เอกสารประกอบการเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากใบลาน
เรื่อง “การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า”

จัดโดย

ศูนย์ใบลานศึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

วันพฤหัสบดีที่ ๑๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙

ณ ห้องเจนีวา โรงแรมเมอร์เคียว ต.ช้างเผือก อ.เมือง จ.เชียงใหม่

โครงการเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากคัมภีร์ใบลาน
เรื่อง “การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า”

หลักการและเหตุผล

การศึกษาองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมนั้น นอกจากจะศึกษาจากบทความ งานวิจัย หรือตำราที่ผู้อื่นได้เรียบเรียงขึ้นแล้ว ยังสามารถศึกษาได้จากแหล่งข้อมูลชั้นต้นอีกหลายประเภท เช่น โบราณวัตถุ โบราณสถาน เอกสารตัวเขียน (คัมภีร์ใบลาน พับสา จารึก หรือเอกสารอื่นๆ) และตำนานหรือเรื่องเล่าที่เป็นมุขปาฐะ ตลอดจนถึงภาพแกะสลัก จิตรกรรม หรือภาพถ่าย ที่บันทึกข้อมูลเหล่านั้นไว้ ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อกล่าวถึงองค์ความรู้ด้านการขับขาน การแสดงเพื่อความบันเทิง หรือเครื่องดนตรีของชาวล้านนาแล้ว จะพบข้อมูลเหล่านี้จำนวนมากจากคัมภีร์ใบลาน พับสา จิตรกรรม และภาพถ่าย

ศูนย์ใบลานศึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ได้เรียนเชิญวิทยากรที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านการขับขาน เครื่องดนตรี มานำเสนอข้อมูลและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อนักวิชาการ นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไปที่เข้าร่วมฟังการเสวนาในครั้งนี้

วัตถุประสงค์

๑. เพื่อนำเสนอองค์ความรู้เรื่องการขับขานและดนตรีที่ปรากฏในคัมภีร์ใบลาน พับสา และเรื่องเล่า
๒. เพื่อแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ด้านศิลปะและวัฒนธรรมเกี่ยวกับการดนตรีล้านนา
๓. เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมให้กับประชาชนทั่วไปได้ทราบ

กลุ่มเป้าหมาย

ผู้เข้าร่วมโครงการเสวนาทางวิชาการครั้งนี้ ประกอบด้วยนักวิจัย คณาจารย์ บุคลากรทางการศึกษา นักเรียน นักศึกษา และบุคคลทั่วไปที่สนใจด้านศิลปวัฒนธรรม จำนวน ๗๐ คน

ระยะเวลาและสถานที่

วันพฤหัสบดีที่ ๑๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๙ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๖.๓๐ น.
ณ ห้องประชุมเจนีวา โรงแรมเมอร์เคียว ต. ช้างเผือก อ. เมือง จ. เชียงใหม่

ผู้รับผิดชอบโครงการ

ศูนย์ใบลานศึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

แหล่งงบประมาณ

งบประมาณแผ่นดิน ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๙

ผลที่คาดว่าจะได้รับ

๑. องค์ความรู้ของนักวิชาการและปราชญ์พื้นบ้านได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวาง
๒. ผู้ร่วมโครงการจะได้รับความรู้และประสบการณ์ ซึ่งสามารถนำแนวคิด และกระบวนการศึกษาองค์ความรู้จากใบลานไปใช้ในการศึกษาวิจัยต่อไป

กำหนดการ

โครงการเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากคัมภีร์ใบลาน

เรื่อง “การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า”

วันพฤหัสบดีที่ ๑๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๙ เวลา ๑๓.๐๐ - ๑๖.๓๐ น.

ณ ห้องประชุมเจนีวา โรงแรมเมอร์เคียว ต. ช้างเผือก อ. เมือง จ. เชียงใหม่

วันที่ ๑๒ พฤษภาคม พ.ศ.๒๕๕๙ เวลา ๑๓.๐๐-๑๖.๓๐ น.

เวลา ๑๒.๓๐-๑๓.๐๐ น.	ลงทะเบียน
เวลา ๑๓.๐๐-๑๓.๑๕ น.	กล่าวรายงาน โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุชานาฏ สิตานุรักษ์ ผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
เวลา ๑๓.๑๕-๑๓.๓๐ น.	กล่าวเปิดการเสวนา โดย รองศาสตราจารย์ ดร.ประพันธ์ ธรรมไชย อธิการบดี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น.	การเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากคัมภีร์ใบลาน เรื่อง **“การขับขานและดนตรีล้านนา จากพับสา ใบลาน และเรื่องเล่า”**

<u>วิทยากร</u>

ผศ. ธิติพล กันตีวงศ์	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
อ.สงกรานต์ สมจันทร์	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
นายบุญรัตน์ ทิพยรัตน์	ศิลปินพื้นบ้านและเพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา (๒๕๕๙) สาขาศิลปะการผลิตเครื่องดนตรี พื้นบ้านล้านนา
นายสมพงค์ ขัตต์เนตร	ศิลปินพื้นบ้านและเพชรราชภัฏ-เพชรล้านนา (๒๕๕๙) สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้านล้านนา)
นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว	ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา (ผู้ดำเนินรายการ)

เวลา ๑๖.๐๐-๑๖.๒๐ น.	การแลกเปลี่ยนความคิดเห็น
เวลา ๑๖๒๐-๑๖๓๐ น.	พิธีปิดโครงการเสวนาวิชาการฯ

****

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
โครงการเสวนาวิชาการองค์ความรู้จากคัมภีร์ใบลาน ฯ	ก
กำหนดการเสวนา	ข
สารบัญ	ค
บทความเผยแพร่	
การศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ (อ.สงกรานต์ สมจันทร์)	๑
เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย (อ.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์)	๙
ช่างซอในสังคมเกษตรล้านนา (อ.ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์)	๑๕
การขับขาน การละเล่นและดนตรีจากคัมภีร์ใบลาน พับสากับจิตรกรรมฝาผนัง (ดิเรก อินจันทร์)	๑๙
ภาคผนวก	
ตำราแปลงกลองปูชา (ปริวรรตจากพับสา)	๓๑
ศัพทานุกรมเครื่องดนตรี (ที่พบในเอกสารล้านนา-พจนานุกรมไทย-ล้านนา ฉบับแม่ฟ้าหลวง)	๓๙
ศัพทานุกรมการขับขาน (ที่พบในเอกสารล้านนา-พจนานุกรมไทย-ล้านนา ฉบับแม่ฟ้าหลวง)	๔๓
ประวัติวิทยากร	๔๗

การศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ

สงกรานต์ สมจันทร์[๑]

การศึกษาดนตรีล้านนาโดยวิธีการทางประวัติศาสตร์นั้นยังคงอยู่ในวงที่จำกัด ทั้งนี้ มิได้เกิดจากการที่เราไม่สนใจศึกษา หากแต่เพราะว่ามีข้อจำกัดในการเข้าถึงข้อมูล โดยเฉพาะในวัฒนธรรมล้านนานั้น มีหลักฐานชั้นต้นเป็นจำนวนมาก แต่การกล่าวถึงดนตรีนั้นมิได้เป็นจุดมุ่งหมายสำคัญของการนำเสนอ ดังจะปรากฏว่าเรื่องราวของดนตรีนั้นเป็นเพียงบริบทของเรื่องราวนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นตำนานเมือง ตำนานวัด หรือวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา การศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณนั้นผู้ศึกษาจึงต้องมีพื้นความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ ความรู้ทางดนตรีวิทยา ความรู้ด้านภาษาล้านนาตลอดจนมีความพยายามที่จะค้นคว้าเอกสารที่ปรากฏอยู่เป็นจำนวนมาก

บทความนี้ ผู้เขียนมุ่งเสนอวิธีการศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ ในแง่มุมทางดนตรีวิทยาเพื่อให้มองเห็นช่องว่าง ปัญหา และแนวทางในการศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ อันจะนำไปสู่การศึกษาที่กว้างขวางมากยิ่งขึ้น ตลอดจนบูรณาการกับสาขาวิชาอื่น โดยเฉพาะมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ทั้งนี้ จะมีการยกเนื้อหาจากการศึกษาของผู้เขียนที่ตีพิมพ์ในหนังสือ “ประวัติดนตรีล้านนา” ประกอบ

ดนตรีวิทยากับการศึกษาหลักฐานทางดนตรี

ดนตรีวิทยา (Musicology) มาจากคำสองคำซึ่งมีรากฐานมาจากภาษากรีก คือคำว่า Music หมายถึงดนตรี และคำว่า Logia ซึ่งหมายถึงการศึกษา ดังนั้น Musicology จึงหมายถึงการศึกษาดนตรี อาจตีความการศึกษาทางดนตรีวิทยาได้ ๓ รูปแบบ รูปแบบแรกเป็นการให้ความหมายอย่างแคบ หมายถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ของดนตรีตะวันตก รูปแบบที่สอง การศึกษาทางดนตรีวิทยาอาจหมายรวมถึงการศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง การศึกษาฟอร์มของดนตรีในแต่ละสมัย (Musical Form) สไตล์ทางดนตรี (Musical Style) ประเภทและแบบแผนทางดนตรี (Musical Genres and Traditions) และรูปแบบที่สามเป็นการให้ความหมายอย่างกว้าง การศึกษาทางดนตรีวิทยาหมายถึงการศึกษาทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการใช้ดนตรีในแต่ละวัฒนธรรม

ในความหมายอย่างกว้างของดนตรีวิทยา อาจหมายรวมถึงสาขาต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น ประวัติศาสตร์ ปรัชญา มานุษยวิทยาวัฒนธรรม จิตวิทยา สังคมวิทยา สวนศาสตร์ คอมพิวเตอร์ เทคโนโลยีสารสนเทศและคณิตศาสตร์ ฯลฯ ดังนั้น การศึกษาดนตรีวิทยาจึงประกอบไปด้วยสองประเด็นหลัก ประเด็นแรกคือการศึกษาในตัวของดนตรีเอง เช่น การฝึกปฏิบัติและการวิจัยดนตรี ทฤษฎีดนตรี การวิเคราะห์และประพันธ์เพลง และประเด็นที่สองคือการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับดนตรีวิทยา โดยศึกษารูปแบบอื่นๆ ของ ฟอร์มเพลง ศิลปะการแสดง พิธีกรรมและการสื่อสาร ซึ่งย่อมต้องรวมถึงประวัติศาสตร์ ทฤษฎี ทัศนศิลป์ สถาปัตยกรรม ภาษาศาสตร์ วรรณคดีและการละคร ศาสนาและเทววิทยา และกีฬา ซึ่งเหล่านี้อาจเรียกว่าดนตรีวิทยาประยุกต์ (Applied Musicology)

ในอดีต การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีถือเป็นสาขาวิชาสำคัญสำคัญที่สุดในการศึกษาทางดนตรีวิทยา ปัจจุบันการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นเพียงการศึกษาแขนงหนึ่งของดนตรีวิทยา ซึ่งประกอบไปด้วย

[๑] ภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
E-mail Somchandra@live.com

สาขาวิชาอื่น ๆ อีก เช่น ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicology) และดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Systematic Musicology) ทั้งนี้ การศึกษาดนตรีวิทยาเชิงระบบอาจรวมถึงการศึกษาสวนศาสตร์ทางดนตรี เครื่องดนตรีวิทยา (Organology) จิตวิทยา สังคมวิทยา ปรัชญา เป็นต้น

การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์เพื่อศึกษาพัฒนาการและความเป็นมาของดนตรี โดยถือว่าเป็นสาขาวิชาสำคัญของดนตรีวิทยาที่เรียกว่า ประวัติดนตรี (Music History) ระเบียบวิธีศึกษาทางประวัติดนตรีย่อมรวมถึงแหล่งที่มาของข้อมูล เช่น การศึกษาต้นฉบับ อักขรวิทยา ภาษาศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิจารณ์ต้นฉบับ การวิจารณ์รูปแบบ ประวัติศาสตร์นิพนธ์ ซึ่งเป็นการเลือกศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์ การวิเคราะห์ทางดนตรีและประติมานวิทยา โดยการประยุกต์ใช้การวิเคราะห์ทางดนตรีเพื่อเป้าหมายต่าง ๆ ข้างต้นมักเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาประวัติดนตรี ทั้งนี้ย่อมต้องมีการวิพากษ์ความน่าเชื่อถือของเอกสารและประมวลเหตุการณ์สำคัญเพื่อหาจุดเชื่อมโยง ซึ่งในดนตรีวิทยายุคแรกๆ เรียกว่าการศึกษาบนเก้าอี้หรือบนโต๊ะ (Arm Chair, Desk Wok) ซึ่งหมายถึงการศึกษาเฉพาะเอกสารนั่นเอง

สำหรับวิธีการทางประวัติศาสตร์ คือกระบวนการศึกษาประวัติศาสตร์เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงมากที่สุด โดยใช้กระบวนการศึกษา ตรวจสอบข้อมูลเพื่อสะท้อนความเป็นจริงในอดีตเนื่องจากเราไม่ทราบว่าในอดีตมีข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์อย่างไร การศึกษาประวัติศาสตร์เริ่มจากการตั้งคำถามพื้นฐานหลัก ๕ คำถาม คือ เกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นในอดีต (What) เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นเมื่อไหร่ (When) เหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นที่ไหน (Where) ทำไมจึงเกิดเหตุการณ์นั้นขึ้น (Why) และเหตุการณ์นั้นเกิดขึ้นได้อย่างไร (How) โดยวิธีการทางประวัติศาสตร์ประกอบด้วยขั้นตอนต่าง ๆ ได้แก่ การตั้งเรื่องที่ต้องการสืบค้น การรวบรวมหลักฐาน การวิเคราะห์ ตีความ ประเมินหลักฐาน การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของหลักฐาน และนำมาสู่การนำเสนอข้อเท็จจริง (วงเดือน นาราสัจจ์, ๒๕๕๐, หน้า ๙-๑๑) ด้วยวิธีการทางประวัติศาสตร์นี้เองที่ทำให้กระบวนการศึกษาอดีตอยู่บนพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์ มีความน่าเชื่อถือและมีความเป็นไปได้มากที่สุด แม้ว่าประวัติศาสตร์จะเน้นหลักฐาน แต่การตีความหมายหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไม่ใช่ว่าเมื่อนักประวัติศาสตร์ได้หลักฐานทางประวัติศาสตร์มาแล้วก็จะนำมาใช้ได้ทันที จำเป็นต้องตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลหรือที่นักประวัติศาสตร์เรียกว่า “การประเมินหรือการวิพากษ์หลักฐานทางประวัติศาสตร์” (นิธิ เอียวศรีวงศ์และอาคม พัทธิยะ อ้างในมาตยา อิงคนารถและวนิดา ตรงยางกูร, ๒๕๓๖, หน้า ๑๔)

ดังนั้น หากเมื่อเราต้องศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ วิธีการข้างต้นจึงเป็นกรอบแนวทางในการศึกษาทางดนตรี ซึ่งจะทำให้ได้ข้อมูลที่รอบด้านและเชื่อว่าน่าจะถูกต้องที่สุด

เอกสารและหลักฐานที่ใช้ในการศึกษาประวัติดนตรีล้านนา

เอกสารและหลักฐานเป็นส่วนสำคัญของการศึกษาประวัติดนตรีล้านนา ซึ่งชาวล้านนามีการบันทึกในรูปแบบลายลักษณ์มายาวนานกว่า ๕๐๐ ปีแล้ว แม้ว่าจะไม่ได้กล่าวถึงเรื่องราวของดนตรีโดยตรง แต่หลักฐานเหล่านี้ก็ช่วยเติมเต็มเนื้อหาและช่วยอธิบายเรื่องราวทางดนตรีล้านนาในแต่ละช่วงสมัยให้มองเห็นภาพมากยิ่งขึ้น เอกสารและหลักฐานที่ใช้ในการเขียนประวัติดนตรีล้านนามีดังนี้

จารึก

จารึกเป็นหลักฐานที่สำคัญมากในการศึกษาประวัติดนตรีล้านนาเนื่องจากเป็นหลักฐานที่เขียนร่วมสมัยเหตุการณ์นั้นๆ ตัวอย่างจารึกที่อ้างถึงมากในการศึกษาดนตรีล้านนา ได้แก่ ศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓ การใช้หลักฐานจากจารึกแสดงให้เห็นการมีอยู่จริงของเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีในยุคสมัยนั้นแล้ว

จารึกนิยมเขียนด้วยอักษรฝักขามหรืออักษรไทยนิเทศ ถ้อยคำบางส่วนเป็นภาษาบาลี จึงทำให้จารึกเขียนชื่อเครื่องดนตรีเป็นภาษาบาลีไปด้วย อย่างไรก็ตามใช่ว่าเครื่องดนตรีในสังคมนั้นๆ จะเรียกเหมือนกับจารึกเสียทีเดียว เพราะจารึกนั้นมีวัตถุประสงค์หลักเพื่อบันทึกเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเป็นสำคัญ เช่น การถวายที่ดิน การอุทิศที่ดินและคนเป็นกัลปนาแก่วัด ในขณะที่การใช้ภาษาบาลีในเอกสารนั้นเป็นการแสดง “ภูมิรู้” ของผู้เขียนเอกสาร เป็นต้น

คัมภีร์ใบลานและพับสา

ชาวล้านนานิยมจารคัมภีร์ใบลานซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา ส่วนเนื้อหาที่บันทึกในพับสาพบว่ามีวรรณกรรมทางโลกอยู่บ้าง เนื้อหาทางดนตรีส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ใบลานที่เกี่ยวข้องกับศาสนา โดยกล่าวถึงเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีในฐานะเครื่องประโคม นอกจากนี้ยังมีคัมภีร์ใบลานจำพวกตำนานต่างๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาดนตรีล้านนาด้วย ที่เป็นที่นิยมใช้ในการศึกษาดนตรีล้านนาได้แก่ ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ จามเทวีวงศ์ มูลสาสนา และวรรณกรรมบางส่วน เช่น โคลงนิราศหริภุญไชย หนังสือค่าวซอต่างๆ ซึ่งล้วนแต่เป็นที่นิยมในการศึกษาประวัติดนตรีล้านนาในปัจจุบัน

จิตรกรรมฝาผนัง

การศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรีนั้น เรียกว่า “ประติมานดนตรีวิทยา” (Music Iconography) ซึ่งเป็นวิธีการศึกษาวัตถุทัศนศิลป์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรี เมื่อเราพบจิตรกรรมฝาผนังที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับดนตรี เช่น รูปวาดเครื่องดนตรีหรือเทวดา/บุคคลเล่นดนตรีนั้น จะนำไปสู่กระบวนการตีความว่า ภาพนี้เขียนเรื่องอะไร อายุภาพเขียนขึ้นในยุคใด ซึ่งการศึกษาภาพดังกล่าวเราสามารถนำมาเปรียบเทียบกับเหตุการณ์หรือหลักฐานทางดนตรี และทำให้มองภาพของดนตรีล้านนาในยุคอดีตได้อย่างเด่นชัดมากยิ่งขึ้น

ปัญหาในการศึกษาดนตรีล้านนา

การศึกษาในเรื่องๆ หนึ่งย่อมพบกับปัญหา เหมือนกับการเขียนโครงร่างงานวิจัยในบทนำนั้น เรื่องแรกที่จะต้องกล่าวคือที่มาและความสำคัญหรือที่มาของปัญหา การที่เราพบปัญหานั้นจะนำไปสู่กระบวนการแก้ปัญหาและได้คำตอบในที่สุด อย่างไรก็ตาม กระบวนการในการแก้ไขปัญหามีหลากหลายวิธี การศึกษาประวัติดนตรีล้านนาก็เช่นกัน ปัญหาที่พบในการศึกษาดนตรีล้านนาอาจจำแนกได้ดังนี้

ปัญหาการใช้หลักฐาน

การศึกษาประวัติดนตรีย่อมจำเป็นต้องใช้หลักฐาน ที่ผ่านมาการใช้หลักฐานในการเขียนประวัติดนตรีล้านนาเพียงแค่บอกว่าช่วงสมัยใดมีเครื่องดนตรีใดบ้างเท่านั้น เรายังไม่เห็นชีวิตหรือผู้คนที่ปรากฏในเรื่องราวของดนตรีเหล่านั้น นอกจากนี้การใช้หลักฐานแบบตีขลุมก็เป็นปัญหาอย่างมากในการศึกษาดนตรีล้านนาด้วย อนึ่ง การใช้หลักฐานทางดนตรีในคนละวัฒนธรรมแม้จะช่วยในเรื่องของการเปรียบเทียบตีความข้อมูล แต่ก็ใช่ว่าในวัฒนธรรมนั้นจะมีเครื่องดนตรีที่เหมือนหรือถูกใช้ในบริบทเดียวกัน

หลักฐานจึงมีความสำคัญมากในการอธิบายประวัติและพัฒนาการของประวัติดนตรีล้านนา หากเราใช้วิธีวิพากษ์หลักฐานตามวิธีการทางประวัติศาสตร์ (Historical Method) ปัญหาเรื่องการใช้หลักฐานก็จะหมดไป อย่างไรก็ตามหากเรามุ่งแต่นำเสนอหลักฐานแต่ไม่วิเคราะห์และสังเคราะห์ร่วมด้วยนั้น ประวัติศาสตร์ดนตรี

ก็จะไม่มีชีวิต คงเป็นเพียงแค่ไทม์ไลน์ (Timeline) ที่บอกเพียงว่ายุคใดเกิดอะไร มีเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีอะไรเท่านั้น ซึ่งทำให้ดูเป็นประวัติศาสตร์ที่ “แห้ง” มากทีเดียว

ปัญหาการตีความข้อมูล

หลักฐานหรือข้อมูลที่ได้จากการศึกษาประวัติดนตรีมีความสำคัญอย่างมากในการนำเสนอข้อมูลทางดนตรีในแต่ละช่วงสมัย อย่างไรก็ตาม การตีความข้อมูลที่ได้นั้นมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าการนำเสนอหลักฐานแต่เพียงอย่างเดียว เพราะการตีความจะทำให้เราเห็นภาพกว้างของบริบททางดนตรีและสามารถนำไปเชื่อมโยงกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องอื่นๆ ทั้งด้านประวัติศาสตร์ การเมือง สังคม ตลอดจนวัฒนธรรมด้วย ปัญหาของการตีความข้อมูลในบางกรณีพบว่า นำความคิดแบบปัจจุบันไปสวมทับความเป็นอดีต ซึ่งทำให้ข้อมูลที่นำเสนอนั้นผิดเพี้ยนไปจากความเป็นจริง การตีความข้อมูลจากหลักฐานในอดีต ควรใช้วิธีคิดของคนในอดีตหรือบริบทแวดล้อมในอดีตตีความข้อมูลด้วยความเป็นกลาง ซึ่งปรากฏในบางกรณีว่าการตีความบางเรื่องทำให้เรื่องราวทางดนตรีที่เกิดขึ้นนั้นเปลี่ยนแปลงไปในอีกบริบท ซึ่งส่งผลต่อการศึกษาตีความในภายหลังและนำไปสู่การ “รื้อสร้าง” ประวัติศาสตร์ทางดนตรีล้านนาตามมา

วิธีคิดตัวเองเป็นศูนย์กลาง (Ethnocentric)

ปฏิเสธไม่ได้ว่า การศึกษาประวัติดนตรีล้านนาก็เป็นส่วนหนึ่งของความพยายามที่จะ “สร้าง” ความเป็นดนตรีล้านนาขึ้นมาด้วย กระแสท้องถิ่นนิยมที่เกิดขึ้นหลายระลอก นับตั้งแต่ขันโตกดินเนอร์ของอาจารย์ไกรศรี นิมมานเหมินทร์ไปจนถึงเชียงใหม่ครบรอบ ๗๐๐ ปีใน พ.ศ. ๒๕๓๙ ทำให้เกิดการ “สร้าง” ความเป็นล้านนาหลากหลายแขนงอีกด้วย อย่างไรก็ตาม การที่เราพยายามอธิบายตัวตนของเราให้ผู้อื่นนั้นย่อมมีประเด็นแอบแฝงทางวิธีคิดบางอย่างที่ทำให้เราดูยิ่งใหญ่ มีความทัดเทียมกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่อยู่รายรอบ และนั่นก็ทำให้เกิดวิธีคิดแบบตัวเองเป็นศูนย์กลาง (Ethnocentric) ด้วย และในดนตรีล้านนาก็เช่นกัน

แม้ว่าในฐานะคนในวัฒนธรรมจะพยายามเขียนเรื่องราวของตนเองให้ลดความคิดเป็นศูนย์กลางของตนเองให้มากที่สุดซึ่งเป็นเรื่องที่ลำบากมาก ดังนั้นจึงต้องเป็นวิจารณญาณของผู้รับสารที่พึงพิจารณาโดยรอบคอบ ก่อนที่จะเสพหรือเชื่อในข้อมูลที่ถูกนำเสนอ ซึ่งหมายรวมถึงดนตรีล้านนาด้วย

ตัวอย่างการศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ

วิธีการศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ มีขั้นตอนที่ควรพิจารณาคือ หลังจากที่ผู้เขียนค้นพบข้อมูลทางดนตรีไม่ว่าจะในรูปแบบหลักฐานใด ๆ นั้น ควรพิจารณาในลำดับแรกว่า เรื่องราวที่ค้นพบนั้นน่าเชื่อถือมากน้อยเพียงใด เกิดขึ้นในยุคสมัยใด และพิจารณากับสภาพแวดล้อมทางสังคมในช่วงสมัยนั้นประกอบ หากผู้ศึกษาไม่มีความเข้าใจเกี่ยวกับสภาพสังคมร่วมสมัยเอกสารเพียงพอย่อมสามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จากงานประวัติศาสตร์ชิ้นอื่น ๆ ที่มีนักวิชาการได้วิเคราะห์แล้ว ดังตัวอย่าง การศึกษาดนตรีล้านนาจากจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน พ.ศ. ๑๙๑๓ ที่เขียนขึ้นในรัชสมัยพญากือนาแห่งราชวงศ์มังราย

ดนตรีล้านนาจากจารึกวัดพระยืน

ศิลาจารึกวัดพระยืนจารึกขึ้นในปี พ.ศ. ๑๙๑๓ ตรงกับรัชสมัยของพญากือนา ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ครั้งนั้น ซึ่งถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญในการศึกษาดนตรีล้านนาในช่วงระเวลาดังกล่าว เนื่องจากมีการจารึกถึงเครื่องประโคมอันประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่างๆ ดังความจากศิลาจารึกวัดพระยืน ในด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๒๔-๒๗ ความว่า

“...เมื่อท่านเป็นเจ้ามานั้นในปีระกาเดือนเจียง วันศุกร์ วันท่านเป็นเจ้าจักเถิงวันนั้น ตนท่านพญาธรรมิกราชบริพาร ด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลลูก เจ้าขุนลูกมนตรีทั้งหลายยายกัน ให้ถือกระทงข้าวตอกตอกไม้ไต้เทียน ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์มานกังสดาล มรทงค์ ดงงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนร้องโห่อื้อดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุญชัยแลจึงไปรับพระมหาเถรเป็นเจ้าอัญเชิญเข้ามา...” (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, ๒๕๔๙)

เนื้อหาในส่วนนี้ ตรงกันกับตำนานมูลสาสนา แต่งขึ้นโดยพระพุทธญาณและพระพุทธพุกามราว พ.ศ. ๑๙๙๙-๒๐๖๐ ซึ่งเป็นพระสงฆ์นิกายสวนดอก ตำนานมูลสาสนามีเนื้อหากล่าวถึงประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา เรื่องราวทางพระพุทธศาสนาในล้านนาตลอดจนมีการพยากรณ์อนาคตของพระพุทธศาสนา การเดินทางมาของพระสุมนเถระนั้นจึงเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการทางพระพุทธศาสนาล้านนาในระยะเวลาต่อมา ตำนานมูลสาสนากล่าวถึงเหตุการณ์การเดินทางมาของพระสุมนเถระเช่นเดียวกันกับจารึกวัดพระยืน แต่ยังให้รายละเอียดของเหตุการณ์ ทั้งในส่วนของการตระเตรียมการต้อนรับพระสุมนะและการอุทิศเป็นกัลปนาของพญากือนา ความจากตำนานมูลสาสนาว่า

“...เมื่อนั้น ท้าวกือนาได้ยินข่าวสารอันอุดมมาเถิงตนดั่งอั้น ท้าวค็ชมชื่นตื่นด้วยสัทธา ค็หื้อตีกลองป่าวบอกกล่าวแก่ชาวเมืองชู่คน ค็หื้อขงขวายหาดวงดอกไม้เข้าตอก คันธะปัญจตุริยนนตรีมี่ก้องทั่วทังเมือง ค็ชวนคนยิงชายมาอยายเปนหมู่เปนคู่ตาม ค็ไพตามพระญาเพื่อไพรับพระธาตุเจ้าแลมหาเถระเจ้า...”

(พระพุทธญาณ และพระพุทธพุกาม, ๒๕๕๓, หน้า ๓๕๗)

“...ในเมื่อบอรมวณแล้วชู่อันด้วยดั่งวาจานั้น ธัมมิกราชะจิ่งพิจรณาตั้งนาไว้หื้อเปนจังหันทุกวันเมื่อเช้า พระพุทธเจ้าแลสาวกะ ถัดนั้นมาหื้อเปนสัปปายะแก่หมู่นักบุญฝูงมีมือถือสลากกวาด ถัดนั้นแก่หมู่อุ้มบาตรพระทุกวัน ถัดนั้นแก่ชาวพวกพาทย์แลนนตรี...”

(พระพุทธญาณ และพระพุทธพุกาม, ๒๕๕๓, หน้า ๓๕๙)

ข้อมูลจากตำนานดังกล่าวจึงช่วยเพิ่มเติมจารึกวัดพระยืนให้เห็นภาพมากขึ้น ทั้งการใช้ดนตรีของชาวเมือง (อาจจะเป็นหริภุญไชยหรือเชียงใหม่) ในการต้อนรับพระสุมนะเถระซึ่งถือว่าเป็น “แขกบ้านแขกเมือง” จารีตนี้ยังตกทอดมาจนปัจจุบันโดยเฉพาะในประเพณีปอยหลวง ที่ต้องมีขบวนต้อนรับพระสงฆ์ที่เป็นแขกของงาน นอกจากนี้ยังสะท้อนการจัดการผู้คนในสังคมล้านนาโดยเฉพาะการอุทิศ “ชาวพวกพาทย์แลนนตรี” ให้เป็นผู้ดูแลอุปัฏฐากวัด หรือ “ข้าวัด” คนที่เป็นข้าวัดจะได้รับสิทธิพิเศษหลายประการ ทั้งการไม่ต้องเสียภาษีหรือไม่ต้องถูกเกณฑ์ไปสงคราม และนั่นนำไปสู่ปัญหาเรื่องการจัดการกำลังคนในยุคต่อมา เนื่องจากกษัตริย์สมัยต่อมานิยมทำบุญด้วยการอุทิศผู้คนเป็นข้าวัดมากขึ้น

จะเห็นได้ว่า จารึกวัดพระยืนมีการเรียกชื่อเครื่องดนตรีด้วยภาษาบาลีซึ่งใช้ในบันทึกทางพุทธศาสนา สะท้อนถึงความเจริญทางพระพุทธศาสนาล้านนาในยุคเริ่มต้น การตีความจารึกดังกล่าวมีนักวิชาการตลอดจนนักจารึกวิทยาได้ให้ความหมายไว้แล้วดังปรากฏในงานแปลจารึกของ ฉ่ำ ทองคำวรรณ (๒๕๒๖, หน้า ๙๒-๑๐๑) และหนังสือประวัติการดนตรีไทยของ ปัญญา รุ่งเรือง (๒๕๔๖, หน้า ๕๐-๕๔) ซึ่งในที่นี้ได้ตีความหมายที่อิงกับบริบททางดนตรีล้านนาเป็นสำคัญ ดังนี้

ตีพาทย์ สงกรานต์ สมจันทร์ (๒๕๕๗, หน้า ๔๙) กล่าวว่าถึงคำว่าตีพาทย์ในศิลาจารึกวัดพระยืนว่าประเด็นนี้ยังเป็นที่ถกเถียงว่าจะเป็นระนาดหรือฆ้องวง โดยเป็นที่เข้าใจร่วมกันว่าน่าจะหมายถึงการประโคม

ด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่า นักวิชาการส่วนใหญ่ให้ความเห็นว่าน่าจะเป็นฆ้องวง โดยใช้หลักฐานจากตู้หนังสือไม้แกะสลักเรื่องทศชาติ มีรูปฆ้องวงแต่ไม่มีระนาด ตู้หนังสือดังกล่าวนี้อยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น (อุดม อรุณรัตน์, ๒๕๒๖, หน้า ๑๔๐) แต่ปัญญา รุ่งเรืองมีความเห็นว่า พาทย์น่าจะหมายถึงระนาด เพราะวัฒนธรรมมอญนั้นเขามีระนาดเล่นอยู่นานแล้ว วงเต่งถิ้งที่ใช้กลองเต่งถิ้งหรือ ปุ่มผิ้ง เป็นเครื่องจังหวะหลักที่เป็นวงดนตรีของล้านนาไทยพบได้ตามวัดทั่วทั้งภาคเหนือนั้นก็คือวงปี่พาทย์ที่พัฒนามาจากปี่พาทย์มอญโบราณนั่นเอง (๒๕๔๖, หน้า ๕๐) แต่โดยสภาพปรากฏนั้นยังไม่สามารถตีความว่าเป็นระนาดไม้ ระนาดเหล็กที่แพร่หลายในวัฒนธรรมมอญ-ล้านนา-ไทใหญ่ หรือจะเป็นฆ้องวงได้ชัดเจนนัก แต่ในชั้นนี้มาสามารถเชื่อได้ว่าน่าจะมีวงประโคมจำพวกปี่พาทย์แล้ว

ดังพิณ หมายถึง มีการดีดพิณ ซึ่งยังไม่ทราบว่าจะเป็นพิณชนิดใด ในวัฒนธรรมล้านนามีเครื่องดนตรีประเภทพิณ (Lute) เพียง ๓ ชนิด ได้แก่ พิณเปี๊ยะ พิณทรงฮาร์พ (Harp) และซึง (Plucked Lute)

ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในวัฒนธรรมล้านนาอย่างแพร่หลาย ทั้งการบรรเลงเดี่ยว และการบรรเลงฆ้องหลายๆ ใบกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น กลอง และฉาบ ซึ่งในปัจจุบันฆ้องเป็นเครื่องดนตรีสำคัญในวงกลองล้านนาหลายวง

กลอง เป็นเครื่องดนตรีที่ทำด้วยหนัง ตีควบคู่กันกับฆ้องในวงดนตรีต่างๆ ในวัฒนธรรมล้านนามีกลองหลายชนิด ทั้งกลองหน้าเดียว กลองสองหน้า กลองที่มีรูปทรงต่างๆ ทั้งทรงถังทรงถ้วย ตลอดจนมีวิธีการขึงหน้าด้วยการตอกตรึงด้วยหมุด หรือเรียดขึงด้วยหนัง ซึ่งปรากฏในวัฒนธรรมการประโคมของล้านนาจวบจนปัจจุบัน

ปี่สรไน มีผู้ให้ความหมายหลายท่าน เช่น ฉ่ำ ทองคำวรรณ (๒๕๐๘) ให้ความหมายว่า คือปี่ไฉน ส่วนสงกรานต์ สมจันทร์ (๒๕๕๗, หน้า ๔๙) วิเคราะห์ว่า คำว่าสรไน เป็นคำที่มีรากศัพท์มาจากภาษาบาลีที่ใช้แพร่หลายในวรรณกรรมพุทธศาสนาในช่วงนั้น มาจาก สร (Sara) กับ เนยฺย (Neyya) สร นั้นหมายถึง เสียงดนตรี (Musical Sound) เนยฺย นั้นหมายถึง พึงนำ (To be let) รากศัพท์ของคำนี้มาจาก “นี” (Ni) คือนำไปแล้ว ดังนั้นคำว่าสรไนนี้จึงหมายถึง พึงนำไปแล้วซึ่งเสียงดนตรี (อุดม อรุณรัตน์, ๒๕๒๖, หน้า ๔๖) โดยเป็นจำพวกเดียวกับปี่ชาห์ไนของอินเดีย สุรเนย์ของเปอร์เซีย และปี่ไฉนในดนตรีไทย คำว่าสรไนยังปรากฏในเอกสารล้านนาในยุคนครรัฐอิสระอีกหลายแห่ง ภายหลังยุคพม่าปกครองปรากฏชื่อเป็น “แน” ที่น่าจะได้รับอิทธิพลการเรียกมาจากภาษาพม่า ส่วนสุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๕๓, หน้า ๘๐) เสนอว่า ปี่ไฉน เปอร์เซียเรียก สุรไน ทางล้านนาเรียกปี่แน รับมาจากลังกาว่า หะระแนวะ สอดคล้องกับประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในล้านนาที่กล่าวว่า ในรัชสมัยของพญาสามฝั่งแกน กษัตริย์ลำดับที่ ๘ ปกครองเชียงใหม่ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๒๘-๑๙๘๔ พญาสามฝั่งแกนทรงอุปถัมภ์พระสงฆ์จำนวน ๒๕ รูปให้ไปศึกษาพระพุทธศาสนาที่ลังกาใน พ.ศ. ๑๙๖๗ และพระสงฆ์คณะนี้เดินทางกลับมาเชียงใหม่ใน พ.ศ. ๑๙๗๓ ทรงสร้างวัดป่าแดงถวาย พระสงฆ์คณะนี้ได้นำพุทธศาสนานิกายสีหลเข้ามาเผยแผ่ในล้านนา บางครั้งเรียกนิกายนี้ว่านิกายป่าแดง มีศูนย์กลางอยู่ที่วัดป่าแดง นิกายนี้ต่อมาได้เจริญรุ่งเรืองและได้รับการสนับสนุนจากพญาติโลกราชและกษัตริย์เชียงใหม่ตลอดสมัยราชวงศ์มังราย (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, ๒๕๓๙, หน้า ๑-๒)

พิสเนญชัย หมายถึง ปี่เสนง หรือ เขนง ซึ่งขอมเรียกว่า เสนง ได้แก่เขาวัวควายที่ใช้เป่า ส่วนคำว่าชัยเป็นคำประกอบ (ฉ่ำ ทองคำวรรณ, ๒๕๐๘) การเป่าเขาสัตว์เพื่อประโคมนั้นปรากฏแพร่หลายในวัฒนธรรมดนตรีต่างๆ สำหรับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีการนำเขาควาย ซึ่งเป็นสัตว์ที่ใช้ในการเกษตรมาเป่า นัยยะเป็นการให้สัญญาณหรือประโคมในพิธีกรรมมากกว่ามุ่งหมายเพื่อความบันเทิง พัฒนาการต่อมาของการเป่าเขาสัตว์คือ เครื่องดนตรีจำพวกแตรงอน มีการเปลี่ยนวัสดุจากเขาสัตว์มาเป็นโลหะ ทำให้ได้เสียงที่ดังและดีขึ้น

ทะเทียด หรือ สรเทียด ตรงกับคำบาลีว่า “ทินฺทิม” แปลว่า กลองสองหน้า ใช้ตีด้วยไม้ข้างหนึ่งและมือข้างหนึ่ง (ฉ่ำ ทองคำวรรณ, ๒๕๐๘) ส่วนปัญญา รุ่งเรือง (๒๕๔๖) อธิบายว่า คือกลองสองหน้า ได้แก่

กลองมลายูที่ไทยรับเอามาจากมลายูโดยตรง กลองมลายูเป็นกลองสองหน้าคล้ายกับกลองแขกแต่อ้วนและสั้นกว่า หน้าหนึ่งใหญ่ใช้ตีด้วยไม้ อีกหน้าหนึ่งเล็กกว่าใช้ตีด้วยมือ ปัจจุบันใช้ในวงบัวลอยและวงปี่พาทย์นางหงส์ที่บรรเลงเฉพาะงานศพ (หน้า ๕๒) ในทรรศนะของผู้เขียน กลองชนิดนี้อาจหมายถึงกลองตะหลดปดหรือกลองชุมในวัฒนธรรมล้านนาก็ได้

กาหล หมายถึง แตรงอน เป็นพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งของแตรเขาสัตว์ ปรากฏการบันทึกหลายครั้งในเอกสารโบราณ เป็นเครื่องเป่าประโคมเพื่อให้สัญญาณ

แตรสังข์ หมายถึง การเป่าสังข์ ตามคติพราหมณ์เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ความเป็นมงคล ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอินเดียผ่านศาสนาและการค้า

กังสดาล หมายถึง ระฆังวงเดือน เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงใสกังวาน ตีให้สัญญาณในพิธีต่างๆ ซึ่งยังปรากฏในวัฒนธรรมล้านนาจวบจนปัจจุบัน

มรทงค์ หมายถึง กลองสองหน้าที่ขึงด้วยหนัง นักวิชาการดนตรีไทยให้ความหมายว่า หมายถึงตะโพนเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีตามแนวคิดปัญจดุริยางค์ คือเป็นกลองที่ได้ดัดแปลงแก้ไขจากเค้าของกลองเดิมคือกลองหน้าเดียวมาเป็นกลองสองหน้า เป็นลักษณะของ อาตฏะ วิตฏะ คือดุริยะที่ขึงทั้งตัว (ธนิต อยู่โพธิ์, ๒๕๒๘, หน้า ๗) คำว่ามรทงค์นั้นเป็นภาษาบาลี เป็นเครือญาติกับกลองมริดังคะ (Mridanga) ของอินเดีย ปัจจุบันกลองนี้คือกลองเต่งถิ้งและกลองป่งป้งในวัฒนธรรมล้านนา เนื่องจากในอดีตกลองทั้งสองนี้ต่างเรียดด้วยหนังตลอดทั้งหุ่นกลอง

ธรรมเนียมการใช้ดนตรีประโคมในพระพุทธศาสนานั้นเป็นที่เด่นชัดขึ้นจากเหตุการณ์ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาล้านนาในช่วงระยะเวลาดังกล่าว หลังจากนี้ วรรณกรรมพระพุทธศาสนาต่างกล่าวถึงเครื่องดนตรีในฐานะของเครื่องประโคมส่งเสพ เพื่อทำให้พิธีกรรมนั้นสมบูรณ์ตลอดจนเกิดความศรัทธาปสาทะมากยิ่งขึ้น เช่น ตำนานพระธาตุจอมทองกล่าวถึงการสร้างเครื่องดนตรี ได้แก่ ฆ้อง กลอง แตรสังข์ บัณเฑาะว์ พิณพาทย์ด้วยทองคำ ถวายวัดเป็นพุทธบูชา ตำนานสิงหนติโยนกก็กล่าวในลักษณะเดียวกันถึงการสมโภชพระธาตุดอยตุงว่า ส่งเสพด้วยเครื่องดุริยดนตรี ได้แก่ ปี่แน แตรเหิน หอยสังข์ บัณเฑาะว์ ฆ้องกลอง ซึ่งทำให้เกิดค่านิยมในการใช้ดนตรีเพื่อจำแนกฐานะของผู้คนในสังคมตามมา

หลังรัชกาลของพญากือนา อาณาจักรล้านนามีความเข้มแข็งมากยิ่งขึ้นและเริ่มเข้าสู่ยุคที่มีความเจริญรุ่งเรืองสูงสุดทั้งศาสนา การเมืองการปกครองและเศรษฐกิจ ดังที่รัตนาพร เศรษฐกุล วิเคราะห์ว่าความเจริญรุ่งเรืองของล้านนานั้นมาจากปัจจัยภายในที่สำคัญสองประการ คือ พัฒนาการทางการเกษตรที่สามารถเพาะปลูกได้มากขึ้น และการเพิ่มจำนวนประชากร ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากความสงบเรียบร้อยทางการเมืองและการพัฒนาหรือรับเอาเทคโนโลยีการผลิตทางการเกษตรจากต่างแดนด้วยเช่นกัน (๒๕๕๒, หน้า ๕๙) รัชกาลต่อจากพญากือนา คือ พญาแสนเมืองมา (ครองราชย์ พ.ศ. ๑๙๒๘-๑๙๔๔) ในช่วงสมัยของพระองค์เริ่มสร้างเจดีย์หลวง ซึ่งแล้วเสร็จในรัชกาลของพญาสามฝั่งแกน (ครองราชย์ พ.ศ. ๑๙๕๔-๑๙๘๔) และเข้าสู่ยุคเจริญรุ่งเรืองด้านการเมืองการปกครองและการศาสนาในรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราช (ครองราชย์ พ.ศ. ๑๙๘๕-๒๐๓๐)

ดนตรีล้านนาในกฎหมาย

นอกจากการปรากฏของเครื่องดนตรีจากหลักฐานที่นำเสนอข้างต้นแล้ว ยังพบว่ามีการกล่าวในกฎหมายอีกด้วย ฮันส์ เพนธ์ (๒๕๔๗) กล่าวถึงพัฒนาการของกฎหมายของล้านนาว่า มอญได้สร้างคัมภีร์ธรรมศาสตร์และราชศาสตร์ขึ้นเพื่อรวบรวมรายงานบริหารต่างๆ ด้านการยุติธรรม เรื่องราวที่เป็นการตัดสินใจในกรณีต่างๆ ไทยวนกับกลุ่มไทอื่นๆ ไม่ได้เลียนแบบ แต่ได้แรงบันดาลใจจากคัมภีร์สองเล่มนี้ กษัตริย์หลาย

พระองค์ของไทยวนได้บันทึกกฎเกณฑ์ประเพณีที่เคร่งครัดของสังคมท้องถิ่น และกฎหมายที่ใช้กันต่อๆ มาแล้วพยายามปรับให้เข้ากับคำสอนของเถรวาทพุทธ ผลก็คือมีราชศาสตร์ฉบับใหม่ขึ้นมาอีกเล่มหนึ่ง ซึ่งรวบรวมกฎหมายที่กษัตริย์ประกาศใช้และเกี่ยวข้องกับทุกคนพร้อมคำพิพากษาและเหตุผล บางครั้งมีกรณีศึกษาด้วย เป็นคู่มือสำหรับชนชั้นปกครองและผู้พิพากษา ไม่อยู่เฉพาะหมู่เหล่า ใช้ได้กับประชาชนทั่วไป ที่สำคัญรวบรวมมาจากเรื่องที่เกิดขึ้นจริงในสังคมท้องถิ่นสมัยนั้น (ฮันส์ เพนธ์, ๒๕๔๗, หน้า ๑๑๗) สำหรับที่มาของกฎหมายล้านนามาจาก ๓ ทาง คือ ๑) มาจากคำสั่ง (อาชญา) ของพระเจ้าแผ่นดินในอดีต ๒) มาจากคำสั่งสอน จารีต ประเพณี และความเชื่อในสังคม และ ๓) มาจากคำพิพากษาของพระเจ้าแผ่นดินในอดีต (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, ๒๕๕๘, หน้า ๑๓)

ในกฎหมายมังรายศาสตร์ปรากฏการบันทึกถึงเรื่องราวของดนตรีในส่วนบริบทของกฎหมายอยู่ด้วย แม้ว่าจะยังไม่ทราบว่ากฎหมาย “มังรายศาสตร์” จะแต่งขึ้นในสมัยใด ซึ่งอย่างน้อยที่สุดได้มีการแก้ไขเพิ่มเติมในรัชสมัยพญาเมืองแก้ว (พ.ศ. ๒๐๓๘-๒๐๖๘) (ประเสริฐ ณ นคร, ๒๕๑๓, คำนำ) ซึ่งอาจจะเขียนขึ้นในสมัยพญามังรายหรือในรัชสมัยต่อมาก็ได้ กฎหมายนี้มีการคัดลอกกันอย่างกว้างขวางทั่วล้านนา อีกทั้งเนื้อหาส่วนหนึ่งนำมาจากจารีตประเพณีของผู้คนในสังคม การที่ปรากฏการกล่าวถึงเรื่องราวทางดนตรีนั้นจึงแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้เครื่องดนตรีในฐานะที่เป็น “กฎหมาย” ด้วย มังรายศาสตร์กล่าวถึงการตีกลองเพื่อใช้เป็นสัญญาณดังนี้

> *“...อนึ่ง ไม่มีสาเหตุไม่มีเรื่องอะไรแล้วหากตีกลองร้องป่าว ให้ปรับเอา ๓๓๐ เงิน คนปล้นฆ่าฟันกัน ลักกัน เป็นชู้กันสาวฆ่ากันตาย ตีกลองร้องป่าวแต่ไม่วิ่งไปดู ปรับเอา ๑๑๐ เงิน...”*
>
> *(ชัปนะ ปิ่นเงิน, ๒๕๕๑, หน้า ๖๓)*

จากการกล่าวถึงกลองในมังรายศาสตร์ในตัวอย่างข้างต้น จึงแสดงให้เห็นวิถีชีวิตของชาวล้านนาในอดีตว่า ไม่ควรตีกลองเมื่อไม่มีเหตุอันควร การกล่าวโทษปรับจำนวนหลักร้อยเงินขึ้นไปในนั้นถือว่าเป็นโทษที่หนักมาก การบันทึกลงในมังรายศาสตร์จึงเป็นภาพสะท้อนจารีตของผู้คนในสังคมขณะนั้นได้เป็นอย่างดี เรื่องราวของกลองยังปรากฏในบันทึกเกี่ยวกับ “ขืด” หรือข้อห้ามของชาวล้านนา หากไม่ปฏิบัติตามข้อห้ามจะส่งผลให้เกิดเภทภัยต่างๆ

ข้อห้ามที่ถือว่าเป็น “ขืด” นั้น มีการบันทึกในคัมภีร์ใบลานหรือพับสา มีการคัดลอกต่อกันมาและแพร่กระจายอย่างกว้างขวาง ขืดบางเรื่องต่อมาก็นำมาบัญญัติเป็นกฎหมายด้วย ตัวอย่างความเชื่อเรื่องขืดที่ปรากฏในดนตรีล้านนา ได้แก่ *“...หอกลองสูงกว่าแก้วตัง ๓ บ่ดี ขืดนักมักฉิบหาย...”* (คมเนตร เชษฐพัฒนวนิช, ๒๕๔๐, หน้า ๒๓) เรื่องนี้สะท้อนวิธีคิดของชาวล้านนาในการนับถือพุทธศาสนา โดยยกให้พระพุทธรูปนั้นเป็นสรณะที่พึ่งอันสูงสุด จึงระบุว่าหอกลองไม่ควรสูงไปกว่าพระพุทธรูป และนอกจากนี้ยังถือว่ากลองเป็นเครื่องดนตรีสำคัญไม่ควรนำมาเป็นของเล่น ดังมีการบันทึกว่า *“...เฮือนใดแป๋งก๋องหื้อลูกอ่อนเหล้น บ่ดี ขืดนักแล”* (คมเนตร เชษฐพัฒนวนิช, ๒๕๔๐, หน้า ๙๓)

บทสรุป

การศึกษาดนตรีล้านนาจากเอกสารโบราณ ผู้ศึกษาจำต้องมีพื้นความรู้ทางประวัติศาสตร์สังคมตลอดจนมีการประยุกต์ใช้วิธีการทางการศึกษาด้านดนตรี มานุษยวิทยาและสังคมวิทยาในการอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงสมัย ซึ่งดนตรีนั้นเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรม มีการสร้างสรรค์แลกเปลี่ยนและเรียนรู้ระหว่างวัฒนธรรม ดังนั้น ผู้สนใจศึกษาจึงต้องก้าวข้ามพรมแดนของความเป็นล้านนาบริสุทธิ์ จะทำให้เห็นพัฒนาการทางดนตรีที่สัมพันธ์กับสังคมล้านนา นำไปสู่ความเข้าใจและสามารถอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีจากเอกสารโบราณได้อย่างกว้างขวางมากขึ้นต่อไป

เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย[๑]

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์[๒]

บทนำ

ผู้เขียนเริ่มสนใจและอยากศึกษาเรื่องเปี๊ยะ (พิณเพียะ) มาตั้งแต่ต้นปี ๒๕๒๑ หลังจากได้เห็นภาพถ่ายคนชรากำลังเล่นเปี๊ยะ และได้ฟังเสียงจากเทปซึ่งระบุว่าบรรเลงโดย “ลุงหมอก” ชายตาบอดชาวอำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ ผู้ล่วงลับไปแล้วตั้งแต่ปี ๒๕๑๗

หลังจากนั้น ก็ได้อ่านเรื่องเกี่ยวกับเปี๊ยะจากหนังสือ “การละเล่นของเด็กล้านนาไทยในอดีต” โดยสุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์ (๒๕๒๐ ๑๕-๑๖, ๔๗-๕๐) ทำให้อยากรู้จักและอยากสัมผัสกับเปี๊ยะจริงๆ มากยิ่งขึ้น เพราะไม่เข้าใจว่าทำไมเครื่องดนตรีที่ไพเราะอย่างเปี๊ยะจึงหายากจนอาจจะสูญไปจริงๆ นอกจากนี้ก็รู้สึกว่าการเล่นเปี๊ยะต้องใช้เวลาแรมปีนั้น ดูท้าทายกระไรอยู่

นับเป็นเวลาปีเศษที่ผู้เขียนไม่ได้อะไรคืบหน้ามากไปกว่าได้เห็นภาพเขียนและภาพถ่ายไม่กี่ภาพกับได้เห็นของจริงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติที่เชียงใหม่และลำพูนเพียงสองแห่ง

จนกระทั่งเดือนสิงหาคม ๒๕๒๒ จึงได้พบอดีตนักเล่นเปี๊ยะผู้หนึ่งที่อำเภอเมืองเชียงราย โดยอาจารย์อินทร์ สุใจ เป็นผู้พาไปพบ อดีตนักเล่นเปี๊ยะท่านนั้นคือพ่อเฒ่าแปง โนจา อายุ ๗๗ ปี ถึงแม้จะเลิกเล่นเปี๊ยะมาร่วมสี่สิบปีแล้ว ท่านก็ได้ให้ความรู้และบทเรียนสำหรับการเล่นเปี๊ยะแก่ผู้เขียนมาไม่น้อย รวมทั้งได้ประกอบเปี๊ยะสองสายและเปี๊ยะสี่สายให้อย่างละเลา น่าเสียดายที่ท่านชราจนมือสั่น และไม่มีเล็บมือที่จะใช้เล่น การสาธิตของท่านจึงไม่ประสบความสำเร็จและการฝึกของผู้เขียนก็ยังไม่ก้าวหน้า

ในปีต่อมา คือปี ๒๕๒๓ ผู้เขียนได้เข้ารับการอบรมวิชาดนตรีที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ได้รับความรู้เกี่ยวกับเสียงฮาร์โมนิคจากการบรรยายวิชา “อุโฆษวิทยาสำหรับนักดนตรี” โดยอาจารย์วาสิษฐ์ จรัณยานนท์ หัวหน้าภาควิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จ ในขณะนั้น

ผู้เขียนนำความรู้นี้มาปรับใช้ในการฝึกเปี๊ยะทันทีและเริ่มได้ผลจนสังเกตได้ว่า ถ้ามีหลักการหรือทฤษฎีช่วยแล้วมีแนวโน้มที่จะเป็น แต่มิได้หมายความว่าจะต้องลดการหมั่นฝึกฝนแต่อย่างไร

ต่อมาในต้นปี ๒๕๒๔ มีผู้แจ้งว่าที่บ้านป่าบง อำเภอดอยสะเก็ด ยังมีอดีตนักเล่นเปี๊ยะเหลืออยู่อีกคนหนึ่ง มีฉายาว่า “ใจ๋เปี๊ยะหลับ” ผู้เขียนจึงเดินทางไปพบและทราบว่าพ่อเฒ่าใจ๋ บุญมาติ เคยเล่นเปี๊ยะสองสายมาจริง แต่ไม่มีเปี๊ยะแล้ว ผู้เขียนจึงกลับไปใหม่ในเดือนมีนาคมปีนั้น พร้อมด้วยเปี๊ยะสองสายที่ประกอบไว้ฝึกเอง ปรากฏว่าท่านสามารถทำเสียงฮาร์โมนิค ณ จุดต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องและไพเราะ แต่ท่านไม่สามารถเล่นเพลงเก่าๆ ที่เคยเล่นมาก่อน เพราะลืมไปหมดแล้ว ถึงกระนั้นก็นับว่าเพียงพอมากแล้วสำหรับผู้เขียน

ตั้งแต่นั้น ผู้เขียนไม่พบใครอีกเลยที่เคยเล่นเปี๊ยะ แต่ก็มีความมั่นใจอยู่ว่าตนสามารถฝึกจนเป็นได้ จนกระทั่งเดือนธันวาคมปีนั้นเองก็มีโอกาสได้นำออกแสดงต่อสาธารณะชนเป็นครั้งแรก ในงานแสดงดนตรีของมูลนิธิส่งเสริมผลิตภัณฑ์ชาวเขา ในพระราชอุปถัมภ์ของสมเด็จพระราชชนนี ที่ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ทั้งนี้โดยได้รับการสนับสนุนจาก ดร.พงษ์น้อย ผู้ดูแลไร่แม่ฟ้าหลวง กับ ดร.ถวัลย์ ดัชนี ศิลปินระดับโลกซึ่งร่วมเป็นกรรมการที่ปรึกษางานนั้นด้วย

---

[๑] บทความเผยแพร่ใน “เอกสารรวมบทความจากการประชุมสัมมนาทางวิชาการล้านนาคดีศึกษา : โลกทัศน์ล้านนา” จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ สหวิทยาลัยล้านนา ระหว่างวันที่ ๑๑-๑๔ กันยายน ๒๕๓๔ ณ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ สหวิทยาลัยล้านนา (น.๑๘๑-๑๘๙)

[๒] ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัยล้านนา เชียงราย

จากวันแรกพบพ่อครูแปง ถึงการแสดงครั้งแรก ผู้เขียนใช้เวลาฝึกฝนเป็นเวลาเกือบสองปีครึ่ง นานกว่าเครื่องดนตรีอื่นๆ ทุกชนิดที่เคยฝึกมาก่อน

ปีต่อมา ได้ร่วมไปกับโครงการวัฒนธรรมสัญจรของวิทยาลัยครูลำปาง แสดงที่อีสาน ๒ ครั้ง และระหว่างปี ๒๕๒๖-๒๕๒๘ ได้แสดงที่มหาวิทยาลัยแห่งฟิลิปปินส์ ๒ ครั้ง

ครั้งล่าสุด เป็นการสาธิตเพื่อบันทึกเทปโทรทัศน์ เมื่อวันที่ ๒๙ มกราคม ๒๕๒๙ ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ เชียงใหม่ โดยนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้ดำเนินงาน ในครั้งนี้พ่อครูแปง โนจา ได้นั่งอยู่ข้างๆ ผู้เขียน ตลอดเวลา

ทั้งหมดนี้ คือความเป็นมาของการฝึกฝนในฐานะผู้เล่น ส่วนข้อมูลจากการศึกษาจะได้กล่าวถึง ในหัวข้อต่อๆ ไป เป็นลำดับ

เรื่องของ “พ่อครู”

ก่อนจะถึงเรื่องอื่นๆ เกี่ยวกับเปี๊ยะ ผู้เขียนขออนุญาตเสนอเรื่องของพ่อครูก่อน เพื่อเป็นการแสดง กตเวทิตาต่อท่านทั้งสอง

พ่อครูแปง โนจา เกิดเมื่อ พ.ศ.๒๔๔๕ ที่ตำบลเหมืองง่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ท่านเริ่มหัดดีดซึง สีสะล้อ เมื่ออายุประมาณ ๑๒ ปี ในระหว่างการเลี้ยงควาย ต่อมาเมื่ออายุประมาณ ๑๔ – ๑๕ ปี มีคนเดินเล่น เปี๊ยะผ่านหน้าบ้าน พ่อครูหลงใหลในเสียงเปี๊ยะจนอดใจไม่ได้ ออกวิ่งตามไปฟังเป็นระยะทางไกล พ่อครูแปง วิ่งตามฟังเสียเปี๊ยะเช่นนี้เป็นแรมปีจึงมีเปี๊ยะสี่สายเป็นของตนเองเลาหนึ่ง และเริ่มฝึกฝนเล่นด้วยตัวเอง โดยอาศัยความจำที่สะสมมานาน เมื่อเป็นหนุ่มเต็มตัว พ่อครูแปงได้ชื่อว่าเป็นนักเล่นเปี๊ยะฝีมือดีคนหนึ่งของ ตำบล

หลายปีต่อมา พ่อครูได้ย้ายภูมิลำเนาไปอยู่ที่บ้านท่าหล่ม อำเภอพาน จังหวัดเชียงราย และได้นำเปี๊ยะ ประจำตัวไปด้วย คราวนี้เด็กหนุ่มๆ ในละแวกนั้นหลายคนได้วิ่งตามฟังเสียงเปี๊ยะของพ่อครูบ้าง บางคนขอให้ สอนด้วย แต่ไม่มีใครประสบความสำเร็จเลย

ต่อมาเมื่อพ่อครูแปงมีครอบครัว มีบุตร และมีภาระหน้าที่ในฐานะพ่อบ้านมากขึ้น ท่านจึงเลิกเล่นเปี๊ยะ และถอดเอาหัวเปี๊ยะมาทำด้ามมีดซุย นับแต่นั้นเป็นต้นมาก็ไม่มีเสียงเปี๊ยะจากพ่อครูแปงอีกเลย

ก่อนผู้เขียนจะได้พบท่านไม่กี่ปี พ่อครูแปงได้ย้ายจากบ้านท่าหล่ม มาอยู่กับลูกชายที่ข้างที่ทำการ ประปาจังหวัดเชียงราย และพำนักอยู่ที่เดิมนี้จนถึงปัจจุบัน ทุกวันนี้ถึงแม้มือจะสั่น ดวงตาจะฝ้าหม่นด้วยวัย ๘๔ ปี เรื่องราวของเปี๊ยะที่ท่านเคยคลุกคลีมานานในอดีต ยังคงแจ่มชัดเหมือเพิ่งผ่านไปไม่นานนี้เอง

พ่อครูใจ๋ บุญมาติ ซึ่งเป็นครูคนที่สองของผู้เขียน เกิดเมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๕ ที่บ้านป่าบง ตำบลแม่คือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ ท่านหัดเล่นเปี๊ยะสองสายกับพ่ออุ่น บิดาของท่านเอง พ่อครูใจเป็นผู้ที่ขยัน ฝึกซ้อมมาก ท่านซ้อมจนเพลียหลับไปโดยมีเปี๊ยะวางพาดอกบ่อยๆ ด้วยเหตุนี้เพื่อนๆ และชาวบ้านจึงตั้งฉายา ให้ว่า “ใจ๋เปี๊ยะหลับ”

การเล่นเปี๊ยะของพ่อครูใจ๋ มีวาระไม่แตกต่างกับพ่อครูแปงนัก คือเมื่อมีครอบครัวแล้วก็ไม่ค่อยจะได้ เล่นบ่อยนัก ยิ่งอายุมากขึ้นๆ การเล่นก็ทิ้งช่วงนานขึ้นๆ จนเปี๊ยะถูกแขวนไว้เฉยๆ นับเป็นปีๆ ต่อมาเมื่อสิบกว่า ปีมานี้ คนรู้จักกันจากหมู่บ้านบ่อสร้าง อำเภอสันกำแพง ได้มาขอซื้อไป อ้างว่าจะเอาไปหัดเล่น แต่ข่าวที่ได้ ทราบหลังจากนั้นไม่นานคือเปี๊ยะที่ตกทอดมาจากบิดาของท่านนั้นถูกขายต่อให้ฝรั่งไปเสียแล้ว

ปัจจุบันนี้ พ่อครูใจ๋ในวัย ๗๔ ปี พำนักอยู่กับครอบครัวลูกสาวที่หมู่บ้านเดิมของท่านเอง สุขภาพของ ท่านไม่ค่อยดีนักเพราะมีโรคเกี่ยวกับกระดูกและข้อ

หลังการสาธิตที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ ผู้เขียนได้ไปเยี่ยมคารวะท่านพร้อมด้วยเปี๊ยะสองสายประจำตัว ท่านพอใจมากเมื่อทราบว่าผู้เขียนฝึกเล่นจนเป็น และพอใจยิ่งขึ้นเมื่อทราบว่าได้ถ่ายทอดให้แก่คนอื่นบ้างแล้ว

ลักษณะของเปี๊ยะ

ตามหลักการจำแนกเครื่องดนตรีไทย เปี๊ยะคือเครื่องดีดในจำนวนพิณซึ่งมีพิณน้ำเต้าเป็นเครื่องดนตรีร่วมตระกูลที่มีรูปร่างลักษณะที่ใกล้เคียงกันที่สุด

แต่ถ้าใช้หลักการของ Sachs – Hornbostel เปี๊ยะคือซิเธอร์แบบแท่งที่ใช้อกของผู้เล่นช่วยกำธรเสียง (chest – resonated, plucked stick zither)

ลำตัวของเปี๊ยะ หรือ “เลา” ตามที่พ่อครูแปงเรียก เป็นแท่งไม้กลมยาว ปลายหนึ่งโต หลายหนึ่งเรียวเล็กลงและสอดเข้าไปรูของแท่งโลหะหล่อซึ่งเรียวลงไปอีกตามความยาวประมาณ ๕ – ๖ นิ้ว ก่อนที่จะงอนโค้งขึ้นไปจรดกับด้านหลังของส่วนที่ทำเป็นรูปหัวช้าง ซึ่งหันหน้าไปทางที่มีแท่งไม้สอดอยู่ แท่งโลหะรูปหัวช้างนี้เรียกว่า “หัวเปี๊ยะ”

หัวเปี๊ยะที่ดีควรทำด้วยสำริด และช้างไม่อยู่ในท่าก้มหน้ามากจนเกินไป บริเวณกระหม่อมระหว่างใบหูทั้งสองเป็นที่พาดสายเปี๊ยะก่อนที่จะผูกปลายติดกับก้านที่ต่อออกจากท้ายทอย หัวเปี๊ยะขนาดเล็กจะใช้กับเปี๊ยะที่มีจำนวนสายไม่มาก ถ้าจะทำเปี๊ยะที่มีสายมากขึ้นก็ต้องใช้หัวที่มีขนาดและความยาวมากขึ้นด้วย

ปลายไม้ด้านโตเป็นที่เจาะรูเสียบลูกบิดหรือ “หลักสาย” ตามจำนวนสาย ซึ่งมีตั้งแต่สองสายขึ้นไปจนถึงเจ็ดสาย ถัดจากสายเหล่านี้ลงมาเล็กน้อยจะมีหวายรัดอกรัดสายเปี๊ยะที่ขึงระหว่างหัวเปี๊ยะกับหลักสายลงแนบกับเลาเปี๊ยะ หวายนี้จะลอดท่อไม้เล็ก ๆ ที่ติดอยู่กับเลาเปี๊ยะด้านตรงข้ามไปโผล่ออกในอุ้งกะลามะพร้าวซึ่งเจาะรูไว้ให้หวายลอดและติดกับท่อไม้นั้น จากนั้นก็ผูกหลายหวายและขัดไว้ด้วยแท่งไม้เล็กๆ ขันชะเนาะให้แน่น

เปี๊ยะที่ประกอบเสร็จแล้วนี้จะมีความยาวทั้งสิ้นตั้งแต่สองฟุตครึ่ง ขึ้นไปจนเกินสามฟุตเล็กน้อย ทั้งนี้ขึ้นกับขนาดของหัวเปี๊ยะและจำนวนของสายเปี๊ยะ โดยกะลามะพร้าวครึ่งซีกจะติดอยู่ด้านตรงข้ามกับสายและเปิดโล่งไม่มีอะไรปิดหรือหุ้ม

จากคำบอกเล่าของพ่อครูทั้งสอง เปี๊ยะจะมีเสียงดีได้ต้องอาศัยส่วนประกอบที่ดีหลายอย่าง ตั้งแต่หัวเปี๊ยะซึ่งกว่ามาแล้วไปจนถึงสายเปี๊ยะและสัดส่วนต่างๆ ไม้ที่เหมาะสำหรับทำเลาเปี๊ยะควรเป็นไม้เนื้อแข็ง เช่น ชิงชัน ไม้มะค่า หรือไม้รักดำ ถ้าไม่ได้อาจใช้ไม้ประดู่หรือไม้ยางก็ได้ ส่วนสายเปี๊ยะนั้น ควรเป็นสายทองเหลืองและขึงให้ตึงพอประมาณ ถ้าตึงเกินไปเสียงจะห้วนไม่กังวาน ระยะห่างระหว่างสายเปี๊ยะกับเลาเปี๊ยะซึ่งห่างที่สุดตรงบริเวณหัวเปี๊ยะนั้น ควรตกประมาณสองนิ้วมือลอดให้พอดีๆ

ความยาวของเลาเปี๊ยะตั้งแต่รัดอกลงไปจนถึงหัวเปี๊ยะก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ต้องพิจารณาด้วย คือต้องยาวอย่างน้อยสามเท่าของเส้นผ่าศูนย์กลางของกะลาขึ้นไป ดังนั้น เมื่อกะลามีขนาดใหญ่เลาเปี๊ยะก็ต้องยาวขึ้น

การขึ้นสายเปี๊ยะก็มีกฎเกณฑ์เช่นกัน เปี๊ยะสองสายจะขึ้นสายห่างกันเป็น ๔ โดยสายบนจะเป็นสายทุ้ม สำหรับเปี๊ยะที่มีสามสายขึ้นไป สายบนสุดหรือสายทุ้มจะขึงทิ้งไว้ สายอื่นๆ จะถูกรั้งหรือ “หน่อง” ลงเกือบชิดกับเลาเปี๊ยะ ณ จุดต่างๆ กัน ทำให้แต่ละสายถูกแบ่งเป็นสองส่วน ได้เสียงที่ต่างกันสองเสียง โดยส่วนบนของสายที่ถัดจากสายทุ้มจะมีเสียงสูงเป็นคู่ ๔ ของสายทุ้ม และส่วนบนของสายถัดไปก็สูงเป็นคู่ ๔ อีกต่อหนึ่งไปเป็นลำดับ การหน่องสายให้ได้เสียงตรงตามต้องการเป็นเรื่องยากและกินเวลานานมาก บางทีใช้เวลานับชั่วโมงเพื่อจะหน่องเสียงเพียงสามสายให้ได้ที่

ความเป็นมาและบทบาทของเปี๊ยะ

ผู้เขียนไม่พบหลักฐานที่แน่นอนว่าเปี๊ยะมีความเป็นมาอย่างไรและมีมานานเท่าไร แม้พ่อครูแปงกับพ่อครูใจ๋เองก็ไม่ทราบ แต่ชื่อที่ใกล้เคียงกับคำว่า “เพียะ” นั้น มีปรากฏในวรรณกรรมเก่าๆ อายุหลายศตวรรษบางเรื่อง เช่น ในกาพย์ขับไม้เรื่องพระรถเสนได้เอ่ยถึง “พิณเพลี้ย” และในนิรุทธคำฉันท์เอ่ยถึง “เพยีย” เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม มีข้อสันนิษฐานที่น่าเชื่อถือมากอยู่ว่า เปี๊ยะน่าจะมีพิณน้ำเต้าเป็นต้นแบบ การใช้กะลามะพร้าวแทนน้ำเต้าดงเป็นเพราะกะลามะพร้าวหาง่ายกว่าและแข็งแรงกว่า ส่วนการเพิ่มสายให้มากขึ้นนั้นก็เพื่อให้เล่นได้ง่ายและสะดวกขึ้น

บทบาทของเปี๊ยะตามคำบอกเล่าของพ่อครูทั้งสอง คือเป็นเครื่องดนตรีคู่กายของชายหนุ่ม เป็นเครื่องหมายแสดงความสามารถ และแสดงฐานะทางสังคม ซึ่งดูจะเหนือกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ส่วนความเห็นของนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่ว่าเป็นเครื่องหมายแห่งความเป็นบุรุษเพศ เพราะได้แสดงความกำยำล่ำสันของกล้ามเนื้อในขณะเล่นนั้น ก็เข้าเค้าและสอดคล้องกับความหมายของคำว่า “เปี๊ยะ” ซึ่งแปลว่า อวด หรือแสดง

เมื่อถึงยามราตรี ชายหนุ่มชาวล้านนาในอดีตมักจะออกจากบ้านไปแสวงหาไมตรีจิตจากหญิงสาวที่ตนพึงใจและหมายปอง ระหว่างทางใครถนัดทางขับลำนำ ก็จะขับร้องเป็นเชิงเกี้ยวพาราสีหรือพรรณนาความในใจไปด้วย ผู้ที่ถนัดเล่นเครื่องดนตรีก็จะเล่นดนตรี เสียงขับลำนำหรือเสียงเครื่องดนตรีจึงเป็นเสมือนสัญญาณแจ้งให้หญิงสาวทราบล่วงหน้าถึงการมาของชายหนุ่ม โดยประเด็นนี้บทบาทของเปี๊ยะจึงเหมือนกับเครื่องดนตรีอื่นๆ

เมื่อวิธีการไปมาหาสู่ระหว่างชายหนุ่มหญิงสาวเปลี่ยนไปตามสังคม บทบาทของเปี๊ยะดังกล่าวข้างต้นก็เริ่มลดน้อยลง ยิ่งการไม่นุ่งเสื้อออกนอกบ้านหรือนุ่งเสื้อเปิดอกถูกหาว่าไม่สุภาพ ไม่เจริญ การเล่นเปี๊ยะก็ยิ่งหายากมากขึ้น จนในที่สุดแทบจะสูญสิ้นไปและแทบไม่มีใครรู้จัก

“สามปี๋เป็นเปี๊ยะ”

เปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีที่เล่นยากและใช้เวลาฝึกฝนนานมาก จนมีคำกล่าวเปรียบเทียบกับปี่ซึ่งหัดเล่นยากพอสมควรว่า “หัดเปี๊ยะสามปี๋ หัดปี่สามเดือน” และ “สามดือนเป๋นปี่ สามปี๋เป็นเปี๊ยะ” ซึ่งพอครูทั้งสองยืนยันว่าเป็นความจริง ผู้เขียนเองก็ได้พิสูจน์มาแล้วเช่นกัน

ความยากในการเล่นเปี๊ยะมิได้อยู่ที่ต้องถอดเสื้อหรือเปิดหน้าอกเล่น แต่อยู่ที่วิธีทำให้เสียงดังกังวานเหมือนเสียงระฆังเล็กๆ ซึ่งตรงกับภาษาล้านนาว่า “เสียงอย่างเด็ง” (เด็ง = ระฆังขนาดเล็ก)

ก่อนจะทำเสียงเด็ง ผู้เล่นจะต้องจับถือเปี๊ยะให้ถูกท่า สำหรับคนถนัดขวาจะต้องใช้มือซ้ายประคองตรงที่กะลาผูกติดกับเลาเปี๊ยะ โดยหันด้านเปิดของกะลาเข้าหาหน้าอก ให้ปลายด้านเรียวซึ่งมีหัวเปี๊ยะสวมอยู่ชี้ลงไปทางสะโพกด้านขวา และใช้โคนนิ้วหัวแม่มือด้านในของมือขวาประคองไว้หลวมๆ ฝ่ามือและนิ้วอื่นๆ คว่ำอยู่เหนือสายเปี๊ยะ

สำหรับเปี๊ยะที่มีสายไม่มาก คือมี ๒ – ๔ สาย มือขวาจะมีหน้าที่หลัก ๒ อย่าง หน้าที่แรกคือเลื่อนขึ้นและลงไปตามเลาเปี๊ยะไปหาตำแหน่งที่ถูกต้อง การทำเช่นนี้มีศัพท์ใช้ว่า “ไหล”

หน้าที่ประการที่สอง คือ “ป๊อก” สายที่อยู่บนสุด (สายทุ้ม) ณ ตำแหน่งที่ไหลไปได้ที่แล้ว การป๊อกจะเริ่มด้วยการใช้โคนนิ้วชี้ “พาน” สายเปี๊ยะอย่างแผ่วเบา แล้วใช้เล็บนิ้วนางหรือนิ้วก้อย เกี่ยวสายเดียวกันนั้นเสร็จแล้วรีบถอนโคนนิ้วชี้ออกจากสายโดยเร็ว เสียงที่ได้จะเป็นเสียงกังวานเบาๆ คล้ายเสียงระฆัง ดังนั้นวิธีที่ยากที่สุดในการเล่นเปี๊ยะก็คือวิธีป๊อกนี่เอง

ตำแหนงที่ทำให้ป๊อกได้เสียงเด็งนั้นมีหลายแห่ง แต่ที่นิยมใช้เป็นจุดพื้นฐานมี ๓ แห่ง คือ ตรงระยะประมาณ $\frac{๑}{๒}$ $\frac{๒}{๓}$ และ $\frac{๓}{๔}$ ของความยาวของสายเมื่อวัดจากหวายรัดอก

มือซ้ายซึ่งประคองเปี๊ยะแนบอกอยู่นั้น มีหน้าที่ช่วยการป๊อก ๒ อย่าง และมีหน้าที่อื่นต่างหากอีก ๑ อย่าง หน้าที่ช่วยการป๊อกอย่างแรก คือ กดกะลาแนบกับอก หรือแง้มเปิดออก ถ้ากอแนบกับอก เสียงจากการป๊อกจะค่อนข้างห้วน ถ้าแง้มเปิดหรือ “ไข” จะได้เสียงกังวานยาวขึ้น ถ้าทำทั้งสองวิธีสลับกันเร็วๆ จะได้เสียงกระเพื่อมไล่ตามกัน น่าฟังมาก

หน้าที่อื่นของมือซ้ายที่ไม่เกี่ยวกับการป๊อก คือ เขี่ย หรือดีดสายอื่นๆ ของเปี๊ยะตามทำนองบ้าง เป็นเสียงคราง ประกอบบ้าง แล้วแต่เพลง

จะเห็นได้ว่ากว่าจะได้เสียงเด็งแต่ละครั้ง จะต้องไหลมือขวาไปให้ถูกตำแหน่งต้องป๊อกอย่างมีจังหวะ มือซ้ายต้องคอยกดสายบ้าง ดีดบ้าง และบังคับกะลาให้ปิดหรือเปิดไปด้วยเป็นงานที่ต้องใช้วิริยะอุตสาหะและเวลาเป็นอันมาก นอกจากนี้ต้องมีความจำดีเพื่อใช้จำเสียงประจำจุดต่างๆ ให้แม่นยำ และที่สำคัญกว่าอื่นใดก็คือต้องมีใจรักจริงๆ มิฉะนั้นจะท้อแท้เสียก่อนที่จะเป็น

สำหรับเปี๊ยะที่มีสายมากๆ เช่น หกสายหรือเจ็ดสาย จะมีสายถูกหน่องเป็นจำนวนมาก เท่ากับได้ขึ้นสายตั้งเสียงไว้เรียบร้อยแล้ว จึงมีวิธีเล่นโดยไม่ต้องป๊อกเลยก็ได้ คือใช้เล็บนิ้วมือทั้งมือซ้ายและมือขวาเกี่ยวสายที่ถูกหน่องทั้งหลาย การเล่นวิธีนี้เรียกว่า “จก”

พ่อครูแปงกล่าวว่า สำหรับเปี๊ยะสี่สายก็ใช้วิธีจกได้เหมือนกัน แต่มีเพลงให้เล่นไม่มากนัก จึงต้องเล่นผสมกับการป๊อกเป็นส่วนมาก

บางครั้งผู้เล่นอาจทำเสียงให้ห้วนกว่าปกติก็ได้ เช่น ในการฝึกซ้อมตามลำพัง วิธีนี้ทำโดยแนบกะลาปิดหน้าอก พอป๊อกเสร็จยกนิ้วมือออกจากสายช้ากว่าปกติเล็กน้อย จะได้เสียงห้วนๆ สั้นๆ ตามต้องการ พ่อครูแปงเรียกเสียงเช่นนี้ว่า เหมือนกับสียง “เหมยตกใส่ตองกล้วย”

วิธีเล่นต่างๆ ที่กล่าวมานี้ ที่ผู้เขียนยังไม่เคยฝึกเลยคือวิธีจก เพราะไม่มีเปี๊ยะที่มีสายมากพอจะฝึกในขณะนี้

“เด็งพันเมา” นิยามแห่งความงาม

ถึงแม้การเล่นเปี๊ยะจะยากแต่เสียงที่ได้นั้นคุ้มกับความยาก เพราะเสียงอย่างเด็งนั้นกังวานหวานระคนวังเวง ชวนให้ผู้ฟังหลงใหลจนมีเรื่องเล่าสืบต่อกันมาหลายเรื่อง ในจำนวนนี้มีเรื่องหนึ่งพาดพิงไปถึงพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย พระครูแก้ว กาวิโล เจ้าอาวาสวัดดอนมูล ตำบลป่าถ่อน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย เล่าให้ฟังว่า ในคราวที่สมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเชียงใหม่ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี (ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ได้จัดนาฏศิลป์และดนตรีล้านนาถวาย ซึ่งมีการเล่นเปี๊ยะรวมอยู่ด้วย ปรากฏว่าเปี๊ยะเป็นที่โปรดปรานที่สุดในบรรดาการแสดงดนตรีทั้งหมดในคราวนั้น

พ่อครูแปงอ้างว่า ความไพเราะของเสียงเปี๊ยะนั้น คนสมัยก่อนผูกเป็นคำสั้น ๆ กล่าวสืบต่อกันมาว่าประดุจ “เด็งพันเมา” หรือ “ระฆังที่ชวนให้หลงใหลในฉับพลัน”

ผู้เขียนไม่เคยพบคำกล่าวนี้มาก่อนเลย แสดงว่าเป็นคำสำหรับเปี๊ยะอย่างแท้จริง และโดยเฉพาะเจาะจงด้วย คำสั้นๆ เพียงสามพยางค์นี้มีความหมายมากมายเหลือเกิน เพราะครอบคลุมทั้งเนื้อหาและวิธีการของเปี๊ยะไว้ได้หลายอย่าง

แรกสุดคือคำว่า “เด็ง” นั้น คือดุริยศัพท์ล้านนาในความหมายเดียวกันกับดุริยศัพท์สากลว่า “ฮาร์โมนิค” นั่นเอง เพราะฝรั่งเองก็อธิบายคุณสมบัติของเสียงนี้ได้จากสายลวดว่า “bell – like” (Noad, ๑๙๖๘ : ๒๐๑) ความพ้องต้องกันเช่นนี้ ย่อมแสดงให้เห็นว่าชาวล้านนาก็รู้หลักการของสายลวดเหมือนกับที่ชาวตะวันตกรู้ เป็นไปไม่ได้อย่างแน่นอนที่จะมีนักเล่นเปี๊ยะในอดีตศึกษาจากทฤษฎีของชาวตะวันตกโดยตรง

คำว่า “พันเมา” นั้น หรือเป็นได้ทั้งคุณศัพท์ขยายคำว่า เด็ง และเป็นคำแสดงความซาบซึ้งของผู้ฟังด้วย เมื่อรวมกันเป็น “เด็งพันเมา” จึงเป็นนิยามแห่งความงามอย่างแท้จริง

ประการที่สอง คำว่า “เด็งพันเมา” ใช้หมายถึงเปี๊ยะก็ได้ เป็นความหมายที่อยู่ในระดับอุดมคติด้วย ขณะเดียวกันจะใช้หมายถึงเสียงของเปี๊ยะก็ได้ และเป็นอุดมคติเช่นกัน นอกจากนี้ยังใช้เป็นจุดมุ่งหมายของการเล่นเปี๊ยะได้อีกด้วย คือต้องเล่นให้เป็นเด็งพันเมาจึงจะได้ชื่อว่าเป็นนักเล่นเปี๊ยะที่แท้จริง

จากการวิเคราะห์ข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่าถึงแม้ชาวล้านนาไทยไม่มีการใช้สัญลักษณ์หรืออักษรในการถ่ายทอดความรู้และวิธีการต่างๆ จนเป็นเหตุให้ไร้เกียรติทางวิชาการ (ตามระบบนิยมลายลักษณ์) ก็มิได้หมายความว่าไม่มีความรู้หรือไม่มีหลักการ แท้จริงแล้วสิ่งเหล่านั้นแฝงอยู่ในคำกล่าวหรือในนิยามง่ายๆ สั้นๆ อย่างแยบยล ถ้ารวบรวมไว้ได้เพียงพอและวิเคราะห์ให้ถ้วนถี่แล้ว เราอาจค้นพบความเป็นวิชาการในอีกรูปแบบหนึ่งก็ได้ ผู้เขียนหวังว่าจะได้ทำหน้าที่นี้ในเรื่องที่เกี่ยวกับเปี๊ยะ

บทส่งท้าย

ในปีแรกๆ ของการฝึกฝนเล่นเปี๊ยะ บางครั้งผู้เขียนอดถามตัวเองไม่ได้ว่า “นี่เรากำลังปลุกผีอยู่หรือเปล่า” ด้วยความหลงใหลและเสียดายเสียง “เด็งพันเมา” อันเป็นความรู้สึกส่วนตัวของผู้เขียน คำตอบ จึงออกมาอย่างเข้าข้างตัวเองเสมอว่า ผู้เขียนกำลังปลุกเปี๊ยะให้ตื่นจากหลับมากกว่า เพราะเปี๊ยะไม่ใช่สิ่งที่สาบสูญไปจริงๆ เพียงแต่หลับใหลรอคนปลุกอยู่

เมื่อเวลาล่วงมา จำนวนผู้สนใจในการศึกษาค้นคว้าและฝึกฝนการเล่นค่อยเพิ่มขึ้น มีการติดต่อกันแลกเปลี่ยนความรู้กันตามโอกาสอันควร ผู้เขียนจึงเลิกถามตัวเอง

อย่างไรก็ตามทุกวันนี้ ผู้เขียนยังรู้สึกเสียดายไม่หายที่เริ่มต้นศึกษาเรื่องนี้ช้าไปร่วมสิบปี มูลเหตุที่รู้สึกเช่นนี้มีมาตั้งแต่ปี ๒๕๒๖ เมื่อได้อ่านความเรียงภาพอีกเรื่องหนึ่งของ เจอรัลด์ พี. ดิค คือ The Vanishing Phia (อยู่ในเล่มเดียวกันกับ The Also Serve) เป็นเรื่องของพ่อตั๋น เขียวสวัสดิ์ นักเล่นเปี๊ยะสี่สาย วัย ๗๕ ใน พ.ศ. ๒๕๑๒ ซึ่งเล่นได้หลายเพลงและเชื่อว่ามีฝีมือเหนือกว่า “ลุงหมอก” มาก เพราะดิค นำไปบันทึกเสียงในห้องบันทึกเสียงในจังหวัดเชียงใหม่ด้วย

ผู้เขียนไม่มีโอกาสได้ฟังเทปจากการบันทึกของพ่อตั๋น จึงไม่ทราบว่าบทเพลงที่ท่านเล่นนั้นมีเพลงอะไรบ้าง ถ้าเพลงเหล่านั้นไม่มีอยู่ในเมืองไทยเลย ย่อมหมายความว่าบทเพลงเฉพาะ

สำหรับเปี๊ยะจำนวนหนึ่งได้สูญไปจากล้านนาไทยอย่างค่อนข้างแน่นอนแล้ว

ทุกวันนี้ ผู้เขียนได้แต่นำเพลงพื้นบ้านล้านนาเท่าที่มีอยู่มาบรรเลงด้วยเปี๊ยะ และหวังว่าคงเพียงพอที่จะทำให้เปี๊ยะออกมาจากภาวะความเป็นของเก่าในพิพิธภัณฑ์และตื่นจากหลับมารับรุ่งอรุณได้อีกครั้งหนึ่ง

มีนาคม ๒๕๒๙

บรรณานุกรม

ธนิต อยู่โพธิ์. **เครื่องดนตรีไทยพร้อมด้วยตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๒๓.

พูนพิศ อมาตยกุล. “เครื่องพิณน้ำเต้าและพิณเพียะ” **สยามรัฐ**. ๑๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๙.

สุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์. **การละเล่นของเด็กลานนาไทยในอดีต.** เชียงใหม่ : ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, ๒๕๒๐.

Dyck, Gerald P.. “They Also Serve” and Wthe Vanishing Phia” **Selected Reports in Ethnomusicalology**, Vol II, No 5, 1972.

Noad, Frederick M.. Solo Guitar Playing I. New York : Schitmer Books, 1968

ช่างซอในสังคมเกษตรล้านนา[๑]

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์[๒]

สังคมเกษตรเป็นสังคมที่มิได้ดำรงอยู่บนพื้นฐานของการรู้หนังสือ ไม่ว่าสังคมนั้นจะมีจำนวนผู้อ่านมากน้อยเพียงใดก็ตาม สังคมที่ดำรงอยู่บนพื้นฐานของการรู้หนังสือจริงๆ คือ สังคมอุตสาหกรรม ซึ่งมีระบบความคิด ระบบการศึกษาหาความรู้ และการดำเนินชีวิตตามแบบแผนของชาวตะวันตก กล่าวคือ ต้องอาศัยคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีอันมีรากเหง้ามาตั้งแต่ครั้งนิวตันในยุคฟื้นฟูโน้นแล้ว

สมาชิกของสังคมอุตสาหกรรม หรือ “อุตสาหกรรมชน” (Industrial man) มีธรรมชาติอยู่อย่างหนึ่ง คือ ชอบแยกตัวออกจากสรรพสิ่งแล้วมองย้อนเข้าไปศึกษาพิจารณาสิ่งเหล่านั้นในเชิงวิเคราะห์ แล้วพยายามที่จะควบคุมหรือแสวงประโยชน์จากสิ่งเหล่านั้นให้ได้ พวกเขาทำเช่นนี้แม้กับเวลาซึ่งเป็นนามธรรมที่สุด เวลาถูกแบ่งแล้วแบ่งอีกจนมีจำนวนถึงร้อยส่วนใน ๑ วินาที

สมาชิกของสังคมเกษตร มิได้มีธรรมชาติเช่นเดียวกับเขามีชีวิตอยู่ในท่ามกลางโลกหรือจักรวาล ซึ่งเป็นอาณาเขต (space) ที่หาพรมแดนแน่นอนไม่ได้ และพวกเขามีชีวิตอยู่ท่ามกลางเวลา (Time) ซึ่งมิได้มีความหมายต่อเขาตรงกันกับที่มีความหมายต่ออุตสาหกรรมชน เวลาของชาวชนบทคือ วัฏจักรของเหตุการณ์และกิจกรรม ซึ่งล่วงไปแล้วกลับมาใหม่เหมือนดวงอาทิตย์ที่ตกไปแล้วจะต้องขึ้นอีก ชาวชนบทในสังคมเกษตรไม่แบ่งเวลาเป็นย่อยเท่าๆ กัน อย่างคนในสังคมอุตสาหกรรม คำกล่าวที่เกี่ยวกับเวลาทั้งปวง ไม่ใช่คำสำหรับตีค่าออกมาเป็นตัวเลข แต่เป็นคำบอกเหตุการณ์และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ในชีวิตของเขา คำว่า “ก่อนงาย” “เมื่อทอน” “หน้าเห็ดถอบ” “กลางวะสา” “เมินมอกอมเหมี้ยง” “ละอ่อนตะวาวันซืน” ฯลฯ เหล่านี้ เป็นเรื่องของชีวิตและประโยชน์ของมนุษย์มากกว่าจะมีเจตนาให้คิดเป็นตัวเลขระบุเวลาแบบสังคมอุตสาหกรรม

ลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งของสังคมเกษตร คือสมาชิกในสังคมนิยมการติดต่อสื่อสารด้วยวาจาด้วยการพบปะฉันมนุษย์มากกว่าการใช้หนังสือ เขาชอบฟังวิทยุหรือดูโทรทัศน์มากกว่าอ่านหนังสือพิมพ์หรือวารสาร เขาสั่งสมความรู้ความคิด ภูมิปัญญาตลอดจนทักษะด้วยประสบการณ์ตรงและด้วยอายตนะของตนมากกว่าการใช้สัญลักษณ์หรือประสบการณ์ทางอ้อมซึ่งเป็นการนึกรู้เอา

ด้วยธรรมชาติดังปรากฏมา สังคมเกษตรจึงเป็นสังคมที่ใช้วัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral Culture) เป็นหลัก ซึ่งหมายถึงว่ายังไม่รับเอาการรู้หนังสือมาเป็นหลักในการดำเนินชีวิต (มิได้หมายถึงว่าเป็นสังคมที่ไม่รู้หนังสือหรือไม่มีตัวหนังสือใช้) สังคมเช่นนี้จึงบางทีก็ได้ชื่อว่า “มนุษย์ที่ยังไม่ใช้ระบบการรู้หนังสือ” (Pre-literate society) และสมาชิกได้ชื่อว่า “มนุษย์ที่ยังไม่ใช้ระบบการรู้หนังสือ (Pre-literate man) (ในที่นี้ผู้เขียนขอใช้ “มุขปาฐชน” เพื่อให้ตรงข้ามกับ “อุตสาหกรรมชน” นอกเหนือไปจากความกะทัดรัดของภาษา)

เท่าที่อภิปรายมาทั้งหมดนั้นเป็นลักษณะของสังคมเกษตรในล้านนาด้วยอย่างแน่นอน ชาวชนบทล้านนาไม่ใช่นักอ่าน หรือ นักเขียน “คำเมือง” เป็นภาษาที่สะดวกต่อการพูดมากกว่าเขียนโดยเฉพาะอย่างยิ่งคำประสม ๔ พยางค์ ประเภทที่มีสัมผัสในและคำซ้ำ จะมีจังหวะจะโคนที่ลงตัว ทำให้จำง่าย และสะดวกราบรื่นต่อการพูดและการขับเป็นทำนองเป็นพิเศษ คำเมืองประเภทจับคู่ได้ ๔ พยางค์เหล่านี้มักถูกใช้มากในร้อยกรองประเภท “คร่าว” และ “เครือซอ” จนถูกจัดเป็นคำประเภท “คำคร่าว คำเครือ”

---

[๑] บทความเผยแพร่ใน “เอกสารรวมบทความจากการประชุมสัมมนาทางวิชาการล้านนาคดีศึกษา : โลกทัศน์ล้านนา” จัดโดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ สหวิทยาลัยล้านนา ระหว่างวันที่ ๑๑-๑๔ กันยายน ๒๕๓๔ ณ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ สหวิทยาลัยล้านนา (น.๑๘๑-๑๘๙)

[๒] ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเชียงใหม่

เพลงพื้นบ้านได้รับการยอมรับทั่วไปว่าเป็นเอกลักษณ์ที่น่าภูมิใจของสังคมที่เป็นเจ้าของ ยิ่งเป็นเพลงพื้นบ้านที่เก่าแก่ยิ่งมีคุณค่า คนเมืองในล้านนาก็มีเพลงพื้นบ้านของตนมานานนับด้วยจำนวนศตวรรษเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงพื้นบ้านที่เรียกว่า “ซอ”

เรื่องซอในวันนี้กลายเป็นเรื่องค่อนข้างเก่าแล้วสำหรับนักวิชาการด้านล้านนาคดี เพราะมีการนำเสนอในเชิงวิชาการ และการสาธิตมาหลายครั้งแล้ว ผู้เขียนจึงขออนุญาตงดการเสนอรายละเอียดหลายๆ อย่างที่เคยมีผู้เสนอบ่อยๆ แล้ว และขออภิปรายเฉพาะประเด็นที่เกี่ยวกับโลกทัศน์ของช่างซอกับของคนเมืองในสังคมเกษตรเท่านั้น

เนื่องจากช่างซอส่วนมากเป็นเกษตรกร มีการศึกษาตามระบบโรงเรียนไม่สูงกว่าประถมศึกษา และสั่งสมความรู้กับทักษะในการซอมาด้วยวิธีการมุขปาฐะ โลกทัศน์ของช่างซอจึงเป็นโลกทัศน์ของมุขปาฐชนนั่นเอง

มุขปาฐชนจะพบตัวอยู่กลางจักรวาล และกลางความเปลี่ยนแปลงตามวัฏจักร ในจักรวาลนี้ เสียง กับสิ่ง รวมกันคือ ความจริงแท้ (Reality) ซึ่งเป็นต้นกำเนิดของมวลประสบการณ์ ความรู้ ภูมิปัญญา และทักษะของมนุษย์

ช่างซอเรียนรู้ทุกสิ่งทุกอย่างที่จำเป็นต่ออาชีพนี้ด้วยการใช้เสียงเป็นหลัก นั่นคือการท่องบ่น “เครือซอ” แม่บทที่ครูต่อให้ หรือเขียนให้บ้าง เมื่อจะวัดหรือทดสอบก็ใช้วิธีว่าจากความจำล้วนๆ เครือซอแม่บทจะประกอบด้วยคำประสม ๔ พยางค์ เป็นจำนวนมาก เมื่อถึงเวลาหัดซอเข้าปี่ สิ่งที่ต้องนำมาผนวกเข้าในบทเรียนก็คือ เสียงของทำนองซึ่งเป็นเสียงเครื่องดนตรี ช่างซอจะต้องฝึกให้เสียงของตนเข้ากับเสียงดนตรีได้ดี และฟังได้ยินชัดเจนไม่ถูกกลบหายไปกับเสียงเครื่องดนตรี (ทางเชียงใหม่-ลำพูน เรียกคุณสมบัติเสียงเช่นนี้ว่า “เสียงกินปี่”)

การเรียนซอขั้นต่อไป คือการติดตามครูไปในสถานที่จริง ช่างซอฝึกหัดจะต้อง “ฟัง” และพยายามซอตามเบาๆ โดยสมมุติว่าตนอยู่ในสถานการณ์นั้นจริงๆ บางทีครูจะให้ทดลองซอบทสั้นๆ ดูบ้างเพื่อให้ชินกับสถานการณ์

จะเห็นได้ว่า **เสียง** มีบทบาทสำคัญที่สุด ในการเป็นช่างซอ ส่วนสิ่งหรือรูปธรรมนั้น สำหรับช่างซอแล้วไม่มีสิ่งใดเหนือ “ครู” ผู้ประสาทวิชาให้ ดังนั้น ช่างซอทุกคนจึงเคารพนับถือครูซอทุกระดับคือ ครูในระดับซ้อนๆ จากครูปัจจุบัน

การเคารพนับถือครู ทำให้ช่างซอมีวัตรปฏิบัติที่แน่นอนชัดเจนหลายอย่าง เช่น การหมั่นกราบไหว้บูชาครู ซึ่งช่างซอทุกคนจะมีหิ้งครูจัดไว้ให้ในบ้านของตนก่อนการแสดง (เรียกว่า “ยกครู”) การไหว้ครูครั้งใหญ่ประจำปี (เรียกว่า “เลี้ยงครู”) และการไหว้ครูเนื่องในโอกาสที่ลูกศิษย์สามารถเป็นช่างซออาชีพได้ และพร้อมจะแยกไปเป็นอิสระ (เรียกว่า “แบ่งผีครูขอ” หรือ “แยกครู”) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีข้อห้ามอีกหลายข้อที่ช่างซอจะไม่ฝ่าฝืนวัตรปฏิบัติและข้อห้ามเหล่านี้ ล้วนแต่มีความมุ่งหมายให้ช่างซอมีความรู้ความสามารถและทักษะคงอยู่กับตัวตลอดไป นั่นคือ เพื่อให้ “ซอ” ได้ดี (เป็นเรื่องของการออกเสียงทั้งสิ้น) อันจะส่งผลเป็นการยอมรับของสังคมและการอยู่ดีกินดีขึ้นของช่างซอเอง

เพื่อให้สังคมตระหนักในการเป็นสถาบันแห่งการแสดงออก (Expressive Institution) ของตน ช่างซอมักจะขอให้เจ้าภาพจัดเตรียมขันยกครูไว้ให้ตนพร้อมด้วยสิ่งของต่างๆ ครบครัน สิ่งของเหล่านั้นมีเหล้า (เครื่องเซ่น) ดอกไม้ธูปเทียน (เครื่องบูชา) เครื่องปรุงอาหาร (อาหาร) และหมาก เหมี้ยง บุหรี่ (ของว่าง) กับเงินค่าขันตั้ง (ของกำนัล) สิ่งเหล่านี้ ล้วนแต่เป็นของจริงและมีชื่อเรียกทำให้พิธีการของช่างซอดูจริงจังมาก ยิ่งในวันเลี้ยงครูประจำปี หมวดอาหารจะเป็นที่ปรุงสำเร็จพร้อมจะรับประทานได้จริงๆ ยิ่งทำให้ Reality ของพิธีกรรมนั้นชัดเจนยิ่งขึ้น

จากการเรียนรู้ การฝึกประสบการณ์ พิธีกรรม วัตรปฏิบัติและการมีครูคงทำให้ช่างซอตระหนักได้ว่าตนเป็นสมาชิกที่มีความสำคัญต่อสังคมของตนไม่น้อย ช่วงซอที่ดีจึงมักจะรักษาชื่อเสียงของตนไว้มิให้ตกต่ำ มัวหมองและขยันหาความรู้ และสำนวนดีๆ ใหม่ๆ มาใช้อยู่เสมอ

คนเมืองในสังคมเกษตรเห็นความสำคัญของช่างซอมากน้อยเพียงใด ?

การไปฟังซอแต่ละครั้ง คนเมืองคนหนึ่งๆ จะได้รับข้อมูลความรู้แทบทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวกับสังคมของคนเมือง เริ่มตั้งแต่ได้รู้รายละเอียดของงานที่มีซอนั้น ได้ฟังนิทานหรือชาดก ได้ฟังปริศนาธรรม ได้ฟังการเกี้ยวพาราสี การหยอกล้อ การใช้คำเกี่ยวกับอวัยวะเพศ และการร่วมเพศ ถ้ามีการ “เก็บนก” ก็จะได้ยินมุขตลกและศิลปะภาษาแบบอื่นๆ ตลอดจนการเล่นละครเสียดสีสถาบันปกครอง เป็นต้น เนื้อหาของซอจึงทำให้เห็นชัดว่าช่างซอเป็นพหูสูตผู้มีบทบาทด้านสังคมประกิต (Socialization) อย่างแท้จริง

นอกจากนี้พิธีกรรมของการยกครู ความสูงของเวที กับขันยกครูซึ่งอยู่ด้วยตลอดเวลาเป็นรูปธรรมที่ช่วยย้ำหรือเน้นความรู้สึกที่ว่า ซอเป็นสถาบันหนึ่งของสังคมดูชัดเจนจริงจังขึ้นอีกมาก ทั้งเป็นสถาบันที่ไม่อาจจาบจ้วงหยาบช้าได้ง่ายนัก

ความผสานสัมพันธ์กันระหว่างทางร้องกับทางเครื่องดนตรี เป็นประเด็นสำคัญที่น่าพิจารณาเช่นกัน ซอไม่ว่าแบบเชียงใหม่หรือแบบน่าน ต่างมีหลักเกณฑ์ในการใช้ทำนองตามลำดับก่อนหลังที่แน่นอนชัดเจน เช่น ซอเชียงใหม่จะเริ่มด้วยทำนอง “ตั้งเชียงใหม่” เสมอ ในขณะที่ซอน่านจะเริ่มด้วย “ล่องน่าน” เสมอ การใช้ “คำสร้อย” หรือ “คำสูตร” ในซอเชียงใหม่ก็มีหลักเกณฑ์ เช่น การใช้ “หลอน” “นาย” “ตัว” ขึ้นต้นซอเชียงใหม่ การใช้ “จิบแลนอ” หรือ “แถมคำ” เหล่านี้มีที่ใช้เฉพาะเจาะจง มิอาจใช้ที่ไหนก็ได้ตามอำเภอใจ ที่น่าทึ่งมากก็คือทั้งทางร้องและทางเครื่อง ต่างก็ด้นเพลงของตนไปอย่างมีอิสระ แต่ก็ไม่มีฝ่ายใดหลง เวลาจะจบก็สามารถจบได้อย่างกลมกลืนเสมอ จากการวิเคราะห์ทางดนตรี (Musical analysis) ผู้เขียนพบว่า ระหว่างการด้นเพลงทั้งช่างซอและนักดนตรี จะยึดองค์ประกอบดนตรี ๒ ตัว เป็นเกณฑ์ที่ใช้ร่วมกันอย่างเฉียบขาด คือ จังหวะกับเสียงหลักของทำนอง

จังหวะของซอนั้นทั้งสองฝ่ายใช้วิธี “รู้สึก” (เช่นเดียวกับรู้สึกถึงการมีชีพจรของตนกระนั้น) เพราะไม่มีการใช้หน้าทับใดๆ เลยในการซอ จังหวะนี้จะยืนพื้นให้เครื่องซอทุกบรรทัดยาวนานเท่ากัน ไม่ว่าบรรทัดนั้นจะมี ๕ หรือ ๖ พยางค์ หรือ มากถึง ๑๓ หรือ ๑๔ พยางค์ ก็ตาม

อย่างองค์ประกอบที่ ๒ คือ เสียงหลักที่ใช้ในทำนองขณะด้นเพลง ช่างซอกับนักดนตรีจะพลิกพลิ้วทำนองของตน อย่างไรก็ตามเมื่อจบวรรคสำคัญๆ ทุกครั้ง จะต้องจบด้วยเสียงเดียวกันเสมอ

องค์ประกอบทั้ง ๒ นี้เองที่ทำให้นักดนตรีและช่างซอไม่หลงจังหวะและไม่หลงทำนอง เป็นความสามารถที่น่าทึ่งมากสำหรับดนตรีที่เป็นมุขปาฐะล้วนๆ เนื่องจากมิได้มีการบันทึกหรือเตรียมการล่วงหน้าเลย

คนเมืองมีคำกล่าวที่เกี่ยวข้องกับช่างซอประโยคหนึ่งว่า “น้อยบ่ดีเป็นอาจารย์ หนานบ่ดีเป็นช่างซอ” ซึ่งอาจตีความได้ต่างๆ นานา สำหรับผู้เขียนแล้ว นี่คือประโยคที่สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาของคนเมือง

เป็นที่ทราบกันแล้วว่า “น้อย” คือ ผู้ที่เคยบวชเป็นสามเณรแล้วสึกก่อนอายุครบ ๒๐ ปี ส่วน “หนาน” นั้นคือผู้ที่สึกจากภิกษุอาจสึกเมื่ออายุมากเท่าไรก็ได้

เมื่อพิจารณาในประเด็นความรู้ทางวัด “หนาน” ย่อมมีภูมิรู้ทางวัดสูงกว่า “น้อย” แน่นอน

เมื่อพิจารณาในประเด็นของการฝึกหัดศิลปะต่างๆ หนานย่อมแก่เกินไปที่จะเริ่มต้นฝึกศิลปะหลายอย่าง ซึ่งคนเมืองมีคำกล่าวว่าเป็น “ไม้ส้าวล้ำคุ่ม” ยิ่งเป็นการเริ่มต้นเรื่องทางโลกเรื่องชาวบ้านยิ่งไม่เหมาะ เพราะจะต้องมีคำตลกโปกฮาสารพัดมาเกี่ยวข้อง

ดังนั้น ถ้าหัดเป็นช่างซอ คนที่เป็นน้อยดูจะเหมาะสมกว่า ทั้งด้วยวัย ด้วยเนื้อหาของซอเอง และการยอมรับของสังคม ส่วน “หนาน” นั้นควรเป็น “อาจารย์” เนื่องจากเคยอยู่วัดมานานย่อมรู้ระเบียบแบบแผนของชาววัดดี และที่สำคัญคือจะได้รับความเกรงใจจากพระภิกษุมากกว่าบุคคลประเภทอื่นๆ ในสังคม ยิ่งเป็น “ขนาน” หรือ “ขนานหลวง” ยิ่งมีอิทธิพลมาก

เมื่อพิจารณามาถึงประเด็นนี้ก็เห็นได้ชัดว่า คนเมืองกล่าวประโยคข้างต้นนั้นก็เพื่อ “Put the right man on the right job” นั่นเอง นั่นคือให้บางคนบวชพอรู้ธรรมพอสมควรแล้วก็สึกไปหัดซอ ไปทำหน้าที่สังคมประกิตในทางโลก ส่วน “หนาน” นั้น ให้คอยดูแลควบคุมศาสนจักรแทนชาวบ้าน เพื่อให้ศาสนาบริสุทธิ์ผุดผ่องอยู่เป็นที่พึ่งทางใจของสังคมต่อไป

ทั้งหมดที่อภิปรายมา ช่างซอจึงน่าจะเป็นบุคคลหรือสถาบันที่สำคัญของคนเมืองในสังคมเกษตร เพราะเป็นบุคคลที่สังคมพึงประสงค์บางหน้าที่สมาชิกอื่นๆ ของสังคมไม่สามารถทำได้เอง จำเป็นต้องมีใครสักคนหรือสักคณะหนึ่งทำให้ทำให้ และช่างซอก็เหมือนกับได้รับมอบหมายให้เป็นผู้บอกผู้เล่าเหตุการณ์ และเรื่องราวต่างๆ ตลอดจนข้อคิด คติโลก คติธรรม และปทัสถานของสังคมให้แก่สมาชิกคนอื่นๆ ในสังคมได้รับทราบ

โลกทัศน์เกี่ยวกับช่างซอในสังคมอุตสาหกรรมคงเป็นเรื่องยากมากที่จะศึกษาได้ เนื่องจากอุตสาหกรรมชนส่วนมากไม่รู้ หรือแทบไม่รู้อะไรเลยเกี่ยวกับซอและช่างซอ และมีแนวโน้มว่าถ้ารู้คงไม่รับรอง (recognize) หรือยอมรับ (accept) ในบทบาทและหน้าที่ของช่างซออย่างที่คนเมืองในสังคมเกษตรรับรองและยอมรับ

การที่ซอและช่างซอมีความสัมพันธ์กับสังคมเกษตรอย่างแนบแน่น ทำให้เสถียรภาพของซอขึ้นกับเสถียรภาพของสังคมเกษตรด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อใดที่สังคมเกษตรอ่อนกำลังลง หรือถึงกับล้มละลายไป เมื่อนั้นซอย่อมได้รับผลกระทบอย่างแน่นอน และเพื่อความอยู่รอดหรือเพื่อรักษาซอไว้ให้ได้เต็มกำลัง เราอาจจะรู้จักซอแนวใหม่ที่ไม่ใช่ “คำค่าวคำเครือ” ไม่ใช้เครื่องดนตรีพื้นเมือง ไม่มีพิธีกรรมเกี่ยวกับครูอย่างจริงจัง และแสดงตามภัตตาคาร หรือโรงแรมแทนลานหน้าวัด หรือลานหน้าบ้านเจ้าภาพ หรือเป็นซอในท่วงทีอื่นๆ ซึ่งยังไม่อาจคาดหมายได้ในขณะนี้

เอกสารอ้างอิง

เพลงพื้นบ้านล้านนา. ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่, ๒๕๒๔

มณี พยอมยงค์. **วัฒนธรรมล้านนาไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ๒๕๒๔.

รวมบทความจากการสัมมนาล้านนาคดี : เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน. วิทยาลัยครูเชียงใหม่, ๒๕๓๑.

สุวัฒนา เลี่ยมประวัติ. “ลักษณะคำซ้ำในภาษาล้านนา” **วารสารมนุษยศาสตร์** มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, กรกฎาคม ๒๕๒๗-มิถุนายน ๒๕๒๘.

Arom, Simha. “New Perspectives for the Description of Orally Transmitted Music” **The World of Music**, Vol.๒, ๑๙๘๑.

Blacking, John. **How Musical Is Man ?.** Seattle : University of Washington Press, ๑๙๗๓.

Feld, Steven. **Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetic and Song in Kaluli Expression**. Philadelphia : University of Pensylvania Press, ๑๙๘๒.

Lomax, Alan. Folk song Style and Culture. Washington : American Society for the advancement of Science, ๑๙๖๘.

Lord, Albert B. **The Singer of Tales**. New York : Atheneum, ๑๙๗๘.

Meceda, Jose. “A Concept of Time in Southeast Asean Music (a preliminary account)” **Ethnomusicology**. Winter, ๑๙๘๐.

Merriam, Allen P.. **Anthropology of Music.** Evanston : Northwestern University Press, ๑๙๖๔.

Potter, Jack M.. **Thai Peasant Social Structure.** Chicago : Umiversity of Chicago Press, ๑๙๗๖.

Shepherd, John and others. **Whose Music ? a Sociaology of Musical Languages.** New Brunswick : Transaction Books, ๑๙๘๐.

การขับขาน การละเล่น และดนตรีจากคัมภีร์ใบลาน พับสา กับจิตรกรรมฝาผนัง

ดิเรก อินจันทร์[๑]

คงเป็นเรื่องปกติสำหรับผู้ที่ศึกษาวรรณกรรมล้านนาที่จะพบการกล่าวถึงการขับขานและดนตรีในวรรณกรรมทุกประเภท คือในนิทานชาดก คร่าว โคลง ตำนาน หรือแม้กระทั่งเอกสารโบราณ ซึ่งจะมีมากหรือน้อยก็แล้วแต่เรื่องราวและเหตุการณ์ ซึ่งในบทความนี้จะนำเฉพาะข้อความและภาพประกอบที่เกี่ยวกับการฟ้อนรำ การละเล่น และเครื่องดนตรี มานำเสนอเป็นตัวอย่าง

วรรณกรรมเรื่องเด่นและยังคงมีบทบาทในประเพณีที่สำคัญของล้านนาเรื่องหนึ่ง คือ มหาเวสสันดรชาดก ซึ่งมีอยู่หลายสำนวน นิยมเทศนากันในประเพณียี่เป็ง โดยเนื้อหาของนิทานชาดกเรื่องนี้นอกจากจะกล่าวถึงการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์แล้ว ยังมีการสอดแทรกวิถีชีวิตและประเพณีวัฒนธรรมของชาวล้านนาเข้าไปด้วย เช่น อาหารการกิน การแต่งกาย การแสดง พรรณไม้และตำรายา ตลอดจนถึงดนตรีและการละเล่น ซึ่งจะพบว่านอกจากคัมภีร์ธรรมที่ใช้เทศนาแล้ว ยังมีภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งที่เล่าเรื่องเวสสันดรชาดก โดยเฉพาะที่วัดบ้านก่อ และวัดทุ่งฝูง อ.วังเหนือ จ.ลำปาง ซึ่งศิลปินได้เล่าเรื่องผ่านภาพจิตรกรรม โดยสอดแทรกจินตนาการ และวิถีชีวิตของคนในยุคสมัยนั้นลงไปด้วย

“พระเวสสันดรกับพระนางมัทรี” จิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านก่อ อ.วังเหนือ จ.ลำปาง

ในตอนหนึ่งของกัณฑ์มัทที คือเมื่อพระนางมัททีกลับมาจากหาผลไม้ในป่า แล้วไม่เห็นชาลีและกัณหา จึงออกตามหาก็ไม่พบ จึงร้องไห้คร่ำครวญจนเป็นลมสลบไป พระเวสสันดรก็ได้เข้ามาดูแลด้วยความเป็นห่วงเกรงว่าหากพระนางสิ้นชีวิตในป่าก็เป็นเรื่องที่น่าสงสาร ไม่มีใครมาช่วยจัดงานให้สมเกียรติ ซึ่งคำพรรณนาของ

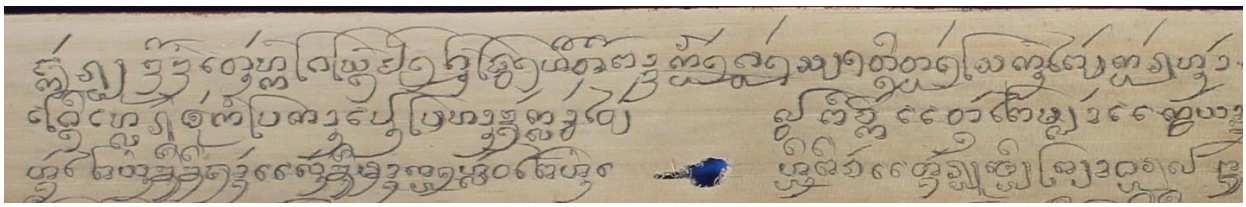
[๑] ศูนย์ใบลานศึกษา สำนักศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

พระเวสสันดรนั้นกล่าวถึงการละเล่น หรือมหรสพในงานศพแบบกษัตริย์ คือการสร้างปราสาทศพ การทำบุญ การละเล่นมหรสพต่างๆ เช่น กายกรรม เป็นต้น และกล่าวถึงเครื่องดนตรีหลายชนิด คือพาทย์ (ระนาด?) ฆ้องสรไน (ปี่ไฉน) เบงทรา (ปี่พาทย์เครื่องห้า) และปี่ รวมถึง การมือแทนการตีแฉ่ง (ฉาบ) ดังนี้

"อถ มหาสตฺโต ส่วนว่าพระมหาสัตต์เจ้ามีใจรักคระคร้อ พระยอดส้อยบุญมี จิ่งกล่าวคำดีว่า ดูกรานางราชมัทรีเหียเจ้าพี่ ในที่นี้ใช่ที่แม่ควรมาตาย เท่า ๒ ราดายหน่อไธ้ ดั่งรือพ้อยมาละพี่ไว้ตายไพนี้ชา ผิว่านางเมือตายในพระนคอรหลวงใหย่กว้าง กรียาอันพี่จักส้างส่งสการ มีปริวารเชื้อชาต ญาติอาจวงสา เทฺวรฏฺฐานิ อันว่าเมืองทัง ๒ ค็จักไหวหวั่น สนั่นก้องเนืองนัน ด้วยอันเลิกซากส่งสการ ดาเครื่องปริกขารทานทอด อยาดน้ำรอดหานาง เปนปางคะทึกหึกหนา ทังลุงตาอ้ายเอี้ยแห่งเจ้า เขาจักมานั่งเฝ้าเปนปริวารแหรนแหร่ บ่ใช่ว่าจักละแม่ไว้เปล่าดอมดาย ฉันนี้แลนา

*ดูรานางมทรีสรีสระอาด ปองว่ารายังได้เสวียราชเปนพระญา แลนางมามรณาตายจาก คูพี่นี้จักหื้อเพิ่นมาส้างปราสาทหลังคราน....เพื่อจักส่งสการนางแก้วพี่ ทุกด้าวที่แจจน ยังคนทังหลายจักหื้อมาม่วนเหล้น ชักเชือกเต้นหกคะโดง ฝูงคนถงพี่จักหื้อถือ**พาทย์ค้อง** เสียงตื่นต้องสระพวนไพ **สรไน** เสียงสั่น สระหนั่นด้วย**เบงทรา** จากับด้วยเสียง**ปลี่** นันทุกที่อือทือ บางคนพี่จักหื้อตบมือตาง**แฉ่ง** พี่จักแต่งเครื่องเหล้นทุกประการ เปนประมาณดั่งกล่าวไว้แล้ว...กระทำฉันนี้แล้วจิ่งเปนบัวราณ ส่งสการนางพระญามาแต่ก่อนแลนา"*

(มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง. น.๓๓๘)



"..ชักรูปดีดเต้น หกคระโยง ฝูงคนโถงหื้อตีพาทย์กลองค้อง เสียงติ่งต้องสระกน ไปก่อนหน้า..."
ข้อความจากเวสันดรชาดกก ฉบับไขเล่ม วัดสะปุ่งหลวง อ.ป่าซาง จ.ลำพูน

ตอนหนึ่งในกัณฑ์มหาราช กล่าวถึงการแสดงและละเล่นของชาวเมืองสีพี ที่พระญาสัญชัยได้จัดไว้เพื่อต้อนรับการกลับมาของพระเวสสันดร ซึ่งกล่าวถึงการขับขาน การแสดง และเครื่องดนตรีหลายชนิด คือการขับ (อาจหมายถึงคำขับ คร่าว จ๊อย หรือโคลง) และการฟ้อนรำ มีการเล่นเครื่องดนตรีคือพิณ กลองชนิดต่างๆ (กลองน้อย กลองหลวง กลองชัย) หอยสังข์ พิณ จักเข้ และสะล้อ โดยพิณนั้นกล่าวว่ามี ๓๒ สาย ดังนี้

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

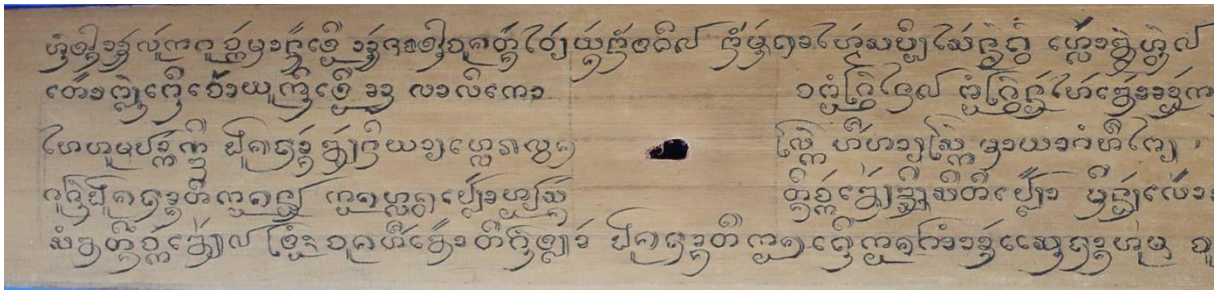
อัน ๑ ท่านทังหลายจุ่งตั้งไว้ยังน้ำทธิน้ำมันงาใหม่ สัปปิใส่นมงัว เหล้าขมหนัวเข้าป้าง ชาวไร่ส้างแปลงไว้ต้อน หื้อคนฝูงช่างฟ้อนไพรอดยุกิน ท้าวนรินท์จักไต่เต้า พลคลื่นเคล้ายุกิน อรานิกา จ พ่อครัวใน

*แลพ่อครัวนอก ให้เขาออกมาพลัน คันว่าคนทังหลาย ฝูง**ช่างขับ**แล**ช่างฟ้อน** สังสรีดอย่อนตีนมือค็หื้อไพ คนทังหลายช่างตีกลองหุ้มปลากค็ดี ตีท้องปลากตางกลองค็ดี คนทังหลายฝูง**ช่างขับนิยาย**เหล้นลวงโลก หื้อหายโสกมายาค็หื้อไพ อาหยนฺตุ สพฺพวีณาโย พวก**พิณ**ตราจำนีต ให้เขาดีดตามคูพลัน คันว่าคนทังหลายฝูงช่างตี**กลองน้อย**แล**กลองหลวง** เปล่า**หอยสังข์**หลายสิ่ง **ติ่ง จักเข้** แล**พิณ** ๗ สาย ท่านทังหลายจุ่งตีจุ่งเปล่า มือนับเล่าสงวนใจ เภรีอันใดดังด่วน หน้าใดม่วนสูจุ่งตี คนฝูงช่างตีวุ่นแลเปล่า**บัณเฑาะ** แล**สีธร้อ** ทังติ่ง แลหื้อตีกลองเงินแลกลองคำ กลองชุม กลองไชย กลองไห่ คือตริงปิงตุ่มพาง คนฝูงช่างจุ่งหื้อตีแต่ครุ้มน้อยราชเราไพเทอะ ฯ*

ถัดนั้น จุ่งหื้ออามาตย์ทังหลาย มาดีดยังพิณเราอันมี ๓๒ สาย อันประดับไปด้วยแซวหลายกง ทังรูปหงส์องค์แอ่น มีทังรูปมล้าแก้วแกว่นอาชาไนย มีทังรูปไกรสอรครุฑราช พิณแก้วมาสแจจัด แสนกระสัตใคร่รู้ พิณสาย ๑ นั้นนามีเสียงเนืองนันสวะสว่า ปลานดั่งฟ้าผ่าท้องสมุททสาคอร สาย ๑ ชื่อว่ารัตตนะหิ่งแก้ว มีเสียงดังซะแซ่วแก่นวอนใจ สาย ๑ ชื่อว่าวิสุทธัพพีใสกล่อมท้าว 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 ชื่อว่าช้องนางขวี่สระสรี สาย ๑ ชื่อว่าสาวหวีหัวแยงผ่อแว่น สาย ๑ นั้นมีเสียงดังวะแว่นเหมือนดั่งแม่กำลังเรียกร้องเอาของจ้างสาย ๑ ชื่อว่ายิงหนุ่มฝูงมีหัวแล้วใคร่เปนแม่ร้างสาย ๑ ชื่อว่าหากได้เปนเจ้าช้างแล้วพ้อยใคร่ย่างเทียวดิน สาย ๑ ชื่อว่าสาวตือกวิงวอนใจขาด สาย ๑ เปนดั่งลุกฟ้าอยาดลงมาแลนา สาย ๑ ชื่อว่าดีดหื้อแผ่ไมตรีแกล่ไพร่ฝ้า 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 ค็แล้วด้วยประการดั่งกล่าวมานี้แล ค็มีวันนั้นแล ฯ

(มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง. น.๔๑๐)



"..ฝูงช่างขับนิยายเหล้นลวงโลก หื้อหายโสกมายา..คนฝูงช่างตีกลองน้อย กลองหลวง เป่าหอยสังข์ ติ่ง จักเข้ ดีดสีตีเป่า.."
คัมภีร์ใบลานเรื่อง เวสสันดรชาดก ฉบับไขเล่ม กัณฑ์มหาราช (ฉบับวัดสะปุ๋งหลวง 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 พร่องค็ปาวชานดาบ พร่องค็คาบเหล็กแขง บางพร่องค็มาลืนเขมแซวแลมีดบ้อง บ่รู้กี่ร้อยช่องปูนดู พ่อหมองูค็ถือเอาศองูเห่า เยียะยะเย่าทังตัว ลายปุนกลัวพรักพร้อย บ่รู้กี่ร้อยกี่ลาย ศนทังหลายฝูงช่างเหล้น ค็มาเต้นก่ายย่างเปนเชิง ฝูงช่างเหล้นหมากรุกหมากสักกาเรื่องรุ่ง ปลากค็**ขับซอยิ้ง**สว่างนันเนืองเตมปล่า ล่วงล้ำกว่าเมืองบน ศนฝูงช่างขับอันมีเสียงอันม่วน เขาค็มาตั้งหน้าส่วนปูชา ฝูงศนนั้นนามี่ก้อง เขาค็โห่ร้องนันเนือง ฝูงช้างสารนั้นนาเลียแล่น มล้าค็มาหิแห่นทุกพาย ศนทังหลายย้าวชมชื่น ปูนเหล้นชื่นกลางดง....”* (มหาเวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง. น.๔๕๖)

“การละเล่นจากเวสสันดรชาดก” จิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านก่อ อ.วังเหนือ จ.ลำปาง

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

“ส่วนพระยาศรีสญชัยบรมนาถ จักหื้อโอกาสแก่มนตรี สิบสองอักโขเภณีสักสวาด ท้าวก็ปลงราชรางวัล แบ่งปันกันหลายสิ่ง เหล้นมหรสพยิ่งเมืองสวรรค์ ลางพร่องก็ฟันเชิงดาบ ลางพร่องก็คาบของลืน ลางพร่องก็กลืนเรือใหญ่ ลางพร่องก็ไต่ระเบียงหนัง ลางพร่องก็สังสลืดขึ้น ลางพร่องก็ยืนบนอากาศกลางหาว ลางพร่องก็ปาวซานดาบ ลางพร่องก็ปราบฟันแทง ลางพร่องก้แทงคอหอย ลงพร่องก็ค่อยท่าวหงาย ลางพร่องก็เหล้นหลายอันเกริกก้อง ลางพร่องก็ช่างขับขาน เป็นฉบับนิทานระบำอื่อมาส ลางพร่องก็สวาดอุสสวา ลางพร่องก็ตกสะกาลูกใหญ่ ลางพร่องก็ซอใส่คำถ้องกั้น ลางพร่องก็ขับอื่อฉันท์ลองมาส ลางพร่องก็ดีดเพียะพาทย์เสียงหวาน ลางพร่องก็ชำนาญเป่าปี มือนับคำเล่าปูนดีฟัง ม่วนพอหูดังตื่นเต้น กับการลื่นเหล้นหลายอัน....”

(**มหาชาติภาคพายัพ ฉบับสร้อยสังกร.** น.๔๐๘)

“การละเล่น การขับร้อง และโรงทานในเวสสันดรชาดก”
จิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านก่อ อ.วังเหนือ จ.ลำปาง

“ขบวนแห่พระเวสสันดรกลับเข้าเมือง” จิตรกรรมฝาผนัง วัดบ้านก่อ อ.วังเหนือ จ.ลำปาง
(มีขบวนนักดนตรี ช้าง ม้า เกวียน และรถยนต์ พร้อมทั้งทหารแต่งชุดสมัยใหม่และปีแตรสมัยใหม่)

นอกจากจะมีการวาดรูปที่เล่าเรื่องเวสสันดรชาดกแล้ว ยังพบว่ามีวรรณกรรมอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ ทั้งในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน ดังนี้

การละเล่น และการบรรเลงดนตรี ใน “พรหมจักก์” จิตรกรรมวัดบ้านก่อ อ.วังเหนือ จ.ลำปาง

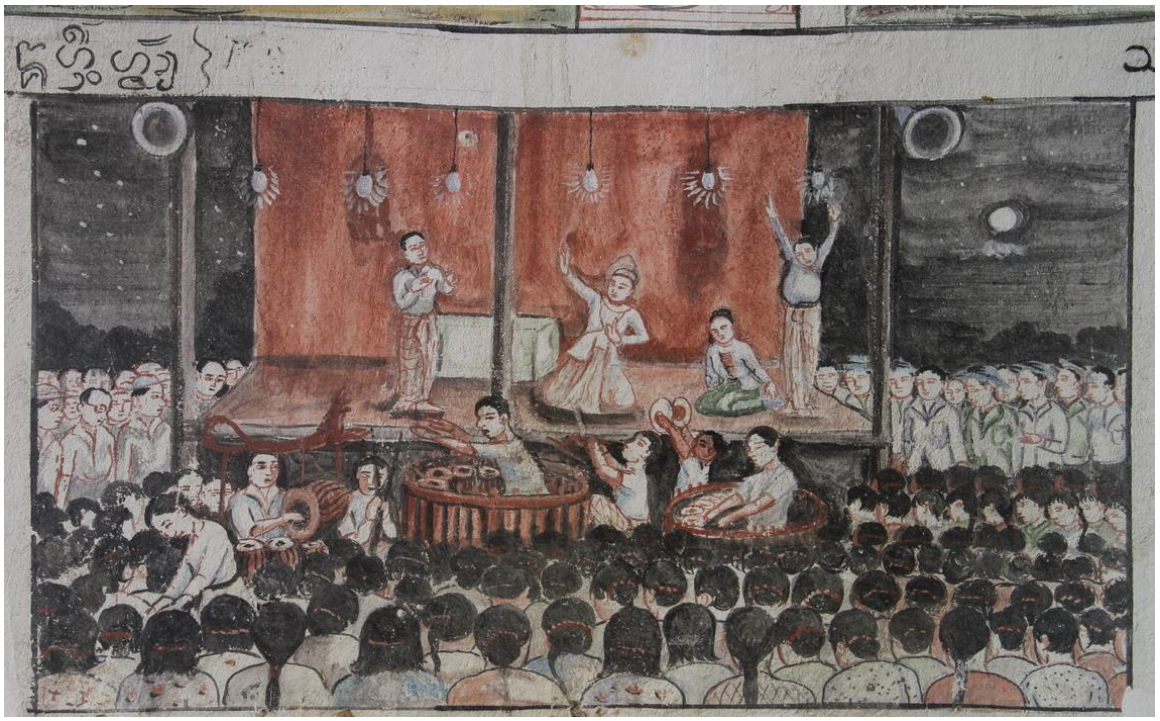
จิตรกรรมบนพับสาสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับอักษรธรรมล้านนาและอักษรขอม[๑]

[๑] คณะกรรมการาฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. **สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับอักษรธรรมล้านนาและอักษรขอม.** กรุงเทพฯ : คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์ พระบรมราชินีนาถ, ๒๕๔๗. (น.๖๒-๖๓.)

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องคัทธนกุมารชาดก วัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน

จิตรกรรมฝาผนัง “ตำนานพระนางจามเทวี” วัดมหาวัน อ.เมือง จ.ลำพูน

“วงปีพาทย์ลาว” จิตรกรรมฝาผนัง วิหารวัดป่ารวก เมืองหลวงพระบาง สปป.ลาว



“วงดนตรีและการแสดง”

จิตรกรรมฝาผนัง วัดบัวสถาน เมืองเมียวดี รัฐกะเหรี่ยง สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

ในบางแห่งยังพบการแกะสลักไม้ ปูนปั้นปิดทอง ฉลุลายปิดทอง หรือการวาดรูปลงบนราวสะพาน นำเสนอเรื่องของเครื่องดนตรีและการละเล่นด้วย ดังนี้

“รูปการทำกลอง และขบวนแห่”
บานหน้าต่างไม้แกะสลัก วิหารวัดบ้านเหล่าพระเจ้าตาเขียว อ.ป่าซาง จ.ลำพูน

“ตีกลองและก้าลาย”

จิตรกรรมปูนปั้นประดับกระจก วิหารวัดน้ำไคร้ เมืองม้า รัฐฉาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

“ขบวนแห่ไทลื้อ”

กำแพงหน้าสวนธารารณะแห่งหนึ่งในเมืองเชียงรุ่ง เขตปกครองพิเศษสิบสองพันนา มณฑลยูนนาน ประเทศจีน

****

เอกสารอ้างอิง

คณะกรรมการาฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. **สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับอักษรธรรมล้านนา และอักษรขอม.** กรุงเทพฯ : คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์พระบรมราชินีนาถ, ๒๕๔๗.

วัดพระสิงห์วหรมหาวิหาร. **มหาชาติภาคพายัพ ฉบับสร้องสังกร.** เชียงใหม่ : วัดพระสิงห์วรมหาวิหารจังหวัดเชียงใหม่, ๒๕๔๑.

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

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

ภาคผนวก

ตำราแปลงกลองปูชา (ปริวรรตจากพับสา)[๑]

ลักขณะแปลงกลอง[๒]

สิทธิการิยะ จักกล่าวลักขณะอันแต่งแปลงกลองก่อนแล ฯ

หื้อแทกเอาหน้ามาหักเป็นแปดส่วน แล้วเอาส่วน ๑ แทกลวงลีไพต่อเท้าหื้อเถิงที่สุด ได้เท่าใด เอามาตั้ง ๓ คูณ ๘ หาร ฯ

ได้เสส ๑ ชื่อว่ามังคลเภรี คันว่าแต่งแล้วหรือเอาใบตาลใส่มังคละ ใส่ไว้ในหั้นจิ่งสรูปไว้เป็นกลองมังคละดีนักแล ฯ

คันว่าได้เสส ๓ ชื่อว่าเชยยเภรี หื้อเขียน สีหนาทำ ไพตราบเถิง อปติวติยำ ไพเทอะ แพ้ข้าเสิกแล ฯ

คันว่าได้เสส ๕ ชื่อว่านันทเภรี หื้อเขียน อาคตา สพฺพปายสฺส สพฺพโลกา มโน ค่านี้ใส่เทอะ ฯ

คันว่าได้เสส ๗ ชื่อพรหมเภรี หื้อเขียน ชยนฺโต ใส่ไว้ในหั้น คันตีอุ่นบ้านอุ่นเมือง ชุ่มเย็นมากนักแล ฯ

ทีนี้จักกล่าวลักขณะกลองอันจักหื้อจำเรินแก่ท้าวพระญา เสนาอามาตย์ พราหมณคหบดี แลสรมณพรามหมณ์ มีฉันนี้ ฯ

หื้อแทกหน้า ๓ ศืบ สางสองศืบ ชื่อว่ามังคลเชยยะ ดีนักแล ฯ

ลูก ๑ หน้า ๖ ศืบ สาง ๖ ศืบ ชื่อมังคลเชยยะ ดีนักแล ฯ

ลูก ๑ หน้า ๒ ศืบ สาง ๒ ศืบ ชื่อว่ามังคละ ดีแล ฯ

ลูก ๑ หน้า ๘ ศืบ สาง ๘ ศืบ ชื่อมหามังคละ ดีนักแล ฯ

ลุก ๑ หน้า ๘ ศืบ สาง ๑๒ ศืบ ชื่อนันทเภรี ดีนักแล ฯ

กลอง ๕ ลูกนี้ เอาในหอโรง ในวัดวาอาราม บ้านแลที่เจ้าบ้านเจ้าเมือง ที่เสนาอามาตย์ก็ดี มีเตชานุภาพ ปราบแพ้ข้าเสิก ดีนักแล ฯ

ลูก ๑ ๘ กำมือ สาง ๕ กำมือ เปนกลองเสฏฐี ดีนักแล ฯ

ลูก ๑ สาง ๘ กำ หน้า ๑๖ กำมือ เปนกลองพ่อค้า มีเข้าของมากนักแล ฯ

ลูก ๑ หน้า ๖ กำ สาง ๕ กำ เท่าดีพอเปนกลองไว้กับเรือน วุฑฒิมากนักแล ฯ

ลูก ๑ สาง ๔ กำ หน้า ๙ กำ ไว้ในเรือนคระหัฏฐ์ วุฑฒิจำเรินดีนักแล ฯ

ลูก ๑ สาง ๕ กำ หน้าสิบกำ ดีนัก ฯ

ลูก ๑ สาง ๕ กำ หน้า ๘ กำ ชื่อว่ามนุสสโชติ เปนกลองที่คนทังหลายแม่นหุม ดีแล ฯ

ลูก ๑ สาง ๕ กำ หน้า ๗ กำ เปนกลองพราหมณ์ ดีแล ฯ

ลูก ๑ สาง ๘ กำ หน้า ๑๔ กำ ชื่อสุภลักขณะ ดีแล ฯ

ลูก ๑ สาง ๗ กำ หน้า ๑๔ กำ เปนกลองเสนาอามาตย์ ดีมากนักแล ควรเปนกลองเจ้าตนกินบ้านเมืองก็ดีแล ฯ ในกลอง ๑๕ ลูกนี้ หื้อแทกด้วยศืบแล ฯ

---

[๑] พับสา (ปกทาชาดและรัก) แต้มโดย เทพินภิกขุ เมื่อ จ.ศ.๑๒๖๑ (พ.ศ.๒๔๔๒) ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

[๒] การปริวรรตแบบเทียบอักษร ตามหลักเกณฑ์การปริวรรตของคณะอนุกรรมการชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ พ.ศ.๒๕๓๘

เมื่อจักหุ้มหื้อมีเชยยวุฑฒิ แลเชยยมังคละ หื้อกะทำดั่งนี้ หื้อสูตต์คถาบทนี้ว่า “วฒนายุ สุกขสมฺปตฺติ สิริโภค ยสฺสกิตฺติ อานุภาว มิธหิรญญสุวณฺณรตฺตนมณีวฏฺฐาลังการ ทาสา ทาสี โคณ มหิงฺสา ปสุ ธน ธญญา ทิลาภาโรคฺยา ฯ หื้อสรูป ๓ ที แล้วจิ่งหิ้ม จิ่งวุฑฒิแล ฯ

ทีนี้จักกล่าวเดือนดีหุ้มกลองก่อนแล ฯ

หุ้มเดือน ๑๒ จักได้ลาภ ฯ

หุ้มเดือน ๑ เขนใจ ฯ

หุ้มเดือน ๒ มีเตชะปราบแพ้ข้าเสิก ฯ

หุ้มเดือน ๓ ไฟจักไหม้ บ่ดี ฯ

หุ้มเดือน ๔ มีเข้าของสัมปัตติ ดี ฯ

หุ้มเดือน ๕ จักมีเภยยะ เปนทุกข์ บ่ดี ฯ

หุ้มเดือน ๖ จักมีเชยยมังคละ ดีแล ฯ

หุ้มเดือน ๗ จักถูกกั้งคาพาเชือก บ่ดี ฯ

หุ้มเดือน ๘ จักจำเริน มีสุข ฯ

หุ้มเดือน ๙ จักเปนทุกข์รอดชั่ว บ่ดี ฯ

หุ้มเดือน ๑๐ จักจำเรินเข้าของมากนัก ฯ

หุ้มเดือน ๑๑ เสียงกลองเทิงทึกที่ใด วินาสวายวำเถิงที่นั้นแล ฯ

คันว่าหุ้มแล้ว หื้อสรูปเดือนออก ๖ ค่ำ ๗ ค่ำ ๑๕ ค่ำ ได้วัน ๔ ชื่อว่าภัททติตถีเภรีแล ฯ

เดือนออก ๘ ค่ำ แรม ๘ ค่ำ ได้วัน ๓ ชื่อเชยยาติตถีเภรี ฯ

เดือนออก ๔ ค่ำ ๙ ค่ำ ๑๔ ค่ำ ได้วัน ๕ ชื่อริตตาติตถีเภรี ฯ

เดือนออก ๕ ค่ำ ๑๕ ค่ำ ได้วัน ๕ ชื่อว่ามังคลติตถีเภรี สมริทธีชุประการแล ฯ

เดือนออก ๑๐ ค่ำ ๖ ค่ำ ๑๑ ค่ำ ได้วัน ๖ ชื่อว่านันทาติตถีเภรีแล ฯ

หุ้มเดือนขึ้นจิ่งดีแล เดือนลงบ่ดีแท้แล อย่าหุ้มเนอ เมื่อจักหุ้มแลจักสรูปนั้น หื้อแปลงเครื่องตั้งปูชา เบี้ยหมื่น หมากหมื่น เข้าบุง ๑ สานพัน ๑ แผ่นขาวรำ ๑ เข้าต้มเข้าหนม เข้ามุนเข้ามัน เครื่องกาดของลี ดอกไม้ธูปเทียน เรนดาหื้อพร้อมชุอันแล้วเยียะกะทำเทอะ จิ่งวุฑฒิแล ฯ

ยามเมื่อจักแรกต้องแต่งนั้น หื้อดาขันตั้ง ๓๐๐๓ ทังเบี้ยทังหมาก เทียน ๘ คู่ เหล้า บ่มีหื้อเอาสุราพัน ๑ แล้วเวียกไพเทอะ วุฑฒิแล ฯ

ประการ ๑ เล่า ยามจักชีรูแซ่มันนั้น หื้ออ่านรูแซ่นั้น มีเท่าใดแล้วซ้ำหื้อเอาคำโฉลกนี้ว่าไพตามรูแซ่นั้น หื้อได้ที่คำดี ตามดั่งคำโฉลกกล่าวไว้ว่าดั่งนี้ ฯ ตีตั้งซึ้ง ฯ ตีซึงเจ้า ฯ ตีเข้านา ฯ ตีหาไพร่ ฯ ตีไต่คำ ฯ ตีนำพระ ฯ ว่าฉันนี้แล ฯ ตีซึงเจ้านั้นบ่ดี ฯ ตีไต่คำนั้นค็บ่ดี ฯ ๓ อันนั้นดีแล ฯ

เมื่อหุ้มแล้วแลจักหามกลองมาไว้นั้น แม่นจักมาไว้ยังวัดวาอารามสัณฐานบ้านชองถานะที่ใดก็ดี หื้อทักหน่ายว่าดั่งนี้เทอะ “โภณฺโต ดูราเพิ่นทังหลาย กุหึ อาคจฺฉนฺโต สูอยู่ที่ใด จักไพทิสสะหนใด ลุกเมืองใดมา จิ่งจักเต้า นามโคตรเจ้าทังหลายชื่อรือชา สูท่านทังหลายหามสังมารอดหนี้ เข้ามาจอดปะตู ฯบลฯ (เวียง) ของหาหูหาตาบ่ได้ ของไร้ยากเขนใจ ของบ่มีดัง เอาหนังมาหุ้มทังสองปาก ของว่ายากจังไร สูเอาไพที่ไหนมารอดหนี้ คจฺฉถ สูจุ่งพ่ายหนีไวๆ อย่าอยู่ ตูนี้เปนคนธิราช มีอำนาจเหลือกว่าคน แต่งคนดีมานั่งถ้า คันสูบ่หนีดาบคมเขียวตูจักข้าดาบคมกล้าตูจักฟัน คันบ่พ่ายตูจักผ่าเปนสองชะแล ฯ

เมื่อ (นั้น ผู้) หามนั้นหื้อตอบว่าดั่งนี้ “เออ ตูทังหลายนี้ เปนคนดีเจ้าฟ้า อยู่แหล่งหล้าประเทสลังกา ของวิจิตราอันวิเสส มีพระเพสนามกอร ชื่อว่านันทเภรี ของอันมีสรีเชยยะโชค ตูข้าค็นำมาถวาย ค้ำชูพุทธบาท กับทังราชครูบาเจ้า แลสังฆคณาหลายสำในอาวาส แลค้ำชูยังกระสัตราธิราช ทังนางนาฏเหน้าราชเทวี อุตตมะ กระกูลมีหลายสำ ค้ำชูยังมหาอุปปราชาธิราช แลอามาตย์เสนา กับทังรัฏฐาปัชชาแลไพร่ฝ้า อันอยู่แหล่งหล้า ฯบลฯ ราชธานีที่นี้ข้าแล ฯ”

ผู้รับตอบว่า “ดูราเจ้าทังหลาย กลองอันนี้รอยว่าเปนกลองลุกกลองวาย กลองไร้ยาก กลองอันท่านตี กินเหล้า ตีเฝ้าผี กลองอันท่านตีทุกข์ไร้แลคา ฯ”

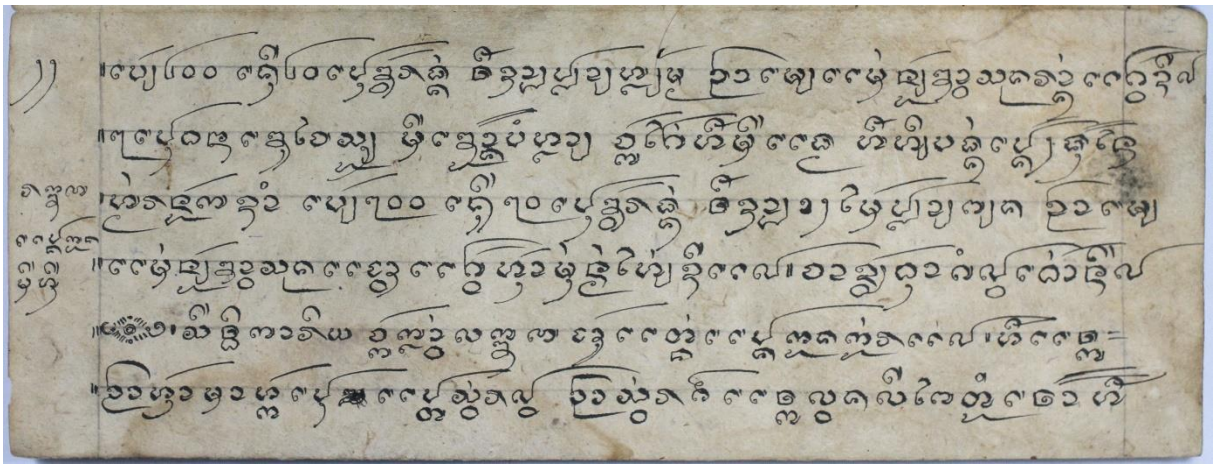
หมู่หามนั้นรับตอบว่า “เออ ข้าแด่เจ้าทังหลาย วัตถุอันนี้เปนของวิเสส ชื่อว่ากลองแก้วเทสนันทเภรี ตีหื้อเข้ามามั่งมูนทุ่นเท้า ตีหาไพร่หื้อไหลหลั่งเต้าเตมเมือง ตีหื้อท้าวใหย่ได้เสวิยเมืองท่านส้าง ตีหื้อบ้านเมือง รุ่งเรืองชุด้าว ตีหื้อท้าวได้ปราบด้าวชุมพู ทั่วธรณีชุประเทส ตีหื้อสรีเทสชมชื่นเชยยะดี หื้อตีคำ ๑ หื้อได้มีเงิน หมื่นแลคำแสน ตี ๒ คำ หื้อคนต่างแดนนำสินมาส่วย ตีสามคำ รอดท้าวธิราชอินทา กับทังจตุโลกัปปลาแลมหา พรหมาชั้นยอด ค็มีใจจอดยินดี ลงมาเปนสรีรักสา ค้ำชูยังพุทธบาทแลมหาธาตุเจดีย์ กับทังรัฏฐปุรีแลปัชชาน ราฏฐ์ อาจหื้อได้รั่งมีเปนดีเท้าเที่ยง เลี้ยงช้างมาค็หื้อมีหลวงหลาย เลี้ยงงัวควายค็หื้อแพร่ ค้ำคุงด้วยเงินคำ ค้ำชูสังฆะพระธัมมาชุเจ้า ร้อย ๒๐ ขวบเข้ากัปปวัสสา บังเกิดหื้อมีติกขปัญญาแผ่กว้าง เปนดั่งท้างมหาสมุทท์ อายุวัณณะยืนเที่ยงเท้า ได้จบเพทไตรปิฎกะ แลจตุปริสุทธสีลาชุสิ่งข้าแล ฯ”

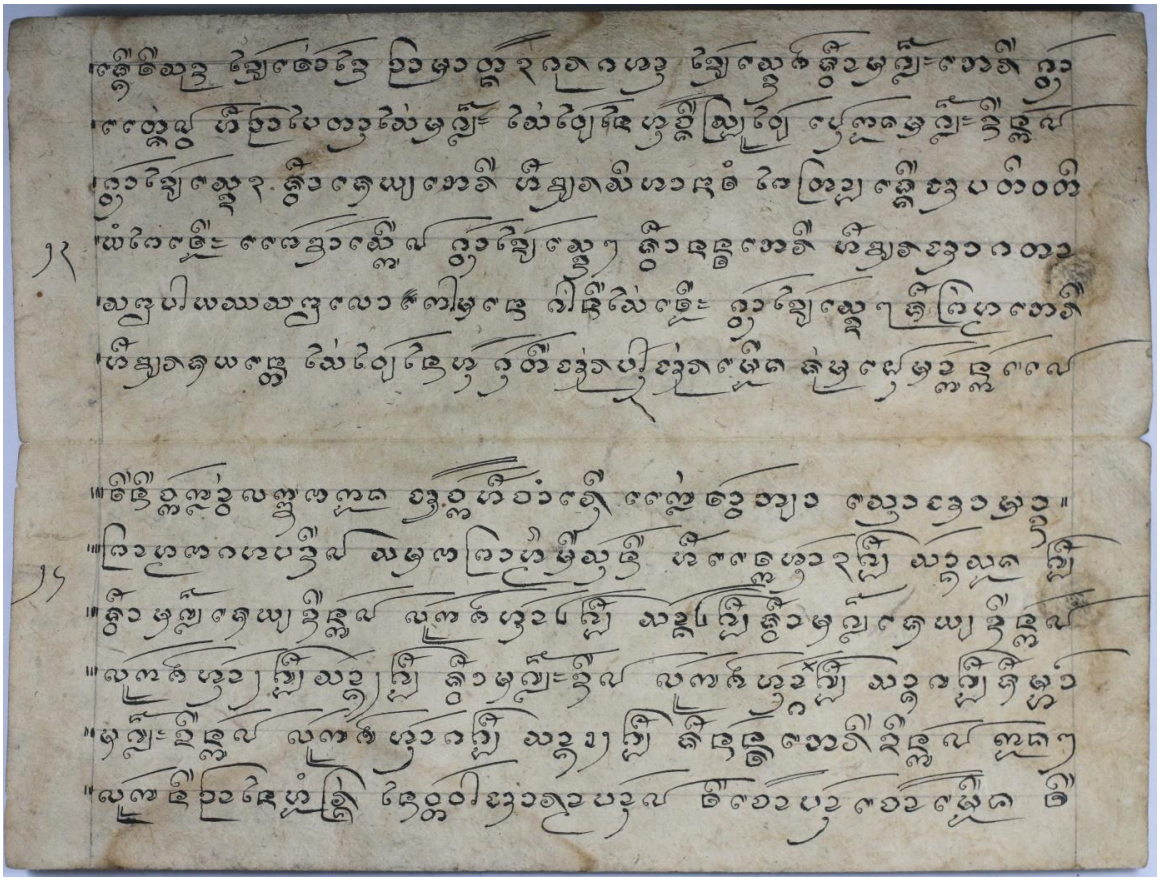
ผู้รับตอบว่า “ดีๆ คันสูเจ้าว่าเปนกลองแก้วกลองแสง กลองเงินกลองคำ กลองนำพระเจ้า กลองเข้าดี ตี หื้อเข้าพิ่งเท้า ตีหื้อรั่งมีเปนดี มีทีฆาอายุหมั้นยืนยาวเที่ยงเท้า สองร้อยซาวเข้ากัปปวัสสาดั่งอั้น ตูข้าจักขอปูชา เอาไว้เปนแก้วแก่เมือง เปนแสงแก่วัด แลเจ้านายทังมวล ท่านทังหลายจุ่งหามเข้ามาหอเรือน วัดวาอารามตู ข้าเทอะ ฯ

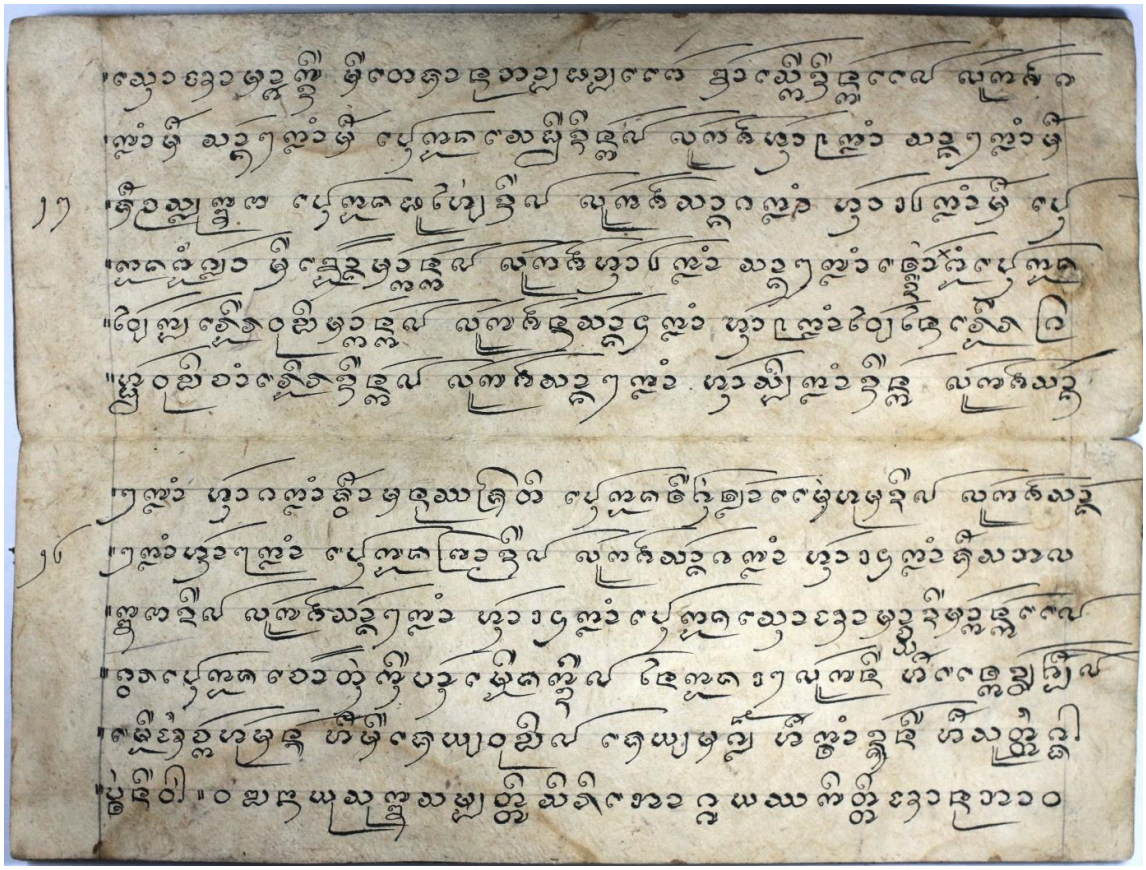
จบับนี้ได้แต่สมเด็จราชมูลี ยกเอาสาสนาลุกแต่เชียงใหม่ขึ้นเมืองเถิงเชียงตุง วันนั้นแล ฯ

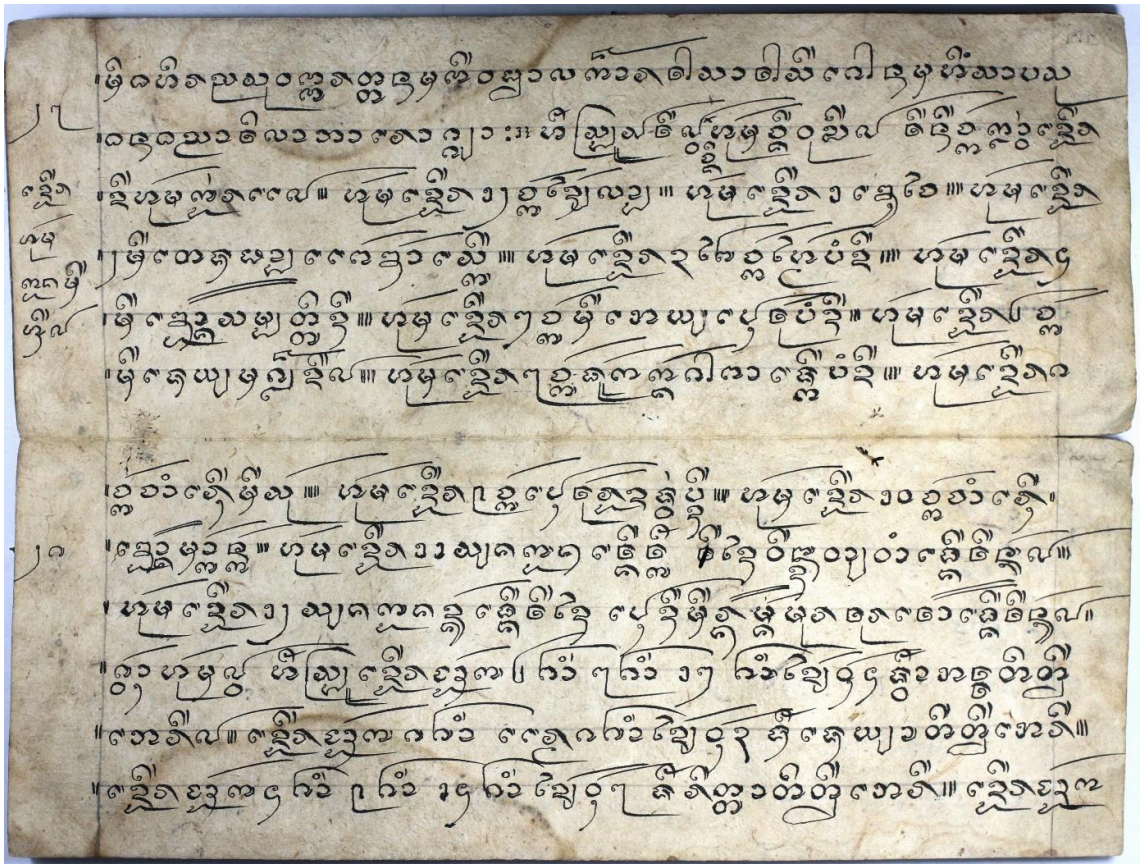
ทีนี้ซ้ำจักกล่าวลักขณะอันต้องเหงือกกลองก่อนแล ฯ แทกเอาหน้าแล้วมาหักหื้อเปนแปดส่วน เอาส่วน ๑ มากล่าย ปากกลองพายในจับเหงือก แล้วต้องโขงหื้อพอหมากนาวลอดกลิ้งได้ คันว่ากลองรามหื้อหมากค้อ หมากมันพอลอดกลิ้งได้ คันว่ากลองน้อย กลองทลตะ ขวง* หื้อพอหมากแคว้ง หมากดีดลอดได้เทอะ จิ่งจักจำ เรินวุฑฒิแล ฯ แล้วหนี้แล ฯ

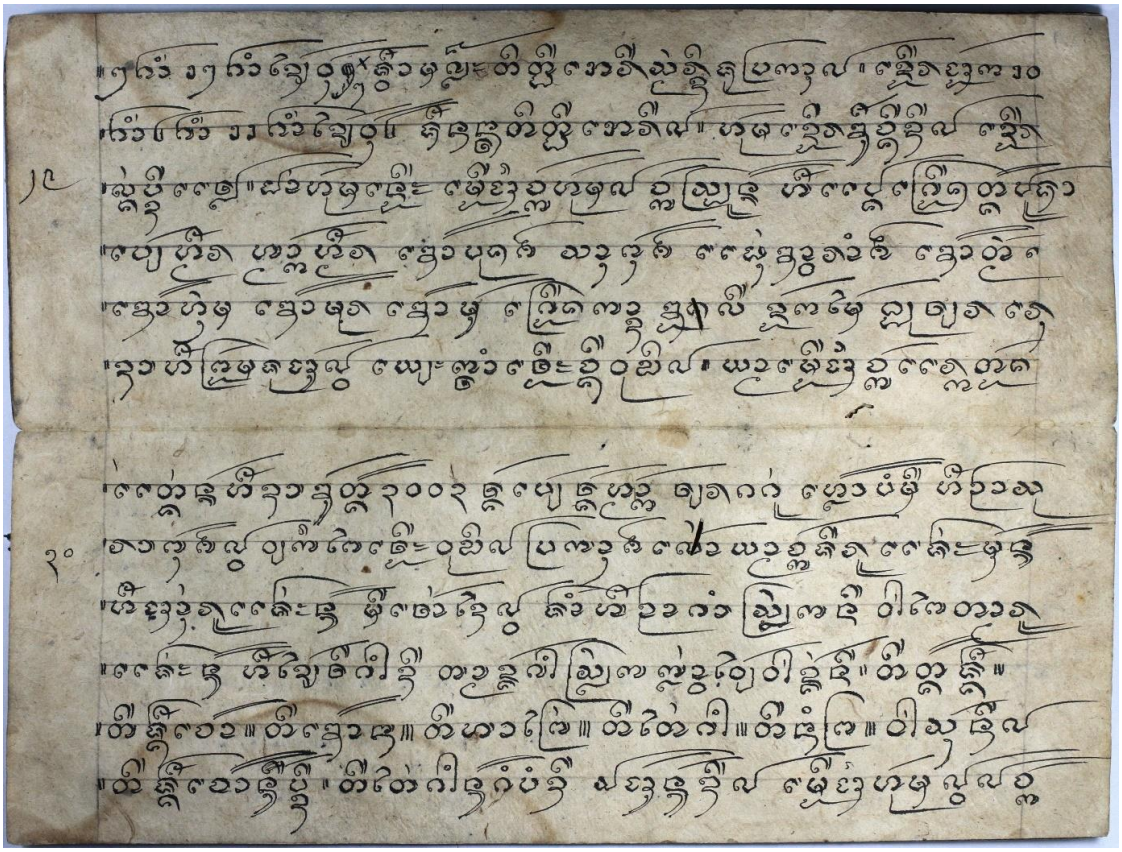
ภาพถ่ายต้นฉบับ ตำราแปลงกลอง

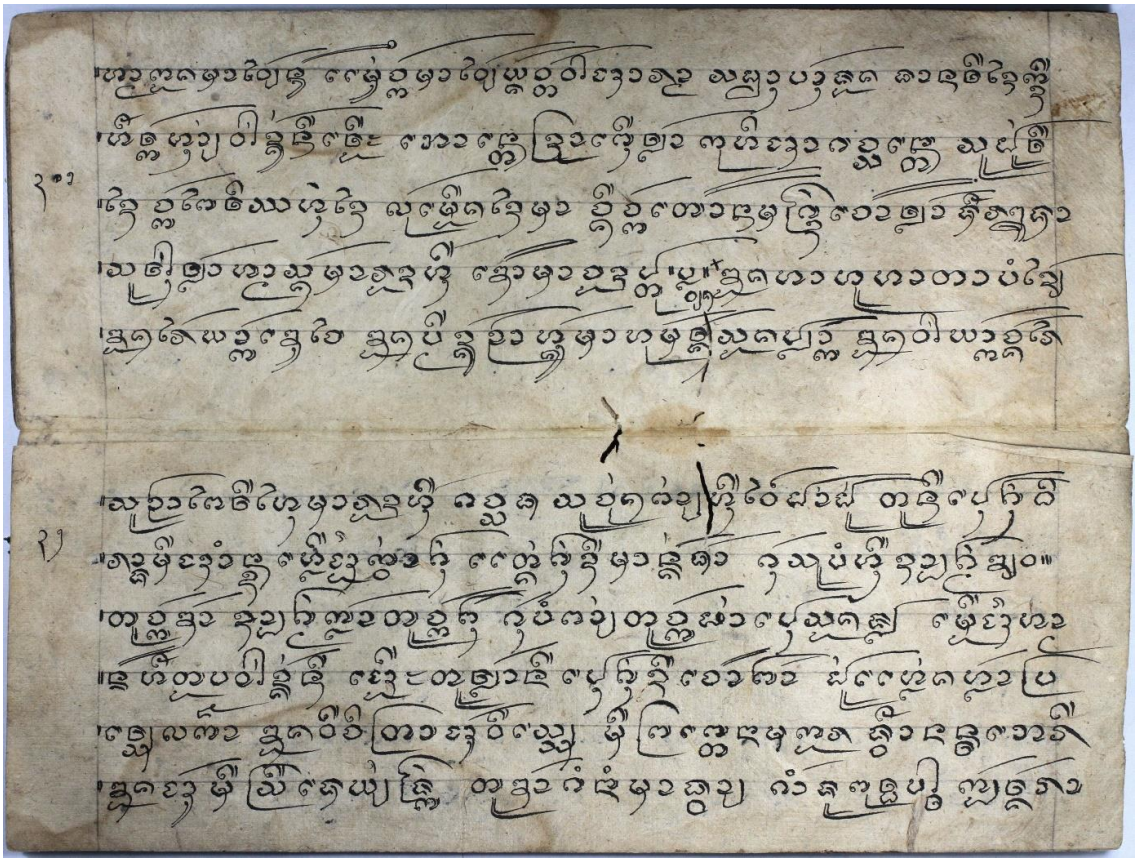


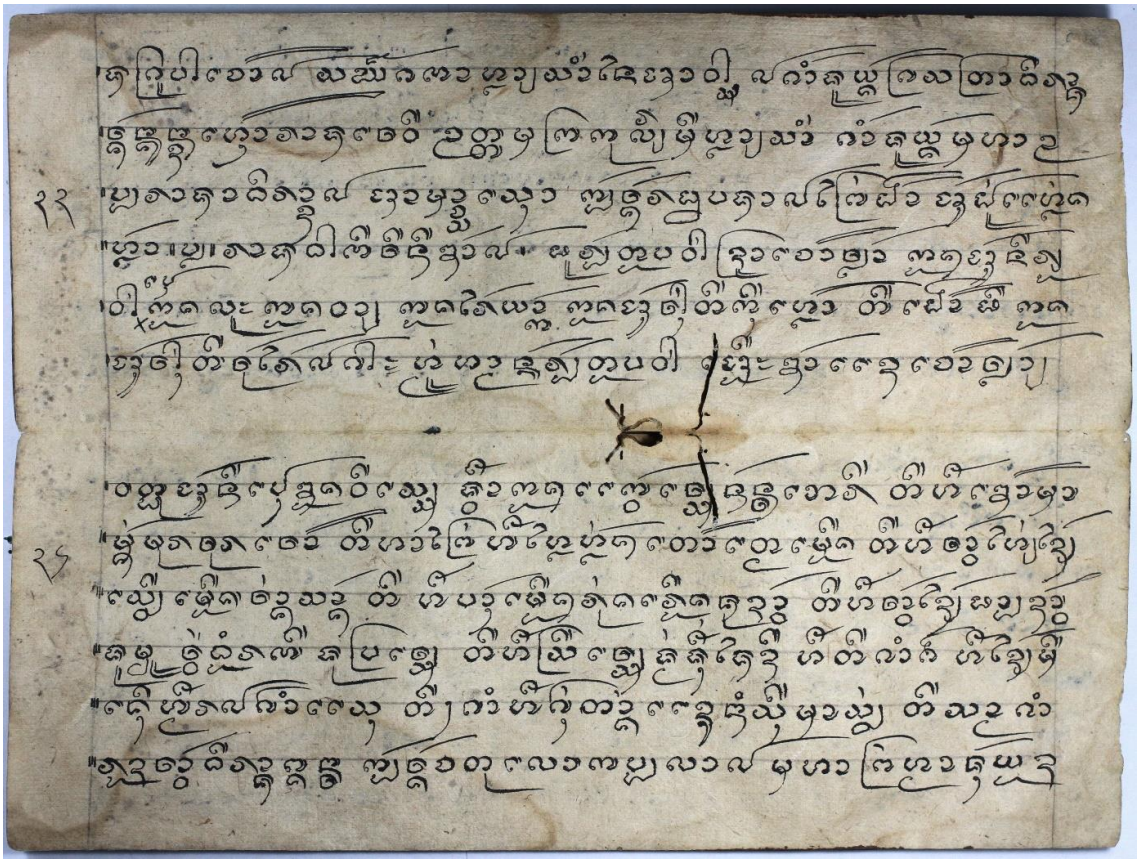


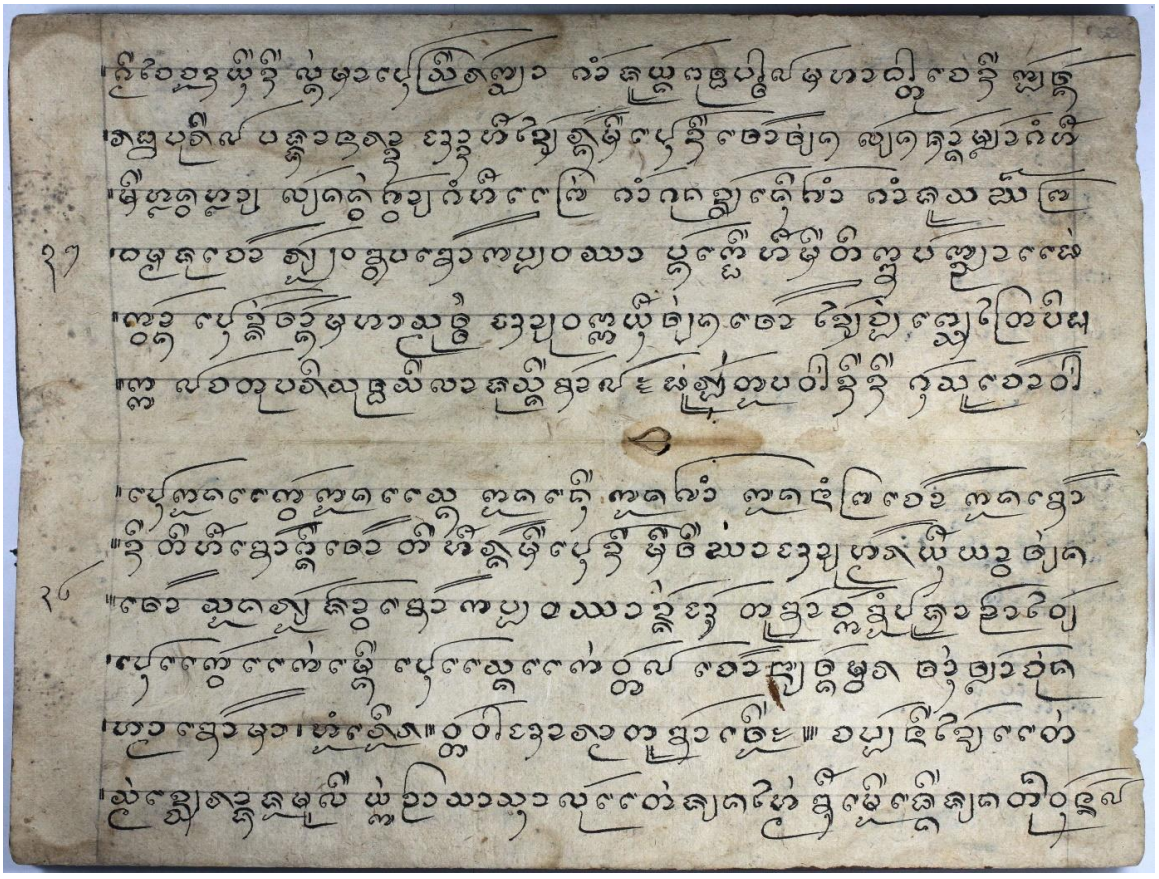


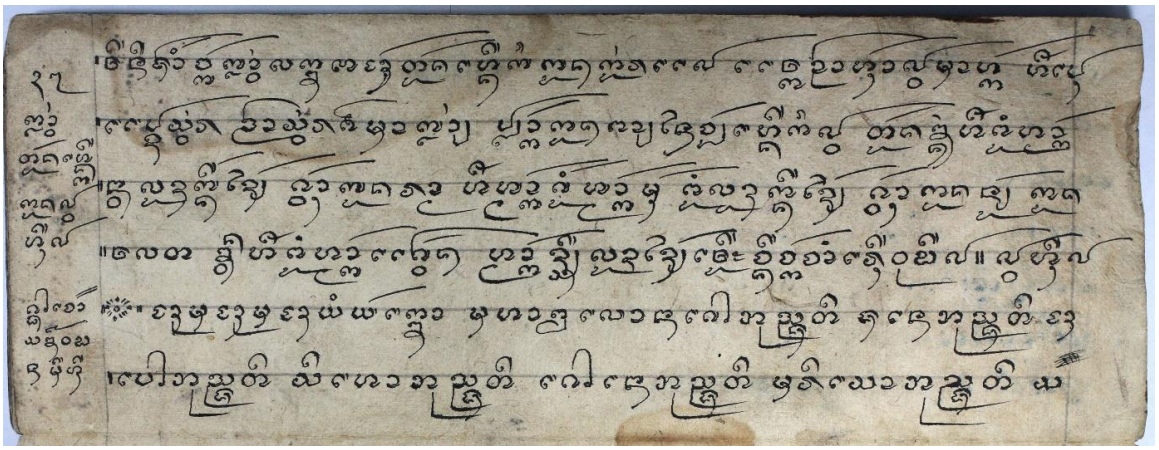












****

ศัพทานุกรมเครื่องดนตรี

(ที่พบในเอกสารล้านนา และพจนานุกรมไทย-ล้านนา ฉบับแม่ฟ้าหลวง)

กลอง น.เครื่องตีทำด้วยไม้เป็นต้น มีลักษณะกลมกลวง ขึงด้วยหนัง มีหลายชนิด

กลองก้นยาว น.กลองชนิดก้นยาว นิยมใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนดาบ ฟ้อนนางนก(กิงกะหร่า)

กลองกบ/ค้องกบ น. กลองมโหรทึก – เครื่องโลหะสำริดคล้ายกลอง มักจะมีรุปกบอยู่ที่ขอบด้านบน

กลองชุม น.กลองชุด – หลองหลายใบที่ใช้บรรเลงร่วมกัน

กลองตะหลดปด น.กลองชนิดหนึ่ง คล้ายกลองแขกหรือกลองชนะ ใช้ตีประกอบกอลงหลวงหรือกลองแอว

กลองตกเส้ง น.กลองคล้ายตะโพน ใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนเล็บ ใน จ.ลำปาง

กลองตริง น.(ไทลื้อ) ตะโพนขนาดใหญ่

กลองตริงปิง น.(ไทลื้อ) กลองประเภทหนึ่ง

กลองต็อบ/กลองตุบ น.กลองขนาดย่อม ๓ ใบ มีหน้าเดียวหรือสองหน้า แขวนหรือผูกไว้ข้างๆ กลองปูชา ใช้ตีร่วมกัน

กลองติ่งโนง น.ชื่อวงดนตรีแบบหนึ่ง ประกอบด้วย กลองแอว ตะหลดปด ค้องอุ้ย ค้องโหย่ง สว่ฉาบแนหลวง (ปีแตรขนาดใหญ่) และแนน้อย (ปี่แตรขนาดเล็ก)

กลองถิ้งหม้อง/กลองสิ้งหม้อง น.กลองยาว, กลองเถิดเทิง

กลองเถ่งถิ้ง น. (ลป) ตะโพนขนาดใหญ่

กลองเถิ้งบ้อง น.กลองยาวชนิดทใช้สะพายขณะบรรเลง ซึ่งจะใช้ฉาบเล็กเป้นเครื่องประกอบด้วย

กลองปุ่งปุ้ง/ปุ่มเป้ง น.ตะโพนขนาดล็กกว่ากลองปุ่มผิ้งในอัตราส่วนหนึ่งต่อสาม

กลองปุ่มผิ้ง น.ตะโพนขนาดใหญ่คล้านตะโพนมอญ

กลองปู่เจ่ น.(ชม) กลองชนิดก้นยาว บางท่านว่ามาจากภาษาพม่า “โอเล่ –กลอง” นิยมใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนดาบ ฟ้อนนางนก(กิงกะหร่า)

กลองปูชา น.กลองขนาดใหญ่หน้าตัดประมาณ ๑ เมตร ยาวประมาณ ๒.๕๐ เมตร มีกลองขนาดย่อม คือ กลองต็อบ อีก ๓ ใบ ประกอบอยู่ด้านข้าง ในการตีทำนองทั่วไปจังหวะช้า และทำนองสะบัดชัยจะมีฉาบใหญ่และฆ้องโหม่งประกอบ ถ้าตีทำนองล่องน่านจังหวะเร็วจะมีฉาบใหญ่และฆ้องชุด กลองนี้จะตีในวันโกนวันพระเพื่อเป็นพุทธบูชา และเพื่อเตือนชาวบ้านให้สำรวมอยู่ในคลองธรรม

น๒. กลองแบบเดียวกับ น๑. แต่ใช้ไม้แสะ คือไม้กีบเป็นเครื่องตีประกอบจังหวะร่วมกับไม้กลอง ใช้ตีในงานบุญของวัด เช่น งานบุญสลากภัตต์ เป็นต้น

กลองมองเซิง น.กลองของชาวไทใหญ่ ลักษณะคล้ายตะโพนมอญแต่น้ำหนักเบากว่า ใช้สายสะพายคล้องคอ เพื่อตีทั้งสองหน้า ไม่ติดจ่ากลอง

กลองมองลาว น.กลองสองหน้าคล้ายกลองมองเซิงแต่เล็กกว่า นิยมใช้แห่ในระยะทางไกล มีฆ้องชุดประกอบ ๓-๕ ใบ

กลองยาม น.กลองสำหรับบอกเวลา

กลองรับ น.กลองสองหน้าขนาดย่อม ใช้ตีคู่กับกลองเต่งถิ้ง ในวงปี่พาทย์แบบลำปาง

กลองวง น๑.เปิงมาง-กลองชุดแบบมอยที่เรียงเป็นวงรอบตัวผู้ตี

น๒. คำสร้อย มักปรากฏร่วมกับพายท์ค้อง หมายถึงวงเครื่องประโคม มีระนาดและฆ้องวง เป็นต้น

กลองสะบัดชัย น.กลองสองหน้าขนาดใหญ่ มีกลองต็อบสามใบ ประกอบอยู่ด้านซ้าย ขวาและด้านบน ผู้ตีใช้ไม้ตีกลองคู่กับไม้แสะ คือกีบไม้ไผ่ฟาดกับหน้ากลองเพื่อประกอบจังหวะ มักใช้ในกระบวนทัพหรือกระบวนแห่ (สปตฺต-ข้าศึก , ชย-ชัยชนะ) เมื่ออยู่กับวัดเรียกว่ากลองปูชา ใช้ตีบอกข่าวว่ารุ่งขึ้นเป็นวันพระ และตีเมื่อมีการเทศน์มหาชาติจบลงในแต่ละกัณฑ์ ภายหลังมักทำเป็นกลองรูปแบนและตื้น ไม่ใช้กลองต็อบ และใช้ไม้ตีหนึ่งคู่ ไม่ใช้ไม้แสะ และใช้หัว ศอก เข่า กระแทกหน้ากลองไปด้วย การตีแบบหลังนี้ยุคก่อนเรียก กลองรุงรัง ภายหลังก็หลายเป็นที่ยอมรับและนิยมทั่วไป มักเขียนเป็น สะบัดไชย

กลองแสะ น.กลองขนาดใหญ่ที่ขึงหนังทั้งสองหน้า มีใช้ไม้กีบอย่างไม้ไผ่ตีประกอบร่วมกับกลองหลวงหรือกลองปูชา ถ้าใช้ประกอบการฟ้อนดาบหรือฟ้อนเชิงจะใช้ไม้ค้อนตีแทนไม้กีบ

กลองหลวง น.กลองยาวขนาดใหญ่ บริเวณปากกว้างประมาณ ๕๐ ซ.ม. ตัวกลองยาวประมาณ ๑๒๐ ซ.ม. ใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนเล็บหรือฟ้อนเทียน มักใช้ตีแข่งขันกันด้วย เวลาบรรเลงต้อ. บรรทุกไปบนเกวียน

กลองอืด น.ชื่อกลองชนิดหนึ่งคล้ายกลองหลวง แต่ยาวกว่า มีเฉพาะในจังหวัดแพรใช้ประกอบการฟ้อนเล็บ หรือการแห่ต่างๆ เครื่องประกอบจังหวะมี ๑.ฆ้องใหญ่ ฆ้องกลางและฆ้องเล็ก ๒. ฉาบใหญ่ ๑ คู่ ๓.ผ่าง หรือพาน คือค้องที่ไม่มีปุ่ม

กลองแอว น.ชื่อกลองชนิดหนึ่งคล้ายกลองหลวง แต่ขนาดประมาณ ๑ ใน ๔ ของกลองหลวง ใช้บรรเลงในชุดกลองตึ่งโนง

กังสะดาล น.แผ่นโลหะกลมไม่มีปุ่ม

ขลุ่ย/ ขุ่ย น.เครื่องเป่าทำให้เป็นเพลง มักทำด้วยไม้รวก (จากคำยืม-ขลุ่ย:ล้านนาฝ่ายก ปี่ถิว)

ค้อง น๑. ฆ้อง เครื่องตีให้เกิดเสียงอย่างหนึ่งทำด้วยโลหะผสม รูปร่างเป็นแผ่นวงกลม งอขุ้มลงมารอบตัว มีปุ่มตรงกลางสำหรับตี มีหลายขนาด

ค้องเก้า / ค้องอุ้ย น.ฆ้องหุ่ย-ฆ้องขนาดใหญ่ มีเส้นผ่าศูนย์กลางขนาดเก้ากำมือ

ค้องราง/ค้องราว น.ฆ้องชุด-ฆ้องที่มีหลายขนาดแขวนเรียงกัน ใช้ไม่ตีทำเป็นชุดร่วมแกน เมื่อโยกแกนนั้น ไม้ตีตะตีฆ้องพร้อมกันทุกใบ

ค้องวง น.ฆ้องวง

ค้องหม้อง น.ฆ้องกระแต

ค้องแหม้ง น.ฆ้องขนาดที่เล็กกว่าค้องหม้องเล็กน้อย

แคน น.เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งซึ่งปรากฏชื่อใน โคลงนิราศหริภุญชัย และคร่าวซอหงส์หิน แต่ยังสืบค้นได้ไม่ชัดเจน

จองวอง/ซองวอง น.กังสดาล – ระฆังวงเดือน

ซึง น.ชื่อเครื่องดนตรีคล้ายกระจับปี่ ตัวซึงมีรูปกลมแบน ขุดคว้านให้เป็นโพรงเจาะรูตรงกลาง มีคันต่อจากตัวซึงยาวราว ๖๐ ซ.ม. มีสาย ๒ คู่

เดง น๑. ระฆัง – เครื่องทำเสียงสัญญาณ ทำด้วยโลหะรูปทรงกระบอก ก้นมนปากฝาย มีตุ้มเรียกควยเดง อยู่ด้านใน สำหรับเคาะให้เกิดเสียง

เดงพลันเมา น.กระดิ่งแขวนคอช้าง ทำด้วยโลหะผสม เสียงกังวานสดใสไพเราะ

ติ่ง น๑. เครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง บางแห่งแปลว่าพิณ

แตร (อ่านว่า “ถะแหล”) น.แตร –เครื่องเป่าชนิดหนึ่ง แน ก็ว่า ถ้าเป็นแตรก็หมายถึงอย่างแตรฝรั่ง

แน	น.แตร-ปี่คล้ายปี่มอญ
แนน้อย	น.แนขนาดเล็กในวงปี่พาทย์
แนหน้อย	น.แนหรือแตรขนาดเล็กใช้ในวงปี่พาทย์ โดยตั้งเสียงให้ตรงกับฆ้องวงลูกที่ ๘ ในคณะเดียวกัน
แนหลวง	น.แนขนาดใหญ่ในวงปี่พาทย์ จะตั้งเสียงให้ตรงกับฆ้องวงประจำคณะลูกที่ ๕
เบงทรา	น.ดนตรี, ปี่พาทย์เครื่องห้า
ปี่	น.ชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง สำหรับใช้เป่าเป็นเพลง มีชื่อต่างกัน ลักษณะนามว่า เลา
ปี่ก้อย	น.ปี่ขนาดเล็กที่สุดในชุดเดียวกัน ซึ่งมีอยู่ ๓ เล่ม
ปี่กลาง	น.ปี่ขนาดกลางในชุดปี่หรือปี่ชุมสาม
ปี่โข้/ปี่แม่	น.ปี่ขนาดใหญ่ที่สุดในชุดของปี่ชุม
ปี่ชุม	น.ปี่ชุด-ชุดของปี่ที่ทำจากไม้รวกต้นเดียว ใช้เป่าประกอบหรือคลอไปกับการขับซอ
ปีชุมสาม	น.ชุดปี่ที่ประกอบด้วยปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย
ปี่ชุมสี่	น.ชุดปี่ที่ประกอบด้วยปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย และปี่ตัด
ปี่ชุมห้า	น.ชุดปี่ที่ประกอบด้วยปี่แม่ ปีกลาง ปีก้อย ปี่ตัด และซึงขนาดกลาง
ปี่ตัด	น.ปี่ขนาดเล็ก ใช้เป่าสอดแทรกในขณะบรรเลง บางครั้งเรียกว่า ปี่เล็ก หรือปี่กลางเล็ก
ปี่แต้	น.ปี่ชวา
ปี่ลิว	น.ขลุ่ยแบบล้านนา ซึ่งมีขนาดย่อมกว่าขลุ่ยในแบบของดนตรีไทย ใช้ขี้ผึ้งหรือชันโรงเป็นดากและใช้ใบตองนาบเพื่อบังคับช่องลมเข้า
ปี่ลู้	น.ปี่ชนิดหนึ่บงทำด้วยไม้รวก ต่อมาเรียกตามคำยืมว่า “ขลุ่ย”
ปี่แน	น.แตร ปี่คล้ายปี่มอญ ใช้บรรเลงในวงกลองเต่งถิ้ง หรือกลองตึ่งโนง มี ๒ ขนาด คือปี่แนเล็กซึ่งคล้ายกับปีชวา แลปี่แนหลวงซึ่งคล้ายกับปี่มอญ
ปี่หลีบ	น.ปี่ที่ให้เสียงแหลมเล็ก
พาด/พาทย์	น๒. ระนาด เครื่องประโคม
พาน	น๑. เครื่องตีคล้ายฆ้องแต่ไม่มีปุ่มนูน
พาดค้อง/พาทย์ค้อง	น๑. ฆ้องวง น๒.ปี่พาทย์ เครื่องประโคมฆ่ามีปี่มอญ ฆ้องวง ระนาด และกลอง
พิณ	น๑. พิณ เครื่องดนตรีมี ๒๖ สาย บางแหล่งว่า ๓๒ สาย น๒. ชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งซึ่งมักหมายถึงซึง ที่ใช้ในปัจจุบัน **ติ่ง**ก็ว่า
เพียะ / เปี๊ยะ	น. เครื่องดนตรีประเภทดีด เป็นคันต่อจากกระลา เวลาเล่นผู้ชายต้องถอดเสื้อเปลือยอก เอาส่วนกระลานั้นครอบอกแล้วดีดบนสาย ถ้าผู้หญิงเล่นจะให้ส่วนกระลานั้นครอบที่ช่องท้อง
พูลู	น๑. หวูด – เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง ทำด้วยเขาสัตว์
สรไน	น.ปี่ไฉน
สะล้อ / ธะล้อ	น. เครื่องดนตรีที่คล้ายกับซอด้วงของไทยภาคกลาง ซะล้อ,สะล้อ ก็ว่า
หวูด / ตูด	น.เขาควายที่ใช้เป่าให้มีเสียงดัง

ศัพทานุกรมการขับขานล้านนา

(ที่พบในเอกสารล้านนา และพจนานุกรมไทย-ล้านนา ฉบับแม่ฟ้าหลวง)

กั่นโลง	น.โคลง, คำประพันธ์ชนิดหนึ่ง กะโลง,คะโลง ก็ว่า
กาพย์	น.คำร้องกรองจำพวกหนึ่งมีหลายลีลา เช่น กาพย์เค้า กาพย์เสียงหน้อย มักใช้ในสำนวนเทศน์
กาพย์เค้า	น.คำพรรณนาซึ่งเป็นส่วนคล้ายแหล่นำ เหมือนกับเป็นการย่อเรื่องที่จะเทศนา
กาพย์ปลาย	น.คำพรรณนาซึ่งเป็นการส่งท้ายหลังจากการเทศน์
ขับ	ก. ร้องเพลง, ขับร้อง
ขับซอ	ก.ขับร้อง, ร้องเพลง
ขับลื้อ	ก. น.การขับทำนองเสนาะแบบของชาวไทลื้อ
คร่าว	น.ชื่อคำประพันธ์ชนิดหนึ่ง มักเขียนทั่วไปว่า ค่าว
คร่าวก้อม	น.คำประพันธ์ประเภทคร่าวขนาดสั้น มักเป็นโวหารที่กินใจ
คร่าวใช้	น.เพลงยาว – สารรักที่มีไปมาระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว แต่งด้วยฉันทลักษณ์คร่าว
คร่าวซอ	น.บทประพันธ์ที่แต่งด้วยฉันทลักษณ์คร่าว มักเป็นเรื่องชาดก มีลักษณะละม้ายกับนิทาน คำกลอนประเภทจักรๆ วงศ์ๆ
คร่าวธัมม์	น. การนำเรื่องธัมม์-ธรรม หรือชาดกมาแต่งขึ้น
คร่าวปล่อย	น. คร่าวที่เขียนแล้วให้ผู้อื่นอ่านโดยไม่บอกนามผู้แต่ง เพื่อประชดประชันหรือด่าผู้อื่น อันเนื่องจากการกระทำที่ไม่ถูกต้อง เป็นต้น
คร่าวร่ำ	น.คำประพันธ์ประเภทคร่าวที่แต่งขึ้นเพื่อ “ร่ำ” คือพรรณนาเรื่องใดเรื่องหนึ่งโดยเฉพาะ เช่น คร่าวร่ำครูบาสีวิชัย คร่าวร่ำพ่อเอาลูกเปนเมีย เป็นต้น
คร่าวว้อง	น.คำประพันธุ์ประเภทคร่าวขนาดสั้น โดยมักจะมีหนึ่งบบทคร่าวที่คำสุดท้ายของคร่าวส่งไปสัมผัสกับท่อนหัวของคร่าวนั้นได้ ทำให้สามารถนำมาซ้อย (จ๊อย) คือขับเป็นทำนองเสนาะเวียนไปมาโดยไม่รู้จบ
ฉันท์ / ฉันทะ	น๒.การแต่งคำประพันธ์ตามตำราฉันทศาสตร์
ซ้อย / จ๊อย	ก.ขับลำนำเพลงจากคำประพันธ์ประเภทคร่าว หรือคร่าวซอ
ซ้อยคร่าว	ก.ขับ “คร่าว” เป็นทำนองเสนาะ
ซ้อยโคลง	ก.ขับ “โคลง” เป็นทำนองเสนาะ
ซอ	ก. น. ขับ การขับโต้ตอบระหว่างชายหญิงโดยมีปี่ชุดเป่าประกอบ
ซอกลาย	น.ทำนองซอที่พัฒนาขึ้นจากแบบเดิม
ซอก้อม	น.การขับซอเพียงช่วงสั้นๆ ที่มุ่งความสนุกสนานโดยไม่มี “คู่ถ้อง” หรือคู่ที่ขับซอโต้ตอบ
ซอกับล้อ	น.การขับซอที่มีจังหวะสอดคล้องกับการเคลื่อนที่ของเกวียน
ซอเก็บนก	น.การขับซอที่กล่าวถึงผัวเมียพากันไปหาของป่าแต่ถูกนายอ่าย หรือนายด่านถ่วงไว้
ซอเข้าซึง/ซอซึง	น.การขับซอที่ใช้ซึงหรือสะล้อเป็นเครื่องประกอบ
ซอเข้าปี่/ซอปี่	น.การขับซอที่ใช้ปี่เป็นเครื่องดนตรีประกอบหลัก
ซอคบเกิ่ง	น.การขับซอที่กล่าวถึงสิ่งที่ผิดไปจากวิถีชีวิต หรือเอาเรื่องคนละเรื่องมาสัมพันธ์กัน เพื่อให้เกิดความขบขัน เช่น เดินทางล่องใต้จากเมืองตากทะลุถึงเชียงราย เป็นต้น
ซอคร่าว	ก.นำเอาคำประพันธ์ประเภทคร่าวมาขับเป็นลำนำ
ซอเงี้ยว	น.ชื่อทำนองการขับซอที่ได้มาจากชาวไทใหญ่

ซอเงี้ยวเคาะ น.ชื่อทำนองการขับเพลงเพื่อการชักชวนแบบไทใหญ่

ซอเงี้ยวลา น.ซื้อทำนองการขับเพลงเพื่ออำลาแบบไทใหญ่

ซอจะปุ น.ทำนองขับซอชนิดหนึ่ง กล่าวว่าได้มาจากชาวเมืองปุ

ซอถ้อง ก.ขับซอโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง

ซอธัมม์ น.การขับซอที่นำเอาเรื่องจากคัมภีร์หรือชาดกมาตั้งเป็นเนื้อเรื่อง

ซอด้น น.การซอที่ผู้ขับแต่งขึ้นสดๆ มักเป็นการบรรยายเหตุการณ์หรือสถานที่ขณะกำลังขับซอ

ซอดาด ก. น.การขับซอโดยไม่มีดนตรีประกอบ
น. ชื่อลีลาการขับซอซึ่งมีหลายแบบ เช่น ซอดาดน่าน ซอดาดเชียงใหม่

ซอบ่าเก่า น.ทำนองการขับซอแบบโบราณ

ซอป๊อด น.การขับซอเป็นบทสั้นๆ มักซอเป็นความสนุกอย่างในวงสุรา

ซอปัญหา น.การขับซอที่มีการถามปัญหากัน โดยมากฝ่ายหญิงจะป็นฝ่ายถาม เช่น ศีลห้าคืออะไร

ซอปั่นฝ้าย น.ชื่อทำนองการขับซอที่มักจะพรรณาเรื่องของการปลูกและปั่นฝ้าย

ซอพระลอ น.การขับซอทำนองเพลงน้อยชัยยา/ไชยานางแว่นแก้ว ที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีโปรดให้ประดิษฐ์ขึ้นจากทำนองซอล่องน่าน

ซอพม่า น.การขับซอทำนองแบบพม่า นิยมใช้ขับซอเรื่องเจ้าสุวัตรกับนางบัวคำ

ซอยิ้น น.ชื่อทำนองการขับซอที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีโปรดให้แต่งขึ้นเพื่อขับถวายพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ ในคราวเสด็จประพาสเชียงใหม่และภาคเหนือ

ซอละม้ายเชียงแสน น.ชื่อทำนองในการขับซอ ประยุกต์มาจากการขับโคลง ใช้เป็นทำนองสัญญาณในการเปลี่ยนของการขับซอ กล่าวคือเมื่อเริ่มต้นด้วย **ขึ้นเชียงใหม่** ตามด้วย **ละม้ายจุปุ** แล้วจะต้องขับทำทอง**ละม้ายเชียงแสน**ไประยะหนึ่ง จากนั้นจึงจะสามารถขับซอทำนองอื่นได้ เมื่อจะเปลี่ยนจากทำนองที่ซอนั้นไปสู่ทำนองอื่น ก็จะต้องขับด้วยทำนองละม้ายเชียงแสนเสียก่อนเช่นกัน

ซอล่องน่าน น.ชื่อทำนองการขับที่นิยมกันมากในจังหวัดน่าน กล่าวกันว่ามีการประดิษฐ์ทำนองนี้ขึ้นในครั้งที่พระญาครานเมือง ย้ายเมืองจากเมืองพลัว-เมืองปัว ไปตั้งที่เมืองน่านในปัจจุบัน ต่อมาพระราชชายาเจ้าดารารัศมีโปรดให้ใช้เป็นทำนองหลักในละครซอเรื่องน้อยชัยยา/ไชยา (น้อยไจยา)

ซอลับแลง น.ทำนองการขับซอที่นิยมกันมากที่ “เมืองลับแลง” คือ อ.ลับแล จ.อุตรดิตถ์ เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับซอล่องน่าน

ซอลายสอง น.เป็นการขับซอที่มีทำนองเสียงกระโดด

ซอลายอำ น.การขับซอที่มีเนื้อความหลายเรื่องสลับกันไปมา

ซอโลก น.การขับซอที่เป็นเรื่องโลกียวิสัย เช่น เรื่องของผัวเมีย มักมีการใช้คำหยาบคายด้วย

ซอว้อง น.การขับซอที่คำสุดท้ายของเนื้อร้องไปสัมผัสกับตอนต้นของบทซอเดียวกัน ทำให้สามารถขับซอว้อง คือวนไปมาได้โดไม่รู้จบ มักใช้ทำนองเพลงพม่า

ซอเสเลเมา/ซอเงี้ยว น.ชื่อเพลงซอที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีโปรดให้แต่งขึ้นประกอบกับการฟ้อนเงี้ยว

ซออื่อ น.ชื่อทำนองการขับซอที่มีการ “อื่อ” คือเปล่งเสียงหึ่งจากลำคอเป็นทำนองเพลงประกอบเมื่อจบการขับแต่ละช่วง

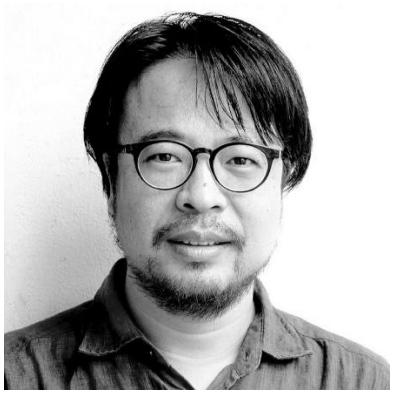
ร่ำ น.เรียกคำประพันธ์ประเภทร่ายว่า “คำร่ำ”

ระบำ ชื่อท่วงทำนองในการเทศน์ หรือซอ

อื่อ น๑.เพลงกล่อมเด็ก เรียกว่า อื่ หรือ เพลงอื่อ
น๒. ชื่อทำนองการซอ หรือขับเพลงปฏิพากษ์แบบหนึ่ง
อื่อชาชา ก.เห่, กล่อม มักขึ้นต้นเพลงพวกนี้ว่า อื่ชาชา

****

ประวัติวิทยากร



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธิติพล กันตีวงศ์

ที่อยู่ปัจจุบัน : ๑๒๖/๔ ถ.วัวลาย ต.หายยา อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ๕๐๑๐๐
ปีและสถานที่เกิด : พ.ศ. ๒๕๑๙ เชียงใหม่
ประวัติการศึกษา :
พ.ศ. ๒๕๔๑ ศปบ.(ศิลปะไทย) สาขาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
พ.ศ. ๒๕๔๕ ศศม.(ดนตรี) สาขาดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล

ประวัติการทำงาน :

พ.ศ. ๒๕๔๕ - ปัจจุบัน อาจารย์ (พนักงานของรัฐ) คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ความเชี่ยวชาญ :

ดนตรีล้านนา, เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดนตรีร่วมสมัย มานุษยดนตรีวิทยา

งานวิจัย :

- กรณีศึกษารูปแบบบทประพันธ์ดนตรีในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี
- กรณีศึกษาลักษณะทำนองปี่ขับลื้อบ้านนายางเมืองน้ำบาก แขวงเมืองหลวงพระบางสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว
- การเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ของดนตรีแบบประเพณีนิยมญี่ปุ่นในศตวรรษที่ ๒๑
- The Meaning and Conservation of Traditional Asian Music in The 21st Century : A Study of Traditional Music Change Through a Comparison Between Japanese and Northern Thai (Lanna) Music

****

นายบุญรัตน์ ทิพยรัตน์

เกิดวันที่ ๑๑ พฤศจิกายน ๒๔๙๘ เกิดที่อำเภอเมืองเชียงใหม่
ที่อยู่ : บ้านเลขที่ ๑๐๗ หมู่ ๑๐ ซอยชมจันทร์ ตำบลป่าแดด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๑๐๐
ประวัติการศึกษา :
ระดับประถมศึกษาปีที่ ๔ โรงเรียนวัดเชียงยืน จังหวัดเชียงใหม่
ระดับประถมศึกษาปีที่ ๗ โรงเรียนหอพระ จังหวัดเชียงใหม่

ประวัติการทำงาน :

- ช่างกลึงประจำ คุ้มเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่
- ผู้ซ่อมเครื่องดนตรีของโบราณที่เก็บรักษาอยู่ในพระบรมมหาราชวัง
- ช่างทำซอสามสายที่มีชื่อเสียงและได้มาตรฐานตามกระสวนซอสามสายแบบโบราณ และมีประสบการณ์ในการทำซอสามสายมาประมาณ ๓๐ ปี ซึ่งได้รับถ่ายทอดวิชาช่างซอสามสายจากอาจารย์ภาวาส บุนนาค รองราชเลขาธิการ สำนักราชเลขาธิการ ผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงซอสามสาย และกระสวนของเครื่องดนตรีไทยทุกชนิดโดยเฉพาะอย่างยิ่งกระสวนซอสามสายที่ได้มาตรฐานแบบโบราณ
- ร่วมทดลองดัดกะลาซอสามสาย จากงานค้นคว้าและวิจัยของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์จนประสบผลสำเร็จ
- ได้ถ่ายทอดไปยังลูกศิษย์ซึ่งเข้ามาศึกษาหาความรู้ในด้านดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีการศึกษาวิจัยด้านดนตรีไทย โดยศึกษากรณีตัวอย่างของนายบุญรัตน์ ทิพยรัตน์หลายหัวข้อ เช่น

  - เอกวิทย์ ศรีสำอาง อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต มหาวิทยาลัยศิลปากร ทำวิจัยเรื่อง การศึกษากรรมวิธีทำซอสามสายของนายบุญรัตน์ ทิพย์รัตน์ โดยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๑ จากคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
  - สิปปวิชญ์ กิ่งแก้ว อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยสังคีต มหาวิทยาลัยศิลปากร ทำวิจัยเรื่อง วิธีการสร้างกระจับปี่ของนายบุญรัตน์ ทิพรัตน์ โดยได้รับทุนสนับสนุนจากคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๕
  - รัชวิทย์ มุสิการุณ (๒๕๔๗) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงสำหรับ “เปี๊ยะ” โดยศึกษาการสร้างพิณเปี๊ยะจากนายบุญรัตน์ ทิพยรัตน์ ซึ่งเป็นช่างทำพิณเปี๊ยะที่เป็นที่ยอมรับในวงวิชาการดนตรี เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล
  - ธีรพงษ์ ฉลาด (๒๕๕๑) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ๒ สาย ของครูรักเกียรติ ปัญญายศ โดยศึกษาการสร้างพิณเปี๊ยะจากนายบุญรัตน์ ทิพยรัตน์ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
  - ปรเมศวร์ สรรพศรี (๒๕๕๕) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่: การสืบทอดภูมิปัญญาการสร้างสะล้อและซึง โดยศึกษาจากนายบุญรัตน์ ทิพยรัตน์ ซึ่งเป็นศิษย์เอกของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมและการพัฒนา สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

****

นายสมพงค์ ขัตต์เนตร

ที่อยู่ : บ้านเลขที่ ๔๒ / ๑ หมู่ที่ ๕ บ้านทุ่งห้า ตำบลแม่แรม อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๑๘๐

ประวัติการศึกษา :

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดขะจาว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ประวัติการทำงาน :

พ.ศ.๒๕๒๕ – ๒๕๓๕ งานช่างก่อสร้าง

พ.ศ.๒๕๓๕ – ๒๕๓๗ พนักงานดนตรีและการแสดงคุ้มน้ำปิง

พ.ศ.๒๕๓๗ – ๒๕๓๙ พนักงานดนตรีและการแสดงร้านอาหารกาลครั้งหนึ่ง

พ.ศ.๒๕๓๙ – ๒๕๔๒ พนักงานดนตรีและการแสดงเบญจรงค์ขันโตก

พ.ศ.๒๕๔๒ – ๒๕๕๒ วิทยากรการแสดงฟ้อนดาบ โรงเรียนธีรวัฒน์บำเพ็ญ

พ.ศ.๒๕๕๒ – ๒๕๕๓ วิทยากรสอนดนตรีและการแสดงพื้นบ้านโรงเรียนวัดขะจาว

พ.ศ.๒๕๕๓ – ๒๕๕๔ วิทยากรสอนศิลปะการแสดงพื้นบ้านโรงเรียนแม่ริมวิทยาคม

พ.ศ.๒๕๕๔ – ๒๕๕๖ วิทยากรสอนดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านโรงเรียนวัดกู่คำ

การเผยแพร่ผลงาน

๑. การแสดงการตบมะผาบ ฟ้อนเชิงสาวไหม รำดาบ เผยแพร่พิธีไหว้ครูดาบเจิงลายสำนักฟ้างาม ในงานมหกรรมดนตรีและศิลปะการแสดงในพิธีกรรมของประเทศในอุษาคเนย์ พร้อมบันทึกวีดีทัศน์เผยแพร่ โดยกรมส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ณ หอประชุมศูนย์วัฒนธรรม กรุงเทพฯ

๒. รายการ 2011 Extreme Production LLP (Singapore) WWW.EXTREME.COM.SG ได้บันทึกวีดีทัศน์รายการ Art Less travelled จากประเทศสิงคโปร์ มาถ่ายทำศิลปะการต่อสู้การรำดาบสู่รำดาบไฟ ของเชียงใหม่ประเทศไทย และผยแพร่รายทางสถานีโทรทัศน์เครือเน็ทเวิร์คทั่วโลก

๓. ตัวแทนสำนักดาบฟ้างามในนามศิษย์ฟ้างาม ๑ ในสำนักดาบ ที่ยังคงอยู่และสืบสานศิลปะการป้องกันตัวด้วยศาสตราวุธในล้านนา ร่วมงานร่ายดาบอาบแสงจันทร์ ๗ มหัศจรรย์เวียงกุมกาม พ.ศ.๒๕๔๖

๔. วิทยากรสอนดนตรีพื้นบ้านล้านนาและการรำดาบให้กับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

****

อาจารย์สงกรานต์ สมจันทร์

อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย

ประวัติการศึกษา :

ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๕๔

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี แขนงดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๕๗

ผลงานทางวิชาการ :

วิทยานิพนธ์

สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ตำรา-หนังสือ :

- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๓). ตำนานพระธาตุทุ่งตูม. เชียงใหม่: นันทพันธ์พริ้นติ้ง.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๔). เพลงไทยในดนตรีล้านนา จากโน้ตพ่อครูอินตา ณ ลำปาง. เชียงใหม่: นันทพันธ์พริ้นติ้ง.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๕). วัดป่าสัก การศึกษาจากเอกสารและศิลปกรรม. กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๘). ดนตรีล้านนา: บางบท. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๘). เอกสารประกอบการสอน รายวิชาหลักการเขียนรายงานดุริยางค์ไทย. เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

บทความทางวิชาการ :

- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๓). ตำนานพระธาตุทุ่งตูม (เมืองตูม). ใน อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว (บ.ก.), งานปริวรรตคัมภีร์โบราณล้านนา สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (หน้า ๑-๑๔). เชียงใหม่: สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๕). ทำนองบะเก่าบะกล่าง โครงสร้างและความสัมพันธ์กับทำนองตั้งเชียงใหม่. (ภูเดช แสนสา, บ.ก.) วารสารพื้นบ้านล้านนา, ๑(๑), ๗๔-๗๙.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๖). Gerald P. Dyck นักดนตรีชาติพันธุ์วิทยาผู้ศึกษาดนตรีล้านนาคนแรก. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๑๘(๗), ๑๒-๑๗.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๖). เขาสั่งห้าม “ดีดพิณเปี๊ยะ” จริงหรือ?. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๑๘(๑๒), ๖-๑๑.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๖). ดนตรีร่าวงในสังคมเชียงใหม่-ลำพูน ทศวรรษ ๒๕๕๐-ปัจจุบัน. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๑๙(๔), ๘-๑๑.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๖). เบื้องหน้าเบื้องหลังและที่มาของภาพช่างปี่และช่างซอเชียงใหม่สมัยรัชกาลที่ ๕. วารสารล้อล้านนา, ๒(๒๒), ๒๕-๓๑.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๖). เพลงมอญโยนในวงพาทย์ค้องลำปาง. (ภูเดช แสนสา, บ.ก.) วารสารพื้นบ้านล้านนา, ๒(๑), ๕๔-๖๐.

- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). พิธีกรรมและความเชื่อในดนตรีล้านนา: แนวคิดโดยสังเขป. ใน พิธีไหว้ครูดนตรี (หน้า ๑๕-๑๙). นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). ๘๘ ปี เพลงม่านมุ้ยเชียงตา. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๑๙(๗), ๑๖-๒๕.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). “กลองชุม” วงดนตรี “ปี่กลอง” ของล้านนา. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๒๐(๑), ๑๐-๑๕.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). ดนตรีล้านนา: มุมมองการศึกษาทางดนตรีวิทยาที่ผ่านมา. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๒๐(๓), ๑๒-๑๗
- คณิเทพ ปิตุภูมินาค, ณัฐพงษ์ ปัญจบุรี และสงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). การขับขานวรรณกรรมล้านนา: จ๊อย. วารสารวิจิตรศิลป์, ๕(๒), ๒๒๕-๒๕๙.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๗). จาก “ซอเงี้ยว” ถึง “เสเลเมา” ของจรัล มโนเพ็ชร: การเดินทางและการผลิต ซ้ำของซอล้านนา. (ศักราช ฟ้าขาว, บ.ก.) วารสารสะบันงา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, ๒(๒), ๒๕-๓๔.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๘). วงปี่พาทย์ล้านนาและสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน. (พิชชาณัฐ ตู้จินดา, บ.ก.) วารสารสุริยวาทิต, ๒ (มกราคม-ธันวาคม ๒๕๕๘), ๘๑-๘๕.
- สงกรานต์ สมจันทร์. (๒๕๕๘). ทำนองซอพม่าในดนตรีล้านนา. (สุกรี เจริญสุข, บ.ก.) วารสารเพลงดนตรี Music Journal, ๒๐(๘), ๑๖-๒๑.

ประสบการณ์ทำงาน :

เลขานุการภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๕๘-ปัจจุบัน

****