สารจากผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม

วารสารศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๑ ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๖๐ กองบรรณาธิการร่วมกันกำหนดหัวข้อในเรื่อง *ดนตรีวิถีชาติพันธุ์* ซึ่งจะนำเสนอบทความเกี่ยวกับดนตรีพื้นบ้านล้านนา ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และดนตรีในวิถีชีวิตจากใบลานและพับสา รวมถึงเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา ผู้สร้างสรรค์และสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม เพื่อส่งต่อให้กับเยาวชนคนรุ่นหลัง จากรุ่นสู่รุ่นอย่างต่อเนื่อง จนทำให้เกิดทุนทางวัฒนธรรมในปัจจุบัน

นอกจากนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม ขอนำเสนอประมวลภาพกิจกรรมของสำนัก ฯ ที่ได้ดำเนินการอย่างต่อเนื่อง ด้วยมุ่งหวังให้เกิดการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมที่บรรพชนได้สร้างสรรค์ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเกิดประสบการณ์ทางวัฒนธรรม อันจะนำไปสู่การต่อยอดทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างคุณค่าและมูลค่าแก่สังคมต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุชานาฏ สิตานุรักษ์
ผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

วารสารศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จัดทำขึ้นเพื่อเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมสู่สังคม และความเคลื่อนไหวของสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ตลอดจนเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างกันโดยไม่มีข้อจำกัดใด ๆ กำหนดออกปีละ ๒ ครั้ง ท่านสามารถส่งข้อคิดเห็น ตลอดจนบทความที่ต้องการเผยแพร่มายัง Email : ilaccmru@gmail.com โดยบทความและข้อคิดเห็นที่ปรากฏในวารสารศิลปะและวัฒนธรรมเป็นความคิดเห็นของผู้เขียนแต่ละท่านมิใช่ของสำนักศิลปะและวัฒนธรรม และกองบรรณาธิการแต่อย่างใด

คณะที่ปรึกษาผู้ทรงคุณวุฒิ
รองศาสตราจารย์ ดร. ประพันธ์ ธรรมไชย
รองศาสตราจารย์ ดร. อนาโตล โรเจอร์ เป็ลติเยร์
รองศาสตราจารย์อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว
รองศาสตราจารย์ น.สพ. ศุภชัย ศรีธิวงค์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ลมูล จันทน์หอม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุชานาฏ สิตานุรักษ์

ผู้ทรงคุณวุฒิอ่านบทความประจำฉบับ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์รณชิต แม้นมาลัย

บรรณาธิการ
นางสาวปนัดดา โตคำนุช

กองบรรณาธิการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวภา ศักยพันธ์
อาจารย์ฉันทนา ศศิธรามาศ
อาจารย์วาทินี บัวชุม
อาจารย์ภูเดช แสนสา
นายดิเรก อินจันทร์
นายวีรพิชญ์ หิมารัตน์
นายโสภณ พรมจิตต์
นายอนุชิต ณ สิงห์ทร

ฝ่ายเผยแพร่
นางสาวปนัดดา โตคำนุช
นายโสภณ พรมจิตต์
นายอนุชิต ณ สิงห์ทร

ฝ่ายบริหารงานทั่วไป
นางสาวดารารัตน์ ศิริลาภา
นางพรทิพย์ จันทร์คำ
นางสาวศุภรักษ์ ฉัตรแก้ว
นางกัลยาณี อินต๊ะราชา
นายจักรภาณุ ไตรยสุทธิ์

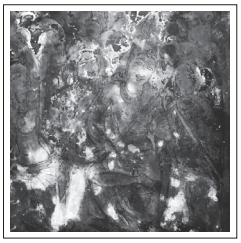
ฝ่ายศิลปกรรม
นายวีรพิชญ์ หิมารัตน์

ผู้จัดพิมพ์ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม อาคารเทพรัตนราชสุดา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
๒๐๒ ถนนช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๓๐๐
โทรศัพท์ / โทรสาร ๐๕๓ – ๘๘๕๘๖๐, ๐๕๓-๘๘๕๘๘๐
E-mail : ilaccmru@gmail.com : web-site : www.culture.cmru.ac.th

พิมพ์ที่ สุทัศน์การพิมพ์ ๑๑๗/๑ ถนนช่างหล่อ ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๑๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๓-๒๐๐๔๓๖

สารบัญ

วารสารศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ฉบับที่ ๑ ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๖๐
ISSN 2539-6692



คำอธิบายภาพ
“พิณแห่งเทวะ” ทิพยวีณา อุระวีณา
ต้นธารแห่งพิณเปี๊ยะ
ภาพจิตรกรรมฝาผนังถ้ำ ศาสนาเชน
ในถ้ำเอลโลรา ประเทศอินเดีย
(ภาพ : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ลิปิกร มาแก้ว)

๑ **ตุริยนนตรี : ดนตรีในวิถีล้านนาจากคัมภีร์ใบลานและพับสา**
ดิเรก อินจันทร์

๑๑ **ดนตรีวิถีชาติพันธุ์ : วัฒนธรรมกลองในสังคมล้านนา**
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธิติพล กันตีวงศ์

๒๗ **“ฆ้องกบ” เครื่องดนตรีพิธีกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ ที่ยังคงอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยง บ้านโป่ง และบ้านค้างใจ อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่**
ภูเดช แสนสา

๔๐ **รำวง กับภาพสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางค่านิยมของคนล้านนา**
ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

๕๗ **ดนตรีและการละเล่นชาติพันธุ์ไทลื้ออำเภอเชียงคำ**
รัตนะ ตาแปง

๗๐ **มุขบาฐกับการขับซอล้านนา**
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์

๘๘ **เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา**
ปนัดดา โตคำนุช

๙๔ **ประมวลภาพกิจกรรม**
วีรพิชญ์ หิมารัตน์

ตุริยนนตรี : ดนตรีในวิถีล้านนาจากคัมภีร์ใบลานและพับสา

ดิเรก อินจันทร์
นักวิชาการศึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

คำว่า “ตุริยนนตรี” เป็นสำนวนที่พบทั้งในเอกสารล้านนาและสำนวนภาษาพูด ซึ่งหมายถึงเครื่องดนตรีหรือการเล่นดนตรี บทความนี้จะกล่าวถึงเรื่องราวของเครื่องดนตรีและการเล่นดนตรีของชาวล้านนาจากคัมภีร์ใบลานหรือพับสาเป็นหลัก แต่อาจยกตัวอย่างจากเอกสารหรือบันทึกที่อยู่ในรูปแบบอื่น เช่น เอกสาร หรือหนังสืออื่นๆ ประกอบบ้าง โดยปรับปรุงและเพิ่มเติมเนื้อหาจากบทความเรื่อง “การขับขาน การละเล่น และดนตรีจากคัมภีร์ใบลาน พับสา กับจิตรกรรมฝาผนัง” เผยแพร่ในเอกสารประกอบการเสวนาองค์ความรู้จากใบลาน หัวข้อ “การขับขานและดนตรีล้านนาจากพับสา ใบลานและเรื่องเล่า” ที่จัดโดยสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ เมื่อวันที่ ๑๒ พฤษภาคม พ.ศ.๒๕๕๙

ตุริยนนตรีในวิถีล้านนาจากคัมภีร์ใบลานและพับสา

เอกสารประเภทคัมภีร์ใบลานและพับสาของชาวล้านนา เนื้อหาส่วนใหญ่จะเกี่ยวเนื่องด้วยหลักความเชื่อทางศาสนาเป็นหลัก นอกจากนั้นก็จะเป็นองค์ความรู้ ความเชื่อ และพิธีกรรม หรือบทร้อยกรอง เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ คร่าว ฯลฯ พบตำราที่เกี่ยวกับการสร้าง หรือการละเล่นดนตรีโดยตรงน้อยมาก แม้ว่าในชีวิตประจำวัน หรือในประเพณีต่าง ๆ ล้วนมีเครื่องดนตรีหรือการละเล่นดนตรีเสมอ การแบ่งเนื้อหาหรือเรื่องต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีในคัมภีร์ใบลานและพับสาในบทความนี้ จะแบ่งออกเป็น ๕ ประเด็น คือ

๑) ตุริยนนตรีในวรรณกรรมศาสนา
๒) ตุริยนนตรีในวรรณกรรมท้องถิ่น
๓) ตุริยนนตรีในพิธีกรรมและความเชื่อ
๔) ตำราการสร้างเครื่องดนตรี
๕) คำศัพท์ภาษาบาลี-ล้านนา

๑. ตุริยนนตรีในวรรณกรรมศาสนา

ในวรรณกรรมศาสนา เช่น พระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกา หรือคัมภีร์ปกรณ์วิเสสต่าง ๆ ที่แต่งหรือแปลมาจากภาษาบาลี เมื่อกล่าวถึงเครื่องดนตรีหรือการละเล่นดนตรีมักจะเป็นของชาวชมพูทวีป คือ อินเดียและลังกาเป็นหลัก ดังเช่นเมื่อพระโพธิสัตว์มาจุติในพระครรภ์ของพระนางศิริมหามายา ในคัมภีร์จะกล่าวถึงปาฏิหาริย์ที่เกิดขึ้นว่า เครื่องดนตรี เช่น พิณ ฆ้อง กลอง และปี ซึ่งวางอยู่กับที่ก็ส่งเสียงบรรเลงออกมาเอง ปรากฏในคัมภีร์ปฐมสมโพธิ ดังนี้

"..แม่นว่าตุริยนนตรีทังมวล อันศนบ่ตีค็ดังแล พิณทังหลายบ่ได้ดีดค็หากวางออกเสียงแลค้องกลองทังหลายไผบ่ตีค็วางออกยังเสียงอันม่วนเพราะนักค็มีแล ปี่ขาทังหลายค็หากเบ่งออกยังเสียงปี่ม่วนเพราะมากนักแล"

(ปฐมสมโพธิกถา สำนวนล้านนา น. ๗)

เครื่องดนตรีประเภทสังข์ หรือพิณ ซึ่งปรากฏทั้งในชมพูทวีปและอุษาคเณย์ นอกจากจะใช้บรรเลงเพื่อความไพเราะแล้ว ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบขบวนเสด็จด้วย เช่น การเสด็จไปยังประทับใต้ต้นศรีมหาโพธิ์ของพระโพธิสัตว์นั้น พระอินทร์เป็นผู้เป่าหอยสังข์ และปัญจสิกขเทวบุตรดีดพิณนำหน้าขบวนด้วย ดังนี้

"ในกาละยามนั้น สหัมปติมหาพรหมถือฉัตต์อันกว้างได้โยชนะ สุยามาเทวปุตตราชถือเอาจามรียาว ๓ คาวุต ๖ พันว่า พัดวีโพธิสัตต์เจ้าไพแล พระยาอินท์ค็เปล่าหอยสังข์ชื่อวิชยุตตสังขะไพก่อนหน้าโพธิสัตต์เจ้าแล มหาปุริสะเจ้าค็เข้าไพสู่ข่วงมหาโพธิ ในกาละยามใด ในกาละยามนั้นอันว่าปัญจสิกขคันธัพพเทวบุตต์ถือเอาพิณมีวัณณะดั่งหมากพินสุกยาวได้ ๓ โยชนะ ค็ดีดไพก่อนหน้าโพธิสัตต์เจ้าแล..."

(ปฐมสมโพธิกถา สำนวนล้านนา น. ๖๒-๖๔)

ในคัมภีร์ประเภทชาดก ธรรมคำสอน กวีนิพนธ์ ทั้งที่เป็นการแต่งขึ้นใหม่ หรือแปลเป็นสำนวนล้านนาจะพบว่ามีนำเครื่องดนตรีหรือการละเล่นในท้องถิ่นแทรกมาในหลายลักษณะ เช่น คำสอนที่ใช้เครื่องดนตรีมาเปรียบเทียบ และการพรรณนาเหตุการณ์ในเรื่อง เป็นต้น

ในคัมภีร์พระวินัยดอกเดื่อ (ผูกที่ ๒) กล่าวถึง อณกสูตร ว่าด้วยเรื่องการนำคีมปูยักษ์มาสร้างเป็นกลองชัยมงคลด้วย ซึ่งเมื่อแรกสร้างนั้นกลองใบดังกล่าวมีเสียงไพเราะนุ่มหู เสียงดังไปไกลหลายโยชน์ แต่ภายหลังมีการนำไปประดับตกแต่งให้สวยงามขึ้นด้วยการลงรักปิดทองประดับประดาต่างๆ ทำให้เสียงกลองที่เคยไพเราะกังวานกลับหายไป โดยเป็นคำเปรียบเทียบกับหลักธรรมคำสอนที่เป็นของเดิมนั้นดีอยู่แล้ว แต่เมื่อใส่ท่วงทำนองหรือปรับเสียงมากเกินไปก็จะทำให้คุณค่าของคำสอนนั้นลดน้อยลงหรือเสียไป เพราะมุ่งแต่ความไพเราะทำให้ละเลยเนื้อหาหลักไป (พระดิเรก วชิรญาโณ, ๒๕๔๖: ๑๒๓-๑๒๔, ๓๐๑-๓๐๒

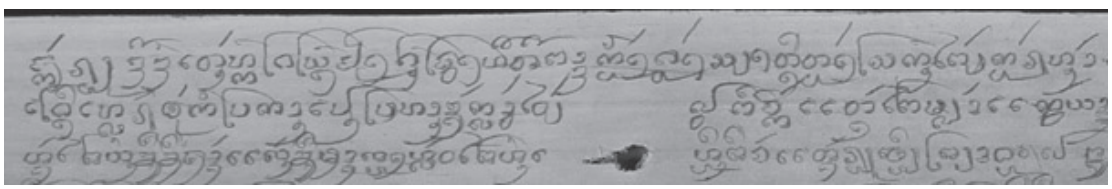
นอกจากนั้นยังพบว่ามีวรรณกรรมล้านนาอีกหลาย ๆ เรื่อง ทั้งที่เป็นพุทธประวัติ นิทานชาดก คร่าว โคลง ตำนาน หรือองค์ความรู้อื่น ๆ ที่กล่าวถึงการขับขานและดนตรีด้วย ซึ่งจะมีมากหรือน้อยก็แล้วแต่เรื่องราวและเหตุการณ์ หรือสำนวนโวหารของผู้แต่ง วรรณกรรมที่โดดเด่นและยังคงมีบทบาทในประเพณีที่สำคัญของล้านนาเรื่องหนึ่ง คือ มหาเวสสันดรชาดก ซึ่งมีอยู่หลายสำนวน นิยมเทศนากันในประเพณียี่เป็ง (วันเพ็ญเดือน ๑๒ ของภาคกลาง) โดยเนื้อหาของนิทานชาดกเรื่องนี้นอกจากจะกล่าวถึงการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์แล้ว ยังมีการสอดแทรกวิถีชีวิตและประเพณีวัฒนธรรมของชาวล้านนาเข้าไปด้วย เช่น อาหารการกิน การแต่งกาย การแสดง พรรณไม้และตำรายา ตลอดจนถึงดนตรีและการละเล่นต่าง ๆ นอกจากเนื้อหาของคัมภีร์ธรรมที่ใช้เทศนาแล้ว ยังมีภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งที่เล่าเรื่องเวสสันดรชาดกและแทรกภาพเครื่องดนตรีหรือการละเล่นท้องถิ่นด้วย

ในตอนหนึ่งของกัณฑ์มัทที คือ เมื่อพระนางมัททีกลับมาจากหาผลไม้ในป่า แล้วไม่เห็นชาลีและกัณหา จึงออกตามหาก็ไม่พบ จึงร้องไห้คร่ำครวญจนเป็นลมสลบไป พระเวสสันดรก็ได้เข้ามาดูแลด้วยความเป็นห่วง เกรงว่าหากพระนางสิ้นชีวิตในป่าก็เป็นเรื่องที่น่าสงสาร ไม่มีใครมาช่วยจัดงานให้สมเกียรติ ซึ่งคำพรรณนาของพระเวสสันดรนั้นกล่าวถึงการละเล่น หรือมหรสพในงานศพแบบกษัตริย์ คือ การสร้างปราสาทศพ การทำบุญ การละเล่นมหรสพต่างๆ เช่น กายกรรม เป็นต้น และกล่าวถึงเครื่องดนตรีหลายชนิด คือ พาทย์ (ระนาด) ฆ้อง สรไน (ปี่ไฉน) เบงทรา (ปี่พาทย์เครื่องห้า) และปี่ รวมถึง การปรบมือแทนการตีแฉ่ง (ฉาบ) ดังนี้

“อถ มหาสตฺโต ส่วนว่าพระมหาสัตต์เจ้ามีใจรักคระคร้อย พระยอดส้อยบุญมี จิ่งกล่าวคำดีว่า ดูกรานางราชมัทรีเหิยเจ้าพี่ ในที่นี้ใช่ที่แม่ควรมาตาย เท่า ๒ ราดายหน่อไธ้ ดั่งรือพ้อยมาละพี่ไว้ตายไพนี้ชา ผิว่านางเมือตายในพระนคอรหลวงใหย่กว้าง กรียาอันพี่จักส้างส่งสการ มีปริวารเชื้อชาต ญาติอาจวงสา เทฺวรฏฺฐานิ อันว่าเมืองทัง ๒ ค็จักไหวหวั่น สนั่นก้องเนืองนัน ด้วยอันเลิกซากส่งสการ ดาเครื่องปริกขารทานทอด อยาดน้ำรอดหานาง เปนปางคะทึกหึกหนา ทังลุงตาอ้ายเอี้ยแห่งเจ้า เขาจักมานั่งเฝ้าเปนปริวารแหรนแหร่ บใช่ว่าจักละแม่ไว้เปล่าดอมดาย ฉันนี้แลนา

*ดูรานางมทรีสรีสระอาด ปองว่ารายังได้เสวิยราชเปนพระญา แลนางมามรณาตายจาก คูพี่นี้จักหื้อเพิ่นมาส้างปราสาทหลังคราน....เพื่อจักส่งสการนางแก้วพี่ ทุกด้าวที่แจจน ยังคนทังหลายจักหื้อมาม่วนเหล้น ชักเชือกเต้นหกคะโดง ฝูงคนถงพี่จักหื้อถือ**พาทย์ค้อง** เสียงตื่นต้องสระพวนไพ สรไนเสียงสั่น สระหนั่นด้วย**เบงทรา** จากับด้วยเสียง**ปลี่** นันทุกที่อือทือ บางคนพี่จักหื้อตบมือตาง**แฉ่ง** พี่จักแต่งเครื่องเหล้นทุกประการ เปนประมาณดั่งกล่าวไว้แล้ว...กระทำฉันนี้แล้วจิ่งเปนบัวราณ ส่งสการนางพระญามาแต่ก่อนแลนา”*

(มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง. น.๓๓๘)



“..ชักรูปดีดเต้น หกคระโยง ฝูงคนโถงหื้อตีพาทย์กลองค้อง เสียงติ่งต้องสระกน ไปก่อนหน้า...”
(เวสสันดรชาดก ฉบับไขเล่ม วัดสะปุ่งหลวง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน)
(ที่มา : ภูเดช แสนสา, ๒๕๕๔)

ตอนหนึ่งของกัณฑ์มหาราช กล่าวถึงการแสดงและละเล่นของชาวเมืองสีพี ที่พระญาสัญชัยได้จัดไว้เพื่อต้อนรับการกลับมาของพระเวสสันดร ซึ่งกล่าวถึงการขับขาน การแสดง และเครื่องดนตรีหลายชนิด คือ การขับ (ซึ่งอาจหมายถึงคำขับ คร่าว จ๊อย หรือโคลง) และการฟ้อนรำ มีการเล่นเครื่องดนตรี คือ พิณกลองชนิดต่าง ๆ (กลองน้อย กลองหลวง กลองชัย) หอยสังข์ พิณ จักเข้ และสะล้อ โดยในส่วนของพิณนั้นกล่าวว่ามีถึง ๓๒ สาย ดังนี้

“ประการ ๑ เล่า เจ้าพระญาเวสสันตระจักไต่เต้าเข้ามาเมืองด้วยหนทางอันใด หนทางอันนั้นท่านทังหลายจุ่งตั้งไว้ยังไหทังหลาย มักว่าบ้านแลอัน จุ่งหื้อได้ไหสุราแลบ้านแลร้อยไห หื้อแบกไพตั้งไว้ยังปะตูบ้านแลอยายไว้ ๒ ตราบข้างหนทาง อันลูกคูจักมานั้นเทอะ ฯ

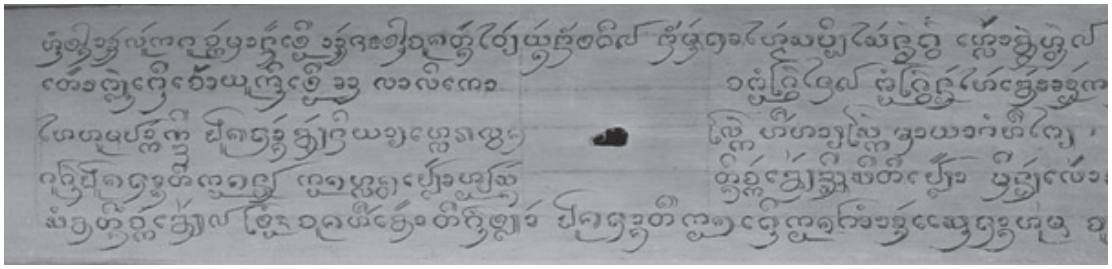
*อัน ๑ ท่านทังหลายจุ่งตั้งไว้ยังน้ำทธิน้ำมันงาใหม่ สัปปิใส่นมงัว เหล้าขมหนัวเข้าป้าง ชาวไร่ส้างแปลงไว้ต้อน หื้อคนฝูงช่างฟ้อนไพรอดยุกิน ท้าวนรินท์จักไต่เต้า พลคลื่นเคล้ายุกินอรานิกา จ พ่อครัวในแลพ่อครัวนอก ให้เขาออกมาพลัน คันว่าคนทังหลาย ฝูงช่างซับแลช่างฟ้อนสังสรีดอย่อนตีนมือค์หื้อไพ คนทังหลายช่างตีกลองหุ้มปลากค์ดี ตีท้องปลากตางกลองค์ดี คนทังหลายฝูงช่างซับนิยายเหล้นลวงโลก หื้อหายโสกมายาค์หื้อไพ อาหยนฺตุ สพฺพวิณาโย พวก**พิณ**ตราจำนีต ให้เขาดีดตามคูพลัน คันว่าคนทังหลายฝูงช่างตี**กลองน้อย**แล**กลองหลวง** เปล่า**หอยสังข์**หลายสิ่ง **ติ่ง จักเข้** แล**พิณ ๗ สาย** ท่านทังหลายจุ่งตีจุ่งเปล่า มือนับเล่าสงวนใจ เภรีอันใดดังด่วนหน้าใดม่วนสูจุ่งตี คนฝูงช่างตีวุ่นแลเปล่า**บัณเฑาะ** แล**สีธลร้อ**ทัง**ติ่ง** แลหื้อตี**กลองเงิน**แล**กลองคำ กลองชุม กลองไชย กลองไห่** คือ ตริงปิงตุ่มพาง คนฝูงช่างจุ่งหื้อตีแต่ครุ้มน้อยราชเราไพเทอะ ฯ*

ถัดนั้น จุ่งหื้ออามาตย์ทังหลาย มาดีดยังพิณเราอันมี ๓๒ สาย อันประดับไปด้วยแซ่วหลายกง ทังรูปหงส์องค์แอ่น มีทังรูปมล้าแก้วแกว่นอาชาไนย มีทังรูปไกรสอรครุฑราช พิณแก้วมาสแจจัด แสนกระสัตใคร่รู้ พิณสาย ๑ นั้นนามีเสียงเนืองนันสวะสว่า ปลานดั่งฟ้าผ่าท้องสมุทท สาคอร สาย ๑ ชื่อว่ารัตตนะหิ่งแก้ว มีเสียงดังซะแซ่วแก่นวอนใจ สาย ๑ ชื่อว่าวิสุทธัพพีใส กล่อมท้าว สาย ๑ ชื่อว่าน้าวนางนอน สาย ๑ ชื่อว่ามธุรส มีเสียงหวายยิ่งกว่าอ้อย สาย ๑ ชื่อว่าสาวน้อยหน้อยไห้อ้อนหื้อแม่หาผัว สาย ๑ ชื่อว่าสาวใคร่หัวเมื่อเช้า สาย ๑ ชื่อว่าแม่หม้ายเถ้าไห้หาผัวทุกค่ำเช้าแลงงาย สาย ๑ ชื่อหน้าเถ้าเหี่ยวแล้วพ้อยชุ่มบานงาม สาย ๑ ชื่อว่าปฐมยามนางน้อยตื่น สาย ๑ ชื่อว่าท้าวไพที่อื่นนางคอง สาย ๑ ชื่อว่ารุทธะทองทังแท่ง สาย ๑ ชื่อว่าแต่งเอาใจ สาย ๑ ชื่อว่าสุดเช่นตาสาวไหลเอยี้ยมปล่องหรอ สาย ๑ ชื่อว่าป้อเข้าของสมบัติ สาย ๑ ชื่อหมากปัดคำเตมแขนนางสนถี่ สาย ๑ ชื่อว่าช้องนางฆวี่สระสรี สาย ๑ ชื่อว่าสาวหวีหัวแยงผ่อแว่น สาย ๑ นั้นมีเสียงดังวะแว่นเหมือนดั่งแม่กำลังเรียกร้องเอาของจ้าง สาย ๑ ชื่อว่ายิงหนุ่มฝูงมีหัวแล้วใคร่เปนแม่ร้าง สาย ๑ ชื่อว่าหากได้เปนเจ้าช้างแล้วพ้อยใคร่ย่างเทียวดิน สาย ๑ ชื่อว่าสาวตือกวิงวอนใจขาด สาย ๑ เปนดั่งลูกฟ้าอยาดลงมาแลนา สาย ๑ ชื่อว่าดีดหื้อแผ่ไมตรีแกล่ไพร่ฟ้า สาย ๑ มีเสียงเนืองนันแผ่กว้างทั่วท่าท้างธอรณี สาย ๑ ชื่อว่าทันสมบัติสรีในเมืองฟ้า สาย ๑ ชื่อว่าอยู่ถ้าสุขเมืองพรหม สาย ๑ ชื่อว่าพระญาอินทาเจ้าฟ้า ชมชื่นหน้าปูนฟัง สาย ๑ เปนดั่งรู้จาตอบถ้อยอยู่ปูนวอน สาย ๑ ชื่อว่าจักดีดสอนคนทังหลายหื้อได้เถิงสุขสวัรคเทวโลก สาย ๑ จักดีดนำเอาสัตต์ทังหลายหื้อข้ามพ้นจากโอฆวัฏฏสงสาร สาย ๑ จัดดีดหื้อเถิงเนรพานเปนที่แล้ว ฯ

ควรสูท่านทังหลายหื้อไพยอเอาลูกแก้วเรามาเมือเมืองเพื่อนเฮีย ฯ

เอวๆ ราชา ท้าวปรัมมสัญเชยย์ พิจจรณาห้องราชมัคคาหนทาง ค์แล้วด้วยประการดั่งกล่าวมานี้แล ค์มีวันนั้นแล ฯ

(มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง. น.๔๑๐)



*"..ฝูงช่างขับนิยายเหล้นลวงโลก หื้อหายโสกมายา..คนฝูงช่างตี**กลองน้อย กลองหลวง** เป่า**หอยสังข์ ติ่ง จักเข้ ดีดสีตีเป่า**.."*

(เวสสันตรชาดก ฉบับไขเล่ม กัณฑ์มหาราช วัดสะปุ่งหลวง อ.ป่าซาง จ.ลำพูน)

เมื่อพระเจ้าสัญชัยได้ส่งเสนาอามาตย์ไปรับพระเวสสันดรและพระนางมัททีกลับเมือง มีการจัดมหรสพในเขาวงกตนานนับเดือน ซึ่งมีการแสดงมายากลหรือกายกรรม (กลืนขอนไม้หรือเรือ ไต้เส้นหนัง ตีลังกาในอากาศ ขึ้นบันไดดาบ คาบเหล็ก กลืนมีด และหมองู) ฟ้อนเชิง เล่นหมากรุก เล่นสะกา และ "ขับซอยิ้ง" ดังนี้

*"ในกาละนั้น พระญาสรีสัญเชยย์อัคคราชรางวัลเหล้นชู่อันชู่สิ่ง มโหรสรพยิ่งเมืองสวัรค์ บางพร่องค็คาบขอนลืน บางพร่องค็กลืนเรือใหย่ พางพร่องค็ไต่สะเดียงหนัง บางพร่องค็สลังสลืดขึ้นพื้นอากาสกลางหาว พร่องค็ปาวซานดาบ พร่องค็คาบเหล็กแขง บางพร่องค็มาลืนเขมแซวแล มีดบ้อง บ่รู้กี่ร้อยช่องปูนดู พ่อหมองูค็ถือเอาศองูเห่า เยียะยะเย่าทังตัว ลายปุนกลัวพรักพร้อย บ่รู้กี่ร้อยกี่ลาย ศนทังหลายฝูงช่างเหล้น ค็มาเต้นก่ายย่างเปนเชิง ฝูงช่างเหล้นหมากรุกหมากสักกาเรื่องรุ่ง ปลากค็**ขับซอ**ยิ้งสว่างนันเนืองเตมปล่า ล่วงล้ำกว่าเมืองบน ศนฝูงช่างขับอันมีเสียงอันม่วนเขาค็มาตั้งหน้าส่วนปูชา ฝูงศนนั้นนามีก้อง เขาค็โห่ร้องนันเนือง ฝูงช้างสารนั้นนาเลียแล่น มล้าค็มาหิแห่นทุกพาย ศนทังหลายย้าวชมชื่น ปูนเหล้นชื่นกลางดง...."*

(มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง. น.๔๕๖)

ในเวสสันดรชาดก ฉบับสร้อยสังกร มีบทพรรณาเหตุการณ์ตอนเล่นมหรสพนั้นว่ามีการละเล่นหลายอย่าง ทั้งกายกรรม มายากล และการขับขาน คือ ขับ อื่อมาด สวดอุสสา ซอ อื่อ ฉันท์ และกล่าวถึงเครื่องดนตรี คือ พิณเพียะ พาทย์ และปี่ ดังนี้

"ส่วนพระยาศรีสญชัยบรมนาถ จักหื้อโอกาสแก่มนตรี สิบสองอักโขเภณีสักสวาด ท้าวก็ปลงราชรางวัล แบ่งปันกันหลายสิ่ง เหล้นมหรสพยิ่งเมืองสวรรค์ ลางพร่องก็ฟันเชิงดาบ ลางพร่องก็คาบของลืน ลางพร่องก็กลืนเรือใหญ่ ลางพร่องก็ไต่ระเบียงหนัง ลางพร่องก็สังสลืดขึ้น ลางพร่องก็ยืนบนอากาศกลางหาว ลางพร่องก็ปาวซานดาบ ลางพร่องก็ปราบฟันแทง ลางพร่องก้แทงคอหอย ลงพร่องก็ค่อยท่าวหงาย ลางพร่องก็เหล้นหลายอันเกริกก้อง ลางพร่องก็ช่างขับขาน เป็นฉบับนิทาน ระบำอื่อมาส ลางพร่องก็สวาดอุสสวา ลางพร่องก็ตกสะกาลูกใหญ่ ลางพร่องก็ซอใส่คำถ้องกั้น ลางพร่องก็ขับอื่อ ฉันท์ลองมาส ลางพร่องก็ดีดเพียะพาทย์เสียงหวาน ลางพร่องก็ชำนาญเป่าปี มือนับคำเล่าปูนดีฟัง ม่วนพอหูดังตื่นเต้น กับการลื่นเหล้นหลายอัน...."

(มหาชาติภาคพายัพ ฉบับสร้อยสังกร. น.๔๐๘)

๒) ตุริยนนตรีในวรรณกรรมท้องถิ่น

เมื่อกล่าวถึงเรื่องของตุริยนนตรีในคัมภีร์ใบลานและพับสาแล้ว โคลงบทหนึ่งที่มักจะอ้างถึงอยู่เสมอ คือโคลงนิราศหริภุญชัย เพราะเป็นวรรณกรรมเก่าแก่ สันนิษฐานว่าแต่งเมื่อ พ.ศ.๒๐๖๐ กวีผู้แต่งได้บรรยายเส้นทางจากเชียงใหม่ไปยังเมืองลำพูน เพื่อนมัสการพระธาตุหริภุญชัย ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรี การขับขาน หรือการละเล่นเพื่อความบันเทิงหลายประเภท ดังนี้

นักคุณแคนคู่ฆ้อง สระไน
ไพโอชสลายสลับใส ดอกสร้อย
บางคู่บาทบทไป เพรงร่ำ รักเฮย
เฉลยเหลือบแลหน้าช้อย ชอบด้วยโดยลำเนา
*พร่องก็สีบทแกมลำนำ เทิงโคลง**ซอน**ร่ำจ๊อย*
พร่องก็ซออ่อย

(โคลงนิราศหริภุญชัย บทที่ ๑๓๐)

โคลงบทที่ยกมากล่าวถึงนี้สรุปใจความได้ว่า ในงานสรงน้ำพระธาตุหริภุญชัยนั้นมีการละเล่นดนตรีหลายชนิด ได้แก่ แคน ฆ้อง และปี่ มีการขับขานหรือร้องเพลงควบคู่ไปด้วย เช่น อื่อคร่าว-ร่ำคร่าว อื่อโคลง และจ๊อยซอ

ในตำนานครูบาศรีวิชัย หรือพงศาวดารประวัติพระสีวิชัยเจ้า ฉบับวัดต้นโชค ตำบลเหมืองจี้ อำเภอเมืองจังหวัดลำพูน (จารเมื่อ จ.ศ.๑๓๑๑ ตรงกับ พ.ศ.๒๔๙๒) กล่าวถึงขบวนของครูบาศรีวิชัย ประกอบด้วยศิษย์และญาติโยมทั้งหลายเดินทางไปรับฟังข้อกล่าวหาที่วัดพระธาตุหริภุญชัย มีการตีระฆัง กังสดาล และเครื่องดนตรีอื่นๆ ด้วย ดังนี้

"...สิกข์โยมนักบวชทังหลายบางพร่องก็ถือระฆัง กังสะดาล บัณเฑาะว์ หอยสังข์ ฆ้องพาทย์ ดีดสีตีเป่าไปก่อนหน้าแลตามหลังเจ้าภิกขุตนนั้นออกจากอรัญญวาส คือวัดสรีทรายมูนบุญเรือง ตำบลบ้านปาง...."

หลังจากที่ครูบาศรีวิชัยพ้นโทษต่างๆ แล้ว ยามใดที่ท่านเดินทางไปบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามศาสนสถานต่างๆ จะมีคนติดตามและต้อนรับตามจุดต่างๆ มีการประดับตกแต่งและการละเล่นดนตรีด้วย ดังนี้

*"..พระสงฆ์สามเณรคนคระหัฏฐ์นักบวชทังหลาย ร้างสาวชาวแม่เฒ่าหนุ่มแก่ทังหลายก็พากันเอา**ค้อง กลอง ระคัง กังสะดาล บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เครื่องตุริยนนตรี ดีดสีตีเป่า** ยัวยานคานหามไปคอยรับต้อนตามหน้าที่แดนต่อแดนอำเภอแลกำนันต่อๆ กันไป แล้วก็นิมนต์ เจ้าภิกขุตนนั้นขึ้นคานหาม แล้วก็ผัดเปลี่ยนกันหามไปตามระยะทางที่เขาเจ้าทังหลายตกแต่งไว้ ชาวชนบททังหลายก็พากันตี**ตุริยนนตรี เป่าบัณเฑาะว์ หอยสังข์ ขลุ่ย แคน ค้อง ระคัง กังสะดาล** ไปก่อนหน้าตามหลัง บางพร่องก็ผายเข้าตอกดอก..."*

ตำนานครูบาศรีวิชัย วัดต้นโชค ต.เหมืองจี้ อ.เมือง จ.ลำพูน

(จารเมื่อ จ.ศ.๑๓๑๑ ตรงกับ พ.ศ.๒๔๙๒)

(ที่มา : ดิเรก อินจันทร์, ๒๕๕๗)

ในวรรณกรรมเรื่อง สัพพสิทธิชาดก ซึ่งเป็นนิทานเรื่องที่ ๑๘ ในชุดปัญญาสชาดก เมื่อสัพพสิทธิกุมารเจริญวัยได้ ๑๖ พรรษา พระบิดาประสงค์จะอภิเษกให้ปกครองบ้านเมืองแทน ก็ทรงให้เสนาอามาตย์เอากลองนันทเภรีไปตีแล้วประกาศให้ชาวเมืองทั้งหลายได้รับรู้โดยทั่วกัน ต่อมาเมื่อทราบว่านางสุวัณณโสภามีรูปโฉมงดงามมาก แต่ไม่ยอมปริปากพูดจากับชายใด เพราะญาอุสภราชประกาศว่าหากชายใดทำให้ธิดาของตนพูดด้วยได้ จะยกให้เป็นชายา สัพพสิทธิ์ยังขออาสาไปเล่านิทานหลอกล่อจนพระธิดาพูดออกมา เสนาอามาตย์ที่คอยฟังอยู่ก็ประโคมดนตรีเป็นสัญญาณให้พระราชาได้รับรู้ แต่ในชาดกนี้กล่าวถึงการประโคมดนตรีว่า

“เสนาอามาตย์ทังหลายค็หื้อยังตุริยนนตรีทังหลาย ๕ ประการ มหานิคฺโฆโส มีเสียงอันมี่นันมากนัก อภิรมฺโม ควรอภิรมชมชื่นยินดี อโหสิ ค็มีแล ฯ”

(การศึกษาวิเคราะห์ปัญญาสชาดกฉบับล้านนาไทย, ๒๕๔๑ น.๔๖๖)

ส่วนฉบับที่เป็นคร่าวซอ โดยนำเนื้อเรื่องสัพพสิทธิชาดกนี้มาแต่งใหม่นั้น แต่ใช้ชื่อว่า “คร่าวซอนกกระจาบ” ตอนที่สัพพสิทธิ์เล่านิทานหลอกล่อให้นางทิพพ์เกสรพูดออกมา เสนาอามาตย์ที่คอยฟังอยู่ก็ประโคมดนตรีเป็นสัญญาณให้พระราชาได้รับรู้ ดังสำนวนที่ว่า

“ทิพพไกรสอร สมงามหนุ่มเหน้า จิ่งจาตอบคำ ดั่งนี้
ฝูงหมู่ตีกลอง อันผกมอบลี้ ที่พื้นลุ่มใต้ หอชัย
*จิ่งตีต่อย**ค้อง** **พาทย์**แก้วเสียงใส หื้อรู้ทั่วไป เถิงหูท่านเจ้า”*

๓) ตุริยนนตรีในพิธีกรรม และความเชื่อต่างๆ

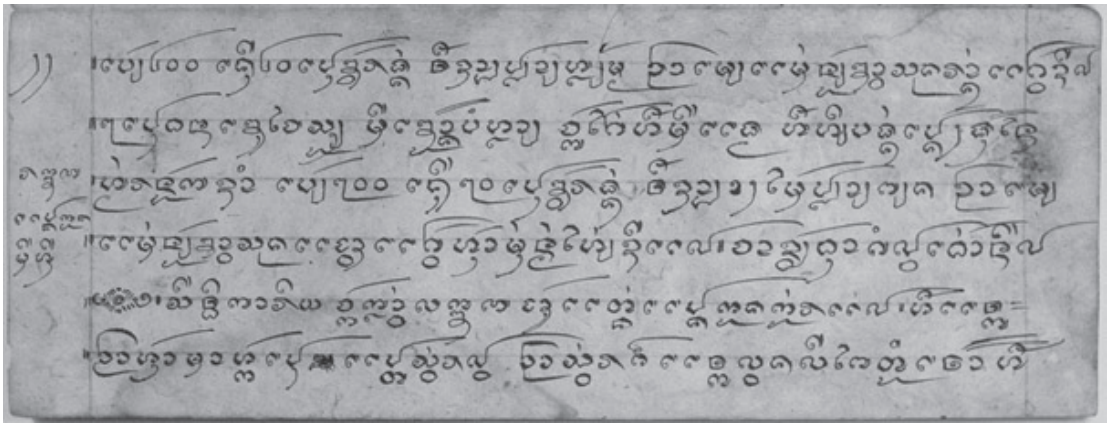
ตุริยนนตรีในคัมภีร์ใบลานแลพับสา นอกจากจะหมายถึงเครื่องดนตรีและการบรรเลงแล้ว ยังมีพิธีกรรมหรือความเชื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีด้วย มีทั้งที่เป็นยันต์ และคาถา เช่น ยันต์ฆ้องแสนเสียง คาถาพิณ ๓ สาย คาถาพิณ ๗ สาย คาถาพิณแก้วพระญาอินทร์ คาถาทิพยาธรดีดพิณ และคาถาพระญาอุเทนราชดีดพิณ เป็นต้น (สัมภาษณ์ พระศุภชัย ชยสุโภ และนายเกรียงไกร บุญทะนา)

นอกจากนั้นยังมีสำนวนหรือคำเปรียบที่ว่า

“เสียงฆ้องเสียงกลอง เสียงมองตำข้าว เสียงทุเจ้าเทศน์ธรรม” เป็นคำสอน หรือมุมมองที่เปรียบเทียบเสียงอันเป็นมงคลของชาวล้านนา นอกจากจะเป็นเสียงที่แสดงถึงความสุข ความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญด้านจิตใจแล้ว เสียงเหล่านี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงวิธีคิดและวิธีสอน ตลอดถึงความเป็นอยู่ของคนในยุคสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี เสียงฆ้องเสียงกลองน่าจะสื่อหรือหมายความถึงมีการละเล่นในโอกาสเฉลิมฉลองต่างๆ โดยในคัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา สำนวนล้านนา ได้เปรียบเทียบเสียงเครื่องดนตรีที่เล่นเองตอนพระโพธิสัตว์ประสูตินั้นว่าเป็นมงคลนิมิต คือ จะมีพระพุทธเจ้ามาเทศนาธรรมอันประเสริฐ (บำเพ็ญ ระวิน, อ้างแล้ว หน้า ๑๗)

๔. ตำราการสร้างเครื่องดนตรี

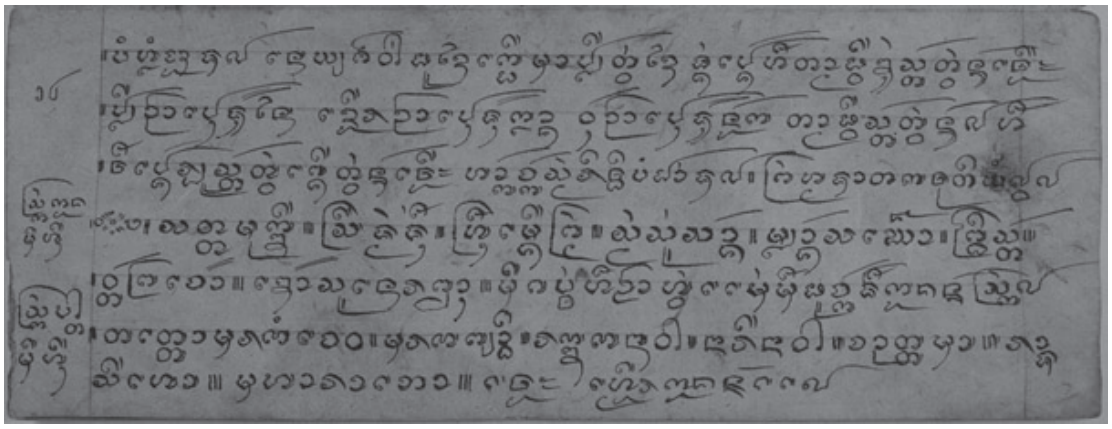
เนื่องด้วยองค์ความรู้ในการสร้างเครื่องดนตรีนั้น ส่วนมากจะสืบทอดกันในสายตระกูลโดยผ่านการเรียนรู้โดยตรง จึงไม่ค่อยพบตำราหรือข้อมูลที่เป็นลายลักษณ์อักษร นอกจากตำราสร้างกลองเท่านั้น ที่พบว่าแพร่หลายทั่วไป ซึ่งอาจเป็นเพราะกลองเป็นสมบัติของวัดหรือชุมชน จึงมีความเชื่อและพิธีกรรมเฉพาะซึ่งแต่ละตำราก็จะแตกต่างกันไป มีชื่อเรียกกลองนั้น ๆ ตามลักษณะเฉพาะด้วย



ตำราการสร้างกลอง
(พับสา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่)
(ที่มา : ดิเรก อินจันทร์, ๒๕๕๗)

นอกจากนั้นยังมีความเชื่อเรื่อง “โฉลก” คือ การนับหรือวัดเพื่อทำนายเรื่องราวต่าง ๆ โดยโฉลกจะใช้วิธีวัดขนาดความกว้างขอหน้ากลองแล้วนำมาคำนวณ ผลที่ได้จะทำนายชื่อของกลองใบนั้น ๆ ได้แก่ มังคลเภรี เชยยเภรี นันทเภรี และพรหมเภรี นอกจากนั้นยังคำนวณเพื่อหาว่ากลองนั้นเหมาะสำหรับคนกลุ่มไหน ได้แก่ กลองเศรษฐี กลองพ่อค้า กลองชาวบ้านทั่วไป กลองพราหมณ์ และกลองเสนาอามาตย์ เป็นต้น

จากการสัมภาษณ์พระศุภชัย ชยสุโภ วัดสวนดอก อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ทำให้ทราบว่า หนังหน้ากลองที่แตก (โดยเฉพาะแตกขณะที่มีการตีแข่งขันกัน) นิยมนำมาทำยันต์ด้วย รวมถึงในการสร้างกลองจะมีการใส่คาถาและหัวใจกลองด้วย



ตำราโฉลกกลอง

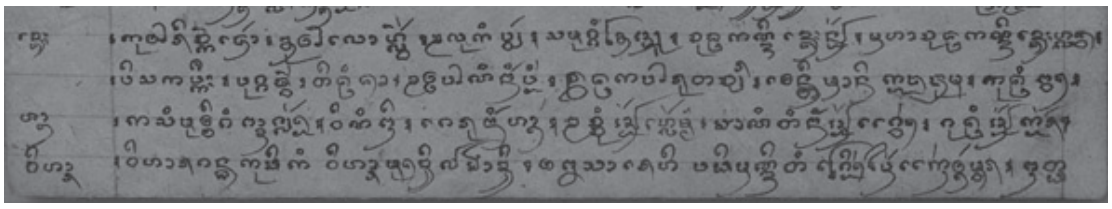
(พับสา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่)

(ที่มา : ดิเรก อินจันทร์, ๒๕๕๗)

๕) ดนตรีในคำศัพท์บาลี-ล้านนา

ในพับสาที่กล่าวถึงคำเวนทานหรือถวายทานที่ส่วนมากจะมีคำกล่าวที่เป็นภาษาบาลี หากมีการถวายสิ่งใดก็จะเพิ่มข้อความเป็นภาษาบาลีลงไปด้วย จึงมีการรวบรวมคำศัพท์ภาษาบาลีโดยมีคำแปลภาษาล้านนาด้วย แต่บางครั้งก็พบพับสาที่มีลักษณะเป็นปทานุกรมโดยตรง ซึ่งในหมวดหรือกลุ่มคำที่เป็นเครื่องดนตรี ดังนี้

> "...จุฬคณฺฑิ เดงน้อย ฯ มหาจุฬคณฺฑิ เดงหลวง ฯ เทนฺติมานิ กลองชุม ฯ กำสมุฏฺทิคำ พาทย์ค้อง ฯ วิณำ พิณ ฯ มหาเภรี กลองหลวง ฯ จุฬเภรี กลองน้อย ฯ กำส ค้อง ฯ สมฺมยุคฺคลำ สว่า (ฉาบ) ฯ คณฺฑิ ระคำง ฯ สงฺข หอยสังข์ ฯ บณฺฑวำ บัณเฑาะว์ ฯ เทนฺติมานิ กลองชุม ฯ วิณำ พิณ ฯ เภรีกุฏิ โรงกลอง ฯ..."



(พับสาคำเวนทาน วัดศรีสว่าง อ.หางดง จ.เชียงใหม่)

(ที่มา : ดิเรก อินจันทร์, ๒๕๕๗)

ภาพวาดบนกระดาษสา (พับหัว) อักษรไทใหญ่

(ที่มา : www.lannamanuscripts.net)

จากตัวอย่างเรื่องราวของเครื่องดนตรีและการละเล่นดนตรี หรือ “ตุริยนนตรี” จากใบลาน พับสา และเรื่องเล่าต่างๆ จะเห็นได้ว่าสิ่งเหล่านี้มีคู่กับสังคมล้านนามาช้านาน มีการละเล่นดนตรีกันเกือบทุกเทศกาล และพิธีกรรม ถือว่าเป็นสิ่งบันเทิงที่อยู่คู่กับมนุษยชาติมาช้านานเช่นกัน

เอกสารอ้างอิง

ดิเรก วชิรญาโณ, พระ. **การศึกษาคัมภีร์ปกรณ์วิเสสพระวินัยล้านนา**. เชียงใหม่ : วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร-มหาบัณฑิต สาขาภาษาและวรรณกรรมล้านนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๖.

บำเพ็ญ ระวิน. **ปฐมสมโพธิ สำนวนล้านนา**. เชียงใหม่ : ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๓๕.

วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร. **มหาชาติภาคพายัพ ฉบับสร้อยสังกร**. เชียงใหม่ : วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่, ๒๕๔๑.

สิงฆะ วรรณสัย. **โคลงเรื่อง มังทรารบเชียงใหม่**. เชียงใหม่ : ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, ๒๕๒๒.

ศูนย์ใบลานศึกษา. **เอกสารประกอบการเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากใบลาน เรื่อง “การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลานและเรื่องเล่า**. เชียงใหม่ : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๕๙.

อุดม รุ่งเรืองศรี. **พจนานุกรมล้านนา-ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง**. เชียงใหม่ : มิ่งเมืองการพิมพ์, ฉบับปรับปรุง ครั้งที่ ๑. ๒๕๔๗.

----------. **มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง**. เชียงใหม่ : สำนักงานกองทุนเพื่อสังคม. ๒๕๔๕.

สัมภาษณ์

พระศุภชัย ชยสุโภ วัดสวนดอก (พระอารามหลวง) ต.สุเทพ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ (๑๙ มกราคม ๒๕๖๐)

นายเกรียงไกร บุญทะนา ๗๕ หมู่ ๓ บ้านดงหลวง ตำบลหางดง อ.หางดง จ.เชียงใหม่ (๑๙ มกราคม ๒๕๖๐)

ดนตรีวิถีชาติพันธุ์ วัฒนธรรมกลองในสังคมล้านนา[๑]

ธิติพล กันตีวงศ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการดนตรีและการแสดง ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

วัฒนธรรมดนตรีของชาวล้านนามีลักษณะที่โดดเด่นและแตกต่างไปจากวัฒนธรรมกลุ่มอื่นๆ ชาวล้านนาใช้เครื่องดนตรีที่หลากหลายในการบรรเลงที่มีวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันไป เช่น ดนตรีประกอบการเกี้ยวพาราสี ดนตรีประกอบพิธีกรรม และดนตรีเพื่อความบันเทิงในสังคมแบบเกษตรกรรม พื้นที่ทางวัฒนธรรมระหว่างสายน้ำใหญ่สองสาย แม่น้ำสาละวินและแม่น้ำโขง กลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายได้อยู่ร่วมอาศัย มีการเคลื่อนย้าย ถ่ายเทในแต่ละช่วงเวลา ลักษณะเด่นทางดนตรีที่ปรากฏในพื้นที่นี้พบวงกลองที่มีรูปร่างลักษณะแตกต่างกันไป ทั้งกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่สูง (Highland people) และกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ราบลุ่ม (Lowland people) เครื่องดนตรีประเภทตีแบ่งออกเป็นหลายประเภททั้งเครื่องกระทบ (Idiophones) และเครื่องตีประเภทหุ้มด้วยหนัง (Membranophones)[๒]

กลองมีความสำคัญในวัฒนธรรมชาวล้านนาในอดีตเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมความเชื่อในการติดต่อจิตวิญญาณ เสียงกลองมีความหมายที่มีนัยยะสำคัญพิเศษนอกเหนือจากการสร้างจังหวะแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น จากตัวอย่างกลองมโหระทึก หรือฆ้องกบ มีความสำคัญในสังคมชาวกระเหรี่ยงที่เชื่อว่าหากตีกลองมโหระทึกแล้วจะทำให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล มีความอุดมสมบูรณ์ในการเพาะปลูก ฆ้องกบเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีที่มีความสำคัญในสังคมของหลายชนเผ่า เครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นจากสำริด[๓] (Bronze) โลหะผสมที่มีกระบวนการผลิตโดยการหลอมโลหะต่างชนิดเข้าไว้ด้วยกันแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางสังคมที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้ อย่างไรก็ตามเครื่องดนตรี ประเภทเครื่องตีปรากฏในสังคมกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในดินแดนล้านนามีลักษณะที่แตกต่างกันไป ยกตัวอย่างเช่น ชาวลัวะใช้เครื่องดนตรีประเภทตีที่ทำจากไม้ไผ่ **‘ผิ’** หรือ **‘ปิห์’**[๔] ในการเล่นประกอบพิธีเลี้ยงผีของหมู่บ้าน สมาชิกในหมู่บ้านจะมีส่วนร่วมในการตีผิร่วมกันทุก ๆ ปี หรือ ๓ ปีขึ้นอยู่กับการกำหนดพิธีบวงสรวงของแต่ละหมู่บ้าน นอกจากการตีผิแล้ว ชาวลัวะยังตีกลองรูปทรงกระบอกที่หุ้มหน้ากลองทั้งสองด้านด้วยหนังควาย กลองใช้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ที่สำคัญ โดยเฉพาะการฆ่าควายเพื่อเซ่นไหว้ผีของหมู่บ้าน

---

[๑] บทความเป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอปากเปล่า (Oral Presentation) เรื่อง Cultural Drumming Identity of Tai People in Northern Thailand. งานสัมมนาวิชาการ Inaugural Graduate Students Conference of Southeast Asia Research at the University of British Columbia, Canada.

[๒] วิธีการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีตามการแบ่งโดย Sachs Von Hornbostel นักมานุษยดนตรีวิทยาชาวออสเตรีย จากผลงานหนังสือเรื่อง the Zeithschrift fur Ethnologie ปี ค.ศ. ๑๙๑๔

[๓] โลหะที่มีส่วนผสมหลักจากทองแดงและดีบุก

[๔] เครื่องเคาะ ทำจากกระบอกไม้ไผ่ขนาดแตกต่างกัน ๒-๓ ท่อนเสียบไม้ไผ่ด้านปลาย ใช้นิ้วมือคีบกระบอกไม้ไผ่ระหว่างนิ้วมือ ๓ ชิ้น ตีสลับเสียง และกระบอกไม้ไผ่ที่มีขนาดใหญ่จะวางราบขวางบนหน้าตักใช้ไม้ตีกระทบกระบอกไม้ไผ่ให้เกิดเสียง

หลังจากเสร็จพิธีชาวลัวะจะนำกลองเก็บกลองไว้ในหอกลองของหมู่บ้าน พร้อมกับกระโหลกควายที่ถูกฆ่าในพิธีกรรม ตามประเพณีชาวลัวะจะสร้างกลองขึ้นมาใหม่เมื่อเปลี่ยนผู้นำของหมู่บ้านพร้อมกับพิธีกรรมการฆ่าควายเพื่อใช้เซ่นไหว้ผีอารักษ์ของหมู่บ้าน กลองในวัฒนธรรมชาวลัวะจึงมีความสำคัญในการแสดงออกถึงสถานะทางสังคมของหัวหน้าหมู่บ้าน นอกเหนือไปจากการตีกลองเพื่อความบันเทิง และใช้เป็นเครื่องบ่งบอกจังหวะ

ภายในหอกลอง หมู่บ้านลัวะ บ้านมืดหลอง อำเภอแม่สะเรียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน
(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๔๕)

กลองในวัฒนธรรมชาวล้านนามีรูปแบบและบทบาทที่เกี่ยวข้องกับสังคมแตกต่างกันไป วงกลองในสังคมล้านนามีลักษณะที่หลากหลายและมีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น การผสมวงกลองในล้านนาอาจใช้เครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ ประกอบการตีกลอง เช่น ฆ้องและฉาบ หรืออาจมีเพียงเฉพาะวงกลองตีเป็นกลุ่ม วิธีการสร้างกลองและเทคนิคการบรรเลงของกลองแต่ละประเภทมีความน่าสนใจศึกษาเป็นอย่างยิ่ง ความงดงามของเสียงกลองแต่ละพื้นที่มิได้เป็นเพียงแค่เสียงเครื่องตีสร้างจังหวะเท่านั้น หากเสียงกลองยังสามารถสะท้อนสุนทรียภาพ ความเชื่อ วิธีคิด สัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากจังหวะที่ให้ความหมายเฉพาะกลุ่ม และการมองโลกของผู้คนที่อาศัยในพื้นที่ภูมิศาสตร์ที่แตกต่างกัน ล้วนเป็นบริบททางวัฒนธรรมที่สะท้อนผ่านจังหวะเสียงกลอง ยกตัวอย่าง เช่น วงกลองปานเฮือแข่ง วงกลองที่ใช้บรรเลงบนเรือ เสียงของกลองสองหน้าหุ้มด้วยหนังใช้มือตีใช้เชือกคล้องสะพายกลองตีร่วมกับ ฆ้อง และปาน เสียงกลองมีความกังวานเดินทางในระยะไกล ประกอบกับการเป่าปี่แนสร้างแนวทำนองดนตรี ร่วมกับการฟ้อนรำ ในขณะที่

ในพื้นที่จังหวัดลำพูนนิยมแข่งขันกลองหลวง กลองหลวงเป็นกลองขนาดใหญ่ที่มีรูปร่างกลองคล้ายกับรูปทรงแก้วไวน์ (Wine glass shape drum) การตีกลองหลวงเพื่อการแข่งขันใช้เพียงกลองใบใหญ่เพียงใบเดียวที่ประชันกันเป็นชุด ชุดละ ๓-๔ ใบ เพื่อให้ได้กลองที่มีเสียงดีที่สุดในการแข่งขันเพียงใบเดียว วิธีการตีกลองหลวงนั้นตีด้วยมือโดยผู้ตีจะพันมือด้วยผ้าให้เป็นรูปทรงกรวยตีลงบนหน้ากลองเต็มพลังวงแขน เสียงที่สมบูรณ์แบบเกิดขึ้นจากองค์ประกอบที่สำคัญหลายส่วนทั้งแต่การสร้างกลอง ขนาดกลอง วัสดุที่ใช้สร้างกลอง รูปทรงกลอง การติดถ่วงกลอง เทคนิคการตี พื้นที่บริเวณที่ดี อุณหภูมิ ความชื้น ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับกลองในสังคมชาวล้านนาถูกถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งโดยวิธีการเรียนรู้และฝึกฝน ช่างทำกลอง หรือ ‘สล่ากลอง’ จำเป็นต้องมีทักษะและความรู้เกี่ยวกับการสร้างและตีกลอง ในอดีตองค์ความรู้เรื่องกลองเรียนรู้ภายในวัด และชุมชนมีส่วนร่วมทั้งในการสร้างและตีกลอง บทบาทการตีกลองในสังคมชาวล้านนามีความสัมพันธ์กับความเชื่อและศาสนา การตีกลองนั้นเป็นส่วนหนึ่งในสังคมดั้งเดิมที่ให้ความสำคัญต่อความเชื่อเรื่องจิตวิญญาณ (Spiritualism) และกลองมีบทบาทในการตีเพื่อเป็นส่วนประกอบพิธีกรรมและเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางพุทธศาสนา โดยเฉพาะงานบุญต่างๆ วงกลองจะถูกใช้ตีร่วมในขบวนแห่ ลักษณะกลองที่ใช้ส่วนใหญ่มีจังหวะที่กระชับเป็นวงกลองที่มีขนาดเล็กสามารถเคลื่อนที่ได้สะดวก เช่น กลองปู่เจ่ กลองทิ้งบ้อม กลองมองเซิง กลองมองลาว กลองสะบัดชัย กลองตกเส้ง ฯลฯ และวงกลองบางชนิดนิยมตั้งอยู่กับที่เพื่อบรรเลงรับขบวนเนื่องจากมีขนาดใหญ่เคลื่อนย้ายลำบาก เช่น กลองปู่จา วงกลองตึ่งนง วงกลองเต่งทิ้ง ฯลฯ

ชาวล้านนาตีกลองเพื่อวัตถุประสงค์ทั้งการตีเพื่อเป็นพุทธบูชา และเพื่อความบันเทิงในการแข่งขันประชันกลองระหว่างชุมชน อันเป็นกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากการตีกลองต้องใช้พลังและออกแรงมาก หรืออีกเหตุผลน่าจะเป็นเพราะวงกลองส่วนใหญ่สร้างขึ้นและตีในกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา พระสงฆ์ และพ่อหนาน[๕] เป็นผู้มีความรู้และประสบการณ์ในการสร้าง ดูแล และตีกลอง ความรู้ภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องกับกลองนั้นบางครั้งถูกเก็บเป็นความลับ แลกเปลี่ยนความรู้และรับรู้กันในวงแคบ ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจน เช่น เสียงพิเศษเฉพาะของกลองหลวงแต่ละใบที่ใช้ในการแข่งขันถูกปรับแต่งองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความสำคัญ อาทิ น้ำหนักของถ่วงกลอง ความตึง ความหย่อนของหนังหน้ากลอง องศาและทิศทางการตั้งกลอง รูไหกลองที่มีรูปแบบอันเป็นความลับของกลองแต่ละใบ ตลอดจนเทคนิควิธีการตีกลองของนักตีกลองหลวงแต่ละคน เพื่อสามารถควบคุมให้ได้คุณภาพเสียง และเนื้อเสียงพิเศษที่แตกต่างกัน ดังต่อไปนี้

[๕] ผู้ที่เคยบวชเรียนเป็นพระ เป็นผู้มีความรู้ทางพิธีกรรมพุทธศาสนา

เสียงเวย หมายถึง เสียงที่สั้น จบลงอย่างรวดเร็วไม่มีหางเสียง
เสียงแข็ง หมายถึง เสียงที่มีพลัง ส่งเสียงได้ไกล
เสียงเจ็บ หมายถึง เสียงที่ดัง กระโดด
เสียงลาก หมายถึง เสียงเอื้อนยาวไม่มีพลัง
เสียงอ่อน หมายถึง เสียงเบา ไม่มีพลัง
เสียงใหญ่ หมายถึง เสียงที่ดีมีพลัง มีลูกทุ่ม สามารถคุมเสียงกลองใบอื่นๆ ได้
เสียงนวล หมายถึง เสียงเบาส่งพลังไปได้ไม่ไกล

นอกจากนี้คุณสมบัติของเสียงกลองหลวงที่ดีควรสามารถสร้างเสียงที่มีลักษณะพิเศษ ๓ เสียง ต่อไปนี้ในขณะที่ทำการแข่งขัน

ลูกทุ่ม หมายถึง เสียงที่ดังกังวาน เสียงของสามารถดูดเสียงกลองใบข้างๆ เปลี่ยนเป็นเสียงของตนเองเพิ่มน้ำหนักเสียงของกลองตนเองให้เด่นชัดมากขึ้น

ลูกส้น หมายถึง เสียงหึ่งออกจากท้ายกลอง ลูกปล่าย หมายถึง เสียงสะท้อนที่เกิดจากพลัง ลูกปล่าย หมายถึง เสียงสะท้อนที่เกิดจากพลังเสียงที่ถูกบีบอัดในตัวกลองก่อนถูกปล่อยพลังเสียงออกไป

การแข่งขันกลองหลวง วัดพระธาตุหริภุญไชย จังหวัดลำพูน

(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

การตีกลองในวัฒนธรรมชาวล้านนาให้ความสำคัญต่อการมีส่วนร่วมของสมาชิกในแต่ละชุมชน สังคมล้านนามีความหลากหลายของกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ร่วมกัน ทั้งกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่บนที่สูง (Highland people) ที่ประกอบด้วยกลุ่มม้ง-เย้า (Hmong-Yao) กลุ่มม้ง เย้า อาศัยอยู่ในพื้นที่สูงเหนือระดับน้ำทะเล ๑,๐๐๐ เมตรขึ้นไป และกลุ่มจีนธิเบต (Chinese-Tibeto) ประกอบด้วยกลุ่มกระเหรี่ยง อาข่า ลีซู มูเซอ ฮ้อ ดาระอั้ง ลาหู่ ที่อาศัยในพื้นที่สูงถัดลงมาจากกลุ่มม้ง เย้า และกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ราบลุ่ม (Lowland people) ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้ภาษาออสโตรเอเชียติค (Austro-Asiatic) ประกอบด้วยกลุ่มลัวะ มราบลี กร๋อม ขมุ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิม ที่อาศัยอยู่ในดินแดนล้านนา (Origin people) และกลุ่มภาษาไท-ลาว (Laos-Tai) ประกอบด้วยกลุ่มไทลื้อ ไทเขิน ไทยอง ไทใหญ่ ไทยวน โดยแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต่างมีกลองที่ใช้ตีในกลุ่มของตนเอง ลักษณะจังหวะและเสียงกลองของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์มีอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นที่สะท้อนสุนทรียภาพเกี่ยวกับ “ความงาม” ของเสียงกลอง และ “ความหมาย” ในจังหวะกลองแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์มีความแตกต่างกันไป

การแบ่งประเภทของกลองอาจทำได้หลายวิธี เช่น การแบ่งตามลักษณะกายภาพของกลอง การแบ่งกลองตามกลุ่มชาติพันธุ์ หรือการแบ่งกลองตามบริบทการใช้งาน บทความนี้แสดงวิธีการแบ่งกลองตามลักษณะกายภาพโดยอาศัยรูปร่างรูปทรงกลองเป็นหลัก กลองในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาโดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ประกอบด้วยหนัง (Membranophone) วัสดุที่ใช้หุ้มกลองนิยมใช้ทั้งหนังวัว และหนังควาย ขึ้นอยู่กับลักษณะการตีว่าใช้มือหรือไม้ในการตี หากใช้ไม้ตีและต้องการความทนทานของหนังหน้ากลองนิยมใช้หนังควายในการหุ้มกลอง กลองในล้านนามีรูปร่างลักษณะกายภาพที่หลากหลาย ทั้งกลองรูปทรงแก้วไวน์ (Wine glass shape drum) กลองรูปถัง (Barrel shape drum) กลองรูปทรงป่องกลางสองหน้า (Double head drums) กลองรูปทรงกระบอก (Tubula shape drum) สามารถแสดงชนิดและประเภทกลองในวัฒนธรรมล้านนาได้ ดังตารางต่อไปนี้

ประเภทกลอง	ชื่อกลอง
กลองรูปทรงแก้วไวน์ (Wine glass shape drum)	กลองปู่เจ่ กลองก้นยาว กลองทิ้งบ้อม กลองแอว กลองตกเส้ง กลองอืด กลองหลวง กลองเปิ่งอั่ง
กลองรูปถัง (Barrel shape drum)	กลองปู่จา กลองสะบัดชัย กลองสะบัดชัยลูกตุบ
กลองรูปทรงป่องกลางสองหน้า (Double head drums)	กลองโป่งโป้ง กลองเต่งถิ้ง กลองมองเชิง กลองมองลาว กลองล่องน่าน กลองจะวิ่น กลองตอยลง กลองตอมแตม กลองตัด
กลองรูปทรงกระบอก (Tubular shape drum)	กลองตะหล็ดปืด กลองเส้ง

ตารางแสดงชื่อกลองล้านนาตามประเภทกลอง

นอกจากรูปร่างลักษณะของกลองที่พบในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาแล้ววิธีการตีกลองมีความสำคัญเช่นกัน แบ่งลักษณะวิธีการตีกลองออกเป็น ๒ รูปแบบ กลองที่ติดถ่วงกลอง “จ่ากลอง”[๖] และกลองที่ไม่ติดถ่วงกลอง

การตีกลองก้นยาวในงานแห่จองพารา จังหวัดแม่ฮ่องสอน

(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

ความเชื่อและภูมิปัญญาท้องถิ่นในการสร้างกลองมีความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการสร้างกลองแต่ละประเภท การคำนวณวันเวลาฤกษ์ยามในการสร้าง “โฉลก” ความคิดเรื่องสัดส่วนของกลองที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องมงคลและอวมงคล ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมดนตรีที่น่าสนใจศึกษา จากเอกสารเรื่อง เกร็ดความรู้เรื่องกลอง เขียนโดยพระครูสังวรญาณ อธิบายลักษณะสัดส่วน (Proportion) หน้ากลองปูจาที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องความเป็นสิริมงคลของกลอง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

[๖] ถ่วงกลองภาษาท้องถิ่นเรียกว่า จ่ากลอง ทำจากข้าวเหนียว เส้นขนมจีนผสมขี้เถ้า อัตราส่วนและส่วนผสมขึ้นอยู่กับประเภทของกลองและวิธีการแต่ละท้องถิ่น

บุคคลใดจะสร้างกลองปูจาให้ได้ลักษณะที่เป็นมงคลให้วัดเอาหน้ากลองขนาดเท่าใด ให้แบ่งเป็น ๘ ส่วน เอาส่วนหนึ่งมาวัดไปด้วยขนาดความยาวของกลองนั้น ได้เท่าใดเอา ๓ คูณ แล้วเอา ๘ หาร ได้เศษเท่าใดให้ทายดังต่อไปนี้

เศษ ๑ ชื่อว่า นันทเภรี ตีเมื่อใดก็เกิดปิติยินดีแก่ผู้ที่ได้ยินเสียงกลองนั้น
เศษ ๒ ชื่อว่า วิปโยคเภรี ตีเมื่อใดผู้ที่ได้ยินก็ไม่เกิดความยินดี
เศษ ๓ ชื่อว่า เตชะเภรี ตีเมื่อใดก็เกิดความชื่นชมยินดี
เศษ ๔ ชื่อว่า มรณะเภรี ตีเมื่อใดจิตใจไม่ชื่นชมยินดี
เศษ ๕ ชื่อว่า ชัยยะเภรี ตีเมื่อใดใจกล้าย่อมตั้งหน้าสาธุการ
เศษ ๖ ชื่อว่า อุปทวเภรี ตีเมื่อใดย่อมให้หวาดวิตกกังวล
เศษ ๗ ชื่อว่า มังคละเภรี ตีเมื่อใดย่อมทำให้เสียยังทุกข์โทษ เกิดปราโมทย์ยินดี
เศษ 0 ชื่อว่า โกธะเภรี ตีเมื่อใดย่อมให้โทษโกรธเคืองกัน

เห็นได้ชัดเจนว่าชาวล้านนาเชื่อว่า โฉลกกลองมีความสัมพันธ์กับความเป็นมงคล ซึ่งความเป็นมงคลนี้อาจมีความหมายถึงความสัมพันธ์ทางสังคมของสมาชิกที่อยู่ร่วมกันในแต่ละชุมชน และคุณลักษณะพิเศษของเสียงกลอง (Tone quality) และมีความสัมพันธ์ต่อสวนศาสตร์ (Sound acoustic) นอกจากนี้ จากการสัมภาษณ์ สล่ากลอง นายบุญเลิศ ตีคัง ให้ข้อมูลความเชื่อในการสร้างกลองแอวที่เกี่ยวข้องกับ “โฉลก” ที่ปรากฏในกระบวนการสร้างกลองในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่นั้น การสร้างกลองแอวนิยมกำหนดจำนวนขั้นของลูกหมากกลองแอว โดยนับจากบนลงล่างตามลำดับเมื่อนับครบแล้วจะเริ่มนับวนใหม่ เมื่อสิ้นสุดลูกหมากขั้นสุดท้ายใดเชื่อว่ามีผลตามคำเรียกแต่ละลำดับขั้นต่อไปนี้

สุขขะมุกขี	ศรีชมชื่น
ตื่นเมืองพรหม	สมเสพสร้าง
ม้างสังโฆ	โพธิสัตว์
วัดพระเจ้า	เข้าสู่นิพพาน

ความเป็นสิริมงคลที่เกิดจากความเชื่อเรื่องรูปร่างลักษณะตัวกลองมีความสัมพันธ์กับสัดส่วนขนาดหน้ากลองและความยาวที่ส่งผลถึงคุณลักษณะเสียงกลองแอวตามอุดมคติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่ที่ชื่นชอบเสียงกลองแอวเป็นพิเศษ วัฒนธรรมการแข่งขันเสียงกลองแอวในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่มีความสำคัญที่นับวันเริ่มจะลดน้อยไปตามจำนวนของสล่ากลองและความนิยมในกลุ่มนักเล่นกลองแอว การแข่งขันตีกลองแอวแบบประเพณีนิยมชาวเชียงใหม่จะตีกลองบน “ก้างกลอง” ที่มีลักษณะทำเป็นเพิงสามารถแขวนกลองแอวเรียงตามลำดำดับเป็นชุด ๆ ชุดละ ๔-๕ ใบตามจำนวนกลองที่เข้าแข่งขัน โดยจะติดถ่วงกลองเพื่อลองเสียงตีไล่ลำดับวนไปเรื่อย ๆ จนเป็นที่พอใจ หลังจากนั้นกรรมการจะให้ตีกลองทีละใบ เพื่อหากลองที่มีเสียงหนักแน่น เสียงยาวพอดี เสียงกลองแอวที่ดีจะมีพลังเสียงกลบกลองใบอื่นที่เข้าแข่งขัน คัดกลองแอวที่มีเสียงดีที่สุดให้ได้เพียงใบเดียวเป็นผู้ชนะ

นอกจากการแข่งขันตีกลองแอวที่แข่งขันเฉพาะเสียงกลองแอวแล้ว พบว่า กลองแอวเป็นเครื่องดนตรีชิ้นสำคัญในวงกลองติ่งนง[๗] ที่นิยมใช้ประกอบการฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน สาเหตุที่เรียกชื่อกลองแอวว่ากลองติ่งนง อาจเพราะเรียกชื่อตามเสียงของเครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบภายในวง เสียง “ติ่ง” เกิดจากเสียงการตีกลองแอว เสียง “นง” เกิดจากเสียงฆ้อง “โหย้ง” หรือฆ้องใบเล็กในวง นอกจากนั้นยังมีฆ้องใบใหญ่ “ฆ้องอุย” ฉาบ กลองตะหล็ดปืด ปี่แนหน้อย และปี่แนหลวง บรรเลงทำนองหลักภายในวงกลองติ่งนง ปัจจุบันรูปแบบกลองแอวที่สำคัญในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่แบ่งออกได้เป็น ๖ รูปแบบตามฝีมือช่างทำกลอง ดังรายละเอียดต่อไปนี้

๑. กลองแอวรูปแบบบ้านแม่ย่อย สล่าพ่อหนานหล่อม มีลูกศิษย์ สล่าพร และสล่าเทิง
๒. กลองแอวรูปแบบวัดบุพาราม สล่าตุ๊หวัน
๓. กลองแอวรูปแบบบ้านน้ำแพร่ อำเภอดอยสะเก็ด
๔. กลองแอวรูปแบบบ้านท่าหลุก สล่าพ่อคำ
๕. กลองแอวรูปแบบบ้านท่าเดื่อ สล่าชล
๖. กลองแอวรูปแบบพ่อหนานดำรงค์ สล่าบุญเลิศ ตีคัง (สล่าหน้อย)

[๗] กลองแอว เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า กลองติ่งนง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะชิ้นสำคัญวงกลองติ่งนงที่ประกอบด้วย ฉาบ ฆ้องอุย ฆ้องโหย้ง กลองตะหล็ดปืด ปี่แนหน้อย และปี่แนหลวง

การแข่งขันตีกลองแอวแบ่งตามขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองแอว ๓ ขนาด ซึ่งขนาดของหน้ากลองมีผลต่อเสียงที่เกิดขึ้น ในอดีตนิยมแข่งกลองแอวเสียงกลางและเสียงใหญ่ แต่เนื่องด้วยน้ำหนักกลองแอวขนาดใหญ่นั้นมีน้ำหนักมาก จึงลดความนิยมลงไป ปัจจุบันนิยมแข่งขันกลองแอวเฉพาะเสียงกลาง ขนาดกลองแอวแบ่งได้ดังรายละเอียดต่อไปนี้

กลองเสียงหน้อย	หน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลาง	๑๐-๑๑ นิ้ว
กลองเสียงกลาง	หน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลาง	๑๒-๑๓ นิ้ว
กลองเสียงใหญ่	หน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลาง	๑๔ นิ้วขึ้นไป

การแข่งขันกลองแอว จังหวัดเชียงใหม่
(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๘)

จากตัวอย่างกลองแอวในวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่ พบว่าความนิยมในการใช้กลองแต่ละประเภทบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม และรสนิยมทางดนตรีของแต่ละพื้นที่ แต่ละวัฒนธรรม อย่างไรก็ตาม ปรากฏการใช้งานกลองบางประเภทในหลายพื้นที่ที่มีลักษณะคล้ายกัน หากแต่แตกต่างในรายละเอียด กลองปูจานิยมใช้ตีเพื่อเป็นพุทธบูชาในหลายพื้นที่ แต่ละพื้นที่จังหวัดมีรูปแบบกลองปูจาที่แตกต่างกันไป การวางลูกตุ๊บมีความแตกต่างกัน รวมทั้งวิธีการตี รูปแบบกระสวนจังหวะ (Ryhtmic patterns) มีความหลากหลาย เช่น ระบำเสือขบตุ๊ ระบำสาวหลับเต๊อะ ระบำล่องน่าน ฯลฯ กลองปูจามีลักษณะกายภาพรูปทรงกระบอก (Barrel shape drum) หุ้มด้วยหนังทั้งสองด้าน ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๒๕-๔๐ นิ้ว ส่วนใหญ่นิยมสร้างกลองลูกตุ๊บ กลองใบเล็ก หุ้มด้วยหนังด้านเดียว หรือสองด้าน ๑-๓ ใบ เรียงขนาดจากเล็กไปใหญ่ วางเรียงไว้ด้านข้างกลองใบใหญ่ “กลองแม่” ในหลากหลายรูปแบบ เรียงเป็นแถวแนวดิ่ง วางเป็นแถวแนวนอน หรือวางเรียงซ้อนชั้นเป็นรูปสามเหลี่ยม การตีกลองปูจาตีสลับระหว่างกลองแม่ และกลองลูกตุ๊บเป็นจังหวะรูปแบบต่าง ๆ ที่เรียกว่า ระบำกลอง

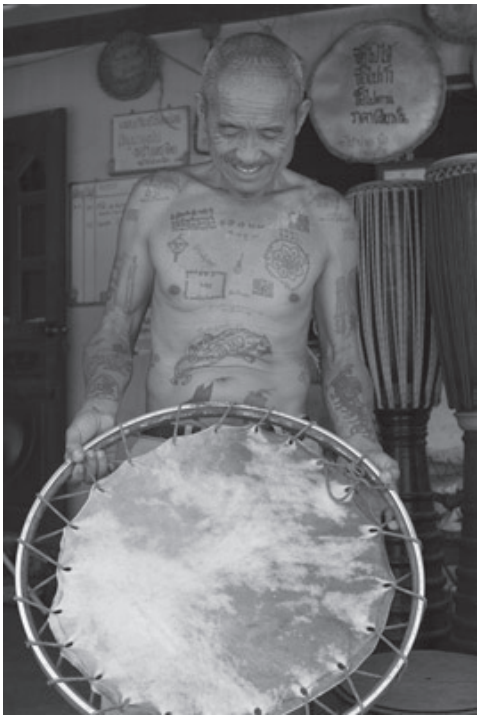
นอกจากนี้ กระบวนการสร้างกลองปูจามีวิธีการ ความเชื่อที่สำคัญ โดยสล่ากลองผู้สร้างกลองปูจาจะบรรจุหัวใจกลองไว้ด้านในตัวกลอง เพื่อความเป็นมงคลและเชื่อว่ากลองมีชีวิต หัวใจกลอง ทำจากผลน้ำเต้าที่บรรจุคาถาที่เขียนลงบนใบลาน หรือกระดาษม้วนบรรจุลงในผลน้ำเต้า ปิดฝาและนำไปแขวนอยู่ในตัวกลองปูจา การตั้งกลองปูจาจะต้องให้หัวใจกลองอยู่ห้อยอยู่ด้านบนข้างในตัวกลอง ก่อนนำกลองปูจาขึ้นไปติดตั้งบนหอกลอง

การสร้างกลองปูจา โดยคุณชาญศักดิ์ สุภามงคล สล่าทำกลอง จังหวัดลำพูน
(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

หัวใจกลองปูจา จังหวัดลำพูน
(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

ความเชื่อที่มีต่อกลองปูจาของชาวล้านนาสัมพันธ์ต่อรูปแบบการตีจังหวะกลอง ประกอบด้วยจังหวะที่บ่งบอกสัญญาณให้คนในชุมชนทราบถึงเหตุการณ์ต่างๆ เช่น การตีบอกเหตุไฟไหม้ หรือการมรณภาพของพระเถระชั้นผู้ใหญ่ หน้ากลองด้านหนึ่งจะถูกทำให้ฉีกใช้จังหวะพิเศษเพื่อตีเพื่อบอกให้ชุมชนรับทราบ และจังหวะที่ใช้ตีเพื่อความสนุกสนาน รื่นเริง โดยมีรูปแบบกระสวนจังหวะ (Rhythmic patterns) ที่เรียกว่า ‘ระบำกลอง’ ที่แตกต่างกันออกไป เช่น ระบำเสือขบตุ๊ ระบำเสือขบงัว ระบำสาวหลับเต๊อะ ระบำล่องน่าน ระบำสาวหน้อยเก็บผัก ระบำแม่ฮ้างติ้วชิ่น ระบำตุ๊ปี้สึ๊ก ระบำล่องสา ระบำลุกตางเหนือมาสุบ ระบำจกอี่ลุ้ม ระบำตุบต้าง ระบำท้องแง้น ระบำม้าทืบคอก ระบำนพก๋อน ระบำสารเกี้ยวสาว ระบำช้างข้ามโต้ง ระบำม้าย่ำไฟ ฯลฯ

ความเชื่อและวิธีคิดในการสร้างกลองของชาวล้านนานั้นมีความสำคัญที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีต่อธรรมชาติ กลองเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญในแต่ละชุมชนเป็นสื่อกลางในการรวมผู้คนในชุมชนให้เป็นหนึ่งเดียว โดยมีวัดเป็นศูนย์กลางโดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มชาติพันธุ์ไตที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ราบ (Lowland people) กลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีความสัมพันธ์ต่อการสมโภชและใช้บรรเลงในกิจกรรมชุมชน งานเทศกาลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีความแตกต่างและโดดเด่นจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่น ๆ ในประเทศไทย



การทำกลองแอว โดย สล่ากลอง บุญเลิศ ตีคัง
(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

วัฒนธรรมการตีกลองมีความสำคัญในสังคมชาวล้านนา เห็นได้ชัดเจนว่านอกจากเป็นกลองเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะแล้ว กลองยังมีบทบาทในชุมชน ใช้จังหวะกลองในการติดต่อสื่อสารภายในชุมชนโดยมีวัดเป็นศูนย์กลาง พบว่าในวัดแทบจะทุกวัดมีหอกลองสำหรับใช้ตีประจำแทบทุกวัด ซึ่งกลองมีลักษณะการใช้งานตามประเภทของกลองที่แตกต่างกันไป เช่น กลองทิ้งบ้อม กลองปูเจ่ กลองก้นยาว ใช้บรรเลงในขบวนแห่ที่ต้องการความคึกครื้น รื่นเริง ในขณะที่วงกลองตึ่งนงใช้ประกอบการฟ้อนรำและขบวนแห่ที่มีความเคร่งขรึม และกลองปูจา ใช้ตีในการบอกเหตุ และส่งสัญญาณที่สำคัญให้ชุมชนทราบ เป็นต้น

วงกลองตึ่งนงในจิตรกรรมฝาผนัง หอพระสังกัจจายน์ วัดป่าซาง ตำบลป่าซาง อำเภอแม่จัน จังหวัดเชียงราย

(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

หลักฐานการใช้กลองในวัฒนธรรมล้านนาในอดีต พบทั้งในการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร หลักฐานจากภาพวาดจิตรกรรมฝาผนัง และหลักฐานที่เป็นเครื่องดนตรี อย่างไรก็ตาม กระบวนการการเรียนรู้สืบทอดดนตรีในสังคมล้านนาใช้วิธีการสืบทอดแบบปากเปล่า (Oral tradition) ดังนั้นรูปแบบการตีกลองเน้นให้ผู้เรียนจดจำวิธีการตี จังหวะที่สำคัญถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยวิธีการจดจำและเลียนแบบ บางครั้งบทร้องถูกสร้างขึ้นเพื่อแทนเสียงกลองที่ตีเพื่อง่ายต่อการจดจำ ยกตัวอย่างเช่น ระบำกลองปูจา ระบำเสือขบตุ๊ มีบทร้องเพื่อแทนเสียงจังหวะกลอง ดังบทร้องต่อไปนี้

เสือขบตุ๊ที่เก๊าบ่ะดะ เสือขบพระที่เก๊าบ่ะเกลี้ยง
เสือขบตุ๊ที่เก๊าบ่ะดะ เสือขบพระที่เก๊าบ่ะเกลี้ยง
เสือขบตุ๊ที่เก๊าบ่ะดะ เสือขบพระที่เก๊าบ่ะเกลี้ยง
กิ๋นบ่เสี้ยงค้างดูกกับหนัง กิ๋นบ่สัง กิ๋นหมดกิ๋นเสี้ยง กิ๋นหมด กิ๋นหมด กิ๋นหมด กิ๋นเสี้ยง

กระบวนการเรียนรู้และสืบทอดวิธีการตีกลองในล้านนาส่วนใหญ่ใช้กระบวนการเรียนรู้ถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ (Oral tradition) โดยมีวรรณกรรมมุขปาฐะเข้ามาเกี่ยวข้องเพื่อให้ง่ายในการจดจำ เกิดการเลียนเสียงกลองโดยใช้คำพูด คำร้อง เกิดเป็นสำนวนกลอนต่าง ๆ สืบทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่งได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม บทบาทและหน้าที่ของกลองในปัจจุบันปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย การศึกษาตามนโยบายส่วนกลางเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ระบบชุมชนและสังคมของชาวล้านนาเปลี่ยนไป วิถีชุมชนแบบเกษตรกรรม (Agricultural society) ปรับเปลี่ยนไปสู่ระบบสังคมแบบอุตสาหกรรม (Industrial society) รวมทั้งในปัจจุบันเทคโนโลยีความทันสมัย เครื่องขยายเสียงที่สามารถสร้างความบันเทิงในสังคมได้เข้ามาแทนที่เครื่องดนตรีประกอบจังหวะอย่างเช่นกลองในอดีต ความนิยมตีกลอง บางประเภทเริ่มลดลงและเลือนหาย อีกทั้งภูมิปัญญาเชิงช่างของบรรดาสล่ากลองมิได้สืบทอดในวงกว้างรวมถึงการรวบรวม บันทึก วิเคราะห์ องค์ความรู้ทางวิชาการด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องกับกลอง และการแลกเปลี่ยนความรู้ยังอยู่ในวงแคบ ทำให้วัฒนธรรมการตีกลองมีโอกาสเลือนหายจากสังคมชาวล้านนา ซึ่งมีผลกระทบต่อพิธีกรรมและโครงสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมแบบประเพณีนิยมเดิม

ความพยายามในการปรับรูปแบบการตีกลองเพื่อสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมล้านนายังคงปรากฏในหลากหลายโอกาส กลุ่มศิลปินนักแสดงรุ่นใหม่ได้ต่อยอดนำเสนอการตีกลองในหลากหลายรูปแบบ เพื่อที่สามารถให้วงกลองพัฒนาวิธีการนำเสนอ รูปแบบการตีกลองในกลุ่มคนรุ่นใหม่ และนำไปสู่การสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีรูปแบบใหม่เพื่อการแสดง ตัวอย่างพัฒนาการการประยุกต์กลองรูปแบบใหม่ที่ใช้ประกอบขบวนแห่ขบวนคัวตาน “วงกลองขะล่ม” หรือ “วงกลองแห่คัวตาน” ที่ประกอบด้วยกลองเบสใบใหญ่ ๑ ใบ กลองตัด ๑ ใบ กลองสแนร์ ๑ ใบ ฉิ่ง ฉาบ กะหล็ก และปี่แนเป่าทำนองเพลงที่มีหลากหลายทำนองที่สนุกสนานครื้นเครง ลักษณะรูปแบบกลองขะล่มนี้เองเป็นวงกลองที่เกิดขึ้นใหม่และได้รับความนิยมแพร่หลายในการใช้ประกอบขบวนแห่คัวตาน ขบวนแห่ลูกแก้ว เป็นตัวอย่างการปรับตัวและประยุกต์การใช้งานกลองจากต่างวัฒนธรรมปรับเปลี่ยนให้อยู่ในวัฒนธรรมชาวล้านนาในปัจจุบันอย่างกลมกลืน

การแสดงตีกลองแห่คัวตาน ในขบวนแห่คัวตาน วัดต้นเกว๋น จังหวัดเชียงใหม่

(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

นอกจากการปรับรูปแบบวงกลองแห่คัวตานที่ปรากฏในสังคมชาวล้านนาแล้ว กระบวนการพัฒนาและต่อยอดการแสดงตีกลองล้านนารูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “นีโอล้านนา (Neo-Lanna)” หรือรูปแบบดนตรีล้านนาแบบประเพณีนิยมใหม่ (Neo-traditional music) ได้รับการสร้างสรรค์จากศิลปินรุ่นใหม่ ยกตัวอย่างจากผลงานการแสดงกลองล้านนากลุ่ม Southern Breeze เป็นอีกตัวอย่างในการพัฒนารูปแบบการแสดงที่นำองค์ความรู้จากพ่อครูสล่านักตีกลองไปสู่การแสดงบนเวทีระดับนานาชาติ การผสมผสานวิธีการตีกลองสบัดไชย กลองปูจา ในรูปแบบการแสดง ซึ่งได้รับการยอมรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี

การแสดงตีกลองกลุ่ม Southern Breeze ในพิธีไหว้ครูคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

(ที่มา : ธิติพล กันตีวงศ์, ๒๕๕๗)

บทความเรื่อง**ดนตรีวิถีชาติพันธุ์ วัฒนธรรมกลองในสังคมล้านนา**นี้ ได้นำเสนอตัวอย่างประเภทกลองที่ใช้ตีในสังคมชาวล้านนาบางส่วน ซึ่งในความเป็นจริงกลองในแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ร่วมกันในอาณาจักรล้านนามีความหลากหลาย ทั้งลักษณะกายภาพรูปร่างรูปทรงกลอง วิธีการใช้กลองในพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง เทคนิควิธีการตีกลอง การรวมวงกลอง และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับกลองแต่ละประเภท กลองมีความสำคัญในสังคมชาวล้านนา กลองเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่บ่งบอกอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ชัดเจน จังหวะที่เกิดจากการตีกลองมีความหมายในภาษาดนตรีที่ใช้สื่อสารภายในกลุ่มชาติพันธุ์แต่ละกลุ่มที่อาศัยการเรียนรู้สืบทอด การปฏิบัติซ้ำจนเกิดความชำนาญ ตลอดจนกลองเป็นเครื่องดนตรีที่สมาชิกในชุมชนมีส่วนร่วมในการตีกลองในงานประเพณีที่เกี่ยวข้องข้องกับพระพุทธศาสนาและพิธีกรรมความเชื่อเรื่องผี กลองเป็นส่วนหนึ่งในการทำหน้าที่ติดต่อกับจิตวิญญาณในบางกลุ่มชาติพันธุ์ ภูมิปัญญาในการสร้างกลองของชาวล้านนานั้นมีความเรียบง่ายที่ผูกพันกับธรรมชาติโดยวัสดุที่ใช้ในการสร้างกลองส่วนใหญ่เป็นวัสดุจากธรรมชาติที่หาได้ภายในท้องถิ่น ไม้ประเภทต่างๆ ที่ถูกเลือกให้เหมาะสมกับประเภทกลอง หนังสัตว์ที่ใช้หุ้มกลองมีความเหมาะสมแตกต่างตามประเภทกลอง เทคนิคการสร้างกลองถ่ายทอดโดยวิธีการเรียนรู้ฝึกฝนจากสล่ากลองรุ่นสู่รุ่น นอกจากนั้นยังมีคติความเชื่อในการสร้างกลองแต่ละประเภท โฉลกกลองมีความสัมพันธ์กับความเป็นมงคลและสัดส่วนที่มีผลต่อสวนศาสตร์ (Sound acoustic) ที่มีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกไป ดังนั้นแนวทางการสืบสานวัฒนธรรมกลองในล้านนามีความจำเป็นในการอนุรักษ์ศึกษาองค์ความรู้อันเป็นมรดกทางภูมิปัญญาท้องถิ่น การศึกษาเก็บข้อมูลทางวิชาการมีความจำเป็นเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจ การถกเถียงทางวิชาการ และการต่อยอดสร้างสรรค์รูปแบบศิลปะร่วมสมัยเพื่อให้เกิดการปรับตัวของวัฒนธรรมดนตรีในสังคมสมัยใหม่ โดยต่อยอดจากภูมิปัญญาของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ รูปแบบกลองอาจปรับเปลี่ยนไป หากแต่อัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยร่วมอยู่ในวัฒนธรรมล้านนาจะยังคงแสดงตนในสังคมยุคสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน

เอกสารอ้างอิง

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์. **ศิลปะการแสดงท้องถิ่นกับราชภัฏเชียงใหม่** ข่วงผญา. หน้า ๑๑๘-๒๒๗. รวมบทความล้านนาศึกษา. สถาบันภาษาและศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ฉบับที่ ๖, ๒๕๕๔.

ธิติพล กันตีวงศ์ และต่อพงษ์ เสมอใจ. **การสำรวจพื้นที่วัฒนธรรมการตีกลองล้านนา. รายงานผลการสำรวจโครงการล้านนาคดีศึกษา ด้านที่ ๔ ฉบับสมบูรณ์,** โครงการสำรวจพื้นที่วัฒนธรรมด้านศิลปกรรม หัตถกรรม ดนตรี และนาฏยกรรม, รายงานการสำรวจฉบับนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการล้านนาคดีศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปี 2557, สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๗. ๑๓๓ หน้า

พระครูสังวรญาณ. **เกร็ดความรู้เรื่องกลอง**. ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพพระครูสังวรญาณ (ครูบาสังวร อุปาลี) ๒๖ มกราคม ๒๕๔๖. ๒๕๔๖.

องค์การบริหารการพัฒนาพื้นที่พิเศษเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน(องค์การมหาชน) ร่วมกับสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดน่าน. **กลองปูจาเมืองน่าน เสียงสวรรค์แห่งนันทบุรี. ชุดความรู้เพื่อการอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมประเพณีของท้องถิ่นเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน เรื่อง กลองบูชา(กลองปูจา) ในพื้นที่พิเศษเมืองเก่าน่าน**, ห้างหุ้นส่วนจำกัด องค์เบอร์รี่ จังหวัดน่าน, ๒๕๒๖.

บุญเลิศ ตีคัง. สัมภาษณ์. ๑๑ ตุลาคม ๒๕๕๗.

“ฆ้องกบ” เครื่องดนตรีพิธีกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่ยังคงอยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยง บ้านโป่งและบ้านค้างใจ อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่

ภูเดช แสนสา
อาจารย์ประจำหลักสูตรวัฒนธรรมศึกษา ภาควิชาสังคมและวัฒนธรรมศึกษา
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

หมู่บ้านชาวกะเหรี่ยงในจังหวัดแพร่ปัจจุบันมีทั้งหมด ๑๗ หมู่บ้าน อยู่ในอำเภอลอง ๑ หมู่บ้าน คือ บ้านแม่จองไฟ ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่ และอีก ๑๖ หมู่บ้านอยู่ในเขตอำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ เดิมหมู่บ้านชาวกะเหรี่ยงทั้งหมดอยู่ในเขตเมืองลอง (หัวเมืองขึ้นเมืองนครลำปาง)[๑] ซึ่งชาวกะเหรี่ยงเหล่านี้เป็นกะเหรี่ยงโปว์หรือกะเหรี่ยงแดงที่เรียกตนเองว่า “โพล่ง” เดิมตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณเมืองกันตรวดีหรือเมืองยางแดง (ปัจจุบันอยู่บริเวณรัฐคะยา ประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา) ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔ หรือ ๒๐๐ กว่าปีที่ผ่านมา เจ้าฟ้าเมืองกันตรวดีได้ขัดแย้งสู้รบกับพม่า ชาวเมืองบางส่วนจึงอพยพหลบหนีจากพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐานบนพื้นที่สูงของเมืองเชียงใหม่ ต่อมามีบางกลุ่มแยกออกมาเดินทางผ่านเมืองลำพูนมาตั้งถิ่นฐานบริเวณพื้นที่ห้วยแม่สะเปา บ้านดอนไฟ ตำบลดอนไฟ อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง จนกระทั่งเกิดทำผิดประเพณีขึ้นจึงเคลื่อนย้ายมาตั้งถิ่นฐานใหม่ที่บ้านแม่จองไฟ ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่[๒] บางกลุ่มเดินทางผ่านจากลำพูนและลำปางได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานบริเวณอำเภอวังชิ้น โดยได้ขยายขึ้นเป็นหมู่บ้านต่าง ๆ จนถึงปัจจุบัน[๓]

สิ่งที่น่าใจอีกประการหนึ่งของกลุ่มกะเหรี่ยงในเขตเมืองลอง (อำเภอลอง อำเภอวังชิ้น) ก็คือยังคงรักษาวัฒนธรรมดนตรีที่มีมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ในพิธีกรรมของหมู่บ้าน ที่เรียกว่าพิธีกรรม “ดำหัวฆ้องกบ” หรือการบูชากลองมโหระทึก นั่นเอง ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดนี้ถือเป็นวัฒนธรรมร่วมของกลุ่มชนต่าง ๆ ในอุษาคเนย์ (เอเชียตะวันออกเฉียงใต้) และตอนใต้ของจีน แต่ที่น่าสนใจต่างไปจากพื้นที่อื่นอีกประการก็คือมีการแบ่งเพศของฆ้องกบเป็นเพศผู้และเพศเมีย โดยฆ้องกบเพศผู้เรียกว่า “ฆ้องกบตั๋วปู๋” เก็บรักษาไว้ที่บ้านโป่ง หมู่ที่ ๑ ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ และฆ้องกบเพศเมียเรียกว่า “ฆ้องกบตั๋วแม่” เก็บรักษาไว้ที่บ้านค้างใจ หมู่ที่ ๗ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่

---

๑ ในยุคจารีตอาณาเขตเมืองลองครอบคลุมอำเภอลอง อำเภอวังชิ้น และบางส่วนของอำเภอเด่นชัย จังหวัดแพร่ วันที่ ๑ มีนาคม พ.ศ.๒๔๘๑ แยกตำบลวังชิ้น ตำบลแม่ป้าก ตำบลนาพูน และตำบลสรอย อำเภอลอง จัดตั้งเป็นกิ่งอำเภอวังชิ้น และในวันที่ ๒๒ กรกฎาคม พ.ศ.๒๕๐๑ ประกาศตั้งเป็นอำเภอวังชิ้น

๒ อารมย์ ชมขวัญ, **การจัดการป่าชุมชน : กรณีศึกษาบ้านแม่จองไฟ ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่**,(วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตการจัดการมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๒), หน้า ๒๓.

๓ สำนักงานพัฒนาชุมชนอำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่, **สารสนเทศชุมชนอำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่**,(เอกสารอัดสำเนา, ๒๕๕๐), หน้า ๑๗ – ๑๘.

๑. ฆ้องกบหรือกลองมโหระทึกวัฒนธรรมร่วมในอุษาคเนย์

ฆ้องกบหรือกลองมโหระทึก เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้มาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ถึงยุคต้นประวัติศาสตร์ ประมาณ ๒,๐๐๐ - ๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว เป็นวัฒนธรรมร่วมในอุษาคเนย์ เช่น เมียนมา ไทย ลาว เวียดนาม มาเลเซีย อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์ เป็นต้น กลุ่มชนต่าง ๆ ที่ยังปรากฏใช้ฆ้องกบ เช่น กะเหรี่ยง ฉาน ม้ง มวง จ้วง และกลุ่มชาวพื้นเมืองของเวียดนาม ถือเป็นสิ่งที่มีค่ามากดังในเอกสารจีนระบุว่าต้องใช้วัวจำนวน ๗๐๐ - ๑,๐๐๐ ตัวเพื่อแลกกับฆ้องกบ ๑ ใบ ฆ้องกบแต่ละพื้นที่มีชื่อเรียกต่าง ๆ กันไป เช่น ในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทยและในประเทศเมียนมา (พม่า) เรียกว่า “ฆ้องกบ” “กลองกบ” บางแห่งอาจเรียกว่า “ฆ้องเขียด” หรือ “กลองเขียด” เพราะมีหล่อโลหะลอยตัวเป็นรูปกบหรือเขียดประดับอยู่บนหน้าฆ้องกบ ส่วนในประเทศจีนเรียกว่า “ตงกู่” (Tung ku)

ฆ้องกบพบจำนวนมากที่แหล่งโบราณคดีดองซอน (Dong Son) ประเทศเวียดนาม ขุดค้นพบฆ้องกบอยู่ตามแหล่งโบราณคดีมากกว่า ๕๐ แห่ง ที่มีอายุ ๔๐๐ ปีก่อนพุทธศักราช ถึงพุทธศตวรรษที่ ๗ ในกลุ่มชนต่าง ๆ ปรากฏหลักฐานการใช้ฆ้องกบหลากหลายรูปแบบ เช่น พ.ศ.๒๔๓ ชาวยูนนาน ในประเทศจีน ใช้ฆ้องกบในพิธีกรรมและฝังในสุสาน พ.ศ.๑๓๒๘ - ๑๓๔๙ ชาวเลี่ยว (Liao) มณฑลยูนนาน ใช้ฆ้องกบเป็นเครื่องสัญลักษณ์ประจำกลุ่มชนเผ่า พ.ศ.๑๗๔๓ ชาวม่านในจีนตอนใต้ ใช้เป็นกลองตีออกศึกและประกอบพิธีกรรมการแก้บน และพ.ศ.๒๒๔๓ ชาวจีนกวางตุ้งมีการหล่อฆ้องกบใช้ในหมู่บ้าน เป็นต้น สามารถจัดจำแนกบทบาทหน้าที่การใช้ฆ้องกบของกลุ่มชนต่าง ๆ ในอุษาคเนย์และตอนใต้ของจีนได้ ๕ รูปแบบ ได้แก่

(๑) แสดงฐานะความมั่งคั่ง ชาวเลี่ยวในประเทศจีนเชื่อว่าหากมีฆ้องกบใบใหญ่ จะได้รับการยกย่องให้เป็นหัวหน้าหมู่บ้าน ชาวข่าละเม็ดในเมืองหลวงน้ำทา แขวงหลวงพระบาง ประเทศลาว มีธรรมเนียมว่าหากใครมีฆ้องกบ ๒ ใบ กระบือ ๒ ตัว จะได้ยกสถานะขึ้นเป็น “เล็ม” ซึ่งเป็นตำแหน่งขุนนางที่ไม่มีการสืบทอดตามสายสกุล ในการแต่งตั้งเป็นเล็มจะมีการเฉลิมฉลองใหญ่โดยการนำไก่ ๑ คู่สังเวย แล้วเอาด้ายสายสิญจน์มัดตัวกบบนหน้ากลอง ใช้ขนนกฟาดบนหน้ากลองตรงรูปดาวหรือดวงอาทิตย์

(๒) ใช้ตีประกอบพิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย เช่น ชาวข่าละเม็ด แขวงหลวงน้ำทา ประเทศลาว ฝังศพเจ้าของฆ้องกบที่ไม่มีทายาทด้วยการทุบฆ้องกบเป็นชิ้นเล็ก ๆ ใส่ในหลุมศพผู้ตายด้วย ชาวกะเหรี่ยงแดง รัฐคะยา ประเทศเมียนมา เมื่อเจ้าของฆ้องกบถึงแก่กรรม ทายาทจะเจาะฆ้องกบแยกออกเป็นชิ้นเล็ก ๆ ชนพื้นเมืองในประเทศเวียดนาม เมื่อผู้นำครอบครัวถึงแก่กรรม ทายาทจะนำฆ้องกบแขวนเหนือศพ เมื่อนำอาหารมาให้ศพก็จะตีฆ้องกบที่แขวนไว้ทุกครั้งเป็นสัญญาณ และชาวกะเหรี่ยงในประเทศพม่าและชาวกะเหรี่ยงในภาคตะวันตกของประเทศไทย จะตีฆ้องกบในงานศพเพื่อเรียกวิญญาณผู้ตาย เชื่อว่าวิญญาณของผู้ตายจะกลายเป็นนก และใช้ฆ้องกบเป็นแท่นวางเครื่องสังเวยที่ประกอบด้วยเขาสัตว์และข้าว

---

๔ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(กรุงเทพฯ : บริษัท อาทิตย์โพรดักส์กรุ๊ป จำกัด, ๒๕๔๖),หน้า ๒๗.

๕ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(อ้างแล้ว),หน้า ๑๑ และ ๑๓.

๖ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(อ้างแล้ว),หน้า ๑๑ - ๑๓.

(๓) ใช้ตีเป็นสัญญาณในการสงคราม ในเอกสารจีนบันทึกว่า พ.ศ.๖๐๐ ม้าหยวน (Ma Yuan) แม่ทัพจีน ใช้ฆ้องกบในการทำสงคราม โดยตีฆ้องกบรวมพลบริเวณใกล้น้ำตก เสียงกลองดังกังวานสร้างขวัญกำลังใจให้แม่ทัพนายกอง ขณะเดียวกันก็เป็นการข่มขวัญทำให้ข้าศึกเกรงกลัวและข้าศึกเข้าใจว่ามีกำลังทหารจำนวนมาก แม่ทัพชาวเลี่ยว (Liao) ใช้ฆ้องกบตีเรียกรวมพลเมื่อคราวออกศึกสงคราม หรือแหล่งโบราณคดีบนเกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย ขุดค้นพบประติมากรรมรูปนักรบมีฆ้องกบแขวนด้านหลัง และ พ.ศ.๑๙๗๑ จักรพรรดิเลไถโต๋ (Le Thai To) ปฐมกษัตริย์ราชวงศ์เลของเวียดนาม จัดพิธีตีฆ้องกบและเต้นรำแสดงชัยชนะเหนือกองทัพจีนราชวงศ์หมิง

(๔) ตีเพื่อการบำบัดรักษาโรคทางไสยศาสตร์ เช่น ชาวเลี่ยวในจีนทำการหล่อฆ้องกบใช้เอง โดยจะแขวนไว้ลานหน้าบ้านผู้เป็นเจ้าของฆ้องกบ ชาวเย่ห์ (Yueh) ในจีนตีฆ้องกบชุมนุมเทพเทวดาเพื่อช่วยบำบัดรักษาโรคภัยและขับไล่สิ่งชั่วร้าย และชาวข่าละเม็ด เมืองหลวงน้ำทา แขวงหลวงพระบาง ประเทศลาว จะตีฆ้องกบเมื่อเก็บเกี่ยวและนวดข้าวเสร็จเพื่อสังเวยผีปู่ย่าตายาย เชื่อว่าเสียงฆ้องกบจะนำความยินดีแก่ผีบรรพบุรุษที่ไปสถิตรักษาข้าวในยุ้งข้าว

(๕) ตีในพิธีกรรมขอฝน รูปสัตว์ต่างๆ บริเวณด้านหน้าและด้านข้างของฆ้องกบ เช่น กบ (เขียด) ปลา นก หอย ช้าง จักจั่น เป็นสัญลักษณ์เกี่ยวข้องกับฝนโดยเฉพาะกบ (เขียด) ชาวจีนตอนใต้เชื่อว่าฆ้องกบสามารถตีขอให้ฝนตก ส่วนชาวขมุในประเทศลาวจะตีฆ้องกบเมื่อฝนแล้งและเกิดความอดอยาก

ปัจจุบันหลากหลายกลุ่มชนยังใช้ฆ้องกบในพิธีกรรม เช่น ชาวกะเหรี่ยงในประเทศพม่า ชาวมวง (Moung) ในประเทศเวียดนาม และชาวพื้นเมืองในประเทศจีน[๗] ส่วนในภาคเหนือของประเทศไทยพบฆ้องกบโบราณหลายแห่ง เช่น บ้านบ่อหลวง ตำบลบ่อเกลือใต้ อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน พบฆ้องกบบริเวณเนินป่าช้าเก่าจำนวน ๒ ใบ อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ ๖ - ๑๑[๘] พบที่อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย จำนวน ๒ ใบ (ปัจจุบันจัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย) เป็นฆ้องกบแบบกะเหรี่ยงที่ผลิตบริเวณเขาเงิน รัฐคะยา ประเทศเมียนมา (พม่า) อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ ๓ - ๒๔[๙] และบริเวณพื้นที่ใกล้เคียงกับบ้านโป่งและบ้านค้างใจ ก็เคยพบฆ้องกบเช่นกัน ได้แก่ พบที่วัดพระธาตุปูตั้บใกล้แม่น้ำยม ตำบลทุ่งแล้ง อำเภอลอง จังหวัดแพร่ เมื่อ พ.ศ.๒๔๒๖[๑๐] และค้นพบรูปหล่อลอยตัวกบซ้อนกัน ๒ ตัว ที่เป็นชิ้นส่วนประดับด้านหน้าฆ้องกบที่ริมฝั่งห้วยแม่ลองหน้าวัดนาตุ้ม ตำบลบ่อเหล็กลอง อำเภอลอง จังหวัดแพร่ เมื่อ พ.ศ.๒๔๖๐[๑๑] ที่แสดงถึงบริเวณชุมชนเก่าแก่ภายในเมืองลองก็เคยมีการใช้ฆ้องกบมาตั้งแต่โบราณ

---

๗ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(อ้างแล้ว),หน้า ๑๔ - ๑๙.

๘ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(กรุงเทพฯ : บริษัท อาทิตย์โพรดักส์กรุ๊ป จำกัด, ๒๕๔๖),หน้า ๓๒ - ๓๓ และ ๓๘ - ๓๙.

๙ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(กรุงเทพฯ : บริษัท อาทิตย์โพรดักส์กรุ๊ป จำกัด, ๒๕๔๖),หน้า ๒๖๑ และ ๒๖๗.

๑๐ บุญชู ชุ่มเชื้อ, **ตำนานพระธาตุวัดศรีดอนคำ(ห้วยอ้อ)และประวัติเมืองลอง**,(พระนคร : ไทยวิริยะกิจ, ๒๔๙๕),หน้า ๑๙.

๑๑ ภูเดช แสนสา, **ประวัติศาสตร์เมืองลอง หัวเมืองบริวารในล้านนาประเทศ**,(เชียงใหม่ : นพบุรีการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๓๑.

๒. ฆ้องกบของชาวกะเหรี่ยงบ้านโป่งและบ้านค้างใจ อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่

ชาวกะเหรี่ยงในประเทศเมียนมาปัจจุบัน ที่เป็นถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวกะเหรี่ยงบ้านโป่งและบ้านค้างใจ อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ ยังเชื่อว่าฆ้องกบเป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความมีโชคของกลุ่มชนเผ่าจะใช้ตีเนื่องในพิธีกรรมที่เป็นมงคลและพิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย อีกทั้งพื้นที่บริเวณนี้เป็นแหล่งใหญ่ในการผลิตฆ้องกบที่เรียกว่า “ฆ้องกบแบบกะเหรี่ยง” ฆ้องกบแบบกะเหรี่ยงนี้มีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๓ - ๒๔ แหล่งผลิตอยู่ที่บริเวณเขาเงิน (Ngwedang or Siver Mountain) ห่างจากเมืองหลอยก่อ (Loikaw) เมืองหลวงของรัฐคะยา (Kayah) ภาคตะวันออกของพม่า ส่วนช่างผู้ผลิตคือชาวรัฐฉาน เมื่อผลิตแล้วส่งขายกระจายทั่วบริเวณพื้นที่ปัจจุบันที่เป็นประเทศไทย ประเทศลาว และประเทศกัมพูชา[๑๒] ซึ่งหมู่บ้านชาวกะเหรี่ยงในอำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ ที่ได้อพยพหลบหนีภัยสงครามจากรัฐคะยา ประเทศเมียนมาเข้ามาตั้งถิ่นฐาน ก็ยังปรากฏความเชื่อและพิธีกรรมเกี่ยวกับฆ้องกบ

หมู่บ้านชาวกะเหรี่ยงทั้งในอำเภอลองและอำเภอวังชิ้น ปรากฏมีหมู่บ้านที่ยังคงสืบทอดประเพณีการตีฆ้องกบ ที่เป็นเครื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์เพียง ๒ หมู่บ้าน คือ บ้านโป่ง หมู่ที่ ๑ ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ และบ้านค้างใจ หมู่ที่ ๗ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ ที่มีลักษณะพิเศษคือทั้ง ๒ หมู่บ้านจะเก็บรักษาฆ้องกบไว้อย่างละ ๑ ใบ มีการแยกเพศของฆ้องกบเป็นตัวผู้กับตัวเมีย ชาวบ้านจะเรียกฆ้องกบเป็นภาษากะเหรี่ยงว่า “กรู” (Kru) หรือคนเมือง (ไทยวน) จะเรียกว่า “ฆ้องกบตั๋วปู๊” และ “ฆ้องกบตั๋วแม่” โดยสังเกตจากฆ้องกบตัวผู้ลำตัวของฆ้องกบจะมีความยาวและแคบ ส่วนฆ้องกบตัวเมียลำตัวของฆ้องกบจะสั้นและอวบอ้วนกว้างกว่า ฆ้องกบตัวผู้จัดเก็บรักษาไว้บ้านโป่ง ส่วนฆ้องกบตัวเมียจัดเก็บไว้ที่บ้านค้างใจ โดยทั้ง ๒ หมู่บ้านตั้งอยู่ห่างกันประมาณ ๗ กิโลเมตร มีรูปแบบประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับฆ้องกบทั้ง ๒ เพศที่เหมือนและแตกต่างกันดังนี้

๒.๑ ลักษณะของฆ้องกบตัวผู้ บ้านโป่ง

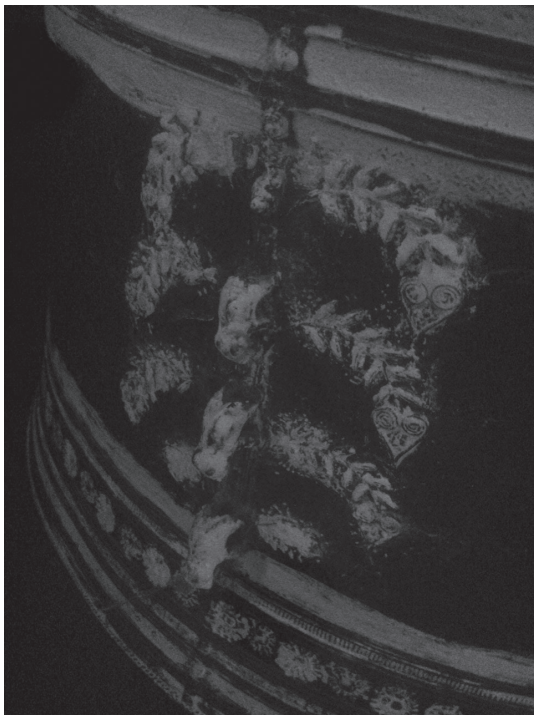
ฆ้องกบตัวผู้ของบ้านโป่ง ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ เป็นฆ้องกบแบบกะเหรี่ยง มีอายุช่วงพุทธศตวรรษที่ ๓ - ๒๔ เนื่องจากมีรูปหล่อช้างและหอยแบบลอยตัวประดับด้านข้างของตัวฆ้องกบ เป็นการดัดแปลงจากฆ้องกบแบบดั้งเดิมที่เป็นรูปกวาง วัว ปลา กบ และนก เพราะช้างเป็นความเชื่อเฉพาะถิ่นในอุษาคเนย์ไปจนถึงตอนใต้ของจีนที่ใช้ช้างเป็นสัตว์ในการทำสงคราม[๑๓] ฆ้องกบรูปแบบนี้ผลิตขึ้นโดยช่างชาวรัฐฉานที่บริเวณเขาเงิน (Ngwedang or Siver Mountain) เมืองหลอยก่อ (Loikaw) เมืองหลวงของรัฐคะยา (Kayah) ภาคตะวันออกของประเทศเมียนมา

---

๑๒ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(กรุงเทพฯ : บริษัท อาทิตย์โพรดักส์กรุ๊ป จำกัด, ๒๕๔๖),หน้า ๑๑๖.

๑๓ สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**,(กรุงเทพฯ : บริษัท อาทิตย์โพรดักส์กรุ๊ป จำกัด, ๒๕๔๖),หน้า ๒๕๐.

สอดคล้องกับข้อมูลของฆ้องกบตัวผู้ บ้านโป่ง ที่กล่าวว่าเมื่อก่อตั้งหมู่บ้านโป่งได้มีการเรี่ยไรเก็บเงินชาวบ้านไปจัดซื้อฆ้องกบเพื่อใช้ทำพิธีกรรมของหมู่บ้าน ต้นตระกูลของพ่ออุ้ยเหล็ก วันจันทร์ ได้ร่วมบริจาคเงินซื้อฆ้องกบมากกว่าชาวบ้านคนอื่น ๆ จึงมีมติเอกฉันท์จากคนทั้งหมู่บ้านให้เป็นตระกูลที่จัดเก็บรักษาฆ้องกบไว้ภายในห้องบนบ้านและสืบทอดมาตามสายสกุล ปัจจุบันฆ้องกบตัวผู้เก็บรักษาไว้ที่บนบ้านของนางทองใบ เลียงตอง บ้านเลขที่ ๑๒ หมู่ที่ ๑ บ้านโป่ง ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่[๑๔]



ลวดลายดวงดาวหรือดวงอาทิตย์และลวดลายอื่นๆ บนหน้าฆ้องกบตัวผู้ (ซ้าย)
รูปหล่อแบบลอยตัวรูปหอยและช้าง ๓ เชือกประดับข้างฆ้องกบตัวผู้ (ขวา)
(ที่มา : สิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ, ๒๕๕๙)

ลักษณะของฆ้องกบตัวผู้ บ้านโป่ง เป็นรูปทรงกระบอกด้านหน้ากว้างแล้วค่อย ๆ ไล่ระดับสอบลงไปถึงก้นฆ้องกบ ด้วยมีลักษณะเป็นทรงกระบอกที่แคบและลำตัวฆ้องกบยาว ชาวบ้านจึงเรียกว่า “ฆ้องกบตั๋วปู๊” (ฆ้องกบตัวผู้) ตามจินตภาพว่าคล้ายรูปร่างของผู้ชาย เทคนิคการหล่อเป็นการแทนที่โลหะด้วยขี้ผึ้ง (Lost Wax or Cire Perdae) พิมพ์ประกบเป็นชิ้นๆ เนื่องจากยังปรากฏรอยเชื่อมต่อยาวตลอดลำตัวของฆ้องกบ ด้านหน้าฆ้องกบหล่อลอยตัวเป็นรูปกบซ้อนกัน ๓ ตัวประดับบนหน้าฆ้องกบจำนวน ๔ จุด รวมทั้งหมดมีกบจำนวน ๑๒ ตัว

---

๑๔ สัมภาษณ์นายทองคำ ปันติ (ผู้นำประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีฆ้องกบคนปัจจุบัน) อายุ ๗๓ ปี เลขที่ ๓๕ หมู่ที่ ๑ บ้านโป่ง ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๕๙.

รูปหล่อแบบลอยตัวรูปกบซ้อนกัน ๓ ตัวประดับหน้าฆ้องกบตัวผู้ (ซ้าย)
รูปหล่อกบทั้ง ๔ มุมและลวดลายดวงดาวหรือดวงอาทิตย์บนหน้าฆ้องกบตัวผู้ (ขวา)
(ที่มา : สิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ, ๒๕๕๙)

ส่วนตรงกลางหน้าฆ้องกบประดับด้วยลวดลายเป็นรูปดวงดาวหรือดวงอาทิตย์ เปล่งรัศมีเต็มวงกลมจำนวน ๑๒ แฉก ช่องระหว่างรัศมีดวงดาวหรือดวงอาทิตย์แทรกด้วยลวดลายจุดคล้ายดอกไม้ วงกลมรอบชั้นต่าง ๆ ของลวดลายหน้าฆ้องกบบางวงปล่อยว่างเปล่า บางวงขีดเป็นลายเส้นตรง บางวงแทรกด้วยลวดลายจุดคล้ายดอกไม้ เรียงลำดับเว้นระยะห่างวนไปตามวงโค้งของหน้าฆ้องกบ ขอบหน้าฆ้องกบทำเป็นรูปเกลียวเชือก ส่วนของลำตัวฆ้องกบมีหูฆ้องกบแบบหูคู่ มีการประดับด้วยลายเส้นขวางไปตามลำตัวฆ้องกบ ระหว่างช่องลายเส้นขวางบางช่องปล่อยว่าง บางช่องประดับด้วยลวดลายจุดคล้ายดอกไม้ ขอบกลองด้านข้างหล่อเป็นรูปหอยแบบลอยตัวเรียงกัน ๒ ตัว ต่อด้วยหล่อเป็นรูปช้างแบบลอยตัว ๓ เชือก เรียงแถวหันหน้าไปทางก้นฆ้องกบ ด้านข้างซ้ายขวาของช้างแต่ละเชือกมีลวดลายช่อใบไม้หรือช่อดอกไม้โค้งออกมาทั้ง ๒ ข้าง ทั้งด้านหน้าและลำตัวฆ้องกบทาด้วยปูนขาวที่ใช้เคี้ยวกินกับหมาก เพื่อให้เกิดความสวยงามและเห็นลวดลายชัดเจนขึ้น เนื่องจากมีสีขาวของปูนขาวตัดกับพื้นผิวฆ้องกบที่มีสีดำ

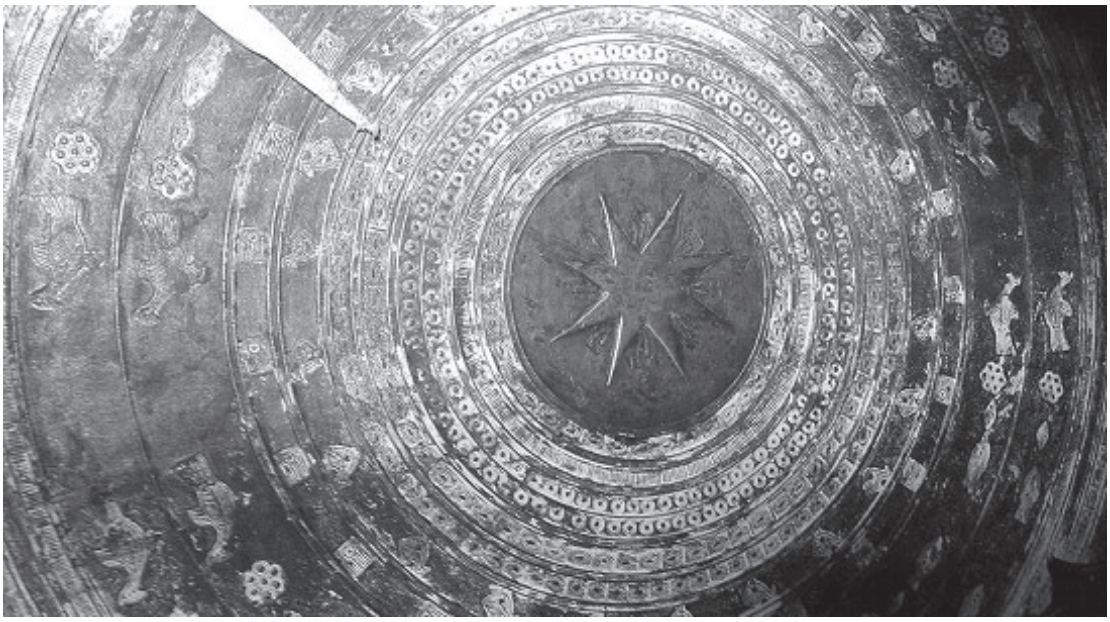
รูปหล่อช้าง ๓ เชือก ลักษณะลวดลายด้านข้างและรอยเชื่อมต่อของฆ้องกบตัวผู้ (ซ้าย)
รูปหล่อแบบลอยตัวรูปหอยและช้าง ๓ เชือกประดับด้านข้างฆ้องกบตัวผู้ (ขวา)
(ที่มา : สิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ, ๒๕๕๙)

๒.๒ ลักษณะฆ้องกบตัวเมีย บ้านค้างใจ

ฆ้องกบตัวเมียของบ้านค้างใจ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ ไม่ทราบประวัติที่มาแต่มีการจัดเก็บรักษาสืบทอดต่อมาตามสายตระกูลจากรุ่นสู่รุ่น เมื่อพิจารณาจากลวดลายที่ประดับด้วยรูปนก ปลา และรูปเรขาคณิตแบบต่างๆ จะมีอายุเก่าแก่กว่าฆ้องกบตัวผู้ของบ้านโป่ง ที่มีรูปหล่อช้างและหอยแบบลอยตัวประดับด้านข้างของตัวฆ้องกบ อันเป็นการดัดแปลงจากฆ้องกบแบบดั้งเดิมที่เป็นรูปกวาง วัว ปลา กบ และนก อีกทั้งลวดลายประดับตกแต่งฆ้องกบตัวเมียมีความหลากหลายและสลับซับซ้อนมากกว่าฆ้องกบตัวผู้ ฆ้องกบตัวเมียใบนี้จัดเก็บรักษาไว้ในห้องนอนบนบ้านและสืบทอดมาตามสายสกุลของแม่อุ๊ยหล้า (แดสาว) จีดอก บ้านเลขที่ ๖๔ หมู่ที่ ๗ บ้านค้างใจ ปัจจุบันฆ้องกบตัวเมียยังคงเก็บรักษาไว้ในห้องนอนที่บนบ้านหลังเดิม โดยการดูแลรักษาของแม่กัง มะโนวรณ์ ผู้เป็นลูกสาวคนสุดท้องของแม่อุ๊ยหล้า (แดสาว) จีดอก[๑๕]

[๑๕] สัมภาษณ์นายติ๊บ คำเหลือง อายุ ๖๑ ปี เลขที่ ๑๘/๑ หมู่ที่ ๗ บ้านค้างใจ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๕๙.

ลักษณะของฆ้องกบตัวเมีย บ้านค้างใจ เป็นรูปทรงกระบอกด้านหน้ากว้างแล้วค่อย ๆ ไล่ระดับสอบลงไปจนถึงก้นฆ้องกบ ด้วยมีลักษณะเป็นทรงกระบอกขนาดใหญ่อวบอ้วนและลำตัวฆ้องกบสั้น ชาวบ้านจึงเรียกว่า “ฆ้องกบตั๋วแม่” (ฆ้องกบตัวเมีย) จินตภาพว่าคล้ายรูปร่างของผู้หญิง เทคนิคการหล่อเป็นการแทนที่โลหะด้วยขี้ผึ้ง (Lost Wax or Cire Perdae) พิมพ์ประกบเป็นชิ้น ๆ เนื่องจากยังปรากฏรอยเชื่อมต่อยาวตลอดลำตัวของฆ้องกบ ด้านหน้าฆ้องกบหล่อลอยตัวเป็นรูปกบตัวโตไม่มีซ้อนกัน จำนวน ๔ ตัว ส่วนตรงกลางหน้าฆ้องกบประดับด้วยลวดลายเป็นรูปดวงดาวหรือดวงอาทิตย์ เปล่งรัศมีแผ่ออกมาไม่เต็มวงกลม จำนวน ๘ แฉก ถัดออกมาเป็นวงกลมรอบชั้นต่าง ๆ จำนวน ๑๓ ชั้น แต่ละชั้นจะมีเส้นคู่วงกลมคั่นยกเว้นเส้นคั่นวงโค้งที่ ๑๐ กับ ๑๐ จะทำเป็นเส้นเดี่ยว



ลวดลายประดับบนหน้าฆ้องกบตัวเมีย บ้านค้างใจ
ที่ประกอบไปด้วยรูปดวงดาวหรือพระอาทิตย์ รูปลายเส้นขีดตรง
รูปเรขาคณิตทรงวงรีและทรงกลม รูปคล้ายแวววขนหางนกยูง รูปนกยืน รูปนกบิน และรูปปลา
(ที่มา : สิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ, ๒๕๕๙)

ในชั้นแรกลวดลายบนหน้าฆ้องกบตัวเมียเป็นรูปเรขาคณิตทรงวงรี ชั้นที่ ๒ เป็นรูปเส้นขีดตรง ชั้นที่ ๓ และชั้นที่ ๔ เป็นรูปเรขาคณิตทรงกลมมีจุดตรงกลาง ชั้นที่ ๕ และชั้นที่ ๖ เป็นรูปเรขาคณิตทรงวงรี ชั้นที่ ๗ เป็นรูปนกยืนเว้นระยะห่างวนรอบวงโค้งหน้าฆ้องกบ ชั้นที่ ๘ เป็นรูปคล้ายแวววขนนกยูง เว้นระยะห่างวนรอบวงโค้งหน้าฆ้องกบ ชั้นที่ ๙ และชั้นที่ ๑๐ เป็นรูปนกบินทวนเข็มนาฬิกา รูปวงกลมกลุ่มลายจุดคล้ายดอกไม้ ลายเรขาคณิตรูปวงรี และรูปปลาว่ายน้ำ เว้นระยะห่างวนรอบวงโค้งหน้าฆ้องกบ ชั้นที่ ๑๑ และชั้นที่ ๑๒ เป็นช่องว่างของวงโค้ง และชั้นที่ ๑๓ เป็นรูปเรขาคณิตทรงวงรีอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้า

ส่วนของลำตัวฆ้องกบมีหูฆ้องกบแบบหูคู่ มีการประดับด้วยลายเส้นขวางไปตามลำตัวฆ้องกบ ระหว่างช่องลายเส้นขวางบางช่องปล่อยว่าง ทั้งด้านหน้าและลำตัวฆ้องกบทาด้วยปูนขาวที่ใช้เคี้ยวหมาก เพื่อให้เกิดความสวยงามและเห็นลวดลายชัดเจนขึ้น เนื่องจากมีสีขาวจากปูนขาวตัดกับพื้นผิวฆ้องกบที่มีสีดำ

๓. พิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวผู้ บ้านโป่ง ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่

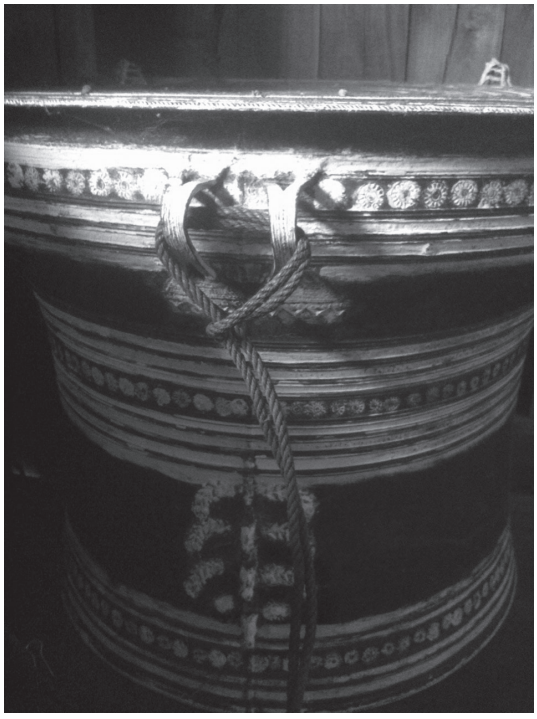
บ้านโป่งเป็นหมู่บ้านหลักในการประสานชาวกะเหรี่ยงหมู่บ้านอื่น ๆ ในเขตวังชิ้น เพื่อนำข้าวไร่มาให้ตีนจองรองบ่อ (ผู้มีหน้าที่ดูแลบ่อเหล็ก) บ้านนาตุ้ม (ตำบลบ่อเหล็กลอง อำเภอลอง จังหวัดแพร่) หมักเหล้าใช้ทำพิธีเลี้ยงผีเมืองและเลี้ยงผู้เข้าร่วมพิธีกรรม[๑๖] จึงเป็นหมู่บ้านสำคัญที่มีบทบาทเลี้ยงผีเมืองลอง ซึ่งเป็นผีระดับเมืองมาตั้งแต่อดีต ขณะที่ภายในหมู่บ้านก็ยังคงมีพิธีกรรมสำคัญนอกจากคำบ้านที่เรียกว่า “ดือเย” ก็มีพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวผู้ เดิมจะจัดพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวผู้ในเดือน ๑๐ กะเหรี่ยง (เดือนมิถุนายน) เหมือนกับดำหัวฆ้องกบตัวเมียบ้านค้างใจ ประมาณ พ.ศ.๒๕๕๖ เป็นต้นมา ได้เลื่อนมาเลี้ยงเดือน ๑๑ กะเหรี่ยง (เดือนกรกฎาคม) เพื่อให้ตรงกับ ๑๐ เหนือของคนเมือง (ไทยวน) เนื่องจากชาวกะเหรี่ยงนับเดือนเร็วกว่าเดือนของคนเมือง ๑ เดือน (นับเร็วกว่าเดือนภาคกลาง ๓ เดือน)

ผู้ประกอบพิธีกรรมมาจากมติเอกฉันท์ที่คัดเลือกจากคนภายในหมู่บ้าน ที่สำคัญต้องเป็นเพศชาย เนื่องจากฆ้องกบตัวผู้เป็นเพศชาย จึงมีข้อห้ามผู้หญิงตีฆ้องกบหรือเข้าใกล้ และต้องเป็นผู้ที่สามารถดื่มเหล้าได้เพราะในพิธีกรรมต้องดื่มเหล้าเป็นหลัก โดยผู้จัดเก็บฆ้องกบและประกอบพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบที่ปรากฏหลักฐานได้แก่ (๑) พ่ออุ๊ยเหล็ก วันจันทร์ และ (๒) พ่ออาจ วันจันทร์ ผู้เป็นลูกชายพ่ออุ๊ยเหล็ก วันจันทร์ ปัจจุบันนางทองใบ เลียงตอง ทายาทเป็นผู้เก็บรักษาไว้ในห้องบนบ้านตามหน้าที่ผู้สืบทอดตามสายตระกูล แต่ด้วยที่เป็นผู้หญิงชาวบ้านจึงคัดเลือกพ่อทองคำ ปันติ เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวผู้มาตั้งแต่ พ.ศ.๒๕๕๘ เมื่อจะประกอบพิธีกรรมกลุ่มผู้ชายที่นำโดยพ่อทองคำ ปันติ ก็จะไปเชิญฆ้องกบจากบ้านนางทองใบ เลียงตอง มาตีที่บริเวณหน้าบ้านของพ่อทองคำ ปันติ

เครื่องดนตรีที่ใช้ตีประกอบด้วย (๑) ฆ้องกบ ๑ ลูก (๒) ฆ้อง ๑ ใบ (๓) ฉาบ ๑ คู่ ส่วนอุปกรณ์ที่ใช้ตีฆ้องกบจะใช้ไม้ไผ่ผ่าเป็นซี่เล็กๆ กับผ้าขาวที่พันกันจนแน่น เมื่อตีใช้มือซ้ายถือไม้ไผ่ที่ผ่าเป็นซี่ มือขวาถือผ้าที่พันกันจนแน่น ตีสลับกันมีทั้งจังหวะช้าและจังหวะเร็ว ข้อห้ามคือห้ามผู้หญิงตี แตะต้องหรือเข้าใกล้ เนื่องจากเป็นฆ้องกบเพศผู้ และบริเวณรูปดวงดาวหรือดวงอาทิตย์ตรงใจกลางหน้าฆ้องกบห้ามทุกคนเอามือไปแตะต้องสัมผัส

---

๑๖ ภูเดช แสนสา, **ประวัติศาสตร์เมืองลอง หัวเมืองบริวารในล้านนาประเทศ**,(เชียงใหม่ : นพบุรีการพิมพ์, ๒๕๕๔), หน้า ๙๙.



เชือกสำหรับแขวนฆ้องกบตัวผู้ผูกไว้หน้าบ้านของพ่อทองคำ ปันติ (ซ้าย)
เชือกที่ผูกไว้กับหูฆ้องกบตัวผู้ที่เก็บรักษาไว้ในห้องบนบ้านของนางทองใบ เลียงตอง (ขวา)
(ที่มา : ภูเดช แสนสา และสิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ, ๒๕๕๙)

เครื่องสังเวยดำหัวฆ้องกบตัวผู้ มีการจัดพิธีกรรมประจำปีในเดือน ๑๑ กะเหรี่ยง (เดือน ๑๐ เหนือ ประมาณเดือนกรกฎาคม) จะเลี้ยงไก่ ๑ คู่ เมื่อครบรอบทุก ๔ ปีจะเลี้ยงหมูดำเพศผู้ ๑ ตัวในเดือน ๓ กะเหรี่ยง (เดือนยี่เหนือ ประมาณเดือนพฤศจิกายน) ซึ่งในปี พ.ศ.๒๕๖๐ นี้จะครบรอบ ๔ ปีที่ต้องใช้หมูดำเพศผู้ประกอบพิธีกรรม ขันเครื่องดำหัวฆ้องกบตัวผู้ จะเตรียมสวย (กรวย) ใบตอง ๑ สวย ภายในสวยใส่ช่อใบพุวิเสง (ใบกระดูกไก่ดำ หรือ ใบเกี๋ยงพาเม็ง) และเทียนขี้ผึ้งแท้จากป่า ๑ คู่ ส่วนชาวบ้านทุกหลังคาเรือนก็จะเตรียมน้ำส้มป่อย (พะแซงทิ) แข้งไก่ต้ม ๑ คู่ และหัวไก่ต้ม ๑ หัวมาร่วมพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวผู้ เมื่อชาวบ้านแต่ละหลังคาเรือนเอาแข้งไก่ต้ม หัวไก่ต้ม และน้ำส้มป่อยมาดำหัวฆ้องกบ ผู้ประกอบพิธีกรรมจะมอบเหล้าและแข้งไกให้ผู้มาเข้าร่วมพิธีกรรมทุกคน และผู้เข้าร่วมพิธีดำหัวจะเอาน้ำส้มป่อยที่ผ่านการรดหน้าฆ้องกบตัวผู้มาประพรมศีรษะ ลูบใบหน้าลำคอลูบมือลูบแขนเพื่อความเป็นสิริมงคล ขั้นตอนการดำหัวฆ้องกบตัวผู้ เมื่อพ่อทองคำ ปันติ ผู้ประกอบพิธีกรรมคนปัจจุบันกล่าวคำดำหัวเสร็จแล้ว จะเป็นผู้ตีฆ้องกบตัวผู้คนแรก ในการตีรอบแรกจะให้มี ผู้ชายมาฟ้อนเชิงตบมะผาบ (แสดงลีลาการต่อสู้แบบโบราณ) หลังจากนั้นในรอบต่อไปก็ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนให้ผู้ชายในหมู่บ้านตีได้ตามปกติ[๑๗]

[๑๗] สัมภาษณ์นายทองคำ ปันติ (ผู้นำประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีฆ้องกบคนปัจจุบัน) อายุ ๗๓ ปี เลขที่ ๓๕ หมู่ที่ ๑ บ้านโป่ง ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๕๙.

แม่อุ้ยหล้า (แดสาว) จีดอก กำลังทำพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวเมีย
(ที่มา : แผ่นพับผ้าทอกะเหรี่ยงบ้านค้างใจ)

พิธีกรรมดำหัวฆ้องกบตัวเมียมีรายละเอียดต่างกัน ระหว่างดำหัวประจำปีกับดำหัวฆ้องกบเมื่อครบ ๓ ปี ดำหัวฆ้องกบประจำปีจะจัดขึ้นเดือน ๑๐ กะเหรี่ยง (เดือนมิถุนายน) ดำหัวฆ้องกบเมื่อครบ ๓ ปีจะจัดขึ้นในเดือน ๖ กะเหรี่ยง (เดือนกุมภาพันธ์) เครื่องสังเวยดำหัวฆ้องกบประจำปีใช้ไก่ (ภาษากะเหรี่ยงเรียกว่า “ช้าง”) ๑ คู่ (นอกนั้นเป็นของชาวบ้านแต่ละหลังคาเรือนเอามาร่วมประมาณ ๒๐ - ๓๐ ตัว ใช้ในการเลี้ยงผู้มาร่วมพิธีกรรม) เหล้า ๑ ไห (ชาวบ้านจะนำเหล้ามาเทรวมกันในไห) เมื่อครบ ๓ ปีดำหัวฆ้องกบจะใช้หมูดำเพศผู้ (ภาษากะเหรี่ยงเรียกว่า “ทุ”) ๑ ตัว (ปัจจุบันอนุโลมใช้หมูเพศผู้สีขาว) เหล้า ๑ ไห ขันเครื่องดำหัวมีน้ำส้มป่อย ข้าวสาร ข้าวตอกดอกไม้ ธูป ๒ คู่ ซึ่งดอกไม้กับธูป ๒ คู่ จะใส่สวย (กรวย) ใบตอง (ปัจจุบันอนุโลมใช้สวยกระดาษ) เมื่อกล่าวคำดำหัวเสร็จจะนำสวยดอกไม้ธูปไปเสียบไว้ที่ตัวกบหน้าฆ้องกบ ส่วนชาวบ้านทุกหลังคาเรือนในบ้านค้างใจก็จะเตรียมน้ำส้มป่อยมาดำหัวฆ้องกบ

ผู้ประกอบพิธีกรรมดำหัวกบคือลูกสาวคนสุดท้องของตระกูลผู้รักษาฆ้องกบ จะเป็นผู้ยกขันเครื่องดำหัวและกล่าวคำดำหัวฆ้องกบ แล้วเป็นผู้ตีฆ้องกบคนแรก ตามด้วยลูกหลานในตระกูล ถัดมาจึงให้ชาวบ้านและแขกตีตามลำดับตลอดทั้งวัน ระหว่างที่ผู้ประกอบพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบจะใช้น้ำส้มป่อยรดไปที่หน้าฆ้องกบ จะมีขันรองน้ำส้มป่อยที่ไหลลงมาเมื่อรดหน้าฆ้องกบ ชาวบ้านจะนำน้ำส้มป่อยที่ผ่านพิธีกรรมดำหัวนี้ไปประพรมศีรษะลูบหน้าลูบแขน เชื่อว่าจะเป็นสิริมงคลต่อตนเอง เมื่อมีผู้มาตีหรือมาดำหัวฆ้องกบของชาวบ้านในแต่ละหลังคาเรือน ก็จะมีการมอบเหล้าให้แก่ผู้มาร่วมพิธีจน ครบทุกคน โดยมีข้อห้ามคือห้ามผู้ที่ตีฆ้องกบเอามือไปแตะสัมผัสบริเวณรูปดวงดาวหรือดวงอาทิตย์ บริเวณใจกลางหน้าฆ้องกบ[๑๘]

---

๑๘ สัมภาษณ์นายติ๊บ คำเหลือง อายุ ๖๑ ปี เลขที่ ๑๘/๑ หมู่ที่ ๗ บ้านค้างใจ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๕๙.

ชาวบ้านค้างใจกำลังจะตีฆ้องกบตัวเมีย
เมื่อครั้งงานพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบประจำปี วันที่ ๑๒ มิถุนายน พ.ศ.๒๕๕๙
(ที่มา : สิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ, ๒๕๕๙)

พิธีกรรมดำหัวฆ้องกบของชาวกะเหรี่ยงบ้านโป่งและบ้านค้างใจ ด้วยมีการจัดแบ่งเพศของฆ้องกบ จึงมีรูปแบบพิธีกรรมปฏิบัติตลอดจนคติความเชื่อที่ต่างกันไปในบางประการ ที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของหมู่บ้านและเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เนื่องจากหลักฐานขณะนี้ยังไม่ปรากฏถิ่นอื่นๆ มีการจัดแบ่งเพศของฆ้องกบแบบ ๒ หมู่บ้านนี้ แต่ทั้งนี้พิธีกรรมของชาวกะเหรี่ยงบ้านโป่งและบ้านค้างใจ ก็จัดพิธีกรรมดำหัวฆ้องกบขึ้นเพื่อมีความมุ่งหมายให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ ดลบันดาลให้มีน้ำฟ้าสายฝนตกต้องตามฤดูกาล และเกิดความสุขสงบภายในชุมชน เฉกเช่นหลายกลุ่มชนที่เคยกระทำมาตั้งแต่ยุคบรรพกาล ดังนั้นชุมชนชาวกะเหรี่ยงบ้านโป่งและบ้านค้างใจ อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ จึงเป็นอีกกลุ่มหนึ่งจากอีกหลายกลุ่มชนในบริเวณอุษาคเนย์รวมถึงพื้นที่ทางตอนใต้ของจีน ที่ยังรักษาฆ้องกบหรือกลองมโหระทึก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่มาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ จึงถือว่าเป็นพื้นที่ทางประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์และเสมือนเป็นแหล่งโบราณคดีที่มีชีวิต ที่ยังคงดำเนินสืบเนื่องรุ่นสู่รุ่นจากอดีตมาถึงปัจจุบันและกำลังส่งต่อไปในอนาคต

หมายเหตุ : ขอขอบคุณสิบเอกอนุสิทธิ์ ท้าวคำ บ้านเหล่า ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ ที่เป็นผู้ติดต่อประสานและนำพาลงพื้นที่สำรวจจัดเก็บข้อมูล

เอกสารอ้างอิง

บุญชู ชุ่มเชื้อ, **ตำนานพระธาตุวัดศรีดอนคำ(ห้วยอ้อ)และประวัติเมืองลอง**. พระนคร : ไทยวิริยะกิจ, ๒๔๙๕.

ภูเดช แสนสา. **ประวัติศาสตร์เมืองลอง หัวเมืองบริวารในล้านนาประเทศ**. เชียงใหม่ : นพบุรีการพิมพ์, ๒๕๕๔.

สำนักงานพัฒนาชุมชนอำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่. **สารสนเทศชุมชนอำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่**. เอกสารอัดสำเนา, ๒๕๕๐.

สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร. **กลองมโหระทึกในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : บริษัท อาทิตย์โพรดักส์กรุ๊ป จำกัด, ๒๕๔๖.

อารมย์ ชมขวัญ. **การจัดการป่าชุมชน : กรณีศึกษาบ้านแม่จองไฟ ตำบลห้วยอ้อ อำเภอลอง จังหวัดแพร่**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตการจัดการมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๒.

แผ่นพับกลุ่มทอผ้ากะเหรี่ยงบ้านค้างใจ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่.

สัมภาษณ์, นายติ๊บ คำเหลือง อายุ ๖๑ ปี เลขที่ ๑๘/๑ หมู่ที่ ๗ บ้านค้างใจ ตำบลแม่เกิ๋ง อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๕๙.

สัมภาษณ์, นายทองคำ ปันติ (ผู้นำประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีฆ้องกบคนปัจจุบัน) อายุ ๗๓ ปี เลขที่ ๓๕ หมู่ที่ ๑ บ้านโป่ง ตำบลแม่ป้าก อำเภอวังชิ้น จังหวัดแพร่ วันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๕๙.

รำวง กับภาพสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางค่านิยมของคนล้านนา

ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว
นักวิชาการศึกษา ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

"รำวง" เป็นมหรสพที่มาพร้อมกับนโยบายปฏิรูปวัฒนธรรมไทย ในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ประมาณ พ.ศ. ๒๔๘๗ – ๒๔๘๘ โดยพัฒนามาจากการเล่นรำโทน มาสู่การ "รำวง" โดยเฉพาะในสมัยสงคราม และมีการรำวงกันอย่างกว้างขวาง โดยมีรูปแบบที่ใช้พานดอกไม้ตั้งบนโต๊ะกลางวง และมีการรำเป็นวงรอบพานดอกไม้นั้น หรืออาจจะเป็นรอบเสาไฟฟ้า รอบตะเกียงเจ้าพายุที่จุดไว้กลางลานหรือเวทีก็ได้ (ไพบูลย์ สำราญภูติ, ๒๕๕๐ : ๕๔) หากจะรำวง ฝ่ายชายก็จะต้องไปโค้งเชิญฝ่ายหญิงออกมารำวง (สมทรง กฤตมโนรถ, ๒๕๔๒: ๕๕๙๒ – ๕๕๙๓) และจุดนี้เองที่แผ่ขยายไปพร้อมกับสงครามโลกครั้งที่สอง ตามเส้นทางของการเคลื่อนทัพ โดยจะกล่าวต่อไปข้างหน้า

ต่อมาในปี พ.ศ.๒๔๘๗ ในส่วนภาครัฐเองกำลังมีการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมครั้งใหญ่ของประเทศ หรือที่รู้จักกันในนามของยุค "การปฏิวัติวัฒนธรรม" มีการพัฒนาการรำวงที่แพร่หลายกันทั่วไปแล้วนั้นขึ้นมาเป็นแบบแผนและงดงามตามแบบนาฏศิลป์ของไทย โดยกรมศิลปากร โดยมีการแต่งเพลงและกำหนดท่ารำให้เป็นมาตรฐานของแต่ละเพลงนั้นๆ เช่น เพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ ใช้ท่าแขกเต้าเข้ารัง และผาลาเพียงไหล่ เป็นต้น (สมทรง กฤตมโนรถ, ๒๕๔๒: ๕๕๙๓)

การขึ้นมาของวงรำวงมาสู่ล้านนา มาพร้อมกับการเกิดสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่งส่งต่อไปถึงเชียงตุง และเมืองใกล้เคียง ในสถานะจังหวัดสหรัฐไทยเดิมทำให้เชียงตุงมี "รำวง" เป็นหนึ่งในมหรสพที่ให้ความบันเทิงกันสืบเนื่องมาถึงปัจจุบัน ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไปข้างหน้า

ในบริเวณภาคเหนือ มีเชียงใหม่เป็นเมืองสำคัญอันเป็นแอ่งอารยธรรมมาแต่โบราณ สั่งสมวัฒนธรรมมาเนิ่นนาน และส่งอิทธิพลไปยังเมืองต่างๆ ในล้านนาด้วยเช่นกัน เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงในเมืองเชียงใหม่เอง ก็ย่อมส่งต่อความเปลี่ยนแปลงนั้นไปยังเมืองต่างๆ ด้วย ในที่นี้จะจะกล่าวถึงเรื่องรำวงเป็นสำคัญ

รำวงยุค ๒๔๙๐ – ๒๕๐๐

ในเชียงใหม่ ผู้ริเริ่มรำวงเป็นคนแรก คือ "หมอประยูร วีนะคุปต์" แต่การรำวงที่เป็นกิจลักษณะเกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ.๒๔๙๐ (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

จากคำบอกเล่าของคุณสุริยา ยศถาวร ผู้เป็นหนึ่งในคนเชียร์รำวงเล่าว่า ลุงสุริยา เป็นคนที่ชอบร้องเพลง และมีเพื่อนอีก ๒ คน คือ สุพนธ์ อุปพันธ์ และ สมบุญ วันเพ็ญ หลังจากที่ไปดูภาพยนตร์เสร็จแล้วจะร้องเพลงมาตามรายทาง โดยฟังเพลงลูกทุ่งที่เปิดในโรงหนังสุริวงศ์ เปิดประมาณ ๓ รอบ ก็จดจำนำมาร้องได้แล้ว หากร้องเพลงไม่จบก็ไม่เข้าบ้าน อยู่อย่างนั้นเป็นประจำ จนผู้คนในละแวกนั้นได้ยินและรู้จักเป็นอย่างดี และนั่นเองก็เป็นที่มาของผู้เชียร์รำวง

สุริยา ยศถาวร วัยหนุ่ม
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

“วัดพวกช้าง ปีปอยหลวงประมาณปี ๒๔๙๐ จัดให้มีงานรำวง หานางรำได้แล้ว แต่ไม่มีกองเชียร์ คณะกรรมการประชุมกัน ให้สามคนที่ร้องตามทางนี้มาร้องเชียร์ พอจบ ๗ วัน หมอประยูร วีนะคุปต์ มาจ้าง ไปเล่นที่ตลาด แถวโรงหนังแสงตะวัน ตอนแรกเป็นลิเกมาเล่น เมื่อเลิกลิเกไป ก็จ้างทั้งสาม มาร้องเพลงรำวง จ้าง ๑ คืน ๒๕ บาท แบ่ง ๓ คนๆ ๘ บาท ที่เหลือ ๑ บาท ซื้อบุหรี่ ได้ ๑๐ มวน”

จากนั้นมา ค่าจ้างจาก ๓ คน ๒๕ บาท กลายเป็น คนละ ๒๕ บาท แต่สุดท้ายก็เหลือเพียงแต่ลุงสุริยาคนเดียวที่ยังคงเป็นคนเชียร์รำวง

ต่อจากหมอประยูร วีนะคุปต์แล้ว ก็มี “เฮียโต คลื่นศรีพายัพ” มารับช่วงต่อ ซึ่ง นายโต หรือเฮียโต บ้านป่าตัน เป็นผู้สนับสนุนให้เป็นที่รู้จัก โดยจัดให้มีการรำเสี่ยงพวงมาลัย ที่กาดหน้อย หรือตลาดแถวโรงหนังแสงตะวัน ซึ่งมีการประดับด้วยโคมญี่ปุ่น ผางประทีป ใบมะพร้าว พวงมาลัยดอกรัก ตกแต่งเวทีให้สวยงาม (ศิริพงษ์ ศรีโกศัย (ย่าบุญ), ๒๕๔๐)

จากนั้นก็มีคณะรำวงคณะต่างๆ อีกมากมาย เช่น

คณะนครพิงค์ ของนายนิพันธ์ บรรจง (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์), คณะลอยเคราะห์วิไลราตรี, คณะบุปผาชาติ ของเจ้าพรหมมินทร์, คณะนาฏศิลป์ สันป่าข่อย, คณะสรศักดิ์ วัดป่าน้ปิง, คณะ ล.วิไลวรรณ, คณะเจดีย์งาม, คณะวงดารา ของคุณชูชัย พระขรรค์ชัย, คณะราตรีวันชัย ของคุณสำรวย หาได้, คณะคชนิทรารมย์ ช้างม่อย เป็นต้น (ศิริพงษ์ ศรีโกศัย (ย่าบุญ), ๒๕๔๐)

นางรำในยุคนั้น ที่โดดเด่นมีหลายคน เช่น มีเอื้องคำ อุปพันธ์, นวลน้อย, จั๋นบาน แสนวิไล, ยุพิน, สุพัตรา, นางรำของคณะคชนิทรารมย์ มี รัญจวน, บุญจู, ศรีนวล (ศิริพงษ์ ศรีโกศัย (ย่าบุญ), ๒๕๔๐)

นางรำที่มาในยุคแรกเริ่ม ของการรำวงก็คือ เอื้องคำ อุปพันธ์ หรือชื่อจริงคือ เสาร์คำ (อุปพันธ์) อินทรัตน์ ได้เล่าถึงการเข้ามาเป็นนางรำไว้ว่า *“เริ่มรำประมาณปี ๒๔๙๐ เมื่ออายุ ๑๗ ปี เป็นการรำวงเอาเงินเข้าวัด โดยที่วัดสร้างกุฏิใหม่ ได้เชิญให้ไปรำ แม้ว่าตอนนั้นจะขยับเท้ารำวงยังไม่เป็น มีเพลงคองก้า เพลงงามแสงเดือน เพลงออกมาก็ฟ้อนรำไปตามจังหวะ หาไปรำที่ไหนก็ไป เช่น ที่โรงเรียนยุพราช ได้ค่าจ้างคืนละ ๒๐ บาท ต่อมา เจ้าของวง คือ เฮียโต คลื่นศรีพายัพ เมื่อมาเห็นตอนรำวงที่วัด ก็มาหาไปรำวงของคณะ คืนละ ๒๐ บาท ไปรำวงรวมกับสาวรำวงคนอื่น เช่น สาวรำวงบ้านแป้น ไปพร้อมกับแม่ทุกครั้ง พร้อมกับตัดชุดรำวงให้”* (เสาร์คำ อินทรัตน์, สัมภาษณ์)

เอื้องคำ อุปพันธ์ หรือ เสาร์คำ อินทรัตน์ อดีตนางรำ ในอายุ ๘๐ ปี
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

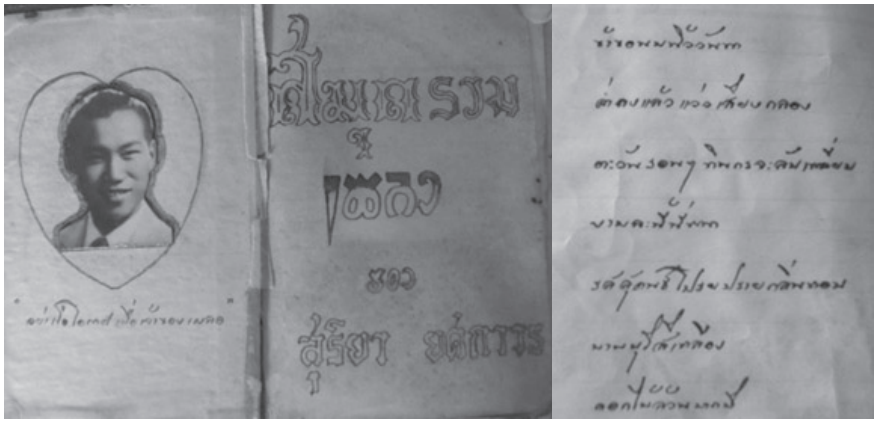
นางรำยุคนั้น จะนุ่งกระโปรงสุ่มไก่ หรือเรียกว่า กระโปรงนิวลุค (ตามชื่อยี่ห้อ) ซึ่งทางคณะรำวงเป็นผู้ตัดให้นุ่ง เมื่อรำวงเสร็จ ก็จะเก็บคืนไป โดยเดินทางไปตามจังหวัดต่างๆ เช่น เมืองน่าน เมืองแพร่ เมืองพะเยา โดยจังหวัดที่ไกลที่สุด ที่แม่เสาร์คำ เคยไปนั่นคือ อำเภอบางมูลนาก จังหวัดพิจิตร โดยจะมีผู้ปกครองตามติดไปด้วยทุกครั้ง จะเดินทางไปตามที่ต่างๆ จนสามารถเก็บเงินจากการรำวง สร้างบ้านได้ ๑ หลัง โดยใช้เวลาประมาณ ๑๐ ปี ซึ่งบ้านหลังที่ได้จากการรำวงของแม่เสาร์คำนั้นสร้างประมาณปี พ.ศ.๒๕๐๐ หากวันไหนไม่ได้ไปรำวง ก็จะขายขนมจีนอยู่บ้าน (เสาร์คำ อินทรัตน์, สัมภาษณ์)

การรำวงนั้น แต่ก่อนเอาเงินไปซื้อดอกไม้ ช่อละบาท เอาดอกไม้นั้นไปโค้งนางรำ โดยการริเริ่มของภรรยาคุณวิเชียร อินทรเสน ที่วัดพระสิงห์ เป็นครั้งแรก และต่อมาก็นิยมเอาดอกไม้ไปให้นางรำ (ศิริพงษ์ ศรีโกศัย(ย่าบุญ) ,๒๕๔๐) บ้างก็ซื้อพวงมาลัยช่อละ ๒ บาท ไปโค้งนางรำ นางรำหนึ่งคนก็โค้งได้คนเดียว หากจะเหมารอบ ก็ต้องซื้อให้ครบตามจำนวนนางรำทั้งหมด (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์) สมัยหลัง ๆ ก็เริ่มทำเป็นบัตรรำวง โดยมีคนตรวจตั๋วอยู่ตรงทางขึ้นเวที (แสงจันทร์ (สายวงศ์อินทร์) ขันแข็ง, สัมภาษณ์) การที่นางรำหนึ่งคน โค้งได้คนเดียวนั้น หากใครถูกใจหรือจองนางรำคนใดนั้น ก็จะขึ้นรำโค้งคนเดิมเกือบทุกรอบ ซึ่งการนี้ทำให้มีการชกตีแย่งนางรำกัน เช่นงานที่วัดนาก่วมเหนือ มีการแย่งนางรำกันจนคนเชียร์รำวง ต้องลงไปร้องอยู่ใต้เวที (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

เวทีรำวง มีหลากหลายรูปแบบ ส่วนใหญ่จะเป็น *“เวทียกพื้น บันได ๓ ชี่ ปูด้วยฟาก มีเสาอยู่ตรงกลาง ติดสายรุ้งโดยรอบ มัดตั้งแต่เสาลงไปเพื่อให้เป็นจุดเด่น ให้คนเข้ามาในงานเห็นว่า มีรำวง ส่วนเวทีมีรั้วติดอยู่สามด้าน อีกด้านหนึ่งเป็นบันได้ขึ้น และสร้างร้านนั่งให้สาวรำวงนั่ง คนขายบัตรอยู่ด้านล่าง กองเชียร์รำวงอยู่ด้านล่างเวทีหลังสาวรำวง”* (แสงจันทร์ (สายวงศ์อินทร์) ขันแข็ง, สัมภาษณ์) หากเป็นบ้านนอก พ่ออุดม รังษี เล่าไว้ว่า *“เอาสุ่มไก่ตั้งไว้ตรงกลาง เอาดอกดวงมาปัก ส่วนกลองตี ก็เอาถังน้ำมันมาตี เอาโคมอีดด้า หรือผางน้ำมันก๊าดมาห้อยไว้ตรงวงกลางสุ่มไก่ และรำรอบสุ่มไก่นั้น”* (อุดม รังษี (ศรีหมื่น), ๒๕๔๐)

ส่วนเครื่องดนตรีในยุคนี้ จะมีอยู่ไม่กี่ชิ้น โดยมีกลอง กับลูกซัด (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์) ต่อมาก็มี มโหรีเป่า และ แอคคอร์เดียน เพิ่มเติมเข้ามาในยุคหลัง (ศิริพงษ์ ศรีโกศัย(ย่าบุญ) ,๒๕๔๐)

เพลงรำวงนั้น ส่วนมากเป็นเพลงไทย เป็นหลัก มีการแต่งใหม่ใช้ในการรำของคณะต่างๆ เป็นเพลงที่ไม่ยาวเท่าเพลงในยุคสมัยปัจจุบัน เป็นเพลงสั้นๆ โดยอาจจะหยิบยกเอาเหตุการณ์ต่างๆ ที่พบเจอมาแต่งเป็นเพลง หรือได้ยินเพลงจากวงอื่น หรือเพลงลูกทุ่งที่โด่งดัง ก็หยิบมาแปลงและร้องประกอบรำวง เพลงที่แต่งในการรำวงนั้นมีมากหมาย ดังสมุดจดเพลงรำวงของสุริยา ยศถาวร มีอยู่ถึง ๙๔ เพลง โดยแต่ละเพลงไม่ได้จดทั้งเพลง แต่จดเฉพาะต้นเพลง ลงไว้เป็นเครื่องหมายเท่านั้น



สมุดรวมเพลง ของสุริยา ยศถาวร
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

เพลงรำวงหนึ่งเพลง อาจจะร้องวน ๓ – ๔ รอบ ใช้เวลาประมาณ ๓ นาทีและจะลงท้ายเพลงหากว่าหมดรอบรำวง โดยจะลงท้ายเพลงว่า

“สงสารหวานตา แล้วต้องออกมารำรอบใหม่
สงสารหวานใจ ขอให้พักผ่อนเอาแรง”

(สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

พอคนเชียร์รำวงร้องมาถึงท่อนนี้ นางรำก็จะลงนั่งบนที่นั่งทันที ต่อมาเจ้าของวงเห็นว่าหนึ่งรอบใช้เวลา ๓ นาทีนั้นมากเกินไป และจำทำให้รอบรำวงต่อคืนนั้นน้อยลง จึงมาใช้ “นกหวีด” มาเป่าให้สัญญาณว่าหมดรอบ บางครั้งดนตรีขึ้น คนที่ซื้อบัตรไปยื่นโค้งนางรำ แต่ยังไม่ทันรำเสียงนกหวีดก็ดังขึ้น ทำให้คนเป่านกหวีดถูกต่อยตีบ่อยครั้งด้วยความไม่พอใจของคนรำวง จนต้องไปแอบเป่าอยู่ใต้เวทีก็มี (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

ก่อนจะรำวง จะมีการไหว้ครู การไหว้ครู ก็คือการที่นางรำทั้งหมด ออกมารำวงถวายครู โดยคนเชียร์รำวงจะร้องเพลงสำหรับไหว้ครูโดยเฉพาะ ซึ่งก็จะแต่งไว้หลายเพลง เช่น

“ข้าขอนบนิ้ววันทา แต่ครูบาและหมู่เทพไท
มีพระศรีรัตนไตร คุ้มครองเราให้พ้นภัยโรคา
ความเจริญทุกสิ่งอัน สารพันซึ่งจะนำมา
จงเจริญรุ่งเรืองวัฒนา ของมวลถ้วนหน้าที่ได้มารำวง”

(สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

อีกสำนวน ของ ศิริพงษ์ ศรีโกศัย หรือย่าบุญ ร้องไว้ว่า

“มาเถิดมารำ มาชุ่มฉ่ำ สุขสำราญ
รำเถิดตาหวาน พี่จะร้อง ให้น้องรำ
เพื่อความรื่นเริง เริงรื่น เถอะแม่งามงำ เจ้าเอย
ทุกถ้อยทุกคำ จงจำไว้ อย่าได้ลืมเลือนๆ”

(ศิริพงษ์ ศรีโกศัย (ย่าบุญ), ๒๕๔๐)

ส่วนเพลงอื่น ๆ ขอหยิบยกนำมาเสนอ ไว้ให้เห็นเป็นการบันทึกเนื้อเพลงไว้ดังนี้

“ค่ำลงแล้ว แว่วเสียงกลอง ก้องมาแต่ไกล ...
งามฉะนี้นี่หนา รสสุคนธ์โปรยปรายกลิ่นหอม
พวกพะยอมชูช่อไสว เฟื่องฟ้ากรรณิกาสดใส
แตกช่อแตกใบ งามกระไรบุปผา
จามจุรี สดสีงามตา ดวงกระดังงา จำปีจำปาต้นใหญ่
สายน้ำต้นธารเกริกไกร งามยิ่งดูคล้ายอุทยานชั้นฟ้า
บานบุรีสีเหลือง ดาวเรืองดอกพุทธชาด
ช่อสวยสะอาด สวยสะอาดกว่าดอกใดๆ”

(สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

“รำหลายท่า ขอเชิญแก้วตา เปลี่ยนท่าทำนอง
สุริยา โหนฟ้าเรืองรอง สองมือเจ้าป้องบังแสงสุริยา ๆ
รำร่ายรำส่ายไปมา รำร่ายรำส่ายไปมา
ชักแป้งผัดหน้า นวลน้องชวนชม
แล้วรำเป็นเทพพนม ดูสวยสมสิบนิ้ววันทา
งามดั่งยูงรำแพน สองแขนสอดสร้อยมาลา
หมุนเวียนเปลี่ยนไปหลายท่า ดังรจนาเสี่ยงพวงมาลัย”

(สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

“เมฆขลา ซิมาล่อแก้ว รามสูรย์เห็นแล้ว ก็ขว้างขวานออกไป
ขว้างขวาน มาถูกอก เลือดแดงไหลตก ท่วมนองปฐพี
หนุ่มสาวรักกันดีๆ หนุ่มสาวรักกันดีๆ พอโกรธกันที น้ำตาไหลนอง
โต๊ะ ถื้นๆๆๆๆ”

(ศิริพงษ์ ศรีโกศัย (ย่าบุญ), ๒๕๔๐)

“ดูดูไป หัวใจเต้นตึก นึกนึกไป หัวใจเต้นแรง
สาวสมัย ใส่เสื้อสีแดง เหมือนจะแข่งตะวันดวงโต
จัมโบ้วาย ยะ จัมโบ้วาย ยะ”

(ศิริพงษ์ ศรีโกศัย (ย่าบุญ), ๒๕๔๐)

“ขุนแผน แสนสนิท เป็นผู้เรืองฤทธิ์ เวทมนตร์คาถา
แต่ก่อน จะได้พิมพา แต่ก่อน จะได้พิมพา เวทมนตร์คาถา ทำพิมพางวยงง
ขุนช้าง เจ้ามาทีหลัง มาหลงรักนาง เสียแล้วหรือนี่
ขุนช้างเจ้าก็มีของดี หัวล้านเจ้าก็มีของดี เป็นลูกเศรษฐี มั่งมีเงินทอง
วันทองเป็นหญิงไม่ดี สุภาพสตรี อย่างเอาเยี่ยงอย่าง
รักใครรักไม่จริงจัง อัลละวา รักใครรักไม่จริงจัง
หัวใจของนาง เป็นทาสเงินตรา หัวใจของนางเป็นทาสเงินตรา
สงสาร น้องยา แล้วรีบกลับมารำกันรอบใหม่
สงสาร หวานใจ มารำรอบใหม่ กันนะเรานา”

(อุดม รังษี (ศรีหมื่น), ๒๕๔๐)

เพลงในการเชียร์รำวง จะเห็นว่าเป็นเพลงที่เป็นเนื้อเพลงภาษาไทย และเนื้อหาก็เป็นแบบไทยภาคกลางเป็นส่วนมาก จะไม่มีการนำทำนองซอมาประกอบการรำวงเลย และไม่ค่อยมีเพลงที่เป็นภาษาพื้นถิ่นเลย จนประมาณปี พ.ศ.๒๔๙๘ เพลง “ปื๊นเก๊าตึง” ซึ่งเป็นเพลงคำเมืองเพลงแรก และเพลงเดียวที่ใช้ในเวทีรำวง ไม่ทราบผู้แต่งเพลงนี้

“...ฟ้าคืนนี้ยังเตือนความจ๋ำ
สองเฮาแอ่วกั๋น ตี้ฮิมฝั่งน้ำ
มืดๆ ค่ำๆ ฝากกำฮักกั๋น ปื๊นเก๊าตึง...
ฝากฮักกำนึ่ง ยังจำซึ้งตรึงใจ
ตี้ฮิมน้ำปิงใส ต๊ัดของไม้ตี้ฮิมน้ำยึ่ง....”

(สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

การเข้ามาของเพลงรำวง นอกจากจะมีการแต่งเนื้อใหม่แล้ว ก็เกิดจากการได้ยินเพลงใหม่ๆ ก็นำมาร้องได้ เช่นในปี ๒๔๙๓ ขณะที่สุริยา ยศถาวรไปเชียร์รำวงที่งานวัดลำปางหลวง คืนสุดท้ายเป็นวันเดือนยี่ออกสิบสี่ค่ำ แล้วนั่งรถไฟกลับในวันเดือนยี่เป็งพอดี มีทหารกลับจากกรุงเทพฯ และร้องเพลงรำวงวันลอยกระทง ตั้งแต่ลำปางถึงเชียงใหม่ และเพลงนี้ก็ถูกนำมาร้องบนเวทีรำวงทันที ที่สุริยา ยศถาวรมาถึงเชียงใหม่ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงรำวงใหม่สุดในขณะนั้นก็ว่าได้ ส่วนเพลงรำวงของวงดนตรีสุนทราภรณ์เพลงอื่น ๆ ไม่นิยมนำมาร้องในเวทีรำวงในระดับชาวบ้าน “เพลงรำวงของดนตรีของวงดนตรีสุนทราภรณ์ก็ขึ้นมาเชียงใหม่ แต่ไม่ค่อยมีใครนำมาร้อง เพราะไม่ค่อยมีใครชอบ เพราะมันสูงล้ำไป เป็นพวกผู้ดีเขารำกัน” (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

การเดินทางไปแสดงรำวงจะเดินทางโดยรถไฟ ก็จะมีสันติบาลโดยสารมาด้วย และชอบร้องเพลงบนรถไฟ เมื่อสุริยา ยศถาวรไปได้ยิน ก็หยิบมาร้องเชียร์รำวง เช่นเพลง

“ธาตุพิการ อาหารไม่ย่อย ท้องเสียบ่อยๆ เพราะธาตุพิการ
ท้องอืดแน่นเฟ้อเรอเปรี้ยว เป็นโรคที่เกี่ยวแก่กระเพาะอาหาร
ผู้ป่วยสุดทรมาน เพราะมีอาการทรมานร่างกาย
ใครป่วยก็รีบหายา มาปัดรักษาจนกว่าจะหาย
อย่าป่วยไว้ทรมานกาย จะอันตรายถึงวายชีวา”

(สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์)

ในช่วงนี้เองการแพร่หลายกระจายตัวของคณะรำวงในเมืองเชียงใหม่และภาคเหนือของไทยได้กระจายไปสู่เมืองเชียงตุง

การแผ่ขยายไปเมืองเชียงตุง

อิทธิพลของ “ไทย” สู่เมืองเชียงตุงอย่างชัดเจนในยุคที่ทหารไทยบุกยึดเชียงตุงและตั้งเป็นจังหวัดสหรัฐไทยเดิมในช่วงสงครามโลกครั้งที่ ๒ มีทหารไทยไปประจำการแต่เพียงชั่วระยะเวลาหนึ่ง เมื่อไทยแพ้สงครามก็ต้องคืนสหรัฐไทยเดิม กลับสู่อังกฤษอีกครั้ง และในครั้งนั้นเอง ทหารไทยบางคนก็แต่งงานกับชาวเชียงตุงและเมืองต่างๆอยู่ที่นั่นสืบมา คาดว่า “รำวง” แบบไทยก็อาจจะเข้าไปในสมัยนี้เป็นช่วงแรก

การเข้าไปของรำวงแบบเป็นลักษณะที่เป็นคณะรำวงนี้ เริ่มมาชัดเจนเมื่อพ่อค้าจากเชียงใหม่เดินทางมาค้าขายในเมืองเชียงตุง ในช่วงสงคราม คือลุงบุญเป็ง มาค้าขายในเชียงตุงและได้จัดตั้งคณะรำวงขึ้นชื่อว่า “คณะหว้านสวนหลวง” (บ้านสวนหลวง) เพื่อใช้แสดงในงานรื่นเริงต่างๆ จนถึงนำไปแสดงในหอเจ้าฟ้า ของเจ้าฟ้าชายหลวงด้วย (ดนัย ชนกล้าหาญ, ๒๕๓๗ : ๑๓๘ – ๑๓๙) และได้รับความนิยมในเมืองเชียงตุงอย่างมาก ตลอดถึงการสนับสนุนจากเจ้าฟ้า ให้มีการแข่งขันกันระหว่างกลุ่มรำวงของแต่ละคณะอีกด้วย (พระมหาแก้ว วชิรญาโณ, สัมภาษณ์)

ในยุคแรกนั้น วงดนตรีที่ใช้ประกอบรำวง ได้แก่ กลองรำวง, ปัตยา (ระนาดเหล็ก) และไม้หอก (หรือเชียงใหม่เรียกวาไม้เหิบ เป็นลักษณะไม้ไผ่ผ่าครึ่ง ถากสองด้านพอให้เป็นที่จับให้กระทบกัน ให้เกิดเสียง) ต่อมาเริ่มมีออร์แกน ฉิ่งพวง เพิ่มเข้ามา และปัตยาเริ่มหายไป (พระมหาแก้ว วชิรญาโณ, สัมภาษณ์) และปัจจุบันเหลือเพลง กลองและคีย์บอร์ด เท่านั้น แต่ในเมืองที่ห่างออกไปเช่นเมืองยอง ก็ยังมีการเล่นวงรำวงแบบดั้งเดิมอยู่ โดยมี กลองรำวงและปัตยา ประกอบจังหวะการรำวง

กลองรำวง
(ที่มา : ปุระวิชญ์ วันตา, ๒๕๕๙)

ปัตยา หรือระนาดเหล็ก
(ที่มา : ปุระวิชญ์ วันตา, ๒๕๕๙)

การละเล่นรำวงในเมืองเชียงตุงไม่จำเป็นต้องมีเวที เพียงแต่เป็นลานกว้าง มีโต๊ะวางตรงกลางวง ๑ ตัว บนโต๊ะมีแจกันดอกไม้และเหล้า ๑ ขวด ไว้เป็นขันตั้ง และทำการรำวงรอบโต๊ะนั้น มักจะพบเจอในงานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานบุญต่าง ๆ

ป๋างรำวงไทขืน ในงานปีใหม่ไต
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

ส่วนเพลงต่าง ๆ ก็มีการหยิบยืมมาจากไทยบ้าง เช่นเพลงคองก้า ที่ได้รับความนิยมอย่างมาก แต่ออกเสียงบางคำตามสำเนียงไทขืน (ดนัย ชนกล้าหาญ, ๒๕๓๗ : ๑๓๙-๑๔๐)

เพลงคองก้า

"ราตรีที่มีแสงเลิน เลินต่อเลินลอยเหล่นงามตา
จันทร์เพ็ญลอยเหล่นงามตา หญิงนำหน้า ชายพาเดินคู่
จับเอวเปลี่ยนมาจับไหล่ หมุนไปในท่าที่เคยชิน
คองก้าเป็นเพลงมารำ มารำแบบศิลป์คองก้า ฮาวาย(ซ้ำ)
คองก้า ๆๆ สะบัดหน้า เปลี่ยนมาสะบัดไหล่ เกิดเป็นเพลงเพลงหนึ่งก็เร้าใจ
คองก้า คองก้า ก็เร้าใจ มองไปไหน อยากเล่นพาแอ่ว
เพียงแต่ได้เห็น ยามเมื่อเล่นเพียงแต่ยักไหล่ๆๆ
คองก้า คองก้า ก็เร้าใจ มองไปไหน อย่ากเล่นพาแอ่ว"

นอกจากนี้ยังมีการแต่งเพลง ที่ใช้กันแพร่หลาย อาจจะร้องทั้งเพลง หรือหยิบยกบางท่อนบางตอนมาร้องวนไปก็มีขอยกเพลง "รำวงเชียงตุง" ฉบับที่จานหนานเดียว และนางดาวกิ่ง ร้องไว้ เนื้อเพลงว่าไว้ดังนี้

เพลงรำวงเชียงตุง

"สลิด สลิด สลอย หลาวห่วยหน้อย แลออกมาเปนนาง
แสงแลผู้ญิง แสงแลผู้จาย ต๊บครัวนาง แลมาใส่ถงปา ห้วยหว่าจายเมอ
ปาถงมูเซอ เฮาค่อยออกเมิงเมอ ปาถงห่อเข้า ไปจอมน้อง ก็แหล่เมิง
เหลินแลงแจ้งแจ้ง เมอจอมน้องก็แอ่วเมิง
สลิด สลิด สลอย หลาวห่วยน้อย แลออกมาเปนจาย
แสงแลผู้ญิง แสงแลผู้จาย ต๊บครัวจาย แลมาใส่ถงปา ห้วยหว่านางเมอ
ปาถงมูเซอ เฮาค่อยออกเมิงเมอ ปาถงห่อเข้า ไปจอมเจ้า ก็แหล่เมิง
เหลินแลงแจ้งแจ้ง เมอจอมปี้ก็แอ่วเมิง
นางเฮย เฮาก้อยเมอจอมน้อง นางเฮย เฮาก้อยเมอจอมน้อง
ตัดหลอกตัดหลอกจ๋ามป๋า หลอกสะบันงา หลอกสารพี หลอกสารพี ไหล้มากี้ไหนอกอง
จู้นางมองเต๋เม่อวาซืน
จายเหย เฮาก้อยเมอจอมปี้ จายเหย เฮาก้อยเมอจอมปี้
ตัดหลอกตัดหลอกจ๋ามป๋า หลอกสะบันงา หลอกสารพี หลอกสารพี ไหล้มากี้ไหนอกอง
จู้จายมองเต๋เม่อวาซืน
มีเย้าสูว่าอ่ำมี มีเย้าสูว่าอ่ำมี ปอสูมี สูเต๋ข่ามสังนอ เต๋ข่ามสังนอ
ปอจายมี จายเต๋ข่ามเจเจ ข่ามเล้งลูกตังเม เฮาเต๋ข่ามเจเจ ข่ามเล้งลูกตังเม

มีเย้าสูว่าอ่ำมี มีเย้าสูว่าอ่ำมี ปอสูมี สูเต๋ข่ามสังนอ เต๋ข่ามสังนอ
ปอนางมี นางเต๋ข่ามเจเจ ข่ามเฮ็ดเมต่อโจ เฮาเต๋ข่ามเป๋นเม ป้อเล้งโหลงสะเท
ป้อเล้งโหลงสะเท เอาซาวเมก็ไหล้
สัญญา เฮาค่อยลากั๋นไป ๆ เปิ้นเอาไป ไว้ใจ๋จอมฮอย
เปิ้นเอาไป เซาะหาในปอย เปิ้นเอาไป ไหล้อยู่ฮังกอย
สงสารหวานใจ ที่ไหล้มารำ ขอยั้งกำก่อน”

เพลงรำวงในปัจจุบัน ได้นำไปแต่งเป็นเพลงจังหวะรำวงต่างๆ หลายเพลง เช่น รำวงเชียงตุง, รำวงไตเก่า, แม่ลำวง, รำวงเหมือนควายหันก้า เป็นต้น บางเพลงก็เอาทำนองเพลงทางอีสานมาใส่เนื้อร้องใหม่ เช่น เพลง รำวงแม่สาย เป็นต้น นอกจากนี้ยังกระจายตัวข้ามไปฝั่งไปยังทางตะวันตกแม่น้ำคง หรือสาละวิน ไปเป็นเลงไทยใหญ่อีกหลายเพลง เช่น เพลงลำแม่ปิง, เพลงรำวงก๊บสอง, เพลงถึงหม่าวสาวไต เป็นต้น ซึ่งเพลงหลังนี้นำจังหวะคองก้า ไปใส่ทำนองเพลง และไปสู่เพลงลักตี ในภาษาพม่าอีกด้วย การกระจายตัวของเพลงจังหวะรำวงเป็นจังหวะที่สนุกสนาน เป็นที่ชื่นชอบของผู้คนทั่วไป

ส่วนการรำวงแบบดั้งเดิมในเมืองเชียงตุง ก็แทบจะไม่เปลี่ยนแปลงอะไรไปมากกว่าการเพิ่มเครื่องดนตรี หรือเปลี่ยนเครื่องดนตรีไป และใช้ในงานรื่นเริงต่างๆ แม้นว่าชาวเชียงตุงจะอพยพมาอยู่ในเขตอำเภอแม่สายของไทยก็ตาม ก็ยังคงนำการละเล่น “รำวง” กลับลงมาด้วย

ในขณะเมืองเชียงตุง ยังคงรูปแบบแผนการรำวงแต่เดิมเอาไว้ในเมืองเชียงใหม่เอง มีการปรับตัวไปสู่อีกรูปแบบหนึ่ง

รำวงหลังปี ๒๕๐๐

เป็นยุคที่มีการปรับวงให้มีขนาดใหญ่ขึ้น มีการเพิ่มเครื่องดนตรี จำนวนนางรำ พร้อมกับเครื่องขยายเสียงที่มีขนาดใหญ่ขึ้น ในหนึ่งวงอุปกรณ์ต่าง ๆ ประกอบด้วย

๑. กลองทอมป์
๒. กลองชุด
๓. ฉิ่งพวงหรือทรัมมาลิน
๔. ฉิ่ง
๕. ฉาบ
๖. เมาท์ออร์แกน
๗. แอมเครื่องเสียง (หรือแอมป์วัด มีกำลังขับประมาณ ๒๐๐ วัตต์)
๘. ลำโพงแอตลาต (๔ ตัว)
๙. แอคโค่ที่ใช้ริมเทป
๑๐. ไมโครโฟน (ไมค์ชัวร์)

ในยุคแรกของการปรับวงที่มีขนาดใหญ่นี้ มีสองวงใหญ่ ๆ ได้แก่ วง อ.รุ่งเรืองศิลป์ แถววังสิงห์คำ และ วง อ.ทวีศิลป์ วงหลังนี้ได้รับความนิยมด้วยเป็นวงที่มีนางรำสวย และมีนางรำจำนวนมาก อีกทั้งยังเป็นวงแรกที่ได้นำเอาแอคคอเดียน มาประกอบในวงเป็นวงแรกของภาคเหนือ (เทพธารา ปัญญามานะ, สัมภาษณ์)

เวทีที่ใช้ในยุคนี้ มีการยกพื้นสองชั้น ชั้นล่างเป็นชั้นที่ใช้ในการรำวง ส่วนชั้นที่สองนั้นเป็นที่อยู่ของวงดนตรีและนักร้องในวง

นางรำก็จะนุ่งกระโปรงที่สั้นระดับเข่า ซึ่งการนุ่งนั้นระดับเข่านี้ เริ่มมาตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๔๙๔ – ๙๕ แล้ว (สุริยา ยศถาวร, สัมภาษณ์) รองเท้าผ้าใบสีขาว โดยแต่ละคณะจะมีสีกระโปรงแตกต่างกัน เห็นสีกระโปรงก็ทราบได้ว่าเป็นคณะใด เช่น วง อ.รุ่งเรืองศิลป์ จะใส่กระโปรงสีแดง วง อ.ทวีศิลป์จะนุ่งกระโปรงสีฟ้า เป็นต้น ส่วนเสื้อนั้นจะใส่เสื้อยืดสีตามวัน (เทพธารา ปัญญามานะ, สัมภาษณ์) ในยุคต่อมา กระโปรงก็สั้นขึ้นไปถึงครึ่งขา

ในการไปรำตามหมู่บ้าน นอกจากจะมีนางรำของแต่ละคณะแล้ว ก็จะมีนางรำจากสาวในหมู่บ้านมาร่วมรำด้วย (ก๋วนดา เชียงตา, สัมภาษณ์)

สาวรำวงบ้านนาจิ้ว ตำบลไชยวัฒนา อำเภอปัว จังหวัดน่าน ประมาณปี พ.ศ. ๒๕๒๓
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวจิ้ว, ๒๕๕๙)

บางวงก็ถูกยุบวงไป ด้วยเหตุการณ์ตีกันของคนที่มารำวง ของวง อ.ทวีศิลป์ การตีกันครั้งนั้นตำรวจเข้ามาสลายการตีกัน แล้วชักปืนขึ้นฟ้า แต่ทว่ากลับยิงถูกนางรำเสียชีวิต วง อ.ทวีศิลป์จึงถูกยุบไป ส่วนวง อ.รุ่งเรืองศิลป์ ก็ผันตัวเองเป็นวงดนตรีไป

ในช่วงปี พ.ศ.๒๕๑๒ เป็นช่วงที่วงรำวงเกิดขึ้นมาก โดยเฉพาะที่อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย มีวงต่างๆเกิดขึ้น อาทิ วงแม่คาวโตนสตาร์ วงป่าบงศิลป์ วงพานทอง วง ๓๙ วงซุปเปอร์ซาวด์ ในแต่ละวงก็จะมีลูกเล่นมากขึ้น มีการติดตั้งไฟดิสโก้ มีระบบแสงเสียงที่ใหญ่โต เป็นวงดนตรีที่เมืองเครื่องดนตรีครบวง เช่นกลองชุด กีตาร์ บางคณะมีนางรำมากถึง ๑๗ คน (เทพธารา ปัญญามานะ, สัมภาษณ์) ซึ่งไม่รวมนางรำของชาวบ้าน จะเห็นว่ามีการผสมผสานวงดนตรีเข้ามาในลักษณะผสมคอนเสิร์ตและลักษณะของดิสโก้มากขึ้น ตามยุคสมัยที่มีความเปลี่ยนแปลง การตอบสนองของชาวบ้านก็เปลี่ยนแปลงรับรสนิยมตนเองไปมากขึ้น

ส่วนเพลงที่ใช้ ก็ไม่ใช่เพลงที่แต่งขึ้นเองอย่างในยุคก่อนแล้ว เป็นเพลงที่นำเอาเพลงลูกทุ่งที่มีจังหวะเร็วมาร้อง เช่น เพลงยอดรัก สลักใจ, ศรเพชร ศรสุพรรณ, สดใส ร่มโพธิ์ทอง, สายัณห์ สัญญา, ศรชัย เมฆวิเชียร เป็นต้น และช่วงนี้ก็มักจะมีการนำเอาเพลงฝรั่งมาร้องด้วย เช่นเพลงของ วง Santana, เพลง More than I can say เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการนำเอาเพลงซอปั่นฝ้าย มาร้องเล่นร่วมด้วย (เทพธารา ปัญญามานะ, สัมภาษณ์) รวมถึงเพลงคำเมืองก็นำมาใช้ร้องในวงดนตรีด้วย เช่นเพลงมาซีลอน เพลงสาวหน้อย เป็นต้น ต่อมาเมื่อถึงยุครุ่งเรืองของวงคาราบาว ก็นำเพลงต่าง ๆ ของคาราบาวมาเล่นกันอย่างมาก ไร่เรียงไปถึงเพลงสตริงในจังหวะเร็ว ๆ ตามยุคสมัยก็นำมาร้องในเวทีรำวงด้วย และได้รับความนิยมอย่างล้นหลาม ด้วยเป็นการดึงลูกค้าให้ขึ้นเวทีรำวงมาขึ้น เพราะมีเพลงที่ถูกจริตกับคนหลากหลายวัย ยิ่งเพลงไหนที่ได้รับความนิยม ก็จะร้องหลายรอบในแต่ละคืน

ในตัวเมืองเชียงใหม่เอง นับแต่เหตุการณ์ที่มีการยิงกันตาย ทำให้วงรำวงทำการเปิดแสดงยากขึ้น ด้วยการขออนุญาตจากทางราชการลำบาก แม้ว่าจะเปิดทำการแสดงที่เชียงใหม่ ต้องไปขออนุญาตถึงจังหวัดลำปาง (เทพธารา ปัญญามานะ, สัมภาษณ์) ทำให้ในเชียงใหม่ซบเซาลงไป แต่ไปแพร่หลายในเขตต่างจังหวัดแทน

ในเขตบ้านนอกหรือต่างจังหวัด การที่จะมีการแสดงรำวง จะมีเมื่อมีงานใหญ่ เช่นงานปอยหลวง หรืองานฉลองเสนาสนะของวัด งานสงกรานต์ เป็นต้น ทางเจ้าภาพก็จะจัดหาว่าจ้างให้วงดนตรีไปแสดง โดยตกลงกับทางวงดนตรีว่า ไปแสดงที่นั้น กี่คืน คิดราคาเท่าไหร่ ทางเจ้าภาพก็จ่ายเงินตามที่เจ้าตกลงกับเจ้าของวง ส่วนเจ้าภาพก็จะทำการขายบัตรเอง ได้เงินเท่าไหร่แบ่งให้วงดนตรี ที่เหลือถือว่าเป็นก็นำเข้าวัดหรือส่วนกลางหมู่บ้าน

เมื่อไปแสดง มักจะมีนักดนตรี และนักร้องหรือคนเชียร์รำวงไปด้วย ส่วนนางรำนั้น เป็นหน้าที่ของเจ้าภาพที่จะจัดหา โดยประกาศให้สาวๆ ที่มีอยู่ในหมู่บ้าน มาเป็นนางรำ โดยไม่มีสาวจากทางวงดนตรีเข้าร่วมด้วย

ในยุคประมาณ ๒๕๓๐ เป็นต้นไป สาวรำวงจากหมู่บ้านต่างๆ เริ่มลดน้อยลง ด้วยนักเรียนเมื่อเรียนจบแล้วก็มักจะออกไปเรียนต่อยังต่างจังหวัด หรือออกไปทำงานยังต่างจังหวัดมากขึ้น หาสาวที่อยู่ในหมู่บ้านน้อยลง จึงมีนางรำที่มากับวงดนตรีเข้ามาเสริมมากขึ้น ซึ่งสีของกระโปรงที่นุ่ง จะเป็นการบ่งบอกว่า สาวคนไหนเป็นของหมู่บ้าน สาวคนไหนเป็นสาวคณะ

โดยสาวคณะจะรำวงแบบกล้าได้กล้าเสียมากกว่า บางครั้งจะมีการเต้นแบบยั่วยวนในเชิงชู้สาวมาก หากสาวคนไหนรำแบบนี้ ก็เป็นที่รู้ได้ว่าไม่ใช่สาวของหมู่บ้านนั้นๆ

ส่วนคนที่มาโค้งรำวงนั้น ก็จะเป็นหนุ่มจากต่างหมู่บ้าน และก็จะมีการตีกันเพื่อแย่งสาวรำวงบ้าง แต่ก็นานๆ ครั้ง และเวทีรำวง กลายเป็นสถานที่หนุ่มสาวต่างหมู่บ้านจะได้รู้จักกัน พูดคุยกัน และบางคนอาจจะสานสัมพันธ์กันยาวต่อไป บางคนไปเป็นสะใภ้ต่างบ้าน บางคนก็มาเป็นเขยของหมู่บ้านก็มี

ในยุคนี้จะไม่มีการรำวงแบบคนต่อคนแล้ว จะมีลักษณะนางรำหนึ่งคน รำวงร่วมกับคนอื่นหลายคนได้ โดยจะต้องเก็บบัตรและฉีกบัตรผู้ที่เข้ามาโค้งในหมดภายในหนึ่งรอบ เมื่อหมดรอบ ก็จะเปิดไฟสว่างทั้งเวที และทยอยเดินลงเทวีกันไป และขึ้นมาอีกครั้งในรอบใหม่ บางแห่ง อาจจะเก็บบัตรตอนขึ้นเวทีครั้งเดียว ส่วนบนเวทีก็รำโค้งอย่างเดียวไม่ต้องยื่นบัตรรำวงให้นางรำ

รำวงยุคสมัยปัจจุบัน
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

การรำวงได้รับความนิยมมาจนถึงยุคประมาณปี พ.ศ. ๒๕๔๐ วงดนตรี งานรำวงต่าง ๆ ก็ซบเซาลงตามเศรษฐกิจของประเทศ ที่เรียกว่ายุคฟองสบู่แตก ที่ให้งานต่าง ๆ ก็ไม่ค่อยมีงานรำวงชุกอย่างแต่ก่อน วงดนตรีก็ยุบไปหลายวง

หลังจากนั้นไม่นาน ก็เกิดวงดนตรีใหม่ ๆ ขึ้นมา และเกิดการปรับตัวให้ตัวเองอยู่รอด จากวงดนตรีขนาดใหญ่ ลดขนาดลงให้เล็กกะทัดรัด ไม่จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีครบวง อย่างแต่ก่อน เพียงแต่มีคีย์บอร์ดกับกลอง และนักร้องที่ร้องเพลงได้หลากหลาย ก็เพียงพอแล้วในยุคสมัยใหม่นี้

เป็นยุคที่หมดสิ้นสำหรับนางรำจากหมู่บ้านต่าง ๆ จะเป็นนางรำของคณะ ส่วนมากจะเป็นสาวที่มีอายุมากแล้วบ้าง แม่ร้างบ้าง แม่เรือนบ้าง ไปพร้อมกันเป็นกลุ่ม บางครั้งก็ถูกว่าจ้างจากหมู่บ้านต่าง ๆ ให้ไปแสดง โดยอาจจะจ่ายค่าตอบแทนตามที่ตกลงกัน เช่น เป็นเงินตามแต่คณะเรียกเก็บบ้าง หรือแบ่งส่วนจากการขายตั๋วบ้าง ขึ้นกับจะตกลงกัน

รำวงยุคสมัยปัจจุบัน
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

ส่วนอีกกรณีหนึ่ง คือ วงดนตรีนั้น ๆ ขอไปทำการแสดงยังหมู่บ้านหนึ่ง ก็จะต้องเสียเงินส่วนหนึ่งให้กับทางวัดหรือหมู่บ้านที่ไปเปิดเวที หรือแบ่งส่วนจากการขายตั๋วรำวงให้กับหมู่บ้าน ก็ขึ้นกับการตกลงกันของทั้งสองฝ่าย แต่อย่างไรเสียต้องไปขออนุญาตจากทางอำเภอเสียก่อน

ส่วนคนที่ขึ้นมารำวงนั้น ไม่ได้เป็นคนหนุ่มคนสาวอย่างแต่ก่อน คนที่ขึ้นรำวงมากที่สุด มักจะเป็นกลุ่มแม่บ้านเป็นส่วนมาก ที่เหลือก็เป็นคนต่างหมู่บ้าน ส่วนพ่อบ้านก็มักไม่ขึ้นรำวงในหมู่บ้านของตนเอง แต่จะไปขึ้นรำวงต่างหมู่บ้าน

เวทีประกวดรำวงย้อนยุค ในงานฤดูหนาวจังหวัดเชียงใหม่ ปี ๒๕๕๙
(ที่มา : ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, ๒๕๕๙)

สรุป

จะเห็นว่า รำวงมีการแปรเปลี่ยนเป็นวงบ้างไม่เป็นวงบ้าง เป็นวงใหญ่บ้าง เล็กบ้าง ตามแต่สภาพสังคมที่แปรเปลี่ยนไป ทั้งในตัวของสังคมภายนอกเองที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงลักษณะของการรำวง เช่น ระบบเศรษฐกิจ หรือลักษณะของวงดนตรีในรูปแบบคอนเสิร์ตที่เข้ามาผสมผสาน เกิดการรำวงที่เป็นอีกวงหนึ่ง ไม่ใช่วงเดิม

นอกจากนี้ เกิดจากตัวของชุมชนเองที่ พยายามเปลี่ยนตัวเอง รับเอาวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาก่อเกิดความนิยมในความรื่นเริงที่เปลี่ยนไป ดังเช่นเพลงรำวงที่แต่เดิมนิยมเพลงที่ร้องเองแต่งเอง มาสู่เพลงลูกทุ่งไทย จนมาถึงเพลงร่วมสมัย ก็ผลักดันให้เวทีรำวงกลายเป็นดิสโกเทคไปในที่สุด แต่เป็นดิสโกเทคที่มีนางรำปนอยู่ในนั้นเท่านั้นเอง

นอกจากนี้ สภาพความเป็นชุมชนได้แยกคนออกจากชุมชนมากขึ้น โดยเฉพาะวัยรุ่นและวัยกลางคน โดยจะออกจากชุมชนไปทำการศึกษา และทำงานนอกพื้นที่มากขึ้น ทำให้ความเป็นสังคมเครือญาติภายในหมู่บ้านเอง หรือระหว่างหมู่บ้านในละแวกเดียวกันห่างหายออกไปทุกที

ปัจจุบันหน่วยงานราชการ หันมาส่งเสริมการรำวงย้อนยุคกันมากขึ้น โดยเป็นการส่งเสริมสุขภาพในเบื้องต้น และสร้างกิจกรรมของคนในชุมชน โดยมีจัดตั้งกลุ่มรำวงย้อนยุคของแต่ละชุมชน มีการประกวดแข่งขันระหว่างกลุ่มต่าง ๆ นอกจากนี้การรำวงย้อนยุค คล้ายกับเป็นการแสดงหนึ่งชุด ในการร่วมแสดงในงานต่าง ๆ โดยให้ผู้เฒ่าผู้แก่คุณลุงคุณป้า มารำวงแสดงให้ชม บางแห่งก็นำรำวงย้อนยุคมาส่งเสริมการท่องเที่ยว เช่น ถนนคนเดินจังหวัดเชียงราย ที่มีลานสำหรับรำวงย้อนยุค ก็ได้รับความนิยมจากนักท่องเที่ยวทั้งชาวเชียงรายเอง และคนต่างจังหวัด

อย่างไรก็ตาม รำวง ก็ยังควบคู่กับสังคมไทยมา มีการปรับเปลี่ยนหลายต่อหลายครั้ง แต่สิ่งหนึ่งที่ไม่เคยเปลี่ยน นั่นคือความนิยมความรื่นเริง ของคนไทย ทุกหมู่เหล่า ไม่เคยห่างหายไป.

เอกสารอ้างอิง

ดนัย ชนกล้าหาญ. ๒๕๓๗. **สู่ดินแดนเขมรัฐ : เชียงตุง**. กรุงเทพ ฯ: โอเดียนสโตร์

ไพบูลย์ สำราญภูติ. ๒๕๕๐. **เพลงลูกกรุง**. กรุงเทพ ฯ : สำนักงานอุทยานการเรียนรู้

สมทรง กฤตมโนรถ. **รำโทน** ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคกลาง, ๒๕๔๒. กรุงเทพ ฯ : มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

ศิริพงษ์ ศรีโกศัย(ย่าบุญ) – อุดม รังษี (ศรีหมื่น) ,๒๘ ตุลาคม ๒๕๔๐. เทปคลาสเซ็ต บันทึกล้านนา

สัมภาษณ์

ก๋วนดา เชียงตา. อายุ ๕๙ ปี. บ้านเลขที่ ๘๑/๑ หมู่ ๑๐ ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๕๓ โดย นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

เทพธารา ปัญญามานะ. อายุ ๕๘ ปี บ้านเลขที่ ๙๙/๑๑ หมู่ ๔ ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๖ ธันวาคม ๒๕๕๓ โดย นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

พระมหาแก้ว วชิรญาโณ วัดกาดเต่า เมืองเชียงตุง สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๕ ธันวาคม ๒๕๕๓ โดย นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

สุริยา ยศถาวร อายุ ๘๑ ปี บ้านเลขที่ ๘/๑ ถนนระแกง ซอย ๑ ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๕ ธันวาคม ๒๕๕๓ โดย นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

แสงจันทร์ (สายวงศ์อินทร์) ขันแข็ง อายุ ๖๒ ปี บ้านเลขที่ ๔ หมู่ ๗ ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ สัมภาษณ์เมื่อวันที่ ๒๕ ธันวาคม ๒๕๕๓ โดย นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

เสาร์คำ อินทรัตน์ (เอื้องคำ อุปพันธ์) อายุ ๘๐ ปี บ้านเลขที่ ๔๗/๔๙ ถนนศรีดอนชัย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ สัมภาษณ์ วันที่ ๒๕ ธันวาคม ๒๕๕๓ โดย นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว

ดนตรีและการละเล่นชาติพันธุ์ไทลื้ออำเภอเชียงคำ

รัตนะ ตาแปง
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

บทนำ

ดนตรีและการละเล่นชาติพันธุ์ไทลื้อเชียงคำ เป็นการศึกษาเรื่องศิลปะการแสดงของชาวไทลื้อเชียงคำที่เน้นกลุ่มดนตรีชาติพันธุ์ไทลื้อในอำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา ซึ่งมีความโดดเด่นทางด้านวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นที่สะท้อนให้เห็นผ่านวัฒนธรรมมนด้านต่าง ๆ ทั้งการแต่งกาย สถาปัตยกรรมของอาคารบ้านเรือน การใช้ภาษาพูด อาหาร และศิลปะการแสดงที่ยังคงขาดการศึกษาในหลายมิติ ส่วนการศึกษาบางประเด็นได้รับการศึกษาจากกลุ่มบุคคลภายนอกจากสถาบันการศึกษา ในระดับอุดมศึกษา แต่ยังมีหลายประเด็นที่ผู้เขียนเห็นว่าควรมีการศึกษาเพิ่มเติมซึ่งจะกล่าวในส่วนของเนื้อหา

ศิลปะการแสดงของชาวไทลื้อเชียงคำ ที่ยังคงรักษารูปแบบที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ คือ การตีกลองปู่จา การตีกลองแอว การตีกลองมองเชิง และการขับลื้อ แต่การขับลื้อในปัจจุบันเป็นการขับลื้อได้ศึกษาแบบครูพักลักจำ จากบรรพบุรุษ และการศึกษาจากผู้เฒ่าผู้แก่โดยไม่มีกฎ ระเบียบการถ่ายทอดที่แน่นอน หรืออีกนับหนึ่งไม่มีแบบแผนการเรียนที่ชัดเจน แต่ศิลปะการแสดงเหล่านี้ถูกขับเคลื่อนทั้งตัวบุคคลที่มีความสามารถในการแสดงแขนงนั้น เช่น การเป่าปี่ขับลื้อ การขับลื้อ และการตีกลองต่าง ๆ พยายามหาวิธีในการถ่ายทอดสู่เยาวชน จนบางชุมชนต้องจัดตั้งกลุ่มของตนขึ้นมาเพื่อเป็นศูนย์กลางการถ่ายทอดศิลปะการแสดงเหล่านั้น เช่น กลุ่มฆ้อง กลอง วัดบ้านธาตุสบแวน ตำบลหย่วน และมีผู้สนใจทางวัฒนธรรมรุ่นใหม่ที่ใฝ่ศึกษาองค์ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงและเผยแพร่ต่อสาธารณชน

เนื้อหา

ไทลื้อ เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในประเทศจีนทางตอนใต้ คือ มณฑลยูนนานเมืองสิบสองปันนา และอพยพย้ายถิ่นไปยังประเทศพม่า ประเทศลาว และประเทศไทยส่วนมากอาศัยอยู่ในจังหวัดเชียงราย จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน จังหวัดน่าน และจังหวัดพะเยา

การอพยพของชาวไทลื้อ ในเชียงตุงประเทศพม่าจากสิบสองปันนา – เชียงรุ่ง เกิดจากการประกอบอาชีพ การทำมาหากิน ในช่วง พ.ศ. ๑๘๐๒ ตรงกับช่วงเจ้าอุปราชมังราย ขึ้นครองเมืองเงินยางไชยบุรีเมื่อพระชนมายุได้ ๒๒ พรรษา ในปีแรกที่ครองราชย์สมบัติ สันนิฐานว่าพระองค์เสด็จขึ้นไปเมืองฝางแล้วยังเลยไปยังเมืองสาด อันเป็นต้นแม่น้ำกก เมืองสาดอยู่ห่างจากเมืองเชียงตุงไม่ไกลนัก พระองค์ทรงทราบข่าวว่ามีชาวไทลื้อจากสิบสองปันนา-เชียงรุ่งจำนวนหนึ่งอพยพเข้ามาอยู่ตามลำน้ำเขินใกล้ ๆ กับหนองตุง เมื่อเสด็จไปถึงหนองตุง ทรงเห็นว่ามีผู้คนเข้ามาอาศัยอยู่หนาแน่นพอจะตั้งเป็นบ้านเมืองได้ ประกอบกับทางเชียงรุ่งเองก็อยู่ห่างไกลไม่อาจจะจัดการปกครองได้โดยง่าย ถ้าหากใช้เงินยางไชยบุรีจัดการปกครองก็น่าจะเป็นการดีเพราะเป็นเครือญาติกัน ดังนั้น พญามังรายจึงตั้งเมืองเชียงตุงขึ้นในปี พ.ศ. ๑๘๐๔

เพื่อรวบรวมชาวไทลื้อที่อพยพลงมาอยู่ตามลำน้ำเขินให้เป็นปึกแผ่น และพระองค์อาจมีพระราชประสงค์อื่น ๆ อีก ซึ่งจะพิจารณาต่อไป (บดินทร์ กินาวงศ์และคณะ : กำเนิดเมืองเชียงราย พญามังรายกับการสร้างเมืองเชียงราย, ๒๕๕๕)

ไทยลื้อ ในอำเภอเชียงคำ ได้อพยพมาจากประเทศจีน เมืองสิบสองปันนา ซึ่งเป็นเมืองทางตอนใต้ของมณฑลยูนาน ซึ่งได้เดินทางมาจากเมืองพง เมืองหยวน เมืองมาง เมืองยั้ง เมืองเงิน เมืองเชียงคาน เมื่อมาถึงเชียงคำก็ได้ตั้งชื่อหมู่บ้านตามเมืองที่ตนได้อพยพมา เดิมการปกครองเมืองต่าง ๆ ของไทยลื้อจะมีเจ้าเมืองปกครองเรียกว่า “พระยา” ได้แก่ พระยาพง พระยาหยวนพระยายั้ง พระยาเงิน เป็นต้น (ลื้อเชียงคำ : บุญช่วย ศรีสวัสดิ์, ๒๕๔๗)

เชียงคำ หรือ อำเภอเชียงคำเป็นอำเภอหนึ่งของจังหวัดพะเยาที่มีความเป็นมายาวนานในรูปของตำนาน ๒ ตำนานที่กล่าวถึงความสัมพันธ์ในพระพุทธศาสนา คือ ตำนานเชียงคำฉบับหนองวัดร่มเย็นกล่าวถึงพระธาตุดอยคำ ที่ตั้งอยู่บนดอยคำ จึงได้ชื่อเรียกว่า เมืองเชียงคำ อีกตำนานกล่าวถึงตำนานพระเจ้านั่งดิน ผู้ปกครองเมืองพุทธรส หรือเมืองชะราว ประชาชนศรัทธาในพระพุทธศาสนา จึงสร้างพระเจ้านั่งดินและได้ทำนายว่าในภายภาคหน้าเมืองนี้จะได้ชื่อว่าเมืองเชียงคำ

ในด้านประวัติศาสตร์เมืองเชียงคำ อยู่ภายใต้การปกครองของพญาคำแดง ผู้ปกครองเมืองชะราวหรือเมืองพุทธรส เป็นเมืองมิตรสหายกับราชวงศ์มังราย มีความสัมพันธ์ของคนและพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมในด้านพื้นที่เดิมอยู่ภายใต้การปกครองตามลำน้ำน่าน แบ่งการปกครองตามเขตลำน้ำโขงอยู่ภายใต้การดูแลของเชียงราย และต่อมาอยู่ภายใต้การปกครองของเชียงราย และต่อมาอยู่ภายใต้การปกครองของพะเยาในปี ๒๕๒๐ แต่ชาวไทลื้อยังคงรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนไว้อย่างดี ทั้งในเรื่องเครื่องแต่งกายที่สะท้อนความเป็นไทลื้อเชียงคำมา คือ เป็นไทลื้อที่ผู้หญิงและชายจะแต่งกายด้วยเสื้อสีดำไม่มีแถบ ผู้หญิงใส่ผ้าถุงลายผักแว่นและลายน้ำไหลที่เป็นเอกลักษณ์ของไทลื้อเชียงคำ สะพายย่ามที่เรียกว่า “ถงปา” ผู้ชายสวมกางเกงขาก๊วย สะพายย่ามที่เรียกว่า ถงปา เช่นเดียวกับผู้หญิง เพื่อใช้ใส่อุปกรณ์ในการยังชีพเมื่อต้องเข้าป่าและทำการเกษตรกรรม นอกจากการแต่งกายแล้ว ไทลื้อเชียงคำยังคงอนุรักษ์ศิลปะการแสดงที่รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษของตนเป็นอย่างดี และได้สร้างกลุ่มต่าง ๆ เพื่ออนุรักษ์ศิลปะการแสดงเหล่านั้นไว้ให้ลูกหลาน เช่น กลุ่มกลองวัดพระธาตุสบแวน ตำบลหย่วน กลุ่มขับลื้อบ้านแพทย์ ตำบลน้ำแวน และมีศิลปินรุ่นใหม่อีกหลายท่านที่สนใจในวัฒนธรรมของชาติกำเนิดของตนเอง ศึกษาค้นคว้าทางด้านประวัติศาสตร์ การแต่งกาย ศิลปวัฒนธรรม อย่างเช่น นายปรพนธ์ ประวังปราชญ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ ศาสนา ความเชื่อ และผ้าทอของไทลื้อเชียงคำ นายโยธิน คำแก้วปราชญ์ท้องถิ่นรุ่นใหม่ที่ศึกษาทางด้านเครื่องแต่งกาย ศิลปะการแสดงด้านดนตรี ความเชื่อ และการฟ้อนของไทลื้อเชียงคำ

ศิลปะการแสดงที่ได้รับสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เป็นศิลปะการแสดงที่สืบต่อกันมาในแต่ละชุมชนที่มีรูปแบบจำเพาะแตกต่างกันในรายละเอียดของการแสดง ตามความสามารถของนักแสดง ได้แก่ ขับลื้อ ปี่ลื้อ กลองปู่จา วงกลองแอว และวงกลองมองเซิง

๑. ขับลื้อ

การขับ หรือ การขับร้อง เป็นวรรณศิลป์หนึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์ไท หรือ ไต ที่มีลักษณะที่แตกต่างกันของกลุ่มชาติพันธุ์ การขับเหล่านี้จะมีจุดมุ่งหมายเฉพาะของการขับที่แตกต่างกันตามหน้าที่ของการใช้ประโยชน์แต่สามารถนำมาแสดงได้ในโอกาสต่าง ๆ เช่น การเลี้ยงเทวดา การเลี้ยงผี การจีบสาว มีการขับประเภทหนึ่งของชาวไทลื้อที่ไม่สามารถหาเจอได้ในกลุ่มไทลื้อเชียงคำ คือ การขับโอ้ง แต่มีการกล่าวถึงการขับโอ้งในกลุ่มของปราชญ์ท้องถิ่น และผู้ที่เคยได้ฟังการขับดังกล่าวมาเมื่อประมาณ ๔๐ – ๕๐ ปีก่อนว่า การขับโอ้ง คือ การขับที่ใช้ในการกล่าวถึงวิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว ใช้การขับที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบเรียกว่า การขับโอ้ง มีจุดเด่นอยู่ที่ คำขึ้นต้น ว่า “เหลี้ยวเฮ้ย” หมายถึง นางเหิยใช้เวลาเดินทางไปต่าง ๆ ขับระหว่างเดินทาง เหมือนกับว่า ฟังหน่อย ดังนั้นการขับ การขับโอ้งนี้เป็นการแสดงของกลุ่มไทลื้อที่เรียกว่า “ลื้อยั้ง” ลื้อกลุ่มนี้ไม่นิยมในการอพยพเคลื่อนย้าย แต่มีชีวิตที่ไม่วุ่นวาย รักความสงบเงียบไม่นิยมในการคลุกคลีกับผู้อื่นมากนัก (สัมภาษณ์ : ปรพนธ์ ประวัง, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙) ซึ่งในการขับประเภทนี้ ควรมีการศึกษาถึงรูปแบบ เนื้อหา และหน้าที่ที่สำคัญของการแสดงต่อไป

นอกจากการขับโอ้งแล้ว ยังมีการขับที่เรียกว่า ค่าว คือ การขับโดยไม่ใช้เครื่องดนตรีประกอบเช่นกัน แต่การอ่านค่าว หรือ ค่าว นิยมในการขับเพื่อบอกให้รู้ถึงวิถีชีวิต ความยากลำบากของตนเองในการประกอบอาชีพ การครองเรือนหรือการดำเนินงานต่าง ๆ ที่ผ่านมา แม้แต่การอ่านค่าวของไทลื้อเชียงคำจึงมีการอ่านค่าวในงานศพเพื่อรำพรรณถึงคุณงามความดี และชีวิตของผู้ตายตอนยังมีชีวิตอยู่ แต่ในปัจจุบันการอ่านค่าวดังกล่าวเริ่มหายไปกับยุคสมัยของคนในปัจจุบัน (สัมภาษณ์ : ปรพนธ์ ประวัง, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙) ตัวอย่างของบุคคลผู้ซึ่งมีความสามารถในการอ่านค่าวและแต่งค่าวได้ คือ นางทานี ราศี ศิลปินผู้มากความสามารถในการขับลื้อ และอ่านค่าวของบ้านแดนเมือง ตำบลบ้านหย่วน อำเภอเชียงคำ ท่านแต่งค่าวเรื่องชีวิตตัวเอง และสามี เพื่อเป็นการระบายความอัดอั้นตันใจในอุปสรรคของความรักอีกด้านหนึ่งกับสามีตั้งแต่เมื่อวัยหนุ่มสาว ด้วยครอบครัวของนางทานีเป็นครอบครัวที่ยากจนและสามีของตนนั้นเป็นคนที่มีฐานะ จึงทำให้ไม่ได้รับการยอมรับในอดีต แต่ปัจจุบันชีวิตครอบครัวของนางทานีมีความสมบูรณ์ทั้งฐานะทางเศรษฐกิจและความอบอุ่นของครอบครัว นอกจากนั้นนางทานียังเป็นช่างขับลื้อของบ้านแดนเมืองในพิธีเลี้ยงเทวดาของหมู่บ้านแดนเมือง (สัมภาษณ์ : ทานี ราษี, ๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

การขับที่ยังคงมีการอนุรักษ์ และรื้อฟื้นให้กลับคืนมา คือ การขับลื้อ ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงทางด้านวรรณศิลป์ ใช้ในการแต่งบทร้อง และการด้นสดตามความสามารถและประสบการณ์ของนักแสดง แล้วร้องออกมาในรูปแบบของคีตศิลป์ คือ มีทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ประกอบกับการเป่าปี่เรียกว่า ปี่ลื้อ ลักษณะของการขับลื้อจะเป็นการร้องโต้ตอบระหว่างชาย หญิง นักแสดงขับลื้อ เรียกว่า ช่างขับ มีรูปแบบการแสดงด้วยการนั่งขับร้องอยู่บนเวที หรือ พื้นที่ที่จัดเตรียมไว้สำหรับการแสดง ในการขับลื้อจะมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ พัด ใช้สำหรับป้องปากเวลาขับหรือออกเสียง ถือว่าเป็นอุปกรณ์ที่สำคัญต่อการแสดงและเป็นเอกลักษณ์ของการขับลื้อ สาเหตุที่ป้องปากนั้นเพื่อปกปิดกิริยาการพูดที่แสดงออกจากปากอาจจะไม่เหมาะสม เช่น อาจมีน้ำลายกระเด็นออกมา หรือ รูปปากที่แสดงออกไม่สวยงาม

อีกประการเพื่อปกปิดความเขินอายของช่างขับ (สัมภาษณ์ : ประเสริฐ กระถัด, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

การขับลื้อ สามารถนำไปแสดงในงานต่างๆ ของหมู่บ้าน เดิมทีเกิดจากการขับที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตประจำวัน ได้แก่ “เหยาะสาว” หรือ ขับสำหรับการเกี้ยวสาว การขับลื้อในงานอวมงคล และการขับในงานมงคลของหมู่บ้าน เช่น งานแต่ง งานบวชพระ งานขึ้นบ้านใหม่ และที่สำคัญการขับลื้อยังมีบทบาทต่อความเชื่อของชาวไทลื้อเชียงคำในการบวงสรวงเทวดาและผีบรรพบุรุษ

การเลี้ยงผีของชาวไทลื้อในอำเภอเชียงคำ จะมีการประกอบพิธีเป็นประจำทุกปี ขึ้นอยู่กับการเลี้ยงผีของแต่ละสายต้นกำเนิดของแต่ละเมือง ได้แก่ เจ้าหลวงเมืองล้า บ้านน้ำแวน ตำบลเชียงบาน เจ้าฟ้าแสนเมืองมาและผีหย่วน บ้านธาตุสบแวน เจ้าหลวงเมืองมาง บ้านมาง ตำบลหย่วน ในการเลี้ยงผีดังกล่าวต้องมีช่างขับเพื่อขับเชิญเทวดาและผีเหล่านั้นมารับของถวายจากลูกหลานและเชื้อสายของตนเพื่อเป็นการแสดงความเคารพ นอบน้อมต่อบรรพบุรุษและเชื่อกันว่าเทวดารวมถึงผีบรรพบุรุษจะดลบันดาลให้ชีวิตของลูกหลานได้อยู่อย่างมีความสุข ชีวิตราบรื่นปลอดภัยจากอันตรายทั้งปวง

บทบาทของช่างขับในการประกอบพิธีเลี้ยงผี ช่างขับจะขับเป็นลำดับขั้นตอนในการเชิญเทวดาและผีมารับเครื่องเซ่นสังเวย ได้แก่ พูดถึงวันดี คือ วันที่ได้ประกอบพิธีเลี้ยงผีดังกล่าวในวันนี้ ประกอบด้วยญาติพี่น้องต่าง ๆ มาร่วมใจในการกระทำพิธีดังกล่าว จากนั้นได้กล่าวถึงเครื่องเซ่นสังเวยที่จัดทำขึ้นเพื่อมาประกอบพิธี จึงขอเชิญเทวดาและเจ้าพ่อหรือผีดังกล่าวมารับเอาเครื่องเซ่นเหล่านั้น และขอให้คุ้มครองรักษาบรรดาลูกหลานของท่านให้มีชีวิตที่ดียิ่ง ๆ ขึ้นไปในอนาคต จากนั้นจึงทำการสักการะแสดงความเคารพต่อเทวดาและผี เป็นอันเสร็จขั้นตอนของช่างขับ เพื่อให้การเลี้ยงเทวดาเหล่านั้นได้ดำเนินการต่อไป ดังตัวอย่างของการขับลื้อเชิญ เจ้าหลวงเมืองล้า บ้านน้ำแวน ตำบลน้ำแวน อำเภอเชียงคำ ดังต่อไปนี้

> “เจ้าเหิยเจ้า .... จ่ายฮะเขาเกริน ตอนนี้เราได้มารวมขับที่ ..... วันนี้เป็นวันดี พวกเราเป็นสื่อเชื้อสายเมืองลำไม่ละบรรพชนเมืองล๊า ตอนนี้เราได้ เลี้ยงเทวดา บรรพบุรุษ ตอนนี้เจ้าหลวงมา โดยขี่ม้าปู่ถ่ำ (ดำ) มีเดชานุภาพ ผู้เป็นหัวหน้า แก่ชาวดา ได้ไปรบกัน ณ ด้านเมืองแวนจะมาเมืองล๊า”
>
> (สัมภาษณ์ : โยธิน คำแก้ว, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

นอกจากการขับลื้อที่ใช้ในพิธีกรรมของการเลี้ยงเทวดาเมือง และผีบรรพบุรุษของชาวไทลื้อเชียงคำแล้ว การขับลื้อ ยังเป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อได้อย่างชัดเจน สามารถนำมาเป็นการแสดงพื้นบ้านเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองของกลุ่มชาติพันธุ์ และเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดที่มีกลุ่มชาติพันธุ์ลื้อได้ นอกจากนั้นการขับลื้อดังกล่าวยังได้ทำหน้าที่ในการเข้าร่วมงานของสมาคมไทลื้อจังหวัดพะเยา สมาคมไทลื้อโลก และงานที่เกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์ต่าง ๆ โดยมีคณะขับลื้อที่เกิดขึ้นใหม่ในอำเภอเชียงคำในระยะ ๒ ปี ที่ผ่านมา และถือว่ามีการพัฒนาคณะที่ก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว และมีชื่อเสียงของอำเภอเชียงคำคณะหนึ่ง ในปัจจุบันภายใต้การดำเนินงานของ นายประเสริฐ กระถัด ช่างปี่ลื้อ นางจันหอม จอมแก้ว ช่างขับ นางสีดา แก้วแสงทอง ช่างขับ บ้านแพทย์ หมู่ที่ ๙ ตำบลน้ำแวน อำเภอเชียงคำ รับการแสดงขับลื้อในงานเลี้ยงเทวดา งานทำบุญขึ้นบ้านใหม่ งานบวชพระ และงานแต่งงาน นอกจากนั้นยังได้ทำหน้าที่ในการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการขับลื้อให้กับนักเรียน และผู้ที่สนใจในการขับลื้ออีกด้วย ปัจจุบันยังคงถ่ายทอดให้กับนักเรียนในเขตโรงเรียน ตำบลน้ำแวน ตำบลเชียงบานเป็นต้น (สัมภาษณ์ : ประเสริฐ กระถัด, สีดา แก้วแสงทอง จันหอม จอมแก้ว, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

สาธิตการขับลื้อ
(ที่มา : รัตนะ ตาแปง, ๒๕๕๙)

๒. ปี่ลื้อ

เป็นปี่ที่ใช้สำหรับเป่าประกอบการขับลื้อ ลักษณะของปี่ทำมาจากไม้หน่อขม ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับไม้ไผ่ขนาดเล็กเท่าหัวแม่มือ เรียกว่า “ปี่ปู้” และปี่ลื้อที่มีขนาดเล็กเท่ากับนิ้วชี้ เรียกว่า “ปี่แม่” ในการขับลื้อจะใช้เพียงปี่เล่มเดียวต่อการขับหรือร้อง ๑ เสียง โดยปี่แม่จะใช้กับช่างขับผู้หญิงที่มีเสียงแหลมสูง แต่ปี่ปู้จะใช้สำหรับช่างขับฝ่ายชายที่มีเสียงใหญ่ ในอำเภอเชียงคำพบช่างปี่ที่มีความชำนาญในการเป่า อยู่ ๒ ท่าน คือ นายประเสริฐ กระถัด ช่างปี่บ้านแพทย์ ตำบลน้ำแวน และนายแก้ว มาไกล ช่างปี่บ้านปางวัว ตำบลเชียงบาน อำเภอเชียงคำ ด้านการทำปี่ลื้อ ไม่พบช่างทำปี่ นายประเสริฐได้นำเข้าปี่ลื้อมาจากสิบสองปันนา นายแก้วมาไกลได้นำเข้าปี่ลื้อมาจากเมืองพยาก ส่งข้ามด่านต่าง ๆ ตามเส้นทางจนมาถึงด่านอำเภอแม่สาย จังหวัดเชียงราย และส่งต่อมาให้กับนายแก้ว มาไกล

ปี่ลื้อ ตัวลำปี่ทำมาจากไม้หน่อขมที่ตัดแล้วนำมาพิงไว้ตามสภาพภูมิอากาศของท้องถิ่นประมาณ ๒ เดือน จนไม้ดังกล่าวแห้ง แล้วนำมาทำเป็นปี่ที่มีรูเป่าจำนวน ๘ รู ในแต่ละรูจะมีหน้าที่ของเสียงต่างกัน นับจากรูใกล้กับลิ้นปี่ รูที่ ๑ เป็นรูสำหรับการวางหัวแม่มือมือขวา เรียกว่า รูกำ รูที่ ๒ เป็นรูสำหรับวางนิ้วชี้มือขวา ให้เสียงสูงของปี่ รูที่ ๓ วางนิ้วกลางมือขวา ให้เสียงต่ำ รูที่ ๔ เป็นรูสำหรับนิ้วชี้มือซ้าย ให้เสียงเสริมเป็นจังหวะ รูที่ ๕ วางนิ้วกลางมือซ้าย สำหรับปิดไว้ปล่อยเป็นบางครั้ง รูที่ ๖ สำหรับวางนิ้วนางมือซ้าย เป็นรูสำหรับช่วยอุ้มเสียงเป็นบางคำ รูที่ ๗ – ๘ เป็นรูสำหรับปล่อยว่าง (สัมภาษณ์ : แก้ว มาไกล, ๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

ปี่ลื้อ ของ ประเสริฐ กระถัด
(ที่มา : รัตนะ ตาแปง, ๒๕๕๙)

๓. วงกลองปู่จา

กลองปู่จา เป็นกลองที่มีอิทธิพลต่อคนกลุ่มชาติพันธุ์ไทเป็นอย่างมาก เนื่องจากกลองชนิดนี้เดิมเป็นกลองที่ใช้สำหรับตีบอกสัญญาณในสนามรบของทหาร กลองปู่จาหรือเดิมทีเรียกว่า “กลองศึก” เมื่อยามศึกสงครามสงบลง กลองนี้ได้ลดบทบาทในการตีในสนามรบ เป็นกลองที่ใช้สำหรับประกอบศาสนกิจของวัด พระสงฆ์และชุมชน เนื่องจากกลองปู่จามีขนาดใหญ่ใช้ต้นไม้ลำใหญ่ในการทำ และกลองในรูปแบบเดิมมักจะผ่านสนามรบมานับครั้งไม่ถ้วน กลองปู่จาจึงถูกนำไปเก็บไว้ที่วัด และประกอบศาสนกิจของวัด และใช้ตีเป็นสัญญาณของหมู่บ้านต่าง ๆ เช่น มีขโมยมาลักวัว ควาย หรือ เกิดตุไฟไหม้ เป็นต้น (สัมภาษณ์ : ประเทือง กองมงคล, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙) สัญญาณเรียกประชุม นอกจากนั้นชาวไทลื้อยังนำเอากลองปู่จามาเป็นกลองที่ให้สัญญาณในการเรียกประชุมของหมู่บ้าน หากมีการประชุมตอนเย็นก็จะตีกลองปู่จาให้สัญญาณแล้วแต่ละครอบครัวก็จะส่งตัวแทนเข้าร่วมประชุมกัน ณ วัดในหมู่บ้านตน ในยุคต่อมามีพัฒนาการในการเรียกประชุม คือ ใช้กะหลก เป็นสัญญาณแทนการใช้กลองปู่จา กลองปู่จาจึงมีหน้าที่ในการรับใช้พระพุทธศาสนา

กลองปู่จาของไทลื้อเชียงคำ เป็นกลองขนาดใหญ่ ๑ ใบ ประกอบด้วยกลองใบเล็กด้านข้างจำนวน ๒ – ๓ ใบ เรียกว่า “ลูกตุ๊บ” และเก็บกลองดังกล่าวไว้ที่วัด ปัจจุบันกลองดังกล่าวได้มีบทบาทต่อพุทธศาสนาและการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชุมชนตามบทบาทหละหน้าที่ต่าง ๆ มีทำนองในการตีแยกเป็น ๒ ทำนอง คือ ทำนองปู่จา และทำนองสะบัดชัย ซึ่งปรากฏในหมู่บ้านไทลื้อตามวัดต่าง ๆ ได้แก่ วัดบ้านหย่วน วัดธาตุสบแวน วัดดอนชัย วัดบ้านน้ำแวน เป็นต้น ลักษณะการตีของแต่ละวัดก็มีความแตกต่างกันตามแต่ได้รับการสืบทอดมาจากครูอาจารย์ของแต่ละวัด (สัมภาษณ์ : โยธิน คำแก้ว, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙) การตีกลองปู่จาของชาวไทลื้อในอำเภอเชียงคำนิยมตีกลองอยู่สองทำนอง คือ ทำนองปู่จา หรือ ทำนองบูชา และทำนองสะบัดชัย ซึ่งมีเอกลักษณ์ทางเสียงของการตีของแต่ละวัดที่มีความแตกต่างกัน ตามแต่ได้รับการถ่ายทอดต่อ ๆ กันมา ในสมัยก่อนคนที่ตีกลองปู่จาได้จะเป็นคนที่ผ่านการบวชเรียนมาก่อน ถึงจะสามารถตีได้ เนื่องจากการตีกลองปู่จาของชาวไทลื้อเชียงคำนั้นมีบทบาทมากในวันโกนและวันพระ และคนที่ตีจึงเป็นพระของแต่ละวัดที่จะตีเป็นสัญญาณให้กับชาวบ้านได้รับทราบ อีกทั้งเป็นการถ่ายทอดการตีกลองปู่จาตามความสามารถของผู้ที่ได้รับหน้าที่ในการตีกลองดังกล่าว โดยมีการลื่นไหลของวัฒนธรรมตามความสามารถของผู้ตีไม่ยึดติดว่าเป็นของสำนักใด แต่จะเป็นที่ทราบกันในหมู่บ้านหรือศรัทธาของแต่ละวัดว่าสำเนียงในการตีกลองแบบต่าง ๆ เป็นของพระวัดใด และเน้นการตีในทำนองปู่จาและทำนองสะบัดชัย

ทำนองกลองปู่จา เป็นทำนองช้าใช้ตีเป็นพุทธบูชาในวันสำคัญของพุทธศาสนาหรือ เทศกาลสำคัญที่เกี่ยวข้องที่จัดขึ้นในวัด อุปกรณ์ประกอบการตี ได้แก่ ค้อนกลอง จำนวน ๑ คู่ ฆ้องอุย และฆ้องลูกที่มีลักษณะลดหลั่นกันมา จำนวน ๓ - ๔ ใบ เพื่อประสานเสียงให้เกิดความไพเราะ ฉาบขนาด ๑๒ นิ้ว จำนวน ๑ คู่ ทำนองการตีกลองปู่จาในแต่ละวัดจะมีทำนองเป็นของตัวเอง ซึ่งประกอบด้วยทำนองหลักและทำนองสอดประสานหรือลูกเล่นซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของนักแสดง ตัวอย่างลักษณะของทำนองปู่จา วัดบ้านแวน ตำบลน้ำแวน อำเภอเชียงคำ

ติ่ง ตุ๊บ ตุ๊บ
ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ติ่ง
ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ
ตุ๊บ ติ่ง ตุ๊บ
ตุ๊บ ตุ่ม ตุ๊บ ตุ๊บ อุ่ย
ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ ตู้ม

(สัมภาษณ์ โยธิน คำแก้ว)

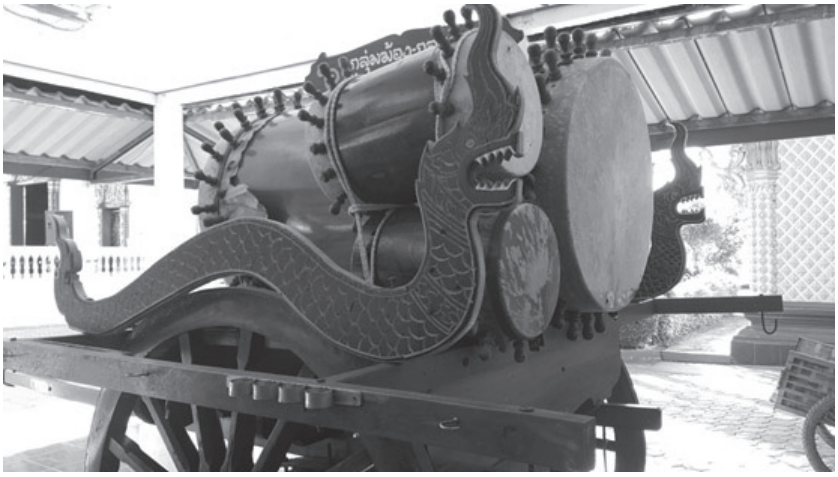
ตัวอย่าง ทำนองปู่จา วัดดอนชัย ตำบลหย่วน

ตะ ตุ้มฮุ่ย (๒ รอบ)
ต๊ะ ต๊ะ ต๊ะ ตุ้มฮุ่ย
ติ่ง ตุ๊บ ต๊บ
ตุ๊บ ตุ๊บ ตุ๊บ

(สัมภาษณ์ ประเทือง กองมงคล)

ทำนองสะบัดชัย เป็นทำนองที่เร็วและครึกครื้น เร็วกว่ามากกว่าทำนองปู่จาประสานกับเสียงฆ้องและฉาบให้สอดรับกันอย่างลงตัว ลักษณะการตีขึ้นอยู่กับเอกลักษณ์ของหมู่บ้านว่าเน้นลักษณะการตีแบบใดโดยยึดของเสียงกลองใดเป็นกลองหลักและกลองไหนเป็นจังหวะประสาน ในงานวิทยานิพนธ์ของ ณัฐพงศ์ เด็ดแก้ว พบว่า การตีกลองปู่จาของบ้านธาตุสบแวน บ้านดอนชัย และบ้านหย่วน มีลักษณะการตีในจังหวะที่หนึ่งและจังหวะหนักในกลองใบใหญ่หรือเรียกว่ากลองปู่จาตีสลับกับกลองลูกตุ๊บเพื่อสอดประสานกับเสียงฉาบและโหม่ง แต่การตีของบ้านธาตุสบแวนจะใช้เทคนิคการตีเน้นของกลองปู่จาหรือกลองใบใหญ่เป็นหลัก (ธนพงษ์ เด็ดแก้ว, ๒๕๕๘) ที่ถ่ายทอดต่อ ๆ กันมาตามเอกลักษณ์ของแต่ละวัดประกอบกับการสร้างสรรค์รูปแบบในการนำเสนอศิลปะการแสดงดังกล่าวตามโอกาสและงานสำคัญต่าง ๆ ของไทลื้ออำเภอเชียงคำ

บทบาทของกลองปู่จาในปัจจุบันมีหน้าที่และบทบาทที่สืบทอดมาจากอดีต และมีการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย สิ่งที่มีอิทธิพลต่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว คือ เทคโนโลยีทางด้านการสื่อสารที่สามารถสื่อสารกันได้รวดเร็วจากยุคของเสียงตามสายที่ประกาศในหมู่บ้าน ซึ่งมาทำหน้าที่แทนการใช้กลองปู่จาเพื่อนัดหมายการประชุมต่าง ๆ นอกจากนั้นยังมีอุตสาหกรรมทางการท่องเที่ยว และการส่งเสริมทางด้านศิลปวัฒนธรรมของหน่วยงานภาครัฐที่เข้ามามีบทบาทในการส่งเสริมและพัฒนาการตีกลองปู่จาอีกเป็นอย่างมาก แต่บทบาทที่หมู่บ้านและวัดต่าง ๆ พยายามในการรักษา คือ บทบาททางด้านศาสนา ที่ยังคงใช้กลองปู่จาตีในการบอกสัญญาณวันโกน วันพระของหมู่บ้านบางวัดในอำเภอเชียงคำ



กลองปู่จา กลุ่มฆ้อง-กลอง วัดพระธาตุสบแวน
(ที่มา : รัตนะ ตาแปง, ๒๕๕๙)

๔. กลองแอว

กลองแอวของชาวไทลื้อในอำเภอเชียงคำ แตกต่างจากกลองแอวของชาวไทยวนหรือคนเมืองในล้านนาอย่างสิ้นเชิง ลักษณะของกลองแอวไทลื้อ คือ กลองลักษณะคล้ายกับกลองยาว แต่มีลักษณะสั้นกว่า มีหน้ากว้างของกลองประมาณ ๑๒ นิ้ว ตัวกลองยาวประมาณ ๘๐ – ๑๐๐ เซนติเมตร วงกลองประกอบด้วย กลองแอว จำนวน ๒ ใบ ติดจ่าหน้ากลองด้วยข้าวเหนียว หรือปัจจุบันสามารถใช้กาววิทยาศาสตร์จ่าหน้ากลองได้ ฉาบขนาด ๗ นิ้ว จำนวน หนึ่งคู่ โหม่ง จำนวน ๕ – ๗ ใบ หน้าที่ของกลองแอวใช้สำหรับการตีเพื่อประกอบการฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง หรือ การแห่ค้วตาน (เครื่องไทยทานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแก่พระสงฆ์) ในงานผ้าป่า งานตานก๋วยสลากของชาวไทลื้อ กลองแอวจะมีทำนองและเสียงของการตีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันในจังหวะหลัก แต่สามารถสอดลูกเล่นในการตีกลองได้ตามความสามารถและประสบการณ์ของนักแสดง การตีกลองแอวจะมีรูปแบบของการตี ดังตัวอย่างต่อไปนี้

“ฉะต๋ายหย่าย จำนวน ๓ รอบ
ต๋ายหย่าย ต๋าหย่าย
เสียงฉะ คือ การใช้มือ ซ้าย ลงบนขอบหน้ากลองให้เกิดเสียง ฉะ
ต๋าย คือ การใช้มือ ขวา ลงบนหน้ากลองให้เกิดเสียง ต๋าย
หย่าย คือ การใช้มือ ซ้าย ลงบนขอบหน้ากลองให้เกิดเสียง หย่าย

นอกจากการตีกลองแล้วการตีเสียงของฉาบให้ตีเสียงในรูปแบบหรือลักษณะเดียวกับเสียงของกลองแอว (สัมภาษณ์ : โยธิน คำแก้ว, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

กลองแอวกลุ่มฆ้อง – กลอง วัดพระธาตุสบแวน
(ที่มา : รัตนะ ตาแปง, ๒๕๕๙)

๕. วงกลองมองเซิง

กลองมองเซิงของชาวลื้อ เป็นกลองที่มีลักษณะกลองสองหน้า มีขนาดใหญ่และหน้ากว้างประมาณ ๒๐ นิ้ว ตีประกอบกับฉาบหน้ากว้าง ประมาณ ๑๒ นิ้ว และฆ้อง จำนวน ๕ – ๗ ใบ เสียงของกลองมองเซิงไทลื้อมีเสียงลักษณะเดียวกับกลองมองเซิงของล้านนาโดยทั่วไป แต่รูปแบบในการแสดง ต้องนั่งตีอยู่กับที่ เนื่องจากกลองมองเซิงของไทลื้อมีขนาดใหญ่และหนักกว่ากลองมองเซิงของล้านนา และใช้สำหรับการตีเพื่อแห่ฟ้อนนางนก ในเดือนยี่เป็งหรือเทศกาลลอยกระทง รวมถึงงานตานก๋วยสลากของชาวไทลื้อ (สัมภาษณ์ : จรัส สมฤทธิ์, ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙)

กลองมองเซิง กลุ่มฆ้อง – กลอง วัดพระธาตุสบแวน
(ที่มา : รัตนะ ตาแปง, ๒๕๕๙)

สรุป

ชาติพันธุ์ไทลื้อในอำเภอเชียงคำเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความเข้มแข็งทางด้านวัฒนธรรมสะท้อนออกมาทางวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ทั้งการกินและความเป็นอยู่ วัฒนธรรมที่เด่นชัดมาก คือ การแต่งกายของชาติพันธุ์ไทลื้อ โดยเฉพาะความเป็นลื้อเชียงคำ นอกจากการแต่งกายแล้วยังส่งผลถึงวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดงที่ต่างอนุรักษ์สิ่งที่บรรพบุรุษได้ถ่ายทอดให้แก่ชนรุ่นหลังสืบต่อกันมา โดยเฉพาะทางด้านดนตรีของชาติพันธุ์อัน ได้แก่ การตีกลองปู่จา การขับลื้อ การตีกลองแอว การตีกลองมองเซิง ประกอบกับลีลาท่วงท่าทางด้านการแสดง เช่น การฟ้อนนก การฟ้อนเชิง

การตีกลองปู่จาของชาวไทลื้อเชียงคำจะมีเอกลักษณ์ของแต่ละหมู่บ้านหรือวัดที่สืบทอดกันต่อ ๆ มา เพราะคนที่ตีกลองปู่จามักเป็นคนที่ผ่านการบวชเรียนอยู่ในวัดนั้นๆ มาก่อน ลักษณะการตีกลองปู่จามี ๒ ทำนอง คือ ทำนองปู่จา และทำนองสะบัดชัย โดยทำนองปู่จามีจังหวะที่ช้าแต่ไพเราะประกอบกับฆ้องและฉาบเป็นเครื่องดนตรีประกอบ การตีกลองทำนองสะบัดชัยมีจังหวะที่เร็วขึ้นแต่เน้นการตีกลองใบใหญ่สลับกับกลองลูกตุ๊บ

นอกจากนั้นยังมีกลองแอวซึ่งมีลักษณะคล้ายกับกลองยาวของภาคกลางตีประกอบฉาบและโหม่งใช้ประกอบการแสดงฟ้อนดาบฟ้อนเชิง กลองมองเซิงของไทลื้อเชียงคำเป็นกลองสองหน้าใช้การนั่งตีประกอบการแสดงฟ้อนนกการฟ้อนดาบหรือการแห่ประโคมการแสดงต่าง ๆ

การขับลื้อ ถือเป็นการแสดงที่บ่งบอกความเป็นไทลื้อมากที่สุด เพราะการขับดังกล่าวใช้ทั้งวรรณศิลป์และคีตศิลป์ประกอบการแสดง การขับลื้อจะแสดงในโอกาสต่าง ๆ ทั้งงานมงคล และงานอวมงคล โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเลี้ยงเทวดา หรือ ผีบรรพบุรุษของชาวไทลื้อที่นับถือกันมาตั้งแต่เมืองสิบสองปันนา ในการขับลื้อจะมีช่างขับ ประกอบการแสดงเข้ากับปี่ลื้อ ซึ่งปี่ลื้อมีอยู่ ๒ แบบ คือ ปี่แม่ และปี่ปู่ นอกจากนั้นการขับลื้อยังสามารถใช้สำหรับการขับเหยาะสาว หรือการเกี่ยวสาวของหนุ่มสาวในสมัยโบราณอีกด้วย ปัจจุบันการขับลื้อดังกล่าวหาดูได้ยากนอกจากการดูในงานเทศกาลต่างๆ ที่รัฐและชุมชนร่วมกันจัดขึ้น

การจัดงานของภาครัฐให้กับชาวไทลื้อ ไม่ว่าเป็นงาน ๘ ชาติพันธุ์เมืองพะเยา งานไทลื้อโลก ที่ถือว่าเป็นงานสำคัญในการรวมตัวของชาวไทลื้อจากสิบสองพันนาเมืองแม่ จากประเทศพม่า และจากสาธารณรัฐประชาชนลาว ถือได้ว่าเป็นการส่งเสริมการท่องเที่ยวและการรื้อฟื้นทางด้านศิลปวัฒนธรรมของชาวไทลื้อให้กลับคืนมาอีกครั้ง แม้ว่าการรื้อฟื้นดังกล่าวจะเป็นเพียงการจำลองสถานภาพและเหตุการณ์ของชาวไทลื้อขึ้นมา แต่เป็นการปลูกจิตสำนึกรักและภูมิใจในความเป็นไทลื้อให้กับกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อขึ้นมาอีกครั้ง และส่งผลถึงการอุตสาหกรรมในครัวเรือนได้แก่อุตสาหกรรมผ้าทอของชาวไทลื้อให้ได้รับความนิยมและกลับฟื้นขึ้นได้อีกครั้ง

ข้อเสนอแนะของผู้เขียนเห็นว่า ด้านการขับควรมีการศึกษาเชิงลึก ได้แก่ การขับโอ้ง ส่วนการขับลื้อควรศึกษาและจัดทำโครงการการขับลื้อให้ชัดเจน หรือจัดการถอดองค์ความรู้ทางด้านภาษาและดนตรีร่วมกัน เพื่อที่จะสร้างเครื่องมือในการถ่ายทอดให้กับเยาวชนรุ่นหลังได้สืบทอดศิลปะการแสดงเหล่านี้ นอกจากนั้นด้านการทำปี่ลื้อ ควรมีการศึกษาและส่งเสริมให้เกิดช่างฝีมือทำปี่ขับลื้อเพื่อสนองต่อความต้องการของนักแสดงทั้งคนเป่าปี่ลื้อและช่างขับ ซึ่งส่งผลถึงการปลูกต้นไผ่ที่เรียกว่า หน่อขม ซึ่งเป็นอาหารยอดนิยมของชาวไทลื้อในสิบสองปันนา แล้วนำไม้ไผ่นั้นมาทำเป็นปี่ลื้อต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ธนพงศ์ เด็ดแก้ว,**กลองปูจาในวัฒนธรรมไทลื้อ ตำบลหย่วน อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา**, ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์ กรกฎาคม ๒๕๕๗ มหาวิทยาลัยนเรศวร

บดินทร์ กินาวงศ์ และคณะ, **ประวัติศาสตร์เมืองเชียงราย**, พิมพ์ครั้งแรก โรงพิมพ์มิ่งเมือง จังหวัดเชียงใหม่, ๒๕๕๕

บุญช่วย ศรีสวัสดิ์, **30 ชาติในเชียงราย**, สำนักพิมพ์ศยาม กรุงเทพฯ. พิมพ์ครั้งที่ ๒ ๒๕๔๗ (หน้า ๑๒๗ – ๑๓๓)

ปรพนธ์ ประวัง สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

ประเทือง กองมงคล สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

ประภาวดี ปันมี, **พิธีเลี้ยงผีชาวไทลื้อ ตำบลหย่วน อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา** ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย สิงหาคม ๒๕๕๙

ท.ทิวเทือกเขา,เชียงคำในอดีต, สืบค้นเมื่อ ๑๗ มกราคม ๒๕๖๐ ที่มา http://www.hugchiangkham.com

ประเสริฐ กระถัด สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

สีดา แก้วแสงทอง สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

โยธิน คำแก้ว สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

แก้ว มาไกล สัมภาษณ์ ๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

จันหอม จอมแก้ว สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

จรัส สมฤทธิ์ สัมภาษณ์ ๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

ทานี ราศี สัมภาษณ์ ๒๗ พฤศจิกายน ๒๕๕๙

มุขบาฐกับการขับซอล้านนา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์
ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บทนำ

คำว่า *มุขบาฐ* เป็นคำศัพท์คำหนึ่งที่ปรากฏในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานตั้งแต่ พ.ศ. ๒๕๒๕ จนถึงฉบับล่าสุด และปรากฏในพจนานุกรมอื่น (เช่น ฉบับทันสมัยและสมบูรณ์ของสำนักพิมพ์ซีเอดยูเคชั่น ๒๕๕๓) โดยมีคำศัพท์สองคำและมีคำอธิบาย ดังนี้

มุขบาฐ. มุขปาฐะ น. การต่อปากกันมา. การบอกเล่าต่อ ๆ กันมาโดยมิได้เขียนเป็นลายลักษณ์อักษร, เช่น เรื่องนี้สืบมาโดยมุขบาฐ เรื่องนี้เป็นมุขปาฐะ

ผู้เขียนเคยพบคำว่า *มุขปาฐะ* ใช้ร่วมกับคำว่า วรรณกรรม เป็นคำว่า *วรรณกรรมมุขปาฐะ* มาตั้งแต่ก่อน พ.ศ. ๒๕๒๐ แล้ว แต่ไม่เคยพบการใช้คำว่า *มุขบาฐ* ต่อมาได้พบคำภาษาอังกฤษใช้คำว่า oral เป็นคำคุณศัพท์ (adjective) ร่วมกับคำอื่น ๆ เช่น oral literature, oral tradition, oral culture เป็นต้น นอกจากนี้มีคำนามด้วย คือ orality ดังนั้น ผู้เขียนจึงใช้คำว่า มุขบาฐ เป็นคำนามที่ตรงกับ orality กับขอใช้หมายถึง oral culture ด้วย เพราะเห็นว่ามีความหมายกว้างทัดเทียมกัน (ผู้เขียนได้ใช้ตามนี้มาแล้วในงานวิจัยฉบับล่าสุดเมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๖)

ในสมัยโบราณ มนุษย์มีภาษาใช้นับเป็นหลักหมื่นภาษา ต่อมาหลายภาษาถูกกลืนและกลายเป็นเพียงคำศัพท์ของภาษาอื่น ปรากฏการณ์เช่นนี้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง จนถึงปัจจุบันมีภาษาที่ใช้ในโลกประมาณสามพันภาษา แต่มีไม่ถึงร้อยภาษาที่มีตัวอักษรใช้ได้อย่างแท้จริงถึงขั้นใช้สร้างสรรค์วรรณกรรมลายลักษณ์ได้

ชาติที่ไม่มีอักษรของตัวเอง คือ เจ้าของวัฒนธรรมมุขบาฐที่สมบูรณ์แบบซึ่งขอเรียกว่า *มุขบาฐแท้* (Primary Orality) ปัจจุบันนี้ชาติที่ไม่มีตัวอักษรใช้มาแต่เดิม ได้นำเอาตัวอักษรจากชาติอื่นไปปรับใช้กับภาษาของตนก็มีไม่น้อย เช่นอักษรโรมันใช้เขียนหลายภาษาในหลายทวีปรวมทั้งภาษาอังกฤษ (ซึ่งเป็นภาษากลางของโลก) อักษรกรีกยังคงใช้โดยชาวกรีกและดัดแปลงใช้โดยหลายชาติที่อยู่ในภูมิภาคเดียวกัน และอักษรจีนถูกดัดแปลงใช้โดย ชาวญี่ปุ่น เป็นต้น แต่ภาษาลาตินซึ่งเริ่มใช้อักษรโรมันก่อนภาษาอื่นใดกลับเป็นภาษาที่ถูกกลืน เหลือเพียงคำศัพท์ให้ภาษาอื่น ๆ ใช้

มุขบาฐแท้มีลักษณะสำคัญ ๆ ดังนี้

๑. อนุรักษนิยมจัด เปลี่ยนแปลงได้ยาก หรือไม่ได้เลย

๒. สิ่งสำคัญของชาวมุขบาฐแท้มักมีคุณสมบัติแบบองค์รวมที่ผูกติดอยู่ด้วยกันอย่างแนบแน่นเสมอ เช่น วีรบุรุษ ต้องคู่กับคำว่า กล้าหาญ รบเก่ง เจ้าหญิง ต้องสวยสง่าและดี แม่มดต้องอัปลักษณ์และใจร้าย เป็นต้น คุณสมบัติที่สัมพันธ์กันเป็นคู่หรือเป็นชุดเช่นนี้ แยกจากกันไม่ได้ มีเพียงการวิเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์เท่านั้นที่สามารถทำให้การจับคู่ดังกล่าวไม่เป็นจริงเสมอไป ซึ่งเป็นเรื่องที่อยู่นอกวิถีชีวิตของชาวมุขบาฐ ตัวอย่างของลักษณะเช่นนี้ที่เป็นสากลที่สุดน่าจะมาจากนิทานอีสป ซึ่งคนเกือบทั้งโลกจะเห็นตรงกัน เช่น สิงโตต้องแข็งแรงและมีอำนาจ สุนัขจิ้งจอกต้องเจ้าเล่ห์ ลาต้องโง่ เป็นต้น

๓. การนำเสนอหรือบอกเล่าเรื่องราวหรือให้ความรู้ มักย้อนกลับไปทวนความเดิมบ่อย ๆ เพื่อสร้างความต่อเนื่องและทำให้เนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกัน ตลอดจนมีทิศทางและลำดับที่ชัดเจน ไม่หลงทางและจำได้นาน

๔. การนำเสนอด้วยการบอกเล่าทำให้เนื้อหาเป็นปัจจุบันและมีชีวิตชีวาที่สดใหม่เสมอ ความเปลี่ยนแปลงเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละครั้ง นอกจากไม่ทำให้เนื้อหาเสียไปแล้ว ยังทำให้ผู้เล่ามีความสำคัญมากขึ้น การเขียนต่างหากที่นอกจากทำลายความสำคัญของมนุษย์แล้ว ยังแช่แข็งเรื่องให้ปราศจากชีวิตอีกด้วย ที่สำคัญคือ ทำให้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลต่อบุคคลสูญหายไป

๕. ชาวมุขบาฐแสวงหาและสะสมความรู้และประสบการณ์ด้วยการติดต่อกันโดยตรงระหว่างบุคคลกับบุคคล (โดยเฉพาะอย่างยิ่งครูกับศิษย์) คำว่า “รู้จัก” ตามความหมายของชาวมุขบาฐ คือ รู้จักตัวบุคคลด้วยการมีปฏิสันถาร การรู้จักชื่อผู้แต่งนวนิยายหรือผู้เป็นข่าวในจอเครื่องรับโทรทัศน์ไม่ถือว่าเป็นการรู้จัก นอกจากนี้ ชาวมุขบาฐได้ความรู้จากการเฝ้าสังเกตธรรมชาติ จากการมีส่วนร่วมในเหตุการณ์จริง และจากการฝึกปฏิบัติจริงด้วยตัวเอง สถาปนิกในสังคมมุขปาฐะสามารถสร้างบ้านได้โดยไม่ต้องมีหรือรู้จักพิมพ์เขียว นักดนตรีเล่นเครื่องดนตรีได้โดยไม่ต้องรู้จักชื่อโน้ต ชาวมุขบาฐรู้ฤดูกาลได้โดยไม่ต้องดูนาฬิกาหรือปฏิทิน นี่คือวิถีชีวิตที่ใกล้ชิดกับวิถีของโลกและธรรมชาติที่สุด

การเรียนรู้และรับองค์ความรู้แปลก ๆ ใหม่ ๆ จากภายนอกของชาวมุขบาฐ จะเป็นไปอย่างระมัดระวังและค่อยเป็นค่อยไป เพราะต้องตรวจสอบก่อนว่าเข้ากันได้หรือกลมกลืนกับความรู้เดิมหรือไม่ และมีประโยชน์หรือไม่ การเพิ่มเติมและงอกงามของความรู้ในหมู่ชาวมุขบาฐเหมือนกับการติดตาต่อกิ่งต้นไม้ ซึ่งต้องมีต้นเดิมเป็นต้นตอเสมอ

๖. ความหมายของถ้อยคำในภาษาของชาวมุขบาฐไม่ต้องพึ่งพจนานุกรม แต่เป็นความหมายที่รับรู้ร่วมกันอยู่ในสถานการณ์จริง และในบริบทที่เป็นปัจจุบันเสมอ ความหมายดั้งเดิมอาจหมดบทบาทและถูกลืมไปเมื่อไรก็ได้ คำศัพท์ใหม่ ๆ จากภายนอกหากใช้ในสถานการณ์จริงได้ และกลมกลืนกับบริบทที่มีอยู่ (เช่นเดียวกับข้อ ๕) ก็จะเป็นที่ยอมรับและนำไปใช้ได้ ตัวอย่างที่เกิดขึ้นในสังคมไทยเมื่อไม่นานมานี้บางตัวอย่าง เช่น การเปลี่ยนชื่อผลไม้จาก *แห้ว* เป็น *สมหวัง* อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ เมื่อ*ดอกลั่นทม* เปลี่ยนชื่อเป็น *ลีลาวดี* การไม่ยอมรับดอกไม้ชนิดนี้ก็เปลี่ยนเป็นยอมรับได้ทันที กระบวนการนี้ผู้รู้ระดับนักอักษรศาสตร์ นักภาษาศาสตร์ ผู้เขียนพจนานุกรมหรือราชบัณฑิตไม่มีส่วนเกี่ยวข้องด้วยเลย

๗. ชาวมุขบาฐมักมีอารมณ์ร่วมกับกลุ่มหรือพวกเดียวกัน สามารถชอบหรือเกลียดสิ่งใดได้พร้อม ๆ กัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งโดยการนำหรือด้วยอิทธิพลของบุคคลตามข้อ ๒ และ ข้อ ๔ ซึ่งสามารถสร้างทัศนคติและรสนิยมใหม่ขึ้นได้ ทั้งนี้หากมีเงื่อนไขของข้อ ๕ และข้อ ๖ ร่วมด้วยจะเป็นไปได้อย่างรวดเร็ว

๘. ชาวมุขบาฐไม่เห็นเวลาเป็นวัตถุภายนอกที่ “วัดได้” แบบการวัดวัตถุทางวิทยาศาสตร์ทั้งหลาย พวกเขาไม่เอาเวลาไปทำให้เป็นเสมือนไม้บรรทัดแล้วเอาย้อนกลับมาใช้ควบคุมมนุษย์อีกทีหนึ่งเหมือนคนในโลกอุตสาหกรรม พวกเขาดำเนินชีวิตอยู่ในเวลาเสมือนเป็นผู้โดยสารไปกับเวลา จัดลำดับและบอกเวลาตามกิจกรรมของการดำเนินชีวิต ตามฤดูกาล และตามปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ซึ่งปรากฏเป็นคำศัพท์ที่ไม่ใช่ตัวเลขจากนาฬิกา หรือจากปฏิทินจำนวนมาก คำเหล่านี้พบในทุกภาษา

เห็นได้ว่า คุณสมบัติเหล่านี้เกิดจากการปฏิสัมพันธ์โดยตรง และ ใช้การรู้จักกับความจำเป็นหลักทั้งสิ้น ซึ่งทำให้ชาวมุขบาฐแท้ดำรงเผ่าพันธุ์อยู่ในโลกนี้ได้จนถึงปัจจุบัน ปัจจัยสำคัญที่ทำให้มุขบาฐยังเข้มแข็งอยู่คือ ความจำ ซึ่งมีวิธีสร้างและใช้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

โดยธรรมชาติ มนุษย์ไม่สามารถจำทุกสิ่งทุกอย่างได้ครบถ้วน พื้นฐานของการจดจำอยู่ที่การทำซ้ำ ซึ่งมีทั้งการสังเกต การมีส่วนร่วม การฝึกปฏิบัติ การท่องจำ และการใช้จริง วิธีนี้มักเห็นผลชัดกับเรื่องที่เป็นรูปธรรมและพฤติกรรม แต่เรื่องที่เป็นนามธรรมหรือเรื่องที่ต้องตีความก่อนจึงจะเข้าใจนั้น ชาวมุขบาฐจะใช้วิธีสร้างความจำขึ้นอีกชุดหนึ่ง (หรือระดับหนึ่ง) ซึ่งประกอบด้วย แกน (core) หรือ แก่น (theme) ของเนื้อหาสาระ แล้วสร้างเป็น สูตร (formula) สัญลักษณ์ (symbol) การเปรียบเทียบ (comparison) อุปมาอุปมัย (metaphor) และบุคลาธิษฐาน (personification) ซึ่งเป็นที่มาของคำคม คำพังเพย สุภาษิต และแก่นของเรื่องราวที่ยาวมากๆได้

ถ้อยคำที่ได้จากความจำระดับนี้มักเป็นกลุ่มคำที่เมื่อใช้พูดออกมาจะมีลีลาจังหวะที่เกิดจากการจัดลำดับเสียงสั้นหรือยาวของคำกับพยางค์ที่เน้น กลุ่มคำที่มีเสียงสร้างลีลาจังหวะต่าง ๆ ได้นี้ ในบทกวีของชาวกรีกเรียกว่า *โครนอส* (chronos) ในภาษาไทยมีการจัดเรียงคำเสียงเบา (*ลหุ*) กับคำเสียงหนัก (*ครุ*) เพื่อใช้เป็นหลักในการแต่งฉันท์ และเรียกว่า *คณะ* เป็นต้น กลุ่มคำดังกล่าว คือ วัตถุดิบที่ดีสำหรับการสร้างลีลาจังหวะ แก่วรรคของคำคล้องจอง อันเป็นส่วนหนึ่งของฉันทลักษณ์ ทำให้ความหมายที่เชื่อมโยงระหว่างนามธรรมกับรูปธรรมเป็นที่เข้าใจได้ กลุ่มคำเหล่านี้นอกจากใช้กับบทกวีได้ดีแล้วยังเหมาะที่จะเป็นบทขับของเพลงด้วย

วรรณกรรมยาว ๆ ระดับมหากาพย์ (epic) ของชาวมุขบาฐแตกต่างจากวรรณกรรมสมัยใหม่ในวัฒนธรรมลายลักษณ์ในด้านโครงสร้างของเรื่อง (plot) คือ ไม่มีจุดสุดยอด (climax) ของเรื่องเพียงจุดเดียว แต่มักจะแยกเป็นตอนหรือเป็นฉากที่จบในตัว (episodes)

วรรณกรรมสำคัญของโลกหลายเรื่อง เช่น มหากาพย์อีเลียด และ ออดิสซีย์ ของโฮเมอร์ (Homer’s Iliad and Odyssey) นิทานอีสป (Aesop’s Fables) และแม้กระทั่ง **เยเนซิส** บทแรกของไบเบิลฉบับพระคัมภีร์เดิม (Genesis from The Old Testament) ก็เป็นหัวข้อให้ศึกษาหลายครั้งอย่างต่อเนื่อง จนได้ข้อสรุปตรงกันว่า ต่างก็เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral Literature) มานานก่อนจะจารึกลงเป็นลายลักษณ์

การรู้หนังสือและมีอักษรใช้เขียนภาษา อาจทำให้ผู้รู้หนังสือเข้าใจผิดได้ว่าตนเองและคนอื่น ๆ ในสังคมเดียวกัน ไม่ใช่ชาวมุขบาฐอีกต่อไป สถานะและบทบาทของตัวอักษรจึงเป็นเรื่องที่สมควรศึกษา

ตัวอักษรของทุกภาษามีหน้าที่ตรงกันประการแรก คือ เป็นสัญลักษณ์แทนเสียงที่ใช้ในภาษา ซึ่งส่วนมากเป็นคำนามที่ใช้เรียกชื่อสิ่งต่าง ๆ รอบ ๆ ตัว นี่คือสาเหตุที่ทำให้อักษรรุ่นแรก ๆ ของโลก (เช่น อักษรของชาวอียิปต์โบราณ และชาวจีน) มีลักษณะคล้ายกับภาพของสิ่งต่าง ๆ วิวัฒนาการของตัวอักษรดำเนินมานานมากจนภายหลังได้แยกทางกันตามวัตถุประสงค์ของการใช้ตัวอักษรเพื่อเน้นด้านใดด้านหนึ่ง ระหว่างอักษรศาสตร์ กับภาษาศาสตร์

ขณะที่อักษรศาสตร์เน้นอักขรวิธีซึ่งว่าด้วยหลักการใช้ตัวอักษรเขียนคำในภาษา (ซึ่งมักใช้คำง่าย ๆ ว่า การสะกดคำ) ให้ตรงกับความหมายและตรงกับที่มา (เช่นจากภาษาอื่น) อันเป็นที่มาของพจนานุกรมนั้น ภาษาศาสตร์เน้นที่เสียงของภาษา ซึ่งครอบคลุมไปถึงที่มาของเสียง หรือฐานของเสียง อันได้แก่ อวัยวะที่ใช้เปล่งเสียงทั้งหมด (articulators) สัญลักษณ์ที่ใช้แทนเสียงของนักภาษาศาสตร์จึงสัมพันธ์กับเสียงอย่างใกล้ชิดดังปรากฏเป็นคำศัพท์ของสายวิชานี้หลายคำเช่น หน่วยเสียงแต่ละหน่วย คือ *โฟนีม* (phoneme) และอักษรที่ใช้แทนเสียงเพื่อให้อ่านออกเสียงตรงกับคำในภาษา คือ *สัทอักษร* (phonetic alphabet) เป็นต้น ข้อที่น่าสังเกตมาก คือ รากศัพท์ของทั้งสองคำนี้ คือ คำว่า *โฟน* (phone) ซึ่งแปลว่า *เสียง*

ความพยายามของนักภาษาศาสตร์ที่จะช่วยให้เราอ่านสัทอักษรให้ได้เสียงที่ตรงหรือใกล้เคียงที่สุดกับเสียงจริงของภาษานั้น สามารถพบได้ในสัทอักษรสำหรับภาษาที่มีวรรณยุกต์ ดังปรากฏในสัทอักษรที่ใช้ร่วมกับพจนานุกรมภาษาไทยและไทยท้องถิ่นหลายฉบับ

ถ้าเราเอาภาษาเขียนภาษาไทยกับภาษาลาวเปรียบเทียบกันจะเห็นได้ชัดว่า ภาษาเขียนของชาวลาวแทบจะใช้เป็นสัทอักษรได้ ส่วนภาษาเขียนของชาวไทยมีคำจำนวนมากที่รูปกับเสียงของคำไม่ตรงกัน การเปรียบเทียบทำให้เห็นชัดอีกเช่นกันว่า ชาวลาวอ่านและเขียนหนังสือของเขาผิดน้อยกว่าชาวไทยอ่านและเขียนคำไทยอย่างแน่นอน เพราะรูปกับเสียงของคำในอักษรลาวตรงกันหมด ส่วนรูปการเขียนคำไทยจำนวนมากวิจิตรหรูหรากว่าเสียงหลายเท่า

มุขบาฐในสังคมล้านนา

ถึงแม้ชาวล้านนาจะมีอักษร ใช้เขียนภาษาของตนมาก่อนการสถาปนาอาณาจักร และใช้สร้างวรรณกรรมของตนนานถึง ๕ ศตวรรษแล้ว (เทียบจากอายุของนิราศหริภุญชัย) ก็มิได้หมายความว่าชาวล้านนามิได้ดำเนินชีวิตตามมุขบาฐ ด้วยปรากฏการณ์ ดังนี้

๑) การตั้งกรมการศึกษานอกโรงเรียนขึ้นเมื่อประมาณครึ่งศตวรรษก่อนนี้ และลงทุนรณรงค์ให้คนไทยอ่านหนังสือด้วยการเปิดโรงเรียนสำหรับผู้ใหญ่ (อายุ ๑๕ ปีขึ้นไป) ที่ขาดโอกาสทางการศึกษาในวัยเด็ก สร้างที่อ่านหนังสือพิมพ์หมู่บ้านทุกซอกทุกมุมของประเทศ เพื่อให้ประเทศไทยปลอดคนไม่รู้หนังสือ และเปิดสอนวิชาชีพในรูปของกลุ่มสนใจเพื่อเพิ่มทางเลือกในการประกอบอาชีพและลดอัตราการว่างงาน ข้อแรกทำให้คนไทยที่ขาดโอกาสทางการศึกษาได้มีโอกาสที่สอง จนหลายคนสามารถ

ไปต่อได้อีกจนถึงระดับอุดมศึกษาและทำให้ประเทศไทย (แทบ) ไม่มีคนไม่รู้หนังสือ แต่ข้อที่สองนั้นต้องถือว่าล้มเหลว เพราะที่อ่านหนังสือพิมพ์ทั่วประเทศ ได้ใช้ประโยชน์ที่เป็นผลพลอยได้มากกว่าประโยชน์โดยตรง คือ กลายเป็นศาลาที่ใช้หลบแดดหลบฝนทั้งของคนและปศุสัตว์ได้ดี และเมื่อไม่นานมานี้ มีข่าวแพร่ไปทั่วประเทศว่า สถิติการอ่านหนังสือของคนไทยเฉลี่ยแล้วต่ำกว่า ๑๐ บรรทัดต่อคนต่อปี ข้อมูลนี้ไม่สัมพันธ์เลยกับการมีตัวอักษรใช้มานานหลายศตวรรษ

๒) สถานีโทรทัศน์แทบทุกช่องมีรายการ “เล่าข่าว” ทุกวัน แสดงว่าผู้ชมรายการจำนวนมากติดตามและรับข่าวสารด้วยการฟังมากกว่าการอ่าน รายการเช่นนี้ได้รับความนิยมเพราะทำให้ผู้ชมรู้สึกเหมือนได้ร่วมเป็นผู้สังเกตการณ์ (ตามข้อ ๕ ข้างต้น) ด้วยการเสนอ *คลิป* ประกอบข่าว

๓) ปัจจุบันนี้ เรามีระบบการสื่อสารที่เรียกว่า *ไลน์* (Line) ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายและอย่างรวดเร็ว ปรากฏการณ์นี้อาจทำให้เราอนุมานได้ว่าคนไทยคงจะอ่านหนังสือมากกว่าเดิมจนสามารถเปลี่ยนแปลงสถิติได้อย่างก้าวกระโดด แต่จากประสบการณ์ส่วนตัว (ด้วยการเป็นสมาชิกกลุ่มไลน์ ๖ กลุ่ม) พบว่า เรื่องที่พบหลายเรื่องในหลายกลุ่มในแต่ละวันเป็นเรื่องที่ส่งต่อ หรือ “แชร์” (share) ซึ่งมาจากแหล่งเดียวกัน และพบด้วยว่าบางวัน ในกลุ่มเดียวกัน มีผู้ส่งต่อเรื่องเดียวกัน ซ้ำถึงสองหรือสามครั้ง นี่แสดงว่า เราอาจจะอ่านมากขึ้นจริง แต่คงอ่านไม่ทั่วหรืออ่านไม่จริง จึงส่งเรื่องซ้ำกับคนอื่น เรื่องที่ส่งต่อกันเป็นทอด ๆ (จนบางทีกลับมาที่ต้นทาง) นั้น มักเป็นข้อความสำเร็จรูปพร้อมใช้ ไม่ใช่เรื่องใหม่เรื่องสด นี่คือหลักฐานที่แสดงว่า สมาชิก *ไลน์* อาจจะออกนอกกรอบของมุขบาฐแท้ในด้านการอ่าน แต่ด้านการเขียนเองนั้นน้อยกว่า เพราะเรื่องที่นำจากแหล่งอื่นมาส่งต่อนั้น คัดลอกมาทั้งหมดไม่ว่าจะยาวเท่าไรก็ตาม บางรายก็ระบุชื่อเจ้าของผลงาน บางรายก็ไม่ระบุ ที่ยังไม่ค่อยพบ คือ การย่อหรือสรุปเรื่องที่ยาวให้สั้นลงด้วยตัวเอง

ดังนั้น *ไลน์* อาจทำให้คนไทยเราอ่านมากขึ้นจริง แต่คงไม่ทำให้เขียนมากขึ้นสักเท่าไร หากย้อนไปพิจารณาตามลักษณะของมุขบาฐข้างต้นจะพบว่า เรายังมีลักษณะเช่นเดียวกับที่มีอยู่ในทุกข้อ

๔. ละครตามแบบประเพณีไทย (ที่เรียกอีกชื่อหนึ่งว่าละครจักร ๆ วงศ์ ๆ) ที่นำเสนอทางโทรทัศน์ติดต่อกันมาหลายทศวรรษ ยังคงยืนหยัดอยู่ได้ ละครรูปแบบนี้รวมลักษณะของมุขบาฐไว้หลายประการ เช่น ประเภทและจำนวนของฉาก อภินิหาร บุคลิกที่ตายตัวตามสถานะของตัวละคร (ตามข้อ ๒ ของบทนำ) และโครงเรื่องที่คล้าย ๆ กัน (ไม่มีจุดสุดยอดจุดเดียว) การคงอยู่ของละครนี้แสดงว่ายังมีผู้ติดตามชมอยู่มากพอที่ผู้อุปถัมภ์รายการจะไม่ขาดทุน

หากพิจารณาโดยใช้ทัศนคติของผู้รู้หนังสือในวัฒนธรรมลายลักษณ์ ปรากฏการณ์ทั้ง ๔ ข้อข้างต้นนี้ ดูเหมือนจะบอกว่าสังคมไทยยังต้องพัฒนาคุณภาพมนุษย์อีกมาก แต่ถ้าพิจารณาอย่างรอบด้านแล้วจะเห็นว่าทั้ง ๔ ข้อดังกล่าว เป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ใช้ตัดสินภูมิปัญญาผู้คนได้อย่างไม่เที่ยงตรงนัก เพราะในสังคมมุขบาฐไม่ว่าสังคมใดจะมีคนฉลาดหรือคนเก่งอยู่เสมอ

คำว่า *ภูมิปัญญาท้องถิ่น ครูภูมิปัญญา และปราชญ์ชาวบ้าน* คือ หลักฐานที่แสดงว่าคนฉลาดนั้นไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ที่สูงด้วยวุฒิจากการศึกษาในระบบ (ตามที่ ก.พ.รับรอง) เท่านั้น คนระดับปราชญ์ชาวบ้านหลายคนที่รู้หนังสือและใช้หนังสือ คือ ผู้ที่ติดตาต่อกิ่งให้แก่ต้นตอเดิมที่เกิดและโตขึ้นมาในวิถีของมุขบาฐ

หลักการเดิมของมุขบาฐ คือ ความจำกับการพัฒนาความจำขึ้นเป็นสูตร ซึ่งสั้นกว่า แต่ครอบคลุมความหมายได้ทั้งด้านกว้างและด้านลึก สังคมล้านนาในอดีตเป็นสังคมมุขบาฐ ที่มีคนที่รู้หนังสือเป็นส่วนน้อย ซึ่งส่วนหนึ่งทำงานรับใช้ชนชั้นปกครองอยู่ในคุ้ม และอีกส่วนหนึ่งอยู่ในวัด การถ่ายทอดเรื่องราวและข่าวสารของคนส่วนมากของสังคมใช้วิธีบอกเล่าเป็นหลัก เรื่องที่ต้องตีความตลอดจนนามธรรมทั้งหลายต้องใช้ความรู้และทักษะทางภาษาอีกชั้นหนึ่ง

กระบวนการพัฒนาทักษะทางภาษาและความหมายระดับพื้นฐานและไม่ยากเกินไปสำหรับเด็กและเยาวชน คือ ปริศนาคำทาย ซึ่งทำให้เด็กได้ใช้สมองคิดต่อจากจำ เกิดการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่รู้สิ่งแรกไปหาสิ่งที่รู้สิ่งที่สอง ความรู้ใหม่ที่ได้ คือ รู้ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ และรู้จักการสร้างสัญลักษณ์หรือตัวแทน ดังตัวอย่าง (คำที่ขีดเส้นใต้มีคำแปลอยู่ในวงเล็บท้ายบรรทัด)

อุ๊มลุ้มเท่ารังต่อ ช้างหล่อบ่เทิง (ลักษณะนามสำหรับสิ่งที่กลม, ปราดเข้าหาโดยเร็ว, ถึง)

คำตอบ คือ *ตะวัน*

แต๊บแป๊บเท่าลิ้นฟาน คลานกินหญ้าจอมปลวก (ลักษณะนามสำหรับสิ่งที่แบน, เก้ง)

คำตอบ คือ *กรรไกรตัดผม*

ไก่แม่หม่น ส่นหลังคา (สีเทาหม่น, แทรก)

คำตอบ คือ *ควันไฟ*

สองหูแปดมือ

คำตอบ คือ *หม้อขาง หรือกระทะ* (คำถามนี้แหลมคมมากด้วยคำว่าแปด ซึ่งนอกจากเป็นจำนวนนับแล้วยังแปลว่า *แปดเปื้อน* ด้วย)

การใช้สัญลักษณ์แทนนามธรรมหรือคติธรรมในรูปของคำพังเพยหรืออุปมาอุปมัย ก็มีเป็นจำนวนมากเช่นกัน ดังตัวอย่าง

เปอะเปิกนั้น น้ำหากพาเป็น เอาน้ำใสเย็น ซ่วยเปอะจึ่งเสี้ยง (โคลนตม, ล้าง, สิ้น)

ความหมาย โคลนเกิดจากน้ำ จึงต้องล้างด้วยน้ำสะอาด

กึ๊มงึ้มดื่มใน น้ำป่าไหลเชี่ยวพื้น (ท่าทางเงียบขรึม, ข้างล่าง)

ความหมาย เหมือน”น้ำนิ่งไหลลึก”ของชาวภาคกลาง

พี่น้องผิดกัน เหมือนพร้าฟันน้ำ อย่าผูกกรรมทือเวร (ผิดใจกัน, พยาบาทจองเวร)

ฯลฯ

นอกจากนี้ ยังมีคำอีกจำนวนหนึ่งที่มีความหมายเหมือนกัน หรือคล้ายกัน หรือเข้าชุดกันอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า *คำซ้ำ* เมื่อถูกนำมาใช้ด้วยกันโดยเรียงต่อหรือสลับด้วยวิธีต่าง ๆ แล้ว จะทำให้ได้เสียงที่มีลีลาจังหวะ ฟังเสนาะ และจำได้ง่าย คำเหล่านี้มักใช้เป็นคู่ ๆ เช่น

กินหวานตานต้อม
ลูกหน้อยห้อยข้าง
ขุบขุบขาบขาบ
มากปวงหลวงหลาย
ท้าวขุนมูลนาย

ฯลฯ

สำหรับหนุ่มสาว คำซ้ำ คำพังเพย และอุปมาอุปมัย ถูกใช้ในการเกี้ยวพาราสีด้วยปฏิภาณไหวพริบและมีลีลาจังหวะด้วย คำในบทบาทนี้เรียกว่า *คำหยอก* ดังตัวอย่าง

(ชาย) แม่หม้ายแม่ฮ้าง มีหลายอักโข เอาเปลือกบ่าโอ จุเอาก็ได้ (หลอก)
(หญิง) พ่อหม้ายพ่อฮ้าง เก็บมายองต่อ เอาปู่นแปดคอ จุหมาเห่าเหล้น (วางบนตอ)
(ชาย) แม่หม้ายแม่ฮ้าง เอามาหลายหลาย เอามาเรียงยาย แป่งขัวก่ายข้าม
(หญิง) เป่นหม้ายเป่นฮ้าง บ่น้อยบ่แหนง บ่ใช่ก่ำแคง ไปขอกินเข้า (ชาม)

ฯลฯ

(**หมายเหตุ** การเขียนตัวอย่างหลายคำเขียนตามหลักการปริวรรตอักษร ซึ่งยึดหลักอักษรศาสตร์)

ที่ยกตัวอย่างมานี้แม้นำมาเพียงส่วนน้อย ก็ทราบได้ว่าเป็นคำที่เหมาะกับการกล่าวออกเป็นเสียงมากกว่าอ่านในใจอย่างยิ่ง เพราะกระทำได้สะดวก ได้จังหวะ และได้ความหมาย นี่คือวัตถุดิบที่ช่างซอสามารถนำไปร้อยเรียงเป็น *เครื่องซอ* ได้อย่างไม่จำกัด

มุขบาฐกับการขับซอล้านนา

ซอ คือ เพลงปฏิพากย์ที่มีอายุหลายศตวรรษของชาวไทยในภาคเหนือตอนบน และยังคงมีบทบาทอยู่ในสังคมมาจนถึงปัจจุบันนี้ โดยสามารถแยกเป็นสองกลุ่มพื้นที่หลัก คือ ซอเชียงใหม่ กับ ซอน่าน

ซอทั้งสองกลุ่มมีลักษณะร่วมกัน คือ ต่างก็มีผู้ขับซอชายกับหญิง ที่เรียกว่า *ช่างซอ* ผลัดกันขับซอคนละบทสลับกันด้วยวิธีเดียวกัน คือ ด้นสด จากความจำและไหวพริบปฏิภาณ

ทั้งซอเชียงใหม่และซอน่าน มีนักดนตรีบรรเลงเครื่องดนตรีร่วมวงไปกับการขับซอตลอดเวลา แตกต่างกันเฉพาะเครื่องดนตรีเท่านั้น คือ ซอเชียงใหม่ ใช้ปี่จุมเป็นเครื่องดนตรีหลัก โดยมีซึงใหญ่ร่วมวงด้วยคันหนึ่ง ส่วนซอน่านนั้น ใช้สะล้อและซึงกลางอย่างละคัน นักดนตรีทุกคนของทั้งสองกลุ่มเล่นจากความจำและปฏิภาณเช่นเดียวกับช่างซอ

ข้อแตกต่างที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่ม คือ ชุดของทำนองที่แต่ละกลุ่มใช้เป็นหลัก ทำนองหลักของซอเชียงใหม่ คือ *ตั้งเชียงใหม่* ซึ่งมี ๔ ทำนอง ส่วนทำนองหลักของ ซอน่าน คือ *ล่องน่าน* ซึ่งมี ๒ ทำนอง

การขับซอต่อสาธารณชนที่ใช้วิธีด้นสดจากความจำและไหวพริบปฏิภาณ คือปฏิบัติการจริงของมุขบาฐไม่ว่าโดยช่างซอหรือนักดนตรี ซึ่งต่างก็มีคุณสมบัติของมุขบาฐหลายประการตรงตามที่กล่าวมาแล้วในหัวข้อก่อนนี้

บทขับของซอทั้งของซอเชียงใหม่ และซอน่านทุกบทมีฉันทลักษณ์ที่ช่างซอทุกคนต้องจำให้ได้อย่างแม่นยำถึงขั้นใช้ได้อย่างฉับพลัน ความจำระดับนี้ เป็นความจำแบบเดียวกับนักคณิตศาสตร์ที่จำสูตรได้ ซึ่งแต่ละสูตรใช้แก้ปัญหา (หรือโจทย์) ได้โดยไม่จำกัดจำนวน ความจำระดับนี้พัฒนาจากความจำระดับพื้นฐาน คือ จำสิ่งต่าง ๆ เรื่องต่าง ๆ เหตุการณ์ต่าง ๆ ฯลฯ ได้เป็นจำนวนมาก

เครือซอ (บทขับซอที่มีเรื่องราวจบในตัว) คือ ที่รวมถ้อยคำที่จดจำไว้ทั้งสองระดับ เรื่องราวที่ดำเนินไปในรูปแบบของเพลงนั้น มีองค์ประกอบดนตรีสององค์คู่เคียงกันไปโดยตลอด คือ ทำนอง กับ ลีลาจังหวะ ซึ่งเป็นหน้าที่ของ ช่างซอ กับนักดนตรีที่ร่วมวงด้วย ทั้งช่างซอและนักดนตรี ต่างก็เพิ่มองค์ประกอบที่สามไปด้วยพร้อม ๆ กัน คือ *สีสันของเสียง* อันได้แก่ เสียงของช่างซอ กับเสียงของเครื่องดนตรี

ทำนองและลีลาจังหวะของซอมีความสัมพันธ์กับฉันทลักษณ์ของบทขับอย่างแนบแน่น ทำนองนั้นมักดำเนินเข้าสู่เสียงท้ายวรรคที่กำหนดไว้ตายตัว ซึ่งบางวรรคมีวรรณยุกต์บังคับไว้ด้วย ทำให้คำที่ใช้ ณ ที่นั้นต้องมีวรรณยุกต์ที่ถูกต้องเสมอ

นอกจากนี้ ฉันทลักษณ์ของซอแต่ละบทยังกำหนดให้มีจำนวนวรรค และการสัมผัสระหว่างวรรคด้วย ซึ่งมักจะแตกต่างกัน ยกเว้นบางฉันทลักษณ์เท่านั้นที่สามารถใช้กับทำนองได้มากกว่า ๑ ทำนอง เช่น ฉันทลักษณ์ของทำนอง *ซอดาด* กับ *ซอลับแลง* ในชุด ซอน่าน และ ฉันทลักษณ์ของ *ซอจะปุ* กับ *ซอละม้าย* ในชุด ซอเชียงใหม่ เป็นต้น

การที่ฉันทลักษณ์ของซอส่วนมากแตกต่างกันเช่นนี้ ทำให้ช่างซอต้องแม่นยำมากกับทุกฉันทลักษณ์ และขณะเดียวกันก็ต้องมีคำสัมผัสระหว่างวรรคในทุกฉันทลักษณ์อีกด้วย การส่งและรับสัมผัสในการขับซอเรียกว่า *เกาะ* ซึ่งมีสองลักษณะ คือ **เกาะใกล้** กับ *เกาะไกล* **เกาะใกล้** คือ สัมผัสระหว่างคำท้ายวรรคหน้ากับ คำที่อยู่กลางวรรคถัดไป **เกาะไกล** คือ สัมผัสระหว่างคำท้ายวรรคหน้า กับคำท้ายวรรคถัดไป

ซอที่สั้นที่สุดในชุด ซอเชียงใหม่ คือ *ซอพม่า* ซึ่งมีความยาวเพียงสี่วรรค (บางทีแต่ละวรรคถูกแยกเป็นวรรคเล็กสองวรรค) โดยคำส่งและรับสัมผัสจะใช้ตัวหนาขีดเส้นใต้ ดังนี้

ขอสาธุการ สานมือใส่**<u>เกล้า</u>**
อันหมู่คนแก่คน**<u>เถ้า</u>** คู่หมู่ญิงชาย**<u>จาย</u>**
แลพี่น้องตัง**<u>หลาย</u>** หยาดยายเป่นถ้อย
ตึงบ่ว่าใหญ่ **<u>หน้อย</u>** ก็ได้หามครัวตาน

(จาก*ซอหามครัวตาน* โดย สีมา สันเข้าแคบ)

คำสัมผัสมี ๓ คู่ คือ เกล้า-เถ้า, จาย-หลาย, และ ถ้อย-หน้อย ซึ่งเป็นแบบ *เกาะใกล้* ทั้งสิ้น วรรณยุกต์บังคับใช้ไม้โทสองแห่ง คือ ท้ายวรรคแรก กับ ท้ายวรรคที่สาม

ซอที่มีสี่วรรคเช่นกันอีกบทหนึ่ง คือ *ซออื่อ* ซึ่งมีลีลาจังหวะที่ช้ากว่า และสามารถบรรจุคำซอได้มากกว่าซอพม่าเล็กน้อย มีฉันทลักษณ์ต่างกับซอพม่าในด้านการใช้วรรณยุกต์ ดังตัวอย่างใน*ซอน้ำถ้วม* ของ **แก้วตาไหล**

ค่อยดักฟัง อันนี้ก็ยังเนอ**เจ้า**
ตั๋วข้าจะ**เล่า** ที่เพิ่นหล่อเขื่อนยัน**ฮี**
อินดูพี่น้องบ้านนาบ้านก้อ บ่หนีจ๋ำเป๋นได้**หนี**
เพิ่นจะปิดเขื่อนยัน**ฮี** น้ำไหลเข้าบ้านเข้าฝั่ง

คำสัมผัสมี ๓ คู่ คือ เจ้า-เล่า (เกาะใกล้) ฮี-หนี (เกาะไกล) และ หนี-ฮี (เกาะใกล้) วรรณยุกต์ให้ใช้ไม้โทที่ท้ายวรรคแรก ใช้เสียงจัตวาที่ท้ายวรรคที่สาม และ เสียงเอกหรือไม้เอกที่คำสุดท้ายของบท

ตัวอย่างของบทสั้น ๆ สองบทนี้ ทำให้ทราบว่า ช่างซอ ต้องจำทุกอย่างที่จะทำให้ตนขับซอได้อย่างถูกต้องทั้งทำนอง จังหวะ และแบบแผน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง **แก้วตาไหล** เป็นช่างซอที่ไม่รู้หนังสือ จึงเป็นผู้หนึ่งที่ทำให้เราต้องยอมรับว่าวิถีทางแห่งมุขบาฐนั้นมีอยู่จริง

คำซ้ำที่จัดเป็นคู่ๆ ที่ได้กล่าวถึงในบทก่อน คือวัตถุดิบของช่างซอ ดังคำที่ขีดเส้นใต้ในบทขับต่อไปนี้

"...ก็เป๋นวันดี สดใสเปล่งยัวะ เป๋นวันชยะ มังคละดิถี มันเป๋น<u>มื้อจันทร์วันดี</u> ตึงบ่หื้อได้มี ราคีหมองเส้า เคราะห์อย่า<u>มาปานมาสูน</u> จะได้ฮับก๋องบุญ ก็ตึงบุญรุ่นเก่า ก็ได้เจิญ<u>ลูกหลานต๋าลเต้า</u> พี่น้องเพิ่นเจ้ามาตาน..." (คำหน้อย เมืองพร้าว)

บางครั้งคำประเภทนี้ มีความต่อเนื่องเข้าชุดกับคู่อื่น จะรวมกันเป็นวรรคหนึ่งของบทขับได้อย่างดี มีทั้งลีลาจังหวะ และความหมายที่คมคายและจดจำได้ง่าย ซึ่งในที่นี้ขอตัดมาจากบทขับของช่างซอหลายท่านพอเป็นตัวอย่างย่อๆเท่านั้น เช่น

"..อู้เมินเปลื้องเข้า ล่ามยาวเปลื้องไหม.."

"..เป๋นไม้ดีผ่า เป๋นป่าดีเผา.."

"..แก๋งปล๋าใส่เข้าหมิ้น แก๋งจิ้นใส่จักไค หยังมาเต๋มใจ๋ กับตั๋วพี่น้อย ใคร่เปี้ยเอาอก ใคร่หยกเอาแอว เหมือนฮุ้งเหมือนแหลว หยกเอาแอวไก่หน้อย.." (บัวตอง แก้วฝั้น)

"..บ่อู้หลายลิ้น บ่ปลิ้นหลายคำ.."

"..จะยกมือไหว้ จะไป่มือสาน.." (สีมา หลวงฤทธิ์)

"..ช่างซอขี้ขอ หมอขี้อู้.." (บัวชุม อินถา)

ในตัวอย่างเหล่านี้ การซ้ำได้พัฒนาไปเป็น *ซ้ำความ* เนื่องจาก คำที่ใช้ซ้ำนั้น แยกห่างจากกันไป จับคู่กับคำใหม่ ทำให้มีการดำเนินกิจกรรมสืบเนื่องกันไปอย่างมีความหมาย มีท่วงทำนอง และมีจังหวะ

คำจำพวกนี้ จำนวนหนึ่งสามารถได้ยินทั่วไป แต่ส่วนมากมีแต่ช่างซอเท่านั้นที่รู้จักดีจนสามารถเลือกใช้ได้อย่างถูกกาลเทศะ เราจึงอาจกล่าวว่าช่างซอเป็นเสมือนปทานุกรมคำซอที่มีชีวิตก็ได้ แต่ปทานุกรมของช่างซอมิได้มีรูปเป็นหนังสือ แต่เป็นเซลล์ประสาทหรือ *นิวรอน* (Neurons) จำนวนมากในหน่วยความจำชั้นเยี่ยมเท่าที่สมองของมนุษย์จะมีได้

การเขียนเครือซอให้ลูกศิษย์นำไปท่องจำและฝึกฝนนั้น เพิ่งมีหลังจากมีพระราชบัญญัติการประถมศึกษาแล้วเป็นเวลานาน ช่างซอรุ่นแรก ๆ ที่ได้เข้าโรงเรียน (ซึ่งล่วงลับไปหมดแล้ว) เริ่มเขียนเครือซอให้ลูกศิษย์ซึ่งได้เรียนหนังสือ และเมื่อลูกศิษย์เติบโตเป็นช่างซอผู้ใหญ่และมีลูกศิษย์ของตน ก็ใช้วิธีเขียนเครือซอให้ลูกศิษย์เช่นกัน การถ่ายทอดด้วยลายลักษณ์เช่นนี้ ทำให้ดูเหมือนว่ากระบวนการเรียนการสอนเพื่อเป็นช่างซอได้ข้ามฟากมาอยู่ในระเบียบวิธีแห่งลายลักษณ์เต็มตัวแล้ว แต่โดยความเป็นจริงมิได้เป็นเช่นนั้น

ช่างซอทุกคนที่เรียนจากลายสือของครูของตนทุกคน ใช้ตัวเขียนในฐานะการบ้านสำหรับท่องจำสถานเดียว เพราะครูทุกคนจะนัดสอบแบบ *ควั่สมุด* เสมอ และทุกคนจะสอบผ่านขั้นแรกก็ต่อเมื่อจำได้หมด และขั้นต่อไปต้องซอได้ถูกต้องจริง ๆ อย่างลื่นไหลไม่ติดขัด และโดยไม่พึ่งสมุดอีกต่อไป สมุดจะถูกเก็บไว้เพื่อการทบทวนหรือปรับปรุงในอนาคตเท่านั้น

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ ลายลักษณ์ที่ครูเขียนให้ศิษย์นำไปท่องนั้น เขียนเพื่อให้ศิษย์อ่านออกเสียงได้ตรงกับเสียงของคำศัพท์ในภาษาถิ่นจริง ๆ ไม่ใช่เขียนเพื่อให้อ่านในใจแล้วเข้าใจ ดังนั้น ลายสือของครูซอทุกคนจึงทำหน้าที่เป็น *สัทอักษร* สำหรับใช้ระหว่างครูกับศิษย์เท่านั้น จากการศึกษาภาคสนามและการอ่านลายสือของพ่อครูแม่ครูซอหลายท่าน พบว่าการสะกดคำหลายคำไม่ตรงกัน แต่ออกเสียงตรงกัน และนี่ถือว่าใช้ได้ เพราะแต่ละลายสือคือสัทอักษรส่วนตัวของแต่ละพ่อครูแม่ครูนั่นเอง และทั้งหมดนี้เท่ากับยืนยันว่า **เสียงสำคัญกว่าตัวอักษร** และย้ำเพิ่มได้อีกด้วยว่า **มุขบาฐมีอิทธิพลต่อการขับซอตลอดมา แม้ว่าช่างซอทุกคนในปัจจุบันนี้จะรู้หนังสือกันหมดแล้วก็ตาม**

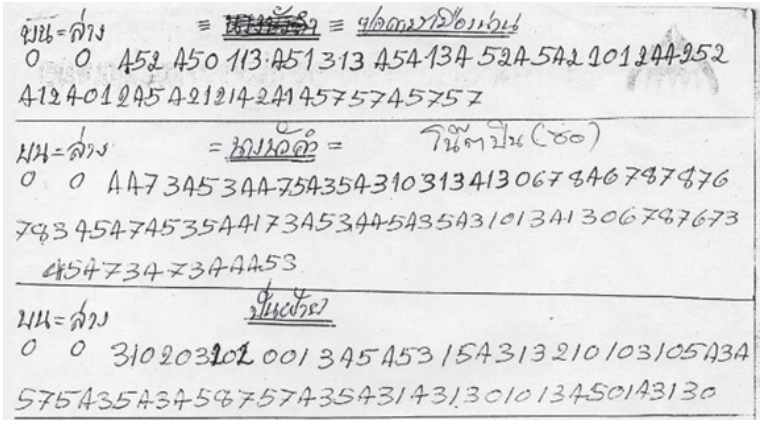
ตัวอย่างที่นำเสนอข้างบนนี้ ผู้เขียนได้ปรับเปลี่ยนการเขียนบ้างเพราะในบทความนี้ นำเสนอเพื่อให้ผู้อ่านจากทุกภูมิภาคอ่านในใจแล้วเข้าใจ ไม่ใช่อ่านเพื่อเป็นช่างซอล้านนา

สำหรับนักดนตรีนั้นกล่าวได้เต็มปากว่าเป็นผู้พัฒนาความจำและทักษะตามวิถีแห่งมุขบาฐอย่างสมบูรณ์แบบ เพราะนักดนตรีระดับอาวุโสที่มีอายุประมาณห้าสิบปีขึ้นไปไม่พึ่งพาระบบการบันทึกโน้ตใด ๆ ในการรู้จักทำนองซอทุกทำนอง แม้แต่นักดนตรีรุ่นหลัง ๆ ซึ่งอาจเคยเห็นหรือเคยเรียนจากโน้ตบ้างก็เรียนเพื่อให้จำได้เร็วเท่านั้น พอจำได้ก็เลิกใช้

ข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ โน้ตรุ่นแรก ๆ ที่นักดนตรีพื้นเมืองในเชียงใหม่ได้ใช้เรียน คือ ตัวอักษร ด ร ม ฟ ซ ล ท ในห้องเพลงที่มีบรรทัดละ ๘ ห้อง ระบบนี้ได้รับมาจากภาคกลาง แต่ไม่ได้ใช้บันทึกทำนองซอที่เป็นชุดทำนองหลัก (คือ ตั้งเชียงใหม่) กระทั่งครูวิเทพ กันทิมา ได้เข้าไปสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่แล้ว จึงเขียนโน้ตตัวอักษรให้แก่ซอตั้งเชียงใหม่หลังพ.ศ. ๒๕๓๐ หลายปี ภานุทัต อภิชนาธง (ครูแอ๊ด) นักดนตรีล้านนาฝีมือดีผู้หนึ่ง ซึ่งเป็นศิษย์เก่าวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่และสามารถอ่านและเขียนโน้ตตัวอักษรได้ดี ก็ไม่ได้ใช้โน้ตแบบที่ต้องพึ่งพาโน้ตตลอดเวลาเหมือนนักดนตรีสากล

การใช้โน้ตในการฝึกฝนและพัฒนาฝีมือในการเล่นดนตรีไทยและพื้นเมือง เป็นการใช้เพื่อช่วยให้จำเร็ว และใช้ชั่วคราวเท่านั้น เมื่อจำได้แล้วนักดนตรีทุกคนจะพัฒนาทักษะของตนโดยไม่ต้องพึ่งโน้ตอีกต่อไป หากเปรียบโน้ตเป็นเรือข้ามฟาก เมื่อถึงฝั่งตรงข้าม เรือจะถูกผูกทิ้งไว้ ไม่มีใครแบกเรือเดินไปบนบกตลอดการเดินทาง

กรณีของซอน่าน ไม่ปรากฏว่ามีการใช้โน้ตตัวอักษรอย่างนักดนตรีเชียงใหม่ นักดนตรีรุ่นเก่าเรียนด้วยการฟัง การจดจำและฝึกฝนโดยไม่ใช้โน้ตลักษณะใดๆ ต่อมาภายหลัง จึงเริ่มใช้ตัวเลขเพื่อใช้สอนนักดนตรีรุ่นใหม่ ดังตัวอย่างที่ได้รับมาจากช่างซออาวุโสของเมืองน่านในปัจจุบันนี้ คือ พ่อครูสีมา หลวงฤทธิ์ ซึ่งท่านบันทึกไว้ด้วยตัวเองนานแล้ว และมอบให้ผู้เขียนเมื่อพ.ศ. ๒๕๕๗



คู่มือฝึกหัดดีดปินของพ่อครูสีมา หลวงฤทธิ์

หากเรียกบันทึกนี้ว่า โน้ต ก็เป็นโน้ตที่ไม่สมบูรณ์อย่างยิ่ง เพราะไม่บอกอะไรเลยนอกจาก *บน=ล่าง* และเลขอารบิก ๙ ตัว จาก 0 ถึง 8 ซึ่งวางสลับกันไปโดยไม่มีวรรคตอน ไม่มีเส้นแบ่งเป็นห้อง และไม่ทราบด้วยว่า *บน* ใช้กับเลขตัวใด และ *ล่าง* ใช้กับเลขตัวใด บันทึกนี้ไม่สามารถใช้เป็นแบบฝึกหัดสำหรับเรียนด้วยตนเองได้เลย

การใช้บันทึกนี้ให้เกิดผลมีเพียงวิธีเดียวเท่านั้น คือ ใช้ในสถานการณ์จริง ซึ่งหมายถึงการได้รู้จักสายปินกับตัวเลขบอกช่องสำหรับกดสายจากครูก่อน แล้วต้องได้ยินเสียงของทำนองจริงๆ จนรู้ระยะห่างของการตั้งเสียง รู้จักและจำเสียงท้ายวรรคของทุกวรรคได้ก่อน จึงจะรู้ทำนองและดีดตามได้ และในที่สุดแบ่งวรรคตอนของทำนองได้ บทบาทหน้าที่ที่แท้จริงของบันทึกนี้ คือ ใช้สำหรับตรวจสอบและกันลืมเท่านั้น กระบวนการเรียนและการฝึกฝนเกือบทั้งหมดกระทำด้วยการปฏิบัติจริงทั้งสิ้น และนี่หมายความว่ามุขบาฐยังคงครอบคลุมกระบวนการเรียนเกือบทั้งหมดนั่นเอง

เครื่องดนตรีทั้งสามชนิดที่ใช้บรรเลงร่วมกับการขับซอ คือ ปี่จุม ซึง และสะล้อนั้น ตั้งแต่เริ่มศึกษาอย่างเป็นวิชาการ เมื่อพ.ศ. ๒๕๒๒ จนถึงปัจจุบัน ผู้เขียนพบว่าช่างทำเครื่องดนตรียังคงรักษาวิธีการผลิตเครื่องดนตรีที่ได้เรียนมาไว้ วัสดุบางอย่างอาจเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เช่น ส่วนผสมของโลหะที่ใช้ทำลิ้นปี่ของช่างแต่ละคนแตกต่างกัน เพราะใช้ชนิดและสัดส่วนของโลหะแตกต่างกัน (บางคนใช้เหรียญกษาปณ์ ราคา ๒๕ สตางค์และ ๕๐ สตางค์ด้วย) ไม้ที่ใช้ทำเลาปี่นั้นยังคงเป็นไม้รวกแดง (ซึ่งอาจแตกต่างกันได้ตามภูมิศาสตร์ อายุและสิ่งแวดล้อมของกอรวก) ช่างบางคนเคยทดลองใช้วัสดุอย่างอื่นแทนแล้วก็ต้องเลิกใช้ด้วยเหตุผลข้อเดียว คือ เสียงที่ได้ไม่ตรงกับเสียงที่ต้องการ เสียงในกรณีนี้ไม่ได้หมายถึงระดับเสียงแต่เป็นสีสันของเสียง (timbre) ซึ่งเป็นองค์ประกอบดนตรีที่สำคัญมากสำหรับนักฟังเพลงทั่วไป

การทำสะล้อก็เช่นกัน กะลามะพร้าวยังคงเป็นวัสดุหลักสำหรับทำกล่องกำธรเสียงตลอดมาอย่างเหนียวแน่น อายุ ความหนาแน่น รูปทรงและขนาดของกะลาเป็นสิ่งที่เป็นมาเองตามธรรมชาติ ช่างมีหน้าที่คัดเลือกกะลาที่ตรงกับความต้องการเท่านั้น

ซึงดูเหมือนจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่ช่างสามารถวัดและกำหนดขนาด สัดส่วน และรูปทรงได้เองเพราะพึ่งธรรมชาติน้อยกว่าอย่างอื่น คือ พึ่งท่อนไม้ที่ใช้ขุดทำซึงเท่านั้น ขนาดปกติของซึงในปัจจุบันนี้ใช้เส้นผ่าศูนย์กลางกล่องกำธรเสียงเป็นหลัก คือ ๘ นิ้ว ๑๐ นิ้ว และ ๑๒ นิ้ว ส่วนรูปทรงมักจะดูคล้าย ๆ กัน ยกเว้นส่วนหัวซึ่งเป็นที่สอดลูกบิดผูกสาย ซึ่งอาจแตกต่างกันเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์บอกแหล่งผลิต

จะเห็นได้ว่า เครื่องดนตรีก็มีส่วนอย่างสำคัญในการอนุรักษ์เสียงในอุดมคติของดนตรีที่ผูกพันกับการขับซอให้อยู่เป็นคู่กันต่อไป สอดคล้องกับคุณสมบัติของมุขบาฐสองข้อแรกที่กล่าวมาแล้วในบทนำ

บทอภิปราย

สรุปได้ว่ามุขบาฐยังมีบทบาทและอิทธิพลในการขับซอล้านนา ในยุค ๔.๐ เช่นเดียวกับที่เคยมีมาแล้วตั้งแต่อดีต แต่นี่มิได้หมายความว่า การขับซอไม่ยอมพัฒนาองค์ประกอบใด ๆ ให้สอดรับกับยุคสมัยเลย และมิได้หมายความเลยว่ามุขบาฐคือกระบวนการที่ล้าหลัง ตกรุ่น ตกสมัย ไม่ควรนำมาใช้ในกระบวนการพัฒนามนุษย์และสังคมอีกต่อไป

ทั้งนักการศึกษาและนักวิทยาศาสตร์ในสมัยปัจจุบันมีความเห็นตรงกันในเรื่องการพัฒนาสมองและวิธีเรียนรู้ของมนุษย์ว่าต้องเริ่มที่ ความจำ อันเป็นศักยภาพเบื้องแรกสุดของสมองมนุษย์ และเป็นธรรมชาติที่เรารู้เห็นมาตลอดวิวัฒนาการของมนุษย์ เช่น เด็กพูดเป็นด้วยการหัดพูดตามคำพูดของแม่ (ซึ่งเป็นเสียงแรกสุดที่ได้ยินและจำได้ตั้งแต่อยู่ในครรภ์) เด็กเขียนรูปเป็นก่อนรู้จักตัวหนังสือ ด้านดนตรีนั้น นักดนตรีศึกษาเห็นด้วยกับนักภาษาและนักการศึกษาว่า เด็กควรเริ่มเรียนดนตรีด้วยการฟังและขับร้อง (และอาจตามด้วยการฝึกเล่นเครื่องดนตรี) โดยให้ฝึกคาดคะเนทำนองล่วงหน้าไปด้วย (ซึ่งสอดคล้องกับการทำงานตามธรรมชาติของสมองอยู่แล้ว) หลังจากนั้นจึงค่อยสอนให้อ่านและเขียนภายหลัง

แก้วตาไหล ช่างซอชาวลำพูนผู้ไม่รู้หนังสือที่กล่าวถึงแล้ว กับ*พุ่มพวง ดวงจันทร์* นักร้องเพลงลูกทุ่ง ผู้ได้เรียนหนังสือมาบ้าง (แต่ไม่สามารถใช้งานได้เพียงพอที่จะถือว่าเป็นผู้รู้หนังสือ) สามารถเป็นช่างซอและนักร้องได้จนประสบความสำเร็จในวิชาชีพของตน ย่อมเป็นหลักฐานที่แสดงว่า ชาวมุขบาฐแท้สามารถดำรงชีพอยู่ในสังคมเดียวกันกับผู้รู้หนังสือได้

ทั้งสามย่อหน้าข้างบนนี้ มีผลการศึกษาของนักวิทยาศาสตร์ด้านสมองซึ่งเป็นนักดนตรีด้วยรับรองว่าเป็นความจริง ทั้งยังเสนอแนะด้วยว่าช่วงวัยที่เหมาะสมที่สุดที่จะศึกษาเล่าเรียนและฝึกทักษะต่างๆนั้นคือวัยเรียนตั้งแต่ระดับอนุบาลไปจนจบปริญญาตรี ซึ่งเป็นช่วงที่สมองมีประสิทธิภาพมากที่สุด วัยนี้มีชื่อเป็นภาษาอังกฤษว่า Formative Age ซึ่งผู้เขียนขอแปลใช้ไปพลาง ๆ ก่อนว่า *วัยสร้างสมรรถนะ* การที่สังคมมนุษย์ทั้งหลายกำหนดให้วัยนี้เป็นวัยสำหรับการศึกษาจึงเหมาะสมดีแล้ว หากเลยวัยนี้ไปการเรียนการฝึกบางอย่างจะทำได้ช้าลงและน้อยลง และบางอย่างจะทำไม่ได้เลย เช่น คณิตศาสตร์ และภาษาใหม่ที่ยังไม่เคยเรียนมาก่อน เป็นต้น ทุกศาสตร์ที่มนุษย์เรียนจะเริ่มด้วยการจำทั้งสิ้น ข้อแตกต่างเรื่องการใช้สมองเกิดขึ้นในช่วงถัดจากการจำ คือ การพัฒนาความจำชุดใหม่ที่ได้จากการเชื่อมโยง การศึกษาความสัมพันธ์ การจัดหมวดหมู่ ซึ่งนำไปสู่การใช้สมองขั้นสูง คือ การวิเคราะห์ และการสังเคราะห์ กระบวนการนี้ขึ้นกับสังคมและวัฒนธรรมไม่น้อยเลย

ช่างซอและนักดนตรีทุกคนที่ผู้เขียนรู้จัก เรียนวิชาชีพของตนในช่วงวัยสร้างสมรรถนะนี้ทั้งสิ้น ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของช่างซอทั้งหลายที่ว่า **“น้อยบ่ดีเป็นอาจารย์ หนานบ่ดีเป็นช่างซอ”** (*น้อย* เป็นคำใช้เรียกผู้ที่สึกจากการเป็นสามเณร หนานใช้เรียกผู้ที่สึกจากการเป็นพระภิกษุ) สำนวนเช่นนี้ เป็นวิธีผูกถ้อยคำให้จำง่าย มีความหมายหลายด้านซึ่งอธิบายด้วยเหตุผลได้ และกล่าวแล้วรู้สึกได้ว่ามีลีลาจังหวะ สามารถนำไปวางในวรรคของบทขับซอได้

จะเห็นได้ว่า การขับซอคือปรากฏการณ์ที่แสดงความเข้มแข็งของมุขบาฐที่ยังมีอยู่ในสังคมปัจจุบันโดยไม่ขัดแย้งกับวิถีแห่งวัฒนธรรมลายลักษณ์ ความแตกต่างที่มีมิได้หมายความว่าบุขบาฐด้อยกว่า *อักขรวิถี* (Literacy) ไปเสียทุกเรื่อง ชาวมุขบาฐ (เช่นช่างซอและนักดนตรีพื้นบ้าน) จำนวนไม่น้อยในปัจจุบันนี้สามารถศึกษาเล่าเรียนตามระบบการศึกษายุค ๔.๐ ได้และประสบความสำเร็จถึงระดับอุดมศึกษาหลายคน และบางคนได้รับปริญญาโท เช่น ทองสร้อย หนองเก้าห้อง (ช่างซอเชียงราย) และศรีหมื่น เวียงยอง (ช่างซอเชียงใหม่) เป็นต้น คนเหล่านี้ คือผู้ที่ออกจากสังคมและวัฒนธรรมที่ตนคุ้นเคยไปเรียนรู้สิ่งที่แปลกใหม่ในสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างจากเดิม เขาคือผู้ที่กำลังปรับเปลี่ยนตัวเอง เขาอาจจะเป็นผู้ที่ปรับเปลี่ยนการขับซอให้เป็นผลผลิตของยุค ๔.๐ ก็ได้

ในทัศนะของผู้เขียน คำว่า มุขบาฐ ไม่ควรใช้อย่างแคบ ๆ ที่มีความหมายเพียง “การไม่รู้เรื่องการเขียนหนังสือเลย” (with no knowledge at all of writing- Terence Hawkes) ซึ่งควรใช้กับชาวมุขบาฐแท้เท่านั้น มุขบาฐในสังคมที่ใช้หนังสืออย่างสมบูรณ์แล้ว ควรหมายถึงวิธีดั้งเดิมที่มนุษย์ใช้มาตั้งแต่ยุคก่อนมีตัวหนังสือใช้แล้ว (เช่นวิธีที่กล่าวแล้วในย่อหน้าที่สองของบทอภิปรายนี้) แต่ยังมีบทบาทอย่างจริงจังและมีประสิทธิภาพในหมู่ผู้รู้หนังสือในปัจจุบัน มุขบาฐลักษณะนี้ควรถือว่าเป็น *มุขบาฐแฝง* ที่ยังอยู่คู่เคียงไปกับ อักขรวิถี นี่เป็นความหมายที่ผู้เขียนเจตนาใช้ในบทความนี้ด้วย

เท่าที่นำเสนอมา เป็นเพียงการเสนอในแง่มุมที่ค่อนข้างแคบและย่อ มุขบาฐยังสามารถศึกษาร่วมกับเรื่องอื่น ๆ ได้อีก เช่น ในด้านทัศนศิลป์ ความแตกต่างระหว่างภาพที่มีกับไม่มี *เพอร์สเป็คตีฟ* (Perspective) ก็มีผู้เห็นว่าสัมพันธ์กับวิธีคิดและการมองโลกแบบมุขบาฐกับอักขรวิถีด้วย เป็นต้น

เอกสารอ้างอิง

กำธร จินดาหลวง (๒๕๓๐) “คำหยอกบ่าว-หยอกสาวของคนเมืองล้านนาไทย” **รวมบทความในการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษา:ภาษาและวรรณกรรม**. วิทยาลัยครูเชียงใหม่

ทรงศักดิ์ ปรางวัฒนกุล (๒๕๓๐) “การศึกษาวรรณกรรมมุขปาฐะล้านนา” **รวมบทความในการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษา:ภาษาและวรรณกรรม**. วิทยาลัยครูเชียงใหม่

บูรณพันธ์ ใจหล้า (๒๕๔๕) **ซอล่องน่าน:กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปิง**. นครปฐม :วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ประจักษ์ สายแสง (๒๕๓๐) “โคลงนิราศหริภุญชัย” **รวมบทความในการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษา: ภาษาและวรรณกรรม**. วิทยาลัยครูเชียงใหม่

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (๒๕๕๖) **การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตีและฉันทลักษณ์ของบทขับของเพลงประชานิยมประเภทเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ใช้ทำนองซอดั้งเดิมในภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย : กรณีศึกษาเฉพาะผลงานของช่างซอหรือผู้ที่ได้ศึกษามาเพียงพอ**. กรุงเทพ :กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม

_____ (๒๕๓๐) “ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับคำซอในปัจจุบัน” **รวมบทความในการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษา:ภาษาและวรรณกรรม**. วิทยาลัยครูเชียงใหม่

_____ (๒๕๓๓) “ทำนองกับเครือซอ” **บทความในการสัมมนาการอ่านทำนองเสนาะวรรณกรรมไทย**. มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ

_____ (๒๕๓๘) “ตั้งเชียงใหม่ สุดยอดของซอล้านนา” **ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๒๖**. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

_____ (๒๕๕๓) “เสียงดนตรีในอุดมคติของชาวล้านนา” **ข่วงผญา** ฉบับที่ ๕

_____ (๒๕๕๙) “ดนตรีกับช่องว่างระหว่างหู : บทศึกษาเบื้องต้น” **ข่วงผญา** ฉบับที่ ๑๑

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (๒๕๔๒) กรุงเทพ :ราชบัณฑิตยสถาน

พจนานุกรมภาษาถิ่นภาคเหนือ (๒๕๓๙) เชียงใหม่ : สถาบันราชภัฏเชียงใหม่

เมทินี ตุ้ยสา (๒๕๕๐) **ขนบการบรรเลงปี่จุมในซอตั้งเชียงใหม่ : กรณีศึกษาพ่ออุ่นเรือน หงษ์ทอง** กรุงเทพ : จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย

สน สีมาตรัง (๒๕๑๘) “ทัศนศิลป์ปริทัศน์ : โสตศิลป์กับทัศนศิลป์เปรียบเทียบ” **ไทยไดเจสต์** มิถุนายน

สุวัฒนา เลี่ยมประวัติ (๒๕๒๘) “ลักษณะคำซ้ำในภาษาล้านนา” **มนุษยศาสตร์** กรกฎาคม ๒๕๒๗ - มิถุนายน ๒๕๒๘ เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

โสภิตา ถาวร (๒๕๕๗) “คำชี้แจง” **พจนานุกรมภาษาไทยพวน** เชียงใหม่ : หจก.โรงพิมพ์เชียงใหม่แสงศิลป์

องอาจ อินทนิเวศ (๒๕๕๐) **วงซอ : สายพ่อครูทวน สอนน้อยจังหวัดเชียงราย** นครปฐม : วิทยาลัยดุริยศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Bluestine, Eric. (1995). **The Ways Children Learn Music**. Chicago: GIA Publications, Inc.

Bonds, Mark Evans. (2013). **A History of Music in Western Culture**. New Jersy : Pearson Education, Inc.

Encyclopedia Britannica. (1997). "Phonetics", pp. 955-957.

Jourdain, Roberts. (2002). **Music, the Brain and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination**. New York : Harper Perennial.

Lakoff, George and Johnson, Mark. (2003). **Metaphors We Live By**. London : The University of Chicago Press.

Lamont, Alexandra. (2005). **What Is the Significance of Music for Children?** www.openlearn.edu/openlearn/body-mind/children-youth/

Leosiripong, Prasit. (1989). **The Saw Music Tradition of the Khon Muang in Lanna, North Thailand**. Quezon City : University of the Phillippines, College of Music.

Levitin, Daniel. (2007). **This Is Your Brain on Music**. New York : A Plume Book.

Lexcon Webster's Dictionary of the English Language. (1995). "Phonetic", p. 755.

Ong, Walter J. (1982). **Orality and Literacy**. New York : Methuen.

Reck, David. (1977). **Music of the Whole Earth**. New York : Charles Scribner's Sons.

Stolba, K. Marie. (1994). **The Development of Western Music : A History**. Madison : Brown and Benchmark.

Vivelo, Frank. (1979). **Cultural Anthropology Handbook**. New York : McGraw-Hill.

นามานุกรมช่างซอนักดนตรีและช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา
(เฉพาะที่ให้ความรู้แก่ผู้เขียน)

นายไหล กันทะจันทร์ (แก้วตาไหล) (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายคำผาย นุปิง ศิลปินแห่งชาติ (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นางจันทร์สม สายธารา ศิลปินแห่งชาติ (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายทวน สอนน้อย (ศรีทวน) (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายสุรินทร์ หน่อคำ (เก่า) (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายเป็ง เชื้อมูลรินทร์ (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายพรหมินทร์ สันธิราษฎร์ (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายติ๊บ แก้วก้อ (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายวิเทพ กันทิมา (ถึงแก่กรรมแล้ว)
นายถนอม หลวงฤทธิ์ (สีมา)

นายจำลอง บุระเสาร์
นายมานพ ปริญญาศิลป์ (มานพ เมืองพร้าว)
นายก๋วนดา เชียงตา
นายอุ่นเรือน หงส์ทอง
นายบุญศรี รัตนัง
นายอินส่วย มูลทา
นางบัวซอน ถนอมบุญ (บัวซอน เมืองพร้าว) ศิลปินแห่งชาติ
นางสุจิตรา คำขัติ (คำหน้อย เมืองพร้าว (ต่วม))
นางบัวตอง แก้วฝั้น
นางบัวชุม อินถา
นางประไพ สุริยะมล (แสงเอ้ย)
นางสร้อยสุดา ภิราษร (ทองสร้อย หนองเก้าห้อง)
นางปราณี พักผ่อน
นางลำจวน ศรีกัญชัย

ภาพประกอบ

ซึง

สะล้อ

ซอเชียงใหม่ร่วมกับปี่จุมสามและซึงใหญ่

เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา

ปนัดดา โตคำนุช
นักวิชาการศึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๕ ได้ให้ความหมายของภูมิปัญญาว่า *พื้นความรู้ความสามารถ* ซึ่งเป็นความรู้ที่เกิดจากการเรียนรู้ การสั่งสมประสบการณ์จากการลองผิดลองถูก ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับสภาวการณ์ทางสังคม และนำมาถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น โดยเริ่มจากครอบครัว ชุมชน ท้องถิ่น และประเทศชาติ จึงทำให้เกิดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชน ที่ปัจจุบันเป็นทรัพยากรที่มีคุณค่าและนำไปสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับสิ่งต่าง ๆ เช่น แหล่งท่องเที่ยวในชุมชน ผลิตภัณฑ์ของชุมชน อันนำมาซึ่งรายได้สู่ชุมชน ซึ่งสอดคล้องกับสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติที่ได้ให้ความหมายของ “ครูภูมิปัญญาไทย” หมายถึง บุคคลสำคัญในการถ่ายทอดความรู้ เป็นผู้มีความรู้ ความเข้าใจ และความสามารถในการใช้ภูมิปัญญาในด้านที่ตนได้ศึกษาค้นคว้า ค้นพบ ทดลองจนประสบความสำเร็จแล้วนำไปเผยแพร่จนเป็นประโยชน์โดยรวมแก่สังคม กระบวนการถ่ายทอดจึงเป็นกระบวนการเรียนรู้จากชีวิตจริง เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการซึมซับสามารถนำวิชาความรู้ที่ได้รับไปแก้ไขปัญหาได้อย่างแท้จริง (http://molumboonjan.weebly.com/)

ซึ่งครูภูมิปัญญาจะถูกเรียกในชื่อต่าง ๆ เช่น ปราชญ์ชาวบ้าน พ่อครู ซึ่งจะแตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น เช่น ชาวไทใหญ่จะเรียกว่า “ครูหมอ หรือ ครูหมอไต” ซึ่งหมายถึง นักปราชญ์ผู้มีความรอบรู้ มีความชำนาญในศิลปะวิชาการต่าง ๆ จนสามารถนำมาถ่ายทอดอบรมสั่งสอนให้ลูกหลานและอนุชนได้นำไปเป็นแบบอย่าง ยึดถือปฏิบัติ เป็นเครื่องประกอบการทำมาหาเลี้ยงชีพให้เกิดความสุข ความสมบูรณ์รุ่งเรืองทั้งต่อตนเองและครอบครัว สังคม ประเทศชาติ และเชื้อชาติสืบไป (สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคเหนือ, หน้า ๙๗๒)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ เห็นว่าครูภูมิปัญญาและปราชญ์ชาวบ้านเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถ และความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านที่โดดเด่น เป็นที่ยอมรับของสังคมด้วยองค์ความรู้ของปราชญ์แต่ละท่านได้สั่งสม เรียนรู้มาตลอดชีวิต และความสามารถอันเป็นเอกทัตคะเฉพาะทางที่เป็นเลิศเฉพาะบุคคล และเพื่อเป็นการสนองตอบนโยบายของรัฐบาล ในการส่งเสริม สนับสนุนบุคลากรผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรม ให้แพร่หลายและเป็นที่ประจักษ์แก่สังคม ประกอบกับการตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของภูมิปัญญาในท้องถิ่น จึงได้ดำเนินการจัดทำโครงการ “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” เพื่อดำเนินการสรรหาและคัดเลือกภูมิปัญญาพื้นบ้านล้านนา ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปวัฒนธรรม เพื่อประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็น “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” โดยมุ่งหวังให้เกิดการอนุรักษ์ ฟื้นฟู ประยุกต์ และสร้างใหม่ เพื่อให้องค์ความรู้นั้นไม่เลือนหายไปจากชุมชน เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าของชุมชนที่จะทำให้เกิดมูลค่าแก่ชุมชน อีกทั้ง เป็นการนำองค์ความรู้จากชุมชน

เข้าสู่ห้องเรียน โดยมุ่งหวังให้นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ได้มีโอกาสสัมผัสกับชุมชน ผ่านครูภูมิปัญญาและปราชญ์ชาวบ้าน ที่ ได้รับการคัดเลือกเป็น “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา”

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม ได้ดำเนินการใน โครงการเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๔๕ จนถึง พ.ศ.๒๕๕๙ ทำให้มีเพชรเม็ดงามประดับสังคม จำนวนกว่า ๑๖๖ คน ในหลากหลายสาขา อาทิ สาขาศิลปะการแสดง สาขาพัฒนาสังคม สาขาส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม และปัจจุบัน (พ.ศ.๒๕๖๐) จะมีสาขาของเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา จำนวน ๙ สาขา ประกอบด้วย สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สาขาภูมิปัญญา สาขาสื่อสารมวลชน สาขาศิลปะ สาขาพัฒนาสังคม สาขาการจัดการพิพิธภัณฑ์พื้นถิ่น สาขาส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม สาขากีฬาและนันทนาการ และสาขาคหกรรมศาสตร์ โดยมีหลักเกณฑ์ในการพิจารณาผู้ที่สมควรได้รับการคัดเลือกฯ ดังนี้

๑. อายุไม่น้อยกว่า ๔๕ ปี นับถึงวันที่ทำการคัดเลือก

๒. มีสัญชาติไทยและมีชีวิตอยู่ถึงวันประกาศยกย่อง

๓. เป็นผู้ดำเนินงานและสร้างสรรค์ผลงานด้วยตนเอง ในสาขาที่ส่งเข้าพิจารณา

๔. เป็นผู้มีความรู้ ความสามารถและความเชี่ยวชาญ ตลอดจนผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของคนในองค์กรและสังคม

๕. เป็นผู้ใช้ความรู้ ความสามารถในสาขาของตน และให้บริการ ตลอดจนเป็นแบบอย่างที่ดีแก่สังคมอย่างต่อเนื่อง

๖. เป็นผู้มีผลงานที่ได้รับการเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน (มีหลักฐานอ้างอิง)

๗. มีผลงานในสาขาที่ส่งเข้าพิจารณาไม่น้อยกว่า ๑๐ ปี และปัจจุบันยังมีการทำงานหรือผลงานอย่างต่อเนื่อง (มีหลักฐานอ้างอิง)

๘. เป็นผู้มีผลงานด้านศิลปะและวัฒนธรรมเป็นที่ยอมรับ สมควรได้รับการยกย่อง มีผลงานที่ได้รับรางวัลหรือเกียรติคุณในระดับท้องถิ่นหรือระดับชาติ ซึ่งปรากฏในเชิงประจักษ์หรือมีผลงานที่เป็นรูปธรรมเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางของผู้ที่เกี่ยวข้องในวงการศิลปะและวัฒนธรรม

๙. เป็นผู้มีผลงานคุณธรรมและจริยธรรม ตลอดจนไม่มีประวัติเสื่อมเสีย มีจรรยาบรรณ เป็นที่ยอมรับของบุคคลในสังคม

๑๐. ไม่เคยได้รับรางวัล “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” และศิลปินแห่งชาติ

จากการดำเนินการที่ผ่าน นับตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๕๔๕ จนถึงปัจจุบัน สำนักศิลปะและวัฒนธรรม ได้มีการพัฒนาปรับปรุงการดำเนินโครงการมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ชุมชนได้มีส่วนร่วม ในการอนุรักษ์และสืบสานองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งนี้เพราะเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา เป็น ทรัพยากรบุคคลที่มีค่า เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปวัฒนธรรม จนกลาย เป็นมรดก อันล้ำค่าของแผ่นดิน ซึ่งการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ จะสำเร็จลงได้ จะต้องได้รับความร่วมมือ เพราะการมีส่วนร่วมเป็นสิ่งสำคัญในการขับเคลื่อน ซึ่งหัวใจสำคัญของการดำเนินโครงการ “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนาคือ การมีส่วนร่วมของหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภายในมหาวิทยาลัยและชุมชน ดังนั้น สำนัก ศิลปะและวัฒนธรรมจึงได้ขอความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน อาทิ สภาวัฒนธรรม จังหวัด สภาวัฒนธรรมอำเภอ องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น และภูมิปัญญาท้องถิ่นในการส่งประวัติและ ผลงานของบุคลากรผู้มีผลงานทางศิลปวัฒนธรรมเข้าร่วมการคัดสรรเป็น “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” และแต่งตั้งคณะกรรมการคัดเลือกเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา ซึ่งประกอบด้วย รองอธิการบดี คณบดี ผู้อำนวยการจากหน่วยงานภายในมหาวิทยาลัยและผู้ทรงคุณวุฒิจากชุมชน ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านศิลป วัฒนธรรม เป็นคณะกรรมการคัดเลือกเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา

การประชุมคัดเลือก “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” นั้น จะดำเนินการ หลังจากขอความร่วมมือ จากชุมชน ด้วยการขอให้คัดเลือกผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรมเข้าร่วมการคัดเลือกเป็น “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” จากนั้นจึงได้จัดการประชุมเพื่อคัดเลือกเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา โดยจะทำการคัดเลือก สองรอบ

ซึ่งการคัดเลือกในรอบแรก จะพิจารณาตามหลักเกณฑ์ที่กำหนด หากไม่เป็นไปตามหลักเกณฑ์ จะพิจารณาคัดออก โดยจะนำประวัติและผลงานของผู้ที่ผ่านการคัดเลือกในรอบแรกมาให้คณะกรรมการ คัดเลือกอีกครั้ง ซึ่งจะแบ่งออกเป็นสาขา/ ด้าน ตามกลุ่มประวัติ – ผลงาน โดยคณะกรรมการแต่ละท่าน จะอภิปรายว่าแต่ละท่านสมควรจะได้เป็นเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนาหรือไม่ อย่างไร จากนั้นนำชื่อผู้ที่ สมควรได้รับการคัดเลือกมาจัดเรียงลำดับ พร้อมอภิปรายผลงานอีกครั้ง เพื่อให้ได้ผู้ที่สมควรได้รับการคัดเลือก เป็น “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” และประกาศผลการคัดเลือก พร้อมแจ้งให้กับผู้ที่ได้รับการคัดเลือก ได้ทราบ พร้อมเผยแพร่ผลการคัดเลือกทางสื่อต่าง ๆ อาทิ วิทยุ หนังสือพิมพ์ สื่อออนไลน์ ฯลฯ

การประชุมคัดเลือกเพชรรราชภัฏ – เพชรล้านนา

นอกจากนี้ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม จะจัดทำหนังสือ “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” เพื่อเผยแพร่ให้สังคมได้รับทราบ พร้อมจัดพิธีเชิดชูเกียรติ “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” เพื่อประกาศให้สังคมได้รับรู้ พร้อมจัดแสดงผลงานของผู้ที่ได้รับการเชิดชูเกียรติฯ

พิธีเชิดชูเกียรติ “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา”

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม ให้ความสำคัญกับภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งเป็นบุคลากรสำคัญของชุมชน ด้วยการส่งเสริมให้ “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” ได้รับการยกย่องจากหน่วยงานต่าง ๆ ด้วยการส่งประวัติและผลงานของเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา เข้าร่วมการคัดสรร อาทิ – เพชรล้านนา เข้าร่วมการคัดสรรกับหน่วยงานต่าง ๆ เช่น เพชรสยามของมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม รางวัลราชมงคลสรรเสริญของมหาวิทยาลัยราชมงคลธัญบุรี ศิลปินแห่งชาติของกระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนาหลายท่านได้รับการยกย่องในระดับชาติ ดังนี้ พระครูสุวัตถ์ปัญญาโสภิต เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา ประจำปี ๒๕๔๘ สาขาศิลปหัตถกรรม ด้านงานไม้ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็น “เพชรสยาม” ประจำปี ๒๕๔๙ สาขาช่างฝีมือ จากมหาวิทยาลัย ราชภัฏจันทรเกษม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ลมูล จันทน์หอม เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา ประจำปี ๒๕๔๗ สาขามนุษยศาสตร์ ด้านภาษาและวรรณกรรมล้านนา ได้รับรางวัลราชมงคลสรรเสริญ ประจำปี ๒๕๕๔ สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ แม่ครูบัวซอน ถนอมบุญ เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา เกียรติยศ ประจำปี ๒๕๕๒ ได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๕๕ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน – การขับซอ) และล่าสุด แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนา) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๙ ได้รับการคัดเลือกเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน – ช่างฟ้อน) ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๙

ซึ่งในการดำเนินโครงการและกิจกรรมแต่ละครั้ง สำนักศิลปะและวัฒนธรรมให้ความสำคัญกับผู้เข้าร่วมกิจกรรม จึงได้ทำการประเมินผลการดำเนินกิจกรรมทุกครั้ง โดยนำผลการประเมินมาปรับปรุงและพัฒนาการดำเนินการ เพื่อให้การดำเนินการเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและประสิทธิผล ตามพันธกิจของหน่วยงานและมหาวิทยาลัย ดังจะเห็นได้จากโครงการนี้ ซึ่งได้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลากว่า ๑๓ ปี ทั้งนี้เพราะการดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรมต้องใช้เวลาในการดำเนินการเพื่อให้เกิดการพัฒนาอย่างยั่งยืนต่อชุมชน

โครงการเพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา เป็นโครงการที่สนับสนุนและส่งเสริมบุคลากรผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นภูมิปัญญาในท้องถิ่น ได้มีกำลังใจในการสร้างสรรค์และถ่ายทอดผลงานทางด้านศิลปวัฒนธรรมให้กับเยาวชนคนรุ่นหลัง อันนำไปสู่การสืบสานองค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่น โดยชุมชนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และสืบสานองค์ความรู้

๑. ชุมชนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาท้องถิ่นและมรดกทางวัฒนธรรม

๒. นักศึกษามีปฏิสัมพันธ์กับภูมิปัญญาพื้นบ้าน

๓. สำนักศิลปะและวัฒนธรรมเป็นแหล่งเรียนรู้เกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม

๔. สถาบันการศึกษากับชุมชนเกิดการสร้างเครือข่ายความร่วมมือด้านศิลปวัฒนธรรมและด้านอื่นๆ

๕. ภูมิปัญญาท้องถิ่นเกิดความภาคภูมิใจที่สถาบันการศึกษาเห็นคุณค่า จึงทำให้เกิดกำลังใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

จะเห็นได้ว่า การมีส่วนร่วมกับชุมชนเป็นรูปแบบสำคัญที่จะทำให้การดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ สำเร็จตามวัตถุประสงค์และ PDCA ถือเป็นหัวใจสำคัญของการดำเนินกิจกรรมที่จะนำพาไปสู่ประสิทธิภาพและประสิทธิผลของการดำเนินงาน ซึ่งในการสร้างเครือข่ายความร่วมมือระหว่างสถาบันการศึกษาและชุมชนจะต้องมีการดำเนินกิจกรรมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง โดยทั้งสองฝ่ายต้องร่วมมือกันเป็นทั้งผู้ให้และผู้รับ จึงจะทำให้เกิดกระบวนการสร้างเครือข่ายที่เท่าเทียมกัน ซึ่งจะส่งผลให้เกิดความยั่งยืน อีกทั้งภูมิปัญญาเป็นทรัพยากรบุคคลที่สำคัญในการสร้างสรรค์และสั่งสมภูมิปัญญา เพื่อส่งต่อมรดกทางวัฒนธรรมนั้นให้กับเยาวชน เพื่อให้เกิดการอนุรักษ์และสืบสานมรดกของชาติให้คงอยู่คู่กับสังคมไทย เพราะความรู้ไม่ได้มีแต่ในสถาบันการศึกษาเท่านั้น ทุกคนสามารถหาความรู้ได้จากรอบตัวเอง โดยเฉพาะในชุมชนของตนเอง จะเห็นว่าความรู้ส่วนใหญ่ของชุมชนเป็นความรู้แฝงในตัวบุคคล ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ว่าทำอย่างไรจึงจะนำความรู้นั้นออกมาสู่สังคม ไม่ใช่หน้าที่ของคนใดคนหนึ่งแต่เป็นของทุกคนที่รักษาไว้ซึ่งความรู้ดังกล่าว ดังนั้น การเชิดชูเกียรติ ครูภูมิปัญญา ปราชญ์ชาวบ้านให้เป็น “เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา” จึงเป็นวิธีการในการรักษาไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชน

เอกสารอ้างอิง

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **ศิลปินแห่งชาติ ๒๕๔๕**. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๖.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **ศิลปินแห่งชาติ ๒๕๔๘**. กรุงเทพ ฯ : บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), ๒๔๔๙.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนะรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ**. กรุงเทพฯ : บริษัทสยามเพรส แมเนจเม้นท์ จำกัด, ๒๕๔๒.

ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๕๔ เฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคล เฉลิมพระชนมพรรษา ๗ รอบ ๕ ธันวาคม ๒๕๕๔**. กรุงเทพ ฯ : บริษัทศิริรวัฒนธรรมอินเตอร์พริ้นท์ จำกัด (มหาชน), ๒๕๕๖.

http://molumboonjan.weebly.com (เข้าถึงวันที่ ๒๐ มกราคม ๒๕๖๐)