนึ่งล้านคน ผลการศึกษาพบว่าปัจจัยสำคัญที่มีส่วนกำหนดตัวตนดังกล่าวของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยคือปัจจัยด้านวัฒนธรรมและการเมืองระดับชาติ ปัจจัยด้านวัฒนธรรมคือการมีวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกับชาวลาวอีสานซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ วัฒนธรรมดังกล่าวที่มีคล้ายคลึงกันคือการสืบทอดวัฒนธรรมพุทธและวัฒนธรรมชาวนา ส่วนปัจจัยทางการเมืองระดับชาติเกี่ยวกับเรื่องการสร้างชาติและการบังคับใช้นโยบายด้านภาษา นอกจากนี้ยังมีปัจจัยด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศไทยและกัมพูชา รวมถึงปัญหาภายในกัมพูชาที่ทำให้ชาวเขมรถิ่นไทยไม่กระตือรือร้นต่อการนำเสนออัตลักษณ์เขมรและพยายามผสมกลมกลืนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของไทยและไม่เป็นที่จับจ้องของชนกลุ่มอื่น

บทความทั้ง 2 ชิ้นของเวลแสดงให้เห็นพลวัตในอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจากการเป็นคนสองวัฒนธรรมมาสู่การนิยามตัวตนเป็นคนไทยเช่นเดียวกับคนไทยกลุ่มอื่น

นักวิชาการคนต่อมาที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยคือ อเล็กซานดรา เดนิส (Denes, 2006) ซึ่งเสนอวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิตเรื่อง *Recovering Ethnic Khmer Identity from the Thai National Past: An Ethnography of the Localism Movement in Surin Province* งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์ที่นำโดยรัฐไทย โดยใช้ข้อมูลหลายประเภททั้งเอกสารประวัติศาสตร์ระดับชาติและท้องถิ่น การลงภาคสนามในจังหวัดสุรินทร์เพื่อไปใช้ชีวิตอยู่กับครอบครัวชาวเขมรถิ่นไทย การสัมภาษณ์คนเขมรถิ่นไทย การเข้าร่วมการประชุมของจังหวัดที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดกทางวัฒนธรรม และการสังเกตการณ์การแสดงและกิจกรรมประจำปีของจังหวัดหลายๆ กิจกรรม ผลการศึกษาพบว่าผลจากความพยายามของรัฐไทยในอดีตและปัญญาชนไทยในปัจจุบันที่ต้องการอ้างสิทธิ์เหนือเขมรซึ่งแสดงออกโดยการกระตุ้นให้ประชาชนไทยจดจำภาพของชาติไทยที่ยิ่งใหญ่ในยุคก่อนเสียดินแดนให้แก่เจ้าอาณานิคมตะวันตก ล้วนมีผลต่อการฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมรในประเทศไทยในยุคหลังสงครามเย็น การฟื้นฟูอัตลักษณ์นี้ดำเนินไปภายใต้กระบวนการส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่นของรัฐไทยซึ่งได้มอบบทบาทสำคัญแก่กลุ่มชาติพันธุ์เขมรให้เป็น “ผู้ธำรงรักษามรดกเขมรโบราณในประเทศไทย” และเป็น “ผู้ที่มีความจงรักภักดีต่อราชสำนักไทย” อัตลักษณ์ดังกล่าวนำเสนอผ่านกิจกรรมต่างๆ เช่น การสร้างและผลิตซ้ำตำนานเรื่องช้างเผือกแตกโรงและการจัดขบวนแห่เนื่องในงานแสดงช้างประจำปีของจังหวัดซึ่งกำหนดให้ขบวนไปสิ้นสุดบริเวณอนุสาวรีย์พระยาสุรินทร์ภักดีฯ ซึ่งเป็นเจ้าเมืองคนแรกของจังหวัดภายใต้การปกครองของรัฐไทย การแสดงออกเช่นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงการผลิตซ้ำความจงรักภักดีต่อราชสำนักไทยในเชิงสัญลักษณ์ นอกจากนี้งานวิจัยชิ้นนี้ยังนำเสนอข้อค้นพบต่อไปอีกคือในกระบวนการฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมร รัฐไทยมิได้มีบทบาทเป็นผู้กระทำต่อกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทยแต่เพียงฝ่ายเดียว แต่ชนกลุ่มนี้ยังมีบทบาทเป็นผู้กระทำด้วยเช่นกันและกระทำการอย่างมีนัยสำคัญในเชิงการเมือง กล่าวคือกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์ตั้งใจนำเสนอความเก่าแก่โบราณของเขมรด้วยสาเหตุสำคัญ 2 ประการ ประการแรกชนกลุ่มนี้ต้องการมีตัวตนในสายตาของรัฐไทย ความรู้สึกนี้แสดงออกผ่านการแข่งขันแย่งชิงพื้นที่กับกลุ่มชาติพันธุ์กูยด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การสร้างและผลิตซ้ำเรื่องเล่าว่าเจ้าเมืองสุรินทร์มีชาติกำเนิดเป็นเขมร ไม่ใช่กูยตามที่ระบุไว้ในประวัติศาสตร์กระแสหลัก หรือการเล่าว่ากลุ่มชาติพันธุ์เขมรเป็นผู้สร้างอารยธรรมในพื้นที่อีสานใต้และมีอารยธรรมสูงกว่าชาวกูย ด้วยเหตุนี้กลุ่มชาติพันธุ์เขมรจึงยึดรูปปราสาทหินโบราณเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่ม สาเหตุต่อมาคือชนชาติพันธุ์เขมรต้องการลบรอยด่างในใจเรื่องการเกิดเป็นคนชาติพันธุ์เขมร เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะคนกัมพูชาซึ่งเป็นสมาชิกร่วมชาติพันธุ์เดียวกันต้องประสบกับความทุกข์ยากแสนเข็ญในยุคสงครามเย็นจนถูกคนไทยทั่วไปมองว่าคนชาตินี้

เป็นคนมีกรรมตามชื่อประเทศและต้องกลายเป็นผู้แพ้ในประวัติศาสตร์ ด้วยเหตุนี้กลุ่มชาติพันธุ์เขมรในสุรินทร์จึงเลือกตัดสายสัมพันธ์กับคนกัมพูชาในปัจจุบัน เลือกนิยามตนกับวัฒนธรรมเขมรโบราณอันรุ่งเรืองในอดีตบนผืนแผ่นดินไทย และเลือกผสมกลมกลืนเพื่อกลายเป็นส่วนหนึ่งของไทย

สืบเนื่องจากวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิตที่ได้นำเสนอไปข้างต้น เดนิส (Denes, 2008) ได้นำผลการศึกษาที่สำคัญในวิทยานิพนธ์มาเสนอเป็นบทความชื่อ “Wattanatham Suksa and the Construction of Ethnic Identity in Surin: Provincial Culture and National Hegemony” ในงานการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยาครั้งที่ 7 เรื่อง “ยกเครื่องเรื่องวัฒนธรรมศึกษา” ซึ่งจัดขึ้นที่ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรในปีเดียวกันนี้ เดนิส (Denes, 2551) ได้ปรับปรุงบทความดังกล่าวและตั้งชื่อใหม่ว่า “The Provincial Encompassment of Ethnic Difference in Thailand: The Case of Surin Province” เพื่อตีพิมพ์ในหนังสือรวมบทความชื่อ *ความโกลาหลของวัฒนธรรมศึกษา*

4 ปีต่อมาเดนิสได้ตีพิมพ์บทความอีกเรื่องหนึ่งชื่อ “The Revitalization of Khmer Ethnic Identity in Thailand: Empowerment or Confinement?” (Denes, 2012) โดยใช้ข้อมูลภาคสนามที่เก็บในช่วงปี 2545-2546 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่เก็บข้อมูลเพื่อเขียนวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต ในบทความนี้เธอตั้งคำถามวิจัยถึงการฟื้นฟูวัฒนธรรมเขมรที่นำโดยรัฐไทยว่ากระบวนการดังกล่าวเป็นการให้อำนาจหรือเป็นการจำกัดกรอบกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในไทย ผลการศึกษาพบว่า แม้การฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมรที่นำโดยรัฐไทยจะเปิดโอกาสให้กลุ่มชาติพันธุ์เขมรสามารถอ้างพื้นที่ในประวัติศาสตร์ของชาติไทยในอดีต จากแต่เดิมที่ชนกลุ่มนี้ต้องอยู่อย่างไร้ตัวตนมานานนับศตวรรษ แต่กระบวนการดังกล่าวแทนที่จะให้อำนาจแก่กลุ่มชาติพันธุ์เขมรในการเลือกมรดกทางวัฒนธรรมที่ทางกลุ่มเห็นว่ามีคุณค่าหรือมีความสำคัญเพื่อใช้กำหนดอัตลักษณ์ของกลุ่มด้วยตนเอง กระบวนการนี้กลับจำกัดขอบเขตของอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมร เพียงเพื่อใช้ยืนยันความชอบธรรมของรัฐไทยที่เคยมีอำนาจเหนืออาณาจักรเขมรโบราณ ด้วยเหตุนี้เดนิสจึงมองกระบวนนี้ว่าเป็นการกดขี่อัตลักษณ์รูปแบบหนึ่ง ความสำคัญของบทความชิ้นนี้มิได้อยู่ที่ผลการศึกษาเท่านั้น แต่ยังอยู่ในส่วนที่เป็นข้อเสนอแนะอีกด้วย กล่าวคือเดนิสได้เสนอแนะแนวทางต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมรในจังหวัดสุรินทร์ว่า แนวทางการฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ที่น่าสนใจควรมุ่งไปในทิศทางที่ให้อำนาจแก่กลุ่มชาติพันธุ์เขมรในไทยและสร้างให้เกิดความเข้าใจระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในจังหวัดสุรินทร์ กระบวนการนี้สามารถทำได้โดยการท้าทายมโนทัศน์เรื่องความบริสุทธิ์ของชาติพันธุ์และความบริสุทธิ์ของวัฒนธรรม และต้องให้ความสนใจมาเป็นอันดับแรกกับเรื่องของการเปลี่ยนแปลงในกลุ่มชาติพันธุ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรม แนวทางนี้จะสัมฤทธิ์ผลได้ก็โดยการศึกษาวิจัยเรื่องความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์กูยและเขมรซึ่งมีลักษณะเลื่อนไหลและเป็นพลวัต นอกจากนี้ยังเสนอแนวทางอื่นๆ ที่น่าสนใจอีก เช่น กระบวนการ

ฟื้นฟูอัตลักษณ์ชาติพันธุ์เขมรควรครอบคลุมถึงการศึกษาภาษาเขมรถิ่นไทย เพราะภาษาไม่ใช่เพียงแหล่งกักเก็บความรู้ทางวัฒนธรรม แต่ยังเป็นเครื่องพิสูจน์อัตลักษณ์ร่วมสมัยของชาวเขมรถิ่นไทยซึ่งการศึกษานี้จะทำให้ไม่ต้องติดกับอยู่กับอดีตกาลอันเป็นอุดมคติ

3 ปีต่อมา เดนิส (Denes, 2015) ได้ตีพิมพ์บทความเรื่อง “Folklorizing Northern Khmer Identity in Thailand: Intangible Cultural Heritage and the Production of ‘Good Culture’” บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการจดทะเบียนกันตรึมโบราณให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันจับต้องไม่ได้ของชาติไทย ผลการวิจัยพบว่าการกระทำดังกล่าวของรัฐเป็นกระบวนการที่กำหนดจากบนลงล่าง เป็นการขีดเส้นพรมแดนทางการเมืองเพื่อจำกัดวัฒนธรรมของกลุ่มชนชายขอบให้เป็นของไทยทั้งๆ ที่วัฒนธรรมนี้มีรากฐานร่วมกับวัฒนธรรมกัมพูชา และวิจารณ์ว่ากระบวนการนี้มีการคัดสรรเฉพาะเรื่องดนตรีและการร่ายรำ แต่กลับไม่รวมเอาองค์ประกอบอื่นๆ เช่น พิธีเข้าทรง ถือเป็นการมองข้ามองค์ประกอบหลักที่ร่วมสร้างประวัติศาสตร์ของกันตรึม และยังมองข้ามสายสัมพันธ์ข้ามพรมแดนระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในไทยและกัมพูชา มองข้ามความหมายของกันตรึมในฐานะพื้นที่ของความทรงจำร่วมของคนสองกลุ่ม และมองข้ามกันตรึมประยุกต์ที่พัฒนาจากฐานของกันตรึมโบราณ

งานทั้งหมดของเดนิสเห็นได้ชัดว่ามีจุดเน้นที่การวิพากษ์รัฐไทยในการปฏิบัติต่อคนชายขอบโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการกดทับและหลอมรวมอัตลักษณ์มากกว่าจะสนใจค้นหาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยโดยตรง ถึงกระนั้นงานของเดนิสก็มีประโยชน์อย่างยิ่งในการทำความเข้าใจปัจจัยต่างๆ ที่มีผลต่อการเกิดอัตลักษณ์ใหม่ๆ ดังที่ปรากฏในเพลงกันตรึมอันเป็นข้อมูลในการวิจัยของวิทยานิพนธ์เล่มนี้

นอกจากนักวิชาการตะวันตกแล้ว ยังมีนักวิชาการตะวันออกคือนักวิชาการญี่ปุ่นและนักวิชาการท้องถิ่นในอีสานตอนใต้ที่สนใจศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ของชาวเขมรถิ่นไทยด้วย

ซะโตะ ยะซุยุกิ (Sato Yasuyuki) นำเสนอบทความเรื่อง “Ethnicities in Transnationalized Thailand: Cultural Characteristics of Thai-Khmer and Thai-Kui” (Yasuyuki, 2008) บทความนี้มีจุดเด่นคือมุ่งศึกษาลักษณะเด่นทางวัฒนธรรมหรือเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ที่กำหนดความเป็นคนเขมรถิ่นไทยและคนกูยโดยใช้ข้อมูลที่แตกต่างไปจากเวลและเดเนส ผลการศึกษาพบว่าลักษณะทางวัฒนธรรมดังกล่าว ได้แก่ การทำนาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับค่าเช่านาและการลงแขก กิจกรรมดังกล่าวแสดงให้เห็นตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยและกูยที่แตกต่างไปจากตัวตนของคนภาคเหนือและคนอีสานตอนเหนือ วัตถุที่ใช้เป็นองค์ประกอบหนึ่งในพิธีแต่งงาน เช่น ดาบและปืน ก็เป็นลักษณะทางวัฒนธรรมอีกอย่างหนึ่งที่ใช้แบ่งแยกชาวเขมรถิ่นไทยออกจากชาวลาวอีสานและชาวกูย เพราะวัฒนธรรมลาวอีสานและวัฒนธรรมกูยไม่มีการใช้อาวุธดังกล่าวประดับในบริเวณพิธี นอกจากนี้ระบบความเชื่อของชาวเขมรถิ่นไทยที่แตกต่างไปจากความเชื่อของชนกลุ่มอื่นที่

อยู่ใกล้เคียงกัน เช่น เรื่องการเซ่นผีบรรพบุรุษหรือแซนโฎนตาก็ถือเป็นลักษณะทางวัฒนธรรมอีกอย่างหนึ่งที่ใช้สร้างความแตกต่างระหว่างกลุ่มได้

ส่วนนักวิชาการท้องถิ่นในอีสานตอนใต้ที่เป็นคนชาติพันธุ์เขมรและเลือกศึกษาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยคือมงกุฎ แก่นเดียว (2534) มงกุฎนำเสนอบทความเรื่อง “ลักษณะคน ‘เขมร’ ท้องถิ่นอีสานใต้” บทความนี้นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในหลายแง่มุมดังนี้ คนเขมรถิ่นไทยโดยเฉพาะคนรุ่นก่อนมักเป็นคนเก็บซ่อนอารมณ์ความรู้สึกและไม่ค่อยแสดงความคิดเห็นกับคนที่ตนเองไม่รู้จักมักคุ้น คนกลุ่มนี้เป็นคนรักสะอาด นิยมจ่ายเงินซื้อสุราดื่ม ไม่นิยมประกอบอาชีพค้าขาย และไม่นิยมเก็บออม มงกุฎ แก่นเดียวไม่เพียงแต่พยายามจะชี้ให้เห็นอัตลักษณ์ของคนเขมรถิ่นไทยตามที่ตนเองสังเกต แต่ยังพยายามนำเสนอโดยการเปรียบเทียบกับชนกลุ่มอื่นที่อยู่ร่วมกันคือชาวลาวอีสานและชาวไทยเชื้อสายจีน เพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและที่แตกต่างออกไปของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย งานของมงกุฎน่าสนใจในแง่ที่เป็นงานที่มองจากมุมของคนใน อัตลักษณ์ที่ปรากฏจึงเป็นสิ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมาจากอัตลักษณ์ใหญ่เช่นที่เวลและเดเนสนำเสนอมา

2.2.1.2 งานวิจัยเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยกับวัฒนธรรมอื่น

งานวิจัยกลุ่มนี้เป็นงานทางด้านภาษาศาสตร์ มนุษยศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ และเป็นผลงานของนักวิชาการไทย ถึงแม้ไม่ได้ศึกษาเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยโดยตรง แต่ผลการศึกษาส่วนหนึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะและผลลัพธ์ที่เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยกับวัฒนธรรมอื่น แม้งานกลุ่มนี้จะมีปริมาณน้อย แต่ก็ให้ผลการวิจัยที่น่าสนใจดังนี้

สุนทร สุรวาทกุล (2531) นำเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมของชาวไทยที่พูดภาษาลาว กวย และเขมร: ศึกษาเฉพาะกรณีบ้านเกาะแก้ว อำเภอสำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์* งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ที่สำคัญในการวิจัยคือเพื่อศึกษาการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมและปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมกลมกลืนดังกล่าว โดยลงเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นเวลา 1 ปีที่หมู่บ้านเกาะแก้วซึ่งเป็นชุมชนที่มีคนลาวอีสาน คนเขมรถิ่นไทย และคนกูยอาศัยอยู่รวมกัน ผลการศึกษาพบว่าคนเขมรถิ่นไทยพยายามปรับตัวเข้าหาคนลาวอีสาน โดยการใช้ภาษาลาวอีสาน ในชนกลุ่มนี้มีเพียงผู้สูงอายุชาวเขมรถิ่นไทยเท่านั้นที่ไม่ถนัดภาษาลาวอีสาน นอกจากจะพบการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมในด้านการใช้ภาษาแล้ว งานวิจัยนี้ยังพบปรากฏการณ์ดังกล่าวในการแต่งงานข้ามกลุ่มชาติพันธุ์อีกด้วย ปรากฏการณ์นี้ยังไม่เกิดขึ้นในระยะแรกที่กลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เพิ่งทยอยพยพเข้ามาในหมู่บ้าน เพราะคนแต่ละกลุ่มยังไม่สนิทสนมกันและยังถือขนบธรรมเนียมประเพณีที่ต่างกันมาก แต่เมื่อคนต่างชาติพันธุ์เริ่มปรับตัวเข้าหากันมากขึ้น ได้เกิดการแต่งงานข้าม

กลุ่มชาติพันธุ์ตามมา ในจำนวนคู่สมรสข้ามชาติพันธุ์พบคู่สมรสชาวเขมรถิ่นไทยกับชาวลาวอีสานมากกว่าคู่สมรสชาวเขมรถิ่นไทยกับชาวกูย ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมคือการอาศัยอยู่ในระบบสังคมชาวนาและสังคมพุทธศาสนาเหมือนกันซึ่งเป็นปัจจัยที่ทำให้คนในสังคมยินยอมปรับกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่แตกต่างกันเข้าหากันจนสมาชิกในชุมชนเกิดการยอมรับและทำให้การอยู่ร่วมกันในชุมชนเป็นไปอย่างราบรื่น งานวิจัยนี้มีคุณูปการในแง่ของการแสดงให้เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมทางด้านภาษาและการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมจนทำให้เกิดผลลัพธ์ประเภทการปฏิบัติแบบพันทางในด้านการสลับภาษาและแนวโน้มของคนพันทางประเภทลูกครึ่งซึ่งเกิดจากพ่อและแม่ที่มาจากคนละวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังนำเสนอปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมได้อย่างน่าสนใจ

ประไพ เจริงบุญ (2540) นำเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *การผสมผสานวัฒนธรรมชาวไทย-ลาวและชาวไทย-เขมรในพิธีมงก็วลจองไดที่บ้านดม อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์* การศึกษาประเด็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมในวิทยานิพนธ์เล่มนี้มีลักษณะแตกต่างจากกรอบแนวคิดเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยได้ทบทวนไว้ เพราะงานของประไพเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมในแง่ของการรวมเอาองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะแตกต่างกันหรือที่ทำหน้าที่ต่างกันเข้ามาจัดวางอยู่ด้วยกันในบริบทใดบริบทหนึ่งเท่านั้น เช่น ประไพกล่าวว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านคนในพิธีมงคลจองไดประกอบไปด้วยอาจารย์ประกอบพิธี ผู้รับการสู่ขวัญ และแขกที่เข้าร่วมพิธี อย่างไรก็ตามงานของประไพก็มีคุณูปการในฐานะงานที่บุกเบิกให้เกิดความตระหนักในเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ปราณีต แย้มงาม (2543) นำเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *การศึกษาเปรียบเทียบการใช้คำศัพท์ของคนต่างอายุในภาษาเขมรถิ่นไทยที่บ้านตะลุงเก่า อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์* งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญคือเพื่อศึกษาเปรียบเทียบการใช้คำศัพท์ของผู้บอกภาษาเขมรถิ่นไทย 3 ช่วงอายุคือกลุ่มคนที่มีอายุ 55 ปีขึ้นไป กลุ่มที่มีอายุระหว่าง 35-45 ปี และกลุ่มที่มีอายุระหว่าง 15-25 ปี ผลการศึกษาพบว่าคนกลุ่มแรกใช้คำยืมภาษาไทยน้อยมากเมื่อเทียบกับคน 2 กลุ่มที่เหลือ โดยเฉพาะคนกลุ่มที่ 3 เลือกใช้คำยืมภาษาไทยมากกว่าคนกลุ่มอื่น เมื่อพิจารณาในหมวดคำศัพท์ต่างๆ พบว่าผู้บอกภาษาไม่รู้หรือไม่อาจจดจำคำศัพท์ในหมวดศาสนาและประเพณีวัฒนธรรมมากที่สุด และนิยมเลือกใช้คำยืมภาษาไทยมาตรฐานในหมวดติดต่อสื่อสารมากที่สุด เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะผู้บอกภาษาเพิกเฉยกับวัตถุในวัฒนธรรมจนมีโอกาสใช้ศัพท์เขมรถิ่นไทยที่เกี่ยวข้องน้อยลง ส่วนสาเหตุของการเลือกใช้คำศัพท์ภาษาไทยมากขึ้นในคนกลุ่มที่ 3 เกิดจากการไม่รู้ศัพท์ภาษาเขมรถิ่นไทย การรับศัพท์ภาษาไทยมาใช้เป็นการรับจากสื่อต่างๆ ในชีวิตประจำวันซึ่งถือเป็นทางออกที่สะดวกที่สุดในการสื่อสาร และถึงแม้ชนกลุ่มนี้จะยืมศัพท์ภาษาไทยมาตรฐานมาใช้แต่ผู้บอกภาษาก็แปลงเสียงคำในภาษาไทยให้เข้ากับระบบการออกเสียงในภาษาเขมร โดยการไม่ใส่ใจ

เสียงวรรณยุกต์ตามลักษณะเสียงเดิมในภาษาไทยมาตรฐาน สำหรับปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าวคือสื่อและโรงเรียน งานของปราณีตมีคุณูปการในแง่ที่แสดงให้เห็นสัดส่วนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้านภาษาในกลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยแต่ละช่วงอายุและปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังปรากฏการณ์ดังกล่าว

เทวินทร์ ทองนำ (2543) นำเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *อิทธิพลคณะกลองยาวที่ส่งผลต่อกลุ่มชาติพันธุ์เขมรตามแนวเทือกเขาพนมดงรัก* งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอิทธิพล คุณค่า และแนวทางการอนุรักษ์ส่งเสริมคณะกลองยาวของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรที่อยู่ตามแนวเทือกเขาพนมดงรัก โดยเลือกศึกษาคณะกลองยาว 3 คณะที่อยู่คนละอำเภอในพื้นที่อำเภอชายแดนของจังหวัดสุรินทร์ บุรีรัมย์และศรีสะเกษ ผลการศึกษาที่สำคัญพบว่ากลุ่มชาติพันธุ์เขมรได้รับอิทธิพลด้านวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงกลองยาวจากชาวลาวอีสานซึ่งรับอิทธิพลเดียวกันนี้มาจากภาคกลางอีกต่อหนึ่ง และเมื่อผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรับอิทธิพลด้านนี้มาแล้วก็ได้ประยุกต์โดยการนำบทเพลงพื้นบ้านอีสานใต้และบทเพลงสมัยนิยมซึ่งรวมถึงเพลงแนวกันตรึมประยุกต์เข้ามาบรรเลงในวงกลองยาวด้วย งานของเทวินทร์มีคุณูปการในแง่ที่แสดงให้เห็นกระบวนการผสมผสานวัฒนธรรมที่ชัดเจนในแบบ acculturation ซึ่งแสดงให้เห็นว่ากลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมเป็นรองอย่างกลุ่มชาติพันธุ์เขมรได้รับเอาวัฒนธรรมที่เหนือกว่าของชนกลุ่มอื่นคือชาวลาวอีสานและชาวไทยมาใช้และปรับให้เข้ากับรสนิยมเฉพาะของตน โดยการนำเอาเพลงประจำกลุ่มอย่างเพลงกันตรึมมาร่วมบรรเลงในวงกลองยาว

จากการทบทวนวรรณกรรมข้างต้นทำให้ได้ข้อสรุปว่างานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้เป็นงานที่ใช้ข้อมูลภาคสนามเป็นหลักและขาดส่วนที่ศึกษาโดยใช้ข้อมูลวรรณกรรมประเภทลายลักษณ์ งานวิจัยเหล่านี้มักเลือกศึกษาในพื้นที่ขนาดเล็กในระดับหมู่บ้านหรือระดับจังหวัดและที่สำคัญคือเน้นศึกษาเฉพาะพื้นที่ของจังหวัดสุรินทร์เท่านั้น ทำให้ยังขาดภาพรวมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในพื้นที่ระดับอนุภูมิภาคอีสานตอนใต้ แต่ถึงกระนั้นงานวิจัยเหล่านี้นับว่ามีคุณูปการที่สำคัญคือได้พยายามแสดงให้เห็นตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในแง่มุมต่างๆ และชี้ให้เห็นถึงปัจจัยต่างๆ ที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์ดังกล่าว ส่วนงานวิจัยที่ศึกษาเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้เป็นงานที่พยายามเน้นให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมในภาษาพูดเป็นหลักและวัฒนธรรมบางด้านคือการแต่งงานข้ามกลุ่ม พิธีแต่งงาน และดนตรีบางประเภท แต่ยังขาดงานวิจัยที่ศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรมในภาษาเขียนและวัฒนธรรมด้านอื่นๆ

สำหรับประเด็นที่วิทยานิพนธ์เล่มนี้พยายามจะนำเสนอคือการศึกษาข้อมูลประเภทอื่นที่ต่างไปจากข้อมูลที่งานวิจัยทั้งหลายข้างต้นได้เลือกใช้ โดยจะเลือกข้อมูลลายลักษณ์ประเภทร้อยกรองที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยผลิตขึ้นมาซึ่งยังเป็นข้อมูลที่ยังไม่มีนักวิชาการคนใดนำมาศึกษาในประเด็น

เรื่องอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรม ทั้งนี้ผู้วิจัยหวังว่าการเลือกใช้ข้อมูลกลุ่มใหม่นี้จะแสดงให้เห็นอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทั้งในแง่มุมเดิมที่มีผู้ค้นพบแล้วและในแง่มุมใหม่ที่ยังไม่มีผู้ค้นพบ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพยายามขยายขอบเขตพื้นที่ของการศึกษาออกไปให้กว้างขวางมากขึ้น จากแต่เดิมที่นักวิจัยส่วนใหญ่นิยมศึกษาข้อมูลในระดับหมู่บ้านและระดับจังหวัด ผู้วิจัยได้ขยายขอบเขตพื้นที่ให้กว้างขวางครอบคลุม 3 จังหวัดของอีสานตอนใต้ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่มากที่สุดในประเทศไทย โดยหวังว่าผลการศึกษาที่ได้จะชี้ให้เห็นถึงอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในภาพที่กว้างหลากหลาย และซับซ้อนขึ้น

2.2.3 งานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมจากข้อมูลเพลงไทย

จากการสำรวจพบว่างานวิจัยที่ศึกษาอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมโดยตรงจากกลุ่มข้อมูลเพลงไทยพบ 1 ชิ้นคือบทความวิจัยของ Kriangsak Chetpatanavanich (2008) ซึ่งศึกษาเรื่อง “Constructing the Third Identities through Modern Northern Country Songs (Pleng Lukthung Kam Mueang): A Social History of Modernity in Rural Chiang Mai” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสร้างอัตลักษณ์ที่สามในเพลงลูกทุ่งคำเมือง ผลการศึกษาที่สำคัญพบว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองในปัจจุบันมีสถานะเป็นวัตถุพันทางซึ่งเป็นส่วนผสมของเพลงในวัฒนธรรมดั้งเดิมของเชียงใหม่คือเพลงเจี้ยก้อมกับเพลงซอ และเพลงลูกทุ่งของไทยซึ่งเป็นที่นิยมอย่างสูงในช่วงที่รัฐไทยพัฒนาพื้นที่ชนบทตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เพลงพันทางนี้กลายเป็นพื้นที่นำเสนออัตลักษณ์ที่สามคือ “คนชนบทใหม่” ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ในชนบท แต่เดินทางเข้ามาทำงานในเมืองและใช้วิธีหารายได้ในแบบที่คนเมืองทำ แม้คนกลุ่มนี้จะออกจากพื้นที่เดิมเข้ามาอยู่ในพื้นที่ใหม่แต่ก็ยังมีความผูกพันกับสังคมชนบท มีการใช้ชีวิตบางอย่างแบบคนชนบท และยังเข้าร่วมประเพณีท้องถิ่น นอกจากนี้ งานวิจัยยังค้นพบวัฒนธรรมที่สามที่สำคัญประการหนึ่งคือ “สังคมชนบทโครงสร้างใหม่” ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างเศรษฐกิจแบบชนบทที่พึ่งพาภาคการเกษตรเป็นหลักกับเศรษฐกิจแบบเมืองที่พึ่งพาภาคอุตสาหกรรมและการบริการเป็นหลัก มิเพียงเท่านั้น งานวิจัยนี้ยังค้นพบด้วยว่าเพลงลูกทุ่งคำเมืองได้กลายเป็นพื้นที่ชิงชัยในการสร้างความหมายใหม่ให้แก่คนชนบทใหม่ กล่าวคือที่ผ่านมารัฐไทยกับกลุ่มชนชั้นกลางและชนชั้นสูงรุ่นใหม่ในเมืองต่างมองว่าคนชนบทเป็นคนที่ไร้เหตุผล มีราคะ ตะกละ และเห็นแก่ตัว แต่เพลงลูกทุ่งคำเมืองชี้ให้เห็นว่าคนชนบทส่วนใหญ่ไม่ได้เป็นเช่นนั้นและยังล้อคุณลักษณะดังกล่าวเพราะเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับจริยธรรมและประเพณีของท้องถิ่น

งานวิจัยนี้นับว่ามีคุณูปการอย่างสูงเพราะสามารถสาธิตให้เห็นการใช้กรอบแนวคิดเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรมเข้ามาศึกษาข้อมูลเพลงท้องถิ่นอย่างมีระบบระเบียบจนได้ผลลัพธ์ออกมาที่น่าสนใจยิ่งและยังเป็นแนวทางให้แก่งานศึกษาที่ใช้กรอบแนวคิดและข้อมูลประเภทเดียวกันอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
พัฒนาการทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาในเพลงกันตรึม

บทนี้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วนหลัก ส่วนแรกกล่าวถึงความเป็นมาและลักษณะทั่วไปของเพลงกันตรึมทั้งในบริบทของการแสดงสดและในรูปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ ส่วนต่อมาเป็นการวิเคราะห์เนื้อเพลงกันตรึมจากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยในประเด็นเรื่องพัฒนาการทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษา ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 ความเป็นมาและลักษณะทั่วไปของเพลงกันตรึมในบริบทของการแสดงสด

นักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับเพลงกันตรึมส่วนใหญ่ (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; วิเศษ ชาญประโคน, 2539; สงบ บุญคล้อย, 2542; Denes, 2015) ได้แบ่งเพลงกันตรึมออกเป็น 2 กลุ่มตามวิวัฒนาการของเพลงประเภทนี้ คือ เพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายเกี่ยวกับเพลงทั้ง 2 กลุ่มในแง่ประวัติความเป็นมาและลักษณะโดยทั่วไปในบริบทของการแสดงสด

3.1.1 เพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีเข้าทรง การบรรเลงเพลงในบริบทนี้พบทั้งในกัมพูชาและอีสานตอนใต้ของไทย เพียงแต่ใช้ชื่อเรียกต่างกัน ชาวกัมพูชาเรียกเพลงชนิดนี้ว่า “เพลงอารักษ์” ในขณะที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “เพลงกันตรึม” ตามเสียงตีกลองที่ดัง “ตรึมๆ” (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537) เพลงกันตรึมมีมานานมากแล้วจนไม่อาจสืบค้นจุดกำเนิดได้ แต่ถึงกระนั้นก็อาจสันนิษฐานอายุอย่างต่ำได้จากเอกสารประวัติศาสตร์ที่พบ เอเจียน แอมอนิเย (Aymonier, 2000) ซึ่งเป็นชาวฝรั่งเศสได้เดินทางเข้ามาสำรวจภาคอีสานในปี พ.ศ. 2426-2427 ในบันทึกของข้าราชการอาณานิคมชาวฝรั่งเศสคนนี้ซึ่งมีความสนใจด้านประวัติศาสตร์ โบราณคดี และมานุษยวิทยาได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีเข้าทรงในจังหวัดสุรินทร์ซึ่งตรงกับเครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณและบริบทที่พบการบรรเลงเพลงประเภทนี้ หลักฐานนี้ช่วยให้สันนิษฐานได้ว่าเพลงกันตรึมน่าจะมีอายุมากกว่า 130 ปีแล้ว

วงกันตรึมโบราณในยุคแรกประกอบด้วยนักดนตรีชายล้วน 4 คนทำหน้าที่สีซอกันตรึม 1 คน เป่าปี่อ้อ 1 คน และตีกลองกันตรึมอีก 2 คน คนที่ตีกลองยังรับหน้าที่ขับร้องอีกด้วย (มงกุฎ แก่นเดียว , 2537) สาเหตุที่วงกันตรึมในอดีตมีแต่ผู้ชาย เพราะการเรียนเพลงพื้นบ้านแต่ก่อนนั้นมักเรียนช่วงหัวค่ำหลังว่างจากการทำงานประจำวัน เมื่อถึงเวลาเรียน ผู้เรียนต้องเดินเท้าไปเรียนกับครูที่อยู่ในต่างถิ่น และต้องเดินทางกลับบ้านในเวลากลางคืน และเมื่อถึงคราวออกงาน ก็ต้องเดินทางไปแสดงในต่างถิ่นเช่นกัน วิถีชีวิตเช่นนี้อาจไม่สะดวกและปลอดภัยสำหรับผู้หญิงนัก (มารยาท อุปมา, 2554; วรวิทย์ วราสินธ์, 2554) แต่ถึงกระนั้นก็มีผู้หญิงเรียนเพลงประเภทนี้ด้วยในกรณีที่มีบ้านอยู่ไม่ไกลจากบ้าน

ของครูเพลง หรือมีสถานะเป็นลูกหลานของครูเพลง ทำให้เกิดนักร้องกันตรึมหญิงขึ้นมา จากการสัมภาษณ์โบราณ จันทร์กลิ่น (*สัมภาษณ์*, 4 พฤษภาคม 2559) นักร้องเพลงกันตรึมโบราณบ้านดงมันจังหวัดสุรินทร์ทำให้ทราบว่า ในบริบทของพิธีบางพิธี เช่น พิธีแต่งงาน มีการเปิดโอกาสให้นักร้องหญิงร่วมขับร้องกับนักร้องชายด้วย ปรากฏการณ์นี้ส่งผลให้นักร้องเพลงกันตรึมโบราณมีทั้งนักร้องชายเดี่ยว ชายคู่ และคู่ชายหญิง แต่ส่วนใหญ่แล้วยังคงเป็นผู้ชายที่ทำหน้าที่ขับร้องเพลงประเภทนี้ แม้เพลงบางส่วนจะเล่าเรื่องด้วยน้ำเสียงผู้หญิงก็ตาม

รูปที่ 3.1 เครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณซึ่งประกอบด้วยกลองกันตรึม ซอกันตรึม และปี่อ้อ ตามลำดับ

(แหล่งที่มา: http://kotavaree.com/?p=495 [2559 เมษายน 27])

เครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณทั้ง 3 ชนิดมีรูปลักษณ์และหน้าที่ตามที่บุษกร บิณฑสันต์และคณะ (2556) และ พิชชาณัฐ ตู้จินดา (2558: ออนไลน์) อธิบายไว้ดังต่อไปนี้ เครื่องดนตรีชิ้นแรกคือกลองกันตรึมหรือเรียกด้วยชื่อภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “สกวร (อ่านว่า สะ-กวร)” เป็นกลองก้นยาวมีลักษณะคล้ายโทน ทำหุ่นจากไม้หรือดินเหนียว และขึงหน้ากลองด้วยหนังสัตว์หรือผ้าใบ เครื่องดนตรีชนิดนี้มีทั้งตัวผู้และตัวเมียซึ่งให้เสียงสูงต่ำต่างกัน สร้างสุ้มเสียงที่ให้ความรู้สึกเร้าใจและสนุกสนาน มีหน้าที่ควบคุมจังหวะของวงกันตรึม เครื่องดนตรีชิ้นต่อมาคือซอกันตรึมซึ่งเรียกด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “ตรัว” มีลักษณะคล้ายซอด้วงหรือซออู้ของภาคกลาง ทำคันชักจากไม้ ใช้หางม้าหรือลวดเบรกรถจักรยานขึงเป็นสายเสียง ทำกะโหลกซอจากกะลามะพร้าวหรือกระดองเต่า นิยมขึงหน้าด้วยหนังงูเหลือม มีสุ้มเสียงที่ให้อารมณ์แตกต่างกันขึ้นอยู่กับวิธีสี หากสีในทำนองเนิบช้าจะสร้างความรู้สึกหวามไหวอ้อยอิ่ง แต่ถ้าสีในจังหวะกระชั้นกระชับ จะให้ความรู้สึกรุกเร้าและสนุกสนาน ซอกันตรึมมีความสำคัญยิ่งในวงเพลงกันตรึมโบราณจนได้รับฉายาว่า “พระเอกในวง” เครื่องดนตรีชิ้นสุดท้ายคือปี่อ้อหรือเรียกด้วยชื่อภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “เป็ยออ” ทำเลาปี่จากไม้ไผ่ลำเล็กหรือไม้เนื้อแข็ง และทำลิ้นปี่จากไม้อ้อเหลาปลาย เครื่องดนตรีชนิดนี้มีสุ้มเสียงลึบเล็ก สมบูรณ์ ชำนาญ (2553)

อธิบายเกี่ยวกับปี่อ้อต่อไปว่า เป็นเครื่องดนตรีที่เป่ายาก มีระดับเสียงไม่หลากหลาย นิยมใช้บรรเลงเพลงทำนองแช่มช้า และถูกประดิษฐ์มาให้เข้ากับน้ำเสียงของผู้ชายโดยเฉพาะ

นอกจากเครื่องดนตรีข้างต้นแล้ว วงกันตรึมโบราณในยุคต่อมาได้เพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น อาทิ ฉิ่ง ฉาบ หรือตะเข้เข้ามาในวงด้วย (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537) วรวิทย์ วราสินธ์ และเสาวภา พรสิริพงษ์ (2555) อธิบายว่าสาเหตุที่ต้องนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่นมาเสริมในวงเป็นเพราะในช่วงปี พ.ศ. 2504-2519 นักร้องกันตรึมเริ่มขยายขอบเขตการแสดงจากบริบทของพิธีเข้าทรงออกไปสู่งานมงคลอื่นๆ เช่น งานแต่งงาน ซึ่งมีวงมโหรีและปี่พาทย์เขมรครองพื้นที่มาก่อน แต่เมื่อต้องแข่งขันกับวงดนตรีต่างประเภท จึงเป็นเหตุให้วงกันตรึมโบราณต้องเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางชิ้นของวงมโหรีและวงปี่พาทย์เข้ามาเสริมในวงเพื่อสร้างจังหวะที่สนุกสนานและเร้าใจยิ่งขึ้น คำอธิบายนี้บางส่วนขัดแย้งกับคำให้สัมภาษณ์ของโบราณ จันทร์กลิ่นซึ่งเน้นย้ำว่า *“นับตั้งแต่ผมเกิดมา [พ.ศ. 2485] ก็มีเพลงกันตรึมบรรเลงในงานแต่งอยู่แล้ว พออายุได้ 12 ปี [พ.ศ. 2497] ผมก็เริ่มบรรเลงกันตรึมในงานแต่ง”* (โบราณ จันทร์กลิ่น, *สัมภาษณ์*, 4 พฤษภาคม 2559) และยังขัดแย้งกับภาพถ่ายวงดนตรีพื้นบ้านที่แสดงต้อนรับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อคราวเสด็จทอดพระเนตรปราสาทศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ. 2472 ภาพดังกล่าวมีรูปของนักดนตรีหลายคนซึ่งนั่งบรรเลงซอกันตรึม ซออู้ ซอด้วง กลอง ปี่อ้อ ฉิ่ง ฉาบ กรับและพิณน้ำเต้า จากภาพนี้มีการสันนิษฐานว่าวงดนตรีในรูป “น่าจะเป็นการ*ประสมวงกันตรึมเข้ากับวงมโหรี*” เข้าด้วยกัน (สรวงสุดา สิงขรอาสน์, 2554: 173-174) ดังนั้นการรับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่นมาประสมในวงกันตรึมโบราณน่าจะเกิดขึ้นก่อนช่วงเวลาที่วรวิทย์ วราสินธ์ และ เสาวภา พรสิริพงษ์สันนิษฐานไว้

เพลงกันตรึมโบราณส่วนใหญ่สืบทอดทำนองและเนื้อร้องมาแต่โบราณจากครูเพลงชาวเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ ทำนองเพลงประเภทนี้มีลักษณะสำคัญดังนี้ ประการแรก ทำนองเพลงบางส่วนสันนิษฐานว่าเป็นทำนองเดียวกับทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชาซึ่งมีการสืบทอดและใช้บรรเลงร่วมกันในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรทั้งในกัมพูชาและอีสานตอนใต้ สังเกตได้จากชื่อทำนองที่พบตรงกัน จากการเปรียบเทียบชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณซึ่งบันทึกไว้โดยภูมิจิต เรืองเดช (2526) และชื่อทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชาซึ่งบันทึกไว้โดยอีว ทง (**អ៊ីវ ធុង**, ๒๐๑๓) ได้พบทำนองเพลงที่มีชื่อเดียวกันหลายทำนอง เช่น

ตารางเปรียบเทียบชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณกับทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา

ชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณ	ชื่อทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา
- ทำนอง “กันจัญเจ๊จ (เขียดตะปาด)”	“បទកញ្ចាញ់ចេក (บ๊อ๎ดก็อญจัญเจ๊ก) (ทำนองเขียดตะปาด)”
- ทำนอง “ซกาแกว (สาริกาแก้ว)”	“បទសារិកាកែវ (บ๊อ๎ดซาริกาแกว) (ทำนองสาริกาแก้ว)”
- ทำนอง “มลุบโดง (ร่มมะพร้าว)”	“បទម្ទុបដូង (บ๊อ๎ดมลุบโดง) (ทำนองร่มมะพร้าว)”
- ทำนอง “อมตู๊ก (พายเรือ)”	“បទអុំទូក (บ๊อ๎ดอมตู๊ก) (ทำนองพายเรือ)”

ประการต่อมา เพลงกันตรึมโบราณให้ความสำคัญแก่ทำนองมากกว่าเนื้อร้องจึงมักตั้งชื่อเพลงตามชื่อของทำนองเพลง งานวิจัยหลายชิ้นอ้างว่าทำนองเพลงกันตรึมโบราณมีมากถึง 228 ทำนอง ข้อมูลนี้ได้มาจากการสัมภาษณ์นายปิ่น ดีสม ข้าราชการครูบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ซึ่งเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยคนแรกๆ ที่รวบรวบและบันทึกความรู้เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยเอาไว้ (อัครพล บริกุล, 2540) แต่ข้อมูลนี้ได้ถูกโต้แย้งโดยนักร้องและนักดนตรีเพลงกันตรึมโบราณบางส่วน นายสมพงษ์ อึ้งกล้า นักร้องเพลงกันตรึมโบราณวงก้องสุรินทร์ตั้งข้อสังเกตว่า “ตั้งแต่ผมเกิดมาจนมาอยู่ในวงการ*เพลงโบราณเมื่อนับไปแล้วมีไม่เกิน 50 [ทำนอง]เพลง แต่ที่นับว่าเป็นร้อยสองร้อยเพลงเพราะว่านับจากตนุ๊ก (คำร้อง)”* (พัทธนันท์ โอษฐ์เจษฎา, 2557: 48-49) นอกจากนี้นายธงชัย สามสี นักดนตรีกันตรึมชาวจังหวัดสุรินทร์ยังกล่าวแย้งว่า จากการรวบรวมทำนองเพลงกันตรึมโบราณ ในขณะนี้ตนพบเพียง 88 ทำนองเท่านั้น (มารยาท อุปมา, 2554) เรื่องจำนวนของทำนองเพลงกันตรึมโบราณยังเป็นเรื่องที่ไม่ได้ข้อสรุป แต่อาจกล่าวได้ว่าอย่างน้อยที่สุดทำนองของเพลงกันตรึมโบราณมีราว 50 ทำนองตามสถิติที่น้อยที่สุดตามที่นักร้องและนักดนตรีข้างต้นให้ไว้

ในด้านเนื้อร้อง เนื้อเพลงกันตรึมโบราณมีลักษณะสำคัญดังนี้ ประการแรก เนื้อเพลงกันตรึมโบราณส่วนหนึ่งเป็นสิ่งที่ใช้ร่วมกันในชนกลุ่มชาติพันธุ์เขมร เห็นได้จากเนื้อร้องที่พบตรงกับเนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา ยกตัวอย่าง

ตารางที่ 3.2 ตารางเปรียบเทียบเนื้อเพลงกันตรึมโบราณกับเนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา

เนื้อเพลงกันตรึมโบราณ	เนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา
ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่มีเนื้อหาตรงกันเกือบร้อยละ 100	
อำเอิยเนียงอำ ปเรียฮปุ๊ดโล้กผดำ ออยอำบา นบอง บองดำโปมูย มินเตือ็นบานชลอง ออยอำบา	អាំអើយស្រីអាំ ព្រះពុទ្ធលោកផ្តាំ ឲ្យអាំដោយបង បងដាំពោធិ៍មួយ ពុំទាន់បានឆ្លង ឲ្យអាំដោយបង ឆ្លងពោធិ៍ពីរនាក់

นบอง ชลองโปมูยคเนีย (สงบ บุญคล้อย, 2537: 49) **คำแปล** อำเอยนางอำ พระพุทธเจ้าท่านสั่ง ให้อำได้(กับ)พี่ พี่ปลูกโพหนึ่ง(ต้น) ไม่ทันได้ฉลอง ให้อำได้(กับ)พี่ ฉลองโพร่วมกัน	(អ៊ឹរ ចុង, ๒๐๑๓: ๒๑๔) **คำอ่าน** อำเอยซแร็ยอำ ปเรียฮปุ๊ดโล้กผดำ โอยอำโดยบอง บองดำโปมวย ปุมต็วนบานชลอง โอยอำโดยบอง ชลองโปปีร์เนียะก์ **คำแปล** อำเอยนางอำ พระพุทธเจ้าท่านสั่ง ให้อำ(ทำ)ตามพี่ พี่ปลูกโพหนึ่ง(ต้น) ไม่ทันได้ฉลอง ให้อำ(ทำ)ตามพี่ ฉลองโพสองคน
ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่มีเนื้อหาตรงกันประมาณร้อยละ 70	
ตำแร็ยทง็วนพลุ ตราเทาะทง็วนพแล ยัวกิเทอแม มินโดจแมคลูน บานเอ็ยตุ๊จมูย กิเลียะป๋าปูน มินโดจแมคลูน จิเติว็เฮาโม (เรื่องเดียวกัน, หน้า 55) **คำแปล** คชสารหนักงา กะทือหนักผล เอาคนอื่นเป็นแม่ ไม่เหมือนแม่ตน (เขา)ได้อะไรนิดหนึ่ง เขาซ่อนเอาแอบ ไม่เหมือนแม่ตน ด่าไป(แต่)เรียกมา(คืน)	**ខ្លួនអើយឥតម៉ែ ឥតមានគេថែ ដូចម៉ែផងខ្លួន** **គេបានចំណី គេលាក់បំពួន មិនដូចម៉ែខ្លួន** **ជេរទៅហៅមក** (Ibid., p. ๒๐๙) **คำอ่าน** คลวนเอยเอ็ดแม เอ็ดเมียนเกแท โดจแมพองคลวน เกบานจ็อมเน็ย เกเลียะบ็อมปวน มินโดจแมคลวน เจตึวเฮาโม้ก **คำแปล** ตัวเอยไร้แม่ ไร้คนดูแล เหมือนแม่ตัวเอง เขาได้ของกิน เขาซ่อนเอาแอบ ไม่เหมือนแม่ตน

	ด่าไป(แต่)เรียกมา(คืน)
ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่ใช้คำต้นวรรคยอดนิยมตรงกัน	
- ปกัวเลือ็นแอจึง ... (สงบ บุญคล้อย, 2537: 51) - กันจัญเจ๊จเอย ลู้ดตมกันจัญเจ๊จ ... - สักกวาปกามเร้จ็ ... (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524: 188-190) **คำแปล** - ฟ้าร้องทิศเหนือ ... - เขียดตะปาดเอย โดดเกาะเขียดตะปาด ... - สักวาดอกพริกไทย ...	- ផ្គរណាន់គ្រឹក ... =កញ្ចាញ់ជេកអើយ លោតទុំចង់ក្តាត ... - សកវាច់ផ្កាដូងភ្លឹង ... (Ibid., pp. ๒๑๐-๒๑๒) **คำอ่าน** - ผโกล็วนโกกรึ๊ก ... - ก็อญจัญเจ๊กเอย โล้ดตุมจ็องกด๊าด ... - สักกวาผกาโดงพเลิง ... **คำแปล** - ฟ้าร้องคระครืน ... - เขียดตะปาดเอย โดดเกาะปลาย(ผัก)คูน ... - สักวาดอกมะพร้าวไฟ ...

ประการต่อมา เนื้อเพลงกันตรึมโบราณอีกส่วนหนึ่งแต่งขึ้นในอีสานตอนใต้และเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชนกลุ่มนี้ เพลงที่นำเสนอว่าแต่งขึ้นในอีสานตอนใต้อย่างชัดเจน สังเกตได้จากเนื้อหาที่ระบุตำแหน่งแห่งที่ของชนกลุ่มนี้ เช่น ทำนอง “เฮาซแร็ย (เรียกนาง)” ซึ่งมีเนื้อหาตอนหนึ่งว่า “...บอฺงเจาะฮเติว็คแมร บอฺงนึงเติว็แคประซา..**คำแปล**...พี่ลงไปเขมร พี่จะไปเดือนวิสาข์...” (ภูมิจิต เรืองเดช, 2526: 143) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้พูดอยู่บนตำแหน่งแห่งที่ซึ่งไม่ใช่ “เขมร” หรือกัมพูชา ในที่นี้หมายถึงแผ่นดินไทยโดยปริยาย ประการที่สาม เนื้อร้อง 1 เรื่องซึ่งมักมีขนาดสั้นอาจใช้ขับร้องร่วมกับทำนองเพลงใดก็ได้ ขอเพียงนักร้องรู้จักปรับวิธีการเอื้อนและเติมคำสร้อยให้เหมาะกับทำนองที่นำเนื้อร้องดังกล่าวไปขับร้อง ด้วยเหตุนี้จึงอาจพบว่ามีเพลงหลายทำนองใช้คำร้องเดียวกัน (สงบ บุญคล้อย, 2522) ประการที่สี่ เนื้อร้องหลายเรื่องอาจรวมในเพลง 1 ทำนอง โดยไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์และต่อเนื่องกันด้านเนื้อหา และที่สำคัญคืออาจไม่จำเป็นต้องมีเนื้อหาตรงกับชื่อทำนองเพลงก็ได้ (ไพโรจน์ โสนาพูน, *สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) ประการสุดท้าย เนื้อร้องเพลงกันตรึมโบราณแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรคือบทกากคติซึ่งเทียบได้กับกาพย์สุรางคนางค์ 28 หรือ 32 ของไทย (สงบ บุญคล้อย, 2537)

เพลงกันตรึมโบราณแบ่งตามความเห็นของนักวิชาการส่วนใหญ่ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ เพลงไหว้ครู เพลงแห่ และเพลงเบ็ดเตล็ด เพลงแต่ละกลุ่มมีลักษณะเด่นดังนี้ เพลงกลุ่มแรกคือเพลงครูหรือเพลงชั้นสูง ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูก่อนเริ่มการแสดง เพลงกลุ่มนี้มีทำนองช้าและโหยหวน มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญครูเพลง พระพุทธเจ้า และพระคุณของบุพการีมาช่วยปกปักรักษาศิลปินและบันดาลให้การแสดงประสบผลสำเร็จ ทำนองเพลงครูคือ “ซวายจุมเว้อ็ด (มะม่วงรอบวัด)” ซึ่งเป็นเพลงที่บรรเลงยากที่สุดและเป็นเพลงแรกที่ผู้เรียนกันตรึมในอดีตต้องเรียน หากศิลปินไม่บรรเลงเพลงนี้ อนุญาตให้ใช้ทำนองอื่นแทนคือ “ซแร็ยสตฺร (สาวรุ่น)” หรือ “ซแร็ยปเซิร (หญิงประเสริฐ)” (สมพงษ์ อึ้งกล้า, *สัมภาษณ์*, 21 พฤศจิกายน 2556) แต่วงกันตรึมโบราณรุ่นเยาว์ในปัจจุบันไม่สามารถบรรเลงเพลงดังกล่าวได้ เพราะมักเริ่มเรียนจากเพลงง่ายไปหายาก จึงเลือกบรรเลงทำนองอื่นแทน เช่น “คเมาแม (แม่คนดำ)” “จำปีจำปา” หรือ “อมตุ๊ก (พายเรือ)” และในที่สุดก็ได้ยกทำนองเหล่านี้ขึ้นเป็นเพลงครู (โฆสิต ดีสม, 2544; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

เพลงแห่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและร่ายรำขณะเคลื่อนขบวนแห่ไปยังที่บริเวณพิธี มีทำนองสนุกสนาน และมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักในแง่มุมต่างๆ เช่น การคิดถึงคนรัก อุปสรรคของความรัก เป็นต้น การชมความงามของสตรี และการสอนหญิง ทำนองเพลงแห่มีหลายทำนอง เช่น “เก๊าะกรอ็ก (นกกระยางลุก)” “ตฺรอ็บตุม (มะเขือสุก)”, “พนมซร้วจ (ภูเขายอดแหลม)” “รำพาย” “อ๊อกยุม (นกออกร้อง)” “อันซอฺงซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” “สักวา” “ออกสัด (นกออก)” เป็นต้น (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; โฆสิต ดีสม, 2544)

เพลงเบ็ดเตล็ดใช้บรรเลงในปะรำพิธีหรือหลังเสร็จสิ้นพิธีกรรม มีทำนองรวดเร็ว สนุกสนานและเร้าใจ ใช้สร้างความบันเทิงได้เป็นอย่างดี มีเนื้อหาส่วนใหญ่เกี่ยวกับความรักในหลายแง่มุม ได้แก่ การเกี้ยวพาราสี การอาลัยถึงคนรักที่อยู่ไกลกัน การฝากนาง การต่อสู้แย่งชิงหญิงคนรัก การคร่ำครวญเพราะผิดหวังในความรัก ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมความงามของสตรี การหยอกล้อ เรื่องสองแง่สองง่าม ความร่มรื่นของธรรมชาติ ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิตทั่วไป และการสั่งสอน (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; ภูมิจิต เรืองเดช, 2526; สุดสายป่าน กันตรึมอีสานใต้, 2541) เพลงกลุ่มนี้มีปริมาณมากที่สุดและอาจมีจำนวนเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เพราะในช่วงของการบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ดนักร้องและนักดนตรีสามารถนำเพลงที่แต่งขึ้นใหม่มาบรรเลงได้ เพลงกลุ่มนี้กลายเป็นสิ่งที่สร้างความแตกต่างระหว่างวงกันตรึมโบราณด้วยกัน (พัทธนันท์ โอษฐ์เจษฎา, 2557) และที่สำคัญคือกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาไปเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ เพราะนักร้องและนักดนตรีมีโอกาสบรรเลงเพลงใดๆ ก็ได้ตามความถนัดของวง (สุดสายป่าน กันตรึมอีสานใต้, 2541) ทำนองเพลงเบ็ดเตล็ดมีเป็นจำนวนมาก เช่น “กโน้บติงต็อง (ตั๊กแตนตำข้าว)” “กัจปกาซาปดาน (เด็ดดอกไม้ร้อเพดาน)” “กันจัญเจ๊จ (เขียดตะปาด)” “กันตเรย/กัดตเรย (หญ้าเจ้าชู้)” “ก๊าบเป (ฟันบัตรพลี)” “แกวนอ (แก้วหนอ)” “คเมาแม (แม่คนดำ)” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” “ชเวีย (ชวา)” “ซกาแกว (สาลิกาแก้ว)” “เซียม

(สยาม)” “นอรแกว (นอรแก้ว)” “นอรแกวกลาย” “ปการันเจ๊จ (ดอกลำเจียก)” “ปการิ้กปกาโรย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย)” “ปกัวเลือ็น (ฟ้าร้อง)” “มลุบโดง (ร่มมะพร้าว)” “มงก็วลจอุงได (มงคลผูกข้อมือ)” “รำเปย (รำเพย)” “รำพาย” “เรือ็มมม็วด (รำร่างทรง)” “สักวา” “เสกโซง (นกแก้วฝัน)” “อมตู๊ก (พายเรือ)” “อมตู๊กตู๊จ (พายเรือเล็ก)” “อมตู๊กทม (พายเรือใหญ่)” ทำนองเพลงอาไยหลายทำนอง เช่น “อาไยกลาย” “อาไยก๊ด (อาไยลัด)” “อาไยจัฮ (อาไยแก่)” “อาไยทแม็ย (อาไยใหม่)” “อาไยเวญ (อาไยยาว)” “อายอุง (ไอ้ยอง)” ฯลฯ (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; ภูมิจิต เรืองเดช, 2526; โฆสิต ดีสม, 2544; วิโรจน์ เอี่ยมสุข, 2551)

เป็นที่น่าสังเกตว่าการจัดกลุ่มทำนองเพลงกันตรึมโบราณไม่มีเส้นแบ่งที่เคร่งครัดระหว่างกลุ่ม จึงพบว่ามีเพลงบางทำนองเลื่อนไหลข้ามกลุ่มได้ โดยเฉพาะระหว่างกลุ่มทำนองเพลงแห่และกลุ่มทำนองเพลงเบ็ดเตล็ด ยกเว้นทำนองเพลงครู 3 เพลงที่ยังคงอยู่ในกลุ่มเดิม

การแบ่งกลุ่มเพลงกันตรึมโบราณเป็น 3 กลุ่มดังที่นำเสนอไปข้างต้นเป็นการแบ่งอย่างกว้าง มารยาท อุปมา (2554) ให้ข้อมูลว่าธงชัย สามสีซึ่งเป็นนักดนตรีกันตรึมได้เสนอการจัดกลุ่มเพลงกันตรึมโบราณอย่างละเอียดออกเป็น 5 กลุ่ม โดยมี 3 กลุ่มแรกตรงกับเพลงกันตรึมโบราณ 3 กลุ่มที่ได้นำเสนอไปข้างต้นและมี 2 กลุ่มใหม่เพิ่มเติมเข้ามาคือเพลงบรรเลงในพิธีเข้าทรงและพิธีแต่งงาน ในพิธีเหล่านี้มีการบรรเลงเพลงทำนองต่างๆ ในแต่ละขั้นตอนของพิธีดังนี้

ในพิธีเข้าทรง จากการประมวลข้อมูลที่นักวิชาการหลายคน (สมจิตร พ่วงบุตร, 2527; คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2544; สรวงสุดา สิงขรอาสน์, 2554; สารภี ขาวดี, 2555) ให้ไว้ทำให้ทราบว่ามีการบรรเลงเพลงกันตรึมโบราณทำนองต่างๆ ในแต่ละขั้นตอนของพิธีดังนี้ ก่อนเริ่มพิธี วงกันตรึมจะประกอบพิธีไหว้ครูกันตรึมก่อน ในขั้นตอนนี้มีการบรรเลงเพลง “ซแร็ยซตฺร (สาวรุ่น)” จากนั้นเมื่อร่างทรงไหว้ครูของร่างทรง วงกันตรึมจะบรรเลงเพลง “พเลียง (ฝนตก)” หลังจากมีการประทับทรงแล้ว จะบรรเลงเพลง “บันแซร” เพื่อให้ร่างทรงได้ร่ายรำตามความถนัด เมื่อถึงขั้นตอนที่ร่างทรงต้องถือดาบออกร่ายรำและฟันบัตรพลีเพื่อกำจัดสิ่งชั่วร้ายให้พ้นไป จะบรรเลงเพลง “ก๊าบเป (ฟันบัตรพลี)” ต่อมาในขั้นตอนของการรำปลอบขวัญ จะบรรเลงเพลง “มลุบโดง (ร่มมะพร้าว)” หรือ “อันซอุงซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” ครั้นถึงขั้นตอนสู่ขวัญ ผูกข้อมือ และเสี่ยงทายจะบรรเลงเพลง “มงคลจอุงได (มงคลผูกข้อมือ)” เป็นต้น และจบด้วยเพลง “กั๊จปกาซาปดาน (เด็ดดอกไม้รื้อเพดาน)” เพื่อแสดงว่าเสร็จสิ้นพิธี

รูปที่ 3.2 วงกันตรึมโบราณบรรเลงเพลงในพิธีแต่งงาน (คณะพรชัย, [ม.ป.ป.])

ในพิธีแต่งงาน จากการศึกษาข้อมูลที่นักวิชาการหลายคน (อัจฉรา ภาณุรัตน์, เครือจิต ศรีบุญนาค, และ วิลาสินี ศรีนุเคราะห์, 2537; โฆษิต ดีสม, 2544; มารยาท อุปมา, 2554) ให้ไว้ทำให้ทราบว่ามีการบรรเลงเพลงกันตรึมโบราณในแต่ละขั้นตอนของพิธีแต่งงานดังนี้ หลังจากวงกันตรึมโบราณเดินทางไปถึงบ้านของเจ้าบ่าวแล้ว จะบรรเลงเพลง “ซวายจุมเว้อ็ด (มะม่วงรอบวัด)” “ซแร็ยซตฺร (สาวรุ่น)” หรือ “ซแร็ยปเซิร (หญิงประเสริฐ)” เพื่อไหว้ครูกันตรึม เสร็จแล้วจึงบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ดเพื่อสร้างความบันเทิง หลังตั้งขบวนแห่เจ้าบ่าวเรียบร้อยแล้ว ในระหว่างที่แห่เจ้าบ่าวไปยังบ้านของเจ้าสาว วงกันตรึมจะบรรเลงเพลงแห่ เช่น “อันซองซแนญนบ (วัวแดงเข้าตู้)” “รำพาย” “ตร็อ๊บตุม (มะเขือสุก)” “ออกซัด (นกออก)” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” และ “สักวา” พอขบวนแห่เจ้าบ่าวมาถึงรั้วบ้านเจ้าสาว วงกันตรึมจะบรรเลงเพลงซึ่งมีเนื้อหาขอร้องให้ฝ่ายเจ้าสาวเปิดรั้วเพื่อให้ขบวนเจ้าบ่าวเข้าไปในพื้นที่บ้านและปะรำพิธี ในช่วงที่เจ้าสาวเดินลงมาจากบ้าน จะมีการบรรเลงเพลง “กระตม” เพื่อชื่นชมความงามและความบริสุทธิ์ของเจ้าสาว กล่าวถึงเวลาอันสมควรที่จะเซ่นผีบรรพบุรุษและสู่ขวัญผูกข้อมือบ่าวสาวเพื่อความเป็นสิริมงคล ต่อมาในช่วงที่เจ้าสาวเกี่ยวก้อยเจ้าบ่าวขึ้นไปบนบ้าน จะมีการบรรเลงเพลงที่มีเนื้อหาสั่งสอนผู้หญิง เช่น เพลง “รำเปย (รำเพย)” ที่บนเรือนนั้นมีกลุ่มญาติๆ ของเจ้าสาวนั่งอยู่ ในช่วงที่ญาติผู้ใหญ่ของเจ้าสาวเปิดห่อผ้าและกินหมากพลูที่เจ้าบ่าวจัดมาให้ จะมีการบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ด ต่อมาอาจารย์ประกอบพิธีทำพิธีปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายและสู่ขวัญกลับคืนสู่กายของบ่าวสาว ในขั้นตอนนี้จะมีการบรรเลงเพลง “เฮาปลึง (สู่ขวัญ)” เสร็จจากพิธีสู่ขวัญเป็นขั้นตอนผูกข้อมือซึ่งมีการบรรเลงเพลง “มงคลจอฺงได (มงคลผูกข้อมือ)” “เรือ็มมม็วัด (รำร่างทรง)” หรือ “พเลียง (ฝนตก)” หลังจากเสร็จพิธีที่บ้านของเจ้าสาวแล้ว ต่อมาจะมีการเดินทางไปประกอบพิธีที่บ้านของเจ้าบ่าว ในช่วงเคลื่อนขบวนแห่บ่าวสาวไปบ้านของเจ้าบ่าวจะมีการบรรเลงเพลงแห่ เมื่อถึงบ้านของเจ้าบ่าวแล้วจะมีการจัดขั้นตอนสำคัญคือให้เจ้าสาวอาบน้ำให้พ่อแม่ของเจ้าบ่าว ในขั้นตอนนี้มีการบรรเลงเพลง “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)”

เมื่อต้องออกไปแสดงเพลงกันตรึมโบราณ นักร้องและนักดนตรีแต่งกายแตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย รัตติยา มีเจริญ (2557) อธิบายว่าในยุคแรกๆ นักร้องและนักดนตรีไม่มีแบบแผนการแต่ง

กายที่ตายตัว มักเลือกแต่งกายให้สุภาพและเหมาะสมแก่กาลเทศะ โบราณ จันทร์กลิ่น (*สัมภาษณ์*, 4 พฤษภาคม 2559) ขยายความว่านักร้องและนักดนตรีชายอาจสวมเสื้อเชิ้ตและนุ่งกางเกงสีสุภาพหรือนุ่งโสร่ง แต่ในปัจจุบัน นักวิชาการส่วนหนึ่งให้ข้อมูลว่านักร้องและนักดนตรีมักแต่งกายแบบพื้นบ้าน ผู้ชายนุ่งโสร่งหรือโจงกระเบน มีผ้าขาวม้าคาดเอว สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น และใช้ผ้าสไบพาดไหล่สองข้างโดยปล่อยชายผ้าลงไปด้านหลัง ส่วนผู้หญิงมักนุ่งผ้าถุงไหม สวมเสื้อแขนกระบอก และห่มสไบเฉียง (วิเศษ ชาญประโคน, 2539; นพวรรณ สิริเวชกุล, 2542) การแต่งกายอย่างมีแบบแผนในยุคหลังนี้อาจเป็นสัญญะที่ใช้สร้างความแตกต่างระหว่างการแสดงเพลงกันตรึมโบราณกับเพลงกันตรึมประยุกต์และเป็นการแสดงความมีคุณค่าของเพลงกันตรึมโบราณซึ่งเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น

เมื่อถึงเวลาแสดง สมาชิกวงกันตรึมโบราณจะเข้าไปนั่งบนบ้านของเจ้าภาพหรือบนพื้นใต้ปะรำพิธี โดยมีผู้ชมนั่งชมอยู่ใกล้ๆ ผู้ชมเหล่านี้อาจลุกขึ้นรำตามทำนองที่พึงพอใจ การแสดงเพลงกันตรึมโบราณไม่มีนางรำหรือหางเครื่องรำประกอบเพลง เพราะเน้นที่ความไพเราะของดนตรีและเสียงขับร้อง (สงบ บุญคล้อย, 2521; มงกุฎ แก่นเดียว, 2537) ในยุคที่วงกันตรึมโบราณมีสมาชิกเพิ่มขึ้น นักร้องมีหน้าที่ขับร้องเพียงอย่างเดียว โดยไม่จำเป็นต้องบรรเลงเครื่องดนตรีใดๆ เช่นในอดีต อาจนั่งหรือยืนขับร้องและร่ายรำตามจังหวะเพลงด้วย (มารยาท อุปมา, 2554)

บริบทในการแสดงเพลงกันตรึมโบราณในยุคแรกคือพิธีเข้าทรง เพลงประเภทนี้ทำหน้าที่สื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และช่วยให้พิธีดำเนินไปอย่างราบรื่น ในสมัยต่อมามีการใช้เพลงประเภทนี้บรรเลงประกอบขั้นตอนต่างๆ ในงานมงคล ได้แก่ งานโกนจุก บวชนาค แต่งงาน และขึ้นบ้านใหม่ ผู้เสพของเพลงกันตรึมโบราณในอดีตคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่น แต่ในปัจจุบันเพลงประเภทนี้มีผู้เสพเฉพาะกลุ่มคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยวัยสูงอายุซึ่งเป็นกลุ่มคนที่คุ้ยเคยกับเพลงประเภทนี้มานาน (สิริมา ศรสุวรรณ, 2525; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

3.1.2 เพลงกันตรึมประยุกต์

ราวทศวรรษ 2510 เพลงกันตรึมโบราณซึ่งเคยได้รับความนิยมตลอดมาได้ลดความนิยมลงไป สงบ บุญคล้อย (2529: 203) อธิบายว่าสาเหตุอาจเกิดจากเพลงประเภทนี้มีท่วงทำนองที่ “เชื่องช้าอ้อยอิ่ง” จนไม่อาจตอบสนองต่อความต้องการของสมาชิกรุ่นใหม่ได้ วัยรุ่นเขมรถิ่นไทยในยุคนั้นมีรสนิยมไม่ต่างไปจากวัยรุ่นทั้งหลายในภาคอีสาน อุบล นกดารา (2538) ให้ข้อมูลว่าวัยรุ่นในภาคอีสานในยุคนั้นได้หันเหจากการเสพเพลงพื้นบ้านไปนิยมวงดนตรีลูกทุ่งซึ่งเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบใหม่ที่สร้างความสนุกสนานและเร้าใจได้มากกว่า บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2549) กล่าวถึงผลกระทบที่เกิดจากการเปลี่ยนรสนิยมของผู้เสพว่า วงกันตรึมโบราณก็เช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ต้องปรับตัวหลายด้านไปตามอิทธิพลของวงดนตรีลูกทุ่ง

ความพยายามปรับเพลงกันตรึมโบราณไปตามอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งมีมาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 โฆสิต ดีสม (2544) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า โบราณ จันทร์กลิ่น นักร้องเพลงกันตรึมบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์พยายามดัดแปลงเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 แต่ไม่ประสบความสำเร็จ แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีนักร้องกันตรึมกลุ่มอื่นที่พยายามดัดแปลงเพลงกันตรึมโบราณให้มีความทันสมัย จนเกิดเป็นเพลงกันตรึมแนวใหม่ที่เรียกว่า “กันตรึมร็อค” หรือ “เพลงกันตรึมประยุกต์” มงกุฎ แก่นเดียว (2537) ให้ข้อมูลว่าเพลงกันตรึมแนวใหม่นี้เริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา เนื่องจากมีปัจจัยส่งเสริมหลายด้าน ได้แก่ การส่งเสริมของสถาบันการศึกษาในท้องถิ่นซึ่งต้องการประยุกต์เพลงกันตรึมโบราณเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวระดับจังหวัด แต่ปัจจัยนี้ทำให้เกิดการดัดแปลงเพลงกันตรึมโบราณไม่มากเมื่อเทียบปัจจัยที่เหลือซึ่งมีเรื่องของผลประโยชน์ทางธุรกิจและความอยู่รอดเข้ามาเกี่ยวข้อง ปัจจัยที่ว่านี้คือการใช้รายการวิทยุเป็นช่องทางเผยแพร่เพลงกันตรึม การเข้ามาของเทคโนโลยีเครื่องขยายเสียง และการเกิดธุรกิจค่ายเพลงหลายค่ายผลิตเพลงพื้นเมืองออกจำหน่าย รวมถึงปัจจัยสำคัญอีกด้านหนึ่งที่บุรณี สุนทรชัย, (2530) ให้ข้อมูลเพิ่มเติมคือการเกิดขึ้นของร้านอาหารกลางคืนซึ่งได้จ้างวงกันตรึมประยุกต์มาทำหน้าที่ดึงดูดลูกค้าเข้าร้านและกลายเป็นพื้นที่แสดงสดของนักร้อง นักดนตรี และหางเครื่องเพื่อหารายได้เลี้ยงชีพ ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาเกือบ 4 ทศวรรษ เพลงกันตรึมประยุกต์มีมีลักษณะสำคัญดังนี้

ในช่วงแรกๆ ของการแสดงเพลงกันตรึมประยุกต์ นักร้องกับนักดนตรียังคงเป็นผู้ชาย การเปลี่ยนแปลงในเรื่องเพศของนักร้องเริ่มเกิดขึ้นราวกลางทศวรรษ 2520 ในช่วงเวลานี้เริ่มมีการจับคู่นักร้องชายหญิงตามอิทธิพลของวงดนตรีลูกทุ่งที่กำลังโด่งดังอยู่ทั่วประเทศในขณะนั้น หรืออาจมองในมุมหนึ่งว่าเป็นอิทธิพลของเพลงพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยรูปแบบเดิมประเภทเพลงอาไยและเพลงจเรียงบเรินซึ่งเป็นการแสดงที่มีการจับคู่นักร้องชายหญิงเป็นปรกติอยู่แล้ว คู่นักร้องชายหญิงที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นคือดาร์กี้และสมหวัง ดาร์กี้เป็นนักร้องที่มีน้ำเสียงไพเราะและมีปฏิภาณไหวพริบในเรื่องการร้องเพลงเกี้ยวพาราสีออกสองแง่สองง่าม ส่วนสมหวังคือนักร้องหญิงที่มีน้ำเสียงไพเราะ มีจุดเด่นที่รูปลักษณ์สวยงาม รูปร่างเย้ายวนใจ การแต่งกายด้วยเสื้อผ้าสั้นๆ และการเต้นรำที่ยั่วยวนดึงดูดใจ จึงเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมยุคนั้น (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537)

รูปที่ 3.3 ดาร์กี้ (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, [ม.ป.ป.]) และ สมหวัง (สมหวัง และ ประดู่ทอง, [ม.ป.ป.])

จากนั้นราวต้นทศวรรษ 2530 ได้เกิดคู่นักร้องชายหญิงคู่อื่นๆ อีกหลายคู่ เช่น สมานชัยและดาวอร ส่องแสงและรุ่งชัย และเกิดนักร้องหญิงเดี่ยวตามมา เช่น น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ ส่งผลให้ประเภทของนักร้องเพลงกันตรึมประยุกต์มีความหลากหลายทั้งแบบนักร้องชายเดี่ยว คู่ชายหญิง และหญิงเดี่ยว ต่างจากในอดีตที่ไม่เคยมีนักร้องกันตรึมหญิงเดี่ยวเกิดขึ้นเลย การเกิดนักร้องหญิงในยุคนี้ โดยเฉพาะนักร้องหญิงเดี่ยว มีนัยสำคัญคือผู้หญิงได้มีโอกาสและช่องทางนำเสนอมุมมอง ความคิดเห็น และอารมณ์ความรู้สึกของตนเองซึ่งอาจเป็นสิ่งที่แตกต่างไปจากมุมมองของผู้ชาย

เพลงกันตรึมประยุกต์ที่เกิดใหม่ได้รับการปรับเปลี่ยนทั้งทำนองและคำร้อง ในช่วงครึ่งแรกของทศวรรษ 2520 มีการประยุกต์เฉพาะทำนองเพลงเท่านั้นและยังคงคำร้องเดิมไว้ ทำนองเพลงกันตรึมโบราณที่นำมาประยุกต์มักเป็นทำนองเพลงเบ็ดเตล็ด เพราะมีจังหวะสนุกสนานกว่าทำนองเพลงครูและเพลงแห่ ต่อมาเมื่อผู้ฟังเริ่มรู้สึกเบื่อคำร้องเดิมและนักร้องต้องการแต่งคำร้องใหม่ให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย จึงมีการปรับเปลี่ยนทั้งทำนองและคำร้อง (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2544; โฆษิต ดีสม, 2544)

ทำนองเพลงใหม่ที่เกิดขึ้นเกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านร่วมกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่น พิชชาณัฐ ตู้จินดา (2558: ออนไลน์) กล่าวว่าเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงกันตรึมโบราณอย่างกลองกันตรึมและซอกันตรึมได้รับการพัฒนาจนสามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลได้ กลองกันตรึมได้รับการพัฒนาโดยใช้เทคโนโลยีเร่งเสียงแบบกลองสแนร์หรือกลองทอมบ้าของตะวันตก ซึ่งช่วยเพิ่มความคงทนและเพิ่มระดับความตึงให้แก่หนังหน้ากลอง ด้านซอกันตรึมก็ได้รับการดัดแปลงจนกลายเป็นซอไฟฟ้า ในบรรดาเครื่องดนตรีพื้นบ้านมีเพียงปี่อ้อที่ไม่มีการนำมาร่วมบรรเลงในวงกันตรึมประยุกต์เพราะเครื่องดนตรีชนิดนี้ฝึกยากและไม่สามารถปรับระดับเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกได้ บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2549) อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีในวงกันตรึมประยุกต์ต่อไปว่า สำหรับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่นที่นำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชนกลุ่มอื่น เช่น พิณหรือพิณไฟฟ้าของชาวลาวอีสาน หรือเครื่องดนตรีสากลของตะวันตก

เช่น กลองชุด กลองทอมบ้า อิเล็กโทน กีตาร์ กีตาร์เบสไฟฟ้า นอกจากนี้ยังมีการยืมทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้แต่งเนื้อร้องภาษาเขมรถิ่นไทยอีกด้วย รายชื่อทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์ในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ที่ภูมิจิต เรืองเดช (2526) บันทึกไว้ ได้แก่ “กดามโปงประยุกต์ (ปูไข่ไก่หลงประยุกต์)” “ดิสโก้กันตรึม” “เต้ยขแมรประยุกต์ (เต้ยเขมรประยุกต์)” “ปกาปลื๊ดกรอปุมรี้กประยุกต์ (บัวตูมบัวบานประยุกต์)” “ลล็วดพลึงประยุกต์ (ดับไฟประยุกต์)” “ลำกันตรึม” “ลำเพลินกันตรึม” “สัญญาประยุกต์” และ “อินเดียประยุกต์” รายชื่อของทำนองเพลงเหล่านี้ชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานทำนองเพลงจากหลายวัฒนธรรมระหว่างทำนองเพลงกันตรึมของกลุ่มเขมรถิ่นไทยกับทำนองเพลงลูกทุ่ง ดิสโก้ และทำนองเพลงแขกที่รับมาจากภาคกลาง รวมถึงกับทำนองเพลงเต้ยและหมอลำของภาคอีสาน

ทำนองเพลงต่างวัฒนธรรม โดยเฉพาะทำนองเพลงลูกทุ่ง มิเพียงแต่ส่งอิทธิพลต่อการเกิดเพลงกันตรึมประยุกต์เท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมประยุกต์อีกด้วย ทำให้เกิดการเปลี่ยนรูปแบบคำประพันธ์จากรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรมาเป็นรูปแบบคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย ส่วนคำร้องยังคงแต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก แต่มีความแตกต่างไปจากเดิมคือมีการปนหรือสลับกับภาษาอื่นด้วย โดยเฉพาะภาษาไทยและลาวอีสาน คำร้องเหล่านี้มีทั้งส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมดและส่วนที่แต่งเสริมคำร้องเก่า เนื้อหาโดยมากยังคงเป็นเรื่องความรักในแง่มุมต่างๆ นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ อีกด้วย เช่น วิถีชีวิต ค่านิยม และรสนิยมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบัน เป็นที่น่าสังเกตว่าการประยุกต์เพลงกันตรึมมิได้เกิดกับกลุ่มเพลงที่ผลิตเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเกิดกับเพลงที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีกรรมอีกด้วย เช่น เพลงประกอบพิธีแต่งและพิธีบวช เป็นต้น (สงบ บุญคล้อย, 2529, 2537; มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2544; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

ในการแสดงกันตรึมประยุกต์ นอกจากจะมีนักร้องและนักดนตรีเช่นการแสดงเพลงกันตรึมโบราณแล้ว ยังมีบุคลากรชุดใหม่คือหางเครื่องหรือแดนเซอร์ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้อีกด้วย บุคลากรเหล่านี้มักแต่งกายตามอย่างสมาชิกในวงดนตรีลูกทุ่งหรือแต่งกายตามสมัยนิยม เพื่อให้ดูทันสมัย สวยงาม แปลกตา และดึงดูดใจผู้ชม ยกตัวอย่าง นักร้องชายและนักดนตรีสวมเสื้อแขนยาวผูกเนคไท นุ่งกางเกงขายาว คาดเข็มขัด สวมถุงเท้าและรองเท้าหนัง นักร้องหญิงสวมเสื้อตามสมัยนิยม นุ่งกระโปรงสั้นยาวเหนือเข่า คาดเข็มขัด และสวมรองเท้าส้นสูง ส่วนหางเครื่องนิยมสวมเสื้อรัดรูปและแต่งกายในส่วนที่เหลือเหมือนกับนักร้องหญิง เมื่อขึ้นแสดง ทุกคนจะปรากฏตัวบนเวทียกสูงระดับสายตาซึ่งมีความทันสมัยด้านแสง สี และเสียงเหมือนอย่างเวทีของวงดนตรีลูกทุ่ง เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชมที่รอชมและรอร่ายรำอยู่ด้านล่างของเวที (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; วิเศษ ชาญประโคน, 2539; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2544; กันตรึม: จากเพลงพื้นบ้านอีสานใต้สู่กันตรึมร็อค, 2545)

รูปที่ 3.4 ร็อคคงคยและเวทีแสดงเพลงกันตรึมประยุกต์กลางแจ้ง (พงษ์ ชำเบง, 2559: [ออนไลน์])

ในการแสดงแต่ละครั้ง รัตติยา มีเจริญ (2557) ให้ข้อมูลที่น่าสนใจว่านอกจากนักร้องจะขับร้องเพลงกันตรึมประยุกต์แล้ว ยังอาจต้องขับร้องเพลงประเภทอื่นซึ่งกำลังเป็นที่นิยมทั่วประเทศในขณะนั้นด้วย เช่น เพลงไทยสากล ลูกทุ่ง และหมอลำตามที่ผู้ชมข้างเวทีเรียกร้องเข้ามา ข้อมูลนี้สอดคล้องกับคำพูดของน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ซึ่งกล่าวไว้ว่า “พอพี่น้องมาติดต่อ บางคนก็บอกว่าขอให้แสดงแบบม่วนๆ หน่อยนะ มีหมอลำซิ่ง มีสตริงนิดหน่อย เราจะบอกว่าไปไม่ได้หรอก เพราะดิฉันไม่ได้รับแนวนี้ ก็ตอบอย่างนี้ไม่ได้ เราก็ต้องตอบว่าชอบอย่างไร เราจะจัดให้...สรุปคือต้องเล่นให้เป็นหมดทุกอย่าง...” (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กาญจน ละอองศรี, 2557: 571) นอกจากนี้ รัตติยา มีเจริญ (2557) ยังให้ข้อมูลต่อไปว่าในบางครั้งนักร้องอาจปรับลดหรือเพิ่มจำนวนของเพลงกันตรึมประยุกต์และเพลงประเภทอื่นๆ ของไทยให้สอดคล้องกับพื้นเพของผู้เสพแต่ละถิ่นว่ามีสัดส่วนของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่อกลุ่มชาติพันธุ์อื่นประมาณเท่าไร

เพลงกันตรึมประยุกต์เป็นเพลงที่เปลี่ยนบทบาทจากเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมมาเป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง (บุษกร สำโรงทอง และคณะ, 2549) เพลงประเภทนี้นิยมแสดงในงานมงคล เช่น งานบวช แต่งงาน ขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ งานสำคัญทางพุทธศาสนา เช่น บุญผ้าป่า บุญกฐิน ฯลฯ เทศกาลประจำปี เช่น งานปีใหม่ สงกรานต์ ลอยกระทง ฯลฯ งานฉลอง เช่น ฉลองวันเกิด สำเร็จการศึกษา เลื่อนตำแหน่ง ฯลฯ งานเลี้ยง เช่น งานเลี้ยงในโอกาสเกษียณอายุราชการ ฯลฯ รวมถึงงานอวมงคล เช่น งานศพ งานบรรจุอัฐิ (ภูมิจิต เรืองเดช, 2526; บุรณี สุนทรชัย, 2530; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

เพลงกันตรึมประยุกต์เกิดขึ้นมาเพื่อตอบสนองต่อกลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ในทศวรรษ 2520 จึงมีกลุ่มผู้เสพหลักเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยกลุ่มวัยรุ่นและวัยผู้ใหญ่ที่อาศัยอยู่ในเขตอีสานตอนใต้ และมีกลุ่มผู้เสพรองที่เพิ่มเติมเข้ามาคือกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ในประเทศไทย การขยายกลุ่มผู้เสพกว้างขึ้นส่งผลต่อการนำภาษาอื่นมาใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ด้วย นอกเหนือไปจากภาษาเดิมที่ใช้อยู่เป็นปรกติคือภาษาเขมรถิ่นไทย ทั้งนี้ก็เพื่อเพิ่มอรรถรสในการเสพแก่ชนต่างกลุ่มชาติพันธุ์และเพื่อประโยชน์ในเชิงธุรกิจ (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

3.2 เพลงกันตรึมที่ผลิตในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์

เพลงกันตรึมในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์เป็นสินค้าที่ผลิตขึ้นเพื่อจำหน่ายเป็นธุรกิจ ธุรกิจเพลงกันตรึมเริ่มต้นโดยค่ายเพลงในอีสานตอนใต้ประมาณกลางทศวรรษ 2510 ตามหลักฐานในบทความของสุกัญญา ภัทราชัย (2526) เรื่อง “ตาโบ: นักเจรียงเสียงดีของบ้านดงมัน” ซึ่งกล่าวว่า นายโบราณ จันทร์กลิ่นออกเทปชุดแรกราวปี พ.ศ. 2515 กับร้านกรุงศรีวิทยุในจังหวัดสุรินทร์ ธุรกิจนี้มีการดำเนินกิจการต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โฆสิต ดีสม (*สัมภาษณ์*, 3 กรกฎาคม 2553) ให้สัมภาษณ์ว่า นอกจากร้านกรุงศรีวิทยุแล้ว ประมาณปี พ.ศ. 2520 ยังมีค่ายเพลงขนาดเล็กของคณะก้องสุรินทร์ผลิตผลงานเพลงของคณะออกมาวางจำหน่ายในงานแสดงช้างประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ จุดเปลี่ยนสำคัญของวงการเพลงกันตรึมเกิดขึ้นราวๆ ปี พ.ศ. 2522 เมื่อเสกสรร แสนภูมิ นักจัดรายการวิทยุในจังหวัดสุรินทร์ได้ไปชมการแสดงกันตรึมสดแล้วอัดเสียงไว้ จากนั้นจึงนำทำนองเพลงกันตรึมมาแต่งเป็นเพลง “สาวกันตรึม” โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยเป็นหลักและให้นักร้องสาวชาวลาวอีสานชื่อสดศรี พรหมเสกสรรเป็นผู้ขับร้อง หลังจากออกอากาศผ่านรายการวิทยุที่เสกสรรเป็นผู้ดำเนินรายการ ปรากฏว่ามีผู้ฟังชื่นชอบเพลงนี้เป็นจำนวนมาก ผลตอบรับดังกล่าวกระตุ้นให้เสกสรรผลิตเพลงกันตรึมออกมาจำหน่ายในปีเดียวกัน ต่อมาเขาได้สร้างห้องอัดเป็นของตนเองชื่อ “เสกสรรซาวด์” เพื่อผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่ายในรูปเทปคาสเซ็ท ธุรกิจของเสกสรรมีรายการวิทยุเป็นช่องทางโฆษณาเพลงกันตรึมให้เป็นที่รู้จักของผู้ฟัง นอกจากนี้ เสกสรรยังอ้างอีกด้วยว่า ตนเองเป็นคนแรกที่นำเครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ มาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เป็นคนแรกที่จับคู่นักร้องชายหญิง เช่น ดาร์กี้กับสมหวัง และยังเป็นคนแรกที่เพิ่มหางเครื่องเข้ามาในวงกันตรึม เพื่อทำให้เพลงกันตรึมเป็นที่นิยมจนติดตลาด แต่หลังจากปี พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นปีที่เสกสรรได้รับเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรของจังหวัดสุรินทร์ เขาได้ขายลิขสิทธิ์เพลงทั้งหมดให้แก่นายไพโรจน์ โสนาพูน เจ้าของค่ายเพลงไพโรจน์ซาวด์ (เสกสรร แสนภูมิ, *สัมภาษณ์*, 19 เมษายน 2556) ไพโรจน์ตั้งค่ายเพลงของตนเองราวต้นทศวรรษ 2530 และดำเนินกิจการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน (ไพโรจน์ โสนาพูน, *สัมภาษณ์*, 27 ธันวาคม 2555) ค่ายเพลงของไพโรจน์เป็นค่ายใหญ่ซึ่งผลิตเพลงกันตรึมออกมามากที่สุดในอีสานตอนใต้และใช้รายการวิทยุเป็นช่องทางหนึ่งในการโฆษณาเพลง

นอกจากค่ายของไพโรจน์แล้ว จากการศึกษารายละเอียดบนปกเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ที่ใช้ในการวิจัยยังพบค่ายเพลงขนาดเล็กและขนาดใหญ่อีกกว่า 30 ค่ายที่ผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่าย หากแบ่งตามพื้นที่จะพบว่าเป็นค่ายเพลงในจังหวัดสุรินทร์เป็นจำนวนมาก ได้แก่ (1.) ชาญออดิโอ (2.) โซน่าเรคคอร์ท (3.) เทคนิคซาวด์ (4.) โปรมิวสิค (5.) เพชรเกษมเอ็นเตอร์เทนเม้นท์ (6.) มุมทองซาวด์ (7.) เมืองช้างสตูดิโอ (8.) ศ. อุไรโปรโมชั่น (9.) สุรินทร์ออดิโอ และ (10.) เอ็น.จี.น้ำผึ้งกรุ๊ป ส่วนค่ายเพลงในจังหวัดบุรีรัมย์พบ 1 ค่ายคือ ส. โปรโมชั่น นอกจากนี้ยังพบค่ายเพลงที่ไม่สามารถระบุที่ตั้งได้

แต่คาดว่าน่าจะอยู่ในพื้นที่อีสานตอนใต้ตามนักร้องกันตรึม ได้แก่ (1.) คนชนบทสตูดิโอ (2.) จีอาร์เอส (3.) ชวนมิวสิค (4.) ซ่อมทองบันเทิงไทย (5.) เทพณรงค์โปรโมชั่น (6.) บีเอ็มสตูดิโอ (7.) บองปะโอนเร็คคอร์ด (8.) พีดีซาวด์ (9.) พีพีโปรโมชั่น (10.) ลุงยังสตูดิโอ (11.) ศรีสง่าครีเอทีฟ (12.) สามทีอาร์แอนด์พีกรุ๊ฟ (13.) ห้างเทปศรีทองแอดเวอร์ไทม์ (14.) เอ็มโอโปรโมชั่น (15.) โอห์ม ออดิโอ และ (16.) ไฮเอ็นด์เร็คคอร์ด ค่ายเพลงเหล่านี้ผลิตผลงานเพลงออกมาไม่มาก ส่วนใหญ่ไม่ประกอบกิจการต่อ เนื่องจากการไม่ประสบความสำเร็จทางด้านยอดจำหน่าย การประสบปัญหาผลงานถูกละเมิดลิขสิทธิ์ หรือการจำหน่ายลิขสิทธิ์เพลงให้แก่ค่ายเพลงอื่นในอีสานตอนใต้ไปแล้ว นอกจากค่ายเพลงในอีสานตอนใต้แล้ว ยังมีค่ายเพลงอื่นๆ ในกรุงเทพฯ ที่ผลิตและจำหน่ายเพลงกันตรึมด้วย ได้แก่ (1.) บริษัท รถไฟดนตรี (1995) จำกัด (2.) บริษัท กรุงไทยออดิโอ จำกัด (3.) บริษัท พีจีเอ็มเร็คคอร์ด จำกัด (4.) บริษัท ดีเจวิชั่น (5.) บริษัท เอส.เค.โปรโมชั่น จำกัด และ (6.) แตงโมมิวสิค การเกิดค่ายเพลงขึ้นมาเป็นจำนวนมากเช่นนี้ โดยเฉพาะกรณีที่ค่ายเพลงในกรุงเทพฯ ต้องการผลิตเพลงกันตรึมเพื่อจัดจำหน่ายชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมเพลงประเภทนี้สร้างมูลค่าให้แก่เจ้าของธุรกิจได้ไม่น้อย

เพลงกันตรึมที่ได้รับการผลิตเพื่อจัดจำหน่ายในเชิงธุรกิจมีทั้งเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ เพลงเหล่านี้ผลิตลงวัสดุในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ จากหลักฐานที่อ้างไปแล้วข้างต้นทำให้สันนิษฐานได้ว่าการผลิตเพลงกันตรึมในรูปเทปคาสเซ็ทน่าจะมีมาตั้งแต่กลางทศวรรษ 2510 แต่หลักฐานเชิงประจักษ์ที่หลงเหลืออยู่มาจนปัจจุบันตามที่ผู้วิจัยรวบรวมได้นั้นบ่งชี้ว่าการผลิตเพลงประเภทนี้ในรูปเทปคาสเซ็ทมีมาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 แล้ว และการเปลี่ยนวัสดุบันทึกเพลงกันตรึมจากเทปคาสเซ็ทมาอยู่ในรูปแผ่นดิสก์ได้เริ่มต้นราวปี พ.ศ. 2540 เพลงกันตรึมโบราณและประยุกต์ส่วนใหญ่บรรจุอยู่ในอัลบั้มที่สื่อสารอย่างชัดเจนว่าเป็นอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณหรืออัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์เพื่อการตอบสนองต่อผู้เสพเพลงแต่ละประเภทนี้เหล่านี้ได้ตรงกลุ่ม แต่มีบ้างบางส่วนที่บรรจุเพลงทั้ง 2 ประเภทรวมอยู่ในอัลบั้มเดียวกัน เพลงกลุ่มหลังนี้มีน้อยเมื่อเทียบกับเพลงกลุ่มแรกที่กล่าวไป เมื่อพิจารณาการผลิตเพลงกันตรึโดยแบ่งช่วงกว้างๆ ออกเป็นทศวรรษจะพบจำนวนในการผลิตเพลงกันตรึมแต่ละประเภทดังต่อไปนี้

ทศวรรษ	จำนวนชุดทั้งหมด	จำนวนอัลบั้ม		
		เพลงกันตรึมโบราณ	เพลงกันตรึมประยุกต์	เพลงกันตรึมโบราณกับประยุกต์ในชุดเดียวกัน
2520 (2522-9)	4	1	3	-
2530 (2530-9)	32	5	26	1

2540 (2540-9)	149	22	120	7
2550 (2550-4)	65	-	64	1
รวม	250	28	213	9

ตารางที่ 3.3 การผลิตเพลงกันตรึมในแต่ละทศวรรษ

จากตารางข้างต้นพบว่าเพลงกันตรึมที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงธุรกิจมีมาแล้วเกือบ 4 ทศวรรษนับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 จนถึงประมาณกลางทศวรรษ 2550 การผลิตเพลงประเภทนี้มีแนวโน้มเพิ่มขึ้น แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีความนิยมเสพเพลงกันตรึมเพิ่มขึ้น และเมื่อเปรียบเทียบการผลิตเพลงกันตรึมโบราณกับเพลงกันตรึมประยุกต์จะพบว่า การผลิตเพลงกันตรึมประยุกต์มีปริมาณชุดมากกว่าเพลงกันตรึมโบราณประมาณ 7 เท่า แสดงให้เห็นถึงความนิยมในเพลงกันตรึมประยุกต์ที่มีมากกว่าความนิยมเพลงกันตรึมโบราณ

สาเหตุที่การผลิตเพลงกันตรึมมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอาจเกิดจากปัจจัยเรื่องความสำเร็จของนักร้องกันตรึมประยุกต์ยอดนิยมอย่างดาร์กี้ กันตรึมร็อคและร็อคคงคย ซึ่งเป็นกลายต้นแบบให้นักร้องกันตรึมรุ่นต่อมาได้ยึดถือเป็นแบบอย่าง ดาร์กี้ กันตรึมร็อคเริ่มออกอัลบั้มมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2526 มาประสบความสำเร็จสูงสุดกับชุด “เปิดกรุอีสานใต้” ซึ่งผลิตประมาณปี พ.ศ. 2530-2531 สะอาด โยธาพล (2537) กล่าวไว้ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ว่าอัลบั้มชุดนี้จำหน่ายได้มากกว่า 500,000 ตลับทั่วประเทศ ความโด่งดังของดาร์กี้ทำให้เขามีโอกาสได้ออกเทปกับค่ายเพลงต่างถิ่น ได้แสดงภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ และไปแสดงกันตรึมในต่างประเทศทั้งในประเทศอาเซียนและญี่ปุ่น ส่วนร็อคคงคยนั้นประสบความสำเร็จในเวลาต่อมานับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 จนถึงปัจจุบัน หนังสือพิมพ์*สยามธุรกิจ* ฉบับประจำวันที่ 28 กันยายนถึง 1 ตุลาคม 2556 ให้ข้อมูลว่าในช่วงที่ร็อคคงคยมีชื่อเสียงโด่งดังสูงสุดเขาสามารถทำยอดจำหน่ายอัลบั้มได้เกือบ 1,000,000 แผ่น (“ไพโรจน์ซาวด์” ธุรกิจสร้างชีวิตด้วยเสียงเพลง, 2556: ออนไลน์) หลังจากออกอัลบั้มยอดนิยมที่จำหน่ายไปทั่วประเทศ ร็อคคงคยก็ผลิตผลงานเพลงอีกหลายชุดออกมา ทั้งกับค่ายเพลงในอีสานตอนใต้และในกรุงเทพฯ ความสำเร็จของนักร้องเหล่านี้กระตุ้นให้ค่ายเพลงปั้นนักร้องกันตรึมประยุกต์มากขึ้น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยผู้ที่ต้องการเป็นนักร้องก็พยายามดิ้นรนหาทางผลิตเพลงออกมา เป็นเหตุให้เพลงกันตรึมได้รับการผลิตออกมามากขึ้นเรื่อยๆ โดยค่ายเพลงหลายค่ายนับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน นายฉลวย เก็บรัมย์หรือเรียกชื่อในวงการกันตรึมว่า “พรชัย” คือตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการดิ้นรนของนักร้องหลังการประสบความสำเร็จของดาร์กี้ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 อุไร พลเยี่ยม (2537: 35-36) ไปสัมภาษณ์พรชัยและได้รับคำตอบว่า “*ประมาณปี 33 ผมไปติดต่อกับห้างอัดเสียงศรีทอง เขา*

บอกว่าที่นี่ไม่มีเงินให้นะ คุณจะได้เฉพาะชื่อเสียง เราก็โอเค ชุดแรกผมไม่ได้สักบาทเดียว ... [ถาม] ***อยากดังหรือเปล่า*** *[ตอบ] ก็เป็นธรรมดา แต่สำหรับผมคิดว่าคงไม่ต้องดังติดตลาดเหมือนกับดาร์กี้เขาหรอก เอาแค่เรามีเงินมาสร้างบ้านเสร็จก็พอใจแล้ว"*

ส่วนสาเหตุที่มีความนิยมผลิตเพลงกันตรึมประยุกต์มากกว่าเพลงกันตรึมโบราณเกิดจากเหตุผลในเชิงธุรกิจ ไพโรจน์ โสนาพูน (*สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) ให้สัมภาษณ์ว่าแม้เพลงกันตรึมโบราณจะจำหน่ายได้เรื่อยๆ แต่นานๆ ครั้งจึงจะจำหน่ายได้สักชุด *"เปรียบเหมือนน้ำที่ค่อยๆ หยดติ๋งๆ"* การผลิตเพลงประเภทนี้จึงให้ผลลัพธ์ไม่คุ้มค่ากับการลงทุน เพราะต้องใช้เวลานานกว่าจะจำหน่ายได้คืนทุน และ *"บางชุดเราทำเพื่ออนุรักษ์ อนุรักษ์จริงๆ อนุรักษ์ขึ้นหิ้งเลย ทำแล้วขาดทุน (หัวเราะ)"* ต่างจากเพลงกันตรึมประยุกต์ที่สามารถจำหน่ายคืนทุนได้ในเวลาอันรวดเร็ว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุผลว่าเมื่อจำหน่ายเพลงกันตรึมโบราณบางชุดหมดไปแล้ว จึงไม่มีการผลิตซ้ำเพื่อนำมาจำหน่ายต่อ ตัวอย่างที่มีหลักฐานยืนยันได้ชัดเจนคือเพลงกันตรึมโบราณของคณะก้องสุรินทร์ คณะนี้ถือเป็นวงกันตรึมโบราณที่มีชื่อเสียงในระดับแถวหน้าของวงการกันตรึม บทความของมงกุฎ แก่นเดียว (2537) ซึ่งเผยแพร่ในปี พ.ศ. 2537 ระบุไว้ว่านับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 ซึ่งเป็นปีที่คณะก้องสุรินทร์ตั้งวงมาจนถึงปีที่มงกุฎเขียนบทความบทนี้ คณะก้องสุรินทร์เคยผลิตเพลงในรูปเทปคาสเซ็ทมาแล้ว 10 ชุด แต่จากการสำรวจ ผู้วิจัยพบว่ามีผลงานของคณะก้องสุรินทร์ที่เหลือมาถึงปี พ.ศ. 2554 เพียง 6 ชุด นอกจากนี้ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณของคณะก้องสุรินทร์ซึ่งโฆษณาว่า "กันตรึมโบราณคณะก้องสุรินทร์ ชนะเลิศประกวดมโหรีพื้นบ้าน 3 ปี 43-45 งานฉลองสืบศรัทธาพระยาสุรินทร์ภักดีศรีณรงค์จางวาง เทศบาลเมืองสุรินทร์จัดประกวด" อาจใช้เป็นหลักฐานที่บ่งบอกว่าเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่จำหน่ายได้ยาก จึงจำเป็นต้องโฆษณาด้วยวิธีอ้างรางวัลจากการแข่งขันที่ได้รับและชื่อหน่วยงานที่จัดประกวด เพื่อชี้ให้ผู้ชมเห็นคุณค่าและกระตุ้นการตัดสินใจเลือกซื้อ กรณีนี้แตกต่างจากเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ไม่ต้องใช้การโฆษณาในลักษณะนี้

เพลงกันตรึมที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงพาณิชย์ทั้งประเภทเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์มีลักษณะทั่วไปดังต่อไปนี้

เพลงกันตรึมโบราณซึ่งพบจำนวน 28 ชุดเป็นเพลงที่ผลิตมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงทศวรรษ 2540 ส่วนใหญ่ผลิตในรูปแผ่นดิสก์มากกว่าเทปคาสเซ็ท เพลงประเภทนี้แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ดังนี้ กลุ่มแรกเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรม มีจำนวน 12 ชุด ประกอบด้วยเพลงบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู เข้าทรง แต่งงาน และบวชนาค กลุ่มต่อมาเป็นเพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งมีจำนวน 16 ชุด เพลงประเภทนี้แม้ประกอบด้วยกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ดมากกว่าเพลงประกอบพิธีกรรม แต่มีจุดเด่นที่เพลงประกอบพิธีกรรม เพราะเพลงเบ็ดเตล็ดมีลักษณะคล้ายเพลงกันตรึมประยุกต์ ยกเว้นเรื่องทำนองเพลง ในขณะที่เพลงประกอบพิธีกรรมแสดงการผูกติดอยู่กับพิธีกรรมตามบทบาทหน้าที่เดิมของเพลง

กันตรึมโบราณ เพลงกลุ่มนี้แสดงความเป็นกันตรึมโบราณออกมาอย่างชัดเจนนับตั้งแต่ปกอัลบั้ม ดังแสดงให้เห็นจากตัวอย่างต่อไปนี้

รูปที่ 3.5 ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณบรรเลงประกอบพิธีแต่งงาน (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549)

อัลบั้มตัวอย่างข้างต้นมาจากชุด *ประกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* ของขวัญชัย รุ่งเรือง (2546) มีการแสดงความเป็นกันตรึมโบราณผ่านสิ่งต่างๆ ได้แก่ หมายเลข (1) เป็นรูปและชื่อของนักร้องคือขวัญชัย รุ่งเรืองซึ่งแต่งกายด้วยเสื้อผ้าไหมสีเขียว มีผ้าข้าวม้าพาดไหล่ซ้าย บ่งบอกความเป็นพื้นบ้าน หมายเลข (2) เป็นรายชื่อของทำนองเพลงกันตรึมโบราณจำนวน 10 ทำนอง เรียงตามหมายเลข 1-10 ตามทีปรากฏบนปกอัลบั้ม ได้แก่ “ซแร็ยซตฺร (หญิงประเสริฐ)” “รำพาย” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” “อันซองซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” “ตรัดกันตรึม (ตรุษกันตรึม)” “มงก็วลจอฺงได (มงคลผูกข้อมือ)” “ออกซัด (นกออก)” “กัดตเรย (หญ้าเจ้าชู้)” “กจัญเจ๊จ (เขียดตะปาด)” และ “คเมาแม (แม่คนดำ)” รายชื่อเหล่านี้เน้นย้ำความเป็นเพลงกันตรึมโบราณซึ่งให้ความสำคัญแก่ทำนองเพลง หมายเลข (3) เป็นภาพของอาจารย์ประกอบพิธีและบ่าวสาวในขั้นตอนผูกข้อมือซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญของพิธีแต่งงาน สื่อให้เห็นถึงบริบทของการบรรเลงเพลงชุดนี้คือพิธีแต่งงาน หมายเลข (4) เป็นภาพและชื่อของนักดนตรีสูงวัยที่ทำหน้าที่สีซอคือนายเปรย บุญช่วยซึ่งสวมเสื้อสีขาว พร้อมกับมีการโฆษณาด้วยรางวัลที่นักดนตรีคนนี้ได้รับ ดังว่า “ศิลปินดีเด่นระดับจังหวัดปี 2544” หมายเลข (5) เป็นภาพและชื่อของนักดนตรีสูงวัยที่ทำหน้าที่เป่าปี่อ้อคือนายดัด สังข์

ขาวหรือชื่อในวงการกันตรึมคือดรรชนี ปอยตะแบง นักดนตรีคนนี้สวมเสื้อผ้าไหมสีแดงเลือดหมู การให้ภาพและชื่อของนักดนตรี 2 คนซึ่งเป็นผู้มีชื่อเสียงและเป็นครูเพลงในแวดวงเพลงกันตรึมพร้อมกับประกาศรางวัลที่นักดนตรีได้รับเป็นวิธีเสริมคุณค่าและรับประกันคุณภาพของเพลงชุดนี้ หมายเลข (6) เป็นชื่ออัลบั้มคือ “ประกมการ์แซน กล่อมหอ แต่งงาน” ซึ่งบ่งชี้และเน้นย้ำหน้าที่ของเพลงและบริบทของการบรรเลงเพลงชุดนี้ว่าทำหน้าที่ในบริบทของพิธีแต่งงาน หมายเลข (7) เป็นคำโปรย ดังว่า “มรดกกันตรึมโบราณ” ซึ่งบ่งบอกว่าอัลบั้มชุดนี้เป็นประเภทเพลงกันตรึมโบราณ

อัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านในการบรรเลงซึ่งพบทั้งอัลบั้มที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเพียง 4 ชิ้นตามลักษณะการประสมวงกันตรึมโบราณในยุคแรกซึ่งประกอบด้วยกลองกันตรึม 2 ใบ ปี่อ้อ 1 เลา และซอกันตรึม 1 คัน เช่น ชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* และ ชุด *เรือม์มะม็วด (รำร่างทรง)* ของคณะก้องสุรินทร์ และพบอัลบั้มที่ใช้เครื่องดนตรีตั้งแต่ 6 ชิ้นขึ้นไปซึ่งมีการเพิ่มชนิดและ/หรือจำนวนของเครื่องดนตรี เช่น ฉิ่ง ฉาบ หรือซอกันตรึมอีก 1 คัน เช่น ชุด *ปการี้กปการูย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย)* ของคณะก้องสุรินทร์ ชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* ของวงเกร์ตา และชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* ของคณะเสลือมทอง

เพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งพบจำนวน 213 ชุดมีการผลิตมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงราวกลางทศวรรษ 2550 ส่วนใหญ่ผลิตในรูปแผ่นดิสก์มากกว่าเทปคาสเซ็ท เพลงประเภทนี้แบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ดังนี้ กลุ่มแรกเป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง มีจำนวน 208 ชุด กลุ่มต่อมาเป็นเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม มีจำนวน 5 ชุด เพลงประเภทนี้มีจุดเด่นที่เพลงบรรเลงเพื่อความบันเทิงเพราะเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมมีการดัดแปลงไปจากเพลงประกอบพิธีกรรมเดิมไม่มากนัก แต่เพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิงมีลักษณะเป็นพลวัตสูงและแสดงความเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์อย่างชัดเจนนับตั้งแต่ปกอัลบั้ม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

รูปที่ 3.6 ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ (ร็อคคงคย, 2553)

อัลบั้มตัวอย่างข้างต้นมาจากชุด *อานาทา (ไอ้คนไหนว่า/ อนาถา)* ของร็อคคงคย (2553) ซึ่งแสดงความเป็นกันตรึมประยุกต์ดังนี้ หมายเลข (1) เป็นชื่อและรูปของนักร้องชายคือร็อคคงคย ชื่อของนักร้องคนนี้แสดงให้เห็นทั้งความเป็นสากลซึ่งสื่อผ่านคำภาษาอังกฤษว่า “ร็อค” ที่ประสมประสานกับความเป็นท้องถิ่นคือ “คง+คย” ซึ่งเป็นคำในภาษาไทยและสะท้อนผ่านแนวดนตรีและภาษาที่ใช้ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีที่เป็นสากลมากขึ้นกับภาษาที่แสดงความเป็นท้องถิ่นในแบบเขมรถิ่นไทย ส่วนรูปของนักร้องซึ่งสวมเสื้อแขนกุดสีดำ ห้อยสร้อยพระ สวมกางเกงยีน และยืนถือกีตาร์เบส เสื้อผ้าที่สวมใส่และเครื่องดนตรีที่เล่นแสดงความเป็นนักดนตรีร็อคเช่นเดียวกับนักดนตรีวงร็อคทั้งของไทยภาคกลางและต่างประเทศ ภาพที่นำเสนอนี้กล่าวได้ว่าเป็นภาพของคนที่ทันสมัยและมีลักษณะเป็นสากล สอดคล้องกับภาพลักษณ์ของกลุ่มผู้เสพเพลงประเภทนี้ที่เป็นคนรุ่นใหม่ และยังเป็นการแสดงความแตกต่างอย่างตรงกันข้ามกับภาพลักษณ์ของนักร้องและผู้เสพเพลงกันตรึมโบราณ หมายเลข (2) เป็นชื่ออัลบั้ม “อานาทา” ซึ่งแสดงถึงความเป็นคนที่พูดสองภาษาและรู้จักเล่นกับภาษา เพราะคำนี้มี 2 ความหมายคือ “ไอ้คนไหนว่า” และ “อนาถา” โดยความหมายหลังเป็นคำที่ใช้ตรงกันทั้งในภาษาไทยและภาษาเขมร หมายเลข (3) เป็นรูปนักร้องหญิงคือรสรินซึ่งสวมชุดสีฟ้ามีลักษณะเป็นเสื้อเกาะอกสายเดี่ยวและกระโปรงสั้นยาวเหนือเข่า มีเข็มขัดคาดเอว แสดงความเป็นคนที่ทันสมัยเช่นเดียวกับร็อคคงคย รสรินเป็นนักร้องสาวชาวลาวอีสานและเป็นสมาชิกคนหนึ่งในวงกันตรึมร็อคคงคย เธอทำหน้าที่ร้องเพลงภาษาลาวอีสานสลับกับร็อคคงคย การปรากฏภาพของรสรินแสดงให้เห็นการจัดวงกันตรึมประยุกต์ในปัจจุบันว่ามีการผสมผสานทั้งวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยสมัยใหม่กับวัฒนธรรมลาวอีสานเพื่อตอบสนองต่อผู้เสพหลายกลุ่ม นอกเหนือไปจากผู้เสพกลุ่มเดิมคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย หมายเลข (4) เป็นชื่อเพลงในอัลบั้มที่ร็อคคงคยและรสรินขับร้อง แต่เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงของร็อคคงคยจำนวน 7 เพลง ได้แก่ “อานาทา (ไอ้คนไหนว่า/ อนาถา)” “ปป็วนมันออย (เมียไม่ให้)” “เบ๊ดๆ (คับๆ)[20]” “กรูซเราะกราว (ครูบ้านนอก)” “โบราณยึง (โบราณเรา)” “รู้ไหม” และ “อมตู๊ก (พายเรือ)”

เพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงธุรกิจมีทำนองเพลงที่หลากหลายกว่าเดิม ตามคำนิยามที่นักวิชาการจำนวนมากให้ไว้เกี่ยวกับลักษณะสำคัญของเพลงกันตรึมประยุกต์ว่า เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงกันตรึมโบราณร่วมกับเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรม โดยเฉพาะเครื่องดนตรีสากล แต่เพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลมาได้มีลักษณะของทำนองเพลงที่ครอบคลุมทั้งคำนิยามเก่าและมีส่วนที่ขยายขอบเขตของคำนิยามเดิมให้กว้างขวางออกไป ถึงแม้จะเกิดความเปลี่ยนแปลงในด้านทำนองเพลงดังที่ได้กล่าวไป แต่นักร้องชาวเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นผู้ผลิตตัว

---

20 “เบ๊ด” เป็นคำที่แผลงมาจากคำว่า “บ๊าด (ครับ)”

บทก็ยังคงเรียกเพลงประเภทนี้ว่าเพลงกันตรึมประยุกต์ ในส่วนของเพลงกันตรึมที่ยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลพบได้อย่างชัดเจนในอัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ของนักร้องจำนวนมาก เช่น ยอดรัก โคกนาสาม สมานชัย เสียงระทม และดาร์กี้ กันตรึมร็อค และในส่วนของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่เลือกขยายขอบเขตของการผลิตทำนองเพลงให้กว้างออกไปจากเดิม พบได้ในเพลงของนักร้องหลายคน เช่น ร็อคคงคยและอาเจายัย ไพโรจน์ โสนาพูน (*สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) ซึ่งร่วมผลิตเพลงกับร็อคคงคยให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับทำนองเพลงในบางอัลบั้มของร็อคคงคยว่าได้มีการ *“ประยุกต์ให้เป็นสากล บางชุดก็แทบจะไม่ได้ใช้ซอ[กันตรึม] แต่ว่ากลิ่นอายของกันตรึม[ยังคง]มี เพราะเมโลดี้มันคล้ายกัน แทนที่จะใช้ซอก็เป็นออร์แกนแทน”* ส่วนอาเจายัย (*สัมภาษณ์*, 17 เมษายน 2556) ซึ่งเป็นนักร้องกันตรึมหญิงที่โดดเด่นคนหนึ่งได้สร้างทำนองเพลงบางส่วนของตนด้วยเครื่องดนตรีสากลล้วน ได้ให้สัมภาษณ์ว่า เนื่องจากพื้นฐานของตนคือเป็นคนที่ชอบร้องเพลงสากล จึงได้นำดนตรีตะวันตกมาแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาเขมรถิ่นไทย เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้ต่างไปจากเพลงกันตรึมทั่วไป ดังได้ตั้งชื่ออัลบั้มของตนเองชุดหนึ่งว่าชุด *2 กันตรึมอินเตอร์* ซึ่งผลิตราวปี พ.ศ. 2546-2547 และที่สำคัญคือสามารถนำเพลงเหล่านี้ขึ้นไปขับร้องบนเวทีเพื่อประชันกับนักร้องของค่ายเพลงใหญ่ในกรุงเทพฯ อย่างค่ายแกรมมี่หรืออาร์สยามได้

นอกจากเพลงกันตรึมประยุกต์จะแสดงลักษณะเฉพาะด้านทำนองเพลงดังที่กล่าวไปข้างต้นแล้ว เพลงประเภทนี้ยังแสดงการรับอิทธิพลของเพลงประเภทต่างๆ จากวัฒนธรรมไทยอีกด้วย สังเกตได้ชัดเจนตั้งแต่ชื่ออัลบั้ม เช่น ชุด *ซิ่งสุดสุด* ของพรพจน์ และ ยุพิน (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าอัลบั้มนี้ผลิตราวปี พ.ศ. 2538-2539 แสดงการรับอิทธิพลของเพลงหมอลำซิ่ง ชุด *กันตรึมลูกทุ่งขะแมร์* ของสัญญา สุริยัน (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าอัลบั้มนี้ผลิตเมื่อปี พ.ศ. 2539 แสดงให้เห็นการรับอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งที่นำมาแต่งเนื้อร้องเป็นภาษา “ขะแมร์” หรือเขมรถิ่นไทย ชุด *กันตรึมเพื่อชีวิต* ของเทพ กำจัดภัย ซึ่งสันนิษฐานว่าอัลบั้มนี้ผลิตเมื่อปี พ.ศ. 2539 แสดงให้เห็นการรับอิทธิพลของเพลงเพื่อชีวิต

ลำดับต่อไปเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงกันตรึมที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ซึ่งมุ่งศึกษาเนื้อเพลงเป็นหลักเพราะวิทยานิพนธ์นี้เป็นงานวิจัยในสาขาวรรณคดีที่ต้องการศึกษาเพลงกันตรึมในฐานะข้อมูลวรรณคดีท้องถิ่นของไทย

3.3 เนื้อเพลงกันตรึมจากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

หัวข้อนี้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ รูปแบบคำประพันธ์ เนื้อหาและการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ จากนั้นจะสรุปพัฒนาการด้านเนื้อเพลงของเพลงกันตรึมในภาพรวม

3.3.1 รูปแบบคำประพันธ์

หัวข้อนี้กล่าวถึงรูปแบบคำประพันธ์ทั้งในเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.3.1.1 รูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมโบราณแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์เขมรซึ่งมีลักษณะสำคัญบางประการที่ต่างไปจากคำประพันธ์ไทย จูดิธ เจค็อบ (Jacob, 1996) อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของรูปแบบคำประพันธ์เขมรไว้ดังนี้ (1.) *วิธีนับจำนวนพยางค์* ในกรณีที่คำๆ หนึ่งเป็นคำดั้งเดิมในภาษาเขมร หรือเป็นคำยืมภาษาบาลีหรือสันสกฤต หากพยางค์แรกมีเสียงสั้น ไม่มีตัวสะกดและไม่ลงเสียงหนัก ให้นับรวมกับพยางค์ที่ตามมาเป็น 1 พยางค์ เช่น “มกอ (มกร)” นับเป็น 1 พยางค์ “โซ/ริยา (สุริยา)” นับเป็น 2 พยางค์ (2.) *พยางค์ที่รับส่งสัมผัสกันได้*มี 3 แบบ แบบแรกเป็นพยางค์ที่มีเสียงสระและเสียงพยัญชนะสะกดเดียวกัน เช่น “เนียง (นาง)” กับ “เรียง (ร่าง)” แบบต่อมาเป็นพยางค์ที่มีเสียงสระใกล้เคียงกันแต่มีเสียงพยัญชนะสะกดเดียวกัน เช่น สระ /เ-อ/ ใน “เจ๊ด็ (ใจ)” รับส่งสัมผัสกับสระ /-ะ/ ใน “บั๊ด (หาย)” แบบสุดท้ายเป็นพยางค์ที่ใช้สระรูปเดียวกัน แต่ออกเสียงต่างกัน เช่น รูปสระ “–า” ซึ่งออกเสียงได้ 2 เสียงขึ้นอยู่กับชุดของพยัญชนะที่ไปประกอบ หากประกอบกับพยัญชนะชุดที่หนึ่งยังคงออกเสียงเป็น /-า/ แต่ถ้าประกอบกับพยัญชนะชุดที่สองจะเปลี่ยนเสียงเป็น /เ-ย/ เช่น “ผกา (ផ្កា/ผฺกา)” รับส่งสัมผัสกับ “เมียเลีย (មាឡា/มาลา)” (3.) *การรับส่งสัมผัส*มี 2 แบบ แบบแรกเป็นการรับส่งสัมผัสในบทซึ่งประกอบด้วยการรับส่งสัมผัสในวรรคและระหว่างวรรค แบบต่อมาคือการรับส่งสัมผัสระหว่างบท ระหว่างพยางค์สุดท้ายของบทหน้ากับพยางค์สุดท้ายของวรรคบางวรรคในบทถัดมา โดยมากเป็นพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา เจค็อบตั้งข้อสังเกตว่าการส่งสัมผัสแบบหลังนี้มักไม่พบในวรรณกรรมประเภทเพลงของเขมร

จากการศึกษาเพลงกันตรึมโบราณพบว่า เพลงประเภทนี้แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์แบบโบราณของเขมร 2 ชนิดคือบทพากย์สี่และบทกากคติ และแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์แบบใหม่ของเขมร 1 ชนิดคือบทพากย์ รวมแล้วเพลงกันตรึมโบราณใช้รูปแบบคำประพันธ์เขมรรวม 3 ชนิดในการแต่ง แต่มีวิธีการเลือกใช้อยู่อยู่ 2 กลุ่มคือกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม2 ชนิดขึ้นไป นอกจากนั้นในเพลงกันตรึมโบราณยังมีลักษณะน่าสนใจด้านรูปแบบคำประพันธ์อีก 2 ลักษณะคือการใช้คำสร้อยและการแทรกร้อยแก้ว

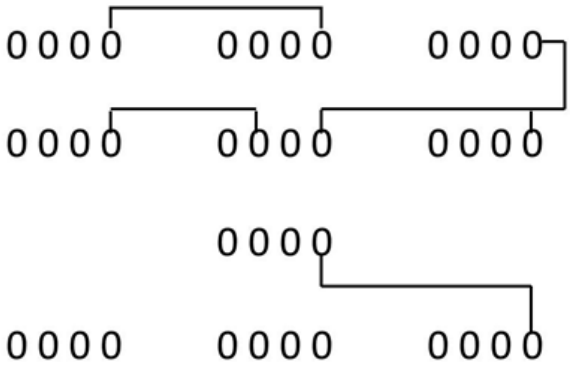
ก. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณพบทั้ง 3 ชนิดคือบทกากคติ บทพากย์สี่และบทพากย์ โดยพบบทกากคติมากที่สุด ถัดมาคือบทพากย์สี่ ส่วนบทพากย์พบน้อยที่สุด

บทกากคติ (ឆន្ទកាកគតិ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ของเขมรที่มีมาตั้งแต่คริสต์วรรษที่ 17 (ราวพุทธศตวรรษที่ 23-24) เป็นอย่างช้าที่สุด (Jacob, 1996) ในยุคแรกยังไม่มีชื่อเรียก บางครั้งเรียกว่า

บทพากย์สี่ ทำให้มีการสันนิษฐานว่าบทกากคติน่าจะพัฒนามาจากบทพากย์สี่ แต่อีกมุมหนึ่งมีการสันนิษฐานว่าพัฒนามาจากรูปแบบคำประพันธ์ชื่อเดียวกันคือ “กากคติ” ในกาพย์สารวิลาสินีซึ่งเป็นตำราแต่งคำประพันธ์ภาษาบาลีที่แพร่หลายอยู่ในประเทศไทย ด้วยอิทธิพลนี้จึงเป็นที่มาของการเรียกชื่อรูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้ว่า “บทกากคติ” (ศานติ ภักดีคำ, 2554)

บทกากคติมีบทละ 7 วรรค วรรคละ 4 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 4 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2 ของวรรคที่ 5 แต่กวีบางคนอาจละข้อบังคับข้อนี้ไป และ (4.) พยางค์สุดท้ายของบทก่อนหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ของบทถัดมา (Jacob, 1996; **លឹ សុមុនី**, 2002) ต่อไปนี้เป็นแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทกากคติ



รูปที่ 3.7 แผนผังของบทกากคติ

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
នេះបទកាក<u>គា</u> **តិទើបចង<u>ជា</u>** **ច្បាប់ច្បាស់ទួ<u>ភ្ជាន</u>** **តាមដោយគន្ធង** **ព្រែងព្រឹទ្ធបុ<u>ភណ</u>** **ប្រាជ្ញលោកនិ<u>ពាន</u>** **ប្រដៅបុត្រ<u>ភ្ជា</u>** **ហែកូនពន្ធក** **ស្ងួនអើយមាសយក** **បន្តាំចិ<u>ញ្ច</u>** **ឪពុកនេះចាស់** **ឥតអ្វីអោយបា** **ស្ងួនអើយរក្សា** **ពាក្យឪពុកនៅ** (លឹ សុមុនី, 2002: 31)	**คำอ่าน** นิฮบ็อ๊ดกา**เกีย** เตะเติ๊บจอง**เจีย** จบับจบัฮตูน***เมียน*** ตามโ<u>ด</u>ยก็วนโลง ปเรงปรี๊ดโบะ***ราน*** ปร๊าจโล้กนิ***เตียน*** ปรอเดาบ๊ด**<u>พเงีย</u>** ไฮโกนปนโล้ก ซงวนเอิยเมียฮโย้ก บ็อนดำเบะ**<u>ดา</u>** เอิว็ปุ๊กนิฮจัฮ เอ็ดอเว็ย<u>โ</u>อยบา ซงวนเอิยเรียะซา เปี๊ยก์เอิว็ปุ๊กนิว

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
	คำแปล นี่บทกากค(ะ)- ติเพิ่งกรองเป็น ฉบับชัดแจ้ง สอน ตามโดยครรลอง เพรงพฤฒโบราณ ปราชญ์ ท่านว่าขาน อบรมบุตรพะงา นี่ลูกหน่อเนื้อ สงวนเอยมาศเอา คำสั่งบิดา บิดรนี่ชรา ไร้อันใดให้เจ้า สงวนเอย รักษา คำ(ของ)พ่อไว้

ตารางที่ 3.4 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทกากคติ

บทกากคติที่พบในเพลงกันตรึมโบราณมีตั้งแต่เพลงละ 1-5 บท มีทั้งที่แต่งเต็มบทคือบทละ 7 วรรคและที่แต่งเพียงครึ่งบทเพียง 3 วรรค แต่ละวรรคมี 4 พยางค์เป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นบางวรรคที่มี 3 หรือ 5-7 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 แต่บางบทละการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ไป (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ มีข้อสังเกตว่าบางบทมีการซ้ำวรรคที่ 3 ทั้งวรรคในตำแหน่งของวรรคที่ 6 ส่งผลให้มีการรับส่งสัมผัสด้วยคำๆ เดียวกัน (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 4 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1 หรือ 2 ของวรรคที่ 5 แต่หลายบทละการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ไป (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ของบทถัดมา ส่วนใหญ่ไม่พบการส่งสัมผัสระหว่างบท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมโบราณที่แต่งโดยใช้บทกากคติ

ตัวอย่างที่ 1 เพลง “รุมพายอันซอฺง (รำพายวัวแดง)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตราวปี พ.ศ. 2545

ซแร็ยซอฺ**อังลัง** แมเนียง**ปังคัง** กน็อฺงเวียงซำ***เริ้ด***
คางกรอมทมอฺดาร คางลือแด็ย***เอิ๊ด*** กน็องเวียงซำ***เริ้ด***
เทอยางแม็จบอฺงโจล**บาน**
โอนเมียฮกาล-ล**ยาน** ปเราะฮบอฺงจ็อฺง**บาน** รูมซทานนึง***ซแร็ย***
ปีบอฺงจ็อฺงบาน ปรั๊บตาปรั๊บ***แย็ย*** ทาบอฺงซลัญเนียง***ซแร็ย***
เอฺาะฮอีฺลเอฺาะฮ**<u>คมาฮ</u>**

โอนเอิยบอง**คมาฮ** เกิดจี**ราเมียฮ** บองซีแตปัน***ลา***
เพอะแตตื๊ลเอ๊าะ มันกิยย็วลตื๊*ทลา* ซีแตปัน*ลา*
มันกิยย็วลซเมาลบัฮ

คำแปล

หญิงขาวจังงัง แม่นางกักขัง ในวังสำริด
ข้างล่างถมอดาน ข้างบนดินเหนียว ในวังสำริด
ทำอย่างไรพี่(จะ)เข้าได้

น้องมาศกัลยาน พี่ชายปรารถนา ร่วมสถานกับนาง
นับแต่พี่ปรารถนา บอกตา(/ปู่)บอกยาย(/ย่า) ว่าพี่รักน้องนาง
ไร้อายไร้ละอาย

น้องเอยพี่ละอาย เกิดเป็นระมาด พี่กินแต่หนามไหน่
ดื่มแต่น้ำขุ่น ไม่เคยยลน้ำใส กินแต่หนามไหน่
ไม่เคยยลหญ้าอ่อน

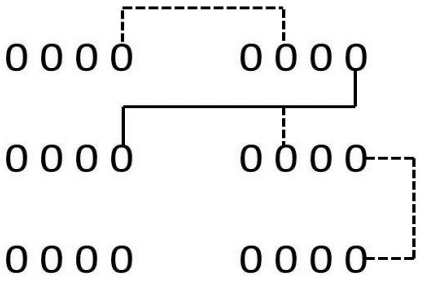
ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทกากคติ 3 บท มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมา ตัวอย่างนี้มีความพิเศษคือบทสุดท้ายมีการรับส่งสัมผัสด้วยคำที่ใช้สระเขมรรูปเดียวกันคือ “-า” ในคำว่า “คมาฮ (**ฆฺาส**/ขฺมาส)” กับ “ราเมียฮ (**รฺเมาส**/รฺมาส)” (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ เป็นที่น่าสังเกตว่าหลายบทมีการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ด้วยคำๆ เดียวกัน เนื่องจากมีการซ้ำวรรคที่ 3 ในตำแหน่งของวรรคที่ 6 (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสระหว่างบทโดยการส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ของบทถัดมา แต่ไม่พบตลอดทั้งเพลง

บทพากย์สี่[21] (**บฺรทฺมกฺบูธฺ**) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่มีความเก่าแก่มาก สันนิษฐานว่ามีมาก่อนยุคที่กัมพูชารับวัฒนธรรมอินเดียคือก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 1 หรือพุทธศตวรรษที่ 6 (**ณี สุขฺธี**, 2002) รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้ใช้แต่งเพลงประกอบพิธีบวงสรวงในราชสำนักของกัมพูชา เช่น เพลงประโคมเพื่อบูชาผีอารักษ์และผีปู่ตาและจัดเป็นรูปแบบคำประพันธ์หลักในการแต่งเพลงพื้นบ้านของเขมร (ศานติ ภักดีคำ, 2554) บทพากย์สี่มีบทละ 4 วรรค วรรคละ 4 พยางค์ มีข้อบังคับในการรับส่งสัมผัสเพียง 1 ตำแหน่งคือพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ใน

---

21 บทพากย์สี่เป็นฉันทลักษณ์โบราณ แต่เดิมไม่ปรากฏหลักฐานว่าเรียกชื่อว่าอย่างไร ชื่อบทพากย์สี่เป็นชื่อที่นักวิชาการวรรณคดีนำมาเรียกใช้ในภายหลัง หลังจากที่มีการรับคำประพันธ์ประเภทกลอนเข้าไปแล้วเรียกว่าบทพากย์ รายละเอียดเกี่ยวกับรูปแบบคำประพันธ์ประเภทบทพากย์จะอธิบายในหัวข้อต่อไป

บทเดียวกัน (Jacob, 1996) บทพากย์สี่มีพัฒนาการในด้านการรับส่งสัมผัสมาเป็นระยะๆ ระยะแรกมีเพียงการรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 กับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 เท่านั้น ต่อมามีการเพิ่มการรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์ท้ายของวรรคที่ 1 กับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคที่ 2 และระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 กับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคที่ 4 รวมถึงมีการเพิ่มการรับส่งสัมผัสระหว่างบทอีกด้วย (ศานติ ภักดีคำ, 2554) ต่อไปนี้เป็นแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์สี่



รูปที่ 3.8 แผนผังของบทพากย์สี่

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
ឱម្ខប់ដួងអើយ ដែលបងអង្គុយ បងអត់ងង្គុយ ចាំស្រីរង់ ចិត្តបងតែងចាំ ភ្នែកបងរំព៉ៃ ចាំស្រីរង់ ចុះមកជួបបង (ឈឺ សុមុនី, 2002: 28)	**คำอ่าน** โอมลุบโดงเอิย แดลบองอ็อง **กุย** บองอ็อ๊ดโง**งุย** จำซแร็ยโร**วีย** เจิ๊ด็บองแตงจำ พเน้กบองรุม**ปีย** จำซแร็ยโรวีย โจะฮโม้กจ๊วบบอง **คำแปล** โอ้ร่มมะพร้าวเอย ที่พี่นั่งลง พี่อดหลับอดนอน รอนางปั่นด้าย ใจพี่เฝ้ารอ ตาพี่เมียงมอง รอนางปั่นด้าย ลงมาพบพี่

ตารางที่ 3.5 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์สี่

บทพากย์สี่ที่พบในเพลงกันตรึมโบราณอาจมีตั้งแต่เพลงละ 3-11 บท มีทั้งที่แต่งเต็มบทคือ 4 วรรคและครึ่งบทคือ 2 วรรค วรรคหนึ่งมี 4 พยางค์เป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นบางวรรคที่มี 3 หรือ 5-6

พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1-3 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 แต่มีบางกรณีที่ร่นไปส่งสัมผัสกับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งก่อนหน้า (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2-3 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา จากการสังเกตพบว่ามักมีการส่งสัมผัสระหว่างบทในบทที่มีเนื้อความต่อเนื่องกัน

ตัวอย่างที่ 2 เพลงลำดับที่ 5 ในชุด *1* (ตาโบ บ้านดงมัน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตราวปี พ.ศ. 2545-2547

บอฺงโอ็มตู๊กเติว์ ตู๊กโท็มกำ**ปาง**
บอฺงโอ็มเราะ**คาง** บอฺงจำจั๊บกระโม็ม***เจ็น***
จำจั๊บกระโม็มคแมร ซีซลาปัง***เฮ็น***
บอฺงจ็อฺงจั๊บแตกระโม็ม**เจ็น** ซีพอฺงลัวะพอฺง

คำแปล

พี่พายเรือไป เรือใหญ่แบนแผ่
พี่พายริมตลิ่ง พี่รอจับสาวจีน
รอจับสาวเขมร กินหมากสิ้นเปลือง
พี่อยากจับแต่สาวจีน กินด้วยขายด้วย

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์สี่ 2 บท มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสเสียงพยัญชนะไปยังพยางค์แรกของวรรคถัดมา กรณีนี้พบเฉพาะในบทแรก ต่างจากบทถัดมาที่ไม่มีการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 กรณีนี้พบทั้ง 2 บท (3.) พยางค์สุดท้ายของบทแรกส่งสัมผัสระหว่างบทไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

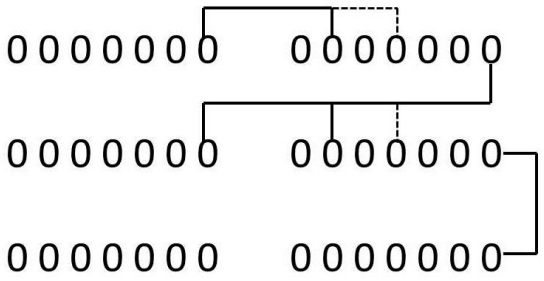
บทพากย์ (ชฮฅกฎ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนสุภาพของไทย ศานติ ภักดีคำ (2550) อธิบายว่ากลอนสุภาพมีกำเนิดมาจากคำคล้องจองในชีวิตประจำวัน ก่อนจะพัฒนาต่อไปจนเกิดรูปแบบกว้างๆ 2 รูปแบบคือกลอนที่ส่งสัมผัสแบบร่าย เช่น กลอนทำขวัญ และกลอนเทศน์ และกลอนที่ส่งสัมผัสแบบเพลง เช่น เพลงเกี้ยวพาราสี กลอนชนิดหลังได้รับการพัฒนาจนมีรูปแบบที่ชัดเจนและเป็นที่นิยมอย่างสูงในสมัยอยุธยาตอนปลาย และมีพัฒนาการต่อเนื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งเป็นช่วงที่พระราชวงศ์ของกัมพูชาทรงลี้ภัยการเมืองเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย การพำนักในประเทศไทยทำให้เจ้านายกัมพูชาทรงซึมซับ

วัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทยจนเกิดการรับ ปรับและผสมผสานให้เข้ากับวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของเขมร โดยหนึ่งในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ไทยที่เจ้านายกัมพูชาทรงรับไปคือกลอน

ราชบัณฑิตสถาน (2550) อธิบายว่ากลอนมีบทละ 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีได้ตั้งแต่ 6-10 พยางค์ต่อวรรค มีข้อบังคับในการรับส่งสัมผัสคือ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคถัดมา แต่อาจร่นเป็นพยางค์ที่ 1 หรือ 2 หรือยืดไปเป็นพยางค์ที่ 4 หรือ 5 ของวรรคถัดมาก็ได้ (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคสุดท้ายของบท ตำแหน่งการรับสัมผัสนี้อาจร่นหรือยืดได้เช่นเดียวกับกรณีของข้อบังคับข้อแรก (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

การรับส่งสัมผัสในกลอนมีจุดเด่นเรื่องการเลือกใช้เสียงวรรณยุกต์ พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกใช้เสียงวรรณยุกต์ใดก็ได้ แต่ไม่นิยมเสียงสามัญ พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 นิยมเสียงจัตวาและห้ามใช้เสียงสามัญ พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 นิยมใช้เสียงสามัญ ตรีและห้ามใช้เสียงจัตวา พยางค์สุดท้ายของบทนิยมใช้เสียงสามัญและห้ามใช้เสียงจัตวา (เรื่องเดียวกัน)

ศานติ ภักดีคำ (2550) อธิบายต่อไปว่าหลังกัมพูชารับกลอนของไทยเข้าไป ก็ให้กำเนิดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรคือบทพากย์ บทพากย์ในยุคแรกยังไม่มีการจัดระเบียบเรื่องจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรค วรรคหนึ่งอาจมีจำนวนพยางค์เท่ากันหรือไม่เท่ากันบ้างและมีได้ตั้งแต่ 6-11 พยางค์ แต่ที่นิยมมากที่สุดคือ 7 พยางค์ ในยุคต่อมาจึงมีการจัดระเบียบบทพากย์ให้แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ที่แน่นอน เจค็อบ (Jacob, 1996) กล่าวถึงผลลัพธ์ของการจัดระเบียบนี้ว่าทำให้เกิดบทพากย์ชนิดต่างๆ คือบทพากย์ 6-11 และบทพากย์ 14 โดยบทพากย์แต่ละชนิดมีการตั้งชื่อตามจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรค ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของแผนผังและคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์ 7



รูปที่ 3.9 แผนผังของบทพากย์

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
ចុំថាឱបងដួចត្រីអំ	**คำอ่าน**

ខ្លួនទាវស្រីអ្នំដូចគង្គា ត្រីបានទឹកជ្រៅហែលអត កុំកែវពុំភាគិត**សង្ស័យ** ទាវថាខ្លួនប្អូនដូចព្រឹក្សា អ្នកដូចសារិកាទុំសព្វ**ថ្លៃ** ចតជាទ្រនំទំអាស្រ័យ ហើរហើយច្រៀវរ៉ែច្រៃទៅទីទៃ (ឈឺ សុមុនី, 2002: 31)	តុមទាតោបឮងតោ៉ិចតែរ៉ស្យ*ទម* តេលឿនតើយាសែរ៉ស្យ*ឨម*តោ៉ិចក៏ាងវង**កើយ** តែរ៉ស្យបានតឹ៉កចរីាងែហលរេ**រើយ** កមែកាវបុំម*ងើយ*កឹ៉តសង**ៃស** តើយាទាតេលឿនបតោនតោ៉ិចបរឹ៉កសា តេនើយៈតោ៉ិចសារិកាតុំមស៊ុបឮ**ទៃង** ចុ៉តតេងៀតតេរនុំមតុំមអាសេរ តេងៀតតេរឿយ-ចេរតាីវតីតីយ **คำแปล** តุมว่าโอ้พี่ดุจปลาใหญ่ ตัวเตียวนาง(ไซร้)ดุจคงคา ปลาได้น้ำลึกว่ายรอท่า อย่าแก้วนงพะงาคิดสงสัย เตียวว่าตัวน้องดุจพฤกษา ท่านดุจสาลิกาเกาะทุกไถง จอดเป็นคอนพักเกาะอาศัย แล้วเหินลิบไกลไป(ต้น)อื่น

ตารางที่ 3.6 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์

บทพากย์ที่พบในเพลงกันตรึมโบราณมีตั้งแต่เพลงละ 5-15 บท บทหนึ่งมี 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีตั้งแต่ 4-10 พยางค์ ส่งผลให้ไม่สามารถกำหนดชนิดย่อยๆ ของบทพากย์ได้ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1-5 ของวรรคถัดมา แต่บางบทอาจละการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 มีข้อสังเกตว่าบางบทรับส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ด้วยคำๆ เดียวกัน หรือพยางค์ที่มีสระเสียงเดียวกัน แต่มีเสียงพยัญชนะสะกดต่างกัน (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2-5 ของวรรคสุดท้ายของบท แต่บางบทรับส่งสัมผัสด้วยพยางค์ที่มีเสียงสระเดียวกัน แต่มีเสียงตัวสะกดต่างกัน หรือละการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา ในเพลงๆ หนึ่งพบการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ระหว่างบทพากย์หลายบท แต่ไม่ต่อเนื่องตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 3 เพลง “อาไยคัด” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547

โก๊กเลียวปันลิเจียตำบน*ซเราะ* ปราสาดตังตุ๊เจียอำ**ปือ**
สุเร็นรุงรึงเยิงเลือง**ลือ** เจาะฮปา*เซิร*บานเซาะเตียงปเราะฮ**ซแร็ย**
ทไงแนะฮทไงเจียด็อึบรู้จ*ปซ้าก์* แนเวีย*ย้าก์*นึงด็อลโจลชนำ**ทแม็ย**
พ็อดปีเมียะทมอันแค*แบ็ย* บานโม้กซเราะ*ซแร็ย*ทไงแนะฮนา ...

คำแปล

โคกลาว-ไพลเป็นตำบล-บ้าน ปราสาทตั้งไว้เป็นอำเภอ

สุรินทร์รุ่งเรือง(เมือง)เราเลื่องลือ มี(การ)สรรเสริญ เป็นสุขทั้งชายหญิง
วันนี้วันดีแรมสิบ(ค่ำเดือน)วิสาข์ นี่มันยากนักจะถึงปีใหม่
พ้นจากมาฆมาสอันเดือนสาม ได้มาหมู่บ้าน(ของ)นาง(ใน)วันนี้หนา ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์ 2 บท มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-4 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-4 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

ข. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณแบ่งได้ 2 กลุ่มคือกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 และ 3 ชนิด กลุ่มแรกพบมากที่สุดทั้งในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและชนิดประสมทั้งหมด ส่วนกลุ่มหลังพบน้อยมาก

ในกลุ่มของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดยังแบ่งได้อีกเป็น 2 กลุ่มย่อย กลุ่มย่อยแรกคือกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทกากคติซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์แบบที่พบมากที่สุดในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ทุกชนิด กลุ่มย่อยต่อมาคือกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทพากย์ซึ่งพบน้อยมาก

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทกากคติมีตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างที่ 4 เพลงลำดับที่ 5 ในชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* (คณะเสลือมทอง, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2540-2544

<u>บทกากคติ 2 บท</u>

อา-ตเรี๊ยดยุบ**จรูว** บอฺงปราฮคลูนเด๊จ**เติว์** ซราเวฺง์เจี๊ด์**เฮีย**
ซเวฺง์ซราซเวฺง์บาย เมียนเซาะเมียน**ซเบีย** ซราเวฺง์เจี๊ด์**เฮีย**
ยอฺนซแร็ยเมียฮตี๊ด
ซราเนฺาะฮคลูนนัฮ คลูนรีญแตจัฮ รซีลตามทไง
กี๊ดโพ้ก์กี๊ดเพิน เพอฺะซีจุมเรือ็ลไง รซีลตามทไง
บอฺงจัฮเติว์เฮีย

<u>บทพากย์สี่ 2 บท</u>

ตำแร็ยทง็วนพลุก ตราท็อกทง็วน**พแล**
ยัวกฺเทอ**แม** มันโด๊จ*แม***คลูน**
กฺบานโอ็ยซี กฺเลียะป๋า**ปูน**
มันโด๊จแมคลูน จฺเติว็เฮาโม

คำแปล

<u>บทกากคติ 2 บท</u>

เที่ยงคืนดึกดื่น พี่ล้มตัวลงนอน (พี่)เมาใจแล้ว
เมาเหล้าเมาข้าว มีสร่างมีหาย (พี่)เมาใจแล้ว
เพราะนางมาศอีก
สงสารตัว(เอง)นัก ตัวยิ่งแต่แก่ จวนลับตามตะวัน
คิด(ถึง)พวกคิด(ถึง)เพื่อน ดื่มกินด้วยทุกวัน จวนลับตามตะวัน
พี่แก่ไปแล้ว

<u>บทพากย์สี่ 2 บท</u>

ช้างสารหนักงา กระทือหนักผล
เอาคนอื่นเป็นแม่ ไม่เหมือนแม่ตน
เขาได้อะไรกิน เขาแอบซุกซ่อน
ไม่เหมือนแม่ตน ด่าไปเรียก(กลับ)คืน

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทกากคติ 2 บทและต่อด้วยบทพากย์สี่อีก 2 บท ส่วนที่แต่งด้วยบทกากคติมีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ เป็นที่น่าสังเกตว่าตัวอย่างนี้ไม่มีการส่งสัมผัสระหว่างบทกากคติแต่อย่างใด เพราะบทกากคติแต่ละบทมีเนื้อหาต่างกัน กล่าวคือบทแรกเป็นการพรรณนาอารมณ์ลุ่มหลงหญิงสาว ต่างจากบทต่อมาซึ่งเป็นการคร่ำครวญถึงวัยที่ล่วงเลยไปและช่วงเวลาในอดีตที่เคยดื่มกินสังสรรค์กับเพื่อนฝูง

ส่วนบทพากย์สี่ที่ตามมามีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1 หรือ 2 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคสุดท้ายของบท กรณีนี้พบในบทแรกเท่านั้น (4.) มีการส่งสัมผัสระหว่างบทเพราะมีเนื้อหาต่อเนื่องกันคือการสอนให้ลูกตระหนักถึงคุณความดีของแม่ ตัวอย่างนี้ไม่มีการส่งสัมผัสระหว่างบทระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ต่างชนิดแต่อย่างใด อาจเป็นเพราะมีเนื้อหาที่ต่างกัน

สำหรับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทพากย์พบน้อยมาก เช่น เพลง “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” ในชุด *ปการึ้ก-ปการูย (ดอกไม้บาน-ดอกไม้โรย)* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตราวปี พ.ศ. 2545 เพลงนี้แต่งโดยใช้บทพากย์สี่ 2 บทกับบทพากย์อีก 3 บท

ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 3 ชนิดมีจำนวนน้อยที่สุดในกลุ่มรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม โดยพบการประสมระหว่างบทพากย์สี่ บทกากคติและบทพากย์ เช่น เพลง “สักกวา (สักวา)” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้แต่งโดยใช้บทกากคติ 1 บท บทพากย์สี่ 4 บทครึ่งและบทพากย์ 2 บท

ค. การใช้คำสร้อยในเพลงกันตรึมโบราณ

ในการขับร้องเพลงกันตรึมโบราณมีการใช้คำสร้อยร่วมกับเนื้อเพลงที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์เขมร 3 ชนิดข้างต้น คำสร้อยนับเป็นสิ่งที่ใช้แสดงลักษณะเฉพาะของเพลงประเภทนี้เพราะเป็นสิ่งที่แทบจะไม่พบในเพลงกันตรึมประยุกต์

คำสร้อยพบในเพลงกันตรึมโบราณทุกเพลง มีลักษณะของการเลือกใช้และจัดเรียงคำสร้อยแตกต่างกันไปตามทำนองเพลง หากเป็นทำนองเพลงช้ามักพบคำสร้อยขนาดยาว ตรงกันข้ามกับทำนองเพลงเร็วและสนุกสนานมักพบคำสร้อยขนาดสั้น สงบ บุญคล้อย (2537) แบ่งคำสร้อยในเพลงกันตรึมโบราณออกเป็น 2 กลุ่มคือคำสร้อยที่มีความหมาย เช่น “ซงซาร-บอฺงเอิย (คนรัก(ของ)พี่เอย)” และคำสร้อยที่ไม่มีความหมาย เช่น “ออ (โอ้)” หรือ “ซารยัง (สาระยัง)” จากการศึกษาข้อมูลเพลงกันตรึมโบราณได้พบคำสร้อยทั้ง 2 กลุ่มปนกัน ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมโบราณที่แต่งโดยใช้คำสร้อยขนาดยาวและสั้นตามลำดับ ในที่นี้กำหนดให้ส่วนที่เป็นคำสร้อยแสดงด้วยรูปอักษรเอียงเพื่อให้แสดงให้เห็นความแตกต่างจากเนื้อร้องที่แสดงด้วยรูปอักษรตรงและหนา

ตัวอย่างที่ 5 แสดงคำสร้อยขนาดยาวซึ่งพบในเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู เช่น เพลง “ซวายจุมเวือ็ด (มะม่วงรอบวัด)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตราวปี พ.ศ. 2545

*เอเออเอิงเอย เอ่เอ้พวงเอยบอฺงเอยเอซเดิงเอิยเอ***อาฮัง***เอยเนเอย ล็วนเอิยออวา***กุน
*เอย***กรู***เออเอย ทองไบเอิยบอฺงเอิยเออเอยเอิงเอยเอตม็วงเอยบอฺงเอยเอ ซเดิงเอิยเอ***อาฮัง***เอยเออเอย
*ล็วนเอิยออวา***กุน***เอย***กรู***เออเอย* **คญมลี้กได***เออเอยออวา***เตียง้กู***เอยเอ* **ปรานอ็ม***เออเอยเออเอย ซเดิ
*งเอิยออวา***ปรานอ็ม***เอยเนออวา* **ทเว้ด***เอย***ทวาย** *มวงบอฺงเอยเยเอเอย ซเดิงเอิยออวา***ทเว้ด***เอย***ทวาย
กุนปเรี๊ยะซ็อง*เออเอยออวา***อ็อง***เอย***เอ็น***เอยเอ* **นิ***เฮีย***เร็น***เออเอเอิงเอย ซเดิงเอียออ***นิเร็น***เอยเน ออ
*วา***บี๊ด***เอย***ชงาย คญมซมทเว้ด***เอย***ทวาย***เอ่เอิงเอย ซเดิงเอีย***ออยเรียะซา***ออวา***คลูนพอฺง**

คำแปล

*เอเออเอิงเอย เอ่เอ้พวงเอยพี่เอยเอเอวบางเอยเอ***อะระหัง***เอยเนเอย ล็วนเอยออวา* **คุณ***เอย***ครู***เออเอ ทองใบเอยพี่เอยเออเอยเอิงเอยเอ ตม็วงเอยพี่เอยเอ เอวบางเอยเอ***อะระหัง***เอยเออเอย ล็วนเอยออวา***คุณ***เอย***ครู***เออเอย* **ขยมยกมือ***เออเอยออวา***ทั้งคู่***เอยเอ* **ประนม***เออเอยเออเอย เอวบางเอยออวา***ประนม***เอยเน ออวา***ถวัด***เอย***ถวาย** *มวงพี่เอยเยเอเอย เอวบางเอยออวา***ถวัด***เอย***ถวาย** **คุณพระสงฆ์***เออเอยออวา***องค์***เอย***อินทร์***เอยเอ* **น-***เฮย***เรนทร์***เออเอเอิงเอย เอวบางเอยออ***นเรนทร์** *เอยเน ออวา***ใกล้***เอย***ไกล ขยมขอถวัด***เอย***ถวาย***เอ๋เอิงเอย เอวบางเอย***ให้รักษา***ออวา***ตัว(ขยม)ด้วย**

คำสร้อยในเพลงตัวอย่างข้างต้นมีขนาดยาวมาก มีการเอื้อนและใช้คำสร้อยหลายพยางค์กว่าจะเริ่มมีการขับร้องเนื้อเพลงหนึ่งคำ คำสร้อยเหล่านี้มีทั้งส่วนที่มีความหมายและไม่มีความหมาย คำสร้อยที่มีความหมายส่วนใหญ่เป็นคำเรียกนางผู้เป็นที่รัก เช่น “ซเดิงเอิย ((เอว)บางเอย)” “พวงเอย ((นาง)พวงเอย)” และ “ล็วนเอิย ((นาง)ล็วนเอย)” ส่วนคำสร้อยที่ไม่มีความหมายมีหลายพยางค์ เช่น “เอเออเอิงเอย” “เอ่เอ้” หรือ “อาวา”

ตัวอย่างที่ 6 แสดงคำสร้อยขนาดสั้นซึ่งมีการจัดวางค่อนข้างเป็นระบบจนสังเกตได้ ดังพบในเพลง “รุมพาย (รำพาย)” ในชุด *กันตรึมแซนการ์ (กันตรึมแต่งงาน) กล่อมหอแต่งงาน* (ตาโบ บ้านดงมัน, 2543)

*ยา***ปกาเอียเนือ็มอัญ***เนเอ* *ซงซารบอ๋งเอิยออ***เนือ็มแจ็ญ***แอญออ***เติว็ทวัด***เอย*

*ยา***ปกาเอียเนือ็มอัญ***เนอเนียง* **เนือ็มแจ็ญ***แอญออ***เติว็ทวัด***เอย*
*ยา***ออยย็วลปโอนเรื้อ็ด***เอย* **เนิว็ตือฮ***อาแอญ***ซทานนา**
*ยา***ออยย็วลปโอนเรื้อ็ด***เนอเนียง* **เนิว็ตือฮ***อาแอญ***ซทานนา ...**

คำแปล

*ยา***ดอกไม้เอยพาข้า***เนเอ* *ที่รักพี่เอยโอ้***พาออก***เองโอ้***ไปทันใด***เอย*
*ยา***ดอกไม้เอยพาข้า***หนานาง* **พาออก***เองโอ้***ไปทันใด***เอย*
*ยา***ให้ยลน้องรัตน์***เอย* **อยู่ทิศ***อาเอง***สถานใด**
*ยา***ให้ยลน้องรัตน์***หนานาง* **อยู่ทิศ***อาเอง***สถานใด** ...

ตัวอย่างนี้มีทั้งคำสร้อยที่มีความหมายและไม่มีความหมาย คำสร้อยที่มีความหมายคือ “ซงซารบอ๋งเอิยออ (ที่รัก(ของ)พี่เอยโอ้)” คำสร้อยที่มีและไม่มีความหมายประสมกันคือ “อาแอญ (อ้าเอง)” และคำสร้อยที่ไม่มีความหมายเลย เช่น “เนเอ” “ยา” “เอย” คำสร้อยในตัวอย่างนี้ได้รับการจัดวาง

อย่างเป็นระบบทั้งในตำแหน่งต้น กลาง และท้ายวรรคและทั้งในการขับร้องบาทเดียวกันในครั้งแรกและครั้งที่สอง เช่น คำสร้อยต้นวรรคแรกใช้ “ยา” คำสร้อยกลางวรรคหลังใช้ “...+แอญ (เอง)” หรือ “แอญ(เอง)+...” และคำสร้อยท้ายวรรคแรกในการขับร้องซ้ำเป็นครั้งที่สองใช้ “เนอเนียง (หนานาง)”

ง. การแทรกร้อยแก้วในเพลงกันตรึมโบราณ

ร้อยแก้วในเพลงกันตรึมโบราณพบน้อยมากแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือร้อยแก้วที่มีสัมผัสเป็นบางช่วงบางตอนและร้อยแก้วที่ไร้สัมผัส ในที่นี้จะนำเสนอส่วนที่เป็นร้อยแก้วด้วยรูปอักษรเอียง

ตัวอย่างที่ 7 เพลง “ตำเน็ญโจลซูร (ถามไถ่เข้าสู่ขอ)” ในชุด *เฮาปลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)* (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ, 2549) ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงประกอบขั้นตอนต่างๆ ในพิธีแต่งงาน

(ช) ปโอนเมียฮคลูนมูล ซลาเลิ้กมลูเปียน
ซลัญคเนียโมยูร ต๊ะแตญตามกร็บ ออยตร็อวจบับโบราน
บอฺงน็อฺงบานโจลกเซิบ์ น็อฺงบานโจลกเซิบ์

(มหา) *ทไงเจียปเลียบาน ทไงเจียปเลียลออฺ เยียม**เบิ๊ก**เริก**บาน** คญมปเรี๊ยะบาด แบ็ยตรัวปัวเนิว์**จบั๊บ แบ็ย**ปัวตรัวเนิว์มลูเปียนซราเซอฺะ โจลตำเน็ญซูรโกนเจาค็อฺนแมอ็อว โกนแมอ็อว เนิว์ซ็อฺดซอฺลออฺจเรียฮ ซ็อฺดซอฺลออฺจรวงรือเต มูย-กแรญเมียนจแกนาโม**กอ๊อฺก์ จจ๊อฺก์**นาโมกนัฮก แรญมยาง เมียนเนิว์เจียลออฺเซาะซบายรือเจียลออฺยางนาเก๊อฺะคญมปเรี๊ยะบาดซมซูร กูรมันกูรกอแลว แตแมอ็อวน็อฺง**ปรอฮปราน**แจจคญมปเรี๊ยะบาดพอฺง*

(ตุลาการ) *โอ! เจียบาด โกนคโญ๊มปเรี๊ยะบาดกอเนิว์ซ็อฺดซอฺลออฺจเรียฮ ซ็อฺดซอฺลออฺจรวง มันเมียนจแกน็อฺงลิดอีนาเต ... เบอฺ-กเม็ดอ็อวเจีย ปเรียอ็อวมุด กออ็อวอันจึญเทอ-จกาตอฺตอฺตุ๊ดเจาะฮ ...*

คำแปล

น้องมาศกายเดียว หมากยกพลูพาน
รักกันมานาน ตกแต่งตามครบ ให้ถูกต้อง(ตาม)ฉบับโบราณ
พี่จะได้เข้ากระซิบ จะได้เข้ากระซิบ

(มหา) *วันดีเพลาได้ วันดีเพลางาม ยามเบิกฤกษ์ได้ ขยมพระบาทค้ำชูเชิดซึ่งฉบับ อุ้มโอบเอาซึ่งพานพลูสุราขวด เข้าถามไถ่สู่ขอบุตรหลานของ(คุณ)แม่(คุณ)พ่อ บุตรี(ของคุณ)แม่(คุณ)พ่อยังบริสุทธิ์ขาวงามสะอาด บริสุทธิ์ขาวงามเต็มเมล็ดหรือไม่ หนึ่งเกรง(ว่า)จะมีสุนัข(ตัว)ใดมาไอ(รด)(หรือมี)จิ้งจอก(ตัว)ใดมาจาม(รดก็)เกรง(อีก)ประการหนึ่ง ยังอยู่ดีมีสุขหรืออยู่ดีอย่างไรขยมพระบาทก็ขอไต่ถาม ควรไม่ควรก็แล้วแต่(คุณ)แม่(คุณ)พ่อจะโปรดปรานแก่ขยมพระบาทด้วย*

Chulalongkorn University

(ตุลาการ) *โอ้! ดีครับ บุตรี(ของ)ขยมพระบาทก็ยังบริสุทธิ์ขาวงามสะอาด บริสุทธิ์ขาวงามเต็มเมล็ด ไม่มีสุนัขใดจะเลียหรอก...หากมีด(ของคุณ)พ่อดี พร้า(ของคุณ)พ่อคม ก็(ขอ)เชิญ(คุณ)พ่อแผ้วถางต่อๆ ไปอีกเทอญ...*

จากตัวอย่างข้างต้น หลังจากนักร้องชาย (ช) ร้องเพลงจบ มหาซึ่งเป็นตัวแทนของฝ่ายเจ้าบ่าวได้เข้าเจรจาสู่ขอเจ้าสาวกับตุลาการซึ่งเป็นตัวแทนของฝ่ายเจ้าสาว บทร้อยแก้วข้างต้นมีการรับส่งสัมผัสในหลายลักษณะทั้งการรับส่งสัมผัสด้วยคำที่มีสระและพยัญชนะสะกดเป็นเสียงเดียวกัน เช่น “... *กอ๊อฺก์* (ไอ) *จจ๊อฺก์* (จิ้งจอก)...” คำที่รับส่งสัมผัสด้วยเสียงพยัญชนะภายในวรรคทั้งแบบชิดและแบบห่าง เช่น “*ปรอฮปราน* (โปรดปราน)” หรือ “*เยียม เบิ้ก เริก บาน* (ยามเบิกฤกษ์ได้)” และคำที่รับส่งสัมผัสด้วยเสียงพยัญชนะระหว่างวรรค เช่น “...*จบั๊บ* (ฉบับ) *แบ๊ย* (อุ้ม)...”

ตัวอย่างที่ 8 เพลง “ทไงลเงี้ยจ (ตะวันเย็นย่ำ)” ในชุด *จอรลู้จปป็วน (โจรลักเมีย)* (ลอยทองและ เสลือมทอง, 2550) เป็นเพลงที่แทรกร้อยแก้วแบบไร้สัมผัส

ทไงลเงี้ยจตราซีล ปกรัวะฮคเนียบาน-กแรล เ นี ย ง แ จ็ ญ เ ติ ว็ รัวเอาะฮ
เนียงเดฺรตามพล็อว อันแย็ยแตเดฺมปเราะฮ เ นื อ็ ม ค เ นี ย เ ติ ว็ รัวเอาะฮ
มันเด็ญแตคลูนโอนเนิว็กเมญ
เชิ้จเชิ้จชัจชา เนียง-กไมเดฺรตาแอญเด๊อ คล้าจคลาเวียยัว

คำแปล

ตะวันเย็นบ่ายคล้อย ปรึกษากันได้พอควร นางออกไปหาฟืน
นางเดินตามทาง นินทาแต่เรื่องผู้ชาย พากันไปหาฟืน
ไม่รู้จักว่าตัวเองยังเด็ก
เชิ้จเชิ้จชัจชา นางอย่าเดินคนเดียวหนา กลัวเสือมันลาก

ตัวอย่างข้างต้นเป็นเพลงที่มีเจตนาตำหนิหญิงสาวที่ไม่รู้จักสำรวมวาจา ชวนกันนินทาผู้ชายในที่สาธารณะ และพากันเข้าป่าหาฟืนโดยไม่เกรงกลัวภัยอันตรายที่จะเกิดกับตน เพลงนี้มีการแทรกร้อยแก้วเข้ามาในตอนท้ายเพลงเพื่อช่วยอธิบายว่าภัยคืออะไรและสื่อถึงความห่วงใยที่ผู้พูดมีต่อผู้เสพที่เป็นผู้หญิง

โดยสรุปแล้ว เพลงกันตรึมโบราณแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ของเขมร 3 ชนิดคือบทกากคติ บทพากย์สี่และบทพากย์ รูปแบบคำประพันธ์ 2 ชนิดแรกจัดเป็นรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมร ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ชนิดหลังจัดเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนของไทย ในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์นั้นมีการใช้รูปแบบคำประพันธ์ 3 ชนิดนี้ใน 2 ลักษณะคือ การใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวซึ่งพบการใช้รูปแบบคำประพันธ์เขมรทั้ง 3 ชนิดดังที่กล่าวไป และการใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 และ 3 ชนิด โดยมีรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ประสมระหว่างบทกากคติกับบทพากย์สี่เป็นรูปแบบที่นิยมใช้มากที่สุดในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ทุกลักษณะ นอกจากนี้เพลงกันตรึมโบราณยังขับร้องโดยใช้คำสร้อยซึ่งเป็นสิ่งที่พบในเพลงกลุ่มนี้ทุกเพลง

3.3.1.2 รูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมประยุกต์

เพลงกันตรึมประยุกต์นิยมแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรคือบทพากย์และรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่หลายชนิดที่รับมาจากไทย ได้แก่ กลอน กลอนสังขลิก กลอนหัวเดียว กานต์ดั้น กาพย์ฉบัง 16 และร่าย รูปแบบคำประพันธ์เหล่านี้มีการใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์อยู่ 2 กลุ่มคือกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไป

ก. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์มีหลายชนิด ในที่นี้จะยกมากล่าวเฉพาะชนิดที่พบตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไป เมื่อเรียงตามจำนวนที่พบมากที่สุดไปหาพบน้อยที่สุด ได้แก่ บทพากย์ กลอน กลอนสังขลิก กลอนหัวเดียว กานต์ดั้น รูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบัง และร่าย

บทพากย์กับกลอน[22]เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ได้มีการกล่าวถึงที่มาและโครงสร้างเอาไว้แล้วในตอนต้น ลำดับต่อไปจึงเป็นการกล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับการใช้รูปแบบคำประพันธ์ดังกล่าวแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์พร้อมกับยกตัวอย่างเพื่อให้เข้าใจรูปแบบคำประพันธ์แต่ละชนิดมากขึ้น

บทพากย์ (ชฮ๓ทฎ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่พบมากที่สุดในกลุ่มรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและพบมากที่สุดในรูปแบบคำประพันธ์ทุกกลุ่ม เพลงที่แต่งด้วยบทพากย์อาจพบได้ตั้งแต่ 3-17 บทต่อเพลง ส่วนใหญ่มักพบเพลงละ 4-8 บท บทหนึ่งมี 2 บาท บาทละ 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีได้ตั้งแต่วรรคละ 3-13 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของ

---

22 แม้บทพากย์กับกลอนจะมีโครงสร้างเดียวกัน แต่ผู้วิจัยแยกรูปแบบคำประพันธ์ 2 ชนิดนี้ออกจากกันด้วยเกณฑ์เรื่องเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคซึ่งเป็นข้อบังคับในการแต่งกลอน แต่ไม่ใช่ข้อบังคับในการแต่งบทพากย์ เนื่องจากบทพากย์ใช้แต่งภาษาเขมรซึ่งไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์ ต่างจากกลอนที่ใช้แต่งภาษาไทยซึ่งมีระบบเสียงวรรณยุกต์ จึงจำเป็นต้องใส่ใจกับข้อบังคับดังกล่าว

วรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทแรกของบทถัดมา เพลงบางส่วนไม่นิยมรับส่งสัมผัสระหว่างบท ถึงแม้จะนำเสนอเรื่องเดียวกันก็ตาม แต่บางส่วนกลับรักษาการรับส่งสัมผัสนี้อย่างเคร่งครัด ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยบทพากย์

ตัวอย่างที่ 9 เพลง “กแจ็ยมันยอฺมจัฮ (ยืมไม่ยอมจ่าย)” ในชุด *3 ฮัลโหลซิ* (อาเจายัย, 2548) ซึ่งแต่งด้วยบทพากย์จำนวน 4 บท มีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

ออยซตางกิ-กแจ็ยรนากอทาเยิง*เจีย* มันเมียนออย*กิ*กอปัฮกิจิกิ**ทา**
ปัฮเยิงกแจ็ยปัฮบ็อฺงต็อฺงเดิมต็อฺง**ปกา** (ซ้ำ) กแจ็ยเยิง*ซานา*มันเกียบานปกานะ**มนอฺง**
ปัฮกแจ็ยเปี๊ยก์ปแอม-ออยเยิงสเนาะฮอา*เนี้ด์* ยัววิญเทอ*ซเวี้ด์*ออยกี๊ดด์อฺลเจิ๊ด์เยิง**พอฺง**
มนีฮเยิงก็วงเมียนไงย้าก์กรอฺ-มเนียะ**มนอฺง**(ซ้ำ) เคิญเจิ๊ด์เยิง*พอฺง*ออยฉับซอฺงซตาง**วิญ**
โมเคิญอาว-ลออฺซตางมันพอน็อฺง*ติ๊ญเปี๊ยะ* เยิงเร็ญจำ*เปี๊ยะ*กิทามันเมียนออยเยิง**วิญ**
อาจ็อฺงบานอาวซตางมันพอน็อฺง**ติญ** (ซ้ำ) กิมันออย*วิญ*เลยอ็อ๊ดติญอาวทแม็ย ...

คำแปล

ให้เงินคนอื่นยืมใคร(ๆ)ก็บอกว่าเราดี (ถ้า)ไม่มีให้เขา(ยืม)ก็ถูกเขาด่าเขาว่า
ทีตอนเรายืมต้องจ่ายทั้งต้นทั้งดอก (ซ้ำ) (ที)ยืมเราคราวใดไม่เคยได้ดอกเบี้ยซักที
ตอนยืมปากหวานให้เราสงสารเห็นใจ ทวงคืนทำเหนียว(หนี้)ให้คิดถึงใจเราบ้าง
คนเราคงมีวันยากจนคนละครั้ง(ซ้ำ) เห็นใจเราด้วยให้รีบคืนเงินมา
มาเห็นเสื้อสวยเงินไม่พอจะซื้อใส่ เราทวงหนี้เขา(ตอบ)ว่า “ไม่มี” มาให้เรา
ไอ้อยากได้เสื้อเงินไม่พอจะซื้อ (ซ้ำ) เขาไม่คืน(เงิน)เลยอดซื้อเสื้อใหม่ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์จำนวน 3 บท บทละ 4 วรรค วรรคละ 9-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรค

ที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-4 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทแรกของบทถัดมา บางบทมีการส่งสัมผัสด้วยคำๆ เดียวกัน

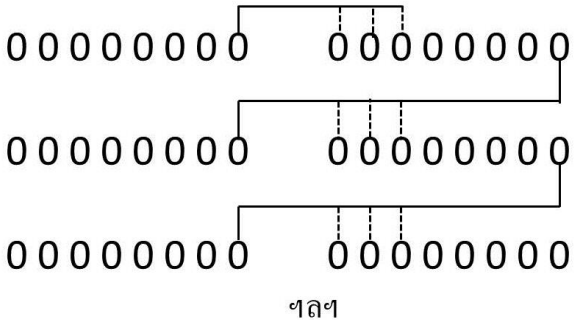
กลอน เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่พบรองลงมาจากบทพากย์ พบเฉพาะในเพลงที่แต่งเป็นภาษาไทย ตั้งแต่ 2-11 บทต่อเพลง เพลงบางส่วนมีจำนวนพยางค์ที่ค่อนข้างแน่นอนในแต่ละวรรค ในขณะที่บางส่วนอาจมีได้ตั้งแต่ 4-10 พยางค์ต่อวรรค มีการรับส่งสัมผัสคือ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา บางบทอาจมีการละสัมผัสในส่วนนี้ไป (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท แต่มีบางบทที่ละการส่งสัมผัสในส่วนนี้ (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา เสียงวรรณยุกต์ของพยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรคเป็นดังนี้ พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกและวรรคที่ 2 เป็นได้ทุกเสียง ยกเว้นเสียงตรี ส่วนใหญ่นิยมเสียงสามัญ ส่วนเสียงวรรณยุกต์ของพยางค์ท้ายวรรคที่ 3 และ 4 มักเป็นเสียงสามัญ แต่มีเสียงเอกหรือโทบ้าง ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกลอน

ตัวอย่างที่ 10 เพลง “น้ำตาขุนช้าง” ในชุด *เวียต็องด๊อก์ (มันต้องถอน)* (หงา ลายเถาว์, 2554) ซึ่งแต่งด้วยกลอน 4 บท ในที่นี้ยกมานำเสนอเพียงบางส่วนดังนี้

มีความรักกลับถูกประณามหยามหมิ่น ว่าเราเป็นดั่งขุนช้างตัว**ดี**
จอมเล่ห์กลหลอกลวงหัวใจ**สตรี** ทั้ง*ที่*เขามีคนรักอยู่ทั้งคน
แต่ใครจะรู้ขุนช้างนั้นรักมาก่อน แต่ขุนแผนมายื้อแย่งเอา**ไป**
เพราะรูปไม่หล่อหน้าตาสู้เขาไม่**ได้** ผลสุดท้ายเลย*กลาย*เป็นตัวสำรอง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอน 2 บท แต่ละบทมี 4 วรรค วรรคละ 8-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2 หรือ 5 ของวรรคสุดท้ายของบท ตัวอย่างที่ยกมานี้ไม่มีการรับส่งสัมผัสระหว่างบทแต่อย่างใด ส่วนการกำหนดเสียงวรรณยุกต์ในตำแหน่งพยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรคมีดังนี้ พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทใช้เสียงวรรณยุกต์เอก พยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมาและวรรคสุดท้ายของบทใช้เสียงวรรณยุกต์สามัญ ส่วนพยางค์ที่ 3 ของบทใช้เสียงวรรณยุกต์สามัญหรือโท การเลือกใช้เสียงวรรณยุกต์ในตำแหน่งพยางค์ท้ายวรรคส่วนใหญ่สอดคล้องกับข้อบังคับของกลอน ยกเว้นในตำแหน่งพยางค์สุดท้ายของบาทแรกซึ่งขัดแย้งกับข้อบังคับของกลอนที่ห้ามใช้เสียงสามัญในตำแหน่งดังกล่าว

กลอนสังขลิก เป็นรูปแบบคำประพันธ์มุขปาฐะของชาวบ้าน มักพบในเพลงร้องเล่นของเด็กในสมัยโบราณ บทหนึ่งมีได้ไม่จำกัดจำนวนบาท บาทหนึ่งมี 2 วรรค วรรคละ 3-5 พยางค์ มีจุดเด่นที่การรับส่งสัมผัส 2 แห่งคือ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา และ (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้ไปจนจบบท กลอนสังขลิกเริ่มมีจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรคในสมัยของหลวงธรรมาภิมณฑ์ (พ.ศ.2401-2471) ซึ่งเป็นผู้ประดิษฐ์กลอนสังขลิกไว้ 8 ชนิดตั้งแต่วรรคละ 2-9 พยางค์และตั้งชื่อเรียกตามจำนวนพยางค์ในแต่ละวรรค (สุภาพร มากแจ้ง, 2535) สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ต่อไปนี้



รูปที่ 3.10 แผนผังของกลอน 8 สังขลิก

แปดคำบัญญัติจำกัดประ*กอบ* ตามระ*บอบ*แบบไว้ให้กำ**หนด**
ทั้งถ้อยคำจำนวนประมวล**หมด** ตามเกณฑ์*กฎ*จดจำคำบัง**คับ**
สังเกตวรรคอักษรกลอนกำ**กับ** จำนวน*นับ*ให้ลงคงจัง**หวะ**
คำผิดเผินเกินขาดคลาศระ**ยะ** ฟังไม่จะแจ้งชัดก็ขัดทาง (เรื่องเดียวกัน, หน้า 99)

กลอนสังขลิกพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและเพลงที่แต่งด้วยภาษาไทยเป็นหลัก อาจพบได้ตั้งแต่เพลงละ 1-5 บท บทหนึ่งมี 3 บาทขึ้นไป บาทละ 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีได้ตั้งแต่ 6-16 พยางค์ต่อวรรค มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์ของวรรคหลัง (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้ไปจนจบบท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 11 เพลง “วาสนากันแจตโร็ม (วาสนาตัวกว่าง)” ในชุด *1 ตาเทอแย็ย (ตาทำยาย/ปู่ทำย่า)* (เนตรนาง อรุณรุ่ง, 2550) แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 7 บาทดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

โอโชคชะตาวาสนากันแจ*ตโร็ม* (ซ้ำ) ปรึญชนาเคิน็*โญ็ม*ยัวปัฮป แด็ย**จกู๊ด**อะเอิ็งเอย

ออยเติวแบ็ฮซวายอาปราฮเติว็กกายเลิง**ลปู๊ด**(ซ้ำ) ยัวปัฮปแด็ย*จกู๊ด*ปันเปี๊ยะฮู้ดปันช้อด**ปรัง**อาเอิ็งเอย

เลิงโมมึงซเร็นลอฺลอฺออยเจ็นนาเวียจั๊บ**ซรัง**(ซ้ำ) เนิว็จองพเน้จแว็ย*ชนัง*เทอแอญคลังปราป็วน**โกน**หะเอิ็งเอย

จึปรี๊จึลเงี้ยจบองเอิยจึด็อฺลมนาย-**จโดน**(ซ้ำ) คลังแตนึงประป็วน*โกน*แจ็ญเติว็กราวอ๊อบกัน***ตุย***เอิ็งเอย...

คำแปล

โอ้โชคชะตาวาสนาตัวกว่าง (ซ้ำ) วาสนาของฉันเอาได้ผัวบ้าอะเอิ็งเอย

ให้ไปเก็บมะม่วงไอ้ห่าไปป่ายปีนขึ้นต้นฝรั่ง (ซ้ำ) เอาได้ผัวบ้าเหมือนสวมหวดนึ่งข้าวหลอกฝรั่งอาเอิ็งเอย

ขึ้นมาตัวเมืองสุรินทร์ล่อหลอกให้จีนนะมันจับแตน(ซ้ำ) อยู่ปิดตาตีหม้อทำอวดเก่ง(แต่)กับลูกเมียหะเอิ็งเอย

ด่าเช้าด่าเย็นพี่เอยด่าลามถึงโคตรแม่ (ซ้ำ) เก่งแต่กับลูกเมียออกไปข้างนอก(กลับ)กอดหางเอิ็งเอย...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนสังขลิกโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีจำนวน 4 บท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 8-12 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้เรื่อยไป ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 4-6 ของวรรคถัดมา

ตัวอย่างที่ 12 เพลง “วันที่แสนปลื้ม” ในชุด *เลียเนียงเติว็บูฮ (ลานางไปบวช)* (พรพจน์, 2549) ซึ่งแต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาไทย 4 บท บทละ 3 บาท ในที่นี้ยกมาเพียง 2 บทแรก

นาคเอ๊ยวันนี้เป็นวันที่พ่อแม่สุดแสนจะปลื้ม*ใจ* แสนตื้นตัน*ใน*มโนอันยิ่งใหญ่ของพ่อ**แม่**

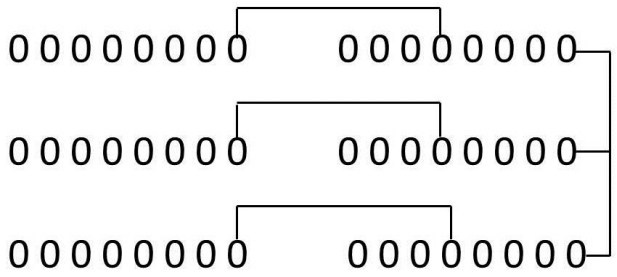
นาคเอ๊ยนาคได้พบทางอันสว่างเป็นบุญ**แท้** พ่อและ*แม่*ได้พบทางบุญศรัท**ธา**

พ่อแม่หวังได้เกาะชายผ้าเหลืององค์พระศาส**ดา** ลูกได้บวชสมเจต*นา*แม่ปลื้มอุราจนน้ำตาแม่**ไหล...**

ลูกเอยลูกชายของ*แม่* *แม่*ปลื้มใจ*แท้*ลูกนี้ได้บวช**ให้**
พ่อแม่ซึ้งถึงบุญยิ่ง**ใหญ่** สมความตั้งใจพ่อแม่เหลือ**คณา**
เปรียบลูกเป็นเช่นสะพานนำ**พา** เชื้อบุญศรัทธา*ก้าว*ให้ถึงทางสวรรค์ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาไทยจำนวน 2 บท บทละ 3 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-16 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้จนถึงพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทที่ 3 ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 1-7 ของวรรคถัดมา

กลอนหัวเดียว เป็นรูปแบบคำประพันธ์มุขปาฐะของชาวบ้านเช่นเดียวกับกลอนสังขลิก บทหนึ่งมีได้ไม่จำกัดจำนวนบาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 4-10 พยางค์ มีการบังคับการรับส่งสัมผัส 2 แห่งคือ (1.) การรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคในแต่ละบาท (2.) การรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์สุดท้ายของแต่ละบาทซึ่งถือเป็นจุดเด่นของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้ กลอนหัวเดียวมักพบในเพลงกล่อมเด็กและเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง เช่น เพลงกลองยาว เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านนา เพลงเรือ เพลงลิเกและเพลงลำตัด (สุภาพร มากแจ้ง, 2535, 2536) สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ต่อไปนี้



รูปที่ 3.11 แผนผังของกลอนหัวเดียว

นี่ต้นขานางข้างเคียงไข่*เน่า* แก้วกุ่มกัน*เกรา*กร่าง**ไกร**
ชมไม้เดือนหกฝนตกใบ*แตก* เดือนแปดชม*แปลก*ตา**ไป**
ดูเขียวชอุ่มพืชพุ่มพฤกษา กิ่งก้าน*สาขา*สูง**ใหญ่**
ฯลฯ (สุภาพร มากแจ้ง, 2535: 100)

กลอนหัวเดียวพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งอาจมีมากกว่า 1 บท บทหนึ่งมีได้ตั้งแต่ 2 บาทขึ้นไป บาทหนึ่งมี 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทหลังและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 13 เพลง “รถขายน้ำปลา” ในชุด *ตาตมตย (ตาเต่าตุ่ย)* (ส่องแสง รุ่งเรืองชัย, 2546) แต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาเขมรถิ่นไทย 2 บท บทละ 6-7 บาท ในที่นี้ยกตัวอย่างเฉพาะบทหลัง

... แค-กเด๊อฺะนัฮกีฺเมียนการ*โท็ม* เตียงกันเลฺาะฮ-กรา*โม็ม*นาเตียงปเราะฮเตียง**ชแร็ย**

บอฺงปโอนซเราะกราว-กน็อง*มึง* โตะฮเวยพง*เยิง*ทาเติว็เมอ**ตำแร็ย**
มันเมียนสตังนัฮน็อฺงเทอยัง*นา* ปรับแย็ย*ตา*อ๊อยลัวะซร็อว**ทแม็ย**
เนือ็มกระมมนาเติว็ทีวงาน*ช้าง* ม็อฺด*สตาง*นา-จเรียฮซลัฮนาปี**ได**
ล็อฺบโมปเตีย็ฮนาเทอมุคเมา*แปฮ* โก๊ก์ตเน็ญ*แม*นาบานโอ็ยโฮ้บ**บาย**
แมเกื๊อ็ดปรั๊บทามันเมียนเมือ็น*เตีย* เมียน-รเบฺาะฮ*เจีย*จงัญนัฮอา**นาย**
โก๊ก์บอฺงโก๊กปโอนโมเวยโกน*โกน* *โมโฮ้บ*เลียยนะติ๊**ตแร็ย**

คำแปล

... เดือนกรรดึกนะเขามีงานใหญ่ ทั้งชายหนุ่มหญิงสาวนะทั้งชายทั้งหญิง
พี่น้องบ้านนอกในเมือง ไปเถอะพวกเราป่ะไปดูช้าง
ไม่มีสตางค์นะจะทำยังไง บอกยายตา(/ย่าปู่)ให้ขายข้าวใหม่
พาสาวหนาไปเที่ยวงานช้าง หมดสตางค์หนาหมดเกลี้ยงหนาจากมือ
กลับมาบ้านหนาทำหน้าดำคร่ำเครียด ตะโกนถามแม่หนาได้อะไรกินกับข้าว
แม่แกบอกว่าไม่มีเป็ดไก่ มีของดีอร่อยนักไอ้หนู
กู่เรียกพี่กู่เรียกน้องมาเถิดลูกลูก มากิน(ข้าว)คลุกกับน้ำปลา

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวน 7 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทหลังและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท และมีการรับส่งสัมผัสภายในบาทระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 1-5 ของวรรคถัดมา

ตัวอย่างที่ 14 เพลง “ฮัลโหลซิ” ในชุด *ฮัลโหลซิ* (อาเจายัย, 2548) แต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาไทยเป็นหลักจำนวน 1 บท 12 บาท ในที่นี้ยกมาเฉพาะครึ่งบทแรกดังนี้

ฮัลโหลซิสวัสดี*คะ* มาแล้ว*ล่ะจ้ะ*รายงานทุก**คน**
พเลญซีมลูกทุ่งกัน*ตรึม* รับรองว่า*ซึม*กรุ๊บกรุ๊บตำ**บล**
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตก*แถว* ต้องทีละ*คิว*ได้ทุก**คน**
ฮัลโหลซิสวัสดี*คะ* รอก่อน*นะจ๊ะ*ไม่ต้องกัง**วล**
จ็องซดั้บพเลญโอ๊ยซม*โม* ชับ*โห้*ชับโทมันบ๊าก์กัง**วล**
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตก*แถว* ต้องทีละ*คิว*ได้ทุก**คน** ...

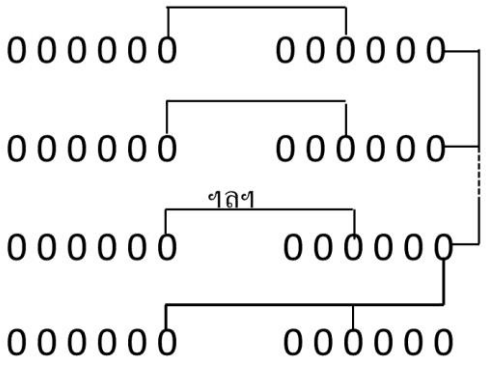
คำแปล

ฮัลโหลซิสวัสดีคะ มาแล้วล่ะจ้ะรายงานทุกคน
เพลงไทยลูกทุ่งกันตรึม รับรองว่าซึมทุกทุกตำบล
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตกแถว ต้องทีละคิวได้ทุกคน
ฮัลโหลซิสวัสดีคะ รอก่อนนะจ๊ะไม่ต้องกังวล
อยากฟังเพลงอะไรขอมา รีบโทรรีบโทรไม่ต้องกังวล
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตกแถว ต้องทีละคิวได้ทุกคน ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาไทยเป็นหลักจำนวน 6 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-8 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทหลังและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท และมีการรับส่งสัมผัสภายในบาทระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 2-4 ของวรรคถัดมา

กานต์ดั้น เป็นรูปแบบคำประพันธ์มุขปาฐะของชาวบ้าน มักพบในเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงขอทาน เพลงปรบไก่ และเพลงเรือ (สุภาพร มากแจ้ง, 2535) สุภาพร มากแจ้ง (2535, 2536) อธิบายว่ากานต์ดั้นมีบทละ 3 บาท บาทละ 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์เท่ากัน ยกเว้นวรรคสุดท้ายที่มีไม่เกิน 5 พยางค์ มีการส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา ยกเว้นในบาทสุดท้ายไม่จำเป็นต้องส่งสัมผัสระหว่างวรรค (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทต่อมาและส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท ต่อมาสุภาพรได้ชี้ให้เห็นความยืดหยุ่นของกานต์ดั้นคือ วรรคสุดท้ายของบทอาจมีจำนวนพยางค์มากกว่า 5 พยางค์ อาจมีการส่งสัมผัสระหว่างวรรคในบาทสุดท้ายของบท และบทหนึ่งอาจมีมากกว่า 3 บาท แต่สิ่งสำคัญที่ต้องรักษาไว้คือ

การส่งสัมผัสระหว่างบาทจากพยางค์สุดท้ายของบาทรองสุดท้ายของบทไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ต่อไปนี้



รูปที่ 3.12 แผนผังของกานต์ดั้น

แม่สร้อยระย้าพี่มาพบ*เจ้า* ในวันที่เกี่ยว*ข้าว*ใน**นา**
พี่หวังฝากกายด้วยหมายจะ*ชิด* แม่ยอดชี*วิต*แม่ชื่นชี**วา**
แม่อย่าอายเอียงอย่าเลี่ยงอย่า*หลบ* พี่หวังจะ*คบ*กับแม่แก้ว**ตา**
ขอเชิญปราศรัยด้วยไมตรี*จิต* จะได้ร่วม*คิด*ทำ**นา**
อย่ามัวร่ำไรจงไขวา**จา** เสียเถิดแม่*หน้า*นวลเอย (กำชัย ทองหล่อ, 2554: 433)

กานต์ดั้นพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและเพลงที่แต่งด้วยภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งมีตั้งแต่ 3-8 บท บทละ 3 บาทเป็นอย่างต่ำ บาทละ 1-2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งหลักคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้ไปเรื่อยๆ จนกระทั่งพยางค์สุดท้ายของบาทรองสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบทในกรณีที่บทนั้นมีบาทละ 2 วรรค และส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งที่ไม่ใช่พยางค์สุดท้ายภายในบาทสุดท้ายของบทในกรณีที่บทนั้นมีบาทละ 1 วรรค นอกจากนี้ยังมีการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคในแต่ละบาท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 15 เพลง “อาฮ็อล (ไอ้คลั่ง)” ในชุด *แมะซมตาง (แม่ขอเงิน)* (ร็อคคงคย, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2551-2554 เพลงนี้แต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทย 4 บท บทละ 3 บาท ในที่นี้ขอยกมานำเสนอเพียง 1 บทดังนี้

มนืฮมูยชมัวะฮอา*ฮ็อล* มันทาพลิญมันทา*คย็อล*เวี้ยฮ็อลน่ะเจี๊ย็งก**ี**

เคิญซเด็ยเวียกอ*คแว็ย* เคิญแส็ฮเคิญตำ*แร็ย*เวี้ยอันแย็ยนอเจี๊ยง**กี**.

เคิญรดเคิ้ญราเคิญด๊บนอเคิญ**ปรี**. เคิญตี๊ต้น*ลิ*อายิฮเวียน็องฮ็อล อายิฮเวียน็องฮ็อล

...

คำแปล

คนคนหนึ่งชื่อไอ้คลั่ง ไม่ว่าฝนตกไม่ว่าลมพัดมันคลั่งหนอกว่าใคร

มันเห็นอะไรก็ช่าง เห็นม้าเห็นช้างมันคุยยิ่งกว่าใคร

เห็นรถเห็นราเห็นป่าเห็นไพร เห็นน้ำทะเลไฮ้!มันจะคลั่ง ไฮ้!มันจะคลั่ง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทย 1 บท บทละ 3 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 5-14 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสบังคับระหว่างพยางค์สุดท้ายของบาทแรกกับพยางค์สุดท้ายของบาทถัดมาและกับพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดขึ้นระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4-6 ของวรรคถัดมา

ตัวอย่างที่ 16 เพลง “สาวโรงงาน” ในชุด *ทหารทแม็ยอาลัยกระมม (ทหารใหม่อาลัยหญิงคนรัก)* (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2539 เพลงนี้แต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาไทย 3 บท บทละ 4-5 บาท ตัวอย่างที่ยกมานี้มีทั้งบทที่มีบาทละ 2 วรรคและ 1 วรรคตามลำดับ

พี่แอบรักเธอมา*นาน* แม่สาวโรง*งาน*บ้านอยู่**ที่ใด**

อยู่อุบลหรือว่าสกล*นคร* ศรีสะเกษอุ*ดร*หรือว่างามงอนอยู่**ใต้**

อยู่ปัตตานีหรือที่กระบี่สง*ขลา* บอกหน่อยกาน*ดา*เจ้าอย่าทำเอียง**อาย**

พี่ตกหลุมรักเจ้าอย่าง*แรง* แม่สาวแก้ม*แดง*ให้สาบานก็**ได้**

ผู้ชายอย่างพี่นะไม่มี**อันตราย**

มารักกับพี่แล้วจะไม่มี**อันตราย** หากตกลงเมื่อ*ใด*แล้วเจ้าจะได้แต่งงาน

น้องจงเข้าใจมาเถิดเอวไวเจ้าอย่าได้คิด**นาน**

รีบตัดสินใจไวไวเถิดนง**คราญ**

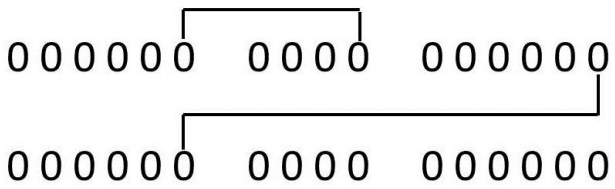
ฤกษ์งามยามดีเมื่อไรเราแต่ง**กัน**

จะได้มีลูกเต็ม**บ้าน**จะได้มีหลานกินดอง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาไทย 2 บท กานต์ดั้นบทแรกมี 5 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-11พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสบังคับระหว่างพยางค์สุดท้ายของบาทตั้งแต่บาทที่ 1-4 และส่งสัมผัสกับพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาท

เกิดขึ้นระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4-5 ของวรรคถัดมา กานต์ดั้นบทต่อมามี 4 บาท บาทละ 1 วรรค วรรคละ 9-13 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์สุดท้ายของบาทตั้งแต่บาทที่ 1-3 และส่งสัมผัสกับพยางค์ที่ 6 ของบาทสุดท้ายของบท

กาพย์ฉบัง 16 เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา บทหนึ่งมี 3 วรรค วรรคละ 6-4-6 พยางค์ตามลำดับ โดยวรรคสุดท้ายอาจมีได้ถึง 8 พยางค์ มีการส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา ต่อมามีการเพิ่มตำแหน่งรับส่งสัมผัสภายในบทระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 กับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท การรับส่งสัมผัสมีพัฒนาการเด่นชัดยิ่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เมื่อสุนทรภู่ (พ.ศ. 2329-2398) ได้เพิ่มการรับส่งสัมผัสทั้งภายในวรรคและระหว่างวรรคขึ้น (กีรติ ธนะไชย, 2551) สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างของรูปแบบคำประพันธ์ต่อไปนี้



รูปที่ 3.13 แผนผังของกาพย์ฉบัง 16

เขาสูงฝูงหงส์ลง*เรียง* เริงร้องซ้อง*เสียง* สำ***เนียง***น่าฟังวัง**เวง**
กลางไพรไก่ขันบรร**เลง** ฟังเสียงเพียง*เพลง* ซอ*เจ้ง*จำเรียงเวียงวัง
(สุภาพร มากแจ้ง, 2535: 309)

กาพย์ฉบัง 16 เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ไม่พบโดยตรงในเพลงกันตรึมประยุกต์ แต่พบรูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบังทั้งในเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก[23]และภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งพบได้ตั้งแต่ 4-8 บท บทละ 3 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวน

[23] แม้กาพย์ฉบัง 16 ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ของไทยที่มีจำนวนวรรคใน 1 บท จำนวนพยางค์ในแต่ละวรรคและตำแหน่งการส่งสัมผัสในบทตรงกับรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรที่ชื่อบท “ปุมโนล (ពុម្ពនោល)” ซึ่งศานติ ภักดีคำ (2554) สันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุเก่าแก่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 20 แต่เนื่องจากในขณะนี้ผู้วิจัยยังไม่พบหลักฐานเกี่ยวกับการสืบทอดรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรประเภทบทปุมโนลในข้อมูลเพลงกันตรึมโบราณที่สืบทอดมาแต่อดีต จึงสันนิษฐานว่าเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งเป็นภาษาเขมรถิ่นไทยโดยใช้รูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบัง 16 น่าจะได้รับอิทธิพลของกาพย์ฉบัง 16 ของไทยมากกว่า จึงเรียกการแต่งคำประพันธ์ลักษณะดังกล่าวว่า “รูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทย” จนกว่าจะมีผู้ตั้งชื่อที่เหมาะสมต่อไป

พยางค์ไม่เท่ากัน วรรคหน้ากับวรรคหลังมักมีจำนวนพยางค์ใกล้เคียงกันและมากกว่าวรรคกลาง โดยมีวรรคละ 8-12 พยางค์ ในขณะที่วรรคกลางมีวรรคละ 5-8 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท แต่บางบทละการส่งสัมผัสส่วนนี้ไป (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา แต่หลายบทมักละสัมผัสส่วนนี้ ด้วยเหตุที่รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้มีลักษณะคล้ายกาพย์ฉบังในเรื่องจำนวนวรรคในบทและตำแหน่งของการรับส่งสัมผัส แต่ต่างกันในเรื่องจำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคซึ่งมีมากกว่า ผู้วิจัยจึงเรียกรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่นี้ว่า “รูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบัง” ไว้จนกว่าจะมีผู้ตั้งชื่อที่เหมาะสมต่อไป ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบังทั้งที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและภาษาไทยเป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 17 เพลง “เวฮพล็อวออยกี (หลีกทางให้เขา)” ในชุด *จัฮเทอโอ็ย (แก่ทำไม)* (ส่องแสง รุ่งเรืองชัย, 2549) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังและใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีจำนวน 6 บท แต่ในที่นี้ขอยกมาเพียง 4 บทแรกดังนี้

บอฺงงียเมอมี้จเคิญแคบี๊ด*ปกาย* เดจซดั้บซำเลญ-กรึง***คยาย*** อาจารจอฺง*ได*ออย เนียงซแร็ย**โม็ม**

ยุบซงัดแว็ยปีมโฮรีกีจรีญปรอ**โก็ม** แตบอฺงเด๊จอ๊อบได*ยุม* กีดด็อฺลซแร็ย*โม็ม* เวียแซนทรมาน

แอบเมอเนียงแซนเนิวีเราะคาง-*รบอฺง* อาจารเฮาปลึงจี*ยอฺง* แตตรูงเคิน็*บอฺง*น็อฺงลลูยเฮิย**ปราน**

เคิญกีตระกอฺงไดเจ้าบ่าวหอมแก้มนง**คราญ** แตบอฺงโมเด๊จทร*มาน* ยุบนิฮซแร็ย*ปราน* ตรูงเนียงบานกี ...

คำแปล

พี่เงยมองฟ้าเห็นเดือนเคียงดาว นอนฟังเสียงเครื่องขยาย อาจารย์ผูกข้อมือให้นางดรุณี

ดึกสงัดตีสองมโหรีขับร้องประโคม แต่พี่นอนกอดอกร้องไห้ คิดถึงนวลอนงค์มันแสนทรมาน

แอบมองน้องแต่งอยู่แถวริมรั้ว อาจารย์สู่ขวัญชัยยะ แต่อกของพี่จะเน่าสลายแล้วนาง

เห็นเขาเกี่ยวแขนเจ้าบ่าวหอมแก้มนงคราญ แต่พี่มานอนทรมาน คืนนี้กัลยาทรวงนางเป็นของเขาไป ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก จำนวน 4 บท บทละ 3 วรรค วรรคแรกมี 8-10 พยางค์ วรรคต่อมามี 6 พยางค์ และวรรคสุดท้ายมี 8 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคต่อมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา แต่ไม่พบตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 18 เพลง “สงกรานต์” ในชุด *อีสานใต้สามัคคี* (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, [ม.ป.ป.]) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังและใช้ภาษาไทยเป็นหลัก มีจำนวน 4 บทดังนี้

ยามเย็นลมโชยใบไม้ร่วงโรยระ*แหง* เงียบเหงาไร้เรี่ยว*แรง* นี่หรือลม*แล้ง*ดินแตกแห้งกัน**ดาร**

ย่างเดือนเมษาได้หวนคืนมาวันสง**กรานต์** ลมร้อนสะบัดพัดทิวดอก*จาน* สำเริงสำ*ราญ*นะพ่อขวัญแม่งาม**งอน**

พ่อหนุ่มเจ้าเอยแม่สาวเจ้าเอยร่วมรำ**ฟ้อน** รดน้ำผู้เฒ่าขอคำอวย*พร* อย่ามัวแสน*งอน*เศร้าสะท้อนชี**วา**

กรีดนิ้วร่ายรำแต่เช้ายันค่ำต่างเ**ฮฮา** สิ้นสงกรานต์เธอกับฉันหมาย*ว่า* วันนี้ปี*หน้า*อย่าลืมสัญญาที่ผูกพัน

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังที่ใช้ภาษาไทยจำนวน 4 บท บทละ 3 วรรค วรรคแรกมี 10-11 พยางค์ วรรคต่อมามี 5-8 พยางค์ และวรรคสุดท้ายมี 9-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคต่อมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา

ร่าย มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยและมีอยู่หลายชนิด หนึ่งในนั้นคือร่ายยาวซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ไม่กำหนดจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรค และไม่กำหนดจำนวนวรรคที่แน่นอนในแต่ละบท เมื่อจบบทอาจมีการเติมคำสร้อยท้ายบทด้วยก็ได้ ในการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคไม่กำหนดตำแหน่งการรับส่งสัมผัสที่คงที่เหมือนกับร่ายชนิดอื่นๆ ทำให้พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดไปได้ ยกเว้นพยางค์สุดท้ายของวรรค และที่สำคัญคือพยางค์ที่รับส่งสัมผัสระหว่างวรรคไม่จำเป็นต้องมีรูปวรรณยุกต์เดียวกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550) เห็นได้จากตัวอย่างของคำประพันธ์ต่อไปนี้ซึ่งมีการรับส่งสัมผัสกันด้วยพยางค์ที่มีเสียงสระและเสียงพยัญชนะสะกดเดียวกัน และรับส่งสัมผัสด้วยพยางค์ที่มีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน

พฺรหฺม ดูกรมหาพราหมณ์พรหมบุตรบวชบรรพชาชาติทิชงคพิ**สัย** *เอส เสโล* แล ถนัด**ใน**เบื้องหน้าโน่นก็เขาใหญ่ยอดเยี่ยมโพยมอย่างพยับ**เมฆ** มีพรรณเขียวขาวดำแดงดูดิ**เรก**ดั่งราย รัตนนพมณีแนมน่าใคร่ชม ... *สทฺทลา หริตา* พรรณหญ้าแพรกก็ขึ้นสะพรั่ง**เขี**ยว ดั่งสร้อยคอ**ข**น มยุระยลระยับอ่อนลออยิ่งอย่างสำลี**ใย** ยอด**ไสว**ไม่ยาวสั้นสี่องคุลีมีเสมอกันไม่ก้ำ**เกิน** อันหนทางที่จะ**เดิน**นั้นสะดวก**ดาย** **สบาย**บาทบทจรเจริญ**ใจ** ผง**ไผ่**ภัสมธุลีละอองอันละเอียดมิได้เป็นฝุ่นฟุ้งเฟื่อง**ฟื้น** ด้วยหญ้าแพรกปูปกไปเป็น**พื้น**ภูมิพนัส**สถาน** เทียรย่อมให้เกิดวิวัฒนา**การ**กำหนัด**ใน** กำหนดนามมิ่ง**ไม้**อันมี**ผล** มีอัมพพฤกษ์เป็น**ต้น**ดั่งสำแดง**มา** ในจุลวนวัณณ**นา**นั้นแล

ร่ายยาวพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งอาจมีได้ตั้งแต่ 1-4 บท บทหนึ่งมีตั้งแต่ 3 วรรคขึ้นไป แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีตั้งแต่ 4-14 พยางค์ต่อวรรค มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมาและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท แต่มีเพลงกันตรึมประยุกต์บางเพลงกำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอนคือกำหนดให้พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 นับจากท้ายบทส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 นับจากท้ายบทเพื่อสื่อนัยถึงการเตรียมจบบท (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยร่ายยาวภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยเป็นหลักตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 19 เพลง “เบิกบายศรี” ในชุด *เลียเนียงเติว็บูฮ (ลานางไปบวช)* (พรพจน์, 2554) แต่งด้วยร่ายยาวภาษาเขมรถิ่นไทย 3 บท แต่ในที่นี้ยกมา 2 บทดังนี้

Chulalongkorn University

บานเริ้กเจียเวเลียตเร็ม**ตร็อว** อันจีญแม**อ็อว**โมรูมจอง**ได** ปเราะฮ**ซแร็ย**โมรูมเฮาปลึงเนี้ยก์ยืง**นา** แย็ย**ตา**ปรวมลู้กอาจารรี้บการต็อมร็อว**แท** กุนตี๊เดาะฮเคิน์**แม** ทมทไล**แทแท**สะอาด***ทลา***

เยิงเทอตามประเป**นี** โมรูมพิ**ที**จูยโม-***ทนา*** ทไล**ทลา**เยิงรูมชลองร้อบบาย**ซแร็ย** เริ้ก**ไช**ไงแนะฮเยิงโมรูม**คเนีย** บานเริ้กบานไง**เจีย** บองปโอนเรือล์**คเนีย**เฮาปลึงจองได ...

คำแปล

ได้ฤกษ์ดีเวลาถูกต้อง เชิญพ่อแม่มาร่วมผูกข้อมือ ชายหญิงมาร่วมสู่ขวัญนาคเราหนา ปู่ย่าตายายพร้อมท่านอาจารย์(ประกอบพิธี)เตรียมงานได้ถูกต้องแท้ ค่าน้ำนมของแม่ (ยิ่ง)ใหญ่ล้ำค่าแท้แท้งดงามผ่องใส

เราทำตามประเพณี มาร่วมพิธีช่วยอนุโมทนา ล้ำค่าผ่องใสเราร่วมฉลองรอบบายศรีฤกษ์ชัยวันนี้เรามารวมกัน ได้ฤกษ์ได้วันดี พี่น้องทุกคนสู่ขวัญผูกข้อมือ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยร่ายยาวที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักจำนวน 2 บท บทหนึ่งมี 6 วรรค วรรคละ 5-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2-4 ของวรรคถัดมาและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท แต่เพลงนี้ได้กำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอนเพิ่มเติมคือพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 นับจากท้ายบท ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 นับจากท้ายบท เพื่อสื่อนัยถึงการเตรียมจบบท (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

ตัวอย่างที่ 20 เพลง “รักคนดำ” ในชุด *แม่หม้ายป้ายหลุด* (สาธิต บ้านนา และ หนึ่งฤทัย เสียงสวรรค์, 2554) แต่งด้วยร่ายยาว 4 บท บทละ 3-4 วรรค แต่ในที่นี้ยกมาเพียง 2 บทดังนี้

ฉันรักคนคเมาที่เขาชอบเรียกว่าตัว**ดำ** ไม่รู้ใคร**ทำ**แล้วเขาจะดำไปทำ**ไม** ดำอย่าง**ไม่**เกรงใจแล้วทำไมถึงต้อง**ดำ** มันเป็นบุญหรือ**กรรม**ทำให้รักคน***เคฺมา***

ฉันรักคนดำที่มีแต่ความจริง**ใจ** สีผิวเป็น**ไง**ถึงใครจะว่าช่าง***เขา*** มันเป็นเรื่องของ**เรา**ไม่ใช่เขาจะ**หน่อย** ความพอใจของ**ข้อย**ชอบหล็อยคนเคฺมา ...

คำแปล

ฉันรักคนดำที่เขาชอบเรียกว่าตัวดำ ไม่รู้ใครทำแล้วเขาจะดำไปทำไม ดำอย่างไม่เกรงใจแล้วทำไมถึงต้องดำ มันเป็นบุญหรือกรรมทำให้รักคนดำ

ฉันรักคนดำที่มีแต่ความจริงใจ สีผิวเป็นไงถึงใครจะว่าช่าง*เขา* มันเป็นเรื่องของเราไม่ใช่เขาสักหน่อย ความพอใจของฉันชอบลัก(ชอบ)คนดำ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยร่ายยาวที่ใช้ภาษาไทยเป็นหลักจำนวน 2 บท บทหนึ่งมี 4 วรรค วรรคละ 9-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-5 ของวรรคถัดมาและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

ข. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปแบ่งเป็น 3 กลุ่มคือกลุ่มที่ประสมรูปแบบคำประพันธ์ 2, 3 และ 4 ชนิด ในข้อมูลกลุ่มนี้พบรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดมากที่สุดและพบมากที่สุดรองลงมาจากรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยว

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิด มีการประสมอย่างหลากหลาย จำแนกได้เป็น 4 หมวด ในที่นี้คัดมาเฉพาะข้อมูลที่พบในเพลงกันตรึมประยุกต์ตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไป

หมวดแรกเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมระหว่างบทพากย์กับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่น หากเรียงลำดับตามจำนวนที่พบมากที่สุดไปหาน้อยที่สุด ได้แก่ รูปแบบคำ

ประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทพากย์กับกลอน บทพากย์กับกลอนสังขลิก บทพากย์กับกานต์ดั้น บทพากย์กับกลอนหัวเดียว และบทพากย์กับร่ายยาวตามลำดับ ในที่นี้จะยกตัวอย่างกลุ่มที่พบมากที่สุดเพียง 2 อันดับแรก

ตัวอย่างที่ 21 เพลง “เขมรอกหัก” ในชุด *บินเดี่ยว* (สังวร พรสวรรค์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2544-2545 เพลงนี้มีการประสมระหว่างบทพากย์ 2 บทสลับกับกลอนอีก 2 บท ในที่นี้ขอยกเนื้อหามาเพียงครึ่งแรกของเพลงดังนี้

<u>บทพากย์</u>

เกิดโมเจี๊ยดนิฮซเนาะ*ฮคลูน* เจี๊ยดปี*มุน*บอฺงเทอบ็อนมัน**พอ**
รือมันเมนกูปรีฺญเวียฮซนาบอฺงมัน**พอ** มันด็อฺลเนียง*ลออฺ*เนียง**ซแร็ย**

<u>กลอน</u>

เพื่อเธอพี่ยอมเจ็บ*ช้ำ* ที่เธอ*ทำ*ให้เจ็บช้ำ**ใจ**
วอนเจ้าหวนคืนมาประสานรักกัน**ใหม่** สิ่งเลว*ร้าย*จงได้ลืมเลือน ...

คำแปล

<u>บทพากย์</u>

เกิดมาชาตินี้(ให้)สงสารตนเอง ชาติก่อนพี่ทำบุญไม่พอ
หรือไม่ใช่เนื้อคู่วาสนาพี่ไม่พอ (วาสนา)ไม่ถึงคนงามน้องนาง

<u>กลอน</u>

เพื่อเธอพี่ยอมเจ็บช้ำ ที่เธอทำให้เจ็บช้ำใจ
วอนเจ้าหวนคืนมาประสานรักกันใหม่ สิ่งเลวร้ายจงได้ลืมเลือน ...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์ 1 บทสลับกับกลอนอีก 1 บท ส่วนที่แต่งเป็นบทพากย์มีบทละ 4 วรรค วรรคละ 6-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ด้วยคำๆ เดียวกัน (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) มีการส่งสัมผัสระหว่างบทระหว่างพยางค์สุดท้ายของบทพากย์กับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบาทแรกของกลอนที่แต่งต่อมา ส่วนที่แต่งเป็นกลอนมีบทละ 4 วรรค วรรคละ 6-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 3 ของวรรคสุดท้ายของบท

ตัวอย่างที่ 22 เพลง “บูฮปม็อฺงบาย (บวชเปลืองข้าวสุก)” ในชุด *โซ็มมนอฺง (ขอสักครั้ง)* (ชวนชัย กันตรีมร็อค, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในทศวรรษ 2540 เพลงนี้แต่งด้วยกลอน

สังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 1 บทจำนวน 6 บาทและต่อด้วยบทพากย์ 4 บท ในที่นี้ขอคัดมาเพียงบางส่วนดังนี้

กลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย

ทาซไมซ็อบไงซดั้บโกนเนอตา*แย็ย* ซดั้บซำเลญชวน*ไซ*โกนน็องซำแด็ยวาออย**ซดั้บ**
อันแย็ยรึงโกนบูฮเมียนจเริ่นยาง-จเริ่น**ฉบับ** แมอ็อวปบ๊าก์ยาง*ซลั้บ*ซูจัดกาวาจัด**เงีย**
ม็อดบลากอคแว็ยแมมันกียตรา**เนีย** ม็อดจรู๊ก์เมือ็น*เตีย*แมเวยม็อดกูม็อดกระ**แบ็ย**
จนำพลือจนำซแรม็อดปเตีย์ฮม็อด**แด็ย** ทาม็อดบลากอ*คแว็ย*ออยแตโกนนอบาน**บูฮ**
โกนคลัฮปรั๊บแมทาแมจ็องออยขคม้าด**บูฮ** โกนคลัฮรัว*ตูฮ*จ็องบานกันตรึมบองดา**กี**
ต็องจัดทมทมรัวมอลำรัวดน**ตรี** ยัวลิเกชา*ตรี*แมเวยยัวนังโมชายพอง

บทพากย์

บูฮรู้จเซอะโมเวียมันกียจูย*กา* เดิรเพอะแต*ซรา*เจื๊อ็บยาบายา**อี**
เพอะซเวิ่งโมเฮิยรัวรึงแว็ย**กี** ทมิ้จพเน้จโม*มีร*ทาแมจีมันแดลซดั้บ ...

คำแปล

กลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย

โอ้สมัยทุกวันนี้ฟังลูกหนาปู่ย่าตายาย ฟังเสียงชวนชัยลูกจะพูดชะให้ฟัง
พูดเรื่องลูกบวชมีหลายอย่างหลายแบบ แม่พ่อลำบากเกือบตายสู้จัดการชะจัดงาน
หมดเท่าไรก็ช่างแม้ไม่เคยว่า หมดหมูไก่เป็ดแม่เหวยหมดวัวหมดควาย
จำนองที่จำนองนาหมดบ้านหมดที่ดิน โอ้หมดเท่าไรก็ช่างให้แต่ลูกหนอได้บวช
ลูกบางคนบอกแม่ว่า(ถ้า)แม่อยากให้ผมบวช ลูกบางคนหาเรื่องอยากจ้างกันตรึมพี่ดาร์กี้
ต้องจัดใหญ่โตจ้างหมอลำจ้างวงดนตรี จ้างลิเก(คณะ)ชาตรีแม่เหวยจ้างหนังมาฉายด้วย

บทพากย์

บวชเสร็จสึกมามันไม่เคยช่วยงาน เที่ยวดื่มแต่สุราติดยาบ้ายาอี
ดื่มเมามาแล้วหาเรื่องตีคนอื่น หลับตา(ทำ)ตาปรือโอ้แม่ด่าไม่เคยฟัง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 1 บทและต่อด้วยบทพากย์อีก 1 บท ส่วนที่แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทยมี 6 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 8-12 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4-5 ของวรรคหลัง (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมา เป็นเช่นนี้ไปตลอดจนจบบท ส่วนที่แต่งด้วยบทพากย์มีบทละ 4 วรรค วรรคละ 8-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัส

ดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (4.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท

ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทพากย์กับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นมีดังนี้ บทพากย์ประสมกับกานต์ดั้นดูตัวอย่างได้ในเพลง “สาวบุรีรัมย์” ในชุด *สาธิตติดทหาร* (สาธิต บ้านนา , [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2548-2550 เพลงนี้แต่งด้วยบทพากย์ 2 บทกับกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทยอีก 3 บาท บทพากย์ประสมกับกลอนหัวเดียวดูตัวอย่างได้ในเพลง “ลู้ก์พไย (ท่านผู้ใหญ่บ้าน)” ในชุด *1 ฮ็อลกมูย (คลั่งหลาน(สาว))* (หงา ลายเถาว์, 2548) ซึ่งแต่งด้วยบทพากย์ 8 บทและกลอนหัวเดียวภาษาไทยสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวน 2 บทซึ่งมีบทละ 6 บาท บทพากย์ประสมกับร่ายดูตัวอย่างได้ในเพลง “ซับโมแซน (รีบมาแต่ง)” ในชุด *เวียเทออัญ (มันทำข้า)* (รวมศิลปิน (หนึ่งฤทัย เสียงสวรรค์), 2552) ซึ่งแต่งด้วยบทพากย์ 2 บทกับร่ายยาวภาษาเขมรถิ่นไทย 2 บทซึ่งมีบทละ 4 วรรค

หมวดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมระหว่างกลอนกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่น ได้แก่ กลอนกับกลอนสังขลิก กลอนกับกลอนหัวเดียว และกลอนกับกานต์ดั้น แต่รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดเหล่านี้มีปริมาณน้อยมากเมื่อเทียบกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดข้างต้น ตัวอย่างของกลอนประสมกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นมีดังนี้ กลอนประสมกับกลอนสังขลิกดูตัวอย่างได้ในเพลง “หน้าผากใหญ่ใจกว้าง” ในชุด *รำวงกันตรึมย้อนยุคทั้งมันทั้งม่วน* (รวมศิลปิน (เตี้ย สตาร์ร็อค, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2545 เพลงนี้ใช้ภาษาลาวอีสานสลับภาษาไทยแต่งเป็นกลอน 2 บทและกลอนสังขลิกอีก 4 บาท กลอนประสมกับกลอนหัวเดียวดูตัวอย่างได้ในเพลง “ไอ้บ้า” ในชุด *กันตรึมรวมฮิต 2011* (รวมศิลปิน (เงาะ งอกงาม), 2554) ซึ่งแต่งเป็นกลอน 1 บทและกลอนหัวเดียว 12 บาท โดยใช้ภาษาไทยเป็นหลัก กลอนประสมกับกานต์ดั้นดูตัวอย่างได้ในเพลง “ไม่สวยก็ขึ้นได้” ในชุด *ทหารทแม็ยอาลัยกระมม (ทหารใหม่อาลัยสาวคนรัก)* (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งแต่งเป็นกลอน 1 บทและกานต์ดั้น 3 บทซึ่งมีบทละ 3 บาท โดยใช้ภาษาไทยตลอดทั้งเพลงในการแต่ง

หมวดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมกับกลอนหัวเดียว ในเพลงกันตรึมประยุกต์พบการประสมระหว่างกลอนหัวเดียวกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นหลายชนิด แต่ที่มีการประสมตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไปคือการประสมระหว่างกลอนหัวเดียวกับกานต์ดั้น ดูตัวอย่างในเพลง “ปป็วนตามจฺ (เมียตามด่า)” ในชุด *รวมฮิตกันตรึมมัน 2009* (รวมศิลปิน (ดาร์ก้า กันตรึมร็อค), 2552) ซึ่งแต่งเป็นกลอนหัวเดียว 2 บาทสลับกับกานต์ดั้น 3 บทซึ่งมีบทละ 3 และ 5 บาท โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยในการแต่ง

หมวดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมกับกลอนสังขลิก ในเพลงกันตรึมประยุกต์พบการประสมระหว่างกลอนสังขลิกกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นหลายชนิด แต่ที่มีการประสมตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไปคือการประสมระหว่างกลอนสังขลิกกับกานต์ดั้น ดูตัวอย่างในเพลง “งานบวช” ในชุด *โทรศัพท์รุ่นตอด* (วงบิ๊กกะดาม, 2552) ซึ่งแต่งเป็นกลอนสังขลิก 4 บาทประสมกับกานต์ดั้น 3 บทซึ่งมีบทละ 3 บาท โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแต่ง

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 3-4 ชนิด เป็นข้อมูลที่มีความหลากหลายมาก แต่พบน้อยที่สุด แทบไม่มีรูปแบบการประสมใดเลยที่พบในเพลงกันตรึมประยุกต์ตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไป ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมหลายชนิด เช่น เพลง “โรคฉี่หนู” ในชุด *กนีวทม (เคียวใหญ่)* (ส่องแสง รุ่งเรืองชัย, 2546) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ 3 ชนิดคือบทพากย์ 3 บท กลอน 1 บท และกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 4 บาท เพลง “บ็อนการเว้อ็ด (บุญงานวัด)” ในชุด *พรชัยมาแล้ว* (คณะพรชัย, 2550) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ 4 ชนิดคือบทพากย์สี่ 4 บท บทพากย์ 7 บท กลอนสังขลิก 2 บทซึ่งมีบทละ 3 บาท และกานต์ดั้น 3 บาท โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในแต่ง

ในการขับร้องเพลงกันตรึมประยุกต์มักไม่พบการใช้คำสร้อยดังเช่นในเพลงกันตรึมโบราณ ส่วนที่ควรจะเป็นคำสร้อยถูกแทนที่ด้วยถ้อยคำที่มีความหมาย กรณีนี้อธิบายได้ว่าเป็นเพราะเพลงกันตรึมประยุกต์ได้รับอิทธิพลของเพลงไทยสากล โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533) อธิบายเกี่ยวกับลักษณะสำคัญประการหนึ่งของเพลงลูกทุ่งไว้ว่า การดัดแปลงทำนองเพลงไทยเดิมมาเป็นทำนองลูกทุ่งนั้นทำโดยการตัดคำเอื้อนและเติมคำร้องลงไปแทนที่ เมื่อเพลงลูกทุ่งส่งอิทธิพลแก่เพลงกันตรึมประยุกต์ จึงทำให้เพลงกันตรึมประยุกต์ไม่มีการเอื้อนและเป็นเหตุให้ไม่มีคำสร้อยในเพลง

ค. การแทรกร้อยแก้วในเพลงกันตรึมประยุกต์

เพลงกันตรึมประยุกต์มีการแทรกร้อยแก้วในเนื้อเพลงทั้งแบบที่มีสัมผัสบางช่วงบางตอนและแบบไร้สัมผัส ร้อยแก้วที่มีสัมผัสบางช่วงบางตอนพบมากในเพลงกันตรึมประยุกต์กลุ่มเพลงประกอบพิธีซึ่งเกิดจากการประสมเนื้อหาเก่าที่สืบทอดมาแต่โบราณกับเนื้อหาใหม่ที่แต่งขึ้นในภายหลังหรือรับมาจากวัฒนธรรมอื่นดังปรากฏในตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 23 เพลง “รับตตูลเจ้าบ่าว (ต้อนรับเจ้าบ่าว)” ในชุด *เฮาปฺลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)* (คณะร่มเย็น-ประยูรญาติน้อย, 2550) มีการนำเสนอร้อยแก้วที่แต่งเป็นภาษาไทยซึ่งมีการรับส่งสัมผัสในบางช่วงบางตอนดังเห็นได้จากการเน้นด้วยรูปอักษรหนาต่อไปนี้

อุกาสะข้าพเจ้าขอน้อมเศียรเกล้าลงถวายด้วยกาย วจี มโนกรรม เคารพคุณพระศรีรัตนตรัยทั้งหลายอันประ**เสริฐ** อนึ่งข้าพเจ้าขอนบพระคุณท่านผู้ประกอบ**เกิด**ด้วยคุณบิดาและมาร**ดา** อนึ่งข้าพเจ้าขอนบพระคุณท่านผู้สั่งสอนคือครูอุปัช**ฌาย์**และอา**จารย์** อนึ่งข้าพเจ้าขอถวาย

นมัส**การ**แด่เทพพรหมินทร์อินศวรและเทพเจ้าทั้ง**หลาย** ... (มีเสียงแทรกเข้ามา)... ขอให้นิร**ภัย**ทุกประการจงแคล้วคลาด จงมีความสุขความเจริญแด่เจ้าบ่าวเจ้าสาวและเจ้าภาพในวันนี้ สาธุ สาธุ สาธุ

ส่วนกลุ่มร้อยแก้วไร้สัมผัสมักพบในกลุ่มเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อความบันเทิง ร้อยแก้วกลุ่มนี้พบทั้งส่วนที่แทรกไว้ตอนต้น ตอนกลาง และตอนท้ายของเพลง เพื่อวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเพื่อเพิ่มความเข้าใจเนื้อเรื่องในเพลงหรือเพื่อสร้างความสนุกสนานหรือตลกขบขัน

ตัวอย่างที่ 24 เพลง “ซลอฺอังกัญ (แกงขี้เหล็ก)” ในชุด *ฮัลโลโนเยส* (เงาะ งอกงาม, เพลินจิต, บุญมี และดาก้า, 2553) มีการแทรกร้อยแก้วเป็นระยะๆ ในรูปแบบคำประพันธ์

(ช-เสียงโกรธ) เจาะฮมี̰วันเพ็ญแม็จ้ปรั๊บแอญมันจำ จ็อฺงหลูดคญำแว็ยสอกแว็ย้แกญ

(ญ-พูด) *ยาฮ! เซิม็หนอ ทเนรจัฮมันเตือ็นน็อฺงบานกั๊ด เซิม็หนอ ตาแววเนิว็น็อฺงไดเน้อ*

(ช-เสียงอ่อน) อาแหมะวันเพ็ญแม็จ้ปรับเกื็อ็ดมันจำ จ็อฺงหลูดคญำแว็ยสอกแว็ย้แกญ

ปเตีย็ฮกีฺมันเนิว็ช้อฺบเนิว็ปเตีย็ฮแอญ รึฺงปเตีย็ฮรึฺงซแมงแอญมันกียซนเจิ๊ด็

ปแด็ยจีทาละมันกียตาม อัญออยเติว็อีแล็จเวียปราฮเติว็อีเกิ๊ด

อันแย็ยเติว็เฮิยกอเลิ้งเจิด็แตกะกเริ๊ด บาดเจิงฮอฺงแอญเนิว็กนาลมุอัญ

(ญ-พูด) *เออฺเบอฺอันแย็ยยางแจ็ฮพอตาซดั้บบานแห็ย เบอฺอันแย็ยยางมัญตเรียมรัวพล็อวร็วดออยเคิญเด๊อ อัญนัฮอาเด๊ญนัฮ กบาลอาแอญนะปมานซบโมเฮิย*

เทอซีเทอเจ๊าะโบ๊ะราแด๊ลราแดล ยังยัวเจิงเทอซลอฺแตอังกัญ

เทอซีมินซน็อฺมมินแดลกียจงัญ จ๊ะออยอัญจฺร็อฺมเจียีงตุออย-จแก

(ญ-พูด) *เออฺเทอโอ็ยออยซี ก็ซีเติว็กเด็ย๊ ยืงนะมันเมนแมเกื็อ็ดเตเน้อ นิฮแห็ยปเรียะฮป็วนซเกื็อ็ลนัฮ ...*

คำแปล

(ช-เสียงโกรธ) เอ้าอีวันเพ็ญทำไมบอกเอ็ง(ถึง)ไม่จำ อยากกระโดดขยำตีศอกตีศอก

(ญ-พูด) *ไฮ้! ซ่าแท้หนอ ฝีเย็บเก่ายังไม่ทันจะได้ตัด ซ่าแท้หนอ อีโต้อยู่กับมือ(ฉัน)นะ*

(ช-เสียงอ่อน) คุณแม่วันเพ็ญทำไมบอกคุณ(ถึง)ไม่จำ อยากกระโดดขยำตีศอกตีศอก

เรือนคนอื่นไม่ไปชอบอยู่แต่เรือนตัวเอง เรื่องงานบ้านงานเรือนของตัวเองไม่เคยสนใจ

ผัวว่ากล่าวสั่งสอนก็ไม่เคยทำตาม ข้าให้ไปทิศตะวันตกมันดันไปทิศตะวันออก

พูดไปแล้วก็อารมณ์ขึ้นกรอดกรอด ฝ่าเท้า(ของ)มึงอยู่กลางหน้ากู

(ญ-พูด) *เออถ้าพูดแบบนี้พอแต่ฟังได้หน่อย ถ้าพูดแบบเมื่อกี้ให้เตรียมหาทางวิ่ง(หนี)ให้เห็นนะ ข้าน่ะเอ็งรู้ไหม หัวของเอ็งน่ะ(โดนมา)กี่ศพแล้ว*

ทำกับคงกับข้าวก็ตำแบบเดิมเดิม เหมือนเอาเท้าทำทำแต่แกงขี้เหล็ก

ทำกับข้าวไม่ได้เรื่องไม่เคยอร่อย เทให้ข้าแดกดีกว่าไว้ให้หมา(กิน)

(ญ-พูด) *เออทำอะไรให้กินก็กินไปจะเป็นไร เรานะไม่ใช่แม่ท่านหรอกนะนี่แหละเขาเรียกพระภรรยา รู้จักไหม ...*

ร้อยแก้วในเพลงนี้มีส่วนสำคัญต่อการสร้างความตลกขบขันให้เกิดขึ้นจากการฟังเพลง เพราะข้อความที่เป็นร้อยแก้วเป็นเสียงของภรรยาผู้ที่กล้าลงไม้ลงมือกับสามี ทำให้สามีซึ่งถ่ายทอดคำพูดผ่านบทร้อยกรองต้องหยุดปากดี เกิดอาการกล้าๆ กลัวๆ ถึงกับพลิกลิ้นพูดให้ตรงข้ามกับความรู้สึกที่แท้จริงของตนเองซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ผิดไปจากความคาดหมายของสังคมซึ่งคาดหวังให้ภรรยาเกรงกลัวสามี ทำให้เพลงนี้ช่วยสร้างความตลกขบขันให้เกิดแก่ผู้เสพ

กล่าวโดยสรุป รูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์แบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวซึ่งมีหลายชนิด หากเรียงลำดับจากชนิดที่พบมากที่สุดจากมากไปหาน้อย ได้แก่ บทพากย์ กลอน กลอนสังขลิก กลอนหัวเดียว กานต์ดั้น รูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบัง และร่าย ในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวเหล่านี้ บทพากย์ถือเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่พบมากที่สุดและพบมากที่สุดในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ทุกกลุ่มที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ กลุ่มต่อมาคือรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปซึ่งมีการประสมระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ตั้งแต่ 2-4 ชนิด ในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมเหล่านี้ มีความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดมากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ ในการประสมรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดพบว่ามีการประสมระหว่างบทพากย์กับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ของไทย และมีการประสมระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ของไทยด้วยกันเอง หากพิจารณาในภาพรวม โดยมองบทพากย์เป็น “กลอนเขมร” หรือรูปแบบคำประพันธ์ที่มีโครงสร้างแบบกลอนของไทย แต่ใช้แต่งภาษาเขมร อาจไม่ผิดนักหากจะกล่าวว่า เพลงกันตรึมประยุกต์เป็นเพลงที่นิยมแต่งโดยใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยมากที่สุดซึ่งเป็นผลมาจากการรับอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งของไทย

โดยสรุปแล้ว เมื่อพิจารณาเพลงกันตรึมในด้านรูปแบบจะพบว่า เพลงประเภทนี้มีพัฒนาการจากเดิมที่นิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรมากที่สุดคือบทกากคติและบทพากย์สี่ นิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทกากคติกับบทพากย์สี่มากกว่ารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยว และนิยมใช้คำสร้อยในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณทุกเพลง ได้เปลี่ยนความนิยมมานิยมรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่หลายชนิดที่รับมาจากไทย โดยเฉพาะบทพากย์ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนของไทย รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้แทบไม่ได้รับความนิยมเลยในการใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ แต่กลับมาได้รับความนิยมสูงสุดในการใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนความนิยมจากรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมมาเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวดังพบว่ามีการใช้บทพากย์มากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ และที่สำคัญคือพบการใช้คำสร้อยน้อยมากในเพลงกันตรึมประยุกต์

3.3.2 เนื้อหาของเพลงกันตรึม

หัวข้อนี้เป็นการวิเคราะห์เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์เพื่อแสดงให้เห็นจุดเด่นและประเด็นร่วมในด้านเนื้อหาของเพลงกันตรึมแต่ละประเภท ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.3.2.1 เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่มีบทบาทสำคัญ 2 ประการคือการเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมและเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง บทบาทแรกถือเป็นบทบาทหลักของเพลงประเภทนี้มักพบในอัลบั้มเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ ได้แก่ พิธีไหว้ครู พิธีเข้าทรง พิธีบวชนาคและพิธีแต่งงาน ส่วนบทบาทต่อมาถือเป็นบทบาทรองซึ่งมักพบในกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ด ลำดับต่อไปเป็นการวิเคราะห์เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณแต่ละกลุ่ม

ก. เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

เพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรมแบ่งเป็น 4 กลุ่มย่อยคือเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการไหว้ครู การเข้าทรง การบวชนาค และการแต่งงาน

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครู</u> เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นักร้องและนักดนตรีเคารพ อาทิ พระอินทร์ เจ้าผู้เป็นใหญ่ พระสงฆ์และครูผู้ประสาทวิชา และอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ลงมาปกปักรักษานักร้องและนักดนตรีขณะทำการแสดง ดังพบในตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 25 เพลง “ซวายจุมเว้อ็ด (มะม่วงรอบวัด)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* ของคณะก้องสุรินทร์ (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2545 ดังมีเนื้อความว่า

อาฮังกุนกรู	คโญ๊มเลิ๊กไดเตียึงกู	ปรานึอุมทเว๊ดทวาย
กุนปเรี๊ยะซ็องอ็องเอ็น	นิเร็นบึ๊ดชงาย	คโญ๊มโซ็มทเว๊ดทวาย

ออยเรียะซาคลูนพอง

คำแปล

อรหังคุณครู ขยมยกมือทั้งคู่ ประนมถวัดถวาย
คุณพระสงฆ์องค์อินทร์ นเรนทร์ใกล้ไกล ขยมขอถวัดถวาย
ให้รักษาตัว(ขยม)ด้วย

นอกจากเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการไหว้ครูโดยตรงแล้ว เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูยังมีเนื้อหาอื่นๆ เช่น การกล่าวถึงความรักในแง่มุมต่างๆ ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับการไหว้ครูโดยตรง แต่เมื่อนำมาขับร้องร่วมกับทำนองเพลงไหว้ครูแล้วกลับมีบทบาททำให้สิ่งสักดิ์สิทธิ์พึงพอใจซึ่งถือว่าเป็นการบูชาหรือไหว้ครูรูปแบบหนึ่ง

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีเข้าทรง</u> มีเนื้อหาสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเข้าทรง เช่น การเตือนผู้ฟังว่าขณะนี้ถึงเดือนมาฆะแล้วให้รีบจัดพิธีเข้าทรงประจำปีเพื่อแก้บนในเรื่องที่ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้หายจากอาการเจ็บป่วย หรือการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยการเร่งให้ท่านรีบลงมาประทับทรง รวมทั้งการบรรยายถึงร่างทรงในพิธี เนื้อหาเหล่านี้พบในชุด *รำแม่มด* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเข้าทรง

ตัวอย่างที่ 26 เพลงที่ 2 ในชุด *6 อมตะกันตรึม* (ยอดรัก โคกนาสาม, 2540) ซึ่งกล่าวถึงการวิจารณ์ร่างทรงต่างวัยเพื่อเตือนสติไม่ให้ร่างทรงอาวุโสขู่เข็ญเอาแต่สุรามาดื่ม ดังนี้

มม็วดมนีฮจัฮ คลังนัฮคางคม้อจ
ลี๎ญเติว็มันประย้อจ รว็วลแตเพอุะซรา
ลี๎ญเติว็มันประย้อจ กังเฮ็ญยัวเพอุะซรา
มม็วดกราโม็ม ลี๎ญเติว็มันเปิ๎น็นา
มม็วดมันกียเพอุะซรา อาระเทอโอ็ยลออุบและฮ

คำแปล

ร่างทรงสูงอายุ เก่งนักเรื่องผี
เข้าทรงไป(ก็)ไร้ประโยชน์ วุ่นแต่ดื่มสุรา
เข้าทรงไป(ก็)ไร้ประโยชน์ กรรโชกเอาแต่สุรา
ร่างทรงวัยสาว เข้าทรงไปไม่เท่าไร
ร่างทรง(สาว)ไม่เคยดื่มสุรา (ผี)อารักษ์ทำกระไรงามเพียงนี้

นอกจากเนื้อหาดังกล่าวแล้ว เพลงกลุ่มนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ อีกหลายประเด็น เช่น วิถีชีวิตในแง่มุมต่างๆ หรือเรื่องสองแง่สองง่าม เนื้อหาที่ไม่เกี่ยวข้องเหล่านี้เมื่อนำไปขับร้องร่วมกับทำนองเพลงที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์แต่ละตนชื่นชอบก็อาจสร้างความพึงพอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นได้และมีผลต่อการจัดพิธีเข้าทรงหรือการรักษาโรคให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีบวชนาค</u> มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการบวชนาคดังนี้ ประการแรก เป็นการชี้แจงวัตถุประสงค์ของการบวชคือบวชเพื่อทดแทนพระคุณของพ่อแม่ ปฏิบัติตามธรรมเนียมโบราณ และรักษาพันธกิจของเพศชายในฐานะผู้สืบทอดพุทธศาสนา ดังพบในชุด *กันตรึมบวชนาค* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 ประการต่อมา เป็นการบรรยายรายละเอียดเกี่ยวกับการจัดงานบวชทั้งในด้านเวลาประกอบพิธีและขั้นตอนสำคัญในพิธี เช่น การบรรยายว่างานบวชจัดขึ้นราวเวลา 15 นาฬิกาหรือในตอนเย็น งานบวชนี้มีการแห่นาคช้าง ก่อนเริ่มขั้นตอนสำคัญในพิธีคือการเซ่นผีบรรพบุรุษและผีป่า การบูชาเทวดาเพื่อขับไล่มารออกจากพิธี การสู่ขวัญนาคโดยอาจารย์ประกอบพิธี การสู่ขวัญนาคซ้ำอีกครั้งหนึ่งโดยวงกันตรึมโบราณเพื่อความสมบูรณ์ของพิธี ในขั้นตอนนี้มีการสอนนาคให้ระลึกถึงบุญคุณของพ่อแม่ โดยเฉพาะบุญคุณของแม่ สอนการประพฤติตนขณะบวช และเตือนให้ระลึกถึงพันธกิจในการสืบทอดพระพุทธศาสนาอีกครั้งหนึ่ง และจบด้วยขั้นตอนการเสี่ยงน้ำทำนายโชคชะตาของนาคขณะบวช ขั้นตอนต่างๆ เหล่านี้พบในชุด *กันตรึมบวชนาค* (เรื่องเดียวกัน) และชุด *3 บวชนาค* (คณะร่มเย็น, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2544-2545 ต่อไปนี้เป็นเนื้อหาสำคัญในเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีบวชนาค

ตัวอย่างที่ 27 เพลงที่ 1 ในชุด *กันตรึมบวชนาค* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 มีเนื้อหาบางตอนดังนี้

... โกนอ็อวด็อฺลกน็อฺด์โจลปเรี๊ยะพนูฮ รู้จบูฮเกิฺดเนียะซ็อฺงซอฺงกุนแมอ็อว
อาปองกี๊ดด็อฺลกุนกุนแมอ็อว โกนเทอตร็อวตามชบั๊บจัฮโบราน ...

คำแปล

... ลูกพ่อถึงกำหนดเข้าพระผนวช แล้วบวชเป็นพระสงฆ์แทนคุณพ่อแม่
ไอ้หนูคิดถึงบุญคุณคุณ(ของ)พ่อแม่ ลูกทำถูกต้องตามฉบับเก่า(แต่)โบราณ ...

นอกจากเนื้อหาข้างต้นแล้ว เพลงกลุ่มนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ เช่น การกล่าวถึงนาคลาญาติพี่น้องและหญิงคนรักออกบวชพร้อมกับขอให้เธอรักษาคำมั่นสัญญา ทำจังหันไปถวายที่วัด และรอจนกว่าจะสึกจะได้ไปสู่ขอและแต่งงานกัน ดังพบในชุด *กันตรึมบวชนาค* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) เนื้อหาเช่นนี้มีเจตนา

เพื่อทำให้นาคซึ่งอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านสามารถก้าวไปสู่การเป็นนักบวชได้โดยปราศจากความกังวลและสามารถปฏิบัติกิจในฐานะผู้สืบทอดพุทธศาสนาได้เต็มกำลังความสามารถ

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีแต่งงาน</u> เป็นเพลงที่สำคัญมากในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เห็นได้จากจำนวนอัลบั้มเพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีนี้ซึ่งผลิตมาเป็นจำนวนมากและการบรรยายขั้นตอนต่างๆ อย่างละเอียด ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3.7 ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเนื้อเพลงประกอบพิธีแต่งงานชุดต่างๆ

ชื่ออัลบั้ม[24] / ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเพลงกันตรึมโบราณ	**ก, ข**	**ค**	**ง**	**จ**	**ฉ**	**ช**	**ซ**
1. มหา (ตัวแทนฝ่ายเจ้าบ่าว) กล่าวสู่ขอเจ้าสาวจากตุลาการ (ตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว)	-	-	-	-	-	-	✓1
2. (เพลง) กล่าวถึงการตกลงเรื่องสินสอดและฤกษ์แต่งงาน	-	-	-	-	-	-	✓2
3. (เพลง) สอนหญิง	-	-	-	-	✓1	-	-
4. (เพลง) กล่าวถึงขบวนเจ้าบ่าวพร้อมขันหมากแห่มาถึงเรือนเจ้าสาวแล้ว	-	-	-	-	✓2	✓1	✓3
5. (เพลง) ร้องขอเบิกทางเข้าเรือนเจ้าสาว			✓1	-	-	-	-
6. (เพลง) สอนเจ้าสาว	-	✓1	-	-	-	-	-
7. (เพลง) กล่าวเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษและผีปู่ตาประจำหมู่บ้าน	-	-	-	-	✓3	-	✓4
8. (เพลง) เรียกเจ้าสาวลงมาต้อนรับเจ้าบ่าวหรือลงมาปูเสื่อต้อนรับญาติมิตรของเจ้าบ่าว	-	✓2	✓2	✓1	✓4	✓2	✓5

[24] อัลบั้มแต่ละชุดในกลุ่มนี้แทนด้วยพยัญชนะต่างๆ ดังนี้ (ก.) ชุด *แซนจอฺงได (เซ่นผูกข้อมือ)* (เสมียนชัย และ แก้ว เพชร, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539, (ข.) ชุด *3 กันตรึมมงคลสมรส* (ยอดรัก โคกนาสาม, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547, (ค.) ชุด *แต่งงาน* (คณะพรชัย, ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2547, (ง.) ชุด *อมตะกันตรึมประเพณีแต่งงาน* (อ้อยใจ และ เฉลิมชัย, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2547, (จ.) ชุด *ประกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549), (ฉ.) ชุด *กันตรึมแซนการ์ (กันตรึมแต่งงาน) กล่อมหอแต่งงาน* (ตาโบ บ้านดงมัน, 2543), (ช.) ชุด *กันตรึมประเพณีบวชนาค-แต่งงาน* (สมานชัย เสียงระทม และ พิมพา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2540-2544, และ (ซ.) ชุด *เฮาปลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)* (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ, 2549) ส่วนเครื่องหมาย ✓ใช้แสดงขั้นตอนที่พบในเพลงแต่ละชุดและตัวเลขที่ห้อยใต้เครื่องหมายนี้แสดงลำดับของขั้นตอนในพิธี

ชื่ออัลบั้ม[24] / ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเพลงกันตรึมโบราณ	**ก, ข**	**ค**	**ง**	**จ**	**ฉ**	**ช**	**ซ**
9. (เพลง) เรียกเจ้าสาวลงมาให้เจ้าบ่าวอบผม	-	-	-	-	-	✓3	-
10. (เพลง) กล่าวถึงเจ้าสาวไหว้เจ้าบ่าวพร้อมกับยื่นหมากพลู บุหรี่ และสุราให้ด้วยความเคารพ	-	-	-	✓2	✓5	✓4	-
11. (เพลง) สอนเจ้าสาวเป็นหลัก	-	-		✓3	-	-	-
12. (เพลง) กล่าวถึงการตรวจนับสินสอดทองหมั้น	-	-	-	-	✓6	-	✓6
13. (เพลง) กล่าวถึงบ่าวสาวเข้าโรงพิธีและกราบพร้อมกัน	-	-	-	-	✓7	-	✓7
14. เจ้าสาวเกี่ยวก้อยหรือจูงมือเจ้าบ่าวเข้าโรงพิธี ทั้งคู่ยื่นเท้าเหยียบบนหินและรับการล้างเท้าก่อนเข้าโรงพิธี	-	-	-	-	-	✓5	✓8
15. มหานำเซ่นผีบรรพบุรุษและผีปู่ตาประจำหมู่บ้าน	-	-	✓3	-	-	✓7	-
16. มหาทำพิธีสู่ขวัญเพื่อกำจัดมาร เชิญขวัญกลับสู่ตัวบ่าวสาว รวมทั้งอาจประกอบพิธีเหล่านี้คือการเชิญผีบรรพบุรุษมาอวยพร การอาราธนาคุณพระรัตนตรัยมากำจัดมารในพิธีและการอบรมบ่าวสาว	-	-	✓4	-	-	✓8	✓9
17. (เพลง) สู่ขวัญ อวยพร เชิญแขกผูกข้อมือให้บ่าวสาว และอาจประกอบพิธีเหล่านี้คือการอบรมเจ้าสาวเป็นหลัก การอาราธนาคุณพระศรีรัตนตรัยและอัญเชิญเทพลงมาอวยพรบ่าวสาว	- - -	- - -	- ✓5 -	✓4 ✓5 ✓6	- ✓8 -	✓6,9 ✓10 -	✓10 ✓11 -
18. มหาเสี่ยงน้ำในขวดเพื่อทำนายโชคชะตาของบ่าวสาว	-	-	✓6	-	-	✓11	-

ชื่ออัลบั้ม[24] / ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเพลงกันตรึมโบราณ	**ก, ข**	**ค**	**ง**	**จ**	**ฉ**	**ช**	**ซ**
19. (เพลง) กล่าวถึงบ่าวสาวเปลี่ยนชุดในห้อง	-	-	-	-	-	-	✓12
20. (เพลง) กล่าวถึงบ่าวสาวรับประทานอาหารในห้องเพื่อทำนายนิสัยจากอาหารที่รับประทาน	-	-	-	-	-	✓12	✓13
21. (เพลง) อบรมเจ้าสาว	-	-	-	-	-	✓13	-
22. (เพลง) กล่าวถึงเจ้าสาวนำผ้าที่ทอ ฟูกและหมอนที่เย็บมาไหว้ญาติผู้ใหญ่ของเจ้าบ่าวและรับเงินเป็นสิ่งตอบแทน	-	-	-	-	-	-	✓14

จากตารางข้างต้นนี้จะสังเกตได้ว่าอัลบั้มในเพลงกลุ่มนี้ไม่ได้กล่าวถึงขั้นตอนทุกขั้นตอนในพิธีแต่งงาน และมีบางอัลบั้ม เช่น ชุด แซนจอฺงได (เซ่นผูกข้อมือ) (เสมียนชัย และ แก้วเพชร, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539 และชุด 3 กันตรึมมงคลสมรส (ยอดรัก โคกนาสาม, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 ไม่ได้กล่าวถึงขั้นตอนใดๆ เลยในพิธีแต่งงาน สันนิษฐานว่าเพลงกลุ่มนี้น่าจะเป็นเพลงกลุ่มแรกๆ ที่ถูกนำมาใช้บรรเลงในพิธีแต่งงาน จึงให้ความสำคัญแก่ทำนองเพลงมากกว่าเนื้อร้องตามขนบของเพลงกันตรึมโบราณที่ยึดถือกันมาแต่อดีต ต่างอัลบั้มที่เหลือที่กล่าวถึงขั้นตอนต่างๆ เป็นจำนวนมากซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพลงที่แต่งในสมัยต่อมา

นอกจากนี้จะเห็นได้ว่ากลุ่มข้อมูลข้างต้นให้ความสำคัญกับขั้นตอนบางขั้นตอนตรงกัน โดยขั้นตอนที่ได้รับการกล่าวถึงตรงกันมากที่สุดคือขั้นตอนที่เจ้าสาวลงมาต้อนรับเจ้าบ่าวพร้อมกับยื่นหมากพลูและสุราให้เจ้าบ่าวแล้วนบไหว้ซึ่งเป็นขั้นตอนแรกที่แสดงให้เห็นถึงการปฏิบัติหน้าที่ในฐานะภรรยาผู้ปรนนิบัติสามีด้วยความเคารพ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 28 เพลง “อันซอฺงซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” ในชุด *ประกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549) ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

เนียง-ลออฺอุไร ไดมูยเตียงฮ็อ้จ

เจาะฮเด๊อฺะไดปแด็ย ไดมูยเตียงตรอฺง เลิ้กไดซำเปียฮ

ฮ็อ้จ-มลูปแด็ยพอฺง เซอฺะซรามูยพอฺง

คำแปล

คนงามอุไร	ลง(มา)จูงมือสามี	ยื่นพลู(ให้)สามีด้วย
มือหนึ่งทั้งยื่น	(อีก)มือหนึ่งทั้งรอง	สุราขวดหนึ่งด้วย
	ยกมือนบไหว้	

ข. เพลงเบ็ดเตล็ด

เพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งมีบทบาทในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงมีการนำเสนอเนื้อหาสำคัญใน 5 ประะเด็นดังนี้

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก</u> มีหลายประเด็นย่อย ส่วนที่สำคัญมีดังนี้ (1.) *การเกี้ยวพาราสี* เพลงส่วนใหญ่แสดงการเกี้ยวพาราสีผู้หญิงเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก สังเกตได้จากการไม่เอ่ยชื่อชาติพันธุ์ แต่ถ้าเป็นการเกี้ยวพาราสีหญิงกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันที่อยู่ไกลออกไป มักมีการระบุชื่อสถานที่ที่ไปเกี้ยว เท่าที่พบคือจังหวัดพระตะบองในประเทศกัมพูชา หรือถ้าเป็นการเกี้ยวพาราสีหญิงต่างกลุ่มชาติพันธุ์ก็มักระบุชาติพันธุ์ของผู้หญิงกลุ่มนั้นไว้ด้วยคือ “เจ็น (ไทยเชื้อสายจีน)” หรือ “เลียว (ลาวอีสาน)” ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ร่วมกันกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้มานาน (2.) *อุปสรรคของความรัก*ซึ่งเกิดจากสาเหตุต่างๆ โดยมีสาเหตุหลักคือผู้อาวุโสพรากคู่รักให้แยกจากกัน แม่ของฝ่ายหญิงขัดขวาง และดวงชะตาที่ไม่สมพงษ์กันซึ่งเป็นสาเหตุหลักที่มีการกล่าวถึงอยู่บ่อยครั้ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 29 เพลงที่ 4 ในชุด *1* (ตาโบ บ้านดงมัน, ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้กล่าวถึงสาเหตุที่หนุ่มสาวไม่ได้แต่งงานว่าเกิดจากดวงไม่สมพงษ์กันซึ่งสะท้อนความเชื่อของชนกลุ่มนี้ดังว่า

ซลาเอยซลา-ตเล็ญ	โจลโมตำเน็ญ	แคชนำมินตร็อว
ปเราะฮบอฺงชนำจู๊ด	ซแร็ยเนียงชนำชล็อว	แคชนำมินตร็อว
	ซมอ็อวปันทอฺยเซิน็	

คำแปล

หมากเอยหมาก “ตเล็ญ”	เขามาสู่ขอ	เดือนปีไม่สมพงษ์
พี่ยาปีชวด	น้องนางปีฉลู	เดือนปีไม่สมพงษ์
	ขอพ่อเลื่อนไปก่อน	

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสั่งสอน</u> โดยใช้วิธีการตำหนิหรือแนะนำข้อปฏิบัติ ส่วนใหญ่เน้นสอนผู้หญิง 2 กลุ่มคือ (1.) *คำสอนหญิงสาว*ซึ่งเป็นเนื้อหาที่พบมากที่สุด มีประเด็นสอนที่สำคัญคือการ

สอนให้หญิงสาวเชื่อฟังคำดุด่าว่ากล่าวและคำสอนของแม่และญาติพี่น้อง การสอนให้เรียนรู้งานของสตรีจนชำนาญก่อนออกเรือน โดยเฉพาะงานทอผ้า การสอนไม่ให้ชิงสุกก่อนห่าม และการแนะนำเรื่องการเลือกสามี การสอนไม่ให้เดินทางตามลำพังและไม่ให้เดินเล่นตอนกลางคืนหรือหนีตามผู้ชายไป (2.) *คำสอนผู้เป็นภรรยา* เป็นการสอนวิธีปฏิบัติตนต่อสามีเป็นหลักในเรื่องอาหารการกินและเรื่องหลับนอน และโดยเฉพาะการสอนให้เชื่อฟังและซื่อสัตย์ต่อสามี

ตัวอย่างที่ 30 เพลง “เนียงนวล” ในชุด *จึงมูย-มลุบโดง (ขาเดียว-ร่มมะพร้าว)* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545 มีเนื้อหาสอนไม่ให้หญิงสาวเดินเล่นตอนกลางคืนเพราะชายหนุ่มหลายคนที่หมายปองตัวเธออาจมาชิงเอาเธอไปดังว่า

คเมาเอยเนียงคเมา	บอฺงซมประเดา	คเมาก็อมเดิรยุบ
คลูนเนียงซ็อบไง	กันเลาะฮลู้จโมซลัญกรุ๊บ	เนียงก็อมเดิรยุบ
	กแรญบานเติว็กิ	

คำแปล

(แม่)ดำเอยนางดำ พี่ขอสั่งสอน ดำอย่า(ออก)เดิน(ตอน)กลางคืน

ตัวนางทุกวันนี้	หนุ่มหนุ่มแอบรักทุกคน	นางอย่า(ออก)เดิน(ตอน)กลางคืน
	เกรงเขาได้(นาง)ไป	

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความทุกข์ยากในชีวิต</u> ซึ่งเกิดจากหลายสาเหตุ ได้แก่ การมีความเป็นอยู่ที่แร้นแค้น โจรภัย และการถูกรัฐไทยเกณฑ์แรงงานในฤดูทำนา

ตัวอย่าง 31 เพลงที่ 7 ในชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* (คณะเสลือมทอง, ([ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2540-2544 เพลงนี้กล่าวถึงความทุกข์ยากในชีวิตเพราะความยากจนทำให้ต้องนุ่งกางเกงขาดๆ ที่เย็บด้วยเถาวัลย์และทำมาหากินด้วยการตักน้ำยางขาย

ซราเนฺาะฮเวียลเวญ	เวียลแบ๊จปรูแซญ	เวียลบอฺงดอฺงเจือ็ร
ซำป็วืดรแฮ้จ-รแฮ้จ	บอฺงเดรน็อฺงเวือ็ร	เวียลบอฺงดอฺงเจือ็ร
	โรซีอันเจ็มซแร็ย	

คำแปล

สงสารทุ่งยาว	ทุ่งร้อนระอุ	ทุ่ง(ที่)พี่ตักน้ำยาง
ผ้านุ่งขาดขาด	พี่เย็บกับเถาวัลย์	ทุ่ง(ที่)พี่ตักน้ำยาง
	หากินเลี้ยงนาง	

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต</u> มีการนำเสนอไว้หลายเรื่อง เช่น การหาปลาจากแห่งอาหารตามธรรมชาติเพื่อนำมาประกอบอาหารและแบ่งญาติพี่น้อง การหาผลไม้ป่าเป็นของว่างรับประทานแก้หิวข้าว การช่วยเหลือกันในหมู่ญาติพี่น้อง การพักผ่อนโดยการเดินตามผู้ใหญ่ไปเที่ยวเล่นในต่างถิ่นในตอนกลางคืน การทำบุญในโอกาสปรกติและในช่วงประเพณีสำคัญ เช่น ประเพณีสงกรานต์

ตัวอย่างที่ 32 เพลงที่ 5 ในชุด *อมตะกันตรึมพ่อลูกอ่อน* (คณะพ่อลูกอ่อน, ([ม.ป.ป.].) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2532-2538 เพลงนี้กล่าวถึงการพักผ่อนโดยการห่อหมากพลูและยาสูบออกไปเที่ยวเล่นในต่างหมู่บ้าน

อาตเรี๊ยดโอ๊ยเฮิย อาตเรี๊ยดปกายจุม
ซเราะอ็อ๊ดกรูโม็ม เดิรลี่ญตามจัฮ
มลูซลาทนำ วิ้จเติว์ปี่ปเตีย์ฮ
เดิรลี่ญตามจัฮ ซาแตอ็อ๊บปซ็อก

คำแปล

ดึกดื่นกระไรเลย ดึกดื่นดาวชุม
หมู่บ้านไร้หญิงสาว เดินเล่นตามคนแก่
พลูหมากยา(สูบ) ห่อไปจากบ้าน
เดินเล่นตามคนแก่ เนื่องจากหงอยเหงา

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องสองแง่สองง่าม</u> เพลงกันตรึมโบราณที่นำเสนอเรื่องนี้มักใช้สัญลักษณ์ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เช่น หอบกาบแทนเครื่องเพศหญิง และคำกริยาต่อไปนี้หมายถึงการมีเพศสัมพันธ์ เช่น ชายหญิงล้มทับกัน กิริยาที่แสดงว่าเพิ่งผ่านการมีเพศสัมพันธ์มา เช่น ผู้หญิงล้มจนดินทรายเปื้อนหลังหรือก้นแอ่น หรือการขอมีเพศสัมพันธ์โดยการเปรียบผู้หญิงเป็นกล้วยและขอชิมความหวานของกล้วยซึ่งเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 33 เพลง “ซแร็ยลออ (หญิงงาม)” ในชุด *11 กันตรึมโบราณ* (ยอดรัก โคกนาสาม, ([ม.ป.ป.]) ซึ่งมีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

กันแต๊ะเจ๊จตุ๋อ เบอเซิ่นบอ่งบานพลัวะเมอ เนียงปแอมเมนรือโอ๊ย

คำแปล

นางกันแต๊ะกล้วยเตี้ย ถ้าหากพี่ได้ชิมดู นางหวานจริงหรือไร

เมื่อพิจารณาเนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณโดยภาพรวมจะพบว่าจุดเด่นทางด้านเนื้อหาของเพลงประเภทนี้คือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของเพลงประเภท

นี้ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรม นอกจากเนื้อหาหลักดังกล่าวแล้ว เพลงประเภทนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ อีกหลายประเด็น ได้แก่ ความรัก การสั่งสอน ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิต และเรื่องสองแง่สองง่าม

เมื่อเพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งมีบทบาทในการบรรเลงเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้เสพได้รับการปรับปรุงด้านทำนองและคำร้องจนกลายเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์และมีการผลิตเพลงกันตรึมแนวใหม่นี้ออกมาเป็นจำนวนมาก เห็นได้จากข้อมูลที่ให้ไว้ในตารางที่ 3.3 ด้วยปริมาณดังกล่าวจึงทำให้บทบาทของเพลงกันตรึมประยุกต์ถูกนำเสนอออกมาอย่างชัดเจนและโดดเด่นในฐานะเพลงที่ผลิตเพื่อความบันเทิง

3.3.2.2 เนื้อหาของเพลงกันตรึมประยุกต์

เนื้อหาในเพลงกันตรึมประยุกต์อาจจำแนกได้เป็น 5 ประเด็นสำคัญเช่นเดียวกับเพลงกันตรึมโบราณ ได้แก่ เนื้อหาที่เกี่ยวกับความรัก การสั่งสอน ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิต และเรื่องสองแง่สองง่าม แต่ละประเด็นมีรายละเอียดดังนี้

ก. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก ซึ่งมีหลายประเด็นย่อย ส่วนที่สำคัญมีดังนี้ (1.) *การเกี้ยวพาราสี* เพลงกันตรึมประยุกต์ยังคงนำเสนอเรื่องราวของผู้ชายชาวเขมรถิ่นไทยเกี้ยวพาราสีผู้หญิงในกลุ่มชาติพันธุ์ของตนทั้งในชุมชนและข้ามจังหวัด แต่ที่พิเศษคือเพลงจำนวนมากนำเสนอว่าผู้ชายเขมรถิ่นไทยเกี้ยวพาราสีคนต่างกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น คนกูยและคนไทยเชื้อสายจีนในอีสานตอนใต้ คนลาวอีสานในอีสานตอนใต้หรือในภาคอีสาน คนกรุงเทพฯ คนไทยภาคเหนือ และคนไทยภาคใต้ การเกี้ยวพาราสีคนต่างกลุ่มนี้นี้เกิดจากผู้ชายเขมรถิ่นไทยมีโอกาสเดินทางไปต่างถิ่น จึงมีโอกาสพบเจอผู้หญิงที่ถูกใจ ส่วนผู้ชายต่างถิ่น โดยเฉพาะผู้ชายชาวลาวอีสานหรือแม้แต่ผู้ชายใต้ก็เข้ามาเกี้ยวพาราสีผู้หญิงเขมรถิ่นไทยถึงในอีสานตอนใต้ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีเรื่องความรักของผู้หญิงเขมรถิ่นไทยกับผู้ชายชาวตะวันตกอีกด้วย (2.) *อุปสรรคของความรัก*เกิดจากสาเหตุ 2 สาเหตุ สาเหตุแรกคือการมีฐานะยากจนซึ่งเป็นเหตุให้ครอบครัวของคนรัก โดยเฉพาะครอบครัวของฝ่ายหญิงมีทีท่ากีดกัน สาเหตุต่อมาคือการผิดคำสัญญาเพราะคนรักไปทำงานในต่างถิ่นและเป็นเหตุให้พบคนรักใหม่เป็นคนต่างถิ่น ส่วนสาเหตุของการไม่สมหวังในความรักที่เกิดจากดวงชะตาไม่สมพงษ์นั้นปรากฏน้อยมากและมักใช้เป็นข้ออ้างในการบอกเลิกมากกว่าหาทางแก้ไข เมื่อเกิดความไม่สมหวังในความรัก

ตัวอย่างที่ 34 เพลง “ขายโรตี” ในชุด *สมานชัยกระหึ่มโลก 2009* (สมานชัย และพิมพา, 2552) กล่าวถึงชายหนุ่มเขมรถิ่นไทยเดินทางไปขายขนมโรตีไกลถึงจังหวัดเชียงใหม่และได้ไปเกี้ยวพาราสีผู้หญิงชาวจังหวัดเชียงใหม่ดังว่า

(ช) พี่เป็นหนุ่มสุรินทร์ มาหากินถึงเมืองเชียงใหม่
อยู่บ้านไม่รู้จะทำอะไร มาเดินเร่ขายโรตี

เนิวนึงซเราะรัวมันพอบานซี มาเดินเร่ขายโรตี*รัวซีอันเจ็มคลูน* ...
(**คำแปล** อยู่ที่บ้านหาได้ไม่พอกิน มาเดินเร่ขายโรตีหากินเลี้ยงตัว) ...
(ช) พี่พลาดรัก เพราะอกหักจากเมืองสุรินทร์
มาขอทำมาหากิน ให้ไกลยุพินคนหลายใจ
พี่ร่อนเร่มา จนมาถึงนครเชียงใหม่
หากแม้นเจอคนหลายใจ แล้วพี่จะไปถึงเมืองเลย
(ญ) พี่จ๊ะพี่เอ๋ย อย่าไปเลยจากเมืองเชียงใหม่
รับรองน้องไม่หลายใจ จะเชื่อพี่ชายลองดู
น้องก็อยู่คนเดียว ทุกวันยังไม่มีคู่
จะเชื่อพี่ชายลองดู จะยอมเป็นคู่สักสามวัน
(ช)พี่อยู่เมืองสุรินทร์ มาพบยุพินสาวงามเชียงใหม่
พูดจาน่ารักวิไล ทรามวัยพี่แสนปลื้ม
ได้มาอยู่เชียงใหม่ สมานชัยจะไม่ขอลืม
เนียงเมียฮ-ลออฺปะปรืม พี่ไม่ลืมสาวงาม
(**คำแปล** น้องมาศงามพะพริ้ม พี่ไม่ลืมสาวงาม)

ตัวอย่างที่ 35 เพลง “น้องตรีอุ๊บบ้านก็วล” ในชุด *อินดี้อีสานใต้* (บ่อม กังแอน, 2553) กล่าวถึงผู้หญิงเขมรถิ่นไทยที่ไปทำงานที่พัทยาและได้แต่งงานกับชายชาวตะวันตก

... เนียงตรีอุ๊บซเราะก็วล แม่น้องมะเขือบ้านนา
เธอคือสุรินทร์ซุปเปอร์สตาร์ จบการศึกษาบ้านยางไฮสกูล
เย้! ขแมร์แฟมมิลี่ ความสุขพอดีแฮปปี้บราเถอะ
โอมายฟ้าเถอะ ฮีอีสฟาร์เม่อร์ครอบครัวชาวนา
ด้วยความยากแค้นยากจนเงินตรา
จากอีสานบ้านนา
ไปอยู่พัทยาเมืองศิวิไลซ์เมืองท่องเที่ยวไทยเมืองเจริญ ...
อยู่พัทยาไม่เท่าไหร่ มีฝรั่งมาสนใจเข้ามาเคลียคลอ
ไอ้หนุ่มยุโรปหัวทอง มั่นหมายใฝ่ปองน้องตรีอุ๊บซเราะก็วล
ฝรั่งอยากเป็นเขยสุรินทร์ โอแม่ยุพินเนียงตรีอุ๊บจะทำยังไง
ตรีอุ๊บตอบขึ้นมาทันใด (ญ- โอเคก็ได้ สินสอดจัดไป) (ญ,ช- สิบล้านยูโรๆๆ)
กลับอีสานบ้านนา น้องตรีอุ๊บคนใหม่

ขับเซอโรกีโฟร์วีลไดรฟ์ ควงแฟนสูงใหญ่ผู้ชายในฝัน
หอบเงินมาให้ เป็นสินน้ำใจลูกเขยฝาหรั่ง ...

คำแปล

... น้องตร๊อุ๊บบ้านก็วล แม่น้องมะเขือบ้านนา
เธอคือสุรินทร์ซุปเปอร์สตาร์ จบการศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาบ้านยาง
เย้! ครอบครัวเขมร ความสุขพอดีแฮปปี้(ตามประสา)พี่น้อง
โอ้ พ่อของฉัน ท่านเป็นชาวนาครอบครัวชาวนา
ด้วยความยากแค้นยากจนเงินตรา
จากอีสานบ้านนา
ไปอยู่พัทยาเมืองศิวิไลซ์เมืองท่องเที่ยวไทยเมืองเจริญ ...
อยู่พัทยาไม่เท่าไหร่ มีฝรั่งมาสนใจเข้ามาเคลียคลอ
ไอ้หนุ่มยุโรปหัวทอง มั่นหมายใฝ่ปองน้องตร๊อุ๊บบ้านก็วล
ฝรั่งอยากเป็นเขยสุรินทร์ โอแม่ยุพินน้องตร๊อุ๊บจะทำยังไง
ตร๊อุ๊บตอบขึ้นมาทันใด (ญ- โอเคก็ได้ สินสอดจัดไป) (ญ,ช- สิบล้านยูโรๆๆ)
กลับอีสานบ้านนา น้องตร๊อุ๊บคนใหม่
ขับเซอโรกีโฟร์วีลไดรฟ์ ควงแฟนสูงใหญ่ผู้ชายในฝัน
หอบเงินมาให้ เป็นสินน้ำใจลูกเขยฝรั่ง ...

ข. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสั่งสอนบุคคลกลุ่มต่างๆ โดยใช้วิธีการตำหนิ เตือนสติและแนะนำสั่งสอน บุคคลที่ได้รับการสั่งสอน ได้แก่ วัยรุ่นชาย วัยรุ่นหญิง ผู้เป็นสามี ผู้เป็นภรรยา บุคคลทั่วไปในสังคม และสมาชิกที่ไปทำงานในต่างถิ่นดังนี้ (1.) *วัยรุ่นชาย* พฤติกรรมของวัยรุ่นชายที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการติดสุรา ส่วนพฤติกรรมอื่นๆ ที่ถูกตำหนิ เช่น การเมาสุราแล้วก่อเรื่องทะเลาะวิวาทในงานบุญ การติดยาเสพติดจนเสียอนาคต และการขับขี่รถจักรยานยนต์ออกไปเที่ยวเตร่โดยไม่ยอมช่วยพ่อแม่ทำงาน ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น การเตือนสติให้เลิกสุราและไม่ขับรถเร็ว การสอนให้ตั้งใจเรียนจนจบปริญญาและไม่ทดลองยาเสพติด และการสอนให้บวชทดแทนพระคุณของพ่อแม่ (2.) *วัยรุ่นหญิง* สอนโดยการตำหนิ พฤติกรรมของที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการใช้ชีวิตอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของพ่อแม่หรือผู้ใหญ่ การออกนอกบ้านตามลำพังไปกับชายหนุ่มจนตั้งครรภ์ก่อนวัยอันควรหรือก่อนแต่งงาน พฤติกรรมต่อมาที่ถูกตำหนิมากเช่นกันคือการแต่งกายไม่เหมาะสม เช่น การสวมเสื้อสายเดี่ยวอวดเนินอกและเอว การสวมกระโปรงหรือกางเกงสั้นๆ การย้อมสีผม ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น การสอนให้เชื่อฟังคำสั่งสอนของพ่อแม่ สอนให้ตั้งใจเรียนจนจบปริญญาเพื่อจะได้เป็นที่พึ่งของพ่อแม่ และสอนให้ครองตนให้ดีจนได้แต่งงานอย่างถูกต้องตามประเพณีเพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณของพ่อแม่ (3.) *ผู้เป็นสามี* สอนโดยการตำหนิ พฤติกรรมที่ถูก

ตำหนิมากที่สุดคือการติดสุราหนักจนส่งผลกระทบตามมาหลายประการคือการไม่ทำหน้าที่ผู้นำในการหาเลี้ยงครอบครัว การก่อปัญหาทะเลาะเบาะแว้งในครอบครัว การทำร้ายร่างกายและจิตใจของภรรยา หรือการติดสุราจนสุขภาพทรุดโทรมร่างกายบวมและเสียสง่าราศี ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมาที่โดดเด่นคือการเตือนให้ดื่มสุราอย่างมีสติ (4.) *ผู้เป็นภรรยา* สอนโดยการตำหนิพฤติกรรมของที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการไม่ซื่อสัตย์ต่อสามีโดยการทิ้งสามีเขมรถิ่นไทยไปมีสามีฝรั่ง พฤติกรรมอื่นๆ ที่ถูกตำหนิรองลงมา เช่น การไม่เคารพและให้เกียรติสามีเห็นได้จากพฤติกรรมไปยืนด่าสามีกลางวงสุรา ความเกียจคร้านไม่สนใจทำงานบ้าน การไม่อยู่ติดบ้าน และการติดสุราหนักจนลืมทำหน้าที่แม่และแม่บ้าน ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรง เช่น การเตือนให้ทำหน้าที่ของแม่ศรีเรือน การสอนไม่ให้ดื่มสุรา (5.) *คนที่ไปทำงานในต่างถิ่น* สอนโดยการตำหนิพฤติกรรมของคนกลุ่มนี้ที่พาลูกกลับมาให้พ่อแม่เลี้ยงแทนโดยไม่ส่งเงินค่าใช้จ่ายมาให้ ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น การเตือนให้ผู้ที่ไปทำงานในต่างถิ่นกลับมาดูแลพ่อแม่ที่บ้านบ้าง

ตัวอย่างที่ 36 เพลง “รนาทาเนียง (ใครว่าน้อง)” ในชุด *ชีวิตคยอ̤งฮีน (ชีวิตหอยทาก)* (ร็อคตระงอล, 2549) เป็นเพลงที่สอนให้วัยรุ่นหญิงตั้งใจเรียนจนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีก่อนคิดจะมีสามี

รนาทาโอ๊ยทาโอ๊ย-ออยเนียงเดจยุม ปกาเว้ยปกากำปุมเดจยุมอ๊อดตี๊อ๊อดบาย

บอ̤งลือกีทาเนียงยุมจ๊อ̤งบานปแด๊ย ค๊อ̤มตังเจิ๊ดีร์น̤เนียงซแร๊ยรึงปาแด๊ยกไมเตือ็นรัว

ค๊อ̤มรีนออยจ๊อ๊บออยเนียงบานรับปะรินยา จ๊อ̤งบานปแด๊ยไงนามันเมียนรนาทาเต

ชีวิดโกนซแร๊ยมันเมนยางลิ̤ญลิเก มันซรูลแด๊จเนียงกิ๊ดเตปบ๊าก์ยัวเจิ๊ด็ปแด๊ย

คำแปล

ใครว่าอะไรว่าอะไรให้น้องนอนร้องไห้ ดอกไม้เอยดอกกระพุ่มนอนร้องไห้อดข้าวอดน้ำ

พี่ได้ยินคนอื่นว่าน้องนอนร้องไห้(เพราะ)อยากได้สามี ให้ตั้งใจเรียนน้องนางเรื่องสามีอย่าเพิ่งรีบหา

สู้เรียนให้จบให้น้องได้รับปริญญา อยากได้สามีวันใดไม่มีใครว่าหรอก

ชีวิตลูกผู้หญิงไม่ใช่เหมือนเล่นลิเก ไม่สบายอย่างที่น้องคิดหรอกลำบากเอาใจสามี

ค. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความทุกข์ยากในชีวิต เพลงกันตรึมประยุกต์ระบุทั้งสาเหตุของความทุกข์ยากในชีวิตและผลสืบเนื่องที่ตามมา ความทุกข์ยากดังกล่าวเกิดจากหลายสาเหตุ ได้แก่

ปัญหาภัยแล้งหรือฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลที่ส่งผลกระทบต่อการทำการเกษตรเพื่อเลี้ยงชีพ โชควาสนาไม่ดีที่ทำให้พบแต่ความยากลำบากและไม่ประสบความสำเร็จในชีวิต ความขัดสนที่ทำให้ต้องกู้หนี้ยืมสินมาใช้จ่าย การปฏิบัติงานที่ไม่เป็นธรรมของเจ้าหน้าที่รัฐ เช่น การปรับเงินเพราะทำผิดกฎจราจร และภาวะสินค้าขึ้นราคาหรือยุคข้าวยากหมากแพงที่ซ้ำเติมให้ยากจนและทุกข์ยากยิ่งขึ้น ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงที่กล่าวถึงความทุกข์ยากในชีวิต

ตัวอย่างที่ 37 เพลง “ยับคลัง (แย่มาก)” ในชุด *2 กันตรึมลูกทุ่งท้องนา* (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 มีเนื้อหาบางส่วนดังต่อไปนี้

... เทอซแรพลิ๎ญกอมันตร็อว เวียมันบานซร็อวเทอยังนารัวะฮ
เติว็กูสตางปกากิ๎กอกาป๎วะฮ ติญจีรโมปรัวะฮแมกอรัวะฮแตเซฺมา ...

คำแปล

... ทำนาฝนก็ไม่ตกตามฤดูกาล มันไม่ข้าวทำยังไง(จะ)รอด
ไปกู้เงินดอกเบี้ยเขาก็สูง ซื้อปุ๋ยมาหว่านแหมก็รอดมาแต่หญ้า ...

ปัญหาความทุกข์ยากในชีวิตโดยเฉพาะความยากจนกลายเป็นปัจจัยหลักที่ผลักดันให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต้องทำสิ่งต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการกู้หนี้ยืมสิน การทำผิดกฎหมาย เช่น การต้มเหล้าเถื่อนหรือเล่นการพนัน การบนบานสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การร้องขอความช่วยเหลือจากรัฐบาล และการอพยพไปขายแรงงานในเมืองใหญ่และเมืองหลวงของไทย รวมถึงการไปขายแรงงานในต่างประเทศ การไปขายแรงงานต่างถิ่นส่งผลกระทบที่ตามมาต่อคน 3 ฝ่ายคือคนที่ไปทำงานต่างถิ่นที่เป็นทุกข์เพราะความคิดถึงบ้านและอาจถูกโกงค่าแรง ฝ่ายคนทางบ้าน โดยเฉพาะภรรยาเกิดความเป็นห่วงสามี และฝ่ายพ่อแม่ของแรงงานเหล่านี้ซึ่งมักเป็นคนรุ่นปู่ย่าตายายที่ต้องรับหน้าที่เลี้ยงดูหลานแทนพ่อแม่ที่ไปทำงานในต่างถิ่น

ตัวอย่างที่ 38 เพลง “หัวอกก่อสร้าง” ในชุด *มือ 1 ไดคลัง (มือหนึ่งมือแรง)* (ร็อคเสียวโว้ย (สังวร พรสวรรค์), [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539 กล่าวถึงความทุกข์ยากของคนที่ไปทำงานต่างถิ่นเพราะถูกโกงค่าแรงดังนี้

ชีวิตคนจนสู้ทนกันไป เทอการยุบทไงปรัวะฮแตจ็อฺงบานซตาง
พเญอฺเอยโกนตุ๎เวยน็อฺงแย็ย เนือ็มประป็วนเนือ็มปแด็ยเติว็เวยกอซาง
คล้าจบานซตางซงออยโกนซแร็ย ติญคออาวกะปโรงทแม็ยมุนน็อฺงโกนโจลรีน
...
ซมเบิ๎ก์ซตางน็อฺงเวยเทาแก กีเทอพเน้จลีนตแลทาเบิ๎ก์ออยฮัวนาเฮีย

คม้าดตเน็ญฮัวนากีเทอประงีย แบคนอฺงกันเตียซแร้จด๊ะเดิรแจ็ญ

เด็ญเวยคลูนทากิ๋กังเฮาะ คม้าดเวยติ๊พเน้จซเราะปัฮกังเฮาะเฮิยแม

เทอการีรแคกีเบิ๊ก์ออยแคมาวิก คม้าดเวยติพเน้จปริ๊จมันเด็ญน็องเทอยังนา . . .

คำแปล

ชีวิตคนจนสู้ทนกันไป ทำงาน(ทั้ง)กลางคืน(และ)กลางวันเพราะว่าอยากได้เงิน

ฝากเอ๋ยลูกไว้ให้เหวยกับยาย/ย่า พาภรรยาพาสามีไปเหวย(ทำงาน)ก่อสร้าง

เผื่อได้เงินส่งให้ลูกสาว ซื้อเสื้อผ้ากระโปรงใหม่ก่อนลูกจะเปิดเทอม ...

ขอเบิกเงินกับเหวยเถ้าแก่ เขาทำตาถลนบอกว่าเบิกให้หัวหน้า(ไป)แล้ว

ผม(ไป)ถามหัวหน้าเขา(กลับ)ทำเฉย หันหลังเฉยเมยตะวาดใส่(แล้ว)เดินหนี

รู้ตัวเหวยว่าเขาโกหก ผมเหวยน้ำตาตกถูกโกหกแล้วแม่

ทำงานสองเดือนเขาเบิกให้แค่หนึ่งวิก ผมเหวยน้ำตาปริบปริบไม่รู้จะทำอย่างไร ...

ง. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต แบ่งเป็นการประกอบอาชีพและการพักผ่อน การประกอบอาชีพอาจแบ่งได้ตามวัยคือวัยเด็กและวัยผู้ใหญ่ อาชีพของวัยเด็กคือการไปเรียนหนังสือ ส่วนอาชีพของวัยผู้ใหญ่มี 2 อาชีพหลักคืออาชีพชาวนาและรับจ้าง อาชีพชาวนาได้รับการนำเสนออยู่ 2 ฤดูคือฤดูดำนากับฤดูเกี่ยวข้าว ฤดูทำนามีการบรรยายวิถีชีวิตประจำวัน เช่น ตื่นเช้ามาหุงข้าวทำกับข้าว เตรียมข้าวเที่ยงและเครื่องมือหาปลาแล้วปั่นจักรยานออกไปยังนา มีการบรรยายเทคโนโลยีในการไถนาคือการใช้ควายและรถไถนา ส่วนฤดูเกี่ยวข้าวนอกจากจะเกี่ยวข้าวแล้ว ยังมีกิจกรรมที่สนุกสนานคือการออกไปหาอาหารจากทุ่งนามาทำเป็นกับข้าวพื้นบ้านรับประทาน ส่วนอาชีพทำงานก่อสร้างหลังฤดูทำนามีการบรรยายกิจวัตรประจำวันตั้งแต่ตื่นนอนแล้วออกไปทำงานตามหน้าที่ของตนเองและการดื่มกินสังสรรค์กันตอนเงินค่าจ้างออก ส่วนการพักผ่อนก็แตกต่างกันไปตามแต่ละวัย วัยเด็กอาจเล่นการละเล่นพื้นบ้าน รับชมโทรทัศน์ หรือชวนพ่อแม่ไปเที่ยวห้างสรรพสินค้า ส่วนวัยผู้ใหญ่อาจไปเดินตลาดนัด ตั้งวงดื่มสุราหลังเลิกงานหรือในยามว่าง เที่ยวงานวัด เที่ยวสถานที่ท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงในท้องถิ่น หรือสถานบันเทิงยามค่ำคืน

ตัวอย่างที่ 39 เพลง “เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย)” ในชุด *เด็กขะแมร์ขี้คุย* (ภู่ มฆวี และพิม พิมวลี, 2549) เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่เลือกพักผ่อนโดยการรับชมโทรทัศน์ซึ่งเป็นสื่อที่ทำให้ชนกลุ่มนี้รู้จักโลกกว้าง

...พูดถึงท่องเที่ยวหนูชัวร์ หนูเที่ยวทั่วทุกที่
อเมริกาอิตาลี ขึ้นเขาแอลป์หิมาลัย
ไปเที่ยวกำแพงเมืองจีน ชมถ้ำบินลาดินได้ดังใจ
ขั้วโลกเหนือขั้วโลกใต้ หนูไปได้ไม่ต้องเสียสตางค์
ที่กล่าวมาเป็นเรื่องจริง ไม่ได้ขี้คุยกล่าวอ้าง
ที่กล่าวมาทุกอย่าง เพราะหนูดูทีวี

จ. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องสองแง่สองง่าม เพลงกันตรึมประยุกต์จำนวนมากมีเนื้อหาสองแง่สองง่าม มีการใช้สัญลักษณ์และพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ในสังคมชนบทและสังคมร่วมสมัยเพื่อส่อถึงอวัยวะเพศชาย อวัยวะเพศหญิง และการร่วมเพศ โดยพบสัญลักษณ์ในสังคมชนบทมากกว่าสัญลักษณ์ในสังคมชนบทที่ส่อถึงเครื่องเพศชาย เช่น สาก ปลา เดือยไก่ ลูกเป็ด และช้างคอใหญ่ ที่ส่อถึงอวัยวะเพศหญิง เช่น ครก สระน้ำ หอยกาบ ไซ และปากบาตรพระ ที่ส่อถึงการมีเพศสัมพันธ์ เช่น แหย่ไข่มดแดง ตำส้มตำ ดำนา ชกมวย จับเส้น สาดน้ำ หรือแม้แต่การกราบพระ ส่วนสัญลักษณ์ในสังคมร่วมสมัยที่ส่อถึงเครื่องเพศชาย เช่น เข็มฉีดยา ที่ส่อถึงอวัยวะเพศหญิง เช่น ผาลรถไถนา หม้อน้ำรถยนต์ และที่ส่อถึงการร่วมเพศ เช่น ลองเครื่องรถบัส

ตัวอย่างที่ 40 เพลง “หนุ่มสุรินทร์รักสาวกรุงเทพ” ในชุด *ลืม บอกแล้ว* (มอความร็อคตำเป็ก, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตในช่วงทศวรรษ 2540 เพลงนี้กล่าวถึงหนุ่มเขมรถิ่นไทยเกี้ยวสาวชาวกรุงเทพฯ เขาใช้คำว่า “ลองเครื่อง” ในที่นี้เป็นคำสองแง่สองง่ามเพื่อส่อถึงการมีเพศสัมพันธ์

Chulalongkorn University

ก็พี่เป็นหนุ่มสุรินทร์น้องเอ๊ยแดนดินวาเมืองช้าง ได้มาเจอะนวลนางอีน้องแม่สาววากรุงเทพ

พี่ชะเง้อชะแง้แลดูต้นขาจรดปลายเล็บ โอ้แม่สาวกรุงเทพทำไมอะมีแต่คนอะน่ารักน่ารัก...
ก็ตัวพี่นี้ดำแต่ใจดีนัฮเน้อเนียง ทาได้อะพี่อะร่วมอะเรียงเนี้ยงเอยเหมือนได้รถบัส
(**คำแปล** ก็ตัวพี่นี้ดำแต่ใจดีนักเน้อเนียง ทาได้อะพี่อะร่วมอะเรียงนางเอยเหมือนได้รถบัส)
ละจะไม่ให้ทำหนออ๊ะไร ละเอาไว้<u>ลองเครื่อง</u>ตอนดึกสงัด

โดยสรุปแล้ว เนื้อหาในเพลงกันตรึมประยุกต์มีอยู่ 5 ประเด็นสำคัญเช่นเดียวกับที่พบในเพลงกันตรึมโบราณ ได้แก่ เนื้อหาเกี่ยวกับความรัก การสั่งสอน ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิต และเรื่องสองแง่สองง่าม เพียงแต่แตกต่างกันในแง่ของรายละเอียดซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป

เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณนั้นนำเสนอชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในแง่มุมเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับประเพณีพิธีกรรมเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีสำคัญๆ ของชีวิตชาวชนบทคือพิธีแต่งงาน บวชนาค และเข้าทรงเพื่อการรักษาโรค ในส่วนของเพลงเบ็ดเตล็ด เนื่องจากส่วนใหญ่ไม่ใช่เนื้อร้องที่แต่งขึ้นใหม่ แต่เป็นเนื้อร้องที่สืบทอดมาแต่อดีต วิถีชีวิตที่เสนอผ่านเนื้อเพลงเบ็ดเตล็ดจึงเป็นชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในอดีตที่ยังไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับโลกนอกชุมชนของตนมากนัก เป็นชีวิตที่มีการพึ่งพาและใกล้ชิดกับธรรมชาติสูง ความเชื่อและค่านิยมแบบเขมรได้รับการปลูกฝังและยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เช่น เรื่องการเคารพผู้อาวุโสและบุพการีอัน นำไปสู่คตินิยมเรื่องการแต่งงานแบบคลุมถุงชน ความเชื่อในโหราศาสตร์และดวงชะตา เป็นต้น ดังนั้น เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณจึงมีลักษณะของความเป็นเขมรที่ค่อนข้างจะเข้มข้น ลักษณะนี้ก็สอดคล้องกับรูปแบบคำประพันธ์และภาษาที่ใช้ด้วย

ส่วนเพลงกันตรึมประยุกต์นั้นเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ เนื้อหาของเพลงแม้จะกล่าวถึงประเด็นหลักไม่ต่างจากเพลงกันตรึมโบราณ แต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียด จะเห็นว่าครอบคลุมชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในทุกช่วงวัยและทุกสถานะ ตั้งแต่วัยเด็ก วัยรุ่น วัยทำงาน วัยที่มีชีวิตครอบครัว ไปจนถึงวัยชรา ยิ่งไปกว่านั้น แง่มุมต่างๆ ที่นำเสนอยังเป็นชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในโลกยุคปัจจุบัน ที่มีการติดต่อกับชนกลุ่มอื่นๆ มากมายไม่เพียงเฉพาะในภูมิภาค แต่ยังขยายไปถึงภูมิภาคอื่นในประเทศและต่างประเทศด้วย ปัญหาความทุกข์ยากที่เกิดขึ้นในชีวิต รวมทั้งวิถีการดำเนินชีวิตก็ขยายวงจากแบบสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมแบบการค้าและอุตสาหกรรมด้วย ปัญหาและวิถีชีวิตเช่นนี้เป็นปัญหาที่ประชาชนในภูมิภาคอีสานด้วยกันหรือแม้กระทั่งใน ภูมิภาคอื่นก็มีร่วมกัน สิ่งนี้เองที่ทำให้กันตรึมประยุกต์ได้รับความนิยมมากจนถือว่าเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมอีสานใต้ รวมถึงการได้รับความนิยมในระดับประเทศด้วย

3.3.3 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึม

หัวข้อนี้กล่าวถึงการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณและการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์ โดยพิจารณาภาษาที่ใช้ทั้งภาษาหลักและภาษารอง และวิธีการใช้ภาษาดังกล่าวในแง่ของการ ปนและสลับภาษาดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.3.3.1 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมโบราณมีการใช้ภาษาอยู่ 4 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาว อีสานและภาษาไทย ภาษาแรกเป็นภาษาประจำกลุ่มของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาที่ 2 และ 3 เป็นภาษาของกลุ่มชนชาติพันธุ์อื่นในอีสานตอนใต้ และภาษาสุดท้ายเป็นภาษาประจำชาติของไทย ในการใช้ภาษาทั้ง 4 ภาษานี้อาจแบ่งลักษณะของการใช้ภาษาดังกล่าวได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเพลงที่ใช้ภาษาเดี่ยว และกลุ่มเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป

ก. การใช้ภาษาเดี่ยวในเพลงกันตรึมโบราณ เป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในบรรดาการใช้ภาษาทุกแบบในเพลงกันตรึมโบราณ ภาษาเดี่ยวที่ใช้ในเพลงประเภทนี้มีเพียง 1 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ดังแสดงให้เห็นชัดเจนด้วยตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 41 เพลง “ซแร็ยซตฺร (สาวแรกรุ่น)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545 เพลงนี้มีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยตลอดทั้งเพลง

ออกเอฺียออกซัด	ออกเฮฺิรเติว์บั๊ด	เคิญแตตรานม
บอฺงลือเมื้อ็ดซัด	บอฺงจ็อฺงแตยุม	เคิญแตตรานม
	ออกซแร็ยเนียงเติว์นา	
คำแปล		
ออกเอ๋ยนกออก	ออกบินไปลับ	มองเห็นแต่คอน
พี่ได้ยินเสียงสัตว์	พี่อยากแต่ร้องไห้	มองเห็นแต่คอน
	ออกสาวเจ้าไปไหน	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข. การใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมโบราณ อาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มตามจำนวนภาษาที่ใช้คือกลุ่มที่ใช้ภาษา 2 ภาษาและ 3 ภาษาตามลำดับ ในข้อมูลกลุ่มนี้มีการใช้ภาษาหลักอยู่เพียง 1 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ส่วนภาษาอื่นๆ ที่อ้างไปแล้วนั้นเป็นภาษาที่ถูกนำมาใช้ในลักษณะของการปนหรือสลับภาษา ภาษาเหล่านี้พบการใช้น้อยมาก ยกเว้นภาษาไทยซึ่งมีแสดงทั้งปริมาณและคุณภาพของการใช้ที่เพิ่มขึ้นตามยุคสมัย

กลุ่มที่ใช้ภาษา 2 ภาษาอาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคือกลุ่มที่ใช้ภาษาไทยปนหรือสลับในเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก และกลุ่มที่ใช้ภาษากูยปนในเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก

กลุ่มที่ใช้ภาษาไทยปนและสลับในเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในกลุ่มข้อมูลเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของการใช้ภาษาไทยปนหรือสลับในเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ภาษาไทยที่จะนำเสนอในลำดับต่อไปแสดงด้วยรูปอักษรเอียง

ตัวอย่างที่ 42 เพลง “รำปี (ขับกล่อม)” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตราวปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้มีการปนภาษาไทยในภาษาเขมรถิ่นไทยดังนี้

กม็อฺงเอย-กบ๊ก เฮามฮาลำบ๊าก์
เด๊จกรอม-มลุบจ๊าก์ ตี๊พเน้จโฮล-ลแฮญ
วีเลียโฮ้บบาย บ๊าก์ดำโฮ้บแอญ
ตี๊พเน้จโฮล-ลแฮญ มันเมียน*แมบาน*

คำแปล

กอบเอย(เม็ด)กระบก เรียก(ว่า)มหาลำบาก
นอนใต้ร่ม(ต้น)จาก น้ำตาลามไหล
เวลาทานข้าว ต้องหุงทานเอง
น้ำตาลามไหล ไม่มี*แม่บ้าน*

ตัวอย่างที่ 43 เพลงที่ 2 ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (เรื่องเดียวกัน) เป็นเพลงที่ใช้ภาษาไทย 1 ประโยคสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งใช้เป็นภาษาหลักของเพลงนี้

... *จดมายลายลักเคียนอักกซอน* ด็อฺลปโอนปุมเงียเนียงเจียกูปรีญ
บ็อนบอฺงกันเลาะฮเจียเนียะลีญ ตามลแบญรีญรีญโมอำปีจัฮ ...

คำแปล

... *จดหมายลายลักษณ์เขียนอักษร* ถึงน้องนงพะงาผู้เป็นเนื้อคู่
บุญ(ของ)พี่ชาย(เกิด)เป็นนักเล่น ตามการละเล่นเรื่อยเรื่อยมาจนแก่ ...

ตัวอย่างทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้นล้วนเป็นเพลงที่สืบทอดคำร้องมาแต่อดีต เป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาไทยที่พบในตัวอย่างเหล่านี้มีลักษณะที่ไม่ตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน เพราะมีการออกเสียงวรรณยุกต์ต่างไปจากมาตรฐาน เนื่องจากการได้รับอิทธิพลของภาษาแม่คือภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นภาษาที่ไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์

ตัวอย่างที่ 44 เพลงที่ 5 ในชุด *กันตรึมประเพณีแต่งงาน* (คณะพรอีสาน, 2551) มีการใช้ภาษาไทยสลับในเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักดังนี้

น็วงเฮฺียซแร็ยน็วง ทานอโอนน็วง

บอฺงเจาะฮรีฺนม็วน บอฺงรีฺนมฮาซราล็อฺบ

โอโอสุรินทร์วาบ้านเรา ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์

โอโออีสานบ้านนา ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์

โนนเฮียเนียงโนน ทานอเนียงโนน

ค็อฺมก็๊จปกาตรือกูน เนียงปราดทนามุปเรียฮ

คำแปล

น็วงเฮยนางน็วง ชะหนอน้องน็วง

พี่ลงเรียนมนต์ พี่เรียนมนต์มหาสลบ

โอโอสุรินทร์ชะบ้านเรา ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์

โอโออีสานบ้านนา ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์

โนนเฮยนางโนน ชะหนอนางโนน

อุตส่าห์เด็ดดอกผักบุ้ง นางอธิษฐานหน้า(องค์)พระ

ตัวอย่างที่ 45 เพลง “เปิดตำนานอีสาน” ในชุด *เปิดตำนานอีสาน* (เกรียงศักดิ์ และ ส.สไบทอง, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2546 เพลงนี้มีการใช้ภาษาไทยสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทยในสัดส่วนที่ค่อนข้างเท่าๆ กัน ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

... ออแมอ็อวปเราะฮซแร็ย ซดับเปี๊ยก์เนอโกนยอฺง

กันตรึมค็อนซไบทอง บานจูยแย็ยวาจูนตา

บัดอามุโมยูร กอเรื้อ็บเฮียอาด็อฺบปซา

บานจูยแย็ยจูนตา น็องกเรียทไงลออเน

โอพ่อจ๋าแม่จ๋าจงฟังวาจาผมบ้าง จะเปิดกรุอีสานและร้องดังดังให้ทั่วไทย

หนุ่มน้อยโสภิณศิลปินอีสานใต้ อดอยากปากแห้งพ่อทรามวัยจึงยึดอาชีพศิลปิน

หมอลำก็ดังแล้วสากลูกทุ่งก็ดังไกล สิ่งที่ผมภูมิใจคือเพลงกันตรึมท้องถิ่น

ไม่ว่าบุรีรัมย์ดินแดนที่ตำน้ำกิน จะบอกคนไทยให้ได้ยินนี่คือถิ่นทับหลังนารายณ์

...

คำแปล

...โอ้(ทั้ง)แม่พ่อ(ทั้ง)ชายหญิง ฟังคำหนา(ของ)ลูกลำยอง

กันตรึมของสไบทอง ได้ช่วยยาย(/ย่า)ชะส่งตา(/ปู่)

หายอ่าหน้ามานาน ก็นับแล้วอ่าสิบพรรษา

ได้ช่วยยาย(/ย่า)ชะส่งตา(/ปู่) ในเพลาวันงามเอ

โอพ่อจ๋าแม่จ๋าจงฟังวาจาผมบ้าง จะเปิดกรุอีสานและร้องดังดังให้ทั่วไทย
หนุ่มน้อยโสภิณศิลปินอีสานใต้ อดอยากปากแห้งพ่อทรามวัยจึงยึดอาชีพศิลปิน
หมอลำก็ดังแล้วสากลลูกทุ่งก็ดังไกล สิ่งที่ผมภูมิใจคือเพลงกันตรึมท้องถิ่น
ไม่ว่าบุรีรัมย์ดินแดนที่ตำน้ำกิน จะบอกคนไทยให้ได้ยินนี่คือถิ่นทับหลังนารายณ์

...

จากตัวอย่างทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้น ตัวอย่างที่ 44 แสดงการใช้ประโยคภาษาไทยที่แต่งขึ้นใหม่จำนวน 2 ประโยคแทรกเข้าไปในเพลงกันตรึมโบราณที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและเป็นเพลงที่สืบทอดคำร้องมาแต่โบราณ ส่วนตัวอย่างที่ 45 เป็นเพลงกันตรึมโบราณที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยในการแต่งเนื้อหาใหม่ทั้งหมด เป็นที่น่าสังเกตว่าการใช้ภาษาไทยในเพลงเหล่านี้มีลักษณะร่วมคือ มีการออกเสียงภาษาไทยตรงตามการออกเสียงในภาษาไทยมาตรฐาน และที่สำคัญคือการใช้ภาษาไทยในตัวอย่างที่ 45 มิได้ต้องการสื่อสารกับกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเท่านั้น แต่ยังต้องการสื่อสารกับกลุ่มชนต่างๆ ที่รู้ภาษาไทยอีกด้วย

ส่วนการใช้ภาษา 2 ภาษาอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นการปนภาษากูยในเพลงซึ่งใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักทราบได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 46 เพลงที่ 4 ในชุด *ขลุ่ย-ซอ* (ลุงนวล หนองกง, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นอัลบั้มที่ผลิตในปี พ.ศ. 2539 ในที่นี้นำเสนอภาษากูยด้วยรูปอักษรเอียง

ปกัวเลือ็นลอุงเลาะฮ ทาลือเติว็มลอุงปั๊ด
เติว็ปัฮ*กมอล*วิญซงั้ด กิ๎ทา*อาปโล๊ะ*นุฮเลเลอ

คำแปล

ฟ้าร้อง “ลอุงเลาะฮ”[25] โอ้ได้ยินไปว่า “มลองปั๊ด”
ไปเจอ*สาว*กลับเงียบ เขาว่า*ไอ้หนุ่ม*นั่นเด๋อด๋า

การใช้คำภาษากูยในตัวอย่างข้างต้นมิได้ใช้เพื่อการรับส่งสัมผัส เพราะตำแหน่งของคำในภาษาดังกล่าวอยู่ตรงกลางวรรค แต่ใช้เพื่อเป็นสีสันตามภูมิรู้เรื่องภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นที่อยู่ใกล้ชิด

ทางด้านกลุ่มที่ใช้ภาษา 3 ภาษาพบเฉพาะเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาลาวอีสานและภาษาไทย ทราบได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

---

25 คำที่อยู่ในเครื่องหมายอัญประกาศของเพลงนี้เป็นคำที่ยังไม่พบคำแปล

ตัวอย่างที่ 47 เพลงที่ 3 ในชุด *ขลุ่ย-ซอ* (เรื่องเดียวกัน) ในที่นี้แสดงส่วนที่เป็นภาษาไทยด้วยรูปอักษรเอียงและภาษาลาวอีสานด้วยการขีดเส้นใต้

โวงวังโวงวะโวงวัง อัญทาโวงวังโวงวะโวงวัง
เบอเซิ๊นแบ๊จโกนชนัง *กอดาย<u>ญัง</u>ฮุงเคา*

คำแปล

โวงวังโวงวะโวงวัง ข้าว่าโวงวังโวงวะโวงวัง
ถ้าหากหม้อน้อยแตก *จะได้<u>อะไร</u>หุงข้าว*

ตัวอย่างข้างต้นเป็นเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและสลับด้วยประโยคภาษาไทยซึ่งมีภาษาลาวอีสานปนเข้ามาเพื่อช่วยในการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรค การใช้ภาษาในเพลงนี้แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีความสามารถในการใช้ภาษาของชนกลุ่มอื่นที่อาศัยอยู่ร่วมกันในอีสานตอนใต้จนเป็นประโยชน์ต่อการแต่งคำประพันธ์ให้ได้ตรงตามข้อบังคับของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดบทพากย์ที่ใช้ในเพลงข้างต้น

โดยสรุปแล้ว เพลงกันตรึมโบราณมีการใช้ภาษาอยู่ 4 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสานและภาษาไทย ในการใช้ภาษาเหล่านี้มีทั้งการใช้ภาษาเดี่ยวและการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป การใช้ภาษาเดี่ยวซึ่งพบเพียงภาษาเดียวคือภาษาเขมรถิ่นไทยจัดเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในบรรดาข้อมูลการใช้ภาษาทุกกลุ่ม ส่วนการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปพบทั้งการใช้ภาษา 2 ภาษาและ 3 ภาษา ในกลุ่มนี้พบการใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุด โดยเฉพาะการปนและสลับภาษาไทยในเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก แต่ถึงกระนั้นก็ยังเป็นข้อมูลที่พบน้อยมากเมื่อเทียบกับการใช้ภาษาเดี่ยว

การใช้ภาษาอื่นในเพลงกันตรึมโบราณนอกจากภาษาเขมรถิ่นไทยถือเป็นสิ่งที่พบน้อยมาก โดยเฉพาะภาษากูยและภาษาลาวอีสานซึ่งพบเพียง 1-2 คำต่อเพลง ยกเว้นภาษาไทยซึ่งแสดงพัฒนาการอย่างชัดเจน กล่าวคือการใช้ภาษาไทยในเพลงกันตรึมโบราณที่สืบทอดเนื้อร้องมาแต่อดีตยังแสดงให้เห็นการใช้ภาษาไทยที่ได้รับอิทธิพลด้านการออกเสียงจากภาษาแม่คือภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นภาษาที่ไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์ ต่างจากการใช้ภาษาไทยในเพลงกันตรึมโบราณที่แต่งในปัจจุบันซึ่งมีการออกเสียงตรงตามสำเนียงภาษาไทยมาตรฐาน

ลักษณะของการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณดังที่กล่าวไปข้างต้นบ่งชี้ว่า ประการแรก กลุ่มผู้ผลิตและผู้เสพเพลงกันตรึมโบราณยังคงเป็นกลุ่มชนผู้พูดภาษาขมรถิ่นไทย จึงพบว่ามีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเพียงภาษาเดียวหรือใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักในเพลงในปริมาณมากที่สุด

ประการต่อมา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์กับชนกลุ่มอื่นคือชาวกูยและชาวลาวอีสานในอีสานตอนใต้ จึงเกิดการเรียนรู้และรับเอาภาษาของกลุ่มชนดังกล่าวมาใช้บ้าง ประการสุดท้าย ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์กับรัฐไทย จึงเกิดการนำภาษาไทยมาใช้ในเพลง ปฏิสัมพันธ์นี้ทวีความเข้มข้นเรื่อยมา จึงพบการใช้ภาษาไทยในปริมาณและคุณภาพที่เพิ่มขึ้น

3.3.3.2 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์

การใช้ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์พบอยู่ 6 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน ภาษาจีน ภาษาไทย และภาษาอังกฤษ โดยมีภาษาแรกเป็นภาษาประจำกลุ่มของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาที่ 2-4 เป็นภาษาของชนกลุ่มอื่นในอีสานตอนใต้ ภาษาที่ 5 เป็นภาษาประจำชาติไทย และภาษาสุดท้ายเป็นภาษาสากล

ในการใช้ภาษาเหล่านี้พบว่ามีการใช้ภาษาเดี่ยวและการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป โดยพบเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปมากกว่าเพลงที่ใช้ภาษาเดี่ยว

ก. การใช้ภาษาเดี่ยวในเพลงกันตรึมประยุกต์ ภาษาเดี่ยวที่ใช้มี 3 ภาษาเรียงตามลำดับจากมากไปหาน้อย ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาไทย และภาษาลาวอีสาน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 48 เพลง “ตเปีย็งเปียย (หนองเปียย)” ในชุด *รักแท้แพ้ดอลลาร์* (ร็อคคนละแบน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2546-2547 เพลงนี้มีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยตลอดทั้งเพลง ดังมีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

... โอตระเปีย็งเปียยเอิย ซ็อบไงบองง้ดตาแอญ
มันเมียนซแร็ยกียกำปแลญ ง้ดตึ๊ก-ดอฮ-กแอล-ออย
บองกึ๊ดด็อลแตโอน เมอพล็อวโอนเรือ็ลไง
โอนเอยกมเทอปเราะฮบองอาไล บองจำซแร็ยเนิว็ตระเปีย็งเปียย

คำแปล

... โอ้ตระพังเปียยเอย ทุกวันพี่อาบ(น้ำ)คนเดียว
ไม่มีหญิง(ที่)เคย(ได้)หยอกเย้า อาบน้ำขัดขี้ไคลให้
พี่คิดถึงแต่น้อง ดูท่านางทุกวัน
น้องเอยอย่าทำให้พี่ห่วงหา พี่รอท่านางอยู่(ที่)ตระพังเปียย

ตัวอย่างที่ 49 เพลง “บุหงา” ในชุด *ทหารทแม็ยอาลัยกระมม* (ทหารใหม่อาลัย) (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2539 เพลงนี้แต่งด้วยภาษาไทยตลอดทั้งเพลงและมีการใช้ภาษาไทยที่ตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

บุหงาแสนดี ผู้หญิงคนนี้ฉันไม่ลืมเธอ
อยากรู้เธอไปอยู่ไหน เธอรู้บ้างไหมมีใครพร่ำเพ้อ
ชาตินี้บุญพี่ไม่ถึง ได้แต่รำพึงคิดถึงแต่เธอ
เมื่อก่อนทุรนทุราย ใกล้กับความตายก็ได้มีเธอ
เธอป้อนหยูกยาให้ฉัน เมื่อตอนวันนั้นจำได้เสมอ
วันนี้ไม่มีแล้วเธอ ฉันอยากพบเจอเพื่อขออภัย ...

ตัวอย่างที่ 50 เพลง “เฮ็ดดีดี” ในชุด *ผัวเศรษฐี* (อาเจายัย, 2554) ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ภาษาลาวอีสานตลอดทั้งเพลงและใช้ได้ปรกติตามการออกเสียงในภาษาลาวอีสาน ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

อ้ายเห็ดดี่ดีอย่าเห็ดจังซี่อ้ายเห็ดดี่ดี แต่ก่อนแต่กี้อ้ายเห็ดได้ดีคือบ่เป็นหญัง
อย่าให่ข่อยซังอย่าให่ข่อยซังอ้ายเฮ็ดดี่ดี ...
อ้ายเห็ดบ่ดีอ้ายเฮ็ด้จังซี่หรือญอนกินเหล่า คันอ้ายบ่เมาขั่นอ้ายบ่เมาคือเห็ดได้ดี
คันเห็ดบ่ดีคันเห็ดจังซีข่อยบ่ให่เมา ...

คำแปล

พี่ทำดีดีอย่าทำอย่างนี้พี่ทำดีดี แต่ก่อนแต่กี้พี่ทำได้ดีคือไม่เป็นไร
อย่าให้น้องชังอย่าให้น้องชังพี่ทำดีดี ...
พี่ทำไม่ดีพี่ทำอย่างนี้หรือ(ว่าเป็น)เพราะกินเหล้า ถ้าพี่ไม่เมาถ้าพี่ไม่เมาคือทำได้ดี
ถ้าทำไม่ดีถ้าทำอย่างนี้น้องไม่ให้เมา ...

ข. การใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมประยุกต์พบตั้งแต่การใช้ภาษาตั้งแต่ 2-6 ภาษา อาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคือเพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษาและเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 3 ภาษาขึ้นไป ในกลุ่มนี้พบเพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุด

เพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษา มีการใช้ภาษาหลักอยู่ 2 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทย โดยพบเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักมากกว่าซึ่งแสดงให้เห็นการสลับและปนภาษาระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทย ภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษากูย ภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาลาวอีสาน และภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาอังกฤษ

การสลับและปนภาษาระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทยเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในกลุ่มข้อมูลการใช้ภาษาทุกกลุ่มในเพลงกันตรึมประยุกต์ ดังเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 51 เพลง “พระคุณแม่” ในชุด *กันตรึมอาไยโฎนตา* (รวมศิลปิน (มอความ), [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้แสดงการใช้ภาษาไทย (รูปอักษรเอียง) ปนและสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทย ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

พระคุณของแม่ยากแท้เปรียบปาน รัวอยโมปรึ๊บมันบานย้าก์กรอฺคลูนปรานแมมันกืยปูล

จีจอังแก๊บจีจ-กดามเทอการกอฺซางรือรับชนูล เจ็มโกนตู๊จทมเนิว์ซรูลแมมันกียปูลอ๊อยโกนบานลือ

*พระคุณของแม่*ทมเจียง็มมี๋จแด็ย โกนเอ่ยโกน-กโม็มปเราะฮซแร็ยน็อฺงกน็องมี้จแด็ย-

น็อ้งอันแย็ยออยเมอ

เมียนแมตามูยรัวตี๋ดมันบานรือรนามันจือ *แม่แท้แม่จริงนี่หรือ*ออยเนื้อ็มคเนียเมอดู๊แลออยเจีย

โกนย้าก์โกน*ทุกข์*โกน*สุข*โกน*เศร้า* เบอฺยืงเมียนแมเนิว์เกื๊อ็ดจำเมอพล็อวบ๊านเกิ๊ดจี๋คเนีย

แมยืงตามูยเกือ็ดจำปรั๊บพล็อวออยยืงบานเจีย โกนเจาตูจทมเรือ็ลคเนียเบอฺเมียนเวเลียเทอบ็อนแจจเติว์ ...

คำแปล

พระคุณของแม่ยากแท้เปรียบปาน หาอะไรมาเปรียบไม่ได้ยากจนกายาแม่ไม่เคยบ่น

ขุดกบขุดปูทำงานก่อสร้างหรือรับจ้าง เลี้ยงลูกเล็กใหญ่(ให้)อยู่สบายแม่ไม่เคยบ่นให้ลูกได้ยิน

*พระคุณของแม่*ใหญ่กว่าฟ้าดิน ลูกเอยลูกสาวชายหญิงอยู่ในฟ้าดินจะกล่าวให้มอง(เห็น)

มีแม่แค่คนเดียวหาอีกไม่ได้หรือใครไม่เชื่อ *แม่แท้แม่จริงนี่หรือ*ให้พากันดูดูแลให้ดี

ลูกลำบากลูก*ทุกข์*ลูก*สุข*ลูก*เศร้า* หากเรามีแม่อยู่ท่านรอคอยท่าได้อยู่เป็นเพื่อน

แม่เราแค่คนเดียวท่านคอยบอกทางให้เราได้ดี ลูกหลานเล็กใหญ่ทุกคนหากมีเวลาทำบุญอุทิศไป ...

ตัวอย่างข้างต้นเป็นเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีการปนภาษาไทยทั้งในระดับคำและวลีและสลับภาษาไทยอยู่ในเพลงนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาไทยที่ใช้ยังคงออกเสียงตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน

ส่วนการสลับและปนภาษาไทยกับภาษาอื่นๆ พบการสลับและปนภาษาไทยกับภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยกับภาษาอังกฤษ ดังแสดงให้เห็นด้วยตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 52 เพลง “แค่พี่ชาย” ในชุด *อินดี้อีสานใต้* (บ่อม กังแอน, 2553) ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ภาษาไทยเป็นหลักและสลับด้วยประโยคภาษาอังกฤษ (รูปอักษรเอียง) 1 ประโยค ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

ไม่ได้มองตากันซะนาน เธอเห็นฉันรู้สึกอย่างไร
เมื่อปีก่อนเธอจำได้ไหม ใครหนอใครซื้อดอกไม้ให้ฉัน
สิบสี่กุมภาวันวาเลนไทน์ จำได้ไหมช็อกโกแลตแท่งนั้น
*ไอเลิ้บยู*เป็นคำพูดใครกัน หรือว่าคบฉันแค่เวลาเธอเหงา

จากตัวอย่างข้างต้น เป็นที่น่าสังเกตว่าการใช้ภาษาอังกฤษในที่นี้เป็นประโยคพื้นฐานและไม่ได้ออกเสียงตรงตามสำเนียงของภาษาอังกฤษมาตรฐาน

เพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 3 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมประยุกต์ แม้เป็นกลุ่มข้อมูลที่พบน้อยที่สุด แต่เป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นการใช้ภาษาต่างๆ อย่างหลากหลายและในลักษณะที่สังเกตได้ชัด ดังยกตัวอย่างให้เห็นต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 53 เพลง “รวยไม่โม้” ในชุด *4 เมาะแมร์ (เมาเขมร)* (ร็อคคงคย, 2544) เป็นตัวอย่างที่แสดงการใช้แต่งสลับ 3 ภาษา โดยใช้ภาษาลาวอีสาน (ขีดเส้นใต้) เป็นหลัก ภาษาไทย (รูปอักษรเอียง) รองลงมา และภาษาเขมรถิ่นไทยน้อยที่สุด

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อรถซิ่งที่มันวิ่งคักคัก จะพาคนรักนั่งรถวิ่งโชว์
มื้อเช้าเราก็กินของแพง มื้อแลงก็จะกินให้โก้
ลาบนกยูงอีกทั้งอุ้งตีนหมี กินแต่ของดีดีให้พวกเศรษฐีตาโต
บ่อแม่นโม่คั่นลวยมาท่าเบิ่ง(ซ้ำ) ซ่ำหว่าเดื่อนอีเก๊งอีเก้งสิไปเหล่นเทียวดู๋ เที่ยวไห่ฮู่กอจังค่อยอ่วยลงมา หากิ่นของแพงแพ้งถุกยามแลงเซ่า หากิ่นเข่าที่มี้จ่านท่องไซ(ซ้ำ) บ่อซั่นกิ่นบ่อดั้ยบ่อดั๊ยมันติ๊ดข่างหว่างค้อ อิ่มแล่วก้อสิแจกติ๊บสาวสาว แจกลดเขาคนละคันถ่าบ่อริการเยี่ยมแถมเพชรเลี่ยมท่องคำล่ำข่า(ซ้ำ) ให้คนอ้าปากค่างให้นายฮ่างหนั่งม้อง มี้หลูกน่องต่างเหื่อต่างแขน

หาแฟนจักซาวคนมานั่งปนนิบัดไท่ ญ่างก่ายพ่อขอทานขอไถ่(ซ้ำ) ไห่ไปพัวละล่านไปซื่อบ้านอยู่เลย รวยเว่ยเว่ยเว่ยเว่ย บ่หว่าสิเฮ้ดแนวได๋ มันดี่ไป้เหมิด็เล้ยบ่อมี้น่อไผว่า

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อเครื่องบินเอาไว้ใช้ส่วนตัว แล้วบินไปทัวร์รอบโลกให้โก้
บินไปชั้วโลกใต้โลกเหนือ กินข้าวกับสาวเอสกิโม
แต่ตอนนี้ยังไม่มีงานทำ ต้องนั่งฟาดส้มตำที่หน้าปั๊มเอสโซ่ เด๊อ ที่หน้าปั๊มเอสโซ่

(พูด) เออตอนแร็ฮ*กำลังก*ซ็อ้ดเนิว็ ... เออออัญทาเฮิย ซรามันเพอะเต๊ อัญน็องงู้ดยัว

คำแปล

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อรถซิ่งที่มันวิ่งดีดี จะพาคนรักนั่งรถวิ่งโชว์
มื้อเช้าเราก็กินของแพง มื้อเย็นก็จะกินให้โก้
ลาบนกยูงอีกทั้งอุ้งตีนหมี กินแต่ของดีดีให้พวกเศรษฐีตาโต

ไม่ใช่โม้ถ้ารวยมาคอยดู(ซ้ำ) กะแค่ดวงจันทร์ดวงจันทร์จะไปเล่นเที่ยวดู เที่ยวให้รู้แล้วก็ค่อยกลับลงมา หากินของแพงแพงทุกยามเย็นเช้า หากินข้าวที่มีจานทองใส่(ซ้ำ) ไม่งั้นกินไม่ได้ไม่ได้มันติดข้างหว่างคอ อิ่มแล้วก็จะแจกติ๊บสาวสาว แจกรถเขาคนละคันถ้าบริการเยี่ยม แถมเพชรเลี่ยมทองคำล้ำค่า(ซ้ำ) ให้คนอ้าปากค้างให้นายห้างนั่งมอง มีลูกน้องต่าง “เหื่อ”[26] ต่างแขน หาแฟนสักยี่สิบคนมานั่งปรนนิบัติไท้ ย่างกรายพบขอทานขอไท(ซ้ำ) ให้ไป “พัว” ละล้านไปซื้อบ้านอยู่เลย รวยเว่ยเว่ยเว่ยเว่ย ไม่ว่าจะทำอย่างไร มันดีไปหมดเลยไม่มีหนอใครว่า

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อเครื่องบินเอาไว้ใช้ส่วนตัว แล้วบินไปทัวร์รอบโลกให้โก้
บินไปชั้วโลกใต้โลกเหนือ กินข้าวกับสาวเอสกิโม
แต่ตอนนี้ยังไม่มีงานทำ ต้องนั่งฟาดส้มตำที่หน้าปั๊มเอสโซ่ นะ ที่หน้าปั๊มเอสโซ่

(พูด) เออตอนนี้*กำลัง*จนอยู่ ... เออข้าว่าแล้ว เหล้าไม่ดื่มหรอก ข้าจะอาบเอา

จากตัวอย่างข้างต้นเป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาลาวอีสานที่ใช้ในเพลงนี้มีสัดส่วนที่มากที่สุดและมีความยากซึ่งแสดงให้เห็นว่านักร้องเป็นผู้ที่ถนัดภาษาหลักของภาคอีสาน ส่วนภาษาไทยที่ใช้ก็เป็นภาษาไทยที่ออกเสียงตรงตามเสียงของภาษาไทยมาตรฐาน

ตัวอย่างที่ 54 เพลง “ไฮมักมวง (ฉับชอบเธอ)” ในชุด *หนุ่มสุรินทร์ตั๊วะ* (วรมัน, 2549) ซึ่งแสดงการใช้ภาษา 4 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทย โดย

---

[26] คำที่อยู่ในเครื่องหมายอัญประกาศนี้เป็นคำที่ยังไม่ทราบคำแปล

กำหนดให้หมายเลข (1) (2) (3) และ (4) นำหน้าภาษาทั้ง 4 ภาษาตามลำดับ ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

(2)มวงจีเนียออนไฮจีนอง (1)ออยบองเติว็พอฺง(4)ได้ไหมแม่ขวัญตา
(4)เห็นเธอ(3)ยิ่มให่ชื่นใจ๋อ้ายหนักหนา (2)ง้อจ-บล็อง(1)สะรา(4)พอใจกล้ามาเจอ
(4)มองเห็นเธอแต่งตัวสวยพริ้ง (2)ไฮมักมวง(4)จริง(1)บองสะรัน(4)แต่เธอ
(3)เจ้าสิไปใสอ้ายขอไป๋น่ำเดอ (2)มักมวง(3)หลายเด๊อ(4)สาวส่วยบ้านแตล
(1)ไฮมักมวง(4)เหลือเกินแก้วตา (1)กะมอรกูย(4)บ้านนา(3)อ้าย(4)นี้ขอมาเกี่ยวแขน
(4)สาวส่วยคนดีศรีขอบ้านแตล (4)หากยัง(3)บ่มีแฟนอ้าย(4)ขอเกี่ยวแขนน้องนาง ...

คำแปล

(2)เธอไปไหนให้ฉันไปด้วย (1)ให้พี่ไปด้วย(4)ได้ไหมแม่ขวัญตา
(4)เห็นเธอ(3)ยิ้มให้ชื่นใจพี่หนักหนา (2)ดื่มเหล้า(1)สุรา(4)พอใจกล้ามาเจอ
(4)มองเห็นเธอแต่งตัวสวยพริ้ง (2)ฉันรักเธอ(4)จริง(1)พี่รัก(4)แต่เธอ
(3)น้องจะไปไหนพี่ขอไปด้วยนะ (2)ชอบเธอ(3)มากนะ(4)สาวส่วยบ้านแตล
(1)ฉันชอบเธอ(4)เหลือเกินแก้วตา (1)สาวกูย(4)บ้านนา(3)พี่(4)นี้ขอมาเกี่ยวแขน
(4)สาวส่วยคนดีศรีขอบ้านแตล (4)หากยัง(3)ไม่มีแฟนพี่(4)ขอเกี่ยวแขนน้องนาง ...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างข้างต้นสังเกตได้ว่ามีการใช้ภาษา 4 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยปนและสลับกันอย่างสลับซับซ้อนทั้งในระดับประโยค วลี และคำ

ตัวอย่างที่ 55 เพลง “พระยาสุรินทร์ภักดีฯ” ในชุด *สาวเวอร์จิ้น* (ร็อคอาเจียง, 2549) มีการใช้ภาษา 6 ภาษา ได้แก่ ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาจีน ภาษาลาวอีสาน ภาษาไทย และภาษาอังกฤษ โดยกำหนดให้หมายเลข (1) (2) (3) (4) (5) และ (6) นำหน้าภาษาทั้ง 6 ภาษาตามลำดับ ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

... (6)เวลคำทูซุรินๆๆ(5)ถิ่นเมืองช้าง ...
(1)ยาทีวมึงสะเร็น (1)ซรูลเมนเตนโมเมอเจาะฮกันตรึม
(1)ซำเลญตรัวซกวรโจ๊ะพรึมโจ๊ะพรึม (1)โมซดับกันตรึมเฮยประสาขแมร
(1)กันตรึมซเร็น (1)เมียนต๊องพสาคแมรกูยเลียวเนอบอฺง

(1)ซเร็นเมียน(2)กวยอาเจียง (1)ทาแนเนิว็ซเราะกระโพ้นอตากลาง
(2)เสาะไฮมักอาเจียง(5)อาเจียงแปลว่าช้าง (4)ขะเหมนเอิ้นช้างว่าตำแร็ย
(1)ปรังเคิญอันแย็ย (6)อีเลฟแฟ่น(5)เมืองไทย(6)เวรี่กู๊ดเวรี่กู๊ด
(5)เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว
(3)เจ๊กหนอซาซี(5)เอ๊ะจีนก็เอา (5)รอเรือของเราภาษาไทยชัดเจน ...

คำแปล

... (6)ยินดีต้อนรับสู่สุรินทร์(5)ถิ่นเมืองช้าง ...
(1)ยาเที่ยวเมืองสุรินทร์ (1)สนุกจริงจริงมาดูเถิดกันตรึม
(1)เสียงซอกลองโจ๊ะพรึมจะพรึม (1)มาฟังกันตรึมเฮยภาษาเขมร
(1)กันตรึมสุรินทร์ (1)มีทั้งภาษาเขมรกุยลาวหนาพี่

(1)ซเร็นเมียน(2)กวยอาเจียง (1)ทาแนเนิว็ซเราะกระโพ้นอตากลาง
(2)บ้านฉันชอบช้าง(5)อาเจียงแปลว่าช้าง (4)เขมรเรียกช้างว่าตำแร็ย
(1)ฝรั่งเห็น(ช้างแล้ว)พูด(ว่า) (6)ช้าง(5)เมืองไทย(6)ดีมากดีมาก
(5)เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว
(3)หนึ่งสองสามสี่(5)เอ๊ะจีนก็เอา (5)รอเรือของเราภาษาไทยชัดเจน ...

จากตัวอย่างข้างต้นจะพบการใช้ภาษาต่างๆ มากถึง 6 ภาษา โดยมีการใช้ภาษาหลักคือภาษาเขมรถิ่นไทย ส่วนการใช้ภาษาอื่นๆ มีลักษณะดังต่อไปนี้ ภาษาไทยที่ใช้มีลักษณะตรงตามการออกเสียงในภาษาไทยมาตรฐาน มีการใช้ภาษากูยและภาษาลาวในระดับประโยค ส่วนการใช้ภาษาใหม่อย่างภาษาจีนและภาษาอังกฤษยังเป็นการใช้ในระดับคำและวลีง่ายๆ

โดยสรุปแล้ว เพลงกันตรึมประยุกต์มีการใช้ภาษาอยู่ 6 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน ภาษาจีน ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในการใช้ภาษาเหล่านี้พบว่ามีการใช้ภาษาเดี่ยวและการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป ภาษาเดี่ยวที่ใช้มี 3 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งพบมากที่สุด ภาษาไทยซึ่งพบรองลงมา และภาษาลาวอีสานซึ่งพบน้อยที่สุด ส่วนการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปเป็นข้อมูลที่พบมากกว่าเพลงที่ใช้ภาษาเดี่ยว แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคือกลุ่มที่ใช้ 2 ภาษาซึ่งเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุด และกลุ่มที่ใช้ตั้งแต่ 3 ภาษาขึ้นไป ซึ่งพบการใช้ตั้งแต่ 3-6 ภาษา ข้อมูลกลุ่มนี้พบน้อยที่สุด

เป็นที่น่าสังเกตว่ากลุ่มเพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษามีการใช้ภาษาหลัก 2 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทย ภาษาเหล่านี้ถูกใช้คู่กับภาษาอื่นอีกหลายภาษา แต่การใช้ภาษา 2 ภาษาคือภาษา

เขมรถิ่นไทยและภาษาไทยปนและสลับกันถือเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในบรรดาข้อมูลการใช้ภาษาทุกกลุ่มในเพลงกันตรึมประยุกต์

ลักษณะของการใช้ภาษาข้างต้นบ่งชี้ว่า ประการแรก ผู้ผลิตและผู้เสพเพลงกันตรึมประยุกต์ยังคงเป็นคนกลุ่มเดิมคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย สังเกตได้จากการพบการใช้ภาษาเดี่ยวที่เป็นภาษาเขมรถิ่นไทยมากที่สุดในกลุ่มนี้ และพบการใช้ภาษา 2 ภาษาที่ยังคงใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ประการต่อมา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่รู้อย่างน้อยสองภาษาหรือเป็นผู้รู้หลายภาษา จึงพบการใช้ภาษาเดี่ยวที่มีมากถึง 3 ภาษาซึ่งประกอบด้วยภาษาประจำกลุ่ม ภาษาหลักของภาคอีสานและภาษาประจำชาติ และพบข้อมูลการใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุดและพบอย่างหลากหลาย ประการที่สาม กลุ่มผู้เสพเพลงกันตรึมอาจเป็นคนกลุ่มอื่นที่รู้ภาษาตระกูลไทด้วย นอกเหนือไปจากกลุ่มชนที่พูดภาษาเขมรถิ่นไทย สังเกตการณ์ใช้ภาษาเดี่ยวที่เป็นภาษาไทยและภาษาลาวอีสานหรือการใช้ภาษาอื่นอีกหลายภาษาในสัดส่วนที่มากขึ้น ประการที่สี่ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับชนกลุ่มอื่นหลายกลุ่มและมีปฏิสัมพันธ์อย่างเข้มข้นมากขึ้น สังเกตได้จากการใช้ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในอีสานตอนใต้ในสัดส่วนที่มากขึ้น ประการที่ห้า ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับรัฐไทยอย่างเข้มข้นขึ้น สังเกตได้จากการใช้ภาษาเดี่ยวที่เป็นภาษาไทยและการใช้ภาษาไทยที่ออกเสียงตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน และประการสุดท้าย ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับโลกสากล สังเกตได้จากการรู้จักใช้ภาษาอังกฤษ แม้จะเป็นภาษาอังกฤษอย่างง่ายๆ ก็ตาม

เมื่อพิจารณาการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมพบว่าเพลงกันตรึมมีพัฒนาการในประเด็นดังกล่าวดังนี้ ประการแรก มีการเพิ่มจำนวนของภาษาที่ใช้จากที่พบ 4 ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณเพิ่มมาเป็น 6 ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์ โดยภาษาที่เพิ่มเข้ามาคือภาษาจีนและภาษาอังกฤษซึ่งเป็นภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ในอีสานตอนใต้และภาษาสากล ประการต่อมา มีความนิยมใช้ภาษาเดี่ยวเพิ่มขึ้น จากเดิมที่มีภาษาเดี่ยวเพียง 1 ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณคือภาษาเขมรถิ่นไทย มีการเพิ่มภาษาเดี่ยวอีก 2 ภาษาเข้ามาในเพลงกันตรึมประยุกต์คือภาษาไทยและภาษาลาวอีสาน ประการที่สาม มีความนิยมใช้ภาษาหลักเพิ่มขึ้น จากแต่เดิมที่ใช้แต่ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักเพียงภาษาเดียวในเพลงกันตรึมโบราณ มีการเพิ่มความนิยมมาใช้ภาษาไทยเป็นภาษาหลักอีกภาษาหนึ่งในเพลงกันตรึมประยุกต์ ประการสุดท้าย มีการใช้ภาษาในลักษณะที่หลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น สังเกตได้จากการที่เพลงกันตรึมประยุกต์มีสัดส่วนของการใช้ภาษาต่างๆ เช่น ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยในสัดส่วนที่เพิ่มขึ้นและใช้ภาษา 2 ภาษาขึ้นไปในลักษณะที่หลากหลายมากขึ้นเมื่อเปรียบเทียบการใช้ภาษาต่างๆ และการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมโบราณ

เมื่อพิจารณาพัฒนาการของเพลงกันตรึมจากเพลงกันตรึมโบราณมาสู่เพลงกันตรึมประยุกต์ในด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาจะพบพัฒนาการที่ชัดเจนคือ (1.) มีการเปลี่ยนความนิยมเรื่องรูปแบบคำประพันธ์ จากความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณเปลี่ยนมาเป็นความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ และเพลงกันตรึมประยุกต์ยังได้ลดความนิยมในการใช้คำสร้อยลงไปมากเมื่อเทียบกับเพลงกันตรึมโบราณที่ใช้คำสร้อยเป็นเครื่องบ่งชี้ความเป็นกันตรึมโบราณ (2.) แม้เพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์จะนำเสนอเนื้อหาในประเด็นเดียวกันหลายประเด็น แต่เนื้อหาของเพลงแต่ละกลุ่มมีการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดซึ่งสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมแต่ละยุคสมัย และที่สำคัญคือเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์มีจุดเน้นที่ต่างกัน โดยเพลงกันตรึมโบราณเน้นที่การเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรม ในขณะที่เพลงกันตรึมประยุกต์เน้นที่ความเป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง (3.) มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องการใช้ภาษา จากแต่เดิมที่นิยมใช้แต่ภาษาเขมรถิ่นไทยล้วนหรือใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณ ก็เริ่มมีความนิยมใช้ภาษาอื่นเป็นหลักในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะภาษาไทยนอกเหนือไปจากภาษาเขมรถิ่นไทยที่ยังคงใช้เป็นหลักอยู่เหมือนเดิม และมีความนิยมใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งเป็นการเปลี่ยนความนิยมจากเดิมที่นิยมใช้เพียงภาษาเดียวคือภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึมโบราณ

ในบทถัดไป ผู้วิจัยจะนำพัฒนาการที่พบในเนื้อเพลงของเพลงกันตรึมไปพิจารณาในแง่ของการผสมผสานทางวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยโดยจะพิจารณาควบคู่ไปกับบริบทของการผลิตเพลง เพื่อจะเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับปัจจัยที่มีผลต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมและการดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์บางประการ

2.2.4 งานวิจัยเกี่ยวกับเพลงกันตรึม

งานวิจัยที่ศึกษาเพลงกันตรึมมีเป็นจำนวนมากดังปรากฏในรูปของบทความวิจัย หนังสือ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์มาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงปัจจุบัน นักวิชาการส่วนใหญ่ที่ศึกษาข้อมูลกลุ่มนี้เป็นทั้งนิสิตนักศึกษาและคณาจารย์ในสาขาภาษาไทยและดนตรีศึกษาจากวิทยาลัยครูและมหาวิทยาลัยต่างๆ ของไทยทั้งในภาคกลางและอีสานตอนใต้ งานวิจัยกลุ่มนี้อาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคืองานวิจัยที่เน้นศึกษาตัวบท ผู้สร้างและการแสดงกันตรึม กับงานวิจัยที่ศึกษาเพลงกันตรึมในด้านดนตรี

งานวิจัยกลุ่มแรกที่เน้นศึกษาตัวบท ผู้สร้างและการแสดงกันตรึมเป็นกลุ่มที่มีจำนวนมากที่สุด เริ่มมีการวิจัยประเด็นเหล่านี้มาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 ประเด็นร่วมที่มักพบในงานวิจัยกลุ่มนี้คือการศึกษาเรื่องกำเนิดของเพลงกันตรึม จำนวนนักร้องและนักดนตรีในวง การแต่งกายของศิลปิน

โอกาสในการแสดง สถานที่แสดง ลำดับการแสดง พิธีไหว้ครู ทำนองเพลง และเนื้อเพลง ข้อมูลที่ใช้ศึกษามักเป็นเพลงกันตรึมโบราณและเป็นข้อมูลมุขปาฐะซึ่งได้จากการรวบรวมในภาคสนาม แม้งานวิจัยกลุ่มนี้จะมีการใช้ข้อมูลกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตในรูปเทปคาสเซ็ทบ้างก็ตาม แต่กลับพบน้อยมากทั้งในแง่ปริมาณเทปคาสเซ็ทที่ใช้ศึกษาและจำนวนงานวิจัยที่ศึกษาข้อมูลเพลงที่ผลิตเพื่อการค้า

นอกเหนือไปจากประเด็นร่วมข้างต้น งานวิจัยในกลุ่มนี้ยังให้ความสนใจประเด็นอื่นอีก 3 ประเด็นที่สำคัญคือตัวบทเพลงกันตรึม ผู้สร้างเพลงกันตรึม และการแสดงเพลงกันตรึม

งานวิจัยที่เน้นศึกษาตัวบทเพลงกันตรึมมีจุดเด่นที่การศึกษารูปแบบคำประพันธ์กับเนื้อเพลง งานวิจัยที่เน้นศึกษารูปแบบคำประพันธ์พบในงานของสงบ บุญคล้อย (2521, 2522, 2529, 2537, 2542, 2544, 2551) ซึ่งถือเป็นนักวิชาการคนแรกๆ ที่ศึกษาและนำเสนอบทความเกี่ยวกับเพลงกันตรึมนับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 จนถึงต้นทศวรรษ 2550 งานของสงบมีคุณูปการที่พิเศษไปกว่างานวิจัยชิ้นอื่นๆ คือการอธิบายลักษณะคำประพันธ์ของเพลงกันตรึมโบราณ บทความเรื่อง “กันตรึม: เพลงพื้นบ้านอีสานใต้” ซึ่งตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2537 นับเป็นงานวิจัยชิ้นแรกๆ ที่ศึกษารูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมโบราณโดยใช้ความรู้เรื่องรูปแบบคำประพันธ์ของเขมรเป็นกรอบในการศึกษา ผลการศึกษาพบว่ารูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้ในการประพันธ์เพลงกันตรึมโบราณคือบทกากคติซึ่งเทียบได้กับกาพย์สุรางคนางค์ 28 หรือ 32 ของไทย บทความอีกชิ้นหนึ่งของสงบเรื่อง “กันตรึม (ดนตรีเขมร)” ซึ่งตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2542 มีความโดดเด่นในแง่ของการแบ่งประเภทของคำสร้อยและความพยายามใช้ลักษณะของคำสร้อยแต่ละแบบในการระบุชนิดของทำนองเพลงกันตรึมโบราณ

ส่วนงานวิจัยที่เน้นวิเคราะห์เนื้อเพลงมักศึกษาเกี่ยวกับภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม ภูมิ จิต เรืองเดช (2526, 2527, 2528, 2529, 2550) อาจจัดเป็นนักวิจัยคนแรกๆ ที่ศึกษาเพลงกันตรึมในประเด็นภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรม งานวิจัยเรื่อง *กันตรึม: เพลงพื้นบ้านชาวเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์* ซึ่งพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2526 วิเคราะห์ให้เห็นว่าเพลงกันตรึมสะท้อนภาพสังคมและวัฒนธรรม เช่น สภาพสังคมเกษตรกรรม หน้าที่ของผู้ชายและผู้หญิง รสนิยมเรื่องคู่ครอง และความเชื่อในทางศาสนาพุทธ พราหมณ์ และความเชื่อเรื่องคาถาอาคม นอกจากนี้งานวิจัยชิ้นนี้ยังมีความพิเศษคือมีการศึกษาบทบาทของเพลงกันตรึมอีกด้วยโดยชี้ให้เห็นว่าเพลงประเภทนี้ทำหน้าที่เป็นทางออกของความคับข้องใจให้แก่คนในสังคม ช่วยลดความตึงเครียดจากการอยู่ภายใต้กรอบของขนบธรรมเนียมประเพณี โดยมีเพลงสองแง่สองง่ามช่วยสร้างความสนุกสนานครื้นเครงให้ผู้เสพได้รู้สึกผ่อนคลาย

วิเศษ ชาญประโคน (2539) เป็นนักวิจัยอีกคนหนึ่งที่ศึกษาประเด็นภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในเพลงกันตรึม วิเศษเสนอปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *การวิเคราะห์กันตรึม: เพลงพื้นบ้านอีสานใต้* โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือเพื่อศึกษาคุณค่าของเพลงประเภทนี้ วิทยานิพนธ์นี้ใช้ข้อมูลเพลงกันตรึมจากวงกันตรึม 3 วงซึ่งจำแนกเป็นข้อมูลเพลงกันตรึมโบราณประเภทมุขปาฐะและข้อมูลเพลงกันตรึมประยุกต์ในรูปเทปคาสเซ็ทซึ่งจำหน่ายระหว่างปี พ.ศ. 2535-2536 งานวิจัยนี้

อาจนับเป็นงานวิจัยชิ้นแรกที่ศึกษาเนื้อเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อการค้า ผลการวิจัยพบว่า เพลงกันตรึมมีคุณค่าในทางสังคม เพราะสะท้อนวิถีชีวิตเกี่ยวกับการทำนา ทอผ้าและเลี้ยงช้าง สะท้อนความเชื่อในพระพุทธศาสนา เรื่องคาถาอาคมและดวงชะตา สะท้อนค่านิยมเกี่ยวกับการเลือกคู่ครองและความงามของผู้หญิง กล่าวถึงคำสอนหญิงและคำสอนชาย สะท้อนระบบครอบครัวซึ่งมีลักษณะเป็นครอบครัวขยาย มีผู้ชายเป็นหัวหน้าครอบครัว และมีแม่เป็นผู้เลือกคู่ครองให้ลูก สะท้อนลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมว่าเป็นสังคมเกษตรกรรม มีการจัดประเพณีต่างๆ เช่น บวช แต่งงาน ฉลองโพ[27] งานบุญ และงานแสดงช้างประจำปีของจังหวัด นอกจากนี้ยังสะท้อนวัฒนธรรมด้านการแต่งกายและการเล่นเพลงกันตรึมอีกด้วย

นักวิจัยคนสุดท้ายที่เน้นศึกษาเนื้อเพลงในประเด็นภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมคือสุนทร อ่อนคำ (2551) ซึ่งเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *เจรียง กันตรึม: วิเคราะห์ภาพสะท้อนสังคมกลุ่มชนเขมรอีสานใต้* โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมของชาวเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ที่พบในเนื้อเพลงเจรียงเบรินและเพลงกันตรึมจำนวน 100 เพลง ผลการศึกษาพบเนื้อเพลงดังกล่าวสะท้อนความเชื่อและค่านิยมร้อยละ 62 สะท้อนวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ร้อยละ 17 สะท้อนสภาพเศรษฐกิจและอาชีพร้อยละ 13 และสะท้อนวัฒนธรรมรวมถึงขนบธรรมเนียมประเพณีร้อยละ 8 งานของสุนทรมีความพิเศษคือการใช้หลักสถิติมาประกอบเพื่อทำให้เห็นภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละด้านว่ามีการเน้นมากหรือน้อยเพียงใด

งานวิจัยที่เน้นศึกษาผู้สร้างตัวบทเพลงกันตรึมพบในงานวิจัยของอัครพล บริกุล (2540) ซึ่งเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *ชีวิตและผลงานของนายปิ่น ดีสม* งานวิจัยนี้มีจุดเด่นที่การเลือกศึกษาประวัติและผลงานของบุคลากรด้านเพลงกันตรึมเป็นรายบุคคล นอกจากนี้ยังได้มีการวิเคราะห์เนื้อเพลงกันตรึมที่รวบรวมและประพันธ์โดยบุคลากรกันตรึมอีกด้วย ผลการวิเคราะห์ทำให้พบภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมเกี่ยวกับการประกอบอาชีพ การดำรงชีวิต ความเชื่อในศาสนาพุทธ พรามหณ์และผี ประเพณีต่างๆ และความรักของบุคคลต่างๆ เช่น ความรักของหนุ่มสาว ความรักของสามีกับภรรยา และความรักที่บุตรมีต่อบิดามารดา

ส่วนงานวิจัยที่เน้นศึกษาด้านการแสดงเป็นงานที่มุ่งศึกษาเรื่องการปรับตัวของวงกันตรึมเป็นหลักซึ่งพบในงานวิจัยของโฆสิต ดีสม (2544) ซึ่งนำเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *พัฒนาการของกันตรึม บ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์* โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ

---

[27] ประเพณีฉลองโพเกิดจากความเชื่อที่ว่าหนุ่มสาวเขมรถิ่นไทยคู่ใดที่ปรารถนาจะประสบความสำเร็จในชีวิต ได้กุศลมหาศาลและครองคู่กันทุกภพชาติจะต้องปลูกต้นโพไว้ในบริเวณวัดหรือริมทางสาธารณะ เพื่อให้เป็นที่พักแก่คนเดินทาง พิธีฉลองโพจะจัดขึ้นภายหลังต้นโพโตและแตกกิ่งก้านสาขาพอบังแดดได้แล้ว ผู้ปลูกจะบอกบุญแก่บรรดาสมาชิกในหมู่บ้านและบอกหญิงคนรักให้มาร่วมพิธีนี้ (วิเศษ ชาญประโคน, 2539)

ศึกษาพัฒนาการด้านเครื่องดนตรี ประเภทของเพลง โอกาสในการแสดงและการฟ้อนรำของวงกันตรึมบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ ผลการศึกษาพบว่าวงกันตรึมบ้านดงมันมีพัฒนาการในด้านต่างๆ ดังนี้ ในด้านเครื่องดนตรี มีการปรับเปลี่ยนจากเดิมที่ใช้เฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้านในการบรรเลงมาเป็นการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ในด้านประเภทของเพลง โฆสิตมองว่าเพลงกันตรึมในอดีตแบ่งได้เป็น 6 ประเภท ได้แก่ เพลงไหว้ครู เพลงที่ใช้บรรเลงในขบวนแห่ เพลงเบ็ดเตล็ด เพลงประกอบพิธีกรรม เพลงประกอบการแสดง และเพลงกันตรึมประยุกต์ ต่อมาก็มีการประพันธ์เพลงประเภทอื่นเพิ่มเติมคือเพลงเพื่อการรณรงค์ในโอกาสต่างๆ เช่น การรณรงค์ให้ใช้สิทธิ์เลือกตั้ง ต่อต้านยาเสพติด หรือป้องกันโรคติดต่อ เป็นต้น ในด้านของโอกาสของการแสดง ในอดีตจะมีการบรรเลงเพลงกันตรึมในงานมงคล งานอวมงคล และพิธีกรรมต่างๆ ต่อมาเน้นการบรรเลงเพื่อความบันเทิงบนเวทีสมัยใหม่ที่มีการเพิ่มไฟแสงสี อุปกรณ์เครื่องเสียง ชุดการแสดง และการแสดงแบบผสมผสานซึ่งสลับระหว่างเพลงกันตรึมกับเพลงลูกทุ่ง หมอลำและเพลงไทยสากล ในด้านการฟ้อนรำในอดีตจะไม่มีการคิดท่าฟ้อนรำที่เป็นแบบแผน แต่ต่อมาก็มีการประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำท่าต่างๆ ขึ้นมาให้เป็นแบบแผน งานของโฆสิตมีคุณูปการในแง่การแสดงให้เห็นพลวัตในด้านต่างๆ ของการแสดงเพลงกันตรึมในอดีตและปัจจุบัน คุณูปการในทำนองเดียวกันนี้ยังพบในงานของนักวิจัยคนต่อมา

รัตติยา มีเจริญ (2557) นำเสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *วงกันตรึมคณะน้ำผึ้งเมืองสุรินทร์: การปรับปรนและบทบาทหน้าที่* โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาการปรับตัวและบทบาทของวงกันตรึมคณะน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ ผลการศึกษาพบว่าวงกันตรึมคณะน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ได้ปรับตัวด้านการแสดงภาษาและเนื้อเพลง ในด้านการแสดงมีการปรับตัวไปตามอิทธิพลของวงดนตรีลูกทุ่ง มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน มีเวทีที่มีความทันสมัยด้านแสง สี และเสียง มีนักร้องและหางเครื่องแต่งกายด้วยชุดพื้นเมืองหรือชุดที่ทันสมัย และมีนักดนตรีที่แต่งกายทันสมัยเป็นแบบแผนเดียวกัน ด้านภาษา มีการใช้ภาษาอื่นๆ เข้ามาเสริมภาษาเขมรถิ่นไทย ได้แก่ ภาษาไทยซึ่งใช้มากที่สุดเนื่องจากเป็นภาษาประจำชาติที่ชนทุกกลุ่มเข้าใจ นอกจากนี้ยังมีการใช้ภาษาลาวอีสาน ภาษากูย และภาษาอังกฤษ ด้านเนื้อหามีการแต่งเนื้อหาใหม่ขึ้นมาเพื่อให้สอดคล้องกับชีวิตในยุคปัจจุบัน การปรับตัวเหล่านี้มีเป้าหมายเพื่อให้วงกันตรึมมีความทันสมัย สามารถดึงดูดใจผู้ชมไปพร้อมๆ กับการรักษาลักษณะเด่นของวงกันตรึมที่ยังใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านและภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก นอกจากนี้รัตติยายังค้นพบว่าวงกันตรึมน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์มีบทบาทสำคัญ 7 ด้าน ได้แก่ การให้ความบันเทิง การให้ความรู้ การเป็นกระบอกเสียงแก่รัฐและชาวบ้าน การรักษาความเชื่อและความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมต่างๆ การเน้นย้ำตำนานและประวัติศาสตร์จังหวัดสุรินทร์ การผ่อนคลายความคับข้องใจ และการสร้างความสามัคคี นอกเหนือไปจากการแสดงให้เห็นพลวัตของการแสดงกันตรึมแล้ว งานของรัตติยายังมีคุณูปการอื่นด้วยคือการชี้ให้เห็นบทบาทของวงดนตรีประเภทนี้ซึ่งมีอยู่มากมายหลายบทบาท

ส่วนงานวิจัยที่ศึกษาเพลงกันตรึมในสาขาดนตรีศึกษาเริ่มมาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2530 นอกจากการให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับเพลงกันตรึมแล้ว งานวิจัยกลุ่มนี้ยังพยายามเน้นศึกษาในประเด็นที่เกี่ยวกับดนตรีซึ่งเป็นสาขาเฉพาะของนักวิจัยเหล่านี้

งานวิจัยชิ้นแรกๆ ที่พบเป็นงานของสุริยา สอดส่องกฤษ (2537) ซึ่งเสนอสารนิพนธ์ระดับปริญญาบัณฑิตเรื่อง *กันตรึม* งานชิ้นนี้มุ่งศึกษาและนำเสนอโน้ตเพลงกันตรึมเป็นสำคัญ นอกจากนั้นยังมีการวิเคราะห์ภาพสะท้อนสังคมในเพลงเพิ่มเติม

พรรณราย คำโสภา (2540) เสนองานวิจัยเรื่อง *กันตรึมกับเพลงประกอบการแสดงพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์* มีวัตถุประสงค์สำคัญในการวิจัยคือเพื่อศึกษามาตราเสียงของเครื่องดนตรีและเทคนิคการร้องเพลงกันตรึมของวงกันตรึมหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ ผลการศึกษาที่สำคัญพบว่ามาตรฐานเสียงดนตรีของวงกันตรึมแต่ละวงในหมู่บ้านนี้มีลักษณะเฉพาะซึ่งเกิดจากศิลปินเป็นผู้ผลิตเครื่องดนตรีไว้ใช้ด้วยเอง แต่เมื่อทางวงดนตรีเหล่านี้ได้รับอิทธิพลของเครื่องดนตรีตะวันตก ทำให้มีการปรับระบบเสียงเพลงกันตรึมให้ใกล้เคียงกับระบบเสียงสากลมากขึ้น นอกจากนี้พรรณรายยังพบว่าเพลงประเภทนี้ใช้เทคนิคการร้องคล้ายกับการร้องเพลงไทย แม้จะถ่ายทอดด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยก็ตาม งานของพรรณรายมีคุณูปการในแง่ที่แสดงให้เห็นความพยายามปรับทำนองเพลงกันตรึมให้มีลักษณะเป็นสากลมากขึ้น

สุพรรณี เหลือบุญชู (2545) เสนอวิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิตเรื่อง *การศึกษาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้* โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือเพื่อคัดเลือกตัวอย่างของเพลงในแต่ละหมวดหมู่มาศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรีตามหลักดุริยางคศิลป์ ผลการศึกษาพบว่าเพลงกันตรึมใช้ กลองกันตรึมควบคุมจังหวะ มีทำนองซึ่งเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนองกับทำนองซึ่งเคลื่อนที่ตามลำดับและแบบกระโดดข้าม มีการประสานเสียงทั้งแบบโฮโมโฟนี่และแบบเฮเทอโรโฟนี่ มีพื้นผิวที่บรรเลงโดยให้ความสำคัญกับทำนองเป็นหลัก และมีโครงสร้างเชิงคีตลักษณ์แบบไม่ซับซ้อน งานวิจัยนี้เป็นการศึกษาเพลงกันตรึมเชิงลึกในทางดนตรีศึกษา

บุษกร บิณฑสันต์, ขำคม พรประสิทธิ์, และ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2556) เขียนหนังสือชื่อ *กันตรึม* ซึ่งมุ่งศึกษาเพลงกันตรึมใน 2 ประเด็นสำคัญคือวัฒนธรรมการบรรเลงเพลงกันตรึมและการสร้างกลองกันตรึม ประเด็นแรกมีหลายประเด็นย่อย ได้แก่ การประสมวง ขั้นตอนการบรรเลงและการแสดง ประเภทของบทเพลง บทร้อง ทำนองเพลง รวมถึงโอกาสและจุดมุ่งหมายในการบรรเลงเพลงกันตรึม ประเด็นต่อมากล่าวถึงลักษณะและเสียงของกลอง วิธีการสร้างกลอง ความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับการสร้างกลองซึ่งเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจด้านดนตรีโดยเฉพาะ

วรวิทย์ วราสินธ์ (2554) เสนอวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตเรื่อง *การปรับเปลี่ยนดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดของเขมรถิ่นไทย* โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือเพื่อศึกษาการปรับเปลี่ยนดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดของชาวเขมรถิ่นไทยและปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

ผลการศึกษาพบว่าดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดมีการปรับเปลี่ยนทั้งส่วนที่เป็น “แก่น” และ “เปลือก” เพื่อให้สอดคล้องกับศักยภาพของนักดนตรีและเพื่อให้ตอบรับกับความต้องการของร่างทรง โดยมีปัจจัยที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนคือนโยบายการพัฒนาประเทศของรัฐไทย ประโยชน์และการแข่งขันในแวดวงธุรกิจเพลง วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีคุณูปการที่สำคัญในแง่การแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของดนตรีกันตรึมในแต่ละช่วงเวลาและความพยายามระบุถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

จากการทบทวนงานวิจัยข้างต้นที่ศึกษาเพลงกันตรึมจะพบว่า นักวิจัยส่วนใหญ่เลือกให้ความสำคัญกับเพลงกันตรึมโบราณมากกว่าเพลงกันตรึมประยุกต์และให้คุณค่ากับข้อมูลมุขปาฐะมากกว่าข้อมูลที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงพาณิชย์ และเมื่อนักวิจัยรวบรวมข้อมูลที่ต้องการได้แล้วมักจะเลือกศึกษาในประเด็นที่ค่อนข้างคล้ายคลึงกัน เช่น ประวัติความเป็นมาของเพลงกันตรึม จำนวนสมาชิกในวง การแต่งกายของศิลปิน ชนิดและจำนวนของเครื่องดนตรีในวง เนื้อหา ภาษา รูปแบบคำประพันธ์และทำนองเพลง โอกาสในการแสดง สถานที่แสดง ลำดับการแสดง รายละเอียดเกี่ยวกับการไหว้ครู พัฒนาการในด้านต่างๆ ของเพลง ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในเพลง ตลอดจนบทบาทของเพลง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีนักวิจัยบางส่วนที่ศึกษาประเด็นบางประเด็นที่ต่างออกไป เช่น ประวัติและผลงานของศิลปินบางท่าน วิธีประดิษฐ์เครื่องดนตรี มาตราเสียงและเทคนิคการร้อง การปรับตัวและบทบาทของวงกันตรึมในด้านต่างๆ เป็นต้น

วิทยานิพนธ์เล่มนี้มีความสนใจศึกษาประเด็นที่ต่างออกไปโดยเลือกใช้เพลงกันตรึมทั้ง 2 ประเภทคือเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงธุรกิจเป็นข้อมูลในการศึกษาประเด็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมด้วยเหตุผลต่างๆ ดังนี้ ประการแรก ข้อมูลประเภทนี้มีลักษณะเป็นวรรณกรรมลายลักษณ์รูปแบบหนึ่ง เพราะได้ผ่านกระบวนการคิดและแก้ไขปรับปรุงก่อนมีการบันทึกเพื่อจัดจำหน่ายในเชิงพาณิชย์ ซึ่งต่างจากวรรณกรรมมุขปาฐะที่เกิดจากการด้นสดด้วยปฏิภาณไหวพริบ ประการต่อมา การวิจัยข้อมูลเพลงกันตรึมทั้ง 2 ประเภทในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมเป็นประเด็นใหม่ที่ยังไม่มีนักวิจัยท่านใดเคยวิจัยมาก่อนและยังไม่มีนักวิจัยท่านใดพยายามใช้กรอบแนวคิดทั้ง 2 กรอบดังกล่าวเป็นแนวทางในการวิจัย ประการสุดท้าย ข้อมูลเพลงกันตรึมทั้ง 2 ประเภทมีความเหมาะสมในการนำมาวิจัยเรื่องอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรม เพราะข้อมูลกลุ่มนี้เป็นวรรณกรรมที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยผลิตขึ้น เป็นข้อมูลที่มีปริมาณมากที่สุด และมีพัฒนาการเด่นชัดที่สุด จึงมีความเหมาะสมที่จะนำมาศึกษาตัวตนและการเปลี่ยนแปลงตัวตนของชนกลุ่มนี้ผ่านตัวบทที่คนกลุ่มนี้ตั้งใจผลิตขึ้นมา ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงตั้งใจจะศึกษากลุ่มข้อมูลดังกล่าวในประเด็นที่ได้นำเสนอไปข้างต้นเพื่อจะได้นำเสนอข้อค้นพบที่จะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการและเป็นประโยชน์ต่อการนำผลการวิจัยไปประยุกต์ใช้เพื่อการพัฒนาอย่างสร้างสรรค์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
พัฒนาการทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาในเพลงกันตรึม

บทนี้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วนหลัก ส่วนแรกกล่าวถึงความเป็นมาและลักษณะทั่วไปของเพลงกันตรึมทั้งในบริบทของการแสดงสดและในรูปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ ส่วนต่อมาเป็นการวิเคราะห์เนื้อเพลงกันตรึมจากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยในประเด็นเรื่องพัฒนาการทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษา ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 ความเป็นมาและลักษณะทั่วไปของเพลงกันตรึมในบริบทของการแสดงสด

นักวิชาการที่ศึกษาเกี่ยวกับเพลงกันตรึมส่วนใหญ่ (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; วิเศษ ชาญประโคน, 2539; สงบ บุญคล้อย, 2542; Denes, 2015) ได้แบ่งเพลงกันตรึมออกเป็น 2 กลุ่มตามวิวัฒนาการของเพลงประเภทนี้ คือ เพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะอธิบายเกี่ยวกับเพลงทั้ง 2 กลุ่มในแง่ประวัติความเป็นมาและลักษณะโดยทั่วไปในบริบทของการแสดงสด

3.1.1 เพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีเข้าทรง การบรรเลงเพลงในบริบทนี้พบทั้งในกัมพูชาและอีสานตอนใต้ของไทย เพียงแต่ใช้ชื่อเรียกต่างกัน ชาวกัมพูชาเรียกเพลงชนิดนี้ว่า “เพลงอารักษ์” ในขณะที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกว่า “เพลงกันตรึม” ตามเสียงตีกลองที่ดัง “ตรึมๆ” (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537) เพลงกันตรึมมีมานานมากแล้วจนไม่อาจสืบค้นจุดกำเนิดได้ แต่ถึงกระนั้นก็อาจสันนิษฐานอายุอย่างต่ำได้จากเอกสารประวัติศาสตร์ที่พบ เอเจียน แอมอนิเย (Aymonier, 2000) ซึ่งเป็นชาวฝรั่งเศสได้เดินทางเข้ามาสำรวจภาคอีสานในปี พ.ศ. 2426-2427 ในบันทึกของข้าราชการอาณานิคมชาวฝรั่งเศสคนนี้ซึ่งมีความสนใจด้านประวัติศาสตร์ โบราณคดี และมานุษยวิทยาได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีเข้าทรงในจังหวัดสุรินทร์ซึ่งตรงกับเครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณและบริบทที่พบการบรรเลงเพลงประเภทนี้ หลักฐานนี้ช่วยให้สันนิษฐานได้ว่าเพลงกันตรึมน่าจะมีอายุมากกว่า 130 ปีแล้ว

วงกันตรึมโบราณในยุคแรกประกอบด้วยนักดนตรีชายล้วน 4 คนทำหน้าที่สีซอกันตรึม 1 คน เป่าปี่อ้อ 1 คน และตีกลองกันตรึมอีก 2 คน คนที่ตีกลองยังรับหน้าที่ขับร้องอีกด้วย (มงกุฎ แก่นเดียว , 2537) สาเหตุที่วงกันตรึมในอดีตมีแต่ผู้ชาย เพราะการเรียนเพลงพื้นบ้านแต่ก่อนนั้นมักเรียนช่วงหัวค่ำหลังว่างจากการทำงานประจำวัน เมื่อถึงเวลาเรียน ผู้เรียนต้องเดินเท้าไปเรียนกับครูที่อยู่ในต่างถิ่น

และต้องเดินทางกลับบ้านในเวลากลางคืน และเมื่อถึงคราวออกงาน ก็ต้องเดินทางไปแสดงในต่างถิ่นเช่นกัน วิถีชีวิตเช่นนี้อาจไม่สะดวกและปลอดภัยสำหรับผู้หญิงนัก (มารยาท อุปมา, 2554; วรวิทย์ วราสินธ์, 2554) แต่ถึงกระนั้นก็มีผู้หญิงเรียนเพลงประเภทนี้ด้วยในกรณีที่มีบ้านอยู่ไม่ไกลจากบ้านของครูเพลง หรือมีสถานะเป็นลูกหลานของครูเพลง ทำให้เกิดนักร้องกันตรึมหญิงขึ้นมา จากการสัมภาษณ์โบราณ จันทร์กลิ่น (*สัมภาษณ์*, 4 พฤษภาคม 2559) นักร้องเพลงกันตรึมโบราณบ้านดงมันจังหวัดสุรินทร์ทำให้ทราบว่า ในบริบทของพิธีบางพิธี เช่น พิธีแต่งงาน มีการเปิดโอกาสให้นักร้องหญิงร่วมขับร้องกับนักร้องชายด้วย ปรากฏการณ์นี้ส่งผลให้นักร้องเพลงกันตรึมโบราณมีทั้งนักร้องชายเดี่ยว ชายคู่ และคู่ชายหญิง แต่ส่วนใหญ่แล้วยังคงเป็นผู้ชายที่ทำหน้าที่ขับร้องเพลงประเภทนี้ แม้เพลงบางส่วนจะเล่าเรื่องด้วยน้ำเสียงผู้หญิงก็ตาม

ภาพที่ 2 เครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณซึ่งประกอบด้วยกลองกันตรึม ซอกันตรึม และปี่อ้อ ตามลำดับ

(แหล่งที่มา: http://kotavaree.com/?p=495 [2559 เมษายน 27])

เครื่องดนตรีในวงกันตรึมโบราณทั้ง 3 ชนิดมีรูปลักษณ์และหน้าที่ตามที่บุษกร บิณฑสันต์และคณะ (2556) และ พิชชาณัฐ ตู้จินดา (2558: ออนไลน์) อธิบายไว้ดังต่อไปนี้ เครื่องดนตรีชิ้นแรกคือกลองกันตรึมหรือเรียกด้วยชื่อภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “สกวร (อ่านว่า สะ-กวร)” เป็นกลองก้นยาวมีลักษณะคล้ายโทน ทำหุ่นจากไม้หรือดินเหนียว และขึงหน้ากลองด้วยหนังสัตว์หรือผ้าใบ เครื่องดนตรีชนิดนี้มีทั้งตัวผู้และตัวเมียซึ่งให้เสียงสูงต่ำต่างกัน สร้างสุ้มเสียงที่ให้ความรู้สึกเร้าใจและสนุกสนาน มีหน้าที่ควบคุมจังหวะของวงกันตรึม เครื่องดนตรีชิ้นต่อมาคือซอกันตรึมซึ่งเรียกด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “ตรัว” มีลักษณะคล้ายซอด้วงหรือซออู้ของภาคกลาง ทำคันชักจากไม้ ใช้หางม้าหรือลวดเบรกรถจักรยานขึงเป็นสายเสียง ทำกะโหลกซอจากกะลามะพร้าวหรือกระดองเต่า นิยมขึงหน้า

ด้วยหนังงูเหลือม มีสุ้มเสียงที่ให้อารมณ์แตกต่างกันขึ้นอยู่กับวิธีสี หากสีในทำนองเนิบช้าจะสร้างความรู้สึกหวามไหวอ้อยอิ่ง แต่ถ้าสีในจังหวะกระชั้นกระชับ จะให้ความรู้สึกรุกเร้าและสนุกสนาน ซอกันตรึมมีความสำคัญยิ่งในวงเพลงกันตรึมโบราณจนได้รับฉายาว่า “พระเอกในวง” เครื่องดนตรีชิ้นสุดท้ายคือปี่อ้อหรือเรียกด้วยชื่อภาษาเขมรถิ่นไทยว่า “เป็ยออ” ทำเลาปี่จากไม้ไผ่ลำเล็กหรือไม้เนื้อแข็ง และทำลิ้นปี่จากไม้อ้อเหลาปลาย เครื่องดนตรีชนิดนี้มีสุ้มเสียงลีบเล็ก สมบูรณ์ ชำนาญ (2553) อธิบายเกี่ยวกับปี่อ้อต่อไปว่า เป็นเครื่องดนตรีที่เป่ายาก มีระดับเสียงไม่หลากหลาย นิยมใช้บรรเลงเพลงทำนองแช่มช้า และถูกประดิษฐ์มาให้เข้ากับน้ำเสียงของผู้ชายโดยเฉพาะ

นอกจากเครื่องดนตรีข้างต้นแล้ว วงกันตรึมโบราณในยุคต่อมาได้เพิ่มเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น อาทิ ฉิ่ง ฉาบ หรือตะเข้เข้ามาในวงด้วย (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537) วรวิทย์ วราสินธ์ และเสาวภา พรสิริพงษ์ (2555) อธิบายว่าสาเหตุที่ต้องนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่นมาเสริมในวงเป็นเพราะในช่วงปี พ.ศ. 2504-2519 นักร้องกันตรึมเริ่มขยายขอบเขตการแสดงจากบริบทของพิธีเข้าทรงออกไปสู่งานมงคลอื่นๆ เช่น งานแต่งงาน ซึ่งมีวงมโหรีและปี่พาทย์เขมรครองพื้นที่มาก่อน แต่เมื่อต้องแข่งขันกับวงดนตรีต่างประเภท จึงเป็นเหตุให้วงกันตรึมโบราณต้องเลือกเครื่องดนตรีพื้นบ้านบางชิ้นของวงมโหรีและวงปี่พาทย์เข้ามาเสริมในวงเพื่อสร้างจังหวะที่สนุกสนานและเร้าใจยิ่งขึ้น คำอธิบายนี้บางส่วนขัดแย้งกับคำให้สัมภาษณ์ของโบราณ จันทร์กลิ่นซึ่งเน้นย้ำว่า *“นับตั้งแต่ผมเกิดมา [พ.ศ. 2485] ก็มีเพลงกันตรึมบรรเลงในงานแต่งอยู่แล้ว พออายุได้ 12 ปี [พ.ศ. 2497] ผมก็เริ่มบรรเลงกันตรึมในงานแต่ง”* (โบราณ จันทร์กลิ่น, *สัมภาษณ์*, 4 พฤษภาคม 2559) และยังขัดแย้งกับภาพถ่ายวงดนตรีพื้นบ้านที่แสดงต้อนรับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อคราวเสด็จทอดพระเนตรปราสาทศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ. 2472 ภาพดังกล่าวมีรูปของนักดนตรีหลายคนซึ่งนั่งบรรเลงซอกันตรึม ซออู้ ซอด้วง กลอง ปี่อ้อ ฉิ่ง ฉาบ กรับและพิณน้ำเต้า จากภาพนี้มีการสันนิษฐานว่าวงดนตรีในรูป “น่าจะเป็นการ*ประสมวงกันตรึมเข้ากับวงมโหรี*” เข้าด้วยกัน (สรวงสุดา สิงขรอาสน์, 2554: 173-174) ดังนั้นการรับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่นมาประสมในวงกันตรึมโบราณน่าจะเกิดขึ้นก่อนช่วงเวลาที่วรวิทย์ วราสินธ์ และ เสาวภา พรสิริพงษ์สันนิษฐานไว้

เพลงกันตรึมโบราณส่วนใหญ่สืบทอดทำนองและเนื้อร้องมาแต่โบราณจากครูเพลงชาวเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ ทำนองเพลงประเภทนี้มีลักษณะสำคัญดังนี้ ประการแรก ทำนองเพลงบางส่วนสันนิษฐานว่าเป็นทำนองเดียวกับทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชาซึ่งมีการสืบทอดและใช้บรรเลงร่วมกันในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรทั้งในกัมพูชาและอีสานตอนใต้ สังเกตได้จากชื่อทำนองที่พบตรงกัน จากการเปรียบเทียบชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณซึ่งบันทึกไว้โดยภูมิจิต เรืองเดช (2526) และชื่อทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชาซึ่งบันทึกไว้โดยอีว ทง (ឪ ធុង, ๒๐๑๓) ได้พบทำนองเพลงที่มีชื่อเดียวกันหลายทำนอง เช่น

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณกับทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา

ชื่อทำนองเพลงกันตรึมโบราณ	ชื่อทำนองเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา
- ทำนอง “กันจัญเจ๊จ (เขียดตะปาด)”	“បទកញ្ចក់ចេក (บ็อ๊ดก็อญจัญเจ๊ก) (ทำนองเขียดตะปาด)”
- ทำนอง “ซกาแกว (สาริกาแก้ว)”	“បទសារិកាកែវ (บ็อ๊ดซาริกาแกว) (ทำนองสาริกาแก้ว)”
- ทำนอง “มลุบโดง (ร่มมะพร้าว)”	“បទម្ទុបដូង (บ็อ๊ดมลุบโดง) (ทำนองร่มมะพร้าว)”
- ทำนอง “อมตู๊ก (พายเรือ)”	“បទអុំទូក (บ็อ๊ดอมตู๊ก) (ทำนองพายเรือ)”

ประการต่อมา เพลงกันตรึมโบราณให้ความสำคัญแก่ทำนองมากกว่าเนื้อร้องจึงมักตั้งชื่อเพลงตามชื่อของทำนองเพลง งานวิจัยหลายชิ้นอ้างว่าทำนองเพลงกันตรึมโบราณมีมากถึง 228 ทำนอง ข้อมูลนี้ได้มาจากการสัมภาษณ์นายปิ่น ดีสม ข้าราชการครูบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์ซึ่งเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยคนแรกๆ ที่รวบรวบและบันทึกความรู้เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยเอาไว้ (อัครพล บริกุล, 2540) แต่ข้อมูลนี้ได้ถูกโต้แย้งโดยนักร้องและนักดนตรีเพลงกันตรึมโบราณบางส่วน นายสมพงษ์ อึ้งกล้า นักร้องเพลงกันตรึมโบราณวงก้องสุรินทร์ตั้งข้อสังเกตว่า “ตั้งแต่ผมเกิดมาจนมาอยู่ในวงการ*เพลงโบราณเมื่อนับไปแล้วมีไม่เกิน 50 [ทำนอง]เพลง แต่ที่นับว่าเป็นร้อยสองร้อยเพลงเพราะว่านับจากตนุ๊ก (คำร้อง)*” (พัทธนันท์ โอษฐ์เจษฎา, 2557: 48-49) นอกจากนี้นายธงชัย สามสี นักดนตรีกันตรึมชาวจังหวัดสุรินทร์ยังกล่าวแย้งว่า จากการรวบรวมทำนองเพลงกันตรึมโบราณ ในขณะนี้ตนพบเพียง 88 ทำนองเท่านั้น (มารยาท อุปมา, 2554) เรื่องจำนวนของทำนองเพลงกันตรึมโบราณยังเป็นเรื่องที่ไม่ได้ข้อสรุป แต่อาจกล่าวได้ว่าอย่างน้อยที่สุดทำนองของเพลงกันตรึมโบราณมีราว 50 ทำนองตามสถิติที่น้อยที่สุดตามที่นักร้องและนักดนตรีข้างต้นให้ไว้

ในด้านเนื้อร้อง เนื้อเพลงกันตรึมโบราณมีลักษณะสำคัญดังนี้ ประการแรก เนื้อเพลงกันตรึมโบราณส่วนหนึ่งเป็นสิ่งที่ใช้ร่วมกันในชนกลุ่มชาติพันธุ์เขมร เห็นได้จากเนื้อร้องที่พบตรงกับเนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา ยกตัวอย่าง

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบเนื้อเพลงกันตรึมโบราณกับเนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา

เนื้อเพลงกันตรึมโบราณ	เนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา
ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่มีเนื้อหาตรงกันเกือบร้อยละ 100	
อำเอิยเนียงอำ ปเรียฮปุ๊ดโล้กผดำ ออยอำบานบอง บองดำโปมูย มินเตือนบานชลอง ออยอำบานบอง ชลองโปมูยคเนีย	អាំអើយស្រីអាំ ព្រះពុទ្ធណែកផ្តាំ ឲ្យអាំដោយបង បងអាំពោធិ៍មួយ ពុំទាន់បានឆ្លង ឲ្យអាំដោយបង ឆ្លងពោធិ៍ពីរនាក់ (ស៊ីវ ថុង, ๒๐๑๓: ๒๑๔) **คำอ่าน** อำเอยซแร็ยอำ ปเรียฮปุ๊ดโล้กผดำ โอยอำโดย

เนื้อเพลงกันตรึมโบราณ	เนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา
(สงบ บุญคล้อย, 2537: 49) **คำแปล** อำเอยนางอำ พระพุทธเจ้าท่านสั่ง ให้อำได้(กับ)พี่ พี่ปลูกโพหนึ่ง(ต้น) ไม่ทันได้ฉลอง ให้อำได้(กับ)พี่ ฉลองโพร่วมกัน	บอง บองดำโปมวย ปุมต็วนบานชลอฺง โอยอำโดย บอง ชลองฺโปปีร์เนียะก์ **คำแปล** อำเอยนางอำ พระพุทธเจ้าท่านสั่ง ให้อำ(ทำ)ตามพี่ พี่ปลูกโพหนึ่ง(ต้น) ไม่ทันได้ฉลอง ให้อำ(ทำ)ตามพี่ ฉลองโพสองคน
ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่มีเนื้อหาตรงกันประมาณร้อยละ 70	
ตำแร็ยทง็วนพลุ ตราเทาะทง็วนพแล ยัวกิฺเทอแม มินโดจแมคลูน บานเอ็ยตู้จมูย กิฺเลียะปำปูน มินโดจแมคลูน จีฺเติว็เฮาโม (เรื่องเดียวกัน, หน้า 55) **คำแปล** คชสารหนักงา กะทือหนักผล เอาคนอื่นเป็นแม่ ไม่เหมือนแม่ตน (เขา)ได้อะไรนิดหนึ่ง เขาซ่อนเอาแอบ ไม่เหมือนแม่ตน ด่าไป(แต่)เรียกมา(คืน)	ខ្លួនអើយឥតម៉ែ ឥតមានគេថែ ដូចម៉ែផងខ្លួន គេបានចំណី គេលាក់បំពួន មិនដូចម៉ែខ្លួន ជេរទៅបេរាំមក (Ibid., p. ๒๐๔) **คำอ่าน** คลวนเอยเอ็ดแม เอ็ดเมียนเกแท โดจแมพองคลวน เกบานจ็อมเน็ย เกเลียะบ็อมปวน มินโดจแมคลวน เจตีวเฮาโม้ก **คำแปล** ตัวเอยไร้แม่ ไร้คนดูแล เหมือนแม่ตัวเอง เขาได้ของกิน เขาซ่อนเอาแอบ ไม่เหมือนแม่ตน ด่าไป(แต่)เรียกมา(คืน)
ตัวอย่างของเนื้อเพลงที่ใช้คำต้นวรรคยอดนิยมตรงกัน	
- ปกัวเลือ็นแอจึง ... (สงบ บุญคล้อย, 2537: 51) - กันจัญเจ๊จเอย ลู้ดตมกันจัญเจ๊จ ... - สักกวาปกามเร้จ็ ...	- ផ្តួរណាខ្ញុំគ្រឹក ... =កញ្ចាញ់ជេកអើយ រណេតទុំទង់ក្តាត ... - សកវាច័ន្ទាម្លុងភ្លើង ... (Ibid., pp. ๒๑๐-๒๑๒) **คำอ่าน**

เนื้อเพลงกันตรึมโบราณ	เนื้อเพลงพื้นบ้านของกัมพูชา
(สมจิตร กัลยาศิริ, 2524: 188-190) **คำแปล** - ฟ้าร้องทิศเหนือ ... - เขียดตะปาดเอย โดดเกาะเขียดตะปาด ... - สักกวาดอกพริกไทย ...	- ผโกล็วนโกกรึ๊ก ... - ก็อญจัญเจ๊กเอย โล้ดตุมจ็องกด๊าด ... - สักกวาผกาโดงพเลิง ... **คำแปล** - ฟ้าร้องคระครืน ... - เขียดตะปาดเอย โดดเกาะปลาย(ผัก)คูน ... - สักวาดอกมะพร้าวไฟ ...

ประการต่อมา เนื้อเพลงกันตรึมโบราณอีกส่วนหนึ่งแต่งขึ้นในอีสานตอนใต้และเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชนกลุ่มนี้ เพลงที่นำเสนอว่าแต่งขึ้นในอีสานตอนใต้อย่างชัดเจน สังเกตได้จากเนื้อหาที่ระบุตำแหน่งแห่งที่ของชนกลุ่มนี้ เช่น ทำนอง “เฮาซแร็ย (เรียกนาง)” ซึ่งมีเนื้อหาตอนหนึ่งว่า “...บอฺงเจาะฮเติว็คแมร บอฺงนึงเติว็แคประซา..**คำแปล**...พี่ลงไปเขมร พี่จะไปเดือนวิสาข์...” (ภูมิจิต เรืองเดช, 2526: 143) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้พูดอยู่บนตำแหน่งแห่งที่ซึ่งไม่ใช่ “เขมร” หรือกัมพูชา ในที่นี้หมายถึงแผ่นดินไทยโดยปริยาย ประการที่สาม เนื้อร้อง 1 เรื่องซึ่งมักมีขนาดสั้นอาจใช้ขับร้องร่วมกับทำนองเพลงใดก็ได้ ขอเพียงนักร้องรู้จักปรับวิธีการเอื้อนและเติมคำสร้อยให้เหมาะกับทำนองที่นำเนื้อร้องดังกล่าวไปขับร้อง ด้วยเหตุนี้จึงอาจพบว่ามีเพลงหลายทำนองใช้คำร้องเดียวกัน (สงบ บุญคล้อย, 2522) ประการที่สี่ เนื้อร้องหลายเรื่องอาจรวมในเพลง 1 ทำนอง โดยไม่จำเป็นต้องมีความสัมพันธ์และต่อเนื่องกันด้านเนื้อหา และที่สำคัญคืออาจไม่จำเป็นต้องมีเนื้อหาตรงกับชื่อทำนองเพลงก็ได้ (ไพโรจน์ โสนาพูน, *สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) ประการสุดท้าย เนื้อร้องเพลงกันตรึมโบราณแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรคือบทกากคติซึ่งเทียบได้กับกาพย์สุรางคนางค์ 28 หรือ 32 ของไทย (สงบ บุญคล้อย, 2537)

เพลงกันตรึมโบราณแบ่งตามความเห็นของนักวิชาการส่วนใหญ่ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ เพลงไหว้ครู เพลงแห่ และเพลงเบ็ดเตล็ด เพลงแต่ละกลุ่มมีลักษณะเด่นดังนี้ เพลงกลุ่มแรกคือเพลงครูหรือเพลงชั้นสูง ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูก่อนเริ่มการแสดง เพลงกลุ่มนี้มีทำนองช้าและโหยหวน มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอัญเชิญครูเพลง พระพุทธเจ้า และพระคุณของบุพการีมาช่วยปกปักรักษาศิลปินและบันดาลให้การแสดงประสบผลสำเร็จ ทำนองเพลงครูคือ “ซวายจุมเว้อ็ด (มะม่วงรอบวัด)” ซึ่งเป็นเพลงที่บรรเลงยากที่สุดและเป็นเพลงแรกที่ผู้เรียนกันตรึมในอดีตต้องเรียน หากศิลปินไม่บรรเลงเพลงนี้ อนุญาตให้ใช้ทำนองอื่นแทนคือ “ซแร็ยสตฺร (สาวรุ่น)” หรือ “ซแร็ยปเซิร (หญิงประเสริฐ)” (สมพงษ์ อึ้งกล้า, *สัมภาษณ์*, 21 พฤศจิกายน 2556) แต่วงกันตรึมโบราณรุ่นเยาว์ในปัจจุบันไม่สามารถบรรเลงเพลงดังกล่าวได้ เพราะมักเริ่มเรียนจากเพลงง่ายไปหายาก จึงเลือกบรรเลงทำนองอื่น

แทน เช่น “คเมาแม (แม่คนดำ)” “จำปีจำปา” หรือ “อมตุ๊ก (พายเรือ)” และในที่สุดก็ได้ยกทำนองเหล่านี้ขึ้นเป็นเพลงครู (โฆสิต ดีสม, 2544; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

เพลงแห่ใช้บรรเลงประกอบการขับร้องและร่ายรำขณะเคลื่อนขบวนแห่ไปยังที่บริเวณพิธีมีทำนองสนุกสนาน และมีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักในแง่มุมต่างๆ เช่น การคิดถึงคนรัก อุปสรรคของความรัก เป็นต้น การชมความงามของสตรี และการสอนหญิง ทำนองเพลงแห่มีหลายทำนอง เช่น “เก๊าะกร๊อก (นกกระยางลุก)” “ตฺร๊อ๊บตุม (มะเขือสุก)”, “พนมซร้วจ (ภูเขายอดแหลม)” “รำพาย” “อ๊อกยุม (นกออกร้อง)” “อันซอฺงซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” “สักวา” “ออกสัด (นกออก)” เป็นต้น (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; โฆสิต ดีสม, 2544)

เพลงเบ็ดเตล็ดใช้บรรเลงในปะรำพิธีหรือหลังเสร็จสิ้นพิธีกรรม มีทำนองรวดเร็ว สนุกสนานและเร้าใจ ใช้สร้างความบันเทิงได้เป็นอย่างดี มีเนื้อหาส่วนใหญ่เกี่ยวกับความรักในหลายแง่มุม ได้แก่ การเกี้ยวพาราสี การอาลัยถึงคนรักที่อยู่ไกลกัน การฝากนาง การต่อสู้แย่งชิงหญิงคนรัก การคร่ำครวญเพราะผิดหวังในความรัก ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาเกี่ยวกับการชมความงามของสตรี การหยอกล้อเรื่องสองแง่สองง่าม ความร่มรื่นของธรรมชาติ ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิตทั่วไป และการสั่งสอน (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; ภูมิจิต เรืองเดช, 2526; สุดสายป่าน กันตรึมอีสานใต้, 2541) เพลงกลุ่มนี้มีปริมาณมากที่สุดและอาจมีจำนวนเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ เพราะในช่วงของการบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ด นักร้องและนักดนตรีสามารถนำเพลงที่แต่งขึ้นใหม่มาบรรเลงได้ เพลงกลุ่มนี้กลายเป็นสิ่งที่สร้างความแตกต่างระหว่างวงกันตรึมโบราณด้วยกัน (พัทธนันท์ โอษฐ์เจษฎา, 2557) และที่สำคัญคือกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาไปเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ เพราะนักร้องและนักดนตรีมีโอกาสบรรเลงเพลงใดๆ ก็ได้ตามความถนัดของวง (สุดสายป่าน กันตรึมอีสานใต้, 2541) ทำนองเพลงเบ็ดเตล็ดมีเป็นจำนวนมาก เช่น “กโน้บติงต็อง (ตั๊กแตนตำข้าว)” “กัจปกาซาปดาน (เด็ดดอกไม้ร้อเพดาน)” “กันจัญเจ๊จ (เขียดตะปาด)” “กันตเรย/กัดตเรย (หญ้าเจ้าชู้)” “ก๊าบเป (ฟันบัตรพลี)” “แกวนอ (แก้วหนอ)” “คเมาแม (แม่คนดำ)” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” “ชเวีย (ชวา)” “ซกาแกว (สาลิกาแก้ว)” “เซียม (สยาม)” “นอรแกว (นอรแก้ว)” “นอรแกวกลาย” “ปการันเจ๊จ (ดอกลำเจียก)” “ปการี้กปกาโรย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย)” “ปกัวเลือ็น (ฟ้าร้อง)” “มลุบโดง (ร่มมะพร้าว)” “มงก็วลจอฺงได (มงคลผูกข้อมือ)” “รำเปย (รำเพย)” “รำพาย” “เรือ็มมม็วด (รำร่างทรง)” “สักวา” “เสกโซง (นกแก้วฝัน)” “อมตุ๊ก (พายเรือ)” “อมตุ๊กตู๊จ (พายเรือเล็ก)” “อมตุ๊กทม (พายเรือใหญ่)” ทำนองเพลงอาไยหลายทำนอง เช่น “อาไยกลาย” “อาไยก๊ัด (อาไยลัด)” “อาไยจัฮ (อาไยแก่)” “อาไยทแม็ย (อาไยใหม่)” “อาไยเวญ (อาไยยาว)” “อายอฺง (ไอ้ยอง)” ฯลฯ (สมจิตร กัลยาศิริ, 2524; ภูมิจิต เรืองเดช, 2526; โฆสิต ดีสม, 2544; วิโรจน์ เอี่ยมสุข, 2551)

เป็นที่น่าสังเกตว่าการจัดกลุ่มทำนองเพลงกันตรึมโบราณไม่มีเส้นแบ่งที่เคร่งครัดระหว่างกลุ่ม จึงพบว่ามีเพลงบางทำนองเลื่อนไหลข้ามกลุ่มได้ โดยเฉพาะระหว่างกลุ่มทำนองเพลงแห่และกลุ่มทำนองเพลงเบ็ดเตล็ด ยกเว้นทำนองเพลงครู 3 เพลงที่ยังคงอยู่ในกลุ่มเดิม

การแบ่งกลุ่มเพลงกันตรึมโบราณเป็น 3 กลุ่มดังที่นำเสนอไปข้างต้นเป็นการแบ่งอย่างกว้าง มารยาท อุปมา (2554) ให้ข้อมูลว่าธงชัย สามสีซึ่งเป็นนักดนตรีกันตรึมได้เสนอการจัดกลุ่มเพลงกันตรึมโบราณอย่างละเอียดออกเป็น 5 กลุ่ม โดยมี 3 กลุ่มแรกตรงกับเพลงกันตรึมโบราณ 3 กลุ่มที่ได้นำเสนอไปข้างต้นและมี 2 กลุ่มใหม่เพิ่มเติมเข้ามาคือเพลงบรรเลงในพิธีเข้าทรงและพิธีแต่งงาน ในพิธีเหล่านี้มีการบรรเลงเพลงทำนองต่างๆ ในแต่ละขั้นตอนของพิธีดังนี้

ในพิธีเข้าทรง จากการประมวลข้อมูลที่นักวิชาการหลายคน (สมจิตร พ่วงบุตร, 2527; คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2544; สรวงสุดา สิงขรอาสน์, 2554; สารภี ขาวดี, 2555) ให้ไว้ทำให้ทราบว่ามีการบรรเลงเพลงกันตรึมโบราณทำนองต่างๆ ในแต่ละขั้นตอนของพิธีดังนี้ ก่อนเริ่มพิธี วงกันตรึมจะประกอบพิธีไหว้ครูกันตรึมก่อน ในขั้นตอนนี้มีการบรรเลงเพลง “ซแร็ยซตฺร (สาวรุ่น)” จากนั้นเมื่อร่างทรงไหว้ครูของร่างทรง วงกันตรึมจะบรรเลงเพลง “พเลียง (ฝนตก)” หลังจากมีการประทับทรงแล้ว จะบรรเลงเพลง “บันแซร” เพื่อให้ร่างทรงได้ร่ายรำตามความถนัด เมื่อถึงขั้นตอนที่ร่างทรงต้องถือดาบออกร่ายรำและฟันบัตรพลีเพื่อกำจัดสิ่งชั่วร้ายให้พ้นไป จะบรรเลงเพลง “ก๊าบเป (ฟันบัตรพลี)” ต่อมาในขั้นตอนของการรำปลอบขวัญ จะบรรเลงเพลง “มลุบโดง (ร่มมะพร้าว)” หรือ “อันซอฺงซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” ครั้นถึงขั้นตอนสู่ขวัญ ผูกข้อมือ และเสี่ยงทายจะบรรเลงเพลง “มงคลจอฺงได (มงคลผูกข้อมือ)” เป็นต้น และจบด้วยเพลง “กั๊จปกาซาปดาน (เด็ดดอกไม้รื้อเพดาน)” เพื่อแสดงว่าเสร็จสิ้นพิธี

ภาพที่ 3 วงกันตรึมโบราณบรรเลงเพลงในพิธีแต่งงาน (คณะพรชัย, [ม.ป.ป.])

ในพิธีแต่งงาน จากการศึกษาข้อมูลที่นักวิชาการหลายคน (อัจฉรา ภาณุรัตน์, เครือจิต ศรีบุญนาค, และ วิลาสินี ศรีนุเคราะห์, 2537; โฆษิต ดีสม, 2544; มารยาท อุปมา, 2554) ให้ไว้ทำให้ทราบว่ามีการบรรเลงเพลงกันตรึมโบราณในแต่ละขั้นตอนของพิธีแต่งงานดังนี้ หลังจากวงกันตรึมโบราณ

เดินทางไปถึงบ้านของเจ้าบ่าวแล้ว จะบรรเลงเพลง “ซวายจุมเวื้อ็ด (มะม่วงรอบวัด)” “ซแร็ยซตุ๊ร (สาวรุ่น)” หรือ “ซแร็ยปเซิร (หญิงประเสริฐ)” เพื่อไหว้ครูกันตรึม เสร็จแล้วจึงบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ด เพื่อสร้างความบันเทิง หลังตั้งขบวนแห่เจ้าบ่าวเรียบร้อยแล้ว ในระหว่างที่แห่เจ้าบ่าวไปยังบ้านของเจ้าสาว วงกันตรึมจะบรรเลงเพลงแห่ เช่น “อันซอฺงซแนญนบ (วัวแดงเข้าตู้)” “รำพาย” “ตร็อุ๊บตุม (มะเขือสุก)” “ออกซัด (นกออก)” “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)” และ “สักวา” พอขบวนแห่เจ้าบ่าวมาถึงรั้วบ้านเจ้าสาว วงกันตรึมจะบรรเลงเพลงซึ่งมีเนื้อหาขอร้องให้ฝ่ายเจ้าสาวเปิดรั้วเพื่อให้ขบวนเจ้าบ่าวเข้าไปในพื้นที่บ้านและปะรำพิธี ในช่วงที่เจ้าสาวเดินลงมาจากบ้าน จะมีการบรรเลงเพลง “กระตม” เพื่อชื่นชมความงามและความบริสุทธิ์ของเจ้าสาว กล่าวถึงเวลาอันสมควรที่จะเซ่นผีบรรพบุรุษและสู่ขวัญผูกข้อมือบ่าวสาวเพื่อความเป็นสิริมงคล ต่อมาในช่วงที่เจ้าสาวเกี่ยวก้อยเจ้าบ่าวขึ้นไปบนบ้าน จะมีการบรรเลงเพลงที่มีเนื้อหาสั่งสอนผู้หญิง เช่น เพลง “รำเปย (รำเพย)” ที่บนเรือนนั้นมีกลุ่มญาติๆ ของเจ้าสาวนั่งอยู่ ในช่วงที่ญาติผู้ใหญ่ของเจ้าสาวเปิดห่อผ้าและกินหมากพลูที่เจ้าบ่าวจัดมาให้ จะมีการบรรเลงเพลงเบ็ดเตล็ด ต่อมาอาจารย์ประกอบพิธีทำพิธีปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายและสู่ขวัญกลับคืนสู่กายของบ่าวสาว ในขั้นตอนนี้จะมีการบรรเลงเพลง “เฮาปลึง (สู่ขวัญ)” เสร็จจากพิธีสู่ขวัญเป็นขั้นตอนผูกข้อมือซึ่งมีการบรรเลงเพลง “มงคลจอฺงได (มงคลผูกข้อมือ)” “เรือ็มมม็วัด (รำร่างทรง)” หรือ “พเลียง (ฝนตก)” หลังจากเสร็จพิธีที่บ้านของเจ้าสาวแล้ว ต่อมาจะมีการเดินทางไปประกอบพิธีที่บ้านของเจ้าบ่าว ในช่วงเคลื่อนขบวนแห่บ่าวสาวไปบ้านของเจ้าบ่าวจะมีการบรรเลงเพลงแห่ เมื่อถึงบ้านของเจ้าบ่าวแล้วจะมีการจัดขั้นตอนสำคัญคือให้เจ้าสาวอาบน้ำให้พ่อแม่ของเจ้าบ่าว ในขั้นตอนนี้มีการบรรเลงเพลง “งู้ดตึ๊ก (อาบน้ำ)”

เมื่อต้องออกไปแสดงเพลงกันตรึมโบราณ นักร้องและนักดนตรีแต่งกายแตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย รัตติยา มีเจริญ (2557) อธิบายว่าในยุคแรกๆ นักร้องและนักดนตรีไม่มีแบบแผนการแต่งกายที่ตายตัว มักเลือกแต่งกายให้สุภาพและเหมาะสมแก่กาลเทศะ โบราณ จันทร์กลิ่น (*สัมภาษณ์*, 4 พฤษภาคม 2559) ขยายความว่านักร้องและนักดนตรีชายอาจสวมเสื้อเชิ้ตและนุ่งกางเกงสีสุภาพหรือนุ่งโสร่ง แต่ในปัจจุบัน นักวิชาการส่วนหนึ่งให้ข้อมูลว่านักร้องและนักดนตรีมักแต่งกายแบบพื้นบ้าน ผู้ชายนุ่งโสร่งหรือโจงกระเบน มีผ้าขาวม้าคาดเอว สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น และใช้ผ้าสไบพาดไหล่สองข้างโดยปล่อยชายผ้าลงไปด้านหลัง ส่วนผู้หญิงมักนุ่งผ้าถุงไหม สวมเสื้อแขนกระบอก และห่มสไบเฉียง (วิเศษ ชาญประโคน, 2539; นพวรรณ สิริเวชกุล, 2542) การแต่งกายอย่างมีแบบแผนในยุคหลังนี้อาจเป็นสัญญะที่ใช้สร้างความแตกต่างระหว่างการแสดงเพลงกันตรึมโบราณกับเพลงกันตรึมประยุกต์และเป็นการแสดงความมีคุณค่าของเพลงกันตรึมโบราณซึ่งเป็นการแสดงที่อนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่น

เมื่อถึงเวลาแสดง สมาชิกวงกันตรึมโบราณจะเข้าไปนั่งบนบ้านของเจ้าภาพหรือบนพื้นใต้ปะรำพิธี โดยมีผู้ชมนั่งชมอยู่ใกล้ๆ ผู้ชมเหล่านี้อาจลุกขึ้นรำตามทำนองที่พึงพอใจ การแสดงเพลง

กันตรึมโบราณไม่มีนางรำหรือหางเครื่องรำประกอบเพลง เพราะเน้นที่ความไพเราะของดนตรีและเสียงขับร้อง (สงบ บุญคล้อย, 2521; มงกุฎ แก่นเดียว, 2537) ในยุคที่วงกันตรึมโบราณมีสมาชิกเพิ่มขึ้น นักร้องมีหน้าที่ขับร้องเพียงอย่างเดียว โดยไม่จำเป็นต้องบรรเลงเครื่องดนตรีใดๆ เช่นในอดีตอาจนั่งหรือยืนขับร้องและร่ายรำตามจังหวะเพลงด้วย (มารยาท อุปมา, 2554)

บริบทในการแสดงเพลงกันตรึมโบราณในยุคแรกคือพิธีเข้าทรง เพลงประเภทนี้ทำหน้าที่สื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และช่วยให้พิธีดำเนินไปอย่างราบรื่น ในสมัยต่อมามีการใช้เพลงประเภทนี้บรรเลงประกอบขั้นตอนต่างๆ ในงานมงคล ได้แก่ งานโกนจุก บวชนาค แต่งงาน และขึ้นบ้านใหม่ ผู้เสพของเพลงกันตรึมโบราณในอดีตคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่น แต่ในปัจจุบันเพลงประเภทนี้มีผู้เสพเฉพาะกลุ่มคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยวัยสูงอายุซึ่งเป็นกลุ่มคนที่คุ้ยเคยกับเพลงประเภทนี้มานาน (สิริมา ศรสุวรรณ, 2525; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

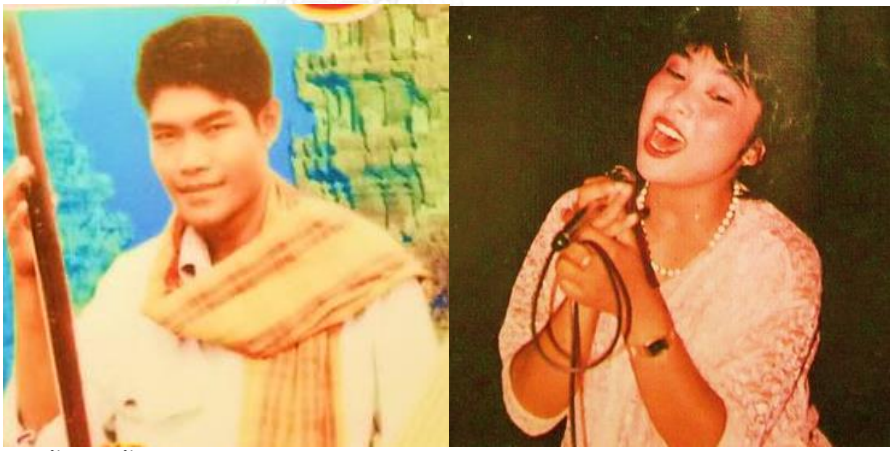
3.1.2 เพลงกันตรึมประยุกต์

ราวทศวรรษ 2510 เพลงกันตรึมโบราณซึ่งเคยได้รับความนิยมตลอดมาได้ลดความนิยมลงไป สงบ บุญคล้อย (2529: 203) อธิบายว่าสาเหตุอาจเกิดจากเพลงประเภทนี้มีท่วงทำนองที่ “เชื่องช้าอ้อยอิ่ง” จนไม่อาจตอบสนองต่อความต้องการของสมาชิกรุ่นใหม่ได้ วัยรุ่นเขมรถิ่นไทยในยุคนั้นมีรสนิยมไม่ต่างไปจากวัยรุ่นทั้งหลายในภาคอีสาน อุบล นกดารา (2538) ให้ข้อมูลว่าวัยรุ่นในภาคอีสานในยุคนั้นได้หันเหจากการเสพเพลงพื้นบ้านไปนิยมวงดนตรีลูกทุ่งซึ่งเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบใหม่ที่สร้างความสนุกสนานและเร้าใจได้มากกว่า บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2549) กล่าวถึงผลกระทบที่เกิดจากการเปลี่ยนรสนิยมของผู้เสพว่า วงกันตรึมโบราณก็เช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ที่ต้องปรับตัวหลายด้านไปตามอิทธิพลของวงดนตรีลูกทุ่ง

ความพยายามปรับเพลงกันตรึมโบราณไปตามอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งมีมาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2510 โฆสิต ดีสม (2544) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประเด็นนี้ว่า โบราณ จันทร์กลิ่น นักร้องเพลงกันตรึมบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์พยายามดัดแปลงเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2518 แต่ไม่ประสบความสำเร็จ แต่ถึงกระนั้นก็ยังมีนักร้องกันตรึมกลุ่มอื่นที่พยายามดัดแปลงเพลงกันตรึมโบราณให้มีความทันสมัย จนเกิดเป็นเพลงกันตรึมแนวใหม่ที่เรียกว่า “กันตรึมร็อค” หรือ “เพลงกันตรึมประยุกต์” มงกุฎ แก่นเดียว (2537) ให้ข้อมูลว่าเพลงกันตรึมแนวใหม่นี้เริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา เนื่องจากมีปัจจัยส่งเสริมหลายด้าน ได้แก่ การส่งเสริมของสถาบันการศึกษาในท้องถิ่นซึ่งต้องการประยุกต์เพลงกันตรึมโบราณเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวระดับจังหวัด แต่ปัจจัยนี้ทำให้เกิดการดัดแปลงเพลงกันตรึมโบราณไม่มากเมื่อเทียบปัจจัยที่เหลือซึ่งมีเรื่องของผลประโยชน์ทางธุรกิจและความอยู่รอดเข้ามาเกี่ยวข้อง ปัจจัยที่ว่านี้คือการใช้รายการวิทยุเป็นช่องทางเผยแพร่เพลงกันตรึม การเข้ามาของเทคโนโลยีเครื่อง

ขยายเสียง และการเกิดธุรกิจค่ายเพลงหลายค่ายผลิตเพลงพื้นเมืองออกจำหน่าย รวมถึงปัจจัยสำคัญอีกด้านหนึ่งที่บุรณี สุนทรชัย, (2530) ให้ข้อมูลเพิ่มเติมคือการเกิดขึ้นของร้านอาหารกลางคืนซึ่งได้จ้างวงกันตรึมประยุกต์มาทำหน้าที่ดึงดูดลูกค้าเข้าร้านและกลายเป็นพื้นที่แสดงสดของนักร้อง นักดนตรี และหางเครื่องเพื่อหารายได้เลี้ยงชีพ ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาเกือบ 4 ทศวรรษ เพลงกันตรึมประยุกต์มีมีลักษณะสำคัญดังนี้

ในช่วงแรกๆ ของการแสดงเพลงกันตรึมประยุกต์ นักร้องกับนักดนตรียังคงเป็นผู้ชาย การเปลี่ยนแปลงในเรื่องเพศของนักร้องเริ่มเกิดขึ้นราวกลางทศวรรษ 2520 ในช่วงเวลานี้เริ่มมีการจับคู่นักร้องชายหญิงตามอิทธิพลของวงดนตรีลูกทุ่งที่กำลังโด่งดังอยู่ทั่วประเทศในขณะนั้น หรืออาจมองในมุมหนึ่งว่าเป็นอิทธิพลของเพลงพื้นบ้านเขมรถิ่นไทยรูปแบบเดิมประเภทเพลงอาไยและเพลงจเรียงบเรินซึ่งเป็นการแสดงที่มีการจับคู่นักร้องชายหญิงเป็นปรกติอยู่แล้ว คู่นักร้องชายหญิงที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นคือดาร์กี้และสมหวัง ดาร์กี้เป็นนักร้องที่มีน้ำเสียงไพเราะและมีปฏิภาณไหวพริบในเรื่องการร้องเพลงเกี้ยวพาราสีออกสองแง่สองง่าม ส่วนสมหวังคือนักร้องหญิงที่มีน้ำเสียงไพเราะ มีจุดเด่นที่รูปลักษณ์สวยงาม รูปร่างเย้ายวนใจ การแต่งกายด้วยเสื้อผ้าสั้นๆ และการเต้นรำที่ยั่วยวนดึงดูดใจ จึงเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชมยุคนั้น (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537)



ภาพที่ 4 ดาร์กี้ (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, [ม.ป.ป.]) และ สมหวัง (สมหวัง และ ประดู่ทอง, [ม.ป.ป.])

จากนั้นราวต้นทศวรรษ 2530 ได้เกิดคู่นักร้องชายหญิงคู่อื่นๆ อีกหลายคู่ เช่น สมานชัยและดาวอร ส่องแสงและรุ่งชัย และเกิดนักร้องหญิงเดี่ยวตามมา เช่น น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ ส่งผลให้ประเภทของนักร้องเพลงกันตรึมประยุกต์มีความหลากหลายทั้งแบบนักร้องชายเดี่ยว คู่ชายหญิง และหญิงเดี่ยว ต่างจากในอดีตที่ไม่เคยมีนักร้องกันตรึมหญิงเดี่ยวเกิดขึ้นเลย การเกิดนักร้องหญิงในยุคนี้โดยเฉพาะนักร้องหญิงเดี่ยว มีนัยสำคัญคือผู้หญิงได้มีโอกาสและช่องทางนำเสนอมุมมอง ความคิดเห็นและอารมณ์ความรู้สึกของตนเองซึ่งอาจเป็นสิ่งที่แตกต่างไปจากมุมมองของผู้ชาย

เพลงกันตรึมประยุกต์ที่เกิดใหม่ได้รับการปรับเปลี่ยนทั้งทำนองและคำร้อง ในช่วงครึ่งแรกของทศวรรษ 2520 มีการประยุกต์เฉพาะทำนองเพลงเท่านั้นและยังคงคำร้องเดิมไว้ ทำนองเพลงกันตรึมโบราณที่นำมาประยุกต์มักเป็นทำนองเพลงเบ็ดเตล็ด เพราะมีจังหวะสนุกสนานกว่าทำนองเพลงครูและเพลงแห่ ต่อมาเมื่อผู้ฟังเริ่มรู้สึกเบื่อคำร้องเดิมและนักร้องต้องการแต่งคำร้องใหม่ให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย จึงมีการปรับเปลี่ยนทั้งทำนองและคำร้อง (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2544; โฆษิต ดีสม, 2544)

ทำนองเพลงใหม่ที่เกิดขึ้นเกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านร่วมกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่น พิชชาณัฐ ตู้จินดา (2558: ออนไลน์) กล่าวว่าเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงกันตรึมโบราณอย่างกลองกันตรึมและซอกันตรึมได้รับการพัฒนาจนสามารถบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลได้ กลองกันตรึมได้รับการพัฒนาโดยใช้เทคโนโลยีเร่งเสียงแบบกลองสแนร์หรือกลองทอมบ้าของตะวันตก ซึ่งช่วยเพิ่มความคงทนและเพิ่มระดับความตึงให้แก่หนังหน้ากลอง ด้านซอกันตรึมก็ได้รับการดัดแปลงจนกลายเป็นซอไฟฟ้า ในบรรดาเครื่องดนตรีพื้นบ้านมีเพียงปี่อ้อที่ไม่มีการนำมาร่วมบรรเลงในวงกันตรึมประยุกต์เพราะเครื่องดนตรีชนิดนี้ฝึกยากและไม่สามารถปรับระดับเสียงให้เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกได้ บุษกร สำโรงทอง และคณะ (2549) อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีในวงกันตรึมประยุกต์ต่อไปว่า สำหรับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่นที่นำมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชนกลุ่มอื่น เช่น พิณหรือพิณไฟฟ้าของชาวลาวอีสาน หรือเครื่องดนตรีสากลของตะวันตก เช่น กลองชุด กลองทอมบ้า อิเล็กโทน กีตาร์ กีตาร์เบสไฟฟ้า นอกจากนี้ยังมีการยืมทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้แต่งเนื้อร้องภาษาเขมรถิ่นไทยอีกด้วย รายชื่อทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์ในช่วงต้นทศวรรษ 2520 ที่ภูมิจิต เรืองเดช (2526) บันทึกไว้ ได้แก่ “กดามโปงประยุกต์ (ปูไข่ไก่หลงประยุกต์)” “ดิสโก้กันตรึม” “เต้ยขแมรประยุกต์ (เต้ยเขมรประยุกต์)” “ปกาปลื๊ดกรอปุมรี้กประยุกต์ (บัวตูมบัวบานประยุกต์)” “ลล็วดพลึงประยุกต์ (ดับไฟประยุกต์)” “ลำกันตรึม” “ลำเพลินกันตรึม” “สัญญาประยุกต์” และ “อินเดียประยุกต์” รายชื่อของทำนองเพลงเหล่านี้ชี้ให้เห็นถึงการผสมผสานทำนองเพลงจากหลายวัฒนธรรมระหว่างทำนองเพลงกันตรึมของกลุ่มเขมรถิ่นไทยกับทำนองเพลงลูกทุ่ง ดิสโก้ และทำนองเพลงแขกที่รับมาจากภาคกลาง รวมถึงกับทำนองเพลงเต้ยและหมอลำของภาคอีสาน

ทำนองเพลงต่างวัฒนธรรม โดยเฉพาะทำนองเพลงลูกทุ่ง มิเพียงแต่ส่งอิทธิพลต่อการเกิดเพลงกันตรึมประยุกต์เท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมประยุกต์อีกด้วย ทำให้เกิดการเปลี่ยนรูปแบบคำประพันธ์จากรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรมาเป็นรูปแบบคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทย ส่วนคำร้องยังคงแต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก แต่มีความแตกต่างไปจากเดิมคือมีการปนหรือสลับกับภาษาอื่นด้วย โดยเฉพาะภาษาไทยและลาวอีสาน คำร้องเหล่านี้มีทั้งส่วนที่แต่งขึ้นใหม่ทั้งหมดและส่วนที่แต่งเสริมคำร้องเก่า เนื้อหาโดยมากยังคง

เป็นเรื่องความรักในแง่มุมต่างๆ นอกจากนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ อีกด้วย เช่น วิถีชีวิต ค่านิยม และรสนิยมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบัน เป็นที่น่าสังเกตว่าการประยุกต์เพลงกันตรึมมิได้เกิดกับกลุ่มเพลงที่ผลิตเพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังเกิดกับเพลงที่เกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีกรรมอีกด้วย เช่น เพลงประกอบพิธีแต่งและพิธีบวช เป็นต้น (สงบ บุญคล้อย, 2529, 2537; มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2544; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

ในการแสดงกันตรึมประยุกต์ นอกจากจะมีนักร้องและนักดนตรีเช่นการแสดงเพลงกันตรึมโบราณแล้ว ยังมีบุคลากรชุดใหม่คือหางเครื่องหรือแดนเซอร์ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้อีกด้วย บุคลากรเหล่านี้มักแต่งกายตามอย่างสมาชิกในวงดนตรีลูกทุ่งหรือแต่งกายตามสมัยนิยม เพื่อให้ดูทันสมัย สวยงาม แปลกตา และดึงดูดใจผู้ชม ยกตัวอย่าง นักร้องชายและนักดนตรีสวมเสื้อแขนยาวผูกเนคไท นุ่งกางเกงขายาว คาดเข็มขัด สวมถุงเท้าและรองเท้าหนัง นักร้องหญิงสวมเสื้อตามสมัยนิยม นุ่งกระโปรงสั้นยาวเหนือเข่า คาดเข็มขัด และสวมรองเท้าส้นสูง ส่วนหางเครื่องนิยมสวมเสื้อรัดรูปและแต่งกายในส่วนที่เหลือเหมือนกับนักร้องหญิง เมื่อขึ้นแสดง ทุกคนจะปรากฏตัวบนเวทียกสูงระดับสายตาซึ่งมีความทันสมัยด้านแสง สี และเสียงเหมือนอย่างเวทีของวงดนตรีลูกทุ่ง เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชมที่รอชมและรอร่ายรำอยู่ด้านล่างของเวที (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; วิเศษ ชาญประโคน, 2539; เครือจิต ศรีบุญนาค, 2544; กันตรึม: จากเพลงพื้นบ้านอีสานใต้สู่กันตรึมร็อค, 2545)

ภาพที่ 5 ร็อคคงคยและเวทีแสดงเพลงกันตรึมประยุกต์กลางแจ้ง (พงษ์ ชำเบง, 2559: [ออนไลน์])

ในการแสดงแต่ละครั้ง รัตติยา มีเจริญ (2557) ให้ข้อมูลที่น่าสนใจว่านอกจากนักร้องจะขับร้องเพลงกันตรึมประยุกต์แล้ว ยังอาจต้องขับร้องเพลงประเภทอื่นซึ่งกำลังเป็นที่นิยมทั่วประเทศในขณะนั้นด้วย เช่น เพลงไทยสากล ลูกทุ่ง และหมอลำตามที่ผู้ชมข้างเวทีเรียกร้องเข้ามา ข้อมูลนี้สอดคล้องกับคำพูดของน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ซึ่งกล่าวไว้ว่า “พอพี่น้องมาติดต่อ บางคนก็บอกว่าขอให้แสดงแบบม่วนๆ หน่อยนะ มีหมอลำซิ่ง มีสตริงนิดหน่อย เราจะบอกว่าไปไม่ได้หรอก เพราะดิฉันไม่ได้

รับแนวนี้ ก็ตอบอย่างนี้ไม่ได้ เราก็ต้องตอบว่าชอบอย่างไร เราจะจัดให้...สรุปคือต้องเล่นให้เป็นหมดทุกอย่าง...” (ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และ กาญจน ละอองศรี, 2557: 571) นอกจากนี้ รัตติยา มีเจริญ (2557) ยังให้ข้อมูลต่อไปว่าในบางครั้งนักร้องอาจปรับลดหรือเพิ่มจำนวนของเพลงกันตรึมประยุกต์และเพลงประเภทอื่นๆ ของไทยให้สอดคล้องกับพื้นเพของผู้เสพแต่ละถิ่นว่ามีสัดส่วนของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่อกลุ่มชาติพันธุ์อื่นประมาณเท่าไร

เพลงกันตรึมประยุกต์เป็นเพลงที่เปลี่ยนบทบาทจากเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมมาเป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง (บุษกร สำโรงทอง และคณะ, 2549) เพลงประเภทนี้นิยมแสดงในงานมงคล เช่น งานบวช แต่งงาน ขึ้นบ้านใหม่ ฯลฯ งานสำคัญทางพุทธศาสนา เช่น บุญผ้าป่า บุญกฐิน ฯลฯ เทศกาลประจำปี เช่น งานปีใหม่ สงกรานต์ ลอยกระทง ฯลฯ งานฉลอง เช่น ฉลองวันเกิด สำเร็จการศึกษา เลื่อนตำแหน่ง ฯลฯ งานเลี้ยง เช่น งานเลี้ยงในโอกาสเกษียณอายุราชการ ฯลฯ รวมถึงงานอวมงคล เช่น งานศพ งานบรรจุอัฐิ (ภูมิจิต เรืองเดช, 2526; บุรณี สุนทรชัย, 2530; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

เพลงกันตรึมประยุกต์เกิดขึ้นมาเพื่อตอบสนองต่อกลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ในทศวรรษ 2520 จึงมีกลุ่มผู้เสพหลักเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยกลุ่มวัยรุ่นและวัยผู้ใหญ่ที่อาศัยอยู่ในเขตอีสานตอนใต้ และมีกลุ่มผู้เสพรองที่เพิ่มเติมเข้ามาคือกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ในประเทศไทย การขยายกลุ่มผู้เสพกว้างขึ้นส่งผลต่อการนำภาษาอื่นมาใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ด้วย นอกเหนือไปจากภาษาเดิมที่ใช้อยู่เป็นปรกติคือภาษาเขมรถิ่นไทย ทั้งนี้ก็เพื่อเพิ่มอรรถรสในการเสพแก่ชนต่างกลุ่มชาติพันธุ์และเพื่อประโยชน์ในเชิงธุรกิจ (มงกุฎ แก่นเดียว, 2537; รัตติยา มีเจริญ, 2557)

3.2 เพลงกันตรึมที่ผลิตในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์

เพลงกันตรึมในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์เป็นสินค้าที่ผลิตขึ้นเพื่อจำหน่ายเป็นธุรกิจ ธุรกิจเพลงกันตรึมเริ่มต้นโดยค่ายเพลงในอีสานตอนใต้ประมาณกลางทศวรรษ 2510 ตามหลักฐานในบทความของสุกัญญา ภัทราชัย (2526) เรื่อง “ตาโบ: นักเจรียงเสียงดีของบ้านดงมัน” ซึ่งกล่าวว่านายโบราณ จันทร์กลิ่นออกเทปชุดแรกราวปี พ.ศ. 2515 กับร้านกรุงศรีวิทยุในจังหวัดสุรินทร์ ธุรกิจนี้มีการดำเนินกิจการต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน โฆสิต ดีสม (*สัมภาษณ์*, 3 กรกฎาคม 2553) ให้สัมภาษณ์ว่า นอกจากร้านกรุงศรีวิทยุแล้ว ประมาณปี พ.ศ. 2520 ยังมีค่ายเพลงขนาดเล็กของคณะก้องสุรินทร์ผลิตผลงานเพลงของคณะออกมาวางจำหน่ายในงานแสดงช้างประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ จุดเปลี่ยนสำคัญของวงการเพลงกันตรึมเกิดขึ้นราวๆ ปี พ.ศ. 2522 เมื่อเสกสรร แสนภูมิ นักจัดรายการวิทยุในจังหวัดสุรินทร์ได้ไปชมการแสดงกันตรึมสดแล้วอัดเสียงไว้ จากนั้นจึงนำทำนองเพลงกันตรึมมาแต่งเป็นเพลง “สาวกันตรึม” โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยเป็นหลักและให้

นักร้องสาวชาวลาวอีสานชื่อสดศรี พรหมเสกสรรเป็นผู้ขับร้อง หลังจากออกอากาศผ่านรายการวิทยุที่เสกสรรเป็นผู้ดำเนินรายการ ปรากฏว่ามีผู้ฟังชื่นชอบเพลงนี้เป็นจำนวนมาก ผลตอบรับดังกล่าวกระตุ้นให้เสกสรรผลิตเพลงกันตรึมออกมาจำหน่ายในปีเดียวกัน ต่อมาเขาได้สร้างห้องอัดเป็นของตนเองชื่อ “เสกสรรซาวด์” เพื่อผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่ายในรูปเทปคาสเซ็ท ธุรกิจของเสกสรรมีรายการวิทยุเป็นช่องทางโฆษณาเพลงกันตรึมให้เป็นที่รู้จักของผู้ฟัง นอกจากนี้ เสกสรรยังอ้างอีกด้วยว่า ตนเองเป็นคนแรกที่นำเครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์ มาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เป็นคนแรกที่จับคู่นักร้องชายหญิง เช่น ดาร์กี้กับสมหวัง และยังเป็นคนแรกที่เพิ่มหางเครื่องเข้ามาในวงกันตรึม เพื่อทำให้เพลงกันตรึมเป็นที่นิยมจนติดตลาด แต่หลังจากปี พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นปีที่เสกสรรได้รับเลือกตั้งเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรของจังหวัดสุรินทร์ เขาได้ขายลิขสิทธิ์เพลงทั้งหมดให้แก่นายไพโรจน์ โสนาพูน เจ้าของค่ายเพลงไพโรจน์ซาวด์ (เสกสรร แสนภูมิ, *สัมภาษณ์*, 19 เมษายน 2556) ไพโรจน์ตั้งค่ายเพลงของตนเองราวต้นทศวรรษ 2530 และดำเนินกิจการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน (ไพโรจน์ โสนาพูน, *สัมภาษณ์*, 27 ธันวาคม 2555) ค่ายเพลงของไพโรจน์เป็นค่ายใหญ่ซึ่งผลิตเพลงกันตรึมออกมามากที่สุดในอีสานตอนใต้และใช้รายการวิทยุเป็นช่องทางหนึ่งในการโฆษณาเพลง

นอกจากค่ายของไพโรจน์แล้ว จากการศึกษารายละเอียดบนปกเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ที่ใช้ในการวิจัยยังพบค่ายเพลงขนาดเล็กและขนาดใหญ่อีกกว่า 30 ค่ายที่ผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่าย หากแบ่งตามพื้นที่จะพบว่าเป็นค่ายเพลงในจังหวัดสุรินทร์เป็นจำนวนมาก ได้แก่ (1.) ชาญออดิโอ (2.) โซน่าเรคคอร์ท (3.) เทคนิคซาวด์ (4.) โปรมิวสิค (5.) เพชรเกษมเอ็นเตอร์เทนเม้นท์ (6.) มุมทองซาวด์ (7.) เมืองช้างสตูดิโอ (8.) ศ. อุไรโปรโมชั่น (9.) สุรินทร์ออดิโอ และ (10.) เอ็น.จี.น้ำผึ้งกรุ๊ป ส่วนค่ายเพลงในจังหวัดบุรีรัมย์พบ 1 ค่ายคือ ส. โปรโมชั่น นอกจากนี้ยังพบค่ายเพลงที่ไม่สามารถระบุที่ตั้งได้ แต่คาดว่าน่าจะอยู่ในพื้นที่อีสานตอนใต้ตามนักร้องกันตรึม ได้แก่ (1.) คนชนบทสตูดิโอ (2.) จีอาร์เอส (3.) ชวนมิวสิค (4.) ซ่อมทองบันเทิงไทย (5.) เทพณรงค์โปรโมชั่น (6.) บีเอ็มสตูดิโอ (7.) บองปะโอนเร็คคอร์ด (8.) พีดีซาวด์ (9.) พีพีโปรโมชั่น (10.) ลุงยังสตูดิโอ (11.) ศรีสง่าครีเอทีฟ (12.) สามทีอาร์แอนด์พีกรุ๊ฟ (13.) ห้างเทปศรีทองแอดเวอร์ไทม์ (14.) เอ็มโอโปรโมชั่น (15.) โอห์ม ออดิโอ และ (16.) ไฮเอ็นด์เร็คคอร์ด ค่ายเพลงเหล่านี้ผลิตผลงานเพลงออกมาไม่มาก ส่วนใหญ่ไม่ประกอบกิจการต่อ เนื่องจากการไม่ประสบความสำเร็จทางด้านยอดจำหน่าย การประสบปัญหาผลงานถูกละเมิดลิขสิทธิ์ หรือการจำหน่ายลิขสิทธิ์เพลงให้แก่ค่ายเพลงอื่นในอีสานตอนใต้ไปแล้ว นอกจากค่ายเพลงในอีสานตอนใต้แล้ว ยังมีค่ายเพลงอื่นๆ ในกรุงเทพฯ ที่ผลิตและจำหน่ายเพลงกันตรึมด้วย ได้แก่ (1.) บริษัท รถไฟดนตรี (1995) จำกัด (2.) บริษัท กรุงไทยออดิโอ จำกัด (3.) บริษัท พีจีเอ็มเร็คคอร์ด จำกัด (4.) บริษัท ดีเจวิชั่น (5.) บริษัท เอส.เค.โปรโมชั่น จำกัด และ (6.) แตงโมมิวสิค การเกิดค่ายเพลงขึ้นมาเป็นจำนวนมากเช่นนี้ โดยเฉพาะกรณีที่ค่ายเพลงในกรุงเทพฯ ต้องการผลิตเพลงกันตรึมเพื่อจัดจำหน่ายชี้ให้เห็นว่าวัฒนธรรมเพลงประเภทนี้สร้างมูลค่าให้แก่เจ้าของธุรกิจได้ไม่น้อย

เพลงกันตรึมที่ได้รับการผลิตเพื่อจัดจำหน่ายในเชิงธุรกิจมีทั้งเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ เพลงเหล่านี้ผลิตลงวัสดุในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ จากหลักฐานที่อ้างไปแล้วข้างต้นทำให้สันนิษฐานได้ว่าการผลิตเพลงกันตรึมในรูปเทปคาสเซ็ทน่าจะมีมาตั้งแต่กลางทศวรรษ 2510 แต่หลักฐานเชิงประจักษ์ที่หลงเหลืออยู่มาจนปัจจุบันตามที่ผู้วิจัยรวบรวมได้นั้นบ่งชี้ว่าการผลิตเพลงประเภทนี้ในรูปเทปคาสเซ็ทมีมาตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 แล้ว และการเปลี่ยนวัสดุบันทึกเพลงกันตรึมจากเทปคาสเซ็ทมาอยู่ในรูปแผ่นดิสก์ได้เริ่มต้นราวปี พ.ศ. 2540 เพลงกันตรึมโบราณและประยุกต์ส่วนใหญ่บรรจุอยู่ในอัลบั้มที่สื่อสารอย่างชัดเจนว่าเป็นอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณหรืออัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์เพื่อการตอบสนองต่อผู้เสพเพลงแต่ละประเภทนี้เหล่านี้ได้ตรงกลุ่ม แต่มีบ้างบางส่วนที่บรรจุเพลงทั้ง 2 ประเภทรวมอยู่ในอัลบั้มเดียวกัน เพลงกลุ่มหลังนี้มีน้อยเมื่อเทียบกับเพลงกลุ่มแรกที่กล่าวไป เมื่อพิจารณาการผลิตเพลงกันตรึโดยแบ่งช่วงกว้างๆ ออกเป็นทศวรรษจะพบจำนวนในการผลิตเพลงกันตรึมแต่ละประเภทดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 การผลิตเพลงกันตรึมในแต่ละทศวรรษ

ทศวรรษ	จำนวนชุดทั้งหมด	จำนวนอัลบั้ม		
		เพลงกันตรึมโบราณ	เพลงกันตรึมประยุกต์	เพลงกันตรึมโบราณกับประยุกต์ในชุดเดียวกัน
2520 (2522-9)	4	1	3	-
2530 (2530-9)	32	5	26	1
2540 (2540-9)	149	22	120	7
2550 (2550-4)	65	-	64	1
รวม	250	28	213	9

จากตารางข้างต้นพบว่าเพลงกันตรึมที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงธุรกิจมีมาแล้วเกือบ 4 ทศวรรษนับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2520 จนถึงประมาณกลางทศวรรษ 2550 การผลิตเพลงประเภทนี้มีแนวโน้มเพิ่มขึ้น แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีความนิยมเสพเพลงกันตรึมเพิ่มขึ้น และเมื่อ

เปรียบเทียบการผลิตเพลงกันตรึมโบราณกับเพลงกันตรึมประยุกต์จะพบว่า การผลิตเพลงกันตรึมประยุกต์มีปริมาณชุดมากกว่าเพลงกันตรึมโบราณประมาณ 7 เท่า แสดงให้เห็นถึงความนิยมในเพลงกันตรึมประยุกต์ที่มีมากกว่าความนิยมเพลงกันตรึมโบราณ

สาเหตุที่การผลิตเพลงกันตรึมมีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอาจเกิดจากปัจจัยเรื่องความสำเร็จของนักร้องกันตรึมประยุกต์ยอดนิยมอย่างดาร์กี้ กันตรึมร็อคและร็อคคงคย ซึ่งเป็นกลายต้นแบบให้นักร้องกันตรึมรุ่นต่อมาได้ยึดถือเป็นแบบอย่าง ดาร์กี้ กันตรึมร็อคเริ่มออกอัลบั้มมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2526 มาประสบความสำเร็จสูงสุดกับชุด “เปิดกรุอีสานใต้” ซึ่งผลิตประมาณปี พ.ศ. 2530-2531 สะอาด โยธาพล (2537) กล่าวไว้ในช่วงปลายทศวรรษ 2530 ว่าอัลบั้มชุดนี้จำหน่ายได้มากกว่า 500,000 ตลับทั่วประเทศ ความโด่งดังของดาร์กี้ทำให้เขามีโอกาสได้ออกเทปกับค่ายเพลงต่างถิ่น ได้แสดงภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ และไปแสดงกันตรึมในต่างประเทศทั้งในประเทศอาเซียนและญี่ปุ่น ส่วนร็อคคงคยนั้นประสบความสำเร็จในเวลาต่อมานับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2539 จนถึงปัจจุบัน หนังสือพิมพ์ *สยามธุรกิจ*ฉบับประจำวันที่ 28 กันยายนถึง 1 ตุลาคม 2556 ให้ข้อมูลว่าในช่วงที่ร็อคคงคยมีชื่อเสียงโด่งดังสูงสุด เขาสามารถทำยอดจำหน่ายอัลบั้มได้เกือบ 1,000,000 แผ่น (“ไพโรจน์ซาวด์” ธุรกิจสร้างชีวิตด้วยเสียงเพลง, 2556: ออนไลน์) หลังจากออกอัลบั้มยอดนิยมที่จำหน่ายไปทั่วประเทศร็อคคงคยก็ผลิตผลงานเพลงอีกหลายชุดออกมา ทั้งกับค่ายเพลงในอีสานตอนใต้และในกรุงเทพฯ ความสำเร็จของนักร้องเหล่านี้กระตุ้นให้ค่ายเพลงปั้นนักร้องกันตรึมประยุกต์มากขึ้น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยผู้ที่ต้องการเป็นนักร้องก็พยายามดิ้นรนหาทางผลิตเพลงออกมา เป็นเหตุให้เพลงกันตรึมได้รับการผลิตออกมามากขึ้นเรื่อยๆ โดยค่ายเพลงหลายค่ายนับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน นายฉลวย เก็บรัมย์หรือเรียกชื่อในวงการกันตรึมว่า “พรชัย” คือตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการดิ้นรนของนักร้องหลังการประสบความสำเร็จของดาร์กี้ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 อุไร พลเยี่ยม (2537: 35-36) ไปสัมภาษณ์พรชัยและได้รับคำตอบว่า “*ประมาณปี 33 ผมไปติดต่อกับห้างอัดเสียงศรีทอง เขาบอกว่าที่นี่ไม่มีเงินให้นะ คุณจะได้เฉพาะชื่อเสียง เราก็โอเค ชุดแรกผมไม่ได้สักบาทเดียว ... [ถาม]* ***อยากดังหรือเปล่า*** *[ตอบ] ก็เป็นธรรมดา แต่สำหรับผมคิดว่าคงไม่ต้องดังติดตลาดเหมือนกับดาร์กี้เขาหรอก เอาแค่เรามีเงินมาสร้างบ้านเสร็จก็พอใจแล้ว*”

ส่วนสาเหตุที่มีความนิยมผลิตเพลงกันตรึมประยุกต์มากกว่าเพลงกันตรึมโบราณเกิดจากเหตุผลในเชิงธุรกิจ ไพโรจน์ โสนาพูน (*สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) ให้สัมภาษณ์ว่าแม้เพลงกันตรึมโบราณจะจำหน่ายได้เรื่อยๆ แต่นานๆ ครั้งจึงจะจำหน่ายได้สักชุด “*เปรียบเหมือนน้ำที่ค่อยๆ หยดติ๋งๆ*” การผลิตเพลงประเภทนี้จึงให้ผลลัพธ์ไม่คุ้มค่ากับการลงทุน เพราะต้องใช้เวลานานกว่าจะจำหน่ายได้คืนทุน และ “*บางชุดเราทำเพื่ออนุรักษ์ อนุรักษ์จริงๆ อนุรักษ์ขึ้นหิ้งเลย ทำแล้วขาดทุน (หัวเราะ)*” ต่างจากเพลงกันตรึมประยุกต์ที่สามารถจำหน่ายคืนทุนได้ในเวลาอันรวดเร็ว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุผลว่าเมื่อจำหน่ายเพลงกันตรึมโบราณบางชุดหมดไปแล้ว จึงไม่มีการผลิตซ้ำเพื่อนำมาจำหน่ายต่อ

ตัวอย่างที่มีหลักฐานยืนยันได้ชัดเจนคือเพลงกันตรึมโบราณของคณะก้องสุรินทร์ คณะนี้ถือเป็นวงกันตรึมโบราณที่มีชื่อเสียงในระดับแถวหน้าของวงการกันตรึม บทความของมงกุฎ แก่นเดียว (2537) ซึ่งเผยแพร่ในปี พ.ศ. 2537 ระบุไว้ว่านับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 ซึ่งเป็นปีที่คณะก้องสุรินทร์ตั้งวงมาจนถึงปีที่มงกุฎเขียนบทความบทนี้ คณะก้องสุรินทร์เคยผลิตเพลงในรูปเทปคาสเซ็ทมาแล้ว 10 ชุด แต่จากการสำรวจ ผู้วิจัยพบว่ามีผลงานของคณะก้องสุรินทร์ที่เหลือมาถึงปี พ.ศ. 2554 เพียง 6 ชุด นอกจากนี้ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณของคณะก้องสุรินทร์ซึ่งโฆษณาว่า “กันตรึมโบราณคณะก้องสุรินทร์ ชนะเลิศประกวดมโหรีพื้นบ้าน 3 ปี 43-45 งานฉลองสืบศรัทธาพระยาสุรินทร์ภักดีศรีณรงค์จางวาง เทศบาลเมืองสุรินทร์จัดประกวด” อาจใช้เป็นหลักฐานที่บ่งบอกว่าเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่จำหน่ายได้ยาก จึงจำเป็นต้องโฆษณาด้วยวิธีอ้างรางวัลจากการแข่งขันที่ได้รับและชื่อหน่วยงานที่จัดประกวด เพื่อชี้ให้ผู้ชมเห็นคุณค่าและกระตุ้นการตัดสินใจเลือกซื้อ กรณีนี้แตกต่างจากเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ไม่ต้องใช้การโฆษณาในลักษณะนี้

เพลงกันตรึมที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงพาณิชย์ทั้งประเภทเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์มีลักษณะทั่วไปดังต่อไปนี้

เพลงกันตรึมโบราณซึ่งพบจำนวน 28 ชุดเป็นเพลงที่ผลิตมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงทศวรรษ 2540 ส่วนใหญ่ผลิตในรูปแผ่นดิสก์มากกว่าเทปคาสเซ็ท เพลงประเภทนี้แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มใหญ่ดังนี้ กลุ่มแรกเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรม มีจำนวน 12 ชุด ประกอบด้วยเพลงบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู เข้าทรง แต่งงาน และบวชนาค กลุ่มต่อมาเป็นเพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งมีจำนวน 16 ชุด เพลงประเภทนี้แม้ประกอบด้วยกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ดมากกว่าเพลงประกอบพิธีกรรม แต่มีจุดเด่นที่เพลงประกอบพิธีกรรม เพราะเพลงเบ็ดเตล็ดมีลักษณะคล้ายเพลงกันตรึมประยุกต์ ยกเว้นเรื่องทำนองเพลง ในขณะที่เพลงประกอบพิธีกรรมแสดงการผูกติดอยู่กับพิธีกรรมตามบทบาทหน้าที่เดิมของเพลงกันตรึมโบราณ เพลงกลุ่มนี้แสดงความเป็นกันตรึมโบราณออกมาอย่างชัดเจนนับตั้งแต่ปกอัลบั้ม ดังแสดงให้เห็นจากตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 6 ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณบรรเลงประกอบพิธีแต่งงาน (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549)

อัลบั้มตัวอย่างข้างต้นมาจากชุด *ประกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* ของขวัญชัย รุ่งเรือง (2546) มีการแสดงความเป็นกันตรึมโบราณผ่านสิ่งต่างๆ ได้แก่ หมายเลข (1) เป็นรูปและชื่อของนักร้องคือขวัญชัย รุ่งเรืองซึ่งแต่งกายด้วยเสื้อผ้าไหมสีเขียว มีผ้าข้าวม้าพาดไหล่ซ้าย บ่งบอกความเป็นพื้นบ้าน หมายเลข (2) เป็นรายชื่อของทำนองเพลงกันตรึมโบราณจำนวน 10 ทำนอง เรียงตามหมายเลข 1-10 ตามทีปรากฏบนปกอัลบั้ม ได้แก่ “ซแร็ยซตฺร (หญิงประเสริฐ)” “รำพาย” “งู้ดติ๊ก (อาบน้ำ)” “อันซองซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” “ตรึ๊ดกันตรึม (ตรุษกันตรึม)” “มงก็วลจองได (มงคลผูกข้อมือ)” “ออกซัด (นกออก)” “กัดตเรย (หญ้าเจ้าชู้)” “กจัญเจ๊จ (เขียดตะปาด)” และ “คเมาแม (แม่คนดำ)” รายชื่อเหล่านี้เน้นย้ำความเป็นเพลงกันตรึมโบราณซึ่งให้ความสำคัญแก่ทำนองเพลง หมายเลข (3) เป็นภาพของอาจารย์ประกอบพิธีและบ่าวสาวในขั้นตอนผูกข้อมือซึ่งเป็นขั้นตอนสำคัญของพิธีแต่งงาน สื่อให้เห็นถึงบริบทของการบรรเลงเพลงชุดนี้คือพิธีแต่งงาน หมายเลข (4) เป็นภาพและชื่อของนักดนตรีสูงวัยที่ทำหน้าที่สีซอคือนายเปรย บุญช่วยซึ่งสวมเสื้อสีขาว พร้อมกับมีการโฆษณาด้วยรางวัลที่นักดนตรีคนนี้ได้รับ ดังว่า “ศิลปินดีเด่นระดับจังหวัดปี 2544” หมายเลข (5) เป็นภาพและชื่อของนักดนตรีสูงวัยที่ทำหน้าที่เป่าปี่อ้อคือนายดัด สังข์ขาวหรือชื่อในวงการกันตรึมคือดรรชนี ปอยตะแบง นักดนตรีคนนี้สวมเสื้อผ้าไหมสีแดงเลือดหมู การให้ภาพและชื่อของนักดนตรี 2 คนซึ่งเป็นผู้มีชื่อเสียงและเป็นครูเพลงในแวดวงเพลงกันตรึมพร้อมกับประกาศรางวัลที่นักดนตรีได้รับเป็นวิธีเสริมคุณค่าและรับประกันคุณภาพของเพลงชุดนี้ หมายเลข

(6) เป็นชื่ออัลบั้มคือ “ประกมการ์แซน กล่อมหอ แต่งงาน” ซึ่งบ่งชี้และเน้นย้ำหน้าที่ของเพลงและบริบทของการบรรเลงเพลงชุดนี้ว่าทำหน้าที่ในบริบทของพิธีแต่งงาน หมายเลข (7) เป็นคำโปรย ดังว่า “มรดกกันตรึมโบราณ” ซึ่งบ่งบอกว่าอัลบั้มชุดนี้เป็นประเภทเพลงกันตรึมโบราณ

อัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านในการบรรเลงซึ่งพบทั้งอัลบั้มที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเพียง 4 ชิ้นตามลักษณะการประสมวงกันตรึมโบราณในยุคแรกซึ่งประกอบด้วย กลองกันตรึม 2 ใบ ปี่อ้อ 1 เลา และซอกันตรึม 1 คัน เช่น ชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* และ ชุด *เรือม็มะม็วด (รำร่างทรง)* ของคณะก้องสุรินทร์ และพบอัลบั้มที่ใช้เครื่องดนตรีตั้งแต่ 6 ชิ้นขึ้นไปซึ่งมีการเพิ่มชนิดและ/หรือจำนวนของเครื่องดนตรี เช่น ฉิ่ง ฉาบ หรือซอกันตรึมอีก 1 คัน เช่น ชุด *ปการี้กปการูย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย)* ของคณะก้องสุรินทร์ ชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* ของวงเกร์ตา และชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* ของคณะเสลือมทอง

เพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งพบจำนวน 213 ชุดมีการผลิตมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 จนถึงราวกลางทศวรรษ 2550 ส่วนใหญ่ผลิตในรูปแผ่นดิสก์มากกว่าเทปคาสเซ็ท เพลงประเภทนี้แบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ดังนี้ กลุ่มแรกเป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง มีจำนวน 208 ชุด กลุ่มต่อมาเป็นเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม มีจำนวน 5 ชุด เพลงประเภทนี้มีจุดเด่นที่เพลงบรรเลงเพื่อความบันเทิงเพราะเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมมีการดัดแปลงไปจากเพลงประกอบพิธีกรรมเดิมไม่มากนัก แต่เพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิงมีลักษณะเป็นพลวัตสูงและแสดงความเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์อย่างชัดเจนนับตั้งแต่ปกอัลบั้ม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 7 ปกอัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ (ร็อคคงคย, 2553)

อัลบั้มตัวอย่างข้างต้นมาจากชุด *อานาทา (ไอ้คนไหนว่า/ อนาถา)* ของร็อคคงคย (2553) ซึ่งแสดงความเป็นกันตรึมประยุกต์ดังนี้ หมายเลข (1) เป็นชื่อและรูปของนักร้องชายคือร็อคคงคย ชื่อของนักร้องคนนี้แสดงให้เห็นทั้งความเป็นสากลซึ่งสื่อผ่านคำภาษาอังกฤษว่า “ร็อค” ที่ประสมประสานกับความเป็นท้องถิ่นคือ “คง+คย” ซึ่งเป็นคำในภาษาไทยและสะท้อนผ่านแนวดนตรีและภาษาที่ใช้ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างดนตรีที่เป็นสากลมากขึ้นกับภาษาที่แสดงความเป็นท้องถิ่นในแบบเขมรถิ่นไทย ส่วนรูปของนักร้องซึ่งสวมเสื้อแขนกุดสีดำ ห้อยสร้อยพระ สวมกางเกงยีน และยืนถือกีตาร์เบส เสื้อผ้าที่สวมใส่และเครื่องดนตรีที่เล่นแสดงความเป็นนักดนตรีร็อคเช่นเดียวกับนักดนตรีวงร็อคทั้งของไทยภาคกลางและต่างประเทศ ภาพที่นำเสนอนี้กล่าวได้ว่าเป็นภาพของคนที่ทันสมัยและมีลักษณะเป็นสากล สอดคล้องกับภาพลักษณ์ของกลุ่มผู้เสพเพลงประเภทนี้ที่เป็นคนรุ่นใหม่ และยังเป็นการแสดงความแตกต่างอย่างตรงกันข้ามกับภาพลักษณ์ของนักร้องและผู้เสพเพลงกันตรึมโบราณ หมายเลข (2) เป็นชื่ออัลบั้ม “อานาทา” ซึ่งแสดงถึงความเป็นคนที่พูดสองภาษาและรู้จักเล่นกับภาษา เพราะคำนี้มี 2 ความหมายคือ “ไอ้คนไหนว่า” และ “อนาถา” โดยความหมายหลังเป็นคำที่ใช้ตรงกันทั้งในภาษาไทยและภาษาเขมร หมายเลข (3) เป็นรูปนักร้องหญิงคือรสรินซึ่งสวมชุดสีฟ้ามีลักษณะเป็นเสื้อเกาะอกสายเดี่ยวและกระโปรงสั้นยาวเหนือเข่า มีเข็มขัดคาดเอว แสดงความเป็นคนที่ทันสมัยเช่นเดียวกับร็อคคงคย รสรินเป็นนักร้องสาวชาวลาวอีสานและเป็นสมาชิกคนหนึ่งในวงกันตรึมร็อคคงคย เธอทำหน้าที่ร้องเพลงภาษาลาวอีสานสลับกับร็อคคงคย การปรากฏภาพของรสรินแสดงให้เห็นการจัดวงกันตรึมประยุกต์ในปัจจุบันว่ามีการผสมผสานทั้งวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยสมัยใหม่กับวัฒนธรรมลาวอีสานเพื่อตอบสนองต่อผู้เสพหลายกลุ่ม นอกเหนือไปจากผู้เสพกลุ่มเดิมคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย หมายเลข (4) เป็นชื่อเพลงในอัลบั้มที่ร็อคคงคยและรสรินขับร้อง แต่เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงของร็อคคงคยจำนวน 7 เพลง ได้แก่ “อานาทา (ไอ้คนไหนว่า/ อนาถา)” “ปป็วนมันออย (เมียไม่ให้)” “เบ๊ดๆ (คับๆ)[28]” “กรูซเราะกราว (ครูบ้านนอก)” “โบราณยึง (โบราณเรา)” “รู้ไหม” และ “อมตู๊ก (พายเรือ)”

เพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในเชิงธุรกิจมีทำนองเพลงที่หลากหลายกว่าเดิมตามคำนิยามที่นักวิชาการจำนวนมากให้ไว้เกี่ยวกับลักษณะสำคัญของเพลงกันตรึมประยุกต์ว่าเกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงกันตรึมโบราณร่วมกับเครื่องดนตรีต่างวัฒนธรรมโดยเฉพาะเครื่องดนตรีสากล แต่เพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลมาได้มีลักษณะของทำนองเพลงที่ครอบคลุมทั้งคำนิยามเก่าและมีส่วนที่ขยายขอบเขตของคำนิยามเดิมให้กว้างขวางออกไป ถึงแม้จะเกิดความเปลี่ยนแปลงในด้านทำนองเพลงดังที่ได้กล่าวไป แต่นักร้องชาวเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นผู้ผลิตตัวบทก็ยังคงเรียกเพลงประเภทนี้ว่าเพลงกันตรึมประยุกต์ ในส่วนของเพลงกันตรึมที่

---

28 “เบ๊ด” เป็นคำที่แผลงมาจากคำว่า “บ๊าด (ครับ)”

ยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากลพบได้อย่างชัดเจนในอัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ของนักร้องจำนวนมาก เช่น ยอดรัก โคกนาสาม สมานชัย เสียงระทม และดาร์กี้ กันตรึมร็อค และในส่วนของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่เลือกขยายขอบเขตของการผลิตทำนองเพลงให้กว้างออกไปจากเดิม พบได้ในเพลงของนักร้องหลายคน เช่น ร็อคคงคยและอาเจายัย ไพโรจน์ โสนาพูน (*สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) ซึ่งร่วมผลิตเพลงกับร็อคคงคยให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับทำนองเพลงในบางอัลบั้มของร็อคคงคยว่า ได้มีการ *"ประยุกต์ให้เป็นสากล บางชุดก็แทบจะไม่ได้ใช้ซอ[กันตรึม] แต่ว่ากลิ่นอายของกันตรึม[ยังคง]มี เพราะเมโลดี้มันคล้ายกัน แทนที่จะใช้ซอก็เป็นออร์แกนแทน"* ส่วนอาเจายัย (*สัมภาษณ์*, 17 เมษายน 2556) ซึ่งเป็นนักร้องกันตรึมหญิงที่โดดเด่นคนหนึ่งได้สร้างทำนองเพลงบางส่วนของตนด้วยเครื่องดนตรีสากลล้วน ได้ให้สัมภาษณ์ว่า เนื่องจากพื้นฐานของตนคือเป็นคนที่ชอบร้องเพลงสากล จึงได้นำดนตรีตะวันตกมาแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาเขมรถิ่นไทย เพื่อสร้างความแปลกใหม่ให้ต่างไปจากเพลงกันตรึมทั่วไป ดังได้ตั้งชื่ออัลบั้มของตนเองชุดหนึ่งว่าชุด *2 กันตรึมอินเตอร์* ซึ่งผลิตราวปี พ.ศ. 2546-2547 และที่สำคัญคือสามารถนำเพลงเหล่านี้ขึ้นไปขับร้องบนเวทีเพื่อประชันกับนักร้องของค่ายเพลงใหญ่ในกรุงเทพฯ อย่างค่ายแกรมมี่หรืออาร์สยามได้

นอกจากเพลงกันตรึมประยุกต์จะแสดงลักษณะเฉพาะด้านทำนองเพลงดังที่กล่าวไปข้างต้นแล้ว เพลงประเภทนี้ยังแสดงการรับอิทธิพลของเพลงประเภทต่างๆ จากวัฒนธรรมไทยอีกด้วย สังเกตได้ชัดเจนตั้งแต่ชื่ออัลบั้ม เช่น ชุด *ซิ่งสุดสุด* ของพรพจน์ และ ยุพิน (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าอัลบั้มนี้ผลิตราวปี พ.ศ. 2538-2539 แสดงการรับอิทธิพลของเพลงหมอลำซิ่ง ชุด *กันตรึมลูกทุ่งขะแมร์* ของสัญญา สุริยัน (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าอัลบั้มนี้ผลิตเมื่อปี พ.ศ. 2539 แสดงให้เห็นการรับอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งที่นำมาแต่งเนื้อร้องเป็นภาษา "ขะแมร์" หรือเขมรถิ่นไทย ชุด *กันตรึมเพื่อชีวิต* ของเทพ กำจัดภัย ซึ่งสันนิษฐานว่าอัลบั้มนี้ผลิตเมื่อปี พ.ศ. 2539 แสดงให้เห็นการรับอิทธิพลของเพลงเพื่อชีวิต

ลำดับต่อไปเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงกันตรึมที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ซึ่งมุ่งศึกษาเนื้อเพลงเป็นหลักเพราะวิทยานิพนธ์นี้เป็นงานวิจัยในสาขาวรรณคดีที่ต้องการศึกษาเพลงกันตรึมในฐานะข้อมูลวรรณคดีท้องถิ่นของไทย

3.3 เนื้อเพลงกันตรึมจากข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

หัวข้อนี้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ รูปแบบคำประพันธ์ เนื้อหาและการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ จากนั้นจะสรุปพัฒนาการด้านเนื้อเพลงของเพลงกันตรึมในภาพรวม

3.3.1 รูปแบบคำประพันธ์

หัวข้อนี้กล่าวถึงรูปแบบคำประพันธ์ทั้งในเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.3.1.1 รูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมโบราณแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์เขมรซึ่งมีลักษณะสำคัญบางประการที่ต่างไปจากคำประพันธ์ไทย จูดิธ เจค็อบ (Jacob, 1996) อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของรูปแบบคำประพันธ์เขมรไว้ดังนี้ (1.) *วิธีนับจำนวนพยางค์* ในกรณีที่คำๆ หนึ่งเป็นคำดั้งเดิมในภาษาเขมร หรือเป็นคำยืมภาษาบาลีหรือสันสกฤต หากพยางค์แรกมีเสียงสั้น ไม่มีตัวสะกดและไม่ลงเสียงหนัก ให้นับรวมกับพยางค์ที่ตามมาเป็น 1 พยางค์ เช่น “มกอ (มกร)” นับเป็น 1 พยางค์ “โซ/ริยา (สุริยา)” นับเป็น 2 พยางค์ (2.) *พยางค์ที่รับส่งสัมผัสกันได้*มี 3 แบบ แบบแรกเป็นพยางค์ที่มีเสียงสระและเสียงพยัญชนะสะกดเดียวกัน เช่น “เนียง (นาง)” กับ “เรียง (ร่าง)” แบบต่อมาเป็นพยางค์ที่มีเสียงสระใกล้เคียงกัน แต่มีเสียงพยัญชนะสะกดเดียวกัน เช่น สระ /เ-อ/ ใน “เจิ๊ด์ (ใจ)” รับส่งสัมผัสกับสระ /-ะ/ ใน “บั๊ด (หาย)” แบบสุดท้ายเป็นพยางค์ที่ใช้สระรูปเดียวกัน แต่ออกเสียงต่างกัน เช่น รูปสระ “–า” ซึ่งออกเสียงได้ 2 เสียงขึ้นอยู่กับชุดของพยัญชนะที่ไปประกอบ หากประกอบกับพยัญชนะชุดที่หนึ่งยังคงออกเสียงเป็น /-า/ แต่ถ้าประกอบกับพยัญชนะชุดที่สองจะเปลี่ยนเสียงเป็น /เ-ย/ เช่น “ผกา (ផ្កា/ผฺกา)” รับส่งสัมผัสกับ “เมียเลีย (មាលា/มาลา)” (3.) *การรับส่งสัมผัส*มี 2 แบบ แบบแรกเป็นการรับส่งสัมผัสในบทซึ่งประกอบด้วยการรับส่งสัมผัสในวรรคและระหว่างวรรค แบบต่อมาคือการรับส่งสัมผัสระหว่างบท ระหว่างพยางค์สุดท้ายของบทหน้ากับพยางค์สุดท้ายของวรรคบางวรรคในบทถัดมา โดยมากเป็นพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา เจค็อบตั้งข้อสังเกตว่าการส่งสัมผัสแบบหลังนี้มักไม่พบในวรรณกรรมประเภทเพลงของเขมร

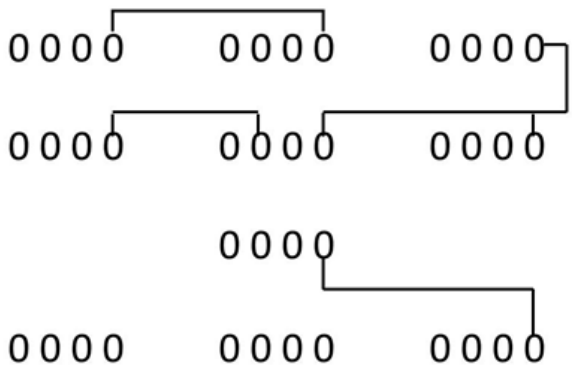
จากการศึกษาเพลงกันตรึมโบราณพบว่า เพลงประเภทนี้แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์แบบโบราณของเขมร 2 ชนิดคือบทพากย์สี่และบทกากคติ และแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์แบบใหม่ของเขมร 1 ชนิดคือบทพากย์ รวมแล้วเพลงกันตรึมโบราณใช้รูปแบบคำประพันธ์เขมรรวม 3 ชนิดในการแต่ง แต่มีวิธีการเลือกใช้อยู่อยู่ 2 กลุ่มคือกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม2 ชนิดขึ้นไป นอกจากนั้นในเพลงกันตรึมโบราณยังมีลักษณะน่าสนใจด้านรูปแบบคำประพันธ์อีก 2 ลักษณะคือการใช้คำสร้อยและการแทรกร้อยแก้ว

ก. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณพบทั้ง 3 ชนิดคือ บทกากคติ บทพากย์สี่และบทพากย์ โดยพบบทกากคติมากที่สุด ถัดมาคือบทพากย์สี่ ส่วนบทพากย์พบน้อยที่สุด

บทกากคติ (បទកាកគតិ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ของเขมรที่มีมาตั้งแต่คริสต์วรรษที่ 17 (ราวพุทธศตวรรษที่ 23-24) เป็นอย่างช้าที่สุด (Jacob, 1996) ในยุคแรกยังไม่มีชื่อเรียก บางครั้งเรียกว่าบทพากย์สี่ ทำให้มีการสันนิษฐานว่าบทกากคติน่าจะพัฒนามาจากบทพากย์สี่ แต่อีกมุมหนึ่งมีการสันนิษฐานว่าพัฒนามาจากรูปแบบคำประพันธ์ชื่อเดียวกันคือ “กากคติ” ในกาพย์สารวิลาสินีซึ่งเป็นตำราแต่งคำประพันธ์ภาษาบาลีที่แพร่หลายอยู่ในประเทศไทย ด้วยอิทธิพลนี้จึงเป็นที่มาของการเรียกชื่อรูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้ว่า “บทกากคติ” (ศานติ ภักดีคำ, 2554)

บทกากคติมีบทละ 7 วรรค วรรคละ 4 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 4 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2 ของวรรคที่ 5 แต่กวีบางคนอาจละข้อบังคับข้อนี้ไป และ (4.) พยางค์สุดท้ายของบทก่อนหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ของบทถัดมา (Jacob, 1996; ลี สุขุธี, 2002) ต่อไปนี้เป็นแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทกากคติ



ภาพที่ 8 แผนผังของบทกากคติ

ตารางที่ 4 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทกากคติ

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
នេះបទកាកគតិ តិទើបចងជា ច្បាប់ច្បាស់ឮ**ត្រចៃ** តាមដោយគន្លង អ្នកឯង**ក្រឹត្យបុ**ត្រ**ណា** ប្រាជ្ញរណោកនិ**ង ខាន** ប្រដៅបុត្រ**ឲ្យ** ឃៀកូនពន្លឹក ស្ងួនអើយមាសយក បន្តាំចិ**ត្ត** ខឹពុកនេះចាស់ ឥតអ្វីអាឃបា ស្ងួនអើយអក្សា ពាក្យខឹពុកនៅ (ลี สุขุธี, 2002: 31)	**คำอ่าน** นิฮบ็อ๊ดกา**เกีย** เตะเติ๊บจอง**เจีย** จบับจบัฮ ตูน***เมียน*** ตามโ**ด**ยก็วนโลง ปเรงปรี๊ดโบะ***ราน*** ปร๊าจโล้กนิ ***เตียน*** ปรอเดาบ๊ด**<u>พเงีย</u>** ไฮโกนปนโล้ก ซงวนเอิยเมียฮโย้ก บ็อนดำเบะ **<u>ดา</u>**

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
	เอิว็ปุ๎กนิฮจัฮ เอ็ดอเว็ยโ<u>อ</u>ยบา ซงวนเอิ ยเรียะซา เปี๊ยก์เอิว็ปุ๎กนิว **คำแปล** นี่บทกากค(ะ)- ติเพิ่งกรองเป็น ฉบับชัดแจ้ง สอน ตามโดยครรลอง เพรงพฤฒโบราณ ปราชญ์ท่าน ว่าขาน อบรมบุตรพะงา นี่ลูกหน่อเนื้อ สงวนเอยมาศเอา คำสั่งบิดา บิดรนี่ชรา ไร้อันใดให้เจ้า สงวนเอย รักษา คำ(ของ)พ่อไว้

บทกากคติที่พบในเพลงกันตรึมโบราณมีตั้งแต่เพลงละ 1-5 บท มีทั้งที่แต่งเต็มบทคือบทละ 7 วรรคและที่แต่งเพียงครึ่งบทเพียง 3 วรรค แต่ละวรรคมี 4 พยางค์เป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นบางวรรคที่มี 3 หรือ 5-7 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 แต่บางบทละการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ไป (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ มีข้อสังเกตว่าบางบทมีการซ้ำวรรคที่ 3 ทั้งวรรคในตำแหน่งของวรรคที่ 6 ส่งผลให้มีการรับส่งสัมผัสด้วยคำๆ เดียวกัน (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 4 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1 หรือ 2 ของวรรคที่ 5 แต่หลายบทละการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ไป (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ของบทถัดมา ส่วนใหญ่ไม่พบการส่งสัมผัสระหว่างบท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมโบราณที่แต่งโดยใช้บทกากคติ

ตัวอย่างที่ 1 เพลง “รุมพายอันซอ๎ง (รำพายวัวแดง)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตราวปี พ.ศ. 2545

ซแร็ยซอ๎**อังลัง** แมเนียง**ปังคัง** กน็อ๎งเวียงซำ***เริ้ด***
คางกรอมทมอ๎ดาร คางลื๎อแด็ย***เอิ๊ด*** กน็องเวียงซำ***เริ้ด***
เทอยางแม็จบอ๎งโจล**บาน**
โอนเมียฮกาล-ล**ยาน** ปเราะฮบอ๎งจ็อ๎ง**บาน** รูมซทานนึง***ซแร็ย***
ปุ๎บอ๎งจ็อ๎งบาน ปรั๊บตาปรั๊บ***แย็ย*** ทาบอ๎งซลัญเนียง***ซแร็ย***

เอฺาะฮอีฺลเอฺาะฮ**<u>คมาฮ</u>**

โอนเอิยบอฺง**คมาฮ** เกิดจี**ราเมียฮ** บอฺงซีแตปัน***<u>ลา</u>***

เพอฺะแตตี๊ลเอ๊าะ มันกิยย็วลติ๊*ทลา* ซีแตปัน*ลา*

มันกิยย็วลซเมาลบัฮ

คำแปล

หญิงขาวจังงัง แม่นางกักขัง ในวังสำริด

ข้างล่างถมอดาน ข้างบนดินเหนียว ในวังสำริด

ทำอย่างไรพี่(จะ)เข้าได้

น้องมาศกัลยาน พี่ชายปรารถนา ร่วมสถานกับนาง

นับแต่พี่ปรารถนา บอกตา(/ปู่)บอกยาย(/ย่า) ว่าพี่รักน้องนาง

ไร้อายไร้ละอาย

น้องเอยพี่ละอาย เกิดเป็นระมาด พี่กินแต่หนามไหน่

ดื่มแต่น้ำขุ่น ไม่เคยยลน้ำใส กินแต่หนามไหน่

ไม่เคยยลหญ้าอ่อน

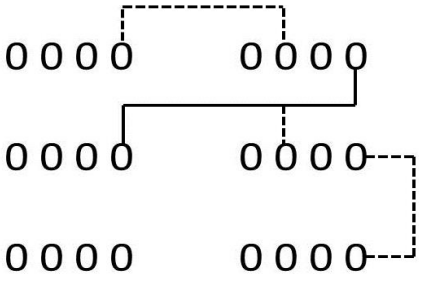
ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทกากคติ 3 บท มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมา ตัวอย่างนี้มีความพิเศษคือบทสุดท้ายมีการรับส่งสัมผัสด้วยคำที่ใช้สระเขมรรูปเดียวกันคือ “-า” ในคำว่า “คมาฮ (ฐาส/ขฺมาส)” กับ “ราเมียฮ (ฺรมาส/รฺมาส)” (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ เป็นที่น่าสังเกตว่าหลายบทมีการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ด้วยคำๆ เดียวกัน เนื่องจากมีการซ้ำวรรคที่ 3 ในตำแหน่งของวรรคที่ 6 (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสระหว่างบทโดยการส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ของบทถัดมา แต่ไม่พบตลอดทั้งเพลง

บทพากย์สี่[29] (บฺทพากฺยปฺยฺ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่มีความเก่าแก่มาก สันนิษฐานว่ามีมาก่อนยุคที่กัมพูชารับวัฒนธรรมอินเดียคือก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 1 หรือพุทธศตวรรษที่ 6 (ณี สุขุธี, 2002) รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้ใช้แต่งเพลงประกอบพิธีบวงสรวงในราชสำนักของกัมพูชา เช่น เพลงประโคมเพื่อบูชาผีอารักษ์และผีปู่ตาและจัดเป็นรูปแบบคำประพันธ์หลักในการแต่งเพลงพื้นบ้านของเขมร (ศานติ ภักดีคำ, 2554) บทพากย์สี่มีบทละ 4 วรรค วรรคละ 4 พยางค์ มีข้อบังคับในการรับส่งสัมผัสเพียง 1 ตำแหน่งคือพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของ

---

29 บทพากย์สี่เป็นฉันทลักษณ์โบราณ แต่เดิมไม่ปรากฏหลักฐานว่าเรียกชื่อว่าอย่างไร ชื่อบทพากย์สี่เป็นชื่อที่นักวิชาการวรรณคดีนำมาเรียกใช้ในภายหลัง หลังจากที่มีการรับคำประพันธ์ประเภทกลอนเข้าไปแล้วเรียกว่าบทพากย์ รายละเอียดเกี่ยวกับรูปแบบคำประพันธ์ประเภทบทพากย์จะอธิบายในหัวข้อต่อไป

วรรคที่ 3 ในบทเดียวกัน (Jacob, 1996) บทพากย์สี่มีพัฒนาการในด้านการรับส่งสัมผัสมาเป็นระยะๆ ระยะแรกมีเพียงการรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 กับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 เท่านั้น ต่อมามีการเพิ่มการรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์ท้ายของวรรคที่ 1 กับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคที่ 2 และระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 กับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคที่ 4 รวมถึงมีการเพิ่มการรับส่งสัมผัสระหว่างบทอีกด้วย (ศานติ ภักดีคำ, 2554) ต่อไปนี้เป็นแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์สี่



ภาพที่ 9 แผนผังของบทพากย์สี่

ตารางที่ 5 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์สี่

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
ឱម្ចូរមួងអើយ ដែលបងនឹង**ម្ដុង** បងអត់ង**ម្ដុង** ចាំស្រីរ**ង់** ចិត្តបងតែងចាំ ម្នុកបងរ**ង់** ចាំស្រីរង់ ចុះមកជួបបង (ល៊ឹ សុមុនី, 2002: 28)	**คำอ่าน** โอมลุบโดงเอิย แดลบองอ็องก**ุย** บองอ็อ๊ดโง**งุย** จำซแร็ยโร**ว*ีย*** เจิ๊ด็บอุงแตงจำ พเน้กบอุงรุม**ป*ีย*** จำซแร็ยโรวีย โจะฮโม้กจ๊วบบอุง **คำแปล** โอ้ร่มมะพร้าวเอย ที่พี่นั่งลง พี่อดหลับอดนอน รอนางปั่นด้าย ใจพี่เฝ้ารอ ตาพี่เมียงมอง รอนางปั่นด้าย ลงมาพบพี่

บทพากย์สี่ที่พบในเพลงกันตรึมโบราณอาจมีตั้งแต่เพลงละ 3-11 บท มีทั้งที่แต่งเต็มบทคือ 4 วรรคและครึ่งบทคือ 2 วรรค วรรคหนึ่งมี 4 พยางค์เป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นบางวรรคที่มี 3 หรือ 5-6 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1-3 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 แต่มีบางกรณีที่ร่นไปส่งสัมผัสกับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งก่อนหน้า (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัส

ไปยังพยางค์ที่ 2-3 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา จากการสังเกตพบว่ามักมีการส่งสัมผัสระหว่างบทในบทที่มีเนื้อความต่อเนื่องกัน

ตัวอย่างที่ 2 เพลงลำดับที่ 5 ในชุด *1* (ตาโบ บ้านดงมัน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตราวปี พ.ศ. 2545-2547

บอฺงโอ็มตู๊กเติว์ ตู๊กโท็มกำ**ปาง**
บอฺงโอ็มเราะ**คาง** บอฺงจำจั๊บกระโม็ม***เจ็น***
จำจั๊บกระโม็มคแมร ซีซลาปัง***เฮ็น***
บอฺงจ็อฺงจั๊บแตกระโม็ม**เจ็น** ซีพอฺงลัวะพอฺง

คำแปล

พี่พายเรือไป เรือใหญ่แบนแผ่
พี่พายริมตลิ่ง พี่รอจับสาวจีน
รอจับสาวเขมร กินหมากสิ้นเปลือง
พี่อยากจับแต่สาวจีน กินด้วยขายด้วย

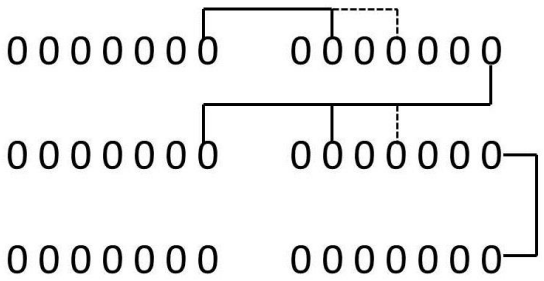
ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์สี่ 2 บท มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสเสียงพยัญชนะไปยังพยางค์แรกของวรรคถัดมา กรณีนี้พบเฉพาะในบทแรก ต่างจากบทถัดมาที่ไม่มีการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 กรณีนี้พบทั้ง 2 บท (3.) พยางค์สุดท้ายของบทแรกส่งสัมผัสระหว่างบทไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

บทพากย์ (ขะทาญ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนสุภาพของไทย ศานติ ภักดีคำ (2550) อธิบายว่ากลอนสุภาพมีกำเนิดมาจากคำคล้องจองในชีวิตประจำวัน ก่อนจะพัฒนาต่อไปจนเกิดรูปแบบกว้างๆ 2 รูปแบบคือกลอนที่ส่งสัมผัสแบบร่าย เช่น กลอนทำขวัญและกลอนเทศน์ และกลอนที่ส่งสัมผัสแบบเพลง เช่น เพลงเกี้ยวพาราสี กลอนชนิดหลังได้รับการพัฒนาจนมีรูปแบบที่ชัดเจนและเป็นที่นิยมอย่างสูงในสมัยอยุธยาตอนปลาย และมีพัฒนาการต่อเนื่องในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งเป็นช่วงที่พระราชวงศ์ของกัมพูชาทรงลี้ภัยการเมืองเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของพระมหากษัตริย์ไทย การพำนักในประเทศไทยทำให้เจ้านายกัมพูชาทรงซึมซับวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของไทยจนเกิดการรับ ปรับและผสมผสานให้เข้ากับวัฒนธรรมวรรณศิลป์ของเขมร โดยหนึ่งในวัฒนธรรมวรรณศิลป์ไทยที่เจ้านายกัมพูชาทรงรับไปคือกลอน

ราชบัณฑิตสถาน (2550) อธิบายว่ากลอนมีบทละ 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีได้ตั้งแต่ 6-10 พยางค์ต่อวรรค มีข้อบังคับในการรับส่งสัมผัสคือ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคถัดมา แต่อาจร่นเป็นพยางค์ที่ 1 หรือ 2 หรือยืดไปเป็นพยางค์ที่ 4 หรือ 5 ของวรรคถัดมาก็ได้ (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคสุดท้ายของบท ตำแหน่งการรับสัมผัสนี้อาจร่นหรือยืดได้เช่นเดียวกับกรณีของข้อบังคับข้อแรก (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

การรับส่งสัมผัสในกลอนมีจุดเด่นเรื่องการเลือกใช้เสียงวรรณยุกต์ พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกใช้เสียงวรรณยุกต์ใดก็ได้ แต่ไม่นิยมเสียงสามัญ พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 นิยมเสียงจัตวาและห้ามใช้เสียงสามัญ พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 นิยมใช้เสียงสามัญ ตรีและห้ามใช้เสียงจัตวา พยางค์สุดท้ายของบทนิยมใช้เสียงสามัญและห้ามใช้เสียงจัตวา (เรื่องเดียวกัน)

ศานติ ภักดีคำ (2550) อธิบายต่อไปว่าหลังกัมพูชารับกลอนของไทยเข้าไปก็ให้กำเนิดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรคือบทพากย์ บทพากย์ในยุคแรกยังไม่มีการจัดระเบียบเรื่องจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรค วรรคหนึ่งอาจมีจำนวนพยางค์เท่ากันหรือไม่เท่ากันบ้างและมีได้ตั้งแต่ 6-11 พยางค์ แต่ที่นิยมมากที่สุดคือ 7 พยางค์ ในยุคต่อมาจึงมีการจัดระเบียบบทพากย์ให้แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ที่แน่นอน เจค็อบ (Jacob, 1996) กล่าวถึงผลลัพธ์ของการจัดระเบียบนี้ว่าทำให้เกิดบทพากย์ชนิดต่างๆ คือบทพากย์ 6-11 และบทพากย์ 14 โดยบทพากย์แต่ละชนิดมีการตั้งชื่อตามจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรค ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของแผนผังและคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์ 7



ภาพที่ 10 แผนผังของบทพากย์

ตารางที่ 6 ตัวอย่างคำประพันธ์ที่แต่งโดยใช้บทพากย์

ต้นฉบับภาษาเขมร	คำอ่านและคำแปล
ទុំថាឱបងអូនត្រីវ ខ្លួនទាវស្រីអ៊ុំអូនគង្គា ត្រីបានទឹកជ្រៅរ៉ៃលេងដក	**คำอ่าน** ตุมทาโอบองโด๊ จตแร็ย*ทม* คลวนเตียวซแร็ย*มม*โด๊จก็วง**เกีย**

កុំរ៉ែកវ៉ុំ ភាគិតសង្ហ៊ីយ ទាវជាន្ធូន្ធូបូនូចព្រីក្សា អ្នកដូចសារិកាទុំសព្ទ**ង្ហៃ** ចតជាព្រូនំចំអាស្រ័យ ហើរហើយឃ្លៀវៀត្រទៅទីទៃ (ល ី សុមុនី, 2002: 31)	ตแร็ยบานตึ๊กจรีวแฮลเร**เรีย** กมแกวปุมเ*งีย*กี๊ดซง***ไซ*** เตียวทาคลวนปโอนโด๊จปรึ๊กซา เนียะโด๊จซาริกาตุมซ๊อบ***ทไง*** จ๊อดเจียตโรนุมตุมอาซไร เฮียเฮิรจเรียว-จไรตีวตีตีย **คำแปล** ตุมว่าโอ้พี่ดุจปลาใหญ่ ตัวเตียวนาง(ไซร้)ดุจคงคา ปลาได้น้ำลึกว่ายรอท่า อย่าแก้วนงพะงาคิดสงสัย เตียวว่าตัวน้องดุจพฤกษา ท่านดุจสาลิกาเกาะทุกไถง จอดเป็นคอนพักเกาะอาศัย แล้วเหินลิบไกลไป(ต้น)อื่น

บทพากย์ที่พบในเพลงกันตรึมโบราณมีตั้งแต่เพลงละ 5-15 บท บทหนึ่งมี 4 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีตั้งแต่ 4-10 พยางค์ ส่งผลให้ไม่สามารถกำหนดชนิดย่อยๆ ของบทพากย์ได้ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1-5 ของวรรคถัดมา แต่บางบทอาจละการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 มีข้อสังเกตว่าบางบทรับส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ด้วยคำๆ เดียวกันหรือพยางค์ที่มีสระเสียงเดียวกัน แต่มีเสียงพยัญชนะสะกดต่างกัน (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2-5 ของวรรคสุดท้ายของบท แต่บางบทรับส่งสัมผัสด้วยพยางค์ที่มีเสียงสระเดียวกัน แต่มีเสียงตัวสะกดต่างกัน หรือละการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา ในเพลงๆ หนึ่งพบการส่งสัมผัสในตำแหน่งนี้ระหว่างบทพากย์หลายบท แต่ไม่ต่อเนื่องตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 3 เพลง “อาไยคัด” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547

โก๊กเลียวปันลุ๋เจียตำบน*ซเราะ* ปราสาดตัง*ตุ๊*เจียอำ**ปือ**
สุเร็นรุงรืงเยิงเลือง**ลือ** เจาะฮปา*เซิร*บานเซาะเตียงปเราะฮ**ซแร็ย**
ทไงแนะฮทไงเจียด็อุ๊บรู้จ*ปซ้าก์* แนเวีย*ย้าก์*นึงด็อลโจลชนำ**ทแม็ย**
พ็อดปีเมียะทมอันแค*แบ็ย* บานโม้กซเราะ*ซแร็ย*ทไงแนะฮนา ...
คำแปล
โคกลาว-ไพลเป็นตำบล-บ้าน ปราสาทตั้งไว้เป็นอำเภอ
สุรินทร์รุ่งเรือง(เมือง)เราเลื่องลือ มี(การ)สรรเสริญ เป็นสุขทั้งชายหญิง
วันนี้วันดีแรมสิบ(ค่ำเดือน)วิสาข์ นี่มันยากนักจะถึงปีใหม่
พ้นจากมาฆมาสอันเดือนสาม ได้มาหมู่บ้าน(ของ)นาง(ใน)วันนี้หนา ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์ 2 บท มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-4 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-4 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

ข. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณแบ่งได้ 2 กลุ่ม คือกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 และ 3 ชนิด กลุ่มแรกพบมากที่สุดทั้งในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและชนิดประสมทั้งหมด ส่วนกลุ่มหลังพบน้อยมาก

ในกลุ่มของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดยังแบ่งได้อีกเป็น 2 กลุ่มย่อย กลุ่มย่อยแรกคือกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทกากคติซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์แบบที่พบมากที่สุดในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ทุกชนิด กลุ่มย่อยต่อมาคือกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทพากย์ซึ่งพบน้อยมาก

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทกากคติมีตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่างที่ 4 เพลงลำดับที่ 5 ในชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* (คณะเสลือมทอง, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2540-2544

<u>บทกากคติ 2 บท</u>

อา-ตเรี๊ยดยุบ**จรูว** บองปราฮคลูนเด๊จ**เติว์** ซราเวิ์งเจิ๊ด์**เฮิย**
ซเวิ์งซราซเวิ์งบาย เมียนเซาะเมียน**ซเบิย** ซราเวิ์งเจิ๊ด์**เฮิย**
ยอฺนซแร็ยเมียฮติ๊ด
ซราเนาะฮคลูนนัฮ คลูนรีญแตจัฮ รซีลตามทไง
กี๊ดโพ้ก์กี๊ดเพิน เพอะซีจุมเรือีลไง รซีลตามทไง
บองจัฮเติว์เฮิย

<u>บทพากย์สี่ 2 บท</u>

ตำแร็ยทงวนพลุก ตราท็อกทงวน**พแล**
ยัวกีฺเทอ**แม** มันโด๊จ*แม***คลูน**
กีบานโอ็ยซี กีฺเลียะป๋า**ปูน**
มันโด๊จแมคลูน จีฺเติว์เฮาโม

คำแปล

<u>บทกากคติ 2 บท</u>

เที่ยงคืนดึกดื่น พี่ล้มตัวลงนอน (พี่)เมาใจแล้ว
เมาเหล้าเมาข้าว มีสร่างมีหาย (พี่)เมาใจแล้ว
เพราะนางมาศอีก
สงสารตัว(เอง)นัก ตัวยิ่งแต่แก่ จวนลับตามตะวัน
คิด(ถึง)พวกคิด(ถึง)เพื่อน ดื่มกินด้วยทุกวัน จวนลับตามตะวัน
พี่แก่ไปแล้ว

<u>บทพากย์สี่ 2 บท</u>

ช้างสารหนักงา กระทือหนักผล
เอาคนอื่นเป็นแม่ ไม่เหมือนแม่ตน
เขาได้อะไรกิน เขาแอบซุกซ่อน
ไม่เหมือนแม่ตน ด่าไปเรียก(กลับ)คืน

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทกากคติ 2 บทและต่อด้วยบทพากย์สี่อีก 2 บท ส่วนที่แต่งด้วยบทกากคติมีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 5 และ 6 ตามลำดับ เป็นที่น่าสังเกตว่าตัวอย่างนี้ไม่มีการส่งสัมผัสระหว่างบทกากคติแต่อย่างใด เพราะบทกากคติแต่ละบทมีเนื้อหาต่างกัน กล่าวคือบทแรกเป็นการพรรณนาอารมณ์ลุ่มหลงหญิงสาว ต่างจากบทต่อมาซึ่งเป็นการคร่ำครวญถึงวัยที่ล่วงเลยไปและช่วงเวลาในอดีตที่เคยดื่มกินสังสรรค์กับเพื่อนฝูง

ส่วนบทพากย์สี่ที่ตามมามีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 1 หรือ 2 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคสุดท้ายของบท กรณีนี้พบในบทแรกเท่านั้น (4.) มีการส่งสัมผัสระหว่างบทเพราะมีเนื้อหาต่อเนื่องกัน คือการสอนให้ลูกตระหนักถึงคุณความดีของแม่ ตัวอย่างนี้ไม่มีการส่งสัมผัสระหว่างบทระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ต่างชนิดแต่อย่างใด อาจเป็นเพราะมีเนื้อหาที่ต่างกัน

สำหรับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมกลุ่มที่ประสมระหว่างบทพากย์สี่กับบทพากย์พบน้อยมาก เช่น เพลง “งู้ดตื๊ก (อาบน้ำ)” ในชุด *ปการึ้ก-ปการูย (ดอกไม้บาน-ดอกไม้โรย)* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตราวปี พ.ศ. 2545 เพลงนี้แต่งโดยใช้บทพากย์สี่ 2 บทกับบทพากย์อีก 3 บท

ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 3 ชนิดมีจำนวนน้อยที่สุดในกลุ่มรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม โดยพบการประสมระหว่างบทพากย์สี่ บทกากคติและบทพากย์ เช่น

เพลง “สักกวา (สักวา)” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้แต่งโดยใช้บทกากคติ 1 บท บทพากย์สี่ 4 บทครึ่งและบทพากย์ 2 บท

ค. การใช้คำสร้อยในเพลงกันตรึมโบราณ

ในการขับร้องเพลงกันตรึมโบราณมีการใช้คำสร้อยร่วมกับเนื้อเพลงที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์เขมร 3 ชนิดข้างต้น คำสร้อยนับเป็นสิ่งที่ใช้แสดงลักษณะเฉพาะของเพลงประเภทนี้เพราะเป็นสิ่งที่แทบจะไม่พบในเพลงกันตรึมประยุกต์

คำสร้อยพบในเพลงกันตรึมโบราณทุกเพลง มีลักษณะของการเลือกใช้และจัดเรียงคำสร้อยแตกต่างกันไปตามทำนองเพลง หากเป็นทำนองเพลงช้ามักพบคำสร้อยขนาดยาวตรงกันข้ามกับทำนองเพลงเร็วและสนุกสนานมักพบคำสร้อยขนาดสั้น สงบ บุญคล้อย (2537) แบ่งคำสร้อยในเพลงกันตรึมโบราณออกเป็น 2 กลุ่มคือคำสร้อยที่มีความหมาย เช่น “ซงซาร-บอฺงเอิย (คนรัก(ของ)พี่เอย)” และคำสร้อยที่ไม่มีความหมาย เช่น “ออ (โอ้)” หรือ “ซารยัง (สาระยัง)” จากการศึกษาข้อมูลเพลงกันตรึมโบราณได้พบคำสร้อยทั้ง 2 กลุ่มปนกัน ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมโบราณที่แต่งโดยใช้คำสร้อยขนาดยาวและสั้นตามลำดับ ในที่นี้กำหนดให้ส่วนที่เป็นคำสร้อยแสดงด้วยรูปอักษรเอียงเพื่อให้แสดงให้เห็นความแตกต่างจากเนื้อร้องที่แสดงด้วยรูปอักษรตรงและหนา

ตัวอย่างที่ 5 แสดงคำสร้อยขนาดยาวซึ่งพบในเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู เช่น เพลง “ซวายจุมเวือ็ด (มะม่วงรอบวัด)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตราวปี พ.ศ. 2545

*เอเออเอิงเอย เอ่เอ้พวงเอยบอฺงเอยเอซเดิงเอิยเอ***อาฮัง***เอยเนเอย ล็วนเอิยออวา***กุน***เอย***กรู** *เออเอย ทองไบเอิยบอฺงเอิยเออเอยเอิงเอยเอตม็วงเอยบอฺงเอยเอ ซเดิงเอิยเอ***อาฮัง***เอยเออเอย ล็วนเอิยออวา* **กุน***เอย***กรู***เออเอย* **คญมลี็กได***เออเอยออวา***เตียง็กู***เอยเอ* **ปรานอ็ม***เออเอยเออเอย ซเดิงเอิยออวา***ปรานอ็ม** *เอยเนออวา* **ทเวิด***เอย***ทวาย** *มวงบอฺงเอยเยเอเอย ซเดิงเอิยออวา***ทเวิด***เอย***ทวาย กุนปเรี็ยะซ็อฺง***เออเอยออ** *วา***อ็อฺง***เอย***เอ็น***เอยเอ* **นิ***เฮีย***เร็น***เออเอเอิงเอย ซเดิงเอียออ***นิเร็น***เอยเน ออวา***บี็ด***เอย***ชงาย คญมซมทเวิด***เอย* **ทวาย***เอ่เอิงเอย ซเดิงเอีย***ออยเรียะซา***ออวา***คฺลูนพอฺง**

คำแปล

*เอเออเอิงเอย เอ่เอ้พวงเอยพี่เอยเอเอวบางเอยเอ***อะระหัง***เอยเนเอย ล็วนเอยออวา***คุณ***เอย* **ครู***เออเอ ทองใบเอยพี่เอยเออเอยเอิงเอยเอ ตม็วงเอยพี่เอยเอ เอวบางเอยเอ***อะระหัง***เอยเออเอย ล็วนเอยออวา***คุณ***เอย***ครู***เออเอย* **ขยมยกมือ***เออเอยออวา***ทั้งคู่***เอยเอ* **ประนม***เออเอยเออเอย เอวบางเอยออวา***ประนม** *เอยเน ออวา***ถวัด***เอย***ถวาย** *มวงพี่เอยเยเอเอย เอวบางเอยออวา***ถวัด***เอย***ถวาย คุณพระสงฆ์***เออเอยออวา*

องค์*เอย***อินทร์***เอยเอ* **น-***เฮย***เรนทร์***เออเอเอิงเอย เอวบางเอยออ***นเรนทร์***ใกล้***เอย***ไกล ขยมขอ ถวัด***เอย***ถวาย***เอ่เอิงเอย เอวบางเอย***ให้รักษา***ออวา***ตัว(ขยม)ด้วย**

คำสร้อยในเพลงตัวอย่างข้างต้นมีขนาดยาวมาก มีการเอื้อนและใช้คำสร้อยหลายพยางค์กว่าจะเริ่มมีการขับร้องเนื้อเพลงหนึ่งคำ คำสร้อยเหล่านี้มีทั้งส่วนที่มีความหมายและไม่มีความหมาย คำสร้อยที่มีความหมายส่วนใหญ่เป็นคำเรียกนางผู้เป็นที่รัก เช่น “ซเดิงเอิย ((เอว)บางเอย)” “พวงเอย ((นาง)พวงเอย)” และ “ล็วนเอิย ((นาง)ล็วนเอย)” ส่วนคำสร้อยที่ไม่มีความหมายมีหลายพยางค์ เช่น “เอเออเอิงเอย” “เอ่เอ้” หรือ “อาวา”

ตัวอย่างที่ 6 แสดงคำสร้อยขนาดสั้นซึ่งมีการจัดวางค่อนข้างเป็นระบบจนสังเกตได้ ดังพบในเพลง “รุมพาย (รำพาย)” ในชุด *กันตรึมแซนการ์ (กันตรึมแต่งงาน) กล่อมหอแต่งงาน* (ตาโบ บ้านดงมัน, 2543)

*ยา***ปกาเอียเนือ็มอัญ***เนเอ*	*ซงซารบอุงเอิยออ***เนือ็มแจ็ญ***แอญออ***เติว็ทวัด***เอย*
*ยา***ปกาเอียเนือ็มอัญ***เนอเนียง*	**เนือ็มแจ็ญ***แอญออ***เติว็ทวัด***เอย*
*ยา***ออยย็วลปโอนเรื้อ็ด***เอย*	**เนิว็ตือฮ***อาแอญ***ซทานนา**
*ยา***ออยย็วลปโอนเรื้อ็ด***เนอเนียง*	**เนิว็ตือฮ***อาแอญ***ซทานนา ...**
คำแปล	
*ยา***ดอกไม้เอยพา้ข้า***เนเอ*	*ที่รักพี่เอยโอ้***พาออก***เองโอ้***ไปทันใด***เอย*
*ยา***ดอกไม้เอยพา้ข้า***หนานาง*	**พาออก***เองโอ้***ไปทันใด***เอย*
*ยา***ให้ยลน้องรัตน์***เอย*	**อยู่ทิศ***อาเอง***สถานใด**
*ยา***ให้ยลน้องรัตน์***หนานาง*	**อยู่ทิศ***อาเอง***สถานใด** ...

ตัวอย่างนี้มีทั้งคำสร้อยที่มีความหมายและไม่มีความหมาย คำสร้อยที่มีความหมายคือ “ซงซารบอุงเอิยออ (ที่รัก(ของ)พี่เอยโอ้)” คำสร้อยที่มีและไม่มีความหมายประสมกันคือ “อาแอญ (อ้าเอง)” และคำสร้อยที่ไม่มีความหมายเลย เช่น “เนเอ” “ยา” “เอย” คำสร้อยในตัวอย่างนี้ได้รับการจัดวางอย่างเป็นระบบทั้งในตำแหน่งต้น กลาง และท้ายวรรคและทั้งในการขับร้องบาทเดียวกันในครั้งแรกและครั้งที่สอง เช่น คำสร้อยต้นวรรคแรกใช้ “ยา” คำสร้อยกลางวรรคหลังใช้ “...+แอญ (เอง)” หรือ “แอญ(เอง)+...” และคำสร้อยท้ายวรรคแรกในการขับร้องซ้ำเป็นครั้งที่สองใช้ “เนอเนียง (หนานาง)”

ง. การแทรกร้อยแก้วในเพลงกันตรึมโบราณ

ร้อยแก้วในเพลงกันตรึมโบราณพบน้อยมากแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือร้อยแก้วที่มีสัมผัสเป็นบางช่วงบางตอนและร้อยแก้วที่ไร้สัมผัส ในที่นี้จะนำเสนอส่วนที่เป็นร้อยแก้วด้วยรูปอักษรเอียง

ตัวอย่างที่ 7 เพลง “ตำเน็ญโจลซูร (ถามไถ่เข้าสู่ขอ)” ในชุด *เฮาปลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)* (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ, 2549) ซึ่งเป็นเพลงบรรเลงประกอบขั้นตอนต่างๆ ในพิธีแต่งงาน

(ช) ปโอนเมียฮคลูนมูล ซลัญคเนียโมยูร บอฺงน็อฺงบานโจลกเซิบ์
ซลาเล้ิกมลูเปียน ต๊ะแตญตามกรับ น็อฺงบานโจลกเซิบ์
ออยตร็อวจบับโบราน

(มหา) *ทไงเจียปเลียบาน ทไงเจียปเลียลออฺ เยียม**เบิ๊ก**เริก**บาน** คญมปเรี๊ยะบาดแบ็ยต รัวปัวเนิว์**จบั๊บ แบ็ย**ปัวตรัวเนิว์มลูเปียนซราเซอฺะ โจลตำเน็ญซูรโกนเจาค็อฺนแมอ็อว โกนแมอ็อวเนิว์ ซ็อฺดซอฺลออฺจเรียฮ ซ็อฺดซอฺลออฺจรวงรือเต มูย-กแรญเมียนจแกนาโม**กอ๊อฺก์ จจ๊อฺก์**นาโมกนัฮกแรญมยาง เมียนเนิว์เจียลออฺเซาะซบายรือเจียลออฺยางนาเก๊อฺะคญมปเรี๊ยะบาดซมซูร กูรมันกูรกอแลว แตแมอ็อวน็อฺง**ปรอฮปราน**แจจคญมปเรี๊ยะบาดพอฺง*

(ตุลาการ) *โอ! เจียบาด โกนคโญ๋มปเรี๊ยะบาดกอเนิว์ซ็อฺดซอฺลออฺจเรียฮ ซ็อฺดซอฺลออฺจรวง มันเมียนจแกน็อฺงลิดอีนาเต ... เบอฺ-กเม็ดอ็อวเจีย ปเรียอ็อวมุด กออ็อวอันจ๋ญเทอ-จกาตอฺตอฺติ๊ดเจาะฮ ...*

คำแปล

น้องมาศกายเดียว รักกันมานาน พี่จะได้เข้ากระซิบ
หมากยกพลูพาน ตกแต่งตามครบ จะได้เข้ากระซิบ
ให้ถูกต้อง(ตาม)ฉบับโบราณ

(มหา) *วันดีเพลาได้ วันดีเพลางาม ยามเบิกฤกษ์ได้ ขยมพระบาทค้ำชูเชิดชี่งฉบับ อุ้มโอบเอาซี่งพานพลูสุราขวด เข้าถามไถ่สู่ขอบุตรหลานของ(คุณ)แม่(คุณ)พ่อ บุตรี(ของคุณ)แม่(คุณ)พ่อยังบริสุทธิ์ขาวงามสะอาด บริสุทธิ์ขาวงามเต็มเมล็ดหรือไม่ หนึ่งเกรง(ว่า)จะมีสุนัข(ตัว)ใดมาไอ(รด) (หรือมี)จิ้งจอก(ตัว)ใดมาจาม(รดก็)เกรง(อีก)ประการหนึ่ง ยังอยู่ดีมีสุขหรืออยู่ดีอย่างไรขยมพระบาทก็ขอไต่ถาม ควรไม่ควรก็แล้วแต่(คุณ)แม่(คุณ)พ่อจะโปรดปรานแก่ขยมพระบาทด้วย*

(ตุลาการ) *โอ้! ดีครับ บุตรี(ของ)ขยมพระบาทก็ยังบริสุทธิ์ขาวงามสะอาด บริสุทธิ์ขาวงามเต็มเมล็ด ไม่มีสุนัขใดจะเลียหรอก...หากมีด(ของคุณ)พ่อดี พร้า(ของคุณ)พ่อคม ก็(ขอ)เชิญ(คุณ)พ่อแผ้วถางต่อๆ ไปอีกเทอญ...*

จากตัวอย่างข้างต้น หลังจากนักร้องชาย (ช) ร้องเพลงจบ มหาซึ่งเป็นตัวแทนของฝ่ายเจ้าบ่าวได้เข้าเจรจาสู่ขอเจ้าสาวกับตุลาการซึ่งเป็นตัวแทนของฝ่ายเจ้าสาว บทร้อยแก้ว

ข้างต้นมีการรับส่งสัมผัสในหลายลักษณะทั้งการรับส่งสัมผัสด้วยคำที่มีสระและพยัญชนะสะกดเป็นเสียงเดียวกัน เช่น "... *กอ๊อฺก์* (ไอ) *จจ๊อฺก์* (จิ้งจอก)..." คำที่รับส่งสัมผัสด้วยเสียงพยัญชนะภายในวรรคทั้งแบบชิดและแบบห่าง เช่น "*ปรอฮปราน* (โปรดปราน)" หรือ "*เยียม เบิ้ก เริก บาน* (ยามเบิกฤกษ์ได้)" และคำที่รับส่งสัมผัสด้วยเสียงพยัญชนะระหว่างวรรค เช่น "...จ*บั๊บ* (ฉบับ) *แบ๊ย* (อุ้ม)..."

ตัวอย่างที่ 8 เพลง "ทไงลเงี้ยจ (ตะวันเย็นย่ำ)" ในชุด *จอรลู้จปป็วน (โจรลักเมีย)* (ลอยทองและ เสลือมทอง, 2550) เป็นเพลงที่แทรกร้อยแก้วแบบไร้สัมผัส

ทไงลเงี้ยจตราซีล ปกรัวะฮคเนียบาน-กแรล เนียงแจ็ญเติว็รัวเอาะฮ
เนียงเดฺรตามพล็อว อันแย็ยแตเดฺมปเราะฮ เนือ็มคเนียเติว็รัวเอาะฮ
มันเด็ญแตคลูนโอนเนิว็กเมญ

เชิ้จเชิ้จชัจชา เนียง-กไมเดฺรตาแอญเด๊อ คล้าจคลาเวียยัว

คำแปล

ตะวันเย็นบ่ายคล้อย ปรึกษากันได้พอควร นางออกไปหาฟืน
นางเดินตามทาง นินทาแต่เรื่องผู้ชาย พากันไปหาฟืน
ไม่รู้จักว่าตัวเองยังเด็ก

เชิ้จเชิ้จชัจชา นางอย่าเดินคนเดียวหนา กลัวเสือมันลาก

ตัวอย่างข้างต้นเป็นเพลงที่มีเจตนาตำหนิหญิงสาวที่ไม่รู้จักสำรวมวาจาชวนกันนินทาผู้ชายในที่สาธารณะ และพากันเข้าป่าหาฟืนโดยไม่เกรงกลัวภัยอันตรายที่จะเกิดกับตน เพลงนี้มีการแทรกร้อยแก้วเข้ามาในตอนท้ายเพลงเพื่อช่วยอธิบายว่าภัยคืออะไรและสื่อถึงความห่วงใยที่ผู้พูดมีต่อผู้เสพที่เป็นผู้หญิง

โดยสรุปแล้ว เพลงกันตรึมโบราณแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ของเขมร 3 ชนิดคือ บทกากคติ บทพากย์สี่และบทพากย์ รูปแบบคำประพันธ์ 2 ชนิดแรกจัดเป็นรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมร ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ชนิดหลังจัดเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนของไทย ในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์นั้นมีการใช้รูปแบบคำประพันธ์ 3 ชนิดนี้ใน 2 ลักษณะคือการใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวซึ่งพบการใช้รูปแบบคำประพันธ์เขมรทั้ง 3 ชนิดดังที่กล่าวไป และการใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 และ 3 ชนิด โดยมีรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ประสมระหว่างบทกากคติกับบทพากย์สี่เป็นรูปแบบที่นิยมใช้มากที่สุดในบรรดารูปแบบ

คำประพันธ์ทุกลักษณะ นอกจากนี้เพลงกันตรึมโบราณยังขับร้องโดยใช้คำสร้อยซึ่งเป็นสิ่งที่พบในเพลงกลุ่มนี้ทุกเพลง

3.3.1.2 รูปแบบคำประพันธ์ในเพลงกันตรึมประยุกต์

เพลงกันตรึมประยุกต์นิยมแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรคือบทพากย์และรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่หลายชนิดที่รับมาจากไทย ได้แก่ กลอน กลอนสังขลิก กลอนหัวเดียว กานต์ดั้น กาพย์ฉบัง 16 และร่าย รูปแบบคำประพันธ์เหล่านี้มีการใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์อยู่ 2 กลุ่มคือกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและกลุ่มที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไป

ก. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์มีหลายชนิด ในที่นี้จะยกมากล่าวเฉพาะชนิดที่พบตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไป เมื่อเรียงตามจำนวนที่พบมากที่สุดไปหาพบน้อยที่สุด ได้แก่ บทพากย์ กลอน กลอนสังขลิก กลอนหัวเดียว กานต์ดั้น รูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบัง และร่าย

บทพากย์กับกลอน[30]เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ได้มีการกล่าวถึงที่มาและโครงสร้างเอาไว้แล้วในตอนต้น ลำดับต่อไปจึงเป็นการกล่าวถึงรายละเอียดเกี่ยวกับการใช้รูปแบบคำประพันธ์ดังกล่าวแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์พร้อมกับยกตัวอย่างเพื่อให้เข้าใจรูปแบบคำประพันธ์แต่ละชนิดมากขึ้น

บทพากย์ (บទពាក្យ) เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่พบมากที่สุดในกลุ่มรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวและพบมากที่สุดในรูปแบบคำประพันธ์ทุกกลุ่ม เพลงที่แต่งด้วยบทพากย์อาจพบได้ตั้งแต่ 3-17 บทต่อเพลง ส่วนใหญ่มักพบเพลงละ 4-8 บท บทหนึ่งมี 2 บาท บาทละ 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีได้ตั้งแต่วรรคละ 3-13 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทแรกของบทถัดมา เพลงบางส่วนไม่นิยมรับส่งสัมผัสระหว่างบท ถึงแม้จะ

---

30 แม้บทพากย์กับกลอนจะมีโครงสร้างเดียวกัน แต่ผู้วิจัยแยกรูปแบบคำประพันธ์ 2 ชนิดนี้ออกจากกันด้วยเกณฑ์เรื่องเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคซึ่งเป็นข้อบังคับในการแต่งกลอน แต่ไม่ใช่ข้อบังคับในการแต่งบทพากย์ เนื่องจากบทพากย์ใช้แต่งภาษาเขมรซึ่งไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์ ต่างจากกลอนที่ใช้แต่งภาษาไทยซึ่งมีระบบเสียงวรรณยุกต์ จึงจำเป็นต้องใส่ใจกับข้อบังคับดังกล่าว

นำเสนอเรื่องเดียวกันก็ตาม แต่บางส่วนกลับรักษาการรับส่งสัมผัสนี้อย่างเคร่งครัด ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยบทพากย์

ตัวอย่างที่ 9 เพลง “กแจ็ยมันยอฺมจัย (ยืมไม่ยอมจ่าย)” ในชุด *3 ฮัลโหลซิ* (อาเจายัย, 2548) ซึ่งแต่งด้วยบทพากย์จำนวน 4 บท มีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

ออยซตางกฺ-กแจ็ยรนากอทาเยิง*เจีย* มันเมียนออย*กฺ*กอปัฮกฺจีกฺ**ทา**
ปัฮเยิงกแจ็ยปัฮบ็อฺงต็องเดิฺมต็อฺง**ปกา** (ซ้ำ) กแจ็ยเยิง*ซานา*มันเกียบานปกานะ**มนอฺง**
ปัฮกแจ็ยเปี๊ยก์ปแอม-ออยเยิงสเนาะฮอา*เนิ้ด์* ยัววิญเทอ*ซเว้ด์*ออยกึ๊ดด็อลเจ๊ด์เยิง**พอฺง**
มนึฮเยิงก็วงเมียนไงย้าก์กรอฺ-มเนียะ**มนอฺง**(ซ้ำ) เคิญเจ๊ด์เยิง*พอฺง*ออยฉับซอฺงซตาง**วิญ**
โมเคิญอาว-ลออฺซตางมันพอน็อฺงติ๊ญ*เปี๊ยะ* เยิงเร็ญจำ*เปี๊ยะ*กฺิทามันเมียนออยเยิง**วิญ**
อาจ็อฺงบานอาวซตางมันพอน็อฺง**ติญ** (ซ้ำ) กฺิมันออย*วิญ*เลยอ็อุ๊ดติญอาวทแม็ย ...

คำแปล

ให้เงินคนอื่นยืมใคร(ๆ)ก็บอกว่าเราดี (ถ้า)ไม่มีให้เขา(ยืม)ก็ถูกเขาด่าเขาว่า
ทีตอนเรายืมต้องจ่ายทั้งต้นทั้งดอก (ซ้ำ) (ที)ยืมเราคราวใดไม่เคยได้ดอกเบี้ยซักที
ตอนยืมปากหวานให้เราสงสารเห็นใจ ทวงคืนทำเหนียว(หนี้)ให้คิดถึงใจเราบ้าง
คนเราคงมีวันยากจนคนละครั้ง(ซ้ำ) เห็นใจเราด้วยให้รีบคืนเงินมา
มาเห็นเสื้อสวยเงินไม่พอจะซื้อใส่ เราทวงหนี้เขา(ตอบ)ว่า “ไม่มี” มาให้เรา
ไอ้อยากได้เสื้อเงินไม่พอจะซื้อ (ซ้ำ) เขาไม่คืน(เงิน)เลยอดซื้อเสื้อใหม่ ...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์จำนวน 3 บท บทละ 4 วรรค วรรคละ 9-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-4 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทแรกของบทถัดมา บางบทมีการส่งสัมผัสด้วยคำๆ เดียวกัน

กลอน เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่พบรองลงมาจากบทพากย์ พบเฉพาะในเพลงที่แต่งเป็นภาษาไทย ตั้งแต่ 2-11 บทต่อเพลง เพลงบางส่วนมีจำนวนพยางค์ที่ค่อนข้างแน่นอนในแต่ละวรรค ในขณะที่บางส่วนอาจมีได้ตั้งแต่ 4-10 พยางค์ต่อวรรค มีการรับส่งสัมผัสคือ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา บางบทอาจมีการละสัมผัสในส่วนนี้ไป (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์

สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท แต่มีบางบทที่ละการส่งสัมผัสในส่วนนี้ (4.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา เสียงวรรณยุกต์ของพยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรคเป็นดังนี้ พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกและวรรคที่ 2 เป็นได้ทุกเสียง ยกเว้นเสียงตรี ส่วนใหญ่นิยมเสียงสามัญ ส่วนเสียงวรรณยุกต์ของพยางค์ท้ายวรรคที่ 3 และ 4 มักเป็นเสียงสามัญ แต่มีเสียงเอกหรือโทบ้าง ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกลอน

ตัวอย่างที่ 10 เพลง “น้ำตาขุนช้าง” ในชุด *เวียต๊องด๊อก์ (มันต้องถอน)* (หงา ลายเถาว์, 2554) ซึ่งแต่งด้วยกลอน 4 บท ในที่นี้ยกมานำเสนอเพียงบางส่วนดังนี้

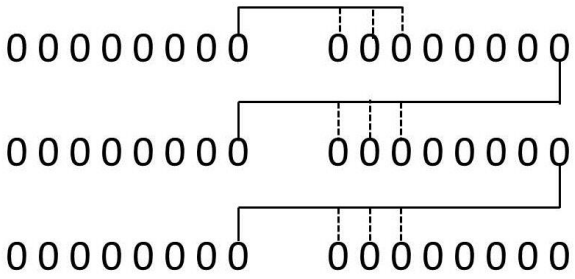
มีความรักกลับถูกประณามหยามหมิ่น ว่าเราเป็นดั่งขุนช้างตัว**ดี**
จอมเล่ห์กลหลอกลวงหัวใจ**สตรี** *ทั้งที่*เขามีคนรักอยู่ทั้งคน

แต่ใครจะรู้ขุนช้างนั้นรักมาก่อน แต่ขุนแผนมายื้อแย่งเอา**ไป**
เพราะรูปไม่หล่อหน้าตาสู้เขาไม่**ได้** ผลสุดท้ายเลย*กลาย*เป็นตัวสำรอง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอน 2 บท แต่ละบทมี 4 วรรค วรรคละ 8-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2 หรือ 5 ของวรรคสุดท้ายของบท ตัวอย่างที่ยกมานี้ไม่มีการรับส่งสัมผัสระหว่างบทแต่อย่างใด ส่วนการกำหนดเสียงวรรณยุกต์ในตำแหน่งพยางค์สุดท้ายของแต่ละวรรคมีดังนี้ พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทใช้เสียงวรรณยุกต์เอก พยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมาและวรรคสุดท้ายของบทใช้เสียงวรรณยุกต์สามัญ ส่วนพยางค์ที่ 3 ของบทใช้เสียงวรรณยุกต์สามัญหรือโท การเลือกใช้เสียงวรรณยุกต์ในตำแหน่งพยางค์ท้ายวรรคส่วนใหญ่สอดคล้องกับข้อบังคับของกลอน ยกเว้นในตำแหน่งพยางค์สุดท้ายของบาทแรกซึ่งขัดแย้งกับข้อบังคับของกลอนที่ห้ามใช้เสียงสามัญในตำแหน่งดังกล่าว

กลอนสังขลิก เป็นรูปแบบคำประพันธ์มุขปาฐะของชาวบ้าน มักพบในเพลงร้องเล่นของเด็กในสมัยโบราณ บทหนึ่งมีได้ไม่จำกัดจำนวนบาท บาทหนึ่งมี 2 วรรค วรรคละ 3-5 พยางค์ มีจุดเด่นที่การรับส่งสัมผัส 2 แห่งคือ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา และ (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้ไปจนจบบท กลอนสังขลิกเริ่มมีจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรคในสมัยของหลวงธรรมาภิมณฑ์ (พ.ศ.2401-2471) ซึ่งเป็นผู้ประดิษฐ์กลอนสังขลิกไว้ 8

ชนิดตั้งแต่วรรคละ 2-9 พยางค์และตั้งชื่อเรียกตามจำนวนพยางค์ในแต่ละวรรค (สุภาพร มากแจ้ง, 2535) สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ต่อไปนี้



ภาพที่ 11 แผนผังของกลอน 8 สังขลิก

แปดคำบัญญัติจำกัดประ*กอบ* ตามระ*บอบ*แบบไว้ให้กำ**หนด**
ทั้งถ้อยคำจำนวนประมวล**หมด** ตามเกณฑ์*กฎ*จดจำคำบัง**คับ**
สังเกตวรรคอักษรกลอนกำ**กับ** จำนวน*นับ*ให้ลงคงจัง**หวะ**
คำผิดเผินเกินขาดคลาศระ**ยะ** ฟังไม่จะแจ้งชัดก็ขัดทาง (เรื่องเดียวกัน, หน้า 99)

กลอนสังขลิกพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและเพลงที่แต่งด้วยภาษาไทยเป็นหลัก อาจพบได้ตั้งแต่เพลงละ 1-5 บท บทหนึ่งมี 3 บาทขึ้นไป บาทละ 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีได้ตั้งแต่ 6-16 พยางค์ต่อวรรค มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์ของวรรคหลัง (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้ไปจนจบบท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 11 เพลง “วาสนากันแจตโร็ม (วาสนาตัวกว่าง)” ในชุด *1 ตาเทอแย็ย (ตาทำยาย/ปู่ทำย่า)* (เนตรนาง อรุณรุ่ง, 2550) แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 7 บาทดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

โอโชคชะตาวาสนากันแจ*ตโร็ม* (ซ้ำ) ปรีญชนาเคิน์*โญ็ม*ยัวปัฮปแด็ย**จกู๊ด**อะเอิ็งเอย

ออยเติวแบ็ฮซวายอาปราฮเติว็กกายเลิงเ**ลปู๊ด**(ซ้ำ) ยัวปัฮปแด็ยจ*กู๊ด*ปันเปี๊ยะฮู้ดปันช้อด**ปรัง** อาเอิ๊งเอย

เลิงโมมึงซเร็นลอลอออยเจ็นนาเวียจั๊บ**ซรัง**(ซ้ำ) เนิว็จอองพเน้จแว็ย*ชนัง*เทอแอญคลังปราป็วน**โกน** หะเอิ๊งเอย

จีปรี๊จีลเงี้ยจบองเอิยจีด็อลมนาย-**จโดน**(ซ้ำ) คลังแตนึงประป็วน*โกน*แจ็ญเติว็กราวอ๊อบกัน***ตุย***เอิ๊ง เอย...

คำแปล

โอ้โชคชะตาวาสนาตัวกว่าง (ซ้ำ) วาสนาของฉันเอาได้ผัวบ้าอะเอิ๊งเอย

ให้ไปเก็บมะม่วงไอ้ห่าไปป่ายปีนขึ้นต้นฝรั่ง (ซ้ำ) เอาได้ผัวบ้าเหมือนสวมหวดนึ่งข้าวหลอกฝรั่ง อาเอิ๊งเอย

ขึ้นมาตัวเมืองสุรินทร์ล่อหลอกให้จีนนะมันจับแตน(ซ้ำ) อยู่ปิดตาตีหม้อทำอวดเก่ง(แต่)กับลูกเมีย หะเอิ๊งเอย

ด่าเช้าด่าเย็นพี่เอยด่าลามถึงโคตรแม่ (ซ้ำ) เก่งแต่กับลูกเมียออกไปข้างนอก(กลับ)กอดหางเอิ๊งเอย...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนสังขลิกโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีจำนวน 4 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 8-12 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือ พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้เรื่อยไป ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 4-6 ของวรรคถัดมา

ตัวอย่างที่ 12 เพลง “วันที่แสนปลื้ม” ในชุด *เลียเนียงเติว็บูฮ (ลานางไปบวช)* (พรพจน์, 2549) ซึ่งแต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาไทย 4 บท บทละ 3 บาท ในที่นี้ยกมาเพียง 2 บทแรก

นาคเอ๊ยวันนี้เป็นวันที่พ่อแม่สุดแสนจะปลื้ม*ใจ* แสนตื้นตัน*ใน*มโนอันยิ่งใหญ่ของพ่อ**แม่**

นาคเอ๊ยนาคได้พบทางอันสว่างเป็นบุญ**แท้** พ่อและ*แม่*ได้พบทางบุญศรัท**ธา**

พ่อแม่หวังได้เกาะชายผ้าเหลืององค์พระศาส**ดา** ลูกได้บวชสมเจต*นา*แม่ปลื้มอุราจนน้ำตาแม่ **ไหล...**

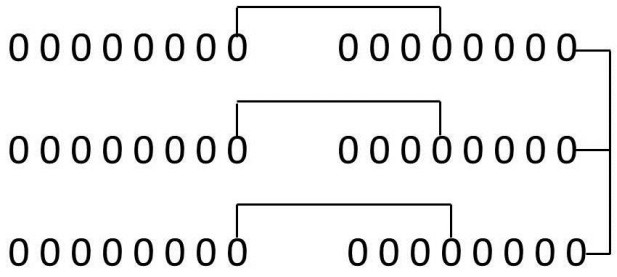
ลูกเอยลูกชายของ*แม่* *แม่*ปลื้มใจ*แท้*ลูกนี้ได้บวช**ให้**

พ่อแม่ซึ้งถึงบุญยิ่ง**ใหญ่** สมความตั้ง*ใจ*พ่อแม่เหลือ**คณา**

เปรียบลูกเป็นเช่นสะพานนำ**พา** เชื้อบุญศรัท*ธา*ก้าวให้ถึงทางสวรรค์ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาไทยจำนวน 2 บท บทละ 3 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-16 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้จนถึงพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทที่ 3 ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 1-7 ของวรรคถัดมา

กลอนหัวเดียว เป็นรูปแบบคำประพันธ์มุขปาฐะของชาวบ้านเช่นเดียวกับกลอนสังขลิก บทหนึ่งมีได้ไม่จำกัดจำนวนบาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 4-10 พยางค์ มีการบังคับการรับส่งสัมผัส 2 แห่งคือ (1.) การรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคในแต่ละบาท (2.) การรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์สุดท้ายของแต่ละบาทซึ่งถือเป็นจุดเด่นของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้ กลอนหัวเดียวมักพบในเพลงกล่อมเด็กและเพลงพื้นบ้านของภาคกลาง เช่น เพลงกลองยาว เพลงฉ่อย เพลงระบำบ้านนา เพลงเรือ เพลงลิเก และเพลงลำตัด (สุภาพร มากแจ้ง, 2535, 2536) สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ต่อไปนี้



ภาพที่ 12 แผนผังของกลอนหัวเดียว

นี่ต้นขานางข้างเคียงไข่*เน่า* แก้วกุ่มกัน*เกรา*กร่าง**ไกร**
ชมไม้เดือนหกฝนตกใบ*แตก* เดือนแปดชม*แปลก*ตา**ไป**
ดูเขียวชอุ่มพืชพุ่มพฤกษา กิ่งก้าน*สาขา*สูง**ใหญ่**
ฯลฯ (สุภาพร มากแจ้ง, 2535: 100)

กลอนหัวเดียวพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งอาจมีมากกว่า 1 บท บทหนึ่งมีได้ตั้งแต่ 2 บาทขึ้นไป บาทหนึ่งมี 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทหลังและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 13 เพลง “รถขายน้ำปลา” ในชุด *ตาตมตย (ตาเต่าตุ่ย)* (ส่องแสง รุ่งเรืองชัย, 2546) แต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาเขมรถิ่นไทย 2 บท บทละ 6-7 บาท ในที่นี้ยกตัวอย่างเฉพาะบทหลัง

... แค-กเด๊อฺะนัฮกีฺเมียนการ*โห็ม* เตียึงกันเลาะฮ-กรา*โม็ม*นาเตียึงปเราะฮเตียึง**ซแร็ย**
บอฺงปโอนซเราะกราว-กน็อง*มึง* โตะฮเวยพง*เยิง*ทาเติว็เมอ**ตำแร็ย**
มันเมียนสตังนัฮน็อฺงเทอยัง*นา* ปรับแย็ย*ตา*อ๊อยลัวะซร็อว**ทแม็ย**
เนือ็มกระมมนาเติว็ทีวงาน*ช้าง* ม็อฺด*สตาง*นา-จเรียฮซลัฮนาปี**ได**
ล็อฺบโมปเตีย็ฮนาเทอมุคเมา*แปฮ* โก๊ก์ตเน็ญ*แม*นาบานโอ็ยโฮ้บ**บาย**
แมเกื๊อ็ดปรั๊บทามันเมียนเมือ็น*เตีย* เมียน-รเบฺาะฮ*เจีย*จงัญนัฮอา**นาย**
โก๊ก์บอฺงโก๊กปโอนโมเวยโกน*โกน* *โมโฮ้บ*เลียยนะตี๊**ตแร็ย**

คำแปล

... เดือนกรรดึกนะเขามีงานใหญ่ ทั้งชายหนุ่มหญิงสาวนะทั้งชายทั้งหญิง
พี่น้องบ้านนอกในเมือง ไปเถอะพวกเราป่ะไปดูช้าง
ไม่มีสตางค์นะจะทำยังไง บอกยายตา(/ย่าปู่)ให้ขายข้าวใหม่
พาสาวหนาไปเที่ยวงานช้าง หมดสตางค์หนาหมดเกลี้ยงหนาจากมือ
กลับมาบ้านหนาทำหน้าดำคร่ำเครียด ตะโกนถามแม่หนาได้อะไรกินกับข้าว
แม่แกบอกว่าไม่มีเป็ดไก่ มีของดีอร่อยนักไอ้หนู
กู่เรียกพี่กู่เรียกน้องมาเถิดลูกลูก มากิน(ข้าว)คลุกกับน้ำปลา

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวน 7 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทหลังและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท และมีการรับส่งสัมผัสภายในบาทระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 1-5 ของวรรคถัดมา

ตัวอย่างที่ 14 เพลง “ฮัลโหลซิ” ในชุด *ฮัลโหลซิ* (อาเจายัย, 2548) แต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาไทยเป็นหลักจำนวน 1 บท 12 บาท ในที่นี้ยกมาเฉพาะครึ่งบทแรกดังนี้

ฮัลโหลซิสวัสดีคะ มาแล้ว*ล่ะจ้ะ*รายงานทุก**คน**
พเลญซีฺมลูกทุ่งกัน*ตรึม* รับรองว่า*ซึม*กรุ๊บกรุ๊บตำ**บล**
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตก*แถว* ต้องทีละ*คิว*ได้ทุก**คน**

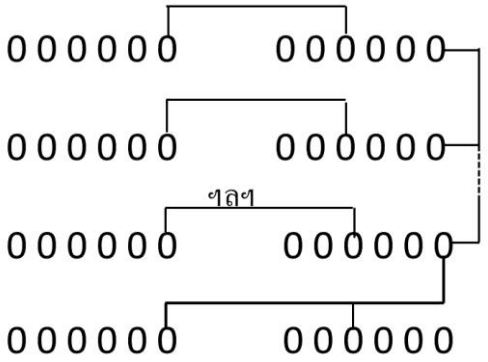
ฮัลโหลซิสวัสดี*คะ* รอก่อน*นะจ๊ะ*ไม่ต้องกัง**วล**
จ็อง*ซ*ดั้บพเลญโอ๊ยซม*โม* ซับ*โห้*ซับโทมันบ๊าก์กัง**วล**
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตก*แถว* ต้องทีละ*คิว*ได้ทุก**คน** ...

คำแปล

ฮัลโหลซิสวัสดีคะ มาแล้วล่ะจ้ะรายงานทุกคน
เพลงไทยลูกทุ่งกันตรึม รับรองว่าซึมทุกทุกตำบล
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตกแถว ต้องทีละคิวได้ทุกคน
ฮัลโหลซิสวัสดีคะ รอก่อนนะจ๊ะไม่ต้องกังวล
อยากฟังเพลงอะไรขอมา รีบโทรรีบโทรไม่ต้องกังวล
ใจเย็นเย็นอย่าเพิ่งแตกแถว ต้องทีละคิวได้ทุกคน ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนหัวเดียวภาษาไทยเป็นหลักจำนวน 6 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-8 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งบังคับคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทหลังและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท และมีการรับส่งสัมผัสภายในบาทระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกกับพยางค์ที่ 2-4 ของวรรคถัดมา

กานต์ดั้น เป็นรูปแบบคำประพันธ์มุขปาฐะของชาวบ้าน มักพบในเพลงพื้นบ้านภาคกลาง เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงขอทาน เพลงปรบไก่ และเพลงเรือ (สุภาพร มากแจ้ง, 2535) สุภาพร มากแจ้ง (2535, 2536) อธิบายว่ากานต์ดั้นมีบทละ 3 บาท บาทละ 2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์เท่ากัน ยกเว้นวรรคสุดท้ายที่มีไม่เกิน 5 พยางค์ มีการส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมา ยกเว้นในบาทสุดท้ายไม่จำเป็นต้องส่งสัมผัสระหว่างวรรค (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทต่อมาและส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท ต่อมาสุภาพรได้ชี้ให้เห็นความยืดหยุ่นของกานต์ดั้นคือ วรรคสุดท้ายของบทอาจมีจำนวนพยางค์มากกว่า 5 พยางค์ อาจมีการส่งสัมผัสระหว่างวรรคในบาทสุดท้ายของบท และบทหนึ่งอาจมีมากกว่า 3 บาท แต่สิ่งสำคัญที่ต้องรักษาไว้คือการส่งสัมผัสระหว่างบาทจากพยางค์สุดท้ายของบาทรองสุดท้ายของบทไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างคำประพันธ์ต่อไปนี้



ภาพที่ 13 แผนผังของกานต์ดั้น

แม่สร้อยระย้าพี่มาพบ*เจ้า* ในวันที่เกี่ยว*ข้าว*ใน**นา**
พี่หวังฝากกายด้วยหมายจะ*ชิด* แม่ยอดชี*วิต*แม่ชื่นชี**วา**
แม่อย่าอายเอียงอย่าเลี่ยงอย่า*หลบ* พี่หวังจะ*คบ*กับแม่แก้ว**ตา**
ขอเชิญปราศรัยด้วยไมตรีจิ*ต* จะได้ร่วม*คิด*ทำ**นา**
อย่ามัวร่ำไรจงไขวา**จา** เสียเถิดแม่*หน้า*นวลเอย (กำชัย ทองหล่อ, 2554: 433)

กานต์ดั้นพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและเพลงที่แต่งด้วยภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งมีตั้งแต่ 3-8 บท บทละ 3 บาทเป็นอย่างต่ำ บาทละ 1-2 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน มีการรับส่งสัมผัสในตำแหน่งหลักคือพยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของบาทถัดมาและส่งสัมผัสเช่นนี้ไปเรื่อยๆ จนกระทั่งพยางค์สุดท้ายของบาทรองสุดท้ายของบทส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบทในกรณีที่บทนั้นมีบาทละ 2 วรรค และส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งที่ไม่ใช่พยางค์สุดท้ายภายในบาทสุดท้ายของบทในกรณีที่บทนั้นมีบาทละ 1 วรรค นอกจากนี้ยังมีการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคในแต่ละบาท ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 15 เพลง “อาฮ็อล (ไอ้คลั่ง)” ในชุด *แมะซมตาง (แม่ขอเงิน)* (ร็อคคงคย, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2551-2554 เพลงนี้แต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทย 4 บท บทละ 3 บาท ในที่นี้ขอยกมานำเสนอเพียง 1 บทดังนี้

มนืฮมูยชมัวะฮอา*ฮ็อล* มันทาพลิญมันทา*คย็อล*เวี้ยฮ็อลน่ะเจี๊ย็งก**ี**
เคิญซเด็ยเวียกอ*คแว็ย* เคิญแส็ฮเคิญตำ*แร็ย*เวี้ยอันแย็ยนอเจี๊ย็งก**ี**

เคิญรดเคิ้ญราเคิญด๊บนอเคิญ**ปรี.** เคิญตี๊ตันลุ๋อายิฮเวียน็องฮ็อล อายิฮเวียน็องฮ็อล ...

คำแปล

คนคนหนึ่งชื่อไอ้คลั่ง ไม่ว่าฝนตกไม่ว่าลมพัดมันคลั่งหนอกว่าใคร
มันเห็นอะไรก็ช่าง เห็นม้าเห็นช้างมันคุยยิ่งกว่าใคร
เห็นรถเห็นราเห็นป่าเห็นไพร เห็นน้ำทะเลไฮ้!มันจะคลั่ง ไฮ้!มันจะคลั่ง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทย 1 บท บทละ 3 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 5-14 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสบังคับระหว่างพยางค์สุดท้ายของบาทแรกกับพยางค์สุดท้ายของบาทถัดมาและกับพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดขึ้นระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4-6 ของวรรคถัดมา

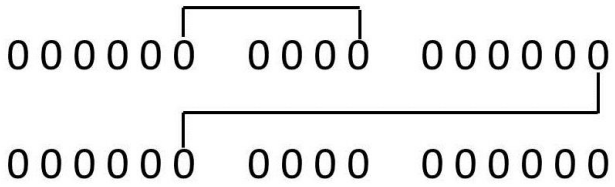
ตัวอย่างที่ 16 เพลง “สาวโรงงาน” ในชุด *ทหารทแม็ยอาลัยกระมม (ทหารใหม่อาลัยหญิงคนรัก)* (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2539 เพลงนี้แต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาไทย 3 บท บทละ 4-5 บาท ตัวอย่างที่ยกมานี้มีทั้งบทที่มีบาทละ 2 วรรคและ 1 วรรคตามลำดับ

พี่แอบรักเธอมา*นาน* แม่สาวโรงง*าน*บ้านอยู่ที่**ใด**
อยู่อุบลหรือว่าสกล*นคร* ศรีสะเกษอุ*ดร*หรือว่างามงอนอยู่**ใต้**
อยู่ปัตตานีหรือที่กระบี่สง*ขลา* บอกหน่อยกาน*ดา*เจ้าอย่าทำเอียง**อาย**
พี่ตกหลุมรักเจ้าอย่าง*แรง* แม่สาวแก้ม*แดง*ให้สาบานก็**ได้**
ผู้ชายอย่างพี่นะไม่มี**อันตราย**
มารักกับพี่แล้วจะไม่มี**อันตราย** หากตกลงเมื่อ*ใด*แล้วเจ้าจะได้แต่งงาน
น้องจงเข้าใจมาเถิดเอวไวเจ้าอย่าได้คิด**นาน**
รีบตัดสินใจไวไวเถิดนง**คราญ**
ฤกษ์งามยามดีเมื่อไรเราแต่ง**กัน**
จะได้มีลูกเต็ม**บ้าน**จะได้มีหลานกินดอง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกานต์ดั้นภาษาไทย 2 บท กานต์ดั้นบทแรกมี 5 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 6-11พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสบังคับระหว่างพยางค์สุดท้ายของบาทตั้งแต่บาทที่ 1-4 และส่งสัมผัสกับพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทสุดท้ายของบท ส่วนการรับส่งสัมผัสภายในบาทเกิดขึ้นระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4-5 ของวรรคถัด

มา กานต์ดั้นบทต่อมามี 4 บาท บาทละ 1 วรรค วรรคละ 9-13 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสระหว่างพยางค์สุดท้ายของบาทตั้งแต่บาทที่ 1-3 และส่งสัมผัสกับพยางค์ที่ 6 ของบาทสุดท้ายของบท

กาพย์ฉบัง 16 เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา บทหนึ่งมี 3 วรรค วรรคละ 6-4-6 พยางค์ตามลำดับ โดยวรรคสุดท้ายอาจมีได้ถึง 8 พยางค์ มีการส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา ต่อมามีการเพิ่มตำแหน่งรับส่งสัมผัสภายในบทระหว่างพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 กับพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท การรับส่งสัมผัสมีพัฒนาการเด่นชัดยิ่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เมื่อสุนทรภู่ (พ.ศ. 2329-2398) ได้เพิ่มการรับส่งสัมผัสทั้งภายในวรรคและระหว่างวรรคขึ้น (กีรติ ธนะไชย, 2551) สังเกตได้จากแผนผังและตัวอย่างของรูปแบบคำประพันธ์ต่อไปนี้



ภาพที่ 14 แผนผังของกาพย์ฉบัง 16

เขาสูงฝูงหงส์ลง*เรียง* เริงร้องซ้อง*เสียง* สำ***เนียง***น่าฟังวัง**เวง**
กลางไพรไก่ขันบรร**เลง** ฟังเสียงเพียง*เพลง* ซอ*เจ้ง*จำเรียงเวียงวัง
(สุภาพร มากแจ้ง, 2535: 309)

กาพย์ฉบัง 16 เป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ไม่พบโดยตรงในเพลงกันตรึมประยุกต์ แต่พบรูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบังทั้งในเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก[31]และภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งพบได้ตั้งแต่ 4-8 บท บทละ 3 วรรค แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่เท่ากัน วรรคหน้ากับวรรคหลังมักมีจำนวนพยางค์ใกล้เคียงกันและมากกว่าวรรค

[31] แม้กาพย์ฉบัง 16 ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ของไทยที่มีจำนวนวรรคใน 1 บท จำนวนพยางค์ในแต่ละวรรคและตำแหน่งการส่งสัมผัสในบทตรงกับรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรที่ชื่อบท “ปุมโนล (ពុម្ពនាគ)” ซึ่งศานติ ภักดีคำ (2554) สันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุเก่าแก่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 20 แต่เนื่องจากในขณะนี้ผู้วิจัยยังไม่พบหลักฐานเกี่ยวกับการสืบทอดรูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรประเภทบทปุมโนลในข้อมูลเพลงกันตรึมโบราณที่สืบทอดมาแต่อดีต จึงสันนิษฐานว่าเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งเป็นภาษาเขมรถิ่นไทยโดยใช้รูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบัง 16 น่าจะได้รับอิทธิพลของกาพย์ฉบัง 16 ของไทยมากกว่า จึงเรียกการแต่งคำประพันธ์ลักษณะดังกล่าวว่า “รูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทย” จนกว่าจะมีผู้ตั้งชื่อที่เหมาะสมต่อไป

กลาง โดยมีวรรคละ 8-12 พยางค์ ในขณะที่วรรคกลางมีวรรคละ 5-8 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคสุดท้ายของบท แต่บางบทละการส่งสัมผัสส่วนนี้ไป (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา แต่หลายบทมักละสัมผัสส่วนนี้ ด้วยเหตุที่รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้มีลักษณะคล้ายกาพย์ฉบังในเรื่องจำนวนวรรคในบทและตำแหน่งของการรับส่งสัมผัส แต่ต่างกันในเรื่องจำนวนพยางค์ของแต่ละวรรคซึ่งมีมากกว่า ผู้วิจัยจึงเรียกรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่นี้ว่า “รูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบัง” ไว้จนกว่าจะมีผู้ตั้งชื่อที่เหมาะสมต่อไป ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบังทั้งที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและภาษาไทยเป็นหลัก

ตัวอย่างที่ 17 เพลง “เวฮพล็อวออยกี (หลีกทางให้เขา)” ในชุด *จัฮเทอโอ็ย (แก่ทำไม)* (ส่องแสง รุ่งเรืองชัย, 2549) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังและใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีจำนวน 6 บท แต่ในที่นี้ขอยกมาเพียง 4 บทแรกดังนี้

บอฺงงียเมอมี้จเคิญแคบี๊ด*ปกาย* เดจซดั้บซำเลญ-กรึง***คยาย*** อาจารจอฺง*ได*ออย เนียงซแร็ย**โม็ม**

ยุบซงัดแว็ยปีมโฮรีกิฺจริฺญปรอ**โก็ม** แตบอฺงเด๊จอ๊อบได*ยุม* กึดด็อฺลซแร็ย*โม็ม* เวียแซนทรมาน

แอบเมอเนียงแซนเนิวีเรฺาะคาง-*รบอฺง* อาจารเฮาปลึงจี*ยอฺง* แตตรูงเคิฺน็*บอฺง*น็อฺงลลูยเฮิย**ปราน**

เคิญกิฺตระกอฺงไดเจ้าบ่าวหอมแก้มนง**คราญ** แตบองโมเด๊จทร*มาน* ยุบนิฮซแร็ย*ปราน*ตรูงเนียงบานกี ...

คำแปล

พี่เงยมองฟ้าเห็นเดือนเคียงดาว นอนฟังเสียงเครื่องขยาย อาจารย์ผูกข้อมือให้นางดรุณี

ดึกสงัดตีสองมโหรีขับร้องประโคม แต่พี่นอนกอดอกร้องไห้ คิดถึงนวลอนงค์มันแสนทรมาน

แอบมองน้องแต่งอยู่แถวริมรั้ว อาจารย์สู่ขวัญชัยยะ แต่อกของพี่จะเน่าสลายแล้วนาง

เห็นเขาเกี่ยวแขนเจ้าบ่าวหอมแก้มนงคราญ แต่พี่มานอนทรมาน คืนนี้กัลยาทรวงนางเป็นของเขาไป ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักจำนวน 4 บท บทละ 3 วรรค วรรคแรกมี 8-10 พยางค์ วรรคต่อมามี 6 พยางค์ และวรรคสุดท้ายมี 8 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคต่อมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรค

สุดท้ายของบท (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา แต่ไม่พบตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างที่ 18 เพลง “สงกรานต์” ในชุด *อีสานใต้สามัคคี* (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, [ม.ป.ป.]) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังและใช้ภาษาไทยเป็นหลัก มีจำนวน 4 บทดังนี้

ยามเย็นลมโชยใบไม้ร่วงโรยระ*แหง* เงียบเหงาไร้เรี่ยว*แรง* นี่หรือลม*แล้ง*ดินแตกแห้งกัน**ดาร**

ย่างเดือนเมษาได้หวนคืนมาวันสง**กรานต์** ลมร้อนสะบัดพัดทิวดอกจา*น* สำเริงสำ*ราญ*นะพ่อขวัญแม่งาม**งอน**

พ่อหนุ่มเจ้าเอยแม่สาวเจ้าเอยร่วมรำ**ฟ้อน** รดน้ำผู้เฒ่าขอคำอวย*พร* อย่ามัวแสน*งอน*เศร้าสะ*ท้อน*ชี**วา**

กรีดนิ้วร่ายรำแต่เช้ายันค่ำต่างเฮ**ฮา** สิ้นสงกรานต์เธอกับฉันหมาย*ว่า* วันนี้ปี*หน้า*อย่าลืมสัญญาที่ผูกพัน

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์คล้ายกาพย์ฉบังที่ใช้ภาษาไทย จำนวน 4 บท บทละ 3 วรรค วรรคแรกมี 10-11 พยางค์ วรรคต่อมามี 5-8 พยางค์ และวรรคสุดท้ายมี 9-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคต่อมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท (3.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบทถัดมา

ร่าย มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยและมีอยู่หลายชนิด หนึ่งในนั้นคือร่ายยาวซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ไม่กำหนดจำนวนพยางค์ที่แน่นอนในแต่ละวรรค และไม่กำหนดจำนวนวรรคที่แน่นอนในแต่ละบท เมื่อจบบทอาจมีการเติมคำสร้อยท้ายบทด้วยก็ได้ ในการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรคไม่กำหนดตำแหน่งการรับส่งสัมผัสที่คงที่เหมือนกับร่ายชนิดอื่นๆ ทำให้พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดไปได้ ยกเว้นพยางค์สุดท้ายของวรรค และที่สำคัญคือพยางค์ที่รับส่งสัมผัสระหว่างวรรคไม่จำเป็นต้องมีรูปวรรณยุกต์เดียวกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550) เห็นได้จากตัวอย่างของคำประพันธ์ต่อไปนี้ซึ่งมีการรับส่งสัมผัสกันด้วยพยางค์ที่มีเสียงสระและเสียงพยัญชนะสะกดเดียวกัน และรับส่งสัมผัสด้วยพยางค์ที่มีเสียงพยัญชนะต้นเดียวกัน

พฺรหฺม ดูกรมหาพราหมณ์พรหมบุตรบวชบรรพชาชาติทิชงคพิ**สัย** *เอส เสโล* แลถนัด**ใน**เบื้องหน้าโน่นก็เขาใหญ่ยอดเยี่ยมโพยมอย่างพยับ**เมฆ** มีพรรณเขียวขาวดำแดงดูดิ**เรก**ดั่งรายรัตนนพมณีแนมน่าใคร่ชม ... *สทฺทลา หริตา* พรรณหญ้าแพรกก็ขึ้นสะพรั่งเ**ขี**ยว ดั่งสร้อยคอ**ข**นมยุระยลระยับอ่อนลออยิ่งอย่างสำลี**ใย** ยอด**ไสว**ไม่ยาวสั้นสี่องคุลีมีเสมอกันไม่ก้ำ**เกิน** อันหนทางที่จะ**เดิน**นั้น

สะดวก**ดาย** **สบาย**บาทบทจรเจริญ**ใจ** ผง**ไผ่**ภัสมธุลีละอองอันละเอียดมิได้เป็นฝุ่นฟุ้งเฟื่อง**ฟื้น** ด้วยหญ้าแพรกปูปกไปเป็น**พื้น**ภูมิพนัส**สถาน** เทียรย่อมให้เกิดวิวัฒนา**การ**กำหนัด**ใน** กำหนดนามมิ่ง**ไม้**อันมี**ผล** มีอัมพพฤกษ์เป็น**ต้น**ดั่งสำแดง**มา** ในจุลวนวัณณ**นา**นั้นแล

ร่ายยาวพบในเพลงกันตรึมประยุกต์ทั้งเพลงที่แต่งด้วยภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและภาษาไทยเป็นหลัก เพลงหนึ่งอาจมีได้ตั้งแต่ 1-4 บท บทหนึ่งมีตั้งแต่ 3 วรรคขึ้นไป แต่ละวรรคมีจำนวนพยางค์ไม่แน่นอน อาจมีตั้งแต่ 4-14 พยางค์ต่อวรรค มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ใดพยางค์หนึ่งของวรรคถัดมาและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท แต่มีเพลงกันตรึมประยุกต์บางเพลงกำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอนคือกำหนดให้พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 นับจากท้ายบทส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 นับจากท้ายบทเพื่อสื่อนัยถึงการเตรียมจบบท (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่แต่งด้วยร่ายยาวภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยเป็นหลักตามลำดับ

ตัวอย่างที่ 19 เพลง “เบิกบายศรี” ในชุด *เลียเนียงเติว็บูฮ (ลานางไปบวช)* (พรพจน์, 2554) แต่งด้วยร่ายยาวภาษาเขมรถิ่นไทย 3 บท แต่ในที่นี้ยกมา 2 บทดังนี้

บานเริ้กเจียเวเลียตเร็ม**ตร็อว** อันจุ๎ญแม**อ็อว**โมรูมจอง**ได** ปเราะฮ**ซแร็ย**โมรูมเฮาปลึงเนี้ยก์ยึง**นา** แย็ย**ตา**ปรวมลู้กอาจารรุ้บการต็อมร็อว**แท** กุนตื๎เด๎าะฮเค๎น็**แม** ทมทไล**แทแท**สะอาด***ทลา***

เยิงเทอตามประเป**นี** โมรูมพิ**ที**จูยโม-***ทนา*** ทไล**ทลา**เยิงรูมชลอ๎งร้อ๎บบาย**ซแร็ย** เริ้ก**ไซ**ไงแนะฮเยิงโมรูม**คเนีย** บานเริ้กบานไง**เจีย** บอ๎งปโอนเรือ็ล**คเนีย**เฮาปลึงจอ๎งได ...

คำแปล

ได้ฤกษ์ดีเวลาถูกต้อง เชิญพ่อแม่มาร่วมผูกข้อมือ ชายหญิงมาร่วมสู่ขวัญนาคเราหนา ปู่ย่าตายายพร้อมท่านอาจารย์(ประกอบพิธี)เตรียมงานได้ถูกต้องแท้ ค่าน้ำนมของแม่ (ยิ่ง)ใหญ่ล้ำค่าแท้แท้งดงามผ่องใส

เราทำตามประเพณี มาร่วมพิธีช่วยอนุโมทนา ล้ำค่าผ่องใสเราร่วมฉลองรอบบายศรี ฤกษ์ชัยวันนี้เรามารวมกัน ได้ฤกษ์ได้วันดี พี่น้องทุกคนสู่ขวัญผูกข้อมือ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยร่ายยาวที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักจำนวน 2 บท บทหนึ่งมี 6 วรรค วรรคละ 5-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 2-4 ของวรรคถัดมาและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท แต่เพลงนี้ได้กำหนดกฎเกณฑ์ที่แน่นอนเพิ่มเติมคือพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 นับจากท้ายบท ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของ

วรรคที่ 2 นับจากท้ายบท เพื่อสื่อนัยถึงการเตรียมจบบท (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

ตัวอย่างที่ 20 เพลง “รักคนดำ” ในชุด *แม่หม้ายป้ายหลุด* (สาธิต บ้านนา และ หนึ่งฤทัย เสียงสวรรค์, 2554) แต่งด้วยร่ายยาว 4 บท บทละ 3-4 วรรค แต่ในที่นี้ยกมาเพียง 2 บทดังนี้

ฉันรักคนคเมาที่เขาชอบเรียกว่าตัว**ดำ** ไม่รู้ใคร**ทำ**แล้วเขาจะดำไปทำ**ไม** ดำอย่าง**ไม่**เกรงใจแล้วทำไมถึงต้อง**ดำ** มันเป็นบุญหรือ**กรรม**ทำให้รักคน***เคฺมา***

ฉันรักคนดำที่มีแต่ความจริง**ใจ** สีผิวเป็น**ไง**ถึงใครจะว่าช่าง***เขา*** มันเป็นเรื่องของ**เรา** ไม่ใช่เขาจะ**หน่อย** ความพอใจของ**ข้อย**ชอบหล็อยคนเคฺมา ...

คำแปล

ฉันรักคนดำที่เขาชอบเรียกว่าตัวดำ ไม่รู้ใครทำแล้วเขาจะดำไปทำไม ดำอย่างไม่เกรงใจแล้วทำไมถึงต้องดำ มันเป็นบุญหรือกรรมทำให้รักคนดำ

ฉันรักคนดำที่มีแต่ความจริงใจ สีผิวเป็นไงถึงใครจะว่าช่าง*เขา* มันเป็นเรื่องของเราไม่ใช่เขาสักหน่อย ความพอใจของฉันชอบลัก(ชอบ)คนดำ ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยร่ายยาวที่ใช้ภาษาไทยเป็นหลักจำนวน 2 บท บทหนึ่งมี 4 วรรค วรรคละ 9-11 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3-5 ของวรรคถัดมาและเป็นเช่นนี้ไปจนจบบท (2.) พยางค์สุดท้ายของบทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบทถัดมา

ข. รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปแบ่งเป็น 3 กลุ่มคือกลุ่มที่ประสมรูปแบบคำประพันธ์ 2, 3 และ 4 ชนิด ในข้อมูลกลุ่มนี้พบรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดมากที่สุดและพบมากที่สุดรองลงมาจากรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยว

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิด มีการประสมอย่างหลากหลาย จำแนกได้เป็น 4 หมวด ในที่นี้คัดมาเฉพาะข้อมูลที่พบในเพลงกันตรึมประยุกต์ตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไป

หมวดแรกเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมระหว่างบทพากย์กับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่น หากเรียงลำดับตามจำนวนที่พบมากที่สุดไปหาน้อยที่สุด ได้แก่ รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทพากย์กับกลอน บทพากย์กับกลอนสังขลิก บทพากย์กับกานต์ดั้น บทพากย์กับกลอนหัวเดียว และบทพากย์กับร่ายยาวตามลำดับ ในที่นี้จะยกตัวอย่างกลุ่มที่พบมากที่สุดเพียง 2 อันดับแรก

ตัวอย่างที่ 21 เพลง “เขมรอกหัก” ในชุด *บินเดี่ยว* (สังวร พรสวรรค์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2544-2545 เพลงนี้มีการประสมระหว่างบทพากย์ 2 บทสลับกับกลอนอีก 2 บท ในที่นี้ขอยกเนื้อหามาเพียงครึ่งแรกของเพลงดังนี้

<u>บทพากย์</u>

เกิดโมเจี๊ยดนิฮซเนาะ*ฮคลูน* เจี๊ยดปี*มุน*บอุงเทอบ็อนมัน**พอ**
รือมันเมนกูปรีญเวียฮซนาบอุงมัน**พอ** มันด็อลเนียง*ลออ*เนียง**ซแร็ย**

<u>กลอน</u>

เพื่อเธอพี่ยอมเจ็บ*ช้ำ* ที่เธอ*ทำ*ให้เจ็บช้ำ**ใจ**
วอนเจ้าหวนคืนมาประสานรักกัน**ใหม่** สิ่งเลว*ร้าย*จงได้ลืมเลือน ...

คำแปล

<u>บทพากย์</u>

เกิดมาชาตินี้(ให้)สงสารตนเอง ชาติก่อนพี่ทำบุญไม่พอ
หรือไม่ใช่เนื้อคู่วาสนาพี่ไม่พอ (วาสนา)ไม่ถึงคนงามน้องนาง

<u>กลอน</u>

เพื่อเธอพี่ยอมเจ็บช้ำ ที่เธอทำให้เจ็บช้ำใจ
วอนเจ้าหวนคืนมาประสานรักกันใหม่ สิ่งเลวร้ายจงได้ลืมเลือน ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยบทพากย์ 1 บทสลับกับกลอนอีก 1 บท ส่วนที่แต่งเป็นบทพากย์มีบทละ 4 วรรค วรรคละ 6-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ด้วยคำๆ เดียวกัน (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท (4.) มีการส่งสัมผัสระหว่างบทระหว่างพยางค์สุดท้ายของบทพากย์กับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ของบาทแรกของกลอนที่แต่งต่อมา ส่วนที่แต่งเป็นกลอนมีบทละ 4 วรรค วรรคละ 6-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 3 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (3.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 3 ของวรรคสุดท้ายของบท

ตัวอย่างที่ 22 เพลง “บูฮปม็องบาย (บวชเปลืองข้าวสุก)” ในชุด *โซ็มมนอง (ขอสักครั้ง)* (ชวนชัย กันตรีมร็อค, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในทศวรรษ 2540 เพลงนี้แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 1 บทจำนวน 6 บาทและต่อด้วยบทพากย์ 4 บท ในที่นี้ขอคัดมาเพียงบางส่วนดังนี้

<u>กลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย</u>

ทาซไมซ็อบไงซดั้บโกนเนอตา*แย็ย* ซดั้บซำเลญชวน*ไซ*โกนน็องซำแด็ยวาออย**ซดั้บ**

อันแย็ยรึงโกนบูฮเมียนจเรินยาง-จเริน**ฉบับ** แมอ็อวปบ๊าก์ยาง*ซลั้บ*ซูจัดกาวาจัด**เงีย**
ม็อดบลากอคแว็ยแมมันกียตรา**เนีย** ม็อดจรู๊ก์เมือ็น*เตีย*แมเวยม็อดกูม็อดกระ**แบ็ย**
จนำพลือจนำซแรม็อดปเตีย็ฮม็อด**แด็ย** ทาม็อดบลากอ*คแว็ย*ออยแตโกนนอบาน**บูฮ**
โกนคลัฮปรั๊บแมทาแมจ็องออยขคม้าด**บูฮ** โกนคลัฮรัว*ตูฮ*จ็องบานกันตรึมบองดา**กี**
ต็องจัดทมทมรัวมอลำรัวดน**ตรี** ยัวลิเกชา*ตรี*แมเวยยัวนังโมชายพอง

<u>บทพากย์</u>

บูฮรู้จเซอะโมเวียมันกียจูย*กา* เดิรเพอะแต*ซรว*เจื๊อ็บยาบายา**อี**
เพอะซเวิง์โมเฮียรัวรึงแว็ย**กี** ทมิ้จพเน้จโม*มีร*ทาแมจีมันแดลซดั้บ ...

คำแปล

<u>กลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย</u>

โอ้สมัยทุกวันนี้ฟังลูกหนาปู่ย่าตายาย ฟังเสียงชวนชัยลูกจะพูดชะให้ฟัง
พูดเรื่องลูกบวชมีหลายอย่างหลายแบบ แม่พ่อลำบากเกือบตายสู้จัดการชะจัดงาน
หมดเท่าไรก็ช่างแม้ไม่เคยว่า หมดหมูไก่เป็ดแม่เหวยหมดวัวหมดควาย
จำนองที่จำนองนาหมดบ้านหมดที่ดิน โอ้หมดเท่าไรก็ช่างให้แต่ลูกหนอได้บวช
ลูกบางคนบอกแม่ว่า(ถ้า)แม่อยากให้ผมบวช ลูกบางคนหาเรื่องอยากจ้างกันตรึมพี่ดาร์กี้
ต้องจัดใหญ่โตจ้างหมอลำจ้างวงดนตรี จ้างลิเก(คณะ)ชาตรีแม่เหวยจ้างหนังมาฉายด้วย

<u>บทพากย์</u>

บวชเสร็จสึกมามันไม่เคยช่วยงาน เที่ยวดื่มแต่สุราติดยาบ้ายาอี
ดื่มเมามาแล้วหาเรื่องตีคนอื่น หลับตา(ทำ)ตาปรือโอ้แม่ด่าไม่เคยฟัง ...

ตัวอย่างข้างต้นแต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 1 บทและต่อด้วยบทพากย์อีก 1 บท ส่วนที่แต่งด้วยกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทยมี 6 บาท บาทละ 2 วรรค วรรคละ 8-12 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคหน้าส่งสัมผัสไปยังพยางค์ที่ 4-5 ของวรรคหลัง (2.) พยางค์สุดท้ายของบาทหน้าส่งสัมผัสมายังพยางค์สุดท้ายของวรรคแรกของบาทถัดมาเป็นเช่นนี้ไปตลอดจนจบบท ส่วนที่แต่งด้วยบทพากย์มีบทละ 4 วรรค วรรคละ 8-10 พยางค์ มีการรับส่งสัมผัสดังนี้ (1.) พยางค์สุดท้ายของวรรคแรกส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคถัดมา (2.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ส่งสัมผัสไปยังพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 (4.) พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 ส่งสัมผัสมายังพยางค์ที่ 4 ของวรรคสุดท้ายของบท

ส่วนรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทพากย์กับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นมีดังนี้ บทพากย์ประสมกับกานต์ดั้นดูตัวอย่างได้ในเพลง “สาวบุรีรัมย์” ในชุด *สาธิตติดทหาร* (สาธิต บ้านนา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2548-2550 เพลงนี้แต่งด้วยบทพากย์ 2 บทกับกานต์ดั้นภาษาเขมรถิ่นไทยอีก 3 บาท บทพากย์ประสมกับกลอนหัวเดียว

ดูตัวอย่างได้ในเพลง “ลู้ก์พไย (ท่านผู้ใหญ่บ้าน)” ในชุด *1 ฮ็อลกมูย (คลั่งหลาน(สาว))* (หงา ลายเถาว์, 2548) ซึ่งแต่งด้วยบทพากย์ 8 บทและกลอนหัวเดียวภาษาไทยสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวน 2 บทซึ่งมีบทละ 6 บาท บทพากย์ประสมกับร่ายดูตัวอย่างได้ในเพลง “ซับโมแซน (รีบมาแต่ง)” ในชุด *เวียเทออัญ (มันทำข้า)* (รวมศิลปิน (หนึ่งฤทัย เสียงสวรรค์), 2552) ซึ่งแต่งด้วยบทพากย์ 2 บทกับร่ายยาวภาษาเขมรถิ่นไทย 2 บทซึ่งมีบทละ 4 วรรค

หมวดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมระหว่างกลอนกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่น ได้แก่ กลอนกับกลอนสังขลิก กลอนกับกลอนหัวเดียว และกลอนกับกานต์ดั้น แต่รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดเหล่านี้มีปริมาณน้อยมากเมื่อเทียบกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดข้างต้น ตัวอย่างของกลอนประสมกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นมีดังนี้ กลอนประสมกับกลอนสังขลิกดูตัวอย่างได้ในเพลง “หน้าผากใหญ่ใจกว้าง” ในชุด *รำวงกันตรึมย้อนยุคทั้งมันทั้งม่วน* (รวมศิลปิน (เตี้ย สตาร์ร็อค, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2545 เพลงนี้ใช้ภาษาลาวอีสานสลับภาษาไทยแต่งเป็นกลอน 2 บทและกลอนสังขลิกอีก 4 บาท กลอนประสมกับกลอนหัวเดียวดูตัวอย่างได้ในเพลง “ไอ้บ้า” ในชุด *กันตรึมรวมฮิต 2011* (รวมศิลปิน (เงาะ งอกงาม), 2554) ซึ่งแต่งเป็นกลอน 1 บทและกลอนหัวเดียว 12 บาท โดยใช้ภาษาไทยเป็นหลัก กลอนประสมกับกานต์ดั้นดูตัวอย่างได้ในเพลง “ไม่สวยก็ขึ้นได้” ในชุด *ทหารทแม็ยอาลัยกระมม (ทหารใหม่อาลัยสาวคนรัก)* (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งแต่งเป็นกลอน 1 บทและกานต์ดั้น 3 บทซึ่งมีบทละ 3 บาท โดยใช้ภาษาไทยตลอดทั้งเพลงในการแต่ง

หมวดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมกับกลอนหัวเดียวในเพลงกันตรึมประยุกต์พบการประสมระหว่างกลอนหัวเดียวกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นหลายชนิด แต่ที่มีการประสมตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไปคือการประสมระหว่างกลอนหัวเดียวกับกานต์ดั้น ดูตัวอย่างในเพลง “ปป็วนตามจุ (เมียตามด่า)” ในชุด *รวมฮิตกันตรึมมัน 2009* (รวมศิลปิน (ดาร์ก้า กันตรึมร็อค), 2552) ซึ่งแต่งเป็นกลอนหัวเดียว 2 บาทสลับกับกานต์ดั้น 3 บทซึ่งมีบทละ 3 และ 5 บาท โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยในการแต่ง

หมวดรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดที่ประสมกับกลอนสังขลิก ในเพลงกันตรึมประยุกต์พบการประสมระหว่างกลอนสังขลิกกับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดอื่นหลายชนิด แต่ที่มีการประสมตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไปคือการประสมระหว่างกลอนสังขลิกกับกานต์ดั้น ดูตัวอย่างในเพลง “งานบวช” ในชุด *โทรศัพท์รุ่นตอด* (วงบิ๊กกะดาม, 2552) ซึ่งแต่งเป็นกลอนสังขลิก 4 บาทประสมกับกานต์ดั้น 3 บทซึ่งมีบทละ 3 บาท โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแต่ง

รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 3-4 ชนิด เป็นข้อมูลที่มีความหลากหลายมาก แต่พบน้อยที่สุด แทบไม่มีรูปแบบการประสมใดเลยที่พบในเพลงกันตรึมประยุกต์ตั้งแต่ 5 เพลงขึ้นไป ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมหลายชนิด เช่น เพลง “โรคฉี่หนู”

ในชุด *กนีวทม (เคียวใหญ่)* (ส่องแสง รุ่งเรืองชัย, 2546) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ 3 ชนิดคือบทพากย์ 3 บท กลอน 1 บท และกลอนสังขลิกภาษาเขมรถิ่นไทย 4 บาท เพลง “บ็อนการเว้อ็ด (บุญงานวัด)” ในชุด *พรชัยมาแล้ว* (คณะพรชัย, 2550) แต่งด้วยรูปแบบคำประพันธ์ 4 ชนิดคือบทพากย์สี่ 4 บท บทพากย์ 7 บท กลอนสังขลิก 2 บทซึ่งมีบทละ 3 บาท และกาน์ต์ดั้น 3 บาท โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในแต่ง

ในการขับร้องเพลงกันตรึมประยุกต์มักไม่พบการใช้คำสร้อยดังเช่นในเพลงกันตรึมโบราณ ส่วนที่ควรจะเป็นคำสร้อยถูกแทนที่ด้วยถ้อยคำที่มีความหมาย กรณีนี้อธิบายได้ว่าเป็นเพราะเพลงกันตรึมประยุกต์ได้รับอิทธิพลของเพลงไทยสากล โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533) อธิบายเกี่ยวกับลักษณะสำคัญประการหนึ่งของเพลงลูกทุ่งไว้ว่า การดัดแปลงทำนองเพลงไทยเดิมมาเป็นทำนองลูกทุ่งนั้นทำโดยการตัดคำเอื้อนและเติมคำร้องลงไปแทนที่ เมื่อเพลงลูกทุ่งส่งอิทธิพลแก่เพลงกันตรึมประยุกต์ จึงทำให้เพลงกันตรึมประยุกต์ไม่มีการเอื้อนและเป็นเหตุให้ไม่มีคำสร้อยในเพลง

ค. การแทรกร้อยแก้วในเพลงกันตรึมประยุกต์

เพลงกันตรึมประยุกต์มีการแทรกร้อยแก้วในเนื้อเพลงทั้งแบบที่มีสัมผัสบางช่วงบางตอนและแบบไร้สัมผัส ร้อยแก้วที่มีสัมผัสบางช่วงบางตอนพบมากในเพลงกันตรึมประยุกต์กลุ่มเพลงประกอบพิธีซึ่งเกิดจากการประสมเนื้อหาเก่าที่สืบทอดมาแต่โบราณกับเนื้อหาใหม่ที่แต่งขึ้นในภายหลังหรือรับมาจากวัฒนธรรมอื่นดังปรากฏในตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 23 เพลง “รับตตูลเจ้าบ่าว (ต้อนรับเจ้าบ่าว)” ในชุด *เฮาปฺลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)* (คณะร่มเย็น-ประยูรญาติน้อย, 2550) มีการนำเสนอร้อยแก้วที่แต่งเป็นภาษาไทยซึ่งมีการรับส่งสัมผัสในบางช่วงบางตอนดังเห็นได้จากการเน้นด้วยรูปอักษรหนาต่อไปนี้

อุกาสะข้าพเจ้าขอน้อมเศียรเกล้าลงถวายด้วยกาย วจี มโนกรรม เคารพคุณพระศรีรัตนตรัยทั้งหลายอันประ**เสริฐ** อนึ่งข้าพเจ้าขอนบพระคุณท่านผู้ประกอบ**เกิด**ด้วยคุณบิดาและมาร**ดา** อนึ่งข้าพเจ้าขอนบพระคุณท่านผู้สั่งสอนคือครูอุปัช**ฌาย์**และอา**จารย์** อนึ่งข้าพเจ้าขอถวายนมัส**การ**แด่เทพพรหมินทร์อินศวรและเทพเจ้าทั้ง**หลาย** ... (มีเสียงแทรกเข้ามา)... ขอให้นิร**ภัย**ทุกประการจงแคล้วคลาด จงมีความสุขความเจริญแด่เจ้าบ่าวเจ้าสาวและเจ้าภาพในวันนี้ สาธุ สาธุ สาธุ

ส่วนกลุ่มร้อยแก้วไร้สัมผัสมักพบในกลุ่มเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ผลิตเพื่อความบันเทิง ร้อยแก้วกลุ่มนี้พบทั้งส่วนที่แทรกไว้ตอนต้น ตอนกลาง และตอนท้ายของเพลงเพื่อวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน โดยเฉพาะเพื่อเพิ่มความเข้าใจเนื้อเรื่องในเพลงหรือเพื่อสร้างความสนุกสนานหรือตลกขบขัน

ตัวอย่างที่ 24 เพลง “ซลอฺอังกัญ (แกงขี้เหล็ก)” ในชุด *ฮัลโล่โนเยส* (เงาะงอกงาม, เพลินจิต, บุญมี และดาก้า, 2553) มีการแทรกร้อยแก้วเป็นระยะๆ ในรูปแบบคำประพันธ์

(ช-เสียงโกรธ) เจาะฮมฺวันเพ็ญแม็จ้ปรั๊บแอญมันจำ จ็อฺงหลูดคญำแว็ยสอกแว็ย้แกญ

(ญ-พูด) *ยาฮ! เซิม็หนอ ทเนรจัฮมันเตือ็นน็อฺงบานกั๊ด เซิม็หนอ ตาแววเนิว็น็อฺงไดเน้อ*

(ช-เสียงอ่อน) อาแหมะวันเพ็ญแม็จ้ปรับเกื๊อ็ดมันจำ จ็อฺงหลูดคญำแว็ยสอกแว็ย้แกญ

ปเตีย็ฮกีฺมันเนิว็ช้อฺบเนิว็ปเตีย็ฮแอญ รึฺงปเตีย็ฮรึฺงซแมงแอญมันกียชนเจิ๊ด็

ปแด็ยจีฺทาละมันกียตาม อัญออยเติว็อีฺแล็จเวียปราฮเติว็อีฺเกิ๊ด

อันแย็ยเติว็เฮียกอเลิ้งเจิ๊ด็แตกะกเริ๊ด บาดเจิงฮอฺงแอญเนิว็กนาลมุอัญ

(ญ-พูด) *เออฺเบอฺอันแย็ยยางแจ็ฮพอตาซดั้บบานแห็ย เบอฺอันแย็ยยางมัญตเรียมรัวพล็อวร็วดออย เคิญเด๊อ อัญนัฮอาเด๊ญนัฮ กบาลอาแอญนะปมานซบโมเฮีฺย*

เทอซีเทอเจ๊าะโบ๊ะราแด๊ลราแดล ยังยัวเจิงเทอซลอฺแตอังกัญ

เทอซีมินซน็อฺมมินแดลกียจงัญ จ๊ะออยอัญจฺร็อฺมเจียีงตุออย-จแก

(ญ-พูด) *เออฺเทอโอ็ยออยซี ก็ซีเติว็กเด็ย๊ ยืงนะมันเมนแมเกื๊อ็ดเตเน้อ นิฮแห็ยปเรียะฮป็วนซเกื๊อ็ลนัฮ* ...

คำแปล

(ช-เสียงโกรธ) เอ้าอีวันเพ็ญทำไมบอกเอ็ง(ถึง)ไม่จำ อยากกระโดดขยำตีศอกตีศอก

(ญ-พูด) *ไฮ้! ซ่าแท้หนอ ฝีเย็บเก่ายังไม่ทันจะได้ตัด ซ่าแท้หนอ อีโต้อยู่กับมือ(ฉัน)นะ*

(ช-เสียงอ่อน) คุณแม่วันเพ็ญทำไมบอกคุณ(ถึง)ไม่จำ อยากกระโดดขยำตีศอกตีศอก

เรือนคนอื่นไม่ไปชอบอยู่แต่เรือนตัวเอง เรื่องงานบ้านงานเรือนของตัวเองไม่เคยสนใจ

ผัวว่ากล่าวสั่งสอนก็ไม่เคยทำตาม ข้าให้ไปทิศตะวันตกมันดันไปทิศตะวันออก

พูดไปแล้วก็อารมณ์ขึ้นกรอดกรอด ฝ่าเท้า(ของ)มึงอยู่กลางหน้ากู

(ญ-พูด) *เออถ้าพูดแบบนี้พอแต่ฟังได้หน่อย ถ้าพูดแบบเมื่อกี้ให้เตรียมหาทางวิ่ง(หนี)ให้เห็นนะข้าน่ะเอ็งรู้ไหม หัวของเอ็งน่ะ(โดนมา)กี่ศพแล้ว*

ทำกับคงกับข้าวก็ตำแบบเดิมเดิม เหมือนเอาเท้าทำทำแต่แกงขี้เหล็ก

ทำกับข้าวไม่ได้เรื่องไม่เคยอร่อย เทให้ข้าแดกดีกว่าไว้ให้หมา(กิน)

(ญ-พูด) *เออทำอะไรให้กินก็กินไปจะเป็นไร เรานะไม่ใช่แม่ท่านหรอกนะนี่แหละเขาเรียกพระภรรยารู้จักไหม ...*

ร้อยแก้วในเพลงนี้มีส่วนสำคัญต่อการสร้างความตลกขบขันให้เกิดขึ้นจากการฟังเพลง เพราะข้อความที่เป็นร้อยแก้วเป็นเสียงของภรรยาผู้ที่กล้าลงไม้ลงมือกับสามี ทำให้สามีซึ่งถ่ายทอดคำพูดผ่านบทร้อยกรองต้องหยุดปากดี เกิดอาการกล้าๆ กลัวๆ ถึงกับพลิกลิ้นพูดให้ตรงข้ามกับความรู้สึกที่แท้จริงของตนเองซึ่งเป็นพฤติกรรมที่ผิดไปจากความคาดหมายของสังคมซึ่งคาดหวังให้ภรรยาเกรงกลัวสามี ทำให้เพลงนี้ช่วยสร้างความตลกขบขันให้เกิดแก่ผู้เสพ

กล่าวโดยสรุป รูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์แบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวซึ่งมีหลายชนิด หากเรียงลำดับจากชนิดที่พบมากที่สุดจากมากไปหาน้อย ได้แก่ บทพากย์ กลอน กลอนสังขลิก กลอนหัวเดียว กานต์ดั้น รูปแบบคำประพันธ์ที่คล้ายกาพย์ฉบัง และร่าย ในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวเหล่านี้ บทพากย์ถือเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่พบมากที่สุดและพบมากที่สุดในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ทุกกลุ่มที่ใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ กลุ่มต่อมาคือรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมตั้งแต่ 2 ชนิดขึ้นไปซึ่งมีการประสมระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ตั้งแต่ 2-4 ชนิด ในบรรดารูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมเหล่านี้ มีความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดมากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ ในการประสมรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสม 2 ชนิดพบว่ามีการประสมระหว่างบทพากย์กับรูปแบบคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ของไทย และมีการประสมระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ชนิดต่างๆ ของไทยด้วยกันเอง หากพิจารณาในภาพรวม โดยมองบทพากย์เป็น “กลอนเขมร” หรือรูปแบบคำประพันธ์ที่มีโครงสร้างแบบกลอนของไทย แต่ใช้แต่งภาษาเขมร อาจไม่ผิดนักหากจะกล่าวว่า เพลงกันตรึมประยุกต์เป็นเพลงที่นิยมแต่งโดยใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยมากที่สุดซึ่งเป็นผลมาจากการรับอิทธิพลของเพลงลูกทุ่งของไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โดยสรุปแล้ว เมื่อพิจารณาเพลงกันตรึมในด้านรูปแบบจะพบว่า เพลงประเภทนี้มีพัฒนาการจากเดิมที่นิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรมากที่สุดคือบทกากคติและบทพากย์สี่ นิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทกากคติกับบทพากย์สี่มากกว่ารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยว และนิยมใช้คำสร้อยในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณทุกเพลง ได้เปลี่ยนความนิยมมานิยมรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่หลายชนิดที่รับมาจากไทย โดยเฉพาะบทพากย์ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนของไทย รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้แทบไม่ได้รับความนิยมเลยในการใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ แต่กลับมาได้รับความนิยมสูงสุดในการใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนความนิยมจากรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมมาเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวดังพบว่ามีการใช้บทพากย์มากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ และที่สำคัญคือพบการใช้คำสร้อยน้อยมากในเพลงกันตรึมประยุกต์

3.3.2 เนื้อหาของเพลงกันตรึม

หัวข้อนี้เป็นการวิเคราะห์เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์เพื่อแสดงให้เห็นจุดเด่นและประเด็นร่วมในด้านเนื้อหาของเพลงกันตรึมแต่ละประเภท ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.3.2.1 เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่มีบทบาทสำคัญ 2 ประการคือการเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมและเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง บทบาทแรกถือเป็นบทบาทหลักของเพลงประเภทนี้มักพบในอัลบั้มเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ ได้แก่ พิธีไหว้ครู พิธีเข้าทรง พิธีบวชนาคและพิธีแต่งงาน ส่วนบทบาทต่อมาถือเป็นบทบาทรองซึ่งมักพบในกลุ่มเพลงเบ็ดเตล็ด ลำดับต่อไปเป็นการวิเคราะห์เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณแต่ละกลุ่ม

ก. เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

เพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรมแบ่งเป็น 4 กลุ่มย่อยคือเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการไหว้ครู การเข้าทรง การบวชนาค และการแต่งงาน

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครู</u> เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นักร้องและนักดนตรีเคารพ อาทิ พระอินทร์ เจ้าผู้เป็นใหญ่ พระสงฆ์และครูผู้ประสาทวิชาและอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้ลงมาปกปักรักษานักร้องและนักดนตรีขณะทำการแสดง ดังพบในตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 25 เพลง “ซวายจุมเวื้อ็ด (มะม่วงรอบวัด)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* ของคณะก้องสุรินทร์ (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2545 ดังมีเนื้อความว่า

อาฮังกุนกรู	คโญ๊มเลิ้กไดเตียงกู	ปรานอ๊มทเวิ้ดทวาย
กุนปเรี๊ยะซ็อ๋งอ็อ๋งเอ็น	นิเร็นบี๊ดชงาย	คโญ๊มโซ็มทเวิ้ดทวาย
	ออยเรียะซาคลูนพอ๋ง	

คำแปล

อรหังคุณครู	ขยมยกมือทั้งคู่	ประนมถวัดถวาย
คุณพระสงฆ์องค์อินทร์	นเรนทร์ใกล้ไกล	ขยมขอถวัดถวาย
	ให้รักษาตัว(ขยม)ด้วย	

นอกจากเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการไหว้ครูโดยตรงแล้ว เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครูยังมีเนื้อหาอื่นๆ เช่น การกล่าวถึงความรักในแง่มุมต่างๆ ซึ่งไม่ได้เกี่ยวข้องกับการ

ไหว้ครูโดยตรง แต่เมื่อนำมาขับร้องร่วมกับทำนองเพลงไหว้ครูแล้วกลับมีบทบาททำให้สิ่งสักดิ์สิทธิ์พึงพอใจซึ่งถือว่าเป็นการบูชาหรือไหว้ครูรูปแบบหนึ่ง

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีเข้าทรง</u> มีเนื้อหาสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเข้าทรง เช่น การเตือนผู้ฟังว่าขณะนี้ถึงเดือนมาฆะแล้วให้รีบจัดพิธีเข้าทรงประจำปีเพื่อแก้บนในเรื่องที่ขอสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้หายจากอาการเจ็บป่วย หรือการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยการเร่งให้ท่านรีบลงมาประทับทรง รวมทั้งการบรรยายถึงร่างทรงในพิธี เนื้อหาเหล่านี้พบในชุด *รำแม่มด* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเข้าทรง

ตัวอย่างที่ 26 เพลงที่ 2 ในชุด *6 อมตะกันตรึม* (ยอดรัก โคกนาสาม, 2540) ซึ่งกล่าวถึงการวิจารณ์ร่างทรงต่างวัยเพื่อเตือนสติไม่ให้ร่างทรงอาวุโสขู่เข็ญเอาแต่สุรามาดื่ม ดังนี้

มม็วดมนีฮจัฮ คลังนัฮคางคม้อจ
ลี๎ญเติว็มันประย้อจ รว็วลแตเพอะซรา
ลี๎ญเติว็มันประย้อจ กังเฮ็ญยัวเพอะซรา
มม็วดกราโม็ม ลี๎ญเติว็มันเป๎น็นา
มม็วดมันกียเพอะซรา อาระเทอโอ็ยลออุบและฮ

คำแปล

ร่างทรงสูงอายุ เก่งนักเรื่องผี
เข้าทรงไป(ก็)ไร้ประโยชน์ วุ่นแต่ดื่มสุรา
เข้าทรงไป(ก็)ไร้ประโยชน์ กรรโชกเอาแต่สุรา
ร่างทรงวัยสาว เข้าทรงไปไม่เท่าไร
ร่างทรง(สาว)ไม่เคยดื่มสุรา (ผี)อารักษ์ทำกระไรงามเพียงนี้

นอกจากเนื้อหาดังกล่าวแล้ว เพลงกลุ่มนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ อีกหลายประเด็น เช่น วิถีชีวิตในแง่มุมต่างๆ หรือเรื่องสองแง่สองง่าม เนื้อหาที่ไม่เกี่ยวข้องเหล่านี้เมื่อนำไปขับร้องร่วมกับทำนองเพลงที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์แต่ละตนชื่นชอบก็อาจสร้างความพึงพอให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นได้ และมีผลต่อการจัดพิธีเข้าทรงหรือการรักษาโรคให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีบวชนาค</u> มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการบวชนาคดังนี้ ประการแรก เป็นการชี้แจงวัตถุประสงค์ของการบวชคือบวชเพื่อทดแทนพระคุณของพ่อแม่ ปฏิบัติตามธรรมเนียมโบราณ และรักษาพันธกิจของเพศชายในฐานะผู้สืบทอดพุทธศาสนา ดังพบในชุด

กันตรึมบวชนาค (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 ประการต่อมา เป็นการบรรยายรายละเอียดเกี่ยวกับการจัดงานบวชทั้งในด้านเวลาประกอบพิธีและขั้นตอนสำคัญในพิธี เช่น การบรรยายว่างานบวชจัดขึ้นราวเวลา 15 นาฬิกาหรือในตอนเย็น งานบวชนี้มีการแห่นาคช้าง ก่อนเริ่มขั้นตอนสำคัญในพิธีคือการเซ่นผีบรรพบุรุษและผีป่า การบูชาเทวดาเพื่อขับไล่มารออกจากพิธี การสู่ขวัญนาคโดยอาจารย์ประกอบพิธี การสู่ขวัญนาคซ้ำอีกครั้งหนึ่งโดยวงกันตรึมโบราณเพื่อความสมบูรณ์ของพิธี ในขั้นตอนนี้มีการสอนนาคให้ระลึกถึงบุญคุณของพ่อแม่ โดยเฉพาะบุญคุณของแม่ สอนการประพฤติตนขณะบวช และเตือนให้ระลึกถึงพันธกิจในการสืบทอดพระพุทธศาสนาอีกครั้งหนึ่ง และจบด้วยขั้นตอนการเสี่ยงน้ำทำนายโชคชะตาของนาคขณะบวช ขั้นตอนต่างๆ เหล่านี้พบในชุด *กันตรึมบวชนาค* (เรื่องเดียวกัน) และชุด *3 บวชนาค* (คณะร่มเย็น, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2544-2545 ต่อไปนี้เป็นเนื้อหาสำคัญในเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีบวชนาค

ตัวอย่างที่ 27 เพลงที่ 1 ในชุด *กันตรึมบวชนาค* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 มีเนื้อหาบางตอนดังนี้

... โกนอ็อวด็อฺลกน็อฺดโจลปเรี๊ยะพนูฮ รู้จบูฮเกิฺดเนียะซ็อฺงซอฺงกุนแมอ็อว
อาปองกี๊ดด็อฺลกุนกุนแมอ็อว โกนเทอตร็อวตามชบั๊บจัฮโบราน ...

คำแปล

... ลูกพ่อถึงกำหนดเข้าพระผนวช แล้วบวชเป็นพระสงฆ์แทนคุณพ่อแม่
ไอ้หนูคิดถึงบุญคุณคุณ(ของ)พ่อแม่ ลูกทำถูกต้องตามฉบับเก่า(แต่)โบราณ ...

นอกจากเนื้อหาข้างต้นแล้ว เพลงกลุ่มนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ เช่น การกล่าวถึงนาคลาญาติพี่น้องและหญิงคนรักออกบวชพร้อมกับขอให้เธอรักษาคำมั่นสัญญา ทำจังหันไปถวายที่วัดและรอจนกว่าจะสึกจะได้ไปสู่ขอและแต่งงานกัน ดังพบในชุด *กันตรึมบวชนาค* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.]) เนื้อหาเช่นนี้มีเจตนาเพื่อทำให้นาคซึ่งอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านสามารถก้าวไปสู่การเป็นนักบวชได้โดยปราศจากความกังวลและสามารถปฏิบัติกิจในฐานะผู้สืบทอดพุทธศาสนาได้เต็มกำลังความสามารถ

<u>เพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีแต่งงาน</u> เป็นเพลงที่สำคัญมากในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เห็นได้จากจำนวนอัลบั้มเพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีนี้ซึ่งผลิตมาเป็นจำนวนมากและการบรรยายขั้นตอนต่างๆ อย่างละเอียด ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 7 ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเนื้อเพลงประกอบพิธีแต่งงานชุดต่างๆ

ชื่ออัลบั้ม[32]/ ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเพลงกันตรึมโบราณ	**ก, ข**	**ค**	**ง**	**จ**	**ฉ**	**ช**	**ซ**
1. มหา (ตัวแทนฝ่ายเจ้าบ่าว) กล่าวสู่ขอเจ้าสาวจากตุลาการ (ตัวแทนฝ่ายเจ้าสาว)	-	-	-	-	-	-	✓1
2. (เพลง) กล่าวถึงการตกลงเรื่องสินสอดและฤกษ์	-	-	-	-	-	-	✓2

[32] อัลบั้มแต่ละชุดในกลุ่มนี้แทนด้วยพยัญชนะต่างๆ ดังนี้ (ก.) ชุด *แซนจอฺงได (เซ่นผูกข้อมือ)* (เสมียนชัย และแก้วเพชร, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539, (ข.) ชุด *3 กันตรึมมงคลสมรส* (ยอดรัก โคกนาสาม, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547, (ค.) ชุด *แต่งงาน* (คณะพรชัย, ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2547, (ง.) ชุด *อมตะกันตรึมประเพณีแต่งงาน* (อ้อยใจ และ เฉลิมชัย, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2547, (จ.) ชุด *ประกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549), (ฉ.) ชุด *กันตรึมแซนการ์ (กันตรึมแต่งงาน) กล่อมหอแต่งงาน* (ตาโบ บ้านดงมัน, 2543), (ช.) ชุด *กันตรึมประเพณีบวชนาค-แต่งงาน* (สมานชัย เสียงระทม และ พิมพา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2540-2544, และ (ซ.) ชุด *เฮาปลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)* (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ, 2549) ส่วนเครื่องหมาย ✓ใช้แสดงขั้นตอนที่พบในเพลงแต่ละชุดและตัวเลขที่ห้อยใต้เครื่องหมายนี้แสดงลำดับของขั้นตอนในพิธี

ชื่ออัลบั้ม[32]/ ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเพลงกันตรึมโบราณ	**ก, ข**	**ค**	**ง**	**จ**	**ฉ**	**ช**	**ซ**
แต่งงาน							
3. (เพลง) สอนหญิง	-	-	-	-	✓1	-	-
4. (เพลง) กล่าวถึงขบวนเจ้าบ่าวพร้อมขันหมากแห่มาถึงเรือนเจ้าสาวแล้ว	-	-	-	-	✓2	✓1	✓3
5. (เพลง) ร้องขอเบิกทางเข้าเรือนเจ้าสาว			✓1	-	-	-	-
6. (เพลง) สอนเจ้าสาว	-	✓1	-	-	-	-	-
7. (เพลง) กล่าวเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษและผีปู่ตาประจำหมู่บ้าน	-	-	-	-	✓3	-	✓4
8. (เพลง) เรียกเจ้าสาวลงมาต้อนรับเจ้าบ่าวหรือลงมาปูเสื่อต้อนรับญาติมิตรของเจ้าบ่าว	-	✓2	✓2	✓1	✓4	✓2	✓5
9. (เพลง) เรียกเจ้าสาวลงมาให้เจ้าบ่าวอบผม	-	-	-	-	-	✓3	-
10. (เพลง) กล่าวถึงเจ้าสาวไหว้เจ้าบ่าวพร้อมกับยื่นหมากพลู บุหรี่ และสุราให้ด้วยความเคารพ	-	-	-	✓2	✓5	✓4	-
11. (เพลง) สอนเจ้าสาวเป็นหลัก	-	-		✓3	-	-	-
12. (เพลง) กล่าวถึงการตรวจนับสินสอดทองหมั้น	-	-	-	-	✓6	-	✓6
13. (เพลง) กล่าวถึงบ่าวสาวเข้าโรงพิธีและกราบพร้อมกัน	-	-	-	-	✓7	-	✓7
14. เจ้าสาวเกี่ยวก้อยหรือจูงมือเจ้าบ่าวเข้าโรงพิธีทั้งคู่ยื่นเท้าเหยียบบนหินและรับการล้างเท้าก่อนเข้าโรงพิธี	-	-	-	-	-	✓5	✓8
15. มหานำเซ่นผีบรรพบุรุษและผีปู่ตาประจำหมู่บ้าน	-	-	✓3	-	-	✓7	-
16. มหาทำพิธีสู่ขวัญเพื่อกำจัดมาร เชิญขวัญกลับสู่ตัวบ่าวสาว รวมทั้งอาจประกอบพิธีเหล่านี้คือการเชิญผีบรรพบุรุษมาอวยพร การอาราธนาคุณพระรัตนตรัยมากำจัดมารในพิธี และการอบรมบ่าวสาว	-	-	✓4	-	-	✓8	✓9
17. (เพลง) สู่ขวัญ อวยพร เชิญแขกผูกข้อมือให้บ่าวสาว และอาจประกอบพิธีเหล่านี้คือการอบรมเจ้าสาว	- - -	- - -	- ✓5 -	✓4 ✓5 ✓6	- ✓8 -	✓6,9 ✓10 -	✓10 ✓11 -

ชื่ออัลบั้ม[32]/ ขั้นตอนในพิธีแต่งงานที่กล่าวถึงในเพลงกันตรึมโบราณ	**ก, ข**	**ค**	**ง**	**จ**	**ฉ**	**ช**	**ซ**
เป็นหลัก การอาราธนาคุณพระศรีรัตนตรัยและอัญเชิญเทพลงมาอวยพรบ่าวสาว							
18. มหาเสี่ยงน้ำในขวดเพื่อทำนายโชคชะตาของบ่าวสาว	-	-	✓6	-	-	✓11	-
19. (เพลง) กล่าวถึงบ่าวสาวเปลี่ยนชุดในห้อง	-	-	-	-	-	-	✓12
20. (เพลง) กล่าวถึงบ่าวสาวรับประทานอาหารในห้องเพื่อทำนายนิสัยจากอาหารที่รับประทาน	-	-	-	-	-	✓12	✓13
21. (เพลง) อบรมเจ้าสาว	-	-	-	-	-	✓13	-
22. (เพลง) กล่าวถึงเจ้าสาวนำผ้าที่ทอ ฟูกและหมอนที่เย็บมาไหว้ญาติผู้ใหญ่ของเจ้าบ่าวและรับเงินเป็นสิ่งตอบแทน	-	-	-	-	-	-	✓14

จากตารางข้างต้นนี้จะสังเกตได้ว่าอัลบั้มในเพลงกลุ่มนี้ไม่ได้กล่าวถึงขั้นตอนทุกขั้นตอนในพิธีแต่งงาน และมีบางอัลบั้ม เช่น ชุด แซนจอฺงได (เซ่นผูกข้อมือ) (เสมียนชัย และแก้วเพชร, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539 และชุด 3 กันตรึมมงคลสมรส (ยอดรักโคกนาสาม, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 ไม่ได้กล่าวถึงขั้นตอนใดๆ เลยในพิธีแต่งงาน สันนิษฐานว่าเพลงกลุ่มนี้น่าจะเป็นเพลงกลุ่มแรกๆ ที่ถูกนำมาใช้บรรเลงในพิธีแต่งงาน จึงให้ความสำคัญแก่ทำนองเพลงมากกว่าเนื้อร้องตามขนบของเพลงกันตรึมโบราณที่ยึดถือกันมาแต่อดีต ต่างอัลบั้มที่เหลือที่กล่าวถึงขั้นตอนต่างๆ เป็นจำนวนมากซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเพลงที่แต่งในสมัยต่อมา

นอกจากนี้จะเห็นได้ว่ากลุ่มข้อมูลข้างต้นให้ความสำคัญกับขั้นตอนบางขั้นตอนตรงกัน โดยขั้นตอนที่ได้รับการกล่าวถึงตรงกันมากที่สุดคือขั้นตอนที่เจ้าสาวลงมาต้อนรับเจ้าบ่าวพร้อมกับยื่นหมากพลูและสุราให้เจ้าบ่าวแล้วนบไหว้ซึ่งเป็นขั้นตอนแรกที่แสดงให้เห็นถึงการปฏิบัติหน้าที่ในฐานะภรรยาผู้ปรนนิบัติสามีด้วยความเคารพ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 28 เพลง “อันซอฺงซแนญนบ (วัวแดงเขาตู้)” ในชุด *ประกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน* (ขวัญชัย รุ่งเรือง, 2549) ซึ่งมีเนื้อหาดังนี้

เนียง-ลออุไร เจาะฮเด๊อะไดปแด็ย ฮ็อ้จ-มลูปแด็ยพอง
ไดมูยเตียึงฮ็อ้จ ไดมูยเตียึงตรอง เซอะซรามูยพอง
เลิ้กไดซำเปียฮ

คำแปล

คนงามอุไร ลง(มา)จูงมือสามี ยื่นพลู(ให้)สามีด้วย
มือหนึ่งทั้งยื่น (อีก)มือหนึ่งทั้งรอง สุราขวดหนึ่งด้วย
ยกมือนบไหว้

ข. เพลงเบ็ดเตล็ด

เพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งมีบทบาทในการบรรเลงเพื่อความบันเทิงมีการนำเสนอเนื้อหาสำคัญใน 5 ประะเด็นดังนี้

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก</u> มีหลายประเด็นย่อย ส่วนที่สำคัญมีดังนี้ (1.) *การเกี้ยวพาราสี* เพลงส่วนใหญ่แสดงการเกี้ยวพาราสีผู้หญิงเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก สังเกตได้จากการไม่เอ่ยชื่อชาติพันธุ์ แต่ถ้าเป็นการเกี้ยวพาราสีหญิงกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันที่อยู่ไกลออกไป มักมีการระบุชื่อสถานที่ที่ไปเกี้ยว เท่าที่พบคือจังหวัดพระตะบองในประเทศกัมพูชา หรือถ้าเป็นการเกี้ยวพาราสีหญิงต่างกลุ่มชาติพันธุ์ก็มักระบุชาติพันธุ์ของผู้หญิงกลุ่มนั้นไว้ด้วยคือ “เจ็น (ไทยเชื้อสายจีน)” หรือ “เลียว (ลาวอีสาน)” ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ร่วมกันกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้มานาน (2.) *อุปสรรคของความรัก*ซึ่งเกิดจากสาเหตุต่างๆ โดยมีสาเหตุหลักคือผู้อาวุโสพรากคู่รักให้แยกจากกัน แม่ของฝ่ายหญิงขัดขวาง และดวงชะตาที่ไม่สมพงษ์กันซึ่งเป็นสาเหตุหลักที่มีการกล่าวถึงอยู่บ่อยครั้ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 29 เพลงที่ 4 ในชุด *1* (ตาโบ บ้านดงมัน, ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้กล่าวถึงสาเหตุที่หนุ่มสาวไม่ได้แต่งงานว่าเกิดจากดวงไม่สมพงษ์กันซึ่งสะท้อนความเชื่อของชนกลุ่มนี้ดังว่า

ซลาเอยซลา-ตเล็ญ โจลโมตำเน็ญ แคชนำมินตร็อว
ปเราะฮบองชนำจู๊ด ซแร็ยเนียงชนำชล็อว แคชนำมินตร็อว
ซมอ็อวปันทอยเซิน็

คำแปล

หมากเอยหมาก “ตเล็ญ” เขามาสู่ขอ เดือนปีไม่สมพงษ์
พี่ยาปีชวด น้องนางปีฉลู เดือนปีไม่สมพงษ์
ขอพ่อเลื่อนไปก่อน

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสั่งสอน</u> โดยใช้วิธีการตำหนิหรือแนะนำข้อปฏิบัติ ส่วนใหญ่เน้นสอนผู้หญิง 2 กลุ่มคือ (1.) *คำสอนหญิงสาว*ซึ่งเป็นเนื้อหาที่พบมากที่สุด มีประเด็นสอนที่สำคัญคือการสอนให้หญิงสาวเชื่อฟังคำดุด่าว่ากล่าวและคำสอนของแม่และญาติพี่น้อง การสอนให้เรียนรู้งานของสตรีจนชำนาญก่อนออกเรือน โดยเฉพาะงานทอผ้า การสอนไม่ให้ชิงสุกก่อนห่าม และการแนะนำเรื่องการเลือกสามี การสอนไม่ให้เดินทางตามลำพังและไม่ให้เดินเล่นตอนกลางคืนหรือหนีตามผู้ชายไป (2.) *คำสอนผู้เป็นภรรยา* เป็นการสอนวิธีปฏิบัติตนต่อสามีเป็นหลัก ในเรื่องอาหารการกินและเรื่องหลับนอน และโดยเฉพาะการสอนให้เชื่อฟังและซื่อสัตย์ต่อสามี

ตัวอย่างที่ 30 เพลง “เนียงนวล” ในชุด *จึงมูย-มลุบโดง (ขาเดียว-ร่มมะพร้าว)* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545 มีเนื้อหาสอนไม่ให้หญิงสาวเดินเล่นตอนกลางคืนเพราะชายหนุ่มหลายคนที่หมายปองตัวเธออาจมาชิงเอาเธอไปดังว่า

คเมาเอยเนียงคเมา	บองซมประเดา	คเมาก็อมเดิรยุบ
คลูนเนียงซ็อบไง	กันเลาะฮลู้จโมซลัญกรุ๊บ	เนียงก็อมเดิรยุบ
	กแรญบานเติว์กี	
คำแปล		
(แม่)ดำเอยนางดำ	พี่ขอสั่งสอน	ดำอย่า(ออก)เดิน(ตอน)กลางคืน
ตัวนางทุกวันนี้	หนุ่มหนุ่มแอบรักทุกคน	นางอย่า(ออก)เดิน(ตอน)กลางคืน
	เกรงเขาได้(นาง)ไป	

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความทุกข์ยากในชีวิต</u> ซึ่งเกิดจากหลายสาเหตุ ได้แก่ การมีความเป็นอยู่ที่แร้นแค้น โจรภัย และการถูกรัฐไทยเกณฑ์แรงงานในฤดูทำนา

ตัวอย่าง 31 เพลงที่ 7 ในชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* (คณะเสลือมทอง, ([ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2540-2544 เพลงนี้กล่าวถึงความทุกข์ยากในชีวิตเพราะความยากจนทำให้ต้องนุ่งกางเกงขาดๆ ที่เย็บด้วยเถาวัลย์และทำมาหากินด้วยการตักน้ำยางขาย

ซราเนาะฮเวียลเวญ	เวียลแบ๊จปรูแซญ	เวียลบองดองเจือ็ร
ซำป็วืดรแฮ้จ-รแฮ้จ	บองเดรน็องเวือ็ร	เวียลบองดองเจือ็ร
	โรซีอันเจ็มซแร็ย	
คำแปล		
สงสารทุ่งยาว	ทุ่งร้อนระอุ	ทุ่ง(ที่)พี่ตักน้ำยาง
ผ้านุ่งขาดขาด	พี่เย็บกับเถาวัลย์	ทุ่ง(ที่)พี่ตักน้ำยาง
	หากินเลี้ยงนาง	

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต</u> มีการนำเสนอไว้หลายเรื่อง เช่น การหาปลาจากแห่งอาหารตามธรรมชาติเพื่อนำมาประกอบอาหารและแบ่งญาติพี่น้อง การหาผลไม้ป่าเป็นของว่างรับประทานแก้หิวข้าว การช่วยเหลือกันในหมู่ญาติพี่น้อง การพักผ่อนโดยการเดินตามผู้ใหญ่ไปเที่ยวเล่นในต่างถิ่นในตอนกลางคืน การทำบุญในโอกาสปรกติและในช่วงประเพณีสำคัญ เช่น ประเพณีสงกรานต์

ตัวอย่างที่ 32 เพลงที่ 5 ในชุด *อมตะกันตรึมพ่อลูกอ่อน* (คณะพ่อลูกอ่อน, ([ม.ป.ป.].) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2532-2538 เพลงนี้กล่าวถึงการพักผ่อนโดยการห่อหมากพลูและยาสูบออกไปเที่ยวเล่นในต่างหมู่บ้าน

อาตเรี๊ยดโอ๊ยเฮฺย อาตเรี๊ยดปกายจุม
ซเราะอ๊อฺดกรูโม็ม เดฺรลีฺญตามจัฮ
มลูซลาทนำ วิ้จเติว็ปีฺปเตีย๊ฮ
เดฺรลีฺญตามจัฮ ซาแตอ๊อฺบปซ็อก

คำแปล

ดึกดื่นกระไรเลย ดึกดื่นดาวชุม
หมู่บ้านไร้หญิงสาว เดินเล่นตามคนแก่
พลูหมากยา(สูบ) ห่อไปจากบ้าน
เดินเล่นตามคนแก่ เนื่องจากหงอยเหงา

<u>เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องสองแง่สองง่าม</u> เพลงกันตรึมโบราณที่นำเสนอเรื่องนี้มักใช้สัญลักษณ์ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทย เช่น หอบกาบแทนเครื่องเพศหญิง และคำกริยาต่อไปนี้หมายถึงการมีเพศสัมพันธ์ เช่น ชายหญิงล้มทับกัน กิริยาที่แสดงว่าเพิ่งผ่านการมีเพศสัมพันธ์มา เช่น ผู้หญิงล้มจนดินทรายเปื้อนหลังหรือก้นแอ่น หรือการขอมีเพศสัมพันธ์โดยการเปรียบผู้หญิงเป็นกล้วยและขอชิมความหวานของกล้วยซึ่งเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 33 เพลง “ซแร็ยลออฺ (หญิงงาม)” ในชุด *11 กันตรึมโบราณ* (ยอดรัก โคกนาสาม, ([ม.ป.ป.]) ซึ่งมีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

กันแต๊ะเจ๊จตฺือ เบอเชิฺน็บอฺงบานพลัวะเมอ เนียงปแอมเมนรือโอ๊ย

คำแปล

นางกันแต๊ะกล้วยเตี้ย ถ้าหากพี่ได้ชิมดู นางหวานจริงหรือไร

เมื่อพิจารณาเนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณโดยภาพรวมจะพบว่าจุดเด่นทางด้านเนื้อหาของเพลงประเภทนี้คือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับพิธีกรรมต่างๆ ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทของเพลงประเภทนี้ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรม นอกจากเนื้อหาหลักดังกล่าวแล้วเพลงประเภทนี้ยังมีเนื้อหาอื่นๆ อีกหลายประเด็น ได้แก่ ความรัก การสั่งสอน ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิต และเรื่องสองแง่สองง่าม

เมื่อเพลงเบ็ดเตล็ดซึ่งมีบทบาทในการบรรเลงเพื่อสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้เสพได้รับการปรับปรุงด้านทำนองและคำร้องจนกลายเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์และมีการผลิตเพลงกันตรึมแนวใหม่นี้ออกมาเป็นจำนวนมาก เห็นได้จากข้อมูลที่ให้ไว้ในตารางที่ 3.3 ด้วยปริมาณดังกล่าวจึงทำให้บทบาทของเพลงกันตรึมประยุกต์ถูกนำเสนอออกมาอย่างชัดเจนและโดดเด่นในฐานะเพลงที่ผลิตเพื่อความบันเทิง

3.3.2.2 เนื้อหาของเพลงกันตรึมประยุกต์

เนื้อหาในเพลงกันตรึมประยุกต์อาจจำแนกได้เป็น 5 ประเด็นสำคัญเช่นเดียวกับเพลงกันตรึมโบราณ ได้แก่ เนื้อหาที่เกี่ยวกับความรัก การสั่งสอน ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิต และเรื่องสองแง่สองง่าม แต่ละประเด็นมีรายละเอียดดังนี้

ก. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก ซึ่งมีหลายประเด็นย่อย ส่วนที่สำคัญมีดังนี้ (1.) *การเกี้ยวพาราสี* เพลงกันตรึมประยุกต์ยังคงนำเสนอเรื่องราวของผู้ชายชาวเขมรถิ่นไทยเกี้ยวพาราสีผู้หญิงในกลุ่มชาติพันธุ์ของตนทั้งในชุมชนและข้ามจังหวัด แต่ที่พิเศษคือเพลงจำนวนมากนำเสนอว่าผู้ชายเขมรถิ่นไทยเกี้ยวพาราสีคนต่างกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น คนกูยและคนไทยเชื้อสายจีนในอีสานตอนใต้ คนลาวอีสานในอีสานตอนใต้หรือในภาคอีสาน คนกรุงเทพฯ คนไทยภาคเหนือ และคนไทยภาคใต้ การเกี้ยวพาราสีคนต่างกลุ่มนี้นี้เกิดจากผู้ชายเขมรถิ่นไทยมีโอกาสเดินทางไปต่างถิ่น จึงมีโอกาสพบเจอผู้หญิงที่ถูกใจ ส่วนผู้ชายต่างถิ่น โดยเฉพาะผู้ชายชาวลาวอีสานหรือแม้แต่ผู้ชายใต้ก็เข้ามาเกี้ยวพาราสีผู้หญิงเขมรถิ่นไทยถึงในอีสานตอนใต้ด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีเรื่องความรักของผู้หญิงเขมรถิ่นไทยกับผู้ชายชาวตะวันตกอีกด้วย (2.) *อุปสรรคของความรัก*เกิดจากสาเหตุ 2 สาเหตุ สาเหตุแรกคือการมีฐานะยากจนซึ่งเป็นเหตุให้ครอบครัวของคนรัก โดยเฉพาะครอบครัวของฝ่ายหญิงมีทีท่ากีดกัน สาเหตุต่อมาคือการผิดคำสัญญาเพราะคนรักไปทำงานในต่างถิ่นและเป็นเหตุให้พบคนรักใหม่เป็นคนต่างถิ่น ส่วนสาเหตุของการไม่สมหวังในความรักที่เกิดจากดวงชะตาไม่สมพงษ์นั้นปรากฏน้อยมากและมักใช้เป็นข้ออ้างในการบอกเลิกมากกว่าหาทางแก้ไข เมื่อเกิดความไม่สมหวังในความรัก

ตัวอย่างที่ 34 เพลง “ขายโรตี” ในชุด *สมานชัยกระหึ่มโลก 2009* (สมานชัย และพิมพา, 2552) กล่าวถึงชายหนุ่มเขมรถิ่นไทยเดินทางไปขายขนมโรตีไกลถึงจังหวัดเชียงใหม่และได้ไปเกี้ยวพาราสีผู้หญิงชาวจังหวัดเชียงใหม่ดังว่า

(ช) พี่เป็นหนุ่มสุรินทร์ มาหากินถึงเมืองเชียงใหม่
อยู่บ้านไม่รู้จะทำอะไร มาเดินเร่ขายโรตี
เนิวนึงซเราะรัวมันพอบานซี มาเดินเร่ขายโรตี*รัวซีอันเจ็มคลูน* ...
(**คำแปล** อยู่ที่บ้านหาได้ไม่พอกิน มาเดินเร่ขายโรตีหากินเลี้ยงตัว) ...
(ช) พี่พลาดรัก เพราะอกหักจากเมืองสุรินทร์
มาขอทำมาหากิน ให้ไกลยุพินคนหลายใจ
พี่ร่อนเร่มา จนมาถึงนครเชียงใหม่
หากแม้นเจอคนหลายใจ แล้วพี่จะไปถึงเมืองเลย
(ญ) พี่จ๊ะพี่เอ๋ย อย่าไปเลยจากเมืองเชียงใหม่
รับรองน้องไม่หลายใจ จะเชื่อพี่ชายลองดู
น้องก็อยู่คนเดียว ทุกวันยังไม่มีคู่
จะเชื่อพี่ชายลองดู จะยอมเป็นคู่สักสามวัน
(ช)พี่อยู่เมืองสุรินทร์ มาพบยุพินสาวงามเชียงใหม่
พูดจาน่ารักวิไล ทรามวัยพี่แสนปลื้ม
ได้มาอยู่เชียงใหม่ สมานชัยจะไม่ขอลืม
เนียงเมียฮ-ลออฺปะปรืม พี่ไม่ลืมสาวงาม
(**คำแปล** น้องมาศงามพะพริ้ม พี่ไม่ลืมสาวงาม)

ตัวอย่างที่ 35 เพลง “น้องตรีอุ๊บบ้านก็วล” ในชุด *อินดี้อีสานใต้* (บ่อม กังแอน, 2553) กล่าวถึงผู้หญิงเขมรถิ่นไทยที่ไปทำงานที่พัทยาและได้แต่งงานกับชายชาวตะวันตก

... เนียงตรีอุ๊บซเราะก็วล แม่น้องมะเขือบ้านนา
เธอคือสุรินทร์ซุปเปอร์สตาร์ จบการศึกษาบ้านยางไฮสกูล
เย้! ขแมร์แฟมมิลี่ ความสุขพอดีแฮปปี้บราเถอะ
โอมายฟ้าเถอะ ฮีอีสฟาร์เม่อร์ครอบครัวชาวนา
ด้วยความยากแค้นยากจนเงินตรา
จากอีสานบ้านนา
ไปอยู่พัทยาเมืองศิวิไลซ์เมืองท่องเที่ยวไทยเมืองเจริญ ...
อยู่พัทยาไม่เท่าไหร่ มีฝรั่งมาสนใจเข้ามาเคลียคลอ
ไอ้หนุ่มยุโรปหัวทอง มั่นหมายใฝ่ปองน้องตรีอุ๊บซเราะก็วล
ฝรั่งอยากเป็นเขยสุรินทร์ โอแม่ยุพินเนียงตรีอุ๊บจะทำยังไง
ตรีอุ๊บตอบขึ้นมาทันใด (ญ- โอเคก็ได้ สินสอดจัดไป) (ญ,ช- สิบล้านยูโรๆๆ)

กลับอีสานบ้านนา น้องตรีอุ๊บคนใหม่
ขับเชอโรกีโฟร์วีลไดรฟ์ ควงแฟนสูงใหญ่ผู้ชายในฝัน
หอบเงินมาให้ เป็นสินน้ำใจลูกเขยฝาหรั่ง ...

คำแปล

... น้องตรีอุ๊บบ้านก็วล แม่น้องมะเขือบ้านนา
เธอคือสุรินทร์ซุปเปอร์สตาร์ จบการศึกษาโรงเรียนมัธยมศึกษาบ้านยาง
เย้! ครอบครัวเขมร ความสุขพอดีแฮปปี้(ตามประสา)พี่น้อง
โอ้ พ่อของฉัน ท่านเป็นชาวนาครอบครัวชาวนา
ด้วยความยากแค้นยากจนเงินตรา
จากอีสานบ้านนา
ไปอยู่พัทยาเมืองศิวิไลซ์เมืองท่องเที่ยวไทยเมืองเจริญ ...
อยู่พัทยาไม่เท่าไหร่ มีฝรั่งมาสนใจเข้ามาเคลียคลอ
ไอ้หนุ่มยุโรปหัวทอง มั่นหมายใฝ่ปองน้องตรีอุ๊บบ้านก็วล
ฝรั่งอยากเป็นเขยสุรินทร์ โอแม่ยุพินน้องตรีอุ๊บจะทำยังไง
ตรีอุ๊บตอบขึ้นมาทันใด (ญ- โอเคก็ได้ สินสอดจัดไป) (ญ,ช- สิบล้านยูโรๆๆ)
กลับอีสานบ้านนา น้องตรีอุ๊บคนใหม่
ขับเชอโรกีโฟร์วีลไดรฟ์ ควงแฟนสูงใหญ่ผู้ชายในฝัน
หอบเงินมาให้ เป็นสินน้ำใจลูกเขยฝรั่ง ...

ข. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสั่งสอนบุคคลกลุ่มต่างๆ โดยใช้วิธีการตำหนิเตือนสติและแนะนำสั่งสอน บุคคลที่ได้รับการสั่งสอน ได้แก่ วัยรุ่นชาย วัยรุ่นหญิง ผู้เป็นสามี ผู้เป็นภรรยา บุคคลทั่วไปในสังคม และสมาชิกที่ไปทำงานในต่างถิ่นดังนี้ (1.) *วัยรุ่นชาย* พฤติกรรมของวัยรุ่นชายที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการติดสุรา ส่วนพฤติกรรมอื่นๆ ที่ถูกตำหนิ เช่น การเมาสุราแล้วก่อเรื่องทะเลาะวิวาทในงานบุญ การติดยาเสพติดจนเสียอนาคต และการขับขี่รถจักรยานยนต์ออกไปเที่ยวเตร่โดยไม่ยอมช่วยพ่อแม่ทำงาน ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น การเตือนสติให้เลิกสุราและไม่ขับรถเร็ว การสอนให้ตั้งใจเรียนจนจบปริญญาและไม่ทดลองยาเสพติด และการสอนให้บวชทดแทนพระคุณของพ่อแม่ (2.) *วัยรุ่นหญิง* สอนโดยการตำหนิ พฤติกรรมของที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการใช้ชีวิตอิสระโดยไม่อยู่ภายใต้การควบคุมดูแลของพ่อแม่หรือผู้ใหญ่ การออกนอกบ้านตามลำพังไปกับชายหนุ่มจนตั้งครรภ์ก่อนวัยอันควรหรือก่อนแต่งงาน พฤติกรรมต่อมาที่ถูกตำหนิมากเช่นกันคือการแต่งกายไม่เหมาะสม เช่น การสวมเสื้อสายเดี่ยวอวดเนินอกและเอว การสวมกระโปรงหรือกางเกงสั้นๆ การย้อมสีผม ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น การสอนให้เชื่อฟังคำสั่งสอนของพ่อแม่ สอนให้ตั้งใจเรียนจนจบปริญญาเพื่อจะได้เป็นที่พึ่งของพ่อแม่ และสอนให้ครองตนให้ดีจนได้แต่งงานอย่างถูกต้องตามประเพณีเพื่อเป็นการตอบแทนพระคุณของพ่อแม่ (3.) *ผู้เป็นสามี* สอน

โดยการตำหนิ พฤติกรรมที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการติดสุราหนักจนส่งผลกระทบตามมาหลายประการคือการไม่ทำหน้าที่ผู้นำในการหาเลี้ยงครอบครัว การก่อปัญหาทะเลาะเบาะแว้งในครอบครัว การทำร้ายร่างกายและจิตใจของภรรยา หรือการติดสุราจนสุขภาพทรุดโทรมร่างกายบวมและเสียสง่าราศี ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมาที่โดดเด่นคือการเตือนให้ดื่มสุราอย่างมีสติ (4.) *ผู้เป็นภรรยา* สอนโดยการตำหนิ พฤติกรรมของที่ถูกตำหนิมากที่สุดคือการไม่ซื่อสัตย์ต่อสามีโดยการทิ้งสามีเขมรถิ่นไทยไปมีสามีฝรั่ง พฤติกรรมอื่นๆ ที่ถูกตำหนิรองลงมา เช่น การไม่เคารพและให้เกียรติสามีเห็นได้จากพฤติกรรมไปยืนด่าสามีกลางวงสุรา ความเกียจคร้านไม่สนใจทำงานบ้าน การไม่อยู่ติดบ้าน และการติดสุราหนักจนลืมทำหน้าที่แม่และแม่บ้าน ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรง เช่น การเตือนให้ทำหน้าที่ของแม่ศรีเรือน การสอนไม่ให้ดื่มสุรา (5.) *คนที่ไปทำงานในต่างถิ่น* สอนโดยการตำหนิพฤติกรรมของคนกลุ่มนี้ที่พาลูกกลับมาให้พ่อแม่เลี้ยงแทนโดยไม่ส่งเงินค่าใช้จ่ายมาให้ ส่วนการสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น การเตือนให้ผู้ที่ไปทำงานในต่างถิ่นกลับมาดูแลพ่อแม่ที่บ้านบ้าง

ตัวอย่างที่ 36 เพลง “รนาทาเนียง (ใครว่าน้อง)” ในชุด *ชีวิตคยอ̣งฮีน (ชีวิตหอยทาก)* (ร็อคตระงอล, 2549) เป็นเพลงที่สอนให้วัยรุ่นหญิงตั้งใจเรียนจนสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีก่อนคิดจะมีสามี

รนาทาโอ๊ยทาโอ๊ย-ออยเนียงเดจยุม ปกาเว้ยปกากำปุมเดจยุมอ็อดตี๊อ็อดบาย
บอ̣งลือกี๎ทาเนียงยุมจ็อ̣งบานปแด็ย ค็อ̣มตังเจิ๊ด๊รี๎นเนียงซแร็ยรึงปาแด็ยกไมเตือ็นรัว
ค็อ̣มรีนออยจ็อ๊บออยเนียงบานรับปะรินยา จ็องบานปแด็ยไงนามันเมียนรนาทาเต
ชีวิดโกนซแร็ยมันเมนยางลี๎ญลิเก มันซรูลแด๊จเนียงกี๊ดเตปบ๊าก์ยัวเจิ๊ด๊ปแด็ย

คำแปล

ใครว่าอะไรว่าอะไรให้น้องนอนร้องไห้ ดอกไม้เอยดอกกระพุ่มนอนร้องไห้อดข้าวอดน้ำ
พี่ได้ยินคนอื่นว่าน้องนอนร้องไห้(เพราะ)อยากได้สามี ให้ตั้งใจเรียนน้องนางเรื่องสามีอย่าเพิ่งรีบหา
สู้เรียนให้จบให้น้องได้รับปริญญา อยากได้สามีวันใดไม่มีใครว่าหรอก
ชีวิตลูกผู้หญิงไม่ใช่เหมือนเล่นลิเก ไม่สบายอย่างที่น้องคิดหรอกลำบากเอาใจสามี

ค. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความทุกข์ยากในชีวิต เพลงกันตรึมประยุกต์ระบุทั้งสาเหตุของความทุกข์ยากในชีวิตและผลสืบเนื่องที่ตามมา ความทุกข์ยากดังกล่าวเกิดจากหลายสาเหตุ ได้แก่ ปัญหาภัยแล้งหรือฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลที่ส่งผลกระทบต่อการทำการเกษตรเพื่อเลี้ยง

ชีพ โชควาสนาไม่ดีที่ทำให้พบแต่ความยากลำบากและไม่ประสบความสำเร็จในชีวิต ความขัดสนที่ทำให้ต้องกู้หนี้ยืมสินมาใช้จ่าย การปฏิบัติงานที่ไม่เป็นธรรมของเจ้าหน้าที่รัฐ เช่น การปรับเงินเพราะทำผิดกฎจราจร และภาวะสินค้าขึ้นราคาหรือยุคข้าวยากหมากแพงที่ซ้ำเติมให้ยากจนและทุกข์ยากยิ่งขึ้น ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของเพลงที่กล่าวถึงความทุกข์ยากในชีวิต

ตัวอย่างที่ 37 เพลง “ยับคลัง (แย่มาก)” ในชุด *2 กันตรึมลูกทุ่งท้องนา* (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 มีเนื้อหาบางส่วนดังต่อไปนี้

... เทอซแรพลิ๎ญกอมันตร็อว เวียมันบานซร็อวเทอยังนารัวะฮ
เติว็กูสตางปกากิ๎กอกาปัวะฮ ติญจีรโมปรัวะฮแมกอรัวะฮแตเซฺมา ...

คำแปล

... ทำนาฝนก็ไม่ตกตามฤดูกาล มันไม่ข้าวทำยังไง(จะ)รอด
ไปกู้เงินดอกเบี้ยเขาก็สูง ซื้อปุ๋ยมาหว่านแหมก็รอดมาแต่หญ้า ...

ปัญหาความทุกข์ยากในชีวิตโดยเฉพาะความยากจนกลายเป็นปัจจัยหลักที่ผลักดันให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต้องทำสิ่งต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการกู้หนี้ยืมสิน การทำผิดกฎหมาย เช่น การต้มเหล้าเถื่อนหรือเล่นการพนัน การบนบานสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การร้องขอความช่วยเหลือจากรัฐบาล และการอพยพไปขายแรงงานในเมืองใหญ่และเมืองหลวงของไทย รวมถึงการไปขายแรงงานในต่างประเทศ การไปขายแรงงานต่างถิ่นส่งผลกระทบที่ตามมาต่อคน 3 ฝ่ายคือคนที่ไปทำงานต่างถิ่นที่เป็นทุกข์เพราะความคิดถึงบ้านและอาจถูกโกงค่าแรง ฝ่ายคนทางบ้าน โดยเฉพาะภรรยาเกิดความเป็นห่วงสามี และฝ่ายพ่อแม่ของแรงงานเหล่านี้ซึ่งมักเป็นคนรุ่นปู่ย่าตายายที่ต้องรับหน้าที่เลี้ยงดูหลานแทนพ่อแม่ที่ไปทำงานในต่างถิ่น

ตัวอย่างที่ 38 เพลง “หัวอกก่อสร้าง” ในชุด *มือ 1 ไดคลัง (มือหนึ่งมือแรง)* (ร็อคเสียวโว้ย (สังวร พรสวรรค์), [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539 กล่าวถึงความทุกข์ยากของคนที่ไปทำงานต่างถิ่นเพราะถูกโกงค่าแรงดังนี้

ชีวิตคนจนสู้ทนกันไป เทอการยุบทไงปรัวะฮแตจ็อฺงบานซตาง
พเญอฺเอยโกนตุ๊เวยน็อฺงแย็ย เนือ็มประป็วนเนือ็มปแต็ยเติว็เวยกอซาง
คล้าจบานซตางซงออยโกนซแร็ย ติญคออาวกะปโรงทแม็ยมุนน็อฺงโกนโจลรีน
...
ซมเบิ๊ก์ซตางน็อฺงเวยเทาแก กีเทอพเน้จลีนตแลทาเบิ๊ก์ออยฮัวนาเฮีย

คม้าดตเน็ญฮัวนากีเทอประะงีย แบคนอุงกันเตียซแร้จด๊ะเดิรแจ็ญ
เด็ญเวยคลูนทากิกังเฮาะ คม้าดเวยตี๊พเน้จซเราะปัฮกังเฮาะเฮียแม
เทอการีปรแคกีเบิ๊ก์ออยแคมาวิก คม้าดเวยตีพเน้จปริ๊จมันเด็ญน็องเทอยังนา . . .

คำแปล

ชีวิตคนจนสู้ทนกันไป ทำงาน(ทั้ง)กลางคืน(และ)กลางวันเพราะว่าอยากได้เงิน

ฝากเอ๋ยลูกไว้ให้เหวยกับยาย/ย่า พาภรรยาพาสามีไปเหวย(ทำงาน)ก่อสร้าง
เผื่อได้เงินส่งให้ลูกสาว ซื้อเสื้อผ้ากระโปรงใหม่ก่อนลูกจะเปิดเทอม ...
ขอเบิกเงินกับเหวยเถ้าแก่ เขาทำตาถลนบอกว่าเบิกให้หัวหน้า(ไป)แล้ว
ผม(ไป)ถามหัวหน้าเขา(กลับ)ทำเฉย หันหลังเฉยเมยตะวาดใส่(แล้ว)เดินหนี
รู้ตัวเหวยว่าเขาโกหก ผมเหวยน้ำตาตกถูกโกหกแล้วแม่
ทำงานสองเดือนเขาเบิกให้แค่หนึ่งวิก ผมเหวยน้ำตาปริบปริบไม่รู้จะทำอย่างไร . . .

ง. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิต แบ่งเป็นการประกอบอาชีพและการพักผ่อน การประกอบอาชีพอาจแบ่งได้ตามวัยคือวัยเด็กและวัยผู้ใหญ่ อาชีพของวัยเด็กคือการไปเรียนหนังสือ ส่วนอาชีพของวัยผู้ใหญ่มี 2 อาชีพหลักคืออาชีพชาวนาและรับจ้าง อาชีพชาวนาได้รับการนำเสนออยู่ 2 ฤดูคือฤดูดำนากับฤดูเกี่ยวข้าว ฤดูทำนามีการบรรยายวิถีชีวิตประจำวัน เช่น ตื่นเช้ามาหุงข้าว ทำกับข้าว เตรียมข้าวเที่ยงและเครื่องมือหาปลาแล้วปั่นจักรยานออกไปยังนา มีการบรรยายเทคโนโลยีในการไถนาคือการใช้ควายและรถไถนา ส่วนฤดูเกี่ยวข้าวนอกจากจะเกี่ยวข้าวแล้ว ยังมีกิจกรรมที่สนุกสนานคือการออกไปหาอาหารจากทุ่งนามาทำเป็นกับข้าวพื้นบ้านรับประทาน ส่วนอาชีพทำงานก่อสร้างหลังฤดูทำนามีการบรรยายกิจวัตรประจำวันตั้งแต่ตื่นนอนแล้วออกไปทำงานตามหน้าที่ของตนเองและการดื่มกินสังสรรค์กันตอนเงินค่าจ้างออก ส่วนการพักผ่อนก็แตกต่างกันไปตามแต่ละวัย วัยเด็กอาจเล่นการละเล่นพื้นบ้าน รับชมโทรทัศน์ หรือชวนพ่อแม่ไปเที่ยวห้างสรรพสินค้า ส่วนวัยผู้ใหญ่อาจไปเดินตลาดนัด ตั้งวงดื่มสุราหลังเลิกงานหรือในยามว่าง เที่ยวงานวัด เที่ยวสถานที่ท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงในท้องถิ่น หรือสถานบันเทิงยามค่ำคืน

ตัวอย่างที่ 39 เพลง “เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย)” ในชุด *เด็กขะแมร์ขี้คุย* (ภู่ มฆวี และ พิม พิมวลี, 2549) เป็นเพลงที่แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่เลือกพักผ่อนโดยการรับชมโทรทัศน์ซึ่งเป็นสื่อที่ทำให้ชนกลุ่มนี้รู้จักโลกกว้าง

...พูดถึงท่องเที่ยวหนูชัวร์ หนูเที่ยวทั่วทุกที่
อเมริกาอิตาลี ขึ้นเขาแอลป์หิมาลัย

ไปเที่ยวกำแพงเมืองจีน ชมถ้ำบินลาดินได้ดังใจ
ขั้วโลกเหนือขั้วโลกใต้ หนูไปได้ไม่ต้องเสียสตางค์
ที่กล่าวมาเป็นเรื่องจริง ไม่ได้ขี้คุยกล่าวอ้าง
ที่กล่าวมาทุกอย่าง เพราะหนูดูทีวี

จ. เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องสองแง่สองง่าม เพลงกันตรึมประยุกต์จำนวนมากมีเนื้อหาสองแง่สองง่าม มีการใช้สัญลักษณ์และพฤติกรรมเชิงสัญลักษณ์ในสังคมชนบทและสังคมร่วมสมัยเพื่อส่อถึงอวัยวะเพศชาย อวัยวะเพศหญิง และการร่วมเพศ โดยพบสัญลักษณ์ในสังคมชนบทมากกว่า สัญลักษณ์ในสังคมชนบทที่ส่อถึงเครื่องเพศชาย เช่น สาก ปลา เดือยไก่ ลูกเป็ด และช้างคอใหญ่ ที่ส่อถึงอวัยวะเพศหญิง เช่น ครก สระน้ำ หอยกาบ ไซ และปากบาตรพระ ที่ส่อถึงการมีเพศสัมพันธ์ เช่น แหย่ไข่มดแดง ตำส้มตำ ดำนา ชกมวย จับเส้น สาดน้ำ หรือแม้แต่การกราบพระ ส่วนสัญลักษณ์ในสังคมร่วมสมัยที่ส่อถึงเครื่องเพศชาย เช่น เข็มฉีดยา ที่ส่อถึงอวัยวะเพศหญิง เช่น ผาลรถไถนา หม้อน้ำรถยนต์ และที่ส่อถึงการร่วมเพศ เช่น ลองเครื่องรถบัส

ตัวอย่างที่ 40 เพลง “หนุ่มสุรินทร์รักสาวกรุงเทพ” ในชุด *ลืม บอกแล้ว* (มอความร็อคตำเป็ก, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตในช่วงทศวรรษ 2540 เพลงนี้กล่าวถึงหนุ่มเขมรถิ่นไทยเกี้ยวสาวชาวกรุงเทพฯ เขาใช้คำว่า “ลองเครื่อง” ในที่นี้เป็นคำสองแง่สองง่ามเพื่อส่อถึงการมีเพศสัมพันธ์

ก็พี่เป็นหนุ่มสุรินทร์น้องเอ๊ยแดนดินวาเมืองช้าง ได้มาเจอะนวลนางอีน้องแม่สาววากรุงเทพ
พี่ชะเง้อชะแง้แลดูต้นขาจรดปลายเล็บ โอ้แม่สาวกรุงเทพทำไมอะมีแต่คนอะน่ารักน่ารัก...
ก็ตัวพี่นี้ดำแต่ใจดีนัฮเน้อเนียง ทาได้อะพี่อะร่วมอะเรียงเนี้ยงเอยเหมือนได้รถบัส
(**คำแปล** ก็ตัวพี่นี้ดำแต่ใจดีนักเน้อเนียง ทาได้อะพี่อะร่วมอะเรียงนางเอยเหมือนได้รถบัส)
ละจะไม่ให้ทำหนออ๊ะไร ละเอาไว้<u>ลองเครื่อง</u>ตอนดึกสงัด

โดยสรุปแล้ว เนื้อหาในเพลงกันตรึมประยุกต์มีอยู่ 5 ประเด็นสำคัญเช่นเดียวกับที่พบในเพลงกันตรึมโบราณ ได้แก่ เนื้อหาเกี่ยวกับความรัก การสั่งสอน ความทุกข์ยากในชีวิต วิถีชีวิต และเรื่องสองแง่สองง่าม เพียงแต่แตกต่างกันในแง่ของรายละเอียดซึ่งเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนไป

เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณนั้นนำเสนอชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในแง่มุมเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับประเพณีพิธีกรรมเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีสำคัญๆ ของชีวิตชาวชนบทคือพิธีแต่งงาน บวชนาค และเข้าทรงเพื่อการรักษาโรค ในส่วนของเพลงเบ็ดเตล็ด เนื่องจากส่วนใหญ่ไม่ใช่เนื้อร้องที่แต่งขึ้นใหม่ แต่เป็นเนื้อร้องที่สืบทอดมาแต่อดีต วิถีชีวิตที่เสนอผ่านเนื้อเพลงเบ็ดเตล็ดจึงเป็นชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในอดีตที่ยังไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับโลกนอกชุมชนของตนมากนัก เป็นชีวิตที่มีการพึ่งพาและใกล้ชิดกับธรรมชาติสูง ความเชื่อและค่านิยมแบบเขมรได้รับการปลูกฝังและยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เช่น เรื่องการเคารพผู้อาวุโสและบุพการีอัน นำไปสู่คตินิยมเรื่องการแต่งงานแบบคลุมถุงชน ความเชื่อในโหราศาสตร์และดวงชะตา เป็นต้น ดังนั้น เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณจึงมีลักษณะของความเป็นเขมรที่ค่อนข้างจะเข้มข้น ลักษณะนี้ก็สอดคล้องกับรูปแบบคำประพันธ์และภาษาที่ใช้ด้วย

ส่วนเพลงกันตรึมประยุกต์นั้นเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ เนื้อหาของเพลงแม้จะกล่าวถึงประเด็นหลักไม่ต่างจากเพลงกันตรึมโบราณ แต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียด จะเห็นว่าครอบคลุมชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในทุกช่วงวัยและทุกสถานะ ตั้งแต่วัยเด็ก วัยรุ่น วัยทำงาน วัยที่มีชีวิตครอบครัว ไปจนถึงวัยชรา ยิ่งไปกว่านั้น แง่มุมต่างๆ ที่นำเสนอยังเป็นชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในโลกยุคปัจจุบัน ที่มีการติดต่อกับชนกลุ่มอื่นๆ มากมายไม่เพียงเฉพาะในภูมิภาค แต่ยังขยายไปถึงภูมิภาคอื่นในประเทศและต่างประเทศด้วย ปัญหาความทุกข์ยากที่เกิดขึ้นในชีวิต รวมทั้งวิถีการดำเนินชีวิตก็ขยายวงจากแบบสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมแบบการค้าและอุตสาหกรรมด้วย ปัญหาและวิถีชีวิตเช่นนี้เป็นปัญหาที่ประชาชนในภูมิภาคอีสานด้วยกันหรือแม้กระทั่งใน ภูมิภาคอื่นก็มีร่วมกัน สิ่งนี้เองที่ทำให้กันตรึมประยุกต์ได้รับความนิยมมากจนถือว่าเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมอีสานใต้ รวมถึงการได้รับความนิยมในระดับประเทศด้วย

3.3.3 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึม

หัวข้อนี้กล่าวถึงการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณและการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์ โดยพิจารณาภาษาที่ใช้ทั้งภาษาหลักและภาษารอง และวิธีการใช้ภาษาดังกล่าวในแง่ของการปนและสลับภาษาดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.3.3.1 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณ

เพลงกันตรึมโบราณมีการใช้ภาษาอยู่ 4 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสานและภาษาไทย ภาษาแรกเป็นภาษาประจำกลุ่มของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาที่ 2 และ 3 เป็นภาษาของกลุ่มชนชาติพันธุ์อื่นในอีสานตอนใต้ และภาษาสุดท้ายเป็นภาษาประจำชาติของไทย

ในการใช้ภาษาทั้ง 4 ภาษานี้อาจแบ่งลักษณะของการใช้ภาษาดังกล่าวได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเพลงที่ใช้ภาษาเดี่ยว และกลุ่มเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป

ก. การใช้ภาษาเดี่ยวในเพลงกันตรึมโบราณ เป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในบรรดาการใช้ภาษาทุกแบบในเพลงกันตรึมโบราณ ภาษาเดี่ยวที่ใช้ในเพลงประเภทนี้มีเพียง 1 ภาษา คือภาษาเขมรถิ่นไทย ดังแสดงให้เห็นชัดเจนด้วยตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 41 เพลง “ซแร็ยซตึร (สาวแรกรุ่น)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545 เพลงนี้มีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยตลอดทั้งเพลง

ออกเอิยออกซัด	ออกเฮิรเติว็บ็ด	เคิญแตตรานม
บอ̤งลือเมื้อ็ดซัด	บอ̤งจ็อ̤งแตยุม	เคิญแตตรานม
	ออกซแร็ยเนียงเติว็นา	

คำแปล

ออกเอ๋ยนกออก	ออกบินไปลับ	มองเห็นแต่คอน
พี่ได้ยินเสียงสัตว์	พี่อยากแต่ร้องไห้	มองเห็นแต่คอน
	ออกสาวเจ้าไปไหน	

ข. การใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมโบราณ อาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มตามจำนวนภาษาที่ใช้คือกลุ่มที่ใช้ภาษา 2 ภาษาและ 3 ภาษาตามลำดับ ในข้อมูลกลุ่มนี้มีการใช้ภาษาหลักอยู่เพียง 1 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ส่วนภาษาอื่นๆ ที่อ้างไปแล้วนั้นเป็นภาษาที่ถูกนำมาใช้ในลักษณะของการปนหรือสลับภาษา ภาษาเหล่านี้พบการใช้น้อยมาก ยกเว้นภาษาไทยซึ่งมีแสดงทั้งปริมาณและคุณภาพของการใช้ที่เพิ่มขึ้นตามยุคสมัย

กลุ่มที่ใช้ภาษา 2 ภาษาอาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคือกลุ่มที่ใช้ภาษาไทยปนหรือสลับในเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก และกลุ่มที่ใช้ภาษากูยปนในเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก

กลุ่มที่ใช้ภาษาไทยปนและสลับในเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในกลุ่มข้อมูลเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของการใช้ภาษาไทยปนหรือสลับในเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ภาษาไทยที่จะนำเสนอในลำดับต่อไปแสดงด้วยรูปอักษรเอียง

ตัวอย่างที่ 42 เพลง “รำปี (ขับกล่อม)” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตราวปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้มีการปนภาษาไทยในภาษาเขมรถิ่นไทยดังนี้

กม็อุงเอย-กบ๊ก เฮามฮาลำบ๊าก์
เด๊จกรอม-มลุบจ๊าก์ ตี๊พเน้จโฮล-ลแฮญ
วีเลียโฮ้บบาย บ๊าก์ดำโฮ้บแอญ
ตี๊พเน้จโฮล-ลแฮญ มันเมียน*แมบาน*

คำแปล

กอบเอย(เม็ด)กระบก เรียก(ว่า)มหาลำบาก
นอนใต้ร่ม(ต้น)จาก น้ำตาลามไหล
เวลาทานข้าว ต้องหุงทานเอง
น้ำตาลามไหล ไม่มี*แม่บ้าน*

ตัวอย่างที่ 43 เพลงที่ 2 ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (เรื่องเดียวกัน) เป็นเพลงที่ใช้ภาษาไทย 1 ประโยคสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งใช้เป็นภาษาหลักของเพลงนี้

... *จดมายลายลักเคียนอักกซอน* ด็อลปโอนปุมเงียเนียงเจียกูปรึญ
บ็อนบองกันเลาะฮเจียเนียะลึญ ตามลแบญรึญรึญโมอำปีจัฮ ...

คำแปล

... *จดหมายลายลักษณ์เขียนอักษร* ถึงน้องนงพะงาผู้เป็นเนื้อคู่
บุญ(ของ)พี่ชาย(เกิด)เป็นนักเล่น ตามการละเล่นเรื่อยเรื่อยมาจนแก่ ...

ตัวอย่างทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้นล้วนเป็นเพลงที่สืบทอดคำร้องมาแต่อดีต เป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาไทยที่พบในตัวอย่างเหล่านี้มีลักษณะที่ไม่ตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน เพราะมีการออกเสียงวรรณยุกต์ต่างไปจากมาตรฐาน เนื่องจากการได้รับอิทธิพลของภาษาแม่คือภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นภาษาที่ไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์

ตัวอย่างที่ 44 เพลงที่ 5 ในชุด *กันตรึมประเพณีแต่งงาน* (คณะพรอีสาน, 2551) มีการใช้ภาษาไทยสลับในเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักดังนี้

น็วงเฮียซแร็ยน็วง ทานอโอนน็วง
บองเจาะฮรึนม็วน บองรึนมฮาซราล็อบ

โอโอสุรินทร์วาบ้านเรา *ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์*
โอโออีสานบ้านนา *ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์*
โนนเฮิยเนียงโนน ทานอเนียงโนน
ค็อมก็๊จปกาตรือกูน เนียงปราดทนามุปเรียฮ

คำแปล

น็วงเฮยนางน็วง ชะหนอน้องน็วง
พี่ลงเรียนมนต์ พี่เรียนมนต์มหาสลบ
โอโอสุรินทร์ชะบ้านเรา *ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์*
โอโออีสานบ้านนา *ปีนี้ข้าวกล้าอุดมสมบูรณ์*
โนนเฮยนางโนน ชะหนอนางโนน
อุตส่าห์เด็ดดอกผักบุ้ง นางอธิษฐานหน้า(องค์)พระ

ตัวอย่างที่ 45 เพลง “เปิดตำนานอีสาน” ในชุด *เปิดตำนานอีสาน* (เกรียงศักดิ์ และ ส.สไบทอง, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2546 เพลงนี้มีการใช้ภาษาไทยสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทยในสัดส่วนที่ค่อนข้างเท่าๆ กัน ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

... ออแมอ็อวปเราะฮซแร็ย ซดับเปี๊ยก์เนอโกนยอฺง
กันตรึมค็อนซไบทอง บานจูยแย็ยวาจูนตา
บัดอามุโมยูร กอเรื้อ็บเฮิยอาด็อฺบปซา
บานจูยแย็ยจูนตา น็องกเรียทไงลออฺเน
โอพ่อจ๋าแม่จ๋าจงฟังวาจาผมบ้าง *จะเปิดกรุอีสานและร้องดังดังให้ทั่วไทย*
หนุ่มน้อยโสภิณศิลปินอีสานใต้ *อดอยากปากแห้งพ่อทรามวัยจึงยึดอาชีพศิลปิน*
หมอลำก็ดังแล้วสากลลูกทุ่งก็ดังไกล *สิ่งที่ผมภูมิใจคือเพลงกันตรึมท้องถิ่น*
ไม่ว่าบุรีรัมย์ดินแดนที่ตำน้ำกิน *จะบอกคนไทยให้ได้ยินนี่คือถิ่นทับหลังนารายณ์* ...

คำแปล

...โอ้(ทั้ง)แม่พ่อ(ทั้ง)ชายหญิง ฟังคำหนา(ของ)ลูกลำยอง
กันตรึมของสไบทอง ได้ช่วยยาย(/ย่า)ชะส่งตา(/ปู่)
หายอ่าหน้ามานาน ก็นับแล้วอ่าสิบพรรษา
ได้ช่วยยาย(/ย่า)ชะส่งตา(/ปู่) ในเพลาวันงามเอ
โอพ่อจ๋าแม่จ๋าจงฟังวาจาผมบ้าง *จะเปิดกรุอีสานและร้องดังดังให้ทั่วไทย*
หนุ่มน้อยโสภิณศิลปินอีสานใต้ *อดอยากปากแห้งพ่อทรามวัยจึงยึดอาชีพศิลปิน*
หมอลำก็ดังแล้วสากลลูกทุ่งก็ดังไกล *สิ่งที่ผมภูมิใจคือเพลงกันตรึมท้องถิ่น*

ไม่ว่าบุรีรัมย์ดินแดนที่ตำน้ำกิน จะบอกคนไทยให้ได้ยินนี่คือถิ่นทับหลังนารายณ์ ...

จากตัวอย่างทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้น ตัวอย่างที่ 44 แสดงการใช้ประโยคภาษาไทยที่แต่งขึ้นใหม่จำนวน 2 ประโยคแทรกเข้าไปในเพลงกันตรึมโบราณที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและเป็นเพลงที่สืบทอดคำร้องมาแต่โบราณ ส่วนตัวอย่างที่ 45 เป็นเพลงกันตรึมโบราณที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยในการแต่งเนื้อหาใหม่ทั้งหมด เป็นที่น่าสังเกตว่าการใช้ภาษาไทยในเพลงเหล่านี้มีลักษณะร่วมคือ มีการออกเสียงภาษาไทยตรงตามการออกเสียงในภาษาไทยมาตรฐาน และที่สำคัญคือการใช้ภาษาไทยในตัวอย่างที่ 45 มิได้ต้องการสื่อสารกับกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเท่านั้น แต่ยังต้องการสื่อสารกับกลุ่มชนต่างๆ ที่รู้ภาษาไทยอีกด้วย

ส่วนการใช้ภาษา 2 ภาษาอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นการปนภาษากูยในเพลงซึ่งใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักทราบได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 46 เพลงที่ 4 ในชุด *ขลุ่ย-ซอ* (ลุงนวล หนองกง, [ม.ป.ป.]) ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นอัลบั้มที่ผลิตในปี พ.ศ. 2539 ในที่นี้นำเสนอภาษากูยด้วยรูปอักษรเอียง

ปกัวเลือ็นลอฺงเลาะฮ ทาลือเติว็มลองปั๊ด
เติว็ปัฮ*กมอล*วิญซั้ด กฺิท*าอาปโล๊ะ*นุฮเลเลอ

คำแปล

ฟ้าร้อง “ลอฺงเลาะฮ”[33] โอ้ได้ยินไปว่า “มลองปั๊ด”
ไปเจอ*สาว*กลับเงียบ เขาว่า*ไอ้หนุ่ม*นั่นเด๋อด๋า

การใช้คำภาษากูยในตัวอย่างข้างต้นมิได้ใช้เพื่อการรับส่งสัมผัส เพราะตำแหน่งของคำในภาษาดังกล่าวอยู่ตรงกลางวรรค แต่ใช้เพื่อเป็นสีสันตามภูมิรู้เรื่องภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นที่อยู่ใกล้ชิด

ทางด้านกลุ่มที่ใช้ภาษา 3 ภาษาพบเฉพาะเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาลาวอีสานและภาษาไทย ทราบได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 47 เพลงที่ 3 ในชุด *ขลุ่ย-ซอ* (เรื่องเดียวกัน) ในที่นี้แสดงส่วนที่เป็นภาษาไทยด้วยรูปอักษรเอียงและภาษาลาวอีสานด้วยการขีดเส้นใต้

โวงวังโวงวะโวงวัง อัญทาโวงวังโวงวะโวงวัง

---

33 คำที่อยู่ในเครื่องหมายอัญประกาศของเพลงนี้เป็นคำที่ยังไม่พบคำแปล

เบอเซิน็แบ๊จโกนชนัง *กอดาย<u>ญัง</u>ฮุงเคา*

คำแปล

โวงวังโวงวะโวงวัง ข้าว่าโวงวังโวงวะโวงวัง

ถ้าหากหม้อน้อยแตก *จะได้<u>อะไร</u>หุงข้าว*

ตัวอย่างข้างต้นเป็นเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักและสลับด้วยประโยคภาษาไทยซึ่งมีภาษาลาวอีสานปนเข้ามาเพื่อช่วยในการรับส่งสัมผัสระหว่างวรรค การใช้ภาษาในเพลงนี้แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีความสามารถในการใช้ภาษาของชนกลุ่มอื่นที่อาศัยอยู่ร่วมกันในอีสานตอนใต้จนเป็นประโยชน์ต่อการแต่งคำประพันธ์ให้ได้ตรงตามข้อบังคับของรูปแบบคำประพันธ์ชนิดบทพากย์ที่ใช้ในเพลงข้างต้น

โดยสรุปแล้ว เพลงกันตรึมโบราณมีการใช้ภาษาอยู่ 4 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสานและภาษาไทย ในการใช้ภาษาเหล่านี้มีทั้งการใช้ภาษาเดี่ยวและการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป การใช้ภาษาเดี่ยวซึ่งพบเพียงภาษาเดียวคือภาษาเขมรถิ่นไทยจัดเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในบรรดาข้อมูลการใช้ภาษาทุกกลุ่ม ส่วนการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปพบทั้งการใช้ภาษา 2 ภาษาและ 3 ภาษา ในกลุ่มนี้พบการใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุด โดยเฉพาะการปนและสลับภาษาไทยในเพลงที่แต่งโดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก แต่ถึงกระนั้นก็ยังเป็นข้อมูลที่พบน้อยมากเมื่อเทียบกับการใช้ภาษาเดี่ยว

การใช้ภาษาอื่นในเพลงกันตรึมโบราณนอกจากภาษาเขมรถิ่นไทยถือเป็นสิ่งที่พบน้อยมาก โดยเฉพาะภาษากูยและภาษาลาวอีสานซึ่งพบเพียง 1-2 คำต่อเพลง ยกเว้นภาษาไทยซึ่งแสดงพัฒนาการอย่างชัดเจน กล่าวคือการใช้ภาษาไทยในเพลงกันตรึมโบราณที่สืบทอดเนื้อร้องมาแต่อดีตยังแสดงให้เห็นการใช้ภาษาไทยที่ได้รับอิทธิพลด้านการออกเสียงจากภาษาแม่คือภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นภาษาที่ไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์ ต่างจากการใช้ภาษาไทยในเพลงกันตรึมโบราณที่แต่งในปัจจุบันซึ่งมีการออกเสียงตรงตามสำเนียงภาษาไทยมาตรฐาน

ลักษณะของการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณดังที่กล่าวไปข้างต้นบ่งชี้ว่าประการแรก กลุ่มผู้ผลิตและผู้เสพเพลงกันตรึมโบราณยังคงเป็นกลุ่มชนผู้พูดภาษาขมรถิ่นไทย จึงพบว่ามีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเพียงภาษาเดียวหรือใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักในเพลงในปริมาณมากที่สุด ประการต่อมา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์กับชนกลุ่มอื่นคือชาวกูยและชาวลาวอีสานในอีสานตอนใต้ จึงเกิดการเรียนรู้และรับเอาภาษาของกลุ่มชนดังกล่าวมาใช้บ้าง ประการสุดท้าย ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์กับรัฐไทย จึงเกิดการนำภาษาไทยมาใช้ในเพลง ปฏิสัมพันธ์นี้ทวีความเข้มข้นเรื่อยมา จึงพบการใช้ภาษาไทยในปริมาณและคุณภาพที่เพิ่มขึ้น

3.3.3.2 การใช้ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์

การใช้ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์พบอยู่ 6 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน ภาษาจีน ภาษาไทย และภาษาอังกฤษ โดยมีภาษาแรกเป็นภาษาประจำกลุ่มของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาที่ 2-4 เป็นภาษาของชนกลุ่มอื่นในอีสานตอนใต้ ภาษาที่ 5 เป็นภาษาประจำชาติไทย และภาษาสุดท้ายเป็นภาษาสากล

ในการใช้ภาษาเหล่านี้พบว่ามีการใช้ภาษาเดี่ยวและการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป โดยพบเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปมากกว่าเพลงที่ใช้ภาษาเดี่ยว

ก. การใช้ภาษาเดี่ยวในเพลงกันตรึมประยุกต์ ภาษาเดี่ยวที่ใช้มี 3 ภาษา เรียงตามลำดับจากมากไปหาน้อย ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษาไทย และภาษาลาวอีสาน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 48 เพลง “ตเปีย็งเปียย (หนองเปียย)” ในชุด *รักแท้แพ้ดอลลาร์* (ร็อคคนละแบน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่ผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2546-2547 เพลงนี้มีการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยตลอดทั้งเพลง ดังมีเนื้อหาบางส่วนดังนี้

... โอตระเปีย็งเปียยเอิย ซ็อบไงบองงู้ดตาแอญ
มันเมียนซแร็ยกียกำปแลญ งู้ดตึ๊ก-ดอฮ-กแอล-ออย
บองกึ๊ดด็อลแตโอน เมอพล็อวโอนเรือ็ลไง
โอนเอยกมเทอปเราะฮบองอาไล บองจำซแร็ยเนิว็ตระเปีย็งเปียย

คำแปล

... โอ้ตระพังเปียยเอย ทุกวันพี่อาบ(น้ำ)คนเดียว
ไม่มีหญิง(ที่)เคย(ได้)หยอกเย้า อาบน้ำขัดขี้ไคลให้
พี่คิดถึงแต่น้อง ดูท่านางทุกวัน
น้องเอยอย่าทำให้พี่ห่วงหา พี่รอท่านางอยู่(ที่)ตระพังเปียย

ตัวอย่างที่ 49 เพลง “บุหงา” ในชุด *ทหารทแม็ยอาลัยกระมม* (ทหารใหม่อาลัย) (สมเกียรติ พรประทาน, [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในปี พ.ศ. 2539 เพลงนี้แต่งด้วยภาษาไทยตลอดทั้งเพลงและมีการใช้ภาษาไทยที่ตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

บุหงาแสนดี ผู้หญิงคนนี้ฉันไม่ลืมเธอ
อยากรู้เธอไปอยู่ไหน เธอรู้บ้างไหมมีใครพร่ำเพ้อ
ชาตินี้บุญพี่ไม่ถึง ได้แต่รำพึงคิดถึงแต่เธอ

เมื่อก่อนทุรนทุราย ใกล้กับความตายก็ได้มีเธอ
เธอป้อนหยูกยาให้ฉัน เมื่อตอนวันนั้นจำได้เสมอ
วันนี้ไม่มีแล้วเธอ ฉันอยากพบเจอเพื่อขออภัย ...

ตัวอย่างที่ 50 เพลง “เฮ็ดดีดี” ในชุด *ผัวเศรษฐี* (อาเจาะยัย, 2554) ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ภาษาลาวอีสานตลอดทั้งเพลงและใช้ได้ปรกติตามการออกเสียงในภาษาลาวอีสาน ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

อ้ายเห็ดดี่ดีอย่าเห็ดจังซี่อ้ายเห็ดดี่ดี แต่ก่อนแต่กี้อ้ายเห็ดได้ดีคือบ่เป็นหญัง
อย่าให่ข่อยซังอย่าให่ข่อยซังอ้ายเฮ็ดดี่ดี ...
อ้ายเห็ดบ่ดีอ้ายเฮ็ด้จังซี่หรือญอนกินเหล่า คันอ้ายบ่เมาขั่นอ้ายบ่เมาคือเห็ดได้ดี
คันเห็ดบ่ดีคันเห็ดจังซีข่อยบ่ให่เมา ...

คำแปล

พี่ทำดีดีอย่าทำอย่างนี้พี่ทำดีดี แต่ก่อนแต่กี้พี่ทำได้ดีคือไม่เป็นไร
อย่าให้น้องชังอย่าให้น้องชังพี่ทำดีดี ...
พี่ทำไม่ดีพี่ทำอย่างนี้หรือ(ว่าเป็น)เพราะกินเหล้า ถ้าพี่ไม่เมาถ้าพี่ไม่เมาคือทำได้ดี
ถ้าทำไม่ดีถ้าทำอย่างนี้น้องไม่ให้เมา ...

ข. การใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึม**ประยุกต์** พบตั้งแต่การใช้ภาษาตั้งแต่ 2-6 ภาษา อาจแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคือเพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษาและเพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 3 ภาษาขึ้นไป ในกลุ่มนี้พบเพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุด

เพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษา มีการใช้ภาษาหลักอยู่ 2 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทย โดยพบเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักมากกว่าซึ่งแสดงให้เห็นการสลับและปนภาษาระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทย ภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษากูย ภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาลาวอีสาน และภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาอังกฤษ

การสลับและปนภาษาระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทยเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในกลุ่มข้อมูลการใช้ภาษาทุกกลุ่มในเพลงกันตรึมประยุกต์ ดังเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 51 เพลง “พระคุณแม่” ในชุด *กันตรึมอาไยโฎนตา* (รวมศิลปิน (มอความ), [ม.ป.ป.]) ซึ่งเป็นอัลบั้มที่สันนิษฐานว่าผลิตในช่วงปี พ.ศ. 2545-2547 เพลงนี้แสดงการใช้ภาษาไทย (รูปอักษรเอียง) ปนและสลับกับภาษาเขมรถิ่นไทย ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

พระคุณของแม่ยากแท้เปรียบปาน รัวอยโมปรึ๊บมันบานย้าก์กรอคลูนปรานแมมันกียปูล
จีจอังแก๊บจีจ-กดามเทอการกอซางรือรับชนูล เจ็มโกนตู๊จทมเนิวีซรูลแมมันกียปูลอ๊อยโกนบานลือ
*พระคุณของแม่*ทมเจียงมี้จแด็ย โกนเอ่ยโกน-กโม็มปเราะฮซแร็ยน็องกน็องมี้จแด็ย-น็อ้งอันแย็ยออยเมอ
เมียนแมตามูยรัวตุ๊ดมันบานรือรนามันจือ *แม่แท้แม่จริงนี่หรือ*ออยเนื้อ็มคเนียเมอดู๊แลออยเจีย
โกนย้าก์โกน*ทุกข์*โกน*สุข*โกน*เศร้า* เบอยืงเมียนแมเนิวีเก๊็อ็ดจำเมอพล็อวบ๊านเก๊ิดจี๊คเนีย
แมยืงตามูยเกือ็ดจำปรั๊บพล็อวออยยืงบานเจีย โกนเจาตูจทมเรือ็ลคเนียเบอเมียนเวเลียเทอบ็อนแจจเตีวี๊ ...

คำแปล

พระคุณของแม่ยากแท้เปรียบปาน หาอะไรมาเปรียบไม่ได้ยากจนกายาแม่ไม่เคยบ่น
ขุดกบขุดปูทำงานก่อสร้างหรือรับจ้าง เลี้ยงลูกเล็กใหญ่(ให้)อยู่สบายแม่ไม่เคยบ่นให้ลูกได้ยิน
*พระคุณของแม่*ใหญ่กว่าฟ้าดิน ลูกเอยลูกสาวชายหญิงอยู่ในฟ้าดินจะกล่าวให้มอง(เห็น)
มีแม่แค่คนเดียวหาอีกไม่ได้หรือใครไม่เชื่อ *แม่แท้แม่จริงนี่หรือ*ให้พากันดูดูแลให้ดี
ลูกลำบากลูก*ทุกข์*ลูก*สุข*ลูก*เศร้า* หากเรามีแม่อยู่ท่านรอคอยท่าได้อยู่เป็นเพื่อน
แม่เราแค่คนเดียวท่านคอยบอกทางให้เราได้ดี ลูกหลานเล็กใหญ่ทุกคนหากมีเวลาทำบุญอุทิศไป ...

ตัวอย่างข้างต้นเป็นเพลงที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีการปนภาษาไทยทั้งในระดับคำและวลีและสลับภาษาไทยอยู่ในเพลงนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาไทยที่ใช้ยังคงออกเสียงตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน

ส่วนการสลับและปนภาษาไทยกับภาษาอื่นๆ พบการสลับและปนภาษาไทยกับภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยกับภาษาอังกฤษ ดังแสดงให้เห็นด้วยตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 52 เพลง “แค่พี่ชาย” ในชุด *อินดี้อีสานใต้* (บ่อม กังแอน, 2553) ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ภาษาไทยเป็นหลักและสลับด้วยประโยคภาษาอังกฤษ (รูปอักษรเอียง) 1 ประโยค ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

ไม่ได้มองตากันซะนาน เธอเห็นฉันรู้สึกอย่างไร
เมื่อปีก่อนเธอจำได้ไหม ใครหนอใครซื้อดอกไม้ให้ฉัน
สิบสี่กุมภาวันวาเลนไทน์ จำได้ไหมช็อกโกแลตแท่งนั้น
*ไอเลิ้บยู*เป็นคำพูดใครกัน หรือว่าคบฉันแค่เวลาเธอเหงา

จากตัวอย่างข้างต้น เป็นที่น่าสังเกตว่าการใช้ภาษาอังกฤษในที่นี้เป็นประโยคพื้นฐานและไม่ได้ออกเสียงตรงตามสำเนียงของภาษาอังกฤษมาตรฐาน

เพลงที่ใช้ภาษาตั้งแต่ 3 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมประยุกต์ แม้เป็นกลุ่มข้อมูลที่พบน้อยที่สุด แต่เป็นตัวอย่างที่ดีที่แสดงให้เห็นการใช้ภาษาต่างๆ อย่างหลากหลายและในลักษณะที่สังเกตได้ชัด ดังยกตัวอย่างให้เห็นต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 53 เพลง “รวยไม่โม้” ในชุด *4 เมาะแมร์ (เมาเขมร)* (ร็อคคงคย, 2544) เป็นตัวอย่างที่แสดงการใช้แต่งสลับ 3 ภาษา โดยใช้ภาษาลาวอีสาน (ขีดเส้นใต้) เป็นหลัก ภาษาไทย (รูปอักษรเอียง) รองลงมา และภาษาเขมรถิ่นไทยน้อยที่สุด

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อรถซิ่งที่มันวิ่งคักคัก จะพาคนรักนั่งรถวิ่งโชว์
มื้อเช้าเราก็กินของแพง มื้อแลงก็จะกินให้โก้
ลาบนกยูงอีกทั้งอุ้งตีนหมี กินแต่ของดีดีให้พวกเศรษฐีตาโต

บ่อแม่นโม่คั่นลวยมาท่าเบิ่ง(ซ้ำ) ซ้ำหว่าเดื่อนอีเก๊งอีเก้งสิไปเหล่นเทียวดู๋ เที่ยวไห่ฮู่กอจังค่อยอ่วยลงมา หากิ่นของแพงแพ้งถุกยามแลงเซ่า หากิ่นเข่าที่มี้จ่านท่องไซ(ซ้ำ) บ่อซั่นกิ่นบ่อดั้ยบ่อด๊ย มันติ๊ดข่างหว่างค้อ อิ่มแล่วก้อสิแจกติ๊บสาวสาว แจกลดเขาคนละคันถ่าบ่อริการเยี่ยม แถมเพชรเลี่ยมท่องคำล่ำข่า(ซ้ำ) ให้คนอ้าปากค่างให้นายฮ่างหนั่งม้อง มี้หลูกน่องต่างเหื่อต่างแขน หาแฟนจักซาวคนมานั่งปนนิบัดไท่ ญ่างก่ายพ่อขอทานขอไถ่(ซ้ำ) ไห้ไปพัวละล่านไปซื่อบ้านอยู่เลย รวยเว่ยเว่ยเว่ยเว่ย บ่หว่าสิเฮ้ดแนวได๋ มันดี่ไป้เหมิด็เล้ยบ่อมี้น๋อไผว่า

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อเครื่องบินเอาไว้ใช้ส่วนตัว แล้วบินไปทัวร์รอบโลกให้โก้
บินไปชั้วโลกใต้โลกเหนือ กินข้าวกับสาวเอสกิโม
แต่ตอนนี้ยังไม่มีงานทำ ต้องนั่งฟาดส้มตำที่หน้าปั๊มเอสโซ่ เด๊อ ที่หน้าปั๊มเอสโซ่

(พูด) เออตอนตแร็ฮ*กำลังกซ็อุ้ดเนิว็* ... เออัญทาเฮิย ซรามันเพอะเต๊ อัญน็องงู้ดยัว

คำแปล

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อรถซิ่งที่มันวิ่งดีดี จะพาคนรักนั่งรถวิ่งโชว์
มื้อเช้าเราก็กินของแพง มื้อเย็นก็จะกินให้โก้
ลาบนกยูงอีกทั้งอุ้งตีนหมี กินแต่ของดีดีให้พวกเศรษฐีตาโต

ไม่ใช่โม้ถ้ารวยมาคอยดู(ซ้ำ) กะแค่ดวงจันทร์ดวงจันทร์จะไปเล่นเที่ยวดู เที่ยวให้รู้แล้วก็ค่อยกลับลงมา หากินของแพงแพงทุกยามเย็นเช้า หากินข้าวที่มีจานทองใส่(ซ้ำ) ไม่งั้นกินไม่ได้ไม่ได้มันติดข้างหว่างคอ อิ่มแล้วก็จะแจกติ๊บสาวสาว แจกรถเขาคนละคันถ้าบริการเยี่ยม แถมเพชรเลี่ยมทองคำล่ำค่า

(ซ้ำ) ให้คนอ้าปากค้างให้นายห้างนั่งมอง มีลูกน้องต่าง “เหื่อ”[34] ต่างแขน หาแฟนสักยี่สิบคนมานั่งปรนนิบัติไท้ ย่างกรายพบขอทานขอไท(ซ้ำ) ให้ไป “พัว” ละล้านไปซื้อบ้านอยู่เลย รวยเว่ยเว่ยเว่ยเว่ย ไม่ว่าจะทำอย่างไร มันดีไปหมดเลยไม่มีหนอใครว่า

ชาตินี้ถ้าไม่รวยก็แล้วไป ถ้ารวยเมื่อไหร่ก็อย่าหาว่าโม้
จะซื้อเครื่องบินเอาไว้ใช้ส่วนตัว แล้วบินไปทัวร์รอบโลกให้โก้
บินไปขั้วโลกใต้โลกเหนือ กินข้าวกับสาวเอสกิโม
แต่ตอนนี้ยังไม่มีงานทำ ต้องนั่งฟาดส้มตำที่หน้าปั๊มเอสโซ่ นะ ที่หน้าปั๊มเอสโซ่

(พูด) เออตอนนี้*กำลัง*จนอยู่ ... เออข้าว่าแล้ว เหล้าไม่ดื่มหรอก ข้าจะอาบเอา

จากตัวอย่างข้างต้นเป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาลาวอีสานที่ใช้ในเพลงนี้มีสัดส่วนที่มากที่สุดและมีความยากซึ่งแสดงให้เห็นว่านักร้องเป็นผู้ที่ถนัดภาษาหลักของภาคอีสาน ส่วนภาษาไทยที่ใช้ก็เป็นภาษาไทยที่ออกเสียงตรงตามเสียงของภาษาไทยมาตรฐาน

ตัวอย่างที่ 54 เพลง “ไฮมักมวง (ฉับชอบเธอ)” ในชุด *หนุ่มสุรินทร์ตั๊วะ* (วรมัน, 2549) ซึ่งแสดงการใช้ภาษา 4 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทย โดยกำหนดให้หมายเลข (1) (2) (3) และ (4) นำหน้าภาษาทั้ง 4 ภาษาตามลำดับ ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

(2)มวงจีเนียออนไฮจีนอง (1)ออยบองเติว็พอง(4)ได้ไหมแม่ขวัญตา
(4)เห็นเธอ(3)ยิ่มให่ชื่นใจ่อ้ายหนักหนา (2)ง้อจ-บล็อง(1)สะรา(4)พอใจกล้ามาเจอ
(4)มองเห็นเธอแต่งตัวสวยพริ้ง (2)ไฮมักมวง(4)จริง(1)บองสะรัน(4)แต่เธอ
(3)เจ้าสิไปใสอ้ายขอไป่น่ำเดอ (2)มักมวง(3)หลายเด๊อ(4)สาวส่วยบ้านแตล
(1)ไฮมักมวง(4)เหลือเกินแก้วตา (1)กะมอรกูย(4)บ้านนา(3)อ้าย(4)นี้ขอมาเกี่ยวแขน
(4)สาวส่วยคนดีศรีขอบ้านแตล (4)หากยัง(3)บ่มีแฟนอ้าย(4)ขอเกี่ยวแขนน้องนาง ...

คำแปล

(2)เธอไปไหนให้ฉันไปด้วย (1)ให้พี่ไปด้วย(4)ได้ไหมแม่ขวัญตา
(4)เห็นเธอ(3)ยิ้มให้ชื่นใจพี่หนักหนา (2)ดื่มเหล้า(1)สุรา(4)พอใจกล้ามาเจอ
(4)มองเห็นเธอแต่งตัวสวยพริ้ง (2)ฉันรักเธอ(4)จริง(1)พี่รัก(4)แต่เธอ
(3)น้องจะไปไหนพี่ขอไปด้วยนะ (2)ชอบเธอ(3)มากนะ(4)สาวส่วยบ้านแตล
(1)ฉันชอบเธอ(4)เหลือเกินแก้วตา (1)สาวกูย(4)บ้านนา(3)พี่(4)นี้ขอมาเกี่ยวแขน
(4)สาวส่วยคนดีศรีขอบ้านแตล (4)หากยัง(3)ไม่มีแฟนพี่(4)ขอเกี่ยวแขนน้องนาง ...

[34] คำที่อยู่ในเครื่องหมายอัญประกาศนี้เป็นคำที่ยังไม่ทราบคำแปล

จากตัวอย่างข้างต้นสังเกตได้ว่ามีการใช้ภาษา 4 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยปนและสลับกันอย่างสลับซับซ้อนทั้งในระดับประโยค วลี และคำ

ตัวอย่างที่ 55 เพลง “พระยาสุรินทร์ภักดีฯ” ในชุด *สาวเวอร์จิ้น* (ร็อคอาเจียง, 2549) มีการใช้ภาษา 6 ภาษา ได้แก่ ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาจีน ภาษาลาวอีสาน ภาษาไทย และภาษาอังกฤษ โดยกำหนดให้หมายเลข (1) (2) (3) (4) (5) และ (6) นำหน้าภาษาทั้ง 6 ภาษาตามลำดับ ดังมีเนื้อหาบางส่วนต่อไปนี้

... (6)เวลคำทูซุรินๆๆ(5)ถิ่นเมืองช้าง ...
(1)ยาทีวมึงสะเร็น (1)ซรูลเมนเตนโมเมอเจาะฮกันตรึม
(1)ซำเลญตรัวซกวรโจ๊ะพรึมโจ๊ะพรึม (1)โมซดับกันตรึมเฮยประสาขแมร
(1)กันตรึมซเร็น (1)เมียนต็อฺงพสาคแมรกูยเลียวเนอบอฺง
(1)ซเร็นเมียน(2)กวยอาเจียง (1)ทาแนเนิว็ซเราะกระโพ้นอตากลาง
(2)เสาะไฮมักอาเจียง(5)อาเจียงแปลว่าช้าง (4)ขะเหมนเอิ้นช้างว่าตำแร็ย
(1)ปรังเคิญอันแย็ย (6)อีเลฟแฟ่น(5)เมืองไทย(6)เวรี่กู๊ดเวรี่กู๊ด
(5)เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว
(3)เจ๊กหนอซาซี(5)เอ๊ะจีนก็เอา (5)รอเรือของเราภาษาไทยชัดเจน ...

คำแปล

... (6)ยินดีต้อนรับสู่สุรินทร์(5)ถิ่นเมืองช้าง ...
(1)ยาเที่ยวเมืองสุรินทร์ (1)สนุกจริงจริงมาดูเถิดกันตรึม
(1)เสียงซอกลองโจ๊ะพรึมจะพรึม (1)มาฟังกันตรึมเฮยภาษาเขมร
(1)กันตรึมสุรินทร์ (1)มีทั้งภาษาเขมรกุยลาวหนาพี่

(1)ซเร็นเมียน(2)กวยอาเจียง (1)ทาแนเนิว็ซเราะกระโพ้นอตากลาง
(2)บ้านฉันชอบช้าง(5)อาเจียงแปลว่าช้าง (4)เขมรเรียกช้างว่าตำแร็ย
(1)ฝรั่งเห็น(ช้างแล้ว)พูด(ว่า) (6)ช้าง(5)เมืองไทย(6)ดีมากดีมาก
(5)เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว เรารักภาษาไม่ว่าเขมรส่วยลาว
(3)หนึ่งสองสามสี่(5)เอ๊ะจีนก็เอา (5)รอเรือของเราภาษาไทยชัดเจน ...

จากตัวอย่างข้างต้นจะพบการใช้ภาษาต่างๆ มากถึง 6 ภาษา โดยมีการใช้ภาษาหลักคือภาษาเขมรถิ่นไทย ส่วนการใช้ภาษาอื่นๆ มีลักษณะดังต่อไปนี้ ภาษาไทยที่ใช้มีลักษณะ

ตรงตามการออกเสียงในภาษาไทยมาตรฐาน มีการใช้ภาษากูยและภาษาลาวในระดับประโยค ส่วนการใช้ภาษาใหม่อย่างภาษาจีนและภาษาอังกฤษยังเป็นการใช้ในระดับคำและวลีง่ายๆ

โดยสรุปแล้ว เพลงกันตรึมประยุกต์มีการใช้ภาษาอยู่ 6 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทย ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน ภาษาจีน ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ในการใช้ภาษาเหล่านี้พบว่ามีการใช้ภาษาเดี่ยวและการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไป ภาษาเดี่ยวที่ใช้มี 3 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งพบมากที่สุด ภาษาไทยซึ่งพบรองลงมา และภาษาลาวอีสานซึ่งพบน้อยที่สุด ส่วนการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปเป็นข้อมูลที่พบมากกว่าเพลงที่ใช้ภาษาเดี่ยว แบ่งได้เป็น 2 กลุ่มย่อยคือ กลุ่มที่ใช้ 2 ภาษาซึ่งเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุด และกลุ่มที่ใช้ตั้งแต่ 3 ภาษาขึ้นไป ซึ่งพบการใช้ตั้งแต่ 3-6 ภาษา ข้อมูลกลุ่มนี้พบน้อยที่สุด

เป็นที่น่าสังเกตว่ากลุ่มเพลงที่ใช้ภาษา 2 ภาษามีการใช้ภาษาหลัก 2 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทย ภาษาเหล่านี้ถูกใช้คู่กับภาษาอื่นอีกหลายภาษา แต่การใช้ภาษา 2 ภาษาคือภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทยปนและสลับกันถือเป็นข้อมูลที่พบมากที่สุดในบรรดาข้อมูลการใช้ภาษาทุกกลุ่มในเพลงกันตรึมประยุกต์

ลักษณะของการใช้ภาษาข้างต้นบ่งชี้ว่า ประการแรก ผู้ผลิตและผู้เสพเพลงกันตรึมประยุกต์ยังคงเป็นคนกลุ่มเดิมคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย สังเกตได้จากการพบการใช้ภาษาเดี่ยวที่เป็นภาษาเขมรถิ่นไทยมากที่สุดในกลุ่มนี้ และพบการใช้ภาษา 2 ภาษาที่ยังคงใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ประการต่อมา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่รู้อย่างน้อยสองภาษาหรือเป็นผู้รู้หลายภาษา จึงพบการใช้ภาษาเดี่ยวที่มีมากถึง 3 ภาษาซึ่งประกอบด้วยภาษาประจำกลุ่ม ภาษาหลักของภาคอีสานและภาษาประจำชาติ และพบข้อมูลการใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุดและพบอย่างหลากหลาย ประการที่สาม กลุ่มผู้เสพเพลงกันตรึมอาจเป็นคนกลุ่มอื่นที่รู้ภาษาตระกูลไทด้วย นอกเหนือไปจากกลุ่มชนที่พูดภาษาเขมรถิ่นไทย สังเกตการณ์ใช้ภาษาเดี่ยวที่เป็นภาษาไทยและภาษาลาวอีสานหรือการใช้ภาษาอื่นอีกหลายภาษาในสัดส่วนที่มากขึ้น ประการที่สี่ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับชนกลุ่มอื่นหลายกลุ่มและมีปฏิสัมพันธ์อย่างเข้มข้นมากขึ้น สังเกตได้จากการใช้ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในอีสานตอนใต้ในสัดส่วนที่มากขึ้น ประการที่ห้า ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับรัฐไทยอย่างเข้มข้นขึ้น สังเกตได้จากการใช้ภาษาเดี่ยวที่เป็นภาษาไทยและการใช้ภาษาไทยที่ออกเสียงตรงตามภาษาไทยมาตรฐาน และประการสุดท้าย ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นคนที่มีปฏิสัมพันธ์กับโลกสากล สังเกตได้จากการรู้จักใช้ภาษาอังกฤษ แม้จะเป็นภาษาอังกฤษอย่างง่ายๆ ก็ตาม

เมื่อพิจารณาการใช้ภาษาในเพลงกันตรึมพบว่าเพลงกันตรึมมีพัฒนาการในประเด็นดังกล่าวดังนี้ ประการแรก มีการเพิ่มจำนวนของภาษาที่ใช้จากที่พบ 4 ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณเพิ่มมาเป็น

6 ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์ โดยภาษาที่เพิ่มเข้ามาคือภาษาจีนและภาษาอังกฤษซึ่งเป็นภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ในอีสานตอนใต้และภาษาสากล ประการต่อมา มีความนิยมใช้ภาษาเดี่ยวเพิ่มขึ้น จากเดิมที่มีภาษาเดี่ยวเพียง 1 ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณคือภาษาเขมรถิ่นไทย มีการเพิ่มภาษาเดี่ยวอีก 2 ภาษาเข้ามาในเพลงกันตรึมประยุกต์คือภาษาไทยและภาษาลาวอีสาน ประการที่สาม มีความนิยมใช้ภาษาหลักเพิ่มขึ้น จากแต่เดิมที่ใช้แต่ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักเพียงภาษาเดียวในเพลงกันตรึมโบราณ มีการเพิ่มความนิยมมาใช้ภาษาไทยเป็นภาษาหลักอีกภาษาหนึ่งในเพลงกันตรึมประยุกต์ ประการสุดท้าย มีการใช้ภาษาในลักษณะที่หลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น สังเกตได้จากการที่เพลงกันตรึมประยุกต์มีสัดส่วนของการใช้ภาษาต่างๆ เช่น ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยในสัดส่วนที่เพิ่มขึ้นและใช้ภาษา 2 ภาษาขึ้นไปในลักษณะที่หลากหลายมากขึ้นเมื่อเปรียบเทียบการใช้ภาษาต่างๆ และการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมโบราณ

เมื่อพิจารณาพัฒนาการของเพลงกันตรึมจากเพลงกันตรึมโบราณมาสู่เพลงกันตรึมประยุกต์ในด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาจะพบพัฒนาการที่ชัดเจนคือ (1.) มีการเปลี่ยนความนิยมเรื่องรูปแบบคำประพันธ์ จากความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณเปลี่ยนมาเป็นความนิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ และเพลงกันตรึมประยุกต์ยังได้ลดความนิยมในการใช้คำสร้อยลงไปมากเมื่อเทียบกับเพลงกันตรึมโบราณที่ใช้คำสร้อยเป็นเครื่องบ่งชี้ความเป็นกันตรึมโบราณ (2.) แม้เพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์จะนำเสนอเนื้อหาในประเด็นเดียวกันหลายประเด็น แต่เนื้อหาของเพลงแต่ละกลุ่มมีการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดซึ่งสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมแต่ละยุคสมัย และที่สำคัญคือเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์มีจุดเน้นที่ต่างกัน โดยเพลงกันตรึมโบราณเน้นที่การเป็นเพลงบรรเลงประกอบพิธีกรรม ในขณะที่เพลงกันตรึมประยุกต์เน้นที่ความเป็นเพลงที่บรรเลงเพื่อความบันเทิง (3.) มีการเปลี่ยนแปลงในเรื่องการใช้ภาษา จากแต่เดิมที่นิยมใช้แต่ภาษาเขมรถิ่นไทยล้วนหรือใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณ ก็เริ่มมีความนิยมใช้ภาษาอื่นเป็นหลักในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะภาษาไทยนอกเหนือไปจากภาษาเขมรถิ่นไทยที่ยังคงใช้เป็นหลักอยู่เหมือนเดิม และมีความนิยมใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งเป็นการเปลี่ยนความนิยมจากเดิมที่นิยมใช้เพียงภาษาเดียวคือภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึมโบราณ

ในบทถัดไป ผู้วิจัยจะนำพัฒนาการที่พบในเนื้อเพลงของเพลงกันตรึมไปพิจารณาในแง่ของการผสมผสานทางวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยโดยจะพิจารณาควบคู่ไปกับบริบทของการผลิตเพลง เพื่อจะเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับปัจจัยที่มีผลต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมและการดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงของอัตลักษณ์บางประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
การผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึม

4.1 บริบทของการผลิตเพลงกันตรึม

จากหลักฐานบันทึกการเดินทางของเอเจียน แอมอนิเย (Aymonier, 2000) ซึ่งสำรวจภาคอีสานของไทยระหว่างปี พ.ศ. 2426-2427 ช่วยในการสันนิษฐานอายุของเพลงกันตรึมว่าน่าจะมีความเก่าแก่กว่า 130 ปี ช่วงเวลาของการบันทึกหลักฐานดังกล่าวอยู่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้วิจัยเลือกใช้ช่วงเวลานี้เป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาบริบทของการผลิตเพลงกันตรึม เพราะเป็นยุคที่มีหลักฐานแน่ชัดระบุถึงการมีอยู่ของเพลงประเภทนี้ ลำดับต่อไปเป็นการศึกษาบริบทของการผลิตเพลงกันตรึมในมิติการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม โดยจะพยายามแยกให้เห็นบริบทดังกล่าวในแต่ละทศวรรษ โดยเฉพาะในยุคหลังทศวรรษ 2510 ซึ่งเป็นช่วงที่มีการผลิตเพลงกันตรึมในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ออกจำหน่าย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

4.1.1 บริบททางการเมือง

บริบททางการเมืองที่ส่งผลต่อการผลิตเพลงกันตรึมมีอยู่ 2 บริบทคือบริบทการเมืองภายในประเทศและบริบททางการเมืองระหว่างประเทศไทยกับกัมพูชา ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. บริบททางการเมืองภายในประเทศไทย

บริบททางการเมืองภายในประเทศไทยนับตั้งแต่ช่วงเวลาที่แอมอนิเยได้บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับการพบวงกันตรึมโบราณเอาไว้มีดังต่อไปนี้

ปี พ.ศ. 2436 รัฐไทยเกณฑ์กองกำลังจากหัวเมืองสุรินทร์ ขุขันธ์และศรีสะเกษเพื่อเข้าร่วมฝึกการรบและตรึงกำลังไว้คอยสกัดกั้นการรุกรานของฝรั่งเศส (วิลาสินี ศรีนุเคราะห์, 2543) แอมอนิเย (Aymonier, 2000) บันทึกไว้ว่างานราชการทั้งหลายได้สร้างความไม่พอใจเป็นอย่างมากให้แก่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย คนกลุ่มนี้บางส่วนแสดงปฏิกิริยาต่อต้านรัฐด้วยการบ่นหรือตอบโต้ด้วยวิธีที่รุนแรง

ปี พ.ศ. 2442-2443 ซึ่งเป็นเวลาที่มีการปฏิรูปการปกครองในประเทศ มีการเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้องกับราษฎรโดยตรง เช่น การกำหนดให้ราษฎรกรอกในช่องสัญชาติว่าเป็น “ชาติไทยบังคับสยาม” โดยห้ามเขียนว่าเป็นลาว เขมร หรือส่วย เพื่อให้ประชาชนรู้สึกว่าตนเองเป็นคนไทย และการกำหนดให้ชายฉกรรจ์ต้องเสียส่วยปีละ 3.50 บาท การปฏิรูปนี้ขัดกับอำนาจและผลประโยชน์ของเชื้อสายเจ้าเมืองเดิมและสร้างความเดือดร้อนแก่ราษฎรเป็นอย่างมาก เพราะราษฎรต้องเสียส่วยซ้ำซ้อน ซ้ำยังเป็นทุกข์เพราะภัยธรรมชาติ ความเดือดร้อนนี้นำไปสู่การก่อกบฏผีบุญในปี พ.ศ. 2444-2445 แต่หลังจากปราบกบฏผีบุญสำเร็จแล้ว ราชสำนักสยามได้ปฏิรูปมณฑลอีสานอีกครั้ง

มีการออกประกาศให้ราษฎรต้องปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ต่างๆ เช่น การเตรียมเงิน 4 บาทเพื่อเสียส่วยประจำปี (ไพฑูรย์ มีกุศล, 2517) นอกจากนี้ในปี พ.ศ. 2443 รัฐไทยได้เริ่มจัดตั้งโรงเรียนขึ้นในจังหวัดสุรินทร์และอำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ (Paitoon, 1984)

ปี 2450 รัฐจัดตั้งพื้นที่ปกครองเป็นจังหวัดและจัดส่งข้าราชการจากหัวเมืองชั้นในมาเป็นปลัดมณฑลประจำจังหวัด เช่น จังหวัดสุรินทร์มีพระกรุงศรีบริรักษ์เป็นปลัดมณฑล ข้าหลวงจากส่วนกลางที่ย้ายมาประจำการที่นี่ได้สร้างความเดือดร้อนแก่ราษฎรผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย กล่าวคือในยุคของพระกรุงศรีบริรักษ์ (พ.ศ. 2451-2453) ราษฎรถูกเกณฑ์มาสร้างถนนและก่อสร้างสิ่งปลูกสร้างสาธารณประโยชน์ที่เป็นงานหนักอยู่หลายงานและยังต้องฝึกหัดทหารรวมถึงเสียส่วยเพิ่มเป็นคนละ 4 บาทอีกด้วย ชาวบ้านบางส่วนโชคร้ายถูกข้าหลวงไล่ที่เพื่อนำที่ดินไปสร้างสถานที่ราชการ ความเดือดร้อนนี้ได้รับการประพันธ์ขึ้นเป็นเพลงกันตรึมภาษาเขมรถิ่นไทยชื่อ “กนาบเมืองเสร็น (กาพย์เมืองสุรินทร์)” สำหรับร้องเล่นในประเพณีสงกรานต์ (สิงหะ ชโยจ, 2531; ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง, 2547)

ปี พ.ศ. 2464 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงผ่านพระราชบัญญัติประถมศึกษาเพื่อให้มีการจัดการศึกษาขั้นพื้นฐานแก่เด็กทุกคนและทุกเพศให้มีโอกาสที่เท่าเทียมกัน (Paitoon, 1984)

ต่อมาหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 รัฐบาลได้ปรับปรุงพระราชบัญญัติการศึกษาขั้นพื้นฐานของเดิมและผลักดันให้นายอำเภอทุกแห่งต้องจัดตั้งโรงเรียนทุกตำบลและบังคับเด็กไทยทุกคนที่มีอายุระหว่าง 7-14 ปีให้เข้าเรียนจนกว่าจะสำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 (Paitoon, 1984) นอกจากนี้ มีรายงานว่าหลังปี พ.ศ. 2475 รัฐไทยได้เกณฑ์ชายฉกรรจ์ในชุมชนเขมรถิ่นไทยบางแห่งไปเป็นตำรวจและทหาร (สุวิทย์ ธีรศาศวัต, บัญชร แก้วส่อง, ชอบ ดีสวนโคก, ไพฑูรย์ มีกุศล และ กอบกุล มั่งมีศรี, 2533)

ในช่วงที่จอมพล ป.พิบูลสงครามดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีของไทยเป็นวาระแรก (พ.ศ.2481-2487) มีเหตุการณ์สำคัญดังนี้ ในปี พ.ศ. 2482 มีการเปลี่ยนชื่อประเทศจาก “สยาม” เป็น “ไทย” และห้ามใช้คำเรียกคนไทยว่า “ไทยเหนือ, ไทยอีสาน, ไทยใต้ หรือ ไทยมุสลิม” ให้ใช้คำเรียกว่า “คนไทย” เพียงคำเดียว (แถมสุข นุ่มนนท์, 2544) ถัดมาในปี พ.ศ. 2483 มีการประกาศให้ภาษาไทยเป็นภาษาประจำชาติ ทำให้เกิดการเผาทำลายเอกสารและตำราภาษาเขมรเป็นจำนวนมาก (สุวิไล เปรมศรีรัตน์, 2552) ปี พ.ศ. 2486 รัฐบาลมีคำสั่งให้เปลี่ยนชื่อและแปลชื่อของหมู่บ้านในอีสานตอนใต้ โดยเฉพาะในจังหวัดสุรินทร์ซึ่งมักตั้งเป็นชื่อภาษาเขมรถิ่นไทยให้เป็นชื่อภาษาไทยที่เข้าใจง่าย (อัครพล บริกุล, 2540)

หลังเข้าสู่ทศวรรษ 2500 รัฐเริ่มเข้ามามีบทบาทในการจัดการเรื่องการศึกษามากขึ้น เนื่องจากผลการศึกษาในช่วงทศวรรษ 2500 พบว่านักเรียนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวนมากมี

ปัญหาเรื่องการอ่าน การเขียน และการฟังเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทยซึ่งส่งผลกระทบต่อคุณภาพการศึกษาของเด็กนักเรียนกลุ่มนี้เป็นอย่างมาก (Isara Charanyananda, 1962) ด้วยความวิตกกังวลดังกล่าว บรรดาโรงเรียนจำนวนหนึ่งในอีสานตอนใต้ได้มีมาตรการห้ามนักเรียนกลุ่มชาติพันธุ์เขมรพูดภาษาถิ่นในโรงเรียน หากใครฝ่าฝืนจะถูกปรับเงิน บรรดาผู้ปกครองของนักเรียนกลุ่มนี้ต่างขานรับมาตรการดังกล่าวและพยายามสอนบุตรหลานให้พูดภาษาไทยให้ได้ก่อนพูดภาษาเขมรถิ่นไทย เพื่อจะได้ไม่มีปัญหาในตอนเข้าเรียนในโรงเรียนของรัฐซึ่งดำเนินการเรียนการสอนโดยใช้ภาษาไทยและจะได้ไม่เป็นอุปสรรคต่อการทำงานและการเลื่อนสถานะทางสังคมในอนาคตซึ่งอาศัยคุณสมบัติสำคัญประการหนึ่งคือความรู้ภาษาไทย (Vail, 2002, 2006) ผลที่ตามมาจากการส่งเสริมภาษาไทยของผู้ปกครองประกอบกับแนวทางของภาครัฐที่ส่งเสริมแต่ภาษาไทยและไม่ส่งเสริมภาษาถิ่น ทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่นิยมใช้ภาษาไทยมากกว่าภาษาถิ่นและบางส่วนก็เพิกเฉยต่อภาษาถิ่นของตนไป (สุวิไล เปรมศรีรัตน์, 2552) นโยบายดังกล่าวของรัฐแม้จะส่งผลกระทบต่อการสืบทอดภาษาเขมรถิ่นไทย แต่ถือว่าประสบความสำเร็จในแง่ที่ทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่มีอายุไม่เกิน 40 ปีสามารถสื่อสารได้ทั้งภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาไทย และที่สำคัญนโยบายนี้ยังมีส่วนสำคัญในการสร้างสำนึกความเป็นไทยให้แก่ชนกลุ่มนี้ด้วย ทำให้คนที่มีอายุไม่เกิน 50 หรือ 60 ปีมีสำนึกว่าตนเองเป็นคนไทย (ประกอบ ผลงาม, 2538)

ข. บริบททางการเมืองระหว่างประเทศไทยและกัมพูชา

นอกจากบริบทการเมืองในประเทศจะมีผลต่อการผลิตเพลงกันตรึมแล้ว บริบททางการเมืองระหว่างประเทศไทยและกัมพูชายังมีผลต่อการผลิตเพลงดังกล่าวด้วย

ไทยกับกัมพูชามีการสถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตกันในปี พ.ศ.2493 ในช่วงหลังการสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สองนั้น ได้เกิดสงครามเย็นหรือสงครามอุดมการณ์แผ่ขยายลัทธิคอมมิวนิสต์โดยมีสหภาพโซเวียตและจีนเป็นผู้นำฝ่ายโลกคอมมิวนิสต์ และสหรัฐอเมริกาเป็นผู้นำฝ่ายโลกเสรี ประเทศไทยมีนโยบายสนับสนุนฝ่ายโลกเสรี จึงมีความร่วมมือหลายด้านกับสหรัฐและได้รับการสนับสนุนทั้งในด้านการฝึกทหาร ยุทโธปกรณ์และงบประมาณช่วยเหลือแบบให้เปล่า เมื่อเกิดสงครามเวียดนาม ไทยส่งกองทหารเข้าร่วมรบและอนุมัติให้สหรัฐเข้ามาตั้งฐานทัพในประเทศไทย ฝ่ายกัมพูชาหลังจากได้รับเอกราชจากฝรั่งเศส สมเด็จพระนโรดมสีหนุทรงสละราชสมบัติมาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรี พระองค์ประกาศนโยบายเป็นกลางไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใดและพยายามไม่นำกัมพูชาเข้ามาเกี่ยวข้องกับสงครามเวียดนาม แต่ในที่สุดก็ทรงยินยอมให้เวียดนามเหนือใช้กัมพูชาเป็นฐานซ่องสุมกำลังและเป็นทางผ่านเพื่อบุกเวียดนามใต้ เหตุการณ์นี้ทำให้สหรัฐใช้กำลังทางอากาศทิ้งระเบิดกัมพูชาอย่างหนักหน่วงทำให้ประชาชนกัมพูชาบาดเจ็บล้มตายจำนวนมาก เมื่อไทยกับกัมพูชาสนับสนุนคนละฝ่าย ความสัมพันธ์ระหว่างสองประเทศจึงเต็มไปด้วยความหวาดระแวงและการเผชิญหน้า และมีการตัดสัมพันธ์ทางการทูตกันหลายครั้ง (วัชรินทร์ ยงศิริ, 2554)

ในช่วงปี พ.ศ. 2500-2506 สมัยที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ยังเป็นนายกรัฐมนตรีได้เกิดเหตุการณ์สำคัญคือความขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชาเรื่องการอ้างสิทธิ์เหนือปราสาทพระวิหาร ความขัดแย้งนี้นำไปสู่การปิดชายแดนไทย-กัมพูชา ต่อมาเมื่อศาลโลกตัดสินให้ปราสาทพระวิหารเป็นของกัมพูชาในปี พ.ศ. 2505 ได้สร้างความไม่พอใจแก่ไทยเป็นอย่างมาก รัฐบาลในขณะนั้นสั่งการให้ข้าราชการในอีสานตอนใต้เช่นที่จังหวัดสุรินทร์รวบรวมและเผาทำลายเอกสารที่เขียนเป็นภาษาเขมร สั่งห้ามพระสงฆ์เทศน์เป็นภาษาเขมรถิ่นไทย และยอมให้มีการเดินขบวนประท้วงของนักเรียนในจังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษ การปิดชายแดนและการสูญเสียปราสาทพระวิหารได้กระตุ้นให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยตระหนักถึงความสำคัญของพรมแดนและรัฐ-ชาติมากขึ้น (Vail, 2002, 2007)

ในปี พ.ศ.2518 พรรคคอมมิวนิสต์กัมพูชาหรือเขมรแดงโค่นล้มรัฐบาลของนายพลลอน นอลที่ได้รับการสนับสนุนจากสหรัฐได้สำเร็จ เปลี่ยนการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยม และเกิดการฆ่าล้างเผาพันธุ์ขึ้นในกัมพูชา จนกระทั่งเวียดนามส่งกองทัพเข้าไปขับไล่รัฐบาลเขมรแดงให้พ้นจากอำนาจในเดือนมกราคม พ.ศ. 2522 และสนับสนุนให้นายเฮง สำรินขึ้นดำรงตำแหน่งประธานาธิบดีของสาธารณรัฐประชาชนกัมพูชา ระหว่างพ.ศ.2522-2532 กัมพูชาเกิดสงครามกลางเมืองจากการสู้รบแย่งชิงอำนาจระหว่างเขมรฝ่ายต่างๆ กับรัฐบาลที่พนมเปญ ในช่วงเวลานี้ ไทยกับกัมพูชาไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างกัน แต่ไทยต้องเขาไปเกี่ยวข้องกับกัมพูชาในฐานะเพื่อนบ้านที่ได้รับผลกระทบจากภัยสงคราม กล่าวคือ สงครามกลางเมืองผลักดันให้ชาวกัมพูชานับแสนคนอพยพเข้ามาอยู่ที่ศูนย์อพยพแถบชายแดนภาคตะวันออกและอีสานตอนใต้ ศูนย์อพยพในอีสานตอนใต้ที่เริ่มก่อสร้างในปี พ.ศ. 2522 เช่น ศูนย์อพยพสมเด็จนโรดม สีหนุ หรือไซต์บีในเขตอำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ซึ่งมีผู้อพยพชาวกัมพูชาราว 70,000 คน ศูนย์อพยพโอรเตราในเขตอำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษมีผู้อพยพชาวกัมพูชาราว 30,000 คน ศูนย์อพยพเหล่านี้ปิดลงในปี พ.ศ. 2535 (บุญเรือง คัชมาย์, 2543) ในช่วงสงครามกลางเมืองในกัมพูชา รัฐบาลไทยประกาศปิดพรมแดน ห้ามไม่ให้ประชาชนของทั้งสองประเทศเดินทางไปมาหาสู่กันและห้ามไม่ให้มีการค้าขายระหว่างกัน แต่ก็ยังมีการลักลอบค้าแบบที่เรียกว่าตลาดมืด (วัชรินทร์ ยงศิริ, 2554)

หลังจากสงครามเย็นสิ้นสุดลง กัมพูชาเปลี่ยนกลับมาปกครองด้วยระบอบประชาธิปไตยอีกครั้งหนึ่ง ไทยและกัมพูชากลับมามีความร่วมมือระหว่างกันในด้านต่างๆ เช่น ด้านเศรษฐกิจ วิชาการ และวัฒนธรรม ต่อมาเมื่อเกิดการยึดอำนาจในกัมพูชาในปี พ.ศ. 2540 ชาวกัมพูชาก็อพยพเข้ามายังศูนย์อพยพในเขตอำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์และอำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษก่อนจะมีการผลักดันกลับประเทศหมดในปี พ.ศ. 2542 (บุญเรือง คัชมาย์, 2543) ในช่วงทศวรรษที่ 2540 สถานการณ์ในกัมพูชามีสันติภาพมากขึ้น สัมพันธภาพไทย-กัมพูชาดำเนินไปอย่างค่อนข้างราบรื่นโดยเฉพาะในด้านการค้า จนกระทั่งในเดือนมกราคม 2546 ประชาชนชาวกัมพูชากลุ่มหนึ่งที่ได้รับข้อมูลไม่ถูกต้องจากหนังสือพิมพ์เรื่องดาราไทยคือสุวนันท์ คงยิ่งกล่าววาจาดูถูกประเทศกัมพูชา

จึงลุกฮือขึ้นประท้วงไทยอย่างรุนแรงถึงขั้นเผาสถานทูตและกิจการธุรกิจของไทย สัมพันธภาพระหว่างสองประเทศจึงเสื่อมถอยลงระยะหนึ่ง วิกฤตการณ์ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับกัมพูชามาประทุขึ้นอีกครั้งหนึ่งเมื่อกัมพูชานำปราสาทพระวิหารไปขึ้นทะเบียนมรดกโลกและกลุ่มพันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตยนำประเด็นนี้มาปลุกกระแสชาตินิยม ซึ่งขยายวงไปถึงชายแดนไทยกัมพูชา เกิดกรณีพระสงฆ์และประชาชนในจังหวัดศรีสะเกษเคลื่อนขบวนธรรมยาตราไปชุมนุมประท้วงบริเวณพรมแดนทางขึ้นปราสาทพระวิหารในเดือนมิถุนายน 2551 การคัดค้านการขึ้นทะเบียนปราสาทพระวิหารยังลุกลามจนนำไปสู่การปะทะกันของทหารทั้งสองฝ่ายหลายครั้งระหว่างปี พ.ศ. 2551-2552 และประทุขึ้นอีกครั้งในปี พ.ศ. 2554 จากกรณีปราสาทพระวิหารและปัญหาการเมืองภายในของไทยซึ่งกัมพูชาเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย (เรื่องเดียวกัน)

4.1.2 บริบททางเศรษฐกิจ

บริบททางเศรษฐกิจที่ส่งผลต่อการผลิตเพลงกันตรึมมี 2 บริบทคือบริบททางเศรษฐกิจภายในประเทศกับบริบททางเศรษฐกิจของโลกในยุคโลกาภิวัตน์ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. บริบททางเศรษฐกิจภายในประเทศ

อาชีพของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยส่วนใหญ่ในอดีตคืออาชีพเกษตรกรรม ได้แก่ การทำนาและเพาะปลูกพืชไร่และพืชสวน โดยใช้เครื่องมือทางการเกษตรที่ผลิตเองในท้องถิ่น ใช้แรงงานโค กระบือควบคู่ไปกับแรงงานคน ผลผลิตที่ได้ไว้สำหรับเลี้ยงชีพเป็นหลักและจัดแบ่งบางส่วนไว้จุนเจือญาติมิตร ทำบุญในพุทธศาสนา เซ่นสรวงในพิธีกรรม แลกเปลี่ยนกับสินค้าอุปโภคและบริโภคที่ผลิตเองไม่ได้ หรือจำหน่ายเพื่อนำเงินมาเสียค่ารัชชูปการ เมื่อต้องการอาหารตามฤดูกาลและยารักษาโรคจะเสาะหาตามทุ่งนา ป่า และแหล่งน้ำตามธรรมชาติ หรือปลูกไว้รับประทานเอง ส่วนคนที่ประกอบอาชีพค้าขายจะผลิตหรือซื้อสินค้าเกษตรจำพวกข้าว ยาสูบ เกลือ น้ำตาลแผ่น ขี้ไต้ เกวียน ไถ คราด เคียว และตะกร้าจักสานออกจำหน่ายในชุมชน ชุมชนใกล้เคียง ในจังหวัด ข้ามจังหวัด หรือบรรทุกเกวียนข้ามเทือกเขาพนมดงรักลงไปจำหน่ายในกัมพูชา เช่น แถบจังหวัดพระตะบอง การค้าขายสมัยนี้เป็นการซื้อขายเล็กๆ น้อยๆ หรือแลกเปลี่ยนเป็นสิ่งของมากกว่าจะทำเป็นธุรกิจขนาดใหญ่ ระบบเงินตราในยุคนี้จึงยังมีความสำคัญไม่มากเมื่อเปรียบเทียบกับยุคต่อมา โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ในสุวิทย์ ธีรศาศวัต และคณะ, 2533; คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนาสุรินทร์, 2534 ก; วิลาศ โพธิสาร, 2536; Aymonier, 2000

เงินตราเริ่มมีความสำคัญมากขึ้นเมื่อรัฐตัดเส้นทางรถไฟจากจังหวัดนครราชสีมาไปยังจังหวัดอุบลราชธานี เส้นทางนี้ตัดถึงจังหวัดบุรีรัมย์ในปี พ.ศ. 2468 ถึงจังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ. 2469 และถึงจังหวัดศรีสะเกษในปี พ.ศ. 2471 การตัดเส้นทางรถไฟมีความสำคัญทั้งในแง่การเมืองและเศรษฐกิจคือช่วยอำนวยความสะดวกแก่การปกครองของรัฐไทยในการรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง เพิ่มศักยภาพทางการค้าของส่วนกลางในการดึงสินค้าจากอีสานตอนใต้ และช่วยให้การกระจายสินค้า

จากส่วนกลางไปสู่ภูมิภาคทำได้สะดวกยิ่งขึ้น เส้นทางนี้มีส่วนสร้างความเปลี่ยนแปลงแก่อีสานตอนใต้ในระดับหนึ่ง หลังมีเส้นทางรถไฟผ่าน ชาวจีนก็อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานริมทางรถไฟ คอยรับซื้อสินค้าจากชาวบ้านเพื่อนำไปจำหน่ายต่อที่ตลาดใหญ่ในจังหวัดนครราชสีมาหรือกรุงเทพฯ ขากลับก็ซื้อสินค้าอุปโภคบริโภค เช่น เสื้อผ้า น้ำมันก๊าด ปลาทูนึ่ง ปลาทูเค็ม หรือกะปิเข้ามาจำหน่ายให้กับชาวบ้าน พ่อค้าชาวจีนเป็นผู้กระตุ้นให้ชาวบ้านเริ่มเห็นความสำคัญของระบบเงินตรา คอยส่งเสริมให้ชาวบ้านหาของป่าหรือผลิตสินค้าเกษตรไว้จำหน่าย ในช่วงนี้ชาวจีนมีบทบาทเป็นผู้ดำเนินกิจการขนาดใหญ่ ส่วนชาวบ้านมีบทบาทเป็นผู้ค้าขนาดเล็ก (วิลาศ โพธิสาร, 2536)

เศรษฐกิจในอีสานตอนใต้เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากหลังรัฐบาลเร่งพัฒนาชนบทตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติซึ่งออกฉบับแรกเมื่อปี พ.ศ. 2504 ศูนย์กลางของแผนฉบับนี้คือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เพราะประชาชนชาวอีสานประสบปัญหายากจน มีวัฒนธรรมที่แตกต่างและอยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางการปกครองที่กรุงเทพฯ จึงเป็นเป้าหมายของขบวนการคอมมิวนิสต์จากประเทศเพื่อนบ้านที่จะเคลื่อนเข้ามาครอบงำได้ง่าย ในการพัฒนาภูมิภาคนี้ รัฐบาลได้สร้างสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐานที่สำคัญคือถนน (Denes, 2006) ถนนสายสำคัญของภาคตะวันออกเฉียงเหนือคือทางหลวงหมายเลข 24 ซึ่งเป็นสายยุทธศาสตร์เลียบชายแดนอีสานตอนใต้เริ่มก่อสร้างตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506-2511 จากจังหวัดนครราชสีมาไปสิ้นสุดที่จังหวัดอุบลราชธานี (สมคิด พรมจุ้ย และคณะ, 2546) ในยุคต่อมาได้มีการก่อสร้างโครงข่ายถนนเพิ่มเติมเข้าไปจนถึงหมู่บ้านทุกแห่ง ช่วยอำนวยความสะดวกในการติดต่อ ขนส่งและถ่ายเทสินค้าระหว่างส่วนกลาง เมืองและชนบท เส้นทางเหล่านี้ได้ผนวกเอาคนชนบทเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของระบบเศรษฐกิจระดับชาติและระดับโลก (สุวิทย์ ธีรศาศวัต และ ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, 2541) ประชาชนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือจึงถูกกระตุ้นโดยอัตโนมัติให้อพยพไปทำงานต่างถิ่น ชาวลาวอีสานนับเป็นคนกลุ่มแรกๆ ที่เริ่มอพยพ ในขณะที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยถือเป็นคนกลุ่มท้ายๆ ที่อพยพไปทำงานต่างถิ่น เพราะคนกลุ่มนี้นิยมประกอบอาชีพเป็นหลักแหล่งและไม่นิยมย้ายถิ่นฐาน ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเริ่มอพยพเข้าเมืองหลวงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 ส่วนหนึ่งไปรับจ้างทำงานบ้านหรืองานบริษัท บางส่วนไปลงเรือรับจ้างจับปลาที่ภาคตะวันออกและภาคใต้ของไทย บางส่วนไปทำงานที่ประเทศในตะวันออกกลางหรือเอเชีย เช่น ไต้หวัน เป็นต้น (สมคิด พรมจุ้ย และคณะ, 2546; พีระศักดิ์ วรฉัตร, 2530; สุนทรี สังวรราชทรัพย์, 2539) ในบรรดาแรงงานพลัดถิ่นเหล่านี้ คนวัยหนุ่มสาวในชนบทมักเดินทางไปรับจ้างในตัวเมืองหรือเมืองหลวงในช่วงว่างเว้นจากการทำนาและจะกลับคืนถิ่นเมื่อถึงฤดูเพาะปลูก (ประกอบ ผลงาม, 2538; พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ และคณะ, 2550) แต่บางส่วนเลือกไปทำเป็นงานหลังสำเร็จการศึกษาภาคบังคับและจะกลับภูมิลำเนาในช่วงเทศกาลสำคัญ

ในช่วงแรกของการบังคับใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ รัฐบาลได้ส่งเสริมให้ประชาชนปลูกพืชเศรษฐกิจ ได้แก่ ข้าว ปอ มันสำปะหลัง และอ้อย การส่งเสริมนี้กระตุ้นให้

ประชาชนเข้าถากถางป่าเพื่อเพาะปลูกจนเป็นเหตุให้ป่ามีขนาดลดลงมาก หลังจากปลูกพืชชนิดเดียวเป็นระยะเวลานานได้เกิดผลกระทบที่ตามมาคือดินขาดแร่ธาตุและเสื่อมสภาพ เกษตรกรต้องใช้ปุ๋ยเคมีหรือปลูกพืชเศรษฐกิจชนิดใหม่ทดแทนและต้องกู้เงินมาลงทุน ปี พ.ศ. 2511 ธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร (ธ.ก.ส.) เริ่มปล่อยเงินกู้แก่เกษตรกรเพื่อนำไปลงทุน แต่ประชาชนหลายรายใช้ผิดวัตถุประสงค์จนเกิดหนี้สินพอกพูน ช่วงปี พ.ศ. 2511-2516 รัฐบาลส่งเสริมให้ประชาชนใช้เทคนิคสมัยใหม่เพื่อเพิ่มผลผลิต จึงมีการหันไปใช้เครื่องสูบน้ำ รถไถนา ปุ๋ยเคมี และยาปราบศัตรูพืชมากขึ้น รวมถึงนิยมปลูกพันธุ์ข้าวที่ทางการแนะนำ เช่น ข้าวพันธุ์ กข., กข. 105, กข. 6 และ กข. 5 แต่เทคนิคสมัยใหม่ที่กล่าวไปเหล่านี้เริ่มแพร่หลายในอีสานตอนใต้ในช่วงที่มีการบังคับใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 6 (พ.ศ. 2530-2534) เป็นต้นมา แม้จะมีการส่งเสริมเทคโนโลยีทางการเกษตรสมัยใหม่ แต่อาชีพเกษตรกรรมในอีสานตอนใต้มิได้สร้างรายได้ที่ดีนัก หลังหักต้นทุนแล้วรายได้จากภาคการเกษตรถือว่าต่ำมากเมื่อเทียบกับรายได้นอกภาคการเกษตร ประชาชนหลายครัวเรือนจึงต้องจัดสรรแรงงานส่วนหนึ่งไว้ทำการเกษตร ส่วนใหญ่เป็นคนชราและเด็ก และจัดสรรแรงงานอีกส่วนหนึ่งไปรับจ้างนอกภาคการเกษตร ส่วนใหญ่เป็นคนหนุ่มสาว เพื่อหารายได้มาจุนเจือครอบครัว ค่าใช้จ่ายของประชาชนในพื้นที่มีหลายด้าน มิเพียงแต่ค่าการลงทุนในภาคการเกษตรเท่านั้น แต่ยังมีค่าการศึกษาของบุตรหลาน ค่าช่วยงานบุญ เงินชำระหนี้ ค่ารักษาพยาบาล และค่าจับจ่ายใช้สอยในชีวิตประจำวันซึ่งประชาชนมักเลือกซื้ออาหารจากร้านค้าในชุมชนหรือตลาดสดมากกว่าการเสาะหาจากแหล่งอาหารตามธรรมชาติหรือเพาะปลูกไว้บริโภคเองในครัวเรือน นอกจากค่าใช้จ่ายที่จำเป็นแล้ว ประชาชนส่วนหนึ่งยังสิ้นเปลืองไปกับสินค้าฟุ่มเฟือยประเภทสุราและบุหรี่ และ/หรือเล่นการพนัน เช่น หวยใต้ดิน ค่าใช้จ่ายหลายด้านเหล่านี้ส่งผลให้ประชาชนในอีสานตอนใต้จึงมีฐานะยากจนมาก รายงานตัวเลขรายได้เฉลี่ยต่อครัวเรือนของสำนักงานสถิติแห่งชาติในปี พ.ศ. 2544 ระบุว่าประชาชนในพื้นที่อีสานตอนใต้มีรายได้เฉลี่ยต่อครัวเรือนต่ำกว่ารายได้เฉลี่ยรวมของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดสุรินทร์ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่หนาแน่นที่สุดกลายเป็นจังหวัดที่ประชาชนมีรายได้เฉลี่ยต่อครัวเรือนต่ำที่สุดในอีสานตอนใต้ รองลงมาคือจังหวัดศรีสะเกษและบุรีรัมย์ (สมคิด พรมจุ้ย และคณะ, 2546; ประวัติ สมเป็น, 2537; รัตนา กิ่งแก้ว, 2543)

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติมิเพียงแต่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีการผลิตในภาคการเกษตรและสถานะทางเศรษฐกิจของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเท่านั้น แต่ยังส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตประจำวันและค่านิยมของชนกลุ่มนี้อีกด้วย หลังเริ่มมีไฟฟ้าใช้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 ประชาชนในอีสานตอนใต้เริ่มเข้าถึงสื่อวิทยุและโทรทัศน์มากขึ้นเรื่อยๆ และมีการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตไปจากเดิม จากที่เคยเข้านอนแต่หัวค่ำหรือใช้เวลาช่วงนี้สนทนาแลกเปลี่ยนความเห็นหรือเล่านิทานสู่กันฟัง ก็หันมาฟังรายการวิทยุและรับชมรายการโทรทัศน์เพื่อรับรู้ข่าวสารและเสพสื่อบันเทิงทั้งของ

ไทยและต่างประเทศ หัวข้อการสนทนาจากเดิมที่เป็นเรื่องการทำมาหากินก็เปลี่ยนมาเป็นละครหรือเรื่องราวที่ได้เสพมาจากสื่อ การเสพสื่อมิเพียงแต่ทำให้ประชาชนรับทราบข้อมูลและได้เสพความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังกระตุ้นการบริโภคอีกด้วย ประชาชนเกิดความคิดว่าการบริโภคเครื่องใช้ไฟฟ้ามีความหมาย 2 ประการคือเพื่อประโยชน์ใช้สอยและเพื่อแสดงฐานะหรือแบ่งชนชั้นกันในหมู่บ้าน (สุวิทย์ ธีรศาศวัต และ ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, 2541; วลีรัตน์ มันทุราช, 2547) ด้วยแรงกระตุ้นนี้ทำให้เกิดการดิ้นรนซื้อสินค้าเงินผ่อนหรือกู้เงินเพื่อมาซื้อสิ่งอำนวยความสะดวก เช่น โทรทัศน์ วิทยุ ตู้เย็น หม้อหุงข้าวไฟฟ้า จักรเย็บผ้า รถจักรยาน และรถจักรยานยนต์ ส่วนรถยนต์มีเฉพาะครอบครัวของผู้มีฐานะดีหรือข้าราชการ และในปัจจุบันสิ่งที่ชนกลุ่มนี้นิยมมากคือโทรศัพท์มือถือ (สุวิทย์ ธีรศาศวัต และคณะ, 2533; รัตนา กิ่งแก้ว, 2543; ธนพร เวศย์ศิริยานันท์, 2548)

การเสพสื่อและการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้บริโภคยังส่งผลต่อการเกิดค่านิยมใหม่ในสังคมอีกด้วย เช่น ค่านิยมเรื่องความหรูหราและมั่งคั่ง (สุทัศน์ กองทรัพย์, 2545) ค่านิยมเรื่องความสะดวกสบายและการประหยัดเวลา สังเกตได้จากการหยุดกิจกรรมทอผ้า เย็บฟูกและหมอนหลังฤดูทำนาเพื่อเก็บไว้ใช้ในงานมงคลสมรสของบุตรหลานเปลี่ยนมาเป็นการพึ่งพาสินค้าจากตลาด (นิรัญ สุขสวัสดิ์, 2541) ค่านิยมเรื่องความสำคัญของเงินตรา ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมจากแต่เดิมที่นิยมแลกเปลี่ยนสิ่งของกันเปลี่ยนมาเป็นการซื้อขายโดยมีเงินเป็นตัวกลาง ลดการขอแรงหรือพึ่งพาช่วยเหลือกันในหมู่เพื่อนบ้านเช่นในอดีตแล้วหันมาว่าจ้างแทนนับตั้งแต่ทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา เมื่อต้องใช้เงินมากขึ้น ชาวบ้านที่มีรายได้ไม่เพียงพอก็ต้องไปกู้ยืมเงินกู้นอกระบบและกู้เงินจาก ธ.ก.ส. เพื่อลงทุนทางการเกษตรและใช้จ่ายในครัวเรือน (พระมหาบุญเกิด มะพารัมย์, 2544)

ข. บริบททางเศรษฐกิจของโลกในยุคโลกาภิวัตน์

ราวปี พ.ศ. 2518 ประเทศไทยพัฒนาไปสู่ระบบตลาดตามแนวทางเสรีนิยม นักลงทุนจากต่างประเทศ เช่น ญี่ปุ่น สิงคโปร์ และไต้หวันหันมาลงทุนในไทยมากขึ้น การเปิดเสรีทางด้านการค้าและการเงินส่งผลให้อุตสาหกรรมขยายตัวในอัตราเร่ง รวมเอาเศรษฐกิจไทยเข้ากับเศรษฐกิจโลกอย่างแนบแน่นและเป็นส่วนหนึ่งของกระแสโลกาภิวัตน์ (คริส เบเคอร์ และ ผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2558)

นโยบายทางเศรษฐกิจที่ส่งเสริมอุตสาหกรรมการส่งออกนับตั้งแต่กลางทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ทำให้เมืองเติบโตเร็วขึ้นและเกิดความต้องการแรงงานมากขึ้นตามไปด้วย คนชนบทจึงถูกผลักดันให้เข้ามาหางานทำในเมืองมากขึ้นเรื่อยๆ ปลายทศวรรษ 2520 ประชาชนจากภาคอีสานเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ เป็นจำนวนมากจนภาษาอีสานกลายเป็นภาษาพูดภาษาที่ 2 ของเมืองหลวง ในระยะแรกคนที่อพยพเข้ามาทำงานในเมืองจะเข้ามาหางานทำแบบชั่วคราว มีการเดินทางกลับไปกลับมาระหว่างเมืองกับชนบท แต่ช่วงหลังมีการตั้งรกรากถาวรในเมือง เพราะอุตสาหกรรมที่ใช้เทคโนโลยีสูงซึ่งมีบทบาทมาตั้งแต่ปลายทศวรรษ 2520 ต้องการคนงานถาวร วัยหนุ่มสาว และมี

ทักษะสูง นับแต่นี้ไปจนถึงทศวรรษ 2540 เศรษฐกิจไทยเปลี่ยนแปลงไปในระดับที่สูงขึ้น (เรื่องเดียวกัน)

ความเปลี่ยนแปลงข้างต้นได้ส่งผลกระทบอื่นๆ ตามมา ประการแรก เกิดการเปลี่ยนแบบแผนของการบริโภคตามอิทธิพลของวัฒนธรรมตะวันตกและญี่ปุ่น ประการต่อมา มีการเปลี่ยนแปลงบทบาทของชายหญิง ผู้หญิงหันมาทำงานที่ผู้ชายทำหรือเข้ามาทำงานในโรงงานอุตสาหกรรมมากขึ้น เห็นได้จากช่วงเวลาราวปลายทศวรรษ 2530 พบสัดส่วนของผู้หญิงในภาคอุตสาหกรรมส่งออกชั้นนำเพิ่มขึ้นเป็นร้อยละ 70-80 เมื่อผู้หญิงทำงานหาเงินได้ด้วยตนเองก็ส่งผลให้สถานะในครอบครัวของเธอสูงขึ้นตามไปด้วย ประการที่สาม คนรุ่นใหม่มีชีวิตที่ยึดโยงกับโลกภายนอกเป็นปรกติ เนื่องจากคนกลุ่มนี้บางส่วนต้องเดินทางไปทำงานในเมืองหรือต่างประเทศ และบางส่วนเปิดรับเรื่องราวภายนอกผ่านสื่อโทรทัศน์ ประการที่สี่ วิถีชีวิตของคนชนบทเปลี่ยนไป คนหนุ่มสาวที่เพิ่งแต่งงานและมีลูกจะมอบลูกให้พ่อแม่ดูแล ส่วนตัวเองและคู่สมรสจะเข้ามาหางานทำในเมือง ประการสุดท้าย ชนบทบางแห่งยังมีลักษณะเป็นเมืองมากขึ้น เนื่องจากเกิดธุรกิจขนาดเล็กหลายอย่างในชุมชน (เรื่องเดียวกัน)

ความเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในสังคมไทยเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2540 เมื่อประเทศไทยเกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจ ส่งผลให้บริษัทจำนวนมากล้มละลายและส่งผลกระทบต่อแรงงานนอกภาคการเกษตร ซึ่งต้องตกงานราวสองล้านคนในเวลาไม่กี่เดือนและต้องเดินทางกลับชนบท วิกฤตการณ์ทำให้ผู้คนรู้สึกผิดหวังกับโลกาภิวัตน์และรู้สึกว่าประเทศไทยยังไม่พร้อมกับการรับมือกระแสนี้ ในช่วงเวลานี้เองที่กระแสท้องถิ่นนิยมขึ้นมาเป็นแนวคิดหลักของสังคมเพื่อจัดการกับปัญหาที่เกิดขึ้น[35] โดยเกิดโครงการต่างๆ ในสังคมที่เน้นไปที่การสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชน เน้นให้ประชาชนหันมาพึ่งพาตนเอง ยึดมั่นในระบบเศรษฐกจแบบพอเพียง แม้วิกฤตนี้จะเริ่มทุเลาลงในอีก 3 ปีต่อมา แต่กระแสนี้ก็ยังคงอยู่ หลังจากนั้นเศรษฐกิจไทยเริ่มฟื้นตัวขึ้นมาในปี พ.ศ. 2546 (เรื่องเดียวกัน)

4.1.3 บริบททางสังคม

กลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมิได้แยกตัวอยู่ตามลำพังในอีสานตอนใต้ แต่อาศัยอยู่ร่วมกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นหลายกลุ่มและมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มชนหลายกลุ่มทั้งในและนอกพื้นที่ของอีสานตอนใต้ กลุ่มชนสำคัญที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์ด้วย ได้แก่ ชาวกัมพูชา ชาวกูย ชาวลาวอีสาน ชาวไทยเชื้อสายจีน และชาวตะวันตก

---

35 พัฒนา กิติอาษา (2546) อธิบายว่ากระแสท้องถิ่นนิยม (localism) มีลักษณะสำคัญคือเป็นการหยิบยกเอาภาษาและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมมาเป็นจุดเริ่มต้นของการวิพากษ์ ตอบโต้ หรือต่อรองกับการครอบงำทางเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมของรัฐส่วนกลาง เศรษฐกิจทุนนิยม และกระแสโลกาภิวัตน์ กระแสนี้จะเป็นที่กล่าวถึงเมื่อเกิดวิกฤตด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้านพร้อมกันในสังคม

ชาวกัมพูชา เป็นคนกลุ่มชาติพันธุ์เขมรเช่นเดียวกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ชนทั้ง 2 กลุ่มนี้มีความใกล้ชิดกันทั้งในทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม ในทางภูมิศาสตร์ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่บนที่ราบสูงถัดจากเทือกเขาพนมดงรักขึ้นไปทางทิศเหนือ ในขณะที่ชาวกัมพูชาอาศัยอยู่บนที่ราบต่ำถัดจากเทือกเขาพนมดงรักลงไปทางทิศใต้ ความแตกต่างทางภูมิศาสตร์นี้กำหนดให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเรียกขานกลุ่มตนเองว่า “คแมรลือ (เขมรสูง)” และเรียกคนกัมพูชาว่า “คแมร-กรอม (เขมรต่ำ)” (สุทัศน์ กองทรัพย์, 2550) เมื่อจะเดินทางลงไปกัมพูชา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยก็จะใช้สำนวนที่สื่อถึงความแตกต่างทางภูมิศาสตร์นี้ว่า “choh tou Khmer, “to descend to Cambodia” (ลงไปเขมร)” (Aymonier, 2000: 203) ในทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมหลายอย่างของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นวัฒนธรรมร่วมหรือมีลักษณะใกล้เคียงกับวัฒนธรรมของชาวกัมพูชา เช่น ภาษา วรรณกรรม ประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อ การนับถือพุทธศาสนาที่ผสมผสานความเชื่อในศาสนาพราหมณ์และความเชื่อเรื่องผี วิถีชีวิตความเป็นอยู่ การรักษาโรคแบบพื้นบ้าน การประกอบอาชีพ รูปแบบการทำเกษตรกรรม การละเล่น และนิสัยใจคอ (ประกอบ ผลงาม, 2538; Vail, 2006)

ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีความสัมพันธ์กับชาวกัมพูชามาตั้งแต่ยุคที่อีสานตอนใต้ยังอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรเขมรโบราณจนกระทั่งถึงปัจจุบันในยุคที่ดินแดนนี้อยู่ภายใต้การปกครองของรัฐไทย ความสัมพันธ์ของชน 2 กลุ่มมีความเข้มข้นแตกต่างกันไปในแต่ละยุคสมัยและแปรผันไปตามปัจจัยหลายด้าน ในอดีตผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเดินทางไปมาหาสู่กับชาวกัมพูชาผ่านช่องเขาต่างๆ บนเทือกเขาพนมดงรักและมีความสัมพันธ์กันในเรื่องการค้า การย้ายถิ่นฐานและการแต่งงานข้ามถิ่น (ไกรศักดิ์ ศรีพนม, 2555; สุทัศน์ กองทรัพย์, 2550) ความสัมพันธ์เหล่านี้ดำเนินไปอย่างราบรื่นจนกระทั่งมีปัจจัยทางการเมืองและเศรษฐกิจในสมัยต่อมาเข้ามาเกี่ยวข้องที่ทำให้มุมมองต่อความสัมพันธ์ดังกล่าวเปลี่ยนไป เช่น ความขัดแย้งและการสู้รบระหว่างไทยกับกัมพูชาที่มีมาเป็นระยะๆ นับตั้งแต่ต้นทศวรรษ 2500 กรณีการอ้างสิทธิ์เหนือปราสาทพระวิหารจนถึงครั้งล่าสุดในปี พ.ศ. 2554 ซึ่งเป็นปีที่มีการสู้รบตามแนวชายแดนระหว่างไทยกับกัมพูชา การฆ่าล้างเผ่าพันธุ์และสงครามกลางเมืองก็ทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองคนกัมพูชาว่าเป็นคนมีกรรมเหมือนกับชื่อประเทศ หรือไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล็กๆ น้อยๆ เช่น การถูกผู้ค้าชาวกัมพูชาที่ตลาดชายแดนเอาเปรียบเรื่องน้ำหนักและคุณภาพสินค้าก็ล้วนมีส่วนทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยบางส่วนเกิดทัศนคติด้านลบต่อชาวกัมพูชาและปฏิบัติต่อชนกลุ่มนี้บางส่วนด้วยความไม่เป็นธรรม โดยเฉพาะในช่วงที่สถานการณ์ทางการเมืองระหว่างประเทศตกอยู่ในภาวะตึงเครียด (Denes, 2006; Vail, 2554)

ชาวกูย ในปัจจุบันมีจำนวนราว 400,000 คนทั่วประเทศ (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ, 2547) ชนกลุ่มนี้อพยพมาจากเมืองอัตปือและแสนปางของลาวเข้ามาอยู่ในอีสานตอนใต้ราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 17 (ราวพุทธศตวรรษที่ 23-24) (Paitoon, 1984) ชนกลุ่มนี้มีภาษาพูดเป็นของตนเองซึ่งเป็นภาษาในกลุ่มภาษามอญ-เขมร แต่ไม่มีภาษาเขียน มีวัฒนธรรมที่ต่างออกไปจากชน

ข้างเคียงกลุ่มอื่นๆ แต่ก็มีการเปิดรับวัฒนธรรมอื่นมาไม่น้อย เช่น วัฒนธรรมเขมร เพราะบางส่วนเลือกตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมานานกว่าหนึ่งศตวรรษ สภาพแวดล้อมนี้นำไปสู่การเรียนรู้และใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยและการแต่งงานข้ามกลุ่ม ในแง่ของการยืมภาษา ชาวกูยบางส่วนพูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้ (ไพฑูรย์ มีกุศล, 2540; วิลาศ โพธิสาร, 2552) ในแง่ของการแต่งงานข้ามกลุ่ม แม้จะมีมานานแล้ว แต่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยบางส่วนไม่ยอมรับการแต่งงานนี้ เพราะมองว่าสมาชิกของกลุ่มที่ไปแต่งงานกับคนกูยกำลังทำให้ตนเองเสื่อมเสียเกียรติ บางคนอาจถูกลงโทษถึงขั้นถูกตัดญาติ (Yasuyuki, 2005) สาเหตุดังกล่าวอาจเกิดจากผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองว่าชาวกูยมีสถานะทางสังคมต่ำกว่า เป็นคนยากจน มีความรู้น้อย และล้าหลัง (Thomas and Thomas, 1982) แม้แนวโน้มของการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวกูยกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจะดำเนินไปในทิศทางที่ว่าคนกูยมักปรับตัวและยอมรับวัฒนธรรมเขมร แต่มีบางกรณี เช่น การแต่งงานข้ามกลุ่มที่แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยยินดีปรับตัวและยอมรับวัฒนธรรมกูยจนสามารถสื่อสารภาษากูยในชีวิตประจำวัน (วิลาส โพธิสาร, 2552)

ชาวลาวอีสาน ในปัจจุบันมีราว 14,000,000 คนทั่วประเทศ จัดเป็นประชากรส่วนใหญ่ของภาคอีสาน (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ, 2547) ชนกลุ่มนี้อพยพมาจากดินแดนทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงเข้ามาสู่ที่ราบสูงโคราชราวคริสต์ศตวรรษที่ 16 (ราวพุทธศตวรรษที่ 22-23) ในปี พ.ศ. 2261 คนลาวอีสานจำนวนมากได้อพยพมาตั้งชุมชนที่จังหวัดร้อยเอ็ด ก่อนอพยพลงมาอยู่ในพื้นที่อีสานตอนใต้ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และอยู่ร่วมกับชนกลุ่มอื่น เช่น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมานานกว่าหนึ่งศตวรรษ (Paitoon, 1984) นอกจากชาวลาวอีสานกลุ่มเดิม ยังมีชาวลาวอีสานกลุ่มใหม่ที่เพิ่งอพยพเข้ามาในอีสานตอนใต้ในช่วงทศวรรษ 2500 ซึ่งเป็นยุคที่รัฐบาลส่งเสริมให้ประชาชนโยกย้ายถิ่นฐานและเพาะปลูกพืชเศรษฐกิจ (พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ และคณะ, 2550; Smalley, 1994)

ชาวลาวอีสานมีภาษาและวัฒนธรรมที่โดดเด่นมาก มีภาษาพูดคือภาษาลาวอีสานซึ่งเป็นภาษาในตระกูลไท มีภาษาเขียนคืออักษรธรรมอีสานที่ใช้บันทึกเรื่องราวต่างๆ และมีวัฒนธรรมที่สำคัญคือ “ฮีตสิบสองคองสิบสี่” ซึ่งเป็นปฏิทินกิจกรรมในรอบปีและเป็นวิถีปฏิบัติที่สืบทอดต่อกันมาถึงปัจจุบัน (ปรีชา พิณทอง, 2542) การตั้งถิ่นฐานอยู่ร่วมกันระหว่างชาวลาวอีสานและผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยส่งผลให้เกิดการเปิดรับวัฒนธรรมลาวอีสาน เช่น การเรียนรู้และพูดภาษาลาวอีสานและรับศัพท์ภาษาลาวอีสานเข้ามาใช้ในภาษาเขมรถิ่นไทยจนมีส่วนทำให้ภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันต่างไปจากภาษาเขมรมาตรฐาน และการเสพมหรสพของชาวลาวอีสาน เป็นต้น (Smalley, 1994; สุนทร สุรวาทกุล, 2531) ในความสัมพันธ์ของชน 2 กลุ่มนี้ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจัดสถานะของชาวลาวอีสานให้อยู่ใกล้เคียงกับตนหรือสูงกว่าตนเล็กน้อย (Thomas and Thomas, 1982)

ชาวไทยเชื้อสายจีน เป็นกลุ่มชนที่มีบรรพบุรุษเป็นคนจีนอพยพ คนกลุ่มนี้รุ่นแรกๆ อพยพมาจากจังหวัดนครราชสีมาของไทยและกรุงพนมเปญของกัมพูชา เข้ามาตั้งถิ่นฐานในจังหวัดสุรินทร์และ

ศรีสะเกษราวปี พ.ศ. 2450 และ 2460 ตามลำดับ ต่อมาภายหลังมีการตัดเส้นทางรถไฟผ่านอีสานตอนใต้เสร็จสิ้นในปลายทศวรรษ 2460 และต้นทศวรรษ 2470 ชาวไทยเชื้อสายจีนอีกเป็นจำนวนมากได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในดินแดนนี้ เมื่อมาถึง ก็มักจะประกอบอาชีพค้าขายและดำเนินกิจการขนาดใหญ่ (สุทัศน์ กองทรัพย์, 2550) ชาวไทยเชื้อสายจีนมีความสัมพันธ์กับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะผู้ค้ากับลูกค้าและเจ้าหนี้กับลูกหนี้ โดยผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวนมากเริ่มกู้หนี้ยืมสินจากพ่อค้าชาวไทยเชื้อสายจีนมานานแล้ว (คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนาสุรินทร์, 2534ค; สุนทรี สังวรราชทรัพย์, 2539)

ในการอาศัยอยู่ร่วมกันในอีสานตอนใต้ ทั้งชาวไทยเชื้อสายจีนและผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่างปรับตัวเข้าหากัน โดยชาวไทยเชื้อสายจีนมีการหัดพูดภาษาเขมรถิ่นไทย เปลี่ยนจากการนับถือพุทธศาสนานิกายมหายานมาเป็นพุทธศาสนานิกายเถรวาท และหัดกินหมาก เป็นต้น การปรับตัวนี้เป็นไปเพื่อมิให้ตนเองแปลกแยกจากคนในท้องถิ่น (กฤษฎา พิณศรี และ ชรินรัตน์ อิงพงษ์พันธ์, 2548) ส่วนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรวมถึงชนกลุ่มอื่นก็รับวัฒนธรรมของชาวไทยเชื้อสายจีนมาด้วย เช่น การเลี้ยงสุกรหลายๆ ตัวรวมกันในคอก การผสมพันธุ์สุกร การเลือกเลี้ยงสุกรพันธุ์หลังแอ่นแทนการเลี้ยงสุกรพันธุ์พื้นเมือง การรับประทานเนื้อหมูและเนื้อเป็ด หรือแม้แต่การคำนวณด้วยการดีดลูกคิด (วิลาศ โพธิสาร, 2536) นอกจากการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมดังกล่าวแล้ว ยังมีการแต่งงานข้ามชาติพันธุ์ระหว่างผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยกับคนไทยเชื้อสายจีนอีกด้วย (สุทัศน์ กองทรัพย์, 2550)

ชาวตะวันตก หรือ “ฝรั่ง” คือคนที่พูดภาษาในตระกูลอินโดยูโรเปียน ในช่วงเวลาหลังจากที่กองทัพอเมริกันที่มาทำสงครามเวียดนามได้ถอนทัพกลับไปในทศวรรษ 1970 (พ.ศ. 2513-2522) รัฐบาลไทยมีนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวเพื่อนำรายได้เข้าสู่ประเทศ ทำให้ชาวตะวันตกเป็นจำนวนมากเดินทางเข้ามาท่องเที่ยวในประเทศไทย (พัชรินทร์ ลาภานันท์, 2549) แม้ชาวตะวันตกที่ข้องเกี่ยวกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจะมีปริมาณน้อย แต่คนกลุ่มนี้ได้ส่งผลกระทบและสร้างปรากฏการณ์กระแสนิยมเรื่อง “เมียฝรั่ง” ในหมู่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบัน เพราะชาวตะวันตกที่มาแต่งงานกับผู้หญิงเขมรถิ่นไทยได้เปลี่ยนแปลงชีวิตความเป็นอยู่ของผู้หญิงกลุ่มนี้รวมถึงครอบครัวและญาติพี่น้องของเธอจากคนยากจนให้กลายเป็นคนที่ร่ำรวยขึ้นมาอย่างรวดเร็ว (ดิเรก หงษ์ทอง, 2556)

บริบททางการเมืองทั้งการเมืองภายในประเทศและการเมืองระหว่างไทยกับกัมพูชา บริบททางเศรษฐกิจ และบริบททางสังคมดังที่ได้กล่าวไปข้างต้นล้วนส่งผลต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมและการนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึมดังจะได้วิเคราะห์ในลำดับต่อไป

4.2 การผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึม

หัวข้อนี้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 4 ส่วน ส่วนแรกกล่าวถึงผู้ผลิตเพลงกันตรึมในฐานะผู้กระทำในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม ส่วนต่อมาคือองค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่ใช้ในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม ส่วนที่สามคือกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมและผลลัพธ์ ส่วนสุดท้ายคือปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรม เนื้อหาแต่ละส่วนมีรายละอียดดังต่อไปนี้

4.2.1 ผู้ผลิตเพลงกันตรึม: ผู้กระทำในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม

ในกระบวนการผลิตเพลงกันตรึมต้องอาศัยบุคลากรที่สำคัญที่สุด 2 ฝ่ายคือเจ้าของค่ายเพลงและนักร้อง ลำดับต่อไปเป็นการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับของเจ้าของค่ายเพลง นักร้องกันตรึมโบราณและนักร้องกันตรึมประยุกต์

ก. เจ้าของค่ายเพลง

สุกัญญา ภัทราชัย (2526) ระบุไว้ในบทความฉบับหนึ่งว่าตาโบ บ้านดงมันออกเทปชุดแรกราวปี พ.ศ. 2515 กับร้านกรุงศรีวิทยุ ข้อมูลนี้ช่วยในการสันนิษฐานว่าธุรกิจเพลงกันตรึมในอีสานตอนใต้น่าจะเริ่มต้นประมาณกลางทศวรรษ 2510 นอกจากร้านกรุงศรีวิทยุแล้ว โฆสิต ดีสม ยังให้สัมภาษณ์ว่าค่ายเพลงขนาดเล็กของคณะก้องสุรินทร์ได้อัดเพลงของวงออกจำหน่ายประมาณปี พ.ศ. 2520 (โฆสิต ดีสม, *สัมภาษณ์*, 3 กรกฎาคม 2553) นอกจากค่ายเหล่านี้ในเวลาต่อมาได้เกิดค่ายเพลงสำคัญที่เป็นจุดเปลี่ยนของวงการธุรกิจเพลงกันตรึม เนื่องจากค่ายเหล่านี้มีบทบาทอย่างสูงในการส่งเสริมและพัฒนาเพลงกันตรึมจนเติบโตและเป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศ ค่ายดังกล่าวคือค่ายของเสกสรร แสนภูมิและของไพโรจน์ โสนาพูน

เสกสรร แสนภูมิ เป็นคนลาวอีสาน เกิดในปี พ.ศ. 2491 ที่จังหวัดร้อยเอ็ด เข้ามาเป็นนักจัดรายการวิทยุที่จังหวัดสุรินทร์ในปี พ.ศ. 2522 ในปีเดียวกันนี้ได้มีโอกาสไปชมการแสดงกันตรึมสดใกล้บริเวณอนุสาวรีย์เจ้าเมืองสุรินทร์และได้อัดเสียงไว้ก่อนจะนำทำนองมาประพันธ์เป็นเพลงชื่อ “สาวกันตรึม” โดยใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยในตอนต้นเพลงสลับกับภาษาไทยเป็นหลักให้นักร้องสาวชาวลาวอีสานชื่อสดศรี พรหมเสกสรรเป็นผู้ขับร้อง จากนั้นจึงนำไปออกอากาศทางรายการวิทยุที่ตนเองเป็นผู้ดำเนินรายการ ปรากฏว่ามีผู้ฟังจำนวนมากชื่นชอบเพลงนี้ ผลตอบรับดังกล่าวผลักดันให้เสกสรรผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่ายในปีเดียวกัน ต่อมาก็ได้สร้างห้องอัดเป็นของตัวเองชื่อเสกสรรซาวด์เพื่อผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่ายในรูปแบบเทปคาสเซ็ทและมีการโฆษณาเพลงผ่านรายการวิทยุ นอกจากนี้เสกสรรยังอ้างว่าตนเองเป็นคนแรกที่นำเครื่องดนตรีสากลเช่นกีตาร์มาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน เป็นคนแรกที่จับคู่ศิลปินชาย-หญิง เช่น ดาร์กี้-สมหวัง และยังเป็นคนแรกที่เพิ่มหางเครื่องเข้ามาในวงกันตรึมเพื่อให้เพลงกันตรึมเป็นที่นิยมจนติดตลาด แต่ทว่าผลของการริเริ่มนี้ได้

ถูกอาจารย์จากวิทยาลัยครูสุรินทร์วิพากษ์วิจารณ์และโจมตีว่าเป็นผู้ทำลายวัฒนธรรม เนื่องจากอาจารย์จากสถาบันเหล่านี้มีแนวคิดชื่นชมเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์แนวอนุรักษ์ หลังจากปี พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นปีที่เสกสรรได้รับเลือกเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรของจังหวัดสุรินทร์ ก็ได้ขายลิขสิทธิ์เพลงทั้งหมดในราคา 200,000 บาทให้แก่นายไพโรจน์ โสนาพูน เจ้าของค่ายเพลงไพโรจน์ซาวด์ (เสกสรร แสนภูมิ, *สัมภาษณ์*, 19 เมษายน 2556)

ไพโรจน์ โสนาพูน เป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2507 ที่จังหวัดสุรินทร์ เริ่มต้นประกอบอาชีพเป็นช่างซ่อมวิทยุและเครื่องเสียง ก่อนหันมาเปิดค่ายเพลงในนาม “ไพโรจน์วิทยุ” ซึ่งเป็นชื่อที่ใช้ในช่วงปี พ.ศ.2530-2533 ก่อนจะเปลี่ยนมาใช้ชื่อ “ไพโรจน์ซาวด์” ในเวลาต่อมาจนถึงปัจจุบัน เหตุจูงใจที่นำไปสู่การประกอบธุรกิจค่ายเพลงกันตรึมเกิดขึ้นในช่วงปลายทศวรรษ 2520 หลังจากได้เห็นลูกค้ามุงเลือกซื้อเทปเพลงกันตรึมของวงก้องสุรินทร์และศิลปินอิสระในงานช้างประจำปีของจังหวัดสุรินทร์ จึงตัดสินใจตระเวนไปตามบ้านของศิลปินและเวทีแสดงสดเพื่ออัดเสียงเพลงพื้นบ้าน โดยมีการวางจำหน่ายเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2530 แต่การดำเนินกิจการในช่วง 2-3 ปีแรกยังคงขาดทุน เพราะกระบวนการผลิตยังไม่ได้คุณภาพและยังมีความไม่เข้าใจธรรมชาติของงานเพลงพื้นบ้าน จึงแก้ปัญหาโดยการตระเวนชมการแสดงเพลงพื้นบ้านประเภทต่างๆ โดยเฉพาะเพลงกันตรึมที่ให้ความสนใจเป็นพิเศษ เพื่อศึกษาธรรมชาติของเพลง จุดแข็งและจุดอ่อนของแต่ละวง จนได้พบวงที่ขับร้องและเล่นดนตรีดีเป็นที่น่าสนใจที่สุด จากนั้นจึงกลับมาประกอบธุรกิจเพลงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2534 โดยเริ่มต้นจากการปรับปรุงห้องอัดและเชิญศิลปินที่โดดเด่นที่สุดในยุคนั้น เช่น ยอดรัก โคกนาสาม น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ ส่องแสง รุ่งเรืองชัย ร็อคคงคย และสมานชัย เสียงระทม มาอัดเพลงจำหน่าย หลังผลงานเหล่านี้ประสบผลสำเร็จทั้งในอีสานตอนใต้และทั่วประเทศ ก็ได้มีการคัดเลือกศิลปินใหม่ๆ มาอัดเพลงเพิ่มขึ้น มีการโฆษณาเพลงผ่านรายการวิทยุหลายรายการ ในปัจจุบันไพโรจน์ซาวด์ยังดำเนินธุรกิจเพลงกันตรึมมาอย่างต่อเนื่อง นอกจากผู้ผลิตจะมีแนวคิดผลิตเพลงพื้นบ้านเพื่อการอนุรักษ์แล้ว ยังมีแนวคิดผลิตเพลงที่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและความต้องการของผู้เสพ และพยายามปรับตัวให้ทันเทคโนโลยีการผลิตที่ก้าวหน้า อาทิ การเปลี่ยนวัสดุบันทึกเสียงจากเทปเป็นแผ่นดิสก์ซึ่งเริ่มต้นมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 การถ่ายทำวิดีทัศน์ประกอบเพลงซึ่งเริ่มต้นมาราวกลางทศวรรษ 2540 การขยายช่องทางโฆษณาเพลงจากเดิมคือรายการวิทยุเพิ่มออกไปเป็นช่องทางใหม่คือสื่อสังคมออนไลน์ ได้แก่ เว็บไซต์ www.youtube.com เฟซบุ๊ค และไลน์ นอกจากจะผลิตเพลงส่วนใหญ่ด้วยตนเองแล้ว ค่ายนี้ยังซื้อลิขสิทธิ์เพลงของค่ายเพลงกันตรึมอื่นๆ เพื่อเสริมไพโรจน์ซาวด์ให้เป็นค่ายเพลงกันตรึมที่มีความหลากหลายและครบครันมากที่สุด[36] (ปิยาณี

[36] นายไพโรจน์ โสนาพูนให้สัมภาษณ์ว่าตนซื้อลิขสิทธิ์เพลงของวงก้องสุรินทร์มาในราคาประมาณ 300,000-400,000 บาท และซื้อลิขสิทธิ์เพลงของค่ายเสกสรรซาวด์ในราคา 500,000 บาท (ไพโรจน์ โสนาพูน, *สัมภาษณ์*, 28 มิถุนายน 2553) แม้

รุ่งรัตน์ธวัชชัย และ ยงยุทธ สถานพงษ์, 2553; ไพโรจน์ โสนาพูน, *สัมภาษณ์*, 27 ธันวาคม 2555; "ไพโรจน์ซาวด์" ธุรกิจสร้างชีวิตด้วยเสียงเพลง, 2556)

จากประวัติของผู้ผลิตเพลงกันตรึมเชิงพาณิชย์ในข้างต้นจะเห็นถึงความเป็นคนพันทางของกลุ่มนี้อย่างชัดเจน เสกสรร แสนภูมิเป็นคนไทยภาคอีสานกลุ่มชาติพันธุ์ลาวผู้มีความสนใจเพลงกันตรึมซึ่งเป็นเพลงต่างวัฒนธรรม ความสนใจนี้นำไปสู่การผสมผสานวัฒนธรรมโดยการนำทำนองเพลงกันตรึมมาแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทยจนกลายเป็นวัตถุพันทางที่ประทับใจผู้เสพ นอกจากนี้เขายังเป็นผู้เปิดรับวัฒนธรรมดนตรีของชนกลุ่มอื่นเข้ามาผสมผสานกับความเป็นพื้นบ้าน เช่น การนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน หรือการเติมหางเครื่องเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงกันตรึม ส่วนไพโรจน์ โสนาพูนนั้นเป็นคนเขมรถิ่นไทยตามชายแดนผู้มีหัวคิดทางธุรกิจ พยายามพัฒนาเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งมีความเป็นวัตถุพันทางอยู่แล้วให้มีความทันสมัยและเป็นคนที่ตามทันการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีการผลิตและช่องทางการสื่อสารสมัยใหม่เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการสื่อสารกับผู้ฟังรุ่นใหม่

ข. นักร้องเพลงกันตรึม

ข้อมูลเกี่ยวกับนักร้องเพลงกันตรึมที่นำเสนอในที่นี้ประกอบด้วยข้อมูลของนักร้องเพลงกันตรึมโบราณซึ่งมีตาโบ บ้านดงมันเป็นตัวแทน และข้อมูลของนักร้องเพลงกันตรึมประยุกต์ซึ่งมีนักร้องกันตรึมประยุกต์ที่มีชื่อเสียงที่สุด 2 คนเป็นตัวแทนคือดาร์กี้ กันตรึมร็อคและร็อคคงคย

ตาโบ บ้านดงมัน หรือนายโบราณ จันทร์กลิ่นเกิดเมื่อปี พ.ศ. 2485 ที่จังหวัดสุรินทร์ เป็นบุตรของศิลปินเจรียง-บเริน เป็นคนที่อ่านเขียนภาษาไทยไม่ได้ เพราะเรียนไม่จบชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 เนื่องจากมีปัญหาสุขภาพ ต่อมามีโอกาสได้เรียนเพลงกันตรึมกับศิลปินบรมครู 3 คนคือครูเทียน พันธุ์พิศ ครูบุง ซ่อมทอง และครูเลือด สมานมิตร พออายุ 19 ปีก็ได้แต่งงานกับหญิงสาวชาวอำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์ ย้ายไปสร้างครอบครัวและช่วยภรรยาทำนาอยู่ที่นั่นหลายปีก่อนแยกทางกัน ต่อมาได้กลับมาทำงานก่อสร้างที่บ้านเกิดจนได้แต่งงานกับหญิงสาวของชุมชนใกล้เคียง ตาโบร่วมกับศิลปินในหมู่บ้านดงมันตั้งวงกันตรึมเพื่อรับงานแสดงทั้งในชุมชนบ้านเกิดและใกล้เคียง งานที่ไปแสดงมักเป็นพิธีเข้าทรง บวชนาค และมงคลสมรส ราวปี พ.ศ. 2515 ตาโบออกอัลบั้มชุดแรกกับร้านกรุงศรีวิทยุและนับเป็นศิลปินกันตรึมรุ่นแรกๆ ที่ได้บันทึกเสียงออกจำหน่าย ในปี พ.ศ. 2518 ได้พยายามปรับเปลี่ยนการแสดงไปเป็นเพลงกันตรึมประยุกต์ แต่ไม่ประสบความสำเร็จ

ตัวเลขการซื้อขายลิขสิทธิ์เพลงที่เสกสรร แสนภูมิและไพโรจน์ โสนาพูนให้สัมภาษณ์ไว้จะไม่ตรงกัน แต่มูลค่าการซื้อขายที่หลักแสนบาทย่อมบ่งชี้ถึงขนาดและโอกาสในการเติบโตของธุรกิจเพลงกันตรึมว่ามีมูลค่ามากและมีโอกาสเติบโตสูง

จึงคงรูปแบบการแสดงเป็นแนวกันตรึมโบราณเช่นเดิม (สุกัญญา ภัทราชัย, 2526; โฆสิต ดีสม, 2544; โฆสิต ดีสม, *สัมภาษณ์*, 3 กรกฎาคม 2553)

ดาร์กี้ กันตรึมร็อค หรือนายสมชาย คงสุขดีเกิดเมื่อปี พ.ศ. 2511 ที่จังหวัดสุรินทร์ เป็นบุตรของนายบุญจันทร์และนางประยูรญาติ คงสุขดี ศิลปินและบรมครูเพลงเจรียงเบรินและเพลงกันตรึม ดาร์กี้เติบโตในบรรยากาศของเพลงพื้นบ้านและวัฒนธรรมสมัยใหม่ที่ประทะสังสรรค์กันจนมีส่วนหล่อหลอมให้เขามีความสามารถหลากหลาย ปี พ.ศ. 2523 เขารับหน้าที่ขับร้องคั่นรายการและบรรเลงเครื่องดนตรีหลายชนิด เช่น ซอ ขลุ่ย และกลองให้กับวงของบิดามารดา จากนั้นจึงออกไปทำงานกับกลุ่มหนังขายยาประมาณ 1 ปี ทำให้มีประสบการณ์ด้านวาทศิลป์เพิ่มขึ้น ปี พ.ศ. 2526 หลังกลับมาจากทำงานรับจ้างที่กรุงเทพฯ ได้รวมกลุ่มเพื่อนตั้งวงดนตรีชื่อ “วงกะโปโล” ออกตระเวนเล่นเพลงเพื่อชีวิต เพลงลูกทุ่งยอดนิยมและเพลงสากล ดาร์กี้มีความสามารถทั้งการขับร้อง ด้นกลอนสด บรรเลงเครื่องดนตรีหลายชนิด และแม้แต่เต้นเบรคแดนซ์ ในปีเดียวกันนี้เขาได้ออกเทปคู่กับสมหวัง ประดู่ทองให้กับทางห้องอัดเสกสรรซาวด์ ผลงานชุดนี้ได้รับการตอบรับที่ดีจากผู้ฟังทำให้ได้ออกอัลบั้มชุดอื่นตามมาอีกหลายชุดทั้งกับค่ายเพลงในอีสานตอนใต้คือไพโรจน์ซาวด์และค่ายเพลงในกรุงเทพฯ เช่น บริษัท กรุงไทยออดิโอ จำกัด บริษัท เอส. เค. โปรโมชั่น จำกัด เขามีผลงานทั้งอัลบั้มเดี่ยวและคู่ที่ร้องกับนักร้องหญิงหลายคน ในจำนวนผลงานเพลงเหล่านี้ ผลงานชุด “เปิดกรุอีสานใต้” ซึ่งเริ่มจำหน่ายในปี พ.ศ. 2530 นับเป็นอัลบั้มชุดแรกที่ทำให้ดาร์กี้มีชื่อเสียงไปทั่วประเทศ อัลบั้มชุดนี้มียอดจำหน่ายมากกว่า 500,000 ตลับทั่วประเทศ ผลงานอื่นๆ ที่ตามมาอีกหลายชุดก็ล้วนสร้างชื่อเสียงให้กับดาร์กี้เช่นกัน ดาร์กี้และคณะเดินสายเปิดการแสดงในหลายจังหวัดและหลายภาคของไทย บางปีได้รับเชิญไปแสดงในต่างประเทศทั้งในภูมิภาคอาเซียนและประเทศญี่ปุ่น ดาร์กี้เสียชีวิตตอนต้นปี พ.ศ. 2546 ด้วยโรคตับแข็งขณะมีอายุได้ 35 ปี (สะอาด โยธาพล, 2537; *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายสมชาย คงสุขดี (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค)*, 2546; ‘ดาร์กี้’กันตรึมร็อคชื่อดังสิ้นใจแล้ว, 2546) ดาร์กี้และคณะถือว่าเป็นบุคคลที่มีคุณูปการต่อวงการกันตรึมเพราะเป็น “กลุ่มศิลปินที่บุกเบิกกันตรึมยุคใหม่...จนโด่งดังและเป็นแบบอย่างให้กับศิลปินรุ่นหลังต่อๆ มา” และ “ถือเป็นกันตรึมร็อควงแรกที่ได้รับการยอมรับในกลุ่มคนพูดภาษาเขมร” (กันตรึม: จากเพลงพื้นบ้านอีสานใต้สู่กันตรึมร็อค, 2545: 6-8)

ร็อคคงคย หรือนายคง มีชัยเกิดเมื่อปี พ.ศ. 2507 ที่จังหวัดสุรินทร์ เริ่มซึมซับดนตรีพื้นบ้านมาตั้งแต่เด็ก เพราะมีบิดาสีซอกันตรึมเป็น เมื่อโตขึ้นก็หัดเล่นเครื่องดนตรีสากลคือกีตาร์และอิเล็กโทนจนชำนาญ หลังจากมีประสบการณ์เป็นคนเชียร์รำวงอยู่ช่วงหนึ่ง ก็หันมาร้องเพลงและเล่นดนตรีในร้านอาหาร จากนั้นจึงสมัครเป็นสมาชิกกองอาสารักษาดินแดน (อส.) ในปี พ.ศ. 2527 โดยทำหน้าที่ฝ่ายมวลชนสัมพันธ์ ในตอนกลางคืนออกรับงานร้องเพลงในร้านอาหาร และมีวงดนตรีเฉพาะกิจที่ร่วมตั้งกับเพื่อนๆ ออกรับจ้างแสดงตามงานเลี้ยง หลังจากเทปเพลง “จันไรทอยทะ (จัญไรเสื่อม

ถอย)” ที่อัดเล่นในวงสุราไปถึงนายไพโรจน์ โสนาพูน เจ้าของค่ายเพลงไพโรจน์ซาวด์ ร็อคคงคยก็ได้เริ่มออกอัลบั้มชุดแรกตอนปลายปี พ.ศ. 2538 ผลงานชุดนี้ประสบความสำเร็จในระดับหนึ่ง แต่ชุดที่ประสบความสำเร็จสูงสุดคืออัลบั้มชุดต่อมาชื่อ “เสียวโว้ย” ซึ่งวางแผงในปี พ.ศ. 2539 ในช่วงงานช้างประจำปีของจังหวัด อัลบั้มนี้ส่งจำหน่ายทั่วประเทศและได้รับความนิยมสูงมากจนร็อคคงคยต้องลาออกจากงาน อส. ในปี พ.ศ. 2540 เนื่องจากมีตารางแสดงต่อเนื่อง ความสำเร็จของร็อคคงคยและไพโรจน์ซาวด์เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดค่ายเพลงและนักร้องหน้าใหม่เป็นจำนวนมาก หลังจากออกอัลบั้มชุดดังกล่าว ร็อคคงคยได้ออกอัลบั้มชุดใหม่อีกหลายชุดกับค่ายเพลงในอีสานตอนใต้และค่ายเพลงในกรุงเทพฯ และออกแสดงคอนเสิร์ตตามภูมิภาคต่างๆ ของไทย แสดงในประเทศเพื่อนบ้านคือกัมพูชาและลาว และแสดงที่สหรัฐอเมริกา (ชน บทจร, 2540; คง มีชัย ร็อคอีสานของจริง, 2553; ร็อคคงคย (นายคง มีชัย), *สัมภาษณ์*, 19 เมษายน 2556)

จากประวัติของนักร้องเพลงกันตรึมโบราณและนักร้องเพลงกันตรึมประยุกต์จะเห็นถึงความแตกต่างกันค่อนข้างชัดเจน นักร้องเพลงกันตรึมโบราณเป็นคนที่อยู่แต่ในพื้นที่อีสานตอนใต้ เรียนเพลงจากครูเพลงโดยตรง และเล่นเพลงบรรเลงในพิธีกรรมซึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะค่อนข้างตายตัวเพราะสืบทอดมาแต่โบราณ จึงไม่ค่อยพบการผสมผสานวัฒนธรรมในคนกลุ่มนี้ชัดเจนนัก แม้จะมีความพยายามสร้างสรรค์เพลงกันตรึมประยุกต์ก็ตาม ต่างจากนักร้องเพลงกันตรึมประยุกต์รุ่นบุกเบิกซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงในวงการเพลงกันตรึม คนกลุ่มนี้เป็นคนรุ่นใหม่ที่มีพื้นฐานความรู้เรื่องเพลงพื้นบ้านและดนตรีพื้นบ้าน มีโอกาสได้เข้าไปอยู่ในเมืองหลวงซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีความทันสมัยและมีการประทะของวัฒนธรรมอันหลากหลาย เมื่อประกอบกับการเปิดรับวัฒนธรรมร่วมสมัยหลากหลายประเภท ทำให้สามารถสร้างสรรค์เพลงกันตรึมประยุกต์ที่มีลักษณะเป็นวัฒนธรรมลูกผสมจนประสบความสำเร็จ

4.2.2 องค์ประกอบทางวัฒนธรรมในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม

องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่สำคัญในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมที่ผลิตในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์คืออุปกรณ์บันทึกเสียงและเพลงในวัฒนธรรมอื่น

ก. อุปกรณ์บันทึกเสียง

อุปกรณ์บันทึกเสียงในที่นี้คือเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ ศมกมล ลิมปิชัย (2536) ให้ข้อมูลว่า อุปกรณ์บันทึกเสียงเป็นสิ่งประดิษฐ์ทางเทคโนโลยีที่มีการพัฒนาและปรับปรุงเรื่อยมา ในบริบทของวงการเพลงไทยมีการปรับเปลี่ยนอุปกรณ์ในการบันทึกเสียงเรื่อยมา ในยุคแรกช่วงก่อน พ.ศ. 2500 อุปกรณ์ในการบันทึกเสียงที่ได้รับความนิยมคือแผ่นเสียง ต่อมาในช่วงประมาณ พ.ศ. 2500 เทคโนโลยีด้านเครื่องเสียงได้พัฒนาไปอีกขั้นหนึ่งหลังจากที่มีการผลิตเทปคาร์ทริดจ์ออกมา ทำให้มีการอัดเพลงไทยสากลลงในอุปกรณ์ประเภทนี้ แต่ด้วยเหตุที่อุปกรณ์บันทึกเสียงประเภทนี้มี

ขนาดใหญ่และมีราคาแพง จึงไม่ค่อยมีผู้นิยมมากนัก ต่อมาเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2515 มีการพัฒนาจากเทปคาร์ทริดจ์มาเป็นเทปคาสเซ็ทได้สำเร็จ เทปชนิดใหม่นี้มีขนาดกะทัดรัด ราคาไม่แพง และเก็บรักษาง่าย ประกอบกับเครื่องเล่นเทปมีราคาถูกกว่าเครื่องเล่นแผ่นเสียงมาก จึงส่งผลให้เกิดการฟังเพลงกันมากขึ้น อุตสาหกรรมเพลงไทยในช่วงนี้ยังคงเป็นการอัดเพลงสากลและเพลงไทยสากลลงเทปคาสเซ็ทออกจำหน่าย แต่บริษัทและห้างร้านต่างๆ ยังคงดำเนินธุรกิจในลักษณะละเมิดลิขสิทธิ์มาโดยตลอด จนกระทั่งรัฐบาลได้ประกาศพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ฉบับปี พ.ศ. 2521 บริษัทต่างๆ จึงเริ่มต้นดำเนินธุรกิจเทปเพลงไทยสากลอย่างจริงจัง โดยการจัดหานักร้องเข้าในสังกัดเพื่อผลิตเพลงออกจำหน่าย ส่วนแผ่นดิสก์เพลงนั้นมีผู้ให้ข้อมูลว่าได้รับการพัฒนามาตั้งแต่ทศวรรษ 1970 (พ.ศ. 2513-2522) และเริ่มผลิตเป็นอุตสาหกรรมในปี พ.ศ. 2525 จากนั้นก็มีการนำเข้ามาใช้ในอุตสาหกรรมเพลงไทยในเวลาต่อมา (กำเนิดแผ่นซีดี, 2551: ออนไลน์)

ข. เพลงในวัฒนธรรมอื่น

เพลงในวัฒนธรรมอื่นที่เป็นองค์ประกอบหลักในกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึม คือ เพลงไทยสากลประเภทเพลงลูกทุ่ง

ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือหลัง พ.ศ. 2488 เพลงลูกทุ่งในระยะแรกได้เกิดมาในชื่อของ “เพลงชีวิต” จากฝีมือของนักประพันธ์เพลงรำวงที่หันมาแต่งเพลงแนวเสียดสีสังคม โดยนำเรื่องราวในชีวิตของชาวบ้านและกรรมกรมาประกอบทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เพื่อเล่าถึงความทุกข์ยากของประชาชนและเรียกร้องในทางการเมือง เพลงชีวิตได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงปี พ.ศ. 2495-2500 (ศมกมล ลิมปิชัย, 2536)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2507 ซึ่งเป็นเวลาที่เพลงแนวคันทรี่ของอเมริกากำลังโด่งดังและเป็นที่นิยมไปทั่วโลก ในประเทศไทยได้มีการผลิตรายการโทรทัศน์รายการใหม่ชื่อ “เพลงลูกทุ่ง” ในช่วงแรกที่รายการนี้ออกอากาศได้ถูกผู้ชมต่อต้าน แต่ต่อมาผู้ชมก็เริ่มยอมรับได้และนิยมเพลงชีวิต เป็นเหตุให้นักร้องและวงดนตรีเพลงชีวิตนำชื่อรายการนี้ไปเรียกเพลงชีวิตว่า “เพลงลูกทุ่ง” และนิยามตนเองว่าเป็น “นักร้องลูกทุ่ง” เพลงลูกทุ่งในช่วงทศวรรษ 2500 ยังได้รับความนิยมในวงจำกัด แต่หลังจากปี พ.ศ. 2511 เป็นต้นไปก็แผ่ขยายความนิยมไปในวงกว้าง (ศมกมล ลิมปิชัย, 2536; ศิริพร กรอบทอง, 2547)

จากการศึกษาเพลงลูกทุ่งในด้านทำนองเพลง รูปแบบคำประพันธ์ การใช้ภาษา และเนื้อร้องพบว่ามีนักวิชาการได้อธิบายไว้ดังนี้

ในด้านทำนองเพลง จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533) อธิบายไว้ว่าในระยะแรกเริ่ม เพลงลูกทุ่งมีทำนองและจังหวะที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมและเพลงพื้นบ้าน บรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านและเครื่องดนตรีสากลประกอบกัน ถือเป็นการผสมระหว่างเครื่องดนตรีพื้นเมืองกับเครื่องดนตรีตะวันตก ตัวอย่างของเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่ แคนและโปงลางของภาคอีสาน ซึง ซอ และ

พิณของภาคเหนือ กลองและโหม่งของภาคใต้ กลองยาว รำมะนา โทน ระนาด ฉิ่ง และกรับของภาคกลาง การใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านของแต่ละภาคมาประกอบนั้นมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับเนื้อร้อง สภาพชีวิตและผู้คนในแต่ละภูมิภาค ส่วนเครื่องดนตรีตะวันตกที่ใช้บรรเลงในวงเพลงลูกทุ่งนั้นมีทั้งเครื่องเป่า เครื่องสาย และเครื่องประกอบจังหวะ อาทิ กีตาร์ กีตาร์เบส และหีบเพลง เป็นต้น

นอกจากนี้จินตนา (เรื่องเดียวกัน) ยังอธิบายต่อไปว่าเพลงลูกทุ่งได้นำทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคต่างๆ มาดัดแปลง เช่น ทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคกลางซึ่งมาจากทำนองเพลงฉ่อย เพลงอีแซว เพลงลำตัด เพลงกลองยาว เพลงเรือ และเพลงเกี่ยวข้าว ฯลฯ ทำนองของเพลงเหล่านี้จะมีคำสร้อยที่เป็นลักษณะเฉพาะ เช่น ทำนองเพลงกลองยาวมีคำสร้อยคือ “โทนๆ โทนป๊ะๆ โทนๆ” ทำนองเพลงลำตัดจะมีคำสร้อยคือ “โจ๊ะพรึมๆ โจ๊ะพรึมๆ” ทำนองเพลงพื้นบ้านของภาคอีสานมีหลายทำนอง เช่น ทำนองหมอลำ ลำเซิ้ง ลำเต้ย ลำเพลิน ลำสาละวัน เป็นต้น เหตุที่มีการนำทำนองเพลงอีสาน เช่น ทำนองหมอลำและทำนองลำเซิ้งมาดัดแปลง เพราะทำนองเหล่านี้มีจังหวะที่เร้าใจสนุกสนานและให้บรรยากาศของพื้นบ้านอีสานอย่างแท้จริง ทำนองเหล่านี้มีคำสร้อยที่เป็นลักษณะเฉพาะ เช่น ทำนองลำเพลินมีคำสร้อยคือ “โอละหนอชาย” ทำนองลำสาละวันมีคำสร้อยคือ “เอ้ยสาละวันเอ้ย เอ๋ยสาละวัน” ทำนองเซิ้งบ้องไฟมีคำสร้อยคือ “โอ้เฮาโอก็สาวโอ้เฮาโอ” นอกจากการดัดแปลงทำนองเพลงพื้นบ้านแล้ว เพลงลูกทุ่งยังดัดแปลงทำนองเพลงของชาติอื่น เช่น ทำนองเพลงจีน ทำนองเพลงอินเดีย

จากที่กล่าวไปจะเห็นได้ว่าเพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างหลากหลายในด้านทำนองเพลง ประเด็นนี้ได้รับการยืนยันด้วยหลักฐานจากศิริพร กรอบทอง (2547) ซึ่งศึกษาเรื่องทำนองเพลงของชาย เมืองสิงห์ (พ.ศ. 2482-ปัจจุบัน) แล้วพบว่าเพลงที่ชาย เมืองสิงห์ขับร้องนั้นมีทำนองดังเช่น เพลงที่ประยุกต์ทำนองเพลงพื้นบ้าน บางเพลงประยุกต์ทำนองเดียว เช่น ทำนองเพลงไทยเดิม ทำนองรำวง ทำนองลิเกประยุกต์ ทำนองแหล่พันทาง เป็นต้น แต่บางเพลงประยุกต์หลายทำนอง เช่น ประยุกต์ทำนองเพลงไทยเดิมปนแหล่หรือปนลิเก ทำนองเพลงจีนปนเพลงไทยเดิม ทำนองลิเกปนแหล่ปนลำตัด เป็นต้น หรือแม้แต่การประยุกต์ทำนองเพลงร็อคที่กำลังเป็นที่นิยมในสมัยนั้น

ในด้านรูปแบบคำประพันธ์ ศิริพร กรอบทอง (2547) กล่าวถึงเรื่องนี้ว่านักแต่งเพลงลูกทุ่งรุ่นเก่าให้ความสำคัญกับการแต่งเพลงแบบที่ใช้รูปแบบคำประพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้กลอนเพลงพื้นบ้าน กลอนสุภาพ หรือรูปแบบคำประพันธ์ที่มีลักษณะคล้ายกลอน แม้ไม่สามารถแต่งให้มีสัมผัสและจำนวนคำที่เคร่งครัดได้และไม่ตรงตามแบบแผนอย่างเคร่งครัด แต่ก็ต้องมีสัมผัสนอกและสัมผัสในเป็นพื้นฐาน โดยสรุปแล้ว รูปแบบคำประพันธ์ที่เป็นพื้นฐานในการแต่งเพลงลูกทุ่งคือกลอนและกลอนเพลงพื้นบ้านต่างๆ

ในด้านการใช้ภาษา จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533) อธิบายว่าภาษาในเพลงลูกทุ่งมีความหลากหลายทั้งภาษาวรรณศิลป์เช่นที่พบในวรรณคดีไทยเรื่องพระลอ กากี เป็นต้น ภาษาที่ใช้ในวรรณคดีพุทธประวัติหรือนิทานชาดก ภาษาชาวบ้าน เช่น การใช้คำว่า “เอ็ง, ข้า, เธอ, วะ, โวย” หรือภาษาถิ่นซึ่งปรากฏในเพลงลูกทุ่งตั้งแต่สำเนียงถิ่น เช่น สำเนียงสุพรรณในเพลง “แม่แตงร่มใบ” หรือการใช้คำถิ่นซึ่งพบทั้งภาษาไทยถิ่นอีสาน ภาษาไทยถิ่นเหนือ และภาษาไทยถิ่นใต้ ยกตัวอย่าง คำในภาษาลาวอีสาน เช่น ข้อย(ข้า) เฮ็ด(ทำ) บ่(ไม่) เว้า(พูด) เป็นต้น โดยสรุปแล้ว ภาษาในเพลงลูกทุ่งตามที่จินตนาศึกษานั้นมีแต่ภาษาไทยทั้งภาษาไทยกลางและภาษาไทยถิ่น แต่ถึงกระนั้นเมื่อเพลงลูกทุ่งในสมัยต่อมาก็ใช้คำภาษาต่างประเทศด้วย ดังที่ เกศราพร พรหมนิมิตกุล (2555) ศึกษาเพลงฮิตติดชาร์ตลูกทุ่งมหานครประจำเดือนมีนาคม ปี พ.ศ. 2553 แล้วพบว่ามีการใช้คำภาษาอังกฤษและภาษาจีนในเพลงลูกทุ่งด้วย นอกเหนือไปจากการใช้คำในภาษาไทยและภาษาไทยถิ่นต่างๆ

ในด้านเนื้อหา ศิริพร กรอบทอง (2547: 333) สรุปว่าเพลงลูกทุ่งมีแก่นเรื่องที่ชัดเจนคือ “แง่มุมที่เกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของคนชนบทซึ่งเป็นกลุ่มผู้ฟังเพลงที่สำคัญ” และแจกแจงรายละเอียดเกี่ยวกับประเด็นเนื้อหาของเพลงลูกทุ่งต่อไปดังนี้ ประการแรก *ความทุกข์ยากในการทำมาหากินของคนชนบท* โดยมีสาเหตุพื้นฐานหรืออุปสรรคสำคัญคือความแห้งแล้ง โดยเฉพาะความแห้งแล้งของภาคอีสานได้รับการถ่ายทอดเป็นบทเพลงจำนวนมาก ประการต่อมา *ลักษณะงานที่คนชนบทเข้ามาทำในเมืองหรือในกรุงเทพฯ* โดยงานส่วนใหญ่เป็นงานโรงงานและงานในภาคบริการ เช่น สาวโรงงาน เด็กปั๊ม พนักงานเสิร์ฟอาหาร หรือคนขับรถแท็กซี่ เป็นต้น ประการที่สาม *ความเหลื่อมล้ำระหว่างเมืองกับชนบท* ซึ่งส่งผลให้คนชนบทมีสภาพความเป็นอยู่ที่ยากจน มีการศึกษาต่ำ และไม่สามารถรับมือกับวิทยาการสมัยใหม่จากเมืองได้อย่างทันท่วงที ประการที่สี่ *อิทธิพลของความทันสมัย*[37] *และวัฒนธรรมเมืองที่มีต่อคนชนบท* ซึ่งในมุมหนึ่งได้ทำให้คนชนบทที่เข้ามาในเมืองไม่ยอมกลับบ้าน เพราะหลงวิถีชีวิตที่ทันสมัยในเมือง ในอีกมุมหนึ่งคนชนบทนิยมเครื่องอำนวยความสะดวกและนิยมซื้อสินค้าระบบเงินผ่อน ปะการสุดท้าย *เหตุการณ์ร่วมสมัยทางด้านสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง* เช่น การเสียปราสาทเขาพระวิหาร ภรรยาเช่าของทหารอเมริกัน การสูญเสียที่นาและภรรยาเพราะไปทำงานในต่างประเทศ เป็นต้น

---

[37] การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยไปสู่สังคมที่มีความทันสมัยเกิดจากปัจจัยสำคัญปัจจัยหนึ่งคือการติดต่อกับสหรัฐอเมริกาซึ่งไม่เพียงแต่เป็นการติดต่อเพื่องานราชการและการสงครามเท่านั้น แต่ยังมีด้านวัฒนธรรมซึ่งเป็นการรับเอาแบบแผนการดำรงชีวิตของชาวอเมริกันเข้ามาเผยแพร่ในสังคมไทย เห็นได้จากการอุปโภคและบริโภคสินค้าและสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ ที่นำเข้ามา เช่น รถยนต์ เครื่องใช้ไฟฟ้า และอาหาร เป็นต้น รวมถึงการแต่งกายหรือแต่งหน้าตามอย่างคนตะวันตกตามที่ได้ชมภาพยนตร์ตะวันตกมา เช่น หญิงสาวนิยมนุ่งกระโปรงสั้นและแต่งหน้าด้วยเครื่องสำอางต่างๆ เป็นต้น ความทันสมัยที่มีอยู่ในสังคมเมืองส่งอิทธิพลต่อคนชนบททุกขณะและเกิดขึ้นหลายแนวทางทั้งในแบบที่คนชนบทเข้ามาสัมผัสความทันสมัยในเมืองด้วยตนเองและการเผยแพร่ไปตามสื่อต่างๆ (ศิริพร กรอบทอง, 2547)

4.2.3 กระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมและผลลัพธ์

ก่อนจะศึกษาเพลงกันตรึมในฐานะวัตถุพันทางอันเกิดจากกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรม สิ่งที่พึงพิจารณาก่อนคือกระบวนการผลิตวัตถุพันทางนี้

ผู้จัดว่าการผลิตเทปคาสเซ็ทเพลงกันตรึมและแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมถือเป็นการสร้างวัตถุพันทาง (hybrid artefacts) อย่างหนึ่งเพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนเกิดจากการผสมผสานระหว่าง “อุปกรณ์บันทึกเสียง” ซึ่งเป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่คิดค้นขึ้นในโลกตะวันตกและต่อมาเป็นที่นิยมใช้กันแพร่หลายไปทั่วโลก กับ“เพลงกันตรึม” ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านหรือเพลงท้องถิ่นของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย ตัวบทของเพลงเหล่านี้แต่เดิมมาจัดเป็นตัวบทมุขปาฐะ เผยแพร่กันเฉพาะในการแสดงสดของกลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเท่านั้น

วัตถุพันทางข้างต้นผลิตขึ้นมาโดยผ่านกระบวนการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่เรียกว่า “การปรับวัฒนธรรม (cultural adaptation)” ซึ่งประกอบด้วยกระบวนการย่อย 2 กระบวนการคือ กระบวนการ de-contextualization ที่แสดงให้เห็นการตัดเอาเพลงกันตรึมออกมาจากบริบทของการแสดงสด ในกรณีของเพลงกันตรึมโบราณเป็นการตัดเอาเพลงกันตรึมที่บรรเลงในบริบทของพิธีกรรมจริงออกมาจากบริบทดั้งเดิมของการบรรเลงเพลงประเภทนี้ ในส่วนของเพลงกันตรึมประยุกต์เป็นการตัดเอาเพลงกันตรึมที่บรรเลงในบริบทของการแสดงสดเพื่อความบันเทิงออกมาจากบริบทดั้งเดิม แล้วเข้าสู่กระบวนการ re-contextualization โดยการบรรจุเพลงเหล่านั้นอยู่ในพื้นที่ใหม่คืออุปกรณ์บันทึกเสียงประเภทเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ เนื่องจากอุปกรณ์เหล่านี้มีความยาวเรื่องเวลาในการนำเสนอที่จำกัดและผลิตขึ้นเพื่อการค้า จึงส่งผลให้วัฒนธรรมเดิมที่ผ่านเข้ามาอยู่ในพื้นที่ใหม่ต้องผ่านการคัดสรรเฉพาะเพลงที่เป็นที่ต้องการเนื่องจากเป็นเพลงที่สำคัญในพิธีการหรือเป็นเพลงที่มีแนวโน้มจะประทับใจผู้เสพ จากนั้นจึงมีการจัดเรียงลำดับของเพลงในอัลบั้มซึ่งถือเป็นการปรับสภาพแวดล้อมใหม่ให้แก่เพลงกันตรึม ก่อนจะผลิตออกมาเป็นวัฒนธรรมที่สามที่อยู่ในรูป “เทปคาสเซ็ทเพลงกันตรึม” และ “แผ่นดิสก์เพลงกันตรึม”

นอกจากวัสดุประเภทเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมจะเป็นวัฒนธรรมที่สามแล้วยังมีวัฒนธรรมที่สามถูกบรรจุอยู่ข้างในวัสดุเหล่านี้อีกชั้นหนึ่งในรูปของเพลงกันตรึม เพลงกันตรึมจัดเป็นวัตถุพันทางเพราะเกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างทำนองและเนื้อร้อง และเนื้อร้องก็มีลักษณะเป็นวัตถุพันทาง เพราะเกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างรูปแบบคำประพันธ์ เนื้อหาและการใช้ภาษา ดังจะอธิบายในลำดับต่อไป โดยรายละเอียดข้อมูลที่นำมาพิจารณาการผสมผสานทางวัฒนธรรม ได้วิเคราะห์ไว้อย่างละเอียดแล้วในบทที่ 3

ก.เพลงกันตรึมโบราณ: วัตถุพันทางที่ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมร่วมของเขมรและวัฒนธรรมย่อยของเขมรถิ่น

เพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่สืบทอดทำนองเพลงมาจากครูเพลงซึ่งเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ สังเกตได้จากประวัติของตาโบ บ้านดงมันซึ่งเป็นนักร้องเพลงกันตรึมโบราณดังที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าได้ไปเรียนวิชาจากครูเขมรถิ่นไทยถึง 3 คนเพื่อให้ได้ความรู้ตามที่ตาโบตั้งใจไว้ นอกจากตาโบแล้ว สำเภา ประสานดี (*สัมภาษณ์*, 12 มิถุนายน 2559) ซึ่งรับหน้าที่เป็นคนตีกลองและเป็นนักร้องนำคนหนึ่งในคณะก้องสุรินทร์ได้ให้สัมภาษณ์ว่า เพลงกันตรึมโบราณทุกทำนองที่วงกันตรึมโบราณของตนบรรเลงล้วนได้รับการสืบทอดมาจากครู แม้ชื่อทำนองเพลงจะฟังดูแปลกๆ เช่น “มอญโยนดาบ” “พีมอญ” หรือ “จีนเจี๊ยะแต (จีนกินชา)” แต่ก็ล้วนแล้วแต่เป็นทำนองที่สืบทอดมาจากครูทั้งสิ้น ไม่มีทำนองใดเลยที่ทางวงแต่งขึ้นมาเองใหม่ จากหลักฐานนี้อาจสรุปในเบื้องต้นว่าเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่สืบทอดทำนองมาในสังคมเขมรถิ่นไทยและแสดงออกถึงความเป็นเขมรถิ่นไทย

ส่วนเนื้อเพลงกันตรึมโบราณส่วนใหญ่เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างองค์ประกอบทางวัฒนธรรมต่อไปนี้

(1.) รูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรคือบทกากคติและบทพากย์สี่ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์โบราณที่พบมากที่สุดและเป็นรูปแบบคำประพันธ์ที่ใช้ร่วมกันอย่างแพร่หลายในกลุ่มชาติพันธุ์เขมรทั้งที่อาศัยอยู่ในกัมพูชาและอีสานตอนใต้ของไทย องค์ประกอบนี้ซึ่งแสดงลักษณะขององค์ประกอบทางวัฒนธรรมร่วมของกลุ่มชนชาติพันธุ์เขมรถูกนำมาผสมผสานกับองค์ประกอบถัดมาคือ

(2.) เนื้อหาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ในแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเป็นหลักซึ่งเป็นพื้นที่ที่แสดงถึงความเป็นเขมรถิ่นไทยอย่างเข้มข้น

โดยองค์ประกอบทางวัฒนธรรม 2 องค์ประกอบข้างต้นนี้ยังผสมผสานกับ

(3.) ภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งเป็นภาษาที่ใช้มากที่สุดในเพลงกันตรึมโบราณและเป็นวิธภาษาหนึ่งของภาษาเขมร

ด้วยการผสมผสานองค์ประกอบข้างต้นทำให้เห็นว่าเพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่ผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางวัฒนธรรมร่วมของกลุ่มชนชาติพันธุ์เขมรกับองค์ประกอบทางวัฒนธรรมย่อยของกลุ่มชนเขมรถิ่นในประเทศไทยซึ่งมีอยู่หลายองค์ประกอบ การผสมผสานทางวัฒนธรรมในลักษณะนี้แสดงให้เห็นลักษณะของวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมโบราณว่ายังมีความเป็นเขมรที่เข้มข้น

ข. เพลงกันตรึมประยุกต์: วัตถุพันทางที่มีการผสมผสานอย่างซับซ้อนระหว่างความเป็นเขมรกับความเป็นไทยร่วมสมัย

เพลงกันตรึมประยุกต์แสดงการผสมผสานทางวัฒนธรรมทั้งในด้านทำนองและเนื้อเพลง ทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงกันตรึมโบราณร่วมกับเครื่องดนตรีสากล หรือเกิดจากการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากลล้วน นอกจากนี้ทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์ยังมีการรับทำนองเพลงในวัฒนธรรมอื่นมาใช้โดยตรง หรือรับอิทธิพลของทำนองเพลงในวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสาน โดยเฉพาะทำนองเพลงลูกทุ่งของภาคกลางและทำนองเพลงของชาวลาวอีสาน

จากการศึกษาพบว่า เพลงกันตรึมประยุกต์หลายเพลงยืมทำนองเพลงลูกทุ่งยอดนิยมของภาคกลางมาใช้โดยตรง เห็นได้จากตัวอย่างที่แสดงในตารางด้านล่างนี้

ตารางที่ 8 รายชื่อของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ยืมทำนองเพลงลูกทุ่งไทยมาใช้โดยตรง

ทำนองเพลงลูกทุ่งไทย	**เพลงกันตรึมประยุกต์ที่ยืมทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้โดยตรง**	
ชื่อเพลงและนักร้อง	**ชื่อเพลง ชุด และนักร้อง**	**ภาษาที่ใช้**
เพลง “คนสวยใจดำ” สันติ ดวงสว่าง	เพลง “ซแร็ยเจิ๊ดคเมา (ผู้หญิงใจดำ)” ชุด *กันตรึมอมตะสมานชัย* (สมานชัย เสียงระทม, [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทย
เพลง “เด็กดอยใจดี” น้องมายด์ ชลนิภา แสงทอง	เพลง “หนุ่มบ้านตาอุด” ชุด *ซีโล้ด (กินลอดช่อง)* (มอความร็อคตำเป๊ก, 2548)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก สลับด้วยภาษาลาวอีสานและภาษาไทย
เพลง “ที่รักเรารักกันไม่ได้” พุ่มพวง ดวงจันทร์	เพลง “เนิวจุมมันบาน (อยู่ด้วยไม่ได้)” ชุด *อมตะเสน่ห์กันตรึม* (ตุ๊กตา ศาลาใจ, 2553)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักสลับด้วยภาษาไทย
เพลง “น้ำค้างเดือนหก” สุรพล สมบัติเจริญ	1. เพลง “กันตรึมบายฮาร์ท” ชุด - 2. เพลง “แถม” ชุด – (ร็อคคงคย (สายยศ), [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทย
	3. เพลง “กมมบอฺงปป็วนปโอน (หญิงคนรัก(ของ)พี่แต่(เป็น)เมีย(ของ)น้อง)” ชุด *กันตรึมลูกทุ่งขแมร์* (สัญญา สุริยัน, [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทย

ทำนองเพลงลูกทุ่งไทย	เพลงกันตรึมประยุกต์ที่ยืมทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้โดยตรง	
ชื่อเพลงและนักร้อง	**ชื่อเพลง ชุด และนักร้อง**	**ภาษาที่ใช้**
เพลง “บุษบาเสี่ยงเทียน” พุ่มพวง ดวงจันทร์	เพลง “แพ้ใจ” ชุด *สัญญารักห้วยเสนง* (สัญญา สุริยัน, 2545)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลักปนด้วยคำภาษาอังกฤษ
เพลง “ปูไข่ไก่หลง” ชาย เมืองสิงห์	เพลง “มันยัวปแด็ยปรัง (ไม่เอาผัวฝรั่ง)” ชุด *เคาะฮมาไงอไพมันบาน (ผิดหนึ่งวันอภัยให้ไม่ได้)* (สังวร พรสวรรค์ และคณะ (แจ่มจันทร์ วันเพ็ญ), 2554)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ปนและสลับด้วยภาษาอังกฤษ
เพลง “ฝนเดือนหก” รุ่งเพชร แหลมสิงห์	เพลง “แคปซ๊าก์ (เดือนวิสาข์)” ชุด *กันตรึมอมตะสมานชัย* (สมานชัย เสียงระทม, [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทย
เพลง “มองทำไม” ยอดรัก สลักใจ	เพลง “พอมซโอ็ย (ตดเหม็น)” ชุด *กันตรึมป๊องบันลือโลก* (ราเชนทร์ เทอรัว, [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทย
เพลง “มอเตอร์ไซค์ทำหล่น” ยอดรัก สลักใจ	เพลง “มอเตอร์ไซค์เทอทเลียะ (มอเตอร์ไซค์ทำหล่น)” ชุด *สมานชัย 2000+1* (สมานชัย เสียงระทม, 2544)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ปนด้วยภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
เพลง “ไม่รักทำไมไม่บอก” พุ่มพวง ดวงจันทร์	“สัญชาติผู้ชาย” ชุด *รู้มือไหม เด็ญได๋อ่ะ* (ร็อคคงคย (ญ), 2550)	ภาษาเขมรถิ่นไทย
เพลง “รักน้องพร” สดใส รุ่งโพธิ์ทอง	1. “บายศรี” ชุด *ขึ้นบ้านใหม่* (สมานชัย และพิมพา, 2554)	ภาษาเขมรถิ่นไทย
เพลง “ลูกทุ่งกลองยาว” สุรชัย สมบัติเจริญ	“ขันหมากศักดิ์ชัย” ชุด *1 กันตรึมงานแต่ง* (ศักดิ์ชัย รุ่งส่องแสง, [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ปนด้วยภาษาไทย

กรณีของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ยืมทำนองเพลงลูกทุ่งข้างต้นมาใช้โดยตรง แสดงให้เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมในลักษณะของการเลียนแบบ (mimicry) โดยการหยิบยืม

(borrowing) สิ่งหนึ่งจากวัฒนธรรมอื่นมาใช้ในวัฒนธรรมของตน แต่เมื่อหยิบยืมมาแล้ว ก็ได้มีการนำมาผสมผสานกับภาษาของกลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย

นอกจากการยืมทำนองเพลงลูกทุ่งมาใช้โดยตรงแล้ว เพลงกันตรึมประยุกต์ยังสร้างทำนองเพลงพันทางที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างทำนองเพลงกันตรึมและทำนองเพลงลูกทุ่งอีกด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นอิทธิพลด้านทำนองเพลงลูกทุ่งที่มีต่อเพลงกันตรึมประยุกต์ กรณีนี้สังเกตได้ชัดเจนตั้งแต่ชื่ออัลบั้ม เช่น ชุด “กันตรึมลูกทุ่งขะแมร์” ของสัญญา สุริยัน (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานว่าผลิตประมาณปี พ.ศ. 2539 หรือชุด “กันตรึมลูกทุ่งท้องนา” ของสมเกียรติ พรประทาน (ม.ป.ป.) ซึ่งสันนิษฐานผลิตประมาณปี พ.ศ. 2545-2547 เป็นต้น

เพลงกันตรึมประยุกต์มิเพียงแต่ได้รับอิทธิพลด้านทำนองเพลงจากเพลงลูกทุ่งของภาคกลางเท่านั้น แต่ยังได้รับอิทธิพลด้านทำนองเพลงจากเพลงของชาวลาวอีสานอีกด้วย เห็นได้จากตัวอย่างตามตารางด้านล่างนี้

ตารางที่ 9 รายชื่อของเพลงกันตรึมประยุกต์ที่ได้รับอิทธิพลของทำนองเพลงลาวอีสาน

ชื่อเพลงกันตรึมประยุกต์	**ชื่อชุดและนักร้อง/วง**	**ภาษาที่ใช้**
“**ซาละวัน** (สาละวัน)”	ชุด *รวมฮิตวันปีใหม่* (รวมศิลปิน (ยอดรัก โคกนาสาม), [ม.ป.ป.])	ภาษาเขมรถิ่นไทย
“**เชิ้ง**เด็กแนว”	ชุด *จังคลย (ถากขลุ่ย)* (สมานชัย ดาวอร และพิมพา, 2548)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก มีคำภาษาไทยปน
“สมานชัย**ลำเชิ้ง**”	ชุด *สมานชัยซิ่ง 2000+1* (สมานชัย เสียงระทม, 2544)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก แทรกบทพูดภาษาไทยสั้นๆ
“**เต้ย**โต้ลมหนาว”	ชุด *กันตรึมสมานชัยกระหึ่มโลก 6* (สมานชัย และ พิมพา, 2546)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก ปนภาษาลาวอีสานและไทย
“**เต้ย**หัดรัก”	ชุด *จังคลย (ถากขลุ่ย)* (สมานชัย ดาวอร และพิมพา, 2548)	ภาษาเขมรถิ่นไทยสลับกับภาษาไทย
“สาวกันตรึมรำ**เต้ย**”	ชุด *ฮัลโล่โนเยส* (เงาะ, เพลินจิต, บุญมี และดาก้า, 2553)	ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก สลับกับภาษาไทยและลาวอีสาน

จากตารางข้างต้นจะพบคำว่า “ซาละวัน” “เซิ้ง” และ “เต้ย” ซึ่งเป็นชื่อของทำนองเพลงพื้นบ้านของชาวลาวอีสาน ทำนองเพลงต่างวัฒนธรรมเหล่านี้มีอิทธิพลต่อการผลิตทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์ แต่เมื่อรับองค์ประกอบทางวัฒนธรรมอื่นมาแล้ว ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยก็ได้ปรับให้เข้ากับวัฒนธรรมของกลุ่มตน โดยการนำทำนองเหล่านี้ไปใช้แต่งเนื้อร้องที่เป็นภาษาเขมรถิ่นไทยหรือที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นหลัก

เมื่อเปรียบเทียบสถานะของวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยกับวัฒนธรรมของคนไทยและลาวอีสานซึ่งเป็นเจ้าของวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งและเพลงพื้นบ้านลาวอีสานตามลำดับ จะพบว่าวัฒนธรรมของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีสถานะเป็นวัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อยในประเทศไทย ในขณะที่วัฒนธรรมลาวอีสานมีสถานะเป็นวัฒนธรรมกระแสหลักของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนวัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งมีสถานะเป็นวัฒนธรรมของคนไทยต่างจังหวัดทั่วประเทศ เมื่อเปรียบเทียบสถานะวัฒนธรรมของชนทั้ง 3 กลุ่มดังกล่าวจะพบว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีวัฒนธรรมที่เป็นรองวัฒนธรรมของประชากรหลักของภาคตะวันออกเฉียงเหนือและประชากรไทยทั่วประเทศ ดังนั้นการรับอิทธิพลของทำนองเพลงลูกทุ่งและเพลงของชาวลาวอีสานมาผสมผสานกับวัฒนธรรมของกลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจัดเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมในแบบ “acculturation” ซึ่งหมายถึงกระบวนการที่ชนกลุ่มหนึ่งซึ่งมีวัฒนธรรมเป็นรองวัฒนธรรมของชนกลุ่มอื่น ได้รับเอาวัฒนธรรมของคนกลุ่มอื่นมาใช้

นอกจากทำนองเพลงกันตรึมประยุกต์จะมีลักษณะพันทางแล้ว เนื้อเพลงกันตรึมประยุกต์ก็มีลักษณะพันทางด้วยเช่นกัน เห็นได้จากหลักฐานต่อไปนี้

(1.) รูปแบบคำประพันธ์ที่นิยมใช้มากที่สุดคือรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรซึ่งมีชื่อเรียกว่า “บทพากย์” รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้เป็นวัตถุพันทาง เพราะเป็นสิ่งที่พัฒนามาจากกลอนของไทย แต่นำมาใช้แต่งเนื้อร้องที่เป็นภาษาเขมร ด้วยอิทธิพลดังกล่าวยังเห็นถึงโครงสร้างของรูปแบบคำประพันธ์ประเภทกลอนของไทยที่ยังคงอยู่ เพียงแต่ไม่ยึดถือข้อบังคับเรื่องการลงเสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคตามแบบกลอนของไทย เนื่องจากภาษาเขมรไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์เหมือนภาษาไทย นอกจากบทพากย์แล้ว รูปแบบคำประพันธ์อีกหลายชนิดที่ได้รับความนิยมรองลงมายังเป็นรูปแบบคำประพันธ์ของไทย ปรากฏการณ์นี้แสดงให้เห็นองค์ประกอบทางวัฒนธรรมไทยที่พบอย่างเข้มข้นในเพลงกันตรึมประยุกต์

(2.) เนื้อหาในเพลงกันตรึมประยุกต์เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในยุคปัจจุบันซึ่งมีปฏิสัมพันธ์กับชนกลุ่มอื่นหลายกลุ่มทั้งในพื้นที่อีสานตอนใต้ ประเทศไทยและบริบทสังคมโลก องค์ประกอบทางวัฒนธรรมส่วนนี้ยังคงแสดงถึงความเป็นเขมรถิ่นไทย

(3.) การใช้ภาษาพบว่ามีความนิยมใช้ภาษา 2 ภาษามากที่สุด โดยเฉพาะการปนและสลับภาษาระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทย และมีการใช้ภาษาเดี่ยวถึง 3 ภาษา ได้แก่ ภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งนิยมใช้มากที่สุด ภาษาไทยซึ่งนิยมใช้รองลงมา และภาษาลาวอีสานซึ่งนิยมใช้น้อยที่สุด

นอกจากนี้ยังพบการใช้ภาษากูยในสัดส่วนที่เพิ่มขึ้น และพบการใช้ภาษาสากลอย่างภาษาอังกฤษอีกด้วย องค์ประกอบทางวัฒนธรรมในส่วนนี้แสดงให้เห็นองค์ประกอบของความเป็นเขมรถิ่นไทยที่ลดน้อยลงและไม่เข้มข้นเช่นในอดีต เห็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่มากขึ้น และที่สำคัญคือเห็นถึงความเป็นไทยที่เข้มข้นขึ้นรวมถึงความเป็นสากลที่เพิ่มเข้ามา

จากหลักฐานข้างต้นเมื่อพิจารณาในภาพรวมจะเห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างทำนองเพลงกันตรึมที่ได้รับอิทธิพลอย่างสูงจากทำนองเพลงลูกทุ่งไทยและเพลงในวัฒนธรรมไทของชาวลาวอีสาน ทำนองลักษณะนี้ถูกนำมาผสมผสานกับเนื้อเพลงที่มีการใช้รูปแบบคำประพันธ์แบบพันทางซึ่งเกิดจากผสมผสานระหว่างความเป็นไทยและความเป็นเขมร หรือใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยหลายชนิด มาแต่งเนื้อหาเกี่ยวกับชนกลุ่มน้อยชาติพันธุ์เขมรในบริบทประเทศไทย โดยมีความนิยมใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาในตระกูลไทอย่างภาษาไทยและภาษาลาวอีสานในการแต่ง และนิยมใช้การปนและสลับระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทยมากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ หากกล่าวสรุปเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมประยุกต์จะเห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเป็นเขมรถิ่นไทยและความเป็นไทยที่สื่อออกมาอย่างเข้มข้นและเห็นแนวโน้มของความเป็นเขมรที่ลดน้อยลงและความเป็นไทยจะเพิ่มมากขึ้นในเพลงประเภทนี้

การผสมผสานทางวัฒนธรรมที่นำเสนอไปข้างต้นทั้งในส่วนของการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมแบบพันทางอย่างเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์เพลงกันตรึม รวมถึงการผลิตวัตถุพันทางในรูปของเพลงกันตรึม เกิดขึ้นโดยมีปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังของการผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าว (รายละเอียดของการเกิดปัจจัยแต่ละปัจจัยได้อธิบายไว้แล้วในหัวข้อ 4.1) ดังต่อไปนี้

การผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมแบบพันทางอย่างเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมเกิดจากปัจจัยสำคัญคือผลประโยชน์ในเชิงธุรกิจและสำนึกในชาติพันธุ์เขมร โดยมีปัจจัยแรกนำปัจจัยต่อมา กรณีนี้ทราบได้จากประวัติของเจ้าของค่ายเพลงอย่างเสกสรร แสนภูมิและไพโรจน์ โสนาพูนซึ่งชี้ให้เห็นว่ามูลเหตุที่ทำให้มีการผลิตเพลงกันตรึมออกจำหน่ายคือการเห็นช่องทางสร้างรายได้จากสินค้าทางวัฒนธรรมประเภทนี้ ส่วนสำนึกในชาติพันธุ์เขมรเป็นปัจจัยหนึ่งที่ตอบคำถามว่าเพราะเหตุใดเพลงกันตรึมโบราณซึ่งเป็นประเภทเพลงที่สร้างกำไรได้น้อย แต่ยังคงได้รับการผลิตโดยไพโรจน์ โสนาพูนซึ่งเป็นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ทั้งๆ ที่เจ้าของค่ายเพลงคนนี้ก็ยืนยันว่าการแสวงหากำไรจากเพลงกันตรึมโบราณทำได้น้อยมากและเกิดขึ้นช้ามากเมื่อเปรียบเทียบกับการแสวงหากำไรจากเพลงกันตรึมประยุกต์

ส่วนปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในตัวบทเพลงกันตรึมนั้นจำเป็นต้องแยกการวิเคราะห์ปัจจัยดังกล่าวออกเป็น 2 กลุ่มตามประเภทของเพลงกันตรึม

ปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมโบราณคือสำนึกในชาติพันธุ์เขมรที่ยังมีอยู่อย่างเข้มข้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มคนรุ่นเก่าและรุ่นกลาง และอิทธิพลทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นและอิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทยที่ยังมีอยู่น้อย ผลลัพธ์โดยภาพรวมที่ได้จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมในข้อมูลเพลงกันตรึมที่สืบทอดมาแต่โบราณกลุ่มนี้จึงยังคงแสดงลักษณะของความเป็นเขมรอย่างเข้มข้นและแสดงความเป็นอื่นน้อย

ส่วนปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมประยุกต์คือสำนึกในชาติพันธุ์เขมรที่ยังคงมีอยู่ แต่ลดความเข้มข้นลงไปเรื่อยๆ ในขณะที่อิทธิพลของปัจจัยอื่นๆ ต่อไปนี้มีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ได้แก่ อิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทยผ่านระบบการศึกษาและสื่อต่างๆ ซึ่งเป็นอิทธิพลที่ปรากฏชัดที่สุด รองลงมาคืออิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาวลาวอีสานซึ่งเป็นประชากรกลุ่มใหญ่ที่สุดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนอิทธิพลอื่นๆ ที่มีอยู่น้อย แต่มีสัดส่วนพบมากขึ้นคืออิทธิพลของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นในอีสานตอนใต้อย่างอิทธิพลของทางวัฒนธรรมของชาวกูย รวมถึงอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์ที่เพิ่งปรากฏตัวขึ้นมา ด้วยอิทธิพลเหล่านี้จึงทำให้เห็นความหลากหลายและความซับซ้อนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมประยุกต์

เนื่องจากเพลงกันตรึมประยุกต์เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าปัจจัยด้านผลประโยชน์ในเชิงธุรกิจก็นับเป็นปัจจัยสำคัญที่เปิดโอกาสให้อิทธิพลของวัฒนธรรมอื่นเข้ามามีพื้นที่แสดงออกในตัวบทเพลงกันตรึมประยุกต์ เพราะยิ่งเพลงกันตรึมประยุกต์มีความหลากหลายและเป็นสากลมากเพียงใด โอกาสที่จะเข้าถึงชนต่างกลุ่มและการแสวงหากำไรเพิ่มขึ้นก็มีมากขึ้นเท่านั้น

Chulalongkorn University

4.3 อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึม

การศึกษาประเด็นเรื่องอัตลักษณ์ในเพลงกันตรึมทำให้มองเห็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอยู่ 2 กลุ่มใหญ่คือคนรุ่นเก่าซึ่งเป็นผู้เสพเพลงกันตรึมโบราณและคนรุ่นใหม่ซึ่งเป็นผู้เสพเพลงกันตรึมประยุกต์

ผลการศึกษาอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเพลงกันตรึมพบว่ามีอัตลักษณ์ต่างๆ หลายอัตลักษณ์ซึ่งอาจจำแนกได้ 3 กลุ่ม กลุ่มแรกคืออัตลักษณ์ร่วมของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่น กลุ่มต่อมาคืออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่างรุ่นที่มีลักษณะเป็นพลวัต และกลุ่มสุดท้ายคืออัตลักษณ์ใหม่ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

4.3.1 อัตลักษณ์ร่วมของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่น

อัตลักษณ์ร่วมที่ปรากฏในกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่พบ 4 อัตลักษณ์ ได้แก่ การเป็นพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้า ผู้ศรัทธาในความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ผู้เชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาและของขลัง และคอสุราผู้รักการดื่มและการสังสรรค์ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. พุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้า อัตลักษณ์นี้พบในตัวอย่างของเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ดังต่อไปนี้

เพลงกันตรึมโบราณ

ตัวอย่างที่ 1 เพลง “กั๊จปกา (เด็ดดอกไม้)” ในชุด *2 เจ้าตำรับกันตรึม* (วงเกร์ตา, [ม.ป.ป.])

... จังก็วงคโญ๊มลู้ด ไดคโญ๊มซำเปียฮ
กั๊จปกาทวายปเรียฮ ซมซางกูซ็อล
ซมออยบานบ็อน ซมออยบานด็อล
ออยบานเมียะพ็อล ด็อลซทานเซาะคา
ซมออยเกิ๊ดตีวบ็อ๊ด ออยเกิ๊ดตีวดา
ด็อลนิพานออยบานเสาะขา นุฮแอญสทานเซาะ ...
โซ-รยา-ลเง้ียจทไง กระโอ๊บปกากโร๊จปรีย กระโอ๊บมืนกุซ็อล

คำแปล

เข่าขยมคุก มือขยมพนมไหว้
เด็ดดอกไม้ถวายพระ ขอสร้างกุศล
ขอให้ได้บุญ ขอให้ได้ถึง
ให้ได้มรรคผล ถึงสถานสุขา
ขอให้เกิด(เป็น)เทวบุตร ให้เกิด(เป็น)เทวดา
ถึงนิพพานให้ได้สุขา นั่นเอง(คือ)สถานสุข ...
สุริยาเย็นย่ำ หอมดอกส้มป่า หอมไม่(เท่า)กุศล

ตัวอย่างที่ 1 เล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในบริบทของการทำบุญ โดยมีตัวละครผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนำดอกไม้ที่เด็ดมาเอาไปถวายพระและอธิษฐานขอพร พฤติกรรมของตัวละครในเพลงเป็นการแสดงออกในฐานะพุทธศาสนิกชนผู้มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ความศรัทธานี้เกิดจากความเชื่อเรื่องอานิสงส์ของการทำบุญซึ่งมีการเปรียบเทียบให้เห็นความคิดเป็นรูปธรรมโดยนำดอกส้มป่าซึ่งเป็นดอกไม้ที่มีกลิ่นหอมแรงมาเปรียบเทียบกับอานิสงส์ซึ่งเป็นนามธรรม แล้วยกให้อานิสงส์ซึ่งเป็นสิ่งที่สัมผัสไม่ได้มีคุณสมบัติเหนือกว่า จากความเชื่อนี้นำมาสู่การแสดงออกทางพฤติกรรมและความคิด

กล่าวคือในขณะที่ตัวละครผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยถวายดอกไม้แด่พระพุทธรูป ก็ได้ตั้งจิตอธิษฐานขอให้ได้บุญกุศล มรรคผล ขอให้ได้เกิดเป็นเทวบุตรหรือเทวดา และที่สำคัญที่สุดคือขอให้บรรลุพระนิพพานอันเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุดในพระพุทธศาสนา ลำดับการขอพรนี้แสดงให้เห็นความมุ่งมั่นของชนกลุ่มนี้ที่ทวีความแรงกล้ามากขึ้นๆ จนมองเห็นพระนิพพานเป็นเป้าหมายสูงสุดในชีวิต เพลงนี้จึงเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าในฐานะพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้าในพระพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี

เพลงกันตรึมประยุกต์

ตัวอย่างที่ 2 เพลงประกอบพิธีบวชนาคจากชุด *กันตรึมประเพณีบวชนาค-แต่งงาน* (สมานชัย และ พิมพา, [ม.ป.ป.]) มีการสอนนาคในพิธีสู่ขวัญนาคดังนี้

... ออยกันตามวิเน็ย กนั๊จบูฮจีซ็อง
กันออยตฺญตร็อง กนั๊จบูฮซองกุน
แดลมนายเยิงย้าก์ ลำบ๊าก์โมมุน
โกนบานบูฮซองกุน เยิงตุ๊คลูนออยตร็อง
จับเอยเจือยซบ็อง เนือ็มมนายเฮาะฮซลอง
โกนบานบูฮเจียซ็อง เฮาะฮซลองด็อลตเรย ...

คำแปล

... ให้ถือตาม(พระ)วินัย ไหนไหนก็ได้บวชเป็น(พระ)สงฆ์
ถือให้เที่ยงตรง ไหนไหนก็ได้บวชแทนคุณ
ตามที่แม่เราทุกข์ยาก ลำบากมาก่อน
ลูกได้บวชแทนคุณ เราวางตัวให้ถูกต้อง
จับเอยชายสบง พาแม่เหาะข้าม
ลูกได้บวชเป็นพระสงฆ์ เหาะข้ามถึงฝั่ง ...

เพลงนี้เป็นเพลงสอนนาคในบริบทของพิธีสู่ขวัญซึ่งจัดขึ้นที่บ้านก่อนมีการแห่นาคเข้าสู่พิธีอุปสมบทที่วัดในวันรุ่งขึ้น นอกจากจะสอนนาคให้ประพฤติตนอยู่ในกรอบของพระวินัยแล้ว ยังมีการเน้นย้ำพันธกิจที่สำคัญประการหนึ่งของนาคคือการ “พาแม่เหาะข้าม...เหาะข้ามถึงฝั่ง” การสรรคำว่า “ฝั่ง” ในที่นี้ทำให้อนุมานได้ว่าต้องมี “น้ำ” จึงจะมีฝั่งได้ หากตีความคำเหล่านี้ในบริบทของพระพุทธศาสนา “น้ำ” อาจหมายถึงสงสารวัฏ ส่วน “ฝั่ง” อาจหมายถึงพระนิพพาน ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยที่ได้บวชเรียนถูกคาดหวังให้พามารดาไปสู่จุดหมายสูงสุดในทางพระพุทธศาสนาคือ

พระนิพพาน ความคาดหวังและพันธกิจนี้แสดงให้เห็นความมุ่งมั่นอย่างแรงกล้าของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ในการบรรลุอุดมคติสูงสุดดังกล่าว

นอกจากพิธีบวช พิธีเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษเนื่องในประเพณีแซนโฎนตา (บุญสารทเดือนสิบ) ยังเป็นอีกบริบทหนึ่งที่สนับสนุนการนำเสนออัตลักษณ์ดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 3 เพลง “ซรูลจุมคเนียไงโดนตา (สนุกร่วมกันวันโฎนตา)” ในชุด *กันตรึมโฎนตาโดนใจ 2* (รวมศิลปิน, 2554)

... อันจึญตาแย็ยโมโฮ้บวาโมประซา ไงแน็ฮไงโดนตาโฮ้บปซา-จแอ๊ดจอ็อล
ไงแน็ฮโกนเจา<u>ตังเจิ๊ด์ซางบ็อนกุซ็อล</u> ซมจูนออยด็อลออยด็อลนอวาโดนตา
<u>ซมบ็อนกุซ็อลเมียะพ็อล</u>นอวา<u>พาลา</u> <u>ออยด็อลแย็ยตาบานเลิงซวันนิบเปียน</u> ...

คำแปล

... อัญเชิญปู่ย่าตายายมาทานชะมาเสพ วันนี้วันโฎนตาทานเสพอิ่มหนำ
วันนี้ลูกหลาน<u>ตั้งใจทำบุญกุศล</u> <u>ขอส่งให้ถึงให้ถึง</u>ชะหนอ<u>ปู่ย่าตายาย</u>
<u>ขอบุญกุศลมรรคผล</u>ชะหนอ<u>ผลา</u> <u>ให้ถึงปู่ย่าตายายได้ขึ้นสวรรค์นิพพาน</u> ...

ในบริบทของการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษเนื่องในประเพณีแซนโฎนตา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้แสดงความเป็นพุทธศาสนิกชนผู้มีความศรัทธาอันแรงกล้าออกมา สังเกตได้จากการสรรคำว่า “ตั้งใจ” ใน “*ตั้งใจ*ทำบุญกุศล” และการซ้ำคำ “ให้ถึงให้ถึง” ซึ่งเป็นการเน้นย้ำความตั้งใจที่จะอุทิศ “บุญกุศลมรรคผล” ให้ไปถึงผีบรรพบุรุษอย่างแท้จริง เพื่อให้บุญกุศลและมรรคผลนี้หนุนนำท่านไปสู่สถานที่อันเป็นสุขสูงสุดคือ “สวรรค์” และ “นิพพาน” ตามลำดับตามความเชื่อของพุทธศาสนิกชน ความตั้งใจและความปรารถนานี้ช่วยเน้นย้ำอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้าในพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี

อัตลักษณ์นี้อาจเกิดจากปัจจัยสำคัญคือ*ข้อเท็จจริงในทางสังคมและวัฒนธรรมซึ่งสังเกตได้จากวิถีปฏิบัติของชนกลุ่มนี้ในด้านที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา* ดังที่ประกอบ ผลงาม (2538) กล่าวไว้ว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนั้นเป็นพุทธศาสนิกชน หากเป็นคนชนบทจะยิ่งเคร่งครัดในศาสนามาก ชนกลุ่มนี้มักไปทำบุญที่วัดเป็นประจำทุกวันพระและมักทำบุญถือศีลในช่วงเข้าพรรษา ข้อมูลนี้สอดคล้องกับข้อเท็จจริงที่ผู้วิจัยพบจากการลงภาคสนามเพื่อศึกษาข้อมูลใบลานภาษาเขมรในช่วงปี พ.ศ. 2552-2553 ตามวัดต่างๆ ในชุมชนเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ ช่วงที่ผู้วิจัยลงภาคสนามเป็นช่วงที่มีการจัดประเพณีแซนโฎนตา ผู้วิจัยพบว่าในช่วงหัวค่ำของวันพระ ชุมชนบางแห่งมีผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกเพศทุกวัย ไม่เว้นแม้แต่คนวัยหนุ่มสาวซึ่งมักถูกมองว่าเป็นกลุ่มคนที่เพิกเฉยต่อศาสนาพากันมาสวดมนต์ ฟังธรรม และถวายปัจจัยแด่พระสงฆ์ บางชุมชนมีผู้อาวุโสนุ่งขาวห่มขาวพาลูกหลานมานอนรักษาศีลอุโบสถที่วัดจนแน่นขนัด ข้อเท็จจริงในทางสังคมและวัฒนธรรมเหล่านี้จึง

น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญที่อยู่เบื้องหลังของการนำเสนออัตลักษณ์ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่นในฐานะพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้าในพระพุทธศาสนา

ข. ผู้ศรัทธาในความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ

ความศรัทธาในผีบรรพบุรุษแสดงออกผ่านการจัดพิธีเซ่นผีบรรพบุรุษซึ่งมักพบในเพลงกันตรึมประกอบพิธี เช่น เพลงประกอบพิธีเข้าทรง บวชนาค และแต่งงาน เพลงเหล่านี้มักกล่าวถึงการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษเป็นหลัก รองลงมาคือผีปู่ตาประจำหมู่บ้านและผีอื่นๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

<u>เพลงกันตรึมโบราณ</u>

ตัวอย่างที่ 4 เพลงประกอบพิธีแต่งงานจากชุด *กันตรึมประเพณีบวชนาค-แต่งงาน* (สมานชัยและ พิมพา, [ม.ป.ป.]) มีเนื้อหาตอนหนึ่งกล่าวถึงการเซ่นไหว้ผีต่างๆ ดังนี้

<u>ตาจัฮซเราะ</u>	โมรับจำแน็ย
<u>คม้อจตาคม้อจแย็ย</u>	โมโฮ้บปิซา
โม-กแลมกบาลจรู๊ก์	ลี้กทวายซรา
โมโฮ้บปิซา	ออยปวรโกนเจา
คำแปล	
<u>(ผี)ปู่ตา(ประจำ)หมู่บ้าน</u>	มารับกระยา
<u>ผีตา(ผีปู่)ผียาย(ผีย่า)</u>	มาทาน(มา)เสพ
มาแกล้มหัวหมู	ยกถวายสุรา
มาทาน(มา)เสพ	อวยพรลูกหลาน

ตัวอย่างนี้แสดงความศรัทธาในผีบรรพบุรุษผ่านการจัดพิธีเซ่นไหว้ผีปู่ตาประจำหมู่บ้านซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษร่วมของคนในชุมชนและผีปู่ย่าตายายซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษของคนแต่ละครอบครัว ความศรัทธาในผีบรรพบุรุษสื่อผ่านคำพูด พฤติกรรม วัตถุ และความคิดดังนี้ การสื่อผ่านคำพูดสังเกตได้จากการใช้คำสุภาพกับผีบรรพบุรุษ เห็นได้จากตอนเชิญท่านมารับเครื่องเซ่นจะพูดว่า “โมโฮ้บปิซา (มาทานเสพ)” ซึ่งมีการใช้ถึง 2 ครั้ง คำนี้จัดอยู่ในระดับที่สูงกว่าคำว่า “ซี (กิน)” ซึ่งเป็นคำสามัญที่ชนกลุ่มนี้ใช้ในชีวิตประจำวัน การแสดงพฤติกรรมที่บ่งชี้ถึงความเคารพขณะมอบเครื่องเซ่นไหว้แด่ท่าน ดังว่ามีการแสดงกริยา “ลี้กทวายซรา (ยกถวายสุรา)” การจัดอาหารพิเศษแด่ท่าน ในที่นี้คือสุราและหัวหมูซึ่งเป็นอาหารที่หารับประทานไม่ได้ในชีวิตประจำวัน เว้นแต่ในโอกาสพิเศษ และการแสดงความคิดว่ามีความเชื่อมั่นในอำนาจของผีบรรพบุรุษซึ่งสื่อผ่านการขอพรจากท่าน โดยขอให้ท่าน

“อวยพรลูกหลาน” ในที่นี้คือบ่าวสาวที่กำลังจะแต่งงาน การแสดงออกผ่านสิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความศรัทธาที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตมีต่อผีบรรพบุรุษ

เพลงกันตรึมประยุกต์

ตัวอย่างที่ 5 เพลง “สวมด้ายมงคล” ในชุด *ต้นตำรับกันตรึมประเพณีแต่งงาน* (มานิตย์, 2550) มีเนื้อหาตอนหนึ่งกล่าวถึงการเซ่นผีบรรพบุรุษดังนี้

อาเบิ๊กเฮ็บรู้จเฮิย โมเวยแซนคม้อจ
ยัวซราโมซร้อจ คม้อจตาคม้อจแย็ย
โมเวยโมนา โมประซาจำแน็ย
คม้อจตาคม้อจแย็ย คางซแร็ยคางปเราะฮ
วินยานคม้อจตา จูยหระซาโกนเจา
เจ้าบ่าวเจ้าสาว โมเฮาราเก๊าะ
แซนซร้อจคม้อจแย็ย ซม-กไมออยเคาะฮ
โมเหวยโมเจาะฮ โมออยปวรโกนเจา

คำแปล

โอ้เปิดเชี่ยนหมากเสร็จแล้ว มาเถิด(มา)เซ่นผี
นำสุรามาหยาด ผีปู่(ผี)ตาผีย่า(ผี)ยาย
มาเถิดมาหนา มาเสพกระยา
ผีปู่(ผี)ตาผีย่า(ผี)ยาย ฝั่งเจ้าสาวฝั่งเจ้าบ่าว
วิญญาณผีตา(ปู่) ช่วยรักษาลูกหลาน
เจ้าบ่าวเจ้าสาว มาเรียกเซ็งแซ่
เซ่นหยาดผียาย(ย่า) ขออย่าให้ผิด(ต่อท่าน)
มาเถิดมาเถอะ มาอวยพรลูกหลาน

ตัวอย่างนี้แสดงความศรัทธาในผีบรรพบุรุษผ่านการจัดพิธีเซ่นไหว้ด้วยอาหารและเครื่องดื่มพิเศษเพื่อทำให้ท่านพึงพอใจ ความศรัทธานี้นำเสนอผ่านคำพูดและความคิด สังเกตได้จากการกล่าวอัญเชิญผีบรรพบุรุษด้วยคำที่แสดงความนิ่มนวลว่า “โมเวยโมนา (มาเถิดมาหนา)” หรือ “โมเหวยโมเจาะฮ (มาเถิดมาเถอะ)” และการใช้คำสุภาพว่า “โมประซาจำแน็ย (มาเสพกระยา)” ส่วนการแสดงความศรัทธาผ่านทางความคิดสื่อผ่านความเชื่อที่ว่าผีบรรพบุรุษมีอำนาจให้คุณและให้โทษ อำนาจให้คุณทราบได้จากการขอร้องให้ท่าน “ช่วยรักษาลูกหลาน” และ “มาอวยพรลูกหลาน” ส่วนอำนาจให้โทษทราบได้จากการขอร้องว่า “ขออย่าให้ผิด(ต่อท่าน)” เพราะชนกลุ่มนี้เชื่อว่าหาก

ลูกหลานประพฤติผิดต่อผีบรรพบุรุษ ท่านจะลงโทษให้สมาชิกในครอบครัวต้องพบกับความเดือดเนื้อร้อนใจ

อัตลักษณ์นี้เกิดจาก*ปัจจัยทางวัฒนธรรมคือความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษที่ยังคงแพร่หลายอยู่ในชุมชนเขมรถิ่นไทย* สุเมธ คงสวัสดิ์ (2531) เพชราภรณ์ โสลำภา (2537) และสุนทรี สังวรราชทรัพย์ (2539) อธิบายเกี่ยวกับประเด็นนี้ในทำนองเดียวกันว่า “คม้อจแย็ยตา” หรือผีบรรพบุรุษเป็นผีดีที่คอยปกปักรักษาบุตรหลาน เชื่อกันว่าท่านสถิตอยู่บนบ้านหรือศาลพระภูมิ คอยติดตามบุตรหลานไปทุกหนแห่ง ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีความเชื่อและความศรัทธาในเรื่องนี้มากที่สุดในบรรดาความเชื่อทั้งปวง และให้ความเคารพยำเกรงผีบรรพบุรุษเป็นอย่างสูง เมื่อจะดื่มสุราหรือรับประทานอาหารก็จะหยาดสุราลงพื้นก่อนดื่มและเรียกผีบรรพบุรุษมาดื่มและรับประทานอาหารด้วยกันเสมอ ในยามที่ต้องเดินทางไกลหรือต้องจัดประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ โดยเฉพาะประเพณีแซนโฎนตา จะต้องมีการเซ่นไหว้และบอกกล่าวแก่ผีบรรพบุรุษเสมอ เพื่อมิให้ท่านโกรธเคือง น้อยใจและด่าทอ หากละเลยไม่เซ่นไหว้แล้ว อาจจะเกิดอันตรายแก่บุตรหลานได้ นอกจากนี้ชนกลุ่มนี้ยังมีสำนึกด้วยว่าตนมีหน้าที่ทำบุญตักบาตรเพื่ออุทิศส่วนกุศลแด่ผีบรรพบุรุษในทุกๆ วันพระ ความศรัทธาในผีบรรพบุรุษของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาจสรุปได้ด้วยคำกล่าวของมงกุฎ แก่นเดียว (2533: 33) ว่า “หัวใจของบุญทุกบุญในสังคมเขมร เขาจะต้องมีการเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ (แซน ขมอจ) บอก[ผี]ปู่ย่าตายายทุกครั้ง ความผูกพันกับ[ผี]ปู่ย่าตายาย ความซาบซึ้งในพระคุณของบรรพบุรุษจึงมีเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว”

ค. ผู้เชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาและของขลัง

ความเชื่อเรื่องเวทมนต์คาถาและของขลังนำเสนอผ่านพฤติกรรมการไปเรียนเวทมนต์คาถาและการทำของขลัง และนำเสนอผ่านความรู้สึกเกรงกลัวภัยหรือความเชื่อในอำนาจของสิ่งเหล่านี้

<u>เพลงกันตรึมโบราณ</u>

ตัวอย่างที่ 6 เพลงที่ 5 ในชุด *กันตรึมพรอีสานมาอีกแล้วครับท่าน* (พรอีสาน และ พรทิพย์, [ม.ป.ป.])

ล็วนเอิยเนียงล็วน	กันเลาะฮ<u>บองเจาะฮรีนม็วน</u>	<u>บองรีนม็วนมฮาซล็อบ</u>
<u>บองรีนเตียงตึ๊ม</u>	<u>บองรีนเตียงตื๊อ็อบ</u>	บองรีนม็วนมฮาซล็อบ
	บองตุ๊ด๊ะซแร็ยซเดิง	

คำแปล

ล็วนเอยนางล็วน	พี่ลงเรียนเวทมนต์	พี่เรียนมนต์มหาสลบ
พี่เรียนทั้งน้ำนวล	พี่เรียนทั้งน้ำอบ	พี่เรียนมนต์มหาสลบ
	พี่เอาไว้ใส่เอวบาง	

ตัวอย่างนี้เล่าเรื่องของชายหนุ่มที่ไปเรียนมนต์คาถาหลายบทเพื่อใช้ทำให้หญิงสาวที่หมายปองหันมาหลงรักตน ความเชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาแสดงออกผ่านพฤติกรรมของตัวละครในเพลงซึ่งไปลงเรียนเวทมนต์คาถากับอาจารย์ การแจกแจงชื่อมนต์คาถามากมายทั้งมนต์ “มหาสลบ” “น้ำนวล” และ “น้ำอบ” ช่วยเน้นย้ำถึงความเชื่อมั่นเป็นอย่างสูงของชนกลุ่มนี้ที่มีต่ออำนาจของเวทมนต์คาถาว่ามีความศักดิ์สิทธิ์และมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้ความเชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถายังสื่อผ่านความรู้สึกหวาดกลัวภัยของสิ่งเหล่านี้ด้วย ดังพบในตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 7 เพลง “กำปเร๊าะ (กระรอก)” ในชุด *เพลงครู-เพลงประโคม* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.])

ซงซารบองเอิย	ตระยองเฮิรเจาะฮ	บองมินออยซแร็ยเดิร
เอกีด๊ะซแน	กรุ๊บพล็อวตำเนิร	บองมินออยซแร็ยเดิร
	กแรญตร็อวรเบาะฮกี	

คำแปล

ยอดรักพี่เอย	นกตระยองเหินลง	พี่ไม่ให้นางเดิน
คนอื่นวาง(ยา)เสน่ห์	ทุกทางดำเนิน	พี่ไม่ให้นางเดิน
	เกรงโดนของคนอื่น	

ตัวอย่างนี้เล่าเรื่องของตัวละครชายคนหนึ่งที่เป็นห่วงหญิงคนรัก เขาไม่ต้องการให้เธอเดินทางไปที่ใด เพราะเกรงว่าจะต้อง “(ยา)เสน่ห์” หรือ “โดนของคนอื่น” ที่ชายอื่นวางดักไว้ตามทาง ความรู้สึกเป็นห่วงเป็นใยนี้สะท้อนความคิดที่อยู่เบื้องหลังว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเชื่อว่าเวทมนต์คาถาหรือยาเสน่ห์นั้นมีอยู่จริงและมีอำนาจมากจนอาจเปลี่ยนใจคนที่เคยรักกันให้เป็นอื่นได้ด้วยความเชื่อนี้ ตัวละครชายในเพลงจึงพยายามหาทางป้องกันมิให้เรื่องดังกล่าวเกิดขึ้นโดยการห้ามหญิงคนรักออกเดินทาง ความเชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาปรากฏสืบเนื่องต่อมาถึงผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ดังนี้

เพลงกันตรึมประยุกต์

ตัวอย่างที่ 8 เพลง “กรูซแนโท็ม (หมอใหญ่ด้านทำเสน่ห์)” ในชุด *สมานชัยซิ่ง 2000+1* (สมานชัย เสียงระทม, 2544)

อันแย็ยรึงซแนขมาดนิฮกรูทม	เสจปเรงบายโอ็มเสจปเรงลงัวซราย
เสจพโล็มเลอกบาลคม้อจ	ยัวโมกันล้อจเทอคลัญปเรือย
เสจดะคลัญกันเทือย	เสจรือฮเวือยรือฮปเร็ย
ดะยัวกระมมตู๊จด๊ะยัวกระมมทม	ด๊ะยัวกระมมเตือ็บปุมจีแร็ย
ดะยัวแมมายซลับปแด็ย	ดะเตียึงซแร็ยสาวแก ...
พอขมาดด๊ะซแน	กันเริ๊กเมื็อดประทอ-รแน็ย
กันเริ๊กต๊กันเริ๊กแด็ย	ดูลต็องตโม๊กอาระ
กันเริ้กเอาะฮต็องปป๊วก	ปวงหละลั้วก์กเตือ็รทเลียะ
กระมมเด๊จลัวะออยพเงียะ	เจาะฮปีปเตีย็ฮร็วดตามกรูซแน

คำแปล

พูดเรื่องเสน่ห์ผมนี่หมอใหญ่	เสกน้ำมัน “บายโอ็ม” เสกน้ำมัน “ลงัวซราย”
เสกเป่าบนกะโหลกผี	เอามาลนเป็นน้ำมันพราย
เสกใส่น้ำมัน “กันเทือย”	เสกราก “เวือย” ราก “ปเร็ย”
ใส่เอาสาวเล็กใส่เอาสาวใหญ่	ใส่เอาสาวเพิ่งแรกรุ่น
ใส่เอาแม่หม้ายผัวตาย	ใส่(เอา)ทั้งสาวแก่ ...
พอผมทำเสน่ห์	เขยื้อนปากพระธรณี
เขยื้อนน้ำเขยื้อนดิน	ล้มทั้งจอมปลวกผีอารักษ์
เขยื้อนหมดทั้งก้อนเมฆ	ไข่นกเขากระเทือนตกพื้น
(ปลุก)สาว(ที่)นอนหลับให้ตื่น	ลงจากบ้านวิ่งตามครูเสน่ห์

ตัวอย่างนี้เล่าเรื่องของหมอใหญ่ผู้เชี่ยวชาญการทำเสน่ห์ การแจกแจงรายการของขลังที่หมอใหญ่ทำซึ่งมีเป็นจำนวนมาก ได้แก่ น้ำมัน “บายโอ็ม” น้ำมัน “ลงัวซราย” น้ำมันพราย น้ำมัน “กันเทือย” ราก “เวือย” และราก “ปเร็ย” แสดงถึงความเข้มข้นของความเชื่อนี้ในสังคมเขมรถิ่นไทย การแสดงประสิทธิภาพของยาเสน่ห์ที่ทำให้ผู้หญิงทุกรุ่นทั้งสาวแรกรุ่น สาวน้อย สาวใหญ่ สาวแก่ และแม่หม้ายเกิดหลงรักและยอมตามไปโดยดีแสดงถึงอำนาจอันสูงยิ่งของเครื่องรางของขลังในทัศนะของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย อำนาจนี้ได้รับการเสริมให้เด่นชัดด้วยกลวิธีการกล่าวในเชิงอติพจน์ว่าเมื่อหมอใหญ่ทำเสน่ห์ อานุภาพของยาเสน่ห์ทำให้ธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ทั้งแผ่นดิน ผืนน้ำ และหมู่เมฆต้องเขยื้อนและสั่นสะเทือน กลวิธีเหล่านี้ส่งเสริมความเชื่อในอำนาจและประสิทธิภาพของของ

ขลังให้เด่นชัดและนำไปสู่การนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะผู้เชื่อในอำนาจเวทมนต์คาถาและของขลังได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ความเชื่อในเรื่องดังกล่าวยังปรากฏชัดในตัวอย่างต่อมา

ตัวอย่างที่ 9 เพลง “เม็ดเล่ย์กันตรึม” ในชุด *3* (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, 2552)

โอกระมมบอฺงบ็ดเอ๊ย จอฺรลู้จเติว็บ็ดมันติญโดร
ออยอาจารกฺโบร ออยมาม็วดปันโจลตำเนือย
กีทากระมมปัฮรเบาะฮเอย ปัฮกันเลาะฮซเราะเปือย
วิ้จคอวิ้จอาวตามกฺเลย มันซ็อลซเด็ยติ๊ดเต
มันเจ็บอ๊กต๊กกะใจ มันวุ่นวายซวนเซ
ไอ้คราวนี้มันย่ำแย่ มันเลวแท้โถไอ้โจร

คำแปล

โอหญิงคนรัก(ของ)พี่หายเอ๊ย โจรลักหายไป(โดย)ไม่ซื้อหา
ให้อาจารย์ท่านทาย ให้ร่างทรงเข้าทรงทำนาย
ท่านว่าหญิงคนรักโดนของเอย โดนหนุ่มบ้านเปือยย(ทำของใส่)
หอบผ้าหอบผ่อนตามเขา(ไป)เลย ไม่เหลืออะไรอีกเลย
มันเจ็บอ๊กต๊กกะใจ มันวุ่นวายซวนเซ
ไอ้คราวนี้มันย่ำแย่ มันเลวแท้โถไอ้โจร

ตัวอย่างนี้เป็นเรื่องของชายหนุ่มที่เข้าไปพึ่งร่างทรง เพื่อขอให้ช่วยทำนายหาสาเหตุที่หญิงคนรักหายไป ร่างทรงทายว่า “หญิงคนรักโดนของ” ของชายหนุ่มจากหมู่บ้านเปือย คำทำนายนี้ทำให้ชายหนุ่มผู้สูญเสียหญิงคนรักรู้สึกเจ็บใจและโมโหยิ่ง อารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวช่วยยืนยันว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเชื่อว่าคำทำนายนี้เป็นจริงและเชื่อว่าการเล่นของมีอยู่จริงจนเป็นสาเหตุให้หญิงคนรักของเขาหอบผ้าหอบผ่อนหนีไปกับชายอื่นทั้งๆ ที่รักอยู่กับตนมาก่อน

อัตลักษณ์นี้เกิดจาก*ข้อเท็จจริงทางวัฒนธรรมเรื่องความเชื่อในอำนาจเวทมนต์คาถาและเครื่องรางของขลังที่วนเวียนอยู่ในสังคมเขมรถิ่นไทย* สุเมธ คงสวัสดิ์ (2531) อธิบายว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาว่าเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างกำลังใจ ช่วยให้รอดพ้นจากโรคภัยและประสบความสำเร็จในชีวิต ผู้ที่ต้องการเรียนคาถาต้องไปเรียนกับครูในวันพฤหัสบดีและวันศุกร์หลังรับประทานอาหารเย็นในช่วงตอนกลางคืน คาถาที่เรียนมี 4 ประเภท ได้แก่ คาถาบูชาครู คาถามหานิยม คาถาบำบัดโรคภัย และคาถาทำลายศัตรู มงกุฎ แก่นเดียว (2542: 4489) อธิบายเสริม

เรื่องคาถามหานิยมว่า คาถามหานิยมในความเชื่อของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีหลายประเภท เช่น “ซแน-มฮาซราล็อบ (เสน่ห์มหาใจอ่อน)” หรือ “คาถามหาสลบ” ตามที่อ้างถึงในเพลงกันตรึมโบราณข้างต้น คาถานี้ใช้เสกให้คนที่กำลังโกรธคลายโทสะลงได้ นอกจากนี้ สุเมธ คงสวัสดิ์ (2531) ยังอธิบายต่อไปอีกเกี่ยวกับความเชื่อของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในเรื่องเครื่องรางของขลัง ชนกลุ่มนี้เชื่อว่าเครื่องรางของขลังมีอำนาจพิเศษสามารถช่วยกันภัย ทำให้อยู่ยงคงกระพัน และบันดาลให้สมปรารถนา เครื่องรางของขลังมีหลายชนิด เช่น พระเครื่อง ตะกรุดทองแดง ผ้ายันต์ งาช้างหัก กระดูกหน้าผากผี กุมารทอง และน้ำมันพราย เป็นต้น แต่การครอบครองสิ่งเหล่านี้มีข้อแม้ว่าผู้ครอบครองต้องมีศีลธรรมกำกับตน เครื่องรางของขลังจึงจะมีความศักดิ์สิทธิ์

ง. คอสุราผู้รักการดื่มและการสังสรรค์ พบในเพลงกันตรึมเป็นจำนวนมากดังมีตัวอย่างที่น่าสนใจต่อไปนี้

<u>เพลงกันตรึมโบราณ</u>

ตัวอย่างที่ 10 เพลงที่ 5 ในชุด *กันตรึมรักษ์สุรินทร์* (คณะเสลือมทอง, [ม.ป.ป.])

บอฺงซราเนฺาะฮคลูนนัฮ	คลูนรีฺญแตจัฮ	รซีลตามทไง
กึ๊ดพู้ก์กึ๊ดพืน	เพอฺะซีจุมเรือ็ลไง	รซีลตามทไง
	บอฺงจัฮเติว็เฮฺย	

คำแปล

พี่สงสารตัวเองนัก	ตัวยิ่งแต่แก่	บ่ายคล้อยตามตะวัน
คิดถึงพวกคิดถึงเพื่อน	<u>ดื่มกินด้วยกันทุกวัน</u>	บ่ายคล้อยตามตะวัน
	พี่แก่ไปแล้ว	

ตัวอย่างที่ 11 เพลงที่ 4 ในชุด *กันตรึมประเพณีแต่งงาน* (คณะพรอีสาน, 2551)

ตี๊โฮรซันซี	แจวเรฺาะตันลี	จำจั๊บกระมมเลียว
<u>บองจำจั๊บกระมมคแมร</u>	<u>เพอฺะซีกันจรีว</u>	จำจั๊บกระมมเลียว
	ยัวปันรีฺนเทอซแร	

คำแปล

น้ำไหล “ซันซี”	พายริมแม่น้ำ	รอจับสาวลาว
<u>พี่รอจับสาวเขมร</u>	<u>ดื่มกินโหวกเหวก</u>	รอจับสาวลาว
	เอามาสอนทำนา	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างที่ 10 เป็นเรื่องของผู้ชายเขมรถิ่นไทยที่คร่ำครวญถึงอดีต เพราะว่าตนเองนั้นแก่ตัวลงทุกวัน ในการคร่ำครวญนี้ เขานึกย้อนไปถึงอดีตตอนที่เขากับเพื่อนฝูงเคย “ดื่มกินด้วยกันทุกวัน” การสรรคำว่า “ทุกวัน” มาขยายกิจกรรมการ “ดื่มกิน” หรือการสังสรรค์ในหมู่เพื่อนสื่อให้เห็นอัตลักษณ์ของชนกลุ่มนี้ว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าเป็นผู้ที่รักการดื่มสุราและการสังสรรค์เป็นอย่างมาก อัตลักษณ์นี้มิได้พบแต่ข้อมูลที่พูดถึงผู้ชายเท่านั้น แต่ยังพบในข้อมูลที่พูดถึงผู้หญิงอีกด้วยดังตัวอย่างที่ 11 ซึ่งกล่าวถึงชายหนุ่มเขมรถิ่นไทยพายเรือไปรอ “จับ” หรือเกี้ยวพาราสีหญิงสาวชาวลาวอีสาน เหตุที่ต้องไปสนใจหญิงสาวต่างกลุ่มชาติพันธุ์ เพราะหญิงสาวชาวเขมรถิ่นไทยนั้น “ดื่มกินโหวกเหวก” กิจกรรมนี้แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงในกลุ่มเขมรถิ่นไทยก็เป็นผู้ที่นิยมดื่มสุราด้วยเช่นกัน เมื่อประกอบตัวอย่างทั้งสองเข้าด้วยกันจึงนำไปสู่การนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตว่าชนกลุ่มนี้เป็นคอสุราผู้รักการดื่มและการสังสรรค์

<u>เพลงกันตรึมประยุกต์</u>

ตัวอย่างที่ 12 เพลง “อาเนียะเพอะ (ไอ้นักดื่ม)” ในชุด *ข่าวลือ* (ร็อคคงคย, [ม.ป.ป.])

... จำตุ๊บานแกตาแอญ	<u>เลียะซราตุ๊แพญมันออยเด็ญทาเมียนกเร๊อะ</u>
คนีคเนียรฺมูลปัวะฮคเลียนเพอะ	บานโกนซรามาเซอะเลียะเพอะตา-มเนียะแอญ
จำตุ๊กันตรึฮซราตุ-กเร๊อะ	<u>บานโกนซรามาเซอะเปิน็บานรดบ๊าดมาคัน</u>
<u>จำเมอ-ออยตารัวซตางบาน</u>	<u>ทาเมาซรามาเรียนทาเดจเพอะกันเริ้ก์จึง</u>
บานซราออยเฮาคนีคเนีย	<u>เผอะตาแอญมันเจียเผอะพองคเนียโพงยึง</u>
<u>เพอะซรูลมันแดลเพอะรัวรึง</u>	จำตุ๊โพงยึงกไมกันตฺรึฮซราเลิย

คำแปล

... จำไว้ได้ดื่มคนเดียว	<u>ซ่อนเหล้าไว้รินไม่ให้(คนอื่น)รู้ว่ามีกรึ๊บ</u>
เพื่อนพ้องมวนท้องอยากดื่ม	ได้แค่เหล้าขวดหนึ่งซ่อนไว้ดื่มคนเดียว
จำไว้ขี้เหนียวเหล้าไว้กรึ๊บ	<u>ได้แค่เหล้าขวดเดียวราวกับได้รถบัสหนึ่งคัน</u>
<u>คอยดูให้แต่หาเงินได้</u>	<u>จะเหมาเหล้าทั้งร้านมานอนดื่มกระดิกเท้า</u>
<u>ได้เหล้าให้เรียกเพื่อนพ้อง</u>	<u>ดื่มคนเดียวไม่ดีดื่มด้วยกันพวกเรา</u>
<u>ดื่มสบาย</u>ไม่เคยดื่มหาเรื่อง	จำไว้พวกเราอย่าขี้เหนียวเหล้าเลย

ตัวอย่างที่ 12 กล่าวถึงชายคนหนึ่งตำหนิเพื่อนในวงสุรา ด้วยโทษฐานซ่อนสุราไว้ดื่มคนเดียวโดยไม่แบ่งปันเพื่อนคนอื่น เพลงนี้แสดงให้เห็นถึงความชื่นชอบสุราเป็นอย่างมากของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย โดยนำเสนอผ่านกลวิธีต่างๆ ได้แก่ ประการแรก การเล่าเกี่ยวกับพฤติกรรมของเพื่อนที่ซ่อนสุราไว้ดื่มคนเดียวซึ่งแสดงให้เห็นถึงความหวงสุราเป็นอย่างมาก ประการต่อมา การ

เปรียบเชิงอติพจน์เพื่อประชดเพื่อนที่ซ่อนสุราไว้ดื่มคนเดียวว่า “ได้แค่เหล้าขวดเดียว*ราวกับได้รถบัสหนึ่งคัน*” ซึ่งแสดงให้เห็นว่าในสายตาของนักดื่มนั้น สุราหนึ่งขวดเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่และมีค่ามาก ประการที่สาม การกล่าวเชิงอติพจน์ว่าหากหาเงินมาได้จะซื้อสุราทั้งร้านมานอนดื่มและกระดิกเท้าให้สบายใจ ประการสุดท้าย การสรรคำ “ดื่มสบาย” มาบรรยายอารมณ์ความรู้สึกขณะดื่มสุราซึ่งทำให้เข้าใจความคิดของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่าชนกลุ่มนี้มองการดื่มสุราในแง่บวกเพราะคิดว่าดื่มแล้วทำให้เกิดความรู้สึกสบาย ส่วนการชื่นชอบการสังสรรค์นั้นสื่อผ่านการตักเตือนเพื่อนที่ซ่อนสุราไว้ ดังว่า “ได้เหล้าให้เรียกเพื่อนพ้อง *ดื่มคนเดียวไม่ดีดื่มด้วยกันพวกเรา*” ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความนิยมสังสรรค์กันเป็นกลุ่มมากกว่า

ตัวอย่างที่ 13 เพลง “กรึ๊บๆ” ในชุด *กันตรึมบ๊องบันลือโลก* (ราเชนทร์ เทอรัว, [ม.ป.ป.])

ลี้ก์การบูนโมง-ลเงี้ยจ นัดคเนียตุ๊ปเตีย์ฮคม้าด
เลียงป๋ะฮตุ๊ออยทลา เน้อ พงยืงเนียะเพอะ กรึ๊บกรึ๊บ
ซรั๊จการบูนโมงเฮีย กไมไลเติว์ตราเจาะฮ
ตเรียมตุ๊นอ-จเริ๋นเซอะ โม้ โมเดอเพอะซรา กรึ๊บกรึ๊บ ...
ลี้ก์การบูนโมง-ลเงี้ยจ ก็อมพลิ้จเนอพงยืง
เผอะซราเรือ็มกันตรึม เน้อ ไงแน็ฮไงซรูล กรึ๊บกรึ๊บ
ลี้ก์การบูนโมงซแอ๊จ ก็อมพลิ้จไลเติว์นา
นัดตุ๊ตามเวลา เน้อ บูนโมงลาเงียจกรึ๊บกรึ๊บ

คำแปล

เลิกงานสี่โมงเย็น นัดกันไว้(ที่)บ้านผม
ล้างท้องไว้ให้สะอาด นะ พวกเรานักดื่ม กรึ๊บกรึ๊บ
เสร็จงานสี่โมงแล้ว อย่ามัวไปไหนเลย
เตรียมไว้หนอหลายขวด มา มาเด๊อดื่มเหล้า กรึ๊บกรึ๊บ ...
เลิกงานสี่โมงเย็น อย่าลืมนะพวกเรา
ดื่มเหล้ารำกันตรึม นะ วันนี้วันสบาย กรึ๊บกรึ๊บ
เลิกงานสี่โมงพรุ่งนี้ อย่าลืม(อย่า)มัวไปไหน
นัดไว้ตามเวลา นะ สี่โมงเย็นกรึ๊บกรึ๊บ

ตัวอย่างที่ 13 เป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนิยมดื่มสุราและชื่นชอบการสังสรรค์ สังเกตได้จากกลวิธีต่างๆ เช่น การนิยามตนเป็น “นักดื่ม” การอ้างจำนวนขวดสุราหลายขวดที่เตรียมไว้ดื่มดังว่า “เตรียมไว้หนอหลายขวด” ซึ่งเน้นย้ำถึงความชื่นชอบในการดื่มสุราเป็นอย่างยิ่ง และหลักฐานที่สำคัญคือการนัดเวลาเพื่อนฝูงมานั่งดื่มสุราด้วยกันเป็นประจำ

ทุกวันหลังเวลาเลิกงาน 16 นาฬิกา ดังว่า “เลิกงานสี่โมงเย็น อย่าลืมนะพวกเรา” และ “เลิกงานสี่โมงพรุ่งนี้ นัดไว้ตามเวลา นะ สี่โมงเย็นกรึ๊บกรึ๊บ” ซึ่งเป็นหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่เน้นย้ำถึงความนิยมดื่มสุราเป็นอย่างมากของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย

ตัวอย่างที่ 14 เพลงที่ 7 ในชุด *กันตรึมพรอีสานมาอีกแล้วครับท่าน* (คณะพรอีสาน, [ม.ป.ป.])

ตู๊ก์ทมเนียงเอ๊ียกำปาง บอฺงแจวร้อฺบคางเนิว์จำจั๊บกระมมเจ็น
จับกระมมคแมรเพอะซราปังเฮ็น จับจำกระมมเจ็นวาติญท้อก์วาลัวะทไล

คำแปล

เรือใหญ่นางเอยแผ่กว้าง พี่แจวด้านข้างรอจับสาวจีน
จับสาวเขมรดื่มเหล้าสิ้นเปลือง รอจับสาวจีนชะซื้อ(มา)ถูกชะขาย(ไป)แพง

ตัวอย่างที่ 14 แสดงให้เห็นว่าผู้หญิงเขมรถิ่นไทยเป็นคนอีกกลุ่มหนึ่งที่ชื่นชอบการดื่มสุรา สังเกตได้จากการสรรคำว่า “สิ้นเปลือง” มาขยายกิจกรรมการ “ดื่มเหล้า” ของคนเพศนี้

ตัวอย่างที่ 15 เพลง “ม็อ้ดติญตี๊ด (หมดก็ซื้ออีก)” ในชุด *นึกคเนียเวีย (คิดถึงพวกมัน)* (ดอกหญ้า ป็อบ @ร็อค (หนึ่ง ดอกหญ้า), 2548)

เวียเกิ๊ดเตือ็มเนียม เคิน็ปตีฮซีมปีโดนปีตา
เมียนเก็จ๊รือเมียนกา มันทาซร้อจตารือซร้อจแย็ย
ต็องรี้บตำเนิร อาจารเฮาปลึงรือจองได
กเรียยุบรือกเรียทไง ประเพนีไทกอต็องสรอจซรา
น็องปรั๊บออยเคาไจ กไมซงไซเลยรึงเพอะซรา
ม็อ้ดติญม็อ้ดติญม็อ้ดติญตี๊ด (ซ้ำ 2 รอบ)
เมียนบ็อนเมียนเตียน มันทาบูฮรีนรือโอ็ยยางนา
แซนเก็จ๊รือแซนการ ต็องยัวซราตังเกิดจี-กรู
รัวพงีวเทอซแร มันทาซตูงด้อก์รือจโร็ดซร็อว
ก่อซางซ่อมรดเทอพล็อว รู้จเฮียอังกุยเนิว์เนือ็มคเนียเพอะซรา
ม็อ้ดติญม็อ้ดติญม็อ้ดติญตี๊ด (ซ้ำ 2 รอบ)
ตรุษจีนตรุษไทย ไงปีไมรือไงซงกราน
รื่นเริงออยความสำราญ เมียนการเมียนงานก็ต็องเพอะซรา
เบ็นตู๊จเบ็นทม ไงปถมรือแซนโดนตา
รโหดด็อลไงแจ็ญประซา กเท็นพาปารู้มคเนียเทอบ็อน

มˊอˋดติญมˊอˋดติญมˊอˋดติญตˊึด (ซ้ำ 2 รอบ)

เนือˊมคเนียเพอะซรา สตางมˊอˋดบลามันกียอันแย็ย

ซราท้อก์รือเวียทาไล โพงยืงมันอันแย็ยท้าเวียหย่างนา

ติญเพอะเลิงˊมˊอˋด ประป็วนโกนอˊอˋดมันแดลขลาจทา...

คำแปล

มันเป็นธรรมเนียม ของประเทศสยามแต่ปู่ย่าแต่ตายาย

มีกิจหรือมีงาน ไม่ว่าหยาดสุรา(ให้)ปู่ย่าหรือหยาดสุรา(ให้)ตายาย

เตรียมตัวเดินทาง อาจารย์สู่ขวัญหรือผูกข้อมือ

ตอนกลางคืนหรือตอนกลางวัน ประเพณีไทยก็ต้องหยาดสุรา

จะบอกให้เข้าใจ อย่าสงสัยเลยเรื่องดื่มสุรา

หมด(ก็)ซื้อหมด(ก็)ซื้อหมด(ก็)ซื้ออีก (ซ้ำ 2 รอบ)

มีงานบุญมี(แจก)ทาน ไม่ว่าบวชเรียนหรืออะไรก็ตาม

เช่นไหว้หรือแต่งงาน ต้องเอาสุราตั้งไว้เป็นครู

หาคน(มา)ทำนา ไม่ว่าปักดำถอนกล้าหรือเกี่ยวข้าว

ก่อสร้างซ่อมรถสร้างถนน เสร็จแล้วนั่งลงพากันดื่มเหล้า

หมด(ก็)ซื้อหมด(ก็)ซื้อหมด(ก็)ซื้ออีก (ซ้ำ 2 รอบ)

ตรุษจีนตรุษไทย วันปีใหม่หรือวันสงกรานต์

รื่นเริงให้ความสำราญ มีการมีงานก็ต้องดื่มเหล้า

บิณฑ์เล็กบิณฑ์ใหญ่ วันประถมหรือ(วัน)แซนโฎนตา

จนถึงวันออกพรรษา กฐินผ้าป่าร่วมกันทำบุญ

หมด(ก็)ซื้อหมด(ก็)ซื้อหมด(ก็)ซื้ออีก (ซ้ำ 2 รอบ)

พากันดื่มเหล้า สตางค์หมด(ไป)เท่าไรไม่เคยพูด

เหล้าถูกหรือมันแพง พวกเราไม่พูดว่ามันเป็นอย่างไร

ซื้อดื่มจน(เงิน)หมด เมียลูกอดไม่เคยกล้ว(โดน)ตำหนิ...

ตัวอย่างที่ 15 มีจุดเด่นที่การระบุโอกาสจำนวนมากในการใช้สุราของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย โอกาสเหล่านี้แบ่งเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือโอกาสในการหยาดสุราเพื่อเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ ได้แก่ พิธีเซ่นผีบรรพบุรุษก่อนออกเดินทาง พิธีสู่ขวัญผูกข้อมือ พิธีบวชนาค พิธีแต่งงาน และงานบุญต่างๆ กลุ่มต่อมาเป็นโอกาสในการดื่มสุราซึ่งประกอบด้วยงานประเพณีของกลุ่มชนเขมรถิ่นไทยคือประเพณีแซนโฎนตา (บุญสารทเดือนสิบ) ซึ่งอ้างมีการดื่มสุราทั้งในวันประถมหรือวันบิณฑ์เล็กคือวันแรม 14 ค่ำเดือน 10 และวันแซนโฎนตาหรือวันบิณฑ์ใหญ่คือวันขึ้น 14 เดือน 10 งานประเพณีพุทธศาสนาคือบุญทอดกฐินและบุญทอดผ้าป่าหลังออกพรรษา งานประเพณีของคนไทยกลุ่มอื่นคืองาน

ตรุษจีนของคนไทยเชื้อสายจีน ประเพณีประจำชาติคือวันตรุษไทยหรือวันสงกรานต์ และประเพณีสากลคือวันปีใหม่ นอกจากนี้ยังมีโอกาสเฉพาะกิจอื่นๆ อีกมากมายทั้งงานเล็กและงานใหญ่ ได้แก่ งานซ่อมรถ งานรื่นเริง งานก่อสร้างและซ่อมแซมสาธารณูปโภค หรืองานในภาคการเกษตร เช่น การจ้างคนมาถอนกล้า ดำนา และเกี่ยวข้าว โอกาสในการดื่มสุราเหล่านี้ได้รับการสถาปนาให้มีความชอบธรรมโดยอ้างว่าการดื่มสุราเป็นส่วนหนึ่งของขนบธรรมเนียมประเพณีไทยที่มีมาแต่บรรพบุรุษและสุรามีสถานะเป็น “ครู” หรือเครื่องบูชาครูในพิธี เมื่อมีการสร้างความเข้าใจให้กับตนเองเช่นนี้ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจึง “พากันดื่มเหล้า” โดยไม่สนใจว่าจะหมดเงินไปเท่าไรกับการซื้อสุรามาดื่มหรือไม่สนใจว่าสุราจะขึ้นราคาหรือไม่ ด้วยการนำเสนอวิธีคิดเช่นนี้และโอกาสมากมายในการดื่มสุราดังที่กล่าวไปจึงนำไปสู่การนิยามผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่าเป็นคอสุราที่รักการดื่มสุราและการสังสรรค์เป็นอย่างยิ่ง

อัตลักษณ์ข้างต้นเกิดจาก*ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม*ดังนี้ ศิริพร สุเมธารัตน์ (2553) อ้างบันทึกของขุนนางไทยในอดีตว่า เหตุที่ประชาชนในแถบอีสานตอนใต้นิยมดื่มสุรา เพราะต้องการใช้สุราแก้พิษไข้ป่า ส่วนนักวิชาการท่านอื่นๆ ได้ให้เหตุผลในเชิงวัฒนธรรมไว้ดังนี้ ประกอบ ผลงาม (2538) วันทา แก่นคำวงษ์ (2539) และกรองพร ชาญศรี (2541) กล่าวในทำนองเดียวกันว่าสุราจัดเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ในพิธีกรรม ถือเป็นน้ำบริสุทธิ์ เป็นสิ่งที่บรรพบุรุษชื่นชอบ และเป็นเครื่องมือสื่อสารระหว่างลูกหลานกับวิญญาณของบรรพบุรุษ วิเศษ ชาญประโคน (2539: 134) เน้นย้ำถึงความสำคัญของสุราว่า “หากไม่มีเหล้าขาวถือว่าผิด ผีบรรพบุรุษอาจทำให้มีอันเป็นไปต่างๆ นานา” เมื่อมีการจัดงานบุญต่างๆ ตามประเพณี เช่น งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ หรืองานศพ จะมีการจัดสุราไว้ดื่มตลอดทั้งงาน นอกจากสุราจะเป็นสิ่งจำเป็นในพิธีกรรมและงานบุญตามประเพณีแล้ว ยังเป็นสิ่งสำคัญในชีวิตประจำวันอีกด้วย รัตนา กิ่งแก้ว (2543) และกรองพร ชาญศรี (2541) กล่าวว่าสุราเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งของที่ใช้ต้อนรับญาติพี่น้องที่มาเยี่ยมเยือนถึงบ้าน นอกเหนือไปจากการจัดหมากพลูและยาสูบไว้ต้อนรับ ก่อนดื่มสุราทุกครั้ง ชนกลุ่มนี้จะหยาดสุราลงดินเพื่อบอกกล่าวแก่ผีบรรพบุรุษ ผีบ้านผีเรือน และเจ้าที่เจ้าทางให้ท่านรับทราบว่าผู้ใดมาเยี่ยมเยียน นอกจากนี้ประกอบ ผลงาม (2538) และกรองพร ชาญศรี (2541) ยังกล่าวเสริมต่อไปอีกว่าในวันปรกติ ผู้ชายเขมรถิ่นไทยมักตั้งวงดื่มสุรากับเพื่อนบ้านในช่วงตอนเย็นหลังเลิกงาน เพื่อสร้างความรู้สึกผ่อนคลาย กลุ่มคนที่มีฐานะยากจนมักเลือกสุราขาว 40 ดีกรี สุราเหล่านี้มีแหล่งผลิตอยู่ในอีสานตอนใต้ ในกระทู้สนทนาหัวข้อ *“ไปสุรินทร์ ทำไมต้องกินสุรา?”* ของนายมะอึก (2551: ออนไลน์) มีชาวสุรินทร์คนหนึ่งมาแสดงความคิดเห็นในประเด็นเรื่องความนิยมดื่มสุราของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในจังหวัดสุรินทร์ว่า เมื่อ 30 กว่าปีที่แล้วมีโรงกลั่นสุราขาว 40 ดีกรีมาตั้งในจังหวัดสุรินทร์ เกษตรกรและผู้ใช้แรงงานที่นั่นนิยมนั่งล้อมวงดื่มสุราหลังเลิกงานเพื่อสร้างความรู้สึกผ่อนคลาย ความนิยมนี้มีเรื่อยมาจนเกิดเป็นคำพูดติดปากของคนทั่วไปว่า *“มาสุรินทร์ต้องกินสุรา ไม่กินสุราเป็นหมาสุรินทร์”*

ในปัจจุบัน จากการสืบค้นข้อมูลโรงงานผลิตสุรา ผู้วิจัยพบว่ามีโรงงานผลิตสุราขนาดใหญ่ชื่อบริษัท อธิมาตร จำกัด ตั้งอยู่ในจังหวัดบุรีรัมย์ การมีแหล่งผลิตที่ในพื้นที่เช่นนี้เมื่อประกอบกับการคมนาคมขนส่งที่สะดวกรวดเร็วย่อมทำให้การกระจายสินค้าประเภทสุราดำเนินไปอย่างสะดวกและน่าจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้เกิดการบริโภคสุรามากขึ้นในพื้นที่อีสานตอนใต้ ธราธร ภูพันเชือก และ นภาพรรณ พัฒนฉัตรชัย (2553) ให้ข้อมูลเฉพาะที่สำรวจในจังหวัดสุรินทร์ว่า จังหวัดสุรินทร์มีอัตราเฉลี่ยของการดื่มสุราขาวประมาณ 100,000 ลิตรต่อเดือนซึ่งเป็นปริมาณที่มากและแสดงให้เห็นความชื่นชอบในการดื่มสุราของจังหวัดในอีสานตอนใต้ที่มีผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่มากที่สุดในประเทศได้เป็นอย่างดี

4.3.2 อัตลักษณ์ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่างรุ่นที่มีลักษณะเป็นพลวัต พบอยู่ 2 ชุด ได้แก่ ชุดแรกคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าเป็นคนเขมร ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนไทยชาติพันธุ์เขมรและคนไทย ชุดต่อมาคือคนรุ่นเก่าเป็นคนชนบท ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนชนบทใหม่ผู้ใช้ชีวิตในระบบเงินตราและมีชีวิตอยู่ระหว่างเมืองกับชนบท ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. คนรุ่นเก่าเป็นคนเขมร ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนไทยชาติพันธุ์เขมรและเป็นคนไทย

<u>เพลงกันตรึมโบราณ</u>

ตัวอย่างที่ 16 เพลงที่ 3 ในชุด *อมตะกันตรึมพ่อลูกอ่อน* (คณะพ่อลูกอ่อน, [ม.ป.ป.])

ซราเนาะฮเนียงเอิย	ซราเนาะฮพนมรูง
ทมอทมจังกรูง	บอง<u>เจาะฮเติว็คแมร-กรอม</u>
ปเราะฮบองน็องเนียง	อันแย็ยมันเตือ็นปรวม
บอง<u>เจาะฮเติว็กรอม</u>	ซบ็อ็ดปเราะฮบองวิลวิญ

คำแปล

สงสารนางเอย	สงสารพนมรุ้ง
หินโตใหญ่สูง	พี่<u>ลงไปเขมรต่ำ</u>
พี่ยากับนาง	พูดจากันยังไม่ทันได้ตกลง
พี่ลง<u>ไปข้างล่าง</u>	สาบานพี่ยาจะกลับคืน

ตัวอย่างที่ 16 กล่าวถึงชายหนุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเดินทางลงไปยังพื้นที่ “คแมร-กรอม (เขมรต่ำ)” การใช้คำนี้ทำให้เข้าใจมุมมองของผู้พูดว่ามองตนเองเป็นคนที่อยู่บนพื้นที่ตรงข้ามกับพื้นที่ “คแมร-กรอม” นั่นคือพื้นที่ “คแมรลี๎อ (เขมรสูง)” ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ใช้คำว่า “คแมรลี๎อ (เขมรสูง)” เรียกพื้นที่ที่ตนเองอยู่อาศัยและเรียกขานกลุ่มของตนในบริบท

ที่ต้องเปรียบเทียบกับพื้นที่ในกัมพูชาและชาวเขมรในกัมพูชา การใช้คำว่า “คแมร-กรอม” ในที่นี้มิได้มีนัยของการเหยียดหยาม เป็นเพียงการจำแนกตามความแตกต่างทางภูมิศาสตร์เท่านั้น สังเกตได้ชัดจากการใช้คำว่า “เจาะฮเติว็กรอม (ลงไปข้างล่าง)” ซึ่งแสดงให้เห็นการเคลื่อนที่จากพื้นที่ที่สูงกว่าลงไปยังพื้นที่ที่ต่ำกว่า นอกจากนี้ การใช้คำว่า “คแมร-กรอม” และการมองตนเองเป็นคน “คแมรลือ” ยังทำให้เห็นคำหลักคือคำว่า “คแมร (เขมร)” คำนี้ช่วยสื่อความคิดเบื้องหลังที่สำคัญประการหนึ่งคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองตนเองเป็นคน “คแมร (เขมร)” คือเป็นคนกลุ่มเดียวกับคนเขมรในกัมพูชา เพราะมีจุดร่วมเดียวกันคือความเป็น “คแมร (เขมร)” นั่นเอง

ตัวอย่างที่ 17 เพลง “อมตุ๊ก (พายเรือ)” ในชุด *เจ้าตำรับกันตรึม* ของวงกันตรึมเกร์ตา (ม.ป.ป.)

<u>บองโอ็มตุ๊กเติว็</u>	<u>พล็อวซังแกบั๊ดตำบอง</u>
ออยเนียงร็วงจำบอง	ประซ้าก์ชนำกรอย
ประซ้าก์ชนำนิฮ	กแรญแมเนียงมึนออย
จำเมอประซ้าก์ชนำกรอย	<u>บองกึ๊ดการูมซแร็ย</u>

คำแปล

<u>พี่พายเรือไป</u>	<u>เส้นทางสังแกพระตะบอง</u>
ให้นางรอคอยพี่	เดือนวิสาข์ปีหน้า
วิสาข์ปีนี้	เกรงแม่นางไม่(ยก)ให้
รอดูวิสาข์ปีหน้า	<u>พี่จัดงานแต่งร่วมกับนาง</u>

ตัวอย่างที่ 18 เพลง “ออกซัด (นกออก)” ในชุด *ปการึ้ก-ปการูย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย)* (คณะก้องสุรินทร์, [ม.ป.ป.])

ซราเนาะฮซราไน	<u>ซนาเนาะฮแดลกันได</u>	<u>ดอยด็อลซเปียนฮาล</u>
เวียลตุ๊จเวียลทม	เวียลจร๊อก์กันนาล	<u>ดอยด็อลซเปียนฮาล</u>
	<u>ตร็องปเรียฮอ็องกวรเว้อ็ด</u>	
อังกวรตุ๊จซรางม	อังกวรโท็มซรางัด	
ตร็องปเรียฮอังกวรเว้อ็ด	<u>ปรางซเดิงปีปรีญ</u>	

คำแปล

สงสาร “ซราไน”	<u>อาลัยที่เคยจับมือ</u>	<u>ไปถึงสะพานหัน</u>
ทุ่งเล็กทุ่งใหญ่	ทุ่งระหว่างกลาง	<u>ไปถึงสะพานหัน</u>
	<u>ที่พระนครวัด</u>	

นครโต๊จเงียบกริบ นครธมเงียบสงัด
ที่พระนครวัด ปรางค์(ของ)เอวบางแต่เพรงกาล

ตัวอย่างที่ 17 กล่าวถึงชายหนุ่มเขมรถิ่นไทยพูดคุยกับหญิงคนรักชาวจังหวัดพระตะบองว่าตนจะมาสู่ขอและจัดงานแต่งงานกับเธอในปีถัดไป คำสัญญาและประเพณีแต่งงานคือสัญญะของการผูกพันคนเขมร 2 กลุ่มนี้ไว้ด้วยกัน ส่วนตัวอย่างที่ 18 เป็นเรื่องของชายหนุ่มเขมรถิ่นไทยหวนนึกถึงอดีตของตนกับหญิงคนรักเมื่อครั้งพากันไปปราสาทนครวัดซึ่งเป็นปราสาทสำคัญในประเทศกัมพูชา ในตอนท้ายของเพลงมีการกล่าวถึงปราสาทนครวัดว่าเป็น “ปรางซเดิงปีปรุ๋ญ (ปรางค์(ของ)เอวบางแต่เพรงกาล)” ซึ่งสื่อถึงความใกล้ชิดและผูกพันของหญิงคนรักกับปราสาทนครวัดจนเกิดความรู้สึกเป็นเจ้าของ หากมองปราสาทนครวัดเป็นตัวแทนของประเทศกัมพูชา ความผูกพันที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีต่อปราสาทนครวัดอาจเท่ากับความผูกพันที่ชนกลุ่มนี้มีกับประเทศกัมพูชา และยิ่งเมื่อนำตัวอย่างที่ 16 และ 17 ซึ่งกล่าวถึงการเดินทางขึ้นลงระหว่างดินแดนเขมรสูงและเขมรต่ำของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมาพิจารณาร่วมด้วยแล้วก็ยิ่งเห็นถึงความผูกพันที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีกับชาวกัมพูชาและประเทศกัมพูชา โดยมีคำสัญญา ประเพณีแต่งงาน ความทรงจำ และประสบการณ์ในดินแดนกัมพูชาเป็นสัญญะของการผูกพันคนเขมร 2 กลุ่มนี้ไว้ด้วยกัน โดยสรุป ความเป็นคนเขมรของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในที่นี้สื่อความรู้สึกผูกพันกับผู้คนชาวเขมรในกัมพูชาและดินแดนกัมพูชา

ตัวอย่างที่ 19 เพลงที่ 6 ในชุด *1* (ตาโบ บ้านดงมัน, [ม.ป.ป.])

... ปกัวเลือ็นแอตโบง ซเลอะโดงแบ๊จซันเลอะ
โมปีแกโกกรึ๊ ออยเลิงซลาอำเปอ ...
กิยัวบองเติว็เวือ็ฮ กิมันออยเมียนจะกวง
กิจับไดบอง ซแร้จทาทีนึง
บองตร็อวเติว็พลัดทีนึง ...
บอนย้าก์บอนกรอ บองซูอ็อดตุ๊
ปีรชนำเติว็มุ บานประเตีย็ฮเนียงซแร็ย ...

คำแปล

... ฟ้าร้องทิศใต้ ใบมะพร้าวแตกใบ(อ่อน)
มาจากดื่ม(เหล้า)มากมาย ให้ขึ้นศาลาอำเภอ
เขาเอาพี่ไปวัด เขาไม่ให้มีข้อสงสัย
เขาจับมือพี่ ตะโกนว่า(ผลัด)ที่หนึ่ง
พี่ต้องไปผลัดที่หนึ่ง ...

ที่ลำบากที่ลำบน พี่สู้อดทนไว้

สองปีข้างหน้า ได้(กลับมา)พบน้องนาง ...

ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่าแม้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าจะมีสถานะเป็นพลเมืองไทย แต่ความรู้สึกถึงความเป็นคนไทยไม่เข้มข้นเท่ากับความเป็นเขมร ความเป็นคนไทยของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าแสดงออกผ่านการเข้าร่วมกิจกรรมตรวจรับคัดเลือกเป็นทหารกองประจำการ สังเกตได้ว่าแม้คนกลุ่มนี้จะยินยอมเข้ารับการคัดเลือกตามกฎหมาย แต่ก็ไม่ได้เต็มใจนัก ทราบได้จากกลวิธีต่างๆ ได้แก่ การใช้รูปประโยคคำสั่ง ดังว่า “ให้ขึ้นศาลาอำเภอ” ประโยคนี้มีเจ้าหน้าที่รัฐเป็นผู้ออกคำสั่งและมีผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นผู้รับคำสั่ง การวางตนเองเป็นกรรมของประโยค ดังว่า “เขาเอาพี่ไปวัด” และ “เขาจับมือพี่” ซึ่งล้วนแต่แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นผู้ถูกกระทำจากเจ้าหน้าที่รัฐ การใช้คำว่า “ต้อง” เพื่อแสดงความจำเป็นต้องทำโดยไม่เต็มใจดังพบในประโยค “พี่ต้องไปผลัดหนึ่ง” และการใช้มูลบทในประโยค “ที่ลำบากลำบน พี่สู้อดทนไว้” ซึ่งเปิดเผยความจริงว่าการฝึกทหารที่ผ่านๆ มาในความรับรู้ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยล้วนมีแต่เรื่องยากลำบากและต้องอาศัยความอดทนจึงจะผ่านพ้นไปได้ด้วยดี ด้วยกลวิธีเหล่านี้ต่างส่งเสริมกันและกันในการนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตว่าชนกลุ่มนี้เป็นคนไทย แต่มีสำนึกในความเป็นไทยน้อยกว่าความเป็นเขมร จึงแสดงออกถึงความรู้สึกดังกล่าวโดยการไม่เต็มใจรับใช้ชาติ

เพลงกันตรึมประยุกต์

ตัวอย่างที่ 20 เพลง “สาวไทยไร้คู่” ในชุด *มรดกภูมิตำแร็ย (มรดกแผ่นดินช้าง)* (เจน สายใจ, 2550)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทาซเราะซแรยืงนุฮเนิว์เจื๊อ็บคเนีย ประตีฮไทน็องกำปูเจียแพนแด็ยเจื๊อ็บคเนียมันเมนเนียะชงาย

เบอเรือ็บตามตาตามแย็ย โพงยืงปเราะฮซแร็ยบองปโอ๊นคเนีย

เนียงเนิว์ซเราะซเร็นเจือ็บกำปูเจีย พาสาอันแย็ยกอโดจคาเนียเบอซดับเจียเจียกอพ้อเด็ญรึง

คแมรเลอคแมร-กรอมพงยืง พอแตเด็ญรึงอันแย็ย้คเนียบาน

อังกวรเวือ็ดอังกวรทมนุฮก็สำคัญ เนียงเมียฮนอกาละยานจ็องเมียนซงซารนอเนื้อ็มเดิรทิว

กันเลาะฮคแมรบองนาเนิว์ลิว โมเนือ็มเนียงทีวนอบ้านบอ

ท้ามันบ๊าก์ซำเบิมมันบาก์เมียนเตนอ ซ้มแต่ก็อมกำซ็อดกำบรอปันเนาะฮเฮียน้อตร็อวเจิ๊ด็กระมมไท

เบ๊อช้อบเมนซลัญเมนจริงใจ โมซูรยัวกระมมไทบานเล้ยบองคแมร

คำแปล

โอ้บ้านเมืองเรานั้นอยู่ติดกัน	ประเทศไทยกับกัมพูชาแผ่นดินติดกันไม่ใช่คนไกล
หากนับทางปู่ตาทางย่ายาย	พวกเราชายหญิง(เป็น)พี่น้องกัน
น้องอยู่จังหวัดสุรินทร์ติดกัมพูชา	ภาษาพูดก็เหมือนกันหากฟังดีดีก็พอรู้เรื่อง
เขมรสูงเขมรต่ำพวกเรา	พอแต่รู้เรื่องพูดคุยกันได้
นครวัดนครธมนั้นก็สำคัญ	น้องมาศหนอกัลยาอยากมีคนรักหนอพาเที่ยว
หนุ่มเขมร(กัมพูชา)คนไหนยังโสด	มาพาน้องเที่ยวหนอได้ไหม
โอ้ไม่ต้องหล่อไม่มีรวยหรอกหนา	ขอแต่อย่ายากจนขี้เหร่แค่นั้นแหละหนาถูกใจสาวไทย
ถ้าชอบจริงรักจริง(และ)จริงใจ	มาสู่ขอสาวไทยได้เลยพี่เขมร

ตัวอย่างที่ 20 บ่งชี้ว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองตนเองเป็นคนไทยชาติพันธุ์เขมร ความเป็นคนไทยสื่อผ่านเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ที่สำคัญดังนี้ ประการแรก การใช้คำเรียกขานตนเอง ตัวละครหญิงในเพลงเรียกขานตนเองว่า “สาวไทย” ถึง 2 ครั้งและเรียกหนุ่มกัมพูชาว่า “พี่เขมร” ซึ่งแสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเลือกนิยามตนด้วยสัญชาติในบริบทที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กับคนกัมพูชา ประการต่อมา การระบุพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ภายในอาณาเขตประเทศไทย ดังว่า “น้องอยู่จังหวัดสุรินทร์” ซึ่งเป็นจังหวัดที่ตั้งอยู่ในประเทศไทย ประการสุดท้าย การมีสำนึกเรื่องพรมแดนระหว่างประเทศในทางกายภาพ ดังที่ตัวละครหญิงเขมรถิ่นไทยกล่าวว่า “น้องอยู่จังหวัดสุรินทร์ติดกัมพูชา” ซึ่งบ่งชี้ว่าพื้นที่ที่ผู้พูดอยู่อาศัยนั้นเป็นดินแดนคนละส่วนกับประเทศกัมพูชา และ “บ้านเมืองเรานั้นอยู่ติดกัน ประเทศไทยกับกัมพูชาแผ่นดินติดกัน” ซึ่งชี้ให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยกับผู้ฟังในเพลง (ชาวกัมพูชา) อยู่คนละประเทศ

ส่วนความเป็นคนชาติพันธุ์เขมรสื่อผ่านเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ดังนี้ ประการแรก การรับรู้ว่าตนเองกับคนกัมพูชามีบรรพบุรุษเดียวกันและเป็นญาติกัน ดังที่ตัวละครหญิงในเพลงกล่าวว่า “หากนับทางปู่ตาทางย่ายาย พวกเราชายหญิง(เป็น)พี่น้องกัน” ประการต่อมา การรับรู้ว่าตนเองเป็นคนเขมรเหมือนกับชาวกัมพูชาและเป็นพวกเดียวกันกับชาวกัมพูชา ดังที่ตัวละครหญิงในเพลงกล่าวว่า “เขมรสูงเขมรต่ำพวกเรา” ความคิดนี้เป็นสิ่งที่สืบทอดมาแต่โบราณในหมู่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ดังเห็นได้จากการวิเคราะห์ตัวอย่างที่ 16 ที่ผ่านมา ประการต่อมาคือ การรับรู้ว่าตนเองใช้ภาษาเขมรเหมือนกับชาวกัมพูชา เพียงแต่ภาษาที่ชนทั้ง 2 กลุ่มใช้มีความแตกต่างกันบ้างและต้องตั้งใจฟังจึงจะสื่อสารกันได้เข้าใจ ดังที่ตัวละครหญิงในเพลงกล่าวว่า “ภาษาพูดก็เหมือนกัน หากฟังดีดีก็พอรู้เรื่อง” “พอแต่รู้เรื่องพูดคุยกันได้” ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นว่าแม้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่มีสำนึกในอัตลักษณ์ชาติในฐานะคนไทย แต่ก็ยังไม่ลืมสำนึกชาติพันธุ์ในฐานะคนชาติพันธุ์เขมรผู้มีบรรพ

บุรุษร่วมกับชาวกัมพูชาและเป็นผู้ที่ใช้ภาษาเขมรเหมือนกับชาวกัมพูชา ตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในตัวอย่างนี้มีความพยายามรักษาสายสัมพันธ์ระหว่างคนเขมร 2 กลุ่มเอาไว้ทั้งโดยการนิยามตนเป็นคนชาติพันธุ์เขมรและโดยความต้องการผูกสัมพันธ์ผ่านการแต่งงานเช่นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่า

ตัวอย่างที่ 21 เพลง “น้องไม่ใช่ขะแมร์” ในชุด *น้องไม่ใช่ขะแมร์ (น้องไม่ใช่เขมร)* ของ จินดา ฟ้าใส (2547)

น้องไม่ใช่เขมรอยู่สุรินทร์บุรีรัมย์ *ตัวน้องก็ไม่ดำเรียก*ขะแมร์*ได้อย่างไร*
แกวนอบอุงนอ*เรียก*ขะแมร์*ได้อย่างไร*
ตัวน้องก็สวยเรื่องจนรวยไม่อายใคร *อยู่สุรินทร์ก็คนไทย**เรียกได้ไงว่า*ขะแมร์
แกวนอบอุงนอ*เรียก*ขะแมร์*ได้อย่างไร*
ทานอบอุงนอ-ลออบอุงเอยกำแป็ดนอแปแล เนียงมันเมนคแมร์ซเราะซแรเนิว็ซุริน
แกวนอบอุงนอซเราะซแรเนียงเนิว็ซุริน
น้องเป็นคนไทยคนไทยร้อยละเปอร์เซ็นต์ ซเราะซแรเนิว็*สุรินทร์มาเรียกเขมรได้อย่างไร*
แกวนอบอุงนอ*มาเรียกเขมรได้อย่างไร*
แกวนอบอุงนอเนียงลออ*นั้นก็เป็นคนไทย*

คำแปล

น้องไม่ใช่เขมรอยู่สุรินทร์บุรีรัมย์ *ตัวน้องก็ไม่ดำเรียก*เขมร*ได้อย่างไร*
แก้วหนอพี่หนอ*เรียก*เขมร*ได้อย่างไร*
ตัวน้องก็สวยเรื่องจนรวยไม่อายใคร *อยู่สุรินทร์ก็คนไทย**เรียกได้ไงว่า*เขมร
แก้วหนอพี่หนอ*เรียก*เขมร*ได้อย่างไร*
โอ้หนอพี่หนอ-คนงามพี่เอยกำแป็ดนอแปแล น้องไม่ใช่เขมรภูมิลำเนาอยู่สุรินทร์
แก้วหนอพี่หนอภูมิลำเนาน้องอยู่สุรินทร์
น้องเป็นคนไทยคนไทยร้อยละเปอร์เซ็นต์ *ภูมิลำเนาอยู่สุรินทร์มาเรียกเขมรได้อย่างไร*
แก้วหนอพี่หนอ*มาเรียกเขมรได้อย่างไร*
แก้วหนอพี่หนอ*น้องลออนั้นก็เป็นคนไทย*

ตัวอย่างที่ 21 แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยพยายามยืนยันความเป็นคนไทย (ที่พูดภาษาเขมร) และปฏิเสธความเป็นอื่นคือความเป็นเขมรอย่างแข็งขัน การยืนยันความเป็นคนไทยนำเสนอผ่านเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์และกลวิธีต่างๆ ดังนี้ ประการแรก การยืนยันสัญชาติไทยอย่างตรงไปตรงมาด้วยการสรรคำ ซ้ำคำ และใช้ข้อมูลทางสถิติเพื่อยืนยันอัตลักษณ์ชาติอย่างหนักแน่นดังว่า “น้องเป็นคนไทยคนไทยร้อยละเปอร์เซ็นต์” แต่การยืนยันอัตลักษณ์นี้กลับมีความขัดแย้ง

อยู่ในตัวเห็นได้จากภาษาในประโยค “*เนียงลออ*นั้นก็เป็นคนไทย (น้องลอออันนั้นก็เป็นคนไทย)” ซึ่งมีความเป็นอื่นคือความเป็นเขมร (รูปอักษรเอียง) ปนอยู่ แสดงให้เห็นถึงการพยายามปฏิเสธความเป็นอื่น แต่ไม่อาจหลุดพ้นโดยสมบูรณ์ หรืออาจกล่าวในอีกมุมหนึ่งว่าเป็นการนำเสนออัตลักษณ์ที่สามที่ผสมผสานระหว่างความเป็นไทยกับความเป็นเขมรที่ปรากฏอยู่ในตัวตนของชนกลุ่มนี้ ประการต่อมา การปฏิเสธความเป็นอื่นทั้งโดยการใช้ภาษาไทยดังว่า “น้องไม่ใช่เขมร” และการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยดังว่า “เนียงมันเมนคแมร์ (น้องไม่ใช่เขมร)” ซึ่งเป็นอีกหลักฐานหนึ่งที่แสดงถึงตัวตนที่ขัดแย้งกันของชนกลุ่มนี้ ประการสุดท้ายคือการระบุพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ภายในอาณาเขตประเทศไทย เช่น “น้องไม่ใช่เขมรอยู่สุรินทร์บุรีรัมย์”

สำหรับสาเหตุที่ชนกลุ่มนี้ปฏิเสธความเป็นเขมรเกิดจากเหตุผลต่างๆ ดังนี้ ประการแรก ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่ในพื้นที่อีสานตอนใต้ซึ่งห่างไกลจากความเป็นไทยที่เข้มข้นซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองหลวง แต่กลับใกล้ชิดติดกับความเป็นอื่นคือประเทศกัมพูชา ด้วยลักษณะพื้นที่ทางภูมิศาสตร์เช่นนี้จึงมีผู้เข้าใจผิดและคิดว่าชนกลุ่มนี้เป็นคนอื่นที่ไม่ใช่คนไทย สังเกตได้จากคำพูดของตัวละครหญิงในเพลงซึ่งกล่าวว่า “อยู่สุรินทร์ก็คนไทยเรียกได้ไงว่าขะแมร์” ประการต่อมา คนกัมพูชามีภาพเหมารวม (stereotype) ว่าเป็นคนผิวดำทราบได้จากคำพูดที่ว่า “ตัวน้องก็ไม่ดำเรียกเขมรได้อย่างไร” ซึ่งให้ภาพคนกัมพูชาว่าเป็นคนผิวดำ ภาพเหมารวมด้านลบนี้ถือเป็นอัตลักษณ์ที่ถูกเหยียดหยัน (stigmatized identity) ได้ง่ายในสังคมไทยร่วมสมัยซึ่งเป็นยุคที่คนจำนวนมากชื่นชมคนผิวขาว ด้วยเหตุผลเหล่านี้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยบางส่วนจึงพยายามสลัดความเป็นเขมรอย่างแข็งขันและยืนยันความเป็นไทยอย่างหนักแน่น

ตัวอย่างที่ 22 เพลง “ไทยดอกมะลิ” ในชุด *หนุ่มขะแมร์อกหัก (หนุ่มเขมรอกหัก)* (พิรุณ อุ่นศรี, [ม.ป.ป.])

มันเป็นยังไงกระพมผูดไท้แล้วมันจะผลาด ผมขอประก้าศใฮเด็ดขาดไมใชขะเมน
ซำหมะโนครัวไทยจบมัธยมปลายได้เป็นถะห้ารเกณฑ์ ไทยร้อยปะเซ็นต์บอกเหมนเตนผมเป็นคนไทย
สระอีสระอูฮออูฮูพ้มรูทุกอย่าง พยัญชนะพยางค์พมไมไดอางพมรู่มากมาย
พมพูดไทยคลองเพราะพี่นองพ่มเป็นคนใต้ แท่วแท่วละห้านทรายเป็นคนใต้ใต้บุรีรัมย์
ก็บอกวาพ้มพูดไทยไมฉัด อยากให้ชัดชัดมากขนาดไน่
กะพมพูดเพราะพูดจริงจากใจ รักใครชอบใครผมพูดตรงตรง หะเอิ๊งเอยผมพูดตรงตรง
พมขออะภัยหากไม่เข้าใจ๊ไทยฟังแล้วงง ผมพูดตรงตรงถ้าฟังแล่วงงผมจะพูดชาช้า
ฟังนะชาวสาวตั้วเองเขาจะพูดวา พูดไท้ยชาชาบอกว่ารักกระจ๊ะกระจาย

คำแปลและปรับเป็นภาษาไทยสำเนียงมาตรฐาน

มันเป็นยังไงกระผมพูดไทยแล้วมันจะพลาด ผมขอประกาศให้เด็ดขาดไม่ใช่เขมรสำมะโนครัวไทยจบมัธยมปลายได้เป็นทหารเกณฑ์ ไทยร้อยเปอร์เซ็นต์บอกจริงจริงผมเป็นคนไทย

สระอีสระอูฮออูฮูผมรู้ทุกอย่าง พยัญชนะพยางค์ผมไม่ได้อ้างผมรู้มากมาย

ผมพูดไทยคล่องเพราะพี่น้องผมเป็นคนใต้ แถวแถวละหานทรายเป็นคนใต้ใต้(เมือง)บุรีรัมย์

ก็บอกว่าผมพูดไทยไม่ชัด อยากให้ชัดชัดมากขนาดไหน

กระพมพูดเพราะพูดจริงจากใจ รักใครชอบใครผมพูดตรงตรง หะเอิ๊งเอยผมพูดตรงตรง

ผมขออภัยหากไม่เข้าใจไทยฟังแล้วงง ผมพูดตรงตรงถ้าฟังแล้วงงผมจะพูดช้าช้า

ฟังนะสาวสาวตัวเองเขาจะพูดว่า พูดไทยช้าช้าบอกว่ารักกระจัดกระจาย

ตัวอย่างที่ 22 นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ว่าคนกลุ่มนี้มองตนเองเป็นคนไทย แต่มักถูกเข้าใจผิดว่าเป็นคนกัมพูชา จึงพยายามดิ้นรนเพื่อพิสูจน์และยืนยันอัตลักษณ์คนไทยของตน การถูกเข้าใจผิดเกิดจากสถานะคนชายขอบของคนกลุ่มนี้มาจากปัจจัย 2 ด้าน ด้านแรกคือปัจจัยทางภูมิศาสตร์เรื่องถิ่นที่อยู่อาศัย ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่ในพื้นที่ชายแดนแถบอีสานตอนใต้ซึ่งติดกับประเทศกัมพูชา พื้นที่นี้ห่างไกลจากศูนย์กลางของไทยคือกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นสถานที่ที่ความเป็นไทยถูกนำเสนอออกมาอย่างสมบูรณ์แบบดังที่สมอลลี่ (Smalley, 1994) กล่าวไว้ เมื่อเป็นเช่นนี้จึงมีโอกาสที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่จะถูกผลักให้เป็นอื่นได้ง่าย โดยเฉพาะกลุ่มที่อาศัยอยู่ติดกับพรมแดนไทย-กัมพูชามากๆ ดังที่ตัวละครในเพลงกล่าวว่าตนเองมีญาติพี่น้องอยู่ “แถวแถวละหานทราย” ซึ่งเป็นอำเภอชายแดนของจังหวัดบุรีรัมย์ที่อยู่ห่างออกไปจากศูนย์กลางของจังหวัดคืออำเภอเมืองบุรีรัมย์ และมีพรมแดนทางใต้ติดกับประเทศกัมพูชาโดยตรง ด้านต่อมาคือปัจจัยด้านชาติพันธุ์และปริมาณ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยไม่ใช่สมาชิกของกลุ่มชาติพันธุ์ไทซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ของประเทศที่มีกว่าร้อยละ 90 แต่เป็นชนกลุ่มน้อยที่ใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาแม่และมีเพียงร้อยละ 3 (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ, 2547) ด้วยปัจจัยเหล่านี้จึงทำให้ชนกลุ่มนี้มีสถานะเป็นคนชายขอบ ความเป็นคนชายขอบยิ่งแสดงออกมาชัดเจนเมื่อชนกลุ่มนี้พูดภาษาไทยเพราะภาษาไทยที่พวกเขาใช้เป็นภาษาไทยที่ได้รับอิทธิพลของภาษาแม่ในด้านการออกเสียง ดังว่า “มันเป่นยังไงกระพมผูดไท้แล้วมันจะผลาด (มันเป็นยังไงกระผมพูดไทยแล้วมันจะพลาด)” ซึ่งเป็นอิทธิพลเรื่องการไม่มีระบบเสียงวรรณยุกต์ของภาษาเขมรถิ่นไทย และในแง่ของการปนศัพท์ภาษาแม่ (รูปอักษรเอียง) ในภาษาไทย ดังว่า “บอก*เหมนเตน*ผมเป็นคนไทย (บอก*จริงจริง*ผมเป็นคนไทย)”

การใช้ภาษาไทยลักษณะนี้ทำให้คนไทยกลุ่มอื่นมองว่าชนกลุ่มนี้พูดภาษาไทยไม่ชัดและอาจฟังแล้วสับสนซึ่งเป็นประเด็นที่คนกลุ่มนี้ยอมรับ ดังที่ตัวละครในเพลงกล่าวไว้ว่า “ผมขออภัยหากไม่เข้าใจไทยฟังแล้วงง” ด้วยอัตลักษณ์ที่สามของชนกลุ่มนี้ซึ่งผสมผสานระหว่างความเป็นเขมรและความเป็นไทยดังกล่าวได้สร้างความเป็นชายขอบ ความสับสนคลุมเครือ และอาจทำให้ชนกลุ่มนี้เสียประโยชน์บางประการไป ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่จึงพยายามดิ้นรนเพื่อพิสูจน์และยืนยันอัตลักษณ์คนไทยของตนด้วยวิธีการต่างๆ ดังนี้ ประการแรก การปฏิเสธความเป็นอื่นดังที่ตัวละครกล่าวว่า “ผมขอประกาศ<u>ให้เด็ดขาด ไม่ใช่เขมร</u>” การใช้คำว่า “ประกาศ” เป็นความต้องการสื่อสารอย่างเป็นทางการ การใช้คำขยาย “ให้เด็ดขาด” แสดงถึงการยืนยันอย่างหนักแน่นและจริงจัง และการใช้คำอย่างตรงไปตรงมาว่า “ไม่ใช่เขมร” เพื่อเป็นการปฏิเสธความเป็นอื่น ประการต่อมา การยืนยันความเป็นคนไทยดังว่า “<u>ไทยร้อยเปอร์เซ็นต์</u>บอกจริงจริง<u>ผมเป็นคนไทย</u>” ซึ่งนำเสนอโดยการใช้คำอย่างตรงไปตรงมาดังว่า “ผมเป็นคนไทย” การใช้คำเพื่อเน้นย้ำ “บอกจริงจริง” และการใช้หลักสถิติเพื่อนำเสนอภาพความเป็นไทยที่สมบูรณ์แบบดังว่า “ไทยร้อยเปอร์เซ็นต์” ประการสุดท้าย การอ้างเอกสารทางราชการคือใบสำมะโนครัวและวุฒิการศึกษา รวมถึงการอ้างการปฏิบัติหน้าที่ในฐานะพลเมืองไทยคือการเป็นทหารเกณฑ์

ตัวอย่างที่ 23 เพลง “ร็อคซเด็ย (ร็อคอะไร)” ในชุด *ฮิตมันทั้งม้วน* (ร็อคคงคย, [ม.ป.ป.])

<u>เกิดมาเป็นกันตรึมตัวดำ</u> เป็นผู้<u>นำเอาภาษาท้องถิ่น</u>
มาให้ผู้คนได้ยิน
มาให้ผู้คนได้ฟัง แล้วตั้งชื่อวงว่าร็อคคงคย ...
<u>บอกเล่าขับขาน</u> <u>ตำนานความเป็นอยู่</u>
<u>ให้คนได้รู้</u> <u>*คแมซเร็น*ก็เป็นคนไทย</u> ...

(**คำแปล** *เขมรสุรินทร์*ก็เป็นคนไทย)

ตัวอย่างที่ 23 กล่าวถึงนักร้องเพลงกันตรึมประยุกต์ชื่อดังคือร็อคคงคยกำลังสื่อสารกับแฟนเพลงชาวไทย ตัวอย่างนี้เป็นหลักฐานอีกชิ้นหนึ่งในหลายๆ ชิ้นที่กำลังยืนยันกับคนไทยกลุ่มอื่นว่า “เขมรสุรินทร์ก็เป็นคนไทย” หรือยืนยันว่ากลุ่มชนชาติพันธุ์เขมรที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ก็เป็นพลเมืองไทยเช่นเดียวกับคนไทยกลุ่มอื่นทั่วประเทศ การใช้เพลงกันตรึมประยุกต์เป็นพื้นที่สื่อสารและเน้นย้ำประเด็นนี้ทำให้เข้าใจว่าคนไทยกลุ่มอื่นยังมีความเข้าใจผิดเกี่ยวกับผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่าไม่ใช่คนไทย ร็อคคงคยจึงต้องทำหน้าที่เป็นตัวแทนของกลุ่มช่วยยืนยันอัตลักษณ์คนไทยของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอีกทางหนึ่ง

ตัวอย่างที่ 24 เพลง “ทหารลาแฟน” ในชุด *กันตรึมฮิต 2009 สมานชัยกระหึ่มโลก* (สมานชัย และ พิมพา, 2552)

(ช) พี่มาพบซแร็ยโม็มน้องจ๋าบอฺงโมโซ็มเลีย โอแมมิดปุมเญีย บอฺงโซ้มเลีย-นงคราญ ...
พี่สละชีพไปเพราะภาคใต้ไม่สงบ พี่ขอไปแนวรบสองปีจะกลับมา
พี่ขอจูบมัดจำโซ็มเทิ้บปดำซแร็ยงา สองปีจะกลับมาซแร็ยงาออยเนียงเนิวีจำบอฺง

(ญ) พี่เดินป่าเดินไพรใจพี่อย่าประมาท พี่ไปรับใช้ชาติเพื่อเอกราชชาติไทย
ขอให้ชนะหมู่มารพี่จงมีโชคมีชัย ไม่ต้องห่วงทรามวัยซแร็ยนึงรอฺจำบอฺง
...

(ช) มุนบอฺงน็อฺงเดิรพล็อวโซ็มปวรปีอ็อวแม ช่วยคุ้มครองดูแลส่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยคุ้มภัย
....

คำแปล

(ช) พี่มาพบสาวนางน้องจ๋าพี่มาขอลา โอ้แม่มิตรนงพะงาพี่ขอลานงคราญ
...

พี่สละชีพไปเพราะภาคใต้ไม่สงบ พี่ขอไปแนวรบสองปีจะกลับมา
พี่ขอจูบมัดจำขอจูบสั่งนงพะงา สองปีจะกลับมานงพะงาให้นางอยู่รอพี่

(ญ) พี่เดินป่าเดินไพรใจพี่อย่าประมาท พี่ไปรับใช้ชาติเพื่อเอกราชชาติไทย
ขอให้ชนะหมู่มารพี่จงมีโชคมีชัย ไม่ต้องห่วงทรามวัยนางจะรอรอพี่ ...

(ช) ก่อนพี่จะเดินทางขอพรจากพ่อแม่ ช่วยคุ้มครองดูแลส่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยคุ้มภัย
....

ตัวอย่างนี้กำหนดให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยแสดงความเป็นคนไทยผ่านตัวละคร 2 ตัว ตัวละครตัวแรกคือชายหนุ่มที่ได้รับคัดเลือกเป็นทหารเกณฑ์ ตัวละครต่อมาคือหญิงคนรักของเขา ตัวละครชายหนุ่มแสดงความเป็นพลเมืองไทยผ่านการยอมรับบทบาททหารเกณฑ์ที่ต้องลงไปปฏิบัติหน้าที่ในพื้นที่ภาคใต้ซึ่งเกิดความไม่สงบ การไปของเขาเกิดขึ้นด้วยความเต็มใจและสมัครใจ สังเกตได้จากกลวิธีต่างๆ ได้แก่ การจัดวางตนเองในตำแหน่งประธานของประโยคและการสรรคำที่แสดงถึงการเสียสละและอาสาพาตัวเองไปทำหน้าที่เพื่อชาติ ดังว่า “พี่ สละชีพ ไป” “พี่ ขอไป แนวรบ” และการใช้มูลบทในประโยค “ก่อนพี่จะเดินทางขอพรจากพ่อแม่ ช่วยคุ้มครองดูแลส่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยคุ้มภัย” ซึ่งสื่อว่าการไปเป็นทหารในพื้นที่สู้รบมีความเสี่ยงสูงจนต้องหวังพึ่งทั้งพรจากบุพการีและอำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการปกป้องคุ้มครอง แต่ถึงแม้จะมีความเสี่ยงสูงก็ไม่เป็นอุปสรรคขัดขวางคนกลุ่มนี้ไปปฏิบัติหน้าที่เพื่อชาติ ส่วนตัวละครหญิงคนรักแสดงความเป็นพลเมืองไทยผู้รักชาติโดยการยินยอมรับ

ให้ชายคนรักไปปฏิบัติหน้าที่เพื่อพันธกิจที่ยิ่งใหญ่กว่าความเป็นปัจเจกบุคคล ดังว่า “พี่ไปรับใช้ชาติเพื่อเอกราชชาติไทย” และช่วยขจัดความกังวลใจของชายคนรักโดยการให้คำมั่นสัญญาว่า “ไม่ต้องห่วงทรามวัยนางจะรอรอพี่” เพื่อให้เขาปฏิบัติหน้าที่โดยไม่มีความวิตกกังวล ตัวอย่างนี้มีความสมบูรณ์ในแง่ที่แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ทั้ง 2 เพศที่เป็นผู้รักชาติและเต็มใจรับใช้ชาติโดยปราศจากเงื่อนไขซึ่งเน้นย้ำถึงความเป็นไทยอันเข้มข้นในจิตสำนึกของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่

ตัวอย่างที่ 25 เพลง “ทหารลาแฟน” ในชุด *ขึ้นบ้านใหม่* (สมานชัย และ พิมพา, 2554)

... (ช) พี่สละชีพไป ปราสาทตาควายไม่สงบ
พี่ขอลาไปแนวรบ สองปีจะกลับมา
... (ญ) พี่ไปรับใช้ชาติ เพราะเอกราชชาติไทย
ขอให้ชนะหมู่มาร พี่จงมีโชคมีชัย
ไม่ต้องห่วงทรามวัย *ซแร็ยนึงรอจำบอง* (**คำแปล** น้องจะรอคอยพี่) ...

ตัวอย่างที่ 25 เล่าถึงชายหนุ่มเขมรถิ่นไทยลาหญิงคนรักไปเป็นทหารเกณฑ์ในช่วงที่เกิดการสู้รบระหว่างไทยกับกัมพูชาในปี พ.ศ. 2554 ตรงบริเวณปราสาทตาควายซึ่งตั้งอยู่ในพื้นที่ชายแดนจังหวัดสุรินทร์ ในสถานการณ์เช่นนี้ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเลือกแสดงอัตลักษณ์คนไทยผู้รักชาติอย่างชัดเจนและพยายามลดความเป็นอื่นให้เหลือน้อยที่สุด การแสดงความเป็นคนไทยนำเสนอออกมาในระดับของการสร้างตัวบทและเนื้อหา ในระดับการสร้างตัวบทมีการเลือกใช้เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ที่สำคัญของอัตลักษณ์ชาติไทยนั่นคือภาษาไทยซึ่งเป็นภาษาหลักของเพลงนี้ ในระดับเนื้อหามีการกำหนดให้ตัวละครชายเขมรถิ่นไทยไปทำหน้าที่ทหารเกณฑ์ด้วยความเต็มใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติหน้าที่ในฐานะพลเมืองไทยผู้รักชาติ สังเกตได้จากการใช้รูปประโยคที่ตัวละครผู้พูดอยู่ในตำแหน่งประธานของประโยคดังว่า “พี่สละชีพไป” “พี่ขอลาไปแนวรบ” และ “พี่ไปรับใช้ชาติ” อันเป็นการกระทำด้วยตนเอง โดยปราศจากการบังคับจากบุคคลใด ส่วนตัวละครหญิงเขมรถิ่นไทยก็ทำหน้าที่สนับสนุนตัวละครชายอย่างเต็มที่ ด้วยการสร้างความสบายใจให้ฝ่ายชายว่าเธอจะรอเขากลับมา ความเป็นอื่นในบริบทนี้ซึ่งก็คือความเป็นเขมรนั้นได้รับการนำเสนอออกมาน้อยมาก สังเกตได้จากการใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยในสัดส่วนที่น้อย (รูปอักษรเอียง) เมื่อเทียบกับภาษาไทย เพื่อเป็นการลดความเป็นอื่นและความรู้สึกไม่เป็นพวกเดียวกันกับคนไทยกลุ่มอื่นออกไป นอกจากนี้ในบริบทของความขัดแย้งระหว่างประเทศนี้ ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองกัมพูชาว่าเป็น “หมู่มาร” หรือฝ่ายอธรรมซึ่งทำให้ไทยมีภาพลักษณ์ตรงกันข้ามโดยปริยายคือเป็นฝ่ายธรรมะ การใช้คำดังกล่าวมีนัยสำคัญคือเป็นการ

กันคนร่วมกลุ่มชาติพันธุ์เดียวกันให้เป็นอื่น เพื่อทำให้การรบกับคนกัมพูชามีความชอบธรรมยิ่งขึ้น และถือเป็นให้ความสำคัญกับชาติมาก่อนชาติพันธุ์ซึ่งเป็นหน่วยที่เล็กกว่า เพราะชนกลุ่มนี้ถือเรื่อง “เอกราชชาติไทย” เป็นสิ่งสำคัญเหนือสิ่งอื่นใด

ตัวอย่างที่ 26 เพลง “ตาเมือนธม” ในชุด *อินดี้อีสานใต้* (บ่อม กังแอน, 2553)

... ดินแดนอารยธรรมตำนานปราสาทขอม	อยู่ติด*คแมร-กรอม*บนแนวภูเขาบรรทัด
	(**คำแปล** อยู่ติด*เขมรต่ำ*บนแนวภูเขาบรรทัด)
หนองคันนาสามัคคีมีประวัติศาสตร์	พนมดงรักเขตชายแดนเมืองสุรินทร์
ปราสาทหินโบราณเล่าขานกันยิ่งใหญ่	ลัทธิศิวนิกายแห่งพราหมณ์ตามศาสนา
กษัตริย์ชัยวรมันทรงสร้างแต่นานมา	เป็นศิลปะเลอค่าแบบปาปวนหินทราย
ปราสาทตาเมือนธมตาเมือนโต๊ดงดงาม	วัฒนธรรมอีสานตอนใต้ ...
กัมพูชาท้าทายอ้างกฎหมายกรรมสิทธิ์	ฝรั่งเศสเป็นต้นคิดถูกผิดให้ยูเอ็นตัดสิน
ยูเนสโก้โชว์แผนที่นี่แหละของจริง	ต่างชาติเขารู้ได้ยินตาเมือนธมสมบัติชาติไทย ...

ตัวอย่างที่ 26 เป็นเพลงที่กล่าวถึงความขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชาในปี พ.ศ. 2551 กรณีการอ้างสิทธิ์เหนือปราสาทตาเมือนธมซึ่งตั้งอยู่บริเวณชายแดนไทย-กัมพูชา เพลงนี้นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะคนไทยผู้ปกป้องสมบัติชาติและมองกัมพูชาเป็นศัตรูของชาติ

ความเป็นคนไทยนำเสนอผ่านการใช้ภาษาไทยเกือบตลอดทั้งเพลง เป็นการใช้เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ชาติไทยเพื่อแสดงและยืนยันความเป็นไทยของตนเอง ความเป็นผู้ปกป้องสมบัติของชาตินำเสนอผ่านการอ้างความชอบธรรมของไทยเหนือปราสาทตาเมือนธมโดยใช้วิธีต่างๆ ดังนี้ ประการแรก การระบุที่ตั้งของปราสาทตาเมือนธมว่าอยู่ในอาณาเขตของประเทศไทย โดยตั้งอยู่ที่หมู่บ้านหนองคันนาสามัคคี อำเภอพนมดงรัก จังหวัดสุรินทร์ แม้จะตั้ง “อยู่ติด *คแมร-กรอม* (เขมรต่ำ)” แต่ก็ไม่ใช่สมบัติของประเทศกัมพูชา ประการต่อมา การอ้างวาทกรรม “ขอมไม่ใช่เขมร” โดยเรียกปราสาทหลังนี้ว่า “ปราสาทขอม” และอ้างว่า “กษัตริย์ขอมโบราณ” เป็นผู้สร้างดังว่า “กษัตริย์ชัยวรมันทรงสร้างแต่นานมา” เพื่อปฏิเสธความเกี่ยวข้องระหว่างอารยธรรมเขมรโบราณกับชาวกัมพูชาในปัจจุบัน ประการสุดท้าย การอ้างคำตัดสินขององค์การระดับโลกอย่างองค์การยูเนสโกเพื่อช่วยยืนยันความชอบธรรมที่ว่าปราสาท “ตาเมือนธม(เป็น)สมบัติชาติไทย”

ส่วนมุมมองของชนกลุ่มนี้ที่มองกัมพูชาเป็นศัตรูสังเกตได้จากการใช้คำบรรยายพฤติกรรมอ้างสิทธิ์เหนือปราสาทตาเมือนธมว่าเป็นการ “(กัมพูชา) ท้าทาย” และการมองว่าพฤติกรรมนี้เป็นการร่วมมือกับชาติฝรั่งเศสดังว่า “ฝรั่งเศสเป็นต้นคิด” ซึ่งเป็นการลดความน่าเชื่อถือ

ของฝ่ายตรงข้ามให้กลายเป็นฝ่ายไม่ดีเพราะเป็นผู้ชวนวิวาท ยอมให้ชาติอื่นชักจูง และยอมสมคบคิดกับชาติอื่นเพื่อวางแผนยึดเอาสมบัติของชาติไทยซึ่งเป็นประเทศเพื่อนบ้านของตน

ตัวอย่างที่ 27 เพลง “ทวยราษฎร์สดุดี” ในชุด *ปเรี๊ยะกุนอ็อว (พระคุณพ่อ)* (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ, 2550)

(ญ) *คญมซม*-อภิวาทกราบกรานบูเจีย (ช) ชาวไทย*เรือ็ลคเนีย*รวมเจ๊ด็ปรัดทนา
(ญ) เนื่องในวโรกาสแปดสิบพรรษา
(ญ) *อ็อวซด้ั๊จ*ภูมิพลพระมหาราชา (ช, ญ) ทวยราษฎร์ทั่วหล้าขอถวายพระพร
ขอพระองค์ทรงพระเจริญ (ช) ยิ่งยืนนาน*กอฺบเกื็อ็บแพนแด็ย*
พระทรงเป็นมิ่งขวัญของประชาชาติไทย (ญ) พระบารมีเลื่องลือไกลทั่วทั้งโลกา ...
(ช, ญ) ห้าธันวามาบรรจบ*กรุ๊บอาโยฮแป็ดเซ๊ิบ็ชนำ* เหล่า*คญมบังกมรำลึก*บูเจีย *เตียึงเอาะฮเรือ็ลคเนียซม*ถวายพระพร *ซมปเรี๊ยะอ็อง*ทรงพระเจริญ

คำแปล

(ญ) ขยมขออภิวาทกราบกรานบูชา (ช) ชาวไทย*ทุกคนรวมจิตอธิษฐาน*
(ญ) เนื่องในวโรกาสแปดสิบพรรษา
(ญ) *พ่อหลวง*ภูมิพลพระมหาราชา (ช, ญ) ทวยราษฎร์ทั่วหล้าขอถวายพระพร
ขอพระองค์ทรงพระเจริญ (ช) ยิ่งยืนนาน*เคียงคู่แผ่นดิน*
พระทรงเป็นมิ่งขวัญของประชาชาติไทย (ญ) พระบารมีเลื่องลือไกลทั่วทั้งโลกา ...
(ช, ญ) ห้าธันวามาบรรจบ*ครบอายุแปดสิบปี* เหล่า*ขยมบังคมรำลึกบูชา*
*ทั้งหมดทุกคนขอ*ถวายพระพร *ขอพระองค์*ทรงพระเจริญ

ตัวอย่างที่ 27 นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ในฐานะพลเมืองไทยกลุ่มชาติพันธุ์เขมรผู้จงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ไทย ความเป็นพลเมืองไทยนำเสนอผ่านเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ที่สำคัญคือการใช้ภาษาไทยซึ่งเป็นภาษาประจำชาติ ความเป็นคนชาติพันธุ์เขมรนำเสนอผ่านการใช้เครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ชาติพันธุ์คือภาษาเขมรถิ่นไทย และการสรรคำโดยใช้ภาษานี้เพื่อเป็นสรรพนามเรียกขานตนเองดังว่า “คญม (ขยม)” และ “เหล่าคญม (เหล่าขยม)” อันเป็นการแสดงตัวตนในฐานะชนกลุ่มหนึ่งที่ใช้ภาษาอื่นเป็นภาษาแม่ แต่ก็ยังมีสำนึกเป็นคนไทย เพราะถึงแม้จะมีอัตลักษณ์ลูกผสมไทย-เขมร แต่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ก็นำเสนอตนเองว่ากลุ่มตนก็มีอารมณ์ความรู้สึกต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ไม่ต่างจากคนไทยทั่วประเทศนั่นคือการมีความจงรักภักดีต่อองค์พระมหากษัตริย์ไทย เห็นได้จากการสรรคำและการซ้อนคำที่แสดงความเคารพเทิดทูนอย่างสูงสุด ดังว่า “ขยมขอ อภิวาท กราบกราน บูชา” และการแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกับคนไทยทั่วประเทศในการแสดงความจงรักภักดีดังว่า “ทวยราษฎร์ทั่วหล้าขอถวายพระพร” ความจงรักภักดีต่อสถาบัน

พระมหากษัตริย์ไม่ได้แสดงออกผ่านการถวายพระพรเท่านั้น แต่ยังแสดงออกผ่านการนำหลักคำสอนขององค์พระมหากษัตริย์ไปประยุกต์ใช้อีกด้วย

ตัวอย่างที่ 28 เพลง “รักพอเพียง” ในชุด *อมตะเสน่ห์กันตรึม* (ตุ๊กตา ศาลาใจ และ เล็ก ศาลาใจ, 2553)

ซมออยบอฺงเทอคลูนออยพอเพียง	ออยเมียนตาเนียงกไมเติว็นอเมียนตรา
ออยเทอซแร-ออยบอฺงเทอจังกา	กไมเติว็เมียนตรากอ-ออยงาเนียงปรูยเจิ๊ด็ ...
โมกาบแต็ยด๊ะจีรนะออย-ลออ	เมอแต็ยมันบรอกอดำตนำดำดอฮ
(พูด- เชอะเชอ โมเดอบอฺงเศรษฐกิจพอเพียง)	
เทอออยตร็อวกไมบอฺงเทอเคาะฮ	ปเราะฮเฮิยบอฺงปเราะฮกิเมียนปีรเมียนแบ็ย
โมคเวียลกูโมเวยคเวียลกระแบ็ย	จึ๊กซรัฮอันเจ็มตแร็ยบอฺงเอยเมียนเตียงชองรอง
เมอคางคางเมียนเดิม-ลฮ็อง	น็องเมื้อ็ดชองรองมีรันเดญซเลอะกรี
คำแปล	
ขอให้พี่ทำตัวให้พอเพียง	ให้มีแต่น้องอย่าไปหนอมีที่ไหน(อีก)
ให้ทำนาให้พี่ทำไร่	อย่าไปมี(หญิงอื่น)ที่ไหนทำให้นงพะงาน้องกลุ้มใจ...
มาฟันดินใส่ปุ๋ยนะให้งาม	ดูดินไม่ขี้เหร่ก็ปลูกพืชปลูกขึ้น
(พูด-ชะช้า มาหนาพี่เศรษฐกิจพอเพียง)	
ทำให้ถูกพี่อย่าทำผิด	พี่เอยพี่ยาเขามีสองมีสาม
มาเลี้ยงวัวมาเหวยเลี้ยงควาย	ขุดสระเลี้ยงปลาพี่เอยมีทั้งร่องน้ำ
ดูข้างข้างมีต้นมะละกอ	ตรงปากท้องร่องมีข่าตะไคร้

ตัวอย่างที่ 28 แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ได้น้อมนำหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมาใช้ เห็นได้จากการนำเสนอผ่านกลวิธีต่างๆ ดังนี้ ประการแรก การสรรคำโดยตรงเพื่อสื่อถึงหลักปรัชญานี้ ดังว่า “มาหนาพี่เศรษฐกิจพอเพียง” ประการต่อมา การให้ตัวละครภรรยาในเพลงนี้ออกปากเชิญชวนสามีมาใช้ชีวิตแบบพอเพียง โดยการทำการเกษตร ปลูกพืช เลี้ยงปลา และเลี้ยงสัตว์ ประการสุดท้าย การให้ตัวละครหญิงนำหลักปรัชญานี้มาประยุกต์ใช้กับชีวิตครอบครัวโดยการขอร้องให้สามีมี “รักพอเพียง” คือซื่อตรงต่อเธอเพียงคนเดียวโดยไม่มีหญิงอื่น

ตัวอย่างที่ 29 เพลง “ชีวิตมีค่า” ในชุด *เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย)* (ภู่ มฆวี และ พิม พิมวลี, 2549)

...แม้ว่ามีปัญหา	<u>อย่าไปพึ่งพายาเสพติด</u>
จะพลาดพลั้งทั้งชีวิต	ด้วยมันมีฤทธิ์ที่เหมือนมารผลาญพร่า
แม้ว่าเพียงอยากลอง	ก็อย่าไปมองมันเสียเลยดีกว่า
ตัวอย่างเห็นตำตา	น่าเวทนาเปรียบเหมือนตายทั้งเป็น
สิ่งเสพติดทั้งผอง	อย่าคิดลองมันเสียเลยดีกว่า
<u>เป็นหนึ่งโดยไม่พึ่งพา</u>	ชีวิตมีค่าชาติพัฒนาครองสุข

ตัวอย่างที่ 29 แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย โดยเฉพาะเยาวชนเห็นชอบตามโครงการของพระราชวงศ์ไทยซึ่งในที่นี้คือโครงการ To Be Number One (โครงการรณรงค์ป้องกันและแก้ไขปัญหายาเสพติด) ของทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตน์ราชกัญญาสิริวัฒนาพรรณวดี จึงได้มีการสื่อสารเป็นเพลงนี้ออกมาเพื่อเตือนสติกลุ่มเยาวชนด้วยกันเองโดยมีการใช้คำ “เป็นหนึ่งโดยไม่พึ่งพา” และการพูดถึงประเด็นยาเสพติดเป็นร่องรอยที่แสดงให้เห็นว่าเรื่องที่ชนกลุ่มนี้กำลังสื่อสารในเพลงนี้เป็นเรื่องเดียวกับโครงการ To Be Number One

พลวัตของอัตลักษณ์ข้างต้นเกิดจาก*ปัจจัยทางการเมืองระหว่างประเทศและอิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทย*

ในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2500 เป็นยุคที่ยังไม่มีการประกาศปิดพรมแดนไทย-กัมพูชา ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยสามารถเดินทางขึ้นลงระหว่างอีสานตอนใต้กับกัมพูชาได้อย่างเสรีผ่านช่องเขาต่างๆ ที่มีอยู่อย่างมากมายบนเทือกเขาพนมดงรัก ชนกลุ่มนี้ไม่รับรู้เรื่องพรมแดนระหว่างประเทศที่ใช้สร้างความแตกต่างและแบ่งแยกความเป็นเขาและความเป็นเราหรือความเป็นเขมรและความเป็นไทยแยกจากกัน จึงมีความรู้สึกถึงความเป็นคนกลุ่มเดียวกันกับชาวเขมรในกัมพูชามากกว่าและแทบไม่รู้สึกถึงความเป็นไทยในตัวเอง เพราะอิทธิพลของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทยยังไม่เข้มข้น สังเกตได้จากการไม่พบหลักฐานชัดเจนที่มายืนยันว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าได้นิยามตนเป็นคนไทยอย่างตรงไปตรงมาหรือต้องการทำเพื่อชาติ นอกจากนี้กลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยยังเกิดความรู้สึกผูกพันกับดินแดนของกัมพูชา ดังสังเกตได้จากการไปเยือนนครวัดซึ่งเป็นศาสนสถานที่ชาวกัมพูชาให้ความเคารพ สุภัทรดิศ ดิศกุล (2539) กล่าวถึงนครวัดไว้ว่านครวัดได้เปลี่ยนจากศาสนสถานในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ลัทธิไวษณพนิกาย มาเป็นวัดในพระพุทธศาสนาตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2106-2281 ตามจารึกซึ่งระบุไว้ สถานที่แห่งนี้ยังเป็นที่ซึ่งชาวเขมรเดินทางไปแสวงบุญอยู่เสมออีกด้วย การเดินทางไปนครวัดของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตเท่ากับเป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของตนเองในฐานะคนเขมรได้ประการหนึ่ง

ต่อมาได้เกิดการปิดพรมแดนไทย-กัมพูชาขึ้น ปีเตอร์ เวล (Vail, 2002, 2007) กล่าวถึงเหตุการณ์ในช่วงนี้ว่าในระหว่างปี พ.ศ. 2500-2506 สมัยที่จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ยังดำรงตำแหน่งเป็นนายกรัฐมนตรี ได้เกิดเหตุการณ์สำคัญคือปัญหาความขัดแย้งระหว่างไทยกับกัมพูชาเรื่องการอ้างสิทธิ์เหนือปราสาทพระวิหาร ความขัดแย้งนี้นำไปสู่การปิดชายแดนไทย-กัมพูชา ต่อมาในปี พ.ศ. 2505 เมื่อศาลโลกตัดสินให้ปราสาทพระวิหารเป็นของกัมพูชา ผลการตัดสินสร้างความโกรธแค้นแก่ฝ่ายไทยเป็นอย่างมาก รัฐบาลในขณะนั้นได้สั่งการให้ข้าราชการในอีสานตอนใต้เช่นที่จังหวัดสุรินทร์รวบรวมและเผาทำลายเอกสารที่เขียนเป็นภาษาเขมรและยอมให้มีการเดินขบวนประท้วงของนักเรียนในจังหวัดสุรินทร์และศรีสะเกษ การปิดชายแดนและการสูญเสียปราสาทพระวิหารกระตุ้นให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยตระหนักถึงความสำคัญของพรมแดนและรัฐ-ชาติมากขึ้น แต่ด้วยความที่กลุ่มชนเขมรถิ่นไทยกับคนกัมพูชายังอยู่ในพื้นที่เดิม เพียงแต่มีเส้นพรมแดนมาขีดกั้น ความรู้สึกและความทรงจำเรื่องความเป็นเขมรสูงและเขมรต่ำก็ยังไม่เลือนหายไปหมดสิ้น ยังคงได้รับการสืบทอดจากคนรุ่นเก่ามาสู่คนรุ่นใหม่ แต่กระนั้นก็มีความรู้สึกใหม่คือความเป็นไทยที่ก่อตัวขึ้นมาในความรู้สึกของคนรุ่นใหม่ ความรู้สึกนี้เกิดจากอิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทย รัฐไทยสร้างสำนึกนี้ในหมู่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยด้วยวิธีการต่างๆ

วิธีการแรกคือการจัดการผ่านระบบการศึกษา โดยมีการผลิตซ้ำในหนังสือแบบเรียน[38] ยิ่งผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีโอกาสได้รับการศึกษาสูงขึ้นเท่าใด ก็ยิ่งมีโอกาสได้รับการปลูกฝังอุดมการณ์นี้เข้มข้นขึ้น สุชาดา วัฒนะ (2549) กล่าวว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าสำเร็จการศึกษาภาคบังคับเพียงชั้น ป. 4 หรือ ป. 6 เมื่อเป็นเช่นนี้จึงเป็นไปได้ที่อุดมการณ์ชาตินิยมอาจไม่มีผลต่อคนรุ่นนี้นัก คนรุ่นนี้จึงไม่เกิดความรู้สึกชาตินิยม ต้องการที่จะรับใช้ชาติ ต่างจากผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ที่ได้รับการศึกษาสูงขึ้นและมีโอกาสได้เสพสื่อไทยมากขึ้น จึงมีโอกาสได้รับการปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมมากขึ้น จึงแสดงออกถึงความรู้สึกชาตินิยมผ่านการเสียสละตนเพื่อรับใช้ชาติ นอกจากนี้ประกอบ ผลงาม (2538: 13) ยังอธิบายเสริมในประเด็นนี้ไว้ว่า ในยุคที่รัฐไทยดำเนินนโยบายต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ รัฐได้ใช้การศึกษาเป็นเครื่องมือปลูกฝังและหล่อหลอมความเป็นไทยให้แก่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย จนเป็นเหตุให้ *“ในปัจจุบันนี้ คน[เขมรถิ่นไทย]รุ่นใหม่ที่มีอายุประมาณไม่เกิน 50-60 ปี จะเชื่อและรู้สึกโดยจิตสำนึกว่าตนเองเป็นคนไทย เชื้อชาติไทย ที่พูดภาษาเขมร[ถิ่นไทย]เป็นภาษาแม่ด้วยเหตุที่อาศัยอยู่ในเขตที่ติดพรมแดนประเทศเขมร”* วิธีการนี้เป็นการลดระดับความใกล้ชิดทางวัฒนธรรมระหว่างผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยกับคนกัมพูชาให้เหลือเพียงความใกล้ชิดทางภูมิศาสตร์

วิธีการต่อมาคือการพัฒนาสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐาน เวล (Vail, 2006) ให้ความเห็นต่อเรื่องนี้ว่า การพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานในทศวรรษ 1970 และ 1980 ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของผู้

---

[38] ประเด็นเรื่องการปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมในสังคมไทยดูเพิ่มเติมได้ใน Murashima (1988) Smalley (1994)

พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ระบบการขนส่งที่สะดวกและมีราคาถูกเปิดโอกาสให้คนชนบทเดินทางเข้าเมืองได้สะดวกขึ้น การมีไฟฟ้าใช้และการขยายตัวของระบบสื่อสารมวลชนได้นำพาวิถีชีวิตแบบเมืองเข้าสู่ชนบท ทำให้คนชนบทมีวิถีชีวิตบางอย่างแบบคนเมืองและมีสำนึกในความเป็นไทยที่ลึกซึ้งมากขึ้นกว่าในอดีต ด้วยปัจจัยข้างต้นทำให้คนรุ่นใหม่นำเสนอตนเองเป็นคน 2 อัตลักษณ์ แต่ในบางบริบทคนรุ่นใหม่ก็พยายามปฏิเสธความเป็นคนกลุ่มเดียวกับชาวกัมพูชาหรือถึงขั้นมองประเทศกัมพูชาเป็นศัตรู

การปฏิเสธความเป็นคนกลุ่มเดียวกับชาวกัมพูชาเกิดจากปัจจัยสำคัญคือการมีภาพจำด้านลบเกี่ยวกับชาวกัมพูชาในค่ายอพยพและการปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมในแบบเรียนของไทย บุญเรือง คัชมาย์ (2543) ให้ข้อมูลว่าประเทศกัมพูชาเกิดสงครามในประเทศต่อเนื่องเป็นเวลานานนับตั้งแต่กรณีการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ในยุคเขมรแดงในช่วงปี พ.ศ. 2518-2522 และสงครามกลางเมืองในสมัยต่อมา เหตุการณ์เหล่านี้บีบบังคับให้ชาวกัมพูชานับแสนคนอพยพข้ามพรมแดนเข้ามาอยู่ในพื้นที่ศูนย์อพยพบริเวณชายแดนอีสานตอนใต้และภาคตะวันออกของไทยเป็นเวลาประมาณ 15 ปีก่อนจะมีการผลักดันกลับประเทศเสร็จสิ้นในปี พ.ศ. 2542 ปีเตอร์ เวล (Vail, 2002) และอเล็กซานดรา เดเนส (Denes, 2006, 2012) อธิบายเพิ่มเติมในทำนองเดียวกันว่า ภาพของผู้อพยพชาวกัมพูชาที่ยากจนข้นแค้น น่าสงสาร บริโภคอาหารไม่ถูกสุขลักษณะซึ่งพบได้ทั่วไปในค่ายอพยพ ประกอบกับระบบการศึกษาของไทยที่สอนว่าประเทศกัมพูชาเป็นชาติที่อ่อนแอเพราะตกเป็นเมืองขึ้นของฝรั่งเศส ซึ่งต่างจากไทยที่ไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้นของใคร ทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเกิดความรู้สึกอายเมื่อต้องนิยามตนเองเป็นคนเขมร ด้วยเหตุนี้จึงส่งผลให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจำนวนไม่น้อยที่ไปทำงานในต่างถิ่นพยายามปกปิดอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของตนเพราะเกรงว่าจะถูกคนอื่นดูถูก ผลที่ตามมาอีกด้านหนึ่งคือคนกลุ่มนี้มักเลือกนิยามตนเป็นคนไทยหรือนิยามตนเป็นคนไทยที่พูดภาษาถิ่นแทนที่จะนิยามตนว่าเป็นคนเขมรโดยตรง

วิธีการที่สามคือ การฟื้นฟูสถาบันพระมหากษัตริย์ในสมัยจอมพลพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์และการเผยแพร่พระราชกรณียกิจผ่านสื่อต่างๆ ของไทย อเล็กซานดรา เดเนส (Denes, 2006) อธิบายเรื่องการฟื้นฟูสถาบันพระมหากษัตริย์ไว้ว่า นับตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสละราชสมบัติและเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ประเทศไทยประสบภาวะสุญญากาศเรื่องสถาบันพระมหากษัตริย์อยู่ราว 2 ทศวรรษ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้เป็นผู้กำกับการรื้อฟื้นการสืบสันตติวงศ์และสนับสนุนการเสด็จพระราชดำเนินเยี่ยมเยียนราษฎรในแต่ละภูมิภาค เพื่อเป็นการส่งเสริมระบอบกษัตริย์ให้เป็นที่รับรู้และมีความชอบธรรมในฐานะสัญลักษณ์ของชาติไทย อีกทั้งเป็นการฟื้นฟูอุดมการณ์ชาตินิยมภายใต้สัญลักษณ์นี้ไปพร้อมๆ กัน พระราชกรณียกิจของสถาบันพระมหากษัตริย์ได้รับการเผยแพร่ผ่านสื่อต่างๆ มากมายและเกิดขึ้นเป็นประจำทุกวัน มีตัวอย่างที่ชัดเจนคือข่าวในพระราชสำนักและกิจกรรมในวันสำคัญ เช่น วันพ่อแห่งชาติหรือวันแม่แห่งชาติ สื่อโทรทัศน์และระบบการศึกษานับว่ามีส่วนสำคัญในการหล่อหลอมโลกทัศน์ของคนไทยทั่วประเทศให้

Chulalongkorn University

รับรู้ไปในทำนองเดียวกันเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจจนเกิดเป็นความจงรักภักดีต่อองค์พระบาทสมเด็จสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระราชวงศ์อื่นๆ ดังที่สงบ บุญคล้อย (2522: 88) กล่าวถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

ผู้เขียนมีภูมิลำเนาอยู่จังหวัดสุรินทร์ [หมายถึงตัวของสงบ บุญคล้อย]...ได้พยายามศึกษาและสังเกตสภาพจิตใจของชาวอีสานใต้ [หมายถึงผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย] มาโดยใกล้ชิด เกิดความประทับใจที่เห็นเด่นชัดที่มีอยู่ในลักษณะนิสัยใจคอของชาวไทยที่พูดภาษาเขมรสูง [หมายถึงผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย] อยู่สองประการคือประการที่ 1 ความจงรักภักดีในองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ...

ข. คนรุ่นเก่าเป็นคนชนบท ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนชนบทยุคใหม่

<u>เพลงกันตรึมโบราณ</u>

ตัวอย่างที่ 30 เพลงที่ 2 ในชุด *6* (ยอดรัก โคกนาสาม, 2551)

... ซเนาะฮคลูนเปียล	บอฺงคเวียล-กโรแบ็ย
เนือ็มเนียงซ้าจตแร็ย	ตเล๊าะมูยพอฺงคเนีย
กบาลกั๊ดซลอฺ	ก็วลกอบ๊กจร๊วีก
กตุยเวียเทอปราฮ็อก	ตุ๊ชีชนำพเน้จ ...

คำแปล

... สงสารตัวเอง(ที่เป็น)โสด	พี่เลี้ยงควายตามทุ่ง
พานางวิดน้ำหาปลา	แอ่งเดียวด้วยกัน
หัวปลาตัด(ไป)ต้ม	ช่วงคอ(เอาไป)ตำน้ำพริก
(ส่วน)หางไว้ทำปลาร้า	เอาไว้กินปีหน้า ...

ตัวอย่างที่ 31 เพลงที่ 4 ชุด 1 (ตาโบ บ้านดงมัน, [ม.ป.ป.])

... ทไงตร๊อฺงคเลียนเลี้ยจ	ทไงลเงี้ยจคเลียนบาย
เคิญตุมเดฺาะฮเปียย	อาเลียยเลิงแบ็ฮ
คลัฮเปื๊อ็ดปังออง	อาคลัฮชองปแล็ฮ
ลเงี้ยจหนอเลิฺงแบ็ฮ	ชีชังคเลียนบาย ...

คำแปล

... ตอนเที่ยงหิวข้าวตอก	ตอนเย็นหิวข้าว
เห็นผล “เดฺาะฮเปียย”	มัวแต่ขึ้นปลิด

บ้างดัด(ทำ)บันได บ้างเอื้อม(ไป)ปลิด
ตอนเย็นหนอขึ้น(ไป)ปลิด กินก่อน(เพราะ)หิวข้าว ...

ตัวอย่างข้างต้นบรรยายเกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตซึ่งพึ่งพาธรรมชาติเป็นแหล่งอาหาร ตัวอย่างที่ 30 บรรยายให้เห็นว่าอาหารหลักสำหรับรับประทานในชีวิตประจำวันและสำหรับถนอมอาหารเก็บไว้รับประทานในอนาคตล้วนมาจากธรรมชาติ ตัวอย่างที่ 31 บรรยายให้เห็นว่าเมื่อคนกลุ่มนี้หิวข้าวหรือของว่างอย่างขนมข้าวตอกก็มีวิธีคลายหิวโดยการเก็บผลไม้ป่ามารับประทานรองท้อง การมีธรรมชาติเป็นแหล่งอาหารหลักและอาหารว่างเช่นนี้นำไปสู่การกำหนดอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอดีตว่าเป็นคนชนบทผู้พึ่งพาธรรมชาติในการดำรงชีวิต

เพลงกันตรึมประยุกต์

ตัวอย่างที่ 32 เพลง “เนียะบ็อง (นักหว่านแห)” ในชุด *ซิ่งสุดสุด* (พรพจน์, ยุพิน และวันเพ็ญ, [ม.ป.ป.])

แค-กเดาติ๊ดเฮียเติว็เว้ยเติว็บ็อง วิ้จบายด๊ะท็องซำเปียยท็องซำเปียยซนัญ
แล็จ้เก๊ดเจิงตโบงกอรูมโพ้งแอญอัญ อาคฺลัฮมาฮัญมาฮัญจ็องเติว็ซวากรม
กน็องติ๊เมียนตแร็ยปร็วงแด็ยเมียน-กดาม โรซีรฮามฮามย้าก์เว้ยซตีรยุม
ปราเฮาะตแร็ยทูเจ็นกอเซ็นกีซีเลิง์ราบุม อัญจ็องซแร้จยุมเวียทไลเจียีง์ซราซอ
เติว็บ็องจุมกีกีบานเราะฮบานแนญ แหม็จโอ็ยคลูนแอญเวียบานแต-ตแร็ยซอ
บานแต-ตแร็ยตเมาเวียเซ่าเจิ๊ด็บแล็ฮนอ อัญจ็องซร้าดคอซแร้จฮอเดิรปจาล
...
รัวบ็องซ็อบไงย้าก์เว้ยซตีรซบ็อ๊ด คล้าจปป็วนโกนอ็อดกอซู-รเงีย-กเดาซโต็ม
รัวบ็องมันบานปบ๊าก์โร้-ซวา-กรม อัญจ็อ๊งซแร้จยุมเวียปัฮแต-กรมซโอ็ย

คำแปล

หน้าร้อนอีกแล้วไปเหวยไปหว่านแห ห่อข้าวใส่ถุง สะพายถุง สะพายแห
ตะวันตกตะวันออกเหนือใต้ก็(มา)รวมพวกพ้องเอ็งข้า บางคนฮึดฮัดฮึดฮัดอยากไปงมหอยกาบ
ในน้ำมีปลา รูดินมีปูนา หากิน(เหงื่อ)ลามไหลลำบากเว้ยเกือบร้องไห้
ปลาร้าปลาทู(ของ)เจ๊กก็เชื่อเขากินจนอีรุงตุงนัง ข้าอยากแหกปากร้องไห้มันแพงยิ่งกว่าเหล้าขาว
ไปหว่านแหกับคนอื่นเขาได้ปลาช่อนตัวโตได้ปลาดุก ทำไมตัวข้ามัน(ถึง)ได้แต่ปลาขาว
ได้แต่ปลาเป็นแผล มันเศร้าใจแท้หนอ ข้าอยากถอดกางเกง(แล้ว)ร้องไห้โฮเดินประจาน(ตัวเอง) ...

(ไป)หาหว่านแห่ทุกวันนี้ลำบากนัก(จน)เกือบสบถ กลัวเมียลูกอดก็สู้(ทน)หนาวร้อน (เมฆ)ครื้ม

หว่านแหไม่ได้ ลำบากต้อง(ไป)หา<u>งมหอยกาบ</u> ข้าอยากแหกปากร้องไห้(เพราะ)<u>โดนแต่หอยกาบเน่า</u>

นอกจากตัวอย่างข้างต้นจะแสดงการคร่ำครวญเกี่ยวกับความทุกข์ยากในการหาเลี้ยงครอบครัวของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันแล้ว ตัวอย่างนี้ยังแสดงให้เห็นถึงแนวทางในการหาเลี้ยงชีวิตอยู่ 2 แนวทาง แนวทางแรกเป็นการพึ่งพาแหล่งอาหารจากธรรมชาติ นำเสนอผ่านการบรรยายกิจกรรมที่เกี่ยวข้องดังว่า “ไปหว่านแห” “(ไป)หางมหอยกาบ” และผลลัพธ์ที่ได้จากกิจกรรมดังกล่าว เช่น “ได้แต่ปลาขาว” และ “โดนแต่หอยกาบเน่า” เป็นต้น แนวทางต่อมาเป็นการพึ่งพาระบบตลาด สื่อผ่านการหาอาหารโดยการเชื่อ “ปลาร้าปลาทู” จากร้านขายของชำในชุมชน ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันน่าจะปฏิบัติแนวทางนี้จนเคยชิน สังเกตได้จากการพรรณนาสภาพหนี้สินดังว่า “เชื่อเขากินจนอีรุงตุงนัง” ซึ่งเกิดการพึ่งพาระบบตลาดอยู่ซ้ำๆ แต่ใช้วิธีการเชื่อสินค้าจนเกิดหนี้สินพอกพูน และน่าจะเลือกแนวทางนี้มากกว่าแนวทางแรก เพราะแหล่งอาหารตามธรรมชาติในปัจจุบันไม่ได้อุดมสมบูรณ์นักเมื่อเปรียบเทียบกับในอดีตที่เพียงแค่ไปวิดน้ำหาปลาระหว่างการออกเลี้ยงควายตามทุ่งก็ได้ปลาช่อนตัวโตมาประกอบอาหารถึง 2 อย่างและสามารถใช้ส่วนที่เหลือถนอมอาหารไว้รับประทานในอนาคต โดยไม่จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์จับปลาที่มีประสิทธิภาพสูงกว่าเช่นแห ด้วยแนวทางทั้ง 2 ดังได้วิเคราะห์จึงนำไปสู่การนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในปัจจุบันว่าเป็นคนชนบทใหม่ผู้พึ่งพาทั้งธรรมชาติและระบบตลาด แต่มีแนวโน้มจะพึ่งพาระบบตลาดมากกว่า อัตลักษณ์นี้ยังแสดงให้เห็นแนวโน้มของการกลายเป็นคนเมืองมากขึ้นอีกด้วย เพราะคนเมืองเป็นคนที่พึ่งพาระบบตลาดเป็นสำคัญ

ตัวอย่างที่ 33 เพลง “กี๊ดด็อลแม (คิดถึงแม่)” ในชุด *โทรศัพท์รุ่นตอด* (วงบิ๊กกะดาม (เนียงคเมา), 2552)

<u>คลูนเนียงย้าก์กรอ</u>บานจอลซเราะจอลซแร เนียงกี๊ดด็อลแย็ยละเนียงกี๊ดด็อลตา

<u>เนียงค็อมเทอกามันทาซราลทาทง์วน</u> ออยแตกาเจียละเทอมันเมียนความเคาะฮ

<u>เทอกากอซางต็องเนียงต็องบอง เนือ็มคเนียเทอกาละเก็บซตางเรือ็ลไง</u>

<u>เนียงกรุนเนียงรเงียกาเงียมันแดลซบ</u> ชงายอ็อวชงายแมเนือ็มคเนียเติว็รัวเทอกาบานโมเทอกาเนิว็อีมึงก๊อก์ชงาย ...

<u>มันกียลีญคลูนเนียงเทอบ๊านต็องเอาะฮ เทอบานต็องเอาะฮออยแตเนียงบานซตาง เมียนโอตี๊ดพองเนียงเทอต็องยุบต็องทไง</u> กีดด็อลตาแย็ยเนียงจ็องล็อบเติว็ซเราะ ...

คำแปล

ตัวนางยากจนได้ทิ้งบ้านทิ้งนา ไกลพ่อไกลแม่พากันไปหาทำงาน
นางคิดถึงยายย่าล่ะนางคิดถึงตาปู่ ได้มาทำงานอยู่ที่กรุงเทพฯไกล ...
นางสู้ทำงานไม่ว่า(งาน)เบา(ไม่)ว่า(งาน)หนัก ไม่เคยเล่นตัวนางทำได้ทั้งหมด
ให้แต่(เป็น)งานดีและทำไม่มีความผิด ทำได้ทั้งหมดให้แต่นางได้สตางค์
ทำงานก่อสร้างทั้งน้องทั้งพี่ มีโอทีอีกด้วยนางทำทั้งกลางคืน(และ)กลางวัน
พากันทำงานละเก็บสตางค์ทุกวัน คิดถึงปู่ย่าตายายนางอยากกลับไปบ้าน
นางเป็นไข้นางหนาว(สั่น)การงานไม่เคยหยุด ...

ตัวอย่างที่ 33 แสดงให้เห็นตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะคนชนบทใหม่ ผู้มีสถานะเป็นแรงงานพลัดถิ่นฐานะยากจน ต้องสู้ชีวิตโดยการออกจากบ้านเกิดไปทำงานในต่างถิ่น ความเป็นแรงงานสื่อผ่านการระบุอาชีพของตัวละครหญิงในเพลงคือ “ทำงานก่อสร้าง” ซึ่งเป็นอาชีพใช้แรงงานและจัดเป็นชนชั้นล่างของสังคม ความเป็นคนพลัดถิ่นสื่อผ่านการบรรยายจากปากตัวละครโดยตรงดังว่า “ตัวนางยากจนได้ทิ้งบ้านทิ้งนา...ได้มาทำงานอยู่ที่กรุงเทพฯ” ซึ่งแสดงให้เห็นการเดินทางของตัวละครจากชนบทมาสู่เมืองหลวง โดยมีปัญหาความยากจนเป็นปัจจัยผลักดัน ส่วนการเป็นผู้สู้ชีวิตได้รับการเน้นย้ำหลายครั้ง โดยนำเสนอผ่านการใช้คำบรรยายลักษณะนิสัยของตัวละครดังว่า “สู้ทำงานไม่ว่า(งาน)เบา(ไม่)ว่า(งาน)หนัก” “ไม่เคยเล่นตัวนางทำได้ทั้งหมด” หรือ “ทำได้ทั้งหมดให้แต่นางได้สตางค์” สื่อผ่านการทำงานทั้งในเวลางานปรกติและการทำงานล่วงเวลา ดังว่า “มีโอทีอีกด้วยนางทำทั้งกลางคืน(และ)กลางวัน” และสื่อผ่านการทำงานแม้ในสภาพร่างกายไม่พร้อมดังว่า “นางเป็นไข้นางหนาว(สั่น)การงานไม่เคยหยุด” ซึ่งแสดงให้ความเป็นแรงงานสู้ชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 34 เพลง “ลาแล้วเมืองกรุง” ในชุด *ตาลัย* (วงโกปรี (ก้องกังวาล), [ม.ป.ป.])

ซดับซันเลญปีมนีฮมุคเมา พลิญเวียมันตร็อวมันบานเลยซร็อวอังกอ
มันบานซตูงซแรขมาดรีญแตย้าก์กรอ มันบานเลยซร็อวอังกอซเราะซแรย้าก์กรอร็วัดเติว็มึงก๊อก์
บองชูเติว็เทอการับจาง รัวซตางคล้าจบ๊านซง-ออยแมอ็อว
จำเมอซตางโกนบานติญอังกอติญซร็อว โกนกี๊ดด็อลแมด็อลอ็อวเนิว็จำเมอพล็อวจำเมอซตางโกน

ขมาดชูเทอมันทาการซราลการทง็วน จึงไดเลิง็ต็วนทง็วนซราลขมาดกอมันทา

ออยแตบานซตางแมขมาดเอาะฮนียคลังบลา ทง็วนซราลขมาดกอมันทาเอาะฮนียคลังบลาอ๊อย บานซตางโม

เนิว็เทอการบานปีรแบ็ยแค ซมเบิ๊ก์ซตางเทาแกซง-ออยแมคล้าจเกี๊อ็ดเนิว็อ็อด กีทามันเมียนเบิ๊ก์บานออยแตคารด คเลียนบายขมาดกอซูอ็อ๊ดซูตุ๊คารดล็อบโมซเราะวิญ ...

คำแปล

ฟังเสียงจากคนหน้าดำ ฝนไม่ตกตามฤดูกาล ไม่ได้เลยข้าวเปลือกข้าวสาร

ไม่ได้ดำนาผมยิ่งแต่ยากจน ไม่ได้เลยข้าวเปลือกข้าวสาร บ้านนายากไร้ หนีไปกรุงเทพฯ

พี่สู้ไปทำงานรับจ้าง หาเงินเผื่อได้ส่งให้แม่พ่อ

รอดูเงินลูกได้(เอาไป)ซื้อข้าวสารซื้อข้าวเปลือก ลูกคิดถึงแม่(คิด)ถึงพ่ออยู่รอท่ารอดูเงิน(จาก)ลูก

ผมสู้ทำ(งาน)ไม่ว่างานเบางานหนัก ขาแขนถึงกับอ่อน(แรง)หนักเบาผมก็ไม่ว่า

ให้แต่ได้เงินแม้ผมหมด(แรง)เหนื่อยมากเท่าใด หนักเบาผมก็ไม่ว่าหมด(แรง)เหนื่อยมากเท่าใดให้แต่ได้เงินมา

อยู่ทำงานได้สองสามเดือน ขอเบิกเงินเถ้าแก่ส่งให้แม่กลัวว่าท่านอยู่(อย่าง)อดอยาก

เขาบอกว่าไม่มี เบิกให้ได้แต่ค่ารถ หิวข้าวผมก็สู้อดทน สู้เก็บ(เงิน)ไว้เป็นค่ารถกลับมาบ้านคืน ...

ตัวอย่างที่ 34 นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะคนชนบทใหม่ผู้กลายเป็นแรงงานพลัดถิ่นสู้ชีวิต แต่มีโชคชะตาไม่ดีเพราะถูกนายจ้างคดโกง ความเป็นแรงงานสื่อผ่านอาชีพคือ “ทำงานรับจ้าง” ความเป็นคนพลัดถิ่นสื่อผ่านการเล่าถึงความทุกข์ยากในชนบทเพราะปัญหาฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาลซึ่งเป็นสาเหตุที่ยิ่งทำซ้ำเติมปัญหาความยากจนที่มีมาก่อนจนเป็นเหตุให้ต้องตัดสินใจเข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ ความเป็นคนสู้ชีวิตนำเสนอผ่านการบรรยายนิสัยของตัวละคร เช่น “สู้ทำ(งาน)ไม่ว่างานเบางานหนัก” และการพรรณนาความเหน็ดเหนื่อยจากการทำงานดังว่า “ขาแขนถึงกับอ่อน(แรง)” แต่สุดท้ายตัวละครผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนี้กลับถูกนางจ้างโกงค่าแรงโดยไม่ยอมจ่ายให้ครบ

ตัวอย่างที่ 35 เพลง “จ็องล็อบซเราะ (อยากกลับบ้าน)” ในชุด 3 ฮัลโหลซิ (อาเจายัย, 2548)

งียเมอมี้จเคิญแตประกาย กีดด็อลซเราะเนิว็ชงายด็อ๊ลนาน็องบานล็อบวิญ

โมเนิว็มึงกีมันเมียนโดนตาแคเบ็น แด็จเนิว็ซเร็นเวเลียด็อลเบ็นกี๊ดแย็ยกี๊ดตา
ซมเจาเนียยน็องเลียล็อบซเราะ ปัฮต็องจีกันฮ้อก์ออยบ็องต็องเดิมปกา
บ็องประมันกรุ๊บเบอล็อบปัฮจีปัฮทา น็องเทอยังนาโอเวียฮซนาเกิ๊ดโกนชนูลกี ...

คำแปล

เงยมองท้องฟ้าเห็นแต่ดาว คิดถึงบ้านอยู่ไกลเมื่อไรจะได้กลับคืน
มาอยู่เมืองเขาไม่มีโฎนตาเดือนบิณฑ์ เหมือนอยู่สุรินทร์เวลาถึง(เดือน)บิณฑ์เช่นยายย่า เช่นตาปู่
ขอเจ้านาย(ว่า)จะลากลับบ้าน ถูกทั้งด่าตะคอกให้จ่ายทั้งต้น(ทั้ง)ดอก
จ่ายเงินไม่ครบถ้ากลับโดนด่าโดนว่า จะทำอย่างไรโอ้วาสนาเกิดเป็นลูกจ้างคนอื่น ...

ตัวอย่างที่ 35 นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะคนชนบทใหม่ผู้จำใจไปเป็นแรงงานพลัดถิ่นและถูกทำร้ายจิตใจจากนายจ้าง ความเป็นแรงงานนำเสนอผ่านสถานะ “ลูกจ้าง” ซึ่งมีคู่ตรงข้ามคือ “เจ้านาย” หรือนายจ้าง ความเป็นคนพลัดถิ่นนำเสนอผ่านการระบุตำแหน่งแห่งที่ในปัจจุบันคือ “มาอยู่เมืองเขา” ซึ่งเป็นสถานที่ที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรู้สึกถึงความแปลกแยกและการระบุถึงบ้านเกิดคือ “สุรินทร์” การอยู่ในสถานะของลูกจ้างทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยไม่มีสิทธิ์ร้องขอแม้แต่สิทธิ์ขอลากลับบ้าน เพราะเมื่อใช้สิทธิ์นั้นก็จะถูกนายจ้างทำร้ายจิตใจด้วยคำพูดดังว่า “ถูกทั้งด่าตะคอก” แม้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยจะมาอยู่ในพื้นที่เมือง แต่ความเป็นคนชนบทของชนกลุ่มนี้ก็ยังคงอยู่ซึ่งสื่อผ่านความรู้สึกผูกพันกับประเพณีของกลุ่มเพราะเคยปฏิบัติมาตั้งแต่ตอนที่อยู่ที่บ้านเกิด

พลวัตของอัตลักษณ์ข้างต้นเกิดจากปัจจัยสำคัญคือ*ความอุดมสมบูรณ์ของสภาพแวดล้อมกับความสำคัญของระบบเงินตรา* ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าเป็นกลุ่มคนที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม ใช้เครื่องมือทางการเกษตรที่ผลิตเองในท้องถิ่น ใช้แรงงานโค กระบือควบคู่ไปกับแรงงานคน ผลผลิตที่ได้ไว้สำหรับเลี้ยงชีพเป็นหลักและจัดแบ่งบางส่วนไว้จุนเจือญาติมิตร ทำบุญ เช่น สรวงในพิธีกรรม และแลกเปลี่ยนกับสินค้าอุปโภคและบริโภคที่ผลิตเองไม่ได้ เมื่อต้องการอาหารและยารักษาโรคจะเสาะหาตามทุ่งนา ป่า และแหล่งน้ำตามธรรมชาติ หรือปลูกไว้รับประทานเอง การค้าขายสมัยนี้เป็นการซื้อขายเล็กๆ น้อยๆ หรือแลกเปลี่ยนเป็นสิ่งของมากกว่าจะทำเป็นธุรกิจขนาดใหญ่ ระบบเงินตราในยุคนี้จึงยังมีความสำคัญไม่มากนัก (สุวิทย์ ธีรศาศวัต และคณะ, 2533; คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนาสุรินทร์, 2534ก; วิลาศ โพธิสาร, 2536; Aymonier, 2000) ต่างจากในยุคต่อมา ภายหลังจากรัฐไทยได้พัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ รัฐบาลได้ส่งเสริมให้ประชาชนปลูกพืชเศรษฐกิจ เช่น ข้าว ปอ มันสำปะหลัง และอ้อย การส่งเสริมนี้กระตุ้นให้ประชาชนเข้าถากถางป่าเพื่อเพาะปลูก จนเป็นเหตุให้ป่ามีขนาดลดลงมากและธรรมชาติลดลงความ

อุดมสมบูรณ์ลง ส่งผลกระทบโดยตรงต่อการหาเลี้ยงชีพ (สมคิด พรมจุ้ย และคณะ, 2546) นอกจากนี้ การพัฒนาประเทศตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติยังส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตประจำวันและค่านิยมของชนกลุ่มนี้อีกด้วย กล่าวคือหลังเริ่มมีไฟฟ้าใช้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ประชาชนในอีสานตอนใต้เริ่มเข้าถึงสื่อวิทยุและโทรทัศน์มากขึ้นเรื่อยๆ การเสพสื่อมิเพียงแต่ทำให้ประชาชนรับทราบข้อมูลและได้เสพความบันเทิงเท่านั้น แต่ยังกระตุ้นการบริโภคอีกด้วย (สุวิทย์ ธีรศาศวัต และ ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, 2541) พระมหาบุญเกิด มะพารัมย์ (2544) อธิบายถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้ว่าค่านิยมเรื่องความสำคัญของเงินตราทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของกลุ่มชนเขมรถิ่นไทย จากแต่เดิมที่นิยมแลกเปลี่ยนสิ่งของกัน ก็เปลี่ยนมาเป็นการซื้อขายโดยมีเงินเป็นตัวกลาง สมคิด พรมจุ้ย และคณะ (2546) กล่าวเสริมในเรื่องนี้ว่าประชาชนมักเลือกซื้ออาหารจากร้านค้าในชุมชนหรือตลาดสดมากกว่าการเสาะหาจากแหล่งอาหารตามธรรมชาติหรือเพาะปลูกไว้บริโภคเองในครัวเรือน ด้วยปัจจัยเหล่านี้จึงส่งผลต่อเกิดพลวัตของอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยดังที่ได้วิเคราะห์ไปข้างต้น

นอกจากนี้แล้วยังเกิดจากข้อเท็จจริงด้านภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมประกอบกัน สมคิด พรมจุ้ย และคณะ (2546) อธิบายว่าประชาชนส่วนใหญ่ในอีสานตอนใต้ประกอบอาชีพเกษตรกรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำนา พื้นที่แห่งนี้ประสบปัญหาหลายด้านทั้งปัญหาฝนทิ้งช่วง ดินเค็ม และดินขาดความอุดมสมบูรณ์ เกษตรกรก็ประสบปัญหาต่างๆ ทั้งการขาดเงินทุนและขาดความรู้ในการพัฒนาอาชีพ ปัญหาเหล่านี้ทำให้เกษตรกรทำนาได้ผลผลิตในแต่ละปีไม่แน่นอนและส่งผลกระทบต่อรายได้ที่ตามมา เห็นได้จากข้อมูลของสำนักงานสถิติแห่งชาติ พ.ศ. 2544 ที่บ่งชี้ว่าประชาชนในอีสานตอนใต้มีรายได้เฉลี่ยต่อคนอยู่ในระดับที่ต่ำที่สุดของประเทศ เมื่อเป็นเช่นนี้จึงมีการจัดสรรแรงงานส่วนหนึ่งในครอบครัว ส่วนใหญ่มักเป็นคนในวัยหนุ่มสาว ให้ออกไปรับจ้างนอกภาคการเกษตรในพื้นที่แหล่งเศรษฐกิจและอุตสาหกรรม เช่น กรุงเทพฯ และจังหวัดในภาคตะวันออกเป็นต้น ด้วยสถานะแรงงานหรือลูกจ้างทำให้คนกลุ่มนี้ไม่มีอำนาจต่อรองใดๆ จึงมักเป็นฝ่ายที่ถูกกระทำหรือเอารัดเอาเปรียบ

4.3.3 อัตลักษณ์ใหม่ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ พบอยู่ 4 อัตลักษณ์ ได้แก่ ผู้สืบทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมเขมรโบราณ คนอีสานที่ภูมิในใจภูมิภาคของตน ตัวแทนทางวัฒนธรรมของอีสานตอนใต้ คนที่ทันสมัยและมีความเป็นสากล ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. ผู้สืบทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมเขมรโบราณ

ตัวอย่างที่ 36 เพลง “โฎนตาอีสานใต้” ในชุด *โฎนตาตลับทอง* (รวมศิลปิน (ไมเคิล นวย), 2549)

เมอ-กเด็ยตรุษจีนประเพณีเคิ๋นเจ็นเอย บุรีรัมย์มึงซเร็นกีเมียนเบ็นโดนตา...

คำแปล

เฮ...พอถึงเดือนมกรานางเอยได้มาเข้า(สู่)ปีใหม่ ไม่ว่าชายหญิงสนุกทั่วเมืองสุรินทร์
ดูสิตรุษจีนประเพณีของจีนเอย บุรีรัมย์เมืองสุรินทร์เขามีบิณฑ์โฎนตา

ตัวอย่างที่ 37 เพลง “บังสุกุลตายาย” ในชุด *โฎนตาตลับทอง* (รวมศิลปิน (ร่มเย็น), 2549)

พลิ๋ญลลืมบอ๋งเอยปจุมเบ็น เบ็นแขกเบ็นเจนเบ็นประเพนีคแมร
กเมงโกนเจาโก๊กเฮาเนิว็แดลแดล ประเพนีคแมรแดลเมียนแตปีเดิม
ยมพบาลกีบานปลดปล้อย แดลลวงลับเติวเฮอยออยโมรับยัวซวนบ็อน
แดลลำบ๊ากลำบ๊ากวาทุกทน โมรับซวนบ็อนโกนเจาบังโซกลออย

คำแปล

ฝนพรำพี่เอยประชุมบิณฑ์ บิณฑ์แขกบิณฑ์จีนบิณฑ์ประเพณีเขมร
เด็กเล็กลูกหลานกู่เรียกอยู่ซ้ำซ้ำ ประเพณีเขมรที่มีแต่โบราณ
ยมบาลเขาได้ปลดปล่อย ที่ล่วงลับไปแล้วให้มารับส่วนบุญ
ที่ลำบากลำบากชะทุกทน มารับส่วนบุญลูกหลานบังสุกุลให้...

ตัวอย่างข้างต้นเผยว่า ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมองวัฒนธรรมของกลุ่มเป็นวัฒนธรรมเขมรที่มีความเก่าแก่และสืบทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ ดังมีการบรรยายว่า “*บิณฑ์ประเพณีเขมร*” “ประเพณีเขมร*ที่มีแต่โบราณ*” จากความคิดดังกล่าวนำไปสู่การมองตนเองซึ่งเป็นผู้สืบทอดประเพณีนี้ว่ามีสถานะเป็นทายาทผู้สืบทอดวัฒนธรรมเขมรในประเทศไทย อัตลักษณ์นี้นำเสนอผ่านกลวิธีต่างๆ ได้แก่ การใช้คำศัพท์บ่งบอกสถานภาพควบคู่ไปกับการใช้คำกริยาอนุนามนัยใน “เด็กเล็กลูกหลานกู่เรียกอยู่ซ้ำซ้ำ” คำว่า “ลูกหลาน” บ่งบอกสถานภาพของทายาทผู้สืบเชื้อสายและผู้สืบทอดวัฒนธรรมเขมร คำกริยาอนุนามนัย “*กู่เรียกอยู่ซ้ำซ้ำ*” คือพฤติกรรมที่สื่อความหมายแทนการจัดพิธีเซ่นไหว้ซึ่งครอบคลุมมาตั้งแต่การจัดเตรียมเครื่องเซ่นไหว้ด้วย ส่วนการบรรยายขอบเขตพื้นที่ที่จัดประเพณีแซนโฎนตาดังว่า “บุรีรัมย์เมืองสุรินทร์เขามีบิณฑ์โฎนตา” เป็นการนำเสนอบริบทของการสืบทอดวัฒนธรรมเขมรอันเก่าแก่ในประเทศไทยเพราะจังหวัดที่เอ่ยชื่อมานี้ล้วนอยู่ในอาณาเขตประเทศไทยทั้งสิ้น

ตัวอย่างที่ 38 เพลง “ตำนานซเร็น (ตำนานสุรินทร์)” ในชุด *ปีลึงโดนตา (ดวงวิญญาณบรรพบุรุษ)* (น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์, 2549)

... ออหลักทานตึ๊ดมูยนุฮกือปราซ้าดเทอ-ออยรำลึ
ด็อลกุนอ็อวมจัฮทไลอ็อวไชวอ-รมันน้อซดั้จคแมร
อ็อวเกื๊อ็ดกียเมียนน้ออำน้าดบา-รแม็ยทมบานซำแดง
อ็อวซางปราซ้าดเกิ๊ดนอกันแลงกรุ๊บจร๊อก์อ๊อยยืงเคิญ
ออทาเตียง็งปราซ้าดมึงพิมายมึงตำพนมรุง
ออยแค้ดอีซานคแมรยึงนุฮเรืองรุงกรุ๊บจร๊อก์โม้ด็อลซเร็นเอย
ออเมียนปราซ้าดนอพูมโปนตาเมือนพลวง-รแงง
ปราสาดยายเงาจีหลักทานซแดงออยโกนเจาบานเซิ้บซูน ...

คำแปล

... โอหลักฐานอีกอย่างหนึ่งนั้นคือปราสาทหินชวนให้รำลึก
ถึงคุณพ่อเจ้าเหนือหัวพ่อชัยวรมันหนอกษัตริย์เขมร
พ่อท่านหนอเคยมีอำนาจหนอบารมียิ่งใหญ่ได้สำแดง
พ่อสร้างหนอปราสาทหนอเป็นสถานที่ทุกแห่งให้เราเห็น
โอ้ว่าทั้งปราสาทเมืองพิมาย เมืองต่ำ พนมรุ้ง
ให้เขตอีสานเขมรเรารุ่งเรืองทุกแห่งมาถึงสุรินทร์เอย
โอ้มีปราสาทหนอภูมิโปน ตาเมือน พลวง ระแงง
ปราสาทยายเหงา เป็นหลักฐานแสดงให้ลูกหลานได้สืบสาวราวเรื่อง

ตัวอย่างนี้มีการกล่าวถึงพระมหากษัตริย์เขมรพระองค์หนึ่งคือ “ชัยวรมัน” ซึ่งหมายถึงพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ซึ่งเป็นกษัตริย์เขมรที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในความรับรู้ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ชนกลุ่มนี้เชื่อว่าพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เป็นผู้ทรงอารยธรรมอันยิ่งใหญ่และรุ่งเรืองใน “เขตอีสานเขมรเรา” หรือเขตอีสานตอนใต้ โดยอ้างหลักฐานเป็นรายชื่อของปราสาทสำคัญที่ตั้งอยู่ในจังหวัดนครราชสีมาคือปราสาทพิมาย ในจังหวัดบุรีรัมย์คือปราสาทเมืองต่ำและปราสาทพนมรุ้ง และในจังหวัดสุรินทร์ซึ่งได้รับการอ้างถึงมากที่สุด ได้แก่ ปราสาทภูมิโปน ปราสาทตาเมือน ปราสาทบ้านพลวง ปราสาทระแงงหรือปราสาทศีขรภูมิ และปราสาทยายเหงา ในการกล่าวถึงกษัตริย์เขมรพระองค์นี้ มีการใช้สรรพนามเรียกพระองค์ด้วยความเคารพนับถือว่า “พ่อ” ซึ่งแสดงให้เห็นว่าชนกลุ่มนี้จัดวางตนเองเป็น “ลูกหลาน” ชาวเขมรผู้อาศัยอยู่ในจังหวัดสุรินทร์ ด้วยกลวิธีเหล่านี้จึงนำไปสู่การนำอัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ในฐานะ “ลูกหลาน” ขององค์มหากษัตริย์เขมรผู้ทรงสร้างอารยธรรมเขมรโบราณบนแผ่นดินไทยและมีบทบาทเป็นผู้สืบทอดอารยธรรมเขมรโบราณในประเทศไทย

อัตลักษณ์ข้างต้นเกิดจาก*สำนึกในชาติพันธุ์เขมร* สำนึกนี้เกิดจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ อเล็กซานดรา เดเนส (Denes, 2012) อธิบายที่มาของการเกิดสำนึกนี้ว่า ในตอนต้นทศวรรษ 1990 (พ.ศ. 2533-2542) ได้เกิดกระแสภูมิปัญญาท้องถิ่นขึ้นในประเทศไทย ส่งผลให้มีการฟื้นฟูและเฉลิมฉลองภูมิปัญญาท้องถิ่นและความหลากหลายทางวัฒนธรรมของชาติ ได้มีการทบทวนประวัติศาสตร์ท้องถิ่นขึ้นในวงวิชาการ ธิดา สาระยาซึ่งเป็นนักประวัติศาสตร์ที่มีชื่อเสียงของไทยได้ศึกษาหลักฐานทางโบราณคดีในภาคอีสานและสรุปว่าดินแดนแห่งนี้เป็นถิ่นกำเนิดของราชวงศ์เขมรซึ่งต่อมาได้ลงไปสร้างอารยธรรมสมัยพระนครในพื้นที่ปัจจุบันของกัมพูชา[39] นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่นกลุ่มชาติพันธุ์เขมรในวิทยาลัยครูสุรินทร์ในขณะนั้นได้ใช้ประโยชน์จากข้อค้นพบดังกล่าวมาแต่งตำรามรดกทางวัฒนธรรมเขมรในจังหวัดสุรินทร์ โดยสร้างให้กลุ่มชาติพันธุ์เขมรเป็นลูกหลานของชาวเขมรโบราณที่ครั้งหนึ่งเคยปกครองดินแดนนี้ และสร้างให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นผู้รักษาวัฒนธรรมเขมรโบราณ ภาพแทนนี้ปรากฏซ้ำในเอกสารประวัติศาสตร์ของจังหวัดและถูกผลิตซ้ำในงานประจำปีที่รัฐเข้ามาส่งเสริม ศิลปินผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยก็เป็นส่วนหนึ่งในการผลิตซ้ำภาพแทนดังกล่าวผ่านเนื้อเพลงและวิดีทัศน์ประกอบเพลงซึ่งมีส่วนสร้างสำนึกในหมู่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่า พวกเขาคือผู้สืบทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมเขมรโบราณบนแผ่นดินไทย

ข. คนอีสานที่ภูมิในใจภูมิภาคของตน

ตัวอย่างที่ 39 เพลง “โดนตาโดนแย็ย (โฎนตาโฎนยาย)” ในชุด *กันตรึมโฎนตาโดนใจ 2* (รวมศิลปิน (จิตรา ก้องศิลป์), 2554)

> ... ด็อลรด็อวเบ็นทมกันเลาะฮกระมมจัฮกเมง มันทากีทาแอญกะกรึ๊กากรีญรุ๊บแซนโดนตา
> แสดงความกตัญญูบรรพบุรุษเฮียรา แดลอันเจ็มเรียะซาออยแย็ยตาโกนนึเคิญกุน ...

---

[39] ธิดา สาระยา (2535: 99) ออกหนังสือชื่อ อาณาจักรเจนละ: ประวัติศาสตร์อีสานโบราณซึ่งตีพิมพ์ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2535 ได้กล่าวถึงอาณาจักรเจนละในบทสรุปว่า

เจนละในภาพรวมคืออาณาจักรของชาวกัมพูชา [ประชาชนของประเทศกัมพูชา] ซึ่งมีบ้านเกิดอยู่ที่ลุ่มแม่น้ำมูล-ชีตอนล่าง แล้วรวมกับชุมชนในเขตลุ่มน้ำโขงตอนกลางแถบวัดภู-จัมปาศักดิ์ อาณาจักรนี้เกิดขึ้นเมื่อประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 6 ...

จุดเริ่มต้นของอำนาจทางการเมืองที่แท้จริงของเจนละคือวีรกรรมของจิตรเสนหรือมเหนทรวรรมันจากลุ่มน้ำมูล-ชีตอนล่างในเขตอีสานประเทศ

*เพราฉะนั้น**ประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งของเจนละคือประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งของอีสานประเทศเช่นกัน***

สันนิษฐานกันว่าชื่อ เจนละ เป็นคำที่จีนใช้เรียกชาวกัมพุชหรือกัมพู เรื่องของเจนละจึงเป็นเรื่องการเคลื่อนไหวรวมตัวของชาวกัมพูทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม จนสุดท้ายสามารถตั้งอาณาจักรอันเป็นหน่วยทางการเมือง

วิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของเจนละนำไปสู่การตั้งอาณาจักรของชาวกัมพู-กัมพุชเทศอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ...

วิ้จอันซอมนมเน้จเนียะคลัฮเร้จเนียะคลัฮตตูล บ็อนกุซ็อลจูยนุนจูนด็อลพอองกันจือโดนตา
แม-กเม็จอ็อวกเม็จบานรับกันจือโกนประซา เติว็เตียงเวื้อ็ดเตียงวาจูนโดนตาบรรพบุรุษเคิน็ยึง ...
ประเพณีตำนานที่สืบสานบ้านเมือง ชาวอีสานเป็นเมืองที่รุ่งเรืองทางวัฒนธรรม
ที่ลูกหลานควรรู้คุณหนูๆควรจำ บุญกุศลพึงทำกตัญญูรู้คุณเทิดทูน ...

คำแปล

...ถึงฤดูบิณฑ์ใหญ่หนุ่มสาวเฒ่าเด็ก ไม่ว่าเขาไม่ว่าเราครึกครื้นเตรียมเซ่นยายตา
แสดงความกตัญญูบรรพบุรุษเฮยรา ที่เลี้ยงดูรักษาให้ตายายลูกนึกถึงคุณ ...
ห่อข้าวต้มมัด[และ]ขนมบางคนหาบบางคนทูน บุญกุศลช่วยหนุนส่งถึงด้วยกระเชอโฎนตา
แม่สามีพ่อสามี(/แม่ยายพ่อตา)ได้รับกระเชอลูกสะใภ้(/ลูกเขย) *ไปทั้งวัดทั้งวาส่งยายตาบรรพบุรุษของเรา*

<u>ประเพณีตำนานที่สืบสานบ้านเมือง</u> <u>ชาวอีสานเป็นเมืองที่รุ่งเรืองทางวัฒนธรรม</u>
ที่ลูกหลานควรรู้คุณหนูหนูควรจำ บุญกุศลพึงทำกตัญญูรู้คุณเทิดทูน

ตัวอย่างที่ 39 แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนำเสนอตนเองในฐานะคนอีสานผู้ภูมิใจในภูมิภาคของตนเพราะภาคอีสานเป็นดินแดนที่มีวัฒนธรรมอันรุ่งเรือง ความเป็นคนอีสานในที่นี้นำเสนอผ่านการนิยามตนเป็นส่วนหนึ่งของ “ชาวอีสาน” คือเป็นชาวอีสานที่รู้ภาษาไทยมาตรฐาน แต่ไม่ได้พูดภาษาลาวอีสานเป็นภาษาแม่เช่นเดียวกับชาวอีสานส่วนใหญ่ เพราะมีภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาแม่ ส่วนความรู้สึกภูมิใจในวัฒนธรรมอันรุ่งเรืองของภาคนำเสนอผ่านการชื่นชมว่าภาคอีสานมี “*ประเพณีตำนานที่สืบสานบ้านเมือง*” และ “อีสานเป็นเมืองที่*รุ่งเรืองทางวัฒนธรรม*” ความรุ่งเรืองนี้เกิดจากคนอีสานสืบทอดประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆ มาจนถึงปัจจุบัน หนึ่งในนั้นคือประเพณีแซนโฎนตาของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งมีส่วนส่งเสริมความรุ่งเรืองทางด้านวัฒนธรรมให้แก่ภาคอีสาน เพราะประเพณีนี้ได้เชิดชูการแสดงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณซึ่งเป็นคุณธรรมที่ปลูกฝังโดยสถาบันพุทธศาสนาและเป็นที่ยอมรับในหมู่พุทธศาสนิกชน การแสดงความกตัญญูในประเพณีแซนโฎนตาสื่อผ่านพฤติกรรมต่างๆ ได้แก่ การเตรียมเครื่องเซ่น การจัดพิธีเซ่นไหว้ การทำบุญให้บรรพบุรุษ และการมอบกระเชอโฎนตาซึ่งบรรจุข้าวของและเงินทองแด่บุพการีของคู่สมรส

ตัวอย่างที่ 40 เพลง “นักสู้อีสาน” ในชุด *3* (ดาร์กี้ กันตรึมร็อค, 2552)

เขาเป็น<u>นักสู้เมืองอีสาน</u> เป็นทหารราชนาวีไทย เป็นทหารกองทัพอากาศไทย
<u>ปวงชนแซ่ซ้องปรีเปรม</u> <u>เจ้าโอลิมปิกเกมส์</u>สมรักษ์วิชัย
<u>เหรียญแรกในหนึ่งร้อยปี</u> นี่คือศักดิ์ศรีคนเมืองขามแก่น เขายืนบนแท่นรับเหรียญทองชัย

คุณพ่อลูกติดเนื้อหอม ที่ยอมอุทิศทั้งกายใจ ยอดนักกีฬาไทยวิชัยราชานนท์ ขวัญใจประชาชนสมรักษ์คำสิงห์

ส้มตำปลาร้าประวัติศาสตร์ พลังหมัดข้าวเหนียวที่ใหญ่ยิ่ง ฝันที่เป็นจริงของชนชาติไทย ทั้งสองเหรียญชัยมอบถวายพระพร

ข้าวเหนียวสะท้านโลกา

บักเสี่ยวไม่ใช่ธรรมดา

ลูกอีสานอย่างข้า

กำปั้นปลาร้าเหรียญทอง

ตัวอย่างที่ 40 นี้แสดงให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยร่วมเป็นส่วนหนึ่งของคนอีสานที่ภูมิใจในภูมิภาคของตน เพราะภาคอีสานมีคนเก่งที่สร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศชาติในเวทีระดับโลก ความภูมิใจนี้สื่อผ่านการชื่นชมคนอีสานคือสมรักษ์ คำสิงห์และวิชัย ราชานนท์ สมรักษ์เป็นนักกีฬาทีมชาติไทยคนแรกที่ได้เหรียญทองจากการแข่งขันมวยสากลสมัครเล่นในกีฬาโอลิมปิกปี พ.ศ. 2539 ส่วนวิชัยได้เหรียญทองแดงจากการแข่งขันกีฬาชนิดเดียวกันในกีฬาโอลิมปิกครั้งนี้ ความสามารถของ “นักสู้เมืองอีสาน” ทั้ง 2 คนที่ “ไม่ใช่ธรรมดา” เพราะเป็นคนที่ “ยอมอุทิศทั้งกายใจ” เพื่อให้ได้รับชัยชนะ โดยเฉพาะสมรักษ์ คำสิงห์ ได้สร้างความภูมิใจแก่ประชาชนในชาติเป็นอย่างมาก เพราะรางวัลที่สมรักษ์ได้ถือเป็น “เหรียญแรกในหนึ่งร้อยปี” ของไทย ช่วยให้คนไทยทั้งประเทศมี “ฝันที่เป็นจริง” ความสำเร็จของสมรักษ์และวิชัยนำมาสู่การเกิดความรู้สึกภูมิใจในภาคอีสานดังที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้กล่าวยกย่องคนอีสานว่า “ส้มตำปลาร้าประวัติศาสตร์” หรือ “ข้าวเหนียวสะท้านโลกา” ซึ่งเป็นการใช้อนุนามนัยคือ “ส้มตำปลาร้า” และ “ข้าวเหนียว” อันเป็นเครื่องบ่งอัตลักษณ์ของคนอีสานมาแทนคนอีสาน เพื่อสื่อว่าคนภาคนี้เป็นคนเก่งที่สามารถสร้างวีรกรรมใหม่ในประวัติศาสตร์ชาติไทยและสามารถสร้างชื่อเสียงในระดับโลก

อัตลักษณ์ข้างต้นเกิดจากปัจจัยสำคัญคือ*กระแสท้องถิ่นอีสานนิยม* ชาร์ลส์ เอฟ คายส์ (2556: 90) ซึ่งทำวิจัยในภาคอีสานในช่วง พ.ศ. 2505-2507 ได้สรุปพฤติกรรมของรัฐไทยและคนไทยภาคกลางที่ปฏิบัติต่อคนอีสานว่า *“รัฐบาลกลางและคนไทยภาคกลางโดยรวมๆ ปฏิบัติต่อคนจากภาคอีสานในฐานะที่เป็นผู้ที่ด้อยกว่าในทางวัฒนธรรมและชนชั้น”* และต่อมาในยุคหลังสงครามเย็นคือราวต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา ชาวอีสานได้นำเสนออัตลักษณ์ใหม่ของตน พัฒนา กิติอาษา (2557: 137) สรุปประเด็นนี้เอาไว้ว่า *“อัตลักษณ์ใหม่ของคนอีสานยุคหลังสงครามเย็นเปลี่ยนแปลงจากการถูกกล่าวหาว่าล้าหลัง ด้อยพัฒนา หรือได้รับการดูถูกเหยียดหยาม [มา]เป็นคนหรือชุมชนที่เต็มไปด้วยความมั่นใจ ยืนหยัดเพื่อที่จะยืนยันความเป็นตัวของตัวเองทั้งในทางเศรษฐกิจ การเมือง*

และสังคมวัฒนธรรม” กระแสนี้ได้รับการเกื้อหนุนจากปัจจัยต่างๆ หลายปัจจัย เช่น ปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรมซึ่งเกิดจากการค้นคว้าทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับภาคอีสานซึ่งแสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของดินแดนนี้ที่มีมาตั้งแต่โบราณและมีการพิมพ์ข้อค้นพบดังกล่าวออกเผยแพร่ เช่น งานวิชาการชุด *แอ่งอารยธรรมอีสาน* ของรองศาสตราจารย์ศรีศักร วัลลิโภดม ซึ่งเผยแพร่ไปทั่วประเทศตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 หรือเรื่อง *อาณาจักรเจนละ: ประวัติศาสตร์อีสานโบราณ* ของรองศาสตราจารย์ธิดา สาระยาซึ่งพิมพ์เผยแพร่นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา เอกสาร 2 รายการนี้มีการพิมพ์ต่อมาเป็นระยะๆ อย่างต่ำ 4 ครั้ง ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะที่เป็นสมาชิกส่วนหนึ่งของภาคอีสานก็เข้าร่วมกระแสท้องถิ่นอีสานนิยมนี้และได้นิยามตนเองในฐานะ*คนอีสานผู้ภูมิใจในวัฒนธรรมอันรุ่งเรืองของภาคและภูมิใจในสมาชิกของภาคที่สร้างชื่อเสียงในระดับโลก*เพื่อเป็นการร่วมตอบโต้มุมมองของบุคคลภายนอกโดยเฉพาะคนไทยภาคกลางที่มักมองชนกลุ่มนี้ว่าเป็นคนที่ด้อยกว่า

ค. ตัวแทนทางวัฒนธรรมของอีสานตอนใต้

ตัวอย่างที่ 41 เพลง “ตำนานอีสานใต้” ในชุด *โฎนตาตลับทอง* (รวมศิลปิน, 2549)

มาช่วยกันฟื้นตำนานอีสานใต้แดนถิ่น บุรีรัมย์สุรินทร์ศรีสะเกษบ้านเรา
เชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ไม่ว่าเขมรส่วยลาว กินข้าวเหนียวข้าวเจ้าเราก็คนไทยด้วยกัน
...
ศิลปะศิลปินเสียงกลองก้องระรัว สลับเสียงซำเลงตรัวลือลั่นสนั่นแดน
สิ้นบุญบองดาร์กี้เราก็มีตัวแทน ทั้งคงคยส่องแสงทั้งหมอความและสังวร
มียอดรักอาเจายัยสมานชัยก็เสียงดี ให้เรารักสามัคคีเราศิลปินซเราะกราว
อีสานใต้ไร้กันตรึมก็เหมือนฟ้าไร้ดาว ก็เหมือนนาไม่มีข้าวโดจตื๊มันเมียนตแร็ย
อันแย็ยพาซาคแมรโพงยืงโฮ้บบายกระซาย เอกลักษณ์อีสานใต้เกรแย็ยเกรตา
ไกมพเล็จปฺระเพณีอีสานใต้สืบมา เป็นตู๊จทมโดนตาโจลประซาออยเทอบ็อน

คำแปล

มาช่วยกันฟื้นตำนานอีสานใต้แดนถิ่น บุรีรัมย์สุรินทร์ศรีสะเกษบ้านเรา
เชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ไม่ว่าเขมรส่วยลาว กินข้าวเหนียวข้าวเจ้าเราก็คนไทยด้วยกัน
ศิลปะศิลปินเสียงกลองก้องระรัว สลับเสียงสำเนียงซอลือลั่นสนั่นแดน
สิ้นบุญพี่ดาร์กี้เราก็มีตัวแทน ทั้งคงคยส่องแสงทั้งหมอความและสังวร
มียอดรักอาเจายัยสมานชัยก็เสียงดี ให้เรารักสามัคคีเราศิลปินบ้านนอก
อีสานใต้ไร้กันตรึม ก็เหมือนฟ้าไร้ดาว ก็เหมือนนาไม่มีข้าว ดุจน้ำไม่มีปลา
พูดจาภาษาเขมร พวกเราทานข้าวเจ้า เอกลักษณ์อีสานใต้มรดกยายมรดกตา
อย่าลืมประเพณีอีสานใต้สืบมา บิณฑ์เล็กใหญ่โฎนตา เข้าพรรษาให้ทำบุญ

จากตัวอย่างข้างต้น ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยนิยามตนเป็นคน *“อีสานใต้”* โดยมีพื้นที่ 3 จังหวัดในอีสานตอนใต้คือ บุรีรัมย์ สุรินทร์ และศรีสะเกษเป็น “บ้านเรา” หรือบ้านเกิดเมืองนอน พื้นที่นี้มีวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยเป็น *“เอกลักษณ์อีสานใต้”* ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยแสดงความภูมิใจในเรื่องนี้ด้วยการแจกแจง แสดงภาพลักษณ์ด้านบวก และยกย่องเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ของกลุ่มซึ่งประกอบด้วยภาษาที่พูด ชนิดของข้าวที่รับประทานกันเป็นปรกติ ประเภทของเพลงที่มีชื่อเสียง และประเพณีต่างๆ โดยมีคู่เปรียบที่ไม่ได้อ้างถึงโดยตรงคือวัฒนธรรมของอีสานตอนเหนือหรือวัฒนธรรมของชาวลาวอีสาน[40] ในบรรดาเครื่องชี้อัตลักษณ์ที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอ้างถึงมีสิ่งที่โดดเด่นที่สุดคือเพลงกันตรึม ซึ่งทำให้ความเป็นเขมรถิ่นไทย *“ลือลั่นสนั่นแดน”* เป็นที่รู้จักไปทั่วประเทศ จนได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของอีสานตอนใต้ และเป็นสิ่งที่พื้นที่แห่งนี้ขาดไม่ได้ เพราะชนกลุ่มนี้เชื่อว่าเมื่อใดที่อีสานตอนใต้ไร้กันตรึม พื้นที่แห่งนี้ก็ไม่เหลือความงดงาม ความมีชีวิตชีวา หรือมีความหมายอีกต่อไป ดังเปรียบได้กับ *“ฟ้าไร้ดาว เหมือนนาไม่มีข้าว ดุจน้ำไม่มีปลา”* ด้วยมุมมองนี้ จึงทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรู้สึกภูมิใจในวัฒนธรรมของตนและได้ยกให้เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมอีสานตอนใต้ และพยายามสืบทอดเอาไว้โดยการสร้างตัวตายตัวแทนเพื่อธำรงทั้งวัฒนธรรมของกลุ่ม จุดเด่นของอีสานตอนใต้ และการมีตัวตนในสายตาของคนไทยทั่วประเทศ

อัตลักษณ์ข้างต้นเกิดจาก *“คติถือชาติพันธุ์ตนเป็นใหญ่ (Ethnocentrism)”* กลุ่มผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยถือชาติพันธุ์ตนเป็นใหญ่กว่าชนกลุ่มอื่นในอีสานตอนใต้เพราะ ประการแรก พื้นที่แห่งนี้มีประชากรที่พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอาศัยอยู่หนาแน่นและยังเป็นประชากรส่วนใหญ่ของบางจังหวัดคือจังหวัดสุรินทร์ (สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ, 2547) ประการต่อมา อีสานตอนใต้มีปราสาทหินตั้งอยู่เป็นจำนวนมาก ที่โดดเด่นที่สุดคือปราสาทพนมรุ้ง ซึ่งนับเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ในอดีตของอาณาจักรเขมรโบราณ การเชื่อมโยงตนเองเข้ากับความรุ่งเรืองในอดีตทำให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเกิดความรู้สึกภูมิใจในบรรพบุรุษและในสถานะผู้สืบทอดวัฒนธรรมเขมรโบราณ ดังได้แสดงถึงความภูมิใจนี้โดยการนำภาพปราสาทหินมาเป็นฉากหลังบนปกเพลงกันตรึมและถ่ายเป็นฉากหลังของวิดีทัศน์ประกอบเพลง ประการสุดท้าย มีศิลปินเขมรถิ่นไทยจำนวนหนึ่งที่สร้างชื่อเสียงในระดับประเทศ โดยเฉพาะดาร์กี้ กันตรึมร็อค ดิเรก หงษ์ทอง (2556) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับดาร์กี้ (นายสมชาย คงสุขดี) ไว้ว่า ราว พ.ศ. 2530 ดาร์กี้ประสบความสำเร็จอย่างสูงกับเพลงชุด “เปิดกรุอีสานใต้” ซึ่งจำหน่ายได้หลายแสนตลับ เพลงที่โด่งดังที่สุดในชุดนี้และโด่งดังมาถึงปัจจุบันคือเพลง

---

[40] ชาวลาวอีสานมีเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ที่โดดเด่นหลายอย่าง โดยมีสิ่งที่ต่างไปจากเครื่องบ่งชี้อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย เช่น ภาษาลาวอีสาน ข้าวเหนียว เพลงหมอลำ และงานบุญต่างๆ ในฮีตสิบสอง เช่น บุญบั้งไฟ บุญข้าวประดับดิน และบุญข้าวสาก เป็นต้น

“เปิดกรุอีสานใต้” เพลงนี้แต่งเป็นภาษาไทยโดยมีเนื้อหาตอนต้นว่า “อีสานตอนเหนือแม่เอ้ยเขามีหมอลำ *อีสานใต้แม่งามขำมีศิลปะกันตรึม*” ซึ่งกลายเป็นสิ่งที่ช่วยหล่อหลอมภาพลักษณ์ของอีสานตอนใต้ให้เป็นดินแดนแห่งวัฒนธรรมเขมร นอกจากนี้ในเวลาไล่เลี่ยกันภาพลักษณ์นี้ได้รับการรับรองด้วยงานเขียนทางวิชาการ เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2530) ได้แบ่งกลุ่มวัฒนธรรมที่โดดเด่นในภาคอีสานเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมโคราช กลุ่มวัฒนธรรมหมอลำ และกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึมซึ่งกลุ่มวัฒนธรรมนี้ครอบคลุมพื้นที่อีสานตอนใต้ อีกสองทศวรรษต่อมา วิโรจน์ เอี่ยมสุขและสงบ บุญคล้อย (2551) ได้ตีพิมพ์เรื่อง “ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานใต้” เป็นบทหนึ่งในหนังสือ *ศิลปะการแสดง* โดยได้นำเสนอเนื้อหาทั้งหมดเป็นเรื่องดนตรีและนาฏศิลป์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยเพียงกลุ่มเดียว และได้นำเสนอเรื่องกลองกันตรึมและเพลงกันตรึมเป็นเนื้อหาตอนต้นของบท หลักฐานเหล่านี้ยิ่งช่วยยืนยันถึงความโดดเด่นของกันตรึมและบทบาทของวัฒนธรรมเขมรถิ่นไทยในฐานะตัวแทนของวัฒนธรรมอีสานตอนใต้และเป็นการบดบังวัฒนธรรมของชนกลุ่มอื่นที่อยู่ในพื้นที่เดียวกัน

ง. คนที่ทันสมัยและมีความเป็นสากล

ตัวอย่างที่ 42 เพลง “เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย)” ในชุด *เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย)* (ภู่ มฆวี และ พิม พิมวลี, 2549)

...พูดถึงท่องเที่ยวหนู*ชัวร์*	หนูเที่ยวทั่วทุกที่
อเมริกาอิตาลี	ขึ้นเขาแอลป์หิมาลัย
ไปเที่ยวกำแพงเมืองจีน	ชมถ้ำบินลาดินได้ดังใจ
ขั้วโลกเหนือขั้วโลกใต้	หนูไปได้ไม่ต้องเสียสตางค์
ที่กล่าวมาเป็นเรื่องจริง	ไม่ได้ขี้คุยกล่าวอ้าง(ซ้ำ)
ที่กล่าวมาทุกอย่าง	เพราะหนูดูทีวี
เด็กขะแมร์อย่างหนูนี้	...

ตัวอย่างที่ 42 นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยว่าแม้ชนกลุ่มนี้จะเป็นคนชาติพันธุ์เขมร แต่ก็เป็นคนที่ทันสมัยและรู้จักโลกกว้าง ความเป็นคนชาติพันธุ์เขมรสื่อผ่านการใช้คำเรียกตนเองคือ “เด็กขะแมร์ (เด็กเขมร)” ความเป็นคนทันสมัยนำเสนอผ่านการอยู่กับกิจกรรมของคนยุคใหม่คือการรับชมรายการทางโทรทัศน์ซึ่งเป็นสื่อสมัยใหม่ ส่วนความเป็นผู้รู้จักโลกกว้างนำเสนอผ่านการระบุรายชื่อประเทศต่างๆ ในโลกคือ “อเมริกาอิตาลี” และการระบุสถานที่ท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงของโลก เช่น “(เทือก) เขาแอลป์” “(เทือกเขา) หิมาลัย” “กำแพงเมืองจีน” และ “ขั้วโลกเหนือ(และ)ขั้วโลกใต้” ความเป็นผู้รู้จักโลกกว้างนี้เกิดจากการครอบครองสื่อสำคัญอย่างโทรทัศน์ซึ่งเป็นช่องทางที่ช่วยให้ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยซึ่งอาศัยอยู่ในพื้นที่ชนบทของไทยได้รู้จักโลกภายนอกโดย

ไม่ต้องเดินทางไปถึงสถานที่เหล่านั้นด้วยตนเอง เพียงแค่เปิดรับจากรายการที่ออกอากาศทางช่องโทรทัศน์ต่างๆ ซึ่งมีให้เลือกรับชมอยู่มากมาย

ตัวอย่างที่ 43 เพลง “หนูไม่มีตังค์” ชุด *หนูไม่มีตังค์* (น้องเก้า, 2551)

... วันนี้วันเกิดของหนู ป้าลุงคงรู้หนูไม่มีตังค์
จ่ายเค้กเลี้ยงเพื่อนมากมาย ป้าลุงต้องจ่ายก็เพราะหนูไม่มีตังค์ ...

ตัวอย่างที่ 44 เพลง “วันเศร้าที่เราเกิด” ในชุด *โกกันจัฮ (วัวแก่)* (วงโกปรี (บุญถึง สอนแก้ว), [ม.ป.ป.])

แฮ็ปปี้เบิ๊ดเดทูมีทูมี อังกุยเพอะซีออยติ๊ดมพีแบ็ย

ฉลองไฮเกิ๊ดชนำนิฮบองมินบานปเตีย็ฮเนียงซแร็ย ออยบอุงอันแย็ยน็อุงรนา
บอุงจับแกวซราซร้อจทเลียะด็อลแด็ย โก๊ก์เฮาคม้อจแย็ยโมโฮ้บปรือซา
ฉลองไฮเกิ๊ดชนำนิฮบองมินบานปเตีย็ฮซแร็ยงา อังกุยเพอะซรา-มเนียะแอญ

คำแปล

แฮปปี้เบิร์ธเดย์ทูมีทูมี นั่งลงดื่มกินให้อีก(กับอายุ)ยี่สิบสาม
ฉลองผมเกิดปีนี้พี่ไม่ได้พบน้องนาง ให้พี่พูดคุยกับใคร
พี่จับแก้วเหล้าหยาดรดลงดิน กู่เรียกผียายย่ามาทาน(มา)เสพ
ฉลองผมเกิดปีนี้พี่ไม่ได้พบนงพะงา นั่งลงดื่มเหล้าคนเดียว

ตัวอย่างทั้ง 2 ตัวอย่างข้างต้นนำเสนอตัวตนของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในฐานะคนที่ทันสมัยและมีความเป็นสากล อัตลักษณ์นี้สื่อผ่านการจัดกิจกรรมเดียวกันคืองานวันเกิดซึ่งเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่ชนกลุ่มนี้รับมาจากสังคมไทยร่วมสมัยซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกอีกต่อหนึ่ง การรับวัฒนธรรมใหม่เข้ามาในกลุ่มมีลักษณะที่น่าสนใจคือตัวอย่างที่ 43 นำเสนอให้เห็นองค์ประกอบของความเป็นวัฒนธรรมตะวันตกที่ชัดเจนนั่นคือการใช้ขนมเค้กเป็นของสำคัญในงานวันเกิด แต่ตัวอย่างที่ 44 กลับทำให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมคือการจัดงานวันเกิด แต่มีวิธีเฉลิมฉลองแบบท้องถิ่นโดยการดื่มสุราเพื่อเฉลิมฉลองวันเกิด แต่ก่อนดื่มก็มีการหยาดสุราเพื่ออัญเชิญผีบรรพบุรุษมาเสพอันเป็นการปฏิบัติตามวิถีดั้งเดิมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย ตัวอย่างเหล่านี้ทำให้เห็นว่าผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่เป็นคนไทยถิ่นที่ทันสมัย เพราะได้เปิดรับวัฒนธรรมตะวันตก นอกจากนี้ตัวอย่างเหล่านี้ยังแสดงให้เห็นว่า คนกลุ่มนี้บางส่วนเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาอย่างเข้มข้น ในขณะที่บางส่วนมีการเปิดรับเข้ามาผสมผสานกับวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมของกลุ่ม กรณีนี้แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์

ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ที่มีลักษณะของคนพันทางซึ่งมีสัดส่วนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ไม่เท่ากัน แสดงให้เห็นความซับซ้อนของตัวตนคนพันทางของชนกลุ่มนี้ในยุคปัจจุบัน

ปัจจัยสำคัญที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์ข้างต้นคือ*การพัฒนาประเทศของรัฐไทยตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ* โดยเฉพาะการพัฒนาสาธารณูปโภคขั้นพื้นฐานคือไฟฟ้า สุวิทย์ ธีรศาศวัต และ ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์ (2541) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า ประชาชนในบางพื้นที่อีสานตอนใต้เริ่มมีไฟฟ้าใช้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2514 ส่งผลให้สามารถเข้าถึงสื่อประเภทวิทยุและโทรทัศน์ได้มากขึ้น ต่อมาเมื่อมีการสำรวจการเข้าถึงสื่อเหล่านี้ ผลการสำรวจในปี พ.ศ. 2527 ระบุว่า จำนวนครัวเรือนในเขตเทศบาลของภาคตะวันออกเฉียงเหนือมีวิทยุร้อยละ 74.2 และมีโทรทัศน์ร้อยละ 62.6 ส่วนประชาชนที่อยู่นอกเขตเทศบาลมีวิทยุร้อยละ 73.5 และมีโทรทัศน์ร้อยละ 15.1 สื่อเหล่านี้มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงความคิดและทัศนคติของชาวบ้าน การมีวิทยุและโทรทัศน์ในมุมหนึ่งก็ทำให้รัฐสามารถควบคุมประชาชนได้ยิ่งขึ้น ในขณะเดียวกันประชาชนก็มีโอกาสได้รับข้อมูลข่าวสารจากรัฐและเสพสื่อใหม่ๆ จากนอกท้องถิ่น เช่น สื่อบันเทิงไทยและสื่อบันเทิงต่างประเทศ นับตั้งแต่ปีที่มีการสำรวจเรื่องการเข้าถึงสื่อประเภทวิทยุและโทรทัศน์มาจนถึงปัจจุบัน อาจคาดการณ์ได้ไม่ยากว่าการเข้าถึงสื่อประเภทนี้ของประชาชนในภาคอีสานมีแนวโน้มเพิ่มขึ้น แนวโน้มดังกล่าวย่อมทำให้คนในภาคอีสานซึ่งรวมถึงผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรับรู้ ติดตาม และตามทันเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ ทั้งภายในประเทศและทั่วโลกมากขึ้น รวมถึงได้รับการปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมจากรัฐไทยมากขึ้นด้วย จึงเป็นเหตุให้เกิดการเปิดรับวัฒนธรรมอื่นเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมของกลุ่มและนำไปสู่การแสดงออกอัตลักษณ์ดังที่ได้นำเสนอไปข้างต้น แต่นอกจากปัจจัยดังกล่าวแล้ว กระแสโลกภิวัตน์ยังเป็นอีกปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการถ่ายเทวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามาสู่สังคมไทยและชนบทของไทย เมื่อคนท้องถิ่นเช่นผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรับวัฒนธรรมภายนอกมาแล้ว คนกลุ่มนี้ก็มีวิธีจัดการกับวัฒนธรรมดังกล่าวทั้งโดยการรับมาใช้โดยตรงหรือรับมาผสมผสานกับวัฒนธรรมของกลุ่มจนเกิดเป็นวัฒนธรรมที่มีลักษณะผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมสากลกับวัฒนธรรมท้องถิ่นในบริบทเดียวกัน

จากการวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ในเพลงกันตรึมทำให้พบอัตลักษณ์อยู่ 3 กลุ่มคือ กลุ่มแรกเป็น**อัตลักษณ์ร่วมของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่น**ทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ซึ่งพบอยู่ 4 อัตลักษณ์ ได้แก่ การเป็นพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้า ผู้ศรัทธาในความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ผู้เชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาและของขลัง และคอสุราผู้รักการดื่มและการสังสรรค์ โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้ประกอบด้วยข้อเท็จจริงในทางประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม กลุ่มต่อมา**เป็นอัตลักษณ์ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่างรุ่นที่มี**

ลักษณะเป็นพลวัตซึ่งพบอยู่ 2 ชุด ได้แก่ ชุดแรกคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าเป็นคนเขมร ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนไทยชาติพันธุ์เขมรและคนไทย ชุดต่อมาคือคนรุ่นเก่าเป็นคนชนบท ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนชนบทใหม่ผู้ใช้ชีวิตในระบบเงินตราและมีชีวิตอยู่ระหว่างเมืองกับชนบท โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้ประกอบด้วยปัจจัยทางการเมืองระหว่างประเทศและอิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทย ความอุดมสมบูรณ์ของสภาพแวดล้อม ความสำคัญของระบบเงินตรา รวมถึงข้อเท็จจริงด้านภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม กลุ่มสุดท้ายคือ**อัตลักษณ์ใหม่ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่**ซึ่งพบอยู่ 4 อัตลักษณ์ ได้แก่ ผู้สืบทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมเขมรโบราณ คนอีสานที่ภูมิในใจภูมิภาคของตน ตัวแทนทางวัฒนธรรมของอีสานตอนใต้ และคนที่ทันสมัยและมีความเป็นสากล โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้ประกอบด้วยสำนึกในชาติพันธุ์เขมร กระแสท้องถิ่นอีสานนิยม คติถือชาติพันธุ์ตนเป็นใหญ่ (Ethnocentrism) การพัฒนาประเทศของรัฐไทยตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติและกระแสโลกาภิวัตน์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง*อัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้*ฉบับนี้เลือกศึกษาเพลงกันตรึมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ในฐานะตัวแทนเพลงของชนกลุ่มนี้และในฐานะข้อมูลวรรณกรรมท้องถิ่นของไทย โดยใช้กลุ่มข้อมูลเพลงกันตรึมที่ผลิตเพื่อจำหน่ายในรูปเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์นับตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 2520 จนถึงปี พ.ศ. 2554 จำนวน 250 ชุด จำแนกเป็นอัลบั้มเพลงกันตรึมโบราณ 28 ชุด อัลบั้มเพลงกันตรึมประยุกต์ 213 ชุด และอัลบั้มที่บรรจุทั้งเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ 9 ชุด โดยใช้กรอบแนวคิดเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์เป็นแนวทางในการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย 3 ข้อคือ 1.) เพื่อศึกษาเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ทั้งในด้านรูปแบบ เนื้อหาและการใช้ภาษา 2.) เพื่อวิเคราะห์อัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้ที่ปรากฏในเพลงของชนกลุ่มนี้ 3.) เพื่อศึกษาการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้โดยพิจารณาปัจจัยทางสังคมและวัฒนธรรม โดยมีสมมุติฐานของการวิจัยคือ เพลงของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้มีพัฒนาการทั้งด้านรูปแบบ เนื้อหาและการใช้ภาษาซึ่งสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม การเมืองและวัฒนธรรม พัฒนาการของเพลงดังกล่าวแสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของชนกลุ่มนี้ซึ่งมีลักษณะเป็นพลวัตและเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมเขมรกับวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นที่ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยมีปฏิสัมพันธ์ด้วย โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยได้แก่ สำนึกในชาติพันธุ์เขมร อิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทย อิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์อื่นและกระแสโลกาภิวัตน์

5.1 สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาพบว่าเพลงกันตรึมของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในอีสานตอนใต้มีพัฒนาการทางด้านรูปแบบ เนื้อหา และการใช้ภาษาดังนี้

ด้านรูปแบบ เพลงกันตรึมมีพัฒนาการจากเพลงกันตรึมโบราณซึ่งเป็นข้อมูลที่นิยมแต่งโดยใช้รูปแบบคำประพันธ์โบราณของเขมรมากที่สุดคือบทกากคติและบทพากย์สี่ นิยมใช้รูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมระหว่างบทกากคติกับบทพากย์สี่มากกว่ารูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยว และนิยมใช้คำ

สร้อยในการแต่งเพลงกันตรึมโบราณทุกเพลง ความนิยมนี้ได้เปลี่ยนไปในข้อมูลเพลงกันตรึมประยุกต์ ซึ่งหันมานิยมรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่หลายชนิดที่รับมาจากไทย โดยเฉพาะบทพากย์ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดใหม่ของเขมรที่พัฒนามาจากกลอนของไทย รูปแบบคำประพันธ์ชนิดนี้แทบไม่ได้รับความนิยมเลยในการใช้แต่งเพลงกันตรึมโบราณ แต่กลับมาได้รับความนิยมสูงสุดในการใช้แต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนความนิยมจากรูปแบบคำประพันธ์ชนิดประสมมาเป็นรูปแบบคำประพันธ์ชนิดเดี่ยวดังพบว่ามีการใช้บทพากย์มากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ และที่สำคัญคือพบการใช้คำสร้อยน้อยมากในเพลงกันตรึมประยุกต์

ด้านเนื้อหา เพลงกันตรึมโบราณแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มย่อยคือเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมและเพลงเบ็ดเตล็ด เนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณกลุ่มแรกนำเสนอชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในแง่มุมเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับประเพณีพิธีกรรมเป็นหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีสำคัญๆ ของชีวิตชาวชนบทคือพิธีแต่งงาน พิธีบวชนาค และพิธีเข้าทรงเพื่อการรักษาโรค ในส่วนของเพลงกันตรึมโบราณกลุ่มหลัง เนื่องจากส่วนใหญ่ไม่ใช่เนื้อร้องที่แต่งขึ้นใหม่ แต่เป็นเนื้อร้องที่สืบทอดมาแต่อดีต วิถีชีวิตที่เสนอผ่านเนื้อเพลงเบ็ดเตล็ดจึงเป็นชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในอดีตที่ยังไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับโลกนอกชุมชนของตนมากนัก เป็นชีวิตที่มีการพึ่งพาและใกล้ชิดกับธรรมชาติสูง ความเชื่อและค่านิยมแบบเขมรได้รับการปลูกฝังและยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เช่น เรื่องการเคารพผู้อาวุโสและบุพการีอันนำไปสู่คตินิยมเรื่องการแต่งงานแบบคลุมถุงชน ความเชื่อในโหราศาสตร์และดวงชะตา เป็นต้น ดังนั้นเนื้อหาของเพลงกันตรึมโบราณจึงมีลักษณะของความเป็นเขมรที่ค่อนข้างจะเข้มข้น ลักษณะนี้ก็สอดคล้องกับรูปแบบคำประพันธ์และภาษาที่ใช้ด้วย

ส่วนเพลงกันตรึมประยุกต์นั้นเป็นเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ เนื้อหาของเพลงแม้จะกล่าวถึงประเด็นหลักไม่ต่างจากเพลงกันตรึมโบราณ แต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียด จะเห็นว่าครอบคลุมชีวิตของชาวเขมรถิ่นไทยในทุกช่วงวัยและทุกสถานะ ตั้งแต่วัยเด็ก วัยรุ่น วัยทำงาน วัยที่มีชีวิตครอบครัว ไปจนถึงวัยชรา ยิ่งไปกว่านั้น แง่มุมต่างๆ ที่นำเสนอยังเป็นชีวิตของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยในโลกยุคปัจจุบัน ที่มีการติดต่อกับชนกลุ่มอื่นๆ มากมายไม่เพียงเฉพาะในภูมิภาค แต่ยังขยายไปถึงภูมิภาคอื่นในประเทศและต่างประเทศด้วย ปัญหาความทุกข์ยากที่เกิดขึ้นในชีวิต รวมทั้งวิถีการดำเนินชีวิตก็ขยายวงจากแบบสังคมเกษตรกรรมไปสู่สังคมแบบการค้าและอุตสาหกรรมด้วย ปัญหาและวิถีชีวิตเช่นนี้เป็นปัญหาที่ประชาชนในภูมิภาคอีสานด้วยกันหรือแม้กระทั่งใน ภูมิภาคอื่นก็มีร่วมกัน สิ่งนี้เองที่ทำให้กันตรึมประยุกต์ได้รับความนิยมมากจนถือว่าเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมอีสานตอนใต้ รวมถึงการได้รับความนิยมในระดับประเทศด้วย

ด้านการใช้ภาษา เพลงกันตรึมมีพัฒนาการในประเด็นดังกล่าวดังนี้ ประการแรก มีการเพิ่มจำนวนของภาษาที่ใช้จากที่พบ 4 ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณเพิ่มมาเป็น 6 ภาษาในเพลงกันตรึมประยุกต์ โดยภาษาที่เพิ่มเข้ามาคือภาษาจีนและภาษาอังกฤษซึ่งเป็นภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ในอีสาน

ตอนใต้และภาษาสากล ประการต่อมา มีความนิยมใช้ภาษาเดี่ยวเพิ่มขึ้น จากเดิมที่มีภาษาเดี่ยวเพียง 1 ภาษาในเพลงกันตรึมโบราณคือภาษาเขมรถิ่นไทย มีการเพิ่มภาษาเดี่ยวอีก 2 ภาษาเข้ามาในเพลงกันตรึมประยุกต์คือภาษาไทยและภาษาลาวอีสาน ประการที่สาม มีความนิยมใช้ภาษาหลักเพิ่มขึ้น จากแต่เดิมที่ใช้แต่ภาษาเขมรถิ่นไทยเป็นภาษาหลักเพียงภาษาเดียวในเพลงกันตรึมโบราณ มีการเพิ่มความนิยมมาใช้ภาษาไทยเป็นภาษาหลักอีกภาษาหนึ่งในเพลงกันตรึมประยุกต์ ประการสุดท้าย มีการใช้ภาษาในลักษณะที่หลากหลายและซับซ้อนมากขึ้น สังเกตได้จากการที่เพลงกันตรึมประยุกต์มีสัดส่วนของการใช้ภาษาต่างๆ เช่น ภาษากูย ภาษาลาวอีสาน และภาษาไทยในสัดส่วนที่เพิ่มขึ้นและใช้ภาษา 2 ภาษาขึ้นไปในลักษณะที่หลากหลายมากขึ้นเมื่อเปรียบเทียบการใช้ภาษาต่างๆ และการใช้ภาษาตั้งแต่ 2 ภาษาขึ้นไปในเพลงกันตรึมโบราณ

พัฒนาการของเพลงกันตรึมดังที่กล่าวไปข้างต้นแสดงให้เห็นถึงลักษณะของการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมแต่ละประเภทดังนี้

เพลงกันตรึมโบราณเป็นเพลงที่ประกอบด้วยทำนองและเนื้อร้องซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างองค์ประกอบทางวัฒนธรรมร่วมของกลุ่มชนชาติพันธุ์เขมรกับองค์ประกอบทางวัฒนธรรมย่อยของกลุ่มชนเขมรถิ่นในประเทศไทยซึ่งมีอยู่หลายองค์ประกอบ การผสมผสานทางวัฒนธรรมในลักษณะนี้แสดงให้เห็นลักษณะของวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมโบราณว่ายังมีความเป็นเขมรที่เข้มข้น

ส่วนเพลงกันตรึมประยุกต์จะเห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างทำนองเพลงกันตรึมที่ได้รับอิทธิพลอย่างสูงจากทำนองเพลงลูกทุ่งไทยและเพลงในวัฒนธรรมไทของชาวลาวอีสาน ทำนองลักษณะนี้ถูกนำมาผสมผสานกับเนื้อเพลงที่มีการใช้รูปแบบคำประพันธ์แบบพันทางซึ่งเกิดจากผสมผสานระหว่างความเป็นไทยและความเป็นเขมร หรือใช้รูปแบบคำประพันธ์ของไทยหลายชนิด มาแต่งเนื้อหาเกี่ยวกับชนกลุ่มน้อยชาติพันธุ์เขมรในบริบทประเทศไทย โดยมีความนิยมใช้ภาษาเขมรถิ่นไทยและภาษาในตระกูลไทอย่างภาษาไทยและภาษาลาวอีสานในการแต่ง และนิยมใช้การปนและสลับระหว่างภาษาเขมรถิ่นไทยกับภาษาไทยมากที่สุดในการแต่งเพลงกันตรึมประยุกต์ หากกล่าวสรุปเกี่ยวกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมประยุกต์จะเห็นถึงการผสมผสานระหว่างความเป็นเขมรถิ่นไทยและความเป็นไทยที่สื่อออกมาอย่างเข้มข้นและเห็นแนวโน้มของความเป็นเขมรที่ลดน้อยลงและความเป็นไทยจะเพิ่มมากขึ้นในเพลงประเภทนี้

การผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมดังที่กล่าวไปข้างต้นเกิดจากปัจจัยต่างๆ ซึ่งจะแยกอธิบายเป็น 2 กลุ่มตามประเภทของเพลงกันตรึม

ปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมโบราณคือสำนึกในชาติพันธุ์เขมรที่ยังมีอยู่อย่างเข้มข้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มคนรุ่นเก่าและรุ่นกลาง และอิทธิพลทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นและอิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทยที่ยังมีอยู่น้อย ผลลัพธ์โดยภาพรวมที่ได้จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมในข้อมูลเพลง

กันตรึมที่สืบทอดมาแต่โบราณกลุ่มนี้จึงยังคงแสดงลักษณะของความเป็นเขมรอย่างเข้มข้นและแสดงความเป็นอื่นน้อย

ส่วนปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมประยุกต์คือสำนึกในชาติพันธุ์เขมรที่ยังคงมีอยู่ แต่ลดความเข้มข้นลงไปเรื่อยๆ ในขณะที่อิทธิพลของปัจจัยอื่นๆ ต่อไปนี้มีแนวโน้มเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด ได้แก่ อิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทยผ่านระบบการศึกษาและสื่อต่างๆ ซึ่งเป็นอิทธิพลที่ปรากฏชัดที่สุด รองลงมาคืออิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาวลาวอีสานซึ่งเป็นประชากรกลุ่มใหญ่ที่สุดของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนอิทธิพลอื่นๆ ที่มีอยู่น้อย แต่มีสัดส่วนพบมากขึ้นคืออิทธิพลของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นในอีสานตอนใต้อย่างอิทธิพลทางวัฒนธรรมของชาวกูย รวมถึงอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์ที่เพิ่งปรากฏตัวขึ้นมา ด้วยอิทธิพลเหล่านี้จึงทำให้เห็นความหลากหลายและความซับซ้อนของการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเพลงกันตรึมประยุกต์

เนื่องจากเพลงกันตรึมประยุกต์เป็นสินค้าทางวัฒนธรรม จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าปัจจัยด้านผลประโยชน์ในเชิงธุรกิจก็นับเป็นปัจจัยสำคัญที่เปิดโอกาสให้อิทธิพลของวัฒนธรรมอื่นเข้ามามีพื้นที่แสดงออกในตัวบทเพลงกันตรึมประยุกต์ เพราะยิ่งเพลงกันตรึมประยุกต์มีความหลากหลายและเป็นสากลมากเพียงใด โอกาสที่จะเข้าถึงชนต่างกลุ่มและการแสวงหากำไรเพิ่มขึ้นก็มีมากขึ้นเท่านั้น ปัจจัยข้อนี้เป็นสิ่งที่ค้นพบเพิ่มจากสมมุติฐานที่วางไว้

นอกจากพัฒนาการของเพลงกันตรึมจะมีผลต่อการผสมผสานทางวัฒนธรรมในข้อมูลกลุ่มนี้แล้ว ยังมีผลต่อการนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยอีกด้วย จากการศึกษาพบว่าเพลงกันตรึมซึ่งแบ่งเป็น 2 ประเภทได้นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทย 2 กลุ่ม โดยมีเพลงกันตรึมโบราณนำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าและเพลงกันตรึมประยุกต์นำเสนออัตลักษณ์ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ อัตลักษณ์ที่พบแบ่งเป็น 3 กลุ่มดังนี้

กลุ่มแรกเป็นอัตลักษณ์ร่วมของกลุ่มชนผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยทุกรุ่นทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ซึ่งพบอยู่ 4 อัตลักษณ์ ได้แก่ การเป็นพุทธศาสนิกชนผู้มีศรัทธาอันแรงกล้า ผู้ศรัทธาในความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ผู้เชื่อในอำนาจของเวทมนต์คาถาและของขลัง และคอสุราผู้รักการดื่มและการสังสรรค์ โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้ประกอบด้วยข้อเท็จจริงในทางประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรม

กลุ่มต่อมาเป็นอัตลักษณ์ผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยต่างรุ่นที่มีลักษณะเป็นพลวัตซึ่งพบอยู่ 2 ชุด ได้แก่ ชุดแรกคือผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นเก่าเป็นคนเขมร ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนไทยชาติพันธุ์เขมรและคนไทย ชุดต่อมาคือคนรุ่นเก่าเป็นคนชนบท ในขณะที่คนรุ่นใหม่เป็นคนชนบทใหม่ผู้ใช้ชีวิตในระบบเงินตราและมีชีวิตอยู่ระหว่างเมืองกับชนบท โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้ประกอบด้วยปัจจัยทางการเมืองระหว่างประเทศและอิทธิพลทางการเมืองการปกครองของรัฐ

ไทยในการสร้างสำนึกความเป็นไทย ความอุดมสมบูรณ์ของสภาพแวดล้อม ความสำคัญของระบบเงินตรา รวมถึงข้อเท็จจริงด้านภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม

กลุ่มสุดท้ายคืออัตลักษณ์ใหม่ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่ซึ่งพบอยู่ 4 อัตลักษณ์ ได้แก่ ผู้สืบทอดวัฒนธรรมและอารยธรรมเขมรโบราณ คนอีสานที่ภูมิใจในภูมิภาคของตน ตัวแทนทางวัฒนธรรมของอีสานตอนใต้ และคนที่ทันสมัยและมีความเป็นสากล โดยปัจจัยที่อยู่เบื้องหลังการนำเสนออัตลักษณ์เหล่านี้ประกอบด้วยสำนึกในชาติพันธุ์เขมร กระแสท้องถิ่นอีสานนิยม คติถือชาติพันธุ์ตนเป็นใหญ่ (Ethnocentrism) การพัฒนาประเทศของรัฐไทยตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติและกระแสโลกาภิวัตน์

อัตลักษณ์ที่ค้นพบนี้มิเพียงสอดคล้องกับสมมุติฐานในส่วนที่กล่าวว่าพัฒนาการของเพลงกันตรึมแสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของชนกลุ่มนี้ซึ่งมีลักษณะเป็นพลวัต แต่ยังมีส่วนที่เพิ่มมาจากสมมุติฐานดังกล่าวคือการค้นพบอัตลักษณ์ที่สืบทอดมาแต่อดีตและการค้นพบอัตลักษณ์ใหม่ของผู้พูดภาษาเขมรถิ่นไทยรุ่นใหม่

จากผลของการศึกษาที่นำเสนอไปข้างต้นทำให้เห็นว่ากลุ่มข้อมูลวรรณกรรมของชนกลุ่มน้อยในประเทศไทยที่ไม่ได้ใช้ภาษาในตระกูลไทเป็นภาษาแม่จัดเป็นข้อมูลหนึ่งที่มีความน่าสนใจในการศึกษา เพราะผลลัพธ์ที่ได้จากการศึกษานอกจากจะเป็นประโยชน์ในเชิงวิชาการแล้ว ยังเป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจกลุ่มชนต่างวัฒนธรรมและอาจเป็นประโยชน์ในแง่ของการวางแผนจัดการ และพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ได้อีกด้วย

5.2 ข้อเสนอแนะ

นอกจากประเด็นที่ผู้วิจัยศึกษาไปข้างต้นแล้ว ข้อมูลเพลงกันตรึมยังมีประเด็นอื่นที่น่าสนใจในการศึกษา เช่น ประเด็นเรื่องเสียงของผู้หญิงในเพลงกันตรึมกับประเด็นการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ การรับอิทธิพลด้านดนตรีจากเพลงลูกทุ่งไทย การสื่อสารระหว่างผู้เสพกับผู้ผลิตเพลงกันตรึมในช่องทางสื่อสารสมัยใหม่ นอกจากนี้ยังอาจใช้กรอบแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์และการผสมผสานทางวัฒนธรรมเพื่อศึกษาข้อมูลเพลงหรือวรรณกรรมของพลเมืองไทยกลุ่มอื่นที่มีสถานะเป็นชนกลุ่มน้อยซึ่งไม่ได้ใช้ภาษาในตระกูลไทเป็นภาษาแม่ได้อีกด้วย

รายการอ้างอิง

ภาษากัมพูชา

ង៉ែត ណារុំ. (๒๐๐๕). មរតកតន្ត្រីខ្មែរ. ភ្នំពេញ៖ រៃយ៉ំ.

លី សុមុនី. (๒๐๐๒). កំនាព្យខ្មែរ. ភ្នំពេញ៖ ក្រសួងអប់រំ យុវជន និងកីឡា.

អ៊ឹរ ចុង. (๒๐๑๓). អក្សរសិល្ប៍ប្រជាប្រិយខ្មែរ (The Khmer Folk). ភ្នំពេញ៖ សមូហកម្មតន យឿន.

ภาษาเขมรถิ่นไทย

ขวัญชัย รุ่งเรือง. (2549). ชุด ประกมการแซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน. สุรินทร์: เอ็น.จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

เขียวหวาน อีสานใต้. (2554). ชุด ไพเราะหรือยัง. สุรินทร์: ซ่อมทองอุตสาหกรรมบันเทิงไท.

คณะก้องสุรินทร์. (ม.ป.ป.-a). ชุด จึงมู□ย-มลุ□บโดง (ขาเดียว-ร่มมะพร้าว). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะก้องสุรินทร์. (ม.ป.ป.-b). ชุด ปการี้กปการู□ย (ดอกไม้บานดอกไม้โรย). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะก้องสุรินทร์. (ม.ป.ป.-c). ชุด เพลงครู-เพลงประโคม. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะก้องสุรินทร์. (ม.ป.ป.-d). ชุด เรือม็มม็วด. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะพรชัย. (2550). ชุด พรชัยมาแล้ว. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะพรอีสาน. (2551a). ชุด กันตรึมบวชนาค. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะพรอีสาน. (2551b). ชุด กันตรึมประเพณีแต่งงาน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะพรอีสาน. (ม.ป.ป.-a). ชุด 2. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะพรอีสาน. (ม.ป.ป.-b). ชุด รำแม่มด. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะพ่อลูกอ่อน. (ม.ป.ป.). ชุด อมตะกันตรึมพ่อลูกอ่อน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะร่มเย็น. (ม.ป.ป.). ชุด 3 บวชนาค. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

คณะร่มเย็น และ ประยูรญาติน้อย. (2550). ชุด เฮาปลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ). บุรีรัมย์: ส.โปรโมชั่น.

คณะลอยทอง. (ม.ป.ป.-a). ชุด โจลปรีย (เข้าป่า). สุรินทร์: มุมทองซาวด์.

คณะลอยทอง. (ม.ป.ป.-b). ชุด ตามเนียง (ตามเนียง). สุรินทร์: มุมทองซาวด์.

คณะเสลือมทอง. (ม.ป.ป.). ชุด กันตรึมรักษ์สุรินทร์. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

เงาะ, เ., บุญมี และ ดาก้า,. (2553). ชุด ฮัลโล่โนเยส. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

เงาะ งอกงาม. (ม.ป.ป.). ชุด โด๊ะดงดย. สุรินทร์: มุมทองซาวด์.

จันทรา เสียงเสน่ห์. (2550). ชุด ไฮโซชเราะกราว(ไฮโซบ้านนอก). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

จิตรา ก้องศิลป์. (2551). ชุด มนต์เมืองสุรินทร์. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

จินดา ฟ้าใส. (2549). ชุด น้องไม่ใช่ขะแมร์ (น้องไม่ใช่เขมร). สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

ดาร์ก้า และ มนตรา. (2550). ชุด ไอ้หนุ่มกันตรึม. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ดาร์กี้ กันตรึมร็อค. (2551). ชุด เปิดกรุอีสานใต้. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ดาร์กี้ กันตรึมร็อค. (2552). ชุด 3. กรุงเทพฯ: กรุงไทยออดิโอ.

ดาร์กี้ กันตรึมร็อค. (ม.ป.ป.). ชุด อีสานใต้สามัคคี. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ดาร์กี้ และ สมหวัง. (ม.ป.ป.). ชุด 1. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ตาโบ บ้านดงมัน. (ม.ป.ป.). ชุด 1. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ตุ๊กตา ศาลาใจ และ เล็ก ศาลาใจ. (2553). ชุด อมตะเสน่ห์กันตรึม. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

เทพบุตร กำจัดภัย และ หงา ลายเถาว์. (2549). ชุด อาลย+ต_ตย (ไอ้โล๊ย+ตอตย). สุรินทร์: โซน่าเร็ค คอร์ด.

น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์. (2543). ชุด น้ำผึ้งย้อนยุค Y2K. สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป. .

น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์. (2548). ชุด ปีลึงโฎนตา (วิญญาณปู่ย่าตายาย). สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์, ป. ส., ประเสริฐกิจ ลิขิตพร, และรุ่งอรุณ ตะวันฉาย,. (2548). ชุดซเลอุะกดู๊จซเว็ด้(ใบ กลอยเหี่ยว). สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และ รุ่งอรุณ ตะวันฉาย. (2548). ชุด แฮปปี้ยา. สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์, ส. พ., ขวัญชัย รุ่งเรือง, และสุริยา ดีสม,. (2549). ชุด เฮาปลึงจอุงได (สูขวัญผูกข้อมือ). สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

เนตรนาง อรุณรุ่ง. (2550). ชุด 1 ตาเทอแย็ย (ตาทำยาย/ปู่ทำย่า). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

เนตรนาง อรุณรุ่ง. (2552). ชุด 2 มาม็วดเกร-ตา (ร่างทรงมรดกตา/ปู่). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

บ่อม กังแอน. (2553). ชุด อินดี้อีสานใต้. สุรินทร์: [ม.ป.ท.].

บ้านดงมัน., ต. (2543). ชุด กันตรึมแซนการ์ (กันตรึมแต่งงาน) กล่อมหอแต่งงาน. สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

บุญเฮือ เสียงสวรรค์. (ม.ป.ป.). ชุด 3 บุญเฮือออมตะ. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

พรเทพ เพชรร็อคตำเป๊ก อารยา ฟ้าประทานพร และบุญมี รุ่งประทานพร. (2551). ชุด จำโกนไงโดนตา (รอลูกวันโฎนตา). สุรินทร์: เอ็มเคเร็คคอร์ด ซ่อมทองบันเทิงไท.

พรพจน์. (2554). ชุด 2 เลียเนียงเติว็บูฮ (ลานางไปบวช). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

พรพจน์, ย., และ วันเพ็ญ,. (ม.ป.ป.). ชุด ซิ่งสุดสุด. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

พรอีสาน และ พรทิพย์. (ม.ป.ป.). ชุด กันตรึมพรอีสานมาอีกแล้วครับท่าน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

มอความร็อคตำเป๊ก. (2548). ชุด ซีโล้ด (กินลอดช่อง/เอาเลย). บุรีรัมย์: ส.โปรโมชั่น. .

มานิตย์. (2550). ชุด ต้นตำรับกันตรึมประเพณีแต่งงาน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

ยอดรัก โคกนาสาม. (2551). ชุด 6. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

ยอดรัก โคกนาสาม. (ม.ป.ป.-a). ชุด 1 โอละนอ. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ยอดรัก โคกนาสาม. (ม.ป.ป.-b). ชุด 3 กันตรึมมงคลสมรส. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ยอดรัก โคกนาสาม. (ม.ป.ป.-c). ชุด 7. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ยอดรัก โคกนาสาม. (ม.ป.ป.). ชุด 4 กันตรึมมาตรฐาน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ยอดรัก โคกนาสาม. (ม.ป.ป.-d). ชุด 11 กันตรึมโบราณ. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

รวมศิลปิน. (2549). ชุด โฎนตาตลับทอง. บุรีรัมย์: ส.โปรโมชั่น. .

รวมศิลปิน. (2552). ชุด เวียเทออัญ (มันทำข้า). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

รวมศิลปิน. (2552). ชุด รวมฮิตกันตรึมมัน 2009. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

รวมศิลปิน. (2554a). ชุด 2 กันตรึมโดนตาโดนใจ. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

รวมศิลปิน. (2554b). ชุด กันตรึมโฎนตาโดนใจ 2. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

รวมศิลปิน. (2554c). ชุด กันตรึมรวมฮิต 2011. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

รวมศิลปิน. (ม.ป.ป.-a). ชุด รวมฮิตวันปีใหม่. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

รวมศิลปิน. (ม.ป.ป.-b). ชุด รำวงกันตรึมย้อนยุคทั้งมันทั้งม่วน. สุรินทร์: ศ. อุไรโปรโมชั่น.

รวมศิลปิน (มอความ). (ม.ป.ป.). ชุด กันตรึมอาไยโฎนตา. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ร็อคแก๊ดแก๊ด. (2540). ชุด -. สุรินทร์: เทพณรงค์โปรโมชั่น. .

ร็อคคงคย. (2544). ชุด 4 เมาขะแมร์ (เมาเขมร). กรุงเทพฯ: พีจีเอ็มเร็คคอร์ด. .

ร็อคคงคย. (2550a). ชุด รู้มือไหม เด็ญได่อ่ะ. กรุงเทพฯ: พีจีเอ็มเร็คคอร์ด. .

ร็อคคงคย. (2550b). ชุด ฮิตมันทั้งม้วน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

ร็อคคงคย. (ม.ป.ป.-a). ชุด -. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

ร็อคคงคย. (ม.ป.ป.-b). ชุด ข่าวลือ. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

ร็อคคงคย. (ม.ป.ป.). ชุด แมะซมตาง (แม่ขอเงิน). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ร็อคแซะแยะ. (ม.ป.ป.). ชุด กันตรึมร็อคคนรุ่นใหม่. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

ร็อคเลเลอ. (ม.ป.ป.). ชุด กนีวมู□ย (เคียวหนึ่ง). สุรินทร์: พีเคเร็คคอร์ด. .

ร็อคอาเจียง. (2549). ชุด สาวเวอร์จิ้น. สมุทรปราการ: ธนวัฒน์มาลีโปรโมชั่น. .

ลอยทอง และ เสลือมทอง. (2551). ชุด จอรลู้□จปป็วน (โจรลักเมีย). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

วงกันตรึมเกร์ตา. (ม.ป.ป.). ชุด เจ้าตำรับกันตรึม. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

วงขอมกันตรึม. (2543). ชุด โจ๊ะกันตรึม. สุรินทร์: เพชรเกษมเอ็นเตอร์เทนเมนท์. .

สมเกียรติ พรประทาน. (ม.ป.ป.). ชุด ทหารทแม็ยอาลัยกระมม (ทหารใหม่อาลัยหญิงคนรัก). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

สมานชัย และ พิมพา. (2549). ชุด กันตรึมมงคลจอุงได (กันตรึมมงคลผูกข้อมือ). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

สมานชัย และ พิมพา. (2549). ชุด สมานชัยลาบวช. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.

สมานชัย และ พิมพา. (ม.ป.ป.-a). ชุด กันตรึมประเพณีบวชนาค-แต่งงาน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

สมานชัย และ พิมพา. (ม.ป.ป.-b). ชุด กันตรึมอมตะสมานชัย. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

สมานชัย และพิมพา. (2552). ชุด สมานชัยกระหึ่มโลก 2009. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
สมานชัย และพิมพา. (2554). ชุด ขึ้นบ้านใหม่. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
สมานชัย เสียงระทม. (2544). ชุด สมานชัยซิ่ง 2000+1. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
ส่องแสง รุ่งเรืองชัย. (2546a). ชุด กนีวทม (เคียวใหญ่). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
ส่องแสง รุ่งเรืองชัย. (2546b). ชุด ตาตมตย (ตาเต่าตุ่ย). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
ส่องแสง รุ่งเรืองชัย. (2549). ชุด จัฮเทอโอ็ย (แก่ทำไม). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
สังวร พรสวรรค์. (ม.ป.ป.). ชุด บินเดี่ยว. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.
สังวร พรสวรรค์ และคณะ. (2554). ชุด เคาะฮมาไงอไพมันบาน (ผิดหนึ่งวันอภัยให้ไม่ได้). สุรินทร์: บีเอ็ม สตูดิโอ. .
สัญญา สุริยัน. (2539). ชุด กันตรึมลูกทุ่งขแมร์ (กันตรึมลูกทุ่งเขมร). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
สัญญา สุริยัน. (2545). ชุด สัญญารักห้วยเสนง. สุรินทร์: พีพีโปรโมชั่น. .
สาธิต บ้านนา. (ม.ป.ป.). ชุด สาธิตติดทหาร. สุรินทร์: โซน่าเร็คคอร์ด. .
สาธิต บ้านนา และ หนึ่งฤทัย เสียงสวรรค์. (2554). ชุด แม่หม้ายป้ายหลุด. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
เสมียนชัย และ แก้วเพชร. (ม.ป.ป.). ชุด แซนจอุงได. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.
หงา ลายเถาว์. (2548). ชุด 1 ฮ็อฺลกมูย (คลั่งหลาน (สาว). สุรินทร์: โซน่าเร็คคอร์ด. .
หงา ลายเถาว์. (ม.ป.ป.). ชุด กันตรึมเมกะแดนซ์. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
อาจารย์มานิตย์. (2550). ชุด ต้นตำรับกันตรึมประเพณีแต่งงาน. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์.
อาเจายัย. (2548). ชุด 3 ฮัลโหลซิ. สุรินทร์: เอ็มโอโปรโมชั่น. .
อาเจายัย. (2554). ชุด ผัวเศรษฐี. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
อาเจายัย. (ม.ป.ป.-a). ชุด 2 กันตรึมอินเตอร์. สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .
อาเจายัย. (ม.ป.ป.-b). ชุด I อ็อฺดยูเฮ็ว (ฉันอดนาน(จน)หิว). สุรินทร์: ไพโรจน์ซาวด์. .

ภาษาไทย

"ไพโรจน์ซาวด์" ธุรกิจสร้างชีวิตด้วยเสียงเพลง. สยามธุรกิจ (28 กันยายน - 1 ตุลาคม 2556). แหล่งที่มา: http://www.siamturakij.com/main/news_content.php?nt=4&nid=4823 [2559, เมษายน 21].
'ดาร์กี้' กันตรึมร็อคชื่อดังสิ้นใจแล้ว. ข่าวสด (3 มกราคม 2546). แหล่งที่มา: http://sac.la.ubu.ac.th/search/display.asp?id=31989 [2556, เมษายน 13].
กมล เกตุสิริ. (2505). เมืองสุรินทร์ที่ระลึกสมาคมชาวสุรินทร์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การรถไฟ.
กรองพร ชาญศรี. (2541). วัฒนธรรมเกี่ยวกับอาหารของชาวไทยเขมรบ้านท่าสว่าง ตำบลท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

กฤตยา ณ หนองคาย. (2556). พระเอกและผู้ร้ายในภาพยนตร์แนวต่อสู้ผจญภัยของไทย: การวิเคราะห์ลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กฤษฎา พิณศรี และ ชรินรัตน์ อิงพงษ์พันธ์. (2548). การปรับตัวของคนไทยเชื้อสายจีนภายใต้วัฒนธรรมเขมรสุรินทร์. งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ 2548.

กันตรึม: จากเพลงพื้นบ้านอีสานใต้สู่กันตรึมร็อค. (2545). จอมสุรินทร์ 2, 8 (ตุลาคม-พฤศจิกายน): 5-12.

กีรติ ธนะไชย. (2551). บุหงาหอมร่วงฟ้าในป่าแก้ว: ฉันทลักษณ์จาก “วรรณคดี” ถึง “กวีนิพนธ์ไทยสมัยใหม่.” กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. .

คง มีชัย ร็อคอีสานของจริง. คมชัดลึกออนไลน์ (26 มีนาคม 2553), แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/detail/20100326/53417/53417.html [2556, มกราคม 16].

คง มีชัย. นักร้องนำวงร็อคคงคย. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2556.

คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนาสุรินทร์. (2534a). การหากับข้าวเพื่ออยู่เพื่อกิน. แซมซาย ฉบับพิเศษ 6: 10-25.

คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนาสุรินทร์. (2534b). ชาวบ้านทะเลาะกันเรื่องอะไรบ้าง. แซมซาย ฉบับพิเศษ 6: 47-53.

คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนาสุรินทร์. (2534c). ลักษณะคน “เขมร” ท้องถิ่นอีสานใต้. แซมซาย ฉบับพิเศษ 6: 37-43.

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2542). วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุรินทร์. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2544). วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดบุรีรัมย์. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2534). การฟ้อนรำของชาวไทยเขมรในเขตอำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2540). เรือม็วต: พิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผีของกลุ่มชาวไทยเขมรสุรินทร์. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 3: 44-50. .

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2541). การศึกษาเจตคติต่อเพลงพื้นบ้านอีสานของนักศึกษาสถาบันราชภัฏภาคตะวันออกเฉียงเหนือในเขตอีสานใต้. งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานสภา สถาบันราชภัฏประจำปีงบประมาณ 2541 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2542). แคแจด: เดือนแห่งเทศกาลสงกรานต์ชาวไทยเขมรสุรินทร์ (คติชนสู่การแสดง). งานวิจัยทุนอุดหนุนจากสถาบันราชภัฏสุรินทร์ ปี พ.ศ. 2541 ภาควิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2544). พัฒนาการเพลงพื้นบ้านอีสานสู่ยุคใหม่. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 7, 1(มิถุนายน-กันยายน): 67-76.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2545). พัฒนาการเพลงพื้นบ้านอีสานยุคใหม่ 1. จอมสุรินทร์ 1, 5 (เมษายน-พฤษภาคม): 9-14.

เครือจิต ศรีบุญนาค. (2546). พัฒนาการเพลงพื้นบ้านอีสาน (หมอลำกลอน เพลงโคราช เจรียงเบริน). สุรินทร์: สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

โฆสิต ดีสม. (2544). พัฒนาการของกันตรึมบ้านดงมัน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (กลุ่มมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เจษฎา ทองรุ่งโรจน์. (2557). พจนานุกรมอังกฤษ-ไทย ปรัชญา. กรุงเทพฯ: แสงดาว.

ฉัตรชัย วิชัยผิน. ณัฐพงศ์ ดอนลาว. ดิฐพร ดิษยเกษม. และ นิทรา ฉายบ้านใหม่. (2547). พิธีกรรมแซนโดนตา บ้านบัวถนน ตำบลสูงเนิน อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์. สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร.

ชน บทจร. (2540). ตรึม!! ‘คงคยฟีเวอร์’ กันตรึมฉบับร็อคขวัญชาวอีสานใต้. เนชั่นสุดสัปดาห์ (25 เมษายน - 1 พฤษภาคม 2540): 32-34. .

ฐิรวุฒิ เสนาคำ. (2544). แนะนำหนังสือ Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.geocities.ws/world commune/issue2/review2.html [2014, April 11].

ณัฐพร พานโพธิ์ทอง. (2556). วาทกรรมวิเคราะห์เชิงวิพากษ์ตามแนวภาษาศาสตร์: แนวคิดและการนำมาศึกษาวาทกรรมในภาษาไทย. กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. .

ดวงเด่น บุญปก. (2540). การศึกษาคำศัพท์ภาษาเขมรสุรินทร์ในการทอผ้าพื้นเมือง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเขมรศึกษา ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

แถมสุข นุ่มนนท์. (2544). เมืองไทยสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สายธาร.

ทองสุก เกลี้ยงพร้อม. (2531). แบบฝึกทักษะการฟังภาษาไทยสำหรับนักเรียนชั้นประถมปีที่ 1 ที่พูดภาษาเขมรในจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาหลักสูตรและการสอน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ทิพจุฑา สุภิมารส. (2550). การพัฒนากระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมการอบรมเลี้ยงดูเด็กปฐมวัยเขมรถิ่นไทยตามแนวทฤษฎีการสร้างพลังภูมิปัญญาชาวบ้าน. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาปฐมวัย ภาควิชาหลักสูตร การสอน และเทคโนโลยีการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เทวินทร์ ทองนำ. (2543). อิทธิพลคณะกลองยาวที่ส่งผลต่อกลุ่มชาติพันธุ์เขมรตามแนวเทือกเขาพนมดงรัก. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต โปรแกรมวิชาการวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น คณะกรรมการบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

ธงรบ จันทร์เต็ม. (2549). กันตรึมคณะเกรียงศักดิ์ ส.สไบทอง บ้านโคกโพธิ์ ตำบลสะเดา อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ธนพร เวศย์ศิริยานันท์. (2548). ภูมิปัญญาผ้าไหมของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร บ้านท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต โปรแกรมวิชาสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนา คณะกรรมการบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

ธวัช ปุณโณทก. (2527). ประวัติหัวเมืองอีสานตอนล่าง: พิจารณาทางด้านวัฒนธรรมและประชาคม. ในกตัญญู ชูชื่น (บรรณาธิการ) สมบัติอีสานใต้ ครั้งที่ 3, หน้า 35-45. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์. .

ธวัช ปุณโณทก. (2542). ซัมป็วด (ผ้าชิ่นเขมร). สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน 4: 1179-1184.

ธิดา สาระยา. (2535). อาณาจักรเจนละ: ประวัติศาสตร์อีสานโบราณ. กรุงเทพฯ: มติชน. .

ธีระ บุษบกแก้ว. (2553). กลวิธีทางภาษากับการนำเสนออัตลักษณ์ของตนเองโดยกลุ่ม “เกย์ออนไลน์.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. .

ธีราภรณ์ น่ำทอง. (2551). เรือมมะม้วด: ทางเลือกในการจัดการสุขภาพของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย-เขมร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

นพวรรณ สิริเวชกุล. (2542). กันตรึม: การดนตรีพื้นบ้านของอีสานใต้. วัฒนธรรมไทย 36, 10 (กรกฎาคม).

นันทกา สุธรรมประเสริฐ. (2554). ว่าด้วยอัตลักษณ์ของ ‘คุณเปรม’ จากนวนิยายเรื่อง “สี่แผ่นดิน.” มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ 28, 3 (กันยายน-ธันวาคม): 1-16.

นาถฤดี สีม่วง. (2545). การศึกษาเปรียบเทียบเรื่องความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับข้าวของชาวนาภาคกลางและภาคอีสานตอนใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

นิติ ภวัครพันธุ์. (2541). บางครั้งเป็นคนไทย บางครั้งไม่ใช่: อัตลักษณ์แห่งตัวตนที่ผันแปรได้. รัฐศาสตร์สาร 20, 3: 215 - 251.

นิรัญ สุขสวัสดิ์. (2541). เปรียบเทียบพิธีกรรมการแต่งงานของกลุ่มชาติพันธุ์กูยและเขมร บ้านโพนทองกับบ้านโจรก ตำบลด่าน อำเภอกาบเชิง จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดี-ศึกษา (เน้นสังคมศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

บรรณ สวันตรัจฉ์. (2553). พงษาวดารเมืองสุรินทร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. สุรินทร์: โรงพิมพ์รุ่งธนเกียรติออฟเซ็ท.

บรรทมทิพย์ มีชัย. (2540). ภูมิปัญญาของลูกกรู ตำบลชุมเห็ด อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

บัญญัติ สาลี. (2545). จวมและความเชื่อของชาวไทยเขมร. วารสารมหาวิทยาลัยมหาสารคาม 21, 2 (กันยายน-ธันวาคม): 145-150.

บุญเรือง คัชมาย์. (2543). กัมพูชากับสงครามล้างเผ่าพันธุ์และศูนย์อพยพในประเทศไทย. สุรินทร์: รุ่งธนเกียรติออฟเซ็ท.

บุษกร บิณฑสันต์. ขำคม พรประสิทธิ์. และ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2556). กันตรึม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เบญจวรรณ นาราสัจจ์. (2549). ความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับเมืองพระนคร: ทบทวนจากงานศึกษาที่ผ่านมา. วารสารสังคมลุ่มน้ำโขง 2 (มกราคม-เมษายน): 163-191. .

โบราณ จันทร์กลิ่น. ศิลปินกันตรึมโบราณบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์, 4 พฤษภาคม 2559.

ปนิฏฐา ประธานเกียรติ. (2544). ระบบเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทยอีสานที่พูดโดยคนไทยอีสาน เขมร และกูยในชุมชนบ้านท่าคอยนาง ตำบลสวาย อำเภอปราสาทกู่ จังหวัดศรีสะเกษ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประกอบ ผลงาม. (2538). สารานุกรมกลุ่มชาติพันธุ์เขมรถิ่นไทย. กรุงเทพฯ: สหธรรมิก.

ประกอบกูล ซื้อเจริญ. (2532). ศึกษาความก้าวหน้าของนักเรียนที่พูดภาษาเขมรในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนกระสังพิทยาคม จังหวัดบุรีรัมย์ โดยใช้แบบฝึกเพื่อสอนซ่อมเสริมเรื่องประโยคความเดียว. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสอนภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ประดิษฐ์ มัชฌิมา. (2522). สังคมวิทยาชนบท. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประทีป แขรัมย์. (2535). พิธีกรรมม็วดของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวไทยเขมร: ศึกษากรณีบ้านตะโกราย ตำบลบ้านบัว อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ประไพ เจริงบุญ. (2540). การผสมผสานวัฒนธรรมชาวไทย-ลาวและชาวไทย-เขมรในพิธีมงก็วลจองไดที่บ้านดม อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประวัติ สมเป็น. (2537). รายงานการวิจัยเรื่อง สภาวะการมีงานทำหลังฤดูกาลเก็บเกี่ยวของชาวนาชาวไร่ จังหวัดสุรินทร์. สุรินทร์: ศูนย์วิจัยและบริการวิชาการ สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

ประสิทธิ์ ลีปรีชา. (2547). การสร้างและสืบทอดอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง. ใน วาทกรรมอัตลักษณ์, 31-72. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮาส์.

ปราณีต แย้มงาม. (2543). การศึกษาเปรียบเทียบการใช้คำศัพท์ของคนต่างอายุในภาษาเขมรถิ่นไทยที่บ้านตะลุงเก่า อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปรีชา เปี่ยมพงศ์สานต์. (2548). ทฤษฎีชนชั้นกลาง. ใน ณรงค์ เพ็ชรประเสริฐ (บรรณาธิการ), ศนชั้นกลางไทยในกระแสทุนนิยม, 115-143. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรส โปรดักส์. .

ปรีชา พิณทอง. (2542). ฮีตสิบสองคองสิบสี่: ประเพณี. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน 15: 5372-5384.

ปิยาณี รุ่งรัตน์ธวัชชัย และ ยงยุทธ สถานพงษ์. (2553). กันตรึม...เสียงดนตรีแห่งอีสานใต้. ผู้จัดการ 360 องศา (สิงหาคม). แหล่งที่มา: http://info.gotomanager.com/news/details.aspx?id=88347 [2559, เมษายน 21].

พงษ์ ชำเบง. (2559). คอนเสิร์ต กันตรึมร็อคคงคย2016 Full. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=YnUI72WnKRo [2559, กันยายน 27].

พจนานุกรมเขมร-ไทย ฉบับทุนพระยาอนุมานราชธน. (2517). กรุงเทพฯ: รุ่งเรืองสาสน์การพิมพ์.

พรรณราย คำโสภา. (2540). กันตรึมกับเพลงประกอบการแสดงพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์. งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันราชภัฏสุรินทร์ประจำปีงบประมาณ 2540 คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

พระฉลอง แสนดี. (2552). การศึกษาคำศัพท์ภาษาเขมรสุรินทร์ในพิธีกรรมงานศพที่หมู่บ้านทุ่งโก ตำบลหนองเมธี อำเภอท่าตูม จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเขมรศึกษา ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระมหาพีระพงษ์ มาลา. (2547). การศึกษาวิเคราะห์คำสอนทางศีลธรรมและหลักจริยธรรมที่ปรากฏในบทเพลงเจรียงเบริน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจริยศาสตร์ศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. .

พระมหาวีระ สุขแสวง. (2550). มะม็วด: พิธีกรรมและความเชื่อของกลุ่มคนพูดภาษาเขมรถิ่นอำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเขมรศึกษา ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระมหาสุพจน์ คำน้อย. (2547). การศึกษาวิเคราะห์คำสอนเรื่องการอุทิศส่วนบุญในพระพุทธศาสนาเถรวาท. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พระอธิการช่วง ฐิตโสภโณ (ตั้งอยู่). (2554). ศึกษาคติทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในประเพณีสารทเดือนสิบ (แซนโฎนตา) ของจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย. .

พัชรินทร์ ลาภานันท์. (2549). พลวัตและแนวทางการวิจัย: การศึกษาการแต่งงานข้ามวัฒนธรรมของผู้หญิงในสังคมอีสาน. วารสารสังคมลุ่มน้ำโขง 2 (กันยายน-ธันวาคม): 1-36.

พิพัฒน์ วิถี. (2554). สัญลักษณ์ในพิธีกรรมงานบวชของกลุ่มชาติพันธุ์ไทย-เขมร: กรณีศึกษาตำบลเมืองที อำเภอเมืองสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาการวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ และคณะ. (2550). ประวัติศาสตร์เมืองสุรินทร์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

พีระศักดิ์ วรฉัตร. (2530). โครงสร้างอำนาจของชุมชนชาวไทยที่พูดภาษาเขมรในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ: ศึกษาเฉพาะกรณีตำบลพรมเทพ อำเภอท่าตูม จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นสังคมศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

เพชราภรณ์ โสลำภา. (2537). พิธีกรรมแซนโดนตาที่บ้านกระหาด ตำบลกระหาด อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ไพฑูรย์ มีกุศล. (2517). การปฏิรูปการปกครองหัวเมืองมณฑลอีสาน พ.ศ. 2436-2453. กรุงเทพ: คุรุสภาลาดพร้าว.

ไพฑูรย์ มีกุศล. (2540). ชนชาติกวย ผู้สืบวัฒนธรรมต่อเนื่องนับพันปี. วารสารประวัติศาสตร์: 13-31.

ไพโรจน์ โสนาพูน. เจ้าของค่ายเพลงไพโรจน์ซาวด์. สัมภาษณ์, 27 ธันวาคม 2555. .

ไพโรจน์ โสนาพูน. เจ้าของค่ายเพลงไพโรจน์ซาวด์. สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2553.

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. (2547). พัฒนาการเรือมอันเร. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภู่ มฆวี และ พิม พิมวลี. (2549). ชุด เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย). สุรินทร์: เอ็น. จี. น้ำผึ้งกรุ๊ป.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2526a). กันตรึม: เพลงพื้นบ้านชาวเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์. [ม.ป.ท]. (เอกสารอัดสำเนา).

ภูมิจิต เรืองเดช. (2526b). อารมณ์ขันในบทเพลงกันตรึม. วารสารศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดบุรีรัมย์ 1, 2: 49-52.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2527a). ความคิดคำนึงในบทเพลง “กันตรึม.” วารสารวิชาการวิทยาลัยครูบุรีรัมย์ 1: 87-98.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2527b). เพลงพื้นบ้าน-กันตรึม. ใน กตัญญู ชูชื่น (บรรณาธิการ), สมบัติอีสานใต้ ครั้งที่ 3, 165-173. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2528). เพลงพื้นบ้าน: กันตรึม. คึดฮอด 2, 5 (กรกฎาคม-กันยายน): 13-20.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2529). กันตรึม(เพลงพื้นบ้านอีสานใต้). บุรีรัมย์: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัยอีสานใต้.

ภูมิจิต เรืองเดช. (2546). ความเชื่อและการนับถือผีในกลุ่มชาติพันธุ์ไทยเขมร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต โปรแกรมวิชาการวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น คณะกรรมการบัณฑิตศึกษา สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

ภูมิจิต เรืองเดชและคณะ. (2550). การละเล่นกันตรึมเพลงพื้นบ้านชาวไทยเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์และจังหวัดสุรินทร์. รายงานวิจัยที่ได้รับทุนอุดหนุนวิจัยจากสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม ปีงบประมาณ 2550.

มงกุฎ แก่นเดียว. (2531). ศิลปวัฒนธรรม: งานพัฒนาชนบทกับภาษาถิ่น-วัฒนธรรม. แซมซาย 4, 1: 60-63.

มงกุฎ แก่นเดียว. (2533). แซมซาย ฉบับพิเศษ รวมประเพณีและพิธีกรรมท้องถิ่นในจังหวัดสุรินทร์. บุรีรัมย์: เรวัตการพิมพ์.

มงกุฎ แก่นเดียว. (2534). ลักษณะคน “เขมร” ท้องถิ่นอีสานใต้. แซมซาย ฉบับพิเศษ 6: 37-43.

มงกุฎ แก่นเดียว. (2537). กันตรึม: ดนตรีไทยเชื้อสายเขมร. สยามอารยะ 2, 21 (กันยายน): 26-31.

มงกุฎ แก่นเดียว. (2542). เลิงปะเตียะทไม (ขึ้นบ้านใหม่): พิธีกรรม-เขมร. สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน 12: 4009-4012.

มงกุฎ แก่นเดียว. (2548). เจรียงเบริน. จอมสุรินทร์ 4, 24 (มิถุนายน-กรกฎาคม): 26-31.

มยุรี วรรณโคตร. (2524). กันตรึม. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

มารยาท อุปมา. (2554). แนวทางการสืบทอดและพัฒนากันตรึมสู่เยาวชนในจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

รวินันท์ อิ่มอ้วน. (2552). ทัศนคติต่อประเพณีแต่งงานของเยาวชนกลุ่มชาติพันธุ์เขมร ส่วย และเยอ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ร็อคคงคย (นายคง มีชัย). นักร้องกันตรึม. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2556.

รัตติยา มีเจริญ. (2557). วงกันตรึมคณะน้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์: การปรับปรนและบทบาทหน้าที่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รัตนา กิ่งแก้ว. (2543). การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร: ศึกษาเฉพาะกรณีบ้านท่าม่วง ตำบลท่าม่วง อำเภอสตึก จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (กลุ่มสังคมศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ราจิต สุวรรณรักษ์. (2525). การสร้างแบบฝึกเพื่อสอนซ่อมเสริมการออกเสียงการผันวรรณยุกต์สำหรับนักเรียนที่พูดภาษาเขมรในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 5 จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาการสอนภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2548). พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมไทย ภาคฉันทลักษณ์. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2553). พจนานุกรมศัพท์จิตวิทยา. กรุงเทพฯ: ไอเดีย สแควร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556a). คู่มือระบบเขียนภาษาเขมรถิ่นไทยอักษรไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556b). พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราตรี ชัยมูล. (2542). วิเคราะห์นิทานพื้นบ้านของชาวไทยเขมรบ้านพลวง ตำบลพลวง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (กลุ่มมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วรวิทย์ วราสินธ์. (2554). การปรับเปลี่ยนดนตรีกันตรึมในพิธีเรือมมะม้วดของเขมรถิ่นไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วรวิทย์ วราสินธ์ และ เสาวภา พรสิริพงษ์. (2555). การเปลี่ยนผ่านบทบาทหน้าที่ดนตรีกันตรึม: จากดนตรีศักดิ์สิทธิ์สู่ดนตรีพาณิชย์. วารสารภาษาและวัฒนธรรม 31, 1 (มกราคม-มิถุนายน): 79-107.

วลีรัตน์ มันทุราช. (2547). การศึกษาวิเคราะห์นิทานพื้นบ้านเขมรถิ่นตำบลศรีสะอาด อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเขมรศึกษา ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิมลมาศ ปฤชากุล. (2550). อัตลักษณ์พื้นถิ่นในบันเทิงคดีภาคใต้ (พ.ศ.2522-2546). วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิมาน วรรณคำ. (2540). หมายตาเมืองอีสานใต้. นครราชสีมา: สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนา และวัฒนธรรม เขตการศึกษา 11.

วิโรจน์ เอี่ยมสุข. (2538). มโหรีเขมร: วิเคราะห์เฉพาะกรณีบ้านสะเดา กิ่งอำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิโรจน์ เอี่ยมสุข. (2551). การบรรเลงดนตรีพื้นเมือง. ใน ลักษณะไทย: ศิลปะการแสดง, 402-408. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ.

วิโรจน์ เอี่ยมสุข และ สงบ บุญคล้อย. (2551). ดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานใต้. ใน ลักษณะไทย 3 ศิลปะการแสดง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

วิลาศ โพธิสาร. (2536). รถไฟกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจบริเวณลุ่มน้ำมูลตอนล่างระหว่างปี พ.ศ. 2469-2484. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

วิลาศ โพธิสาร. (2552). การปรับตัวทางสังคมของชาวกูยในบริบทพหุวัฒนธรรมเขตอีสานใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาไทศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วิลาสินี ศรีนุเคราะห์. (2543). รายงานวิจัยเรื่องปันโจล: กรณีศึกษาพิธีการไหว้ครูเพื่อสืบทอดพิธีกรรมอันเนื่องจากความเชื่อของชาวไทยเขมรสุรินทร์. งานวิจัยทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันราชภัฏสุรินทร์ คณะครุศาสตร์ สถาบันราชภัฏสุรินทร์.

วิเศษ ชาญประโคน. (2539). การวิเคราะห์กันตรึม: เพลงพื้นบ้านอีสานใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วีณา วีสเพ็ญ. (2526). กันตรึม. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

วีณา วีสเพ็ญ. (2528). กันตรึม. งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมไทย มศว. บางแสน ครั้งที่ 9 5-7 ธันวาคม 2528, 41-49. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ บางแสน.

ศานติ ภักดีคำ. (2550). ความสัมพันธ์วรรณคดีไทย-เขมร. กรุงเทพฯ: อมรินทร์. .

ศานติ ภักดีคำ. (2554). ศาสตราแลบง: วัฒนธรรมทางวรรณศิลป์ พัฒนาการ และความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมเขมร. กรุงเทพฯ: กระทรวงการต่างประเทศ. .

ศิริ ผาสุก. อัจฉรา ภาณุรักษ์. และ เครือจิต ศรีบุญนาค. (2536). สุรินทร์: มรดกโลกทางวัฒนธรรมในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: เอส แอนด์ จี กราฟฟิค.

ศิริพร ภักดีผาสุข. (2548). ปริศนาคำทาย: ภูมิปัญญาทางภาษาและการผสมผสานทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์. ใน เพลง ดนตรี ปริศนา ผ้าทอ: ภูมิปัญญาทางด้านการละเล่นและการช่าง, 13-50. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

ศิริพร สุเมธารัตน์. (2543). ประเพณีแซนโดนตา (วันสารทหรือบุญเดือน 10). วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 6, 1 (มิถุนายน-ตุลาคม): 24-35.

สงบ บุญคล้อย. (2521). ประวัติกันตรึม. ใน อีสานคดี: หนังสือชุดความรู้มรดกอีสาน, 119-122. มหาสารคาม: วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

สงบ บุญคล้อย. (2522). การละเล่นพื้นบ้านอีสานใต้. ใน สมบัติอีสานใต้, 86-115. บุรีรัมย์: วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.

สงบ บุญคล้อย. (2529a). กันตรึม: เพลงพื้นบ้านอีสานใต้. ใน ลักษณะภาษาเขมร, 203. บุรีรัมย์: วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.

สงบ บุญคล้อย. (2529b). ลักษณะภาษาเขมร. บุรีรัมย์: ภาควิชาภาษาไทย วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.

สงบ บุญคล้อย. (2537). กันตรึม: เพลงพื้นบ้านอีสานใต้. ใน สมบัติอีสานใต้ ครั้งที่ 6, 46-58. กรุงเทพฯ: จูนพับลิซซิ่ง.

สงบ บุญคล้อย. (2542). กันตรึม (ดนตรีเขมร). สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคอีสาน 1: 156-163.

สงบ บุญคล้อย. (2544). กันตรึม เพลงพื้นบ้านอีสานใต้. ใน สรุปผลการสัมมนาทางวิชาการระดับอนุภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ เรื่อง “ท่วงทำนองร้อยกรองไทในอุษาคเนย์,” 216-239. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

สถาบันราชภัฏสุรินทร์. (2544). นาฏยศาสตร์ราชภัฏสุรินทร์. สุรินทร์: รุ่งธนเกียรติออฟเซ็ท.

สนั่น ชูสกุล. (2537). ครูปิ่น ดีสมแห่งบ้านดงมัน ผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรม เสาหลักของวงการกันตรึม. ใน สยามอารยะ 2, 21 (กันยายน): 32-34.

สมคิด พรมจุ้ย และคณะ. (2546). เศรษฐกิจชุมชนหมู่บ้านอีสานใต้: ความอยู่รอดของชุมชนท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ: พิมพ์ดี.

สมจิตร กัลยาศิริ. (2524). การวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชามัธยมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมจิตร พ่วงบุตร. (2527a). คุณค่าเพลงพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์. ใน สมจิตร พ่วงบุตร (บรรณาธิการ), เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์, 274-314. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

สมจิตร พ่วงบุตร. (2527b). บทเพลงพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์. ใน สมจิตร พ่วงบุตร (บรรณาธิการ), เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์, 219-273. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

สมจิตร พ่วงบุตร. (2527c). เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองของจังหวัดสุรินทร์. ใน สมจิตร พ่วงบุตร (บรรณาธิการ), เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดสุรินทร์, 208-218. กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

สมบูรณ์ ชำนาญ. (2553). แนวทางส่งเสริมและพัฒนาปี่อ้อในวงดนตรีกันตรึม: กรณีศึกษาวงดนตรีกันตรึมบ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมพงษ์ อึ้งกล้า. นักร้องคณะก้องสุรินทร์/ก้องประชา. สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2556.

สมัคร เจาะใจดี. (2540). พิธีกรรมกอร์เซาะกำป็อจของชาวไทยเขมรบ้านหนองกัว ตำบลเมืองที อำเภอเมืองจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สรวงสุดา สิงขรอาสน์. (2554). กลุ่มชาติพันธุ์ไทย-เขมร: การบริหารจัดการเพื่อการสืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านในเขตอีสานใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. .

สะอาด โยธาพล. (2537). ชีวิตและผลงานดาร์กี้ กันตรึมร็อค. สยามอารยะ 2, 21 (กันยายน): 36-37. .

สัทธา อริยะธุกันต์. (2535). การวิเคราะห์วรรณกรรมคำสอนอีสานใต้. บุรีรัมย์: ศูนย์ตำราวิทยาลัยครูบุรีรัมย์.

สารภี ขาวดี. (2555). บทบาทหน้าที่ของพิธีกรรม “การโจลมะม็วด” ต่อชุมชนเขมร จ.สุรินทร์. วารสารศิลปศาสตร์ 8, 1 (มกราคม-มิถุนายน): 153-196.

สำเภา ประสานดี. นักดนตรีในวงกันตรึมโบราณ ชาวจังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2559.

สำเภา ประสานดี. นักร้องและนักดนตรีในวงกันตรึมโบราณ จังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์, 12 มิถุนายน 2559.
.

สิงหะ ชโยจ. (2531). พงษาวดารเมืองสุรินทร์ (ฉบับชาวบ้าน). พิมพ์ครั้งที่ 2. สุรินทร์: ศิริรัตน์การพิมพ์.

สิเนหา วังคะฮาต. (2542). ภาวะหลายภาษาในชุมชนบ้านท่าคอยนาง ตำบลสวาย อำเภอปรางค์กู่ จังหวัดศรีสะเกษ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สิริมา ศรสุวรรณ. (2525). การบันเทิงของชาวอีสานใต้. มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น 5, 2: 19-25.

สุกัญญา ภัทราชัย. (2526). ตาโบ: นักเจรียงเสียงดีของบ้านดงมัน. โลกหนังสือ. 6, 4 (มกราคม): 12-13. .

สุกัญญา สุจฉายา. (2525). เพลงปฏิพากย์: บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุชาดา วัฒนะ. (2549). ภาวะหลายภาษาในบ้านสวนใหญ่ ตำบลลำปลายมาศ อำเภอลำปลายมาศ จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุดสายป่าน กันตรึมอีสานใต้. (2541). ศิลปวัฒนธรรม 19, 4 (กุมภาพันธ์): 48-49.

สุทัศน์ กองทรัพย์. (2545). วิถีวัฒนธรรมของคนไทยที่ส่งเสริมและเป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาประชาธิปไตย: กรณีศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ไทญ้อ ไทลาว และไทเขมรที่อยู่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 8, 1 (กรกฎาคม-ธันวาคม): 23-35.

สุทัศน์ กองทรัพย์. (2550). ประวัติศาสตร์เมืองสุรินทร์. สุรินทร์: มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์.

สุเทพ สุนทรเภสัช. (2548). หมู่บ้านอีสานยุค “สงครามเย็น” สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน.

สุโท เจริญสุข. (2520). พจนานุกรมคำศัพท์จิตวิทยาและประวัติจิตวิทยาสาระสำคัญ. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุนทร สุรวาทกุล. (2531). การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมของชาวไทยที่พูดภาษาลาว กวย และเขมร: ศึกษาเฉพาะกรณีบ้านเกาะแก้ว อำเภอสำโรงทาบ จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นสังคมศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุนทร อ่อนคำ. (2551). เจรียง กันตรึม: วิเคราะห์ภาพสะท้อนสังคมกลุ่มชนเขมรอีสานใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สุนทรี สังวรราชทรัพย์. (2539). คำสรรพนามในวิถีชีวิตของชาวไทย-เขมรที่บ้านดม ตำบลดม อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2545). การศึกษาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล. (2549). ดนตรีในการละเล่นเรือมอันเรจังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุภัทรดิศ ดิศกุล หม่อมเจ้า. (2539). ศิลปะขอม. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

สุภาพร มากแจ้ง. (2535). กวีนิพนธ์ไทย 1. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. .

สุภาพร มากแจ้ง. (2536). กวีนิพนธ์ไทย 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. .

สุเมธ คงสวัสดิ์. (2531). ความเชื่อของชาวบ้านพลวง ตำบลกังแอน อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นสังคมศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สุรชัย รัตนพนาวงษ์. (2549). การศึกษาคำศัพท์ภาษาเขมรสุรินทร์ในประเพณีแซนโฎนตา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาเขมรศึกษา ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุรเดช โชติอุดมพันธ์. (2551). บทบรรณาธิการ. วารสารอักษรศาสตร์ 37 (มกราคม-มิถุนายน): 1-15.

สุริยา สอดส่องกฤษ. (2537). กันตรึม. สารนิพนธ์ปริญญาบัณฑิต สาขาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,.

สุริยา สอดส่องกฤษ. (2541). คำเรียกขานในภาษาเขมรเหนือ: การวิเคราะห์ทางภาษาศาสตร์เชิงสังคม กรณีศึกษาตำบลกระสัง อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์ (ภาษาศาสตร์และภาษาเอเชียอาคเนย์) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุวคนธ์ ชัญถาวร. (2536). โลกทัศน์ของชาวสุรินทร์จากบทเพลงเจรียงเบริญ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

สุวิทย์ ธีรศาศวัต. (2554). เขมรในสายตาไทย. วารสารสมาคมประวัติศาสตร์ฯ 33: 79-117.

สุวิทย์ ธีรศาศวัต และ ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์. (2541). ประวัติศาสตร์อีสานหลังสงครามโลกครั้งที่สองถึงปัจจุบัน. พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา ขอนแก่น.

สุวิทย์ ธีรศาศวัต. บัญชร แก้วส่อง. ชอบ ดีสวนโคก. ไพฑูรย์ มีกุศล และ กอบกุล มั่งมีศรี. (2533). การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยีการผลิตพืชเศรษฐกิจกับภาวะหนี้สินในหมู่บ้านอีสาน. ขอนแก่น: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์. (2552). ภาษา ชาติพันธุ์ และการศึกษาแนวชายแดนไทย-กัมพูชา. NIDA Journal of Language and Communication 14, 15 (ธันวาคม): 1-15.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และ อรวรรณ ภูอิสระกิจ. (2539). ลักษณะและการกระจายของภาษาเขมรถิ่นไทย: อดีต ปัจจุบัน และอนาคตของพยัญชนะสะกด. กรุงเทพฯ: สหธรรมิก.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์ และคณะ. (2547). แผนที่ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

เสกสรร แสนภูมิ. อดีตนักจัดรายการวิทยุและเจ้าของห้องอัดเสกสรรซาวด์. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2556. .

อนัญญา วารีสอาด. (2553). อัตลักษณ์กับบริบททางสังคมในนิยายโรมานซ์แนวข้ามภพชาติของไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมชาย คงสุขดี (ดาร์กี้กันตรึมร็อค). (2546). อุบลราชธานี: ศิริธรรมออฟเซ็ท.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบความคิด. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

อมรวงศ์วิจิตร หม่อม. (2506). พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน. ใน ประชุมพงศาวดาร เล่ม 3 (ประชุมพงศาวดารภาค 3 และภาค 4 ตอนต้น), 184-395. กรุงเทพ: คุรุสภา.

อมรวงศ์วิจิตร หม่อม. (2539). พงศาวดารหัวเมืองมณฑลอีสาน. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: วัชรินทร์การพิมพ์.

อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. (2556). ภาษาศาสตร์สังคม. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรุโณทัย สัยเจริญ. (2543). พัฒนาการทางการพูดภาษาไทยของนักเรียนชั้นประถมศึกษาที่มีภาษาถิ่นต่างกัน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตวิทยาการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อัครพล บริกุล. (2540). ชีวิตและผลงานของนายปิ่น ดีสม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อัจฉรา ภาณุรัตน์. เครือจิต ศรีบุญนาค และ วิลาสินี ศรีนุเคราะห์. (2537). แซนการ์: ประเพณีแต่งงานพื้นเมืองเขมรอีสานใต้. สุรินทร์ : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูสุรินทร์.

อัจฉรา ภาณุรัตน์. เครือจิต ศรีบุญนาค. และ วารุณี สุวรรณานนท์. (2536). ผ้าไหมในวิถีชีวิตไทยกูยและไทยเขมร. สุรินทร์: รุ่งธนเกียรติออฟเซ็ทการพิมพ์.

อาเจายัย. นักร้องกันตรึมหญิงชาวจังหวัดสุรินทร์. สัมภาษณ์, 17 เมษายน 2556.

อุทิศ รัศมี. (2546). พิธีไหว้ครูกันตรึม. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ 9, 1: 51-57.

อุบล นกดารา. (2538). เครื่องแต่งกายหมอลำเพลิน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

อุไร พลเยี่ยม. (2537). พรชัยกันตรึม. สยามอารยะ 2, 21 (กันยายน): 35-36. .

ภาษาอังกฤษ

Ackermann, A. (2012). Cultural Hybridity: Between Metaphor and Empiricism. In P. W. Stockhammer (ed.), Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach, pp. 5-25. Heidelberg: Springer.

Allison, D. (2010). Acculturation. Encyclopedia of Identity 1: 4-6.

Anastasiou, H. a. B. B. J. (2010). Nationalism. Encyclopedia of Identity 2: 497-500. .

Anderson, B. (1991). Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in Global Economy. In Featherstone, M.(ed.), Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity. London: SAGE Publications.

Atay, A. (2010). Hybridity. Encyclopedia of Identity 1: 338-339.

Aymonier, É. (2000). Isan Travels: Northeast Thailand's Economy in 1883-1884. Translated by Walter E. J. Tips. Bangkok: White Lotus Press.

Baert Patrick. (2006). Role. Encyclopedia of Social Theory 2: 524-526.

Bagchi Alaknanda. (1996). Site of Hybridity: A Study of Colonial and Postcolonial Fiction in India. Unpublished Doctoral Dissertation. Purdue University.

Baker, C. (2009). Cultural Studies: Theory and Practice. 3rdedition. London: SAGE Publications. .

Barker, C. a. G., D.,. (2001). Cultural Studies and Discourse Analysis: A Dialogue on Language and Identity. London: SAGE Publications.

Barth Fredrik. (1998). Introduction. In Barth, F., Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference, pp. 9-38. Illinois: Waveland Press.

Bauer Christian. (1989). Northern Khmer /kamay/. Mon-Khmer Studies 15: 165-169.

Brown Timothy. J. (2010). Culture, Ethnicity, and Race. Encyclopedia of Identity 1: 185-189.

Bruce Steve and Yearley Stephen. (2006). The Sage Dictionary of Sociology. London: SAGE Publications.

Burke Peter. (2009). Cultural Hybridity. Cambridge: Polity Press.

Carter Michael. J. (2011). Identity Theory. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 303-304.

Çelikel M. A. and Taniyan B. (2011). Mimicry and Imitation: Hybrid Identities in Rushdie and Kureishi. Journal of Social Sciences Institute 9 (April): 81-88.

Chayanut Intudom. (2012). Persistence and Transmission of Monness in Funeral Rites: A Case Study of Mons at Ko Kret. Rian Thai 5: 1-24.

Chua V. and Ser Tan E. (2012). National Identity. The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization 3: 1496-1498.

Cunningham David and Phillips Benjamin T. (2007). Context for Mobilization: Spatial Settings and Klan Presence in North Carolina, 1964-1966. American Journal of Sociology, 113(3): 781-814.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Daniels Stephen. (1993). Fields of Vision: Landscape, Imagery, and National Identity in England and the US. Cambridge: Polity Press.

De Bernon Olivier. (1988). Khmer of Surin: Lexical Remarks. Available from: sealang.net/sala/archive/pdf8/bernon1988khmer.pdf [2013, May 10].

De Vos G. A. and Romanucci-Ross L. (1995). Ethnic Identity: A Psychocultural Perspective. In Romanucci-Ross, L. and De Vos, G. A. (eds.), Ethnic Identity: Creation, Conflict, and Accommodation, pp. 349-380. 3rdedition. London: SAGE Publications.

Dean P. and G. Ritzer. (2012). Globalization. The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization 2: 849-860.

Delanty, G. (2005). Citizenship. Encyclopedia of Social Theory 1: 93-98.

Denes Alexandra. (2006). Recovering Ethnic Khmer Identity from the Thai National Past: An Ethnography of the Localism Movement in Surin Province. Ph.D.'s Thesis, Faculty of the Graduate School, Cornell University.

Denes Alexandra. (2008). Wattanatham Suksa and the Construction of Ethnic Identity in Surin: Provincial Culture and National Hegemony. Bangkok: Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre.

Denes Alexandra. (2012a). The Revitalization of Khmer Ethnic Identity in Thailand: Empowerment or Confinement? In Daly, Patrick and Winter, Tim (eds.), Routledge Handbook of Heritage in Asia, pp. 168-181. New York: Routledge.

Denes Alexandra. (2012b). The Revitalization of Khmer Ethnic Identity in Thailand: Empowerment or Confinement? In Daly, P. and Winter, T. (eds.), Routledge Handbook of Heritage in Asia. New York: Routledge: 168-181.

Denes Alexandra. (2015). Folklorizing Northern Khmer Identity in Thailand: Intangible Cultural Heritage and the Production of 'Good Culture.' Journal of Social Issues in Southeast Asia 30, 1: 1-34.

Denes Alexandra. (2551). The Provincial Encompassment of Ethnic Difference in Thailand: The Case of Surin Province. ใน สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร (บรรณาธิการ), ยกเครื่องเรื่องวัฒนธรรมศึกษา: รวมบทความจากการประชุมประจำปีทางมานุษยวิทยา ครั้งที่ 7 (เล่ม 2): 106-177.

Edwards, J. D. (2008). Postcolonial Literature: A Reader's Guide to Essential Criticism. New York: Palgrave Macmillan.

Eriksen Thomas Hylland. (2012). Ethnicity. The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization 2: 551-558.

Eriksen Thomas Hylland. (2002). Ethnicity and Nationalism. 2ndedition. London: Pluto Press.

Featherstone M. (1990). Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity. London: SAGE Publications.

Fenton Steve. (2010). Ethnicity. 2ndedition. Cambridge: Polity Press.

Fishman Joshua. (1980). Social Theory and Ethnography. In Sugar, P. (ed.), Ethnic Diversity and Conflict in Eastern Europe, pp. 84-97. Santa Barbara: ABC-Clio.

Frey Lawrence R. and Konieczka Stephen P. (2010). Group Identity. Encyclopedia of Identity 1: 316-319.

Fritz Janie Harden. (2010). Socialization. Encyclopedia of Identity 2: 753-755.

García Canclini, N. (2005). Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity. Translated by C. L. Chiappari and S. L. Lopez. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Grant Fiona. (2010). Collective/Social Identity. Encyclopedia of Identity 1: 98-99.

Hogg Michael A. (2006). Social Identity Theory. In Burke, P. J. (ed.), Contemporary Social Psychological Theories, pp. 111-136. Palo Alto, CA: Stanford University Press.

Hogg Michael A. (2010). Social Identity Theory. Encyclopedia of Identity 2: 749-752.

Hutchinson John. and Smith Anthony D. (1996). Ethnicity. Oxford: Oxford University Press.

Isin E. F. and Wood P. K. (1999). Citizenship and Identity. London: SAGE Publications.

Jacob Judith. (1996). The Traditional Literature of Cambodia. Oxford: Oxford University Press.

Jenkins Richard. (1996). Social Identity. London: Routledge.

Jenkins Richard. (1997). Rethinking Ethnicity: Arguments and Explorations. London: SAGE Publications. .

Jenkins Richard. (2010). Society and Social Identity. Encyclopedia of Identity 2: 766-773.

Karner C. (2007). Ethnicity and Everyday Life. New York: Routledge.

Keyes Charles F. (1981). The Dialectics of Ethnic Change. In Keyes, Charles F. (ed.), Ethnic Change, pp. 4-30. Seattle: University of Washington Press.

Knörr, J. (2012). Creolization. Encyclopedia of Globalization 1: 335-342.

Korostelina Karina Valentinovna. (2007). Social Identity and Conflict: Structure, Dynamics, and Implication. New York: Palgrave Macmillan.

Korostelina. Karina Valentinovna. (2003). The Multiethnic State-Building Dilemma: National and Ethnic Minorities' Identities in the Crimea. National Identities, 5(2): 141-159.

Kriangsak Chetpatanavanich. (2008). Constructing the Third Identities through Modern Northern Country Songs (Pleng Lukthung Kam Mueang): A Social History of Modernity in Rural Chiang Mai. Journal of Population and Social Studies, 17, 1 (July).

Kusow Abdi M. (2011). Stigma. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 617-618.

Lechner F. J. (2005). Globalization. Encyclopedia of Social Theory 1: 330-333.

Lim Il-Tschung. (2006). Hybridity. Encyclopedia of Social Theory 2: 257-258.

Lipschutz R. D. (1992). Reconstructing World Politics: The Emergence of Global Civil Society. Millennium, 21 (3): 389-420.

Maroney E. (2010). Syncretism. Encyclopedia of Identity 2: 813-814.

McKerrow R. E. (2010). Citizenship. Encyclopedia of Identity 1: 78-80.

Murashima E. (1988). The Origin of Modern State Ideology in Thailand. Journal of Southeast Asian Studies 19: 80-86.

Nederveen Pieterse J. (2011). Hybridity. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 295-296.

Nederveen Pieterse J. (1995). lobalization as Hybridization. In Featherstone, M., Lash, S., and Robertson, R. (eds), Global Modernities. London: Thousand Oaks.

Paitoon Mikusol. (1984). Social and Cultural History of Northeastern Thailand from 1868-1910: A Case Study of the Huamuang Khamen Padong (Surin, Sangkha and Khukhan). Ph.D.'s Thesis, University of Washington. .

Ritzer, G. (2003). Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/ Nothing. Sociological Theory 21: 193-209.

Ritzer, G. (2004). The McDonaldization of Society: Revised New Century Edition. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.

Ritzer, G. (2006). The Globalization of Nothing 2. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.

Ritzer, G. (2007). The Globalization of Nothing 2. 2nd edition. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.

Ritzer, G. (2012). Grobalization. The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization 2: 896-898.

Ritzer, G., and Ryan, J. M.,. (2003). Toward a Richer Understanding of Global Commodification: Glocalization and Grobalization. Hedgehog Review 5 (2): 66-76.

Robertson, R. (1992). Globalization: Social Theory and Global Culture. London: SAGE Publications.

Rowe W. and Schelling V. (1991). Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America. London: Verso.

Ryan, J. M. (2011). Grobalization. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 271.

Ryan Michael. (2005a). Identity Politics. Encyclopedia of Social Theory 1: 393-394.

Ryan Michael. (2005b). Socialization. Encyclopedia of Social Theory 2: 772-773.

Said Edward. (1993). Culture and Imperialism. New York: Vintage Books.

Sanchez-Stockhammer, C. (2012). Hybridization in Language. In P. W. Stockhammer, (ed.), Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach, pp. 133-157. Heidelberg: Springer.

Sato Yasuyuki. (2008). Ethnicities in Transnationalized Thailand: Cultural Characteristics of Thai-Khmer and Thai-Kui. Bangkok: 10th International Conference on Thai Studies at Thammasat University.

Scholte J. A. (2000). Globalization: A Critical Introduction. Houdmills: Palgrave. .

Shuter Robert. (2010). Class Identity. Encyclopedia of Identity 1: 91-94.

Smalley, W. A. (1985). Adaptive Language Strategies of the Hmong: From Asian Mountains to America Ghettos. Language Sciences 7: 241-269.

Smalley, W. A. (1994). Linguistic Diversity and National Unity: Language Ecology in Thailand. Chicago: The University of Chicago Press.

Snow, D. A., Oselin, Sharon S. and Corrigall-Brown, Catherine.,. (2005). Identity. Encyclopedia of Social Theory 1: 390-393.

Song Miri. (2003). Choosing Ethnic Identity. Cambridge: Polity Press.

Stepnisky, J. (2012). Collective Memory. Encyclopedia of Globalization 1: 237-240.

Storey, J. (2003). Inventing Popular Culture: from Folklore to Globalization. Malden, Mass: Blackwell.

Storr, J. (2010). Identity Politics. Encyclopedia of Identity 1: 367-369.

Tajfel Henry and Turner John C. (1979). An Integrative Theory of Intergroup Conflict. In Austin, W.G. and Worchel, S. (eds.), The Social Psychology of Intergroup Relations, pp. 33-47. Pacific Grove, CA: Brooks/Cole.

Thak Chaloemtiarana. (1974). The Sarit Regime, 1957-1963: the Formative Years of Modern Thai Politics. Ph.D.'s Thesis, Faculty of the Graduate School, Cornell University. .

Thel Thong. (1985). Language Planning and Language Policy of Cambodia. In Bradley, David (ed.), Language Policy, Language Planning and Sociolinguistics in South-East Asia, pp. 103-117. Canberra: Department of Linguistics, Australian National University.

Thomas D and Thomas D. (1982). Word Play in Surin Khmer. Language and Culture 2: 87-95.

Tomlinson J. (1999). Globalization and Culture. Chicago: The University of Chicago Press.

Vail, P. (2554). In the Shadow of Preah Vihear: Notes from the Thai-Cambodia Border. ใน กนกวรรณ มะโนรมย์ (บรรณาธิการ), ชายแดนอีสานกับเพื่อนบ้าน: ข้อค้นพบทางวิชาการและนัยเชิงนโยบาย, 61-94. เชียงใหม่: ศูนย์วิจัยสังคมอนุภูมิภาคลุ่มน้ำโขง คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

Vail Peter. (2002a). Language and Northern Khmer Identity: Codeswitching, Polyglossia, and Cultural Change in Surin, Thailand. In "Endangered Languages and Cultures" The 8th International Conference on Thai Studies at Nakhon Phanom River View Hotel, Nakhon Phanom Province on 9th-12th January 2002. Nakhon Phanom: The Conference.

Vail Peter. (2002b). Language and Northern Khmer Identity: Codeswitching, Polyglossia, and Cultural Change in Surin, Thailand. In "Endangered Languages and Cultures", the 8th International Conference on Thai Studies pp.1-22. 9th-12th at Nakhon Phanom River View Hotel.

Vail Peter. (2006). Can a Language of a Million speakers be Endangered?: Language Shift and Apathy among Northern Khmer Speakers in Thailand. International Journal of the Sociology of Language 178: 135-147.

Vail Peter. (2007a). Thailand's Khmer as 'Invisible Minority': Language, Ethnicity and Cultural Politics in North-East Thailand. In Asian Ethnicity 8 (June): 111-130.

Vail Peter. (2007b). Thailand's Khmer as 'Invisible Minority': Language, Ethnicity and Cultural Politics in Northeastern Thailand. Asian Ethnicity 8, 2 (June): 111-130.

Vitt L. A. (2011). Class. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 65-66.

Wasson, L. (2011). Identity Politics/ Relational Politics. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 302-303. .

Woodward, K. (2002). Introduction. In Woodward, K. (ed.), Identity and Difference, pp. 1-6. London: SAGE Publications.

Wunder, D. F. (2011). Socialization, Agents of. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 589-590.

Yasuyuki, S. (2005). The Thai-Khmer Village: Community, Family, Ritual and Civil Society in Northeast Thailand. Nikata: Shinkousoko Printing.

Zerilli Sal. (2011). Socialization. The Concise Encyclopedia of Sociology 1:588-589.

Zinn, J. O. (2011). Individualism. The Concise Encyclopedia of Sociology 1: 314-315.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก
รายชื่ออัลบั้มทั้งหมดที่ใช้ในการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการเรียงลำดับปีที่ผลิตอัลบั้มเพลงกันตรึมซึ่งใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นหาข้อมูลปีที่ผลิตที่ระบุไว้ชัดเจนบนปกเทปคาสเซ็ทและแผ่นดิสก์ แต่เนื่องจากมีอัลบั้มเพลงกันตรึมเป็นจำนวนมากที่ไม่ได้ระบุปีที่ผลิตไว้ ผู้วิจัยจึงใช้วิธีสืบค้นหรือวิธีสันนิษฐานต่อไปนี้ตามลำดับ

(1.) สอบถามโดยตรงจากเจ้าของค่ายเพลง ผู้วิจัยสันนิษฐานค่ายเพลงจะเป็นแหล่งที่เก็บข้อมูลเรื่องปีที่ผลิตเพลงแต่ละอัลบั้มเอาไว้อย่างเป็นระบบ แต่ผลการสอบถามปรากฏว่าเจ้าของค่ายเพลงไม่ได้บันทึกข้อมูลเหล่านี้เอาไว้ทั้งหมด โดยเฉพาะอัลบั้มเพลงกันตรึมที่ผลิตในยุคแรกๆ ในทศวรรษ 2520 และ 2530

(2.) สอบถามโดยตรงจากนักร้อง โดยเริ่มจากการติดต่อขอหมายเลขโทรศัพท์ของนักร้องจากเจ้าของค่ายเพลงหรือบุคคลในวงการเพลงกันตรึมที่รู้จักนักร้อง จากนั้นจึงเข้าไปสัมภาษณ์โดยตรงหรือโทรศัพท์เพื่อขอสัมภาษณ์ ผลจากการสอบถามมีดังนี้ (ก.) นักร้องจำปีที่ผลิตได้แม่นยำ (ข.) นักร้องจำปีที่ผลิตที่แน่นอนไม่ได้ แต่ประมาณช่วงปีที่ผลิตได้ (ค.) นักร้องออกอัลบั้มหลายชุด จึงไม่อาจจำปีที่ผลิตและประมาณช่วงปีที่ผลิตได้ (ง.) นักร้องเสียชีวิต กรณีนี้มักเกิดกับนักร้องอาวุโส และ (จ.) ไม่สามารถติดต่อนักร้องได้ เนื่องจากนักร้องเปลี่ยนหมายเลขโทรศัพท์ กรณีมักเกิดกับนักร้องที่ออกอัลบั้มเพียง 1 ชุดหรือออกอัลบั้มล่าสุดเมื่อหลายปีมาแล้ว อย่างไรก็ดี ข้อมูลที่ได้จากการสอบถามนักร้องต้องนำไปตรวจสอบกับหลักฐานอื่น เนื่องจากข้อมูลเหล่านี้มักมาจากความทรงจำซึ่งอาจคลาดเคลื่อนได้

(3.) ในการสันนิษฐานปีที่ผลิต ผู้วิจัยใช้หลักฐานและวิธีการต่อไปนี้อย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างประกอบกัน

(ก.) ประวัติในวงการเพลงของนักร้อง ข้อมูลนี้เป็นประโยชน์ต่อการสันนิษฐานปีที่ผลิตอัลบั้มของนักร้องกันตรึมที่มีชื่อเสียง เพราะมีบทความ งานวิจัยหรือเว็บไซต์เผยแพร่ประวัติของนักร้องกลุ่มนี้

(ข.) ประวัติของค่ายเพลงในส่วนที่เกี่ยวกับการเริ่มต้นธุรกิจค่ายเพลง ช่วงเวลาที่ประกอบกิจการ ช่วงเวลาที่ผลิตผลงานเพลงที่ระบุปีที่ผลิต ปีที่เปลี่ยนชื่อค่าย ปีที่ย้ายที่ตั้ง หรือเรื่องการขายลิขสิทธิ์เพลงให้แก่ค่ายเพลงอื่น ข้อมูลเหล่านี้ล้วนช่วยในการสันนิษฐานปีที่ผลิตได้ทั้งสิ้น

(ค.) เลขรหัสของเทปคาสเซ็ทหรือแผ่นดิสก์ โดยปรกติค่ายเพลงที่ผลิตอัลบั้มเพลงกันตรึมและเพลงประเภทอื่นเป็นจำนวนมากมักมีเลขรหัสกำกับอัลบั้มแต่ละชุด แต่มีอัลบั้มบางส่วนเท่านั้นที่มีปีที่ผลิตกำกับไว้ด้วย ส่วนอัลบั้มที่ไม่มีปีที่ผลิตกำกับอาจสันนิษฐานโดยการนำเลขรหัสของอัลบั้มเหล่านี้ไปจัดเรียงลำดับ เมื่อพบเลขรหัสใดซึ่งอยู่ก่อนหน้าและตามหลังมาในระยะที่ใกล้เคียงที่สุดและมีปีที่ผลิตกำกับ ให้ถือเอาช่วงปีที่แคบที่สุดนั้นเป็นช่วงปีที่ผลิตอัลบั้มที่ไม่ระบุปีที่ผลิต ข้อมูลที่ได้นี้อาจใช้ตรวจสอบและยืนยันข้อมูลเรื่องปีที่ผลิตที่ได้จากการสอบถามจากนักร้อง

(ง.) ราคาของเทปคาสเซ็ท อัลบั้มที่ระบุราคาและมีปีที่ผลิตกำกับอาจใช้กำหนดช่วงปีที่ผลิตและจัดกลุ่มอัลบั้มที่มีราคาเดียวกัน แต่ไม่ทราบปีที่ผลิต เอามาไว้ในช่วงเวลาเดียวกันได้ เช่น เทปเพลงราคา 70-75 บาทจำหน่ายในทศวรรษ 2530 เทปเพลงราคา 80 บาทเริ่มจำหน่ายตั้งแต่ พ.ศ. 2540 เทปเพลงราคา 85 บาทจำหน่ายในทศวรรษ 2540 แต่ในกรณีที่อัลบั้มมีราคาจำหน่ายสูงกว่าปรกติ เช่น ราคา 95 บาท และไม่อาจจัดกลุ่มได้ ผู้วิจัยใช้วิธีสอบเทียบกับราคาจำหน่ายเทปคาสเซ็ทของภาคกลางก่อนสันนิษฐานปีที่ผลิต การใช้ราคาเทปกำหนดช่วงปีมีข้อควรระวังคือราคาเทปอาจปรับเพิ่มตามราคาจำหน่ายเทปเปล่าในท้องตลาดหรือราคาจำหน่ายเทปเพลงของภาคกลาง ดังนั้นอาจจำเป็นต้องใช้หลักฐานอื่น เช่น รหัสเพลง เข้ามาประกอบ ในกรณีที่รหัสเทประบุปีที่ผลิตเป็นช่วงหนึ่ง แต่ราคาเทปกำหนดเป็นอีกช่วงหนึ่ง ผู้วิจัยยึดช่วงปีที่กำหนดโดยรหัสเทป เพราะมีสมมุติฐานว่าราคาเทปเป็นสิ่งที่ปรับเพิ่มได้ แต่รหัสเทปเป็นสิ่งที่มีโอกาสเปลี่ยนแปลงได้ยากกว่า

(จ.) อายุหรือช่วงเวลาที่เริ่มต้นใช้เทคโนโลยีบันทึกเสียงแต่ละชนิด เกณฑ์นี้เหมาะกับอัลบั้มที่ผลิตเป็นแผ่นดิสก์ เพราะเทปเพลงกันตรึมมีการผลิตมาตั้งแต่กลางทศวรรษ 2510 หรือต้นทศวรรษ 2520 เป็นต้นมา แต่แผ่นดิสก์เพลงกันตรึมประเภทแผ่นซีดีเริ่มมีการผลิตออกจำหน่ายใน พ.ศ. 2540 ส่วนแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมประเภทวีซีดีซึ่งมีวิดีทัศน์ประกอบเพลงด้วยนั้นเริ่มผลิตจำหน่ายราวกลางทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ข้อมูลเหล่านี้ช่วยสันนิษฐานปีที่เริ่มมีการผลิตเพลงที่ไม่ระบุปีที่ผลิตและไม่มีรหัสกำกับได้ แต่เกณฑ์นี้มีข้อควรระวังโดยเฉพาะการสันนิษฐานปีที่ผลิตของข้อมูลแผ่นดิสก์เพลงกันตรึมประเภทวีซีดี เพราะก่อนมีการผลิตเป็นวีซีดีมักมีการผลิตเป็นแผ่นดิสก์ประเภทซีดีมาก่อน แผ่นดิสก์เพลงกันตรึมประเภทวีซีดีมักผลิตตามหลังในกรณีที่ค่ายเพลงประเมินแล้วว่าอัลบั้มดังกล่าวมียอดจำหน่ายซีดีอยู่ในระดับที่น่าพึงพอใจหรือมีแนวโน้มจะจำหน่ายได้มากขึ้นหากผลิตเป็นวีซีดี

(ง.) รายละเอียดบนปกเทปหรือแผ่นดิสก์ เช่น ปีที่นักร้องได้รับรางวัลต่างๆ ทั้งในระดับจังหวัด ระดับภูมิภาค หรือระดับประเทศ ข้อมูลเหล่านี้ช่วยในการสันนิษฐานปีที่ผลิตอัลบั้มได้ว่าน่าจะผลิตอย่างเร็วที่สุดในปีที่นักร้องคนดังกล่าวหรือวงดังกล่าวได้รับรางวัลนั้นๆ

(จ.) อิทธิพลของนักร้องภาคกลางหรือทำนองเพลงที่มีชื่อเสียงของภาคกลางที่นักร้องกันตรึมยืมหรือซื้อลิขสิทธิ์มาใช้ในอัลบั้ม ข้อมูลนี้อาจช่วยสันนิษฐานปีที่ผลิตอัลบั้มดังกล่าวว่าอย่างเร็วที่สุดอาจผลิตในปีที่ทำนองเพลงที่มีชื่อเพลงของภาคกลางถูกผลิตออกมา

(ฉ.) เนื้อหาเพลงที่อ้างถึงเหตุการณ์สำคัญในท้องถิ่น ในประเทศหรือในโลกที่มีการบันทึกเวลาที่แน่ชัดซึ่งช่วยในการสันนิษฐานปีที่ผลิตอัลบั้มดังกล่าวว่ามีการผลิตอย่างเร็วที่สุดในปีที่เกิดเหตุการณ์สำคัญดังกล่าว

Chulalongkorn University

(ช.) ข้อมูลในวิดีทัศน์ประกอบเพลง เช่น ฉากที่มีการระบุวันที่ เดือน และปีซึ่งช่วยในการสันนิษฐานปีที่ผลิตอัลบั้มดังกล่าวว่ามีการผลิตอย่างเร็วที่สุดในปีที่ปรากฏบนฉากในวิดีทัศน์ประกอบเพลง

จากการใช้หลักฐานและวิธีการข้างต้น ทำให้ทราบหรือประมาณปีหรือช่วงปีที่ผลิตเพลงกันตรึมแต่ละชุดดังต่อไปนี้ ลำดับต่อไปกำหนดให้ “(ส)” ซึ่งย่อมาจากคำว่า “สันนิษฐาน” เป็นสัญลักษณ์ที่กำกับปีหรือช่วงปีที่ผลิตเพลงกันตรึมที่ได้มาจากการสันนิษฐานด้วยหลักฐานและวิธีการข้างต้น เครื่องหมาย ✓แทนชนิดของวัสดุที่ใช้บันทึกเพลงกันตรึมในกรณีที่อัลบั้มนั้นไม่มีหรือไม่พบเลขรหัสกำกับ เครื่องหมาย * กำกับอัลบั้มที่เป็นเพลงกันตรึมโบราณทั้งชุดและ ** กำกับอัลบั้มที่บรรจุทั้งเพลงกันตรึมโบราณและเพลงกันตรึมประยุกต์ไว้ด้วยกันในอัลบั้มเดียวกัน

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
อัลบั้มที่ผลิตในทศวรรษ 2520						
2522-9 (ส)	บุญเฮือ เสียงสวรรค์	*1 กันตรึมเสียงสวรรค์	เสกสรรซาวด์, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำใน 2530s)	PR-071	-	-
2526	ดาร์กี้[41] และสมหวัง	1	เสกสรรซาวด์, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำใน 2530s)และในช่วงปี 2545-7)	-	PRCD-121	-
	ดาร์กี้ สีนิล	2		PR-079	PRCD-122	-
2526-9 (ส)	สมหวัง และประดู่ทอง	2	เสกสรรซาวด์, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำใน 2530s)	PR-080	-	-

[41] “ดาร์กี้” มีชื่อในวงการเพลงกันตรึมอีก 2 ชื่อคือ “ดาร์กี้ สีนิล” ซึ่งใช้ในยุคแรกและชื่อ “ดาร์กี้ กันตรึมร็อค” ซึ่งใช้ต่อเนื่องมาในระยะหลังจนกระทั่งเสียชีวิตเมื่อต้นปี พ.ศ. 2546

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
อัลบั้มที่ผลิตในทศวรรษ 2530						
2530-1 (ส)	ดาร์กี้ กันตรึมร็อค	เปิดกรุอีสานใต้	บริษัท เอส.เค. โปรโมชั่น, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2551)	-	-	PRV CD-218
2530-3 (ส)	คณะพ่อลูกอ่อน (ส่องแสง และ รุ่งชัย)	- (ไม่มีชื่อชุด)	ไพโรจน์วิทยุ	✓	-	-
2532 (ส)	สมานชัย และ ดาวอร	กันตรึมเสียงใส	ศรีทองแอดเวอร์ไทม์, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2539)	PR-090	-	-
2532-3 (ส)	คณะพ่อลูกอ่อน (ส่องแสง และ รุ่งชัย)	กันตรึมพ่อลูกอ่อนวัยซิ่ง	ไพโรจน์ซาวด์	✓	-	-
2532-8 (ส)	คณะพ่อลูกอ่อน	*อมตะกันตรึมพ่อลูกอ่อน	ไพโรจน์ซาวด์	PR-042	-	-
2536	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์	น้ำผึ้งวอนแฟน	ไพโรจน์ซาวด์	✓	-	-
2538	ร็อคคงคย	จัญไรทอยทะ (จัญไรเสื่อมถอย)	ไพโรจน์ซาวด์	PR-052	-	-
2538-9 (ส)	คณะพรชัย	**มนต์รักกันตรึม	ไพโรจน์ซาวด์	PR-055	-	-
	พรพจน์ และ ยุพิน	ซิ่งสุดสุด	ไพโรจน์ซาวด์	PR-057	-	-
2539	คณะสามดาว	กันตรึมสามดาว	โปรมิวสิค	39004	-	-
	โชคชัย และ พิมใจ	จ๊าบ	โปรมิวสิค	3900	-	-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
				5		
	ร็อคคงคย	เสียวโว้ย	ไพโรจน์ซาวด์	PR-093	-	-
2539 (ส)	คณะดอกคูณ	กันตรึมร็อค 3 ช่า	ไพโรจน์ซาวด์	PR-058	-	-
	เสมียนชัย และ แก้วเพชร	*แซนจอฺงได	ไพโรจน์ซาวด์	PR-060	-	-
	ส่องแสง, สายทอง, และ วิภา	กันตรึมพ่อลูกอ่อน วัยซิ่ง 3	ไพโรจน์ซาวด์	PR-063	-	-
	บุญเฮือ เสียง สวรรค์	*3 บุญเฮืออมตะ	ศรีทองแอดเวอร์ไทม์, ไพโรจน์ซาวด์	PR-073	-	-
	บุญเฮือ เสียง สวรรค์	4	ไพโรจน์ซาวด์	PR-074	-	-
	สัญญา สุริยัน	กันตรึมลูกทุ่งขะแมร์	ไพโรจน์ซาวด์	PR-094	-	-
	เทพ กำจัดภัย[42]	กันตรึมเพื่อชีวิต	ไพโรจน์ซาวด์	PR-102	-	-
	ร็อคเสียวโว้ย	มือ 1 ไดคฺลัง (มือ 1 มือแรง)	ไพโรจน์ซาวด์	PR-106	-	-
	สมานชัย, ดาวอร, ปรางศรี, และ แก้วทิพย์	สมานชัยกันตรึม ROCK	ไพโรจน์ซาวด์	PR-107	-	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมรวมฮิตเงินล้าน	ไพโรจน์ซาวด์	PR-109	-	-

[42] “เทพ กำจัดภัย” มีชื่อในวงการเพลงกันตรึมอีกชื่อหนึ่งคือ “เทพบุตร กำจัดภัย”

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	ร็อคเสียวโว้ย	กันตรึมร็อคอีสานใต้	ไพโรจน์ซาวด์	PR-114	-	-
2539 (ส)	พรอีสาน และ พรทิพย์	*กันตรึมพรอีสานมาอีกแล้วครับท่าน	ไพโรจน์ซาวด์	PR-116	-	-
	ร็อคแซะแยะ	2 หนิงหน่อง	ไพโรจน์ซาวด์	PR-122	-	-
	สมเกียรติ พรประทาน[43]	ทหารทแม็ยอาลัย กมม (ทหารใหม่อาลัยหญิงคนรัก)	ไพโรจน์ซาวด์	PR-126	-	-
	ร็อคเสียวโว้ย	ร้องไห้ที่ไทยแลนด์	ไพโรจน์ซาวด์	PR-141	-	-
	ลุงนวล หนองกง	*ขลุ่ย-ซอ	ไพโรจน์ซาวด์	PR-144	-	-
	คณะพรอีสาน	2 พรอีสานมาแล้ว	ไพโรจน์ซาวด์	✓	-	-
	ยอดรัก โคกนาสาม	4 กันตรึมมาตรฐาน	ไพโรจน์ซาวด์	✓	-	-
	ราเชนทร์ เทอรัว และ สาว เดือนเพ็ญ	กันตรึมบ๊องบันลือโลก	ไพโรจน์ซาวด์	✓	-	-
	ส่องแสง, เพชรรุ่ง, และ สลักจิต	2 ดีเสมอ	ไพโรจน์ซาวด์	✓	-	-
อัลบั้มที่ผลิตในทศวรรษ 2540						
2540	ยอดรัก โคกนาสาม	5 กันตรึมบันลือ	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-	-

[43] “สมเกียรติ พรประทาน” มีชื่อในวงการเพลงกันตรึมอีกชื่อหนึ่งคือ “กู้เกียรติ ก้องเกรียงไกร”

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
		โลก			003	
	ยอดรัก โคกนาสาม	*6 อมตะกันตรึม	ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2551)	-	PRCD-010	-
	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์	แซมฮิต	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-014	-
	ร็อคแก๊ดแก๊ด	- (ไม่มีชื่อชุด)	เทพณรงค์โปรโมชั่น	-	TNP-002	-
	ศักดิ์ชัย รุ่งส่องแสง[44]	อมตะงานบุญ	บริษัท เค.ซี.เอส. แอ็ดเวอร์ไทซิ่ง, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2549)	-	-	PRVCD-184
2540-4 (ส)	รวมศิลปิน	กันตรึมขะแมร์เขย่าโลก (กันตรึมเขมรเขย่าโลก)	ไพโรจน์ซาวด์	PR-203	-	-
	ร็อคแซะแยะ	กันตรึมร็อคคนรุ่นใหม่	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-008	-
	คณะเสลือมทอง	*กันตรึมรักษ์สุรินทร์	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-011	-
	ร็อคคงคย	ข่าวลือ	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-015	-
	สมานชัย และ พิมพา	**กันตรึมประเพณีแต่งงาน-บวชนาค	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-016	-
	สมานชัย, จิตรา, และ พิมพา	กันตรึมอมตะสมานชัย	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-021	-
	ยอดรัก โคกนาสาม	*7 อมตะกันตรึม	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-	-

[44] “ศักดิ์ชัย รุ่งส่องแสง” มีชื่อในวงการอีกชื่อหนึ่งคือ “มงคล ประสบชัย”

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
					030	
	ยอดรัก โคกนาสาม	8 บันลือโลก	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-031	-
2542 + (ส)	วงโกปรี	ตาลัย	เทคนิคซาวด์	✓	-	-
2543	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์	**น้ำผึ้งย้อนยุค Y2K	เอ็น.จี.น้ำผึ้งกรุ๊ป	NG 2000	-	-
	วงขอมกันตรึม	โจ๊ะกันตรึม	เพชรเกษมเอนเตอร์เมนท์	✓	-	-
	ตาโบ บ้านดงมัน	*กันตรึมแซนการ (กันตรึมแต่งงาน) กล่อมหอแต่งงาน	เอ็น.จี.น้ำผึ้งกรุ๊ป	-	✓	-
2544	สมานชัย	สมานชัยซิ่ง 2000+1	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-032	-
	ร็อคคงคย	4 เมาขะแมร์ (4 เมาเขมร)	พีจีเอ็มเร็คคอร์ด	-	✓	-
2544-5 (ส)	คณะร่มเย็น	**3 บวชนาค	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-033	-
	คณะร่มเย็น	4 จดหมายฉบับสุดท้าย	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-034	-
	สังวร พรสวรรค์	บินเดี่ยว	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-035	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมรวมฮิตเงินล้าน 4	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-036	-
	ส่องแสง และจิตรา	แค-รเงียเฮิยแม (ฤดูหนาวแล้วแม่)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-045	-
2545	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมเงิน	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-	-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
		ล้าน 5			046	
	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ	ปเรี๊ยะกุนแม (พระคุณแม่)	เอ็น. จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGV CD-001
	วงโกปรี	โกปรีพันธุ์แท้	เทคนิคซาวด์	✓	-	-
	ร็อคคงคย	มาซเราะต็อง เมียนมูย (หนึ่งหมู่บ้านต้องมีสักคน)	รถไฟดนตรี	-	✓	-
	สัญญา สุริยัน	สัญญารักห้วยเสนง	พีพีโปรโมชั่น	-	✓	-
2545 + (ส)	คณะก้องสุรินทร์	*จึงมูย-มลุบโดง (ขาเดียว-ร่มมะพร้าว)	ก้องสุรินทร์, ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
		*ปการี้กปการูย (ดอกไม้บาน ดอกไม้โรย)		-	✓	-
		เพลงเบ็ดเตล็ด		-	✓	-
		*เพลงครู-เพลงประโคม		-	✓	-
2545 + (ส)	คณะก้องสุรินทร์	*เรือ็มมาม็วด (รำร่างทรง)	ก้องสุรินทร์, ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
	บุญเฮือ เสียงสวรรค์	กันตรึมยอดฮิต	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
	รวมศิลปิน	รำวงกันตรึมย้อนยุคทั้งมันทั้งม่วน	ศ.อุไรโปรโมชั่น	-	-	✓
	รวมศิลปิน	รวมพลคนรัก	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	✓

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
		กันตรึม ชุดพิเศษ				
	วรชัย ปากไฟ	มันซ็อวซรูล (ไม่ค่อยสบาย)	พีดีซาวด์	-	-	PDV CD-005
	อ้อยใจ และ เฉลิมชัย	มาเดิฺงฺ์ (สักขวานหนึ่ง)	พีดีซาวด์	-	-	PDV CD-006
2546	วงโกปรี	รวมฮิต 1+2	ไฮเอนด์เร็คคอร์ด	-	-	HIVCD-002
	รวมศิลปิน	กันตรึมคาราโอเกะ4	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-018
	ส่องแสง รุ่งเรืองชัย	กนีวทม (เคียวใหญ่)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-019
	สมานชัย และพิมพา	สมานชัยกระหึ่มโลก 6	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-020
	โซโรแมน	แดนซ์สะเดิด	รถไฟดนตรี	✓	-	-
2546 (ส)	เกรียงศักดิ์ และ ส.สไบทอง	*เปิดตำนานอีสาน	มุมทองซาวด์	-	-	✓
2545-6 (ส)	ร็อคดงด๋ย	กันตรึมโดรซรา (กันตรึมแลกเหล้า)	มุมทองซาวด์	-	-	MTV CD-009
	วงโกปรี	กูกันจัฮ (โคแก่)	มุมทองซาวด์	-	-	MTV CD-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
						012
	เงาะ งอกงาม	โด๊ะดงด่ย	มุมทองซาวด์	-	-	MTV CD-016
2545-7 (ส)	ยอดรัก โคกนาสาม	4 กันตรึมบันลือโลก	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-075	-
	สมเกียรติ พรประทาน	2 กันตรึมลูกทุ่งท้องนา	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-076	-
	คณะพรอีสาน	*กันตรึมประเพณีแต่งงาน	ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2551)	-	PRCD-076	-
	คณะพรอีสาน	*กันตรึมบวชนาค	ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2551)	-	PRCD-077	-
	พรพจน์ พลภักดี และ สมหมาย ดวงดี	กันตรึมพาชิ่ง	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-079	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมอาไยโฎนตา	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-100	-
	สังวร พรสวรรค์ และ จิตรา ก้องศิลป์	หนุ่มขี้เมารักสาวนักเรียน	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-104	-
	ยอดรัก โคกนาสาม	**1 โอละนอ	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-111	-
	ยอดรัก โคกนาสาม	*3 กันตรึมมงคลสมรส	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-113	-
	อาเจายัย	I อ็อดยูเฮ็ว (ฉันอดนาน(จน)หิว)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-116	-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	บุญเฮือ, บรรจง, และ โสรยา	**เสน่ห์กันตรึมเมืองช้าง	บรรจงซาวด์, ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำ)	-	PRCD-117	-
	คณะพรอีสาน	*รำแม่มด	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-118	-
	วงเกร์ตา	*2 เจ้าตำรับกันตรึม	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-120	-
	ตาโบ บ้านดงมัน	*1	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-123	-
	เจน สายใจ	กลอฺทม (ไหใหญ่)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-127	-
2545-7 (ส)	รวมศิลปิน	รวมฮิตวันปีใหม่	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-128	-
2545-8 (ส)	เทพบุตร กำจัดภัย	อาจิญลยๆ (ไอ้ทิดหลยๆ)	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	VCD-014
	ลอยทอง และ เสลือมทอง	*จอร-ลู้จปป็วน (โจรลักเมีย)	มุมทองซาวด์, โซน่าเร็คคอร์ด (ผลิตซ้ำในช่วงปี 2549-50)	-	-	VCD-022
	คณะลอยทอง	*โจลปเร็ย (เข้าป่า)	มุมทองซาวด์	-	-	✓
		*ตามเนียง(ตามนาง)		-	-	✓
2546-7 (ส)	ยอดรัก โคกนาสาม	2 กันตรึมย้อนยุค	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-085
	รวมศิลปิน	รวมฮิตพิเศษ	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
						CD-105
	ส่องแสง รุ่งเรืองชัย	ตาตมตย (ตาเต่าตุ่ย)[45]	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-118
	เทพบุตร กำจัดภัย	กันตรึมขะแมร์เพื่อชีวิต	ไพโรจน์ซาวด์	PR-223	-	PRV CD-119
	ร็อคคนละแบน	รักแท้แพ้ดอลลาร์	ไพโรจน์ซาวด์	PR-233	-	PRV CD-139
	อาเจายัย	2 กันตรึมอินเตอร์	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-140
2547	สัญญา สุริยัน	ปรังกำซ็อุ้ด (ฝรั่งยากจน)	ไฮเอนด์เร็คคอร์ด	-	HI-03	-
	สมานชัย และ พิมพา	สมานชัยกระหึ่มโลก 2004	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-132	-
2547	วงโกปรี เพชรมรกต	เฉพาะกิจ	โปรมิวสิค	-	PRO-06	-
	ส่องแสง รุ่งเรืองชัย และ วิไลวรรณ	เปิดกรุอีสานใต้	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-140
	ร็อคคงคย	ออยกฺเติว็ (ให้เขาไป)	รถไฟดนตรี	-	✓	-

[45] ชื่ออัลบั้มนี้ออกเสียงตามตัวละครที่พูดไม่ชัดมาจากประโยคปรกติคือ “ตาพโล็มคโล็ย (ตาเป่าขลุ่ย)”

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	เจน สายใจ	อ้วนสะอื้น	สุรินทร์ออดิโอ	-	-	✓
2547 (ส)	อ้อยใจ และ เฉลิมชัย	**อมตะกันตรึมประเพณีแต่งงาน	พีดีซาวด์	-	-	PDVCD-003
	คณะพรชัย	*แต่งงาน	พีดีซาวด์	-	-	✓
2547-8 (ส)	รวมศิลปิน	โมโว้ยโดนตา (มาเถิดปู่ย่าตายาย)	มุมทองซาวด์	-	MTCD-018	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมโฎนตา 2	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-136	-
	ยอดรัก โคกนาสาม	12 กันตรึมประยุกต์	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-142	-
2548	รวมศิลปิน	กันตรึมโฎนตาชุดพิเศษ 4	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-147	-
	มอความร็อคตำเป๊กและ แจ่ม จันทร์	ซีโลด (กินลอดช่อง)	ส. โปรโมชั่น	-	SP. 021	-
	ส่องแสง รุ่งเรืองชัย	รวมฮิตส่องแสงกันตรึมร็อค	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-168
	สมานชัย, ดาวอร, และ พิมพา	จังคลย (ถากขลุ่ย)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-172
	หงา ลายเถาว์	1 ฮ็อลกมูย (คลั่งหลาน(สาว))	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	VCD-015
2548	ดอกหญ้า ป๊อบ@ร็อค	นึกคเนียเวีย (คิดถึงพวกมัน)	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	VCD-017
	กู้เกียรติ	ซเราะนาเมีย	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	ก้องเกรียงไกร	นคลัฮ (หมู่บ้านไหนมีบ้าง)				SP.010
	รวมศิลปิน	ส.ค.ส.1	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD SP.028
	รวมศิลปิน	ตำนานอีสานใต้	ส. โปรโมชั่น	-	✓	-
	อาเจายัย	3 ฮัลโหลซิ	เอ็มโอโปรโมชั่น	-	✓	-
	วงสไบโชด	โบ๊ะ เจื๊อะ เจื๊อะ (ตำจึกจึก)	เมืองช้างสตูดิโอ	-	-	✓
	วรมัน	คนสุรินทร์เหลา	บองปะโอนเร็คคอร์ด	-	-	✓
2548 (ส)	ร็อคเลเลอ	เลเลอ 1009 สุรินทร์	มุมทองซาวด์	-	MTCD-021	-
	ร็อคเลเลอ	เลเลอ 108 Reload	มุมทองซาวด์	-	MTCD-022	-
	รวมศิลปิน	แม-กเม้จเมื้อ็ดปไร (แม่ยายปากจัด)	ส.โปรโมชั่น	-	✓	-
2548-50 (ส)	ศักดิ์ชัย รุ่งส่องแสง	1 กันตรึมงานแต่ง	ส.โปรโมชั่น	SP.008	-	-
	สังเวย มัจจุราช	ลิเกกันจัฮ (ลิเกแก่)	ส.โปรโมชั่น	SP.008	-	-
	น้องกวาง อีนางแดนซ์	เด็กขะแมร์ใจดี (เด็กเขมรใจดี)	ส.โปรโมชั่น	SP.009	-	-
	ไมค์ เมืองตลุง	กำซ็อดจองฮอง (ยากจนจองหอง)	ส.โปรโมชั่น	SP.009	-	-
	บุญเฮือ เสียงสวรรค์	**อมตะบุญเฮือ	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-153	-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	ยอดรัก โคกนาสาม	*11 กันตรึม โบราณ	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-154	-
	มอความ ร็อคตำเป๊ก	กันเลาะฮตำเป๊ก (หนุ่มหัวล้าน)	ส.โปรโมชั่น	-	SP.002	-
2548-50 (ส)	หงา ลายเถาว์	กันตรึมเมกะแดนซ์	ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมดังในอดีต	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
	สาธิต บ้านนา	สาธิตติดทหาร	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	✓
2549	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์	โจ๊ะโป๊งซึ่ง	เอ็น. จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	NG-2006	-
	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ	*เฮาปลึงจอฺงได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)	เอ็น.จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGVCD-011
	ขวัญชัย รุ่งเรือง	*ปฺระกมการ์แซน (ประโคมงานแต่ง) กล่อมหอแต่งงาน	เอ็น.จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGVCD-012
	น้ำผึ้ง และ รุ่งอรุณ ตะวันฉาย	แฮปปี้ยา	เอ็น.จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGVCD-014
	จินดา ฟ้าใส	น้องไม่ใช่ขะแมร์ (น้องไม่ใช่เขมร)	เอ็น. จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGVCD-020
	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ	ซเลอฺกดู๊จซเว็ด้ (ใบกลอยเหี่ยว)	เอ็น.จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGVCD-021
	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์	ปีลึงโดนตา (ดวง	เอ็น.จี. น้ำผึ้ง	-	-	NGV

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
		วิญญาณปู่ย่าตายาย)	กรุ๊ป			CD-023
	ภู่ มฆวี และ พิม พิมวลี	เด็กขะแมร์ขี้คุย (เด็กเขมรขี้คุย)	เอ็น.จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGV CD-024
	จันทรา เสียงเสน่ห์	ร็อคกะเดื๊อกๆ	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-148
	เซอร์ สันติ	RAP DANCE	ไฮเอ็นด์เร็คคอร์ด ,ไพโรจน์ซาวด์	-	HICD-001	PRV CD-157
	สมานชัย และ พิมพา	กันตรึมมงคลจอง ได	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-160
	ส่องแสง รุ่งเรืองชัย	จัฮเทอโอ๊ย (แก่ทำไม)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-174
	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมดัง 2549	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-179
	สมานชัย และ พิมพา	สมานชัยลาบวช	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-183
	รวมศิลปิน	เกิ๊ดอยอาเอ (เป็นไรไอ้เอ)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-187
2549	รวมศิลปิน	โฎนตาตลับทอง	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
						SP. 037
	คณะร่มเย็น	ร่มเย็นตลับเพชร	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD SP. 038
	สังวร พรสวรรค์ และคณะ	ซออุ๊บมนายซดายปแด็ย (เกลียดแม่เสียดายผัว)	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD SP.039
	เทพบุตร, หนึ่ง, หงา, และ สาธิต	รวมฮิตกันตรึมพันธุ์ร็อค	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	VCD-018
	เทพบุตร กำจัดภัย และ หงา ลายเถาว์	อาลย+ต_ตย (ไอ้โล้ย+ต_ตย)	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	VCD-019
	เงาะ, ลอยทอง, และ สาธิต	สามขุนพลกันตรึม	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	VCD 020
	วงประโคนชัย	ตนเลี้ยงควาย	โอห์ม ออดิโอ	-	-	✓
	ร็อคตระงอล	ชีวิตคยอฺงฮีน (ชีวิตหอยทาก)	ชาญออดิโอ	-	-	✓
	ร็อคอาเจียง	สาวเวอร์จิ้น	ธนวัฒน์มาลีโปรโมชั่น	-	-	✓
	วรมัน	หนุ่มสุรินทร์ตั๊วะ	บองปะโอนเร็คคอร์ด	-	-	✓
2549-50 (ส)	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมมัน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
	ร็อคเลเลอ	3 กนีวมูย (3 เคียวหนึ่ง)	พีเคเร็คคอร์ด	-	✓	-
อัลบั้มที่ผลิตใน	สาธิต บ้านนา	น้ำตาชุ่มหมอน	สตาร์แพลนแอดเวอร์ไทซิ่ง	K.001	-	-
	พิรุณ อุ่นศรี	หนุ่มขะแมร์อกหัก	โปรมิวสิค	-	CD	-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
ทศวรรษ 2540		(หนุ่มเขมรอกหัก)			001	
	เพชรรัตน์ ดารา	ตี๊พเน้จจู๊บคเนิ๊ย (น้ำตาชุ่มหมอน)	สตาร์แพลน สตูดิโอ	-	CD003	-
อัลบั้มที่ผลิตในทศวรรษ 2540	ชัย กะไบ	ข้าวยากหมากแพง	แตงโมมิวสิค	✓	-	-
	คณะพรอีสาน	แหบมหาเสน่ห์	ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
	ตุ๊แอนด์จอย	ปแด็ยกันจัฮ (ผัวแก่)	ลุงยังสตูดิโอ	-	✓	-
	มอความ ร็อคตำเป๊ก	ลืม บอกแล้ว	ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
	ยอดรัก โคกนาสาม	1 มันทั้งม้วน	ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
	ร็อคปอนปอน	จูงก๊ะลู้กแค (วอนไหว้พระจันทร์)	พีแอนด์พีซาวด์	-	✓	-
	ร็อคนพนย	กันเลาะฮกรู (ครูหนุ่ม)	ศรีสง่าครีเอทีฟ	-	✓	-
	อาร์เก	- (ไม่มีชื่อ)	โปรมิวสิค	-	✓	-
	ชวนชัย กันตรึมร็อค	โซ็มมุนอง (ขอสักครั้ง)	ชวนมิวสิค	-	-	✓
อัลบั้มที่ผลิตในทศวรรษ 2550						
2550	น้ำผึ้ง เมืองสุรินทร์ และคณะ	ปเรี๊ยะกุนอ็อว (พระคุณพ่อ)	เอ็น. จี. น้ำผึ้ง กรุ๊ป	-	-	NGV CD-029
	อาจารย์มานิตย์	ต้นตำรับกันตรึมประเพณีแต่งงาน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-162
	จันทรา เสียงเสน่ห์	ไฮโซซเราะกราว (ไฮโซบ้านนอก)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-196

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
2550	ร็อคคงคย	ฮิตมันทั้งม้วน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-200
	วงท้ายซอย	โลโซบ้านนอก	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD202
	คณะพรชัย	พรชัยมาแล้ว	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-203
	เนตรนาง อรุณรุ่ง	1 ตาเทอแย็ย (1 ตาทำยาย/ปู่ทำย่า)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-209
	ร็อคคงคย	ม้าดดับนา (ผมระดับไหน)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-211
	ดาร์ก้า กันตรึมร็อค (ดาร์ก้า และ มนตรา)	ไอ้หนุ่มกันตรึม	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-213
	คณะร่มเย็น และประยูรญาติน้อย	เฮาปลึงจองได (สู่ขวัญผูกข้อมือ)	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD SP.045
	คณะ ส. คอมโบ้	กันตรึมรำวงชาวบ้าน 1	ส. โปรโมชั่น	-	-	VCD SP.047
	ร็อคคงคย	3 รู้มือไหม เด็ญไดอ่ะ (3 รู้มือไหม	พีจีเอ็ม เร็คคอร์ด	-	✓	-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
		รู้มือไหม)				
	เจน สายใจ	มรดกภูมิตำแร็ย (มรดกแผ่นดินช้าง)	สุรินทร์ออดิโอ	-	-	✓
	สาธิต บ้านนา และสายตา เสียงสะออน	เมือ็นจ็วล (ไก่ชน)	โซน่าเร็คคอร์ด	-	-	✓
2550-51 (ส)	ลุงนวล หนองกง	ปี่เง็น ขลุ่ย แคน	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-171	-
	ดาร์กี้ กันตรึมร็อค	อีสานใต้สามัคคี	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-178	-
	สมานชัย และดาวอร	มนืฮลัวะเชียม (คนขายเลือด)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-179	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมรำวงงานวัด	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
2551	ยอดรัก โคกนาสาม	3 กันตรึมรวมฮิตมันทั้งม้วน	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-190	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมรวมฮิตดีที่สุดแห่งปี 2551	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-196	-
	พรเทพ, อารยา และบุญมี	1 จำโกนไงโดนตา (รอลูกวันโฎนตา)	เอ็มเคเร็คคอร์ด	-	-	MKV CD001
	จิตรา ก้องศิลป์	มนต์เมืองสุรินทร์	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-223
	เจน สายใจ	สวรรค์บ้านนา	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
						225
2551	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมมัน 2	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-228
	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมหวานมัน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-230
	น้องเก้า	หนูไม่มีตังค์	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-232
	สามหนุ่มดีเจชุมชน	3 หนุ่มดีเจชุมชน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-237
	ร็อคคงคย	รวมฮิตร็อคคงคย	รถไฟดนตรี	-	✓	-
	รุ่งนริน เมืองตำแร็ย	ซลัญกระมมกรู (รักครูสาว)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
2551-2 (ส)	ร็อคคงคย	1 จัญไรทอยทะ (1 จัญไรเสื่อมถอย) (ฉบับปรับใหม่)	ไพโรจน์ซาวด์ (ผลิตซ้ำปี 2554)	-	PRCD-200	-
2551-4 (ส)	ร็อคคงคย	แมะซมตาง (แม่ขอเงิน)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
2552	วงบิ๊กกะดาม (เนียงคเมา)	โทรศัพท์รุ่นตอด	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-201	-
	กันตรึมรวมดาวอีสานใต้	โกนมูยต็องต็อง (ลูกโทนเดี่ยวเดี่ยว)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-241

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	เนตรนาง อรุณรุ่ง	2 มาม็วดเกร-ตา (2 ร่างทรงมรดกตา/ปู่)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-243
	รวมศิลปิน	เวียเทออัญ (มันทำข้า)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-255
	ดาร์กี้ กันตรึมร็อค	1	กรุงไทยออดิโอ (ผลิตซ้ำ)	-	-	✓
		2		-	-	✓
		3		-	-	✓
	รวมศิลปิน	รวมฮิตกันตรึมมัน 2009	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
2552	สมานชัย, พิมพา, และ ดาวอร	สมานชัยกระหึ่มโลก 2009	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
2553	คณะพรอีสาน	**ปรีญ (วาสนา)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-218	-
	เงาะ, เพลินจิต, บุญมี และ ดาร์ก้า	ฮัลโลโนเยส	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-242
	รวมศิลปิน	กันตรึมรวมฮิตคนชอบมัน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-259
	ตุ๊กตา ศาลาใจ และเล็ก ศาลาใจ	อมตะเสน่ห์กันตรึม	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-264
	ยอดรัก โคกนาสาม	4 มันทั้งม้วน	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRVCD-266

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	ร็อคคงคย	อานาทา (ไอ้คนไหนว่า/ อนาถา)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-267
	ยิ่งยง ยอดบัวงาม	กันตรึมสกา	ท็อปไลน์มิวสิค	-	-	VCD TL-635
	บ่อม กังแอน	อินดี้อีสานใต้	ผลิตจำหน่ายเอง	-	✓	-
	รวมศิลปิน	กันตรึมรวมฮิต 2010	ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
	รวมศิลปิน	สัมพันธ์รักที่ช่องจอม	จีอาร์เอส	-	✓	-
	ส่องแสง และ ดาวรุ่ง บุรีรัมย์[46]	โจ๊ะพรึมพรึมกันตรึมมาแล้ว	ไพโรจน์ซาวด์	-	✓	-
2554	พรพจน์[47]	2 เลียเนียงเติว์บูฮ (2 ลานางไปบวช)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-234	-
	สมานชัย และ พิมพา	ขึ้นบ้านใหม่	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-235	-
2554	หงา ลายเถาว์	เวียต็องด๊อก์ (มันต้องถอน)	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-240	-
	ร็อคอาเจายัย	ผัวเศรษฐี	ไพโรจน์ซาวด์	-	PRCD-248	-
	สาธิต บ้านนา และ หนึ่งฤทัย เสียงสวรรค์	แม่หม้ายป้ายหลุด	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-269

[46] นักร้องกันตรึมหญิงที่ชื่อ “ดาวรุ่ง” มี 2 คนคือ “ดาวรุ่ง บุรีรัมย์” และ “ดาวรุ่ง เมืองสุรินทร์”

[47] “พรพจน์” มีชื่อในวงการเพลงกันตรึมคือ “พรพจน์ พลภักดี” และ “พรพจน์ ลูกแม่สา”

ปีที่ผลิต	ชื่อนักร้อง	ชื่อชุด	ค่ายเพลง	เทป (รหัส)	แผ่นดิสก์ (รหัส)	
					ซีดี	วีซีดี
	รวมศิลปิน	กันตรึมโฎนตาโดนใจ2	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-275
	สังวร และคณะ	แด็ญโกนเติว็ยัวปรัง (ไล่ลูกไปเอาฝรั่ง)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-276
	จันทรา เสียงเสน่ห์	3 มันปรั๊บ (3 ไม่บอก)	ไพโรจน์ซาวด์	--	-	PRV CD-277
	ส่องแสง รุ่งเรืองชัย	กันตรึมรวมฮิตดีที่สุด	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-280
	เนตรนาง อรุณรุ่ง	3 มาม็วดเกร-ตาเกร-แย็ย (3 ร่างทรงมรดกปู่ย่าตายาย)	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	PRV CD-283
	เขียวหวาน อีสานใต้	ไพเราะหรือยัง	ซ่อมทองอุตสาหกรรมฯ	-	✓	-
	ไมเคิล ตี๋	กันตรึมร็อคหลุดโลก	ดีเจวิชั่น	-	-	✓
	รวมศิลปิน	กันตรึมรวมฮิต 2011	ไพโรจน์ซาวด์	-	-	✓
	สังวร และคณะ	เคาะฮมาไงอไพมันบาน (ผิดวันหนึ่งอภัยไม่ให้ได้)	บีเอ็มสตูดิโอ	-	-	✓

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายดิเรก หงษ์ทอง เกิดวันที่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2527 ที่จังหวัดสุรินทร์ สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาอักษรศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับ 1) จากภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อปีการศึกษา 2549 ต่อมาเข้าศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตที่ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีการศึกษา 2551 ด้วยทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมายุครบ 72 พรรษา ประจำปีการศึกษา 2551

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University