ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

Music and *Fon Phi* Ceremonies in Socio-Culture Chiang Mai Province

นิรันดร์ ภักดี

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก
กรมส่งเสริมวัฒนธรรม
กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๘

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ได้ด้วยได้รับความช่วยเหลือ และความกรุณาจาก รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ อาจารย์กุลวดี เจริญรัชต์ และกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ที่ได้ให้คำปรึกษาแนะนำ และเสนอแนะแนวทางทำให้งานวิจัยฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากขึ้น

ขอขอบคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ ได้ช่วยเสนอแนะแนวคิดสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูล และสอบถามความก้าวหน้าของงานอยู่เสมอ ขอขอบคุณนักดนตรีวงเต่งถิ้งพ่อหลวงอินทร ธิมา และสมาชิกคณะเพชรพยอม พี่มานพ วังศรี และสมาชิกคณะพลังหนุ่ม พ่อประสิทธิ์ โกกระธรรม พี่ชาตรี โกกระธรรม และสมาชิกคณะหัวฝายสามัคคี คณะธนรัตน์ศิลป์ และคณะอื่น ๆ ที่ไม่ได้เอ่ยนาม ขอขอบคุณเก๊าผี ตั้งข้าว ม้าขี่ร่างทรง คุณลุงคุณป้า และผู้ให้ข้อมูลทุกท่านที่ให้ข้อมูลอันมีคุณค่าเกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

ขอขอบคุณคณาจารย์สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรสวรรค์ มณีทอง อาจารย์ทยากร สุวรรณภูมิ อาจารย์อิศรากร พัลวัลย์ และลูกศิษย์สาขาวิชาดนตรี ที่ได้ช่วยเหลือจัดการปัญหาเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ และโปรแกรมสำหรับการพิมพ์โน้ตดนตรี

กราบขอบพระคุณ คุณพ่อมานพ คุณแม่อุไร ภักดี บิดามารดา ผู้เป็นต้นแบบของความเพียรพยายาม และความอดทน และขอบคุณญาติพี่น้องทุกท่าน ที่เป็นกำลังใจในการทำงาน รวมถึงการอบรมสั่งสอนให้เป็นคนดี ให้ทำงานด้วยความความมุ่งมั่นตั้งใจ มีความอดทน เพียรพยายามและไม่ยอมแพ้หรือท้อแท้ต่ออุปสรรค จนประสบความสำเร็จ

ขอขอบคุณ ด.ต.หญิงศศิธร ภักดี ที่ช่วยอ่านต้นฉบับ คอยให้กำลังใจ และอยู่เคียงข้างตลอดเวลา พี่ตัวโน้ต และน้องตัวเร ลูกสาวที่น่ารักทั้งสองที่เป็นขวัญและกำลังใจที่สำคัญในชีวิต ทำให้ผู้วิจัยมีกำลังใจ และตั้งใจทำงานให้ประสบความสำเร็จ

ด้วยคุณประโยชน์ และความดีของงานวิจัยฉบับนี้ ขออุทิศส่วนกุศลแด่ พ่อเหลา คำมี อดีตหัวหน้าคณะวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม นายพรชัย แก้วมา นักดนตรีคณะพลังหนุ่ม ที่ได้ให้ข้อมูลที่มีคุณค่าตลอดระยะเวลาการศึกษาวิจัย และขออุทิศส่วนกุศลไปยังพ่อสงวน ดอนเมืองปัก และพ่ออุ๊ยปัน อาณาจักร ขอให้ท่านจงไปสู่สุคติสัมปรายภพเทอญ

บทคัดย่อ

ชื่อผู้วิจัย: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิรันดร์ ภักดี
ชื่อภาษาไทย: ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่
ชื่อภาษาอังกฤษ: Music and *Fon Phi* Ceremonies in Socio-Culture Chiang Mai Province
ทุนอุดหนุนการวิจัย: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (สวธ.) กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๘

งานวิจัย เรื่อง ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี เพื่อศึกษาคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยตามกระบวนการศึกษาสาขาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา และใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลภาคสนามเป็นหลักในการดำเนินการจัดเก็บข้อมูล ผลการวิจัยพบว่า

๑. องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี ประกอบด้วยองค์ประกอบด้านความเชื่อ พิธีกรรม ร่างทรง องค์เทพ สังคม และวงเต่งถิ้ง

๒. คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ประกอบด้วย คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว และคุณค่าด้านเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่น

๓. คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ประกอบด้วย ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมืองวงเต่งถิ้ง มีโครงสร้างใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า มีลักษณะเฉพาะถิ่น ไม่สามารถระบุบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน และเสียงตั้ง มีระดับเสียงใกล้เคียงกับเสียง a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ บทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี มีระยะพิสัย คือ $g - d^3$ และ $a - e^3$ รูปร่างของทำนอง เป็นรูปฟันปลา และรูปคลื่น ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนอง ดำเนินขึ้นหรือลงโดยเลียนกระสวนจังหวะหลัก กลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองมี ๒ ลักษณะ คือ กลุ่มเสียงแบบหกเสียง และแบบห้าเสียง อัตราจังหวะ ของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี มีอัตราจังหวะที่ชัดเจนเน้นจังหวะตามชีพจรจังหวะทุกสองจังหวะ และอัตราจังหวะสี่จังหวะ อัตราความเร็ว ที่ช้าที่สุด เท่ากับ ♩= 44 – 46 อัตราความเร็วที่เร็วที่สุด เท่ากับ ♩= 158 – 168 ลักษณะกระสวนจังหวะ เป็นกระสวนจังหวะปกติ ไม่เน้นจังหวะยก และมีการซ้ำกระสวนจังหวะสั้น ๆ

๔. ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ประกอบด้วย ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์

คำสำคัญ: องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี / คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี / คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี / ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี

ABSTRACT

The Title: Music and *Fon Phi* Ceremonies in Socio-Culture Chiang Mai Province
ชื่อภาษาไทย: ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่
The Author: Assist. Prof. Sub. Lt. Dr. Niran Phakdee
Research Scholarship: Department of Cultural Promotion, Fiscal Year 2015

The purpose of this research were; to study elements of "*Fon Phi*" ceremony, to study values of "*Fon Phi*" ceremony towards socio-culture in Chiang Mai province, to analyze the "*Fon Phi*" ceremony repertoire musical characteristics, and to study the relationship between the music and the ceremony in the socio-culture in Chiang Mai province. The research data was analyzed by using the ethnomusicological methodology and the qualitative research. The finding revealed that;

1) The ceremony elements consisted of the community's belief, the ceremony performance, the spirit medium, the community society, and the "*Theng Thing*" ensemble.

2) The "*Fon Phi*" ceremony values towards the socio-culture in Chiang Mai province comprised; the value of strength establishment for community and society, the value of the traditional wisdom carrying on, the value of community ethic cultivation, the value of community's mental recognition, the value of family's pride in cultural root, and the value of the community economy.

3) The musical characteristics were as following;

3.1) The tuning system of the "*Theng Thing*" ensemble was locally unique equal to the temperament with unclear scales identification, and the tone center was close to the sound level of a^1 = 440 hertz.

3.2) The "*Fon Phi*" ceremony repertoire was between the range of g-d^3 and a-e^3 with the zig zag and the wave melodic contour and the up or down rhythmic main pattern melodic progression.

3.3) The Hexatonic mode and the Pentatonic mode were produced in the "*Fon Phi*" ceremony repertoire with clear meter of rhythm accent through pulse rhythm at every two rhythms and four rhythms. The slowest tempo was ♩= 44 – 46, the fastest tempo was ♩= 158 – 168. The rhythmic pattern was normal with non-syncopation and short repeated rhythmic pattern performance.

4) The music and the ceremony relationship comprised the relationship of belief the role of music and the ceremony, and the role of music for urging the entry to trance situation.

keywords: elements of "*Fon Phi*" ceremony, values of "*Fon Phi*" ceremony, "*Fon Phi*" ceremony repertoire musical characteristics, the relationship between music and "*Fon Phi*" ceremony

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญภาพ	ช
สารบัญแผนภาพ	ฑ
สารบัญตาราง	ฒ
บทที่ ๑ บทนำ	
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	๑
๑.๒ วัตถุประสงค์	๔
๑.๓ ขอบเขตของการศึกษาวิจัย	๔
๑.๔ ข้อตกลงเบื้องต้น	๔
๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย	๕
๑.๖ นิยามศัพท์เฉพาะ	๖
บทที่ ๒ สารัตถะ และการทบทวนวรรณกรรม	๗
๒.๑ ความเชื่อเรื่องผีในล้านนา	๗
๒.๒ ธรรมเนียมประเพณีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่	๑๐
๒.๓ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา	๑๒
๒.๓.๑ กรอบแนวคิดทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญา	๑๒
๒.๓.๒ กระบวนการศึกษาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา	๑๖
๒.๓.๓ ทฤษฎีการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีวิทยา	๑๙
๒.๔ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๒๒
บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย	๒๖
๓.๑ การวางแผนงานเบื้องต้น	๒๖
๓.๒ การรวบรวมข้อมูล	๒๖
๓.๓ การวิเคราะห์ข้อมูล	๒๙
๓.๔ การนำเสนอข้อมูล	๓๐
๓.๕ กรอบแนวความคิดของการวิจัย	๓๐

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ ๔ องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี ๓๒

๔.๑ ความเชื่อ ๓๒

๔.๑.๑ ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ “ผีปู่ย่า” ๓๔

๔.๑.๒ ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ “ผีเจ้านาย” ๓๖

๔.๑.๓ กรอบมโนทัศน์ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาเรื่องโหราศาสตร์ “มื้อจันทร์วันดี” ๓๘

๔.๒ พิธีกรรม ๔๑

๔.๒.๑ พิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง ๔๒

๔.๒.๒ พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ๗๓

๔.๓ ร่างทรงองค์เทพ หรือม้าขี่ ๘๗

๔.๔ สังคม ๙๒

๔.๔.๑ ความสัมพันธ์ของครอบครัว และเครือญาติ ๙๒

๔.๕ วงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนา หรือวงเต่งถิ้ง ๙๖

๔.๕.๑ ประวัติความเป็นมาของวงเต่งถิ้ง ๙๖

๔.๕.๒ เครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง ๙๘

๔.๕.๓ ลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี ๙๘

๔.๕.๔ การประสมวงเต่งถิ้ง และการบรรเลง ๑๐๖

๔.๕.๕ รูปแบบการจัดวงเต่งถิ้ง ๑๐๙

บทที่ ๕ คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ๑๑๓

๕.๑ คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชน และสังคม ๑๑๓

๕.๒ คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา ๑๒๐

๕.๒.๑ ภูมิปัญญางานช่างไม้สำหรับการสร้างผาม ๑๒๑

๕.๓ คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม ๑๓๑

๕.๔ คุณค่าต่อจิตใจ ๑๓๓

๕.๕ คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าของตนเอง ๑๓๖

๕.๖ คุณค่าต่อการพัฒนาระบบเศรษฐกิจท้องถิ่น ๑๓๘

บทที่ ๖ ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง ๑๔๔

๖.๑ ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง ๑๔๔

๖.๑.๑ ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ๑๔๖

๖.๑.๒ ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ๑๗๔

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

๖.๑.๓ ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี..... ๒๐๒

บทที่ ๗ คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี..... ๒๑๖

๗.๑ แนวดำเนินทำนอง..... ๒๑๘

๗.๑.๑ พิสัยทำนอง..... ๒๑๘

๗.๑.๒ รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง..... ๒๒๒

๗.๑.๓ กลุ่มเสียง..... ๒๓๑

๗.๒ แนวดำเนินจังหวะ..... ๒๓๗

๗.๒.๑ อัตราจังหวะ..... ๒๓๗

๗.๒.๒ อัตราความเร็ว..... ๒๓๗

๗.๒.๓ กระสวนจังหวะ..... ๒๔๑

บทที่ ๘ ความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี..... ๒๕๙

๘.๑ ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ..... ๒๕๙

๘.๑.๑ ความเชื่อครูกลอง..... ๒๕๙

๘.๑.๒ ความเชื่อในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง..... ๒๖๔

๘.๑.๓ ความเชื่อในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย..... ๒๖๔

๘.๒ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี..... ๒๖๖

๘.๒.๑ บทบาทของนักดนตรีในพิธีกรรมฟ้อนผี..... ๒๖๖

๘.๒.๒ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง..... ๒๖๗

๘.๒.๓ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย..... ๒๖๘

๘.๓ บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์..... ๒๗๑

๘.๓.๑ การห้อยผ้า..... ๒๗๒

๘.๓.๒ การฟ้อนดาบ และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว..... ๒๗๔

๘.๓.๓ เสียงกลองเต่งถิ้ง..... ๒๗๕

๘.๓.๔ คุณลักษณะทางดนตรีที่นำเข้าสู่ภวังค์..... ๒๗๘

บทที่ ๙ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... ๒๘๕

๙.๑ สรุปผลการศึกษา..... ๒๘๕

๙.๑.๑ องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี..... ๒๘๕

๙.๑.๒ คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี..... ๒๘๘

๙.๑.๓ ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงเต่งถิ้ง..... ๒๙๐

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๙.๑.๔ คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี	๒๙๑
๙.๑.๕ ความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี	๒๙๓
๙.๒ อภิปรายผล	๒๙๔
๙.๒.๑ ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่า	๒๙๔
๙.๒.๒ ความเชื่อต่ออำนาจของผีเจ้านาย	๒๙๖
๙.๒.๓ พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับการประกอบพิธีกรรม	๓๐๒
๙.๒.๔ คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี	๓๐๓
๙.๒.๕ ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์	๓๐๙
๙.๓ ข้อเสนอแนะ	๓๑๑
บรรณานุกรม	๓๑๒
บุคลานุกรม	๓๑๕
ภาคผนวก ก. โน้ตเพลงวงเต่งถิ้งสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่	๓๑๙
ภาคผนวก ข. อภิธานศัพท์ล้านนา	๔๑๐
ประวัติผู้วิจัย	๔๑๒

สารบัญภาพ

		หน้า
ภาพที่ ๒.๑	“ต้นไม้แห่งคุณค่า”	๑๔
ภาพที่ ๔.๑	ผามฟ้อนผีมด บ้านกู่แดง หมู่ที่ ๖ ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๔๓
ภาพที่ ๔.๒	การบูชาท้าวทั้งสี่ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๔๖
ภาพที่ ๔.๓	ปู่จารย์กำลังประกอบพิธีบูชาเจ้าที่ก่อนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๔๘
ภาพที่ ๔.๔	เก๊าผีร่างทรงกำลังห้อยผ้าเพื่อเริ่มต้นการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด หลังจากการผูกผ้าห้อยในผาม ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๐
ภาพที่ ๔.๕	หม้อน้ำฮ้า ตั้งบนก้อนเส้าในเขตราชวัตรในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๑
ภาพที่ ๔.๖	พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า ในพิธีฟ้อนผีมดบ้านหลักปัน ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๔
ภาพที่ ๔.๗	พิธีฟ้อนถ้วย ในพิธีฟ้อนผีมดบ้านริมกวงเหนือ หมู่ที่ ๗ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๕
ภาพที่ ๔.๘	การลงดาบ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๖
ภาพที่ ๔.๙	พิธีไหว้หัวกล้วย ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๗
ภาพที่ ๔.๑๐	พิธีรับผีเรือน ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๘
ภาพที่ ๔.๑๑	พิธีตักบาตรผีปู่ย่า ในงานพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๕๙
ภาพที่ ๔.๑๒	พิธีปัดฤกษ์ ในพิธีฟ้อนผีเม็ง ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๐
ภาพที่ ๔.๑๓	พิธีเสี่ยงทายไก่ ในพิธีฟ้อนผีเม็ง ชุมชนบ้านเด่น ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๒
ภาพที่ ๔.๑๔	พิธีจุดเทียนชัย ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนหลังตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๓
ภาพที่ ๔.๑๕	พิธีไหว้ผีกุลา ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๔

สารบัญภาพ (ต่อ)

		หน้า
ภาพที่ ๔.๑๖	การฟ้อนปล่อย ในพิธีฟ้อนผีมด บ้านริมกวงเหนือ หมู่ที่ ๗ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๖
ภาพที่ ๔.๑๗	การเล่นน้ำปีใหม่ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๗
ภาพที่ ๔.๑๘	การเล่นสะบ้า ในพิธีฟ้อนผีมดบ้านกู่แดง หมู่ที่ ๖ ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๘
ภาพที่ ๔.๑๙	การแห่บั้งไฟ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๖๙
ภาพที่ ๔.๒๐	การละเล่นชนไกในพิธีฟ้อนผีมด บ้านกู่แดง หมู่ที่ ๖ ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๐
ภาพที่ ๔.๒๑	การคล้องช้าง ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๑
ภาพที่ ๔.๒๒	การถ่อแพ ในพิธีฟ้อนผีเม็งชุมชนบ้านสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๒
ภาพที่ ๔.๒๓	พิธีส่งผี ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๓
ภาพที่ ๔.๒๔	บัตรเชิญร่วมงานฟ้อนเจ้าพ่อบ้านท่าจำปี อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๔
ภาพที่ ๔.๒๕	สัญลักษณ์ธงแดงสำหรับชี้เข้าสู่การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายศิษย์เจ้าปู่หนองหอย ชุมชนเมืองสารทน้อย ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๕
ภาพที่ ๔.๒๖	ขันครู ๑๐๘ งานฟ้อนผีเจ้านายองค์หญิงดอกสร้อย เจ้าอาฮักท่อนจันทร์ ชุมชนหมื่นสาร ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๗๘
ภาพที่ ๔.๒๗	บายศรีต้น ๙ ชั้น และบายศรีปากชาม ในงานฟ้อนผีเจ้านาย เจ้าพ่อสิงห์ด่าน ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่	๗๙
ภาพที่ ๔.๒๘	การถวายเครื่องเซ่นสังเวยในงานฟ้อนผีเจ้านายองค์หญิงดอกสร้อย ชุมชนหมื่นสาร ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๘๐
ภาพที่ ๔.๒๙	การถวายบูชาเจ้าที่ โดยร่างทรงอาวุโสในพิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเจ้านาย ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๘๒

สารบัญภาพ (ต่อ)

		หน้า
ภาพที่ ๔.๓๐	เครื่องสังเวยผีอาคันตุกะ ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย เจ้ากุมารโพธิ์เงินโพธิ์ทอง ตำบลท่ากว้าง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๘๓
ภาพที่ ๔.๓๑	พิธียกครู ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ตำบลสันผีเสื้อ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๘๔
ภาพที่ ๔.๓๒	พิธีฟ้อนดาบโดยเจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายหอพ่อบ้านบ้านท่าจำปี ตำบลมะขุนหวาน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่.....	๘๖
ภาพที่ ๔.๓๓	เจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย บ้านสันผีเสื้อ ตำบลสันผีเสื้อ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๙๐
ภาพที่ ๔.๓๔	เจ้าพี่วาสนา ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๙๑
ภาพที่ ๔.๓๕	กลุ่มเจ้าหน้อย หรือเจ้ากุมาร ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเจ้าพี่วาสนาชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่...	๙๒
ภาพที่ ๔.๓๖	การรวมกลุ่มญาติพี่น้องในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง หลังตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๙๕
ภาพที่ ๔.๓๗	ป้าตเอก คณะพลังหนุ่ม ในพิธีกรรมการฟ้อนผีมด บ้านแม่ย่อย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันทรายน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๙๙
ภาพที่ ๔.๓๘	ป้าตทุ้มคณะหนองสี่แจ่งศิลป์ ในงานยกครูผีเจ้านายเจ้าพ่อแสงเทียนงามชุมชนแม่หยวก ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๐
ภาพที่ ๔.๓๙	นายจู มุกดา วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กำลังบรรเลงป้าตเหล็กในพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านริมกวงเหนือ หมู่ที่ ๗ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๑
ภาพที่ ๔.๔๐	ป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านแม่ย่อยใต้ หมู่ที่ ๒ ตำบลสันทรายน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๒
ภาพที่ ๔.๔๑	กลองเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในการแห่ในงานฟ้อนผีเจ้านายเจ้าพี่วาสนาชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่....	๑๐๓
ภาพที่ ๔.๔๒	กลองป่งปังคณะหัวฝายสามัคคี พิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๔
ภาพที่ ๔.๔๓	แสว่ วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๑๐๕
ภาพที่ ๔.๔๔	รูปแบบและโครงสร้างของแนหน้อย และแนหลวง ในสังคมวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๖

สารบัญภาพ (ต่อ)

		หน้า
ภาพที่ ๔.๔๕	วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองคณะหัวฝายสามัคคี ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านดงสวรรค์ ตำบลยางเนิ้ง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๗
ภาพที่ ๔.๔๖	วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์คณะธนรัตน์ศิลป์ ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๐๘
ภาพที่ ๕.๑	พี่น้องประชาชนในชุมชนบ้านตำหนักเข้าร่วมในพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๑๗
ภาพที่ ๕.๒	จารึกประวัติความเป็นมา และการบูรณะคุ้มสิงห์ ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๑๘
ภาพที่ ๕.๓	การประกอบพิธีสงฆ์ก่อนพิธีการถวายเครื่องสักการะแด่เทวดาอารักษ์ที่เฝ้ารักษาคุ้มสิงห์ และพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๒๐
ภาพที่ ๕.๔	การขันชะเนาะหัวเสาผามยึดติดกับคานสำหรับพิธีฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๒๒
ภาพที่ ๕.๕	ผามที่ยกชายคาด้านหน้าขึ้น และมีหมวกใบลานปึกกว้างผูกติดปลายไม้ ในพิธีกรรมการฟ้อนบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๒๓
ภาพที่ ๕.๖	ห่อขนมสำหรับใส่ขันตั้ง ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๒๖
ภาพที่ ๕.๗	พี่น้องชาวบ้านชุมชนบ้านตำหนักกำลังจัดเตรียมขันครูสำหรับพิธีฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่.....	๑๒๗
ภาพที่ ๕.๘	ถ้วยฟ้อน ในพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่	๑๒๘
ภาพที่ ๕.๙	ญาติพี่น้องลูกหลานเข้ามาห้อมล้อมผีปู่ย่าในร่างของญาติที่กำลังเข้าสู่ภวังค์ ในระหว่างพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่	๑๓๖
ภาพที่ ๕.๑๐	พ่อค้าแม่ค้าได้ติดตามไปขายสินค้าในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้าพ่อข้อแขนเหล็ก อารักษ์หลวงกลางเวียงเชียงใหม่ ตำบลศรีภูมิ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่	๑๔๑
ภาพที่ ๕.๑๑	“ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของพิธีกรรมฟ้อนผี	๑๔๓
ภาพที่ ๖.๑	เครื่องโมโนคอร์ด.....	๑๔๔
ภาพที่ ๖.๒	วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในพิธีกรรมยกครูองค์หญิงดอกสร้อย	๑๔๗

สารบัญภาพ (ต่อ)

		หน้า
ภาพที่ ๖.๓	แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเอก วงเต่งถิ้ง คณะเพชรพยอม	๑๕๔
ภาพที่ ๖.๔	แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้ง คณะเพชรพยอม	๑๖๐
ภาพที่ ๖.๕	แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้ง คณะเพชรพยอม	๑๖๕
ภาพที่ ๖.๖	แสดงลูกฆ้อง ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้ง คณะเพชรพยอม	๑๗๐
ภาพที่ ๖.๗	วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กำลังบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านริมกวง ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่	๑๗๔
ภาพที่ ๖.๘	การใช้ไม้จิ้มฟันคัดที่เบนเสียงของเครื่องคีย์บอร์ดให้เสียงต่ำลงสำหรับการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน	๑๗๕
ภาพที่ ๖.๙	แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเอก วงเต่งถิ้ง คณะพลังหนุ่ม	๑๘๑
ภาพที่ ๖.๑๐	แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้ง คณะพลังหนุ่ม	๑๘๗
ภาพที่ ๖.๑๑	แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้ง คณะพลังหนุ่ม	๑๙๒
ภาพที่ ๖.๑๒	แสดงลูกฆ้อง และตำแหน่งเสียงของป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม	๑๙๗
ภาพที่ ๖.๑๓	วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กำลังบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนบ้านเด่น ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่	๒๐๒
ภาพที่ ๘.๑	ขันครูสำหรับประกอบพิธีไหว้ครูกลองวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง บ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่	๒๖๐
ภาพที่ ๘.๒	การถวายเนื้อสดให้ครูเสือ ครูกลองเต่งถิ้งวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนเมืองสารทหลวง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่	๒๖๑
ภาพที่ ๘.๓	พ่อประสิทธิ์ โกกระธรรม หัวหน้าวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กำลังทำพิธีไหว้ครูกลองก่อนการบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมด หมู่บ้านดงสวรรค์ ตำบลยางเนิ้ง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่	๒๖๓
ภาพที่ ๘.๔	ร่างทรงนำช่อดอกไม้มาถวายครูกลองเต่งถิ้งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายบ้านสันกลางใต้ ตำบลสันกลาง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่	๒๖๕

สารบัญภาพ (ต่อ)

		หน้า
ภาพที่ ๘.๕	การห้อยผ้าของกลุ่มลูกหลานในช่วงฟ้อนปล่อยและเข้าผ้าห้อยผี ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนช้างคลาน ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่.....	๒๗๔
ภาพที่ ๘.๖	การฟ้อนกิ่งช่อดอกแก้วแล้วเข้าสู่ภวังค์ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง บ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่.....	๒๗๕
ภาพที่ ๘.๗	การเข้าสู่ภวังค์ของลูกหลานเมื่อได้ยินเสียงกลองเต่งถิ้งที่เร่งเร้าจังหวะ ในระหว่างการบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่.....	๒๗๘
ภาพที่ ๘.๘	ไม้ตีป้าตฆ้องหัวลูกกอล์ฟวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย บ้านฝ้ายทอง ตำบลสันปูเลย อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่	๒๘๑
ภาพที่ ๙.๑	ลักษณะดาบที่งอผิดรูปหลังจากพิธีฟ้อนดาบในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย พ่อบ้านท่าจำปี ตำบลมะขุนหวาน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่.....	๒๙๙
ภาพที่ ๙.๒	พาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์เชียงใหม่นิวส์ ร่างทรงแสดงอิทธิฤทธิ์.....	๓๐๐

สารบัญแผนภาพ

		หน้า
แผนภาพที่ ๒.๑	แสดงลักษณะการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา.....	๑๘
แผนภาพที่ ๓.๑	แสดงลักษณะการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา และกรอบแนวคิดในการศึกษา.....	๓๑
แผนภาพที่ ๔.๑	รูปแบบความสัมพันธ์ของเครือญาติ (ใกล้ตัว).....	๙๔
แผนภาพที่ ๔.๒	แสดงรูปแบบการจัดวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง.....	๑๐๙
แผนภาพที่ ๔.๓	แสดงรูปแบบการจัดวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์.....	๑๑๐
แผนภาพที่ ๖.๑	แสดงค่าเซนต์ระบบแบ่งเท่าจากบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) และบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale)	๑๔๕
แผนภาพที่ ๖.๒	แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะเพชรพยอมนายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล	๑๕๓
แผนภาพที่ ๖.๓	แสดงระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๕๙
แผนภาพที่ ๖.๔	แสดงระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๖๔
แผนภาพที่ ๖.๕	แสดงระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๖๙
แผนภาพที่ ๖.๖	แสดงระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๗๓
แผนภาพที่ ๖.๗	แสดงระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๑๘๐
แผนภาพที่ ๖.๘	แสดงระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม	๑๘๖
แผนภาพที่ ๖.๙	แสดงระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม	๑๙๑
แผนภาพที่ ๖.๑๐	แสดงระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม	๑๙๖
แผนภาพที่ ๖.๑๑	แสดงระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม	๒๐๑
แผนภาพที่ ๖.๑๒	แสดงระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี	๒๐๘
แผนภาพที่ ๖.๑๓	แสดงระบบเสียงแนหลวง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี	๒๑๓

สารบัญตาราง

		หน้า
ตารางที่ ๔.๑	แสดงโฉลกวันไชยฤกษ์ตามความเชื่อชาวล้านนา.....	๓๙
ตารางที่ ๖.๑	ระบบการวางนิ้วแนหน้อย นายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล.....	๑๔๘
ตารางที่ ๖.๒	แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะเพชรพยอม: นายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล..	๑๕๐
ตารางที่ ๖.๓	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะเพชรพยอม.....	๑๕๑
ตารางที่ ๖.๔	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อย กับระบบแบ่งเท่า.....	๑๕๒
ตารางที่ ๖.๕	ระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๕๔
ตารางที่ ๖.๖	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเอกคณะเพชรพยอม.....	๑๕๖
ตารางที่ ๖.๗	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเอกคณะเพชรพยอม กับระบบแบ่งเท่า.....	๑๕๘
ตารางที่ ๖.๘	ระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๖๐
ตารางที่ ๖.๙	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตทุ้มคณะเพชรพยอม.....	๑๖๒
ตารางที่ ๖.๑๐	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตทุ้มกับระบบแบ่งเท่า.....	๑๖๓
ตารางที่ ๖.๑๑	ระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๖๕
ตารางที่ ๖.๑๒	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเหล็กคณะเพชรพยอม.....	๑๖๗
ตารางที่ ๖.๑๓	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเหล็กวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กับระบบแบ่งเท่า.....	๑๖๘
ตารางที่ ๖.๑๔	ระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๑๗๐
ตารางที่ ๖.๑๕	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตฆ้องคณะเพชรพยอม.....	๑๗๒
ตารางที่ ๖.๑๖	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตฆ้องวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กับระบบแบ่งเท่า.....	๑๗๓
ตารางที่ ๖.๑๗	แสดงระบบนิ้วแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม: นายคนอง คำภีระ.....	๑๗๖
ตารางที่ ๖.๑๘	แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะพลังหนุ่ม นายคนอง คำภีระ.....	๑๗๗
ตารางที่ ๖.๑๙	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะพลังหนุ่ม.....	๑๗๙
ตารางที่ ๖.๒๐	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อยกับระบบแบ่งเท่า.....	๑๘๐
ตารางที่ ๖.๒๑	แสดงระบบเสียงของป้าตเอกวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๑๘๒
ตารางที่ ๖.๒๒	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเอกคณะพลังหนุ่ม.....	๑๘๓
ตารางที่ ๖.๒๓	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเอกวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กับระบบแบ่งเท่า.....	๑๘๕
ตารางที่ ๖.๒๔	แสดงระบบเสียงป้าตทุ้มวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๑๘๗
ตารางที่ ๖.๒๕	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตทุ้มคณะพลังหนุ่ม.....	๑๘๙
ตารางที่ ๖.๒๖	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตทุ้มกับระบบแบ่งเท่า.....	๑๙๐
ตารางที่ ๖.๒๗	แสดงระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๑๙๒

สารบัญตาราง (ต่อ)

		หน้า
ตารางที่ ๖.๒๘	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเหล็กคณะพลังหนุ่ม.....	๑๙๔
ตารางที่ ๖.๒๙	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเหล็กวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กับระบบแบ่งเท่า.....	๑๙๕
ตารางที่ ๖.๓๐	แสดงระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๑๙๘
ตารางที่ ๖.๓๑	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตทุ้มคณะพลังหนุ่ม.....	๑๙๙
ตารางที่ ๖.๓๒	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตฆ้องวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กับระบบแบ่งเท่า	๒๐๐
ตารางที่ ๖.๓๓	แสดงระบบนิ้วแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี: นายชาตรี โกกระธรรม	๒๐๔
ตารางที่ ๖.๓๔	แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี นายชาตรี โกกระธรรม...	๒๐๕
ตารางที่ ๖.๓๕	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี....	๒๐๖
ตารางที่ ๖.๓๖	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กับระบบแบ่งเท่า	๒๐๘
ตารางที่ ๖.๓๗	ระบบนิ้วแนหลวงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี นายชาตรี โกกระธรรม....	๒๐๙
ตารางที่ ๖.๓๘	แสดงระบบเสียงแนหลวง นายชาตรี โกกระธรรม.....	๒๑๐
ตารางที่ ๖.๓๙	แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี....	๒๑๒
ตารางที่ ๖.๔๐	แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหลวง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กับระบบแบ่งเท่า	๒๑๓
ตารางที่ ๗.๑	แสดงอัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี.....	๒๓๘
ตารางที่ ๗.๒	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงฉัตร วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.....	๒๔๑
ตารางที่ ๗.๓	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงฉัตร วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.....	๒๔๒
ตารางที่ ๗.๔	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงผีมดลงข่วง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.....	๒๔๓
ตารางที่ ๗.๕	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงผีมดลงข่วง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.....	๒๔๔
ตารางที่ ๗.๖	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงกุลา วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.....	๒๔๕
ตารางที่ ๗.๗	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงกุลา วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.....	๒๔๗

สารบัญตาราง (ต่อ)

		หน้า
ตารางที่ ๗.๘	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๒๔๗
ตารางที่ ๗.๙	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๒๔๙
ตารางที่ ๗.๑๐	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงผีมดห้อยผ้าวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๒๔๙
ตารางที่ ๗.๑๑	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงผีมดห้อยผ้าวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.....	๒๕๐
ตารางที่ ๗.๑๒	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์	๒๕๑
ตารางที่ ๗.๑๓	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์.....	๒๕๒
ตารางที่ ๗.๑๔	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์.....	๒๕๓
ตารางที่ ๗.๑๕	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์.....	๒๕๔
ตารางที่ ๗.๑๖	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๒๕๕
ตารางที่ ๗.๑๗	แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.....	๒๕๖
ตารางที่ ๘.๑	แสดงบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งตามขั้นตอนต่าง ๆ	๒๖๗

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กระแสความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีในปัจจุบันทำให้ผู้คนสามารถดำรงชีวิตกันได้อย่างสะดวกสบายมากกว่าในอดีต ทั้งระบบการสื่อสารที่ล้ำสมัย ระบบการคมนาคมขนส่งที่สะดวกรวดเร็ว ในขณะที่วิทยาการสมัยใหม่ต่าง ๆ กำลังก้าวล้ำนำสมัยนั้น กลับทำให้สังคมวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง ดังเช่น วัฒนธรรมประเพณีพื้นบ้านล้านนา พบว่าประเพณีบางอย่างเกิดภาวการณ์เสื่อมสลาย ศิลปวัฒนธรรม และพิธีกรรมที่เคยมีบทบาทหน้าที่หลักในงานประเพณีเริ่มกลายเป็นเพียงงานศิลปะการแสดงที่นำเสนอเพียงภาพภายนอกที่เป็นเพียงการนำทุนทางวัฒนธรรมมาเป็นสิ่งสนับสนุนและส่งเสริมการตลาดในภาคธุรกิจการท่องเที่ยว เช่น ร้านขันโตก และการแสดงประกอบขบวนในงานเทศกาลต่าง ๆ ทั้งนี้ การแสดงต่าง ๆ เหล่านี้จัดขึ้นเพื่อให้นักท่องเที่ยวได้รับชมเท่านั้น ในขณะที่ภาครัฐมุ่งเน้นการพัฒนาระบบเศรษฐกิจ และสังคม โดยเน้นการพัฒนาทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี รวมทั้งเน้นการลงทุนและการพัฒนาในภาคอุตสาหกรรมที่สามารถให้ผลตอบแทนที่มีมูลค่าสูง

ความเจริญก้าวหน้าด้านต่าง ๆ จากการศึกษาและพัฒนาอย่างไม่หยุดยั้ง จนผู้คนบางส่วนหลงใหลไปตามกระแสเหล่านั้นจนแทบจะกู่ไม่กลับ แต่สิ่งที่ผู้วิจัยสังเกตจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามเบื้องต้นในจังหวัดเชียงใหม่ กลับพบว่าพี่น้องประชาชนส่วนหนึ่งในชุมชนยังคงยึดมั่น และเชื่อถือใน “ความเชื่อเรื่องผี” ทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ถึงแม้ว่าบางฝ่ายจะกล่าวหาว่าเป็นความเชื่อในเรื่องที่งมงาย หรือล้าสมัยก็ตาม แต่กลับยังคงเป็นความเชื่อหลักของกลุ่มชาวบ้านทั้งภายในเขตชุมชนเมือง และชนบท โดยสังเกตได้จากการที่ชาวบ้านได้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นอย่างต่อเนื่อง ซึ่งมโนทัศน์ “ความเชื่อ” นี้ ทำให้พี่น้องชาวบ้านเกิดความรู้สึกถึงความรักความผูกพัน และเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อชีวิตของตนเองและญาติพี่น้อง ดังที่ ศรีศักร วัลลิโภดม (๒๕๔๒: ๓๗-๓๘) ได้กล่าวถึงมโนทัศน์ “ความเชื่อ” ว่ามีความสำคัญต่อชีวิตมนุษย์ ดังนี้

> *“ความเชื่อ เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นมนุษย์ มนุษย์ทุกรูป ทุกวัย และทุกแห่ง ต่างสัมพันธ์กับความเชื่อทั้งนั้น การทำอะไรย่อมมีความเชื่อปะปนอยู่ด้วยเสมอ เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความมั่นใจ และมีกำลังใจขึ้น ถ้าหากขาดสิ่งเหล่านี้เสียแล้ว ก็ไม่อาจทำอะไรให้บรรลุเป้าหมายที่ดีได้ ความเชื่อที่มีอิทธิพลต่อชีวิตมนุษย์ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับสังคม คือ ความเชื่อที่เกี่ยวกับสิ่งนอกเหนือธรรมชาติ ซึ่งสาระสำคัญในความเชื่อสิ่งนอกเหนือธรรมชาติก็คือ ความเชื่อในพลังแห่งอำนาจที่จะดลบันดาลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอะไรก็ได้ในจักรวาล และพลังอำนาจดังกล่าวนี้คือสิ่งที่ควบคุมทุกสิ่งทุกอย่างในจักรวาล ทำให้เกิดสิ่งที่เป็นระบบความเชื่อสองอย่าง คือ ศาสนา และไสยศาสตร์”*

ความเชื่อในสังคมไทยเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อทุก ๆ คนรวมทั้งในสังคมวัฒนธรรมล้านนา ดังที่ ณรงค์ สมิทธิธรรม (๒๕๓๕: ๑) กล่าวว่า “ระบบความเชื่อของชาวล้านนามีลักษณะเช่นเดียวกับชาวไทยภาคอื่น ๆ ซึ่งเชื่อในเรื่องที่เกี่ยวกับผี เทวดา และไสยศาสตร์ แม้ว่าสภาพความเจริญทางเทคโนโลยีในด้านต่าง ๆ ได้แพร่ขยายไปแทบจะทั่วภูมิภาคแล้วก็ตาม แต่ความเชื่อในเรื่องผี เทวดา และไสยศาสตร์ ก็ยังปรากฏให้เห็นทั่วไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งตามชนบท” ซึ่งแนวความคิดดังกล่าวสอดคล้องกับ เรณู อรรฐาเมศร์ (๒๕๒๙: ๗๐) กล่าวว่า “...ชาวล้านนาดำเนินชีวิตอยู่ด้วยความคิดความเชื่อ ๓ กระแสด้วยกัน คือ ความเชื่อเรื่องผี ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ และความเชื่อในพุทธศาสนา ซึ่งกระแสความคิดนี้ได้ถูกนำมาใช้เพื่อประโยชน์ในการดำเนินชีวิตอย่างผสมผสานกัน” ดังนั้น การดำเนินชีวิตของผู้คนในล้านนาต่างยึดถือ “ความเชื่อ” เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ชีวิตของชาวบ้านมีความสุข มีกำลังใจที่ดีในการดำเนินชีวิต และการทำงานด้านต่าง ๆ ปัจจุบันความเชื่อเรื่องผีก็ยังคงดำรงอยู่ และสามารถพบเห็นได้ในพิธีกรรมฟ้อนผี ทั้งมโนทัศน์ที่แสดงนัยทางพุทธศาสนาและนัยทางไสยศาสตร์ ถึงแม้ว่าความเชื่อนี้จะไม่สามารถพิสูจน์ทราบในเชิงวิทยาศาสตร์ได้ก็ตาม

การยึดมั่นในมโนทัศน์ “ความเชื่อ” ของชาวบ้านมักแสดงออกมาในการจัดงานที่เป็น “พิธีกรรม” ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งที่สำคัญในสังคมวัฒนธรรมล้านนา ดังที่ เธียรชาย อักษรดิษฐ์ (๒๕๕๒: ๙) กล่าวว่า “พิธีกรรม มีบทบาทหน้าที่ในการเป็นสารที่มนุษย์ต้องการจะสื่อถึงแนวความคิดหรือชุดความคิดหนึ่ง ๆ ที่มีการยอมรับในระดับต่าง ๆ ของช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง โดยมุ่งเน้นอยู่แต่เพียงการยึดโยงเนื้อหา เรื่องราว การดำเนินชีวิต การทำมาหากิน วิกฤติการณ์ และสภาพสังคมของยุคสมัยต่าง ๆ ซึ่งในบางพิธีกรรมอาจมีความหมายด้านใดด้านหนึ่ง หรือครอบคลุมในทุก ๆ ด้าน เราจะเห็นว่าพิธีกรรมนั้นยังคงได้รับการปฏิบัติกันอยู่ หากพิธีกรรมใดไม่ได้มุ่งสนองต่อความต้องการของสังคม โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับชีวิต และวิกฤติบางเวลา พิธีกรรมเหล่านั้นก็จะค่อย ๆ ถูกลดทอนลง หรืออาจเลือนหายไป” จากคำพูดดังกล่าวมีความสัมพันธ์กับ “พิธีกรรมฟ้อนผี” ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน ที่เริ่มต้นจากความต้องการพื้นฐานต่อความมั่นคงทางจิตใจของชาวบ้าน หลังจากที่ได้ประสบกับปัญหาในชีวิต เช่น เกิดการเจ็บไข้ได้ป่วยแล้วรักษาอย่างไรก็ไม่หาย การประสบปัญหาจากการประกอบอาชีพ การค้าขายขาดทุน เป็นต้น ชาวบ้านจึงได้บนบานศาลกล่าวขอความช่วยเหลือคุ้มครองจากผีปู่ย่าตามความเชื่อดั้งเดิม และเมื่อคำขอนั้นเป็นผลสำเร็จจึงได้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้น ซึ่งก็ยังคงดำรงความเชื่อนี้มาโดยตลอดตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน แสดงว่าพิธีกรรมฟ้อนผียังคงมีความสำคัญต่อสังคม และวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้านอยู่

การจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นการแสดงออกถึงความเชื่อในการนับถือผีของชาวล้านนาที่ประกอบด้วยผีอารักษ์ ผีปู่ย่า ผีมด ผีเม็ง ผีมดซอนเม็ง และผีเจ้านาย ปัจจุบันสังคมเมืองมีความเจริญมากขึ้น ทำให้ผู้คนต่างมีภาระหน้าที่ในการทำงานประจำ บางครั้งก็ทำงานต่างบ้านต่างเมืองจึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ความเชื่อเรื่องผีบางประการเริ่มลดน้อยลง ดังที่ อานันท์ กาญจนพันธุ์ (๒๕๕๕: ๑๓๑) กล่าวว่า “จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน การนับถือผีปู่ย่าได้เสื่อมคลายลงไปมาก โดยเฉพาะผู้ชายจะไม่ใคร่สนใจเท่าใดนัก มักจะเห็นว่าเป็นเรื่องของผู้หญิงที่ยังต้องสืบสกุลผีปู่ย่าอยู่” ปัจจุบันในขณะที่ผีมด ผีเม็ง และผีมดซอนเม็ง ซึ่งเป็นผีที่สืบทอดในสายตระกูล ได้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีลดลง แต่ในทางตรงกันข้ามที่พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย กลับสามารถพบเห็นการประกอบพิธีกรรมจำนวนมาก และแต่ละครั้งก็มีผู้เข้าร่วมงานจำนวนมาก

สอดคล้องกับ เธียรชาย อักษรดิษฐ์ (๒๕๕๒: ๙) กล่าวว่า “ดังเราจะสังเกตได้ว่า ประเพณีพิธีกรรมทางพุทธศาสนานั้น ได้ค่อยลดบทบาทลงตามสภาพสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง เมื่อเปรียบเทียบกับประเพณีที่เกี่ยวเนื่องโดยเฉพาะเรื่อง “ผีเจ้านาย” กลับได้ปรากฏถึงการมีบทบาทมากยิ่งขึ้น ในการจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายแต่ละครั้งจะเห็นได้ว่ามีผู้สนใจเข้าร่วมในพิธีกรรมมากมาย”

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยเฉพาะผีเม็งมีรายละเอียด และขั้นตอน รวมทั้งพิธีกรรมปลีกย่อยในระหว่างการจัดงาน ผู้นำในการประกอบพิธีกรรมต้องมีความรู้ความสามารถซึ่งต้องจดจำลำดับขั้นตอน และสามารถปฏิบัติตามขั้นตอนนั้น ๆ ของพิธีกรรมได้ เพราะถ้าเกิดความผิดพลาดก็จะถือว่าพิธีกรรมการฟ้อนผีครั้งนั้นล้มเหลวทำให้ไม่เกิดความเป็นสิริมงคล ซึ่งอาจต้องจัดพิธีกรรมขึ้นใหม่ และสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือการนำวงป้าตมาบรรเลงในระหว่างการประกอบพิธี วงป้าตต้องมีความสามารถบรรเลงบทเพลงในระหว่างพิธีกรรมได้อย่างถูกต้อง และหัวหน้าคณะต้องมีความรู้ในขั้นตอนของพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นอย่างดี และรู้ว่าขั้นตอนไหนใช้เพลงอะไรประกอบจึงเหมาะสมและถูกต้องตามธรรมเนียม และขั้นตอนของพิธีกรรม (ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง, ๒๕๕๓: ๖๓-๖๔) จากคำกล่าวเห็นได้ว่าองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผีมีรายละเอียด และขั้นตอนมากมาย รวมทั้งมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ วงดนตรีบรรเลงตลอดวันในพิธีกรรม ซึ่งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ทางเจ้าภาพได้ว่าจ้างวงเต่งถิ้งมาบรรเลงในงาน ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาเรื่องผีเจ้านายของ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๑๐๒-๑๐๓) กล่าวว่า “วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงในงานเป็นวงดนตรีที่มีอาชีพรับจ้างบรรเลงในงานไหว้ครูผีเจ้านายโดยเฉพาะ หรือเป็นวงหลัก”

ปัจจุบันพิธีกรรมฟ้อนผีสามารถพบเห็นในสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่อยู่เสมอ ถึงแม้ว่าพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีมดซอนเม็ง จะลดลง แต่พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายยังคงมีอยู่จำนวนมาก พิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละครั้งประกอบด้วยองค์ประกอบที่สำคัญ คือ มโนทัศน์ความเชื่อการแสดงออกของร่างทรงต่อพุทธศาสนา การแสดงนัยทางไสยศาสตร์ การจัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวย และขันครู ที่แสดงถึงทั้งความหมายในทางมานุษยวิทยา ภูมิปัญญาชาวบ้าน และเครือข่ายของร่างทรง รวมทั้งดนตรีพื้นบ้าน (วงเต่งถิ้ง) ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้ การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการศึกษาในองค์รวมของพิธีกรรมฟ้อนผี โดยศึกษาถึงความหมายในเชิงสัญลักษณ์ต่าง ๆ ของพิธีกรรม และศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี เพื่อวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี โดยไม่มุ่งเน้นการพิสูจน์หรือค้นคว้าหาความจริงตามกระบวนการศึกษาทางวิทยาศาสตร์ว่า ความเชื่อเรื่องผี ความเชื่อทางไสยศาสตร์ และสภาวะของร่างทรงในขณะที่มีองค์มาประทับอยู่ เป็นความจริงหรือไม่ แต่มุ่งศึกษาในมิติทางวัฒนธรรม และการทำความเข้าใจความหมายต่าง ๆ ในเชิงมานุษยวิทยา ดังที่ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๒๔) กล่าวว่า “การศึกษาเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับผีมีความสำคัญทางสังคมศาสตร์” ซึ่งผู้วิจัยมั่นใจว่า ผลจากการวิจัยในครั้งนี้จะทำให้สังคม และชุมชนท้องถิ่นตระหนักถึงความสำคัญ และคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ รวมทั้งมีความเข้าใจและมองเห็นถึงความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี นอกจากนั้นยังเป็นการบันทึกข้อมูลที่เป็นองค์ความรู้จากการจัดพิธีกรรมฟ้อนผีธำรงรักษาพิธีกรรมที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา เป็นวัฒนธรรมประเพณีที่ดีงามของล้านนาให้คงอยู่ต่อไป

๑.๒ วัตถุประสงค์

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี

๑.๒.๒ เพื่อศึกษาคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

๑.๒.๓ เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี (Characteristic of Music) ของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

๑.๒.๔ เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

๑.๓ ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้กระบวนการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Ethnomusicological Approach) ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแนวมานุษยวิทยา โดยเน้นการศึกษาวิเคราะห์ และตีความข้อมูลจากการวิจัยสนามทางมานุษยวิทยาเป็นหลัก รวมทั้งศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยประกอบการตีความ และวิเคราะห์ การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ได้แบ่งขอบเขตในการศึกษา ดังนี้

๑.๓.๑ ขอบเขตด้านพื้นที่ศึกษา ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตพื้นที่ศึกษา คือ จังหวัดเชียงใหม่ ที่มีการจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นประจำทุก ๆ ปี

๑.๓.๒ ขอบเขตด้านเนื้อหา ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบขอบเขตเนื้อหาสำหรับการศึกษาที่เกี่ยวกับองค์ประกอบ และคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ดนตรีในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ผีมดซอนเม็ง และผีเจ้านาย รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี

๑.๓.๓ ขอบเขตด้านบุคคลข้อมูล การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดศึกษาข้อมูลจากกลุ่มนักดนตรีพื้นบ้านวงเต่งถิ้งที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี โดยมีประสบการณ์ในการบรรเลงไม่น้อยกว่า ๕ ปี ร่างทรงอาวุโสซึ่งเป็นร่างทรงมาแล้วไม่น้อยกว่า ๕ ปี ชาวบ้านอาวุโสที่เป็นผู้ทรงภูมิปัญญาในหมู่บ้าน และชุมชน ซึ่งเป็นที่ตั้งของสำนักร่างทรง

๑.๔ ข้อตกลงเบื้องต้น

ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้น ดังนี้

๑.๔.๑ การวิเคราะห์ข้อมูลคุณลักษณะทางดนตรีในพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยกำหนดการวิเคราะห์เฉพาะบทเพลงพื้นบ้านเท่านั้น

๑.๔.๒ การวิเคราะห์คุณลักษณะดนตรี ผู้วิจัยใช้หลักการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา

๑.๔.๓ โน้ตเพลงที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี ผู้วิจัยใช้การบันทึกโน้ตด้วยระบบดนตรีสากล (Western Notation) โดยถอดเสียงจากการบันทึกเสียงข้อมูลภาคสนาม

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัย

๑.๕.๑ ด้านการนำผลงานวิจัยไปใช้

๑.๕.๑.๑ นำผลการวิจัยมาจัดพิมพ์เผยแพร่ และนำเสนอในการประชุมสัมมนาทางวิชาการระดับชาติ และระดับนานาชาติ

๑.๕.๑.๒ นำองค์ความรู้จากผลงานวิจัยไปนำเสนอให้หน่วยงานราชการ และเอกชน องค์การปกครองส่วนท้องถิ่น เพื่อเป็นแนวทางในการวางแผนการจัดการงานด้านวัฒนธรรมของท้องถิ่น

๑.๕.๑.๓ นำไปต่อยอดเป็นเอกสาร ตำรา หรือพัฒนาเป็นหลักสูตรท้องถิ่นในระดับการศึกษาต่าง ๆ เพื่อสร้างความรู้ และความเข้าใจในพิธีกรรมของท้องถิ่น

๑.๕.๑.๔ เป็นข้อมูลพื้นฐานสำหรับการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับดนตรีพิธีกรรม ความเชื่อ และความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรม ทั้งในประเทศไทย และประเทศในกลุ่มประชาคมเศรษฐกิจอาเซียน (AEC)

๑.๕.๑.๕ เพื่อนำไปเป็นข้อมูลประกอบในการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับพิธีกรรม และดนตรี (วงเต่งถิ้ง) ของไทย โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม และมรดกภูมิปัญญาของโลกต่อไป

๑.๕.๒ ด้านองค์ความรู้

๑.๕.๒.๑ ได้ทบทวน และสอบทานความรู้ ตลอดจนพลวัตของพิธีกรรมฟ้อนผี

๑.๕.๒.๒ ได้สร้างความเข้าใจให้กับชุมชนในการอนุรักษ์ และสืบสานประเพณีที่สำคัญของล้านนา

๑.๕.๒.๓ ได้อนุรักษ์และสืบทอดความหลากหลายขององค์ความรู้ในพิธีกรรมฟ้อนผี

๑.๕.๒.๔ ได้ธำรงรักษา และส่งเสริมให้วงเต่งถิ้งให้คงอยู่ รวมทั้งมีบทบาทสำคัญในวัฒนธรรมประเพณี และสังคมชุมชนต่อไป

๑.๕.๓ ด้านสังคม

๑.๕.๓.๑ พิธีกรรมฟ้อนผีเป็นกระบวนการหนึ่งทางสังคม โดยเฉพาะในกลุ่มตระกูลของเครือญาติ และกลุ่มเครือข่ายร่างทรงในชุมชนต่าง ๆ ช่วยยึดโยงสังคมท้องถิ่นภาคเหนือได้

๑.๕.๓.๒ ช่วยสร้างความสัมพันธ์ภายในครอบครัวให้แข็งแกร่ง ท่ามกลางปัญหาสังคมในปัจจุบัน

๑.๕.๔ ด้านเศรษฐกิจ

๑.๕.๔.๑ ทำให้ระบบเศรษฐกิจของชุมชนเกิดการหมุนเวียนจากการจัดพิธีกรรมฟ้อนผี ร่างทรงที่เป็นเจ้าภาพต้องจัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวย อาหารและเครื่องดื่มอย่างเพียงพอ เพื่อต้อนรับญาติพี่น้องทั้งภายในชุมชน และต่างถิ่น รวมทั้งเครือข่ายร่างทรงจากที่ต่าง ๆ ที่ได้เชิญมาร่วมงาน

๑.๕.๔.๒ ช่วยส่งเสริมระบบเศรษฐกิจ กล่าวคือ เมื่อมีงานพิธีกรรมฟ้อนผี ร่างทรงที่เป็นเจ้าภาพได้เชิญญาติพี่น้อง และเครือข่ายร่างทรงมาร่วมงานจำนวนมาก รวมทั้งการได้ว่าจ้างวงเต่งถิ้งมาแห่บรรเลงในงาน ทำให้นักดนตรี และกลุ่มพ่อค้าแม่ค้าที่ติดตามไปขายสินค้าตามงานพิธีกรรมฟ้อนผีในชุมชนต่าง ๆ มีรายได้เพิ่มขึ้น

๑.๖ นิยามศัพท์เฉพาะ

ธงแดง หมายถึง สัญลักษณ์แสดงถึงการนำทางเข้าสู่สถานที่จัดงานไหว้ครูประจำปีของร่างทรงองค์เทพ

ผีเจ้านาย หมายถึง กลุ่มผีอารักษ์ที่มีลักษณะสำคัญ คือ มีการเข้าทรง ที่เรียกว่า “ร่างทรง” หรือ “องค์เทพ” หรือชาวล้านนาเรียกว่า “ม้าขี่” หรือ “ม้า”

ผีมด หมายถึง สายผีบรรพบุรุษสายหนึ่งซึ่งสืบเชื้อสายได้หลายช่วงอายุคน ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาวไทลื้อ

ผีเม็ง หมายถึง สายผีบรรพบุรุษสายหนึ่งซึ่งสืบทอดเชื้อสายมาจากกลุ่มมอญ

พ่อตั้ง หมายถึง ผู้ดูแลปรนนิบัติรับใช้ร่างทรงองค์เทพ ซึ่งเป็นเพศชาย ส่วนใหญ่เป็นสามี ลูกชาย หรือหลานชายของร่างทรง

ม้าขี่ หมายถึง เป็นคนที่องค์เทพเลือกเป็นร่างสำหรับประทับทรง ชาวบ้านล้านนานิยมเรียกบุคคลนั้นว่าเป็น ***“ม้าขี่”*** หรือ **“ม้า”**

แม่ตั้ง หมายถึง ผู้ดูแลปรนนิบัติรับใช้ร่างทรงองค์เทพ ซึ่งเป็นเพศหญิง ส่วนใหญ่เป็นภรรยา ลูกสาว หรือหลานสาวของร่างทรง

ยกครูกลอง-ไหว้ครูกลอง หมายถึง การกล่าวคำไหว้ครูของผู้อาวุโสในวงเต่งถิ้ง เพื่อให้เกิดความสิริมงคลก่อนการแห่บรรเลงในงานแต่ละงาน

ร่างทรงองค์เทพ หมายถึง ผู้ที่เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับวิญญาณขององค์เทพต่าง ๆ

รำถวายครู หมายถึง การฟ้อนรำของร่างทรงองค์เทพต่าง ๆ เพื่อเป็นการเสริมบารมีในการไหว้ครูประจำปี หรืองานฟ้อนผีเจ้านาย

ลูกตั้ง หมายถึง ระดับเสียงที่นักดนตรีวงเต่งถิ้งใช้สำหรับเทียบเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์กัน

ลูกเลี้ยง หมายถึง ผู้ที่มีความเคารพนับถือร่างทรงองค์เทพ มักมาขอคำแนะนำ และขอความช่วยเหลือจากร่างทรง รวมทั้งการอยู่ปรนนิบัติร่างทรงด้วยความศรัทธา

ลูกศิษย์ หมายถึง ผู้ที่เป็นร่างทรงใหม่ โดยได้ไปรับขันจากครูที่เป็นร่างทรงที่มีอาวุโส

วงเต่งถิ้ง หมายถึง วงดนตรีหลักที่แห่บรรเลงในงานประเพณีไหว้ครูประจำปีของร่างทรงองค์เทพ หรือพิธีกรรมฟ้อนผี วงเต่งถิ้งอาจมีชื่อเรียกอื่น ๆ เช่น วงป้าดก๊อง วงป๊าต วงปี่พาทย์พื้นเมือง ซึ่งหมายถึงวงดนตรีชนิดเดียวกันแต่มีการเรียกชื่อแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้ “วงเต่งถิ้ง”

บทที่ ๒

สารัตถะ และการทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาวิจัย เรื่อง ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับบริบทที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมฟ้อนผี และแนวคิดทฤษฎี เพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย ซึ่งแบ่งเป็นประเด็นหลักที่สำคัญ ดังนี้

๒.๑ ความเชื่อเรื่องผีในล้านนา

๒.๒ แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา โดยแบ่งเป็น ๒ ประเด็น คือ

๒.๒.๑ กระบวนการศึกษาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

๒.๒.๒ ทฤษฎีการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีวิทยา (Musical Characteristic)

๒.๓ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๑. ความเชื่อเรื่องผีในล้านนา

“ผี” เป็นอุดมการณ์ทางความเชื่อของคนในสังคมไทยมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน จนกลายเป็นวัฒนธรรมแบบแผนแห่งการดำเนินชีวิตและก่อรูปความสัมพันธ์ทางสังคม ความเชื่อเรื่องผีมิได้ดำรงอยู่อย่างอิสระโดด ๆ หากแต่มีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงกับโลกทัศน์ด้านอื่น ๆ เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับพุทธศาสนา ความเชื่อในลัทธิพราหมณ์ อุดมการณ์และการปฏิบัติเกี่ยวกับการแพทย์พื้นบ้าน หรือความเชื่อด้านอื่น ๆ เกิดการผสมผสานจนเป็นเนื้อเดียวกัน (เอกสิทธิ์ ไชยปิน, ๒๕๔๖: ๓๖) ความเชื่อเรื่องผีทำให้ผู้คนในสังคมชุมชนท้องถิ่นได้พบปะสัมพันธ์กัน ดังที่ มาณพ มานะแซม (๒๕๔๑: ๖๑) กล่าวว่า การนับถือผีที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์อันใกล้ชิดของผู้คนในสังคมซึ่งถือเป็นลักษณะอันสำคัญของชุมชนในระบบเครือญาติของชาวล้านนา เพราะระบบการนับถือผีในสายนี้มิได้เป็นเพียงกิจกรรมตามจารีต หรือแบบแผนทางวัฒนธรรมเท่านั้น แต่หากเป็นภูมิปัญญาของชุมชนที่พัฒนาการขึ้นมาอย่างหลากหลายและซับซ้อน รวมทั้งการกำหนดบทบาทของผีต่าง ๆ ขึ้นมา ซึ่งสะท้อนภูมิปัญญาในเรื่องการจัดการทางสังคมของชาวล้านนา ระเบียบหรือข้อห้ามที่เกิดขึ้นจากการนับถือผีได้กลายเป็นสิ่งที่คอยดูแล และควบคุมกฎเกณฑ์ทางศีลธรรมในสังคมเป็นอย่างดี ความเชื่อเรื่องผีของชาวล้านนาโบราณ สามารถแยกทัศนะเกี่ยวกับเรื่องผีได้ ๒ ประเภท คือ ผีดี และผีร้าย ดังรายละเอียด ดังนี้

๒.๑.๑ ผีดี

ตามความเชื่อของชาวล้านนา ***“ผีดี”*** เป็นผีที่มีอยู่ทั่วไป มีหน้าที่ปกป้อง คุ้มครอง ดูแลตามสิ่งสถานที่ที่สิงสถิตอยู่ และสามารถบันดาลให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ นำมาซึ่งความผาสุกในชุมชน รวมทั้งผู้ที่ปฏิบัติตนอยู่ในกรอบของสังคมอันดีงาม กลุ่มผีดี ได้แก่ ผีอารักษ์ ผีเจ้านาย ผีบรรพบุรุษ ผีดีเหล่านี้สามารถผันแปรเป็นอำนาจที่รุนแรงลงโทษผู้ที่ละเมิดกฎระเบียบหรือข้อห้ามบางอย่างที่เชื่อถือมาแต่โบราณ ที่เรียกกันว่า “ผิดผี” ซึ่งถือเป็นข้อกำหนดที่ส่งผลกระทบต่อความสมดุลของปัจเจกบุคคล หรือชุมชนในรูปของเสนียด จัญไร และอุบาทว์ รวมทั้งการเจ็บไข้ได้ป่วยตามมา (มาณพ มานะแซม, ๒๕๔๑: ๖๒) รายละเอียดเกี่ยวกับผีดี ดังนี้

๒.๑.๑.๑ ผีบรรพบุรุษ

ผีปู่ ย่า ตา ยาย หมายถึง ผีประจำตระกูล หรือที่เรียกกันว่า ผีบรรพบุรุษ ชาวล้านนามีความเชื่อว่า ปู่ ย่า ตา ยาย เมื่อตายไปจะกลายเป็นผีปู่ย่าที่คอยปกปักรักษาคุ้มครองลูกหลานในสายตระกูลให้อยู่ร่วมกันอย่างผาสุก และปลอดภัยภายใต้ความเชื่อและจารีตที่ถือปฏิบัติแบบเดียวกัน เมื่อปู่ ย่า ตา ยายในครอบครัวชาวล้านนาแต่ละตระกูลล่วงลับไปแล้วจะมีการสร้างหอผีปู่ย่าไว้ทางเบื้องทิศหัวนอน หรือในสถานที่ที่เห็นสมควร ซึ่งส่วนใหญ่ คือ ทิศตะวันออกของบ้าน หอผีปู่ย่าเป็นลักษณะเรือนเล็กหลังเดียว ความกว้างประมาณ ๑ เมตร ยาวประมาณ ๑.๕ เมตร บนหอมีหิ้งวางเครื่องบูชา เช่น พานดอกไม้ ธูปเทียน น้ำต้น (คนโท) วางเอาไว้ และผู้ใดจะเข้าไปทำความสกปรกบริเวณหอผีไม่ได้ ในปัจจุบันคำว่า “ผีปู่ ย่า ตา ยาย” กร่อนลงมาเหลือเพียงคำว่า “ผีปู่ย่า” การนับถือผีปู่ย่า ลูกหลานมีความรักเอ็นดูห่วงใยพ่อแม่ จึงสร้างศาลสูงเพียงตาขึ้น แล้วบวงสรวงอัญเชิญดวงวิญญาณของพ่อแม่ให้มาอยู่ในศาล เพื่อพิทักษ์รักษาลูกหลานตลอดจนเครือญาติจะต้องถือผีปู่ ย่า ตา ยาย เดียวกัน แล้วก็ห้ามแต่งงานในวงศ์ที่ถือผีเดียวกัน

ผีปู่ย่า มักอยู่กับลูกผู้หญิงตลอดไป โดยมากเป็นผู้หญิงคนหัวปี และต้องทำศาลให้ ถ้าลูกคนหัวปีตายหรือหนีไปอยู่ที่อื่นก็จะอยู่กับลูกหญิงคนถัดไปในเครือญาติที่เป็นปึกแผ่น การเลี้ยงผีปู่ย่า ในสมัยก่อนนั้น มีการส่งอาหารให้ทุกมื้อเมื่อมีการกินอาหาร แต่ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นปีละครั้ง สำหรับผู้ที่มีหน้าที่ดูแลจัดการด้านพิธีกรรมเกี่ยวกับการบวงสรวงบูชาวิญญาณผีบรรพบุรุษ เรียกว่า “เก๊าผี” คือ ลูกสาวคนโตของตระกูล ซึ่งแสดงให้เห็นว่าประเพณีการถือผีของชาวล้านนาให้ความสำคัญกับสตรีมาก เช่น กรณีการใช้ชีวิตหลังแต่งงานในสมัยโบราณ ฝ่ายชายต้องย้ายเข้าไปอยู่อาศัยร่วมกับกลุ่มเครือญาติของฝ่ายหญิง รวมถึงการต้องนับถือผีบรรพบุรุษของฝ่ายหญิงด้วย แต่ในขณะเดียวกัน ฝ่ายชายสามารถนับถือผีของมารดาตัวเองได้เช่นกัน กล่าวโดยสรุป การสืบสายโลหิตของชาวล้านนาจะยอมรับผีทั้งฝ่ายมารดาและฝ่ายบิดา แต่การสืบทอดผีปู่ย่า การประพฤติสืบทอดกันทางสายมารดาเป็นสำคัญ (มาณพ มานะแซม, ๒๕๔๑: ๖๔)

ประโยชน์ของการเลี้ยงผีปู่ย่า

๑. เป็นที่พึ่งทางใจ เพราะตามธรรมเนียมแล้วคนทางเหนือให้ความเคารพนับถือยกย่องญาติผู้ใหญ่มาก ในเมื่อญาติผู้ใหญ่ล่วงลับไปแล้วก็สร้างศาลเอาไว้เป็นตัวแทน เมื่อตนประสบปัญหาก็ไปกราบไหว้บอกกล่าวเพื่อช่วยเหลือ

๒. เป็นการรวมญาติที่อยู่ห่างไกลกัน ได้มาพบปะซักถามสารทุกข์สุขดิบต่อกัน

๓. เป็นการแนะนำผู้ที่มาเป็นเขยให้รู้จักญาติพี่น้องของฝ่ายหญิง

(มณี พยอมยงค์, ๒๕๔๓: ๑๑๓)

ผีบรรพบุรุษของชาวล้านนา แบ่งออกได้เป็น ๓ สาย คือ สายผีเม็ง สายผีมด และสายผีมดซอนเม็ง ดังรายละเอียด ดังนี้

๑.) สายผีเม็ง

นักวิชาการทางประวัติศาสตร์ และมานุษยวิทยาได้ตีความคำว่า “เม็ง” หมายถึงกลุ่มคนที่มีเชื้อสายมอญ โดยได้สืบเผ่าพันธุ์มาตั้งแต่สมัยของพระนางจามเทวีปฐมกษัตริย์แห่ง

นครหริภุญชัย จากเรื่องราวในตำนานการก่อตั้งอาณาจักรล้านนาโบราณ ได้กล่าวถึงการเสด็จขึ้นมาของพระนางจามเทวี ราชธิดาแห่งพระเจ้ากรุงละโว้ ซึ่งกรุงละโว้สมัยนั้น คือ อาณาจักรทวาราวดี (ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๖) เป็นอาณาจักรของชาวมอญ การเสด็จขึ้นมาของพระนางใน ครั้งนั้นได้นำศิลปะและวัฒนธรรมตลอดจนชาวมอญขึ้นมาด้วยอย่างมากมาย ดังคำกล่าวในพงศาวดารโยนก ว่า “พระนางจามเทวีได้กราบทูลขอสิ่งต่าง ๆ จากพระบิดา เพื่อที่จะนำมายังเมืองหริภุญชัย คือ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ผู้ทรงไตรปิฎก ๕๐๐ รูป พราหมณาจารย์ โหราราชบัณฑิต แพทย์ และช่างต่าง ๆ อย่างละ ๕๐๐ ทั้งนี้ก็เพื่อให้สำเร็จประโยชน์กิจการแก่พระนครทั้งมวล” (พระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค), ๒๕๑๖: ๑๗๓)

๒.) สายผีมด

ตามความเชื่อดั้งเดิมของคนไทยล้านนาถือว่า “ผีมด” เป็นผีบรรพบุรุษที่สามารถสืบย้อนหลังขึ้นไปหลายชั่วอายุคน ซึ่งคำว่า “มด” ได้ปรากฏอยู่ในกลุ่มชาวไทดำ และไทลื้อหลายแห่ง ซึ่งสามารถตีความหมายของคำได้ ๒ นัย คือ

- **ต้นตระกูล** ดังสำนวนว่า แม่มด แม่หม่อน ซึ่งแปลว่า ***“ทวด”***
- **ผู้รู้** ดังสำนวนที่มักจะเรียกพวกหมอรักษาโรคในอดีตว่า ***“มดหมอ”***

ในพิธีกรรมเลี้ยงผี หรือฟ้อนผีของชาวไทยล้านนา สามารถตรวจสอบได้ว่า ผีมด เป็นผีบรรพบุรุษคนละสายกับ “ผีเม็ง” ผู้ที่นับถือผีเม็ง และผีมด ไม่สามารถเข้ามาร่วมฟ้อนในประรำเดียวกันได้ เพราะ พวกต่างฝ่ายต่างมีรูปแบบของผาม หรือปะรำ รวมทั้งรูปแบบของพิธีการเป็นของตนเองที่แตกต่างกัน

๓.) สายผีมดซอนเม็ง

ความเชื่อในผีบรรพบุรุษสายนี้ ได้เป็นสิ่งยืนยันในการผสมผสานระหว่างกลุ่มชนที่ได้นับถือผีปู่ย่าคนละสายกัน ซึ่งส่วนใหญ่เกิดจากการแต่งงานระหว่างผู้ที่นับถือผีมดกับผู้ที่นับถือผีเม็ง ลูกหลานที่เกิดมาจึงมีความเกี่ยวดองระหว่างสายผีคนละครึ่ง เรียกว่า ***“ผีมดซอนเม็ง”*** ผู้ที่นับถือผีสายนี้ สามารถเข้าร่วมพิธีเลี้ยงผี หรือฟ้อนผีได้ทั้งผีมด และผีเม็ง (มาณพ มานะแซม, ๒๕๔๑ : ๖๗)

ประโยชน์ของการฟ้อนผีมด-ผีเม็ง

๑. เป็นการสร้างความสามัคคีพบปะคุ้นเคยกันในหมู่บ้าน

๒. เป็นการแสดงความกตัญญูรู้คุณอย่างหนึ่งที่รำลึกถึงบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว

๓. เป็นที่พึ่งทางใจในกรณีที่ป่วยไข้แล้วมีการบนบานศาลกล่าวเอาไว้ เมื่อหายแล้วก็จัดพิธีฟ้อนเป็นการแก้บน

๔. เป็นการพักผ่อนหย่อนใจอย่างหนึ่ง เพราะคนสมัยก่อนมีงานประจำทำ คือ การทำไร่ ทำนา ช่วงเดือน ๙ (ประมาณเดือนมิถุนายน) เป็นช่วงที่ว่างจากงานนี้จึงพากันจัดพิธีดังกล่าวนี้ขึ้น

๔.) ผีเจ้านาย

จากการศึกษาวิจัย เรื่อง “ผีเจ้านาย” ของ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๓๖-๓๘) กล่าวว่า “ผีเจ้านาย และผีเมือง น่าจะเป็นผีที่สูงขึ้นมาอีกระดับหนึ่งจากผีบรรพบุรุษ กล่าวคือ

เป็นผีที่ให้ความคุ้มครอง หรือปกปักรักษาหมู่บ้าน หรือสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่งขึ้นไปจนถึงระดับเมือง ผีเหล่านี้เป็นผีที่มี “คนทรง” หรือ “ร่างทรง” และมีการจัดความแตกต่างหรือความสูงต่ำของระดับชั้น เช่น ผีที่สำคัญที่สุดเรียกว่า “ผีอะฮักเมือง” หรือ “ผีอารักษ์ประจำเมืองเชียงใหม่” เรียกว่า “เจ้าหลวงคำแดง” เป็นต้น สำหรับคำว่า “ผีเจ้านาย” ผู้วิจัยเชื่อว่ามีความหมายกว้างขวางรวมเอาตั้งแต่ผีที่ทำหน้าที่รักษาหมู่บ้านไปจนกระทั่งผีเมือง

เอกลักษณ์ของผีเจ้านาย คือ มีร่างทรงที่เรียกว่า “ม้าขี่” เป็นผู้ที่เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับวิญญาณของเทพต่าง ๆ และม้าขี่ทั้งหลายนี้ จะต้องปฏิบัติหน้าที่อยู่ในกรอบศีลธรรมอันดีและช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ ด้วยการเป็นร่างทรงให้วิญญาณเทพมาบอกกล่าวเหตุร้ายทำนายทายทักไปจนถึงการรักษาพยาบาลผู้ป่วย ทั้งนี้เพื่อที่ร่างทรงจะได้สะสมบุญบารมี อุทิศไปให้แด่วิญญาณของผีเจ้านายของตนเอง ให้เลื่อนระดับเป็นเทพชั้นสูงต่อไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งไม่ลงมาทรงอีก นอกจากนี้แล้ว ผีเจ้านาย ยังมีความสัมพันธ์ถึงกันในเชิงประวัติศาสตร์ของเชื้อชาติ วงศ์ตระกูล และการให้ความเคารพนับถือซึ่งกันและกัน (มาณพ มานะแซม, ๒๕๔๑: ๗๒)

ปัจจุบันผีเจ้านายมีการจัดพิธียกครู หรือไหว้ครูตนเอง โดยมีการฟ้อนประกอบวงเต่งถิ้ง ดังที่ มาลา คำจันทร์ (๒๕๔๔: ๑๔๔) กล่าวว่า “ดนตรีพื้นเมืองจะแว่วไหวอยู่แทบทั้งวัน เจ้าทั้งหลายจะกินเหล้าสูบบุหรี่ แล้วจะลุกขึ้นฟ้อน ๆ รำ ๆ คลาคล่ำ เจ้าจะนุ่งเสื้อสีฉูดฉาดสดใส โพกหัวแบบพม่า นุ่งโสร่งแบบพม่า จะใส่แว่นตาดำ หากเป็นเจ้าเพศหญิงก็จะนุ่งซิ่นยาวกรอมเท้า มีผ้าแพรนวลคล้องคอ เวลาเจ้าฟ้อนจะเป็นช่วงเวลาที่น่าตื่นตาตื่นใจที่สุดของเด็ก ๆ เราจะได้เห็นสีสันเสื้อผ้าต่าง ๆ นานาของผีเจ้านาย ฉูดฉาดสดใสให้ความรู้สึกร่าเริงยินดี เราจะได้เห็นท่วงทีกิริยาอาการที่ไม่มีโอกาสได้เห็นในชีวิตประจำวัน แต่ละเจ้าจะฟ้อนไม่เหมือนกัน บางคนวาดแขนแอ่นโค้งเป็นวงกว้าง บางคนจะทำท่าชัดหอกฟันดาบ เจ้ากุมารจะออกไปทางซุกซน เจ้ากุมารีจะออกไปทางขี้อาย เจ้านางหรือเจ้าพี่หรือเจ้าหญิง จะฟ้อนอ่อนฟ้อนแอ่นอ่อนเอนระเนนไหว แทบขนานกับพื้น บางเจ้าจะมีท่าขี่ม้าขี่ช้าง ท่าออกศึก บางคนตบศอกตบเข่ายื่นหน้าส่ายหัวตาเล็งแลน่าดูชม” ซึ่งเป็นการแสดงออกของผีเจ้านายในงานประเพณีฟ้อนผี ซึ่งจะได้กล่าวถึงรายละเอียดในบทต่อไป

๒.๒ ธรรมเนียมประเพณีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

การขึ้นท้าวทั้งสี่ เป็นพิธีกรรมสำคัญที่จัดทำขึ้นก่อนการจัดงานทำบุญตามประเพณี ดังที่ อุดม รุ่งเรืองศรี (๒๕๔๒: ๗๓๗) กล่าวว่า ขึ้นท้าวทั้งสี่ คือ การ “ขึ้น” หรือการเริ่มต้นพิธีกรรมอันเป็นมงคล โดยเริ่มที่การบอกกล่าว “ท้าวทั้งสี่” คือ ท้าวจตุโลกบาลทั้งสี่องค์ ซึ่งเป็นผู้ดูแลโลก ทั้งในการสำรวจดูผู้ประกอบกุศลกรรมต่าง ๆ ทั้งป้องกันภัย และอำนวยความสุขความเจริญแก่มนุษย์ ในทิศทั้งสี่ของศูนย์กลางจักรวาล คือ เขาพระสุเมรุ และ มณี พยอมยงค์ (๒๕๔๓: ๘๔ – ๘๕) อธิบายว่า ท้าวทั้งสี่พระองค์ ได้แก่

๑) ท้าวธตรฐ ผู้ปกครองสวรรค์ชั้นจตุมหาราชิก เป็น พระราชาแห่งคนธรรพ์ มีหน้าที่ดูแลทิศบูรพา (ตะวันออก) ของเขาพระสุเมรุ

๒) ท้าววิรุฬหก มหาราชองค์นี้เป็นใหญ่ในหมู่กุมภัณฑ์ ซึ่งให้การอารักขาด้านทิศทักษิณ (ใต้) แห่งเขาพระสุเมรุ

๓) ท้าววิรูปักข์ เป็นเทวราช องค์ที่สามมีเหล่านาคเป็นบริวาร หน้าที่ดูแลทิศปัจจิม (ตะวันตก) ของเขาพระสุเมรุ

๔) ท้าวเวสสุวรรณ หรือ ท้าวกุเวร หรือ ท้าวไพสรพณ์ เป็นพระราชาธิบดีของยักษ์ทั้งหลายในการพิทักษ์อาณาเขตทิศอุดร (เหนือ) ของเขาพระสุเมรุ

อุดม รุ่งเรืองศรี (๒๕๔๒: ๗๓๙) เรียกว่า “ปสาท” การวางสะตวงมีวิธีการจัดวางตามทิศของท้าวทั้งสี่ตามลำดับ ดังนี้

๑. สะตวงบูชาพระอินทร์ ช่อสีเขียว และมีฉัตร วางอยู่บนแท่นสูงสุด ซึ่งพระอินทร์เป็นใหญ่กว่าท้าวจตุโลกบาล รักษาทิศเบื้องบน

๒. สะตวงบูชาท้าวเวสสุวัณณ์ หรือ ท้าวกุเวร ช่อสีดำ รักษาทิศเหนือ

๓. สะตวงบูชาท้าวธตรฐะ ช่อสีขาว รักษาทิศตะวันออก

๔. สะตวงบูชาท้าววิรุฬหก ช่อสีเหลือง รักษาทิศใต้

๕. สะตวงบูชาวิรูปักข์ ช่อสีแดง รักษาทิศตะวันตก

๖. สะตวงบูชาแม่พระธรณี ช่อสีขาว วางบนพื้นดิน รักษาผืนธรณีทิศเบื้องล่าง

คำถวายเครื่องสังเวย ดังที่ มณี พยอมยงค์ (๒๕๔๓: ๘๗ – ๘๘) กล่าวไว้ ดังนี้

...สัคเค กาเม จะ รูเป คิริสิขะระตะเฏ จันทะลิกเข วิมาเน พรหมาทาตะโยจะ จะตุโลกปาละราชาอินโท เวสสุวัณณราชา อะริยะสาวะกา จะปุถุชชนะ กัลป์ยาณะจะ สัมมา ทิฏฐิเยวะ พุทเธปะสันนา ธัมเม ปสันนา สังเฆ ปสันนา พุทเธ สัคคารวา ธัมเม สัคคารวา สังเฆ สัคคาระวา อิโต ฐานะโต ยาวะ ปรัมปรา อิเมสุ จักกะวาเลสุ เทวะตา คะตายัง มุนิ วะระวะ จะนังสาธะโว โน สุณันตุ (๓ จบ) แล้วว่า

สุณันตุ โภนโต เทวะสังฆาโย ดูรา พระยา เทวดาเจ้าชุตน คือว่า พระยาธะตะระฐะ ตนอยู่รักษาหนวันออกก็ดี พระยาวิรุฬหะ ตนอยู่รักษา หนใต้ก็ดี พระยาวิรูปักขะตนอยู่รักษาหนวันตกก็ดี พระยากุเวระ ตนอยู่รักษาหนเหนือก็ดี พระยาอินทาเจ้าฟ้า ตนเป็นเจ้าเป็นใหญ่แก่เทวดาในสองสวรรค์ชั้นฟ้ามีท้าวทั้งสี่ เป็นต้นเป็นประธาน ภายต่ำใต้มีพระยาอสุระ และนางธรณีเป็นที่สุด

บัดนี้ผู้ข้าทังหลาย ก็ได้พ่ำเพ็งหอมหยับ (สั่งสม) มาจำศีลกินทานมีมากน้อยเท่าใดก็ดี ผู้ข้าทังหลายก็ขอถวายกุศลส่วนบุญนี้เตื่อมแถมสมภาร เจ้าทั้งหลายตนประเสริฐ จุ่งจักอนุโมทนายินดีเชิ่งผู้ข้าทังหลายแล้วขอเจ้ากูทั้งหลายชุตน จุ่งจักมาพิภักดิ์รักษาพ่อแม่ลูกเต้า หลานเหลน ทาสี ทาสา ช้างม้าข้าคน งัวควายเป็ดไก่ หมูหมาของเลี้ยง ของดูแห่งผู้ข้าทังหลาย จุ่งหื้อพ้นจากกังวลอนตราย (อันตราย) ทังหลายต่าง ๆ ก็จุ่งหื้อรำงับกลับหาย แก่ผู้ข้าทังหลายชุตัวชุคนมีพระยาเวสสุวัณณ์และนายหนังสือชุตน อันจัดโทษจัดคุณ จัดบุญ จัดบาป ตนเลียบโลกทังมวล

ผู้ข้าทังหลาย ขอจุ่งหื้อฟีกเว้นจากเขตบ้านเมืองแห่งผู้ข้าทังหลาย แล้วขอหื้อผู้ข้าทังหลายประกอบไปด้วยสรรพะสวัสดี ขออย่าหื้อได้เจ็บได้ไหม้ ได้ไข้ ได้หนาว ขอหื้อยินดีชะราบ (ซึมซาบ) หื้อพ้นจากภัยะทังมวล แล้วขอหื้อผู้ข้าทังหลายประกอบไปด้วยข้าวของเงินคำ ช้างม้าข้าคน วัวควายแก้วแหวน เข้าเปลือกเข้าสาร ทาสี ทาสาพร่ำพร้อมบัวระมวล ตามคำมักคำผาถะนา (ปรารถนา) ชุเยื่องชุประการ นั้นจุ่งจักมี เที่ยงแท้ดีหลีแด่เทอะ... (แล้วหันหน้าไปทางทิศตะวันออก) พร้อมกล่าวว่า

"ปุริมัสมิง ทิสา ภาเค กาเย มัง รักขันตุ อะหังวันทามิ สัพพะทา ยันตัง สันตัง ปะทัง อะภิสวาหาย" (๓ จบ)

หันหน้าไปทางทิศใต้ ไหว้ แล้วกล่าวว่า "ทักขิณัสมิง ทิสา ภาเค กาเย มัง รักขันตุ อะหังวันทามิ สัพพะทา ยันตัง สันตัง ปะทัง อะภิสวาหาย" (๓ จบ)

หันหน้าไปทิศตะวันตก ไหว้ แล้วกล่าวว่า "ปัจฉิมัสมิง ทิสา ภาเค กาเย มัง รักขันตุ อะหังวันทามิ สัพพะทา ยันตัง สันตัง ปะทัง อะภิสวาหาย" (๓ จบ)

หันหน้าไปทิศเหนือ กล่าวว่า "อุปริ มัสสมิง ทิสา ภาเค กาเย มัง รักขันตุ อะหังวันทามิ สัพพะทา ยันตัง สันตัง ปะทัง อะภิสวาหาย สัพพะอันตะรายา วินาสันตุ" (๓ จบ) เป็นเสร็จพิธี

๒.๓ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

๒.๓.๑ กรอบแนวคิดทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญา

กระบวนการศึกษาวิจัยดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ มีแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ ภูมิปัญญา และพิธีกรรม ที่สัมพันธ์กับการประกอบพิธีกรรม ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาวิเคราะห์ ดังการศึกษาของ ยศ สันตสมบัติ (๒๕๔๔: ๑๑-๑๒) ได้สรุปลักษณะพื้นฐานทางวัฒนธรรม ๖ ประการ ดังนี้

๑. วัฒนธรรมเป็นความคิดร่วม และค่านิยมทางสังคมเป็นตัวกำหนดมาตรฐานของพฤติกรรม

๒. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์เรียนรู้ ซึ่งจะเกิดขึ้นทีละเล็กทีละน้อยจากการเกิด และเติบโตมาในสังคมแห่งหนึ่ง ซึ่ง วัฒนธรรมเปรียบเสมือน "มรดกทางสังคม" ได้รับการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งโดยผ่านกระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม หรือกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม รวมทั้งการอบรมสั่งสอนของพ่อแม่ ครูอาจารย์ และประสบการณ์ต่าง ๆ ที่มนุษย์ได้รับการสั่งสมมาจากการเป็นสมาชิกสังคม

๓. วัฒนธรรมมีพื้นฐานจากการใช้สัญลักษณ์

๔. วัฒนธรรมเป็นองค์รวมของความรู้ และภูมิปัญญา

๕. วัฒนธรรม คือ กระบวนการที่มนุษย์กำหนดนิยามความหมายให้กับชีวิต และสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวเรา

๖. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญา และวัฒนธรรมโดยเฉพาะการสืบทอดพิธีกรรม จากการศึกษาของ เรือนแก้ว ภัทรานุประวัติ (๒๕๕๔: ๒๖) ได้ให้คำนิยาม การสืบทอดพิธีกรรมในกระบวนการทางสังคม (Socialization) หมายถึง การถ่ายทอดวัฒนธรรมจากคนรุ่นพ่อแม่ ตายาย ที่สืบต่อให้คนรุ่นหลังด้วยการส่งความเชื่อ ความคิด รูปแบบการกระทำที่นำไปสู่พิธีกรรม อาจมีความหมายเดียวกับการปลูกฝังทางวัฒนธรรม (Enculturation) ที่หมายถึง การถ่ายทอดพฤติกรรมของคนรุ่นเก่าให้เกิดในคนรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นมาในสังคมหนึ่ง ๆ โดยมีการสืบทอด ๒ ลักษณะ คือ

๑. การสืบทอดทางตรง (Direct Socialization) ที่มีเจตนาให้บุคคลได้รับรู้ในรูปแบบการพูดคุย บอกเล่า อบรม สั่งสอน จากพ่อแม่สู่ลูก ปู่ย่าตายายสู่หลานโดยตรง รูปแบบนี้ปรากฏในครอบครัว โรงเรียน และวัด เป็นสำคัญ

๒. การสืบทอดทางอ้อม (Indirect Socialization) เป็นการสืบทอดที่มิได้เจตนาจะก่อให้เกิดพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งแก่บุคคลใดบุคคลหนึ่งโดยตรง เช่น การแสดงความคิดเห็น ทัศนคติ การพูดคุยอย่างไม่เป็นทางการ แต่การถ่ายทอดความคิด ความเชื่อ ค่านิยม อุดมการณ์ ตลอดจนพฤติกรรม หรือจากการค่อย ๆ ซึมซับลักษณะหรือบุคลิกภาพบางอย่างโดยที่ตนเองไม่รู้ตัว จนเกิดเป็นสำนึก หรือจิตสำนึกความรับผิดชอบบางอย่าง

จากการศึกษาของ กาญจนา แก้วเทพ (๒๕๔๙: ๔๘) ได้เสนอแนะหลักการสำคัญของการสืบทอดวัฒนธรรมจากทฤษฎีการผลิตซ้ำ ดังนี้

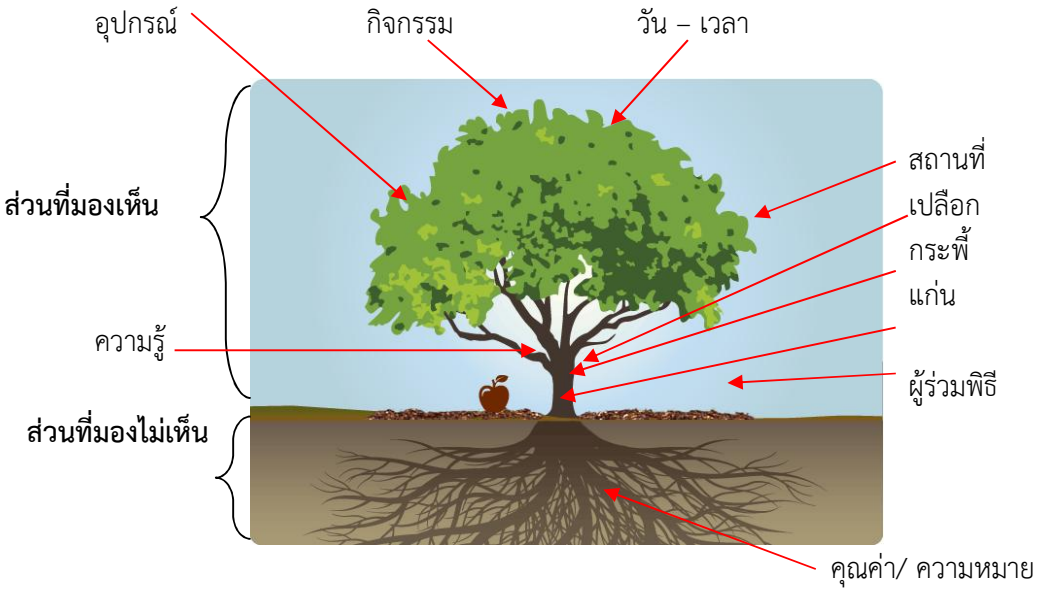
๑. พิธีกรรมนั้นต้องผ่านกระบวนการผลิต (Cultural Production) ซึ่งต้องมีองค์ประกอบของการผลิตอย่างครบครัน เช่น ผู้ผลิต วัตถุดิบ สถานที่ กรรมวิธีในการผลิต อุปกรณ์ เครื่องมือ ผู้ต้องการใช้ผลผลิต ฯลฯ หากกลุ่มใดสามารถผลิตซ้ำได้อย่างต่อเนื่อง สม่ำเสมอตลอดเวลา วัฒนธรรมหรือสื่อพิธีของคนกลุ่มนั้นจะสามารถคงอยู่ไปได้นาน

๒. การผลิตซ้ำของวัฒนธรรม คือ การทำกิจกรรมผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดกระบวนการสื่อสารทั้ง ๔ มิติ คือ สืบทอดเพื่อเพิ่มขยายผู้ส่งสาร เนื้อหาสาร ช่องทาง/สื่อ และผู้รับสาร

๓. ในการผลิตซ้ำนั้นต้องมีลักษณะครบเครื่องการผลิต คือ ไม่ได้ผลิตเพียงเพื่อให้ได้ผลิตเท่านั้น หากเป็นการผลิตที่มีแนวคิดบางประการกำกับไว้อยู่เบื้องหลัง ดังจะแสดงให้เห็นจากภาพต้นไม้แห่งคุณค่า ดังนี้

๓.๑ การผลิตซ้ำในแนวดิ่ง เป็นการวิเคราะห์การสืบทอดของพิธีกรรม โดยเปรียบส่วนที่เป็น ดอก ใบ ผล เปรียบได้กับ วัน-เวลาของการจัดงาน อุปกรณ์ เครื่องเซ่นไหว้ต่าง ๆ สถานที่จัดงาน ซึ่งสะดวกต่อการจัดพิธีกรรม ส่วนประกอบของพิธีกรรมที่เป็น ดอก ผล ใบ นั้นสามารถปรับเปลี่ยนได้ง่ายตามสภาพสังคมปัจจุบัน ส่วน “ลำต้น” เปรียบได้กับ ผู้เข้าร่วมพิธี และมีความรู้เกี่ยวกับพิธีกรรม ซึ่งในปัจจุบันนี้ผู้เข้าร่วมพิธีมีความรู้เกี่ยวกับพิธีกรรมน้อยมาก ส่งผลทำให้การสืบทอดพิธีกรรมเริ่มไม่ครบถ้วนสมบูรณ์เหมือนสมัยก่อน และ “รากเหง้า” ซึ่งเปรียบได้กับ “คุณค่าของพิธีกรรม” ที่แฝงอยู่เบื้องหลังของการประกอบพิธี คือ การแสดงออกถึงความกตัญญูต่อบรรพบุรุษ การสร้างความสามัคคีของคนในชุมชน การสืบทอดอัตลักษณ์ศักดิ์ศรี และความเชื่อเรื่องผี และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การผลิตซ้ำในแนวดิ่ง ก็คือ ต้องผลิตให้ครบองค์ประกอบของต้นไม้ทั้งต้น โดยเฉพาะส่วนที่เป็นรากเหง้า (ส่วนที่มองไม่เห็น)

๓.๒ การผลิตซ้ำในแนวนอน เป็นการวิเคราะห์เกี่ยวกับประเด็นการปรับตัวของพิธีกรรม โดยพิจารณาจากด้านนอกสุดเข้าไปสู่ส่วนในสุด แบ่งออกเป็น ๓ ชั้น คือ “เปลือก” ซึ่งเป็นส่วนที่สามารถปรับตัว หรือปรับประยุกต์ตามวัฒนธรรมได้ เปรียบได้กับช่วงเวลาของการประกอบพิธีกรรม ข้าวของอุปกรณ์ที่ใช้ในการทำพิธี เป็นต้น “กระพี้” เป็นส่วนที่สามารถปรับประยุกต์ให้เข้ากับสภาพการณ์ของวัฒนธรรม แต่หลัก ๆ แล้ว ต้องยังคงอยู่ เช่น สถานที่ ซึ่งในปัจจุบันคนในชุมชนจะเป็นคนเลือกสถานที่ที่สะดวกแก่คนในชุมชนเป็นหลัก แต่ยังคงต้องมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนในชุมชนรวมอยู่ด้วย แต่ทั้งนี้ต้องเป็นมติของคนในชุมชนด้วยถึงจะกระทำการย้ายสถานที่ได้ เป็นต้น “แก่น” เป็นส่วนที่อยู่ในสุด และมีความสำคัญมากที่สุด หากขาดส่วนนี้ไปถือว่าวัตถุประสงค์ของวัฒนธรรมนั้นก็เปลี่ยนไปด้วยเช่นกัน เปรียบได้กับคุณค่าที่แฝงอยู่เบื้องหลังของการประกอบพิธีกรรม เช่น ความเชื่อ ความศรัทธาในเรื่องผี และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การสร้างความสามัคคีให้เกิดกับชุมชน เป็นต้น โดยในแต่ละยุคของการสืบทอดพิธีกรรมนี้ต่างยังสามารถคงคุณค่า และความหมายในส่วนของแก่นแท้ของพิธีกรรมไว้ได้เหมือนสมัยอดีต เพียงแต่ความเข้มข้นอาจจะลดลงไปบ้างตามกระแสสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป



ภาพที่ ๒.๑ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” (กาญจนา แก้วเทพ, ๒๕๔๔: ๔๘)
ที่มารูปภาพต้นไม้ https://leanarch.eu, ๙ ตุลาคม ๒๕๕๙, ๑๕.๕๐ น.

จากกรอบแนวคิดพื้นฐานทางวัฒนธรรม การสืบทอดภูมิปัญญา และวัฒนธรรม ผู้วิจัยใช้เป็นแนวคิดหลักสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ประกอบ และคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี

กระบวนการเรียนรู้ตามธรรมชาติของมนุษย์ มีหลายประการ ดังที่ เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๐: ๔๖ – ๔๘) อธิบายไว้ ดังนี้

๑. มนุษย์เรียนรู้ที่จะดำรงชีวิตและรักษาเผ่าพันธุ์ของตนให้อยู่รอดด้วยการ**ลองผิดลองถูก** ในการหาอาหาร ต่อสู้กับภัยธรรมชาติ การรักษาพยาบาลเมื่อเจ็บป่วย ฯลฯ จากประสบการณ์การลองผิดลองถูก มนุษย์ก็สะสมความรู้ความเข้าใจของตนไว้แล้วถ่ายทอดส่งต่อให้แก่ลูกหลานเผ่าพันธุ์ของตน นาน ๆ เข้าสิ่งที่ประพฤติปฏิบัติ หรือห้ามประพฤติปฏิบัติก็กลายเป็นจารีต ธรรมเนียม หรือข้อห้ามใน “วัฒนธรรม” ของกลุ่มคนนั้น ๆ ไป กาลเวลาล่วงไปมนุษย์อาจลืมเหตุผลที่มาของธรรมเนียมปฏิบัติไปแล้ว รู้แต่ว่าในสังคมของตนต้องประพฤติ ปฏิบัติเช่นนั้นจึงจะอยู่รอดปลอดภัย หรือแก้ไข/ป้องกันปัญหาได้ ความรู้และประสบการณ์เหล่านี้ได้รับการทดสอบอยู่ตลอดเวลาในการดำเนินชีวิตจริง บ่อยครั้งภูมิปัญญาเหล่านั้นใช้การต่อไม่ได้ เพราะเหตุปัจจัยเปลี่ยนไป สถานการณ์เปลี่ยนไป มนุษย์ก็ต้องใช้ปัญญาขบคิดแก้ปัญหาเอาใหม่ ต้องเสี่ยงชีวิตกันใหม่อีก ต่อเมื่อได้เรียนรู้ว่าคิดอย่างไรทำอย่างไรจึงจะแก้ปัญหาได้ก็จะจดจำความคิด และวิธีปฏิบัตินั้นไว้ต่อไป ถ้าล้มเหลวก็จะจดจำเป็นข้อห้าม ด้วยการสั่งสมประสบการณ์ดังกล่าว มนุษย์ก็สั่งสมภูมิปัญญาในการดำรงชีพไว้มากขึ้น และมีความเสี่ยงน้อยลง

๒. มนุษย์เรียนรู้ด้วยการการ**ลงมือกระทำจริง** ในสถานการณ์ และสิ่งแวดล้อมที่มีอยู่จริง เช่น การเดินทาง การสร้างบ้าน การต่อสู้กับภยันตราย ฯลฯ ในกรณีชาวบ้านในประเทศไทย ชาวภาคเหนือเรียนรู้ร่วมกันจากการจัดระบบเหมืองฝายเพื่อการกสิกรรมในพื้นที่ระหว่างเขา แล้วค่อย ๆ พัฒนาขึ้นเป็นระบบความสัมพันธ์ในการแบ่งปันน้ำระหว่างคนที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในลุ่มน้ำเดียวกัน ชาวบ้านต่างเรียนรู้ที่จะอยู่กับภาวะน้ำหลาก น้ำท่วม น้ำลด ด้วยการปลูกเรือนใต้ถุนสูง การเดินทางด้วยเรือ และทำนาทำไร่ให้สอดคล้องกับฤดูกาล

๓. การถ่ายทอดความรู้ เป็นการส่งต่อความรู้สู่คนรุ่นหลังด้วยวิธีการสาธิต สั่งสอน รวมทั้งการบอกเล่า สุภาษิต คำพังเพย และการสร้างความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์ เช่น ตำราต่าง ๆ การถ่ายทอดทั้งโดยวาจาและลายลักษณ์ หรือการสาธิตไม่มีอะไรตายตัว แต่จะปรับเปลี่ยนไปตามเหตุปัจจัยที่อยู่ในการรับรู้ของคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ในบางกรณีความรู้ที่สั่งสมไว้ก็อาจถดถอยหรือสูญหายได้

๔. การเรียนรู้โดย**พิธีกรรม** ในเชิงจิตวิทยาพิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์ และมีอำนาจโน้มน้าวให้คนที่มีส่วนร่วมรับเอาคุณค่าและแบบอย่างพฤติกรรมที่ต้องการเน้นไว้ในตัว เป็นการตอกย้ำความเชื่อกรอบศีลธรรมจรรยาของกลุ่มชน แนวปฏิบัติ และคาดหวังโดยไม่ต้องใช้การจำแนกแจกแจงเหตุผล แต่ใช้ศรัทธา ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม เป็นการสร้างกระแสความเชื่อ และพฤติกรรมที่พึงประสงค์ ถึงแม้จะมีภูมิปัญญาความรอบรู้อยู่เบื้องหลังพิธีกรรมก็ไม่มีการเน้นย้ำภูมิปัญญาเหล่านั้น แต่จะเป็นผลที่เกิดต่อสำนึกของผู้มีส่วนร่วมเป็นสำคัญ ด้วยเหตุผลดังกล่าว พิธีกรรมจึงเกิดผลทางใจแก่ผู้ร่วมพิธี และมีผลในการวางบรรทัดฐานความประพฤติตลอดจนควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคมเป็นอันมาก รวมทั้งตอกย้ำความสำคัญของคุณค่าทางสังคมอย่างมีพลังด้วยพิธีกรรมจึงมิใช่เรื่องงมงาย แต่เป็นกรรมวิธีในทางวัฒนธรรมที่มีผลในการปลูกฝัง บ่มเพาะความเชื่อ คุณค่าและแนวทางความประพฤติที่พึงประสงค์ตลอดมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมประเพณี แม้แต่ในสังคมสมัยใหม่ที่นับถือความเป็นเหตุเป็นผลต่อกันของสรรพสิ่ง และให้ความสำคัญต่อข้อมูลเชิง

ประจักษ์ พิธีกรรมก็ยังมีคุณค่าต่อการเรียนรู้ทางจิตวิญญาณอยู่นั่นเอง เพราะมนุษย์ยังคงเป็นมนุษย์ที่มิได้อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของวิทยาศาสตร์ฝ่ายเดียว

๕. ศาสนา ทั้งในด้านหลักธรรมคำสอน ศีล และวัตรปฏิบัติ ตลอดจนพิธีกรรม และกิจกรรมทางสังคมที่มีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชนในเชิงการเรียนรู้ล้วนมีส่วนตอกย้ำภูมิปัญญาที่เป็นอุดมการณ์แห่งชีวิต ให้กรอบและบรรทัดฐานความประพฤติ และให้ความมั่นคง อบอุ่นทางจิตใจ เป็นที่ยึดเหนี่ยวแก่คนในการเผชิญชีวิตบนความไม่แน่นอนอันเป็นสัจธรรมของชีวิตอย่างหนึ่ง สถาบันศาสนาจึงมีอิทธิพลต่อการเรียนรู้ของคนที่อยู่รวมกันเป็นหมู่เหล่า

๖. การแลกเปลี่ยนความรู้ – ประสบการณ์ ระหว่างกลุ่มคนที่แตกต่างกันทั้งในทางชาติพันธุ์ ถิ่นฐานทำกิน รวมไปถึงการแลกเปลี่ยนกับคนต่างวัฒนธรรม ทำให้กระบวนการเรียนรู้ขยายตัว มีความคิดใหม่ วิธีการใหม่เข้ามา ผสมกลมกลืนบ้าง ขัดแย้งบ้าง แต่ทำให้เกิดการเรียนรู้ที่หลากหลาย กว้างขวางทั้งในด้านสาระ รูปแบบ และวิธีการ ทำให้สังคมไทยกลายเป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ และมีเครือข่ายแห่งการเรียนรู้ที่มีภูมิปัญญาทั้งเก่าใหม่ให้พิจารณาอยู่อย่างอเนกอนันต์

๗. การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม (Cultural reproduction) ในการแก้ปัญหาทั้งทางสิ่งแวดล้อม ทางเศรษฐกิจ และทางสังคม ได้มีคนพยายามเลือกเฟ้นเอาความเชื่อและธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบทอดกันมาในสังคมประเพณีมาผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมให้สอดคล้องกับฐานความเชื่อเดิม ขณะเดียวกันก็แก้ปัญหาในบริบทใหม่ได้ระดับหนึ่ง การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมจึงเป็นกระบวนการเรียนรู้อีกลักษณะหนึ่งที่เกิดขึ้นได้ตลอดเวลาในสังคมไทย และเป็นกระบวนการเรียนรู้อย่างหนึ่งที่ย่อมมีทั้งที่ได้ผลและไม่ได้ผล สร้างสรรค์และไม่สร้างสรรค์

๘. ครูพักลักจำ เป็นกระบวนการเรียนรู้อีกวิธีหนึ่งที่มีมาแต่เดิม เป็นการเรียนรู้ในทำนองแอบเรียน แอบเอาอย่าง แอบลองทำดู ตามแบบอย่างที่เฝ้าสังเกตอยู่แล้วเงียบ ๆ แล้วนำมาเป็นของตนเมื่อสามารถทำได้จริง และเป็นทางหาความรู้หนึ่งที่มีประสิทธิภาพ

๒.๓.๒ กระบวนการศึกษาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาผู้วิจัยใช้แนวคิดการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นกรอบความคิดหลักในการศึกษา ซึ่งคำว่า “ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา” (Ethnomusicology) ทางราชบัณฑิตยสถานได้บัญญัติศัพท์ดนตรีสากลขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๘ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๘: ๒๘) โดยที่ก่อนหน้านั้นมีนักวิชาการทางดนตรีของไทยได้เรียกชื่อแตกต่างกัน เช่น มานุษยดุริยางวิทยา (ปัญญา รุ่งเรือง) มานุษยดนตรีวิทยา (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์) ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (สุกรี เจริญสุข) เป็นต้น ซึ่งในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า “ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา” ตามที่ราชบัณฑิตยสถานได้บัญญัติไว้

ความหมายของ “ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา”

คำว่า “ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา” มีนักวิชาการทางดนตรีได้ให้ความหมายไว้หลายประการ ดังนี้ ปัญญา รุ่งเรือง (๒๕๔๖: ๒) ให้ความหมายของ มานุษยดุริยางควิทยา หมายถึง ความรู้ วิชาการหรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีของมนุษย์ ทั้งในเชิงดนตรีวิทยา มานุษยวิทยา และสังคมวิทยา โดยศึกษาเรื่องราวทั้งทางดนตรี และทางวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิด

สร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลง และความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม ตลอดจนความสัมพันธ์ทางดนตรีกับวัฒนธรรมอื่น ๆ และสำหรับวิธีการศึกษาใช้การศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (๒๕๔๔: ๑๒) ได้สรุปกระบวนการศึกษาของวิชามานุษยดนตรีวิทยา ว่าเกิดจากการนำแนวทางการศึกษาของวิชามานุษยวิทยา และดนตรีวิทยา ผสมผสานกัน มีขั้นตอนหรือระเบียบวิธีการศึกษาค้นคว้าที่เป็นระบบ มีกฎเกณฑ์การพิจารณาในความเป็นดนตรีท้องถิ่นที่เป็นแง่มุมของความเฉพาะในดนตรีของแต่ละชนชาติแต่ละเผ่าพันธุ์นั้นต้องใช้เวลานาน และแนวทางการศึกษาของดนตรีชาติพันธุ์วิทยา สามารถสรุปได้ ดังนี้

๑. นักมานุษยดนตรีวิทยาควรศึกษาข้อมูลดนตรี และเก็บรวบรวมข้อมูลในสนามด้วยตนเอง

๒. นักมานุษยดนตรีวิทยาควรเห็นคุณค่าของการจดบันทึกบทเพลง และจังหวะต่าง ๆ เป็นโน้ต แม้ว่าจะมีอุปกรณ์ที่มีความทันสมัยทางด้านเทคโนโลยีมาช่วยก็ตาม เช่น เครื่องบันทึกเสียง เป็นต้น

๓. การที่นักมานุษยดนตรีวิทยาอธิบายว่า ดนตรีเป็นปรากฏการณ์สากลในทุกสังคม แต่นักมานุษยดนตรีวิทยาก็ให้ความสำคัญและเห็นความเป็นเฉพาะตัวของดนตรีแต่ละลักษณะทั้งบทเพลง จังหวะ เครื่องดนตรีวงดนตรี ทั้งนี้เพราะเป็นความต่อเนื่องที่เป็นผลมาจากความหลากหลายของวัฒนธรรมการดนตรีของแต่ละท้องถิ่น

๔. นักมานุษยดนตรีวิทยาควรมีทิศทางในการพิจารณาความเป็นดนตรีด้วยความเป็นกลาง ด้วยกฎเกณฑ์ที่มีความเป็นสากล ด้วยกฎเกณฑ์ที่มีหรือเป็นอยู่ในความเฉพาะของดนตรีนั้น ๆ และควรหลีกเลี่ยงการตัดสินประเมินคุณค่าโดยการนำค่านิยมของดนตรีในวัฒนธรรมหนึ่งไปตัดสินดนตรีในอีกวัฒนธรรมหนึ่ง

๕. ดนตรีเป็นงานศิลปะที่มนุษย์เป็นผู้สร้างขึ้น ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมนุษย์ ดนตรีจึงได้รับการปรุงแต่ง มีบทบาทในกิจกรรมของมนุษย์ ทั้งที่เป็นดนตรีพิธีกรรม ดนตรีใน ความเชื่อ ดนตรีนันทนาการ ดนตรีประกอบการแสดง ดนตรีเพื่อการฟัง หรือกิจกรรมอื่น ๆ ที่อยู่ในวิถีชีวิตของมนุษย์ ในแง่ของนักดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ดนตรีจึงไม่อาจแยกออกจากวัฒนธรรมได้

สุกรี เจริญสุข (2530: 38) ให้ความหมายว่า ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย และเป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น โดยสามารถแบ่งการศึกษาได้ ๒ ลักษณะ คือ

๑. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และ ที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

๒. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

กล่าวโดยสรุปแล้ว ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาสาขาหนึ่งที่เน้นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชน หรือชาติพันธุ์ที่อยู่นอกดนตรีตะวันตก ได้แก่ ดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ฯลฯ การศึกษาเน้นการศึกษาด้านดนตรีเป็นหลัก และมีการศึกษาในเรื่องบริบทของดนตรี โดยใช้กระบวนการศึกษาทางดนตรีวิทยา และทางมานุษยวิทยา ตลอดจนการศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรี

และบริบททางวัฒนธรรมให้เห็นถึงความหมาย และลักษณะของความสัมพันธ์นั้น ซึ่งสอดคล้องกับ บรูซ แกสตัน (๒๕๓๑: ๑๗) กล่าวถึงการศึกษาวิชาดนตรีว่า “...เราไม่พูดถึงเรื่องของดนตรีอย่างเดียว แต่พูดถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกับสังคม ความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรม และไม่แยกดนตรีออกจากสังคมทั่วไปแล้วพูดถึงเฉพาะวิชาการของดนตรีเท่านั้น แต่เราจะมองในแง่ของดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคม...”

ดังนั้น เป้าหมายของนักดนตรีชาติพันธุ์วิทยา คือ การศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องเกี่ยวกับดนตรี ซึ่งดนตรีถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเป็นการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันในสังคม และการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ที่มนุษย์ในสังคมได้ทำร่วมกัน นักมานุษยวิทยา และนักสังคมวิทยาต่างให้ความสนใจและสงสัยในเรื่องต่าง ๆ เช่น มนุษย์มักมีกิจกรรมที่ทำร่วมกันอยู่เสมอเพราะเหตุใด และนักดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มักสนใจศึกษาตัวดนตรี และส่วนที่สร้างดนตรี เช่น กลุ่มคน เครื่องดนตรี บทเพลง สรุปก็คือ การศึกษาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา เป็นการศึกษาที่เกี่ยวกับดนตรีกับมนุษย์

ในการศึกษาเนื้อหาของดนตรีกับมนุษย์นั้น นักดนตรีชาติพันธุ์วิทยาต้องมีความรู้ในเรื่องดนตรีเป็นพื้นฐานหลัก เพื่อให้สามารถวิเคราะห์คุณลักษณะของดนตรีได้อย่างถูกต้อง และควรนำผลการวิเคราะห์นั้นมาศึกษาความสัมพันธ์กับบริบทของดนตรี ซึ่งดนตรีเป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ดังนั้น การศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของแต่ละพื้นที่จึงควรศึกษาควบคู่กับความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของมนุษย์ ซึ่งย่อมมีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามสภาพสังคมแต่ละแห่ง ซึ่งดนตรีนั้นไม่สามารถอยู่ได้หากปราศจากสังคม และวัฒนธรรม ดังนั้น การศึกษาทางด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยา จึงมีความจำเป็นต้องศึกษา ในเรื่องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

๑. คุณลักษณะทางดนตรี (Musical characteristics)

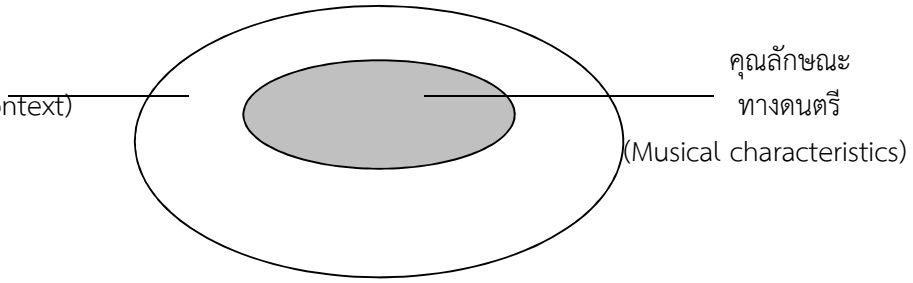
๒. บริบททางดนตรี (Musical Context)

๓. ความคิดรวบยอดทางดนตรี (Conceptual of Musical)

จากทั้ง ๓ หัวข้อ นักดนตรีชาติพันธุ์วิทยาต้องศึกษาไปพร้อม ๆ กัน ซึ่งการศึกษาควรเน้นเนื้อหาดนตรี หรือวิเคราะห์ และศึกษาในทางดนตรีวิทยา แล้วนำผลนั้นมาประกอบความสัมพันธ์กับบริบททางดนตรีทำให้ได้ความคิดรวบยอดทางดนตรีเป็นทฤษฎีใหม่ หรือองค์ความรู้ในการศึกษาต่อไป

จากแนวคิดต่าง ๆ ดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกใช้การศึกษาวิจัยทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยานี้ โดยการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี (Musical characteristics) และบริบททางดนตรี (พิธีกรรมฟ้อนผี) (Musical Context) รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างตัวดนตรี และบริบทดนตรี เพื่อตอบปัญหาที่สำคัญว่ามนุษย์สร้างดนตรีเพื่ออะไร และสิ่งที่สำคัญของการสร้างดนตรีนั้น ๆ ขึ้นมาคืออะไร และมีความสัมพันธ์กันกับบริบทที่เป็นพิธีกรรมอย่างไร ดังแผนภาพที่ ๒.๑

แผนภาพที่ ๒.๑ แสดงลักษณะการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา



จากแผนภาพอธิบายความสัมพันธ์ของการศึกษาได้ คือ การศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีมีความสัมพันธ์กับการศึกษาบริบททางดนตรี ไม่สามารถแยกประเด็นการศึกษาทั้งสองอย่างออกจากกันได้ ทำให้การศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาต้องศึกษาคุณลักษณะทั้งสองอย่างพร้อม ๆ กัน โดยผู้วิจัยควรต้องศึกษาบริบททางดนตรีก่อนการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี และในขณะที่ศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี ผู้วิจัยก็ควรต้องให้ความสำคัญกับบริบททางดนตรี ซึ่งเป็นความสัมพันธ์กันจนแยกไม่ออก

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับวิชามานุษยวิทยา แม้ว่าวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยามักปรากฏชัดเจนในลักษณะการศึกษาทางดนตรีวิทยาอย่างเป็นพิเศษ การศึกษาทางมานุษยวิทยา เช่น การถ่ายทอดความรู้แบบมุขปาฐะ ความพยายามในการค้นหาความจริงของดนตรีในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคม และวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความคิดในท้องถิ่นของตนเองโดยเฉพาะกระบวนการสร้างองค์ความรู้ต่าง ๆ การแสดงออก โครงสร้างของกลุ่มชน รวมทั้งการแสวงหาอิทธิพลของการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ในจำนวนมาก และการเปรียบเทียบความจริงโดยการเปรียบเทียบกันหลาย ๆ กลุ่มพบว่ามีทั้งลักษณะที่เหมือนกัน และแตกต่างกันทางวัฒนธรรม

๒.๓.๓ ทฤษฎีการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีวิทยา

การวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา เป็นการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี โดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกในการวิเคราะห์ ซึ่งอาจจะไม่ตรงตามหลักทฤษฎีทั้งหมด แต่สามารถใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ได้ ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้แบ่งทฤษฎีสำหรับการวิเคราะห์เป็นสองส่วน คือ การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และแนวดำเนินจังหวะ โดยการวิเคราะห์จากแนวดำเนินทำนองของบทเพลงที่วงเต่งถิ้งบรรเลง จากการบันทึกเสียงการบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีระหว่างการเก็บข้อมูลดนตรีภาคสนาม

๒.๓.๓.๑ ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง หมายถึง การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองของบทเพลงที่วงเต่งถิ้งบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีจากการบันทึกข้อมูลภาคสนาม โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดต่าง ๆ ในการวิเคราะห์ ดังนี้

แนวดำเนินทำนอง หมายถึง ทำนองหลักของบทเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่ง สงัด ภูเขาทอง (๒๕๓๒: ๕๔-๖๔) ได้ให้ความหมายของทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ มีความสั้น ยาว เบา แรง แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง ทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมแสดงออกถึงลักษณะเด่นอันเป็นคุณสมบัติของตนเอง และแตกต่างไปจากทำนองเพลงของชนชาติอื่น และองค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ดังนี้

- ระดับเสียง (Pitch) คือ ความสูง หรือความต่ำของเสียง
- การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melodic Progression)
- ความยาว (Measure) โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะ เช่น นักดนตรีกำหนดเป็นห้อง และเป็นช่อง
- พิสัย (Range) คือ ช่วงกว้างของเสียงต่ำสุดและสูงสุดของทำนองเพลง

- ระบบของหลักเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของเพลงว่าจบลงด้วยเสียงอะไร หรือมีความเป็นเสียงหลักในบันไดเสียงใด

การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเป็นการนำเอาโน้ตเพลงจากการถอดเสียงมาวิเคราะห์ โดยเน้นตัวทำนองเป็นหลัก ดังที่ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (๒๕๔๒: ๕-๑๒) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน และทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติ ทุกภาษา ทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจาก ท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง การวิเคราะห์ทำนองจึงควรหาแง่มุมที่น่าสนใจมากล่าวถึงให้มากที่สุด ประเด็นที่ควรวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนอง คือ

- **ช่วงเสียง หรือ พิสัย** คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด และตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง
- **การดำเนินทำนองแนวเดียว** การดำเนินทำนอง หมายถึง การที่ทำนองเคลื่อนที่ไปใน ทิศทางใดทิศทางหนึ่ง มีอยู่ ๓ ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น เมื่อโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่าทิศทางลงเมื่อโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่า และทิศทางคงที่เมื่อโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองควรดูภาพรวมของทิศทาง แล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้น ๆ ว่ามีทิศทางขึ้น-ลง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งมากน้อยเพียงใด วัดได้จากการนับขั้นคู่ การวิเคราะห์ขั้นคู่ในเบื้องต้นเหมือนกับการวิเคราะห์ทิศทาง แต่การวิเคราะห์ทำนองให้เกิดประโยชน์ต้องดูภาพรวมทั้งหมดโดยดูจากโน้ตสูงสุด หรือต่ำสุดที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนองบนจังหวะสำคัญ

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (๒๕๔๑: เอกสารอัดสำเนา) ได้กล่าวถึงแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรี ในส่วนของทำนองประกอบด้วย การวิเคราะห์บันไดเสียง (Scale) ว่าเป็นบันไดเสียงเมเจอร์ (Major) หรือบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor) กลุ่มเสียง (Mode) ต่าง ๆ เช่น Pentatonic เป็นต้น และพิสัย รวมทั้งลักษณะทำนอง (Melodic Shape)

การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีต่าง ๆ ดังกล่าวในประเด็นระยะพิสัยของทำนอง การดำเนินทำนอง ระบบหลักเสียง กลุ่มเสียง และลักษณะของทำนอง เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี

๒.๓.๓.๒ ทฤษฎีในการวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ (Rhythm)

การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะผู้วิจัยวิเคราะห์จากบทเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี โดยเน้นแนวดำเนินจังหวะ ซึ่ง ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (๒๕๔๒: ๑๓-๒๓) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์จังหวะโดยได้อธิบายศัพท์ที่เกี่ยวกับจังหวะ ซึ่งในภาษาอังกฤษใช้ศัพท์ต่างกันในการสื่อ

ความหมาย แต่ในทางภาษาไทยใช้คำว่า “จังหวะ” ในการเรียกรวม ๆ และได้ใช้ศัพท์บัญญัติภาษาไทยที่ชี้เฉพาะเจาะจงสำหรับความหมายต่าง ๆ ของจังหวะ ดังนี้

- จังหวะ (Beat) ใช้ในความหมายของการเน้นจังหวะ และจำนวนจังหวะในห้อง โดยรวมถึงจังหวะเน้น (Accented Beat) จังหวะหนัก (Strong Beat) และจังหวะเบา (Weak Beat)

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวหยุด

- อัตราความเร็ว (Tempo) ใช้ในความหมายของจังหวะที่บ่งบอกความช้าเร็ว

- อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) ใช้ในความหมายของจังหวะที่เป็นตัวกำหนดจังหวะ (Beat) ซึ่งนักดนตรีต้องรู้จังหวะก่อนจึงจะคิดแนวการเล่นเพื่อเน้นจังหวะหนัก และจังหวะเบาได้ถูกต้อง

- เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time Signature หรือ Meter Signature หรือ Meter) ปกตินักดนตรีมักใช้คำนี้ในความหมายถึง เพลงนี้อยู่ในจังหวะ $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ หรือ $\frac{4}{4}$ ในที่นี้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ หมายถึง ตัวเลขสองตัววางซ้อนกันอยู่ตอนต้นเพลง หรืออาจเป็นสัญลักษณ์แทนตัวเลข เช่น $\mathbf{C}$ (Common Time) เป็นตัวกำหนดอัตราจังหวะ ซึ่งทำให้ทราบถึงวิธีการนับจังหวะและการเน้นจังหวะในแต่ละห้อง

การวิเคราะห์จังหวะ มีประเด็นที่ควรคำนึงถึง ดังนี้

- อัตราจังหวะ และจังหวะ (Meter and Beat)

อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราจังหวะสอง อัตราจังหวะสาม อัตราจังหวะสี่ อัตราจังหวะธรรมดา อัตราจังหวะผสม และอัตราจังหวะซ้อน เป็นตัวชี้นำเรื่องความคิดทั้งหลายทั้งปวงที่เกี่ยวกับจังหวะของเพลง เครื่องหมายกำหนดจังหวะ และเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงในช่วงต้นเพลง แสดงถึงอัตราจังหวะ อัตราจังหวะบ่งบอกถึงค่าของตัวโน้ตแต่ละตัว จำนวนจังหวะในแต่ละห้อง ดังนั้น การวิเคราะห์อัตราจังหวะควรอธิบายค่าของตัวโน้ต และจำนวนจังหวะในแต่ละห้อง เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิเคราะห์ต่อไป

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm)

ลักษณะจังหวะ คือ ส่วนของตัวโน้ตที่ไม่มีระดับเสียงรวมถึงตัวหยุด การนำลักษณะจังหวะมาแยกวิเคราะห์ ทำให้ทราบถึงลักษณะจังหวะที่สำคัญ ลักษณะที่เล่นซ้ำ และลักษณะจังหวะที่แปรจากลักษณะที่ผ่านมา

สงัด ภูเขาทอง (๒๕๓๒: ๒๘) ได้กล่าวถึงจังหวะว่ามีความสำคัญในบทเพลงนั้น ๆ และในจังหวะต่าง ๆ ของเพลงมีส่วนประกอบที่ทำให้จังหวะนั้นสมบูรณ์ ทำให้เกิดอารมณ์ต่อการฟัง โดยแบ่งเป็น ๔ อย่าง คือ

- Beat คือ การเคาะ หรือการกระทำอันใดที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่นักดนตรีได้ยิน อาจใช้ไม้ ฉิ่ง ฉาบ หรือมือก็ได้

- Time คือ การกำหนดเวลาที่เท่ากัน ต่อการเคาะที่นักดนตรีทั้งหลายต้องรู้จักควบคุมเวลาที่เป็นจังหวะให้คงที่สม่ำเสมอ

- Tempo คือ การกำหนดความช้า-เร็ว ของเพลง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับข้อตกลงของผู้บรรเลงว่าในเพลงหนึ่ง ๆ นั้นกำหนดความช้า-เร็วอย่างไร และแค่ไหน

- Rhythm หรือลีลา หมายถึง เสียงยาว ๆ สั้น ๆ หรือหนัก ๆ เบา ๆ ซึ่งมีประกอบอยู่ในส่วนของประโยคเพลง และสลับกันไปตามวิถีทางแห่งการดำเนินของเพลง ในบทเพลงหนึ่ง ๆ ย่อมประกอบด้วย Rhythm มากมาย และใน Rhythm หนึ่ง ๆ นั้น อาจจะประกอบด้วย Beat, Time และ Tempo อยู่ในตัวด้วย

การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะของคุณลักษณะทางดนตรีจากบทเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ลักษณะจังหวะ และอัตราความเร็วของบทเพลง เพื่อวิเคราะห์กับความสัมพันธ์ของพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งอาจสอดคล้องกับลักษณะจังหวะ และอัตราความเร็วของบทเพลงที่วงเต่งถิ้งบรรเลง

๒.๔ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัย เรื่อง ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยได้ศึกษาทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเด็นทั้งดนตรีประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี และการศึกษาเฉพาะพิธีกรรมฟ้อนผี ดังรายละเอียด ดังนี้

ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๒๑-๒๔, ๑๔๑-๑๔๔) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ผีเจ้านาย” โดยทำการศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ และมีวัตถุประสงค์ คือ การศึกษาการจัดโครงสร้างความสัมพันธ์ของอำนาจศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ในระบบความเชื่อทางศาสนาของชาวบ้าน จากทัศนะของการถือผีเจ้านายเป็นจุดเริ่มต้น ศึกษาโครงสร้างระบบความเชื่อทางศาสนาในสังคมไทยมีความสัมพันธ์กันหรือไม่กับโครงสร้างทางเศรษฐกิจโดยเฉพาะโครงสร้างทางการเมืองการปกครองและการบริหารประเทศ ศึกษาปัจจัยที่ทำให้ประเพณีการทรง ผีเจ้านายสามารถดำรงอยู่ได้ท่ามกลางกระแสของการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความทันสมัยในวิถีชีวิตด้านต่าง ๆ ของผู้คนในสังคม ซึ่งในงานวิจัยดังกล่าวมิได้มีวัตถุประสงค์ที่จะถกเถียงหรือพิสูจน์กันตามหลักวิทยาศาสตร์ว่า ผีมีจริงหรือไม่ การทรงผีเจ้านายเป็นของจริง หรือเป็นสิ่งหลอกลวง ประเด็นสำคัญอยู่ตรงที่ว่า เมื่อความเชื่อนี้ประเพณีนี้ยังคงดำรงอยู่ก็ย่อมแสดงว่า อย่างน้อยผู้คนที่เกี่ยวข้องกับประเพณีนี้เชื่อว่าไม่เหลวไหลไร้สาระ ส่วนหน้าที่ของนักวิชาการ ผู้วิจัยเชื่อว่าในชั้นนี้สิ่งที่จะทำได้นอกเหนือจากการบันทึกเรื่องราวเอาไว้เพื่อเป็นหลักฐานทางมานุษยวิทยา เพื่อเข้าใจระบบความเชื่อทางศาสนาของชาวบ้านอันเป็นองค์ประกอบสำคัญของการศึกษาโลกทัศน์ของคนไทยและอื่น ๆ แล้ว คือการหาคำอธิบายให้ได้ว่าเหตุใดประเพณีการทรงผีเจ้านายจึงดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน

ผลการศึกษาพบว่า หนึ่ง การนับถือผี (ในรูปของการถือผีเจ้านายเป็นตัวอย่างอันหนึ่ง) ดำรงอยู่ควบคู่กับความเชื่อแบบพราหมณ์และพุทธศาสนา เป็นการดำรงอยู่ภายใต้โครงสร้างอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างเหมาะเจาะ มีสัมพันธภาพที่ปรากฏให้เห็นในรูปของความสัมพันธ์ในลักษณะการจัดสถานภาพความสูงต่ำ มีการจัดการบังคับบัญชา รวมทั้งการแบ่งแยกหน้าที่กันอย่างมีระบบของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย สอง ระบบความเชื่อทางศาสนาของสังคมไทยมีความสัมพันธ์อย่างแน่นอนกับโครงสร้างทางเศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง และการบริหารสังคมไทย สาม การดำรงอยู่ของ

ความเชื่อทั้งผี – พราหมณ์ – พุทธ และวิทยาศาสตร์ สามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยควบคู่กันไป โดยไม่เกิดการหักล้างซึ่งกันและกัน สี่ การจัดองค์กรของผีเจ้านาย และม้าขี่มีอยู่จริง และสามารถศึกษาจดบันทึกให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าการจัดตั้งองค์กรนั้น ๆ ได้อาศัยประวัติศาสตร์ ตำนาน เข้ามาเป็นพื้นฐาน ห้า การศึกษาและการบันทึกเกี่ยวกับพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับประเพณีการถือผีเจ้านายก็แสดงให้เห็นถึงรูปแบบที่เหมือน ๆ กันในการประกอบพิธีกรรม เช่น การไหว้ครู การแต่งกาย การเข้าทรงประจำวัน ฯลฯ

จากการศึกษาวิจัย เรื่อง ผีเจ้านาย มีจุดเด่นในการอธิบายรายละเอียดในความสัมพันธ์ของความเชื่อทั้งของศาสนาพุทธ พราหมณ์ และผี รวมทั้งการอธิบายการจัดองค์กร และลำดับของผีเจ้านาย รวมทั้งการอธิบายการดำรงอยู่ ณ เวลานั้น (ก่อน พ.ศ. ๒๕๒๗) ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาวิจัย พ.ศ. ๒๕๕๗ ซึ่งระยะเวลาผ่านมา ๓๐ ปีแล้ว ดังนั้น ด้วยบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน การดำรงอยู่ของพิธีกรรมฟ้อนผียังคงอยู่ และมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างต่าง ๆ อย่างไร โดยเฉพาะความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี มีสิ่งใดเหมือนหรือแตกต่างจากอดีตที่ผ่านมาและมีความแตกต่างกันอย่างไร จากสาเหตุใด จึงเป็นประเด็นประกอบในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (๒๕๓๙: ๒๓, ๒๔๒-๒๔๗) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ทรงเจ้าเข้าผี: วาทกรรมของลัทธิพิธี และวิกฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทย” โดยมีความสนใจกับการวิเคราะห์และตีความหมายของวาทกรรมที่ปรากฏอยู่ในลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผี โดยพยายามตอบคำถามสำคัญที่ว่าวาทกรรมของลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีคืออะไร เกิดขึ้นและมีกระบวนการทำงานอย่างไร วาทกรรมดังกล่าวเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับมโนทัศน์ และการใช้อำนาจในวัฒนธรรมไทยอย่างไร และวาทกรรมของลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนไทยที่กำลังเผชิญกับสภาพของวิกฤติความทันสมัยอย่างไร ผลการศึกษา พบว่า หนึ่ง พุทธศาสนากับไสยศาสตร์ ลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผียืนอยู่ขั้วตรงข้ามกับพุทธศาสนา เพราะเป็นศาสนปฏิบัติที่ใช้ไสยศาสตร์เป็นเครื่องมือสำคัญ แม้ว่าร่างทรงจะให้ความสำคัญกับพุทธศาสนา และคำสอนของพระพุทธเจ้ามากเป็นพิเศษ แต่ลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีก็มีคุณสมบัติแตกต่างกับพุทธศาสนาเกือบทุกอย่าง สอง ผู้ชายกับผู้หญิงในระบบศาสนา และความเชื่อของสังคมไทย พุทธศาสนาให้ความสำคัญกับเพศชายในแง่ที่ว่าอนุญาตให้เฉพาะผู้ชายเท่านั้นที่บวชเป็นพระภิกษุสามเณรได้ ในขณะลัทธิพิธีนั้น ร่างทรงส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง อาจกล่าวได้ว่าในตำหนักทรงไม่เกี่ยวข้องกับอำนาจการควบคุมของรัฐ ผู้หญิงจึงมีโอกาสเป็นผู้นำพิธี เป็นนักบวช เป็นตัวแทนองค์เทพและเป็นผู้ทำหน้าที่ช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ผู้เดือดร้อนได้ สาม ลัทธิพิธีทรงเจ้ากับลัทธิบริโภคนิยมในสังคมไทย เป็นที่น่าสังเกตว่า ลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีมีความหมายสอดคล้องและเกื้อหนุนกับกระแสบริโภคนิยมในสังคมสมัยใหม่ เพราะร่างทรงใช้ไสยศาสตร์เพื่อตอบสนองความต้องการความอยากร่ำรวย อยากมีอำนาจ อยากมั่งคั่ง และอยากมีหน้ามีตาของคนในสังคมสมัยใหม่

การวิจัยเรื่อง ทรงเจ้าเข้าผี มีจุดเด่นที่เป็นการศึกษาตีความในแนวทางวิชามานุษยวิทยากับการเปลี่ยนแปลงของสังคมวัฒนธรรม โดยกระบวนการศึกษาข้อมูลภาคสนามทางมานุษยวิทยา ทำให้ได้ข้อมูลเชิงลึก และสอดคล้องกับทฤษฎีที่ใช้วิเคราะห์ อธิบายกระบวนการของลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผีอย่างละเอียด และน่าสนใจ แต่งานวิจัยดังกล่าว ยังไม่ได้ศึกษาความสัมพันธ์กับดนตรีที่ใช้

ประกอบพิธีกรรม ดังนั้น การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยจึงเน้นการศึกษาถึงความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง (๒๕๕๓) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้ศึกษาวิจัย เรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมด ผีเม็ง : กรณีศึกษาวงป้าดเมืองคณะวัดเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมด ผีเม็งของวงดนตรีป้าดเมือง คณะวัดเชียงยืน และศึกษาวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีป้าดเมืองในการบรรเลงประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมด และผีเม็ง ผลการศึกษาพบว่า วงป้าดวัดเชียงยืนมีประวัติความเป็นมายาวนาน และมีบทเพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนผี คือ เพลงโหมโรง เพลงแหย่งหลวง เพลงฉัตร เพลงแหย่งกลาง และแหย่งน้อย เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงผีมดกินมะพร้าว เพลงผีกุลา เพลงมวย และเพลงลูกกุยเวย และวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง คือ สำหรับพิธีกรรมฟ้อนผีได้ร่วมกันก่อสร้างผาม และจัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวยให้ครบถ้วนสมบูรณ์ ระหว่างการประกอบพิธีกรรม ต้องมีผู้นำของสายตระกูลมาเป็นผู้กำกับควบคุมให้เป็นไปตามขั้นตอน โดยมีวงป้าดซึ่งหัวหน้าคณะต้องมีความรู้ในรายละเอียดขั้นตอนของการประกอบพิธี โดยสามารถขึ้นบทเพลงต่าง ๆ ในระหว่างการประกอบพิธีกรรม การวิจัยเรื่องดังกล่าวได้นำเสนอเฉพาะบทเพลงที่บรรเลงในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยไม่ได้วิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี และไม่ได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับพิธีกรรม อีกทั้งการศึกษาวิจัยเป็นกรณีศึกษาทำให้ขาดข้อมูลที่หลากหลาย ดังนั้น การวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยจะดำเนินการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีในแนวทางของดนตรีวิทยา และอธิบายความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี รวมทั้งการศึกษาการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจากวงเต่งถิ้งหลาย ๆ วง เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลาย และเป็นการตรวจสอบข้อมูลในการวิจัยอีกด้วย

ธนพชร นุตสาระ (๒๕๕๔: ๑๓๒-๑๔๒) งานวิจัยทุนคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ เรื่อง การดำรงอยู่ของวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ กรณีศึกษา : คณะเทพวรารัตน์ อำเภอสันป่าตอง คณะหนองสี่แจ่งศิลป์ อำเภอสารภี โดยมีวัตถุประสงค์ คือ ศึกษาการดำรงอยู่ของวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมเชียงใหม่ และศึกษาการบริหารจัดการวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมเชียงใหม่ การศึกษาเน้นข้อมูลภาคสนาม และใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ผลการวิจัยพบว่า การดำรงอยู่ของวงป้าดฆ้องวงเทพวรารัตน์ได้เลือกใช้รางหงส์ รางฆ้องมอญ และใช้เปิงมางคอกประกอบการบรรเลง วงหนองสี่แจ่งศิลป์นำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงเป็นวงประยุกต์ ทั้งสองคณะได้นำบทเพลงลูกทุ่ง หรือเพลงที่ได้รับความนิยมมาบรรเลงหลังช่วงของการประกอบพิธีกรรม และทั้งสองคณะยังคงรักษาขนบธรรมเนียมการไหว้ครูกลองก่อนการบรรเลง และรักษารูปแบบการบรรเลงบทเพลงพื้นบ้าน เช่น เพลงปราสาทไหว เพลงมวย เพลงผีมดห้อยผ้า เป็นต้น จุดเด่นของงานวิจัยนี้คือ การใช้ข้อมูลภาคสนามที่มีข้อมูลสำหรับการนำเสนอได้ชัดเจน แต่เป็นกรณีศึกษาจึงขาดข้อมูลที่หลากหลายมากกว่านี้ และขาดข้อมูลบริบทที่วงป้าดทั้งสองคณะได้เข้าร่วมพิธีกรรมต่าง ๆ อีกทั้งยังไม่มีการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี รวมทั้งความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรม

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ (๒๕๕๒: ๕, ๑๓๑-๑๓๖) มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง ได้ทำงานวิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา เรื่อง “ป้าดก๊อง” : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีของป้าดก๊องในจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อศึกษาบทบาท และความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในกิจกรรมประเพณี และพิธีกรรมของชาวบ้านในจังหวัดเชียงใหม่ และเพื่อศึกษาผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และการปรับตัวของป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ปัจจุบัน งานวิจัยดังกล่าวใช้กระบวนการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา เน้นการศึกษาทางวัฒนธรรมศึกษา ผลการศึกษา พบว่า วงป้าดก๊องมีรูปแบบการผสมแบบพื้นเมือง และประยุกต์ และมีประวัติความเป็นมายาวนาน โดยการสืบทอดความรู้แบบมุขปาฐะ บทบาทของวงป้าดก๊อง พบว่า มีบทบาทในกิจกรรมประเพณี และพิธีกรรมอันเนื่องจากความเชื่อเรื่องผี งานวิจัยดังกล่าว มีจุดเด่นในด้านการอธิบายคุณลักษณะทางดนตรีในด้านวัฒนธรรม และอธิบายถึงความสัมพันธ์ของวงป้าดก๊องกับกิจกรรมประเพณีต่าง ๆ แต่ไม่ได้ศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีในเชิงดนตรีวิทยา ซึ่งผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง **ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่** เป็นการศึกษาวิเคราะห์องค์รวมของพิธีกรรมฟ้อนผี ทั้งองค์ประกอบ และคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี รวมทั้งความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยเริ่มต้นการศึกษา และทบทวนจากประสบการณ์เดิมที่มีภูมิลำเนาอยู่ในชุมชนท้องถิ่นจังหวัดเชียงใหม่ซึ่งอยู่ในบริบทของสังคมวัฒนธรรมล้านนา รวมทั้งประสบการณ์จากการจัดเก็บข้อมูลในโครงการภูมิบ้านภูมิเมือง เป็นข้อมูลเบื้องต้นเพื่อประกอบการวางแผนดำเนินการวิจัย ดังนั้น เพื่อให้การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ครอบคลุมถึงองค์รวมในการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยตามกระบวนการศึกษาสาขาวิชาชาติพันธุ์ดนตรีวิทยา (Ethnomusicological Methodology) และใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) และแนวคิดทฤษฎีเชิงสัญลักษณ์ เพื่อมุ่งศึกษาวิเคราะห์ และตีความหมายจากสัญลักษณ์ของพิธีกรรมฟ้อนผี วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี และการวิเคราะห์ความหมายของพิธีกรรมฟ้อนผี การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เน้นการศึกษาวิเคราะห์ และตีความข้อมูลจากการวิจัยสนามเป็นหลัก ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยต่าง ๆ ประกอบการตีความและวิเคราะห์ การนำเสนอข้อมูลนำเสนอโดยการพรรณนาวิเคราะห์ (Description Analysis) สำหรับการอธิบายรายละเอียดต่าง ๆ โดยมีขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

๓.๑ การวางแผนงานเบื้องต้น

๓.๑.๑ ศึกษาวิเคราะห์ ตีความ และสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากนักวิชาการด้านมานุษยวิทยา วัฒนธรรมศึกษา ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา และสาขาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องจากห้องสมุดของสถาบันการศึกษา โดยการทบทวนวรรณกรรม วิเคราะห์ ตีความและสังเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารตำนาน ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม พิธีกรรม ความเชื่อ ดนตรีพื้นบ้าน และล้านนาคดี

๓.๑.๒ สำรวจข้อมูลเบื้องต้น โดยเข้าพื้นที่ที่ใช้ในการวิจัย ติดต่อวิทยากร และผู้ให้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องประกอบด้วย นักดนตรีวงเต่งถิ้งที่รับงานแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผี ร่างทรงอาวุโส ชาวบ้านอาวุโสที่เป็นผู้ทรงภูมิปัญญาในหมู่บ้าน และชุมชนต่าง ๆ ดำเนินการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการเพื่อประเมินความเป็นไปได้ของการดำเนินการวิจัย และรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ ตีความเบื้องต้นเพื่อนำมาตั้งคำถามการวิจัย และพัฒนากรอบแนวคิดในการวิจัย

๓.๒ การรวบรวมข้อมูล

๓.๒.๑ รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยการศึกษาวิเคราะห์ตีความเอกสารเกี่ยวกับกรอบแนวคิดทฤษฎีทางมานุษยวิทยา มโนทัศน์ความเชื่อ พิธีกรรมฟ้อนผี และแนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมฟ้อนผี ดังนี้

- งานวิจัย เรื่อง ผีเจ้านาย โดย ฉลาดชาย รมิตานนท์

- รายงานวิจัย เรื่อง ทรงเจ้าเข้าผี : วาทกรรมของลัทธิพิธีและวิกฤติการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทย พ.ศ. ๒๕๓๙ โดย สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ

- รายงานวิจัย เรื่อง วิธีคิดของคนไทย: พิธีกรรม “ข่วงผีฟ้อน” ของ “ลาวข้าวจ้าว” จังหวัดนครราชสีมา พ.ศ. ๒๕๔๐ โดย สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ

- วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ. ๒๕๕๓ เรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมด ผีเม็ง : กรณีศึกษาวงป้าดพื้นเมืองคณะวัดเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ โดย ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง

- วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัย แม่ฟ้าหลวง พ.ศ. ๒๕๕๒ เรื่อง “ป้าดก๊อง” : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน โดย พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ

- งานวิจัย เรื่อง การดำรงอยู่ของวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมเชียงใหม่ กรณีศึกษา วงเทพวรารัตน์ อำเภอสันป่าตอง วงหนองสี่แจ่งศิลป์ อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ โดย ธนพชร นุตสาระ

- หนังสือดนตรีประกอบการฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง โดย ณรงค์ สมิทธิธรรม

- วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๔๑ เรื่อง การศึกษาเชิงปรัชญาเรื่อง คติความเชื่อเรื่องการฟ้อนผีในภาคเหนือ โดย มาณพ มานะแซม

- วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาสังคม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๔๖ เรื่อง พลวัตลัทธิพิธีกรรมการลงผี: กรณีศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างม้าขี่ ลูกเลี้ยง และผีเจ้านายในจังหวัดเชียงใหม่ โดย เอกสิทธิ์ ไชยปิน

- วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษานอกระบบ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๔๗ เรื่อง การดำรงอยู่ของการทรงเจ้าในชุมชนชนบท โดย นุชฎาภรณ์ แก้วรักษา

- วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๔๘ เรื่อง การศึกษาความเชื่อและพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาของร่างทรง : กรณีศึกษาในเขตกรุงเทพมหานคร โดย พระเทียรวิทย์ อตฺตสนฺโต (โอชาวัฒน์)

- เอกสารสารัตถะการจัดเก็บข้อมูลด้านศิลปะการแสดง ตามโครงการภูมิบ้านภูมิเมือง พ.ศ. ๒๕๕๐ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เรื่อง วงเต่งถิ้ง: วงดนตรีหลักในประเพณีการฟ้อนผี จังหวัดเชียงใหม่ โดย นิรันดร์ ภักดี

๓.๒.๒ การวิจัยสนาม (Fieldwork) โดยผู้วิจัย และผู้ช่วยนักวิจัย มีภูมิลำเนาอยู่ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ อาศัยอยู่ในบริบททางสังคม และวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ สามารถดำเนินการจัดเก็บข้อมูล และการบันทึกข้อมูลภาคสนามในพื้นที่ได้ตลอดทั้งปี โดยผู้วิจัย และผู้ช่วยนักวิจัย

ได้เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีตั้งแต่ก่อนการจัดงาน ในระหว่างการจัดงาน และหลังจากการจัดงาน ซึ่งส่วนใหญ่พิธีกรรมฟ้อนผี มีการจัดขึ้นช่วงเดือนมีนาคม – กรกฎาคม ก่อนวันเข้าพรรษาของทุกปี สำหรับช่วงเวลาอื่น ๆ ผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลในประเด็นอื่น ๆ เกี่ยวกับบริบททางสังคมวัฒนธรรม รายละเอียดขององค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี ความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ รวมทั้งกิจกรรมที่เกี่ยวข้อง การดำเนินการจัดเก็บข้อมูลผู้วิจัยมีวิธีการต่าง ๆ ดังนี้

๓.๒.๒.๑ การสัมภาษณ์ ในการจัดเก็บข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ คือ ใช้การสนทนาทั่วไป ทั้งการสัมภาษณ์แบบเดี่ยว และแบบกลุ่ม โดยใช้แบบบันทึกข้อมูลประกอบการสัมภาษณ์ ซึ่งได้ตั้งประเด็นคำถามต่าง ๆ เช่น องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ความหมายพิธีกรรมฟ้อนผี ความเชื่อในพิธีกรรมฟ้อนผี ภูมิปัญญาล้านนาที่ปรากฏในพิธีกรรม รูปแบบการจัดพิธีกรรมฟ้อนผี ขั้นตอนต่าง ๆ ของพิธีกรรม และการบรรเลงดนตรี บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมฟ้อนผี บริบทที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมฟ้อนผี จังหวัดเชียงใหม่ การสัมภาษณ์ทุกครั้งผู้วิจัยบันทึกเสียงโดยใช้เครื่องบันทึกเสียงแบบดิจิตอลยี่ห้อซูม (Zoom) รุ่น H4n สำหรับบันทึกเสียงระหว่างการสัมภาษณ์ โดยผู้วิจัยได้ขออนุญาตผู้ให้ข้อมูลทุกครั้ง และใช้แบบบันทึกข้อมูลการสัมภาษณ์ รวมทั้งสมุดบันทึกข้อมูลประกอบในการบันทึกข้อมูลสำหรับประเด็นที่ต่างไปจากแบบบันทึกการสัมภาษณ์

๓.๒.๒.๒ การสังเกต ผู้วิจัยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) กล่าวคือ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยสังเกตการเตรียมงานพิธีกรรมฟ้อนผี ร่วมช่วยเหลือการจัดแต่งสถานที่ พร้อมกับสนทนาและสอบถามถึงวิธีการ และขั้นตอนของการจัดพิธีกรรม รวมทั้งการสรุปวิธีการต่าง ๆ ที่ทำให้เข้าใจได้ถูกต้อง รวมทั้งเข้าร่วมบรรเลงดนตรีเครื่องประกอบจังหวะในวงเต่งถิ้งระหว่างการจัดพิธีกรรม ส่วนการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้สังเกตการเตรียมการจัดพิธีกรรมฟ้อนผีระหว่างการจัดพิธีกรรมทุกขั้นตอน และสังเกตพฤติกรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต รวมทั้งบริบทที่เกี่ยวข้อง การแห่บรรเลงของวงเต่งถิ้ง การฟ้อน และการแต่งกายของร่างทรง ซึ่งระหว่างการสังเกตผู้วิจัยบันทึกการสังเกตในสมุดบันทึกโดยละเอียด

๓.๒.๒.๓ การบันทึกภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว ผู้วิจัยบันทึกภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย คือ วิถีชีวิตของชาวบ้านในชุมชน บริบททางสังคมและวัฒนธรรม การเตรียมงานพิธีกรรมฟ้อนผี และระหว่างการจัดพิธีกรรมทุกขั้นตอน วงเต่งถิ้ง การแต่งกาย และการฟ้อนของร่างทรง เครื่องเซ่นสังเวย ขันครู สถานที่ ภูมิปัญญาล้านนาที่ปรากฏ ฯลฯ

๓.๒.๒.๔ การบันทึกเสียง ผู้วิจัยบันทึกเสียงการบรรเลงวงเต่งถิ้งระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีตลอดงาน โดยผู้วิจัยใช้เครื่องบันทึกเสียงแบบดิจิตอล ยี่ห้อซูม รุ่น H4n สำหรับบันทึกเสียง เพื่อนำเสียงจากการบันทึกมาถอดเสียงการบรรเลงของวงเต่งถิ้งเป็นโน้ตสากลสำหรับการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี และนำเสนอตัวอย่างบทเพลงในพิธีกรรมฟ้อนผี

๓.๒.๓ ขั้นการจัดกระทำข้อมูล หลังจากการรวบรวมข้อมูลเอกสาร และข้อมูลภาคสนามแล้ว ผู้วิจัยมีวิธีการ ดังนี้

- ข้อมูลเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัย ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่สัมพันธ์กับประเด็นในการศึกษา และสอดคล้องกับข้อมูลภาคสนาม โดยรวบรวมแบ่งประเด็นเนื้อหาแต่ละ

ประเด็นใส่แฟ้มเตรียมไว้สำหรับการวิเคราะห์ คือ องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ผลการวิจัย และการอภิปรายผลการวิจัยของการศึกษาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องมาสรุปวิเคราะห์ และตีความประกอบกับข้อมูลภาคสนาม

- ข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยดำเนินการถอดบทสัมภาษณ์ของผู้ให้ข้อมูลแล้วจัดประเด็นต่าง ๆ ใส่แฟ้มแบ่งเป็นแต่ละประเด็นหัวข้อ คือ องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี สำหรับข้อมูลการบรรเลงวงเต่งถิ้ง ผู้วิจัยดำเนินการถอดเสียงดนตรีแล้วเขียนเป็นโน้ตสากลสำหรับการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี แล้วศึกษาวิเคราะห์ ตีความในขั้นตอนต่อไป สำหรับขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยประเมินว่าข้อมูลที่ได้ดำเนินการจัดเก็บได้ข้อมูลที่ชัดเจนครบถ้วนหรือไม่ หากข้อมูลไม่สมบูรณ์ผู้วิจัยดำเนินการตรวจสอบ และจัดเก็บข้อมูลจากบุคคลข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อให้ข้อมูลมีความครบถ้วนสมบูรณ์สำหรับการวิเคราะห์ในขั้นตอนถัดไป

๓.๒.๔ การตรวจสอบข้อมูล ขั้นตอนในการตรวจสอบข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ทั้งด้านข้อมูล และวิธีการรวบรวมข้อมูล กระทำโดยการสัมภาษณ์ซ้ำจากผู้ให้ข้อมูลหลัก หรือนำข้อมูลไปสอบถามผู้ให้ข้อมูลคนอื่น จากประเด็นเดิม และ/หรือประเด็นใหม่ที่พบจากการตีความข้อมูลภาคสนาม กลุ่มผู้ให้ข้อมูลประกอบด้วย นักดนตรีวงเต่งถิ้งอาวุโส ร่างทรง และผู้ทรงภูมิปัญญาในชุมชน

๓.๓ การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎีเชิงสัญลักษณ์ สำหรับการวิเคราะห์ โดยการสรุปตีความ และวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามจากการวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา และข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำรา งานวิจัย และบทความวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ของดนตรีตะวันตกสำหรับการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี โดยแบ่งประเด็นการศึกษาตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

๓.๓.๑ องค์ประกอบ และคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยวิเคราะห์ตีความจากข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก โดยพยายามศึกษาข้อมูลอย่างเข้มข้นในสนามวิจัย ทั้งข้อมูลที่เป็นบริบท และข้อมูลจากบันทึกการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล และใช้ข้อมูลเอกสารตำรา และงานวิจัยทางล้านนาคดี มาสรุปวิเคราะห์ โดยการเฟ้นหาข้อมูลที่สำคัญเป็นจุดที่น่าสนใจมาสรุปวิเคราะห์ และพยายามสร้างข้อสรุปย่อยในแต่ละประเด็น โดยการตีความเนื้อหาแบ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผี เช่น องค์ประกอบด้านพิธีกรรม ด้านความเชื่อ ด้านภูมิปัญญา ด้านเครือข่ายร่างทรง การแต่งกาย ด้านเศรษฐกิจ และวัฒนธรรมดนตรี

๓.๓.๒ คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงจากวงเต่งถิ้ง ผู้วิจัยวิเคราะห์จากการถอดเสียงการบรรเลงบทเพลงเป็นโน้ตดนตรีตะวันตกที่ผู้วิจัยได้บันทึกจากข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก และใช้ข้อมูลเอกสารตำรา รวมทั้งงานวิจัยทางดนตรีพื้นบ้านล้านนาคดีประกอบ ซึ่งการวิเคราะห์ใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาในลักษณะของดนตรีตะวันตก ให้เห็นถึงคุณลักษณะของทำนอง คุณลักษณะของจังหวะของบทเพลงที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี

๓.๓.๓ ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยวิเคราะห์จากคุณลักษณะทางดนตรีที่ปรากฏชัดเจนในระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เช่น ระหว่างการฟ้อนดาบ ระหว่างการห้อยผ้าของร่างทรง การประกอบพิธีเลี้ยงครู และผีบรรพบุรุษ เป็นต้น

๓.๔ การนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูล ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลเป็นรูปเล่มรายงานการวิจัย โดยตั้งกรอบประเด็นในการนำเสนอเป็น ๔ ประเภท ดังนี้

- องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี
- คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่
- ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง
- คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี
- ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

เมื่อจัดทำรูปเล่มรายงานวิจัยเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยดำเนินการนำผลการวิจัยนำเสนอในการประชุมวิชาการนานาชาติ เพื่อนำเสนอข้อค้นพบ องค์ความรู้ และทฤษฎีที่ได้จากการวิจัย

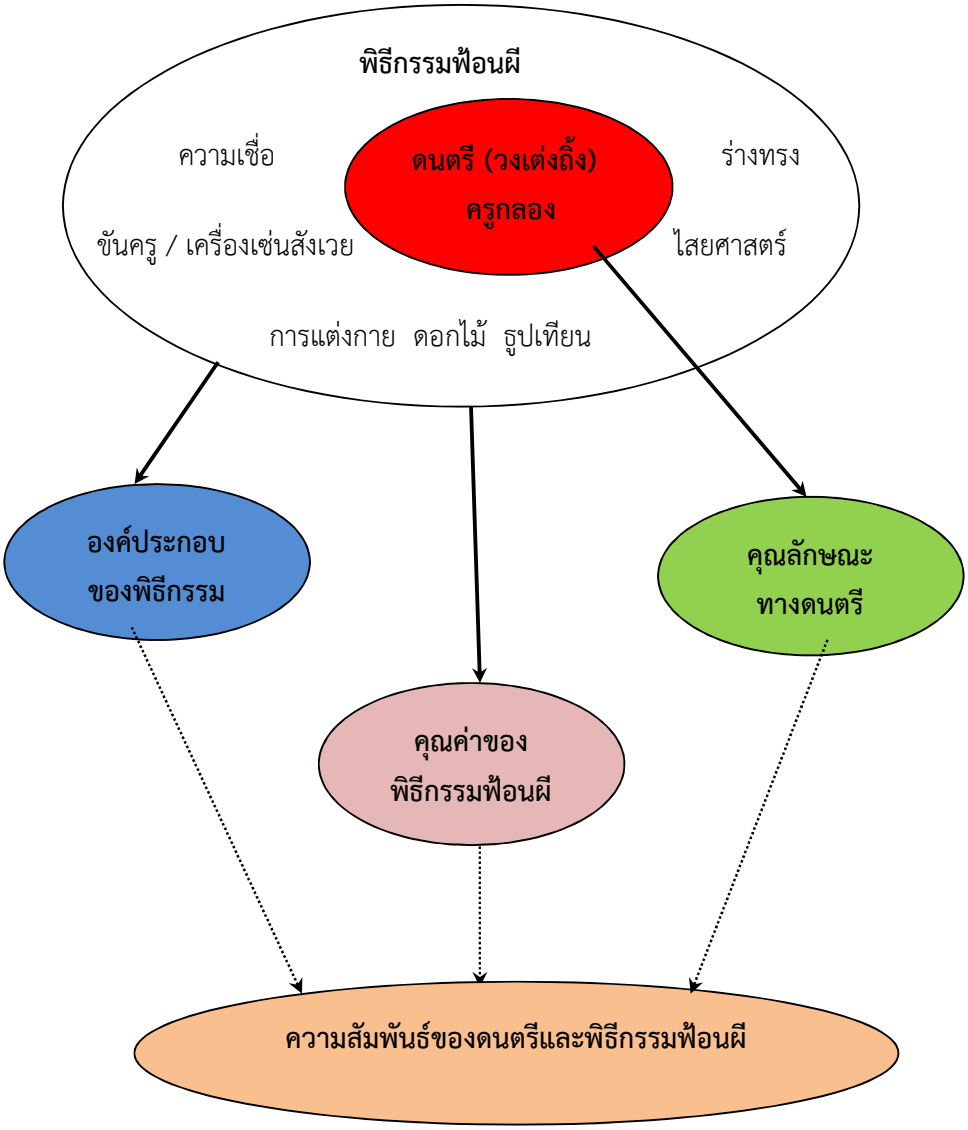
๓.๕ กรอบแนวความคิดของการวิจัย

ปัจจุบันสาขาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วแบบก้าวกระโดด ทำให้วิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์มีความสะดวกสบายมากยิ่งขึ้น ทุกคนสามารถเดินทางได้รอบโลก ระบบการสื่อสารต่าง ๆ ช่วยให้สามารถติดต่อกันได้อย่างไม่จำกัด ท่ามกลางความเจริญก้าวหน้า และกระแสการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ นั้น สังคมวัฒนธรรมของไทยได้ปรับเปลี่ยนตามตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในขณะที่วัฒนธรรมประเพณี พิธีกรรม และความเชื่อหลายอย่างเริ่มเปลี่ยนแปลง และบางอย่างได้เสื่อมสลายตามกาลเวลา แต่มีสิ่งที่ยังคงดำรงอยู่กับสังคมวัฒนธรรมของชาวล้านนาตลอดมา คือ ความเชื่อเรื่องผี ซึ่งพบว่า พิธีกรรมฟ้อนผีได้จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ซึ่งเป็นความขัดแย้งที่สวนทางกับความเจริญก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่สามารถพิสูจน์และตรวจสอบได้อย่างชัดเจนด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นพิธีกรรมที่กลุ่มคนที่มีความเชื่อในเรื่องผี ได้จัดขึ้นเพื่อแสดงความเคารพ หรือตอบแทนผีบรรพบุรุษ หรือผีปู่ย่าของครอบครัวตนเองที่ได้ให้ความช่วยเหลือจากการบนบานศาลกล่าวให้หายจากอาการเจ็บป่วย มีชีวิตที่สุขสบาย และประสบความสำเร็จในด้านต่าง ๆ ส่วนผีเจ้านายเป็นการประกอบพิธีไหว้ครูประจำปี ซึ่งพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย เป็นพิธีกรรมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมทั้งความเชื่อ ภูมิปัญญา ดนตรีพื้นบ้าน สัมพันธ์กับพุทธศาสนาแบบชาวบ้าน รวมทั้งสังคม และเศรษฐกิจ การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดกรอบในการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ วิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี และศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ โดยการศึกษาองค์รวมของพหุลักษณ์วัฒนธรรมในพิธีกรรมฟ้อนผี วิเคราะห์ความสัมพันธ์กับวิถีชีวิต สังคม

เศรษฐกิจ และสังเคราะห์ให้สามารถมองเห็นถึงความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรม และคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่

แผนภาพที่ ๓.๑ แสดงลักษณะการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา และกรอบแนวคิดในการศึกษา



บทที่ ๔

องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี

การศึกษาองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยศึกษาวิเคราะห์จากข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ โดยมุ่งเน้นศึกษาถึงลักษณะ และรูปแบบของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ และพิธีกรรม รวมทั้งลักษณะพื้นฐานทางวัฒนธรรม ๖ ประการ ดังที่ ยศ สันตสมบัติ (๒๕๔๔: ๑๑-๑๒) สรุปไว้ ดังนี้

๑. วัฒนธรรมเป็นความคิดร่วม และค่านิยมทางสังคมเป็นตัวกำหนดมาตรฐานของพฤติกรรม

๒. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์เรียนรู้ ซึ่งจะเกิดขึ้นทีละเล็กทีละน้อยจากการเกิด และเติบโตมาในสังคมแห่งหนึ่ง ซึ่งวัฒนธรรมเปรียบเสมือน “มรดกทางสังคม” ได้รับการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่งโดยผ่านกระบวนการถ่ายทอดทางวัฒนธรรม หรือกระบวนการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม รวมทั้งการอบรมสั่งสอนของพ่อแม่ ครูอาจารย์ และประสบการณ์ต่าง ๆ ที่มนุษย์ได้รับการสั่งสมมาจากการเป็นสมาชิกสังคม

๓. วัฒนธรรมมีพื้นฐานจากการใช้สัญลักษณ์

๔. วัฒนธรรมเป็นองค์รวมของความรู้ และภูมิปัญญา

๕. วัฒนธรรม คือ กระบวนการที่มนุษย์กำหนดนิยามความหมายให้กับชีวิต และสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวเรา

๖. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา

จากกรอบแนวคิดดังกล่าว ผู้วิจัยใช้เป็นแนวคิดหลักสำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกี่ยวกับองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี และจากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า พิธีกรรมฟ้อนผีมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ความเชื่อ พิธีกรรม ร่างทรงองค์เทพ สังคม และวงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนา หรือวงเต่งถิ้ง

๔.๑ ความเชื่อ

กรอบมโนทัศน์เรื่องของ “ความเชื่อ” ยังคงมีความสำคัญ และดำรงอยู่ในสังคมไทย โดยเฉพาะกลุ่มชาวบ้านในเขตชนบท จากการศึกษาของนักวิชาการด้านต่าง ๆ ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับ “ความเชื่อ” ดังที่ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๓๗: ๓-๔) กล่าวว่า “ความเชื่อ” เป็นสิ่งที่ไม่ได้เกิดจากพื้นฐานทางวิธีวิทยาที่เป็นระบบ มีการควบคุมปัจจัย เงื่อนไข และตัวแปรต่าง ๆ อันเป็นวิธีการของศาสตร์สมัยใหม่แล้ว “ความเชื่อ” จึงเป็นองค์ประกอบหนึ่งของปรากฏการณ์ทางศาสนาที่กว้างใหญ่ไพศาล ในขณะที่ ศรีศักร วัลลิโภดม (๒๕๔๒: ๔๔-๔๕) กล่าวว่า ความเชื่อในสิ่งที่นอกเหนือธรรมชาติ เป็นสิ่งที่ผูกพันอยู่ในชีวิต และวัฒนธรรมของคนในสังคมไทยมาอย่างต่อเนื่อง เป็นความเชื่อที่เน้นด้วยการแสดงออกในประเพณีพิธีกรรมที่มีทั้ง “ศาสนา” และ “ไสยศาสตร์” ผสมผสานกันทำให้เกิดทั้งสิ่งที่เป็นนามธรรม และรูปธรรมในเวลาเดียวกัน จนอาจกล่าวได้ว่า คนในสังคมไทยตั้งแต่

อดีตจนถึงปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นปัจเจกบุคคล องค์กรของรัฐหรือเอกชน จะทำอะไรนั้นมักจะมีความสัมพันธ์กับการประกอบประเพณีพิธีกรรมเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้น บรรดาประเพณีพิธีกรรมจึงเป็นความสมบูรณ์ในตัวเอง หาใช่เป็นเครื่องมือ หรือวิธีการที่จะนำไปสู่การบรรลุเป้าหมายไม่ ดังนั้น ความเชื่อในเรื่องประเพณีพิธีกรรมอย่างแน่นแฟ้นเช่นนี้ จึงเป็นลักษณะเฉพาะอย่างหนึ่งของผู้คนในสังคมไทยมาแต่โบราณจนถึงปัจจุบัน และความเชื่อยังมีประโยชน์หลายประการดังที่ มณี พยอมยงค์ (๒๕๒๘: ๗๑) กล่าวไว้ ดังนี้

๑. ความเชื่อทำให้เกิดความมั่นใจ
๒. ความเชื่อทำให้เกิดพลัง
๓. ความเชื่อทำให้เกิดการสร้างสรรค์
๔. ความเชื่อทำให้เกิดความสามัคคี
๕. ความเชื่อทำให้เกิดรูปธรรม
๖. ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดปัญญา
๗. ความเชื่อทำให้นับถือศาสนาได้อย่างมั่นคง
๘. ความเชื่อทำให้เกิดฤทธิ์ทางใจ

จากประโยชน์ของความเชื่อจะเห็นได้ว่าความเชื่อมีประโยชน์ และมีความสำคัญต่อการดำรงชีวิต มีอิทธิพลต่อสังคม และเป็นตัวกำหนดการแสดงออกของคนในสังคม สอดคล้องกับ สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา (๒๕๕๕: บทบรรณาธิการ) กล่าวว่า

> “สังคมทุกสังคมมีความเชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ ไม่รูปแบบใดก็รูปแบบหนึ่ง เช่น พระภูมิเจ้าที่ ผีปู่ตา เทพเจ้า ฯลฯ ขณะเดียวกัน ก็อาจมีความเชื่อทางศาสนาที่รวมไปถึงความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่ไม่ได้เป็นคำสอนของพระศาสดา เมื่อมีความเชื่อเกิดขึ้นก็ย่อมมีการประกอบพิธีกรรมตามมา และมีผู้ประกอบพิธีกรรม เช่น พระสงฆ์ คนทรง หรือ หมอผี เป็นต้น เกิดเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติกันต่อมาของคนในสังคมนั้น ๆ อาจกล่าวได้ว่า ความเชื่อจะออกมาในรูปใดก็ล้วนแต่เป็นส่วนประกอบสำคัญของวัฒนธรรมของสังคมทั้งสิ้น”

กรอบมโมทัศน์ความเชื่อสำหรับชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่พบว่า ยังคงยึดถือ และปฏิบัติสืบต่อกันมา โดยส่วนหนึ่งได้แสดงออกผ่านพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ที่ดำรงอยู่ในฐานะที่ชาวบ้านในท้องถิ่น เรียกว่า ผีปู่ย่า ซึ่งหมายถึงผีบรรพบุรุษประจำตระกูล และอีกกลุ่มหนึ่ง คือ กลุ่มผีเจ้านาย หรือผีอารักษ์บ้านอารักษ์เมือง ต่างเป็นไปในกรอบของความเชื่อในสิ่งที่เหนือธรรมชาติ มีพลังอำนาจทำให้ตนเอง และครอบครัวมีความสุขกาย สบายใจ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งตามธรรมเนียมประเพณีมักจัดขึ้นเมื่อครบรอบเวลาที่เว้นระยะห่างกันแต่ละครั้ง

ประมาณ ๒-๖ ปี ของสายตระกูล หรือการจัดขึ้นเพื่อแก้บนที่ลูกหลานได้บนบานไว้กับผีปู่ย่า ไม่ว่าเรื่องสุขภาพ หรือเรื่องที่เกี่ยวกับหน้าที่การงาน เมื่อตนเองหรือลูกหลานภายในครอบครัวหายจากอาการเจ็บป่วย หรือประสบความสำเร็จดังที่ได้บนบานไว้ จึงต้องจัดพิธีกรรมฟ้อนผีตามธรรมเนียมปฏิบัติที่เคยปฏิบัติสืบต่อกันมา ดังนั้น พิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วยกรอบมโนทัศน์ที่สำคัญ คือ ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีปู่ย่า ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีเจ้านายและกรอบมโนทัศน์ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาเรื่องโหราศาสตร์ “มื้อจันทร์ วันดี” ดังรายละเอียดดังนี้

๔.๑.๑ ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ “ผีปู่ย่า”

ผีปู่ย่าเป็นมโนทัศน์ของความเชื่อของชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ โดยเฉพาะในแถบชนบท จากการศึกษาพบว่าแต่ละบ้านต่างได้สร้างหอผีปู่ย่าไว้ทางทิศตะวันออกของห้องนอนหลักภายในบริเวณเขตรั้วบ้าน และทำหิ้งปู่ย่าไว้บนบ้านเพิ่มเติมนอกจากการทำหิ้งพระไว้ ครั้นเมื่อถึงวันพระ หรือวันสำคัญทางศาสนา ตัวแทนลูกหลานก็ได้จัดเตรียมข้าวปลาอาหารสำหรับเลี้ยงดูปรนนิบัติผีปู่ย่า และหากเมื่อลูกหลานต้องการกำลังใจสำหรับการสอบเข้าเรียนต่อ การสมัครงาน การทำงาน หรือต้องการความช่วยเหลือ เนื่องจากมีความเดือดร้อน มีความทุกข์ ที่อาจจะเกิดจากอาการป่วยแล้วไปตรวจรักษาที่โรงพยาบาล แต่รักษาอย่างไรก็ไม่หาย สุดท้ายจึงได้ขอความช่วยเหลือจากผีปู่ย่าโดยการบนบานศาลกล่าว หากประสบผลสำเร็จตามที่ได้ขอไว้ก็จะเป็นผู้นำในการออกค่าใช้จ่ายต่าง ๆ สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีให้ผีปู่ย่า ได้มาพบปะกับลูกหลานญาติพี่น้องได้สนุกสนาน รวมทั้งช่วยสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างลูกหลาน ดังนั้น การประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง จึงเกิดขึ้นด้วยกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่า และด้วยการยึดถือต่อความเชื่อนั้นเป็นสิ่งที่ทำให้กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องต่างดำเนินชีวิตได้อย่างมีความสุข

จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ “ตั้งข้าว” บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี ในกรณีที่ชาวบ้านมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อผีปู่ย่า กล่าวว่า “เมื่อการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งของชุมชนบ้านตำหนัก ในระหว่างพิธีกรรมช่วงผีนางน้อย ซึ่งมีขันครู ๑ ขัน สำหรับประกอบพิธี ปรากฏว่า เมื่อเสร็จสิ้นพิธีผู้ที่รับหน้าที่รับขันผีนางน้อยได้กลับบ้านไปก่อนโดยไม่ได้รับขันกลับบ้านไปด้วย พอตกกลางคืนก็ไม่สบายเกิดอาการเป็นลมไม่รู้สึกตัว ญาติจึงได้นำส่งโรงพยายาบาล แต่ปรากฏว่าหมอก็ไม่สามารถวินิจฉัยสาเหตุของการเกิดอาการดังกล่าวได้ ญาติพี่น้องจึงได้ปรึกษาหารือกันว่าจะนำออกจากโรงพยาบาลเพื่อให้ไปเสียชีวิตที่บ้าน แต่หลังจากตนเองได้รับทราบข่าวนี้ จึงได้นำน้ำขมิ้นส้มป่อยที่ใช้ในพิธีฟ้อนผีเม็ง (หน้าวัดตำหนัก) ไปลูบหน้าตาพร้อมกับบอกกล่าวขอขมา และขอให้ผีปู่ย่าได้ช่วยเหลือ หลังจากกล่าวเสร็จผู้ป่วยก็เริ่มรู้สึกตัวได้สติกลับคืนมา และอาการก็ดีขึ้นตามลำดับจนหายป่วยเป็นปกติ สามารถดำรงชีวิตอยู่จนถึงทุกวันนี้” ส่วนการประกอบพิธีฟ้อนผีในส่วนของบ้านตนเองนั้น หากเว้นช่วงไปนานแล้วยังไม่ได้กำหนดการจัดงานขึ้น บางครั้งก็มีอาการป่วยแบบเป็น ๆ หาย ๆ ญาติพี่น้องจึงได้ไปดูดวงกับร่างทรงเขาก็บอกว่า ผีปู่ย่าอยาก “ม่วน

งัน"[1] เมื่อได้กำหนดการจัดงานจนกระทั่งเสร็จสิ้น อาการป่วยก็หายไป อีกกรณีหนึ่ง คือ ในวันที่ ๑๕ มกราคม ๒๕๕๙ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล ซึ่งในขณะนั้นมีอาการเป็นไข้หวัด และไอ เป็นระยะๆ โดยมีอาการนี้มาหลายวันแล้ว ผู้ให้ข้อมูลกล่าวว่า “ระหว่างนี้ก็ยกมือไหว้ผีปู่ย่า ขอให้หายจากไข้หวัด ก่อนวันประกอบพิธีฟ้อนผีมดภายในหมู่บ้านตำหนัก ในวันที่ ๒๕ มกราคม ให้สามารถไปช่วยจัดเตรียมงาน และดำเนินงานจนเสร็จสมบูรณ์” (ดา ขันแก้ว, ๒๕๕๙: สัมภาษณ์) ซึ่งจากการสังเกตระหว่างการจัดเก็บข้อมูลพิธีกรรมฟ้อนผีมด ดังกล่าว เมื่อถึงวันที่ต้องจัดเตรียมข้าวของประกอบพิธี ที่เรียกว่า “วันดา” ผู้ให้ข้อมูลก็หายจากอาการหวัด สามารถช่วยจัดเตรียมข้าวของสำหรับการประกอบพิธีกรรมจนเสร็จเรียบร้อยพร้อมสำหรับการประกอบพิธีในวันงาน และยังทำหน้าที่เป็นตั้งข้าวในวันฟ้อนตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จสิ้นพิธีอย่างสมบูรณ์ทั้ง ๆ ที่ในวันที่จัดงานนั้นพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่มีฝนตกปรอย ๆ ตลอดทั้งวัน และมีอากาศหนาวเย็นที่อุณหภูมิประมาณ ๑๐-๑๒ องศาเท่านั้น (บันทึกข้อมูลภาคสนามการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่, ๒๕ มกราคม ๒๕๕๙)

ด้วยกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่าต่างดำรงอยู่ในความคิดของชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ด้วยความคิดว่ามีผีปู่ย่าคอยปกป้องคุ้มครองดูแลอยู่ตลอดเวลา ไม่ว่าจะเวลาไหนก็ตามเมื่อเกิดความรู้สึกขาดกำลังใจ ขาดความมั่นใจ หรือรู้สึกไม่สบายมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วย ทุกคนมักบอกกล่าวให้ผีปู่ย่าช่วยดลบันดาลให้หายป่วย ให้อยู่ดีมีสุข ดังตัวอย่างอีกกรณีหนึ่งระหว่างการจัดเก็บข้อมูลการประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีเม็งบ้านไชยมงคล ใกล้กับโรงเรียนพระหฤทัยเชียงใหม่ เจ้าภาพได้เล่าถึงสาเหตุการประกอบพิธีฟ้อนผีขึ้นในวันนี้ เนื่องจาก ก่อนหน้านั้นได้ล้มป่วยลงโดยไม่ทราบสาเหตุ เทียวรักษาตามโรงพยาบาลต่าง ๆ อย่างไรก็ไม่หาย อีกทั้งไม่สามารถวินิจฉัยหาสาเหตุของอาการป่วยได้ จนอาการเพิ่มมากขึ้นได้แต่นอนหมดเรี่ยวหมดแรงอยู่บนที่นอน ทานอะไรก็ไม่ค่อยได้ ร่างกายซูบผอมลงทุกวัน สุดท้ายไม่รู้จะหันไปพึ่งใครจึงได้พนมมือบอกกล่าวขอบนบานต่อผีปู่ย่าประจำตระกูลตนเองว่า ถ้าหากผีปู่ย่าช่วยให้ลูกหลานหายป่วย สามารถดำเนินชีวิตได้เป็นปกติข้าพเจ้าจะจัดงานฟ้อนออกผามให้เป็นผามแรกของปีเลย เมื่อกล่าวเสร็จแค่นั้นปรากฏว่ามีความรู้สึกหิวข้าวขึ้นมาทันที และสามารถลุกไปหาข้าวปลาอาหารเพื่อรับประทาน จนมีสุขภาพดีขึ้นมา ดังนั้น ในวันนี้จึงได้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งขึ้น ตามที่ได้บนบานขอต่อผีปู่ย่าไว้ ซึ่งในช่วงเวลาก่อนหน้านั้นตนเองไม่เคยมีความเชื่อในอำนาจของผีปู่ย่าเลย แต่หลังจากผ่านพ้นวิกฤตของชีวิตมาจึงมีความเชื่ออย่างมากว่าด้วยพลังอำนาจของผีปู่ย่าทำให้ตนเองสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างมีความสุขจนถึงทุกวันนี้ (บันทึกข้อมูลภาคสนามการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านไชยมงคล ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๙)

อำนาจของผีปู่ย่าเป็นสิ่งที่ลูกหลานให้ความเคารพเชื่อฟัง และปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีกันอย่างเคร่งครัด จากการสัมภาษณ์ “เก๊าผี” บ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย กล่าวว่า “การเลี้ยงผีปู่ย่ามีการจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี เพียงแต่ว่าไม่ได้จัดเป็นพิธีกรรมใหญ่ที่มีการ

[1] ความสุขสนุกสนาน ซึ่งหมายถึงผีปู่ย่าอยากให้จัดงานฟ้อนผีขึ้น

ฟ้อนประกอบ คือ แต่ละปีกลุ่มลูกหลานสายผีวงศ์ตระกูลเดียวกันได้มารวมกันทำพิธีไหว้ผีปู่ย่า ณ บ้านที่เป็นต้นเค้าวงศ์ตระกูล โดยแต่ละคนได้นำผลไม้ ขนมหวาน และอาหาร เช่น ไก่พื้นเมืองต้มสุก นำมาถวายแด่ผีปู่ย่า เมื่อประกอบพิธีเสร็จสิ้นก็นำไก่นั้นมาทำอาหาร เช่น ต้มยำ เป็นต้น จากนั้นจึงรับประทานอาหารร่วมกันระหว่างญาติพี่น้อง ซึ่งการปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีเป็นประจำทุกปีนี้ แสดงว่าบ้านนี้สายวงศ์ตระกูลนี้ได้ดูแลเลี้ยงดูผีปู่ย่าเป็นอย่างดี ก็จะส่งผลดีต่อลูกหลาน ทำให้แต่ละคนมีความเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่การงาน และการดำเนินชีวิต ในทางตรงกันข้ามหากว่าดูแลไม่ดี ผีปู่ย่าจะกลับเป็นผีร้ายไปเบียดเบียนลูกหลาน และชาวบ้านให้ได้รับความเดือดร้อนได้ ดังนั้น การจัดเลี้ยงผีปู่ย่าประจำปี และการจัดฟ้อนเมื่อครบรอบกำหนดเวลาของสายผีวงศ์ตระกูล หากได้ดำเนินการจัดงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย ย่อมส่งผลดีต่อลูกหลานของสายผีวงศ์ตระกูลทุกคน” (สมบูรณ์ พรมปัน, สัมภาษณ์)

๔.๑.๒ ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ “ผีเจ้านาย”

ผีเจ้านายเป็นกรอบมโนทัศน์ความเชื่อของชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่อีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งผีเจ้านายเป็นกลุ่มผีอารักษ์ (Graudian Spirits) ที่ชาวบ้านในชุมชนมีความเชื่อต่ออำนาจของผีเจ้านาย เริ่มจากการที่ชาวบ้านส่วนใหญ่มักประสบปัญหาชีวิตด้านต่าง ๆ เช่น มีอาการป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ เข้ารับการตรวจรักษาอย่างไรก็ไม่หาย และไม่สามารถตรวจวินิจฉัยได้ว่าสาเหตุของการเจ็บป่วยเกิดจากโรคอะไร หรือบางครั้งอาการป่วยกำเริบขึ้นเมื่อพักอยู่ที่บ้าน แต่เมื่อญาติได้นำส่งโรงพยาบาลอาการต่าง ๆ กลับทุเลาลง ในขณะที่บางคนประสบปัญหาวิกฤตในชีวิต เช่น การประกอบธุรกิจขาดทุน เป็นต้น จากกรณีต่าง ๆ ดังกล่าว ตามความเชื่อของชาวบ้านในชุมชนมักกล่าวว่า “องค์เทพต้องการให้เป็นที่นั่ง หรือม้าขี่ หรือร่างทรง” ซึ่งช่วงแรกแต่ละคนจะยังไม่เชื่อ และไม่ยอมรับที่จะเป็นร่างทรง แต่กลับทำให้อาการต่าง ๆ แย่ลงกว่าเดิม จนกระทั่งในที่สุดแต่ละคนไม่สามารถต้านทานต่ออำนาจของผีเจ้านายได้ จึงต้องรับขันเป็นร่างทรงทำให้อาการที่เคยเป็นก็หายไป สามารถดำเนินชีวิตได้ตามปกติ แต่มีหน้าที่ในการช่วยเหลือผู้อื่น และได้ประกอบพิธีฟ้อนผีขึ้นเป็นประจำทุกปี ที่เรียกว่า “ยกครู” ปัจจุบันพบผู้ที่เป็นร่างทรงจำนวนมากในพิธีกรรมฟ้อนผีประจำปี ดังตัวอย่างกรณีต่าง ๆ ดังนี้

กรณีที่ ๑ ร่างทรงเจ้าพี่วาสนา

ร่างทรงเจ้าพี่วาสนาเป็นผู้หญิง ปัจจุบันอายุ ๗๘ ปี เป็นร่างทรงมาตั้งแต่อายุประมาณ ๒๐ ปี โดยตอนแรกเป็นแม่ค้าขายเนื้อหมูอยู่ตลาดวโรรส แล้วอยู่มาวันหนึ่งก็มีอาการป่วย ทั้งปวดหัว ปวดท้อง เมื่อไปตรวจร่างกายที่โรงพยาบาลหมอก็วินิจฉัยว่าไม่เป็นโรคอะไร ซึ่งยังมีความสงสัยว่า “ถ้าไม่เป็นอะไรแล้วทำไมจึงมีอาการเจ็บปวดตามจุดต่าง ๆ ทั่วร่างกายทุกวัน ๆ” อีกทั้งเมื่อเวลาไปพบปะผู้คนมักได้รับคำถามว่า “มากับใคร” ทั้ง ๆ ที่ไปคนเดียว และนอกจากอาการป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุแล้ว ด้านการค้าขายจากที่เคยขายดีมีกำไรกลับเริ่มฝืดเคืองและประสบภาวะขาดทุน ทำให้มี

หนี้สินจำนวนมากกว่าสามแสนบาท ซึ่งในช่วงเวลานั้นก็ยังไม่เชื่อในเรื่องของร่างทรง และไม่ยอมรับเป็นร่างทรงตามที่เคยมีร่างทรงอาวุโสเคยบอกไว้ว่า หากรับเป็นร่างทรงแล้วชีวิตก็จะดีขึ้น โดยยังคงมีความรู้สึกต่อต้านเช่นนี้เป็นเวลากว่าสองปี แต่ปัญหากลับยิ่งรุมเร้ามากขึ้น อาการป่วยก็เพิ่มมากขึ้น จนในที่สุดไม่สามารถจะต้านทานต่ออำนาจของผีเจ้านายได้ จึงตัดสินใจยกขัน ๒๔ แล้วกล่าวสัจจะวาจาขอจากองค์เทพว่า “หากเป็นเทพเจ้าจริง ต้องสามารถช่วยเหลือให้ข้าพเจ้าได้อยู่สุขสบายก่อน จากนั้นถึงจะยอมเป็นม้าขี่ร่างทรงให้ แล้วจะหยุดงานอื่น ๆ ทุกอย่างเพื่อมาเป็นร่างทรงได้ช่วยเหลือลูกศิษย์ และผู้ที่เดือดร้อน” เมื่อตัดสินใจรับขันเป็นร่างทรงแล้ว การค้าขายก็กลับมาขายดีเหมือนเดิม จนสามารถปลดหนี้ได้ทั้งหมด อาการเจ็บป่วยต่าง ๆ ก็หายไป และยังโชคดีถูกลอตเตอรี่ รางวัลที่ ๒ จึงได้นำมาซื้อที่ดิน และสร้างบ้าน สุดท้ายจึงหยุดการประกอบอาชีพอื่น ๆ ตามสัจจะที่ได้กล่าวไว้แล้วเป็นร่างทรงเพื่อช่วยเหลือผู้ที่เดือดร้อนที่เข้ามาปรึกษา หรือขอความช่วยเหลือ เช่น ขอให้ช่วยขายที่ดินได้สำเร็จ ขอให้หายจากอาการเจ็บป่วย ฯลฯ ตั้งแต่นั้นมาชีวิตก็ดีขึ้นมาตามลำดับจนถึงปัจจุบัน

กรณีที่ ๒ ร่างทรงเจ้าปู่สายพิณ

ร่างทรงเจ้าปู่สายพิณ เป็นเพศชาย อายุ ๕๑ ปี เดิมมีอาชีพรับเหมาก่อสร้างทั่วไป และรับจ้างปั่นสามล้อ ในขณะเดียวกันเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านศิลปการแสดงล้านนาโดยเฉพาะการฟ้อนดาบ ฟ้อนเจิง และกลองล้านนา เริ่มเป็นร่างทรงประมาณปี พ.ศ. ๒๕๔๒ รวมเป็นม้าขี่ร่างทรงมาแล้ว ๑๗ ปี ช่วงแรกมีอาการไม่สบาย เริ่มจากอาการใจสั่น และต่อมามีอาการมากขึ้นมีความรู้สึกปวดขาแบบหน่วง ๆ จนไม่สามารถยกขาได้ พอไปตรวจรักษาที่โรงพยาบาลคุณหมอได้ตรวจวินิจฉัยว่าไม่ได้เป็นโรคอะไร และบางครั้งพอเดินทางไปถึงโรงพยาบาลอาการปวดทั้งหลายกลับหายไปเหมือนไม่ได้เป็นอะไรเลย หลังจากวันนั้นได้รู้จักกับเจ้าปู่คำแสน ท่านทราบว่าตนเองมีอาการไม่สบายจึงอยากจะช่วยรักษาให้หาย โดยเจ้าปู่ท่านทราบว่าตนเองมีความสามารถในการทำบายศรีจึงได้ชวนไปช่วยทำบายศรีในงานยกครูผีเจ้านาย และได้มีโอกาสไปร่วมงานของร่างทรงท่านอื่น แล้วมีอยู่งานหนึ่งตนเองรู้สึกเวียนหัวคล้ายจะเป็นลม ในหูได้ยินเสียงผู้คนในงานพูดบอกว่า “พ่อปู่จะมาทรงแล้ว” โดยที่ในวันนั้นเจ้าปู่คำแสนได้เตรียมชุดเสื้อผ้า และข้าวของไว้ให้ทั้งหมดแล้ว เมื่อรู้สึกตัวอีกครั้งหนึ่งก็ได้เข้าไปฟ้อนร่วมกับร่างทรงท่านอื่นในพิธีแล้ว แต่ในช่วงแรกยังมีความลังเลว่าจะรับขันเป็นร่างทรงให้พ่อปู่สายพิณหรือไม่ เพราะว่ายังมีความรู้สึกเชื่อครึ่งไม่เชื่อครึ่ง เนื่องจากไม่ค่อยเชื่อเรื่องร่างทรงมาก่อน ครั้นเมื่อใดที่คิดต่อต้าน หรือมีความรู้สึกไม่เชื่อขึ้นมา อาการปวดขาก็กลับมาเหมือนเดิมอีก เพียงแค่ระยะทางจากลานหน้าบ้านจะเดินขึ้นบ้านยังทำไม่ได้ ดังนั้น จึงต้องมาจุดธูปเทียนบอกกล่าวต่อพ่อปู่ว่าตนเองมีความเชื่อ และยินดีที่จะรับเป็นม้าขี่ร่างทรงให้ เมื่อบอกกล่าวแล้วอาการปวดจึงหายเป็นปกติ และก่อนที่จะรับขันเป็นร่างทรงตนเองได้ขอกับพ่อปู่ว่า ยินดีจะเป็นม้าขี่ร่างทรงให้ แต่ขอร้องว่าเมื่อตนเองรับเป็นร่างทรงให้แล้วถ้าหากมีชาวบ้านที่เดือดร้อนได้มาขอความช่วยเหลือจากปัญหาการเจ็บไข้ได้ป่วย ก็ขอให้พ่อปู่ช่วยเหลือให้หายจากอาการป่วย หากมีความเดือดร้อนในเรื่องของการดำเนินชีวิต ก็ขอให้สามารถแก้ปัญหาให้ได้ทำให้มีชีวิตที่สะดวกสบาย หลังจากนั้นเป็นต้นมา

ก็ได้ช่วยเหลือผู้คนที่ได้มาขอความช่วยเหลือ คนไหนที่ป่วยก็หายป่วย คนไหนที่มีความเดือดร้อนได้กลับไปทำตามคำแนะนำก็มีชีวิตที่สุขสบายมากขึ้น ในขณะที่ตนเองก็มีความสุขความสบายไม่เจ็บไข้ได้ป่วยอะไร และได้เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายตามที่ได้รับเชิญ ทั้งเพื่อเสริมบารมี และเป็นการพบปะกันระหว่างร่างทรงในสายครูเดียวกัน รวมทั้งสายครูอื่น ๆ

กรณีที่ ๓ ร่างทรงเจ้ากุมารโพธิ์เงินโพธิ์ทอง

ร่างทรงเจ้ากุมารโพธิ์เงินโพธิ์ทอง เป็นเพศหญิง อายุ ๔๙ ปี มีอาชีพรับเหมาจัดสวนหย่อมตามหมู่บ้านจัดสรรในจังหวัดเชียงใหม่ เป็นร่างทรงมาแล้ว ๕ ปี สำหรับกรณีนี้แตกต่างจากสองกรณีข้างต้น กล่าวคือ ไม่ได้ประสบปัญหาสุขภาพ หรือปัญหาอื่นใดที่มากมายนัก แต่เมื่อภายในหมู่บ้านมีการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้าบ้าน ซึ่งมีร่างทรงผีเจ้านายเจ้าพ่อแสงทอง เป็นร่างทรงอาวุโสประจำหมู่บ้านเป็นผู้รับผิดชอบ ตนเองในฐานะชาวบ้านในชุมชนก็ได้ไปช่วยเหลือการจัดเตรียมงานทุกปี เช่น การเตรียมขันครู สถานที่ ข้าวปลาอาหาร และมักมีชาวบ้านซึ่งเป็นร่างทรงมาก่อนแล้วได้บอกว่า ตนเองมีองค์เทพคอยปกป้องดูแลมานานแล้ว สักวันท่านจะเอาเป็นม้าขี่ ซึ่งตนเองก็ไม่เชื่อและไม่คิดที่จะเป็น แต่ต่อมาบางครั้งตนเองก็มีอาการเหม่อลอยบ้าง จนกระทั่งเมื่อห้าปีที่แล้วก็ได้ไปช่วยงานเหมือนเช่นทุกปี ช่วงเช้าก็ยังช่วยเหลืองานตามปกติ แต่พอตอนบ่ายก็มีองค์เทพมาเข้าทรง ทำให้เกิดอาการไม่รู้สึกตัวไปชั่วขณะ โดยในช่วงแรกยังมีความรู้สึกกลัว แต่เมื่อแต่งชุดแต่งกาย โดยเจ้าพ่อแสงทองได้จัดเตรียมไว้แล้ว ก็เข้าร่วมฟ้อนในงานตลอดงาน หลังจากนั้นก็เริ่มทำหอผี และจัดพิธียกครู รวมทั้งการไปเข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายร่วมกับเจ้าพ่อแสงทอง และร่างทรงท่านอื่น ๆ ในหมู่บ้านเดียวกัน ตามที่ร่างทรงองค์อื่น ๆ ได้เชิญมา การเป็นร่างทรงกรณีนี้เป็นลักษณะที่องค์เทพเป็นฝ่ายเลือกที่จะมาใช้ร่างเป็นม้าขี่ และหลังจากการเป็นร่างทรง ครอบครัวก็มีงานอยู่ตลอด ชีวิตก็ดีขึ้น มีโชคลาภจากลอตเตอรี่ และมีความสุขสบายมากขึ้น

๔.๑.๓ กรอบมโนทัศน์ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาเรื่องโหราศาสตร์ “มื้อจันทร์ วันดี”

กรอบมโนทัศน์ความเชื่อที่สำคัญในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ที่ปรากฏในพิธีกรรมฟ้อนผี คือ ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์เกี่ยวกับวันดี วันเสีย ที่ชาวล้านนา เรียกว่า “มื้อจันทร์ วันดี” และความเชื่อระบบวันเดือนขึ้น – เดือนแรม แบบล้านนา เป็นสิ่งที่ชาวบ้านล้านนาได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน ดังที่ พระครูอดุลสีลกิตติ์ (๒๕๕๗: ๑) กล่าวว่า “การดูวันดูยาม ฤกษ์ดีวันดี มีเกือบทุกเชื้อชาติในโลกนี้มีมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ แม้แต่ปัจจุบันก็มีอยู่ และจะคงอยู่ตลอดไป เพราะการได้ทำอะไรในวันที่ถูกกำหนดว่าเป็นวันดี ย่อมเป็นเครื่องอุ่นใจ เป็นกำลังใจให้เกิดความสำเร็จ จิตใจเข้มแข็ง ร่าเริงอาจหาญ แต่หากทำอะไรเกิดมีคนทักท้วงว่าทำในวันไม่ดี กำลังใจย่อมตก ใจก็เสีย หากทำไปก็ไม่มั่นใจ หรือไม่สบายใจ ฉะนั้น การมีวันดีวันเสีย จึงช่วยให้จิตใจเข้มแข็งทำงานไปด้วยความสบายใจ มีความมั่นใจ และปราศจากความกังวล” จากการสัมภาษณ์หัวหน้าคณะวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กล่าวว่า “การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละครั้ง กลุ่มชาวบ้านที่ประกอบพิธีฟ้อน

ผีมดผีเม็ง และร่างทรงผีเจ้านายต่างมีความต้องการจัดงานที่ตรงกับวันที่เป็นฤกษ์งามยามดีที่สุด ทั้งนี้เพื่อเสริมกำลังใจตนเอง และญาติพี่น้อง รวมทั้งผู้ที่มาร่วมงาน ดังนั้น ร่างทรงจึงได้ติดต่อขอจองวงเต่งถิ้งสำหรับแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีของตนเองไว้ล่วงหน้าข้ามปีในวันที่เป็นฤกษ์ดีที่สุด" (อินทร ทิมา, สัมภาษณ์)

ความเชื่อเรื่องโหราศาสตร์ เรื่อง "มื้อจันทร์ วันดี" เป็นความเชื่อที่พี่น้องชาวบ้าน และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลในสังคมวัฒนธรรมเชียงใหม่ ต่างยึดถือปฏิบัติจนกลายเป็นธรรมเนียมประเพณี เมื่อจัดงานบุญประเพณี ทั้งศาสนพิธี และการดำรงชีวิตของศรัทธาชาวบ้าน การกำหนดวันดี หรือวันเสีย นั้น "วันดี" คือ วันที่สามารถประกอบพิธีกรรมที่เป็นทั้งงานมงคล และอวมงคลได้ ส่วน "วันเสีย" คือ วันที่ไม่ควรจัดงานมงคล และงานอวมงคล หรือแม้แต่การเริ่มต้นปลูกพืชผักทางการเกษตร เป็นต้น ชาวล้านนามีความเชื่อในเรื่องของวันเสียเป็นอย่างมาก และไม่ประกอบพิธีการทำบุญต่าง ๆ เช่น ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน การเริ่มปลูกสร้างบ้าน การเพาะปลูกข้าว หรือแม้กระทั่งงานศพ จากความเชื่อดังกล่าว ปราชญ์ล้านนาได้กำหนดวันเสียประจำเดือน ตามการเรียกชื่อเดือนทางภาคเหนือ[2] (สนั่น ธรรมธิ, ๒๕๔๒: ๔๖) ดังนี้

เดือนเกี๋ยง, ๕, ๙ "รวิ จนทำ"	เสียวันอาทิตย์กับวันจันทร์
เดือนยี่, ๖, ๑๐ "องฺคารำ"	เสียวันอังคาร วันเดียว
เดือน ๓, ๗, ๑๑ "โสรี คุรุ"	เสียวันเสาร์กับวันพฤหัสบดี
เดือน ๔, ๘, ๑๒ "สุโข พุธา"	เสียวันศุกร์กับวันพุธ

นอกจากความเชื่อเรื่องวันดี-วันเสีย ของชาวล้านนาแล้ว ยังมีอีกความเชื่อเกี่ยวกับวันดีอีกรูปแบบหนึ่ง คือ ความเชื่อตามระบบวันเดือนขึ้นกับวันเดือนแรมในทางจันทรคติ ถือเอาวันพระจันทร์ขึ้น หรือคืนเดือนเพ็ญ และวันพระจันทร์ลง หรือคืนเดือนแรม เป็นเกณฑ์ แต่บางครั้งอาจไม่แน่นอน เพราะการนับวันเดือนขึ้นกับเดือนแรมไม่เท่ากัน หรือบางปีมีอธิกวารไม่เพิ่มอธิกวารพร้อมกันก็ทำให้เดือนขึ้นกับเดือนแรมเคลื่อนไปแต่มีวันเป็นจำนวนมากใช้ระบบวันเดือนขึ้น – วันเดือนแรม เป็นจำนวนมากใช้วันขึ้น-แรม เป็นเกณฑ์โดยไม่เจาะจงเดือน เรียกว่าโฉลกวันไชยฤกษ์ ซึ่งนับเดือนขึ้น – เดือนแรม ถือเอาตามแบบเดียวกัน ดังตารางที่ ๔.๑ (พระครูอดุลสีลกิตติ์, ๒๕๕๗: ๕๙-๖๐)

ตารางที่ ๔.๑ แสดงโฉลกวันไชยฤกษ์ตามความเชื่อชาวล้านนา

เดือนขึ้น – เดือนแรม (ค่ำ)	ชื่อเรียก	ความหมาย
๑ ค่ำ	ช้างแก้วขึ้นสู่โรงธรรม	ดี
๒ ค่ำ	ฟังธรรมกลางป่าช้า	ไม่ดี

[2] การเรียกชื่อเดือนทางจันทรคติของภาคเหนือ การนับเดือนเร็วกว่าทางภาคกลางสองเดือน คือ เดือนเกี๋ยง (เดือน ๑ ของภาคเหนือ) คือ เดือน ๑๑ ทางภาคกลาง เดือนยี่ (เดือน ๒ ของภาคเหนือ) คือ เดือน ๑๒ ทางภาคกลาง เดือน ๓ คือเดือน ๑ ทางภาคกลาง เดือน ๔ เดือน ๒ ทางภาคกลาง เดือน ๕ คือเดือน ๓ ทางภาคกลาง เป็นต้น

เดือนขึ้น – เดือนแรม (ค่ำ)	ชื่อเรียก	ความหมาย
๓ ค่ำ	ล้างมือดาถ้ากิน	ดี
๔ ค่ำ	นอนปลายตีน (เท้า) ตากแดด	ไม่ดี
๕ ค่ำ	ผีแวดล้อมปองเอา	ไม่ดี
๖ ค่ำ	ลงสำเภาไปค้า	ดี
๗ ค่ำ	เคราะห์อยู่ถ้าคอยชน	ไม่ดี
๘ ค่ำ	สาระวนบ่เมี้ยน	ไม่ดี
๙ ค่ำ	ถูกเสี้ยนพระราม	ไม่ดี
๑๐ ค่ำ	หาความงามบ่ได้	ไม่ดี
๑๑ ค่ำ	ขี้ไร้เกิดเป็นดี	ดี
๑๒ ค่ำ	บ่มีดีสักคาบ	ไม่ดี
๑๓ ค่ำ	ไชยะปราบชมพู (ศัตรู)	ดี
๑๔ ค่ำ	ศัตรูปองร้าย	ไม่ดี
๑๕ ค่ำ	ถูกแม่ผีวายปองเอา	ไม่ดี

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ทั้งการฟ้อนผีมด ผีเม็ง รวมทั้งผีเจ้านาย ส่วนใหญ่ยึดถือเอาวันที่จัดงานเป็น “วันดี หรือฤกษ์งามยามดี” จากการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม พบว่า การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีส่วนใหญ่ยึดถือระบบจำนวนค่ำของระบบข้างขึ้น และข้างแรม เป็นหลักก่อน ความเชื่อวันดี วันเสีย โดยเฉพาะร่างทรงอาวุโสมักจองวงเต่งถิ้งไปแห่บรรเลงในวันที่ตรงกับวันที่เป็นฤกษ์งามยามดี และส่วนใหญ่ยึดจำนวนค่ำเดียวกันในรอบปี ไม่ว่าจะตรงกับวันเสียประจำเดือนก็สามารถจัดพิธีกรรมฟ้อนผีได้ โดยยึดความหมายของวันทางจันทรคติที่ตรงกับค่ำที่มีความหมายดีที่สุด ส่วนการดูวันดี-วันเสีย มีความสำคัญในลำดับถัดไป เช่น งานฟ้อนผีเจ้านายของเจ้าพี่วาสนา ชุมชนศรีปิงเมือง ได้จัดขึ้นวันที่ ๑๔ มิถุนายน ๒๕๕๘ ตรงกับเดือนทางจันทรคติ คือ แรม ๑๓ ค่ำ เดือน ๙ ตรงกับวันอาทิตย์ ซึ่งตรงกับวันเสียประจำเดือน ๙ (เหนือ) แต่เมื่อพิจารณาที่ ๑๓ ค่ำ ที่เรียกวันนี้ว่า “วันไชยะปราบศัตรู” หมายถึง มีชัยชนะทุกประการ ซึ่งมีความหมายที่ดีกว่า เมื่อประกอบพิธีในวันนี้ทำให้มีชัยชนะต่อสิ่งเลวร้ายทั้งหลายทั้งปวง ทำให้เกิดความรู้สึกยินดีปรีดา และมีความสุขใจ (อินทร ทิมา, สัมภาษณ์)

อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ งานฟ้อนผีพ่อบ้าน บ้านท่าจำปี อำเภอสันป่าตอง จัดพิธีในวันที่ ๑๖ มิถุนายน ๒๕๕๘ ตรงกับขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๑๐ วันอังคาร ซึ่งตรงกับวันเสียประจำเดือน ๑๐ (๒) แต่เมื่อพิจารณาที่ ๑ ค่ำ เรียกว่า “ช้างแก้วขึ้นสู่โรงธรรม” ซึ่งมีความหมายที่ดี แต่หากบางครั้งพิธีกรรมจัดตรงกับวันเสียประจำเดือน หรือตรงกับวันที่มีความหมายไม่ดี ร่างทรงในจังหวัดเชียงใหม่ได้แก้ปัญหาโดยการจัดพิธียกครูไว้ก่อนล่วงหน้าในวันที่เป็นวันที่ดีที่สุดไว้ก่อน แล้วค่อยจัดพิธีกรรมฟ้อนผีตามกำหนด ทั้งนี้มีสาเหตุจากที่วงเต่งถิ้งไม่ว่างในวันที่เป็นฤกษ์งามยามดีตามที่ต้องการ ทำให้ต้องเลื่อนไหลตามวันว่างของวงเต่งถิ้ง ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในพิธีกรรมฟ้อนผี

๔.๒ พิธีกรรม

“พิธีกรรม” เป็นวัฒนธรรมที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้สื่อความคิด และการแสดงออกของตนเอง โดยได้ปฏิบัติและยึดถือสืบต่อกันมา ดังที่ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ ได้ให้ความหมายของคำว่า พิธีกรรม หมายถึง การบูชา, แบบอย่าง หรือแบบแผนต่าง ๆ ที่ปฏิบัติในทางศาสนา (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๗๘๘) ในขณะที่ ยุพิน เข็มมุกด์ (๒๕๕๓: ๑๓๕-๑๓๗) กล่าวว่า “พิธีกรรมนับเป็นการแสดงออกซึ่งความเชื่อทางศาสนาในรูปแบบของกิจกรรม หรือการกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยสมาชิกในสังคม ตราบใดที่สังคมมนุษย์อาศัยอยู่มีความดี - ความชั่ว มีสิ่งที่ดีและสิ่งชั่วร้ายเป็นของคู่กันอยู่ มนุษย์ต้องแสวงหาสิ่งที่ช่วยให้เกิดพลังทั้งกาย ใจ เพื่อให้ชีวิตอยู่อย่างมั่นใจ และมีกำลังใจสู้ต่อไป” ซึ่งสอดคล้องกับ กิ่งแก้ว อัตถากร (๒๕๒๗: ๕) ได้ให้ความหมายของ พิธีกรรม หมายถึง “วิธีการชนิดหนึ่งที่จะนำไปสู่เป้าหมายที่เราจะได้สิ่งที่ต้องการ” ดังนั้น เมื่อชาวบ้านที่ต่างมีความเชื่อเรื่องผี ซึ่งเป็นศาสนาแบบชาวบ้านที่ได้ยึดถือสืบต่อกันมา และยังแสดงถึงความผูกพันกับบรรพบุรุษซึ่งเป็นญาติผู้ใหญ่ของตนเอง การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี จึงเป็นพิธีที่มีทั้งการบูชา และมีรูปแบบสำหรับการปฏิบัติของลูกหลานที่ทำให้เกิดความสบายใจ อีกทั้งพิธีกรรมฟ้อนผียังตอบสนองความต้องการของทั้งตนเอง และชุมชน ให้มีความสุข มีความสบายใจ สามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี มีอุดมคติด้านความเชื่อ และความศรัทธาเป็นแนวคิดหลัก การประกอบพิธีกรรมนั้นต้องให้ความสำคัญกับทุกลำดับขั้นตอน และจัดเรียงลำดับของพิธีกรรมให้ถูกต้องตามธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิม ซึ่ง การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีความสำคัญ และมีประโยชน์ต่อชุมชนท้องถิ่นหลายประการ ดังความเห็นของ ศรีศักร วัลลิโภดม (๒๕๔๒: ๔๑-๔๒) กล่าวว่า การประกอบประเพณีพิธีกรรมมีความสำคัญ ๓ ประการ คือ

๑. เป็นการชักนำผู้คนที่อยู่ร่วมกัน ในกลุ่มเดียวกัน หรือในสังคมเดียวกันมาพบปะกัน ก่อให้เกิดความรู้จักมักคุ้น และสร้างความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน

๒. การประกอบประเพณีพิธีกรรม คือ การสื่อความหมายให้เข้าใจกันในการอยู่ร่วมกัน เพราะเรื่องของพิธีกรรมเป็นระบบสัญลักษณ์เพื่อการสื่อสารทั้งสิ้น ซึ่งข่าวสารที่ออกไปนั้นเป็นเครือข่ายที่มีปริมณฑลกว้างขวางกว่ากลุ่มคนที่มาร่วมพิธีด้วยซ้ำ

๓. การประกอบประเพณีพิธีกรรม เป็นเรื่องทางด้านจิตใจที่เป็นผลมาจากทั้งความเชื่อ และการกระทำในการประกอบพิธี คือ เมื่อกระทำถูกต้องแล้วก็เชื่อว่าเป็นสิริมงคล ทำให้เกิดความสบายใจ และมีความมั่นใจจนเป็นการยอมรับอะไรต่าง ๆ ร่วมกันได้

จากการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามพบว่า การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ต่างมีองค์ประกอบของการประกอบพิธีกรรมดังกล่าวครบทั้ง ๓ ข้อ ทั้งการได้กลับมาพบปะกันของกลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องในกลุ่มที่นับถือผีเดียวกัน และพี่น้องชาวบ้านในชุมชน รวมทั้งกลุ่มเครือข่ายระหว่างสายครู และคณะลูกศิษย์ของผีเจ้านาย ต่างมาร่วมงานอย่างพร้อมเพรียงกัน และการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผียังมีระบบสัญลักษณ์ที่แสดงนัยความหมายของความเชื่อ เช่น บอกผี

หิ้งผี ขันครู เป็นต้น และสุดท้ายเมื่อพิธีกรรมสำเร็จเรียบร้อย ทุกคนที่ได้มาร่วมงานต่างมีความสุข มีกำลังใจในการทำงาน และการดำเนินชีวิตในสังคมปัจจุบัน ดังรายละเอียดในลำดับต่อไป

๔.๒.๑ พิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง

พิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง จัดขึ้นด้วยสาเหตุหลัก ๒ ประการ คือ เพื่อแสดงความเคารพบูชาต่อผีปู่ย่า ซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษประจำวงศ์ตระกูลตามธรรมเนียมประเพณีที่สืบต่อกันมา โดยดำเนินการจัดขึ้นเป็นประจำโดยเว้นระยะห่างระหว่าง ๒-๖ ปี ต่อครั้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพร้อมทางการเงินของครอบครัว หรือธรรมเนียมปฏิบัติของวงศ์ตระกูล ส่วนสาเหตุที่สอง การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นการจัดขึ้นเพื่อแก้บนต่อผีปู่ย่า เนื่องจาก ก่อนหน้านั้นมีญาติพี่น้องลูกหลานในวงศ์ตระกูลได้มาขอบนบานไว้ ทั้งการขอความช่วยเหลือให้หาย หรือบรรเทาจากอาการเจ็บป่วยของตนเอง หรือลูกหลาน หรือการบนบานขอให้ประสบความสำเร็จทั้งในเรื่องของการเรียน การสอบ การสมัครงาน การทำงาน ฯลฯ เมื่อคำขอที่ได้บนบานศาลกล่าวไว้ประสบความสำเร็จ ผู้ที่ได้บนบานขอต่อผีปู่ย่าไว้จึงต้องมาจัดพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นตามที่ได้กล่าวสัจวาจาไว้ การจัดพิธีกรรมเพื่อแก้บนนั้นสามารถจัดขึ้นช่วงใดเวลาใดก็ได้ ซึ่งการประกอบพิธีกรรมของทั้งสองกรณีต่างดำเนินการเหมือนกัน และมีรายละเอียดของพิธีกรรมในลักษณะเดียวกัน ปัจจุบันการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง แบ่งเป็นวันดา และวันฟ้อน ดังมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

๔.๒.๑.๑ วันดา

วันดา หมายถึง วันที่เก๊าผี และญาติพี่น้องดำเนินการจัดเตรียมงานสำหรับการประกอบพิธีกรรมก่อนวันฟ้อน หรือวันที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ๑ วัน โดยต้องจัดเตรียมสถานที่ภายในบริเวณบ้านให้สะอาดเรียบร้อย ญาติพี่น้องฝ่ายชายช่วยกันสร้างผามสำหรับเป็นที่ประกอบพิธีกรรม ญาติพี่น้องฝ่ายหญิงช่วยกันจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ดอกไม้ธูปเทียนสำหรับทำขันตั้ง ถ้วยฟ้อน และเครื่องสักการะเพื่อถวายแด่ผีปู่ย่าตามธรรมเนียมประเพณีที่ได้ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา รวมทั้งช่วยกันทำขนมต่าง ๆ สำหรับใส่ในขันตั้ง ช่วยกันทำอาหารสำหรับจัดเลี้ยงญาติพี่น้อง และชาวบ้านในชุมชนที่มาช่วยงาน โดยต้องดำเนินการทุกอย่างถูกต้องสวยงาม ให้เสร็จก่อนการเริ่มพิธีเชิญผีปู่ย่า จากการเก็บข้อมูลภาคสนามการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี ได้ทำพิธีเชิญผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผามหลังจากการจัดเตรียมข้าวของต่าง ๆ เสร็จเรียบร้อย โดยยังไม่ต้องมีวงเต่งถิ้งมาแห่ แต่ใช้การเปิดเพลงจากเครื่องเสียงภายในบ้านในขณะประกอบพิธีกรรมเชิญผีปู่ย่าจากหอผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผาม ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผีพื้นที่อื่นได้ทำพิธีเชิญผีปู่ย่าในช่วงเช้าของวันฟ้อนแล้วให้วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงโหมโรงสำหรับการเชิญผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผาม

ก่อนการจะเริ่มประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเก๊าผี และญาติพี่น้องผู้ช่วยต้องช่วยกันจัดสถานที่ โดยเฉพาะต้องช่วยกันสร้างผามตั้งแต่ช่วงเช้ามืดให้เสร็จก่อนอาหารมื้อเช้า ซึ่ง ผาม หมายถึงสถานที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง มีลักษณะคล้ายบ้านหลังเล็ก ๆ หลังคามุงด้วยตับหญ้าคา

หรือตับใบตองตึง เสาผามทำจากต้นหมากที่ลอกเอาเปลือกออกเหลือแต่แก่นไม้ สาเหตุของการเลือกใช้ต้นหมากทำเสาผามเนื่องจากต้นหมากทำให้ผามมีความมั่นคงแข็งแรงมากกว่าเสาผามที่ทำจากไม้ไผ่ ภายในผามมีหิ้งผีสำหรับวางเครื่องบูชาต่าง ๆ และพื้นที่สำหรับการตั้งเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง

ผามสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นพื้นที่ที่สำคัญที่สุด และถือว่าเป็นพื้นที่ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เป็นเสมือนโลกศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของชาวบ้าน ดังนั้น การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ จึงดำเนินการขึ้นในผาม โดยเริ่มตั้งแต่การก่อสร้างผาม แล้วเก๊าผีได้ทำพิธีเชิญผีปู่ย่ามาสู่ผาม พิธีกรรมแต่ละขั้นตอนต้องดำเนินการในผามจนกว่าจะเสร็จสิ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในอดีตนั้น เก๊าผีจะไม่อนุญาตให้บุคคลภายนอกที่ไม่ใช่ลูกหลาน หรือแม้แต่ร่างทรงผีเจ้านายทั้งหลายได้เข้าไปฟ้อนในผาม หากต้องการเข้าร่วมก็จะมีสิทธิ์เข้าร่วมฟ้อนได้เฉพาะบริเวณต้นดอกแก้วเท่านั้น นอกจากนั้นการเข้าร่วมพิธีกรรม และการร่วมฟ้อนของญาติพี่น้องทุกคนต้องถอดรองเท้าเพื่อเป็นการแสดงความเคารพก่อนเข้าผามเสมอ องค์ประกอบสำคัญของผามสำหรับฟ้อนผีมดผีเม็ง คือ หิ้งผี ผ้าห้อย เครื่องสังเวยที่ใช้ถวายผีปู่ย่า ต้นดอกแก้วที่ปักไว้หน้าผาม ส่วนผีเม็งต้องมีการกั้นส่วนที่ตั้งก้อนเส้า และวาง “หม้อน้ำฮ้า” ซึ่งองค์ประกอบทั้งหมดล้วนแต่มีความสำคัญ คือ ห้ามให้ผามล่ม หิ้งล่ม ผ้าห้อยขาด และหม้อน้ำฮ้าคว่ำหรือแตก หากเกิดกรณีต่าง ๆ นี้ขึ้นจะต้องยกเลิกการจัดงานในครั้งนี้ทันที และต้องจัดขึ้นใหม่ภายหลัง โดยผู้ที่เป็นต้นเหตุให้พิธีต้องล้มเลิกต้องเป็นผู้รับผิดชอบค่าใช้จ่ายทั้งหมด แต่จากการสัมภาษณ์เก๊าผีบ้านป่ากล้วย กล่าวว่า “ตั้งแต่จำความได้ที่มีโอกาสได้มีส่วนร่วมงานฟ้อนตั้งแต่เด็กก็ยังไม่เคยพบเจอกรณีการยกเลิกการจัดงานกลางคันจากกรณีดังกล่าว” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ลักษณะผามสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีดังภาพ

ภาพที่ ๔.๑ ผามฟ้อนผีมด บ้านกู่แดง หมู่ที่ ๖ ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๙ พฤษภาคม ๒๕๕๘

พิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง มีการลำดับพิธีกรรมที่เป็นขั้นตอน มีความเชื่อ และมีธรรมเนียมปฏิบัติที่ยึดถือสืบต่อกันมา ดังนั้น เก๊าผีต้องดำเนินการประกอบพิธีกรรมให้ถูกต้องตามธรรมเนียมประเพณีเดิม เพื่อความสบายใจต่อผู้มาร่วมงาน และเกิดความสิริมงคลกับญาติพี่น้อง ดังนั้น การประกอบพิธีฟ้อนผีจึงต้องมีทั้งข้อห้าม และข้อปฏิบัติสำหรับการประกอบพิธี ดังต่อไปนี้

๑. ถ้วยฟ้อน และมะพร้าวน้ำหอม ต้องใช้ให้หมดตลอดทั้งวันในช่วงฟ้อนถ้วย และฟ้อนผีมดกินน้ำมะพร้าว

๒. ห้ามให้หม้อน้ำฮ้าแตก หรือคว่ำ ในกรณีมีผู้ใดทำหม้อน้ำฮ้าคว่ำหรือแตกระหว่างการฟ้อน ต้องยกเลิกการจัดงานวันนี้ และรื้อเก็บผามทั้งหมดให้เรียบร้อย เสมือนว่างานวันนี้ไม่ได้จัดขึ้น นอกจากนั้นผู้ที่ทำให้หม้อแตก ต้องชดใช้ค่าใช้จ่ายการจัดงานวันนี้ และค่าใช้จ่ายการจัดครั้งหน้าในช่วงเวลาที่เหมาะสมสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นใหม่

๓. ห้ามให้ผ้าห้อย หรือผ้าจ่องขาด ถ้าหากผ้าขาดระหว่างการประกอบพิธีกรรมต้องยกเลิกการจัดงานวันนั้นทันที โดยต้องรื้อเก็บผามทั้งหมดให้เรียบร้อยเสมือนว่างานวันนี้ไม่ได้จัดขึ้น และผู้ที่ทำให้ผ้าขาดต้องชดใช้ค่าใช้จ่ายการจัดงานวันนี้ และต้องรับผิดชอบการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นใหม่ในภายหลัง เช่นเดียวกับการทำหม้อแตก

๔. ห้ามให้ผาม และหิ้งผีล่ม ถ้ามีผู้ใดทำให้ผาม หรือหิ้งผีล่มระหว่างการประกอบพิธีกรรม ต้องชดใช้การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นใหม่ เสมือนว่างานวันนี้ไม่ได้จัดขึ้น

๕. ในวันดา ห้ามผู้มาร่วมงานนำผ้านุ่งใดใดทุกชนิด เช่น ผ้าขาวม้า เสื้อผ้า ฯลฯ เข้าไปพาดราว หรือแขวนห้อยไว้บนหิ้งเด็ดขาด (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

๖. อาหารที่ใช้เลี้ยงผีปู่ย่าต้องปรุงสุกไม่เลี้ยงอาหารดิบ เช่น ลาบดิบ หลู้ เป็นต้น โดยมีข้อปฏิบัติว่า ***"ห้ามเอาของดิบ ของแดง เข้าผาม"*** (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) แต่จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านริมกวง ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย และ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี เจ้าภาพได้นำอาหารดิบ คือ ลาบหมูดิบ และหลู้ (ลาบเลือด) มาเลี้ยงเป็นอาหารกลางวันแก่นักดนตรี และชาวบ้านที่มาร่วมงาน แสดงว่าพิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละแห่งต่างมีความเชื่อในเรื่องอาหารสุก – ดิบ ที่แตกต่างกัน

๔.๒.๑.๒ วันฟ้อน

วันฟ้อน คือ วันที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี หลังจากการจัดเตรียมงานทั้งด้านสถานที่ การจัดเตรียมข้าวของ และเครื่องบูชาผีปู่ย่า ในวันดาแล้ว วันต่อมาเรียกว่า "วันฟ้อน" ซึ่งกลุ่มลูกหลานต้องตื่นกันแต่เช้าเพื่อช่วยกันจัดเตรียมถ้วยฟ้อนโดยนำขนม และอาหารที่เตรียมไว้จัดใส่ถ้วยฟ้อนตามจำนวนที่กำหนดไว้ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในพื้นที่อำเภอสันทราย นิยมจัดเตรียมถ้วยฟ้อนในช่วงเช้าของวันฟ้อน แต่พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในพื้นที่อำเภอสารภี ได้จัดเตรียมถ้วยฟ้อนไว้ตั้งแต่วันดาให้เรียบร้อยก่อนหน้าแล้ว เสร็จจากการจัดเตรียม

ถ้วยฟ้อนกลุ่มญาติพี่น้องฝ่ายแม่ครัวก็ช่วยกันจัดเตรียมอาหารสำหรับต้อนรับแขกเหรื่อญาติพี่น้อง รวมทั้งอาหารสำหรับเลี้ยงผีปู่ย่า เช่น ไก่ต้ม ยำปลาแห้ง เป็นต้น ซึ่งอาหารสำหรับผีปู่ย่านั้นก็เป็นอาหารชนิดเดียวกับที่เตรียมไว้สำหรับเลี้ยงแขก เพียงแต่ว่าต้องตักแยกใส่ถาดไว้ก่อนต่างหาก เพื่อเก็บไว้ใช้ในช่วงการทำพิธีเลี้ยงผีปู่ย่าเท่านั้น และในเวลาเดียวกันนั้น ปู่จารย์[3] ที่เจ้าภาพเชิญมาก็เริ่มทำพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ และพิธีบูชาเจ้าที่ ก่อนที่พิธีกรรมฟ้อนผีจะเริ่มขึ้น ดังรายละเอียด ดังนี้

๑) พิธีขึ้นท้าวทั้งสี่

การขึ้นท้าวทั้งสี่ เป็นพิธีกรรมสำคัญที่จัดทำขึ้นก่อนการจัดงานทำบุญตามประเพณีในสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ซึ่งยังคงมีรูปแบบของวัฒนธรรมล้านนาเดิมอยู่ และยังมีความเชื่อในฤทธิ์เดช และอำนาจของท้าวจตุโลกบาล จึงนิยมอัญเชิญมาดูแลรักษา และป้องกันหมู่มาร รวมทั้งป้องกันภัยอันตรายต่าง ๆ ในงานประเพณี พิธีกรรม และงานบุญต่าง ๆ เช่น การก่อสร้างเสนาสนะ และถาวรวัตถุของวัด งานประเพณีสรงน้ำพระธาตุ งานประเพณีปอยหลวง การเริ่มต้นปลูกบ้านใหม่ หรือการตั้งเสาเอก งานประเพณีทำบุญขึ้นบ้านใหม่ รวมทั้งงานพิธีกรรมฟ้อนผี ทั้งนี้เพื่อความเป็นสิริมงคล และช่วยคุ้มครองงาน การทำพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ตามธรรมเนียมประเพณีเดิมมักทำพิธีก่อนการจัดงาน และจากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า งานพิธีกรรมฟ้อนผีทุกแห่งได้ทำพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ในช่วงเช้าของการประกอบพิธีกรรมเสมอ

การประกอบพิธีบูชาท้าวทั้งสี่ ชาวบ้านต้องจัดเตรียมเครื่องสังเวยทั้งหมดจำนวน ๖ ชุด ประกอบด้วย เครื่องสังเวยสำหรับบูชาท้าวทั้งสี่ องค์ละ ๑ ชุด รวมเป็นจำนวน ๔ ชุด บูชาพระอินทร์ ๑ ชุด และแม่พระธรณี ๑ ชุด โดยเย็บกระทงใบตอง หรือภาษาถิ่นทางล้านนาเรียกว่า “สะตวง” สำหรับใส่เครื่องสังเวย บางท้องที่ก็นำกาบกล้วยมาพับให้เป็นกรอบสี่เหลี่ยม จำนวน ๖ อัน แล้วเตรียมเครื่องสังเวยที่เรียกว่า “เครื่อง ๔” ใส่ในสะตวงแต่ละอัน เครื่องสังเวยประกอบด้วยข้าวเหนียว ๔ คำ อาหาร เช่น แคบหมู ๔ คำ ข้าวต้ม หรือขนม ๔ คำ หมาก ๔ ชิ้น ใบพลูพันให้เป็นหลอดกลมแล้วผูกติดกับหมาก ๔ ชุด เมี่ยง ๔ คำ ส้มเขียวหวาน ๔ ชิ้น มะพร้าวตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ ๔ ชิ้น อ้อยปอกเปลือกออกแล้วตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ ๔ ชิ้น บุหรี่ (ขี้โย) ๔ มวน กล้วยน้ำว้าตัดเป็นชิ้นพอดีคำ ๔ ชิ้น ดอกไม้ ธูป เทียน ๔ ชุด

นอกจากอาหาร และสิ่งของต่าง ๆ แล้ว ในสะตวงต้องใส่ช่อ และ ฉัตร รวมไว้ด้วย ซึ่งช่อ คือ ธงสามเหลี่ยมขนาดเล็กสีละ ๔ อัน ทำจากกระดาษสีแล้วตัดเป็นช่อธงขนาดเล็ก ประกอบด้วย สีเขียว สีขาว สีเหลือง สีแดง และสีดำ ซึ่งแต่ละสีนำมาปักทั้งสี่มุมของสะตวงสำหรับการบูชาท้าวจตุโลกบาลแต่ละองค์ ดังนี้ สีเขียว สำหรับบูชาพระอินทร์ สีขาว สำหรับบูชาท้าวธตรฐ และแม่พระธรณี สีเหลือง สำหรับบูชาท้าววิรุฬหก สีแดง สำหรับบูชาท้าววิรูปักข์ สีดำ สำหรับบูชาท้าวกุเวร และฉัตร คือ การพับกระดาษสีเขียวให้มีลักษณะคล้ายร่ม หรือฉัตร ปักไว้ในสะตวงสำหรับบูชาพระอินทร์ โดยวางอยู่บนแท่นสูงสุด

จากการวิเคราะห์ข้อมูล สะตวงสำหรับบูชาท้าวจตุโลกบาล ชาวบ้านจัดเตรียมเครื่องสังเวยที่เรียกว่า “เครื่อง ๔” สำหรับเป็นเครื่องบูชาท้าวทั้งสี่ ส่วนสะตวงที่เป็นเครื่องบูชาพระอินทร์

---

[3] ปู่จารย์ ในภาษาท้องถิ่น หมายถึง มัคนายก

เป็น “เครื่อง ๖” และสะตวงสำหรับบูชาพระแม่ธรณี เป็น “เครื่อง ๘” ซึ่งเพิ่มเครื่องสังเวยที่ใส่ในสะตวงเป็น ๖ และ ๘ ชิ้น ตามลำดับ การประกอบพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ ดำเนินการโดยปู่จารย์เป็นผู้กล่าวคำโอกาสถวายเครื่องบูชา เจ้าภาพต้องเตรียมขันครูสำหรับปู่จารย์ในระหว่างการทำพิธี จากนั้นจัดวางสะตวงบนแท่นวางเครื่องสังเวย จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม มีหลายแห่งที่ใช้ช่อ หรือธงที่ปักในสะตวงเป็นสีขาวทั้งหมด และมีบางแห่งที่ใช้ช่อสีตามความเชื่อเดิม ดังกล่าว และเมื่อวางสะตวงเสร็จแล้วปู่จารย์ก็จุดธูปเทียน ปักไว้ในสะตวง จากนั้นกล่าวคำถวายเครื่องสังเวย

ภาพที่ ๔.๒ การบูชาท้าวทั้งสี่ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

๒) พิธีบูชาเจ้าที่

“เจ้าที่” เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ดูแลพื้นที่ภายในบ้านของตนตามความเชื่อของชาวบ้านในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อจะกระทำการสิ่งใดมักบอกกล่าวขอขมาต่อเจ้าที่ก่อนเสมอ โดยเฉพาะในการจัดงานบุญประเพณี ความเชื่อในเรื่องของ “เจ้าที่” เป็นความเชื่อที่คงอยู่กับกลุ่มคนไทย ดังที่ศิราพร ณ ถลาง (๒๕๕๕: ๔๕) กล่าวว่า

> “คนที่พูดภาษาตระกูลไทที่อยู่นอกประเทศไทย และคนไทยในประเทศไทยล้วนมีความเชื่อเรื่อง “เจ้าที่” (Lord of the Land) หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เป็น “เจ้าของพื้นที่” ซึ่งเราอาจเรียกเป็น “ผีอารักษ์” เพราะมีหน้าที่หลักในการให้การคุ้มครองคนในพื้นที่ให้ปลอดภัย ซึ่งแจกแจงได้ในหลายระดับพื้นที่ เช่น ผีเรือน พระภูมิเจ้าที่ เป็นอารักษ์ระดับครัวเรือน (house spirits) ผีบ้านซึ่งเป็นอารักษ์ระดับหมู่บ้าน (village guardian spirits) ในภาคต่าง ๆ มีชื่อเรียกต่าง ๆ กัน คนไทยทางภาคเหนือ เรียกว่า เสื้อบ้าน คนไทลื้อ คนไทใหญ่ ก็มีผีอารักษ์บ้านที่เรียกว่า เสื้อบ้าน หรือ เจ้าบ้าน และมักมีการตั้ง หอเสื้อบ้าน หรือ ศาลเจ้าบ้าน ไว้ต้นทางเข้าหมู่บ้าน หรือท้ายหมู่บ้าน เพื่อปกป้องดูแลผู้คนในเขตปริมณฑลหมู่บ้าน รวมทั้งดูแลไร่นาของชาวบ้านด้วย”

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งเป็นงานที่จัดขึ้นตามความเชื่อของชาวบ้านก็ต้องทำพิธีบูชาเจ้าที่ โดยการเตรียมกระทงใบตองใส่เครื่องสักการะ เครื่อง ๔ เช่นเดียวกับการบูชาท้าวทั้งสี่ ประกอบด้วย ข้าวเหนียว ๔ คำ อาหาร เช่น แคบหมู ๔ คำ ข้าวต้ม / ขนม ๔ คำ หมาก ๔ ชิ้น ใบพลู ๔ ใบ พันให้เป็นหลอดกลมแล้วผูกหมากติดไว้ เมี่ยง ๔ คำ ส้มเขียวหวาน ๔ ชิ้น มะพร้าวตัดชิ้นเล็ก ๔ ชิ้น อ้อยปอกเปลือกออกแล้วตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ ๔ ชิ้น บุหรี่ หรือขี้โย ๔ มวน กล้วยน้ำว้าตัดเป็นชิ้นพอดีคำ ๔ ชิ้น ดอกไม้ ธูป เทียน ๔ ชุด และน้ำดื่ม ใส่ในกระทงใบตองขนาดเล็ก รวมในกระทงเครื่อง ๔ การบูชาเจ้าที่มีวัตถุประสงค์เพื่อบอกกล่าวขอขมาที่ต้องใช้พื้นที่สำหรับประกอบพิธีกรรม และเพื่อให้มาคุ้มครองดูแลตลอดงานตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จสิ้นพิธี การบูชาเจ้าที่ประกอบพิธีโดยปู่จารย์ หลังจากการทำพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ เสร็จแล้วก็นำกระทงที่เตรียมไว้ใส่ถาดไปกล่าวคำบูชาพร้อมกับจุดธูป ๑ ดอก และขอให้เจ้าที่ได้มาปกป้องคุ้มครองการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในวันนี้ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี แล้วก็วางไว้บริเวณเขตแดนของบ้านสี่มุม และวางไว้ตรงโคนเสาผามอีก ๑ อัน เป็นอันเสร็จพิธีบูชาเจ้าที่ เจ้าภาพก็ดำเนินการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีตามลำดับขั้นตอนต่อไป

ภาพที่ ๔.๓ ปู่จารย์กำลังประกอบพิธีบูชาเจ้าที่ก่อนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มกราคม ๒๕๕๙

๓) การผูกผ้าห้อย หรือผ้าจ่อง และผ้าอื่น ๆ

หลังจากปู่จารย์ประกอบพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ และพิธีบูชาเจ้าที่เสร็จแล้ว ญาติพี่น้องก็จัดเตรียมถ้วยฟ้อน อาหาร ผ้าจ่องหรือผ้าห้อย ผ้าเทิง ผ้าแว้ง ผ้าโสร่ง ผ้าคล้องคอ และกระทงสำหรับไหว้แม่พระธรณีมาวางไว้ที่โต๊ะใกล้ผาม เมื่อกลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้งมาถึงบริเวณงานเจ้าภาพก็ขอให้ผู้อาวุโสในกลุ่มนักดนตรีเป็นตัวแทนทำหน้าที่บูชาพระแม่ธรณี โดยการขุดหลุมบริเวณกลางผามใต้ตำแหน่งที่ผูกผ้าห้อย แล้ววางกระทงลงในหลุม พร้อมทั้งตั้งจิตอธิษฐานขอให้แม่พระธรณีคุ้มครองดูแลลูกหลานญาติพี่น้อง และผู้มาร่วมงาน โดยมีความเชื่อว่าการกระทำพิธีนี้เพื่อเป็นการแสดงความเคารพ และให้แม่พระธรณีปกป้องคุ้มครอง จากนั้นก็กลบดินถมแล้วปูเสื่อทับไว้ ต่อมาจึงผูกผ้าเทิงขึงด้านบนตรงกลางผามกั้นเป็นเพดาน และผูกผ้าเทิงผืนเล็กขึงด้านบนของหิ้งผี และผูกผ้าแว้งด้านบนของเสารอบผามทั้งหมด สุดท้ายจึงผูกผ้าห้อย หรือผ้าจ่อง ยึดติดกับคานผาม ซึ่งผ้าห้อยมีความสำคัญที่สุด มีหน้าที่หลักสำหรับใช้สื่อสารระหว่างผีปู่ย่า และลูกหลาน การเริ่มต้นพิธีกรรมช่วงต่าง ๆ เก๊าผีต้องมาเริ่มต้นห้อยผ้าก่อนทุกครั้ง จากการที่ผู้อาวุโสตัวแทนกลุ่มนักดนตรีมาทำหน้าที่ผูกมัดผ้าทุกชนิดในผามฟ้อนนั้นมีเหตุผลว่า “ตามความเชื่อดั้งเดิมชาวบ้านให้ความสำคัญต่อ “ครูกลอง” มากกว่า “ผีฟ้อน” ครูกลองเหมือนจะอยู่ชั้นสูงกว่า ถ้าไม่มีครูกลอง ไม่มีวงแห่ ก็ไม่ได้ฟ้อน ผีปู่ย่าจะลงได้ขึ้นกับวงแห่ “ฆ้อง-กลอง” มีความสำคัญยิ่งกว่า “ผี” ถ้าไม่มีฆ้องกลอง ก็ฟ้อนไม่ได้ ดังนั้น ภาระหน้าที่ในการผูกผ้าต่าง ๆ จึงเป็นหน้าที่ของหมู่แห่ (นักดนตรีวงเต่งถิ้ง) ซึ่งในขณะที่ผู้อาวุโสตัวแทนของนักดนตรีวงเต่งถิ้งมัดผ้าห้อยก็จะกล่าวคำอธิษฐานบอกกล่าวเชิญผีให้ลงมาฟ้อนมารำร่วมกับลูกหลาน” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) สำหรับคติความเชื่อเกี่ยวกับแนวคิดผ้าห้อยอีกประการหนึ่ง คือ “การแสดงความหมายของการคลอดลูกในสมัยโบราณ ซึ่งต้องผูกผ้ายึดคาน

บนบ้านเพื่อให้แม่จับยึดในขณะเบ่งคลอดลูก สำหรับในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ก็แสดงถึงการมาเกิดผ่านมาทางผ้าห้อยของผีปู่ย่า หรือของเจ้า” (ประยูร คำเรือง, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) เมื่อจัดเตรียมสถานที่บริเวณผาม และข้าวของทุกอย่างเรียบร้อยแล้ว จึงเริ่มพิธีฟ้อนผีตามลำดับโดยก่อนที่จะเข้าร่วมพิธี กลุ่มลูกหลานทุกคนต้องแต่งกายโดยสวมโสร่งซึ่งพาดเตรียมไว้ในผามในระหว่างการประกอบพิธีกรรมทุกขั้นตอน ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่ต้องปฏิบัติทุกครั้ง เมื่อจบการประกอบพิธีแต่ละช่วงสามารถถอดโสร่งออกได้

จากการเก็บข้อมูลการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านสันป่าเลียง มีความแตกต่างจากพิธีฟ้อนผีมดผีเม็งพื้นที่อื่น ๆ ที่เจ้าภาพมักขอร้องให้นักดนตรีอาวุโสเป็นผู้ผูกผ้าต่าง ๆ แต่ในงานครั้งนี้ผู้ที่รับหน้าที่ผูกผ้าห้อย คือ เก๊าผี ซึ่งเป็นร่างทรงผีเจ้านาย และเป็นผู้นำในการประกอบพิธีตลอดทั้งวันเป็นผู้รับหน้าที่ผูกผ้าร่วมกับญาติพี่น้อง โดยเริ่มจากการผูกผ้าแว้ง ผ้าเทิง สุดท้ายเป็นผ้าห้อย โดยในระหว่างนั้นวงเต่งถิ้งเริ่มบรรเลง เมื่อผูกผ้าครบเงื่อนต่าง ๆ แล้ว เก๊าผีได้นำกรวยดอกไม้สอดไว้ระหว่างเงื่อนปมผ้า จากนั้นได้นำน้ำมะพร้าวน้ำหอม ซึ่งถือว่าเป็นน้ำบริสุทธิ์ราดตั้งแต่ปมผ้าห้อยสุดท้ายนำเหล้าขาวราดผ้าห้อย และชโลมจนทั่วแล้วเก๊าผีผู้นำก็ดื่มเหล้าแล้วห้อยผ้าหมุนอย่างรวดเร็วโดยเสียงดนตรีที่เร่งเร้าทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ เริ่มต้นการประกอบพิธีตั้งแต่เวลานั้นเป็นต้นไป ดังภาพที่ ๔.๔

ภาพที่ ๔.๔ เก๊าผีร่างทรงกำลังห้อยผ้าเพื่อเริ่มต้นการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด หลังจากการผูกผ้าห้อยในผาม ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒ เมษายน ๒๕๕๙

๔) พิธีเชิญผีปู่ย่า

เมื่อตัวแทนนักดนตรีผูกผ้าเสร็จเรียบร้อย เวลาประมาณ ๐๗.๐๐ น. เก๊าผี และกลุ่มตัวแทนญาติพี่น้องก็ขึ้นไปเชิญผีปู่ย่าบริเวณหิ้งผีในห้องนอนบนบ้าน หรือเชิญที่หอผีปู่ย่าที่ตั้งอยู่ในเขตแดนบ้านด้านทิศตะวันออก หรือด้านหัวนอนของเจ้าบ้าน ขั้นตอนการเชิญนั้นต้องใช้ “ขันเชิญ ๒๔” เป็นพานเงิน ที่ชาวบ้านเรียกว่า “ขันขาว” โดยในขันใส่ดอกไม้ ธูป ๑๒ คู่ และเทียน ๑๒ คู่ ให้ญาติผู้ใหญ่ถือขันเชิญ ส่วนเก๊าผีเอาดาบพาดบ่าและใช้ผ้าโสร่งพาดดาบไว้ในขณะทำพิธีเชิญผีปู่ย่า ในขณะที่เก๊าผีและญาติกลุ่มหนึ่งขึ้นไปเชิญผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผาม ญาติอีกกลุ่มหนึ่งที่เหลือก็เตรียมเสื่อปูบนหิ้งผีแล้วนำหมอนที่เตรียมไว้วางบนเสื่อให้ใกล้กับหมู่แห่ ซึ่งเป็นข้อปฏิบัติที่ยึดถือกันอย่างเคร่งครัด (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) จากนั้นก็นำข้าวสารที่ใส่กระป๋องจำนวนประมาณ ๑ ลิตร ยกยอขึ้นเหนือศรีษะ เรียกพิธีนี้ว่า “การเยิงข้าว” แล้วกล่าวคำสัจอธิษฐานที่เป็นคำที่มีความหมายที่ดีและเป็นมงคลกับลูกหลานญาติพี่น้อง เช่น ขอให้ครอบครัวลูกหลานมีความสุข มีความเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่การงาน มีสุขภาพแข็งแรง มีโชค มีลาภ ร่ำรวยเงินทอง เมื่อกล่าวเสร็จก็เทข้าวสารกองไว้

บนเสื่อใกล้กับหมอน สำหรับข้าวสารนี้เมื่อเสร็จพิธีแล้ว ให้นำไปนึ่งสำหรับใส่บาตรทำบุญ โดยมีความเชื่อว่ามีอานิสงส์ผลบุญต่อครอบครัวมาก

เมื่อเชิญผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผามแล้วก็ทยอยนำสิ่งของต่าง ๆ จากหิ้งบนบ้านมาวางไว้บนหิ้งในผาม รวมทั้งถ้วยฟ้อนที่เตรียมไว้จัดวางบนหิ้งให้เป็นระเบียบ เมื่อจัดของบนหิ้งผีเรียบร้อยแล้ววงเต่งถิ้งจึงเริ่มบรรเลง พร้อมกันนั้นญาติอีกคนเป็นผู้รับผิดชอบจุดไฟที่หม้อดินที่วางบนก้อนเส้าโดยจุดไฟพร้อมกับเสียงกลองขึ้น เรียกว่า “หม้อน้ำปลาร้า” หรือ “ผีเม็งน้ำฮ้า” ซึ่งในหม้อดินใส่น้ำประมาณครึ่งหม้อ แล้วใส่ปลาแห้งปลาช่อน ๑ ตัว น้ำปลาร้า ประมาณ ๑ ช้อนชา ภาษาท้องถิ่นเรียกว่า “ใส่เป็นมติ” หมายถึง การใส่น้ำปลาร้าพอเป็นพิธี ไม่ต้องใส่ปลาร้ามากจะทำให้มีกลิ่นฉุนมากเกินไป ความสำคัญของหม้อดินกับก้อนเส้าอีกประการหนึ่ง คือ ต้องตั้งวันฟ้อนแล้วต้องถอนวันฟ้อนเท่านั้น ซึ่งการตั้งหม้อน้ำฮ้านี้มีเฉพาะพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งเท่านั้นไม่พบในพิธีกรรมฟ้อนผีมด หรือผีเจ้านาย

ภาพที่ ๔.๕ หม้อน้ำฮ้า ตั้งบนก้อนเส้าในเขตราชวัตรในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๙

ในขณะนั้นเก๊าผีก็เริ่มพิธีที่เรียกว่า “การสับผี” หรือ “การไหว้ผีดิน” เป็นการแสดงความเคารพต่อผีดินก่อนการเริ่มต้นฟ้อน โดยพิธีนี้ได้จัดชุดข้าวของชุดเดียวกับถ้วยฟ้อนใส่กระด้งไว้

แล้วแบ่งเป็น ๓ ชุด วางไว้ด้านล่างทางขวาของหิ้งผี พิธีนี้เริ่มจากการจุดเทียน ๓ เล่ม แล้วเก๊าผีเป็นผู้กล่าวคำอธิษฐานขอให้อยู่ดีมีสุข ขอสิ่งที่ดีงาม และสิ่งที่เป็นมงคลจงเกิดแก่ลูกหลานญาติพี่น้อง จากนั้นใช้น้ำมะพร้าวประพรมของในกระด้งจนทั่ว สุดท้ายก็คว่ำกระด้ง เป็นอันเสร็จพิธี ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผีบ้านริมกวงมีความแตกต่างกันเล็กน้อย คือ การจัดชุดเครื่องบูชาได้จัดวางบนใบตองวางไว้ใต้ผาม จากนั้นจึงจุดเทียน ๓ เล่ม บนราวไม้ แล้วนำน้ำมะพร้าวมาประพรมเป็นอันเสร็จพิธี (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ในขณะที่พิธีฟ้อนผีเม็ง สายผีเม็งไชยมงคลเริ่มพิธีนี้ก่อนการเชิญผีปู่ย่าขึ้นหิ้ง โดยดำเนินพิธีโดย “ตั้งข้าว” ซึ่งได้จัดชุดสิ่งของต่า ๆ ในถ้วยฟ้อนใส่ถาดไว้สามถาด ถาดที่หนึ่งใส่ชุดถ้วยฟ้อน ๑ ชุด หัวไก่ทอด ๑ หัว และมะพร้าว ๑ ลูก ถาดที่สองใส่ชุดถ้วยฟ้อน ๒ ชุด ปีกไก่ทอด ๒ ชิ้น และมะพร้าว ๑ ลูก ถาดที่สามใส่ชุดถ้วยฟ้อน ๓ ชุด ขาไก่ และเครื่องในไก่ทอด ๒ ชิ้น และมะพร้าว ๑ ลูก เมื่อเริ่มพิธีโดยมีกลุ่มลูกหลานมาอยู่พร้อมเพรียงกันในผาม ตั้งข้าวจึงเริ่มยกยอขันเชิญ แล้วกล่าวคำไหว้บูชา จากนั้นก็หยิบข้าวของในถาดวางบนใบตองซึ่งวางไว้บนพื้นดินตรงชายคาผาม เมื่อครบทุกอย่างแล้วก็เทน้ำมะพร้าวราดข้าวของทั้งหมดบนใบตอง สุดท้ายจุดเทียนติดกับราวไม้ จำนวน ๔ เล่ม และในระหว่างนั้นกลุ่มญาติพี่น้องก็ทำพิธีเชิญปู่ย่าขึ้นหิ้ง พร้อมกับจุดไฟต้มหม้อน้ำฮ้า (บันทึกข้อมูลภาคสนามพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่, ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๙)

หลังจากการเชิญผีปู่ย่ามายังผาม และทำพิธีไหว้ผีดินเสร็จแล้วจึงเริ่มต้นการฟ้อน ๓ ยก ๓ ตั้ง เรียกว่า “ฟ้อนขว้าง ฟ้อนตูม” เป็นการฟ้อนร่วมกันของเก๊าผี และญาติพี่น้อง โดยยังไม่นำถ้วยฟ้อน และดอกไม้ออกมาฟ้อนในรอบนี้ การฟ้อนช่วงนี้ใช้เวลาช่วงสั้น ๆ ช่วงละ ๕ นาที จำนวนสามรอบ โดยแต่ละรอบให้จบช่วงด้วยเก๊าผี และตัวแทนญาติพี่น้องสามถึงสี่คนร่วมกันฟ้อนดาบ ฟ้อนไม้ค้อน และฟ้อนกิ่งดอกแก้ว เมื่อฟ้อนครบสามช่วงแล้วก็ทำพิธี “เลี้ยงข้าวผีปู่ย่า” ในลำดับต่อไป

๕) พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า

การเลี้ยงข้าวผีปู่ย่าญาติพี่น้องได้เตรียมขันข้าว[4] และเครื่องเซ่นสังเวย ซึ่งเป็นขั้นตอนที่สำคัญอย่างยิ่ง ตามธรรมเนียมปฏิบัติดั้งเดิมชาวล้านนานิยมทำอาหารอุทิศให้บรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วจัดเตรียมใส่ถาด หรือขันโตกอย่างพร้อมสรรพ ที่ชาวล้านนาเรียกว่า “ขันข้าว” เพื่อใช้ถวายในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ดังที่ ปรานี วงษ์เทศ (๒๕๔๒: ๑๔๑) กล่าวว่า “พิธีเซ่นไหว้ของกลุ่มต่าง ๆ มักขึ้นอยู่กับทัศนะที่มีต่อคนตายแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างผู้ตาย เพราะความตายมิได้แยก หรือหยุดมนุษย์ออกจากครอบครัว หมู่บ้าน ชุมชน หรือเผ่าพันธุ์ของตน คนตายถูกมองว่ายังมีความห่วงใย คอยช่วยเหลือ หรือบางทีอาจแสดงความโกรธไม่พอใจลูกหลานบ้าง แต่ก็สามารถแก้ปัญหาได้ด้วยการให้ความเคารพอย่างเหมาะสม จึงมีการกราบไหว้ บูชา และการปฏิบัติต่อวิญญาณคล้ายเมื่อยังมีชีวิตอยู่” ดังนั้น การถวายขันข้าว และเครื่องเซ่นสังเวยให้ผีปู่ย่า จึงเป็นทั้งการแสดงความเคารพ ความกตัญญู และแสดงถึงความผูกพันธ์ของลูกหลาน กับญาติพี่น้องที่ยังคงมีต่อญาติผู้ใหญ่ที่ล่วงลับไปแล้ว

---

[4] ขันข้าว หมายถึง ถาดอาหารคาวหวานที่ชาวบ้านจัดเตรียมใส่ถาดเพื่ออุทิศถวายแด่ผีปู่ย่า และญาติพี่น้องที่ล่วงลับดับขันธ์

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม อาหารที่ลูกหลานนิยมทำใส่ขันข้าวในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เช่น ต้มยำไก่บ้าน ลาบหมู น้ำพริกอ่อง แคบหมู ข้าวเหนียว เป็นต้น โดยแต่ละงานอาจมีอาหารแตกต่างกันไป ส่วนเครื่องเซ่นสังเวย คือ หัวหมู ทั้งชุด ๑ ชุด ประกอบด้วยหัว ขาทั้งสี่ขา และหาง ไก่พื้นเมืองต้ม อย่างน้อย ๑ คู่ เป็นต้น จากการสังเกตในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง การจัดเตรียมขันข้าว และเครื่องเซ่นสังเวย ได้จัดเตรียมอาหารอย่างเรียบง่าย อาหารต่าง ๆ ที่ทำขึ้น เมื่อเสร็จขั้นตอนการถวายให้ผีปู่ย่าแล้วเจ้าภาพได้นำอาหารเหล่านั้นจัดใส่ขันสำหรับเลี้ยงญาติพี่น้อง และชาวบ้านที่มาร่วมงาน

การเลี้ยงข้าวปู่ย่ามีพิธีสองช่วง คือ ช่วงเช้า เวลาประมาณ ๐๗.๓๐ น. – ๐๘.๐๐ น. และช่วงกลางวัน เวลาประมาณ ๑๑.๓๐ น. – ๑๒.๐๐ น. ซึ่งมีรายละเอียดของพิธีทั้งสองช่วงเหมือนกัน เริ่มต้นโดยการจัดเตรียมอาหาร และกับข้าวใส่ขันโตก หรือถาดวางไว้กลางผาม แล้วให้ตัวแทนญาติพี่น้องในวงศ์ตระกูลที่มีอาวุโสสูงสุดสี่คน มาแต่งกายโดยสวมผ้าโสร่ง คล้องผ้าคล้องคอหรือผูกมัดรอบศรีษะโดยผูกปมผ้าไว้ด้านหลังเป็นตัวแทนของผีผู้ชายสองคน และมัดผ้าคลุมศรีษะผูกปมไว้ใต้คางเป็นตัวแทนของผีผู้หญิงสองคน โดยเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของผีปู่-ย่า-ตา-ยาย มาร่วมรับประทานอาหารด้วยกัน การเตรียมอาหารสำหรับเลี้ยงผีปู่ย่าเป็นอาหารชุดเดียวกับที่จัดเตรียมไว้สำหรับเลี้ยงญาติพี่น้อง และแขกที่มาร่วมงาน เช่น ต้มยำไก่ ยำปลาแห้ง ปลาช่อนแดดเดียวทอด เนื้อหมูทอด ไก่ต้ม ๑ คู่ น้ำพริก และข้าวเหนียว เป็นต้น รวมทั้ง หมาก เมี่ยง บุหรี่ เหล้า และน้ำมะพร้าว จากการสัมภาษณ์เก๊าผีบ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย กล่าวว่า “การฟ้อนผีบ้านป่ากล้วยไม่จัดอาหารสำหรับเลี้ยงผีปู่ย่าที่เป็นอาหารดิบ เช่น ลาบดิบ หลู้ เป็นต้น คือมีธรรมเนียมปฏิบัติที่ไม่นำอาหารดิบ ของแดงเข้าผาม” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) แต่จากการเก็บข้อมูลในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในท้องที่อื่นพบว่า มีพิธีกรรมฟ้อนผีหลายแห่งทางเจ้าภาพยังได้เลี้ยงอาหารให้ผีปู่ย่าด้วยอาหารที่เป็นอาหารดิบ เช่น ลาบดิบ หลู้ เป็นต้น

ขั้นตอนการเลี้ยงข้าวผีปู่ย่าหลังจากการแต่งตัวของผู้อาวุโสเสร็จ ตัวแทนจึงจุดเทียน ๓ เล่ม แล้ววงเต่งถิ้งก็เริ่มบรรเลงเพลง ทั้งสี่คนก็ฟ้อนรอบขันโตกเมื่อครบรอบแล้วก็นั่งล้อมวงรอบขันโตก จากนั้นแต่ละคนก็ปั้นข้าวเหนียวขนาดพอคำจิ้มอาหารแล้วยกขึ้นมา “ดม” ซึ่งการดมเป็นการแสดงความหมายแทนการกินของผีปู่ย่า ต่อจากนั้นก็ยื่นให้คนอื่น ๆ ดม แล้วจึงวางข้าวไว้ในขันโตก ทำลักษณะนี้จนอาหารครบทุกอย่างแล้วจึงดื่มน้ำเปล่า ดื่มน้ำมะพร้าว เคี้ยวเมี่ยง สูบบุหรี่ขี้โย และบางทีก็ดื่มเหล้า เมื่อทานอาหารเสร็จแล้วแต่ละคนก็ไปฟ้อนรอบต้นดอกแก้ว ๓ รอบ จบช่วงด้วยการฟ้อนดาบ ฟ้อนไม้ค้อน และกิ่งดอกแก้ว เมื่อจบเพลงจบช่วง ถือว่าเป็นอันเสร็จพิธี เจ้าภาพจึงจัดเตรียมอาหารเลี้ยงนักดนตรี ญาติพี่น้อง และชาวบ้านในชุมชนที่มาร่วมงาน ซึ่งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งสามารถเรียงลำดับการเลี้ยงอาหารตามลำดับ คือ ผีปู่ย่า ครูกลอง และกลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้ง กลุ่มญาติพี่น้องในผาม และแขกที่มาร่วมงาน เมื่อรับประทานอาหารร่วมกันเสร็จแล้วเป็นการพักผ่อน ได้พูดคุยทักทายปราศรัยกับญาติพี่น้องต่างบ้าน ต่างชุมชน ไต่ถามสารทุกข์สุกดิบซึ่งกันและกัน เพื่อรอพิธีกรรมในลำดับต่อไป

ภาพที่ ๔.๖ พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า ในพิธีฟ้อนผีมดบ้านหลักปัน ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๕ มีนาคม ๒๕๕๘

๖) พิธีฟ้อนถ้วย หรือฟ้อนกินถ้วย

พิธีฟ้อนถ้วยเริ่มเวลาประมาณ ๐๘.๓๐ น. – ๐๙.๐๐ น. โดยเริ่มจากวงเต่งถิ้งเริ่มบรรเลงเพลง กลุ่มญาติพี่น้อง และชาวบ้านที่มาร่วมงานก็ออกมาฟ้อนร่วมกันทั้งในบริเวณในผามและรอบต้นดอกแก้ว โดยส่วนใหญ่กลุ่มเจ้าภาพมักนำผ้าคล้องคอไปคล้องเชิญญาติพี่น้องที่นั่งอยู่รอบผามให้ออกมาฟ้อนรำร่วมกัน จากนั้นตัวแทนก็นำถาดดอกไม้มาแจกให้กับผู้ฟ้อน แต่ละคนหยิบคนละสองสามดอก บางคนก็นำดอกไม้ทัดหู ส่วนดอกไม้ที่เหลือก็หนีบใส่มือในลักษณะการจีบมือฟ้อนแล้วฟ้อนไปรอบ ๆ ต้นดอกแก้วจนครบสามรอบก็นำดอกไม้นั้นโยนใส่ตะกร้าที่วางอยู่โคนต้นดอกแก้ว บ้างก็เอาเหน็บไว้ที่กิ่งต้นดอกแก้ว จากนั้นจึงต่อด้วยการฟ้อนถ้วย แต่ละคนก็รับถ้วยฟ้อนมาถือไว้ในมือข้างใดข้างหนึ่งแล้วฟ้อนรอบต้นดอกแก้ว เมื่อครบสามรอบจึงนำของในถ้วยเทใส่ตะกร้าเช่นเดียวกับดอกไม้ สำหรับถ้วยฟ้อนมีธรรมเนียมปฏิบัติว่า “เมื่อฟ้อนถ้วยครบสามรอบแล้วต้องเทถ้วยทั้งหมดลงตะกร้า โดยไม่นำไปวางไว้ที่อื่น หรือเหลือของไว้ในถ้วยเดินเข้าไปในผาม ซึ่ง มีความเชื่อว่าการประกอบพิธีจะไม่เสร็จสมบูรณ์” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) จากการสังเกตในพิธีฟ้อนถ้วย ญาติบางคนได้หยิบขนมทานไปด้วย บางคนก็เก็บใส่กระเป๋าเสื้อไว้ทาน ส่วนที่เหลือก็

เทใส่ตะกร้าทั้งหมด ส่วนพิธีกรรมฟ้อนผีชุมชนบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี ได้ใส่ปลาแห้งทั้งตัว ดังนั้น ผู้ฟ้อนจึงเก็บปลาแห้งไว้สำหรับประกอบอาหาร และนำเอาไปฝากญาติพี่น้อง เมื่อฟ้อนถ้วยเสร็จก็ต่อด้วยการฟ้อนดื่มน้ำมะพร้าว โดยญาติฝ่ายชายมีหน้าที่ผ่ามะพร้าวแล้วให้ญาติฝ่ายหญิงนำไปแจกให้ผู้ฟ้อน โดยถือฟ้อนรอบต้นแก้วสามรอบเช่นกัน จากนั้นก็เทน้ำมะพร้าวแบ่งกันดื่มจนหมด เมื่อจบช่วงจึงจบด้วยการฟ้อนดาบ ฟ้อนไม้ค้อน และช่อดอกแก้ว ที่เรียกว่า “การลงดาบ” เพื่อจบการฟ้อนแต่ละช่วง โดยวงเต่งถิ้งก็จะเปลี่ยนมาแห่บรรเลงเพลงผีมดห้อยผ้าทันที ถึงแม้ว่าในขณะนั้นกำลังแห่บรรเลงเพลงอื่นอยู่ก็ตาม

ภาพที่ ๔.๗ พิธีฟ้อนถ้วย ในพิธีฟ้อนผีมดบ้านริมกวงเหนือ หมู่ที่ ๗ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๓ มีนาคม ๒๕๕๙

๗) การลงดาบ

การลงดาบเป็นสัญญาณของการลงจบแต่ละช่วงของการประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง เมื่อญาติพี่น้องร่วมกันฟ้อนได้ระยะเวลาหนึ่งแล้ว เก๊าผี หรือญาติพี่น้องได้นำดาบ ๒ คู่ คือ ดาบจริง ๑ คู่ ดาบไม้ขาว ๑ คู่ ไม้ค้อน ๑ คู่ และกิ่งดอกแก้ว ๒ กำ ที่วางไว้บนหิ้งผีในผามออกมามอบให้ตัวแทนที่ร่วมฟ้อนเป็นผู้รำดาบรอบต้นแก้ว วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดลงช่วง หรือเพลงผีมดห้อยผ้าหรือเพลงมวย ที่มีอัตราจังหวะเร็ว และให้ความรู้สึกสนุกสนานเร้าใจ เมื่อฟ้อนได้ระยะเวลาหนึ่งวง

เต่งถิ้งก็ทอดจังหวะลงจบพร้อมกับการฟ้อนดาบ แสดงว่าจบช่วงของการประกอบพิธีกรรมในช่วงนั้น วงเต่งถิ้ง และญาติพี่น้องที่มาร่วมงานมีเวลาพักประมาณ ๕ – ๑๐ นาที เพื่อรอการประกอบพิธีในช่วงถัดไป ซึ่งการประกอบพิธีในทุกขั้นตอนต้องลงจบด้วยการลงดาบทุกครั้ง

ภาพที่ ๔.๘ การลงดาบ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

๘) พิธีไหว้หัวกล้วย หรือ พิธีบวชหัวกล้วย

เมื่อถึงเวลาประมาณ ๐๙.๐๐ น. เก๊าผีเริ่มทำพิธีไหว้หัวกล้วยเป็นพิธีที่มีเฉพาะพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งเท่านั้น ระหว่างการประกอบพิธีช่วงนี้วงเต่งถิ้งไม่ต้องแห่บรรเลง สำหรับต้นกล้วยที่ใช้ในพิธีได้เตรียมไว้ตั้งแต่วันดา โดยเลือกต้นกล้วยที่ยังไม่ตกปลี ซึ่งถือว่าเป็นกล้วยหนุ่ม ผู้ที่รับหน้าที่ในการขุดต้นกล้วยต้องพิถีพิถันพอสมควรโดยไม่ใช้วิธีการตัดฟันจากโคนต้นต้องขุดให้หัวกล้วยและรากติดมาด้วยเล็กน้อย เมื่อขุดขึ้นมาแล้วก็เลาะราก และกาบกล้วยออกบ้างแล้วจึงตัดก้านใบให้เหลือสามก้าน ทั้งนี้เพื่อใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมในช่วงอื่นอีก หลังจากนั้นก็ทำความสะอาดให้เรียบร้อยแล้วนำไปผูกติดเสาผามไว้สำหรับการประกอบพิธีในวันฟ้อน

ระหว่างการประกอบพิธีไหว้หัวกล้วยเก๊าผีต้องเตรียม “ขันขอ” ประกอบด้วยพานใส่ข้าวตอกดอกไม้ธูปเทียน สลุงใส่ข้าวตอก และสลุงน้ำส้มป่อย มาวางในผาม ซึ่งมีความเชื่อว่าถ้าหากลูกหลานญาติพี่น้องอยากได้อะไรก็ให้มายกยอขันขอ แล้วตั้งจิตอธิฐานให้ได้สมความปรารถนา (ประยูร คำเรือง, สัมภาษณ์) จากนั้นจึงนำต้นกล้วยพาดราวไม้ในผามโดยให้หัวกล้วยวางอยู่ในถาดกลางผามพอดี แล้วใช้ดาบสับตรงกลางต้นกล้วยแล้วจึงนำเทียนหนูปักปลายดาบ และนำผ้าคล้องคอพาดต้นกล้วยค่อนไปทางใบกล้วยหนึ่งผืน ระหว่างนี้ญาติผู้ใหญ่ได้เรียกลูกหลานญาติพี่น้องให้เข้ามาในผาม ผู้อาวุโสสูงสุดนั่งด้านหน้าต้นกล้วย เมื่อทุกคนพร้อมจึงเริ่มพิธีโดยการจุดเทียนแล้วยกขันขอ

ขึ้นเหนือศรีษะกล่าวคำสัจอธิษฐาน และพนมมือไหว้หัวกล้วย จากนั้นเอามือกอบข้าวตอกโปรยไปที่ต้นกล้วยสามครั้ง และกอบข้าวตอกโปรยข้ามศรีษะตนเองไปด้านหลังอีกสามครั้ง จากนั้นใช้มือตักน้ำส้มป่อยในสลุงลูบที่โคนต้นกล้วยในลักษณะลูบลงมาทางหัวกล้วยสามครั้ง สุดท้ายใช้มือจุ่มน้ำส้มป่อยแล้วลูบศรีษะตนเองแล้วพนมมือไหว้หัวกล้วยเป็นอันเสร็จขั้นตอนของแต่ละคน หลังจากนั้นญาติพี่น้องและลูกหลานที่เข้าร่วมพิธีก็ทำในลักษณะเดียวกันจนครบทุกคน ต่อไปเก๊าผีก็ตัดต้นกล้วยโดยต้องฟันให้ขาดเป็นท่อนในครั้งเดียวแล้วซอยหั่นเป็นชิ้นเล็ก ๆ ให้ลูกหลานช่วยกันขยำกับปลาแห้งที่ต้มในหม้อน้ำปลาร้าใส่พริกดำเล็กน้อย เรียกว่า “การยำหัวกล้วย” หรือ “ส้ากล้วย” เมื่อขยำเข้ากันแล้วจึงตักแบ่งใส่กระทงใบตอง จำนวน ๓ อันวางไว้ในผามตรงมุมใกล้กับหิ้งผี และนำเทียนหอมจำนวน ๙ เล่ม เตรียมสำหรับจุดบูชาในพิธีกรรมช่วงต่อไป ส่วนต้นกล้วยที่เหลือก็นำไปทำเป็นเรือและแพสำหรับพิธีถ่อเรือถ่อแพ ส่วนใบกล้วยทั้งสามใบใช้ปูวางกระทงหนึ่งใบ ใช้หุ้มก๋วยในช่วงการจุดเทียนชัยหนึ่งใบ และใช้ใบที่เป็นส่วนยอดทำตาลปัตรจำลองช่วงการใส่บาตรผีปู่ย่า

ภาพที่ ๔.๙ พิธีไหว้หัวกล้วย ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙

๙) พิธีเลี้ยงผีผ้าขาว หรือพิธีรับผีเรือน หรือพญาเข้าเมือง

พิธีรับผีเรือนเป็นพิธีสำหรับการรับผีเรือนเข้าผาม การประกอบพิธีกรรมในช่วงนี้ต้องใช้ “ขันอู่” หรือ “ถ้วยอู่” ที่ได้จัดเตรียมไว้ในวันดาไว้ล่วงหน้าก่อนแล้ว ซึ่งถือเป็นเครื่องบูชาในพิธีรับผีเรือน ข้าวของสำหรับจัดเตรียมทำขันอู่ประกอบด้วยเครื่องบูชา คือ มะพร้าว ๑ ลูก กล้วยน้ำว้า ๑ หวี ข้าวเหนียว และกับข้าว เช่น แคบหมู เป็นต้น หวี น้ำอบ น้ำหอม แป้งร่ำ และ “ครัวผีกุลา” สำหรับพิธีเลี้ยงผีกุลาในช่วงต่อไป ข้าวของทั้งหมดดังกล่าวเก๊าได้นำเอาใส่กะละมังขาวแล้วใช้ผ้าขาวห้มผูกห้อยคล้องคล้ายเปลเด็ก ซึ่งชาวบ้านเรียกว่า “อู่” จึงเรียกว่า “ขันอู่” และต้องเตรียมไม้คลอนสำหรับคลอนขันอู่พาดบ่าจากบนบ้านมายังผาม

พิธีรับผีเรือนผู้ประกอบพิธีหลักคือ เก๊าผี เริ่มจากการแต่งกายด้วยชุดขาว สวมเสื้อสวมโสร่ง โพกศรีษะ คาดเอว และสวมหมวกเลี่ยม (หมวกปลายแหลม) เมื่อแต่งตัวเสร็จวงเต่งถิ้งจึงเริ่มบรรเลงจากนั้นเก๊าผีก็ฟ้อนขึ้นไปบนบ้านเพื่อคลอนขันอู่ลงมายังผาม โดยก่อนเข้าผามต้องฟ้อนรอบต้นแก้วสามรอบ จากนั้นเด็ดกิ่งดอกแก้วทัดหูแล้วเดินบนไม้กระดานที่พาดไว้ระหว่างต้นดอกแก้วกับผามเปรียบเทียบเป็นสะพานเข้าสู่ผาม จากนั้นลูกหลานจึงตักน้ำล้างมือ และล้างเท้าก่อนเข้าผาม และหน้าผามนั้นมีญาติสองคนยืนถือผ้าขาวกั้นทางเข้าผามไว้ ก่อนเข้าก็มีการสอบถามถึงที่มาที่ไป เก๊าผีก็จะตอบว่า วันนี้ได้เอาเงิน เอาทอง แก้วแหวน ของมีค่ามาให้ มีของดีดีมาหลายอย่าง เพื่อให้ลูกหลานได้รับสิ่งดีดี พูดแต่สิ่งดีดีแล้วผู้ที่กั้นด่านก็ปล่อยให้เข้าสู่ผาม จากการเก็บข้อมูลพิธีกรรมฟ้อนผีในเขตอำเภอสารภี ระหว่างการกั้นด่านนั้น มีการพูดคุยหยอกล้อในลักษณะเป็นค่าว หรือจ๊อยแบบล้านนา มีสำนวนที่หยอกล้อในเชิงหยิกแกมหยอก และสองแง่สามง่ามให้บรรยากาศสนุกสนาน และต้องมีของแลกเปลี่ยนเป็นเงิน ทอง และเหล้า จึงจะสามารถผ่านด่านเข้าผามได้

เมื่อเข้าสู่ผาม “ตั้งข้าว” ก็รับถ้วยอู่ไปคัดไว้กับคานไม้ใต้ผาม แล้วนำน้ำส้มป่อยหรือน้ำมะพร้าวประพรมกระทงที่ใส่ยำหัวกล้วยทั้งสาม ที่ได้ปักเทียนหอมไว้ควักละสามเล่ม จากนั้นก็จุดเทียนบูชา และประพรมด้วยน้ำส้มป่อยหรือน้ำมะพร้าวอีกสามรอบ จากนั้นตั้งข้าวได้จุดเทียนที่ “แว่นเทียน” ทั้งสามเล่มแล้วถือวนรอบศรีษะของเก๊าผีสามรอบ เมื่อครบแล้วจึงดับไฟโดยใช้ใบตองพับเข้าหากันให้เทียนดับ เป็นอันเสร็จพิธีเลี้ยงผีผ้าขาว

ภาพที่ ๔.๑๐ พิธีรับผีเรือน ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

๑๐) พิธีตักบาตรผีปู่ย่า

พิธีตักบาตรในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นพิธีที่กระทำต่อเนื่องจากพิธีรับผีเรือน โดยเก๊าผีนำใบตองที่เหลือมาตัดเอาเฉพาะส่วนปลายนำมากั้นใบหน้า คล้ายกับตาลปัตรของพระสงฆ์ และแขวนตะกร้าเล็กที่เรียกว่า “แคงหลอด” ซึ่งชาวบ้านในพื้นที่ใช้ใส่ข้าวสาร และข้าวของทั่วไป การประกอบพิธีกรรมในอำเภอสันทรายเริ่มจากการเดินออกจากหิ้งผีโดยมีตาลปัตรใบตองกั้นปิดหน้าไว้ และถือแคงหลอดไว้ในมือ จากนั้นจึงถือเชือกแคงหลอดรวมกับผ้าห้อย แล้วโยกไปมาซ้าย – ขวา ในขณะที่ลูกหลานนั่งอยู่สองฝั่งก็นำของในถ้วยฟ้อนรวมทั้งปลาแห้งเพิ่มเติมอีกเป็นพิเศษทยอยใส่ของในแคงทีละอย่างคล้ายการใส่บาตรจนหมด เมื่อใส่ของครบทั้งหมดแล้วเก๊าผีได้นำไปวางไว้บนหิ้งผีเตรียมไว้สำหรับนำไปใช้ในพิธีเลี้ยงผีกุลาในลำดับต่อไป จากนั้นเก๊าผีจึงออกไปฟ้อนรำรอบต้นแก้ว โดยเริ่มจากดาบจริง ดาบไม้ขาว ไม้ค้อน และกิ่งดอกแก้ว ชนิดละสามรอบ ในขณะที่วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง หรือผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย เพลงใดเพลงหนึ่ง เมื่อฟ้อนเสร็จวงเต่งถิ้งก็บรรเลงทอดจังหวะลงจบบทเพลง เป็นอันเสร็จพิธีในช่วงนี้ และจากการเก็บข้อมูลพิธีกรรมฟ้อนผีแถบอำเภอสารภี ช่วงการตักบาตรผีปู่ย่านี้เริ่มจากการถือตาลปัตรใบตองบังหน้าแล้วอีกมือหนึ่งถือแคงหลอดไว้ด้านหน้าลำตัวคล้ายเวลาพระสงฆ์ออกบิณฑบาตร จากนั้นจึงเดินออกมาจากผามรอบต้นแก้ว ลูกหลานก็นำของในถ้วยฟ้อนใส่บาตรจนครบ จากนั้นจึงเดินกลับเข้าผาม แล้วให้ศีลให้พรแก่ลูกหลาน แล้วจึงไปฟ้อนรอบต้นแก้วเป็นอันเสร็จพิธี

ภาพที่ ๔.๑๑ พิธีตักบาตรผีปู่ย่า ในงานพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มกราคม ๒๕๕๙

๑๑) พิธีปัดฤกษ์ ปัดเคราะห์ ปัดภัย

พิธีปัดฤกษ์ เป็นพิธีที่ชาวบ้านมีความเชื่อว่าจะช่วยขจัดสิ่งที่ไม่ดีออกจากร่างกายและจิตใจ อีกทั้งช่วยเสริมสร้างกำลังใจในการรักษาอาการป่วยต่าง ๆ ของญาติพี่น้องที่มีอาการป่วยอาจจะทำให้ทุเลาจากอาการป่วย หรืออาจทำให้หายขาดได้ การสร้างกำลังใจและความมั่นใจจากการเข้าร่วมในพิธีมีส่วนทำให้ชาวบ้านดำรงชีวิตในสังคมได้อย่างมีความหวัง และมีความสุข พิธีนี้มีผู้ที่ประกอบพิธีกรรมร่วมกันสองคน คือ เก๊าผีซึ่งเป็นตัวแทนผีปู่ย่า และญาติผู้ใหญ่ คนหนึ่งถือดาบสองด้าม และอีกคนหนึ่งถือซ่อดอกแก้ว การประกอบพิธีเริ่มต้นโดยให้ญาติที่มีอาการเจ็บป่วยนั่งพนมมืออยู่กลางผามโดยหันหน้า และเหยียดขาไปทางต้นดอกแก้ว เก๊าผีวางกระด้งไว้ปลายเท้า และนำถ้วยฟ้อนวางไว้ในกระด้ง เมื่อเริ่มต้นทำพิธีเก๊าผีที่ถือดาบก็ทำท่ารำรอบตัวของคนป่วย แล้วเอาดาบกดไปตามร่างกาย โดยเฉพาะตำแหน่งที่ญาติมีอาการปวดอยู่จากนั้นจึงเอาดาบรูดตามร่างกาย ศรีษะ แขน ขา แล้วนำดาบไปเคาะ ๆ ใส่กระด้ง เปรียบเสมือนการดึงเอาอาการเจ็บป่วย และสิ่งที่ไม่ดีทิ้งใส่กระด้ง ส่วนผู้ที่ถือกิ่งดอกแก้วก็นำกิ่งดอกแก้วจุ่มน้ำส้มป่อยมาประพรมใส่ศรีษะ และเอากิ่งดอกแก้วรูดผ่านร่างกายไปออกไปทางปลายเท้าใส่ในกระด้ง กระทำลักษณะนี้สามรอบ เมื่อเสร็จแล้วแม่ตั้งก็นำเอาของในกระด้งไปเทใส่โคนต้นดอกแก้วหน้าผาม เป็นการนำความเจ็บไข้ได้ป่วยสิ่งไม่ดี หรือเคราะห์ร้ายทิ้งออกไป หากมีผู้ป่วยหลายคนก็กระทำในลักษณะเดียวกันจนครบทุกคน จากการศึกษาพบว่าพิธีกรรมบางแห่งไม่ทำพิธีปัดฤกษ์ เนื่องจากไม่มีญาติพี่น้องที่เจ็บป่วยอยู่ ในขณะที่บางแห่งไม่มีญาติพี่น้องเจ็บป่วย แต่ใช้คติความเชื่อในเรื่องการลดเคราะห์ลดภัยให้แก่ลูกหลานจึงให้ทุกคนได้เข้าร่วมการปัดเคราะห์ทุกคน ด้วยมีความเชื่อว่าสามารถทำให้ทุกคนมีกำลังใจ ประสบความโชคดีในชีวิต

ภาพที่ ๔.๑๒ พิธีปัดฤกษ์ ในพิธีฟ้อนผีเม็ง ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๙

๑๒) พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า (กลางวัน)

ช่วงเวลาประมาณ ๑๑.๐๐ น. จากการเก็บข้อมูลพบว่าพิธีกรรมฟ้อนผีมด ก่อนการเลี้ยงข้าวปู่ย่าได้มีพิธีถวายชุดหัวหมู โดยใช้หัวหมูทั้งชุดประกอบด้วยหัวหมู ขาหมูที่ไม่ตัดเล็บทั้งสี่ขา และหางหมู ก่อนเริ่มพิธีตัวแทนญาติพี่น้องจุดเทียนปักไว้กับหัวหมู แล้วเก๊าผีปู่ย่านำดาบ ๑ คู่ มาฟ้อนรอบหัวหมูแล้วใช้ดาบทำท่าทางแทง และฟัน ลงไปที่หัวหมู เป็นการแสดงถึงการรับเครื่องถวายหรือกำลังกิน ซึ่งบางแห่งขณะรับของถวายก็ใช้ปากงับหางหมูขึ้นมา เมื่อถวายชุดหัวหมูแล้ว ญาติพี่น้องจึงช่วยกันนำขันข้าวใส่ขันโตกมาทำพิธีเลี้ยงผีปู่ย่า โดยการประกอบพิธีนั้นกระทำในลักษณะเดียวกันกับพิธีเลี้ยงข้าวปู่ย่าในช่วงเช้า เมื่อเสร็จพิธี ตัวแทนผีปู่ย่าก็ออกไปฟ้อนดาบ ฟ้อนไม้ค้อน และกิ่งดอกแก้ว วงเต่งถิ้งก็ทอดจังหวะลงจบการแห่บรรเลงเป็นอันเสร็จพิธีในช่วงเช้า กลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้งก็พักรับประทานอาหาร โดยเจ้าภาพต้องจัดชุดขันข้าวมาให้หัวหน้าวงถวายครูกลองก่อนทุกครั้ง จากนั้นก็จัดชุดขันข้าวให้นักดนตรีรวมทั้งกลุ่มญาติพี่น้อง และชาวบ้านที่มาร่วมงานได้ร่วมรับประทานอาหารกลางวันด้วยกัน

๑๓) พิธีเสี่ยงทายไก่

พิธีกรรมฟ้อนผีมีธรรมเนียมปฏิบัติที่ยึดถือสืบเนื่องมา คือ การเลี้ยงไก่พื้นเมืองต้มอย่างน้อย ๑ คู่ โดยไม่ตัดเล็บ ไม่ตัดปากไก่ เป็นเครื่องสังเวยแด่ผีปู่ย่า ซึ่งได้ถวายไว้บนหิ้งผีตั้งแต่เริ่มพิธีเชิญผีปู่ย่าขึ้นหิ้งตั้งแต่แรก และวางไว้บนหิ้งตลอด เมื่อเสร็จพิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่าช่วงเที่ยงแล้วจึงมีพิธีการเสี่ยงทายจากไก่ที่ได้ถวายไว้ โดยเริ่มจากนักดนตรีผู้ที่ทำหน้าที่เสี่ยงทายเริ่มต้นท่องคาถาธรณีสารก่อนการเสี่ยงทาย (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) จากการเก็บข้อมูลพบว่ามีบางพื้นที่มีพิธีการเสี่ยงทายไก่ก่อนการเลี้ยงข้าวญาติพี่น้อง และแขกที่มาร่วมงาน ซึ่งจากการเก็บข้อมูลพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งชุมชนบ้านเด่น ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ ได้จัดการเสี่ยงทายไก่โดยมีผู้เสี่ยงทายเป็นนักดนตรีวงเต่งถิ้งที่แห่บรรเลงในงาน ซึ่งได้รับการถ่ายทอดวิธีการเสี่ยงทายมาจากนักดนตรีอาวุโส การเสี่ยงทายเริ่มจากการนำไก่ที่ใช้ถวายแด่ผีปู่ย่าหนึ่งตัววางไว้ในถาดกลม พร้อมกับมะพร้าวหนึ่งลูกวางไว้ในผาม ผู้เสี่ยงทายนั่งด้านในแล้วกลุ่มญาติพี่น้องนั่งล้อมวงกันอย่างพร้อมเพรียง และใจจดใจจ่อกับผลการเสี่ยงทาย เมื่อเริ่มพิธีผู้เสี่ยงทายพลิกไว้คว่ำลง เพราะว่าตอนถวายได้วางหงายขึ้น จากนั้นก็ดันถาดออกไปหาญาติ ทางฝ่ายญาติก็ดันถาดกลับไปหาผู้เสี่ยงทาย แล้วดันกลับไปมาไปยังญาติคนอื่น ๆ ให้ครบสามรอบ จากนั้นผู้เสี่ยงทายจึงบิดปีกไก่ และขาไก่ทั้งสองข้างแล้วนำมาเทียบกับปีกและขาข้างซ้ายซึ่งแทนญาติพี่น้องฝ่ายหญิง ปีกและขาข้างขวาแทนญาติพี่น้องฝ่ายชาย จากลักษณะของปีกมีลักษณะที่ดี มีรูปทรงที่สมดุลไม่ผิดรูป จากนั้นก็นำส่วนขามาเทียบดูลักษณะของนิ้วเท้า พบว่านิ้วไก่ทั้งสองข้างงุ้มเข้าหากันทั้งสองข้าง แสดงว่าญาติพี่น้องมีความรักความสามัคคีกันดี ซึ่งหากมีนิ้วบางอันชี้แยกจากนิ้วอื่น ๆ ก็แสดงว่าญาติบางคนอาจมีความคิดที่ต่างไปจากญาติพี่น้อง สุดท้ายเป็นการเสี่ยงทายจากโพรงตาหัวไก่ ซึ่งเป็นการดูในเรื่องของการเดินทางของญาติพี่น้อง โดยการแคะตาไก่ออกทั้งสองข้างแล้วสังเกตช่องว่างระหว่างตาทั้งสองข้าง ถ้าดูได้โปร่งแสงแสดงว่าการ

เดินทางของญาติพี่น้องมีความสะดวกสบายไม่มีอุปสรรคใดใด แต่ถ้าดูแล้วไม่โปร่ง มีลักษณะทึบ ๆ ทึม ๆ แสดงว่าการเดินทางไกลอาจจะไม่สะดวก ซึ่งการดูวันนี้ผลการเสี่ยงทายออกมาว่าช่องว่างระหว่างตาไก่ไม่ค่อยโปร่งเท่าไร ผู้เสี่ยงทายจึงแนะนำว่า ช่วงนี้ยังไม่ควรเดินทางไกลแต่ถ้าหากมีความจำเป็นก็ให้ตั้งขันบนบานขอจากผีปู่ย่าให้ปกป้องคุ้มครอง สรุปว่าการเสี่ยงทายไก่ในงานวันนี้ภาพรวมออกมาดี ไก่มีลักษณะที่ดี แต่การเดินทางไกลอาจจะติดขัด หรือมีอุปสรรคบ้าง (บันทึกข้อมูลภาคสนามพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งชุมชนบ้านเด่น ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๙)

ภาพที่ ๔.๑๓ พิธีเสี่ยงทายไก่ ในพิธีฟ้อนผีเม็ง ชุมชนบ้านเด่น ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๙

๑๔) พิธีจุดเทียนชัย หรือพิธีสูมาเทียน

การจุดเทียนชัย เป็นการเริ่มต้นพิธีกรรมในช่วงบ่าย ในขณะที่วงเต่งถิ้งยังไม่บรรเลงรอให้เก๊าผีจุดเทียนถวายก่อนแล้วจึงเริ่มบรรเลง สำหรับเทียนที่ใช้จุดในช่วงนี้เป็นเทียนขี้ผึ้งที่ฟั่นขึ้นเองขนาดเส้นผาศูนย์กลางประมาณ ๑ นิ้ว ยาวประมาณ ๑ คืบ ก่อนจุดต้องนำเทียนสอดติดไว้กับต้นกล้วยจากส่วนที่เหลือจากพิธีไหว้หัวกล้วย โดยเจาะรูขนาดพอดีกับเทียนแล้วตัดต้นกล้วยให้มีความยาวพอดีกับเส้นผ่าศูนย์กลางของสลุงแล้ววางคัดไว้ในสลุงให้แน่นเพื่อไม่ให้เทียนล้ม จากนั้นจึงเติมน้ำส้มป่อยให้พอดีกับขอบบนของต้นกล้วยวางเตรียมไว้บนหิ้งในผาม เมื่อเริ่มพิธีกลุ่มญาติพี่น้องลูกหลานทุกคนมายืนต่อแถวเรียงกันเป็นแถวโดยหันหน้าเข้าหาหิ้งแล้วใช้มือแตะไหล่ญาติที่ยืนด้านหน้าโดยมีเก๊าผี หรือผู้อาวุโสสูงสุดเป็นผู้ถือเทียนชนวน จากนั้นจึงกล่าวคำอธิษฐานด้วยถ้อยคำที่ดี และมีความความหมาย เช่น “ขอความอยู่ดีมีสุข ขอความเจริญรุ่งเรืองจงเกิดขึ้นแก่ลูกหลานญาติพี่น้อง ขอให้ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ สิ่งที่ไม่ดีทั้งหลายอย่าได้มากล้ำกราย...” จากนั้นนำเทียนชนวนจุดเทียนชัย

เมื่อจุดเทียนเสร็จเรียบร้อยก็นำ “ก๋วยตีนช้าง” ที่เตรียมไว้โดยใช้ใบกล้วยที่เหลือจากพิธีไหว้หัวกล้วยมาพันโดยรอบนำมาครอบสลุงเทียนไว้เพื่อป้องกันกระแสลมพัดเทียนดับ จากนั้นวงเต่งถิ้งก็เริ่มแห่บรรเลงภาคบ่าย เริ่มต้นด้วยเพลงผีมดลงข่วง ญาติพี่น้อง และเพื่อนที่ได้รับเชิญมาจึงร่วมฟ้อนด้วยกันอย่างสนุกสนาน ช่วงระหว่างการฟ้อนก็ทยอยแจกดอกไม้สำหรับฟ้อนดอก ฟ้อนถ้วย และฟ้อนกินน้ำมะพร้าว จนกระทั่งการฟ้อนดำเนินไปได้ระยะเวลาประมาณครึ่งชั่วโมงจึงลงดาบ แล้วจบช่วงลักษณะเดียวกันกับช่วงอื่น ๆ ที่ผ่านมา สำหรับเทียนชัยเมื่อเสร็จงานแล้วบางพื้นที่มีความเชื่อในการเสี่ยงทายจากการไหล และการหยดของน้ำตาเทียน โดยผู้อาวุโสในวงเต่งถิ้งเป็นผู้ทำนาย เช่น หากน้ำตาเทียนไหลลงมาอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม แสดงว่าลูกหลานมีความรักความสามัคคีกลมเกลียวกันดี หรือนำตาเทียนกระจายกันไปแสดงว่าลูกหลานอาจจะได้แยกกระจายกันอยู่ตามที่ต่าง ๆ (ชาตรี โกกระธรรม, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) สำหรับโคนเทียนที่เหลือให้นำไปฟั่นใหม่ให้มีความยาวเท่ากับหนึ่งคืบของเจ้าภาพ โดยมีความเชื่อว่าเป็นเทียนมงคล แล้วให้นำไปจุดหน้าพระประธานที่วัดใกล้บ้าน ในขณะที่จุดเทียนก็กล่าวคำอธิษฐานให้ได้สิ่งที่ดีงาม สิ่งที่เป็นสิริมงคลต่อตนเอง และครอบครัว (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

ภาพที่ ๔.๑๔ พิธีจุดเทียนชัย ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนหลังตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๙

๑๕) พิธีไหว้ผีกุลา

คำว่า “กุลา” ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒ หมายถึง ในภาษาถิ่นพายัพใช้เรียกชนต่างประเทศ เช่น เรียกชนชาติฝรั่งว่า กุลาขาว, เรียกชนชาติแขกว่า กุลาดำ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๑๓๕) ในพิธีไหว้ผีกุลา เก๊าผี หรือตั้งข้าวแต่งตัวออกลักษณะเป็นแขก โดยสวมชุดขาว ใส่หมวก ใส่จ๊องผม สวมสายลวดหมากลวดพลู ที่ทำมาจากการร้อยบุหรี่ เมี่ยง

และใบพลู ผูกร้อยด้วยด้ายสีขาวและด้ายสีแดง สวมพาดไหล่ขวาเฉียงลงทางซ้าย และนำด้ายขาวด้ายแดงผูกคล้องคอ รวมทั้งผูกข้อมือทั้งสองข้าง โดยเรียกการแต่งตัวในลักษณะนี้ว่า “กุลา” ในระหว่างการแต่งตัวผู้อาวุโสได้เรียกให้ลูกหลานญาติพี่น้องให้เข้ามาร่วมพิธีในผามทุกคน เมื่อแต่งตัวเสร็จก็นำข้าวของที่ได้ใส่บาตรไว้ในพิธีใส่บาตรผีปู่ย่าจากช่วงเช้าที่ผ่านมาให้ “ตั้งข้าว หรือแม่ตั้ง[5]” เป็นผู้ช่วยโดยใช้มีดเล็กสองเล่มเสียบสิ่งของต่าง ๆ ติดปลายมีดโดยเริ่มจากกรวยดอกไม้ แล้วให้เก๊าผีรับไปฟ้อน วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงกุลา เมื่อเริ่มการฟ้อนเก๊าผีซึ่งเป็นผีกุลาก็รับมีดมาถือข้างละเล่มแล้วเริ่มฟ้อนโดยการยื่นวนเข้าไปบนหิ้งผี แล้วก็ยื่นหันมาทางนักดนตรีวงเต่งถิ้ง และวนมาทางญาติพี่น้องลูกหลานในผาม เมื่อเก๊าผียื่นไปตรงหน้าใคร คนนั้นต้องทำท่าทาง “การสูดดม” และพูดว่า “หอม” ซึ่งการดมนั้นมีความเชื่อว่าเป็นการได้กินของดี ของหอม ของอร่อย แทนความหมายว่าการได้กินแล้ว และมีความเชื่อว่าการดมเป็นการกินของผี ต่อจากกรวยดอกไม้เป็นข้าวของอื่น ๆ เรียงตามลำดับ คือ กล้วยน้ำว้า ข้าวเหนียว ขนมแพ่แล้ขาวกับแดง บุหรี่ขี้โยกับเมี่ยง โดยฟ้อนในลักษณะเดียวกัน จนสุดท้ายเป็นปลาแห้งซึ่งเป็นสิ่งที่มีค่ามากในสมัยโบราณ ทำอาหารได้หลายอย่างอีกทั้งเก็บไว้ได้นาน โดยมีญาติคนหนึ่งเอาผ้าขาวคลุมศรีษะโดยสมมุติเป็น “แมวขาว” จากนั้นเก๊าผีและผู้ที่คลุมผ้าเป็นแมวก็คลุมผ้าทั้งคู่ คนที่เป็นแมวก็คาบปลาแห้งรีบวิ่งขึ้นไปไว้บนห้องนอน โดยมีความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่ดี เป็นสิ่งที่มีค่า เพราะว่าขนาดสัตว์เลี้ยงยังหาอาหารเข้าบ้านให้เจ้าของ (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) จากนั้นก็ฟ้อนปล่อยให้ญาติพี่น้องร่วมฟ้อนกันต่อไป

ภาพที่ ๔.๑๕ พิธีไหว้ผีกุลา ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

[5] ตั้งข้าว หรือ แม่ตั้ง หมายถึง ผู้เป็นเจ้าพิธี หรือผู้ควบคุมการดำเนินการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี และในกรณีบางชุมชนไม่มี “เก๊าผี” ตั้งข้าวมีหน้าที่เป็นผู้นำการประกอบพิธีกรรมทุกขั้นตอน

๑๖) การละเล่นในพิธีกรรมฟ้อนผี

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เมื่อเริ่มประกอบพิธีช่วงบ่ายพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์เริ่มลดลง แล้วเพิ่มการละเล่นที่สนุกสนาน และกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ซึ่งส่วนใหญ่ใช้พื้นที่บริเวณลานต้นดอกแก้วเป็นพื้นที่สำหรับการละเล่น และการฟ้อนรำที่สนุกสนาน โดยไม่นิยมจัดกิจกรรมที่เน้นความสนุกสนานขึ้นภายในผาม เนื่องจากผามเป็นพื้นที่สำคัญสำหรับการประกอบพิธีกรรม และเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อดั้งเดิม ระหว่างการละเล่น และกิจกรรมที่สนุกสนานมีกลุ่มญาติพี่น้อง รวมทั้งชาวบ้านที่มาร่วมงานต่างเข้ามาร่วมฟ้อน และมีส่วนร่วมในการละเล่นจำนวนมาก การละเล่นต่าง ๆ ประกอบด้วย การฟ้อนปล่อย การเล่นน้ำปีใหม่ การเล่นลูกสะบ้า การแห่บั้งไฟ การชนไก่ การคล้องช้าง การปลูกข้าวไร่ และการถ่อเรือถ่อแพ ดังรายละเอียด ดังนี้

การฟ้อนปล่อย

การฟ้อนปล่อยเป็นการฟ้อนร่วมกันของญาติพี่น้อง และชาวบ้านที่มาร่วมงาน โดยตัวแทนเจ้าภาพมักนำเอาผ้าคล้องคอที่แขวนไว้ใต้หิ้งผีไปคล้องเชิญญาติพี่น้องให้มาร่วมฟ้อนด้วยกันบริเวณลานต้นดอกแก้ว ซึ่งเป็นการฟ้อนที่ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว โดยไม่จำเป็นต้องฟ้อนอย่างถูกต้องหรือสวยงาม หากแต่เป็นการฟ้อนที่ผู้ฟ้อนสามารถออกลีลาได้อย่างอิสระ ในขณะที่วงเต่งถิ้งเริ่มต้นบรรเลงด้วยเพลงพื้นเมืองแล้วต่อด้วยการบรรเลงแบบประยุกต์ในบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยม ทั้งจังหวะรำวง และจังหวะช่าช่าช่า ที่คึกคักสนุกสนาน การฟ้อนปล่อยช่วงเช้าเป็นการฟ้อนต่อจากการประกอบพิธีกรรมในแต่ละช่วง ส่วนช่วงบ่ายไม่ค่อยมีพิธีกรรมที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ แต่เน้นการละเล่นที่สนุกสนานสลับกับการฟ้อนปล่อย การฟ้อนดอก การฟ้อนถ้วย ในกรณีที่ถ้วยฟ้อนยังออกไม่หมดและฟ้อนกินน้ำมะพร้าว เมื่อใกล้จบช่วงก็ลงดาบ วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวยแล้วจึงพักช่วงระยะเวลาหนึ่งให้ทั้งนักดนตรี ญาติพี่น้องชาวบ้านได้พักผ่อน และผ่อนคลายจากความเมื่อยล้าหลังจากการฟ้อนมานานในแต่ละช่วง

ภาพที่ ๔.๑๖ การฟ้อนปล่อย ในพิธีฟ้อนผีมด บ้านริมกวงเหนือ หมู่ที่ ๗ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๓ มีนาคม ๒๕๕๙

การเล่นน้ำปีใหม่สงกรานต์ “ตกปีใหม่”

ช่วงการเล่นน้ำปีใหม่ มีตัวแทนญาติพี่น้องสี่คนมาแต่งตัวสวมโสร่ง และคล้องผ้าคล้ายกับพิธีเลี้ยงผีปู่ย่า แต่มีการประดับประดาด้วยมาลัยดอกไม้ โดยเฉพาะญาติฝ่ายหญิง จากนั้นจึงเตรียมสลุงใส่น้ำส้มป่อย ใส่น้ำอบไทยให้มีกลิ่นหอม แทนการเล่นน้ำในประเพณีสงกรานต์ และสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ กระบอกน้ำที่ทำจากเขากระทิง แล้วทำเชือกผูกให้สามารถคล้องไหล่ได้ เมื่อเริ่มช่วงนี้เก๊าผีก็นำน้ำใส่กระบอกเขากระทิง เมื่อจะสาดก็เทใส่ขันเล็กโดยเริ่มจากการนำน้ำไปสาดใส่บนหิ้งผีบนบ้านที่ได้เชิญมาร่วมพิธี ต่อด้วยหอผีปู่ย่าบนหัวนอนในเขตบ้าน ต่อด้วยรดต้นดอกแก้วสามครั้ง รดบนหิ้งในผามสามครั้งแล้วออกมารดลูกหลานญาติพี่น้อง และชาวบ้านที่มาร่วมงาน เมื่อครบแล้วก็สาดน้ำขึ้นบนหลังคาผามอีกสามครั้ง ซึ่งระหว่างการเล่นน้ำปีใหม่วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงจังหวะที่คึกคักสนุกสนานผู้เข้าร่วมงานก็ร่วมฟ้อนกันอย่างสนุกสนานเช่นกัน

ภาพที่ ๔.๑๗ การเล่นน้ำปีใหม่ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

การเล่นสะบ้า

การเล่นลูกสะบ้า เป็นการละเล่นที่ต่อเนื่องจากการเล่นน้ำปีใหม่สงกรานต์ของกลุ่มญาติพี่น้อง โดยมีแผ่นไม้ขนาดประมาณฝ่ามือวางเรียงไว้ตรงลานต้นดอกแก้ว จากนั้นแต่ละคนก็นำลูกสะบ้าปาให้ไม้ที่ตั้งไว้ล้มลง บางคนก็นำลูกสะบ้าวางที่หลังเท้าแล้วดีดลูกสะบ้าให้โดนไม้ที่ตั้งไว้ ใครปาโดนแผ่นไม้ล้มก็แสดงอาการดีใจ และร้องเฮเสียงดัง อีกลักษณะหนึ่งคือการทำลูกสะบ้าเป็นลูกข่างโดยใช้ไม้ไผ่เหลากลม ๆ ปักตรงกลางลูกสะบ้า เวลาเล่นก็ให้ตัวแทนญาติพี่น้องปั่นให้ลูกสะบ้าหมุนอยู่ในถาด จากนั้นคนอื่น ๆ ก็นำลูกสะบ้าปาให้ลูกข่างล้ม ในขณะเล่นลูกสะบ้าใช้เวลาประมาณ ๕ – ๑๐ นาที ในขณะเดียวกันวงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมที่มีจังหวะสนุกสนาน และลงจบช่วงด้วยการลงดาบ จากนั้นจึงพักช่วงเพื่อเตรียมการแห่บั้งไฟในช่วงต่อไป

ภาพที่ ๔.๑๘ การเล่นสะบ้า ในพิธีฟ้อนผีมดบ้านกู่แดง หมู่ที่ ๖ ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๙ พฤษภาคม ๒๕๕๘

แห่บั้งไฟ

พิธีแห่บั้งไฟ หรือในภาษาท้องถิ่นเรียกว่า “บอกไฟ” เป็นการทำบั้งไฟจำลองซึ่งทำจากก้านกล้วยที่ใช้ในพิธีไหว้หัวกล้วย ส่วนบางแห่งใช้ไม้ไผ่ขนาดยาวประมาณ ๒-๓ เมตรทำหางแทนก้านกล้วย และมีค้างสำหรับวางบั้งไฟในขบวนแห่ ส่วนกาบกล้วย และก้านกล้วยที่เหลือก็ใช้ทำเป็นเรือและแพ โดยได้นำเอาไปแห่ร่วมขบวนด้วย ในช่วงการแห่บั้งไฟ เก๊าผีและญาติพี่น้องได้ออกไปตั้งขบวนห่างจากบ้านประมาณ ๑๐๐ เมตร แล้วใช้วงกลองสิ้งหม้อง วงกลองปู่เจ่ หรือวงกลอง-แนแห่นำขบวน ระหว่างนั้นกลุ่มญาติฝ่ายชายก็จุดบั้งไฟหนูขึ้นฟ้าตลอดการแห่ ในขณะที่กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องคนอื่น ๆ ก็มาร่วมขบวนจำนวนมาก แต่ละคนต่างจุดเทียนคนละสองเล่มพร้อมทั้งฟ้อนรำอย่างสนุกสนานตลอดขบวนแห่จนมาถึงบริเวณงานแต่ละคนได้ฟ้อนรอบต้นดอกแก้วสามรอบจากนั้นก็เอาเทียนปักไว้ตามกิ่งต้นดอกแก้ว สุดท้ายก็พุ่งบั้งไฟข้ามต้นดอกแก้วแล้วพุ่งต่อออกไปนอกเขตรั้วบ้าน ในขณะที่บางแห่งเมื่อแห่ถึงบริเวณบ้านได้แห่บั้งไฟไปยังหอผีปู่ย่าที่ตั้งอยู่ด้านหัวนอน แล้วแห่นำเข้ามายังหิ้งผีในผาม แล้วจึงค่อยพุ่งบั้งไฟข้ามต้นดอกแก้ว และต่อด้วยการฟ้อนรำกันต่อจนจบช่วงด้วยการลงดาบเช่นเดียวกับช่วงอื่น ๆ

ภาพที่ ๔.๑๙ การแห่บั้งไฟ ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

ชนไก่

การชนไก่ เป็นการละเล่นที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้านในท้องถิ่นชนบททั่วทุกภูมิภาค ในพิธีกรรมฟ้อนผี การชนไก่จึงเป็นการแสดงออกที่สื่อถึงการละเล่นของชาวบ้านในชุมชน โดยการแบ่งเป็นสองฝ่าย แล้วใช้ผ้าคล้องคอมาผูกมัดให้มีลักษณะคล้ายหัวไก่สองตัว ตัวแทนของญาติพี่น้องในหมู่บ้านเป็นผู้เล่นหนึ่งคน และตัวแทนของญาติพี่น้องต่างบ้านอีกหนึ่งคน ก่อนเริ่มการชนไก่ กลุ่มญาติพี่น้องที่เหลือได้นำข้าวเปลือก และข้าวสารมาโปรยบริเวณต้นดอกแก้วเสมือนการให้ไก่ได้ทาน เมื่อถึงเวลาเริ่มชน ตัวแทนทั้งสองฝ่ายก็ถือผ้าที่ทำเป็นรูปไก่โดยทำท่าทางจิกตีกันไปมา ฝ่ายกองเชียร์ก็ส่งเสียงเชียร์กันอย่างสนุกสนาน ในขณะที่ดนตรีก็บรรเลงบทเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน ทั้งสองฝ่ายต่างดึงกันไป – มา จนกว่าจะมีผู้ชนะที่สามารถดึงแย่งเอาผ้าของอีกฝ่ายมาเป็นของตนเอง ซึ่งการจะให้ผู้ใดเป็นฝ่ายชนะก็ขึ้นอยู่กับการตกลงกันไว้ ในพิธีฟ้อนผีบางแห่งได้แบ่งการชนไก่เป็นยก ๆ ประมาณสามยก เมื่อมีผู้ชนะญาติก็นำผู้ชนะไปให้ปู่ย่าผูกข้อมือด้วยด้ายสายสิญจน์

ภาพที่ ๔.๒๐ การละเล่นชนไก่ในพิธีฟ้อนผีมด บ้านกู่แดง หมู่ที่ ๖ ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๙ พฤษภาคม ๒๕๕๘

คล้องช้าง

การคล้องช้าง เป็นการแสดงถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านที่ผูกพันอยู่กับป่า และการนำช้างมาฝึกทำงาน ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง การคล้องช้างมีลูกหลานผู้ชายวัยหนุ่ม เป็นตัวแทนแสดงบทบาทเป็นช้างให้กลุ่มญาติพี่น้องพยายามช่วยกันคล้อง โดยช่วงนี้ได้จัดขึ้นบริเวณต้นดอกแก้ว ผู้ที่เป็นช้างทำท่าทางคลานเข่าเลียนแบบพฤติกรรมของช้างอยู่โคนต้นแก้ว จากนั้นก็ตักน้ำในหม้อน้ำสาดใส่ญาติพี่น้องโดยไม่ยอมให้ตัวแทนคล้องได้โดยง่าย บางคนก็เอากล้วยป้อนช้างเพื่อหลอกล่อให้ช้างนิ่งจะได้คล้องได้โดยง่าย ช่วงนี้เป็นช่วงที่เกิดความชุลมุนวุ่นวาย และความสนุกสนานในเวลาเดียวกัน ญาติพี่น้องแต่ละคนมักเปียกปอนจากการถูกผู้ที่เป็นช้างเอาน้ำสาด พื้นบริเวณนั้นก็เลอะเฉอะแฉะไปด้วยน้ำ และโคลน กว่าจะคล้องช้างโดยใช้ด้ายสายสิญจน์เส้นใหญ่คล้องได้นั้นแต่ละคนก็เหนื่อยหอบไปตาม ๆ กัน เมื่อคล้องช้างได้แล้วผู้ที่คล้องได้จึงพาช้างไปหาผีปู่ย่าในผามเพื่อผูกข้อมือ พร้อมทั้งกับมอบรางวัลสมนาคุณประมาณ ๓๐๐ – ๕๐๐ บาท กล้วยน้ำว้า ๑ หวี มะพร้าว ๑ ลูก ไก่ต้ม ๑ ตัว เป็นต้น สำหรับผู้ที่เป็นช้างยังมีความสำคัญ คือ เป็นผู้ทำหน้าที่ถอนก้อนเส้า ๑ ก้อน และหม้อน้ำปลาร้ามาใส่กระด้ง และเป็นตัวแทนสำหรับการลากแพ โดยวางกระด้งใส่กรวยใบเกี๋ยงพะเม็งที่ได้ใช้ประดับตกแต่งผาม ก้อนเส้า และหม้อดิน สุดท้ายต้องเป็นผู้ที่ถอนต้นดอกแก้วออกไปทิ้งนอกบ้านเมื่อเสร็จสิ้นพิธีแล้ว

ภาพที่ ๔.๒๑ การคล้องช้าง ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

ปลูกข้าวไร่

ข้าวเป็นอาหารหลักของชาวบ้าน ดังนั้น วิถีชีวิตเพื่อการดำรงอยู่ของชีวิตจึงต้องมีข้าวเป็นอาหารหลัก การปลูกข้าวไร่เป็นการแสดงนัยถึงวิถีชีวิตชาวบ้านที่ต้องร่วมกันหว่านกล้า ดำนา ปลูกข้าว และแสดงถึงความรักความสามัคคีของญาติพี่น้อง การปลูกข้าวไร่ในพิธีกรรมฟ้อนผีจัดขึ้นหลังจากการคล้องช้างแล้วโดยใช้พื้นที่ลานต้นดอกแก้ว เริ่มจากการนำข้าวเปลือกใส่ในกระบอกไม้ไผ่ปลายแหลมที่เจาะรูทะลุตลอด เมื่อกระทุ้งไม้เมล็ดข้าวจึงค่อย ๆ ร่วงหล่นลงมา เมื่อปลูกเสร็จกลุ่มญาติพี่น้องก็ร่วมกันรับประทานอาหารที่ห่อมา การนั่งรับประทานอาหารยังแหล่งเพาะปลูกของตนเองเพื่อความอยู่ดีมีสุข เพื่อความมั่งมูล และความเจริญรุ่งเรืองของครอบครัว (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) จากการเก็บข้อมูลพิธีฟ้อนผีมดบ้านกู่แดง ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี ในช่วงการปลูกข้าวไร่ เริ่มจากการไถ โดยสมมุติให้ผู้ชายคนหนึ่งเป็นควายไถนา เมื่อไถครบสามรอบก็กลบ จากนั้นจึงปักดำนาข้าว สุดท้ายเป็นการเก็บเกี่ยวข้าวเข้าไปในผาม

ถ่อแพ

การถ่อแพ เป็นวิถีชีวิตดั้งเดิมของชาวบ้านที่ส่วนใหญ่อาศัยอยู่ริมแม่น้ำเพื่อสะดวกในการทำมาหากิน โดยเฉพาะกลุ่มเม็งที่เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เชี่ยวชาญในการประกอบอาชีพทางน้ำ การถ่อแพในพิธีกรรมฟ้อนผีได้สมมุติเอากาบกล้วย และก้านกล้วยจากต้นกล้วยในพิธีกรรมไหว้หัวกล้วยนำมาต่อกันเป็นเรือ และแพ โดยนำเข้าร่วมขบวนแห่บั้งไฟ แสดงถึงการใช้เรือ ใช้แพสำหรับการเดินทางในวิถีชีวิต และการทำมาค้าขาย ก่อนการถ่อแพเก๊าผีใช้ให้ผู้ที่เป็นช้างรับหน้าที่ถอนก้อนเส้า ๑ ก้อน และหม้อน้ำปลาร้ามาใส่ในกระด้งที่วางไว้บนแพ รวมทั้งกรวยใบเกี๋ยงพะเม็งทั้งหมดที่ใช้

ประดับภายในผาม แล้วจึงให้ช้างลากนำหน้า และเก๊าผีก็ถ่อแพออกจากผามมาวนรอบต้นดอกแก้วสามรอบแล้วจึงคว่ำกระด้งไว้ตรงโคนต้นดอกแก้ว จนสุดท้ายให้ผู้ที่เป็นช้างถอนต้นดอกแก้วออกไปทิ้งนอกเขตบ้าน เป็นอันเสร็จพิธี จากการเก็บข้อมูลงานพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ ระหว่างการเตรียมจะถ่อแพออกนอกผาม เก๊าผีได้วางเงินทั้งแบงค์และเหรียญลงไปในแพ เมื่อพ้นเขตผามเข้าสู่ต้นดอกแก้ว กลุ่มร่างทรง และญาติพี่น้องที่มาร่วมงานก็กรูกันเข้าไปเก็บเงินในแพ เชื่อว่าเป็นของดี จะทำให้มีโชค และร่ำรวยเงินทอง

ภาพที่ ๔.๒๒ การถ่อแพ ในพิธีฟ้อนผีเม็งชุมชนบ้านสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๙

พิธีส่งผี

พิธีการส่งผี เป็นพิธีสุดท้ายหลังจากการประกอบพิธีกรรม และการละเล่นต่าง ๆ ครบทุกขั้นตอนแล้ว พิธีเริ่มจากญาติผู้ใหญ่ได้เรียกให้ญาติพี่น้องลูกหลานทุกคนมารวมกันในผาม จากนั้นเก๊าผีก็บอกกล่าวถึงผีปู่ย่าว่าการประกอบพิธีฟ้อนผีประจำปีนี้ได้สำเร็จเสร็จสิ้นลงแล้ว พิธีผ่านไปด้วยความเรียบร้อยสมบูรณ์ บัดนี้ก็ถึงเวลาจึงขอเชิญผีปู่ย่ากลับไปอยู่ยังที่เดิม และขอให้ปู่ย่าได้ปกป้องคุ้มครองลูกหลานญาติพี่น้องให้มีความสุข ความเจริญในหน้าที่การงาน และการดำรงชีวิต จากนั้นทุกคนก็ช่วยกันยกข้าวของต่าง ๆ บนหิ้งในผามขึ้นไปไว้ยังหิ้งบนบ้าน หรือบางงานก็เชิญผีปู่ย่า

ไปอยู่ยังหอผีปู่ย่าที่อยู่ในเขตบ้าน ในขณะนั้นวงเต่งถิ้งก็แห่ส่งผีปู่ย่าจนเรียบร้อย จากนั้นตัวแทนนักดนตรีอาวุโสในวงดนตรีจึงเริ่มรื้อผามโดยเริ่มจากชายคาก่อน แล้วญาติพี่น้องก็ช่วยกันเก็บรื้อต่อไปจนเสร็จภายในเย็นวันนั้น เป็นการเสร็จสิ้นพิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง

ภาพที่ ๔.๒๓ พิธีส่งผี ในพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

๔.๒.๒ พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

ผีเจ้านาย เป็นกลุ่มผีอารักษ์บ้านอารักษ์เมืองที่แตกต่างจากผีปู่ย่าซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษ ดังที่ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๓๖ – ๓๗) กล่าวว่า “ผีเจ้าบ้าน ผีเจ้านาย และผีเมือง น่าจะเป็นผีที่สูงขึ้นมาในอีกระดับหนึ่งจากผีบรรพบุรุษ กล่าวคือ เป็นผีที่ให้ความคุ้มครอง หรือปกปักรักษาหมู่บ้านสถานที่แห่งใดแห่งหนึ่งขึ้นไปจนถึงระดับเมือง ผีเหล่านี้เป็นผีที่มีคนทรง และมีการจัดความแตกต่างหรือสูงต่ำของระดับชั้น” สอดคล้องกับ ศิริพร ณ ถลาง (๒๕๕๕: ๔๕, ๕๗) กล่าวว่า “ผีอารักษ์ (guardian spirit) เป็นผีที่ปกปักรักษาให้ความปลอดภัยกับผู้คนในขอบเขตของพื้นที่ (territorial spirits) และผีวีรบุรุษ (legendary hero/ historical hero) ซึ่งอาจเป็นวิญญาณของเจ้าเมืองหรือกษัตริย์ผู้มีวีรกรรมอันยิ่งใหญ่เป็นวีรบุรุษทางประวัติศาสตร์” จากการตรวจสอบรายชื่อของผีเจ้านายจากบันทึกการรับงานของวงเต่งถิ้งที่แห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายพบรายชื่อที่เป็นกลุ่มของผีอารักษ์หรือผีวีรบุรุษ เช่น เจ้าหลวงคำแดง ซึ่งเป็นอารักษ์เมืองเชียงใหม่ เจ้าพ่อข้อมือเหล็ก เจ้าพ่อสิงห์ด่าน ซึ่งเป็นอารักษ์ประจำชุมชนข่วงสิงห์ เจ้าแสนเมืองมาหลวง ซึ่งคล้องกับอดีตเจ้าเมืองเชียงใหม่ เป็นต้น พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมีขั้นตอน และรายละเอียดดังต่อไปนี้

๔.๒.๒.๑ การเชิญร่างทรง

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย มีความแตกต่างจากการฟ้อนผีมด ผีเม็ง ที่ผู้ร่วมงานส่วนใหญ่เป็นญาติพี่น้องสายผีเดียวกัน ในขณะที่ผีเจ้านายผู้ที่มาร่วมงานฟ้อนส่วนใหญ่เป็นเครือข่ายของร่างทรง ทั้งจากเครือข่ายสายลูกศิษย์ เครือข่ายสายครูเดียวกัน รวมทั้งร่างทรงที่ได้รู้จัก และพบปะกันตามงานฟ้อนผีเจ้านาย และได้รับบัตรเชิญให้ไปร่วมงาน ซึ่งร่างทรงเมื่อได้กำหนดการจัดงานที่เป็นฤกษ์งามยามดีแล้ว และได้จองวงเต่งถิ้งมาแห่ในงานไว้แล้ว ในอดีตได้ใช้กรวยดอกไม้ธูปเทียนสำหรับการเชิญ แต่ปัจจุบันร่างทรงได้จัดพิมพ์บัตรเชิญอย่างเรียบร้อยสวยงาม โดยมีองค์ประกอบหลัก คือ ชื่อร่างทรงทั้งชื่อองค์เทพ และชื่อม้าขี่ที่เป็นเจ้าภาพ ชื่อจริง ชื่อเล่น คำกล่าวเชิญ วัน-เวลา สถานที่ ชื่อคณะวงเต่งถิ้ง และเส้นทางการเดินทางไปสู่งาน เมื่อร่างทรงจัดการพิมพ์บัตรเชิญเสร็จเรียบร้อย ก่อนที่จะนำไปเชิญร่างทรงคนอื่น ๆ ต้องนำมาเชิญครูกลองก่อนทุกครั้ง จึงจะเริ่มแจกบัตรเชิญให้แก่ร่างทรงคนอื่น ๆ (เหลา คำมี, สัมภาษณ์) ส่วนการเริ่มแจกบัตรเชิญส่วนใหญ่ร่างทรงมักไปเชิญในพิธีฟ้อนผีของร่างทรงท่านอื่น ๆ ที่จัดขึ้นก่อน โดยการนำกรวยดอกไม้พร้อมกับบัตรเชิญไปกล่าวเชิญร่างทรงในงานนั้น ๆ ให้มาร่วมงาน

ภาพที่ ๔.๒๔ บัตรเชิญร่วมงานฟ้อนเจ้าพ่อบ้านท่าจำปี อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๓ มิถุนายน ๒๕๕๘

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ผู้มาร่วมงานส่วนใหญ่เป็นกลุ่มเครือข่ายลูกศิษย์ เครือข่ายสายครูเดียวกัน และร่างทรงที่ได้รู้จักมักคุ้นจากการพบปะกันในพิธีฟ้อนผีตามสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งแต่ละคนมักได้รับเชิญไปร่วมงานตามสถานที่ต่าง ๆ ทั่วจังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน และจังหวัดใกล้เคียง การเดินทางไปร่วมงานในแต่ละวันซึ่งอาจมีงานตรงกันมากถึงสิบแห่ง ดังนั้น เพื่อความสะดวกในการเดินไปร่วมงานได้อย่างถูกต้อง และไม่หลงทาง แม้ว่าในบัตรเชิญได้เขียนชื่อหมู่บ้านไว้แล้วก็ตาม แต่เนื่องจากบางหมู่บ้านอาจจะมีชื่อเหมือนกันแต่อยู่ต่างอำเภอกัน ทำให้ร่างทรงจึงได้ทำสัญลักษณ์สำหรับนำเข้าไปสู่งานโดยการติด “ธงแดง” ที่เริ่มติดตั้งแต่ทางเข้าจากถนนเส้นทางหลักจนกระทั่งถึง

งาน ตามปกติตามรายทางเจ้าภาพได้ติดธงแดงทั้งแบบสามเหลี่ยม หรือสี่เหลี่ยม ๑ อัน ปักติดตามเสาไฟฟ้า หรือต้นไม้เป็นแนวห่างกันเป็นระยะ ๆ และเมื่อถึงทางร่วมทางแยก เจ้าภาพใช้ธงแดง ๒ – ๓ อัน ติดไขว้กันแล้วให้ปลายธงชี้ไปยังเส้นทางสำหรับเข้าสู่การจัดงาน ร่างทรงที่มาร่วมงานก็สามารถขับรถตามเส้นทางการชี้ของธงแดงจนกว่าจะถึงพิธีฟ้อน ดังนั้น “ธงแดง” จึงเป็นสัญลักษณ์นำทางของพิธีฟ้อนผีเจ้านาย และเป็นสัญลักษณ์ที่ร่างทรงรับรู้ทั่วกัน แต่ช่วงการทำปฏิวัติรัฐประหาร ปี พ.ศ. ๒๕๕๗ ระหว่างนั้นพิธีฟ้อนผีเจ้านายยังคงดำเนินไปตามปกติ แต่เนื่องจากสัญลักษณ์ “ธงแดง” สำหรับนำทางของร่างทรงไปคล้องกับสีสัญลักษณ์ และเครื่องหมายทางการเมือง ซึ่งช่วงแรกของฤดูการฟ้อนกลุ่มร่างทรงยังคงติดธงแดงตามเส้นทางเข้าสู่งานตามปกติ แต่ปรากฏว่าทางฝ่ายปกครองได้ขอความร่วมมือให้จัดเก็บ หรือเปลี่ยนสี เพื่อไม่ให้มีกลุ่มคนที่ไม่หวังดีนำเอาไปเป็นประเด็นทางการเมือง ดังนั้น ช่วงเวลานั้นกลุ่มร่างทรงจึงได้เปลี่ยนจากธงแดงมาเป็นธงสีขาว และสีเขียว หรือบางครั้งก็ใช้ธงสีแดงแต่ใช้ปากกาเขียนชื่อของร่างทรง เช่น “งานฟ้อนเจ้าพ่อ...” เป็นต้น เพื่อแสดงว่าเป็นธงสีแดงที่เป็นธงสัญลักษณ์การนำทางของงานฟ้อนผีเจ้านาย และเมื่อประเด็นความขัดแย้งทางการเมืองลดลง ร่างทรงจึงหันกลับมาใช้สัญลักษณ์ “ธงแดง” เป็นสัญลักษณ์นำทางเข้าสู่การประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านายตามปกติตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๕๘ จนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ ๔.๒๕ สัญลักษณ์ธงแดงสำหรับชี้เข้าสู่การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ศิษย์เจ้าปู่หนองหอย ชุมชนเมืองสารทน้อย ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๒ มิถุนายน ๒๕๕๘

๔.๒.๒.๒ วันดา

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ร่างทรงและลูกศิษย์ต้องมาช่วยกันจัดเตรียมขันครู บายศรี เครื่องสังเวย และดอกไม้ธูปเทียน สำหรับบูชาครูองค์เทพของตนเอง การเตรียมได้จัดก่อนวันฟ้อนหนึ่งวัน ซึ่งทางล้านนาเรียกว่า “วันดา” โดยร่างทรงต้องทำพิธีปลดขันครูจากหิ้งครูบนหอผี หรือตำหนักก่อนแล้วจึงเปลี่ยนกรวยดอกไม้ธูปเทียนตามจำนวนขัน คือ ขัน ๑๐๘ ขัน ๓๖ ขัน ๒๔ และขัน ๙ รวมทั้งขันเชิญ ซึ่งการเตรียมขันครูนั้นใช้ดอกไม้ธูปเทียนชุดเดียวกันเพียงแต่ว่าต้องจัดชุดนับจำนวนกรวยดอกไม้ตามจำนวนของแต่ละขันที่กำหนด แล้วจัดใส่ขันโตกให้เรียบร้อยสวยงาม นอกจากนี้ต้องจัดเตรียมสะตวงเครื่อง ๖ และเครื่อง ๔ เพื่อบูชาท้าวทั้งสี่ และบูชาเจ้าที่ ก่อนการเริ่มพิธีกรรมอื่นในวันฟ้อน จากการสัมภาษณ์ร่างทรงม้าขี่เจ้าพ่อก๋องคำ ซึ่งมีอาชีพรับจ้างทำบายศรี และการจัดเตรียมขันครูในงานพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย กล่าวว่า สิ่งของที่ใส่ขันครู ๑๐๘ ประกอบด้วยสิ่งของต่าง ๆ ดังนี้

๑. กรวยดอกไม้ ๕๔ กรวย กรวยใบพลู ๕๔ กรวย รวมเป็น ๑๐๘ กรวย

๒. หมากหมื่น ๓ หัว การจัดเตรียมหมากที่ใช้สำหรับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย โดยการนำผลหมากมาผ่าเป็นซีกแล้วร้อยด้วยเชือก หรือไหม ตากแดดให้แห้ง การร้อยแต่ละเส้นมีจำนวนหมาก ๒๔ คำ เรียกว่าหมาก ๑ ไหม และเมื่อนำหมากจำนวน ๑๐ ไหม มาผูกรวมกันเรียกว่าหมาก ๑ หัว แล้วเมื่อนำหมากจำนวน ๑๐ หัว มามัดรวมกัน เรียกว่า หมากหมื่น

๓. ผ้าขาวความยาว ๑ วา ผ้าแดงความยาว ๑ วา โดยวัดจากความยาวช่วงแขนของร่างทรงเจ้าภาพ

๔. เทียนเล่มบาท ๔ เล่ม (น้ำหนัก ๑ บาท)

๕. เทียนเล่มเฟื้อง ๔ เล่ม (๑ เฟื้องเท่ากับครึ่งบาท)

๖. เบี้ย ๑๐๘ อัน

๗. เงินสตางค์ ๑๐๘ อัน แต่ปัจจุบันเงินเหรียญสตางค์แบบเดิมหายากจึงใช้เงินเหรียญบาท ๑๐๘ บาท แทน

๘. เป้ง ช้าง และม้า ๒ คู่

๙. ข้าวเปลือก ข้าวสาร

๑๐. เหล้าขาว ๑ ขวด

๑๑. ใบไม้มงคล ๗ ชนิด คือ ใบตองเต๊า เป็นใบไม้ที่ชาวบ้านล้านนานิยมใช้รองก้นหลุมก่อนที่จะตั้งเสาเอกบ้าน โดยมีความเชื่อว่าทำให้เจ้าของบ้าน “มั่งมูลตูนเต๊า” หมายถึง “มั่งมีเงินทอง ทำให้เงินทองไหลมากองรวมกันอยู่ในบ้าน”ทำให้ค้าขายดี เป็นสิริมงคลแก่ตนเอง และครอบครัว นอกจากนี้ยังมีใบไม้ชนิดอื่น คือ ใบขนุน ใบโชค ใบดอกแก้ว ใบเงิน ใบทอง และใบนาค โดยใช้ใบไม้เหล่านี้รองในขันโตกก่อนการจัดกรวยดอกไม้ธูปเทียนเรียงใส่ในขันครู ซึ่งใบไม้ที่นำมาใช้เหล่านี้ล้วนมีชื่อที่มีความหมายที่ดี ทำให้ร่างทรงเกิดความรู้สึกว่าจะเป็นสิ่งที่ช่วยส่งเสริมให้ตนเอง และครอบครัว รวมทั้งกลุ่มลูกศิษย์ มีความเจริญรุ่งเรือง มีผู้รักใคร่สนับสนุนค้ำจุน มีเงินทองและให้ชีวิต

มีความสุขสบาย การจัดเตรียมขันครูนั้นบางครั้งร่างทรงที่มีฐานะดียังได้ใส่แก้ว แหวน เงิน ทอง ไว้ในขันครู โดยมีความเชื่อว่าจะทำให้มีชีวิตที่อยู่ดีมีสุขมีเงินมีทองใช้อยู่เสมอ (ประยูร คำเรือง, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

๔.๒.๒.๓ เครื่องสักการะบูชาในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมีเครื่องสักการะบูชาที่มีความสำคัญระหว่างการประกอบพิธี ดังนั้น ต้องจัดเตรียมให้ถูกต้อง และสวยงามตามธรรมเนียมปฏิบัติที่ยึดถือกันมา การถวายเครื่องสักการะบูชา และเครื่องสังเวยในการประกอบพิธีมีวัตถุประสงค์เพื่อไหว้ครู และเป็นการแสดงความเคารพต่อครู เพื่อเสริมบารมีของเหล่าร่างทรง เพื่อให้เกิดความสิริมงคลต่อเจ้าภาพ และญาติพี่น้องที่มาร่วมงาน ดังนั้น การจัดเตรียมเครื่องสักการะบูชา และเครื่องสังเวยอย่างครบครัน จึงเป็นการแสดงถึงความพร้อม และบารมีของร่างทรงเจ้าภาพ โดยเครื่องสักการะบูชาในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายประกอบด้วย ขันครู บายศรี ขันข้าว และเครื่องเซ่นสังเวยต่าง ๆ ดังมีรายละเอียด ดังนี้

๑) ขันครู หรือ ขันตั้ง เป็นขันที่ร่างทรง และกลุ่มลูกศิษย์จัดเตรียมเพื่อประกอบพิธีไหว้ครู หรือที่เรียกว่า “ยกครู” ซึ่งเป็นครูที่เป็นองค์เทพ ทั้งเพื่อแสดงความเคารพ และความกตัญญูต่อครูเทพที่ตนเองเคารพนับถือ โดยการจัดข้าวของที่เตรียมไว้ประกอบด้วย กรวยดอกไม้ ธูป เทียน ใบพลู หมาก ผ้าขาว ผ้าแดง ข้าวสาร ข้าวเปลือก เหล้าขาว เหล้าต้ม หรือเหล้าแดง และเงินจัดเรียงใส่ขันโตก ขันเงิน หรือขันแดงแบบล้านนา ในขณะที่ร่างทรงบางคนมีร่มปักคลุมขันครูไว้ โดยให้เหตุผลว่า “ร่ม” แสดงถึงความร่มเย็นเป็นสุข (สมพงษ์ ขัดเนตร, ๒๕๕๙: สัมภาษณ์) การเตรียมขันครูขึ้นอยู่กับระดับชั้นของครูว่าจะใส่กรวยดอกไม้แต่ละอย่างจำนวนเท่าไหร่ เช่น ขันครูเครื่อง ๘ ขันครูเครื่อง ๑๖ ขันครูเครื่อง ๓๖ ขันครูเครื่อง ๖๔ และ ขันครูเครื่อง ๑๐๘ เป็นต้น ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายถือว่าขันครูเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ต้องจัดเตรียมให้เรียบร้อยก่อนการประกอบพิธี จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า ในพิธีฟ้อนผีเจ้านายได้ใช้ขันครูเครื่อง ๑๐๘ สำหรับประกอบพิธีกรรมซึ่งถือว่าเป็นขันชั้นสูงสุด ดังที่ ศรีเลา เกษพรหม (๒๕๔๒: ๖๑๑) กล่าวว่า “ขันครูเครื่อง ๑๐๘ เป็นเครื่องใหญ่สำหรับอาจารย์ที่มีวิชามาก (ไสยศาสตร์) หรือระดับบรมครู ขั้นพระสงฆ์ที่มีวิชาแก่กล้า ขั้นเจ้าเมือง หรือพระมหากษัตริย์” ดังนั้น การใช้ขันครูเครื่อง ๑๐๘ ในพิธียกครูของผีเจ้านายจึงใช้ขันขั้นสูงสำหรับการบูชาบรมครูซึ่งเป็นองค์เทพตามความเชื่อของร่างทรงแต่ละคน และต้องจัดเตรียมขันครูให้ครบตามจำนวนองค์เทพที่มาเข้าทรงตนเองครบทุกตน เช่น หากร่างทรงมีองค์เทพมาเข้าทรง ๒ ตน ก็ต้องเตรียมขันครู ๑๐๘ จำนวน ๒ ขัน เป็นต้น โดยต้องตั้งไว้บนหิ้งตลอดทั้งปีจนกว่าจะครบรอบการประกอบพิธีฟ้อนในปีต่อไปจึงจะปลดขันครูเพื่อจัดเตรียมสำหรับการประกอบพิธียกครูใหม่อีกครั้ง

ภาพที่ ๔.๒๖ ขันครู ๑๐๘ งานฟ้อนผีเจ้านายองค์หญิงดอกสร้อย และเจ้าอาฮักท่อนจันทร์ ชุมชนหมื่นสาร ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๐ มิถุนายน ๒๕๕๘

๒) บายศรี เป็นเครื่องสักการะที่ใช้ควบคู่กับขันครู เพื่อถวายเป็นเครื่องสักการะบูชา ซึ่ง “บายศรี” หมายถึง เครื่องเชิญขวัญ หรือรับขวัญ ทำด้วยใบตองรูปคล้ายกระทง เป็นชั้น ๆ มีขนาดใหญ่เล็กสอบขึ้นไปตามลำดับ เป็น ๓ ชั้น ๕ ชั้น ๗ ชั้น หรือ ๙ ชั้น มีเสาปักตรงกลางเป็นแกน มีเครื่องสังเวยวางอยู่ในบายศรี และมีไข่ขวัญเสียบอยู่บนยอดบายศรี” (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๖๒๔) จากการศึกษาพิธีฟ้อนผีเจ้านายพบว่า กลุ่มชาวบ้าน และร่างทรงได้ช่วยกันประดิษฐ์บายศรี เพื่อใช้ในพิธีกรรม ในขณะที่บางแห่งได้ว่าจ้างผู้ที่มีความชำนาญที่มีอาชีพรับจ้างทำบายศรีโดยเฉพาะมาเป็นผู้จัดทำบายศรีในงานทั้งหมด ซึ่งการประดิษฐ์บายศรีนั้นแสดงถึงภูมิปัญญาล้านนาที่สามารถประดิษฐ์ออกมาให้สวยงาม และเหมาะสมกับการประกอบพิธีกรรม เช่น บายศรีปากชาม และบายศรีต้น เป็นต้น

ภาพที่ ๔.๒๗ บายศรีต้น ๙ ชั้น และบายศรีปากชาม ในงานฟ้อนผีเจ้านาย เจ้าพ่อสิงห์ด่าน ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๓ มิถุนายน ๒๕๕๘

๓) เครื่องสังเวย

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายนอกจากการเตรียมขันครู และบายศรีแล้ว เจ้าภาพต้องเตรียมเครื่องเซ่นสังเวยเพื่อใช้ในพิธีประกอบด้วย อาหารคาว อาหารหวาน เมล็ดธัญพืช ผลไม้ และเครื่องดื่ม ตามปกติการเตรียมเครื่องสังเวยที่เป็นอาหารคาว คือ หัวหมู ครบชุดทั้งหัว หาง และเท้าทั้งสี่ข้าง อย่างน้อยหนึ่งชุด และไก่ต้ม อย่างน้อยหนึ่งคู่ จากการศึกษาข้อมูลการฟ้อนผีเจ้านายประจำปีที่ต้องใช้ทุนทรัพย์สูง เช่น พิธีฟ้อนผีเจ้านาย ณ ข่วงอนุสาวรีย์สามกษัตริย์ ซึ่งจัดขึ้นโดยสมาคมร่างทรงเชียงใหม่ ได้ถวายชุดหัวหมูจำนวน ๙ ชุด ไก่ต้ม ๔ คู่ นอกจากนั้นยังมีอาหารคาวอื่น เช่น ปลาช่อน ปูทะเล และกุ้ง รวมทั้งอาหารพื้นเมือง เช่น แกงอ่อมหมู ต้มยำไก่เมือง ข้าวเหนียวแคบหมู น้ำพริก เป็นต้น

อาหารหวานประกอบด้วยขนมไทยต่าง ๆ เช่น ทองหยอด ทองหยิบ ฝอยทอง เม็ดขนุน ขนมถ้วยฟู ขนมชั้น ถั่วกวน ขนมกล้วย ขนมวง ขนมไข่เหี้ย ข้าวเหนียวแดง ข้าวต้มกล้วย ข้าวเหนียวสังขยา ข้าวก่ำ ขนมต้ม เป็นต้น และนอกจากขนมหวานแล้วต้องทำขนมแกงบวดต่าง ๆ เช่น ฟักทองบวด มันแกวบวด กล้วยบวชชี เต้าส่วน ถั่วดำ บัวลอย สาคู ลอดช่อง เป็นต้น

สำหรับเมล็ดธัญพืชต่าง ๆ ประกอบด้วย ถั่วเหลือง ถั่วเขียว ถั่วแดง ถั่วดำ งาขาว งาดำ รวมทั้งน้ำอ้อยก้อน และน้ำตาลทราย ผลไม้ตามฤดูกาล เช่น มะม่วง แก้วมังกร มะพร้าวน้ำหอม ส้มโอแตงโม แตงไทย สับปะรด ลิ้นจี่ ทับทิม ขนุน เงาะ ส้มเขียวหวาน ฝรั่ง สาลี่ แอปเปิ้ล เป็นต้น นอกจากนี้บางงานได้กั้นรั้วเขตราชวัตรแล้ววางขนุนลูกขนาดใหญ่ ๑ ลูก มะพร้าวน้ำหอม ๑ ทลาย หน่อกล้วย ๑ ต้น ต้นอ้อย ๑ ต้น กล้วยน้ำว้า ๑ เครือ ข้าวสาร ๑ กระบุง ข้าวเปลือก ๑ กระบุง ฟักทอง ๑ ลูก และฟักเขียว ๑ ลูก โดยจัดไว้จำนวนสี่ชุดวางไว้แต่ละมุมในเขตราชวัตร และสุดท้ายเครื่องดื่ม ประกอบด้วย เหล้าขาว เหล้าแดง เบียร์ น้ำดื่ม น้ำอัดลม หรือน้ำหวาน

จากการสัมภาษณ์ร่างทรงที่มีอาชีพรับจัดทำบายศรี และจัดเตรียมเครื่องสังเวยงานฟ้อนผีเจ้านายกล่าวว่า “การเตรียมเครื่องสังเวยนั้นการใช้เมล็ดธัญพืชต่าง ๆ เป็นการแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญงอกงาม ส่วนจำนวนของถ้วยขนมหวานนั้นขึ้นอยู่กับเจ้าภาพว่าต้องใช้จำนวนกี่ถ้วย ซึ่งบางงาน เช่น งานฟ้อนไหว้ครูหลักเมือง บริเวณแจ่งศรีภูมิ ตำบลศรีภูมิ อำเภอเมืองเชียงใหม่ ใช้ขนมหวานจำนวนมากถึง ๑๐๘ ถ้วย เป็นต้น สำหรับผลไม้ที่ใช้ถวายครู ร่างทรงบางคนที่ยึดถือธรรมเนียมประเพณีเดิมอย่างเคร่งครัดจะไม่นำผลไม้ คือ มังคุด ละมุด พุทรา และน้อยหน่ามาเป็นเครื่องสังเวยถวายครู เนื่องจากชื่อผลไม้สื่อความหมายที่ไม่ค่อยดี” (ประยูร คำเรือง, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

ภาพที่ ๔.๒๘ การถวายเครื่องเซ่นสังเวยในงานฟ้อนผีเจ้านายองค์หญิงดอกสร้อย ชุมชนหมื่นสาร ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๐ มิถุนายน ๒๕๕๘

๔.๒.๒.๔ พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

ความเชื่อเรื่องผีเจ้านายเป็นความเชื่อที่ชาวบ้านส่วนหนึ่งในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ให้ความเชื่อถือ และถือปฏิบัติสืบต่อกันมาอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งยังได้ขยายความเชื่อสู่กลุ่มลูกศิษย์ที่มีความเคารพ และศรัทธาต่อผีเจ้านาย ด้วยความเชื่อ และความศรัทธาจึงได้ประกอบ

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเป็นประจำทุกปี ตามธรรมเนียมประเพณีเดิมที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาและเรียกว่า “พิธียกครู” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อไหว้ครูองค์เทพ และเสริมบารมีแก่ร่างทรงองค์เทพ หลังจากการเตรียมขันครู และเครื่องสังเวยอย่างพร้อมสรรพแล้ว เมื่อถึงเวลาฤกษ์ดียามดีที่กำหนด ร่างทรงจึงเริ่มประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายตามขั้นตอน คือ พิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ พิธีบูชาเจ้าที่ พิธีถวายเครื่องสังเวยให้ผีอาคันตุกะ พิธียกครู และการฟ้อนดาบ ดังรายละเอียด ดังนี้

๑) พิธีขึ้นท้าวทั้งสี่

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย เป็นการจัดงานบุญขนาดใหญ่ มีผู้มาร่วมงานจำนวนมาก และตามความเชื่อพื้นฐานของชาวล้านนาเมื่อจะจัดงานบุญประเพณีต้องประกอบพิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ เพื่อบูชา และอัญเชิญมาปกปักรักษาการประกอบพิธีให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เช่นเดียวกับการประกอบพิธีฟ้อนผีมด และผีเม็ง ดังรายละเอียด หน้า ๔๕

๒) พิธีบูชาเจ้าที่

ในสังคมวัฒนธรรมล้านนา ชาวบ้านในพื้นที่มีความเชื่อในเรื่องของ “เจ้าที่” ซึ่งหมายถึง การมีความเชื่อว่าสถานที่ต่าง ๆ แต่ละที่นั้นต่างมีผู้คุ้มครองดูแลอยู่ ทั้งภายในบริเวณบ้าน ทุ่งนา ป่าเขา ดังนั้น การจะกระทำกิจกรรมใดใดต้องแสดงความเคารพ บอกกล่าวขอขมาต่อเจ้าที่ก่อนเสมอ เช่น การออกไปทำนาทำสวนแล้วได้ห่อข้าวไปรับประทาน เมื่อถึงเวลารับประทานอาหาร ชาวบ้านต้องแบ่งอาหารที่ห่อมาส่วนหนึ่งไปวางถวายแด่เจ้าที่บริเวณโคนต้นไม้ก่อนการรับประทาน หรือแม้แต่การเดินทางเข้าป่า หรือไร่สวนที่ห่างไกลจากบ้าน การจะกระทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดต้องพูดบอกกล่าวขอขมาขออนุญาตเจ้าที่ทุกครั้ง ถึงแม้ว่าเจ้าที่จะไม่มีตัวตนที่ชัดเจนก็ตาม แต่ก็เป็นสิ่งที่ชาวบ้านต่างยึดถือ และปฏิบัติจนกลายเป็นธรรมเนียมประเพณี โดยเฉพาะการกระทำใดใดที่มากกว่ากิจกรรมในวิถีชีวิตทั่วไป เช่น การตัดต้นไม้ใหญ่เพื่อนำมาทำกลอง ชาวบ้านต้องจัดเตรียมสะตวง หรือกระทงเพื่อทำพิธีขออนุญาตก่อนทุกครั้ง สำหรับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายก็เช่นเดียวกัน ก่อนการประกอบพิธีฟ้อนจึงต้องประกอบพิธีบูชาเจ้าที่ ทั้งนี้เพื่อเป็นการบอกกล่าวขอขมา และขอให้เจ้าที่มาคุ้มครองดูแลการประกอบพิธีกรรมในงานให้ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย ตั้งแต่เริ่มต้นจนเสร็จพิธี โดยการจัดเตรียมสะตวง หรือกระทงใบตองเครื่อง ๔ เช่นเดียวกับการเตรียมสะตวงสำหรับพิธีขึ้นท้าวทั้ง และจากการสังเกตในระหว่างการบันทึกข้อมูลภาคสนาม ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายแต่ละงานได้นำสะตวงไปวางเพื่อบูชาถวาย และขอขมาบอกกล่าวเจ้าที่บริเวณเขตแดนของบ้านทั้งสี่มุม บริเวณผามฟ้อน ๔ มุม และกลางผามฟ้อนอีก ๑ ชุด ผู้ที่ประกอบพิธีพบว่ามีทั้งมัคนายกประจำชุมชน หรือนักดนตรีอาวุโสที่ได้รับมอบหมาย หรือบางครั้งร่างทรงอาวุโสเป็นผู้ทำพิธีด้วยตนเอง พิธีบูชาเจ้าที่เริ่มจากการวางสะตวงไว้แต่ละจุดแล้วจุดธูป จำนวน ๑๒ ดอก ปักในสะตวงแล้วบอกกล่าวบูชาถวายเครื่องสังเวย กล่าวขอความคุ้มครองจากเจ้าที่ให้พิธีดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย และกล่าวขอขมาหากการจัดงานวันนี้มีการกระทำใดใดที่จะเป็นการรบกวน ในขณะกล่าวก็เอามือแตะพื้นดินทุกครั้ง เมื่อกล่าวเสร็จก็

ประพรมด้วยน้ำขมิ้นส้มป่อย เป็นอันเสร็จพิธี จากนั้นก็สามารถดำเนินการจัดเตรียมงานส่วนอื่น ๆ ได้ต่อไป

ภาพที่ ๔.๒๙ การถวายบูชาเจ้าที่ โดยร่างทรงอาวุโสในพิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเจ้านาย ชุมชนสันป่าเลียง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒ เมษายน ๒๕๕๙

๓) พิธีถวายเครื่องเซ่นไหว้ผีอาคันตุกะ

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย เมื่อทำพิธีบูชาท้าวทั้งสี่ และบูชาเจ้าที่เสร็จแล้ว ตัวแทนร่างทรงต้องทำพิธีถวายเครื่องเซ่นไหว้ผีอาคันตุกะ หรือผีเร่ร่อน ก่อนการเริ่มต้นประกอบพิธีอื่น ๆ โดยมีความเชื่อว่า วิญญาณผีเร่ร่อนมีอยู่ทั่วไป เมื่อเวลาจัดงานขึ้นในบ้านแล้วไม่อยากให้ผีเร่ร่อนเหล่านี้เข้าไปรบกวนไปสร้างความรำคาญ หรือสร้างความเสียหายต่อการจัดงาน ดังนั้น เจ้าภาพจึงต้องจัดเตรียมเครื่องเซ่นไว้ ๑ ชุด ประกอบด้วย เหล้าขาว ๑ ขวด และไก่ต้ม ๑ คู่ ที่ชาวบ้านในท้องถิ่นเรียกว่า “เหล้าไห ไก่คู่” จัดวางใส่ถาดไว้บนโต๊ะหน้าบ้านที่จัดงาน จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามพบว่า พิธีฟ้อนหลายแห่งได้เพิ่มอาหารคาว อาหารหวาน ข้าวเหนียว น้ำดื่ม และผลไม้ รวมไว้ในถาดด้วย ขั้นตอนการถวายเริ่มต้นโดยการจุดธูป จุดเทียน หรือใช้กรวยดอกไม้ธูปเทียน แล้วบอกกล่าวให้ผีอาคันตุกะมารับเครื่องเซ่นไหว้ที่ถวายให้ อย่าได้เข้ามารบกวนการจัดงาน จากนั้นก็ปักธูปใส่ไก่ อาหาร แก้วน้ำ และแก้วเหล้า ที่เทใส่แก้วไว้ในถาด เป็นอันเสร็จพิธี

ภาพที่ ๔.๓๐ เครื่องสังเวยผีอาคันตุกะ ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเจ้ากุมารโพธิ์เงินโพธิ์ทอง ตำบลท่ากว้าง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๔ มิถุนายน ๒๕๕๘

๔) พิธียกครู

พิธียกครู เป็นพิธีที่สำคัญที่สุดในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย เป็นทั้งการแสดงความเคารพ และการถวายเครื่องสังเวยแด่ครู หรือองค์เทพที่มาเข้าทรงร่างทรง การประกอบพิธียกครูนั้น ร่างทรงต้องเลือกวัน เวลา ที่เป็น “วันดี” ที่สุด ตามความเชื่อพื้นฐานของสังคมวัฒนธรรมล้านนา ทั้งการเลือกวันตามระบบของจำนวนค่ำที่เป็นวันข้างขึ้น หรือวันข้างแรม ดูวันดี-วันเสีย และสุดท้าย คือ การดูยามอุบากองเพื่อเลือกเวลาเริ่มต้นสำหรับการประกอบพิธีกรรมเพื่อประกอบการพิจารณา ถ้าได้เวลาใดที่ดีที่สุดก็ต้องเริ่มพิธียกครู ณ เวลานั้น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเวลาช่วงเช้ามืด หรือประมาณ ๐๗.๐๐ – ๐๙.๐๐ น. ก็มี แล้วแต่ว่าจะหาฤกษ์ยามที่ดีที่สุดได้ในช่วงเวลาใด (อรวรรณ ดาษคม, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ในกรณีที่ได้ฤกษ์ยามวันเวลาที่ดีที่สุดสำหรับพิธียกครูแล้ว ส่วนใหญ่ก็มักจัดขึ้นพร้อมกับวันฟ้อน โดยได้เชิญเครือข่ายร่างทรงมาร่วมพิธียกครู และฟ้อนรำในงานร่วมกัน แต่หากว่าวงเต่งถิ้งไม่ว่าง ร่างทรงก็สามารถประกอบพิธียกครูไว้ก่อนล่วงหน้า แล้วกำหนดวันฟ้อนในวันที่วงดนตรีวงเต่งถิ้งว่างก็ได้ ถึงแม้ว่างานวันฟ้อนจะตรงกับวันเสียประจำเดือนนั้น ๆ ก็ตาม ทั้งนี้ เพราะว่าร่างทรงได้ประกอบพิธียกครูไว้ล่วงหน้าในวันที่เป็นฤกษ์ดียามดีที่สุดไปแล้ว วันฟ้อนจึงไม่ค่อยเคร่งครัดเรื่องการเลือกวันมากนัก มีรายละเอียดของพิธียกครู ดังนี้

พิธียกครูเริ่มต้นขึ้นเมื่อวงเต่งถิ้งเริ่มบรรเลงเพลงรำมวย หรือเรียกว่า “เพลงไหว้ครู” หรือ “ฟายครู” เมื่อบทเพลงดังขึ้นร่างทรงอาวุโสก็หยิบดาบสองเล่มพนมมือไหว้โดยหันหน้าเข้าหาหิ้งครู ซึ่งพิธีบางแห่งมีพระพุทธรูปเป็นประธานสูงสุดบนหิ้งพิธี ในขณะที่กลุ่มลูกศิษย์ได้จุดธูปปักเครื่องสังเวย ทั้งหัวหมู ไก่ต้ม และของหวาน จนครบทั้งหมด จากนั้นผู้เป็นประธานนำดาบไปแตะหิ้งครู

พร้อมกล่าวคำถวายเครื่องสังเวย และบริกรรมคาถา แล้วใช้ดาบแตะขันครู และเครื่องสังเวยที่ตั้งไว้ทั้งหมด การใช้ดาบแตะเป็นการแสดงการรับขันครู และรับเครื่องสังเวยที่ได้ถวาย เมื่อได้รับไว้ทั้งหมดแล้ว กลุ่มลูกศิษย์ก็ยกเครื่องสังเวยออกไปจากเขตราชวัตรที่ประกอบพิธี

หลังจากการถวายขันครู และเครื่องสังเวยแล้ว ร่างทรงได้เทเหล้าขาวอมไว้ในปาก จากนั้นจึงพ่นเหล้าพรมไปยังขันครูทุก ๆ ขันจนครบทั้งหมด ในขณะที่พิธีบางแห่งได้พ่นเหล้าใส่ศรีษะของลูกศิษย์อีกด้วย จากนั้นเป็นพิธียกครู โดยร่างทรงได้ให้ลูกศิษย์แต่ละคนมานั่งคุกเข่าพนมมือในมณฑลพิธี ตัวแทนลูกศิษย์สองคนช่วยกันยกขันครู ๑๐๘ มาครอบศรีษะลูกศิษย์ที่นั่งคุกเข่า โดยประธานเอามือแตะขันครูพร้อมทั้งกล่าวบริกรรมคาถา และประพรมน้ำขมิ้นส้มป่อย จากนั้นลูกศิษย์ก็ยกขันนั้นขึ้นไปไว้บนหิ้งครูบนตำหนัก ต่อมาร่างทรงใช้ขัน ๒๔ สองขันซึ่งเป็นขันเคียงขันครู วางบนไหล่ทั้งสองข้างของลูกศิษย์ เป็นทั้งการครอบครู และการรับขันเป็นลูกศิษย์ เมื่อเสร็จพิธีในวันนี้แล้ว ลูกศิษย์ก็นำขันครูกลับไปตั้งบนหิ้งครูที่บ้านของตนเอง และต้องตั้งไว้ตลอดปีจนกว่าจะครบรอบพิธีกรรมฟ้อนผีในปีต่อไป ร่างทรง และลูกศิษย์จึงจะปลดขันครูลงมาเพื่อจัดเตรียมขันใหม่สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี และพิธียกครูในปีต่อไป โดยต้องกระทำเช่นนี้ทุกปี

ภาพที่ ๔.๓๑ พิธียกครู ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ตำบลสันผีเสื้อ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๗ พฤษภาคม ๒๕๕๘

หลังจากพิธียกครูเสร็จร่างทรงได้มาไหว้ทำความเคารพครูกลองตรงตำแหน่งที่ตั้งกลองเต่งถิ้ง โดยนำพวงมาลัยดอกดาวเรือง หรือดอกมะลิมาถวายแด่ครูกลอง และมอบพวงมาลัยดอกมะลิให้นักดนตรีทุกคน แล้วจึงเริ่มต้นฟ้อนในผามเป็นปฐมฤกษ์ ในขณะที่ร่างทรงคนอื่น ๆ ที่ได้เชิญมา เมื่อองค์เทพประทับทรงแล้วก็ต่างทยอยเข้ามาในผามแล้วนำพวงมาลัยมากราบไหว้ทำความเคารพครูกลองเต่งถิ้งตรงตำแหน่งที่ตั้งกลองเต่งถิ้งก่อนทุกครั้ง และไหว้ทักทายกลุ่มนักดนตรีทุกคน

แล้วจึงร่วมฟ้อนรำในผามด้วยท่าทางการฟ้อนที่อ่อนช้อย แต่ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว แล้วแต่จะวาดวงแขนอย่างไร ตามแต่บุคลิกของร่างทรงองค์เทพแต่ละตน การฟ้อนผีเจ้านายใช้วงเต่งถิ้งเป็นวงดนตรีหลักสำหรับแห่บรรเลงตลอดงาน และจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ยังไม่พบวงดนตรีลักษณะอื่น ๆ มาแห่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ซึ่งรูปแบบการแห่วงเต่งถิ้งตลอดงานฟ้อนผีเจ้านาย เริ่มแห่บรรเลงในช่วงเวลาประมาณ ๐๙.๐๐ น. ถึง ๑๖.๐๐ น. ในแต่ละวันวงเต่งถิ้งเริ่มต้นการแห่บรรเลงแบบพื้นเมือง และแห่แบบประยุกต์โดยบรรเลงเพลงลูกทุ่งทั่วไปในช่วงครึ่งชั่งโมงหลัง เมื่อจบการแห่บรรเลงแต่ละช่วงนักดนตรีได้มีโอกาสพักประมาณ ๕ – ๑๐ นาที จึงเริ่มแห่บรรเลงในช่วงต่อ ๆ ไป การแห่บรรเลงตามปกติในแต่ละวันสามารถแบ่งช่วงเวลาโดยละเอียด ดังนี้

- **ช่วงที่ ๑** เวลา ๐๙.๐๐ น. – ๐๙.๕๐ น.
- **ช่วงที่ ๒** เวลา ๑๐.๐๐ น. – ๑๐.๕๐ น.
- **ช่วงที่ ๓** เวลา ๑๑.๐๐ น. – ๑๒.๐๐ น.
- เวลา ๑๒.๐๐ น. – ๑๓.๐๐ น. หยุดพักรับประทานอาหารกลางวัน
- **ช่วงที่ ๔** เวลา ๑๓.๐๐ น. – ๑๓.๕๐ น.
- **ช่วงที่ ๕** เวลา ๑๔.๐๐ น. – ๑๔.๕๐ น.
- **ช่วงที่ ๖** เวลา ๑๕.๐๐ น. – ๑๖.๐๐ น.

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายบางแห่ง เจ้าภาพได้ว่าจ้างวงเต่งถิ้งมาบรรเลง ๒ – ๓ คณะ ช่วงเวลาการแห่อยู่ระหว่าง ๐๙.๐๐ น. – ๑๖.๐๐ น. เช่นกัน แต่การแห่ต้องสลับกันคณะละหนึ่งชั่วโมง หรือคณะละ ๔๐ นาที ในกรณีที่มีวงเต่งถิ้งถึงสามคณะจะแห่บรรเลงสลับกันไปโดยไม่มีการพักกลางวัน เมื่อวงแรกแห่จบช่วงที่หนึ่ง วงที่สองก็บรรเลงเพลงต่อเนื่องช่วงที่สองสลับกันตลอดทั้งวัน ร่างทรงที่มีความประสงค์จะฟ้อนรำตลอดก็ได้ หรือจะพักผ่อนบ้างตามสมควร พิธีฟ้อนผีในวันนี้ก็จะคึกคักเป็นพิเศษ เนื่องจากเสียงดนตรีดังอยู่ตลอดทั้งวัน พิธีฟ้อนของผีเจ้านายส่วนใหญ่เน้นการฟ้อนในเต็นท์ที่จัดไว้ด้านหน้าวงเต่งถิ้ง จากการสังเกตร่างทรงบางตน ในขณะที่มาทำความเคารพครูกลองได้นำธนบัตรทั้งแบงค์ ๑๐๐ – ๑,๐๐๐ บาท เย็บติดกับพวงมาลัยมาถวายครูกลอง เมื่อถวายแล้วก็ไปทำความเคารพร่างทรงอาวุโส และร่วมฟ้อนรำต่อไป ในขณะที่นักดนตรีประจำตำแหน่งกลองเต่งถิ้งก็นำธนบัตรนั้นพันเป็นหลอดเล็ก ๆ สอดใส่เข้าในรูหุ่นกลอง เมื่อจบช่วงการแห่แต่ละปีจึงค่อยเปิดหน้ากลองออกเพื่อนำเงินไปแบ่งทำบุญ และซื้อข้าวของมาถวายครูกลอง

๕) การฟ้อนดาบ

การฟ้อนดาบเป็นการแสดงความสามารถของร่างทรงที่มักจัดขึ้นในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย โดยเฉพาะงานของร่างทรงอาวุโส ที่มีกลุ่มร่างทรงจากถิ่นอื่นมาร่วมงาน และมีลูกศิษย์จำนวนมาก ทั้งนี้เพื่อแสดงถึงอำนาจบารมี และอิทธิฤทธิ์ของร่างทรง แสดงถึงความขลังของคาถาอาคม ซึ่งตามปกติในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายไม่มีการละเล่นอื่นใดเหมือนกับการฟ้อนผีมดผีเม็ง

ดังนั้น การฟ้อนดาบ จึงเป็นรายการหนึ่งที่ได้รับความสนใจ และมีความพิเศษมากกว่างานอื่น ๆ โดยส่วนใหญ่จัดขึ้นในช่วงบ่าย จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ร่างทรงที่เป็นผู้ร่วมการฟ้อนดาบมักเป็นตัวแทนร่างทรงอาวุโสที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จัก โดยเริ่มจากการประกาศรายชื่อของร่างทรงองค์เทพเรียงตามลำดับ ให้ออกมาฟ้อนดาบโชว์บริเวณกลางผามด้านหน้าวงเต่งถิ้ง เมื่อการฟ้อนดาบเริ่มขึ้น เจ้าภาพจัดเตรียมพานข้าวตอก ดอกไม้ ธูปเทียน น้ำขมิ้นส้มป่อย พร้อมทั้งเหล้าแดง ๑ ขวด แล้ววางดาบพาดพานไว้สองเล่ม วงเต่งถิ้งก็บรรเลงเพลงฟายครู หรือไหว้ครู ร่างทรงก็ฟ้อนรำย่างสามขุมเข้าหาดาบ บางคนเริ่มต้นด้วยการตบหมะผาบ ซึ่งเป็นศิลปการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ได้อย่างสวยงาม เมื่อจับดาบร่างทรงก็รำดาบด้วยลีลาท่าทางที่สวยงามในช่วงแรก เมื่อวงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงมวยที่มีจังหวะเร็วเร่งเร้ากระแทกกระทั้นมากขึ้น ร่างทรงก็เริ่มกวัดแกว่งดาบอย่างรวดเร็วตามจังหวะเพลง และแสดงลีลาท่าทางที่น่าหวาดเสียว เช่น ใช้ดาบฟันแทง ปาด และเฉือนตามแขนขา ลำตัวและอวัยวะต่าง ๆ โดยเฉพาะช่วงสุดท้ายของการฟ้อน ร่างทรงแต่ละตนได้หันปลายดาบแทงบริเวณลำตัว บ้างก็แทงบริเวณต้นคอ หรือหน้าผาก แล้วใช้มือจับด้ามดาบออกแรงกดเข้าหาตัวอย่างแรง บางตนถึงกับจับด้ามดาบกดค้ำยันลงกับพื้นเพื่อเพิ่มความแรงและโถมตัวทิ้งน้ำหนักลงอย่างแรง ผลปรากฏว่าร่างทรงกลับไม่ได้รับบาดเจ็บ หรือมีบาดแผลตามร่างกายแต่อย่างใด ในขณะที่ดาบที่ใช้ฟ้อนแต่ละเล่มโค้งงอจนเป็นรูปตัวยู (U) ทั้งสองด้าม ในขณะที่การฟ้อนดาบบางงานเจ้าภาพเน้นย้ำให้ร่างทรงฟ้อนดาบแบบสวยงามเท่านั้น ไม่อนุญาตให้แสดงการฟ้อนที่มีการฟันแทงที่แสดงถึงความน่ากลัว หรือความหวาดเสียว เมื่อการฟ้อนของร่างทรงแต่ละตนจบลง ร่างทรงก็พนมมือไหว้ขันรองดาบพร้อมทั้งหยิบขวดเหล้าในขันและรับมอบรางวัลสินน้ำใจจากร่างทรงเจ้าภาพ

ภาพที่ ๔.๓๒ พิธีฟ้อนดาบโดยเจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายหอพ่อบ้านบ้านท่าจำปี ตำบลมะขุนหวาน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๖ มิถุนายน ๒๕๕๘

๔.๓ ร่างทรงองค์เทพ หรือม้าขี่

“ร่างทรงองค์เทพ” หรือ “ม้าขี่” เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านาย โดยเป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญของพิธีกรรม ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่เชื่อว่าร่างทรงเป็นผู้ที่เป็นสื่อกลางระหว่าง “องค์เทพ หรือผีเจ้านาย” กับมนุษย์ และเป็นสื่อกลางสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ในขณะที่ สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (๒๕๓๙: ๘๒) เรียกว่า “ลัทธิพิธีทรงเจ้าเข้าผี” ซึ่งหมายความว่า “ลัทธิพิธีเป็นส่วนหนึ่งของศาสนาหลัก ลัทธิพิธีอาจเป็นส่วนสำคัญของศาสนาแบบพื้นบ้าน หรือ “ศาสนาของประชาชน” ลักษณะสำคัญของลัทธิพิธีก็คือ ความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณ และอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของสิ่งเหนือธรรมชาติ และการใช้ไสยศาสตร์ และพิธีกรรมเพื่ออ้อนวอน บูชา หรือบนบานวิญญาณนั้นเพื่อให้ได้มาซึ่งสิ่งของ หรือตอบสนองความต้องการในโลกนี้ของมนุษย์ พิธีกรรมทั้งหมดจะกระทำผ่าน “คนทรง” หรือ “ร่างทรง” ผู้ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการติดต่อระหว่างวิญญาณหรือผีกับมนุษย์” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ ได้ให้ความหมายของ “ทรงเจ้า” หมายถึง ทำพิธีเชิญเจ้าเข้าสิงคนทรง และเรียกคนสำหรับทรงเจ้าว่า คนทรงเจ้า และ “ทรงเจ้าเข้าผี” หมายถึง เข้าผี, ลงผี (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๗๘๘) จากการศึกษาเรื่องผีเจ้านายของ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๓๘-๓๙) กล่าวว่า ผีเจ้านายนั้นคือ เทพ และเทพนั้นมีอยู่ ๙ ชั้น แตกต่างสูงต่ำตามลำดับชั้น ดังนี้

- ชั้นที่เก้า เทพที่อยู่ชั้นนี้จะไม่ลงมาประทับทรง เทพที่อยู่ในชั้นนี้รอที่จะเป็นพระอรหันต์และต้องรอถึง ๕,๐๐๐ พรรษาจึงจะได้เป็น ปัจจุบันมีเทพรอคิวนี้อยู่มาก
- ชั้นที่แปด ไม่มีการประทับทรง
- ชั้นที่เจ็ด ไม่มีการประทับทรง เช่น เจ้าช้างคำ
- ชั้นที่หก ไม่มีการประทับทรง เช่น เจ้าพญาปราบ หมื่นด้ง หมื่นหาญ ขุนมลังคะ (บลังก๊ะ)
- ชั้นที่ห้า มีการประทับทรง เช่น เจ้าหลวงคำแดง เจ้าสาธิต เจ้าแสนเมือง เจ้าทิพย์เกศ เจ้าสิงห์ดุ (หรือสิงห์ด่าน) เจ้าด่านฟ้า เจ้าราชภักดิ์ เจ้าพ่อเสือดาว ฯลฯ
- ชั้นที่สี่ มีการประทับทรง เช่น เจ้าน้อยสามฝั่งแกน เจ้าฟ้ามุ่ย ฯลฯ
- ชั้นที่สาม มีการประทับทรง เช่น เจ้าพี่แสนแสบ
- ชั้นที่สอง มีการประทับทรง เช่น เจ้าองค์ชาย เจ้ากัณหา เจ้าองค์อินทร์
- ชั้นที่หนึ่ง มีการประทับทรง เช่น เจ้าคำ เจ้าด้ายดอกแดง

จากการจัดลำดับชั้นของร่างทรงองค์เทพดังกล่าว การจะอยู่ในลำดับชั้นไหนขึ้นอยู่กับการปฏิบัติตนของร่างทรง หรือม้าขี่ ดังที่ มาณพ มานะแซม (๒๕๕๔: ๑๐) กล่าวว่า “เอกลักษณ์ของผีเจ้านาย คือ มีร่างทรง ที่เรียกว่า “ม้าขี่” เป็นผู้เชื่อมโยงระหว่างมนุษย์กับวิญญาณของเทพต่าง ๆ ม้าขี่ทั้งหลายนี้จะต้องปฏิบัติหน้าที่อยู่ในกรอบศีลธรรมอันดี และช่วยเหลือเพื่อนมนุษย์ด้วยการเป็นร่างทรงให้วิญญาณเทพมาบอกกล่าวเหตุร้าย ทำนายทายทัก ไปจนถึงบำบัดรักษาผู้ป่วย การนี้ยังผลเพื่อการสะสมบุญบารมีของร่างทรงเอง และอุทิศแด่วิญญาณผีเจ้านายของตนให้ได้เลื่อนระดับเป็นเทพชั้นสูงต่อไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งไม่ลงมาทรงอีก” จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผี

เจ้านายพบว่า ม้าขี่ร่างทรงผีเจ้านายส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง และกลุ่มชายข้ามเพศ จำนวนมากซึ่งส่วนใหญ่อยู่ในวัยกลางคนถึงผู้สูงอายุและพบร่างทรงที่อยู่ในช่วงวัยรุ่นแทรกอยู่ด้วยบ้าง

จากการสัมภาษณ์กลุ่มม้าขี่ร่างทรงแต่ละคนกล่าวว่า ก่อนที่จะมาเป็นร่างทรงนั้น ตนเองไม่ได้มีความเชื่อในเรื่องนี้เลย แต่เนื่องจากเกิดปัญหาขึ้นกับตนเอง คือ มีอาการป่วยทั้งอาการปวดหัว อาการแขนขาอ่อนแรง ปวดท้อง ฯลฯ เมื่อไปรักษาตัวที่โรงพยาบาลปรากฏว่าหมอไม่สามารถวินิจฉัยอาการได้ การตรวจร่างกายอย่างละเอียดก็ไม่พบสิ่งผิดปกติอะไร หรือบางครั้งเมื่อเดินทางไปตรวจรักษาที่โรงพยาบาลอาการเจ็บปวดทั้งหลายกลับทุเลาลงจนแทบไม่มีอาการใดใด แต่เมื่อกลับบ้านอาการต่าง ๆ ก็กลับมาเป็นเหมือนเดิม (ร่างทรงเจ้าปู่สายพิณ, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) และด้วยการที่ม้าขี่ร่างทรงมีอาการเจ็บป่วยจึงส่งผลกระทบต่อการประกอบอาชีพทำให้ไม่สามารถทำงานได้อย่างเต็มที่ บางคนประกอบอาชีพค้าขายก็ประสบภาวะขาดทุน ทำให้ชีวิตมีความยากลำบากจนไม่สามารถหาทางออกได้ เมื่อเป็นเช่นนี้ทางญาติพี่น้องคนใกล้ชิดจึงหาทางออกโดยการไปดูดวง และปรึกษากับร่างทรงองค์เทพ ซึ่งมักได้รับคำแนะนำว่าให้รับขันเป็นร่างทรง เนื่องจากมีองค์เทพต้องการให้ญาติคนที่ไม่สบายอยู่นั้นเป็นร่างทรง หรือม้าขี่ ถ้ารับขันแล้วอาการป่วยจะหายเป็นปกติ และจะทำให้ชีวิตมีความสุขสบายมากขึ้น ซึ่งช่วงแรกบางคนที่ยังไม่เชื่อในเรื่องนี้จึงยังไม่ตัดสินใจรับขันและยังพยายามต่อต้านขัดขืนไม่ยอมรับที่จะเป็นร่างทรง จากการตัดสินใจดังกล่าวกลับทำให้อาการป่วยแสดงอาการเพิ่มมากขึ้น ส่งผลให้ไม่สามารถทำงานได้อย่างเต็มที่ ทำให้ชีวิตด้านอื่น ๆ ก็ยิ่งแย่ลงไปทุกที ในที่สุดก็ไม่สามารถทัดทาน หรือปฏิเสธได้ จึงตัดสินใจรับขันยอมรับเป็นร่างทรงองค์เทพ ในขณะที่บางคนก่อนที่จะรับเป็นร่างทรง ยังได้แสดงการท้าทายอำนาจขององค์เทพด้วยการทำขัน ๒๔ พร้อมน้ำขมิ้นส้มป่อย แล้วกล่าวว่า “ถ้าองค์เทพมีจริง และต้องการข้าพเจ้าเป็นม้าขี่จริง ก็ให้มาช่วยให้หายป่วย มาช่วยทำให้การค้าขายเจริญรุ่งเรือง ถ้าช่วยให้หายป่วยได้ และทำการค้าขายให้ได้เงินมาปลดหนี้ที่มีอยู่ร่วมสามแสนบาท ข้าพเจ้าก็จะตอบรับยินดีเป็นร่างทรงม้าขี่ให้กับองค์เทพ” เมื่อได้กล่าวสัจจะวาจาไปแล้วปรากฏว่าอาการป่วยก็เริ่มทุเลาลงจนหายเป็นปลิดทิ้ง การค้าขายที่ประสบภาวะขาดทุนก็เริ่มฟื้นตัว และมีกิจการที่ดีขึ้นจนสามารถปลดหนี้ได้โดยใช้เวลาเพียงปีเดียว อีกทั้งยังโชคดีถูกสลากกินแบ่งรัฐบาล รางวัลที่ ๒ อีกด้วย ดังนั้น เมื่อชีวิตมีความสุขสะดวกสบายมากขึ้นจึงได้ทำตามสัจจะที่ได้กล่าวไว้โดยตัดสินใจรับขันเป็นร่างทรงมาตั้งแต่อายุ ๒๐ จนถึงปัจจุบัน อายุ ๗๓ ปี (ร่างทรงเจ้าพี่วาสนา, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) และเมื่อตัดสินใจรับขันเป็นร่างทรงแล้วต้องมีข้อปฏิบัติ และข้อห้ามสำหรับการปฏิบัติตน ดังนี้

๑) ปฏิบัติตนตามหลักศีลธรรมอันดี

๒) ห้ามรับประทานอาหาร และเครื่องดื่มในงานศพ

๓) ห้ามรับประทานอาหาร และเครื่องดื่ม ที่เหลือจากคนอื่น

๔) ห้ามลอดราวผ้า บันได และใต้ถุนบ้าน

๕) ห้ามรับประทานผักที่เป็นเครือเถา เช่น ผักตำลึง ยอดฟัก ผักปัง ต้นบอน เป็นต้น เพราะจะทำให้หลงลืมคาถาต่าง ๆ ที่ตนเองมีไว้ท่องมนต์เพื่อใช้รักษา หรือช่วยเหลือผู้ที่เดือดร้อน

๖) ห้ามผู้ที่สวมชุดดำ และผู้หญิงที่เป็นประจำเดือนขึ้นบนตำหนักองค์เทพ

จากข้อห้ามดังกล่าว ถ้าหากร่างทรงเผลอเรอหรือผ่าฝืน มักทำให้เกิดอาการปวดศรีษะ ครั่นเนื้อครั่นตัวและวิงเวียนศรีษะ ต้องรีบกลับบ้านเพื่ออาบน้ำขมิ้นส้มป่อย แล้วยกยอขันข้าวตอกดอกไม้เพื่อกล่าวขอขมาต่อองค์เทพ อาการจึงจะดีขึ้น (ร่างทรงเจ้าพี่วาสนา, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ในขณะที่ร่างทรงบางคนก่อนการรับขันได้ขอยกเว้นข้อห้ามในการทานข้าวในงานศพ เนื่องจาก ตนเองมีอาชีพรับจ้างจัดทำบายศรี และการจัดดอกไม้ต่าง ๆ ทั้งงานมงคล และอวมงคล จึงทำให้บางครั้งได้รับการว่าจ้างไปจัดดอกไม้ประดับในงานศพต่างจังหวัด จึงจำเป็นต้องร่วมรับประทานอาหารในงานนั้น จากการได้บอกกล่าวไว้ก่อนล่วงหน้าจึงไม่เกิดอาการใดใด แต่เมื่อกลับมายังบ้านตนเองแล้วก็จัดเตรียมขันข้าวตอกดอกไม้ธูปเทียนเพื่อกล่าวขอขมาองค์เทพ ด้วยเหตุผลความจำเป็นสำหรับการประกอบอาชีพ (ร่างทรงเจ้าพ่อก๋องคำ, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

การเป็นร่างทรงม้าขี่ สิ่งที่สำคัญต่อการดำรงสถานะของร่างทรง คือ การแสดงความเคารพต่อองค์เทพโดยทุกคนต้องประกอบพิธีกรรมที่เรียกว่า “การฟ้อนผีเจ้านาย” ซึ่งร่างทรงแต่ละคนได้จัดพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเพื่อเป็นการยกครู หรือบูชาครูของตนเองเป็นประจำทุกปี จากการวิเคราะห์ข้อมูลสามารถแบ่งร่างทรงออกเป็น ๓ กลุ่ม โดยแบ่งเป็นกลุ่มที่มีคำขึ้นต้นต่าง ๆ คือ กลุ่มแรกเรียกว่า เจ้าปู่ พ่อปู่ เจ้าพ่อ กลุ่มที่สองเรียกว่า เจ้าพี่ เจ้าแก้ว เจ้าสร้อย หรือองค์หญิง และกลุ่มที่สามเรียกว่า เจ้าน้อง เจ้าหน้อย (เจ้าน้อย) หรือเจ้ากุมาร

การแบ่งกลุ่มร่างทรงสามารถสังเกตได้จากลักษณะการแต่งกาย บุคลิกท่าทางการแสดงออก การดื่มเครื่องดื่ม และการสูบบุหรี่ โดยกลุ่มที่เป็นเจ้าปู่ พ่อปู่ เจ้าพ่อ เป็นกลุ่มที่มีองค์เทพที่มีอาวุโสมาเข้าทรงอยู่ การแต่งกายเน้นการสวมชุดที่มีสีเข้ม เช่น สีน้ำตาล สีเขียวเข้ม ผ้าคาดเอวผืนใหญ่หรือคาดหลายผืน สวมสร้อยคอทองคำ และสร้อยข้อมือเส้นขนาดใหญ่ การเยื้องย่างดูภูมิฐาน การดื่มเหล้ามีขันทองเหลือง หรือขันเงิน เป็นของตนเองโดยเฉพาะ โดยไม่ใช้ขันร่วมกับร่างทรงอื่น และมักจะสูบบุหรี่ขี้โยมวนขนาดใหญ่ หรือสูบบุหี่ก้นกรองครั้งละสองมวน บางตนก็อมเมี่ยงไว้ตลอดเวลาที่องค์เทพเข้าทรงอยู่ บางตนก็เดินหลังค่อมเล็กน้อยพร้อมทั้งถือไม้เท้าช่วยพยุงระหว่างเดิน สำเนียงภาษาพูดในการพูดคุยสนทนาเป็นสำเนียงภาษาเหน่อ ๆ คล้ายภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ยองในจังหวัดลำพูน และกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อในจังหวัดลำปาง ร่างทรงกลุ่มนี้ เช่น เจ้าปู่จอมราชันย์ เจ้าพ่อข้อมือเหล็ก เจ้าพ่อหนานทิพย์ช้าง เจ้าพ่อสิงห์ด่าน เป็นต้น ร่างทรงกลุ่มเจ้าปู่ และเจ้าพ่อ ส่วนใหญ่เป็นร่างทรงอาวุโส โดยเป็นร่างทรงมานานมากกว่า ๒๐ – ๓๐ ปี เป็นที่เคารพในหมู่ร่างทรงกลุ่มอื่น เมื่อร่างทรงกลุ่มนี้กำหนดการจัดงานพิธีกรรมฟ้อนผีจึงมีกลุ่มลูกศิษย์ และกลุ่มเครือข่ายร่างทรงมาร่วมงานจำนวนมาก เป็นพิธีกรรมที่ยิ่งใหญ่กว่างานของร่างทรงกลุ่มอื่น

ภาพที่ ๔.๓๓ เจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย บ้านสันผีเสื้อ ตำบลสันผีเสื้อ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๗ พฤษภาคม ๒๕๕๘

กลุ่มที่สอง ร่างทรงกลุ่มนี้มีชื่อเรียกขึ้นต้นด้วยคำว่าเจ้าพี่ เจ้าแก้ว เจ้าสร้อย และองค์หญิง ร่างทรงกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นตัวแทนขององค์เทพวัยกลางคน การแต่งกายคล้ายกับกลุ่มเจ้าปู่ แต่ใช้สีสันสดใสสวยงามกว่า รวมทั้งการประดับเครื่องประดับ เช่น สร้อยคอทองคำ สร้อยข้อมือ กำไล ต่างหูที่หรูหราสวยงาม โดยเฉพาะกลุ่มร่างทรงที่เป็นองค์หญิง ยิ่งเน้นการแต่งกายด้วยชุดที่สวยงาม ประพรมน้ำหอมกลิ่นฟุ้งไปทั่ว ท่วงท่าลีลาการฟ้อนอ่อนช้อยงดงาม จากการสังเกตร่างทรงกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง แต่ในกรณีที่เป็นองค์เทพที่เป็นเจ้าพี่ซึ่งแสดงความเป็นเพศชาย การแต่งกายจึงแสดงออกถึงความเป็นผู้ชาย คือ การนุ่งโสร่ง ส่วนองค์หญิงพบทั้งที่เป็นเพศหญิง และกลุ่มชายข้ามเพศ การแต่งกายจึงนุ่งผ้าซิ่น และห่มสไบ มีการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของเพศหญิงอย่างชัดเจน ชื่อร่างทรงกลุ่มนี้ เช่น เจ้าพี่วาสนา เจ้าพี่สายฟ้า เจ้าพี่ขันธราช เจ้าแก้วเจ็ดสี องค์หญิงปทุมพร เจ้าสร้อยอัมรินทร์ องค์หญิงดอกสร้อย เป็นต้น

ภาพที่ ๔.๓๔ เจ้าพี่วาสนา ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๔ มิถุนายน ๒๕๕๘

กลุ่มที่สาม ร่างทรงกลุ่มที่เรียกชื่อขึ้นต้นด้วยเจ้าน้อง เจ้าหน้อย (เจ้าน้อย) หรือเจ้ากุมาร ร่างทรงกลุ่มนี้เป็นตัวแทนขององค์เทพวัยเด็ก การแต่งกายใช้เสื้อผ้าสีสันฉูดฉาดสดใส นุ่งโจงกระเบน ทั้งแบบผูกเองและแบบเย็บสำเร็จรูป ประดับสร้อยไข่มุก กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า โดยเฉพาะการแสดงออกด้านพฤติกรรม กลุ่มร่างทรงที่เป็นเจ้าหน้อย หรือเจ้ากุมาร ชอบทานขนมแบบเด็ก ๆ เช่น อมยิ้ม ลูกอม ขนมเจลลี่ เป็นต้น จากการสังเกตพบว่าร่างทรงกลุ่มนี้ไม่ดื่มเหล้า และไม่สูบบุหรี่ สำเนียงการพูดเจรจาเป็นเสียงเด็กเสียงเล็ก ๆ อยู่ในลำคอ การฟ้อนรำมักกระโดดโลดเต้นอย่างสนุกสนาน ขี้เล่น และซุกซนคล้ายเด็กเล็ก ร่างทรงกลุ่มนี้พบได้ทั้งเพศหญิง และกลุ่มชายข้ามเพศ อีกทั้งยังพบได้ทุกรุ่นอายุตั้งแต่วัยเด็ก วัยรุ่น วัยกลางคนจนถึงกลุ่มผู้สูงอายุ ตัวอย่างชื่อร่างทรงกลุ่มนี้ เช่น เจ้าหน้อยเครือแก้ว เจ้าหล้ากุมารทอง เจ้าน้องแสงทอง เจ้าน้องแสงเดือน เจ้าน้องมรกต เจ้ากุมารโพธิ์เงินโพธิ์ทอง เจ้ากุมารเพชรงาม เป็นต้น

ภาพที่ ๔.๓๕ กลุ่มเจ้าหน้อย หรือเจ้ากุมาร ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเจ้าพี่วาสนา ชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๔ มิถุนายน ๒๕๕๘

จากการศึกษาพบว่า ในตัวของม้าขี่ร่างทรงหนึ่งคนส่วนใหญ่มีองค์เทพที่มาใช้ร่างเป็นม้าขี่หลายองค์ บางองค์มีรวมครบทุกกลุ่มวัย เช่น เจ้าปู่คำเขียว เจ้าพ่อพญาผาบ เจ้าพ่อทิพย์ช้าง เจ้าพี่สร้อยทอง เจ้าหน้อยแก้วโป่งฟ้า กุมารเพชรงาม เป็นต้น เมื่อองค์เทพองค์ใดมาเข้าประทับร่างทรงตัวของร่างทรงก็ต้องแต่งกายตามชุดที่ได้จัดเตรียมไว้ในกระเป๋าสัมภาระให้เหมาะสมกับความอาวุโสขององค์เทพ และแสดงพฤติกรรมตามองค์เทพนั้น ๆ เช่น ช่วงเช้าร่างทรงประทับทรงองค์เทพเจ้าปู่หรือเจ้าพ่อ แล้วช่วงบ่ายก็ประทับทรงเจ้าพี่ หรือเจ้าหน้อยกุมาร เป็นต้น

๔.๔ สังคม

องค์ประกอบสำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผีอีกประการหนึ่ง คือ องค์ประกอบด้านสังคม ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ ให้ความหมายของคำว่า “สังคม” หมายถึง คนจำนวนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบ กฎเกณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญร่วมกัน (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๑,๑๕๙) พิธีกรรมฟ้อนผีมีความสัมพันธ์ทางสังคมที่ชัดเจน คือ ความสัมพันธ์ของครอบครัวจากเชื้อสายผีปู่ย่าเดียวกัน และเครือข่ายสายครูร่างทรงองค์เทพ ดังรายละเอียดดังนี้

๔.๔.๑ ความสัมพันธ์ของครอบครัว และเครือญาติ

ครอบครัวเป็นสถาบันทางสังคมที่มีความสำคัญในโครงสร้างของสังคม แต่ละคนต่างมีบทบาทและหน้าที่ต่อกัน รวมทั้งมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในหลาย ๆ ด้าน แต่เดิมในสังคมวัฒนธรรมของภาคเหนือแต่ละครอบครัวมีลักษณะเป็นครอบครัวขยาย แต่ละบ้านส่วนใหญ่มีสมาชิก

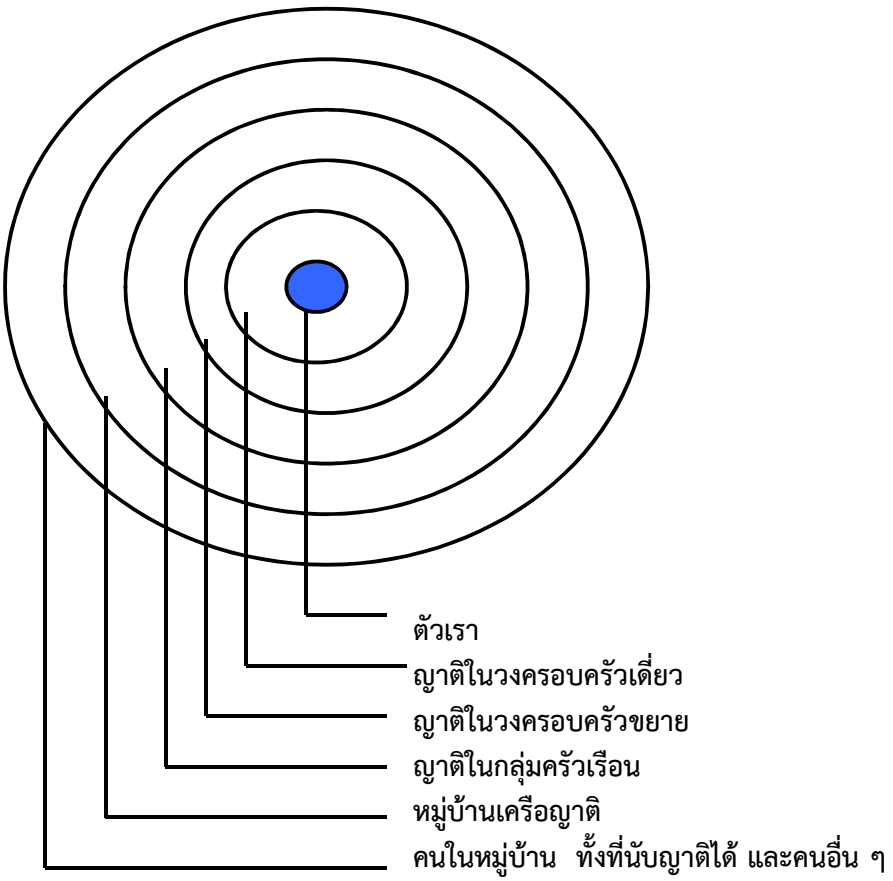
อาศัยอยู่รวมกันถึง ๓ – ๔ กลุ่มช่วงอายุ ประกอบด้วย อุ๊ยหม่อน[6] อุ๊ย[7] พ่อ - แม่ และลูก ซึ่งในชั้นของ “ลูก” มีสถานะเป็นทั้ง “เหลนของหม่อน” และเป็น “หลานของอุ๊ย” ทั้งยังประกอบด้วย พี่ ป้า น้า อา อาศัยอยู่รวมกัน ด้วยความเป็นครอบครัวขยายเนื่องจากวิถีชีวิตแต่ก่อนเป็นสังคมเกษตรกรรม การมีลูกจำนวนหลายคนเพื่อช่วยกันทำงาน ช่วยกันดูแลครอบครัว การดำเนินชีวิตประจำวันแต่ละครอบครัวต่างมีวิถีชีวิตอยู่อย่างเรียบง่าย เมื่อมีการประกอบพิธีกรรม หรืองานบุญประเพณีต่าง ๆ สมาชิกภายในครอบครัว รวมทั้งญาติพี่น้องจึงต้องมาช่วยเหลือระหว่างการจัดเตรียมงาน โดยเฉพาะพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ซึ่งเป็นงานที่พี่น้องที่มีความสัมพันธ์กันทางสายผีปู่ย่าเดียวกัน และส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์ทางสายโลหิตเป็นกลุ่มหลัก ได้มาร่วมกันประกอบพิธีตามธรรมเนียมประเพณีของครอบครัว ปัจจุบันแม้ว่าครอบครัวขยายมีจำนวนลดลงกลายเป็นครอบครัวเดี่ยวมากขึ้น แต่เมื่อครบรอบการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี หรือครบรอบปีการไหว้ผีปู่ย่าประจำปีตามประเพณีช่วงเดือน ๙ เหนือ หรือประมาณเดือนมิถุนายน ทุกครอบครัวที่ถือผีปู่ย่าสายเดียวกันต่างเดินทางมาร่วมกันประกอบพิธี และมาพบปะกันภายในครอบครัวอย่างพร้อมหน้าพร้อมตากัน

ระบบความสัมพันธ์ของครอบครัว และเครือญาติในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่เป็นลักษณะของ “ระบบเครือญาติ” ซึ่งหมายถึง ระบบที่จัดเอามนุษย์มาสัมพันธ์กันโดยสายเลือด และโดยการแต่งงาน (นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ, ๒๕๕๐: ๑๙๔) ซึ่งระบบเครือญาติมีความสัมพันธ์เริ่มจากตัวบุคคล สามี-ภรรยา ลูก ปู่ย่าตายาย พี่น้อง ลุง ป้า น้า อา ญาติฝ่ายสามี ญาติฝ่ายภรรยา สามารถแสดงได้ตามแผนภาพ รูปแบบความสัมพันธ์ของเครือญาติ (ใกล้ตัว)

---

[6] ทวด

[7] ปู่ ย่า ตา ยาย



แผนภาพที่ ๔.๑ รูปแบบความสัมพันธ์ของเครือญาติ (ใกล้ตัว)
ที่มา: นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ, (๒๕๕๐: ๒๐๑)

จากภาพที่ ๔.๓๕ แสดงถึงระดับความใกล้ชิด ซึ่งมีความสัมพันธ์กันของระบบเครือญาติ เมื่อนำมาวิเคราะห์ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ซึ่งตามปกติชาวบ้านในชุมชนหมู่บ้านประกอบไปด้วยกลุ่มเครือญาติที่ส่วนใหญ่เป็นญาติที่มีความสัมพันธ์กันทางสายโลหิต ทั้งที่ได้อาศัยอยู่ในชุมชนหมู่บ้านเดียวกันตามการสืบทอดวงศ์ตระกูล และบางคนได้แต่งงานมีครอบครัวอาศัยอยู่ชุมชนอื่น เมื่อถึงกำหนดวันเวลาที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีบรรพบุรุษสายผีตนเองก็ได้เดินทางมาร่วมงานกันอย่างพร้อมเพรียงกัน เนื่องจากเป็นพิธีกรรมที่สำคัญที่สุดของครอบครัว และยังช่วยสร้างความสัมพันธ์ สร้างความสามัคคีภายในครอบครัวและชุมชน ดังนั้น พิธีกรรมฟ้อนผีจึงเป็นงานที่มีการรวมญาติพี่น้องลูกหลานได้อย่างพร้อมเพรียงที่สุด แต่ละครอบครัวไม่ว่าจะอยู่ใกล้หรือไกลต้องกลับมาช่วยเหลือกันจัดเตรียมงาน การเข้าร่วมพิธีกรรม และการละเล่นแต่ละขั้นตอน รวมทั้งการร่วมกันต้อนรับแขกที่ได้เชิญมาร่วมงาน และตามปกติการประกอบพิธีอะไรก็ตามในชุมชนหมู่บ้านเจ้าภาพมักบอกกล่าวให้ชาวบ้านในชุมชนมาร่วมงาน และช่วยเหลือการจัดเตรียมงาน ทั้งการจัดเตรียมสถานที่ การทำความสะอาดบ้านเรือน การทำผาม การเตรียมอาหารเลี้ยงญาติพี่น้อง การ

เตรียมเครื่องสังเวย การเตรียมเครื่องสักการะบูชา รวมทั้งการปรึกษาหารือเรื่องอาหารการกินสำหรับเลี้ยงญาติพี่น้อง และแขกเหรื่อจำนวนมากที่จะมาร่วมงานในวันฟ้อน ซึ่งการช่วยเหลือซึ่งกันและกันระหว่างเครือญาติ และชาวบ้านในชุมชนเป็นลักษณะการ “ฮอมแรง” หรือการร่วมแรงร่วมใจกันช่วยเหลืองานอย่างเต็มใจโดยไม่มีการว่าจ้าง ทุกคนเต็มใจช่วยกันจัดงานตั้งแต่การเตรียมงานจนเสร็จเรียบร้อยสมบูรณ์ทุกอย่าง

จากการศึกษาพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง พบว่าแต่ละงานมีเก๊าผีเป็นผู้นำสำหรับการประกอบพิธีกรรมในแต่ละช่วง กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องมีหน้าที่เข้าร่วมทุก ๆ ขั้นตอน โดยเฉพาะในพิธีกรรมช่วงเช้า ศูนย์กลางของพิธีกรรมคือ ผีปู่ย่า ตั้งแต่การเชิญผีปู่ย่ามายังผาม พิธีไหว้หัวกล้วย การเลี้ยงข้าวปู่ย่า จนถึงการฟ้อน ซึ่งทั้งความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม และความสนุกสนานจากการร่วมฟ้อนรำ รวมทั้งการละเล่นช่วงต่าง ๆ ล้วนเป็นกิจกรรมที่เสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างลูกหลานญาติพี่น้อง และกลุ่มเครือญาติ ทำให้ความสัมพันธ์ภายในวงศ์ตระกูลมีความสามัคคีกลมเกลียวแน่นแฟ้นมากขึ้น ธำรงความเป็นครอบครัวที่มีบทบาทสำคัญในสังคมชุมชน จากการสังเกตในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็งในปัจจุบันนอกจากเครือญาติทางสายโลหิตดังกล่าวแล้ว พบว่ายังมีกลุ่มที่ไม่มีความสัมพันธ์ทางสายโลหิตมาร่วมงานด้วย เช่น กลุ่มเครือข่ายร่างทรง ในกรณีที่เก๊าผีมีสถานภาพเป็นร่างทรงองค์เทพของผีเจ้านาย และกลุ่มเพื่อนสนิทซึ่งเป็นเพื่อนร่วมงานของลูกหลานกลุ่มหนุ่มสาวคนทำงาน ซึ่งเป็นกลุ่มความสัมพันธ์ที่มีความสำคัญในสังคมสมัยปัจจุบัน

ภาพที่ ๔.๓๖ การรวมกลุ่มญาติพี่น้องในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง หลังตลาดอนุสาร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มิถุนายน ๒๕๕๙

๔.๕ วงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนา หรือวงเต่งถิ้ง

องค์ประกอบหลักที่สำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านายดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย คือ การนำวงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนา หรือในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ เรียกว่า **"วงเต่งถิ้ง"** มาบรรเลงเป็นวงดนตรีหลักในพิธีตลอดทั้งวัน "วงเต่งถิ้ง" เป็นวงดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากวงดนตรีพื้นเมืองอื่น ๆ คือ เป็นวงดนตรีที่ประสมวงจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นหลัก และใช้ ***"กลองเต่งถิ้ง"*** เป็นประธาน เมื่อชาวบ้านได้ยินเสียงกลองที่ชัดเจน และมีพลังเสียงมากที่สุด คือ เสียง ***"เต่ง"*** และเสียง***"ถิ้ง"*** ตีสลับกันไปชาวบ้านจึงนิยมเรียกว่า ***"วงเต่งถิ้ง"*** นอกจากนี้ยังพบการเรียกชื่ออื่น ๆ เช่น ในจังหวัดลำปางเรียกว่า "วงกลองทึ่งถิ้ง" (ณรงค์ สมิทธิธรรม, ๒๕๔๕: ๔๐) จังหวัดลำพูนมักเรียกว่า "วงปุ่มผิ้ง" และ"วงอุ่มผิ้ง" ดังนั้น การจะเรียกชื่อใดนั้นขึ้นอยู่กับว่าชาวบ้านในพื้นที่ต่าง ๆ ได้ยินเสียงกลองเป็นเสียงอะไรที่ชัดเจนที่สุด จึงเรียกชื่อตามเสียงนั้น ปัจจุบันนอกจากพิธีกรรมฟ้อนผี วงเต่งถิ้งยังมีบทบาทสำคัญสำหรับการแห่บรรเลงในงานประเพณีต่าง ๆ เช่น ประเพณีปอยหลวง งานศพ เป็นต้น จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า วงเต่งถิ้ง มีรายละเอียดที่สามารถแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ คือ ประวัติความเป็นมา ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี และการประสมวงดนตรี มีรายละเอียด ดังนี้

๔.๕.๑ ประวัติความเป็นมาของวงเต่งถิ้ง

วงเต่งถิ้งมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่อดีต และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน จากการศึกษาข้อมูลเอกสารต่าง ๆ พบหลักฐานปรากฏทั้งในวรรณกรรมล้านนา และในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ โดยมีการกล่าวถึงคำว่า "พาทย์ฆ้อง" และ "ฆ้อง กลอง แน" ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักในวงเต่งถิ้งปัจจุบัน เช่น หลักฐานในจารึกวัดพระยืน ตำบลเวียงยอง อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน เนื้อความทั้งหมดในจารึกด้านที่ ๑ พรรณนาเรื่องพระสุมนเถระเดินทางขึ้นมาสู่ล้านนา พระเจ้ากือนา หรือเจ้าท้าวสองแสนนาอันธรรมิกราช ทรงให้ราชบุรุษไปอาราธนาพระเถระจากสุโขทัย เพื่อขึ้นมาเผยแพร่พระพุทธศาสนายังล้านนา ในปี พ.ศ. ๑๙๑๒ ซึ่งพระองค์ทรงจัดพิธีต้อนรับพระสุมนเถระอย่างมโหฬาร และได้นิมนต์ท่านไปสถิตพำนักอยู่ที่วัดพระยืน ในหริภุญไชยนคร คือ จังหวัดลำพูนบัดนี้ ดังความที่ว่า *"...วันท่านเจ้าจักเถิง วันนั้น ตนท่านพระยาธรรมิกราชบริพารด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกัน ให้ถือกระทงข้าวตอก ดอกไม้ ไต้ เทียน* ***ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์ มรทงค์ ดงเดือด*** *เสียงเลิศก้อง อีกทั้งคนโห่อื้อดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุญไชยแล จึงไปรับพระมหาเถรเป็นเจ้าอัญเชิญเข้ามาในพระวิหารโอยทานเวนทั้งกุฏิสถานอาวาสนี้ แก่พระมหาเถรเป็นเจ้านั้น เมื่อพระมหาถรสุมนะได้เป็นเจ้าอาวาสวัดพระยืนนี้แล้ว..."* (จำปา เยื้องเจริญ, ม.ป.ป.: ๗๙)

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ผูกที่ ๘ กล่าวถึงสมัยพระเจ้ากาวิละกลับมาฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๔๓๙/๔๐ *"...ประกอบไพด้วยเข้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร พล้าว ตาลหมาก พลู ส้มสุก ลูกหวาน เข้าหนาปลาถูก สนุกสุขสานต์ กินทานเหล้นมหรสพ พอย (ปอย) ลามช้อย ซอ สี่บทกันโลง ดีดสี ตีเป่า ขับฟ้อนต่าง ๆ เสียง****ภิภาค ค้อง กลอง*** *ขลุ่ย* ***แน*** *แตรเหริน แคนค้อย ติ่ง ธะล้อสีซอ เพียะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เปนอันสนั่นนันเนืองอุกขะหลุก ชู่ค่ำเช้า บ่*

หม่นหมองเส้าในสาสนา" (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๓๘: ๑๔๕) จากข้อความดังกล่าว ในยุคสมัยนั้นเมืองเชียงใหม่มีความเจริญรุ่งเรือง และอุดมสมบูรณ์ รวมทั้งศิลปการดนตรีทุกประเภท ดังปรากฏเครื่องดนตรีที่สอดคล้องกับวงเต่งถิ้ง คือ เสียง**ภิภาค** (พิณพาทย์ หรือ ปี่พาทย์) **ค้อง** (ฆ้อง) ในวงเต่งถิ้งมี ป้าตฆ้อง (ฆ้องวง) **กลอง** ซึ่งในวงเต่งถิ้งมีกลองเต่งถิ้งเป็นกลองหลักที่ทำจังหวะในวง และแน ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป่าบรรเลงทำนองหลักของเพลง

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ผูกที่ ๘ ได้กล่าวถึงการนำเอาเครื่องดนตรีไปแห่เอาต้นกล้วยที่ออกมามีรูปร่างคล้ายดอกบัว คือ *"...เถิงสกราชได้ ๑๑๗๙ ตัว (พ.ศ. ๒๓๖๐) มีหมู่เสนาอมาจจ์หากแวดล้อมเป็นบริวาร แล**เครื่องตุริยนนตรี**ต่าง ๆ ออกไพเถิงที่ต้นกล้วยเกิดเป็นดอกบัวคำนั้น แล้วก็สักการบูชาด้วยเข้าตอกดอกไม้ธูปเทียน **ตีตุริยนนตรี**สงเสพปูชา แล้วก็ขุดเอาหื้อได้ทั้งดินแลราก ยกขึ้นใส่ในไหตั้งเหนือคานหาม แล้วค็หามแหร่แหรนเข้ามาสู่เวียงเถิงหน้าข่วงพระราชชะวังหลวง แล้วค็หื้อส้างแปลงยังมัณฑัปปะหลัง ๑ เอาต้นกล้วยดอกบัวคำเข้าตั้งไว้ใน ท่ำกลางมัณฑัปปะ แล้วก็สงเสพด้วย**ตุริยนนตรี คล้อง (ฆ้อง) กลอง** ยิ้ง ซอ อุ่นงันได้ ๗ วัน ๗ คืน บ่ขาดหั้นแล..."* (ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบัน ราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๓๘: ๑๕๗-๑๕๘) จากข้อความดังกล่าว การใช้เครื่อง **"ตุริยนนตรี"** หรือ ดุริยดนตรี แสดงว่าเป็นวงดนตรีที่รวมเครื่องดนตรีหลายประเภทในการแห่แหนนำขบวนเข้าเมือง ซึ่งวงเต่งถิ้งเป็นวงดนตรีที่ประสมวงจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี คือ ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตฆ้อง ป้าตเหล็ก และเครื่องเป่า คือ แนหน้อย และแนหลวง

จากการวิเคราะห์ข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากจารึกล้านนา วรรณกรรมล้านนา และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ได้กล่าวถึง **"พาทย์ฆ้อง"** กล่าวคือ เมื่อชาวบ้านประกอบพิธีกรรม หรือการละเล่นในงานประเพณีต่าง ๆ ชาวบ้านได้นำเอาเครื่องดนตรีมาแห่บรรเลงในงานให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้น และใช้ประกอบการแสดง จากหลักฐานต่าง ๆ พบว่าได้ระบุถึง **"พาทย์ฆ้อง"** และ **"เครื่องตุริยนนตรี"** (ดุริยดนตรี) และในปัจจุบันชาวบ้านก็ยังเรียกวงเต่งถิ้งว่า **"วงป้าต"** หรือ **"ป้าตก๊อง"** (พาทย์ฆ้อง) อีกทั้งเครื่องดนตรี และวงดนตรีต่างมีบทบาทสำคัญในบริบทของสังคม และวัฒนธรรมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ถึงแม้ว่าในวรรณกรรม และตำนานไม่ได้ระบุอย่างชัดเจนว่าเป็นเครื่องดนตรีในวงเต่งถิ้ง และไม่ได้ระบุว่าวงดนตรีนั้นเป็นวงเต่งถิ้งตรง ๆ แต่หน้าที่ และบทบาท รวมทั้งความหลากหลายของวงดนตรี มีความสัมพันธ์กับบริบทในปัจจุบัน และสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีในปัจจุบัน ดังนั้น จึงสันนิษฐานได้ว่า วงเต่งถิ้ง หรือวงป้าตก๊อง มีประวัติความเป็นมา และพัฒนาการมานานดังที่มีการจารในจารึกวัดพระยืน ซึ่งระบุว่าอยู่ในสมัยพระเจ้ากือนา ประมาณ พ.ศ. ๑๙๑๒ เมื่อนับถึงปัจจุบัน พ.ศ. ๒๕๖๐ เป็นระยะเวลาประมาณ ๖๔๘ ปี

๔.๕.๒ เครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง

วงเต่งถิ้งปัจจุบันแบ่งเป็นสองลักษณะ คือ วงเต่งถิ้งแบบพื้นบ้าน และวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ โดยวงเต่งถิ้งแบบพื้นบ้านประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมือง และไม่ใช้เครื่องขยายเสียงช่วยระหว่างการแห่ การแห่บรรเลงสามารถเล่นได้ทั้งบทเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งทั่วไป แต่เน้นการแห่บรรเลงบทเพลงพื้นเมืองมากกว่า ปัจจุบันมีวงเต่งถิ้งที่ยังคงรักษาการประสมวงลักษณะนี้ เช่น คณะหัวฝายสามัคคี คณะครูบาสั่งลุย คณะนาคทันต์ เป็นต้น เครื่องดนตรีพื้นเมืองในวงเต่งถิ้งประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

๑. ป้าตเอก (ระนาดเอก)	๒. ป้าตทุ้ม (ระนาดทุ้ม)	๓. ป้าตเหล็ก (ระนาดเหล็ก)
๔. ป้าตก๊อง (ฆ้องวง)	๕. แนหน้อย	๖. แนหลวง
๗. กลองเต่งถิ้ง	๘. กลองป่งป้ง	๙. แสว่ (ฉาบ)

วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ เป็นการประสมวงจากเครื่องดนตรีพื้นเมือง และเครื่องดนตรีสากล การแห่บรรเลงสามารถบรรเลงได้ทั้งบทเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป โดยเริ่มต้นด้วยบทเพลงแบบพื้นเมืองก่อน ต่อด้วยการแห่บรรเลงบทเพลงลูกทุ่ง ซึ่งมากกว่าการบรรเลงเพลงพื้นเมือง การแห่บรรเลงแต่ละครั้งต้องใช้เครื่องขยายเสียง เนื่องจากเครื่องดนตรีสากลส่วนใหญ่จำเป็นต้องใช้ไฟฟ้าสำหรับขยายเสียง ในขณะการบรรเลงจึงมีการใช้เครื่องผสมเสียง (mixer) สำหรับปรับความสมดุลของเสียง รวมทั้งเพิ่มระดับเสียงให้เสียงดังกระหึ่มตลอดงาน จากการสัมภาษณ์นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กล่าวว่า “ประมาณปี พ.ศ. ๒๕๒๐ วงเต่งถิ้งคณะต่าง ๆ ได้ปรับตัวโดยมีการนำเครื่องดนตรีสากลมาประสมวงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่ใช้บรรเลงมาแต่เดิม และปรับลักษณะเป็นการแห่แบบประยุกต์ สามารถบรรเลงบทเพลงทั้งเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองของท้องถิ่นล้านนา และเพลงลูกทุ่งของศิลปินทั่วไป ซึ่งคณะเพชรพยอมได้แห่แบบประยุกต์ในงานฟ้อนผี งานปอยหลวง และงานศพมาจนถึงปัจจุบัน” (นิคม สุคันธา, สัมภาษณ์) จากการเก็บข้อมูลพบว่าวงเต่งถิ้งที่ปรับวงเป็นการแห่แบบประยุกต์ เช่น คณะเพชรพยอม คณะหนองสี่แจ่งศิลป์ คณะพลังหนุ่ม คณะเทพวรารัตน์ คณะวังสิงห์คำใต้ คณะธนรัตน์ศิลป์ คณะสันต้นกอกศิลป์ เป็นต้น เครื่องดนตรีสากลที่นำมาประสมวงตามลำดับก่อน-หลัง ดังนี้

๑. กลองชุด	๒. กลองทอมบ้า	๓. กลองบองโก้
๔. แทมบูริน	๕. กีตาร์เบส	๖. กีตาร์ไฟฟ้า
๗. คีย์บอร์ด	๘. ทรัมเป็ต	๙. แซกโซโฟน

๔.๕.๓ ลักษณะทางกายภาพเครื่องดนตรี

วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตเหล็ก ป้าตก๊อง แนหน้อย แนหลวง กลองเต่งถิ้ง กลองป่งป้ง และแสว่ โดยมีลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ดังนี้

๔.๕.๓.๑ ป้าตเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี รางระนาดทำจากไม้สัก หรือไม้กระบาก มีรูปร่างโค้งคล้ายเรือ แต่ก่อนนิยมแกะลวดลายรางระนาดเป็นรูปลายไทย หรือรูปดอกไม้ให้สวยงาม และเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคณะ ปัจจุบันบางวงได้สั่งซื้อรางระนาดลักษณะเดียวกับวงปี่พาทย์มอญทางภาคกลางที่เป็นทรงโค้งรูปเทพพนม อีกทั้งเวลาแห่บรรเลงก็ประดับขนนกยูงเพื่อให้ดูหรูหราสวยงาม ผืนระนาดทำจากไม้ชิงชัน ในพื้นที่เรียกว่า ไม้เก็ด ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็ง มีเสียงดังกังวาน สล่า และนักดนตรีนิยมใช้มากที่สุดเนื่องจากการทำผืนระนาดจากไม้เนื้อแข็งนอกจากมีความทนทานสามารถใช้ได้นานแล้วยังมีเสียงที่ดี ผืนระนาดมีลูกระนาดจำนวน ๒๑-๒๒ ลูก ไม้ตีใช้ไม้เนื้อแข็งตัดกลึงให้เป็นหัวไม้กลม ๆ เจาะรูเสียบก้านไม้ไผ่ ปัจจุบันบางทีสล่ากลองใช้ลูกกอล์ฟมาตัดเจียผิวด้านนอกออกเป็นหัวไม้รวมทั้งการใช้ไม้ตีไม้แข็งเช่นเดียวกับไม้ตีระนาดเอกของภาคกลาง ในอดีตการตั้งเสียงป้าตเอก ใช้วิธีการถากด้านล่างตรงกลางของลูกระนาด เมื่อต้องการให้เสียงต่ำลง และถากด้านล่างส่วนหัวของลูกระนาด เมื่อต้องการให้เสียงสูงขึ้น (รักเกียรติ จันทร์ก้อน, สัมภาษณ์) ทั้งนี้เนื่องจาก วงเต่งถิ้งในอดีตนิยมใช้แห่ระหว่างการเคลื่อนศพไปประกอบพิธีฌาปณกิจที่สุสาน ระหว่างการแห่เคลื่อนที่ไปนั้นต้องตากแดด หรือบางครั้งอาจจะมีฝนตก หากเป็นการตั้งเสียงด้วยวิธีการถ่วงด้วยตะกั่วแบบระนาดทางภาคกลางอาจจะทำให้ตะกั่วหลุดออกทำให้เสียงเพี้ยนได้ ดังนั้น วงเต่งถิ้งทางล้านนาจึงนิยมใช้วิธีการถากลูกระนาดแทนการใช้ตะกั่ว แต่ปัจจุบัน วงเต่งถิ้งหลายคณะได้หันมาใช้วิธีการถ่วงเสียงโดยการติดตะกั่วมากขึ้น เนื่องจากสามารถตั้งเสียงได้ง่ายกว่าการถากเนื้อไม้ อีกทั้งปัจจุบันการแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีส่วนใหญ่แห่อยู่กับที่โดยไม่มีการเคลื่อนย้ายและยังได้แห่บรรเลงอยู่ในร่มเสมอ อีกทั้งตะกั่วก็สามารถซื้อหาได้ง่ายกว่าในอดีต

ภาพที่ ๔.๓๗ ป้าตเอก คณะพลังหนุ่ม ในพิธีกรรมการฟ้อนผีมด บ้านแม่ย่อย หมู่ที่ ๒ ตำบลสันทรายน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๙

๔.๕.๓.๒ ป้าตทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี รางระนาดทำจากไม้สัก หรือไม้กระบากเช่นเดียวกับป้าตเอก รางมีรูปร่างเป็นสี่เหลี่ยม บางคณะมีการแกะสลักลวดลายให้รางระนาดดูสวยงาม ผืนระนาดทำจากไม้เก็ด เช่นเดียวกับป้าตเอกแต่มีขนาดของลูกระนาดใหญ่กว่า มีเสียงทุ้มดังกังวาน ลูกระนาดมีจำนวน ๑๖ – ๑๘ ลูก การตั้งเสียงป้าตทุ้ม ใช้วิธีการถากด้านล่างของลูกระนาด ทั้งตรงกลางของลูกระนาด และด้านหัว-ท้ายของลูกระนาด เช่นเดียวกับป้าตเอก การถากมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับระดับเสียงที่แต่ละวงเทียบเสียง ไม้ตีนิยมใช้หัวยางพาราเนื่องจากมีลักษณะนุ่มไม่แข็งกระด้าง เสียงของป้าตทุ้มจึงมีลักษณะทุ้มนุ่ม กังวาน

ภาพที่ ๔.๓๘ ป้าตทุ้ม คณะหนองสี่แจ่งศิลป์ ในงานยกครูผีเจ้านายเจ้าพ่อแสงเทียนงาม ชุมชนแม่หยวก ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๓ ตุลาคม ๒๕๕๘

๔.๕.๓.๓ ป้าตเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี รางระนาดทำจากไม้สักหรือไม้กระบากเช่นเดียวกับป้าตเอก และป้าตทุ้ม รางเป็นรูปสี่เหลี่ยม ลูกระนาดทำจากเหล็กเส้นแบบแบน แต่ก่อนเหล็กเส้นนี้ใช้ทำขอบล้อเกวียน (รักเกียรติ จันทร์ก้อน, สัมภาษณ์) จำนวน ๑๕ – ๑๖ ลูก ไม้ตีเป็นหัวไม้ ป้าตเหล็กมีเสียงแหลมสูงจากเสียงไม้แข็งกระทบลูกระนาด การตั้งเสียงป้าต

เหล็กสล่าใช้ฆ้อนเหล็กทุบด้านล่างลูกระนาด โดยทุบตรงกลางเมื่อต้องการให้เสียงต่ำลง และทุบด้านข้างลูกระนาดเมื่อต้องการให้เสียงสูงขึ้น

ภาพที่ ๔.๓๙ นายจู มุกดา วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กำลังบรรเลงป้าตเหล็กในพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านริมกวงเหนือ หมู่ที่ ๗ ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๓ มีนาคม ๒๕๕๙

๔.๕.๓.๔ ป้าตฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี รางฆ้องทำจากเหล็กเส้นหรือต้นหวายขดเป็นวงกลม แล้วแขวนลูกฆ้องจำนวน ๑๖ ลูก สำหรับคณะเพชรพยอมเวลาตีจริง ๆ ใช้ประมาณ ๑๔ ลูก ลูกที่ ๑ และ ๑๖ ตีไม่ค่อยถึงจึงใช้เสียงเดียวกันแต่ต่างระดับเสียงแทน (อารมณ์เมืองปิง, สัมภาษณ์) ป้าตฆ้องต้องมีการถ่วงลูกฆ้อง โดยถ่วงฆ้องทำจากส่วนผสมของ จีน (ตะกั่ว) ขี้ย้าและทราย นำมาต้มรวมกัน เคี่ยวจนข้นแล้วนำมาติดลูกฆ้องตามระดับเสียง ไม้ตีฆ้องเป็นไม้ตีไม้แข็ง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าปัจจุบันวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม และคณะพลังหนุ่ม ใช้ไม้ตีที่ทำจากลูกกอล์ฟมาเจาะรูและยึดสะกรูติดกับไม้ ทำให้ได้เสียงแข็ง เสียงดังชัดเจน เนื่องจากลูกกอล์ฟมีความแข็ง และมีน้ำหนักใกล้เคียงกับไม้ตีฆ้อง หากแต่มีความทนทานมากกว่า เหมาะกับการใช้ตีแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีที่ต้องตีเป็นระยะเวลานานตลอดทั้งวัน

ภาพที่ ๔.๔๐ ป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านแม่ย่อยใต้ หมู่ที่ ๒ ตำบลสันทรายน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๙ มีนาคม ๒๕๕๙

๔.๕.๓.๕ กลองเต่งถิ้ง เป็นกลองสองหน้า หุ่นกลองเป็นรูปถังทำจากไม้ประดู่หรือไม้ขนุน หน้ากลองทำจากหนังวัวโดยขึงหน้ากลองด้วยเชือกไนล่อน มีรูปร่างคล้ายตะโพนมอญในวงปี่พาทย์มอญทางภาคกลาง มีขาตั้งสำหรับวางหุ่นกลองเพื่อความสะดวกในการตี ก่อนการตีต้องติดจ่าหน้ากลองเพื่อตั้งระดับเสียง ในอดีตใช้จ่ากลองที่ทำจากข้าวเหนียวบดกับขี้เถ้าให้มีความนิ่มพอดีใกล้เคียงกับติ่งหูของคน แต่ปัจจุบันวงเต่งถิ้งนิยมใช้กาววิทยาศาสตร์สำหรับติดกระจกมาติดแทนจ่ากลองแบบข้าว เนื่องจากมีคุณสมบัติใกล้เคียงกัน แต่มีความคงทนกว่า นักดนตรีไม่ต้องขูดจ่ากลองออกทุกวันเหมือนแต่ก่อน หากเป็นจ่ากลองที่ทำจากข้าวเหนียวบดต้องคอยใช้น้ำลูบให้ชุ่มอยู่ตลอด ถ้าหากจ่ากลองแห้งเสียงกลองจะไม่ดัง และเมื่อแห่เสร็จแต่ละวันต้องขูดจ่ากลองออกเพื่อรักษาหน้ากลอง หน้ากลองด้านหน้าเล็ก เรียกว่า “หน้าเต่ง” มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๓-๑๔ นิ้ว เมื่อติดจ่ากลองแล้วตีเสียงหน้ากลองมีเสียงดัง “เต่ง” ส่วนขนาดหน้ากลองด้านหน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าถิ้ง” มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๗-๑๙ นิ้ว เมื่อติดจ่ากลอง เวลาตีแล้วมีเสียงดัง “ถิ้ง” จึงเรียกชื่อว่า “กลองเต่งถิ้ง” หรือ “กลองถิ้ง” ก็เรียกเช่นกัน กลองเต่งถิ้งมีบทบาทสำคัญในการตีเป็นจังหวะหลักในวงเต่งถิ้ง มีบทบาทในการแห่ประโคมในงานศพ และการแห่ในขณะเคลื่อนศพไปสุสาน และพิธีกรรมการฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน กลองเต่งถิ้งถือว่าเป็นกลองที่กลุ่มนักดนตรี และร่างทรงเชื่อว่ามีครูกลองสถิตย์อยู่ ดังนั้น ก่อนการแห่บรรเลงแต่ละงานต้องประกอบพิธีไหว้ครูก่อนทุกครั้ง การตีบรรเลงก็ต้องพนมมือไหว้ก่อนทุกครั้ง และสำหรับร่างทรงก่อนการเข้าร่วมฟ้อนในผามได้นำพวงมาลัย หรือช่อดอกไม้มาไหว้ครูกลองก่อนการฟ้อนทุกครั้ง

ภาพที่ ๔.๔๑ กลองเต่งถิ้ง คณะเพชรพยอม ในการแห่ในงานฟ้อนผีเจ้านายเจ้าพี่วาสนา ชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๔ มิถุนายน ๒๕๕๘

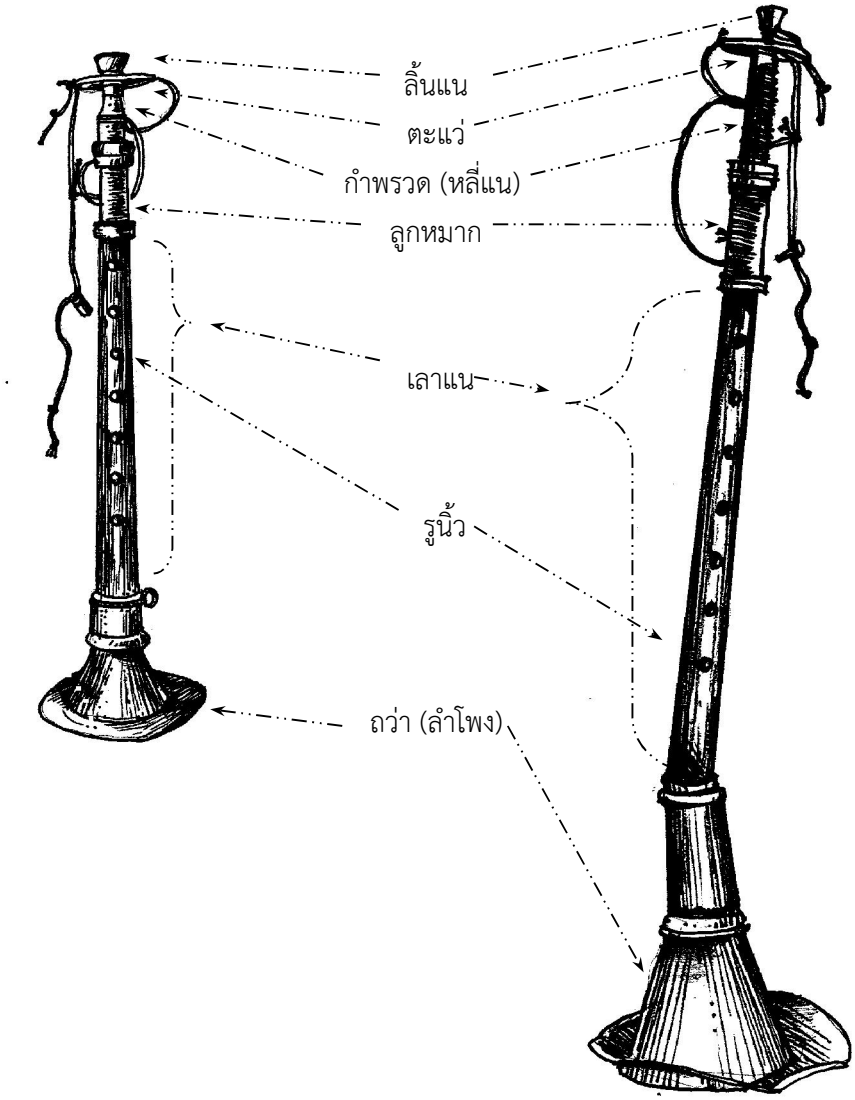
๔.๕.๓.๖ กลองป่งป้ง เป็นกลองขึงหนังสองหน้าโดยหน้ากลองทำจากหนังวัว ขึงหนังด้วยเชือกไนล่อนสำหรับเร่งเสียงยึดหน้ากลอง หุ่นกลองเป็นรูปถัง ทำจากไม้ประดู่ หรือไม้ขนุน มีรูปร่างคล้ายตะโพนในวงปี่พาทย์ทางภาคกลาง มีเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ ๘-๑๐ นิ้ว และ ๑๐-๑๒ นิ้ว มีขาตั้ง ก่อนการบรรเลงหากหน้ากลองตึงเกินไปต้องติดจ่าหน้ากลอง เพื่อตั้งระดับเสียง มีบทบาทหลักในวงสะล้อ ซึง ขลุ่ย รวมทั้งวงเต่งถิ้ง บรรเลงจังหวะประกอบกับกลองเต่งถิ้ง

ภาพที่ ๔.๔๒ กลองป่งป้งคณะหัวฝายสามัคคี ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙

๔.๕.๓.๗ แสว่ เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะของวงเต่งถิ้ง ทำจากทองเหลือง เวลาตีเกิดเสียง “แส-ว่” จึงเป็นชื่อเรียกเครื่องดนตรีจากเสียงที่เกิด เครื่องดนตรีในลักษณะนี้มีสองขนาด คือ “สว่า” สำหรับใช้ประกอบการบรรเลงวงตึ่งโนง มีขนาดใหญ่เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๑๒ – ๑๔ นิ้ว และ “แสว่” มีขนาดกลาง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ๖ – ๘ นิ้ว ลักษณะทางกายภาพมีลักษณะทรงกลมแบน และมีปุ่มนูนสำหรับกำทอนเสียง โดยมีการเจาะรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อให้สะดวกเวลาใช้ตีบรรเลงให้กระทบกัน การตีบรรเลงใช้ตีประกอบจังหวะร่วมกับกลองเต่งถิ้ง กลองป่งป้ง และฉิ่ง

ภาพที่ ๔.๔๓ แสว่ วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๘ สิงหาคม ๒๕๖๐

๔.๕.๓.๘ แนหน้อย และแนหลวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า (Aerophone) เป็นเครื่องลมประเภทลิ้นคู่ (Quadruple reeds) ลิ้นทำจากใบตาล เลาแนทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เก็ด (ไม้ชิงชัน) ไม้ดู่ (ไม้ประดู่) ไม้มะหาด และไม้มะเกลือ จากการเก็บข้อมูลในกลุ่มสล่าในจังหวัดเชียงใหม่ส่วนใหญ่นิยมใช้ไม้เก็ดทำเลาแน เนื่องจาก เป็นไม้ที่มีเนื้อแน่นได้เลาแนที่มีคุณภาพเสียงดี ลักษณะท่อภายในเลาแนเป็นรูปกรวยคว่ำ ด้านบนมีรูขนาดเล็กสำหรับเสียบกำพรวดทองเหลืองที่มีบังลม และลิ้นสวมอยู่ ด้านล่างมีรูขนาดใหญ่ มีลำโพงทำจากทองเหลืองผูกแขวนต่อจากเลาแน โดยสามารถเลื่อนขึ้น-ลงสำหรับปรับระดับเสียงได้เล็กน้อย เช่น ในกรณีที่เสียงสูงกว่าปกติให้คลายเชือกที่ผูกลำโพงเพื่อให้ท่อลมมีความยาวเพิ่มขึ้น และถ้าเสียงต่ำไปให้ผูกเชือกให้ท่อสั้นลง ลักษระของแนในจังหวัดเชียงใหม่มีรูนิ้ว ๗ รู อยู่ด้านบนเลาแนโดยไม่มีรูค้ำด้านล่าง ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่นิยมใช้แน ๒ ขนาด ขนาดเล็กเรียกว่า ***“แนหน้อย”*** ขนาดใหญ่ เรียกว่า ***“แนหลวง”*** ขนาดของแนหน้อย เลาแนมีความยาว ๓๓-๓๔ เซนติเมตร ความยาวของลิ้นและท่อลิ้น หรือกำพรวดขนาด ๕-๖ เซนติเมตร ความยาวท่อลำโพง ๙-๑๒ เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมด ประมาณ ๔๗-๕๒ เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางปลายเลาแนมีขนาด ๒.๓-๒.๕ เซนติเมตร รูนิ้วอยู่ด้านบนจำนวน ๗ รู ขนาดของแนหลวง เลาแนมีความยาว ๔๘-๕๐ เซนติเมตร กำพรวด หรือท่อลิ้นขนาด ๙-๑๒ เซนติเมตร ท่อลำโพงขนาด ๒๕-๒๗ เซนติเมตร รวมความยาวทั้งหมด ประมาณ ๘๒-๘๙ เซนติเมตร โดยลำโพงสามารถปรับให้ท่อสั้นหรือยาวกว่าเดิมได้ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางปลายเลาแน ๓.๓-๓.๕ เซนติเมตร รูนิ้วอยู่ด้านบนจำนวน ๗ รู วิธีการเป่าของนักดนตรีสามารถวางมือขวา หรือมือซ้ายไว้ด้านบนขึ้นอยู่กับความถนัดของแต่ละคน บทบาทหน้าที่ในวงเต่งถิ้งของแนหน้อย คือ ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักของเพลง ส่วนแนหลวงบรรเลงทำนองรอง



ภาพที่ ๔.๔๔ รูปแบบและโครงสร้างของแนหน้อย และแนหลวง ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

ภาพลายเส้นโดย จินดา เนื่องจำนงค์ (นิรันดร์ ภักดี, ๒๕๔๔: ๑๓๔)

๔.๕.๔ การประสมวงเต่งถิ้ง และการบรรเลง

วงเต่งถิ้งในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่มีการประสมวง ๒ ลักษณะ คือ การประสมวงแบบพื้นเมือง เป็นการประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมือง ประกอบด้วย ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตก๊อง ป้าตเหล็ก กลองเต่งถิ้ง กลองป่งป้ง แสว่ แนหน้อย และแนหลวง และอีกลักษณะหนึ่งคือการประสมวงระหว่างเครื่องดนตรีแบบพื้นเมืองกับเครื่องดนตรีสากล เรียกว่า วงแห่ประยุกต์ ซึ่งเครื่องดนตรีสากลประกอบด้วย กลองชุด (Drums Set) กีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) กีตาร์เบส (Electric

Bass) คีย์บอร์ด (Keyboard) และเครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลองทอมบ้า (Tomba) กลองบองโก้ (Bongo) และแทมบูริน (Tambourine) จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่าบางคณะได้นำเครื่องเป่า เช่น ทรัมเป็ต (Trumpet) และ / หรือ อัลโต้แซกโซโฟน (Alto Saxophone) มาประสมวงร่วมด้วยหากมีนักดนตรีที่สามารถเล่นรวมวงได้ และปัจจุบันมีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม อำเภอสันทราย เพียงคณะเดียวที่มีการประสมวงกับทรัมเป็ต มาร่วมบรรเลงโดยเฉพาะเมื่อการบรรเลงเพลงแบบประยุกต์ในบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป

ภาพที่ ๔.๔๕ วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองคณะหัวฝายสามัคคี ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านดงสวรรค์ ตำบลยางเนิ้ง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๘

การบรรเลงวงเต่งถิ้งแบ่งเป็น ๒ ลักษณะ คือ การบรรเลงแบบพื้นเมือง และการบรรเลงแบบประยุกต์ การบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมืองส่วนใหญ่เน้นการบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านล้านนาในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง โดยเฉพาะช่วงแรกของการประกอบพิธีกรรมเริ่มต้นด้วยบทเพลงฉัตร เพลงผีมดลงข่วง เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงมวย ในช่วงการห้อยผ้าของตัวแทนผีปู่ย่า เพลงผีกุลา ในช่วงพิธีการไหว้ผีกุลา สำหรับบทเพลงพื้นเมืองอื่น ๆ ในงานพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย เช่น เพลงแหย่งหลวง เพลงแหย่งหน้อย หรือเพลงปราสาทไหว เพลงมวย ในช่วงการฟ้อนดาบ เพลงมอญหลวง เพลงลาวกระแซ เพลงล่องแม่ปิง เพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงมอญรำดาบ ฯลฯ รวมทั้งบทเพลงจากทำนองซอพื้นเมือง เช่น ทำนองพม่า ทำนองเงี้ยว ทำนองอื่อ และทำนองล่องน่าน เป็นต้น เมื่อวงเต่งถิ้งบรรเลงผ่านช่วงพิธีกรรมสำคัญแต่ละช่วงแล้วจึงได้เปลี่ยนมาบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป เป็นช่วงเวลาการแห่บรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนาน เสียงดนตรีมีความกระแทกกระทั้นเพิ่มขึ้น จังหวะมีอัตราความเร็วเพิ่มขึ้น โดยเฉพาะนักดนตรี

ตำแหน่งกลองเต่งถิ้ง เมื่อเริ่มบรรเลงเพลงลูกทุ่งได้นำกลองป่งป้งมาวางหน้าตักแล้วตีกลองเต่งถิ้งและกลองป่งป้งสลับกันด้วยความชำนาญ ซึ่งนักดนตรีเรียกช่วงเวลาการบรรเลงเพลงที่มีจังหวะสนุกสนานนี้ว่า “การฟ้อนปล่อย หรือการแห่ปล่อย”

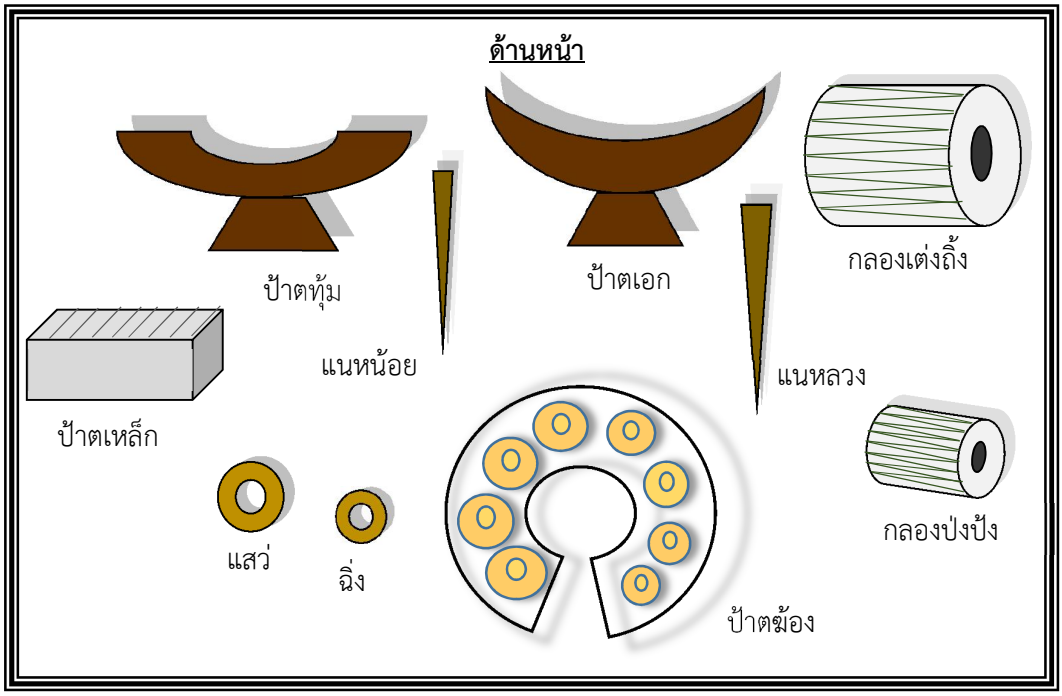
ภาพที่ ๔.๔๖ วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์คณะธนรัตน์ศิลป์ ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘

การบรรเลงอีกลักษณะหนึ่ง คือ การบรรเลงแบบประยุกต์ ส่วนใหญ่มักเป็นการแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมากกว่าการแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง การเริ่มต้นบรรเลงเริ่มต้นด้วยการแห่เฉพาะกลุ่มเครื่องดนตรีพื้นเมือง และบรรเลงบทเพลงพื้นเมืองต่าง ๆ เช่นเดียวกันกับวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง แต่เมื่อเปลี่ยนมาบรรเลงแบบวงแห่ประยุกต์จึงเริ่มการบรรเลงพร้อมกันทั้งเครื่องดนตรีแบบพื้นเมือง และเครื่องดนตรีสากล โดยแนหน้อยมีบทบาทหลักในการเป่าทำนองหลักทั้งบทเพลงแบบพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่ง แล้วใช้กลองชุดเป็นเครื่องดนตรีที่ควบคุมจังหวะแทนกลองเต่งถิ้ง โดยตีจังหวะตามบทเพลง เช่น จังหวะบีกิน (Beguine) จังหวะช่าช่าช่า (Cha – Cha – Cha) เป็นต้น คีย์บอร์ดมีหน้าที่เล่นท่อนนำ (Intro) ท่อนเชื่อม (Interlude) และท่อนจบ (Ending) เป็นหลักสลับกับกีตาร์ไฟฟ้า ในขณะที่แนหน้อยเป่าดำเนินทำนองหลัก เครื่องดนตรีพื้นเมืองอื่น ๆ ก็บรรเลงตามทางบรรเลงของแต่ละเครื่องที่สอดคล้องกัน ส่วนคีย์บอร์ด กีตาร์ และกีตาร์เบส บรรเลงตามการดำเนินคอร์ดของบทเพลงแต่ละเพลงคล้ายกับการบรรเลงของวงสตริงคอมโบ้

๔.๕.๕ รูปแบบการจัดวงเต่งถิ้ง

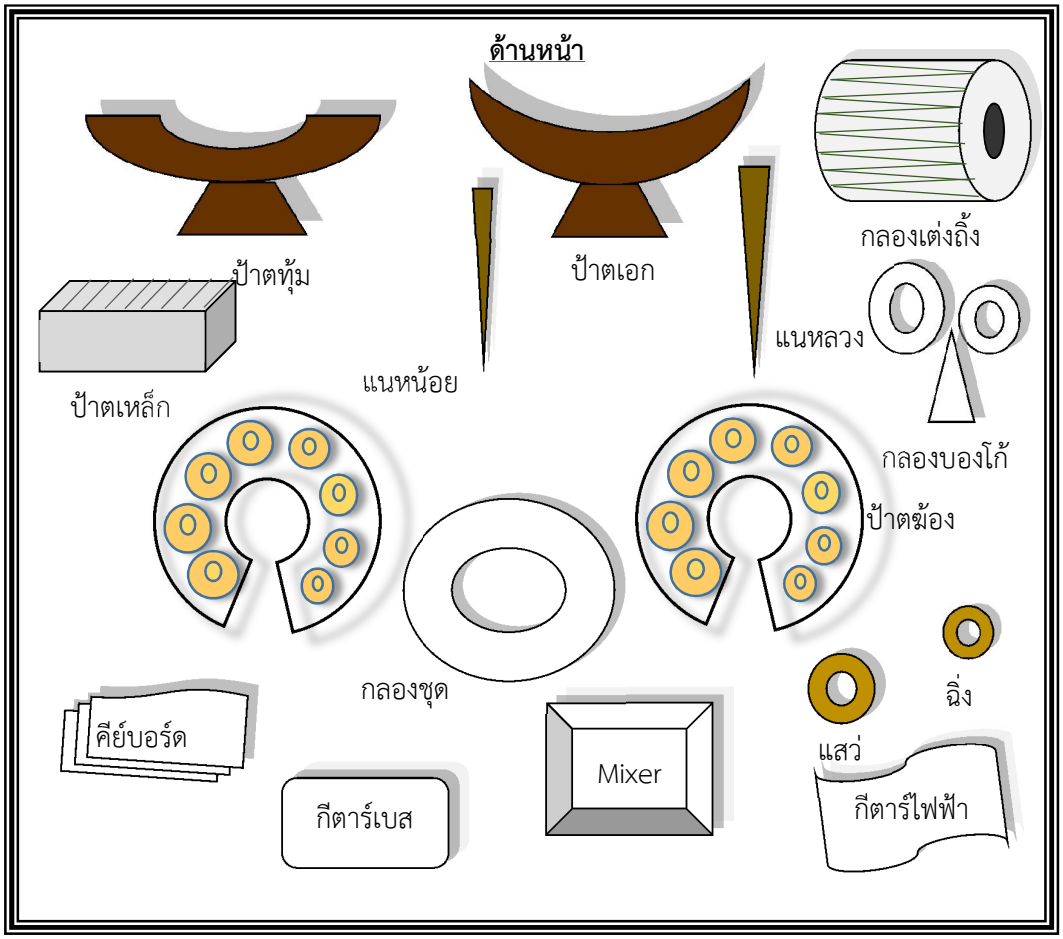
วงเต่งถิ้งมีรูปแบบการจัดวงในขณะการแห่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีจากการประสมวงแบบพื้นบ้าน และการประสมวงแบบประยุกต์ ซึ่งการจัดวงของทั้งสองลักษณะไม่เคร่งครัดกับตำแหน่งการจัดวางเครื่องดนตรีมากนัก เนื่องจากบางงานมีพื้นที่สำหรับการจัดวางเครื่องดนตรีค่อนข้างจำกัด จึงจำเป็นต้องจัดวางตามความเหมาะสม แต่ตามธรรมเนียมประเพณีของนักดนตรีที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา คือ การวางกลองเต่งถิ้งอยู่ในตำแหน่งขวามือแถวหน้าสุดเสมอ ถัดมาทางซ้ายมือเป็นป้าตเอกและป้าตทุ้ม ตามลำดับ ดังแผนภาพที่ ๔.๑ จากการจัดเก็บข้อมูลภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็งมีผามเป็นสถานที่ประกอบสำหรับพิธี วงเต่งถิ้งจึงต้องตั้งเครื่องดนตรีอยู่ชิดผามทางด้านซ้ายเสมอเพื่อให้สะดวกสำหรับการสังเกตการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วง สามารถบรรเลงบทเพลงได้อย่างถูกต้อง แต่หากพื้นที่ไม่อำนวยก็สามารถจัดวางเครื่องดนตรีด้านขวามือของผามได้เช่นกันโดยต้องไม่ห่างจากหิ้งผี ดังพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านหลักปัน และบ้านริมกวง ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย ซึ่งได้ประกอบพิธีจนสำเร็จตามความประสงค์ของลูกหลานโดยไม่เกิดปัญหาใดใด



แผนภาพที่ ๔.๒ แสดงรูปแบบการจัดวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง

วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์เป็นวงดนตรีที่นำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน แล้วบรรเลงร่วมกันโดยตั้งระบบเสียงตามเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้าน การจัดรูปแบบวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ต้องใช้พื้นที่กว้างกว่าแบบพื้นเมือง เนื่องจากมีเครื่องดนตรีสากล ที่ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ต้องใช้ตู้แอมป์ช่วยขยายเสียงรวมทั้งมีเครื่องผสมเสียง (Mixer) สำหรับการนำเสียง

เครื่องดนตรีทุกชนิดมาผสมเสียงกันให้สมดุล ส่วนเครื่องดนตรีพื้นบ้านต้องใช้ไมโครโฟนเป็นตัวสัญญาณรับเสียง แล้วขยายเสียงทั้งหมดออกตู้ลำโพงขนาดใหญ่ ให้มีเสียงดังอึกทึกเร้าใจ การจัดรูปแบบเครื่องดนตรีดังแผนภาพที่ ๔.๒ เป็นการจัดสำหรับงานที่มีพื้นที่กว้างขวางให้สามารถจัดวางเครื่องดนตรีได้อย่างเต็มรูปแบบ แต่หากพื้นที่แคบไม่สามารถจัดวางเครื่องดนตรีได้ในลักษณะนี้สามารถปรับรูปแบบได้ แต่ต้องให้กลองเต่งถิ้ง กับป้าตเอก วางอยู่แถวหน้า โดยเฉพาะกลองเต่งถิ้งต้องอยู่แถวหน้าขวามือเสมอ เพื่อตั้งให้ร่างทรงได้มาทำความเคารพก่อนการฟ้อนในผาม ส่วนเครื่องดนตรีชนิดอื่นก็จัดวางตามได้ตามความเหมาะสมของสภาพพื้นที่ในงานนั้น ๆ จะเอื้ออำนวย



แผนภาพที่ ๔.๓ แสดงรูปแบบการจัดวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์

จากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี สรุปได้ดังนี้

พิธีกรรมฟ้อนผีมีองค์ประกอบหลักที่สำคัญ คือ ความเชื่อ พิธีกรรม ร่างทรงองค์เทพ สังคม และวงดนตรีปี่พาทย์พื้นบ้านล้านนา สรุปได้ดังนี้

องค์ประกอบด้านความเชื่อประกอบด้วยความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีปู่ย่า เป็นความเชื่อของชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ว่ามีอำนาจสามารถดลบันดาลให้ลูกหลานมีความสุข หรือทำให้เจ็บไข้ได้ป่วยหากกระทำผิดครรลองคลองธรรม การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งตามธรรมเนียมประเพณีที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา หรือจากการบนบานต่อผีปู่ย่าเป็นการธำรงความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่า ซึ่งดำรงอยู่ในมโนทัศน์ของชาวบ้านเสมอ ดังนั้น การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และการปฏิบัติตามธรรมเนียมของสายผีวงศ์ตระกูลได้ดูแลปรนนิบัติผีปู่ย่าส่งผลดีต่อลูกหลานให้มีความเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่การงาน และการดำเนินชีวิต

องค์ประกอบด้านความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีเจ้านาย เป็นกลุ่มผีอารักษ์ซึ่งชาวบ้านที่เป็นร่างทรงผีเจ้านายต่างประสบปัญหาในชีวิต หรือมีอาการป่วย รักษาอย่างไรก็ไม่หาย แต่เมื่อรับขันเป็นร่างทรงแล้วชีวิตจึงดีขึ้น มีความสุขสบายและสามารถดำเนินชีวิตได้ตามปกติ รวมทั้งการอุทิศตนช่วยเหลือผู้ที่เดือดร้อน โดยการธำรงความเชื่อต่อผีเจ้านายมีธรรมเนียมปฏิบัติคือการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือ พิธียกครูเป็นประจำทุกปี

กรอบมโนทัศน์ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาเรื่องโหราศาสตร์ เป็นความเชื่อที่ดำรงอยู่ในกรอบมโนทัศน์ของชาวบ้านในพื้นที่ การประกอบพิธีกรรม งานประเพณี การค้าขาย และการเกษตร การได้ปฏิบัติตามฤกษ์งามยามดีทำให้ชาวบ้านเกิดความสบายใจ มีความมั่นใจ และมีกำลังใจสำหรับประกอบกิจกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย ต่างยึดถือความเชื่อฤกษ์งามยามดี โดยเลือกวันที่ดีที่สุดสำหรับการประกอบพิธีกรรม ซึ่งเชื่อว่าจะทำให้การประกอบพิธีดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย เกิดความสิริมงคลต่อเจ้าภาพ และผู้มาร่วมงาน

องค์ประกอบด้านพิธีกรรม ในพิธีกรรมฟ้อนผีมีสองรูปแบบ คือ พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งจัดขึ้นตามธรรมเนียมปฏิบัติของสายผีช่วงเวลาห่างกันประมาณ ๒-๖ ปี หรือจัดขึ้นจากการบนบานศาลกล่าวของลูกหลาน การประกอบพิธีมีหลายขั้นตอนที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ และกิจกรรมการละเล่นที่สนุกสนาน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือพิธียกครู มีวัตถุประสงค์เพื่อไหว้ครูองค์เทพ และเสริมบารมีของร่างทรง การเลือกวันที่จะประกอบพิธีกรรม ร่างทรงมีความเชื่อเรื่อง “วันดี – วันเสีย” โดยเลือกวันที่ดีที่สุดสำหรับประกอบพิธี

ร่างทรงองค์เทพ มีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่เชื่อว่าร่างทรงเป็นผู้ที่เป็นสื่อกลางระหว่างองค์เทพกับมนุษย์ ขั้นตอนการกลายเป็นร่างทรงส่วนใหญ่มีสาเหตุจากการประสบปัญหาชีวิต และปัญหาสุขภาพ เมื่อตัดสินใจรับขันเป็นร่างทรงปัญหาต่าง ๆ ก็คลี่คลาย โดยร่างทรงแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มผู้อาวุโส เรียกว่า “เจ้าปู่” กลุ่มผู้ใหญ่วัยกลางคน เรียกว่า “เจ้าพี่” และกลุ่มวัยเด็ก เรียกว่า “เจ้ากุมาร”

องค์ประกอบด้านสังคม พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเป็นพิธีที่เริ่มต้นจากครอบครัวที่เป็นหน่วยย่อยของสังคมที่สำคัญที่สุด และแสดงการประสานสัมพันธ์ที่ขยายวงกว้างสู่กลุ่มเครือญาติในทุกระดับความสัมพันธ์จนถึงระดับชุมชน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในปัจจุบันต้องเกิดจากความร่วมมือร่วมใจของทุกคนภายในครอบครัว และได้รับความช่วยเหลือจากพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชน ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย มีจุดเริ่มต้นจากเครือข่ายร่างทรงสายครูเดียวกัน การประกอบพิธีกรรมท่ามกลางชุมชน หรือหากเป็นผีเจ้าบ้านที่เป็นศูนย์กลางของชุมชน การประกอบพิธีจึงกลายเป็นพิธีของชุมชน เป็นการประสานสัมพันธ์ของพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชน

วงเต่งถิ้ง (ดนตรี) เป็นองค์ประกอบหลักใสการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี มีหน้าที่บรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วงให้การประกอบพิธีกรรมเกิดความสมบูรณ์ วงเต่งถิ้งมีสองรูปแบบ คือ วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง เป็นการประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมือง สามารถบรรเลงได้ทั้งเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป นิยมใช้บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ เป็นวงที่ประสมวงจากเครื่องดนตรีพื้นเมืองรวมกับเครื่องดนตรีสากล สามารถบรรเลงบทเพลงได้ทั้งเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยม นิยมนำไปแห่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

บทที่ ๕

คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี

การศึกษาคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม และวิเคราะห์ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยใช้กรอบทฤษฎีต้นไม้แห่งคุณค่าในขั้นตอนการวิเคราะห์ จากการศึกษาความหมายของ “คุณค่า” หมายถึง สิ่งที่มีประโยชน์หรือมีมูลค่าสูง (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๖: ๒๕๓) และในเชิงปรัชญาคุณค่าเกิดจากการประเมินไม่ใช่การวัด เพราะคุณค่าเป็นนามธรรม คุณค่าเป็นสิ่งที่กำหนดตัวเอง ไม่ต้องเกิดจากมติของคนส่วนใหญ่หรือเป็นที่ยอมรับของคนส่วนมาก คุณค่าเป็นคุณสมบัติที่ได้จากการประเมินสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น ความงาม เป็นคุณค่าทางศิลปะ ความดี เป็นคุณค่าทางจริยธรรม จากการวิเคราะห์พบว่าพิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่หลายด้าน คือ คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว และคุณค่าด้านเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่น

๕.๑ คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชน และสังคม

รากฐานความเข้มแข็งของชุมชนเริ่มต้นจากสถาบันครอบครัว ซึ่งครอบครัวเป็นหน่วยที่เล็กที่สุดของสังคม แต่กลับมีความสำคัญมากที่สุดในโครงสร้างของสังคมชุมชน ดังที่ สุพัตรา สุภาพ (๒๕๓๖: ๓๕) กล่าวว่า “ครอบครัวเป็นสถาบันสังคมที่สำคัญที่สุด เป็นหน่วยของสังคมที่มีความสัมพันธ์ และความร่วมมือกันอย่างใกล้ชิด เป็นสถาบันที่คงทนที่สุด และยังไม่เคยปรากฏว่าสังคมมนุษย์ใดไม่มีสถาบันครอบครัวปรากฏอยู่” ในขณะที่ นิเทศ ตินนะกุล (๒๕๕๓: ๑๐๙) กล่าวว่า “สถาบันครอบครัว คือ แบบแผนพฤติกรรมที่คนที่มาติดต่อเกี่ยวข้องกันในเรื่องเกี่ยวกับครอบครัวและเครือญาติจะต้องปฏิบัติตามนั้นคือ คนที่เป็นญาติกันโดยสายเลือด เป็นญาติทางการแต่งงาน การรับไว้เป็นญาติ คนเหล่านี้จะต้องปฏิบัติไปตามกฎเกณฑ์แบบแผนที่สังคมเป็นผู้กำหนดขึ้น” ซึ่งสอดคล้องกับ ณรงค์ เส็งประชา (๒๕๓๗: ๑๑๐) กล่าวว่า “ครอบครัว เป็นกลุ่มสังคมขนาดเล็กที่ประกอบด้วยคนต่างเพศ ซึ่งมีความสัมพันธ์ทางการสมรส หรือการสืบสายโลหิต ครอบครัวเป็นสถาบันสังคมที่เก่าแก่มีอยู่คู่กับสังคมมนุษย์ และจัดเป็นสถาบันที่มีความสำคัญต่อสังคม เพราะเป็นแหล่งสร้างความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคม ก่อให้เกิดความผูกพันกันสร้างบรรทัดฐานของสังคมทั้งในด้านการอยู่ร่วมกันและการทำมาหาเลี้ยงชีพ รวมทั้งสร้างสมาชิกใหม่เพื่อทดแทนสมาชิกเดิมที่ตายไป และอบรมให้เขาเหล่านั้นได้เรียนรู้ระเบียบแบบแผนของสังคม” จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นพิธีที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของครอบครัวในระดับครอบครัวขยายที่ครอบคลุมกลุ่มญาติพี่น้องในสายตระกูลทุกคน ทั้งญาติพี่น้องที่มีความสัมพันธ์ทางสายโลหิต และญาติพี่น้อง

จากการสมรส เรียกว่า “สายผี” เดียวกัน รวมทั้งการมีส่วนร่วม และความช่วยเหลือจากพี่น้องประชาชนในชุมชนหมู่บ้าน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทำให้กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องได้ซึมซับ และเรียนรู้กรอบธรรมเนียมประเพณีของครอบครัว สามารถปฏิบัติตามขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และได้เป็นโอกาสสำหรับการสืบทอด รวมทั้งการปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีของครอบครัวที่ยึดถือสืบต่อกันมา และยังสอดคล้องกับกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาและวัฒนธรรมโดยการสืบทอดทั้งความเชื่อ ความคิด และรูปแบบการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งเป็นการสืบทอดทางตรง คือ การอบรมสั่งสอนระหว่างลูกหลานเข้าร่วมพิธี และการสืบทอดทางอ้อมโดยการแสดงถึงความคิด ความเชื่อ และทัศนคติของญาติผู้ใหญ่ผู้อาวุโสต่อความเชื่อในอำนาจของผีปู่ย่า

พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง นอกจากการมีส่วนร่วมของญาติพี่น้องทุกสายตระกูลแล้ว ยังมีพิธีกรรมที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างญาติพี่น้องที่เข้าร่วมพิธีกับญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้ว คือ การเชิญผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผามเพื่อเป็นประธานของการประกอบพิธีกรรมจนกว่าจะเสร็จพิธี ในระหว่างการประกอบพิธีมีพิธีเลี้ยงข้าวปู่ย่า การฟ้อนรำ ฯลฯ ซึ่งขั้นตอนการประกอบพิธีต่าง ๆ เหล่านี้แสดงความหมายว่า “ผีปู่ย่า” เป็นองค์ประกอบหลักของพิธีกรรม และเป็นศูนย์กลางต่อความเคารพนับถือของลูกหลานญาติพี่น้อง รวมทั้งการดำรงความเชื่อในอำนาจของผีปู่ย่าที่สามารถช่วยเหลือลูกหลานเมื่อมีความเดือดร้อน หรือได้มาขอความช่วยเหลือโดยการบนบานศาลกล่าว ในทางกลับกันผีปู่ย่าอาจจะลงโทษลูกหลานให้เจ็บไข้ได้ป่วยได้หากปฏิบัติตนผิดครรลองคลองธรรม และธรรมเนียมประเพณีอันดีงามของครอบครัว ดังนั้น ผีปู่ย่าจึงเป็นมโนทัศน์ของกระบวนการเสริมสร้างการรับรู้ และสืบทอดการปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณี และเป็นศูนย์กลางการสร้างความสัมพันธ์ภายในครอบครัว ทำให้ชุมชนสังคมมีความเข้มแข็งเพิ่มมากขึ้น

พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นพิธีที่จัดขึ้นจากกลุ่มของญาติพี่น้องในครอบครัว การปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณี การถ่ายทอดความรู้ และการปลูกฝังคุณธรรมที่ดีให้กับลูกหลานญาติพี่น้องเป็นกระบวนการหนึ่งของการขัดเกลาสังคม **(Socialization)** หมายถึง การพัฒนาศักยภาพของมนุษย์ในการเรียนรู้จากประสบการณ์ และวัฒนธรรมของตนเอง (มาซิโอนิส (Macionis), ๑๙๙๒: ๓๘) และณรงค์ เส็งประชา (๒๕๓๗: ๔๕) กล่าวว่า การขัดเกลาทางสังคมเป็นกระบวนการปลูกฝังบรรทัดฐานของกลุ่มให้เกิดขึ้นในตัวบุคคลซึ่งเป็นสมาชิกของสังคม ทั้งนี้เพื่อให้สามารถทำงาน และอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมได้ด้วยดี ในทางสังคมวิทยาถือว่าบุคคลทุกคนควรจะต้องผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมตั้งแต่แรกเกิดจนถึงตาย ในระยะแรกของชีวิตจะได้รับการอบรมเรียนรู้เพื่อความอยู่รอด และเรียนรู้กฎข้อบังคับของสังคม ส่วน สุพัตรา สุภาพ (๒๕๕๓: ๓๘) ให้ความหมายว่า การขัดเกลาทางสังคมเป็นกระบวนการทั้งทางตรงและทางอ้อมของมนุษย์ในสังคมหนึ่ง ๆ เพื่อที่จะพัฒนาตนเองให้เป็นสมาชิกที่ดีของสังคม กล่าวโดยสรุป การขัดเกลาทางสังคม หมายถึง กระบวนการการเรียนรู้ และหล่อหลอมทางวัฒนธรรมของมนุษย์ เช่น ความเชื่อ บรรทัดฐาน และจารีตประเพณีของสังคม โดยอาจจะเรียนรู้ด้วยการอบรมสั่งสอน หรือจากประสบการณ์การเรียนรู้ด้วยตนเอง ทั้งนี้เพื่อให้เป็นสมาชิกที่ดีของสังคม

การขัดเกลาสังคมมีบทบาท และหน้าที่หลักต่อสถาบันทางสังคมต่าง ๆ ทั้งสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา และสถาบันศาสนา การอบรมสั่งสอนลูกหลานให้ดำรงชีวิตอยู่ในสังคมโดยประพฤติปฏิบัติตามระเบียบประเพณีค่านิยมที่ดีเป็นหน้าที่ของสถาบันครอบครัว ในพิธีกรรมฟ้อนผีโดยเฉพาะผีมด ผีเม็ง ได้จัดขึ้นจากความประสงค์ และความเชื่อดั้งเดิมของครอบครัวในสายผีเดียวกัน ซึ่งความเป็นครอบครัวที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจึงเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันครอบครัวที่มีหน้าที่สำคัญสำหรับการขัดเกลาทางสังคมให้กับลูกหลานญาติพี่น้อง กล่าวคือ จากความสัมพันธ์ภายในครอบครัว และกลุ่มเครือญาติ เมื่อได้กำหนดการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้น ญาติพี่น้องทุกคนต่างพร้อมใจกันเข้าร่วมงานกันอย่างพร้อมเพรียง เนื่องจากพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งมีหลายขั้นตอน และมีรายละเอียดการปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีมาก ดังนั้น เก๊าผี และผู้อาวุโสที่มีความรู้จึงต้องมีหน้าที่เป็นผู้ให้คำอธิบายทั้งความเชื่อ เหตุผลของการประกอบพิธีกรรม และขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมให้กลุ่มลูกหลานได้เรียนรู้ เพื่อสืบทอดความเชื่อ และภูมิปัญญาสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีให้ถูกต้องตามธรรมเนียมประเพณีในอนาคต การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละครั้งต่างมีญาติพี่น้องมาร่วมงานจำนวนมาก จึงเป็นโอกาสอันดีที่ญาติผู้ใหญ่จะได้พบปะ และอบรมสั่งสอนลูกหลานให้ประพฤติปฏิบัติให้ถูกต้องเหมาะสมเมื่ออยู่ต่อหน้าคนหมู่มาก ทั้งการแนะนำในเรื่องของการทำความเคารพญาติผู้ใหญ่ การแต่งกายระหว่างการเข้าร่วมพิธีกรรมให้เหมาะสม การปฏิบัติตนระหว่างการประกอบพิธีกรรม การกิน การเล่น ฯลฯ ทั้งจากการอบรมสั่งสอน การอธิบายโดยตรงในขณะการจัดเตรียมงาน และการปฏิบัติตนเป็นตัวอย่างที่ดีให้กลุ่มลูกหลานปฏิบัติตาม พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งจึงเป็นกระบวนการขัดเกลาสังคมกระบวนการหนึ่งที่ทำให้กลุ่มเยาวชนลูกหลานจะได้เติบโตเป็นสมาชิกที่ดีในครอบครัว ชุมชน และสังคม อีกทั้งเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชนสู่การพัฒนาสังคมในวงกว้างต่อไป

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ตามธรรมเนียมประเพณีได้จัดขึ้นโดยเว้นระยะห่างประมาณ ๒ – ๖ ปี หรืออาจจะจัดขึ้นก่อนช่วงเวลาที่กำหนดหากมีลูกหลานมีความเดือดร้อนเจ็บป่วย หรือต้องการกำลังใจจึงได้มาขอบนบานต่อผีปู่ย่าไว้ เมื่อประสบผลสำเร็จตามความต้องการจึงต้องประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นก่อนครบรอบปีที่สายผีครอบครัวได้กำหนดไว้ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามส่วนใหญ่เก๊าผีกำหนดประกอบพิธีกรรมโดยเว้นระยะห่างถึง ๕ – ๖ ปี ดังนั้น เมื่อถึงปีที่จะจัดพิธีฟ้อนผีซึ่งถือเป็นงานที่สำคัญที่สุดของสายตระกูล การจัดงานจึงเป็นการรวมญาติครั้งสำคัญที่แต่ละคนจะขาดไม่ได้ โดยเริ่มตั้งแต่กลุ่มญาติพี่น้องในกลุ่มตระกูลสายผีเดียวกันต้องมาช่วยกันระดมทุนสำหรับค่าใช้จ่ายต่าง ๆ และช่วยเหลือกันจัดเตรียมงาน จัดเตรียมสถานที่ เครื่องเซ่นสังเวย อาหาร และเครื่องดื่ม สำหรับรับรองญาติพี่น้อง และแขกที่ได้เชิญมาร่วมงานในวันฟ้อน การได้มาร่วมกันจัดเตรียมงานต่าง ๆ ทำให้กลุ่มญาติพี่น้องได้มีโอกาสพูดคุยซักถามถึงสารทุกข์สุกดิบโดยเฉพาะญาติพี่น้องที่อยู่ต่างพื้นที่ หรือต่างจังหวัด เมื่อถึงวันฟ้อน ญาติพี่น้องทุกคนต้องมีส่วนร่วมในพิธีกรรมทุกขั้นตอน ทำให้สามารถซึมซับธรรมเนียมการปฏิบัติระหว่างการประกอบพิธีกรรม และความเชื่อที่มีต่อผีปู่ย่า พิธีกรรมฟ้อนผีจึงเป็นโอกาสสำหรับการพัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างญาติพี่น้องภายในครอบครัวให้ผูกร้อยสายใยแห่งความผูกพันฉันพี่น้องให้แน่นแฟ้นมากยิ่งขึ้น อีกทั้งกลุ่มเยาวชน

ลูกหลานยังได้เรียนรู้ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมเพื่อดำรง และสืบทอดความเชื่อผีปู่ย่า สำหรับเป็นรากฐานของการสร้างความเข้มแข็งของชุมชน และวัฒนธรรมที่ดีของสังคม

ปัจจุบันการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งมักจัดขึ้นตรงวันเสาร์ หรือวันอาทิตย์ซึ่งเป็นวันหยุด ทั้งนี้เพื่อความสะดวกของลูกหลานญาติพี่น้องที่ทำงานประจำในหน่วยงานราชการ และ/หรือ บริษัทเอกชน จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า เมื่อมีการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในชุมชนนอกจากญาติพี่น้องภายในครอบครัวแล้ว พบว่าเจ้าภาพยังได้ขอความร่วมมือจากพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชนหมู่บ้าน โดยเฉพาะกลุ่มคนหนุ่มสาว กลุ่มแม่บ้าน และกลุ่มผู้นำชุมชน รวมทั้งองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น ที่เป็นกำลังสำคัญสำหรับการจัดเตรียมงาน การช่วยเหลือด้านการจัดสถานที่ การจัดเตรียมอาหาร และเครื่องเซ่นสังเวย ซึ่งตามปกติของชุมชนหมู่บ้านนอกเมือง เมื่อมีการจัดงานพิธีใดใดขึ้นภายในหมู่บ้านพี่น้องชาวบ้านส่วนใหญ่มักอาสาเข้าช่วยเหลือ และร่วมงานโดยเริ่มตั้งแต่การจัดเตรียมงานจนกระทั่งเสร็จสิ้นการประกอบพิธีกรรม ดังนั้น การที่พี่น้องชาวบ้านในชุมชนได้มารวมกลุ่มกันจัดเตรียมงานต่างได้พูดคุยซักถาม และปรึกษาหารือกับกลุ่มผู้ใหญ่เกี่ยวกับการถ่ายทอดองค์ความรู้ และภูมิปัญญาต่าง ๆ ด้วยกระบวนการดังกล่าวนี้ เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกันภายในชุมชน ซึ่งปัจจุบันตามปกติแล้วกลุ่มแรงงานหนุ่มสาวต่างมีภาระหน้าที่การทำงานประจำห้างร้านหรือบริษัทภายในจังหวัด การที่จะมีโอกาสได้มาพบปะกันในชุมชนจึงเป็นไปได้ยาก ดังนั้น การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นในชุมชนจึงเป็นสิ่งยึดโยงสังคมชุมชนทุกองค์กร มีคุณค่าต่อสังคมช่วยสร้างชุมชนให้มีความเข้มแข็ง และคงความเป็นชุมชนที่เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ซึ่งกันและกัน การสร้างความสัมพันธ์ในชุมชนในลักษณะนี้เป็นรากฐานสำหรับการพัฒนาสังคมในระดับที่กว้างขึ้นในระดับอำเภอ จังหวัด ภูมิภาค และระดับประเทศ เพราะฉะนั้น หากครอบครัวมีความสุข มีความเข้มแข็งย่อมเป็นเกราะป้องกันปัญหาสังคมต่าง ๆ เข้ามาสู่ชุมชน เป็นรากฐานที่ทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็งและเป็นฐานสำหรับการสร้างสังคมในภาพรวมต่อไป

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งที่มีจุดเริ่มต้นจากชุมชนซึ่งต่างจากการประกอบพิธีท้องที่อื่นที่มีจุดเริ่มต้นจากครอบครัวเป็นหลัก คือ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี ดำเนินการจัดขึ้นจากการริเริ่มของคณะกรรมการ และคณะศรัทธาวัดตำหนัก ใช้กระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชนทุกฝ่าย ใช้บริเวณลานหน้าวัดเป็นสถานที่สำหรับการประกอบพิธี และจัดแบ่งหน้าที่การทำงานเป็นฝ่ายต่าง ๆ เช่น ฝ่ายจัดเตรียมพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ฝ่ายจัดเตรียมพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ฝ่ายโรงทาน ฝ่ายพิธีทอดผ้าป่า เป็นต้น การจัดงานในครั้งนี้มีเจ้าอาวาสเป็นผู้ออกทุนสำหรับใช้ประกอบพิธีกรรมในนามของวัด และคณะศรัทธาได้ร่วมสมทบทุนเพิ่มเติม รวมทั้งการจัดตั้งองค์ผ้าป่าเพื่อทอดถวายให้แก่วัดในวันเดียวกัน

การประกอบพิธีฟ้อนผีเม็งโดยการมีส่วนร่วมของชุมชนนี้มีจุดเริ่มต้นจากอดีตเจ้าอาวาสวัดตำหนักมีภูมิลำเนาเดิมอยู่ย่านชุมชนบ้านเม็งวัดไชยมงคล ตำบลช้างคลาน อำเภอเมือง เมื่อท่านได้มาเป็นเจ้าอาวาสวัดตำหนัก เคยพูดปรารภกับคณะศรัทธาชาวบ้านว่าอยากจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง

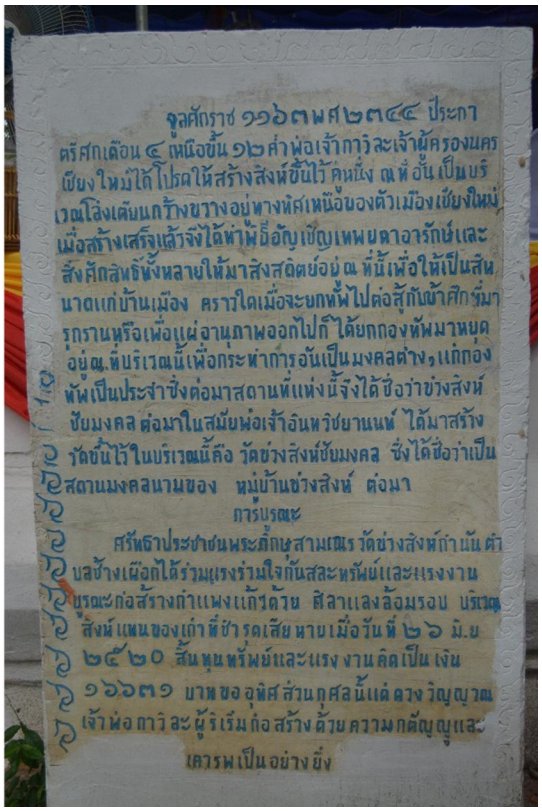
ตามธรรมเนียมดั้งเดิมของสายผีปู่ย่าของท่าน แต่ติดขัดปัญหาบางประการจึงไม่ได้จัดขึ้นในระหว่างท่านยังมีชีวิตอยู่จนท่านได้มรณภาพไป เจ้าอาวาสองค์ปัจจุบันจึงได้สานต่อเจตนารมณ์โดยร่วมกันปรึกษาหารือกับคณะศรัทธาชาวบ้าน และคณะกรรมการวัด แล้วมีมติร่วมกันจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งขึ้น ซึ่งตามปกติคณะศรัทธาชาวบ้านต่างให้ความเคารพนับถือต่อผีปู่ย่าในสายตระกูลของตนเอง และได้ประกอบพิธีของครอบครัวเป็นประจำตามธรรมเนียมประเพณีของตนเองอยู่แล้ว (ดา ขันแก้ว, สัมภาษณ์) เมื่อกรรมการเห็นพ้องต้องกันทุกฝ่ายแล้วจึงกำหนดการจัดงาน โดยเริ่มจากการจัดเตรียมข้าวของตามธรรมเนียมประเพณี เมื่อถึงวันฟ้อน ตั้งข้าว และกลุ่มผู้อาวุโสที่มีความรู้เกี่ยวกับการประกอบพิธีได้มาเป็นผู้นำการประกอบพิธีฟ้อนผีเม็ง ในขณะที่คณะศรัทธาชาวบ้านต่างมาร่วมงานจำนวนมาก เนื่องจากเป็นงานของชุมชนจึงได้มีการออกร้านแบบโรงทานแจกอาหาร ขนมหวาน และเครื่องดื่ม สำหรับผู้มาร่วมงาน นอกจากการประกอบพิธีฟ้อนผีเม็ง ยังมีพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ซึ่งได้ตั้งเต็นท์บริเวณอีกมุมหนึ่งของลานหน้าวัด โดยมีเครือข่ายผีเจ้านายที่เป็นศรัทธาวัดตำหนักเป็นหลัก รวมทั้งการจัดตั้งองค์ผ้าป่าเพื่อทอดถวายวัดตำหนัก การจัดงานในครั้งนี้เป็นการแสดงภาพรวมของความเป็นชุมชนผ่านกระบวนการจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง และผีเจ้านาย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นศูนย์กลางของความเชื่อเรื่องผีปู่ย่า และการมีส่วนร่วมของชุมชน การได้จัดพิธีกรรมที่เป็นงานของชุมชนส่งผลให้ชาวบ้านในชุมชนเกิดความสามัคคี และมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน เป็นรากฐานสำหรับการพัฒนาชุมชนต่อไป

ภาพที่ ๕.๑ พี่น้องประชาชนในชุมชนบ้านตำหนักเข้าร่วมในพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่มีชุมชนเป็นศูนย์กลาง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าการจัดพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายในงานฟ้อนไหว้พ่อบ้านบ้านท่าจำปี ตำบลยุหว่า อำเภอสันป่าตอง

ซึ่งเป็นอารักษ์ประจำชุมชนหมู่บ้าน และได้ตั้งหอผีพ่อบ้านอยู่บริเวณด้านหลังวัด การประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านายครั้งนี้มีพระสงฆ์วัดท่าจำปีเป็นเจ้าภาพหลักสำหรับการจัดงาน และมีคณะศรัทธาชาวบ้านวัดท่าจำปีร่วมออกร้านโรงทานเพื่อแจกอาหาร ขนมหวาน และเครื่องดื่ม สำหรับผู้เข้าร่วมพิธีจำนวนมาก และอีกแห่งหนึ่งคือ ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ได้จัดพิธีถวายเครื่องสักการะคุ้มสิงห์ และพิธีฟ้อนผีเจ้านายขึ้นบริเวณคุ้มสิงห์ ซึ่งตามประวัติคุ้มสิงห์ได้ก่อสร้างโดยพระเจ้ากาวิละ ดังรายละเอียดจากจารึกบริเวณคุ้มสิงห์ ดังภาพ



ภาพที่ ๕.๒ จารึกประวัติความเป็นมา และการบูรณะคุ้มสิงห์ ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๓ มิถุนายน ๒๕๕๘

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายภายในบริเวณลานคุ้มสิงห์ ซึ่งเป็นที่สาธารณะ และเป็นศูนย์กลางของชุมชน ดำเนินการโดยร่างทรงเจ้าพ่อสิงห์ด่าน เป็นผู้นำร่วมกับกลุ่มชาวบ้านภายในชุมชน ดังองค์ประกอบของชุมชนประกอบด้วย บ้าน วัด และโรงเรียน หรือที่เรียกว่า “บ-ว-ร” โดยก่อนเริ่มพิธีฟ้อนผีเจ้านายได้มีพิธีสงฆ์ในช่วงเช้า เพื่อทำบุญอุทิศส่วนกุศลแด่ดวงวิญญาณของเจ้าพ่อกาวิละ และเจ้าเมืองเชียงใหม่ทุกพระองค์ รวมทั้งญาติพี่น้องของชาวบ้านที่ล่วงลับดับขันธ์ ต่อด้วยพิธีการถวายเครื่องสักการะ และเครื่องสังเวยแด่เทวดาอารักษ์ที่เฝ้ารักษาคุ้มสิงห์ รวมทั้งการเปลี่ยนผ้าเจ็ดสีที่คล้องสิงห์ทั้งสอง โดยรองผู้ว่าราชการจังหวัดเชียงใหม่ เป็นตัวแทนจากหน่วยงานราชการ

มาเป็นประธาน การประกอบพิธีในครั้งนี้มีญาติพี่น้องชาวบ้านชุมชนข่วงสิงห์มาร่วมงานจำนวนมาก รวมถึงคณะครูและนักเรียนโรงเรียนวัดข่วงสิงห์ที่มาร่วมงานในช่วงพิธีสงฆ์ และพิธีการถวายเครื่องสักการะ จนกระทั่งเริ่มการประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ร่างทรงเจ้าพ่อสิงห์ด่านเป็นผู้นำถวายเครื่องสักการะโดยการรำดาบด้านหน้ารูปปั้นสิงห์ทั้งสองจุดที่วางเครื่องสักการะสำหรับบูชา การประกอบพิธีกรรมตลอดวันมีร่างทรงต่างถิ่นต่างทยอยมาร่วมงานจำนวนมาก และการจัดงานในวันนี้ได้ว่าจ้างวงเต่งถิ้งมาแห่ในงานถึงสามคณะประกอบด้วยคณะศิษย์เจ้าพ่อสิงห์ด่าน คณะเพชรพยอม และคณะพลังหนุ่ม โดยใช้วิธีการแห่บรรเลงสลับกันคณะละ ๔๐ นาที ตลอดทั้งวันโดยไม่มีการหยุดพักช่วงกลางวัน ทำให้งานนี้ดูยิ่งใหญ่กว่างานอื่น ๆ

จากการวิเคราะห์จากกรอบทฤษฎีต้นไม้แห่งคุณค่า พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นพิธีที่ทำให้ลูกหลานได้มีโอกาสสำหรับการเรียนรู้ การสืบทอดภูมิปัญญา การพัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างวงศาคณาญาติ และการเป็นส่วนสำคัญสำหรับการสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชน สามารถเปรียบเทียบได้กับความเป็น **“รากเหง้า”** ซึ่งเป็นส่วนที่ไม่สามารถมองเห็นได้แต่มีความสำคัญต่อการดำรงชีวิตของต้นไม้ อีกทั้งเป็น **“แก่น”** ของเนื้อไม้ที่มีส่วนสำคัญทำให้วัฒนธรรมที่ดียังคงอยู่ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ส่วนองค์ประกอบอื่นๆ สำหรับการประกอบพิธีกรรม คือ การกำหนดการจัดงาน เครื่องสังเวย เปรียบได้กับ **“ดอก ใบ และผล”** รวมทั้ง **“เปลือก”** ของต้นไม้ ซึ่งสามารถปรับเวลาตามความสะดวกมากขึ้น ไม่จำเป็นต้องเป็นวันที่ฤกษ์ดีที่สุดแต่เป็นวันที่ลูกหลานมีความสะดวกสำหรับการเข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีมากที่สุดแทน ในขณะที่การเตรียมเครื่องสังเวยก็จัดเตรียมตามความเหมาะสมกับสภาพเศรษฐกิจของครอบครัว ดังนั้น ส่วนที่มีความสำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผี คือ การธำรงความเชื่อ ความศรัทธาต่อผีปู่ย่า ทำให้เกิดความสัมพันธ์อันดีและการเรียนรู้ตามกระบวนการขัดเกลาสังคมของลูกหลานส่งผลดีต่อชุมชน และการธำรงรักษาวัฒนธรรมการประกอบพิธีกรรม

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย เป็นพิธีที่ชาวบ้านต่างตระหนักถึงความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกอบพิธีบริเวณที่เป็นศูนย์รวมจิตใจของทุกคน ทั้งผีมดผีเม็งที่มักประกอบพิธีที่บ้านของต้นตระกูล ผีเจ้านายที่ได้ประกอบพิธีบริเวณหอผีหรือเจ้าบ้านของชุมชน หรือผีอารักษ์บ้านอารักษ์เมือง ซึ่งเป็นเขตปริมณฑลของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนหมู่บ้าน เป็นโลกศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านต่างตระหนักถึงความเป็นกลุ่มชน กอปรกับสำนึกในความเป็นญาติพี่น้องสายเลือดเดียวกัน สายผีตระกูลของผีมดผีเม็ง หรือเครือข่ายสายครูเดียวกันของผีเจ้านาย ทำให้การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจึงเป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนช่วยเสริมสร้างความสามัคคี และสร้างความเข้มแข็งของชุมชน รวมทั้งการคงความเป็นชุมชนที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผียังช่วยยึดโยงสังคมชุมชนด้วยระบบผีปู่ย่า ผีมด ผีเม็ง ผีเจ้าบ้าน และผีเจ้านาย สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวล้วนทำให้เกิดคุณค่าต่อสังคมชุมชน เป็นรากฐานของระบบสังคมที่มีความจำเป็นสำหรับการพัฒนาในภาคส่วนอื่น ๆ ต่อไป

ภาพที่ ๕.๓ การประกอบพิธีสงฆ์ก่อนพิธีการถวายเครื่องสักการะแด่เทวดาอารักษ์ที่เฝ้ารักษาคุ้มสิงห์ และพิธีฟ้อนผีเจ้านาย ชุมชนข่วงสิงห์ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑ กรกฎาคม ๒๕๕๙

๕.๒ คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา

ภูมิปัญญาเป็นสิ่งที่ชาวบ้านได้เรียนรู้และสั่งสมจากประสบการณ์ รวมถึงกระบวนการศึกษาเรียนรู้จนกลายเป็นองค์ความรู้ของกลุ่มชน ได้สืบทอดการปฏิบัติจนสามารถปรับตัวสำหรับการดำรงชีวิต และนำมาใช้ในแต่ละยุคสมัยเรื่อยมา ดังที่ เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๐: ๑๑ – ๑๒) ได้ให้ความหมายไว้ ดังนี้

> “ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ ความคิด ความเชื่อ ความสามารถ ความจัดเจน ที่กลุ่มชนได้จากประสบการณ์ที่สั่งสมไว้ในการปรับตัวและดำรงชีพในระบบนิเวศน์ หรือสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมทางสังคม-วัฒนธรรมที่ได้มีพัฒนาการสืบสานกันมา ภูมิปัญญาเป็นผลของการใช้สติปัญญาปรับตัวกับสภาวะต่าง ๆ ในพื้นที่ที่กลุ่มชนนั้นตั้งหลักแหล่งถิ่นฐานอยู่ และได้แลกเปลี่ยนสังสันทน์ทางวัฒนธรรมกับกลุ่มชนอื่นที่ได้มีการติดต่อสัมพันธ์กันแล้วรับเอาหรือปรับเปลี่ยนนำมาสร้างประโยชน์ หรือแก้ปัญหาได้ในสิ่งแวดล้อมและบริบททางสังคม-วัฒนธรรมของกลุ่มชนนั้น ภูมิปัญญาจึงมีทั้งภูมิปัญญาอันเกิดจากประสบการณ์ในพื้นที่ ภูมิปัญญาที่มาจากภายนอก และภูมิปัญญาที่ผลิตใหม่ หรือผลิตซ้ำเพื่อการแก้ปัญหา และการปรับตัวให้สอดคล้องกับความจำเป็นและความเปลี่ยนแปลง”

พิธีกรรมฟ้อนผีมีภูมิปัญญาล้านนาที่ได้สั่งสมและสืบทอดสืบต่อกันมาหลายประการ ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญสำหรับการประกอบพิธีกรรม คือ ภูมิปัญญางานช่างไม้สำหรับการสร้างผาม ภูมิปัญญางานฝีมือการจัดทำขันครู เครื่องสักการะบูชา บายศรี ภูมิปัญญาเกี่ยวกับการจัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวย อาหาร ขนม และระเบียบขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม การดำเนินการจัดเตรียมสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าว ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความชำนาญ เนื่องจากต้องจัดเตรียมให้ถูกต้อง และสวยงามตามธรรมเนียมประเพณี หากจัดเตรียมไม่ถูกต้องอาจจะถูกผีปู่ย่าลงโทษให้เจ็บป่วยได้ ดังนั้น ในระหว่างการจัดเตรียมเครื่องสักการะ ญาติพี่น้องต้องมาช่วยเหลือกันหลายคน ซึ่งผู้อาวุโสที่ทรงภูมิปัญญาในขณะนั้นได้ช่วยสอน และชี้แนะแก่ผู้ที่ยังไม่มีประสบการณ์ให้ได้ฝึกเรียนรู้ตามธรรมเนียมประเพณีที่เคยปฏิบัติสืบทอดต่อ ๆ กันมา ดังรายละเอียด ดังนี้

๕.๒.๑ ภูมิปัญญางานช่างไม้สำหรับการสร้างผาม

ผาม หมายถึง สถานที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง มีลักษณะคล้ายบ้านหลังเล็ก ๆ หลังคามุงด้วยตับหญ้าคา หรือตับใบตองตึง การทำผามต้องใช้ภูมิปัญญาเกี่ยวกับงานไม้เพื่อให้ได้ผามที่ถูกต้องตามธรรมเนียมประเพณีและมั่นคงแข็งแรงสำหรับประกอบพิธีกรรมจนเสร็จสมบูรณ์ การทำผามเริ่มจากการทำเสาผาม ซึ่งควรทำจากต้นหมากที่ลอกเอาเปลือกออกเหลือแต่แก่นไม้ สาเหตุของการเลือกใช้ต้นหมากทำเสาผาม เนื่องจากต้นหมากทำให้ผามมีความมั่นคงแข็งแรงมากกว่าเสาผามที่ทำจากไม้ไผ่ ภายในผามมีหิ้งผีสำหรับวางเครื่องบูชาต่าง ๆ และพื้นที่สำหรับการตั้งเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง จากการสัมภาษณ์เก๊าผี[8]บ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย กล่าวว่า “ผามตามแบบโบราณจริง ๆ ต้องมุงด้วยใบตองตึง หรือมุงคา แต่ปัจจุบันบ้านเมืองมีความเจริญมากขึ้นจึงได้ใช้เต็นท์มาตั้งเป็นผาม ทั้งเพื่อความสะดวกสบาย และความประหยัด แต่ยังคงพยายามรักษาจารีตเดิมโดยการใช้ใบตองตึง หรือหญ้าคา มุงเฉพาะส่วนที่เป็นหิ้งผี และบริเวณด้านข้างสำหรับกลุ่มหมู่แห่ จากประสบการณ์การไปร่วมงานฟ้อนผีมด และผีเม็งหลายท้องที่พบว่าบางแห่งยังมีความเชื่อเคร่งครัดมาก ต้องทำผามในแบบจารีตดั้งเดิมเท่านั้น แต่พิธีฟ้อนผีบางแห่งใช้เต็นท์ทำเป็นผามทั้งหมดก็มี แล้วใช้ไม้ไผ่มาประกบกับเสาเต็นท์เพื่อให้ดูคล้ายผามแบบดั้งเดิม” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) และจากการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามพิธีฟ้อนกรรมผีกลุ่มผีเม็งในอำเภอสารภี และกลุ่มผีเม็งชัยมงคล พบว่าได้มุงหลังคาผามด้วยตับหญ้าคาทุกงาน

การสร้างผามเป็นหน้าที่ของญาติพี่น้องกลุ่มผู้ชาย ซึ่งได้เตรียมครัวไม้ต่าง ๆ ไว้ล่วงหน้าก่อนแล้ว เมื่อถึงวันดา ช่วงเวลาประมาณ ๐๓.๐๐ น. – ๐๔.๐๐ น. กลุ่มญาติพี่น้อง และชาวบ้านผู้ชายในชุมชนต่างมาช่วยกันสร้างผามเริ่มตั้งแต่การขุดดินตั้งเสาผาม การผูกโครงหลังคา การมุงหลังคา และตั้งหิ้ง โดยมีความเชื่อว่า การทำผามต้องให้เสร็จเรียบร้อยก่อนเวลารับประทานอาหารเช้า จนมีคำกล่าวว่า “ถ้าทำผามไม่เสร็จก็จะไม่ได้ทานอาหารเช้า” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ทั้งนี้ ความจำเป็นเรื่องของเวลาที่ต้องเร่งการทำผาม เนื่องจากกลุ่มญาติผู้หญิงมีความ

---

[8] เก๊าผี หรือเค้าผี หมายถึง ผู้สืบทอด และผู้ดูแล ผีปู่ย่าซึ่งเป็นต้นตระกูลของครอบครัว และเป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทุก ๆ ขั้นตอน

จำเป็นต้องใช้บริเวณภายในผามเป็นสถานที่จัดเตรียมข้าวของสำหรับใช้ในพิธีกรรมทั้งหมด ทั้งกรวย ดอกไม้ ขนมต่าง ๆ และอาหารคาวหวาน ซึ่งตามธรรมเนียมแล้วต้องจัดเตรียมทุกอย่างให้เรียบร้อยภายในผามทั้งหมด จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า ความสำคัญของการสร้างผามอีกประการหนึ่ง คือ การยึดโครงหลังคาผามสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดและผีเม็ง ต้องใช้วิธีการเข้าลิ้นไม้ และใช้ตอกไม้ไผ่ผูกยึดติดกัน จากนั้นจึงขันชะเนาะแต่ละจุดให้มั่นคงแข็งแรง โดยไม่ใช้ตะปูตอกไม้ให้ยึดติดกัน ซึ่งเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมที่สืบทอดต่อ ๆ กันมา เมื่อถึงเวลาประกอบพิธีกรรมโดยเฉพาะช่วงที่ตัวแทนห้อยผ้า ผามยังคงมีความแข็งแรงไม่หักพังได้โดยง่าย ซึ่งถ้าหากผามเกิดล่มระหว่างการห้อยผ้า หรือการประกอบพิธีกรรมช่วงใดใดก็ตาม ตามความเชื่อแล้วต้องจัดพิธีกรรมขึ้นใหม่เสมือนว่าพิธีในครั้งนี้ไม่จัดขึ้น และผู้ที่ทำให้ผามล่มต้องเป็นผู้รับผิดชอบค่าใช้จ่ายในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในครั้งนี้ทั้งหมด รวมทั้งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีครั้งต่อไปอีกด้วย

ภาพที่ ๕.๔ การขันชะเนาะหัวเสาผามยึดติดกับคานสำหรับพิธีฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มกราคม ๒๕๕๙

จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เจ้าภาพได้สร้างผามเป็นรูปหน้าจั่วมีเสาหลักจำนวน ๖ ต้น และจากการสัมภาษณ์ตั้งข้าวบ้านกู่แดง ที่เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในเขตอำเภอสารภี กล่าวว่า การเตรียมเสาผามประกอบด้วยเสาหลักที่ทำจากต้นหมาก จำนวน ๖ ต้น และมีเสารองอีก ๑๘ ต้น รวมแล้วเป็น ๒๔ ต้น (ปั๋น พรมมา, ๒๕๕๙: สัมภาษณ์) โครงหลังคาเป็นไม้ไผ่ และต้องมุงด้วยตับใบตองตึง หรือตับหญ้าคา ภายในผามมีขนาดกว้างประมาณ ๑๐ – ๑๒ ศอก (๕ – ๖ เมตร) โดยมีการตั้งหิ้งผีไว้ภายในผามสำหรับวางเครื่องบูชาและเครื่องสังเวยต่าง ๆ โดยตั้งความสูงประมาณ ๑.๒๐ – ๑.๕๐ เมตร กว้าง ๑ – ๑.๒๐ เมตร ยาวประมาณ ๒.๕ เมตร ซึ่งการทำหิ้งนั้นไม่มีข้อกำหนดตายตัวว่าจะต้องมีความสูง หรือความกว้างเท่าไร

ขนาดและความสูงขึ้นอยู่กับความเหมาะสม ครั้นเมื่อถึงเวลาประกอบพิธีเก๊าผีสามารถเอื้อมหยิบของได้พอดี และควรมีขนาดพอที่จะวางเครื่องสังเวยที่สำคัญได้ทั้งหมด ด้านล่างของหิ้งมีราวไม้ไผ่ผูกติดไว้ให้สูงจากพื้นประมาณ ๑ เมตร สำหรับพาดผ้าโสร่ง และผ้าคล้องคอ เพื่อให้ลูกหลานไว้สวมใส่ในขณะเข้าร่วมการประกอบพิธีกรรม ส่วนชายคามีความยาวตามความเหมาะสมประมาณ ๓ ศอก ส่วนฝั่งที่ตั้งของวงเต่งถิ้งต้องมุงหลังคาให้ชายคามีความยาวคลุมเครื่องดนตรีได้ทั้งหมด ส่วนความสูงของผามเมื่อวัดจากระดับพื้นดินมักทำให้เท่ากับขนาดความกว้างของแต่ละห้องภายในผาม เช่น ห้องกว้าง ๕ ศอก (๒.๕ เมตร) ก็ทำเสาผามสูงเท่ากัน เป็นต้น จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในงานฟ้อนผีบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี พบว่าตรงกลางทางเข้าด้านหน้าของผามได้ใช้ไม้ไผ่ยกเพิงหลังคาขนาดกว้างประมาณ ๒ เมตร ยาว ๓ เมตร ให้สูงกว่าระดับปกติจากระดับความสูงชายคาเล็กน้อย เพื่อให้สามารถเข้าออกผามได้สะดวกในระหว่างการประกอบพิธีช่วงต่าง ๆ นอกจากนี้ยังตั้งไม้ไผ่ที่มีหมวกใบลานปีกกว้างผูกติดไว้ปลายไม้ยกชูขึ้นสูงกว่าระดับหลังคาผาม ซึ่งการทำผามในลักษณะนี้ไม่พบในพื้นที่อื่น ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ ดังภาพที่ ๕.๕

ภาพที่ ๕.๕ ผามที่ยกชายคาด้านหน้าขึ้น และมีหมวกใบลานปีกกว้างผูกติดปลายไม้ในพิธีกรรมการฟ้อนบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๕ มกราคม ๒๕๕๙

หลังจากเริ่มทำผามตั้งแต่เช้ามืดเสร็จแล้วญาติกลุ่มผู้ชายที่ได้ช่วยกันทำผามก็ร่วมรับประทานอาหารพร้อมกันในผาม จากนั้นกลุ่มญาติฝ่ายผู้หญิงก็เริ่มต้นช่วยเหลือกันจัดเตรียมเครื่อง

สักการะต่าง ๆ โดยใช้พื้นที่ภายในผามสำหรับจัดเตรียมงานทั้งหมดโดยถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ซึ่งก่อนหน้าที่จะถึงวันดา เก๊าผี และญาติพี่น้องเจ้าภาพได้จัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ มากมายไว้ล่วงหน้าแล้ว เนื่องจากพิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง มีการใช้เครื่องสักการะต่าง ๆ จำนวนมาก ดังนั้น จึงจำเป็นต้องเตรียมการจัดหา และจัดซื้อข้าวของที่จำเป็นต่าง ๆ ดังรายการ ดังนี้

๑. หมาก จำนวน ๑๒ หัว
๒. เทียนเหลืองใหญ่ จำนวน ๑๐ ห่อ
๓. เทียนเหลืองเล็ก จำนวน ๒๐ ห่อ
๔. เทียนคู่บาท คู่เฟื้อง จำนวน ๓๒ เล่ม
๕. ข้าวตอก (ถุงใหญ่) ๑ ถุง
๖. น้ำอ้อยก้อน จำนวน ๕ กิโลกรัม
๗. แป้งข้าวเหนียว จำนวน ๑๒ กิโลกรัม
๘. ผงฟู จำนวน ๑ โหล
๙. กล้วยน้ำว้า จำนวนประมาณ ๑๓๐ ลูก (๑๐ หวี)
๑๐. กล้วยน้ำว้า (สำหรับหาบ) เรียกว่า “กล้วยหาบ กล้วยหาม” จำนวน ๓ หวี
๑๑. ปลาแห้งทะเล (ปลาบ้วงทะเล) ตัวขนาดใหญ่ จำนวน ๑๕ ตัว
๑๒. ปลาแห้ง (ทั้งหัว) ๕ ไม้ (จำนวนประมาณ ๑๓๐ ตัว)
๑๓. ปลาช่อนแดดเดียว (ปลาบ้วง) จำนวน ๑๒ ตัว
๑๔. ผ้าขาว – ผ้าแดง จำนวนสีละ ๑ เมตร
๑๕. เหล้าขาว จำนวน ๗ ขวด
๑๖. เหล้าแดง จำนวน ๓ ขวด
๑๗. ใบพลู ๕๐๐ ใบ บุหรี่ ๒๐๐ มวน ยาตากฟ้า ๑ ถ้วย ๑๒๐ ซอง
๑๘. ใบตอง สำหรับพันบุหรี่ขี้โย ๑๐๐ ใบ ส้มป่อย ๑๐ บาท บุหรี่ ใส่ขันตั้ง ๒ ซอง
๑๙. หม้อน้ำ ๑ ใบ กระบวย ๑ อัน แป้งฝุ่น ๑ กระป๋อง
๒๐. ข้าวเปลือก จำนวน ๕ ลิตร ข้าวสาร (ข้าวเหนียว) จำนวน ๑ ลิตร
๒๑. ด้ายสายสิญจน์ จำนวน ๑ ม้วนใหญ่
๒๒. มะพร้าวน้ำหอม จำนวน ๑๕๐ ลูก
๒๓. หมอน ๑ ใบ
๒๔. เสื่อ ๑ ผืน
๒๕. กุบ หรือ หมวกใบลาน ๑ ใบ

ข้าวของที่ได้จัดเตรียมไว้ก่อนนั้นเป็นสิ่งที่จำเป็นต้องใช้ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นของแห้งและอุปกรณ์ต่าง ๆ เมื่อถึงวันดา แต่ละคนต้องช่วยกันทำขันตั้ง หรือขันครูต่าง ๆ โดยมีผู้ที่ทรงภูมิปัญญาความรู้เป็นผู้นำสำหรับการจัดทำขันตั้งให้ถูกต้องเรียบร้อยสวยงาม ซึ่งขั้นตอนนี้เจ้าภาพต้อง

จัดหาสิ่งสำคัญเพิ่มเติม คือ ดอกไม้สำหรับทำกรวยดอกไม้ธูปเทียนเพื่อใส่ในขันครูให้ครบตามจำนวนที่ระบุในแต่ละขัน โดยต้องตรวจนับให้ครบถ้วนอย่างละเอียด และต้องดำเนินการจัดเตรียมให้เสร็จสิ้นก่อนการเริ่มต้นพิธีเชิญผีปู่ย่า สำหรับขั้นตอนการเตรียมขันตั้ง หรือขันครู และการเตรียมถ้วยฟ้อน มีรายละเอียด ดังนี้

๑) การเตรียมขันตั้ง

การเตรียมขันตั้งในพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง ใช้ขันตั้ง ๓๖ ส่วนพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี และ ขันตั้ง ๒๔ สำหรับพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านกู่แดง ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี และบ้านหลักปัน ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย โดยชาวบ้านได้ช่วยกันจัดเตรียมกรวยใบตองสำหรับใส่ดอกไม้ และเตรียมกระทงสำหรับใส่ข้าวเปลือก และข้าวสาร จากนั้นนำข้าวของต่าง ๆ ที่เตรียมไว้ จัดใส่ในกะละมังอย่างเป็นระเบียบดูสวยงาม โดยขันตั้งแต่ละชุดประกอบด้วย

๑. กรวยดอกไม้ และเทียนเหลือง ๑ คู่ จำนวน ๒๐ อัน กรวยใบพลู และหมาก จำนวน ๑๖ อัน รวมทั้งหมดจำนวน ๓๖ อัน

๒. เงิน จำนวน ๓๖ บาท

๓. ผ้าขาว และผ้าแดง

๔. เหล้าขาว ๑ ขวด (ยกเว้นขันตั้งครูกลอง และขันตั้งพญาเข้าเมือง ใช้เหล้าแดงแทนเหล้าขาว ขันละ ๑ ขวด)

๕. เทียนคู่บาท ๑ คู่ เทียนคู่เฟื้อง ๑ คู่

๖. ปลาแห้งทะเล (ปลาบ้วงทะเล)

๗. ปลาซ่อนแดดเดียว (ปลาบ้วง)

๘. กระทงข้าวเปลือก ๑ กระทง

๙. กระทงข้าวสาร ๑ กระทง

๑๐. กล้วยน้ำว้า ๑ หวี

๑๑. มะพร้าวน้ำหอม ๑ ลูก

๑๒. หมาก ๑ หัว

๑๓. ใบพลู ๑ มัด (แถบ ๕ ใบ จำนวน ๕ แถบ)

๑๔. ไก่ต้ม ๑ คู่ (ไก่ทั้งตัวไม่ตัดปาก ไม่ตัดเล็บ)

๑๕. ห่อขนม ใช้สิ่งต่าง ๆ ห่อใบตองใส่ในขันตั้ง ซึ่งประกอบด้วย

๑๕.๑ ขนมแพ่แล้ขาว ๑ ชิ้น

๑๕.๒ ขนมแพ่แล้แดง ๑ ชิ้น

๑๕.๓ ขนมเทียนขาว ๒ ชิ้น

๑๕.๔ ขนมเทียนแดง ๒ ชิ้น

๑๕.๕ ข้าวตอกปั้น ๒ ชิ้น

๑๕.๖ กล้วยน้ำว้าสุก ๑ ลูก
๑๕.๗ กล้วยน้ำว้าต้มน้ำอ้อย ๒ ชิ้น
๑๕.๘ เนื้อมะพร้าว ๑ ชิ้น
๑๕.๙ เนื้อปลาแห้งป่น

ภาพที่ ๕.๖ ห่อขนมสำหรับใส่ขันตั้ง ในพิธีกรรมฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๔ มกราคม ๒๕๕๙

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เก๊าผี และญาติพี่น้องที่จัดเตรียมงานต้องเตรียมขันตั้ง จำนวน ๘ ขัน ประกอบด้วย

๑. ขันตั้งหลวง
๒. ขันตั้งปู่ย่า
๓. ขันตั้งเจ้าหอ
๔. ขันตั้งแม่ตั้ง
๕. ขันตั้งพ่อตั้ง
๖. ขันตั้งผีนางน้อย
๗. ขันตั้งปู่ย่า ใช้ในช่วง “เอาลูกกินข้าว”
๘. ขันตั้งพญาเข้าบ้านเข้าเมือง หรือ ขันอู่

ภาพที่ ๕.๗ พี่น้องชาวบ้านในชุมชนบ้านตำหนักกำลังจัดเตรียมขันครูสำหรับพิธีฟ้อนผีมด บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๔ มกราคม ๒๕๕๙

๒) การเตรียมถ้วยฟ้อน ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งมีขั้นตอนที่เรียกว่า “ฟ้อนกินถ้วย” หมายถึง การนำข้าวของต่าง ๆ ใส่ในถ้วยที่จัดเตรียมไว้โดยอาจมีจำนวน ๑๒๐ ถ้วย ๗๒ ถ้วย หรือ ๓๖ ถ้วย ตามจำนวนของการฟ้อนแต่ละท้องที่ เมื่อถึงช่วงการฟ้อนกินถ้วยแต่ละรอบตัวแทนญาติได้นำถ้วยที่เตรียมไว้มามอบให้กับผู้ที่มาฟ้อน เมื่อแต่ละคนได้รับก็ถือไว้ในมือข้างใดข้างหนึ่งพร้อมกับฟ้อนวนรอบต้นแก้ว ในขณะฟ้อนหากอยากจะทานสิ่งของในถ้วยก็สามารถแกะทานได้ หรือเก็บไว้ทานก็ได้ เช่น ปลาแห้ง เป็นต้น เมื่อฟ้อนครบสามรอบก็เทของที่เหลือในถ้วยใส่ตระกร้าที่โคนต้นแก้วทั้งหมด การเตรียมถ้วยฟ้อนประกอบด้วยสิ่งของ และข้าวของต่าง ๆ ดังนี้

๑. ขนมทอด เรียกว่า ขนมแพ่แล้ ทำจากแป้งข้าวเหนียวผสมกับน้ำเปล่า และน้ำตาล หรือน้ำอ้อยก้อน คลุกเคล้าให้เข้ากัน แล้วทอดแป้งให้สุก ก่อนทอดใช้มือบีบให้แป้งเป็นแผ่นกลมแบน ใช้สีขาวกับสีแดง โดยสีขาวได้จากการนำแป้งผสมกับน้ำตาลทรายขาว และสีแดงได้จากการนำแป้งผสมกับน้ำอ้อยก้อน การทำขนมแพ่แล้นี้ต้องเตรียมไว้ในวันดาให้เรียบร้อย และต้องทำให้มีจำนวนเพียงพอกับจำนวนถ้วยของการฟ้อนแต่ละครั้ง รวมทั้งการจัดใส่ห่อขนมสำหรับใส่ขันตั้งดังภาพที่ ๕.๖

๒. ขนมลูกตาล หรือขนมลูกลาน ขนมลูกตาลทำจากแป้งข้าวเหนียวเช่นเดียวกับขนมแพ่แล้ แต่ปั้นให้เป็นก้อนกลม เมื่อทอดแป้งพองออกคล้ายลูกชิ้น หรือขนมไข่นกกระทา ขนมลูกตาลมีสองสี คือ สีขาว และสีแดง เช่นกัน

๓. กับข้าว เช่น หมูทอด ข้าวเหนียว เป็นต้น

๔. หมาก ใบพลู เมี่ยง และบุหรี่ขี้โย

๕. กล้วยน้ำว้า ๑ ลูก

๖. กล้วยน้ำอ้อย วิธีการทำโดยการผ่ากล้วยน้ำว้าเป็นกลีบเล็ก ๆ ประมาณ ๔-๕ ชิ้น แล้วนำมาต้มใส่กับน้ำอ้อยให้สุกแล้วตักออกมาผึ่งในถาดเตรียมไว้สำหรับจัดใส่ห่อขนม และถ้วยฟ้อน

๗. ข้าวตอกปั้น วิธีการทำโดยการนำข้าวตอกใส่ในหม้อน้ำอ้อยที่เหลือจากการต้มกล้วยน้ำอ้อย เคี่ยวให้เหนียวเมื่อคนเข้ากันแล้วนำมาปั้นเป็นก้อนเตรียมใส่ถาดสำหรับจัดใส่ห่อขนม สำหรับใส่ขันตั้ง และถ้วยฟ้อน

๘. ข้าวปั้น การเตรียมข้าวปั้นมีวิธีการทำโดยการนำปลาช่อนแดดเดียว (ปลาบ้วง) มาย่างไฟให้สุกแล้วนำมาตำให้ป่น จากนั้นปั้นข้าวเหนียวเป็นก้อนกลมขนาดพอคำจิ้มปลาป่นให้ติดกับก้อนข้าวเหนียวแล้วใส่ไว้ในถ้วยฟ้อน

๙. ปลาแห้ง (ทั้งตัว) จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า การเตรียมถ้วยฟ้อนแล้วใส่ปลาแห้งทั้งตัวพบในการฟ้อนผีเม็งบ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี เท่านั้น

๑๐. กรวยขนาดเล็ก ๑ อัน ใส่ใบเกี๋ยงพะเม็ง หรือดอกไม้ และเทียนเล็ก ๑ เล่ม

๑๑. ลูกอม (ในกรณีไม่ได้ใส่เมี่ยง)

ภาพที่ ๕.๘ ถ้วยฟ้อน ในพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘

๓) การเตรียมสิ่งของต่าง ๆ สำหรับนำขึ้นไว้บนหิ้งผี

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง เก๊าผีต้องจัดเตรียมข้าวของต่าง ๆ สำหรับเป็นเครื่องสักการะผีปู่ย่า โดยการนำขึ้นวางไว้บนหิ้งผีในผามสำหรับการประกอบพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มต้นเชิญผีปู่ย่าจนเสร็จสิ้นพิธี แล้วส่งผีปู่ย่ากลับหอผี เครื่องสักการะ และข้าวของต่าง ๆ ประกอบด้วย

๑. บอก[9]ปู่ย่า หรือ บอกเม็ง หรือ บอกผี หรือ ขันปู่ย่า เป็นเสมือนตัวแทนของผีปู่ย่า ทำจากกระบอกไม้ไผ่จำนวน ๑๒ อัน ตัดข้อด้านบนแล้วใส่น้ำ และประดับด้วยดอกไม้ มัดด้วยตอกหรือด้ายรวมกัน ในขณะทำพิธีก็วางไว้บนหิ้งผีตลอดจนเสร็จพิธี และเมื่อเสร็จพิธีกรรมการฟ้อนแล้วก็เชิญปู่ย่าไปวางไว้บนหิ้งบนบ้านหรือไว้ยังหอปู่ย่าตลอดทั้งปี จนกว่าจะครบการเลี้ยงปู่ย่าตามประเพณีประจำปีจึงค่อยเปลี่ยนบอกผีใหม่อีกครั้งหนึ่ง ส่วนบอกผีอันเดิมก็นำไปวางไว้ที่ต้นไม้ใหญ่ที่มีความร่มเย็น ซึ่งสื่อถึงการทำให้ครอบครัวมีความสงบร่มเย็น (ประยูร คำเรือง, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

๒. เสื่อ ในภาษาท้องถิ่นเรียกว่าสาดต๋องจิ๋ง สาดตองอ่อน สาดแดง สาดริมแดง ส่วนใหญ่เป็นเสื่อที่ผู้สูงอายุใช้ปูนอนที่วัดช่วงเข้าพรรษา โดยใช้เสื่อปูรองบนหิ้งผี ก่อนการวางเครื่องบูชาต่าง ๆ ในขั้นตอนลำดับต่อไป

๓. หมอน

๔. คนโท หรือน้ำต้น

๕. ขันดอก

๖. ขันเชิญ

๗. สลุง หรือ ขันเงิน สำหรับใส่น้ำส้มป่อย

๘. ถ้วยฟ้อน

๙. หมวกละแอ ชาวล้านนาเรียกว่า กุบจิก หรือ กุบละแอ เป็นลักษณะของหมวกนักรบโบราณ

๑๐. เขากระทิง สำหรับใช้รดน้ำในช่วงการเล่นน้ำปีใหม่

๑๑. แคงหลอด เป็นคำที่ชาวล้านนาใช้เรียกตระกร้าขนาดเล็กพร้อมสาย นำมาใช้ในพิธีช่วงการฟ้อนเลี้ยงผีกุลา โดยใช้สมมุติแทนบาตรให้ลูกหลานใส่

๑๒. สลุงเทียน

๑๓. ช้างไม้

๑๔. ดาบฟ้อน ๒ คู่ เป็นดาบจริง ๑ คู่ และดาบไม้ขาว แต่ก่อนใช้ไม้จากต้นปอสำหรับทำดาบ เนื่องจากต้นปอมีเนื้อไม้สีขาว จึงเรียกว่า “ดาบไม้ขาว”

๑๕. ไม้ค้อน หรือไม้ขนบ หรือไม้ขนาบ ๑ คู่ ใช้ไม้ไผ่ยาวประมาณ ๑ เมตร สำหรับฟ้อนร่วมกับดาบ

๑๖. ช่อดอกแก้ว หรือดอกพิกุล ๒ ช่อ โดยนำกิ่งดอกแก้วมามัดรวมกันขนาดกำมือรอบได้พอดี สำหรับใช้ฟ้อนร่วมกับดาบ และไม้ค้อน

นอกจากเครื่องสักการะและข้าวของต่าง ๆ แล้ว ยังมีสิ่งของที่มีความสำคัญต้องใช้ร่วมในระหว่างพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง แต่ไม่ต้องนำขึ้นไว้บนหิ้งผี ให้พาดราว หรือวางไว้บนโต๊ะใกล้หิ้งผี ได้แก่

---

[9] บอก หมายถึง กระบอกไม้ไผ่

๑. ผ้าโสร่ง ผ้าคล้องคอ ผ้าคาดเอว ผ้าโพกศรีษะ ผ้าเหล่านี้เน้นผ้าสีสันสดใส และดูสวยงาม ตลอดพิธีกรรมให้พาดไว้กับราวไม้ใต้หิ้งผีด้านในผาม ซึ่งใช้สำหรับให้เก๊าผี และญาติพี่น้องได้แต่งตัวในช่วงการเลี้ยงข้าวปู่ย่า และนำไปคล้องญาติพี่น้องรวมทั้งชาวบ้านที่มาร่วมงานให้ออกมาฟ้อนในผามร่วมกัน

๒. มะพร้าวน้ำหอม ส่วนใหญ่ใช้ตามจำนวนถ้วยฟ้อน หรือมากกว่า โดยจัดวางไว้ในตระกร้าใกล้ ๆ หิ้งผี พร้อมทั้งมีดสำหรับเฉาะลูกมะพร้าวในช่วงฟ้อนผีมดกินน้ำมะพร้าว

๓. ดอกฟ้อน ใส่ถาดวางไว้ที่โต๊ะใกล้กับหิ้งผี ใช้ในช่วงการฟ้อนดอก สำหรับดอกไม้สามารถใช้ได้ทุกชนิดตามฤดูกาล เช่น ดอกพุดซ้อน ที่ภาษาล้านนาเรียกว่า ดอกเก็ตถวา เป็นต้น

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นโอกาสสำหรับการถ่ายทอดภูมิปัญญาองค์ความรู้สำหรับการประกอบพิธีกรรม ซึ่งการจัดทำเครื่องสักการะบูชาต่าง ๆ ในพิธีกรรมล้วนต้องจัดทำขึ้นใช้เฉพาะในพิธีกรรมฟ้อนผีเท่านั้น ดังนั้น การถ่ายทอดภูมิปัญญาทั้งทางตรงโดยการบอกกล่าวอบรมสั่งสอน และการฝึกปฏิบัติในขณะจัดเตรียมงานย่อมเป็นประสบการณ์ที่มีคุณค่าสำหรับลูกหลานเยาวชน และช่วยสืบทอดภูมิปัญญาที่ดีให้คงอยู่ ส่วนการถ่ายทอดทางอ้อมเป็นการถ่ายทอดทัศนคติ ความเชื่อต่าง ๆ ในการประกอบพิธีฟ้อนผี เมื่อวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า จากการวิเคราะห์การสืบทอดของพิธีกรรม ส่วนที่สามารถมองเห็นได้เปรียบเสมือน **“ก้าน กิ่ง ใบ”** คือ ผาม เครื่องสักการะบูชา เครื่องเซ่นสังเวย และอาหาร เป็นส่วนที่มีความสำคัญแต่สามารถลดทอนตามความเหมาะสมระหว่างการประกอบพิธีกรรม เช่น การใช้ผ้าเต็นท์คลุมหลังคาแทนการใช้ตับหญ้าคา หรือตับใบตองตึง ตามธรรมเนียมปฏิบัติดั้งเดิม เนื่องจาก สามารถนำผ้าเต็นท์ไปใช้สำหรับการประกอบอาชีพ ใช้คลุมกันแดดกันฝนในกิจกรรมอื่น ๆ ได้ การใส่ลูกอมแทนเมี่ยง และการใส่บุหรี่ก้นกรองแทนบุหรี่ขี้โยในถ้วยฟ้อน สำหรับส่วนที่มองไม่เห็น คือ เปรียบเสมือน **“รากเหง้า”** ของต้นไม้ คือ องค์ความรู้ภูมิปัญญาสำหรับการประกอบพิธีกรรม และองค์ความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดภูมิปัญญาต่าง ๆ ซึ่งต้องใช้การสั่งสม และกระบวนการสืบทอดองค์ความรู้เพื่อให้ภูมิปัญญาคงอยู่ต่อไป เป็นหัวใจสำคัญสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทั้งผีมด และผีเม็ง สำหรับประเด็นการปรับตัวของพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ในส่วนที่เป็น “เปลือก” คือ การแต่งกายของลูกหลานญาติพี่น้องสามารถแต่งกายตามสมัยนิยมได้เพียงแต่หากเข้าร่วมการประกอบพิธีกรรมที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ก็ให้สวมโสร่งที่เตรียมไว้ในผาม แต่หากเป็นการฟ้อนตรงลานต้นแก้วก็เพียงแค่มีผ้าคล้องคอก็สามารถเข้าร่วมการฟ้อนได้ และการจัดทำเครื่องสักการะต่าง ๆ บางครั้งสามารถจ้างผู้ที่ประกอบอาชีพรับจ้างมาเป็นผู้จัดเตรียมให้ ส่วนของ **“กระพี้”** เปรียบกับ วงเต่งถิ้ง ซึ่งสามารถบรรเลงทั้งบทเพลงแบบพื้นเมืองในช่วงของการประกอบพิธีที่เน้นตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม ๆ และการบรรเลงแบบประยุกต์ในช่วงของการละเล่นที่สื่อถึงความสนุกสนาน และส่วนของ **“แก่นไม้”** เปรียบกับ การพยายามคงไว้ซึ่งองค์ความรู้และภูมิปัญญาต่าง ๆ สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง สิ่งต่าง ๆ ดังกล่าว เป็นคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีที่มีความสำคัญต่อการสืบทอดภูมิปัญญาล้านนาให้คงอยู่กับสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ต่อไป

๕.๓ คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม

พิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าในการปลูกฝังคุณธรรมที่ดีต่อสมาชิกภายในครอบครัวโดยเฉพาะกลุ่มลูกหลานเยาวชนซึ่งจะเป็นพลเมืองของสังคมในอนาคต การประกอบพิธีกรรมช่วยสร้างความสัมพันธ์และการเรียนรู้จากกระบวนการขัดเกลาสังคม ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของสถาบันครอบครัวในการพัฒนาการถ่ายทอดภูมิปัญญา และวัฒนธรรมที่ดีสู่ลูกหลาน เมื่อลูกหลานได้รับการอบรมสั่งสอนให้ประพฤติปฏิบัติตามครรลองคลองธรรม และธรรมเนียมประเพณีของครอบครัวย่อมส่งผลดีในการสืบทอด และการรักษาวัฒนธรรมอันดีของครอบครัว ในขณะประกอบพิธีกรรม ญาติผู้ใหญ่ เก๊าผี พ่อแม่ และญาติพี่น้อง ได้อบรมสั่งสอนกลุ่มลูกหลานโดยการฝึกปฏิบัติตนในขณะอยู่ร่วมกับคนหมู่มาก การพัฒนาบุคลิกภาพส่วนบุคคล ความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี และวัฒนธรรม สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ช่วยหล่อหลอมให้เป็นคนดี มีกิริยามารยาทเรียบร้อย และไม่ประพฤติตัวนอกลู่นอกทาง เมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่ก็เป็นบุคคลที่มีคุณภาพ อีกทั้งยังสามารถซึมซับองค์ความรู้ในการประกอบพิธีกรรม และการสืบทอดภูมิปัญญาของต้นตระกูลครอบครัวตนเอง รวมทั้งสามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคมปัจจุบันได้อย่างรู้เท่าทันจากการได้รับการอบรมสั่งสอนมาเป็นอย่างดี ผลจากการศึกษาเรียนรู้ระหว่างการจัดเตรียมงาน และการเข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผี ทำให้กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องเกิดคุณธรรมที่มีความสำคัญ ๒ ด้าน คือ คุณธรรมด้านความกตัญญู และความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ ดังรายละเอียด ดังนี้

คุณธรรมด้านความกตัญญูเป็นหลักคุณธรรมที่เป็นรากฐานสำคัญของวัฒนธรรมไทย ที่ประชาชนคนไทยทุกคนพึงรักษา และปฏิบัติ ดังพุทธศาสนสุภาษิตที่ว่า “*ภูมิเว สัปปุริสานัง กตัญญูกตเวทิตา* แปลว่า ความกตัญญูกตเวที เป็นรากฐานของการเป็นคนดี” (ว.วชิรเมธี, ๒๕๕๕: ๙๘) พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง มีคุณค่าในด้านการปลูกฝังคุณธรรมในเรื่องของความกตัญญูกตเวทีโดยแสดงออกถึงความกตัญญูต่อผีปู่ย่า หรือผีบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นต้นตระกูลของตนเองที่ล่วงลับไปแล้วอย่างชัดเจน จากการสังเกตการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีวัตถุประสงค์สำคัญ คือ เพื่อแสดงความเคารพต่อผีปู่ย่าบรรพบุรุษตนเอง และเป็นโอกาสสำหรับลูกหลานญาติพี่น้องได้แสดงออกถึงความรักและระลึกถึงบุญคุณของผีปู่ย่า การประกอบพิธีเริ่มต้นจากการเชิญผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผาม การถวายข้าวปลาอาหารที่ผีปู่ย่าชอบ การเชิญผีปู่ย่ามาร่วมพิธีช่วงต่าง ๆ ให้ลูกหลานได้แสดงความรัก และความเคารพ รวมทั้ง การร่วมฟ้อนรำ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ต่างแสดงออกถึงความสุข และความสนุกสนาน รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างลูกหลานญาติพี่น้องกับผีปู่ย่า ซึ่งเป็นศูนย์กลางสำหรับการประกอบพิธีกรรมตลอดทั้งวันตั้งแต่ต้นจนจบ ดังนั้น การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง จึงเป็นการปลูกฝังให้ลูกหลานญาติพี่น้องได้แสดงออกถึงความกตัญญูต่อผีปู่ย่าที่เป็นบรรพชนญาติผู้ใหญ่ ระหว่างการประกอบพิธี สมาชิกของครอบครัวทุกคนได้เข้าร่วมตลอด ทำให้รุ่นลูกรุ่นหลานได้ซึมซับ และเรียนรู้กระบวนการของการแสดงความกตัญญูของเก๊าผี พ่อแม่ ญาติผู้ใหญ่ที่มีต่อผีปู่ย่า ถึงแม้ว่าท่านเหล่านั้นได้ถึงแก่กรรมไปแล้วก็ตามแต่ยังคงระลึกนึกถึง และมีความผูกพันกับลูกหลานญาติพี่น้องอยู่เสมอ กระบวนการดังกล่าวเป็นสิ่งสำคัญสำหรับการปลูกฝังคุณธรรมในด้านความกตัญญูโดยการปฏิบัติเป็นตัวอย่างจากเก๊าผี กลุ่มผู้อาวุโส และญาติผู้ใหญ่ ซึ่งเป็นวิธีการสั่งสอนลูกหลานให้รู้สำนึก

ได้บันทึก และซึมซับ รวมทั้งตระหนักถึงการแสดงความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ เพื่อนำไปใช้เป็นรากฐานสำคัญสำหรับการดำรงชีวิต และการปฏิบัติตนเป็นพลเมืองที่ดี เป็นคนดีของสังคมในอนาคต

จากการศึกษาพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย พบว่ามีการแสดงออกถึงคุณธรรมด้านความกตัญญูในลักษณะความสัมพันธ์ระหว่าง “ครู กับ ลูกศิษย์” ซึ่งแตกต่างจากความสัมพันธ์ของพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง หรือผีปู่ย่า ที่มีความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเครือญาติสายตระกูลผีปู่ย่าเดียวกันเป็นพื้นฐาน แต่สำหรับร่างทรงผีเจ้านายที่มีความอาวุโสมักมีผู้ที่มาขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์ และร้องขอให้เป็นผู้ทำหน้าที่ยกขันครู หรือครอบขันครูให้กับลูกศิษย์จึงทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างกันขึ้น ดังนั้น เมื่อร่างทรงผีเจ้านายอาวุโสกำหนดการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือพิธียกครูองค์เทพของตนเอง กลุ่มลูกศิษย์ทั้งหลายจึงได้มาแสดงความกตัญญูต่อพ่อครูตนเอง โดยเริ่มต้นจากการจัดแต่งดาสถานที่ การจัดเตรียมขันครู การจัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวย และเข้าร่วมพิธีกรรมยกครู การรวมตัวของกลุ่มร่างทรงลูกศิษย์ในลักษณะนี้เป็นการแสดงความกตัญญูต่อหัวหน้าสายครูร่างทรงองค์เทพตนเอง เป็นรูปแบบของการส่งเสริมคุณธรรมด้านความกตัญญูอีกลักษณะหนึ่งของสังคมปัจจุบัน

คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีในด้านการปลูกฝังคุณธรรมที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ คุณธรรมด้านความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ เป็นคุณธรรมที่ทำให้ผู้คนในสังคมอยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข เนื่องจากกลุ่มญาติผู้ใหญ่ของวงศ์ตระกูลได้อบรมสั่งสอนให้ลูกหลานเป็นคนดี ให้ปฏิบัติตามครรลองคลองธรรม และธรรมเนียมปฏิบัติที่ดี เนื่องด้วยสังคมปัจจุบันมักจะเกิดปัญหาจากการขาดความเคารพความคิดเห็นซึ่งกันและกัน รวมทั้งการไม่ปฏิบัติตามคำอบรมสั่งสอนของผู้ใหญ่ แต่กลับยึดความคิดของตนเองเป็นใหญ่ โดยไม่เคารพความคิดเห็นของผู้อื่น ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง มีมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่า และการแสดงความเคารพนับถือผีปู่ย่า ซึ่ง เก๊าผี และญาติผู้ใหญ่ได้แสดงออกถึงความเชื่อในอำนาจของผีปู่ย่าที่ช่วยปกป้องคุ้มครองให้ลูกหลานญาติพี่น้องให้มีความสงบสุข โดยได้ปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างให้กับลูกหลาน และในระหว่างการประกอบพิธีก็ได้อบรมสั่งสอนลูกหลานให้ตระหนักถึงความเชื่อความศรัทธาต่อผีปู่ย่า การแสดงความเคารพต่อผู้อาวุโสอย่างเหมาะสม และการปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีให้ถูกต้อง โดยมีอำนาจของผีปู่ย่าเป็นกรอบมโนทัศน์หลัก การพยายามสร้างความเคารพต่อผีปู่ย่า หรือผีบรรพบุรุษของครอบครัว รวมทั้งการอบรมสั่งสอนตามกระบวนการขัดเกลาสังคม ทำให้ลูกหลานปฏิบัติตนอยู่ในกรอบธรรมเนียมประเพณีที่ดี เป็นการฝึกการยอมรับ และความเคารพต่อผู้อื่น ดังนั้น การปฏิบัติตนของกลุ่มลูกหลานเยาวชนทั้งต่อหน้า และลับหลัง ซึ่ง มีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่าคอยกำกับอยู่ตลอดเวลา หากลูกหลานปฏิบัติตามก็มักจะมีชีวิตที่ดี และประสบความสำเร็จ แต่หากลูกหลานปฏิบัติตนออกนอกลู่นอกทางอาจจะทำให้มีอาการเจ็บไข้ได้ป่วยเนื่องจากถูกผีปู่ย่าลงโทษได้ ดังนั้น คุณธรรมด้านการแสดงความเคารพผู้ใหญ่เป็นแนวทางการปฏิบัติตนของลูกหลานกลุ่มเยาวชนให้ปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีของวงศ์ตระกูล และสามารถปฏิบัติตามกฎระเบียบของสังคมได้ เป็นคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีที่เกิดจากกระบวนการขัดเกลาสังคมของสถาบันครอบครัว ทำให้ลูกหลานกลุ่มเยาวชนเป็นคนดี เป็นสมาชิกที่ดีของสังคมต่อไปในอนาคต

จากคุณค่าของหลักคุณธรรมด้านความกตัญญู และความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ ในพิธีกรรมฟ้อนผี เมื่อวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า คุณธรรมทั้งสองดังกล่าวเปรียบได้กับ **“รากเหง้า”** และ **“แก่นไม้”** ที่เป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากที่สุดสำหรับการธำรงความเป็นสังคม และวัฒนธรรมอันดี คุณธรรมด้านความกตัญญูต่อพ่อแม่ และญาติผู้ใหญ่ เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์ สร้างความผูกพันภายในสายผีวงศ์ตระกูลรวมทั้งญาติพี่น้อง ทำให้ครอบครัวซึ่งเป็นหน่วยทางสังคมที่มีความสำคัญและจำเป็นสำหรับการรักษาความเป็นสังคมชุมชนด้วยสายใยของคุณธรรมด้านความกตัญญู อีกทั้งคุณธรรมด้านการมีความเคารพเชื่อฟังญาติผู้ใหญ่ทำให้ลูกหลานสามารถปฏิบัติตนตามครรลองคลองธรรม ไม่ว่าจะอยู่ต่อหน้า หรือลับหลัง หากเปรียบเป็นต้นไม้ด้วยรากเหง้า และลำต้นเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยว และตั้งมั่นอยู่ในสังคมวัฒนธรรม พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ซึ่งมีจุดเน้น และแสดงออกถึงหลักคุณธรรมทั้งสองดังกล่าวมากที่สุด ย่อมทำให้เกิดคุณค่าต่อสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ได้ในปัจจุบันโดยไม่สามารถประเมินเป็นตัวเลขได้

๕.๔ คุณค่าต่อจิตใจ

พิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อสมาชิกภายในครอบครัว และพี่น้องชาวบ้านในชุมชนด้านการสร้างความสุขทางใจ และการสร้างความมั่นคงต่อจิตใจ กล่าวคือ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นงานที่ได้รวบรวมญาติพี่น้องในกลุ่มผีปู่ย่าสายผีเดียวกัน ได้มาพบปะกันตั้งแต่การเตรียมงาน การประกอบพิธีกรรมจนกระทั่งการจัดเก็บสถานที่ให้เรียบร้อย ด้วยการที่ญาติพี่น้องหลายครอบครัวมารวมกันโดยมีผีปู่ย่าเป็นศูนย์กลาง ญาติพี่น้องบางครอบครัวมีหน้าที่การงาน และพักอาศัยอยู่ต่างอำเภอ หรือต่างจังหวัด โอกาสสำหรับการได้พบปะกันระหว่างเครือญาติจึงเป็นไปได้ยาก เนื่องด้วยภาระหน้าที่การงานของแต่ละครอบครัว ดังนั้น เมื่อได้มาพบเจอกันในระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี กลุ่มญาติพี่น้องโดยเฉพาะญาติผู้ใหญ่มักแสดงอาการดีใจ ด้วยความรักความผูกพัน และความห่วงใยลูกหลาน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ในระหว่างการประกอบพิธีปัดฤกษ์ หรือปัดเคราะห์ปัดภัย ซึ่งเป็นพิธีที่ช่วยเสริมสร้างกำลังใจให้แก่ลูกหลาน โดยเฉพาะผู้ที่มีอาการป่วย เมื่อได้เข้าร่วมในพิธีซึ่งเป็นการขจัดสิ่งที่ไม่ดี และสิ่งที่เป็นเคราะห์ร้ายต่าง ๆ ออกจากตัว ผู้ที่ผ่านพิธีนี้ต่างมีความรู้สึกถึงการมีกำลังใจสำหรับการรักษาอาการป่วยให้หายขาด มีกำลังใจสำหรับการเรียน การทำงาน และการดำเนินชีวิตต่อไป และพิธีกรรมอีกช่วงหนึ่งที่ช่วยเสริมสร้างกำลังใจให้แก่ลูกหลานญาติพี่น้องได้ คือ พิธีการเสี่ยงทายไก่ และพิธีเสี่ยงทายเทียน การเสี่ยงทาย หรือการทำนายทายทักเป็นกระบวนการสำหรับการเสริมกำลังใจให้แก่ลูกหลานได้เป็นอย่างดี หากผลการทำนายออกมาในลักษณะที่ดี ย่อมเป็นการเสริมให้มีกำลังใจสำหรับการทำงานต่อไป แต่หากผลการทำนายออกมาไม่ค่อยดีเท่าไร ก็ยังเป็นการย้ำเตือนว่าหากจะกระทำการอันใดให้คิดอย่างละเอียดรอบคอบ ไม่ใช้อารมณ์ในการตัดสินใจ ดังนั้น การได้เข้าร่วมในพิธีกรรมฟ้อนผีทำให้แต่ละคนมีกำลังใจที่เข้มแข็ง มีสติสำหรับการประกอบกิจการงานใดใดย่อมประสบความสำเร็จ

จากการศึกษาข้อมมูลภาคสนามในระหว่างการประกอบพิธีกรรมช่วงอื่น ๆ กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องต่างอยู่ในอาการสำรวม มีสมาธิ ปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณี และขั้นตอนต่าง ๆ อย่างถูกต้อง เมื่อพิธีกรรมดำเนินมาจนถึงช่วงของการละเล่น คือ การเล่นน้ำปีใหม่ การชนไก่ การเล่นสะบ้า และโดยเฉพาะช่วงการฟ้อนรำ ซึ่งเป็นช่วงเวลาแห่งความสนุกสนาน แต่ละคนต่างเข้าร่วมแสดงลีลาการฟ้อนตามจังหวะ และลีลาการบรรเลงดนตรีของวงเต่งถิ้งบริเวณผาม และลานต้นแก้วจำนวนมาก จากการสังเกตระหว่างการร่วมพิธีกรรม กลุ่มญาติพี่น้องลูกหลานทุกคนต่างแสดงออกถึงความสุข และความสนุกสนานอย่างเต็มที่ คุณค่าที่เกิดจากพิธีกรรมฟ้อนผีจึงทำให้ญาติพี่น้องแต่ละคนที่ได้มาร่วมการประกอบพิธีมีความสุข มีความสบายใจ อีกทั้งบรรยากาศการจัดงานทั้งขั้นตอนที่ประกอบด้วยความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม และช่วงของความสนุกสนาน ทำให้ญาติพี่น้องแต่ละคนมีกำลังใจ มีความอิ่มเอมใจ เกิดความรู้สึกปิติยินดี และแสดงออกถึงความสุขตลอดงาน ส่งผลต่อการเป็นผู้ที่มีจิตใจที่มั่นคง มีสมาธิ มีสติ รวมทั้งการสำรวมกิริยาอาการ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้ลูกหลานนำไปปรับใช้กับการเรียน การทำงาน และการใช้ชีวิตในสังคมปัจจุบัน

จากการวิเคราะห์ข้อมูลระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละช่วงพบว่า พิธีกรรมแต่ละช่วงแสดงถึงความสัมพันธ์กันระหว่างผีปู่ย่า รวมทั้งวิญญาณของญาติพี่น้องที่ล่วงลับดับขันธ์ไปแล้วกับกลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องที่จัดงาน ซึ่งกลุ่มญาติพี่น้องต่างมีความรู้สึกเสมือนหนึ่งว่าท่านเหล่านั้นยังคงอยู่คุ้มครองดูแลลูกหลานอยู่เสมอ สายใยแห่งความสัมพันธ์ดังกล่าว แสดงออกมาอย่างชัดเจนผ่านการห้อยผ้าฟ้อนในผาม ในขณะการห้อยผ้าแล้วหมุนตัวอย่างรวดเร็ว และโยกไปมาตามจังหวะเพลงจากวงเต่งถิ้งที่บรรเลงบทเพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย ที่มีอัตราจังหวะที่รวดเร็วเร่งเร้าครอบคลุมบริเวณพิธี และมีเสียงดังอึกทึก กระตุ้นให้ผู้ที่ร่วมอยู่ในพิธีเต้นรำตามจังหวะเพลงอย่างสนุกสนาน แล้วมีเหตุการณ์ผีปู่ย่า หรือญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้วเข้ามาสิงลูกหลานที่กำลังห้อยผ้า ทำให้ผู้ที่ห้อยผ้าอยู่เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์ขาดสติไม่สามารถควบคุมตนเองได้ ในขณะที่บางคนก็เกิดขึ้นระหว่างการฟ้อนดาบรอบต้นดอกแก้ว บางคนก็ล้มพับลงไปกับพื้นในผามในขณะฟ้อนรำ ญาติผู้ใหญ่อาวุโสต้องนำน้ำขมิ้นส้มป่อยมาพรมใส่ศรีษะ และลูบหน้าตา และบางคนต้องนำขันเชิญมาให้ยกยอขึ้นเหนือระดับศรีษะ เมื่อเริ่มได้สติคืนมาแต่กลับไม่ใช่บุคลิกของญาติคนนั้น บางคนได้ร้องขอดื่มเหล้า ขอสูบบุหรี่ ซึ่งตามปกติญาติคนนั้นไม่ดื่มเหล้า หรือสูบบุหรี่ แต่เมื่อเกิดเหตุกาณ์นี้ขึ้นกลับร้องขอและแสดงอาการหิว อีกทั้งในขณะสูบบุหรี่ก็ไม่มีอาการสำลักควัน ทั้ง ๆ ที่ตามปกติไม่ได้เป็นผู้สูบบุหรี่ จากนั้นจึงกวาดตามอง และเรียกหาลูกหลานญาติพี่น้อง เมื่อลูกหลานเข้ามาหาก็ต่างโผเข้ากอดกันเสมือนว่าได้เจอปู่ย่าตายายจริง ๆ ทั้งผีปู่ย่า และลูกหลานแต่ละคนร้องไห้ระงม รวมทั้งไต่ถามสารทุกข์สุกดิบซึ่งกันและกัน ระหว่างที่ผีปู่ย่าได้มาพูดคุยกับลูกหลานนั้นก็ได้พูดอบรมสั่งสอนให้ลูกหลานมีความรักความสามัคคีกัน เมื่อได้พูดคุยพบปะลูกหลานเป็นระยะเวลาหนึ่งแล้วก็ล้มพับลงไป เมื่อออกจากภวังค์แล้วจึงมาร่วมฟ้อนรำกับญาติพี่น้องต่อไป จากการสังเกตในระหว่างการจัดเก็บข้อมูลปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้นกับญาติพี่น้องที่เป็นเพศหญิงเท่านั้น ไม่พบว่าเกิดขึ้นกับเพศชาย หรือกลุ่มชายข้ามเพศ จากเหตุการณ์ดังกล่าว ลูกหลานต่างแสดงอาการดีใจที่เสมือนได้พบปะกับญาติพี่น้องที่

ตนเองเคารพรักที่ล่วงลับไปแล้วจริง ๆ และแสดงออกถึงความสบายใจ ความอิ่มเอมใจ และมีความสุข การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นโอกาสที่ลูกหลานจะได้มาพบปู่ย่า และญาติพี่น้อง ซึ่งไม่ได้มีการประกอบพิธีขึ้นทุกปี พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง จึงมีคุณค่าอย่างสูงต่อจิตใจของลูกหลานญาติพี่น้องทุกคน การมีความสุข ความสบายใจของลูกหลานญาติพี่น้องอีกทั้งการที่ผีปู่ย่าได้อบรมสั่งสอนรวมทั้งการเป็นที่พึ่งทางใจสำหรับลูกหลานทำให้มีกำลังใจที่จะดำเนินชีวิตประจำวันได้ต่อไป

พิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อจิตใจไม่ใช่เฉพาะกลุ่มลูกหลานของผีปู่ย่าเท่านั้น สำหรับพี่น้องชาวบ้านที่มาร่วมงานทั้งที่เป็นกลุ่มที่มาดูการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วง หรือการเข้าร่วมฟ้อนระหว่างการประกอบพิธี ด้วยพิธีกรรมมีทั้งการแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ และความสนุกสนาน ดังนั้นระหว่างที่วงเต่งถิ้งแห่บรรเลง ผู้ที่อยู่ร่วมในปริมณฑลพิธีย่อมได้ยินเสียงดนตรีซึ่งทำให้แต่ละคนเกิดสุนทรียะทางอารมณ์จากบทเพลงพื้นบ้านในอัตราจังหวะที่ช้า ๆ สบาย ๆ ในช่วงแรกของพิธี และเกิดความสนุกสนานจากบทเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว อีกทั้งมีเสียงดังอึกทึก และจากการจัดเก็บข้อมูลภาคสนาม ในส่วนของพิธีฟ้อนผีเจ้านาย บางงานมีการแสดงการฟ้อนดาบ ซึ่งเป็นการแสดงถึงความกล้าหาญ และความมั่นคงของร่างทรงที่เป็นตัวแทน เนื่องจาก การฟ้อนดาบของร่างทรงผีเจ้านายส่วนใหญ่ช่วงจบมักแสดงความกล้าหาญโดยการใช้ดาบฟัน ปาด หรือเฉือนไปตามร่างกายของร่างทรงและจบด้วยการหันปลายดาบแทงเข้าหาลำตัวจนทำให้ดาบงอโดยไม่เกิดบาดแผล หรืออันตราย การฟ้อนดาบของร่างทรงผีเจ้านายจึงเป็นการแสดงถึงความกล้า และความมั่นใจในตนเอง ซึ่งเป็นผลจากการประกอบพิธีกรรม

คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีส่งผลต่อจิตใจ เมื่อวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า สามารถเปรียบได้กับ “รากเหง้า” และ “แก่นไม้” ที่เป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากที่สุดสำหรับการธำรงความเชื่อและการดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมวัฒนธรรมปัจจุบัน คุณค่าของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี โดยเฉพาะพิธีปัดฤกษ์ ปัดเคราะห์สามารถสร้างกำลังใจ สร้างความมั่นคงทางใจให้ญาติพี่น้อง และพี่น้องชาวบ้านรวมทั้งการระลึกถึงอำนาจของผีปู่ย่าที่ให้ความปกป้องคุ้มครองลูกหลาน และเป็นที่พึ่งทางใจสำหรับลูกหลานอยู่เสมอ ทำให้กลุ่มลูกหลานรู้สึกถึงความมั่นใจ เป็นผู้ที่มีจิตใจเข้มแข็งมั่นคงไม่ตื่นตระหนกตกใจต่อเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้น สามารถรับมือกับสถานการณ์เฉพาะหน้าได้ดี ทำให้ดำรงชีวิตอยู่ในสังคมวัฒนธรรมปัจจุบันได้อย่างมีความสุข

ภาพที่ ๕.๙ ญาติพี่น้องลูกหลานเข้ามาห้อมล้อมผีปู่ย่าในร่างของญาติซึ่งกำลังเข้าสู่ภวังค์ ในระหว่างพิธีฟ้อนผีเม็ง บ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙

๕.๕ คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าของตนเอง

ปัจจุบันความเจริญรุ่งเรืองด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเจริญก้าวล้ำนำสมัยซึ่งสวนทางกับกลุ่มชาวบ้านที่มีความเชื่อเรื่องผีปู่ย่า และความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีอยู่ แต่สำหรับกลุ่มลูกหลานคนรุ่นใหม่อาจจะมีความเชื่อเกี่ยวกับผีปู่ย่าลดลงบ้าง ซึ่งเป็นไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมปัจจุบัน ด้วยเหตุดังกล่าว พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง จึงมีการเปลี่ยนแปลงปรับตัวไปตามสภาพสังคมสมัยใหม่ เช่น การปรับเปลี่ยนจากวงเต่งถิ้งแบบดั้งเดิมมาบรรเลงในงานเป็นการนำวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์มาแห่บรรเลงแทน อีกทั้งวงเต่งถิ้งได้นำบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งสมัยนิยมมาบรรเลงเพิ่มมากขึ้นนอกจากบทเพลงพื้นบ้านดั้งเดิมในระหว่างการฟ้อน และการนำผ้าเต็นท์มุงหลังคาผามแทนการใช้หลังคาที่ทำจากตับหญ้าคา หรือใบตองตึง การกำหนดการประกอบพิธีกรรมให้ตรงกับช่วงวันหยุดเสาร์ – อาทิตย์ แทนการเลือกวันที่เป็นฤกษ์ดียามดี เพื่อความสะดวกสำหรับลูกหลานให้ได้มาร่วมกันจัดเตรียมงาน และเข้าร่วมพิธีกรรม เป็นต้น แต่รายละเอียด และขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ยังคงต้องปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีที่เคยปฏิบัติสืบต่อกันมาโดยเฉพาะระเบียบของลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม และเครื่องเซ่นไหว้สังเวย ต้องจัดเตรียมให้ถูกต้องครบถ้วนตามแบบแผน รวมทั้งวงเต่งถิ้งก็ต้องบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านในช่วงระหว่างการประกอบพิธีกรรมที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ ระหว่างการห้อยผ้าของผีปู่ย่า และการฟ้อนลงดาบเพื่อจบรอบการประกอบพิธีกรรม

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า กลุ่มชาวบ้านที่มีความเชื่อในเรื่องผีปู่ย่า และได้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ตามรอบระยะเวลาที่กำหนดของสายผีตนเอง ยังคงพยายามรักษาธรรมเนียมประเพณีอย่างเคร่งครัด ถึงแม้ว่าวิถีชีวิต และการดำเนินชีวิตของสมาชิกในครอบครัวมี

ความแตกต่างไปจากเดิม เช่น การทำงานประจำในบริษัทห้างร้าน หรือหน่วยงานราชการ ที่มีหน่วยงานตั้งอยู่ต่างถิ่น และต้องทำงานตามตารางเวลาที่กำหนด ทำให้กลุ่มหนุ่มสาววัยทำงานประกอบอาชีพทางการเกษตรลดน้อยลง เวลาสำหรับการอยู่พักอาศัยในหมู่บ้านก็น้อยลง ทำให้วัฒนธรรมด้านการประกอบอาชีพที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตอื่น ๆ เช่น การร่วมกันปลูกข้าวดำนา การเก็บเกี่ยวข้าว การปลูกพืชผัก การหาปูหาปลา ฯลฯ เพื่อประกอบอาหารก็ถูกลดบทบาทลงไป เนื่องจากถูกแทนที่ด้วยวัฒนธรรมกับข้าวสำเร็จจากตลาดในเมือง ด้วยเหตุผลต่าง ๆ เหล่านี้ส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์ของพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชนลดลง เนื่องจากขาดกิจกรรมที่ทำให้กลุ่มคนหนุ่มสาววัยทำงานได้มีโอกาสเข้าร่วมงานพร้อม ๆ กัน แต่หากเมื่อใดที่ครอบครัวตนเองกำหนดประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้น สมาชิกของครอบครัวในสายผีเดียวกันได้มาร่วมกันจัดเตรียมงานต่าง ๆ เพื่อประกอบพิธีตามธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของสายตระกูล ด้วยความเชื่อต่อผีปู่ย่าเป็นมโนทัศน์หลักของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี รวมทั้งเป็นการแสดงความกตัญญู แสดงความเคารพต่อผู้อาวุโส อีกทั้งมีคุณค่าต่อชุมชนในด้านการสร้างความสัมพันธ์ และความเข้มแข็งของสังคม กลุ่มญาติพี่น้องในสายตระกูลต่างตระหนักรู้ถึงบทบาทหน้าที่ของตนเองในการช่วยกันธำรงรักษา และพยายามสืบทอดธรรมเนียมประเพณีของสายผีวงศ์ตระกูล ด้วยการแสดงออกถึงความพึงพอใจ และเชื่อมั่นในอำนาจของผีปู่ย่าว่าสามารถทำให้การดำเนินชีวิตของแต่ละคนมีความสุขสบาย รวมทั้งมีความภาคภูมิใจต่อที่มาและรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตน สะท้อนภาพวัฒนธรรมของชุมชน ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่งสำหรับธำรงความเป็นมนุษย์ ทำให้สามารถดำรงชีวิตในสังคมได้อย่างมีคุณค่า และมีความสุข

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นศูนย์กลางมโนทัศน์กรอบความเชื่อของสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ หากสายผีวงศ์ตระกูลได้กำหนดการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีตามวงรอบที่กำหนด หรือแม้แต่การจัดขึ้นเพื่อแก้บนก็ตาม เมื่อลูกหลานในสายผีวงศ์ตระกูลได้ทราบข่าวแต่ละคนต่างมีความยินดี และมาร่วมงานด้วยความเต็มใจ มีความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมรากเหง้าของตนเอง ซึ่งเก๊าผีบ้านป่ากล้วยได้กล่าวว่า “การมาร่วมงานฟ้อนของลูกหลานเป็นสิ่งที่ดี เมื่อใครได้มาร่วมงานมาร่วมฟ้อนจะทำให้แต่ละคนมีความสุข ความเจริญ อยู่ดีมีสุข โดยเฉพาะพิธีกรรมในแต่ละช่วงต้องอาศัยกำลังจากลูกหลานในการเข้าร่วมพิธี” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ดังนั้น ปัจจุบันนี้การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ก็ยังคงมีการจัดขึ้นหมุนเวียนตามช่วงเวลาของแต่ละสายผีวงศ์ตระกูลกระจายไปตามพื้นที่ต่าง ๆ ในจังหวัดเชียงใหม่ ถึงแม้ว่าจะสวนทางกับความเจริญก้าวหน้าด้านต่าง ๆ เพียงใดก็ตาม แต่สิ่งที่ทำให้ความเชื่อต่อผีปู่ย่ายังคงมีความสำคัญในสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ก็คือการพยายามธำรงรักษาและสืบทอดองค์ความรู้ต่าง ๆ รวมทั้งการแสดงถึงความภาคภูมิใจในวัฒนธรรมรากเหง้าของตนเองของกลุ่มชาวบ้าน ซึ่งเป็นคุณค่าที่สำคัญสำหรับการดำรงชีวิต ตราบใดที่ชาวบ้านยังคงมีความรัก และหวงแหน รวมทั้งมีความรู้สึกรัก และภาคภูมิใจต่อรากเหง้าวัฒนธรรมตนเองอยู่ ตราบนั้นพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งก็ยังคงอยู่เป็นส่วนหนึ่งในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ต่อไป และสิ่งนี้จะเป็นสิ่งที่ทำให้ชาวบ้านสามารถดำรงชีวิตอยู่ในสังคมวัฒนธรรมปัจจุบันได้อย่างมีความหมาย และมีความสุข

คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อการสร้างความภาคภูมิใจในรากเหง้าของวัฒนธรรมตนเอง เป็นสิ่งที่ส่งผลต่อการคงอยู่ของพิธีกรรมฟ้อนผี จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า กลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องที่ได้มีโอกาสเข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีต่างเกิดความรู้สึกถึงความผูกพันระหว่างเครือญาติ และแสดงถึงความภาคภูมิใจที่ได้มีส่วนร่วมในพิธีกรรมครั้งนี้ หากมีการจัดพิธีกรรมครั้งต่อไปทุกคนก็จะมาเข้าร่วมพิธีกรรมกันอย่างแน่นอน เมื่อวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า การแสดงความภาคภูมิใจในรากเหง้าวัฒนธรรมตนเองสามารถเปรียบได้กับ **“รากเหง้า”** และ **“แก่นไม้”** ที่เป็นสิ่งที่มีความสำคัญที่ทำให้ต้นไม้สามารถยืนต้น และต้านทานกระแสความเปลี่ยนแปลงของสภาพสิ่งแวดล้อม ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผียังคงรักษาธรรมเนียมปฏิบัติ และสร้างความภาคภูมิใจในตัวตนทางวัฒนธรรมตนเอง เมื่อคุณค่าเกิดจากพิธีกรรม แล้วพิธีกรรมทำให้ชาวบ้านยังคงมีความรู้สึกถึงความภาคภูมิใจต่อรากเหง้าวัฒนธรรมตนเองอยู่ การดำเนินชีวิตอยู่ในสังคมวัฒนธรรมปัจจุบันก็ยังคงมีคุณค่า และมีความหมายต่อไป

๕.๖ คุณค่าต่อการพัฒนาระบบเศรษฐกิจท้องถิ่น

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ได้มีการจัดขึ้นทั้งในเขตเมือง และเขตนอกเมืองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งในอดีตนั้นไม่จำเป็นต้องใช้เงินสำหรับการจัดงานมากนัก เนื่องจากข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ สามารถหาได้ในเขตหมู่บ้าน เช่น กล้วยน้ำว้า มะพร้าว ขนุน ฟักทอง ฟักเขียว ดอกไม้ ใบตอง แป้งข้าวเหนียวใช้วิธีการโม่แป้งด้วยตนเอง เป็นต้น ซึ่งตรงข้ามกับปัจจุบันที่ข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ เก๊าผีเจ้าภาพต้องจัดซื้อเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น จึงต้องสะสมเงินออมเป็นเวลาหลายปีให้มีจำนวนมากพอที่จะใช้จ่ายสำหรับประกอบพิธี ดังรายละเอียด ดังนี้

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง เก๊าผีและญาติพี่น้องสายผีเดียวกันมีกำหนดการจัดงานตามธรรมเนียมประเพณี โดยเว้นระยะห่างระหว่าง ๒ – ๖ ปี โดยต้องคำนึงถึงความพร้อมจากการออมเงินสำหรับการจัดงานเป็นสำคัญ หากปีไหนครบกำหนดการประกอบพิธีแต่ยังออมเงินได้ไม่เพียงพอ หากดำเนินการจัดพิธีท่ามกลางความไม่พร้อมเก๊าผีเจ้าภาพอาจจะเดือดร้อนจากการไปกู้หนี้ยืมสิน ดังนั้น เก๊าผีจึงจุดธูปเทียนบอกกล่าวขอเลื่อนการจัดงานต่อผีปู่ย่าว่าตนเองยังไม่พร้อมขอทำมาหากินสะสมออมเงินเพิ่มเติมให้เพียงพอก่อน ขอให้ผีปู่ย่าช่วยเหลือให้ประสบความสำเร็จในการประกอบอาชีพ ทำมาค้าขายให้มีผลกำไร และมีโชคลาภ จะได้นำเงินมาจัดงานฟ้อนผีให้ผีปู่ย่าในปีถัดไป แต่หากเป็นการประกอบพิธีเพื่อแก้บน ผู้ที่ได้บนบานศาลกล่าวต่อผีปู่ย่าไว้แล้วประสบความสำเร็จตามที่ร้องขอ เป็นผู้รับผิดชอบค่าใช้จ่ายสำหรับประกอบพิธีกรรมทั้งหมด จากการสัมภาษณ์ตั้งข้าวบ้านกู่แดง ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี กล่าวว่า “การจัดงานฟ้อนผีมดผีเม็งแต่ละปีนั้นต้องเตรียมเงินสำหรับประกอบพิธีจำนวนไม่น้อยกว่า ๓๐,๐๐๐ – ๕๐,๐๐๐ บาท (ปั่น พรมมา, สัมภาษณ์) จากการจัดเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่าเจ้าภาพ มีค่าใช้จ่ายสำหรับจัดซื้อข้าวของเครื่องใช้ต่าง ๆ คือ

- ตับหญ้าคา / ตับใบตองตึง / ไม้ไผ่ สำหรับการทำผาม

- ดอกไม้ ธูป เทียน ข้าวตอก หมาก และใบตอง สำหรับจัดทำกรวยดอกไม้ใส่ขันครู และเตรียมสำหรับการฟ้อนดอก

- เครื่องสักการะบูชา หรือเครื่องสังเวย เช่น ชุดหัวหมู ไก่พื้นเมืองต้ม ปลาแห้ง

- อาหารคาว อาหารหวาน สำหรับเลี้ยงผีปู่ย่า และญาติพี่น้องที่มาร่วมงาน

- เครื่องดื่ม ประกอบด้วย เหล้าขาว เหล้าแดง สำหรับใส่ขันครู รวมทั้ง เหล้าเบียร์ น้ำอัดลม น้ำดื่ม น้ำแข็งหลอด สำหรับเลี้ยงรับรองญาติพี่น้อง

- ค่าจ้างวงเต่งถิ้ง

- ค่าจ้างวงกลองสำหรับช่วงแห่บั้งไฟ

- ค่าใช้จ่ายสำหรับการจัดการเรื่องอื่น ๆ

การประพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือที่เรียกว่า “ยกครู” เป็นพิธีที่ร่างทรงได้จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีทั้งเพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อครูเทพที่มาอาศัยร่างเป็นร่างทรง และเป็นการเสริมบารมีของร่างทรง จากการสัมภาษณ์ร่างทรงเจ้าพี่วาสนา กล่าวว่า “พิธีฟ้อนผีเจ้านาย ร่างทรงได้ประกอบพิธีเป็นประจำทุกปี ซึ่งต้องจัดเตรียมข้าวของเครื่องสังเวยต่าง ๆ จำนวนที่มากกว่าการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ทำให้ต้องใช้เงินทุนสำหรับประกอบพิธีที่มีจำนวนมากกว่า และจัดเตรียมพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายนั้นได้รับความร่วมมือกันจากกลุ่มลูกศิษย์จำนวนมาก ทำให้การจัดงานแต่ละครั้งจึงหมดค่าใช้จ่ายแต่ละปีมากกว่า ๕๐,๐๐๐ – ๑๐๐,๐๐๐ บาท นอกจากนี้ร่างทรงยังมีรายจ่ายอีกส่วนหนึ่ง คือ การฮอมครัว เช่นเดียวกับการจัดงานบุญอื่น ๆ เป็นลักษณะการต่างตอบแทน เมื่อร่างทรงไปร่วมงานฟ้อนของร่างทรงคนอื่นที่ได้เชิญไว้ แต่ละคนได้ใส่ซองร่วมทำบุญทุกคน (อรวรรณ ดาษคม, สัมภาษณ์) และสอดคล้องกับร่างทรงเจ้าปู่สายพิณ (๒๕๕๘: สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ปีที่ผ่านมาใช้เงินสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย จำนวนมากถึง ๘๐,๐๐๐ บาท” จากการจัดเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ร่างทรงเจ้าภาพมีค่าใช้จ่ายสำหรับจัดซื้อข้าวของเครื่องใช้ และค่าจ้างต่าง ๆ ดังนี้

- หมาก ใบพลู ดอกมะลิ ดอกดาวเรือง ธูป เทียน ข้าวตอก ใบตอง สำหรับจัดทำขันครู

- เครื่องสักการะบูชา หรือเครื่องสังเวย เช่น ชุดหัวหมู ไก่พื้นเมืองต้ม อาหารคาว อาหารหวาน อาหารทะเล มะพร้าวน้ำหอมทั้งทลาย ขนุนลูกใหญ่ ฟักทอง ฟักเขียว ข้าวเปลือก ข้าวสาร ผลไม้

- เครื่องดื่ม ประกอบด้วย เหล้าขาว เหล้าแดง สำหรับใส่ขันครู รวมทั้ง เหล้า เบียร์ น้ำอัดลม น้ำดื่ม น้ำแข็งหลอด สำหรับเลี้ยงรับรองร่างทรง

- ค่าจ้างทำอาหาร สำหรับเลี้ยงรับรองร่างทรง

- ค่าจ้างวงเต่งถิ้ง

- ค่าจ้างช่างภาพบันทึกภาพวีดิทัศน์ (VDO) พร้อมทั้งตัดต่อสมบูรณ์ และภาพนิ่ง

- ค่าเช่าเต็นท์ โต๊ะ เก้าอี้

- ค่าใช้จ่ายสำหรับการจัดการเรื่องอื่น ๆ เช่น ชุดแต่งกายร่างทรง เครื่องประดับ เครื่องสำอาง ฯลฯ

จากรายการค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ของพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ซึ่งต้องใช้เงินจำนวนมาก โดยเฉพาะค่าอาหาร และเครื่องดื่ม ที่มีราคาสูง ในแต่ละงานมีกลุ่มร่างทรงที่เป็นลูกศิษย์สายครูเดียวกันต่างมาร่วมงานจำนวนมาก และเมื่อประเมินค่าใช้จ่ายโดยรวมจากการคำนวณจากการนับจำนวนการรับงานของวงเต่งถิ้งคณะต่าง ๆ ที่รับจ้างแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละปีรวมกัน มีจำนวนมากกว่า ๓๐๐ งาน เมื่อคำนวณจากวงเงินค่าใช้จ่ายการประกอบพิธีแต่ละครั้งโดยประมาณมีมูลค่าการจัดงานแต่ละปีที่จัดในจังหวัดเชียงใหม่ มีจำนวนมากกว่า ๑๕ – ๓๐ ล้านบาท ซึ่งเป็นมูลค่าที่สูง โดยเงินจำนวนนี้ได้กระจายไปยังกลุ่มพ่อค้าแม่ค้าในตลาดต่าง ๆ ในพื้นที่ กลุ่มพ่อค้ามีค้าที่ติดตามไปขายของตามงานในพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งขายดอกไม้ เครื่องดื่ม เครื่องประดับ เครื่องสำอาง ฯลฯ ค่าจ้างกลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้ง ค่าจ้างจัดทำบายศรี ฯลฯ ด้วยมูลค่าค่าใช้จ่ายดังกล่าว จึงมีส่วนทำให้เกิดการหมุนเวียนเงินทุนของระบบเศรษฐกิจภายในทั้งถิ่นกระจายไปยังชาวบ้านหลายกลุ่ม ทำให้ดำรงชีวิตกันได้อย่างมีความสุขเพิ่มมากขึ้น

การประกอบพิธีฟ้อนผีทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านายจึงเกิดคุณค่าในด้านการช่วยกระตุ้นการพัฒนาระบบเศรษฐกิจในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้เพิ่มมากขึ้นในระดับหนึ่ง ถึงแม้ว่ามูลค่าทางเศรษฐกิจจะไม่ได้สูงมากนัก แต่ก็ทำให้พ่อค้าแม่ค้าในพื้นที่ได้รับผลจากการหมุนเวียนของเงินทุน เมื่อวิเคราะห์ตามแนวคิดต้นไม้แห่งคุณค่า การพัฒนาระบบเศรษฐกิจในท้องถิ่นเปรียบเป็น “ราก” ซึ่งคอยดูดซึมอาหารหล่อเลี้ยงลำต้น และกิ่ง ก้าน ใบ ให้เจริญเติบโต ซึ่งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในปัจจุบันจำเป็นต้องใช้เงินจำนวนมาก ส่วนด้านการปรับตัวของพิธีกรรมเปรียบเป็น “เปลือก” ของต้นไม้ ที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ หากเกิดความไม่พร้อมสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เก๊าผีสามารถบอกกล่าวต่อผีปู่ย่าขอเลื่อนการจัดงานไปปีถัดไป ซึ่งเป็นไปตามสภาวะทางเศรษฐกิจในปัจจุบัน

ภาพที่ ๕.๑๐ พ่อค้าแม่ค้าได้ติดตามไปขายสินค้าในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้าพ่อข้อแขนเหล็ก อารักษ์หลวงกลางเวียงเชียงใหม่ ตำบลศรีภูมิ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๓๐ เมษายน ๒๕๖๐

จากการวิเคราะห์คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่าพิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่หลายด้าน คือ คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว และคุณค่าด้านเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่น สรุปได้ดังนี้

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและผีเจ้านาย มีคุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งมีครอบครัวเป็นองค์ประกอบหลัก และมีความสำคัญกระบวนการขัดเกลาสังคม เป็นรากฐานสำหรับการสร้างความเข้มแข็งในครอบครัวที่เป็นพื้นฐานสำคัญของชุมชน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจึงเป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชน ช่วยสร้างความสามัคคี และความเข้มแข็งของชุมชน เป็นชุมชนที่พึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีช่วยยึดโยงสังคมชุมชน และเป็นรากฐานที่จำเป็นสำหรับการพัฒนาสังคมส่วนอื่นต่อไป

คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นโอกาสสำหรับการถ่ายทอดภูมิปัญญาที่เป็นองค์ความรู้สำหรับการประกอบพิธีกรรม ช่วงเวลาของการจัดทำเครื่องสักการะบูชาสำหรับประกอบพิธีกรรมมีขั้นตอน และกระบวนการที่เก๊าผี และญาติผู้ใหญ่มีโอกาสได้ถ่ายทอดภูมิปัญญา โดยการบอกกล่าวอบรมสั่งสอนในขณะฝึกปฏิบัติการเตรียมข้าวของเครื่องสักการะโดยตรง และการถ่ายทอดทัศนคติเกี่ยวกับความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี การได้มีโอกาสในการฝึกปฏิบัติในระหว่างการจัดเตรียมงานเป็นการสร้างประสบการณ์ที่มีคุณค่าสำหรับลูกหลานเยาวชน และมีคุณค่าต่อกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาให้คงอยู่

คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งให้ความสำคัญต่อหลักคุณธรรมด้านความกตัญญู และความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ เป็นแนวคิดหลักของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากสำหรับการธำรงความเป็นสังคม และวัฒนธรรมอันดี คุณธรรมด้านความกตัญญูเป็นสิ่งที่ช่วยถักทอสายใยความผูกพันภายในสายผีวงศ์ตระกูลให้คงอยู่ และคุณธรรมด้านการมีความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ทำให้ลูกหลานปฏิบัติตนตามครรลองคลองธรรม เป็นพลเมืองที่ดีของสังคมชุมชน

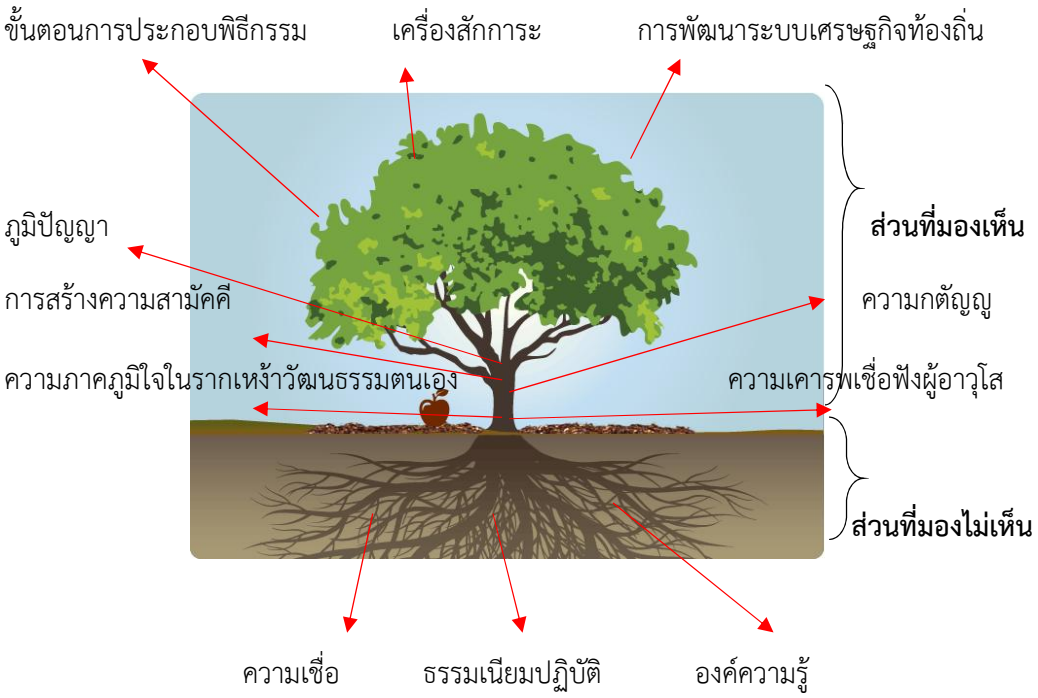
คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน พิธีกรรมฟ้อนผีตามกรอบมโนทัศน์ความเชื่อทั้งต่อผีปู่ย่า และผีเจ้านาย มีการประกอบพิธีหลายขั้นตอนที่ช่วยสร้างเสริมกำลังใจให้แก่ลูกหลาน เช่น พิธีปัดฤกษ์ ปัดเคราะห์ในพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นพิธีที่ชาวบ้านเชื่อว่าจะช่วยปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดีทั้งหลายออกไป การท่องมนต์คาถาเสกเป่าให้กับลูกหลาน การพรมด้วยน้ำขมิ้นส้มป่อย การผูกข้อมือด้วยด้ายสายสิญจน์ และการระลึกถึงอำนาจของผีปู่ย่าที่ช่วยปกป้องคุ้มครอง และเป็นที่พึ่งทางใจแก่ลูกหลาน การเข้าร่วมในพิธีกรรมทำให้เกิดความมั่นใจ มีจิตใจเข้มแข็งมั่นคงสามารถรับมือกับสถานการณ์เฉพาะหน้าได้

พิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว โดยมีผีปู่ย่าเป็นศูนย์กลางของสายผีวงศ์ตระกูล เมื่อลูกหลานญาติพี่น้องที่ได้มีโอกาสเข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีทำให้เกิดความผูกพันระหว่างเครือญาติ และแสดงถึงความภาคภูมิใจที่ได้มีส่วนร่วมในพิธีกรรม การสร้างให้เกิดความรักความหวงแหนต่อวัฒนธรรมของตนเอง และการพยายามรักษาธรรมเนียมปฏิบัติต่อความเชื่อของผีปู่ย่า และผีเจ้านาย ที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นผลจากความรู้สึกภาคภูมิใจต่อรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว และการสร้างความภาคภูมิใจในรากเหง้าของวัฒนธรรมตนเอง

คุณค่าด้านเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่น การประกอบพิธีฟ้อนผีทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย มีส่วนช่วยกระตุ้นระบบเศรษฐกิจในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้เพิ่มขึ้น การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในปัจจุบันจำเป็นต้องใช้เงินทุนสำหรับประกอบพิธีกรรมจำนวนมากสำหรับจัดซื้อข้าวของทั้งเครื่องสักการะบูชา เครื่องอุปโภคบริโภค ข้าวของเครื่องใช้สำหรับการจัดเตรียมสถานที่ อาหาร เครื่องดื่ม วงเต่งถิ้ง ฯลฯ เงินทุนจากการจัดซื้อจัดหาข้าวของต่าง ๆ ดังกล่าว ได้กระจายไปยังกลุ่มพ่อค้าแม่ค้าในพื้นที่ให้ได้รับผลประโยชน์ในวงกว้าง

การวิเคราะห์คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีจากกรอบแนวคิดต้นไม่แห่งคุณค่า หากเปรียบการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นต้นไม้ที่มีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ราก ลำต้น (แก่นไม้ กระพี้ และเปลือกไม้) กิ่งก้าน ใบ จากการวิเคราะห์กระบวนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีหากเปรียบเทียบกับส่วนที่เป็น “ราก” คือ มโนทัศน์ความเชื่อ ธรรมเนียมการปฏิบัติ และองค์ความรู้ภูมิปัญญาของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี หมายถึง แสดงความเป็นรากเหง้าที่มีหน้าที่ทั้งการยึดเกาะให้ต้นไม้เจริญเติบโต และการดูดซึมอาหารเพื่อหล่อเลี้ยงต้นไม้ทั้งหมด ความเชื่อ ธรรมเนียมการปฏิบัติ และองค์ความรู้จึงเป็นสิ่งที่ทำให้ก่อเกิดพิธีกรรม

ส่วนที่เป็น “ลำต้น” คือ ความกตัญญู ความเคารพเชื่อฟังผู้อาวุโส ภูมิปัญญา การสร้างความสามัคคี และความภาคภูมิใจในรากเหง้าวัฒนธรรมตนเอง สื่อความหมายถึง คุณธรรมด้านความกตัญญู และการให้ความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ เป็น “แก่นไม้” ที่ทำให้ต้นไม้ยืนต้น คุณธรรมดังกล่าวในการแสดงออกในพิธีกรรมฟ้อนผีทำให้ครอบครัว และสังคมชุมชน มีความรักความสามัคคี ช่วยกันรักษาภูมิปัญญา และยังก่อให้เกิดความรู้สึกรักและหวงแหน รวมทั้งความภาคภูมิใจในรากเหง้าที่มาของวัฒนธรรมของสายผีวงศ์ตระกูล ส่วนที่เป็น “เปลือก” “กระพี้” และ กิ่งก้านใบ คือ ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม เครื่องสักการะ การพัฒนาระบบเศรษฐกิจท้องถิ่น และวงดนตรี คือ ส่วนที่มีความสำคัญแต่สามารถปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับฐานะความเป็นอยู่ และสภาพเศรษฐกิจของครอบครัว การจะประกอบพิธีกรรมไม่จำเป็นต้องจัดอย่างยิ่งใหญ่เสมอไปเพียงแต่องค์ประกอบของพิธีกรรมครบถ้วนถือว่าเป็นการปฏิบัติตามกรอบมโนทัศน์ความเชื่อแล้ว เครื่องสักการะบูชาสามารถปรับใช้ข้าวของในปัจจุบันแทน และดนตรี สามารถใช้วงเต่งถิ้งทั้งแบบพื้นเมือง และแบบประยุกต์สำหรับการบรรเลง เพื่อเป็นการธำรงคุณค่าทางวัฒนธรรม และรักษาธรรมเนียมการปฏิบัติในพิธีกรรมฟ้อนผีให้คงอยู่คู่กับสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ต่อไป



ภาพที่ ๕.๑๑ “ต้นไม้แห่งคุณค่า” ของพิธีกรรมฟ้อนผี
ที่มารูปภาพต้นไม้ https://leanarch.eu, ๙ ตุลาคม ๒๕๕๙, เวลา ๑๕.๕๐ น.

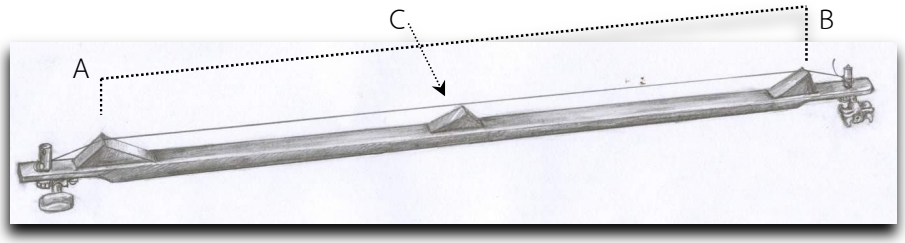
บทที่ ๖

ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง

การวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้งที่แห่บรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ในพื้นที่ต่าง ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ และดำเนินการวัดระบบเสียงเครื่องดนตรีอย่างละเอียดจากวงเต่งถิ้ง โดยใช้เครื่องโมโนคอร์ด (Monochord) สำหรับวัดระดับเสียงแล้วบันทึกระยะความยาวแต่ละเสียงสำหรับการวิเคราะห์ตามวิธีการทางดนตรีวิทยา และในระหว่างการจัดเก็บข้อมูลผู้วิจัยใช้เครื่องบันทึกเสียงบันทึกเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ทั้งระหว่างการวัดระดับเสียง และประกอบพิธี รวมทั้งการใช้คีย์บอร์ด ฟลูต และหลอดเทียบเสียงโครมาติก สำหรับเทียบเคียงกับระบบเสียงมาตรฐานของดนตรีตะวันตก และการตรวจสอบข้อมูลระดับเสียงให้ถูกต้องชัดเจน จากการวิเคราะห์ข้อมูลได้ผลการวิเคราะห์ ดังนี้

๖.๑ ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง

การวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีผู้วิจัยใช้เครื่องโมโนคอร์ด ดังภาพที่ ๖.๑ ในการวัดโดยกำหนดให้สายของเครื่องโมโนคอร์ดมีความยาวเท่ากับ ๖๘ เซนติเมตร จากระยะหย่อง A-B ซึ่งผู้วิจัยติดสายวัดระบบเซนติเมตรแนบกับเครื่องสำหรับวัดระยะ การเทียบเสียงของสายผู้วิจัยตั้งเสียงเป็น a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ โดยที่ขณะวัดเสียงผู้วิจัยดีดสายแล้วเลื่อนหย่อง C ให้เคลื่อนที่แล้วหยุดในตำแหน่งที่ตรงกับระดับเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดตามลำดับ เมื่อเลื่อนหย่องได้ตรงกับระดับเสียงเครื่องดนตรีแต่ละเสียงแล้ว ผู้วิจัยบันทึกระยะจากแนวเส้นตรงกับสายวัดใช้หน่วยวัดระยะความยาวเป็นเซนติเมตร เพื่อบันทึกสำหรับการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

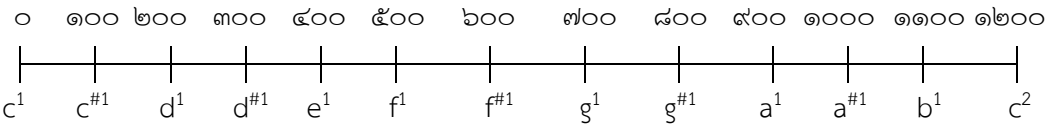


ภาพที่ ๖.๑ เครื่องโมโนคอร์ด
ที่มา : นิรันดร์ ภักดี (๒๕๔๔: ๑๔๔) ภาพลายเส้นโดย จินดา เนื่องจำนงค์

การวิเคราะห์ระบบเสียงของเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้ง ผู้วิจัยวัดระบบเสียงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมือง โดยใช้วิธีการวัดเสียงระบบเซนต์ของ Alexander J. Ellis โดยวิธีการแบ่งระยะ ๑๒ เสียง เป็น ๑๒ ส่วน เท่า ๆ กัน (Twelve Temperament) ทั้งหมดเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แบ่งออกเป็นแต่ละส่วน ๆ ละ ๑๐๐ เซนต์ ดังแผนภาพที่ ๖.๑

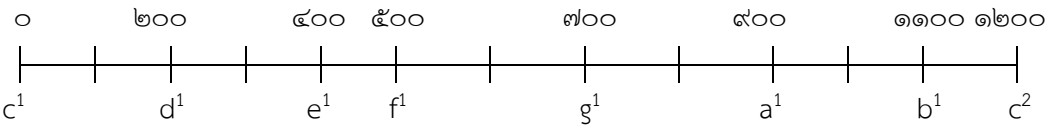
แผนภาพที่ ๖.๑ แสดงค่าเซนต์ระบบแบ่งเท่าจากบันไดเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Scale) บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) และบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor Scale)

ค่าเซนต์บันไดเสียง C โครมาติก



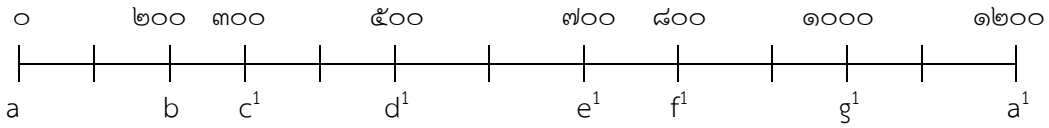
สัญลักษณ์แทนระดับเสียง

ค่าเซนต์บันไดเสียง C เมเจอร์



สัญลักษณ์แทนระดับเสียง

ค่าเซนต์บันไดเสียง A เนเจอรัลไมเนอร์



สัญลักษณ์แทนระดับเสียง

การวัดหาค่าเซนต์ ผู้วิจัยได้ให้นักดนตรีประจำตำแหน่งแต่ละชนิดเคาะเครื่องดนตรี หรือเป่าแนหน้อย แนหลวง ทีละเสียงเรียงตามลำดับจากต่ำไปสูง โดยเริ่มต้นจากเสียงหลักของแต่ละคณะที่ใช้สำหรับตั้งเสียง หรือเทียบเสียง ในขณะที่นักดนตรีเคาะแต่ละเสียง ผู้วิจัยใช้เครื่องโมโนคอร์ดเทียบเสียงโดยดีดสายพร้อมกับเลื่อนหย่อง C ให้เคลื่อนที่ตรงกับตำแหน่งของเสียงที่นักดนตรีเคาะ หรือเป่า เมื่อได้ตำแหน่งที่ตรงกันแล้วผู้วิจัยสังเกตแนวเส้นของยอดหย่องตรงกับระยะสายวัดจากตำแหน่งที่กำหนด ทำการบันทึกค่าความยาวที่วัดได้ใช้หน่วยวัดเป็นเซนติเมตร แล้วนำมาเทียบตารางเซนต์ของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล (Erich Von Hornbostel) เพื่อวิเคราะห์ระบบเสียงในขั้นตอนต่อไป

วิธีการใช้ตารางเซนต์ของอิริค ฟอน ฮอร์นบอสเตล (ภาคผนวก) ค่า N หมายถึง หน่วยวัดหรือเลขจำนวนบวก เป็นค่าปริมาณความยาวเป็นเซนติเมตร หรือความถี่เป็นเฮิรตซ์ (Hz) และ ตัวเลข ๐ - ๙ (บรรทัดบนสุด และล่างสุดของตารางเซนต์) หมายถึงส่วนประกอบของ N ซึ่งอาจอ่านเป็นจุดทศนิยม เช่น การวัดเสียงแน ดังตัวอย่างจากตารางที่ ๖.๑ ระบบเสียงของแนหน้อยคณะเพชรพยอม นายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล

เสียงที่ ๕ วัดได้ ๖๓.๖ เซนติเมตร เมื่อเปิดตารางเซนต์ ดูค่า N = ๖๓ และหน่วยทศนิยม คือ ๓ ได้ค่าเซนต์จากตาราง คือ ๑๐๘๔

เสียงที่ ๖ วัดได้ ๕๘.๓ เซนติเมตร เมื่อเปิดตารางเซนต์ ดูค่า N = ๕๘ และหน่วยทศนิยม คือ ๓ ค่าเซนต์จากตาราง คือ ๙๓๓

วิธีการวัดความยาวของเสียงที่ยาวกว่าสายลวดโมโนคอร์ด หรือมีระดับเสียงต่ำกว่า ผู้วิจัยใช้วิธีวัดเสียง โดยการวัดจากระดับเสียงที่สูงกว่าเสียงนั้น ๆ ๑ ช่วงทบ (octave) นำมาคูณด้วย ๒ แล้วบันทึกข้อมูลสำหรับการวิเคราะห์โดยใช้ตารางเซนต์ ตามขั้นตอน ดังนี้

การวิเคราะห์หาค่าเซนต์ในกรณีที่ค่าความยาวที่วัดได้มากกว่า ๘๐.๐ เซนต์ หรือค่าเซนต์มีจำนวนมากกว่าตารางเซนต์ ผู้วิจัยนำค่าความยาวที่ได้จากการวัดซึ่งมีระดับเสียงสูงกว่าเสียงจริง ๑ ช่วงทบ จากนั้นเปิดค่าเซนต์จากตารางของฮอร์นบอสเตล เมื่อได้ค่าเซนต์แล้ว จึงนำมาบวกกับค่าเซนต์ ที่ ๑ ช่วงทบ คือ ๑๒๐๐ ทำให้ได้ค่าเซนต์ตามตารางเซนต์ เช่น ข้อมูลจากการบันทึกการวัดเสียงแนหน้อย ตารางที่ ๖.๒ การวัดระบบเสียงแนหน้อย เสียงที่ ๑ ได้ค่าความยาว เท่ากับ ๙๑.๐ เซนติเมตร ซึ่งในขณะวัดผู้วิจัยใช้วิธียกเสียงขึ้นหนึ่งช่วงทบ ได้ค่าความยาวคือ ๔๕.๕ x ๒ = ๙๑.๐ เซนติเมตร เมื่อเปิดตารางเซนต์ ค่า ๔๕.๕ = ๕๐๔ นำมาบวกค่าเซนต์จำนวนหนึ่งช่วงทบ คือ ๑๒๐๐ ได้ค่าเซนต์ ๕๐๔+๑๒๐๐ = ๑๗๐๔ เป็นต้น

การวิเคราะห์หาค่าเซนต์ในกรณีที่ค่าความยาวที่วัดได้น้อยกว่า ๓๔.๐ เซนติเมตร ซึ่งค่าเซนต์มีจำนวนน้อยกว่าตารางเซนต์ ผู้วิจัยนำค่าความยาวที่ได้จากการวัดคูณ ๒ แล้วเปิดค่าเซนต์จากตารางของฮอร์นบอสเตล เมื่อได้ค่าเซนต์ นำมาลบหนึ่งช่วงทบ คือ ๑๒๐๐ ทำให้ได้ค่าเซนต์ เช่น ตารางที่ ๖.๒ การวัดระบบเสียงแนหน้อย เสียงที่ ๑๒ ได้ค่าความยาวที่วัดได้ ๓๑.๑ เซนติเมตร นำ ๓๑.๑ x ๒ = ๖๒.๒ เปิดค่าเซนต์จากตารางได้เท่ากับ ๑๐๔๕ นำค่าเซนต์มาลบหนึ่งช่วงทบได้ค่าเซนต์ ๑๐๔๕-๑๒๐๐ = -๑๕๕ ซึ่งเมื่อนำมาลบกับค่าเซนต์ที่เป็นเสียงหลักของวงเต่งถิ้งแต่ละคณะได้ค่าสัมบูรณ์สำหรับการวิเคราะห์ระบบเสียงต่อไป

๖.๑.๑ ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ดังภาพที่ ๖.๒ เป็นวงเต่งถิ้งที่นิยมแห่แบบประยุกต์ และเป็นคณะที่ได้รับความนิยมในการแห่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย การตั้งเสียงของคณะเพชรพยอมได้ตั้งเสียง “ลูกตั้ง” หรือ “เสียงตั้ง” ของเครื่องดนตรีพื้นเมืองทุกชนิดตรงกับเสียง $a^1 \approx ๔๔๐$ Hz. ในขณะที่เครื่องดนตรีสากลที่ใช้ประสมวงด้วยทั้งคีย์บอร์ด กีตาร์ และกีตาร์เบส ต่างตั้งระดับ

เสียงตามมาตรฐานสากล และสามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป ซึ่งมีเสียงที่ออกมากลมกลืนกันได้ดี เสียงไม่กัดไม่เพี้ยน จากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ ของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ดังรายละเอียด ดังนี้

ภาพที่ ๖.๒ วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในพิธีกรรมยกครูองค์หญิงดอกสร้อย
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๙

๑.) ระบบเสียงแนหน้อย

แนหน้อย ของนายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล หรือ ฉายาว่า เจมส์ เพชรพยอม เป็นแนหน้อยแบบเชียงใหม่ทั่วไป คือ มีรูนิ้วเจ็ดรู การวางตำแหน่งนิ้วตามความถนัดโดยใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย มือซ้ายปิดสี่รูด้านบน และใช้นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง มือขวาปิดสามรูด้านล่าง ในขณะที่นักดนตรีคนอื่นบางคนก็ถนัดเอามือขวาอยู่ด้านบน และมือซ้ายอยู่ด้านล่าง การเปลี่ยนระดับเสียงเกิดจากการปิด – เปิด รูแนให้เป็นระดับเสียงต่าง ๆ ดังระบบนิ้วแนหน้อย ตารางที่ ๖.๑ ซึ่ง การตั้งเสียงนักดนตรีกำหนดเสียงลำดับที่ ๔ เป็นเสียงหลักของการตั้งเสียง และมักเริ่มต้นบทเพลงต่าง ๆ ด้วยเสียงตั้ง จากการที่ผู้วิจัยใช้เครื่องโมโนคอร์ด คีย์บอร์ด และฟลูต วัดระดับเสียงหลัก หรือเสียงตั้งของแนหน้อย พบว่ามีระดับเสียงตรงกับ $a^1 \approx ๔๔๐$ Hz. การเป่าแนให้มีเสียงที่ดีนักดนตรีต้องมีความสามารถในการเป่าแบบ “อวายลม” หรือ การระบายลมได้ดี และฝึกเทคนิคการพรมนิ้วมือบนรูนิ้วขึ้น-ลง อย่างรวดเร็ว

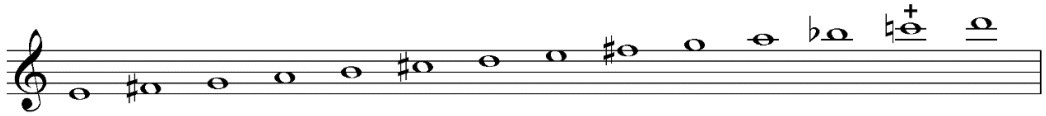
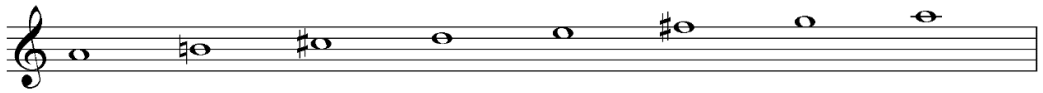
การเป่าแนมีรูปแบบการวางนิ้วดังตารางที่ ๖.๑ ในขณะปิดรูนิ้วต้องปิดให้สนิท และเปิด – ปิด ตามระดับเสียงที่ต้องการ การเป่าใช้ลมผ่านลิ้นตามปกติสำหรับระยะช่วงเสียงต่ำจนถึงเสียงกลาง แต่หากเมื่อต้องการเสียงสูงนักดนตรีต้องเป่าลมให้แรงกว่าปกติเพื่อให้ได้เสียงที่ตรงกับระดับเสียง เพราะการกดนิ้วตามระดับเสียงอย่างถูกต้องแต่หากเป่าลมที่มีความแรงเท่าเดิมเสียงจะต่ำกว่าระดับเสียงที่

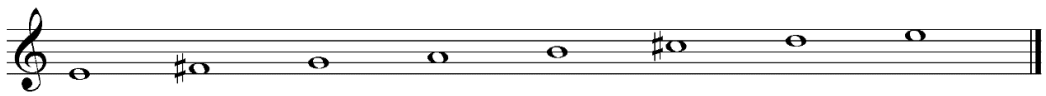
ต้องการ โดยเฉพาะเสียงลำดับที่ ๑๔ ต้องเป่าลมให้แรงกว่าปกติมากกว่าการเปิดครึ่งรูนิ้ว (◑) ดังนั้น การเป่าแนหน้อยนักดนตรีต้องมีความสามารถในการควบคุมลม พร้อมทั้งฝึกการฟังระดับเสียงที่ถูกต้องให้สอดคล้องกับระดับเสียงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ส่วนเสียงลำดับที่ ๑๓ ส่วนใหญ่นิ้วก้อยมือซ้ายจะเปิด แต่มีบางเพลงจะปิด ส่วนนิ้วนางมือซ้ายส่วนใหญ่นักดนตรีกดปิดไว้ตลอดสำหรับประคองเลาแน และควบคุมระดับเสียงไว้ตลอด แต่มีนักดนตรีตำแหน่งแนหน้อยของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มพบว่ามีการเปิดรูนิ้วนางบ้างสำหรับบางบทเพลง (วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล, สัมภาษณ์)

ตารางที่ ๖.๑ ระบบการวางนิ้วแนหน้อย นายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล

มือซ้าย	**นิ้วชี้**	●	●	●	●	●	●	○
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	○	○
มือขวา	**นิ้วชี้**	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
เสียงลำดับที่		๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗
ชื่อเรียกเสียงดนตรี		ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
เทียบเสียงคีย์บอร์ด		e^1	$f^{\#1}$	g^1	a^1	b^1	$c^{\#2}$	d^2
มือซ้าย	**นิ้วชี้**	◑	◑	◑	◑	◑	◑	○
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	●/○	○
มือขวา	**นิ้วชี้**	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
เสียงลำดับที่		๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔
ชื่อเรียกเสียงดนตรี		ซ̣	ล̣	ท̣	ด̣	ร̣	ม̣	ฟ̣
เทียบเสียงคีย์บอร์ด		e^2	$f^{\#2}$	g^2	a^2	b^{b2}	$c^3/c^{\#3}$	d^3

หมายเหตุ เครื่องหมาย ● หมายถึง ใช้นิ้วปิดรูแนขณะเป่า ○ หมายถึง ยกนิ้วเปิดรูแนในขณะเป่า เครื่องหมาย ◑ หมายถึง ยกนิ้วเปิดรูแนเล็กน้อยในขณะเป่า และต้องเป่าลมให้แรงกว่าปกติ

จากตาราง ๖.๑ สามารถนำระดับเสียงจริงของแนหน้อยจากการเทียบเคียงเสียงกับคีย์บอร์ด แสดงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล ดังภาพ

การวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือ “ลูกตั้ง” ซึ่งเป็นเสียงหลักของคณะเพชรพยอม ที่ใช้ตั้งเสียงแนหน้อย โดยนักดนตรีกดนิ้วมือควบสี่นิ้วมือบน ซึ่งตรงกับเสียงสายเปล่าของเครื่องโมโนคอร์ด ที่ระดับเสียง a^1 เมื่อนำมาเรียงเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงโดยเริ่มจากเสียงตั้ง กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ให้เป็นเสียงที่ ๑ (tonic) แล้วเรียงตามลำดับค่าระยะมาตราของระบบเสียงจากการคำนวณรวมทั้งระดับเสียงจริงจากการวัดกับเครื่องคีย์บอร์ด สามารถเรียงลำดับเป็นโครงสร้างบันไดเสียงได้ คือ

a^1 b^1 $c^{\#2}$ d^2 e^2 $f^{\#2}$ g^2 a^2

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงมีโครงสร้างเดียวกับโมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode) แต่หากแนขึ้นต้นด้วยเสียงควบโดยปิดรูนิ้วครบทุกนิ้ว แล้วจัดเรียงเสียงตามลำดับโดยนำโน้ตเสียงที่ ๑ เป็นเสียงโทนิกสามารถจัดเรียงได้ คือ

e^1 $f^{\#}$ g^2 a^2 b^1 $c^{\#2}$ d^2 e^2

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างเสียงของเสียงมีโครงสร้างเดียวกับโมดโดเรียน (Dorian Mode) แต่อย่างไรก็ตามโมดเสียงที่ได้เกิดจากการเรียงระดับเสียงที่เครื่องดนตรีสามารถบรรเลงได้ทุกระดับเสียง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องวิเคราะห์เสียงหลักจากแนวดำเนินทำนองเพิ่มเติมในประเด็นคุณลักษณะทางดนตรีในประเด็นต่อไปเพิ่มเติมเนื่องจากแนหน้อย และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ไม่ได้บรรเลงครบทุกระดับเสียงในแต่ละบทเพลง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามระหว่างที่ผู้วิจัยได้ร่วมบรรเลงกีตาร์กับวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม บทเพลงต่าง ๆ ที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายส่วนใหญ่เป็นคีย์ G และ Em ตามระบบดนตรีตะวันตก การวัดระบบเสียงแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม สามารถแสดงรายละเอียดได้ดังตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๖.๒ แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะเพชรพยอม: นายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	e^{1}	๔๕.๕ x ๒ = ๙๑	๑๗๐๔	๑๒๐๐ – ๑๗๐๔	-๕๐๔	
๒.	$f^{\#1}$	๔๑.๔ x ๒ = ๘๒.๘	๑๕๔๐	๑๒๐๐ – ๑๕๔๐	-๓๔๐	๑๖๔
๓.	g^{1}	๓๘.๑ x ๒ = ๗๖.๒	๑๓๙๖	๑๒๐๐ - ๑๓๙๖	-๑๙๖	๑๔๔
๔.	**a^{1}**	๖๘.๐	๑๒๐๐	๑๒๐๐ - ๑๒๐๐	๐	๑๙๖
๕.	b^{1}	๖๓.๖	๑๐๘๔	๑๒๐๐ - ๑๐๘๔	๑๑๖	๑๑๖
๖.	$c^{\#2}$	๕๘.๓	๙๓๓	๑๒๐๐ - ๙๓๓	๒๖๗	๑๕๑
๗.	d^{2}	๕๓.๒	๗๗๔	๑๒๐๐ - ๗๗๔	๔๒๖	๑๕๙
๘.	e^{2}	๔๗.๑	๕๖๔	๑๒๐๐ - ๕๖๔	๖๓๖	๒๑๐
๙.	$f^{\#2}$	๔๑.๘	๓๕๗	๑๒๐๐ - ๓๕๗	๘๔๓	๒๐๗
๑๐.	g^{2}	๓๘.๕	๒๑๕	๑๒๐๐ - ๒๑๕	๙๘๗	๑๔๒
๑๑.	a^{2}	๓๔.๐	๐	๑๒๐๐ – ๐	๑๒๐๐	๒๑๓
๑๒.	b^{b2}	๓๑.๑	-๑๕๕	๑๒๐๐ – (-๑๕๕)	๑๓๕๕	๑๕๕
๑๓.	$c^{\#3}$	๒๖.๑	-๔๕๘	๑๒๐๐ – (-๔๕๘)	๑๖๕๘	๓๐๓
๑๔.	d^{3}	๒๔.๗	-๕๕๔	๑๒๐๐ – (-๕๕๔)	๑๗๕๔	๙๖

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากคีย์บอร์ด

จากตารางที่ ๖.๒ ระบบเสียงแนหน้อย มีเสียงตั้งที่ตรงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส (Hz.) เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสี่กลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ และกลุ่มที่สี่มีระยะห่างประมาณหนึ่งเสียงครึ่ง (๓ semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๓๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๓ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะเพชรพยอม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	๑๖๔	-	-
๒-๓	-	๑๔๔	-	-
๓-๔	-	-	๑๙๖	-
๔-๕	๑๑๖	-	-	-
๕-๖	-	๑๕๑	-	-
๖-๗	-	๑๕๙	-	-
๗-๘	-	-	๒๑๐	-
๘-๙	-	-	๒๐๗	-
๙-๑๐	-	๑๔๒		-
๑๐-๑๑	-	-	๒๑๓	-
๑๑-๑๒	-	๑๕๕	-	-
๑๒-๑๓	-	-	-	๓๐๓
๑๓-๑๔	๙๖	-	-	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๑๔๐ เซนต์
๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๑๘๓ เซนต์
๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๑๘๑ เซนต์
๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๓๙ เซนต์
๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๓๙๑ เซนต์
๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๒๘ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงของเสียงตั้งที่ตรงกันที่ระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ และเมื่อระยะห่างของเสียงมากขึ้นค่าเซนต์เพิ่มขึ้น และมีระดับเสียงที่สูงกว่าระบบแบ่งเท่า และเมื่อนำระบบเสียงแนหน้อยมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

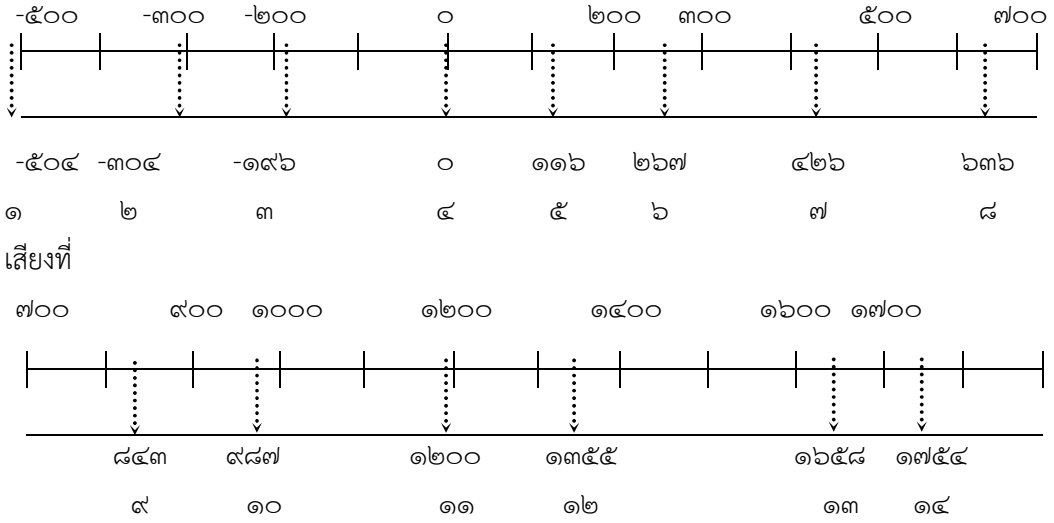
ตารางที่ ๖.๔ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อย กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑	e^{1}	ซอล	-๕๐๐	-๕๐๔	-๔	
๒	$f^{\#1}$	ลา	-๓๐๐	-๓๔๐	-๔๐	
๓	g^{1}	ที	-๒๐๐	-๑๙๖	๔	
๔	$\mathbf{a^{1}}$	โด	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๕	b^{1}	เร	๒๐๐	๑๑๖	๘๖	
๖	$c^{\#2}$	มี	๓๐๐	๒๖๗	๓๓	
๗	d^{2}	ฟา	๕๐๐	๔๒๖	๗๔	
๘	e^{2}	ซอล	๗๐๐	๖๓๖	๖๔	
๙	$f^{\#2}$	ลา	๙๐๐	๘๔๓	๕๗	
๑๐	g^{2}	ที	๑๐๐๐	๙๘๗	๑๓	
๑๑	a^{2}	โด	๑๒๐๐	๑๒๐๐	๐	
๑๒	b^{b2}	เร	๑๓๐๐	๑๓๕๕	-๕๕	
๑๓	$c^{\#3}$	มี	๑๖๐๐	๑๖๕๘	-๕๘	
๑๔	d^{3}	ฟา	๑๗๐๐	๑๗๕๔	-๕๔	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากคีย์บอร์ด

จากตารางที่ ๖.๔ จากการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อยกับระบบแบ่งเท่า แนหน้อยเลานี้มีระยะห่างใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า และมีลักษณะเฉพาะท้องถิ่น ไม่สามารถชี้ชัดว่าเป็นบันไดเสียงชนิดใดได้อย่างชัดเจนได้ ต้องวิเคราะห์ร่วมกับการดำเนินทำนองหลักในประเด็นต่อไปเพิ่มเติม และจากค่าระยะมาตราของระบบเสียงสามารถเขียนเป็นแผนภาพให้สังเกตเห็นระยะห่างแต่ละเสียงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยยึดเสียงตั้ง หรือลูกตั้ง เป็นศูนย์กลางของการจัดเรียงระบบเสียง ดังแผนภาพที่ ๖.๒

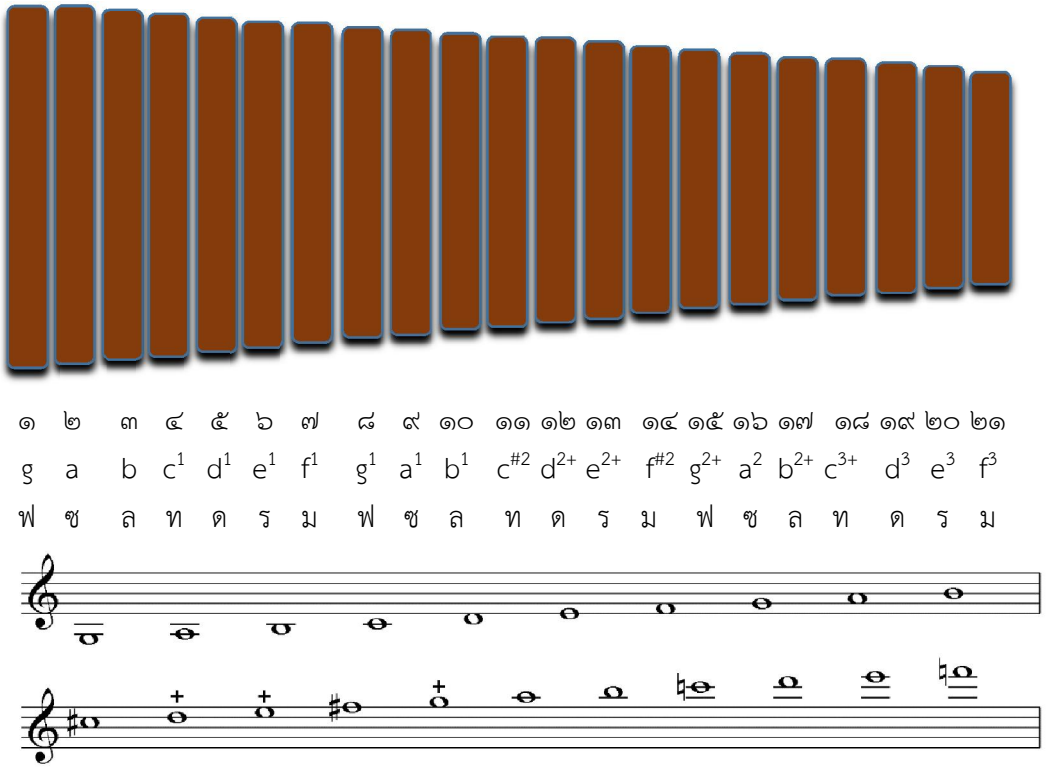
แผนภาพที่ ๖.๒ แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะเพชรพยอมนายวุฒิภัทร เกตุพัฒนพล



๒.) ระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

การวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือเสียงหลัก (tonic) เป็นศูนย์กลางของการเรียงระดับบันไดเสียง ป้าตเอกของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมมีจำนวน ๒๑ ลูก การตั้งระบบเสียงใช้การถากด้านล่างตรงกลางใต้ตำแหน่งการตีของลูกระนาดแต่ละลูกให้ระดับเสียงสูงต่ำตามลำดับ ไม้ตีใช้ไม้เนื้อแข็งสำหรับการตีบรรเลง ป้าตเอกคณะเพชรพยอมกำหนดให้ลูกที่ ๖ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๖ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๙ จากการวัดระบบเสียงตรงกับเสียง a ของสายโมโนคอร์ดพอดี การตีดำเนินทำนองป้าตเอกส่วนใหญ่ตีควบเป็นคู่แปด และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเอกแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๕

ภาพที่ ๖.๓ แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม



ตารางที่ ๖.๕ ระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	g	๓๘.๕ X ๔ = ๑๕๔.๐	๒๖๑๕	๑๒๐๐ – ๒๖๑๕	-๑๔๑๕	
						๒๐๕
๒.	a	๓๔.๒ X ๔ = ๑๓๖.๘	๒๔๑๐	๑๒๐๐ – ๒๔๑๐	-๑๒๑๐	
						๑๕๙
๓.	b	๖๒.๔ X ๒ = ๑๒๔.๘	๒๒๕๑	๑๒๐๐ – ๒๒๕๑	-๑๐๕๑	
						๑๗๓
๔.	c^1	๕๖.๕ X ๒ = ๑๑๓.๐	๒๐๗๘	๑๒๐๐ – ๒๐๗๘	-๘๗๘	
						๑๗๐
๕.	d^1	๕๑.๒ X ๒ = ๑๐๒.๔	๑๙๐๘	๑๒๐๐ – ๑๙๐๘	-๗๐๘	

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๖.	e^1	๔๖.๓ X ๒ = ๙๒.๖	๑๗๓๔	๑๒๐๐ – ๑๗๓๔	-๕๓๔	๑๗๔
๗.	f^1	๔๒.๗ X ๒ = ๘๕.๔	๑๕๙๔	๑๒๐๐ – ๑๕๙๔	-๓๙๔	๑๔๐
๘.	g^1	๓๘.๗ X ๒ = ๗๗.๔	๑๔๒๔	๑๒๐๐ – ๑๔๒๔	-๒๒๔	๑๗๐
๙.	a^1	๖๘.๐	๑๒๐๐	๑๒๐๐ – ๑๒๐๐	๐	๒๒๔
๑๐.	b^1	๖๑.๒	๑๐๑๗	๑๒๐๐ – ๑๐๑๗	๑๘๓	๑๘๓
๑๑.	$c^{\#2}$	๕๓.๓	๗๗๘	๑๒๐๐ – ๗๗๘	๔๒๒	๒๓๙
๑๒.	d^2+	๕๐.๑	๖๗๐	๑๒๐๐ – ๖๗๐	๕๓๐	๑๐๘
๑๓.	e^2+	๔๔.๔	๔๖๒	๑๒๐๐ – ๔๖๒	๗๓๘	๒๐๘
๑๔.	$f^{\#2}+$	๓๙.๘	๒๗๒	๑๒๐๐ – ๒๗๒	๙๒๘	๑๙๐
๑๕.	g^2+	๓๗.๓	๑๖๐	๑๒๐๐ – ๑๖๐	๑๐๔๐	๑๑๒
๑๖.	a^2/ a^2	๓๔.๐	๐	๑๒๐๐ – ๐	๑๒๐๐	๑๖๐
๑๗.	b^2+	๓๐.๓	-๒๐๐	๑๒๐๐ – (-๒๐๐)	๑๔๐๐	๒๐๐
๑๘.	c^3+	๒๘.๓	-๓๑๘	๑๒๐๐ – (-๓๑๘)	๑๕๑๘	๑๑๘
๑๙.	d^3	๒๕.๗	-๔๘๕	๑๒๐๐ – (-๔๘๕)	๑๖๘๕	๑๖๗
						๒๐๗

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๒๐.	e^3	๒๒.๘	-๖๙๒	๑๒๐๐ – (-๖๙๒)	๑๘๙๒	๒๐๒
๒๑.	$f^{\#3}$	๒๐.๓	-๘๙๔	๑๒๐๐ – (-๘๙๔)	๒๐๙๔	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๕ ระบบเสียงป้าตเอก มีเสียงตั้งที่ตรงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๖ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเอกคณะเพชรพยอม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-		๒๐๕	-
๒-๓	-	๑๕๙	-	-
๓-๔	-	๑๗๓	-	-
๔-๕	-	๑๗๐	-	-
๕-๖	-	๑๗๔	-	-
๖-๗	-	๑๔๐	-	-
๗-๘	-	๑๗๐	-	-
๘-๙	-	-	๒๒๔	-
๙-๑๐	-	-	๑๘๓	-
๑๐-๑๑	-	-	๒๓๖	-
๑๑-๑๒	๑๐๘	-	-	-
๑๒-๑๓	-	-	๒๐๘	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๙๐	-
๑๔-๑๕	๑๑๒	-	-	-
๑๕-๑๖	-	๑๖๐	-	-
๑๖-๑๗	-	-	๒๐๐	-
๑๗-๑๘	๑๑๘	-	-	-

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑๘-๑๙	-	๑๖๗	-	-
๑๙-๒๐	-	-	๒๐๗	-
๒๐-๒๑	-	-	๒๐๒	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเอกพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๑๙๑ เซนต์
๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๑๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๐๖ เซนต์
๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๓๐๐ เซนต์
๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๓๘ เซนต์
๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๗๒ เซนต์
๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๒๒ เซนต์
๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๖๔ เซนต์
๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๑๐. เสียงที่ ๑๐ และ ๑๗ มีระยะห่าง ๑๒๑๗ เซนต์
๑๑. เสียงที่ ๑๑ และ ๑๘ มีระยะห่าง ๑๐๙๖ เซนต์
๑๒. เสียงที่ ๑๒ และ ๑๙ มีระยะห่าง ๑๑๕๕ เซนต์
๑๓. เสียงที่ ๑๓ และ ๒๐ มีระยะห่าง ๑๑๕๔ เซนต์
๑๔. เสียงที่ ๑๔ และ ๒๑ มีระยะห่าง ๑๑๖๖ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงของเสียงตั้งที่ตรงกันมีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะใกล้เคียงกับระยะแบ่งเท่า มีเฉพาะเสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๒๒ เซนต์ ซึ่งมากที่สุด แต่อย่างไรก็ตามการที่คู่เสียงที่อยู่ห่างกันตั้งแต่คู่แปดขึ้นทำให้แสดงออกถึงเสียงที่เป็นเสียงกัดน้อยลง ดังนั้น คู่เสียงที่ ๗ – ๑๔ ตามหลักแล้วตีเป็นคู่แปดก็จะแสดงความกระด้างของเสียงลดลง และเมื่อนำระบบเสียงป้าตเอกมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๗

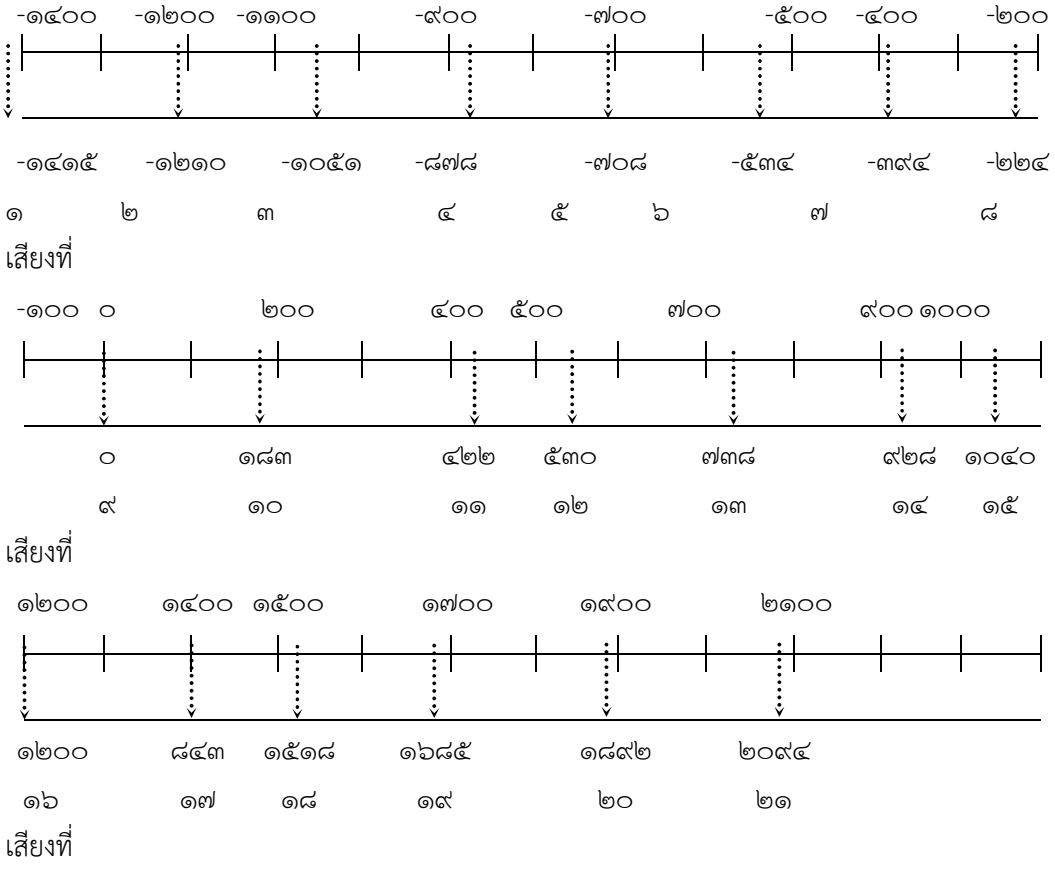
ตารางที่ ๖.๗ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเอกคณะเพชรพยอม กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	g	ฟา	-๑๔๐๐	-๑๔๑๕	-๑๕	
๒.	**a**	ซอล	-๑๒๐๐	-๑๒๑๐	-๑๐	
๓.	b	ลา	-๑๑๐๐	-๑๐๕๑	๔๙	
๔.	c^1	ที	-๙๐๐	-๘๗๘	๒๒	
๕.	d^1	โด	-๗๐๐	-๗๐๘	-๘	
๖.	e^1	เร	-๕๐๐	-๕๓๔	-๓๔	
๗.	f^1	มี	-๔๐๐	-๓๙๔	๖	
๘.	g^1	ฟา	-๒๐๐	-๒๒๔	-๒๔	
๙.	$\mathbf{a^1}$	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๑๐.	b^{b1}	ลา	๒๐๐	๑๘๓	๑๗	
๑๑.	$c^{\#2}$	ที	๔๐๐	๔๒๒	-๒๒	
๑๒.	d^2+	โด	๕๐๐	๕๓๐	-๓๐	
๑๓.	e^2+	เร	๗๐๐	๗๓๘	-๓๘	
๑๔.	$f^{\#2}$+	มี	๙๐๐	๙๒๘	-๒๘	
๑๕.	g^2+	ฟา	๑๐๐๐	๑๐๔๐	-๔๐	
๑๖.	a^2/ a^2	ซอล	๑๒๐๐	๑๒๐๐	๐	
๑๗.	b^2+	ลา	๑๔๐๐	๑๔๐๐	๐	
๑๘.	c^3+	ที	๑๕๐๐	๑๕๑๘	-๑๘	
๑๙.	d^3	โด	๑๗๐๐	๑๖๘๕	๑๕	
๒๐.	e^3	เร	๑๙๐๐	๑๘๙๒	๘	
๒๑.	$f^{\#3}$	มี	๒๑๐๐	๒๐๙๔	๖	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๗ จากการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเอกกับระบบแบ่งเท่า พบว่าป้าตเอกมีระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่ามาก ทั้งระบบเสียงที่เป็นระยะห่างแต่ละคู่ใกล้เคียงกับระยะหนึ่งเสียงของระบบแบ่งเท่า คือ ๒๐๐ เซนต์ และมีบางคู่เสียงมีระยะใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียงของระบบแบ่งเท่า คือ ๑๐๐ เซนต์ อีกทั้งป้าตเอกมีลักษณะการบรรเลงแบบควบคู่แปด และจากการวัดระบบเสียงระยะคู่แปดของป้าตเอกมีระยะใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า คือ ๑๒๐๐ เซนต์ จากค่าระยะมาตราของระบบเสียงสามารถเขียนเป็นแผนภาพให้สังเกตเห็นระยะห่างแต่ละเสียงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยยึดเสียงตั้งเป็นศูนย์กลางของการจัดเรียงระบบเสียง ดังแผนภาพที่ ๖.๓

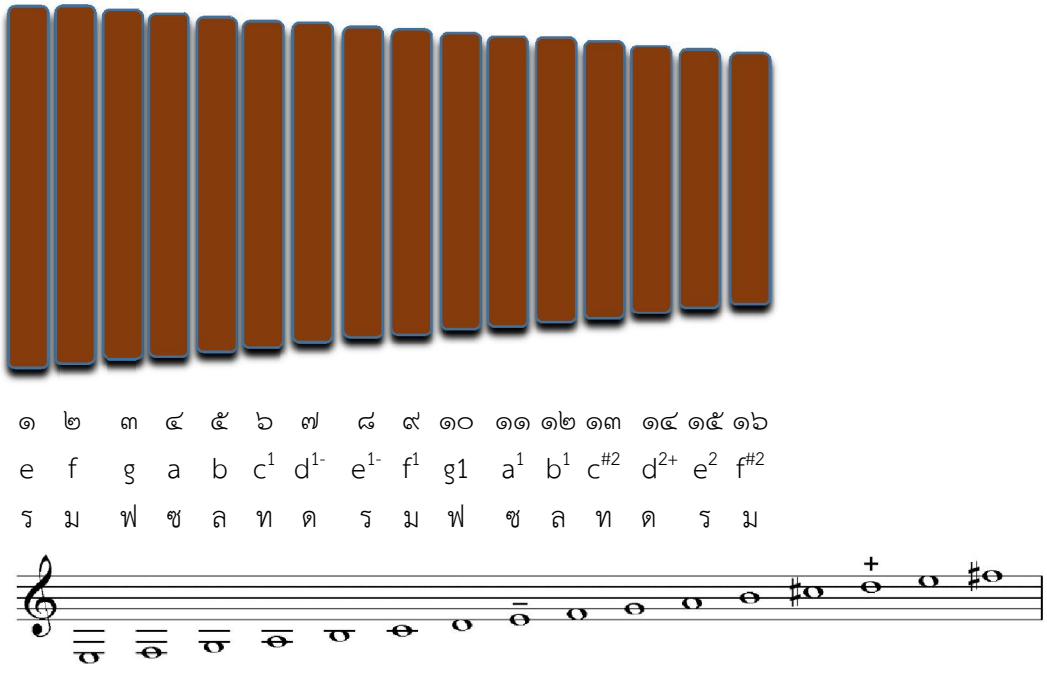
แผนภาพที่ ๖.๓ แสดงระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม



๓.) ระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

การวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตทุ้ม ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือเสียงหลัก เป็นศูนย์กลางของการเรียงลำดับบันไดเสียง จากการศึกษาป้าตทุ้มของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมมีจำนวน ๑๖ ลูก การตั้งระบบเสียงใช้การถากด้านล่างตรงกลางใต้ตำแหน่งการตีของลูกระนาดแต่ละลูกให้ระดับเสียงสูงต่ำตามลำดับ ไม้ตีทำจากยางพาราที่มีน้ำหนักแต่เนื้อยางไม่แข็งมากทำให้เสียงออกมาค่อนข้างนุ่มกว่าป้าตเอก ป้าตทุ้มคณะเพชรพยอมกำหนดให้ลูกที่ ๖ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๑ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๔ จากการวัดระบบเสียงตรงกับเสียง a^1 ของสายโมโนคอร์ดพอดี การตีดำเนินทำนองป้าตทุ้ม ดำเนินตามทำนองหลักบ้างทำนองรองบ้าง โดยไม่เคร่งครัดการวางมือซ้าย มือขวา และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตทุ้มแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๘

ภาพที่ ๖.๔ แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม



ตารางที่ ๖.๘ ระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	e	๔๖.๕ x ๔ = ๑๘๖.๐	๒๙๔๒	๑๒๐๐ – ๒๙๔๒	-๑๗๔๒	
๒.	f	๔๒.๗ x ๔ = ๑๗๐.๘	๒๗๙๔	๑๒๐๐ – ๒๗๙๔	-๑๕๙๔	๑๔๘
๓.	g	๓๘.๖ x ๔ = ๑๕๔.๔	๒๖๑๙	๑๒๐๐ – ๒๖๑๙	-๑๔๑๙	๑๗๕
๔.	a	๖๘.๐ x ๒ = ๑๓๖.๐	๒๔๐๐	๑๒๐๐ – ๒๔๐๐	-๑๒๐๐	๒๑๙
๕.	b	๖๑.๓ x ๒ = ๑๒๒.๖	๒๒๒๐	๑๒๐๐ – ๒๒๒๐	-๑๐๒๐	๑๘๐
๖.	c1	๕๘.๖ x ๒ = ๑๑๗.๒	๒๑๔๒	๑๒๐๐ – ๒๑๔๒	-๙๔๒	๗๘
						๑๕๙

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๗.	d^{1}-(d^{b1}+)	๕๓.๒ X ๒ = ๑๐๖.๔	๑๙๗๔	๑๒๐๐ – ๑๙๗๔	-๗๔๔	๑๘๘
๘.	e^{1-}	๔๗.๗ X ๒ = ๙๕.๔	๑๗๘๖	๑๒๐๐ – ๑๗๘๖	-๕๘๖	๑๙๒
๙.	f^{1}	๔๒.๗ X ๒ = ๘๕.๔	๑๕๙๔	๑๒๐๐ – ๑๕๙๔	-๓๙๔	๑๗๙
๑๐.	g^{1}	๓๘.๕ X ๒ = ๗๗.๐	๑๔๑๕	๑๒๐๐ – ๑๔๑๕	-๒๑๕	๒๑๕
๑๑.	a^{1}	๖๘.๐	๑๒๐๐	๑๒๐๐ – ๑๒๐๐	๐	๒๐๓
๑๒.	b^{1}+	๖๐.๕	๙๙๗	๑๒๐๐ – ๙๙๗	๒๐๓	๑๙๐
๑๓.	$c^{\#2}$	๕๔.๒	๘๐๗	๑๒๐๐ – ๘๐๗	๓๙๓	๑๖๔
๑๔.	d^{2}+	๔๙.๓	๖๔๓	๑๒๐๐ – ๖๔๓	๕๕๗	๑๕๑
๑๕.	e^{2}	๔๕.๒	๔๙๒	๑๒๐๐ – ๔๙๒	๗๐๘	๑๕๒
๑๖.	$f^{\#2}$	๔๑.๔	๓๔๐	๑๒๐๐ – ๓๔๐	๘๖๐	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๘ ระบบเสียงป้าตทุ้ม มีเสียงตั้งที่ตรงกับ a^{1} = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ ซึ่งเป็นระยะที่มากที่สุดในแต่ละระดับ ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๙ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตทุ้มคณะเพชรพยอม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	๑๔๘	-	-
๒-๓	-	๑๗๕	-	-
๓-๔	-	-	๒๑๙	-
๔-๕	-	-	๑๘๐	-
๕-๖	๗๘	-	-	-
๖-๗	-	๑๕๙	-	-
๗-๘	-	-	๑๘๘	-
๘-๙	-	-	๑๙๒	-
๙-๑๐	-	-	๑๗๙	-
๑๐-๑๑	-	-	๒๑๕	-
๑๑-๑๒	-	-	๒๐๓	-
๑๒-๑๓	-	-	๑๙๐	-
๑๓-๑๔	-	๑๖๔	-	-
๑๔-๑๕	-	๑๕๑	-	-
๑๕-๑๖	-	๑๕๒	-	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตทุ้มพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๑๕๖ เซนต์
๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์
๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๐๔ เซนต์
๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๒๓ เซนต์
๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๓๓๕ เซนต์
๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๓๑ เซนต์
๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๙๔ เซนต์
๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่าง ๑๒๕๔ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงของเสียงตั้งที่ตรงกันที่ระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะใกล้เคียงกับระยะแบ่งเท่ามาก และมีลูกระนาดเสียงสูงที่มีเสียงสูงกว่าปกติประมาณครึ่งเสียง

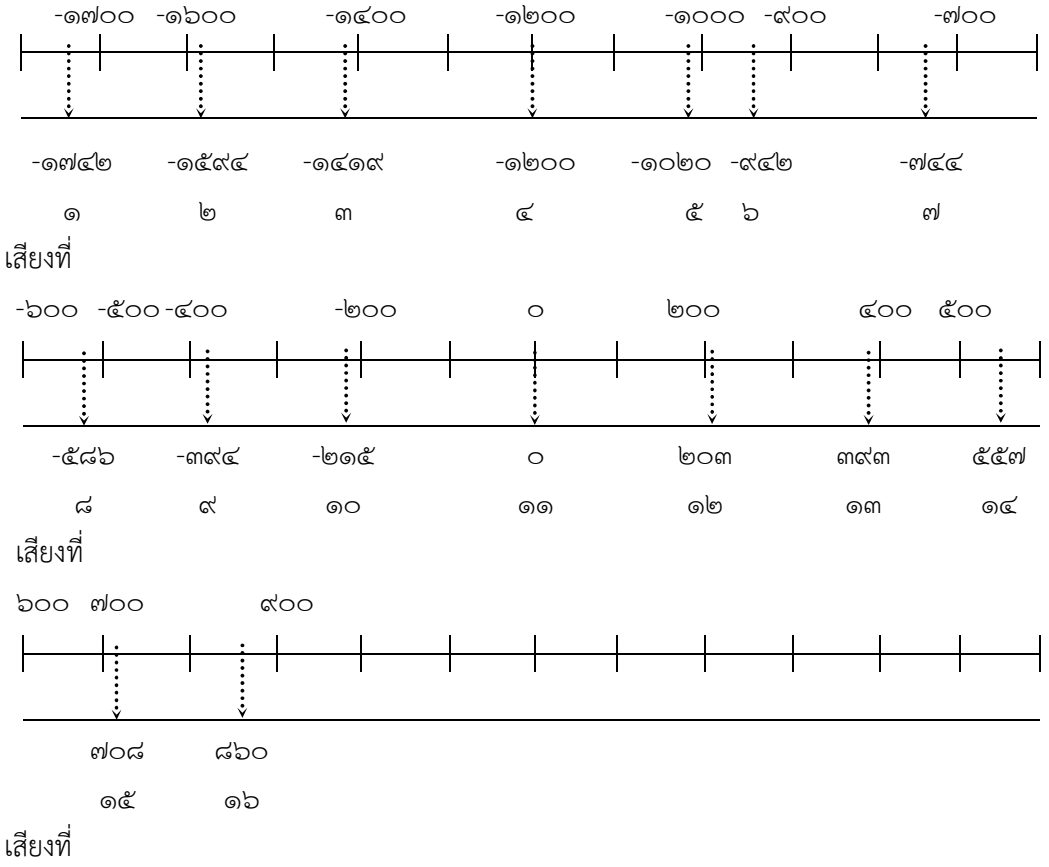
คือ เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๓๓๕ เซนต์ เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๓๑ เซนต์ และเสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๙๔ เซนต์ แต่อย่างไรก็ตามการที่คู่เสียงที่อยู่ห่างกันตั้งแต่คู่แปดขึ้นทำให้แสดงออกถึงเสียงที่เป็นเสียงกัดน้อยลง ดังนั้น คู่เสียงดังกล่าวตามหลักแล้วตีเป็นคู่แปดก็จะแสดงความกระด้างของเสียงลดลง อีกทั้งป้าตทุ้มส่วนใหญ่ตีดำเนินทำนองเป็นลูกไม่ค่อยได้ตีควบคู่แปด และเมื่อนำระบบเสียงป้าตทุ้มมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๑๐

ตารางที่ ๖.๑๐ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตทุ้มกับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	e	เร	-๑๗๐๐	-๑๗๔๒	-๔๒	
๒.	f	มี	-๑๖๐๐	-๑๕๙๔	๖	
๓.	g	ฟา	-๑๔๐๐	-๑๔๑๙	-๑๙	
๔.	**a**	ซอล	-๑๒๐๐	-๑๒๐๐	๐	ลูกตั้ง
๕.	b	ลา	-๑๐๐๐	-๑๐๒๐	-๒๐	
๖.	c^{1}	ที	-๙๐๐	-๙๔๒	-๔๒	
๗.	d^{1-}	โด	-๗๐๐	-๗๔๔	-๔๔	
๘.	e^{1}	เร	-๕๐๐	-๕๘๖	-๘๖	
๙.	f^{1}	มี	-๔๐๐	-๓๙๔	๖	
๑๐.	g^{1}	ฟา	-๒๐๐	-๒๑๕	-๑๕	
๑๑.	a^{1}	ซอล	๐	๐	๐	
๑๒.	b^{1}+	ลา	๒๐๐	๒๐๓	-๓	
๑๓.	$c^{\#2}$	ที	๔๐๐	๓๙๓	๗	
๑๔.	d^{2}+	โด	๕๐๐	๕๕๗	-๕๗	
๑๕.	e^{2}	เร	๗๐๐	๗๐๘	-๘	
๑๖.	$f^{\#2}$	มี	๙๐๐	๘๖๐	๔๐	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

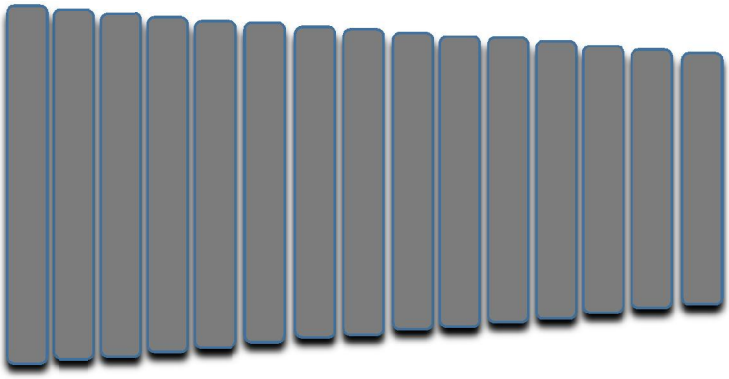
แผนภาพที่ ๖.๔ แสดงระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม



๔.) ระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

การวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็ก ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือเสียงหลัก เป็นศูนย์กลางของการเรียงลำดับบันไดเสียง จากการศึกษาป้าตเหล็กของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมมีจำนวน ๑๖ ลูก แต่ลูกที่หนึ่งไม่ได้วางใส่ไว้ในราง การตั้งระบบเสียงโดยฆ้อนเคาะด้านล่างตรงกลางใต้ตำแหน่งการตีของลูกระนาดแต่ละลูก รวมทั้งการวัดขนาดสั้นยาวให้ระดับเสียงสูงต่ำตามลำดับ ไม้ตีทำจากหัวไม้เนื้อแข็งพันด้วยเทปพันสายไฟ ป้าตเหล็กคณะเพชรพยอมกำหนดให้ลูกที่ ๗ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๐ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๓ ดังภาพที่ ๖.๓ จากการวัดระบบเสียงตรงกับเสียง a^1 ของสายโมโนคอร์ดพอดี การตีดำเนินทำนองป้าตเหล็ก ดำเนินตามทำนองหลักบ้างทำนองรองบ้าง โดยไม่เคร่งครัดการวางมือซ้าย มือขวา และช่วงเสียงของการบรรเลง และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็กแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๑๑

ภาพที่ ๖.๕ แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม



ตารางที่ ๖.๑๑ ระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	ไม่ได้ใส่ลูกระนาด					
๒.	g	๓๘.๓ x ๔ = ๑๕๓.๒	๒๖๐๖	๑๒๐๐ – ๒๖๐๖	-๑๔๐๖	๒๐๖
๓.	a	๖๘.๐ x ๒ = ๑๓๖.๐	๒๔๐๐	๑๒๐๐ – ๒๔๐๐	-๑๒๐๐	๑๘๓
๔.	b	๖๑.๒ x ๒ = ๑๒๒.๔	๒๒๑๗	๑๒๐๐ – ๒๒๑๗	-๑๐๑๗	๒๐๑
๕.	c^1	๕๔.๕ x ๒ = ๑๐๙.๐	๒๐๑๖	๑๒๐๐ – ๒๐๑๖	-๘๑๖	๑๔๙
๖.	d^1	๕๐.๐ x ๒ = ๑๐๐.๐	๑๘๖๗	๑๒๐๐ – ๑๘๖๗	-๖๖๗	๑๕๕
๗.	e^1	๔๕.๗ x ๒ = ๙๑.๔	๑๗๑๒	๑๒๐๐ – ๑๗๑๒	-๕๑๒	

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๘.	f^1	๔๑.๒ X ๒ = ๘๒.๔	๑๕๓๒	๑๒๐๐ – ๑๕๓๒	-๓๓๒	๑๘๐
๙.	g^1	๓๘.๕ X ๒ = ๗๗.๐	๑๔๑๕	๑๒๐๐ – ๑๔๑๕	-๒๑๕	๑๑๗
๑๐.	a^1	๖๘.๐	๑๒๐๐	๑๒๐๐ - ๑๒๐๐	๐	๒๑๕
๑๑.	b^1	๖๑.๒	๑๐๑๗	๑๒๐๐ - ๑๐๑๗	๑๘๓	๑๘๓
๑๒.	c^2	๕๕.๔	๘๔๕	๑๒๐๐ - ๘๔๕	๓๕๕	๑๗๒
๑๓.	d^2	๕๐.๕	๖๘๔	๑๒๐๐ - ๖๘๔	๕๑๖	๑๖๑
๑๔.	e^2	๔๕.๓	๔๙๖	๑๒๐๐ - ๔๙๖	๗๐๔	๑๘๘
๑๕.	$f^{\#2}$	๔๑.๒	๓๓๒	๑๒๐๐ - ๓๓๒	๘๖๘	๑๖๔
๑๖.	g^2	๓๗.๒	๑๕๕	๑๒๐๐ - ๑๕๕	๑๐๔๕	๑๗๗

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๑๑ ระบบเสียงป้าตเหล็ก มีเสียงตั้งที่ตรงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สามมีระยะห่างตรง และใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ ซึ่งเป็นระยะที่มากที่สุดในแต่ละระดับ ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๑๒ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเหล็กคณะเพชรพยอม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	-	-	-
๒-๓	-	-	๒๐๖	-
๓-๔	-	-	๑๘๓	-
๔-๕	-	-	๒๐๑	-
๕-๖	-	๑๔๙	-	-
๖-๗	-	๑๕๕	-	-
๗-๘	-	-	๑๘๐	-
๘-๙	๑๑๗	-	-	-
๙-๑๐	-	-	๒๑๕	-
๑๐-๑๑	-	-	๑๘๓	-
๑๑-๑๒	-	๑๗๒	-	-
๑๒-๑๓	-	๑๖๑	-	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๘๘	-
๑๔-๑๕	-	๑๖๔	-	-
๑๕-๑๖	-	-	๑๗๗	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็กพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ ไม่ใส่ลูกระนาด

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๑๙๑ เซนต์

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๑๗๑ เซนต์

๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๑๘๓ เซนต์

๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๑๖ เซนต์

๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์

๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่าง ๑๒๖๐ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงของเสียงตั้งที่ตรงกันที่ระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะห่างเท่ากับระบบแบ่งเท่า และใกล้เคียงกับระยะแบ่งเท่า มากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ

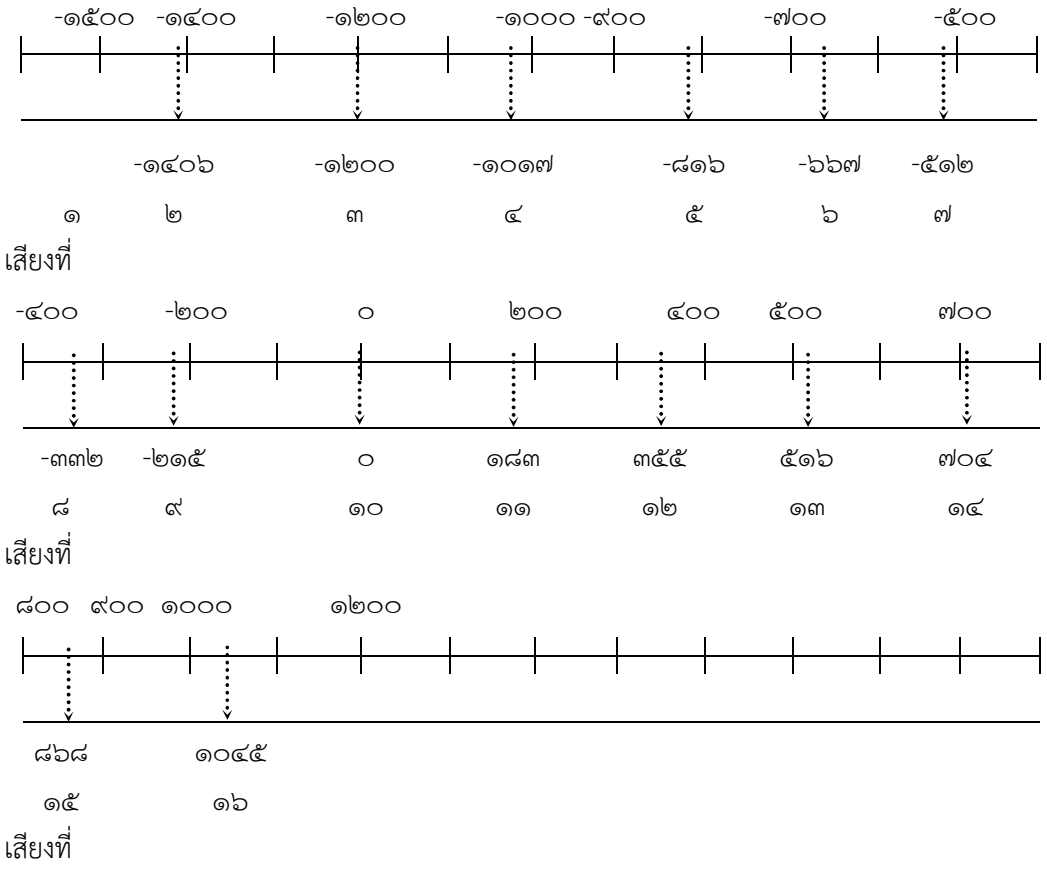
เนื่องจาก ลูกระนาดทำจากเหล็กเมื่อตั้งเสียงตามมาตรฐานของวงแล้ว ค่าของระดับเสียงมีการเปลี่ยนแปลงน้อยกว่าป้าตเอก เนื่องจากลูกระนาดเป็นไม้เมื่อตีบ่อย ๆ นาน ๆ จึงทำให้ลูกระนาดสึกได้ ทำให้เสียงของระดับเสียงต่าง ๆ จึงเกิดการเปลี่ยนแปลง ป้าตเหล็กส่วนใหญ่ตีดำเนินทำนองเป็นลูกไม่ค่อยได้ตีควบคู่แปด และเมื่อนำระบบเสียงป้าตทุ้มมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๑๓

ตารางที่ ๖.๑๓ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเหล็กวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	-	-	-	-	-	ไม่ใส่ลูกระนาด
๒.	g	ฟา	-๑๔๐๐	-๑๔๐๖	-๖	
๓.	**a**	ซอล	-๑๒๐๐	-๑๒๐๐	๐	
๔.	b	ลา	-๑๐๐๐	-๑๐๑๗	-๑๗	
๕.	c^1	ที	-๙๐๐	-๘๑๖	๘๔	
๖.	d^1	โด	-๗๐๐	-๖๖๗	๓๓	
๗.	e^1	เร	-๕๐๐	-๕๑๒	-๑๒	
๘.	f^1	มี	-๔๐๐	-๓๓๒	๖๘	
๙.	g^1	ฟา	-๒๐๐	-๒๑๕	-๑๕	
๑๐.	a^1	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๑๑.	b^1	ลา	๒๐๐	๑๘๓	๑๗	
๑๒.	c^2	ที	๔๐๐	๓๕๕	๔๕	
๑๓.	d^2	โด	๕๐๐	๕๑๖	-๑๖	
๑๔.	e^2	เร	๗๐๐	๗๐๔	-๔	
๑๕.	$f^{\#2}$	มี	๙๐๐	๘๖๘	๓๔	
๑๖.	g2	ฟา	๑๐๐๐	๑๐๔๕	-๔๕	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

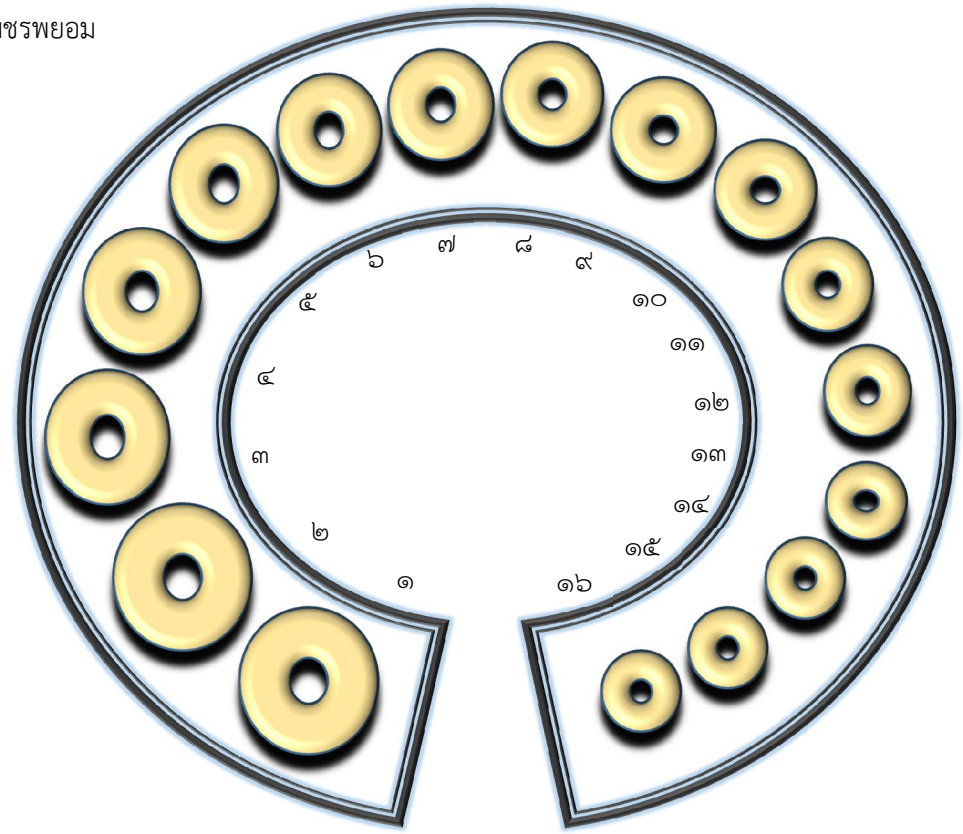
แผนภาพที่ ๖.๕ แสดงระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม



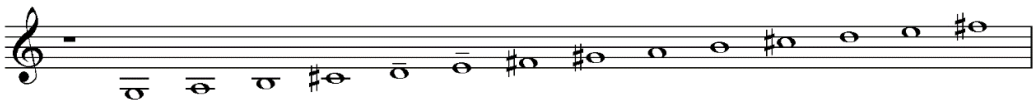
๕.) ระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

การวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตฆ้อง ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือเสียงหลัก เป็นศูนย์กลางของการเรียงลำดับบันไดเสียง จากการศึกษาป้าตฆ้องของคณะเพชรพยอมมีจำนวน ๑๖ ลูก แต่ลูกที่หนึ่งไม่ได้ตั้งเสียงทำให้เสียงเพี้ยน อีกทั้งเป็นลูกฆ้องที่ไม่ค่อยได้ตีเนื่องจากใช้ลูกฆ้องที่เป็นเสียงคู่แปดแทนในขณะบรรเลง และลูกฆ้องลูกที่ ๑๖ ไม่ได้แขวนไว้ในรางฆ้อง เนื่องจากมีเสียงแหลมสูงไม่กังวานการตีบรรเลงจึงตีลูกฆ้องเสียงเดียวกันแต่ต่ำกว่าคู่แปดแทน การตั้งระบบเสียงโดยการถ่วงด้วยตะกั่วโดยการเทียบเสียงกับป้าตเอกซึ่งมีเสียงที่คงที่เรียงตามลำดับจนครบ ไม้ตีป้าตฆ้องนักดนตรีใช้ลูกกอล์ฟมาเจาะรูยึดด้วยสะกรูติดกับไม้ตี ซึ่งเป็นไม้ที่มีความทนทาน และเวลาตีได้เสียงดังกังวาน คณะเพชรพยอมกำหนดให้ลูกฆ้องลูกที่ ๗ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๐ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๓ ดังภาพที่ ๖.๖ จากการวัดระบบเสียงตรงกับเสียง a^1 ของสายโมโนคอร์ดพอดี การตีดำเนินทำนองป้าตฆ้องไม่เคร่งครัดการวางมือซ้าย มือขวา และช่วงเสียงของการบรรเลง และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตฆ้องแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๑๔

ภาพที่ ๖.๖ แสดงลูกฆ้อง ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้ง คณะเพชรพยอม



ลำดับที่ลูกฆ้อง

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
-	g	a	b	$c^{\#1}$	d^{1-}	e^{1-}	$f^{\#1}$	$g^{\#1}$	a^{1}	b^{1}	$c^{\#2}$	d^{2}	e^{2}	$f^{\#2}$	-
-	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	-

ตารางที่ ๖.๑๔ ระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	ไม่ได้ตั้งเสียง					
๒.	g	๓๘.๘ x ๔ = ๑๕๕.๒	๒๖๒๘	๑๒๐๐ – ๒๖๒๘	-๑๔๒๘	๒๒๘
๓.	a	๖๘.๐ x ๒ = ๑๓๖.๐	๒๔๐๐	๑๒๐๐ – ๒๔๐๐	-๑๒๐๐	

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๔.	b	๖๐.๑ x ๒ = ๑๒๐.๒	๒๑๘๖	๑๒๐๐ – ๒๑๘๖	-๙๘๖	๒๑๔
						๑๕๐
๕.	$c^{\#1}$	๕๕.๑ x ๒ = ๑๑๐.๒	๒๐๓๖	๑๒๐๐ – ๒๐๓๖	-๘๓๖	
						๑๔๕
๖.	d^1	๕๐.๗ x ๒ = ๑๐๑.๔	๑๘๙๑	๑๒๐๐ – ๑๘๙๑	-๖๙๑	
						๑๗๙
๗.	e^1	๔๕.๗ x ๒ = ๙๑.๔	๑๗๑๒	๑๒๐๐ – ๑๗๑๒	-๕๑๒	
						๑๗๖
๘.	$f^{\#1}$	๔๑.๓ x ๒ = ๘๒.๖	๑๕๓๖	๑๒๐๐ – ๑๕๓๖	-๓๓๖	
						๑๖๗
๙.	$g^{\#1}$	๓๗.๕ x ๒ = ๗๕.๐	๑๓๖๙	๑๒๐๐ – ๑๓๖๙	-๑๖๙	
						๑๖๙
๑๐.	a^1	๖๘.๐	๑๒๐๐	๑๒๐๐ – ๑๒๐๐	๐	
						๒๐๖
๑๑.	b^1	๖๐.๔	๙๙๔	๑๒๐๐ – ๙๙๔	๒๐๖	
						๑๘๑
๑๒.	$c^{\#2}$	๕๔.๔	๘๑๓	๑๒๐๐ – ๘๑๓	๓๘๗	
						๑๓๒
๑๓.	d^2	๕๐.๔	๖๘๑	๑๒๐๐ – ๖๘๑	๕๑๙	
						๑๘๙
๑๔.	e^2	๔๕.๒	๔๙๒	๑๒๐๐ – ๔๙๒	๗๐๘	
						๑๗๗
๑๕.	$f^{\#2}$	๔๐.๘	๓๑๕	๑๒๐๐ – ๓๑๕	๘๘๕	
๑๖.	ไม่แขวนลูกฆ้อง					

จากตารางที่ ๖.๑๔ ระบบเสียงป้าตฆ้อง มีเสียงตั้งที่ตรงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ เป็นระยะที่มากที่สุดในแต่ละระดับ กลุ่มที่สองมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๑๕ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตฆ้องคณะเพชรพยอม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	-	-	-
๒-๓	-	-	๒๒๘	-
๓-๔	-	-	๒๑๔	-
๔-๕	-	๑๕๐	-	-
๕-๖	-	๑๔๕	-	-
๖-๗	-	-	๑๗๙	-
๗-๘	-	-	๑๗๖	-
๘-๙	-	๑๖๗	-	-
๙-๑๐	-	๑๖๙	-	-
๑๐-๑๑	-	-	๒๐๖	-
๑๑-๑๒	-	-	๑๘๑	-
๑๒-๑๓	-	๑๓๒	-	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๘๙	-
๑๔-๑๕	-	-	๑๗๗	-
๑๕-๑๖	-	-	-	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตฆ้องพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ ไม่ได้ตั้งเสียง

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๕๙ เซนต์

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๑๙๒ เซนต์

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๒๓ เซนต์

๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๑๐ เซนต์

๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๒๐ เซนต์

๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๒๑ เซนต์

๙. เสียงที่ ๑๖ ไม่แขวนลูกฆ้อง

จากข้อมูลพบว่าเสียงของเสียงตั้งที่ตรงกันที่ระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะแบ่งเท่า ทั้งจากสาเหตุการเทียบเสียงกับป้าตเหล็กเมื่อตั้งเสียงตาม

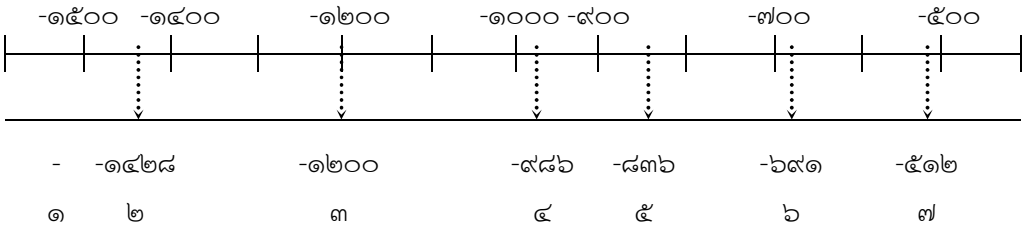
มาตรฐานของวงแล้วค่าของระดับเสียงมีจึงใกล้เคียงกับป้าตเหล็ก ป้าตฆ้องส่วนใหญ่ตีดำเนินทำนองเป็นลูกไม่เน้นการตีควบคู่แปด และเมื่อนำระบบเสียงป้าตฆ้องมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๑๖

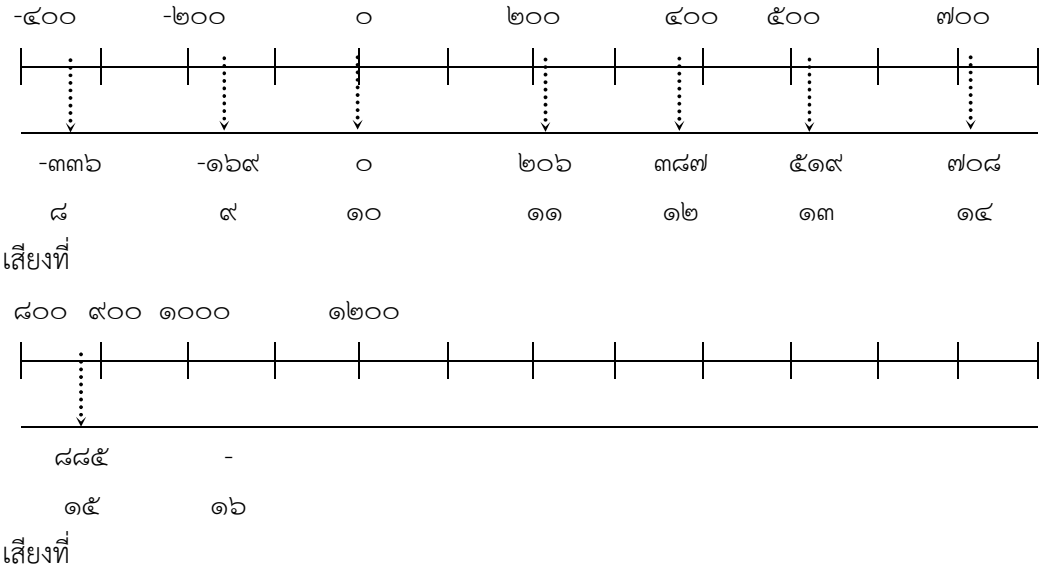
ตารางที่ ๖.๑๖ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตฆ้องวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	ไม่ได้ตั้งเสียง					
๒.	g	ฟา	-๑๔๐๐	-๑๔๒๘	-๒๘	
๓.	**a**	ซอล	-๑๒๐๐	-๑๒๐๐	๐	
๔.	b	ลา	-๑๐๐๐	-๙๘๖	๑๔	
๕.	$c^{\#1}$	ที	-๙๐๐	-๘๓๖	๖๔	
๖.	d^{1}	โด	-๗๐๐	-๖๙๑	๙	
๗.	e^{1}	เร	-๕๐๐	-๕๑๒	-๑๒	
๘.	$f^{\#1}$	มี	-๔๐๐	-๓๓๖	๖๔	
๙.	$g^{\#1}$	ฟา	-๒๐๐	-๑๖๙	-๓๑	
๑๐.	a^{1}	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๑๑.	b^{1}	ลา	๒๐๐	๒๐๖	๖	
๑๒.	$c^{\#2}$	ที	๔๐๐	๓๘๗	๑๓	
๑๓.	d^{2}	โด	๕๐๐	๕๑๙	-๑๙	
๑๔.	e^{2}	เร	๗๐๐	๗๐๘	-๘	
๑๕.	$f^{\#2}$	มี	๙๐๐	๘๘๕	๑๕	
๑๖.	ไม่แขวนลูกฆ้อง					

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๖ แสดงระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม





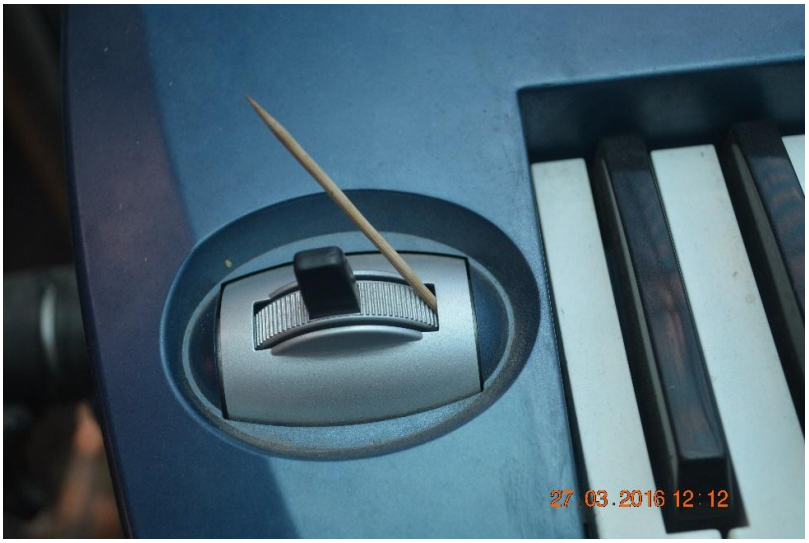
๖.๑.๒ ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มเป็นวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ ดังภาพที่ ๖.๗ ได้รับความนิยมนำไปแห่ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในแถบอำเภอสันทราย โดยบรรเลงทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้านจากบทเพลงพื้นเมืองต่าง ๆ ระหว่างการประกอบพิธีกรรม และบรรเลงรวมกับเครื่องดนตรีสากลแบบประยุกต์สำหรับบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไปในช่วงการฟ้อนปล่อย และช่วงที่เป็นการละเล่นที่สนุกสนาน

ภาพที่ ๖.๗ วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กำลังบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมดบ้านริมกวง ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๘

วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มได้ตั้งเสียง “ลูกตั้ง” หรือ “เสียงตั้ง” ของเครื่องดนตรีพื้นเมืองทุกชนิดใกล้เคียงกับเสียง $a^1 \approx ๔๔๐$ Hz. แต่ต่ำกว่าเล็กน้อยโดยสังเกตจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม นักดนตรีมือคีย์บอร์ดได้ใช้ไม้จิ้มฟันคัดไว้กับที่เบนเสียงให้เสียงต่ำลงเล็กน้อย ดังภาพที่ ๖.๘ ในขณะที่เครื่องดนตรีสากลที่ใช้ประสมวงด้วยประกอบด้วยคีย์บอร์ด กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส และที่แตกต่างกับวงเต่งถิ้งคณะอื่น ๆ คือ ใช้ “ทรัมเป็ต” (Trumpet) มาประสมวงโดย เครื่องดนตรีสากลที่ใช้ประสมวงต่างตั้งระดับเสียงตามมาตรฐานสากล และสามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป ซึ่งมีเสียงที่ออกมากลมกลืนกันได้ดี เสียงไม่กัดไม่เพี้ยน จากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ ของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ดังรายละเอียด ดังนี้



ภาพที่ ๖.๘ การใช้ไม้จิ้มฟันคัดที่เบนเสียงของเครื่องคีย์บอร์ดให้เสียงต่ำลงสำหรับการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้าน

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๗ มีนาคม ๒๕๕๙

๑.) ระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม นายคนอง คำภีระ

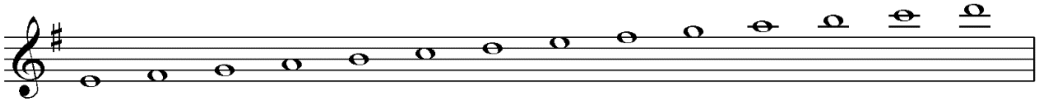
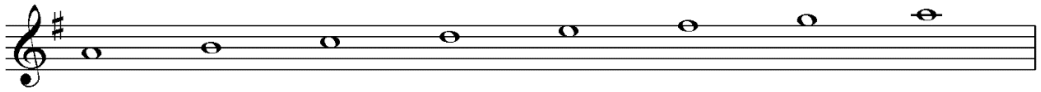
วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม มีนักดนตรี คือ นายคนอง คำภีระ และนายพรชัย อินทจักร โดยใช้แนหน้อยแบบเชียงใหม่ คือ มีรูนิ้วเจ็ดรู การวางตำแหน่งมือตามความถนัดโดยใช้มือขวาสี่นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ปิดสี่รูด้านบน และใช้มือซ้ายสามนิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ปิดสามรูด้านล่าง การเปลี่ยนระดับเสียงเกิดจากการปิด – เปิด รูแนให้เป็นระดับเสียงต่าง ๆ ดังตารางที่ ๖.๑๗ การตั้งเสียงกำหนดให้เสียงลำดับที่ ๔ เป็นเสียงหลักที่นักดนตรีเรียกว่า “เสียงตั้ง” และมีหลายบทเพลงขึ้นต้นเพลงด้วยเสียงตั้ง และการปิดรูแนทุกรู เรียกว่า “ลูกควบ” จากการที่

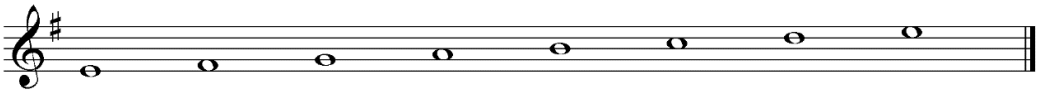
ผู้วิจัยใช้หลอดเทียบเสียงแบบโครมาติก (Chromatic Pitch Pipe) วัดระดับเสียงหลัก หรือเสียงตั้ง พบว่ามีระดับเสียงตรงกับ $a^1 \approx ๔๔๐$ Hz.

การเป่าแนของมือแนคณะพลังหนุ่มนิยมใช้เทคนิกการรัวนิ้วมือต่าง ๆ ให้เสียงรัว ๆ ซึ่งเทคนิคการใช้นิ้วมือเปิด-ปิดรูแนขึ้นลงอย่างรวดเร็ว เรียกว่า “ลูกใน” และการเป่าเสียงสูง ๆ โดยการเปิดนิ้วนสุดเล็กน้อยแล้วเป่าลมให้มีความแรงกว่าเดิม เรียกว่า “ลูกฮิ้ว” หรือ ลูกแหบ ก่อนการเป่าแนทุกครั้งต้องเอาลิ้นแช่น้ำไว้สักระยะเวลาหนึ่งเพื่อให้สามารถเป่าออกมาแล้วได้เสียงที่ดี (คนอง คำภีระ , สัมภาษณ์)

ตารางที่ ๖.๑๗ แสดงระบบนิ้วแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม: นายคนอง คำภีระ

มือขวา	นิ้วชี้	●	●	●	●	●	●	○/●
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○/●	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	○	○
มือซ้าย	นิ้วชี้	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
การเรียกชื่อโน้ต		ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท
ระดับเสียงจริง		e^1	$f^{\#1}$	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2
ลำดับที่		๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗
มือขวา	นิ้วชี้	◑	◑	◑	◑	◑	◑	○
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	○/●	○
มือซ้าย	นิ้วชี้	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
การเรียกชื่อโน้ต		ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ	ลำ	ทำ
ระดับเสียงจริง		e^2	$f^{\#2}$	g^2	a^2	b^2	c^3	d^3
ลำดับที่		๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔

จากตาราง ๖.๑๗ สามารถนำระดับเสียงจริงของแนหน้อยจากการเทียบเคียงเสียงกับหลอดเทียบเสียงแบบโครมาติก แสดงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล ดังภาพ

การวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือ “ลูกตั้ง” ซึ่งเป็นเสียงหลัก โดยนักดนตรีกดปิดรูด้านบนสี่นิ้ว แล้วเป่าหลอดเทียบเสียงแบบโครมาติกให้เสียงตรงกับระดับเสียงแนหน้อยเรียงตามลำดับจนครบทุก ๆ ระดับเสียงที่นักดนตรีสามารถเป่าได้ เมื่อนำมาเรียงเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงโดยเริ่มจากเสียงตั้งให้เป็นเสียงที่ ๑ แล้วเรียงตามลำดับค่าระยะมาตราของระบบเสียงจากการคำนวณรวมทั้งระดับเสียงจริง สามารถเรียงลำดับเป็นโครงสร้างบันไดเสียงได้ คือ

a^1 b^1 c^2 d^2 e^2 f^2 g^2 a^2

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะพลังหนุ่มมีโครงสร้างเดียวกับบันไดเสียง A เนเจอร์รัลไมเนอร์ (A Natural Minor Scale) แต่หากแนขึ้นต้นด้วยเสียงควบโดยปิดรูนิ้วครบทุกนิ้ว แล้วจัดเรียงเสียงตามลำดับโดยนำโน้ตเสียงที่ ๑ เป็นเสียงโทนิกสามารถจัดเรียงได้ คือ

e^1 $f^{\#1}$ g^1 a^1 b^1 c^2 d^2 e^2

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างเสียงของเสียงมีโครงสร้างเฉพาะ ไม่ตรงกับโครงสร้างโมดหรือบันไดเสียงใดใด แต่อย่างไรก็ตามโมดเสียงที่ได้เกิดจากการเรียงระดับเสียงที่เครื่องดนตรีสามารถบรรเลงได้ทุกระดับเสียง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องวิเคราะห์เสียงหลักจากแนวดำเนินทำนองเพิ่มเติมในประเด็นคุณลักษณะทางดนตรีในประเด็นต่อไปเพิ่มเติมเนื่องจากแนหน้อย ไม่ได้บรรเลงครบทุกระดับเสียงในแต่ละบทเพลง การวัดระบบเสียงแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี สามารถแสดงรายละเอียดได้ดังตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๖.๑๘ แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะพลังหนุ่ม นายคนอง คำภีระ

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	e^1	๔๕.๑ x ๒ = ๙๐.๒	๑๖๘๙	๑๒๐๐ – ๑๖๘๙	-๔๘๙	

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๒.	$f^{\#1}$	๔๐.๖ X ๒ = ๘๑.๒	๑๕๐๖	๑๒๐๐ – ๑๕๐๖	-๓๐๖	๑๘๓
๓.	g^{1}	๓๗.๒ X ๒ = ๗๔.๔	๑๓๕๕	๑๒๐๐ – ๑๓๕๕	-๑๕๕	๑๕๑
๔.	**a^{1}**	๖๘.๐	๑๒๐๐	๑๒๐๐ – ๑๒๐๐	๐	๑๕๕
๕.	b^{1}	๖๑.๗	๑๐๓๑	๑๒๐๐ – ๑๐๓๑	๑๖๙	๑๖๙
๖.	c^{2}	๕๔.๕	๘๑๖	๑๒๐๐ – ๘๑๖	๓๘๔	๒๑๕
๗.	d^{2}	๔๙.๓	๖๔๓	๑๒๐๐ – ๖๔๓	๕๕๗	๑๗๓
๘.	e^{2}	๔๔.๒	๔๕๔	๑๒๐๐ – ๔๕๔	๗๔๖	๑๘๙
๙.	$f^{\#2}$	๓๙.๕	๒๕๙	๑๒๐๐ – ๒๕๙	๙๔๑	๑๙๕
๑๐.	g^{2}	๓๖.๖	๑๒๗	๑๒๐๐ – ๑๒๗	๑๐๗๓	๑๓๒
๑๑.	a^{2}	๓๓.๗	-๑๖	๑๒๐๐ – (-๑๖)	๑๒๑๖	๑๔๓
๑๒.	b^{2}	๓๐.๑	-๒๑๒	๑๒๐๐ – (-๒๑๒)	๑๔๑๒	๑๙๖
๑๓.	c^{3}	๒๖.๙	-๔๐๖	๑๒๐๐ – (-๔๐๖)	๑๖๐๖	๑๙๔
๑๔.	d^{3}	๒๔.๒	-๕๘๙	๑๒๐๐ – (-๕๘๙)	๑๗๘๙	๑๘๓

*ระดับเสียงจริงเทียบกับหลอดเทียบเสียงแบบโครมาติก

จากตารางที่ ๖.๑๘ ระบบเสียงแนหน้อย มีเสียงตั้งตรงกับ a^{1} = ๔๔๐ เฮิร์ส (Hz.) เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง

(semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ และกลุ่มที่สองมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ ซึ่งเป็นระยะห่างมากที่สุดของแนหน้อยเลานี้ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๑๙ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะพลังหนุ่ม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	-	๑๘๓	-
๒-๓	-	๑๕๑	-	-
๓-๔	-	๑๕๕	-	-
๔-๕	-	๑๖๙	-	-
๕-๖	-	-	๒๑๕	-
๖-๗	-	๑๗๓	-	-
๗-๘	-	-	๑๘๙	-
๘-๙	-	-	๑๙๕	-
๙-๑๐	-	๑๓๒	-	-
๑๐-๑๑	-	๑๔๓	-	-
๑๑-๑๒	-	-	๑๙๖	-
๑๒-๑๓	-	-	๑๙๔	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๘๓	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๒๓๕ เซนต์

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๔๗ เซนต์

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๒๘ เซนต์

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๑๖ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๔๓ เซนต์

๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๒๒ เซนต์

๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๓๒ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงของแนหน้อยแต่ละคู่มีระยะใกล้เคียงกับระยะห่างของระบบแบ่งเท่ามากที่สุด คือ ๑๒๐๐ ±๑๖ ซึ่งเป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง ส่วนคู่เสียงอื่น ๆ มีระยะห่างของเสียงเพิ่มขึ้น

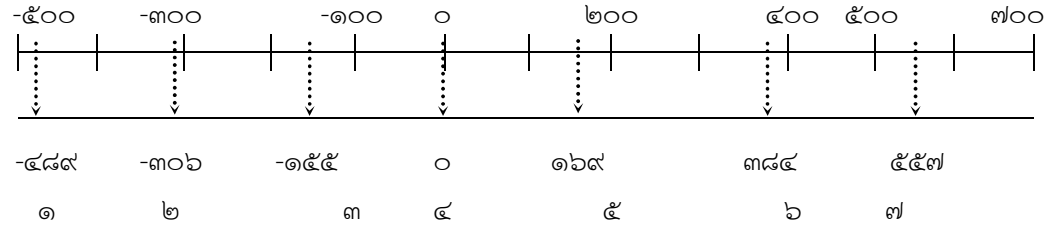
และมีระดับเสียงที่กว้างกว่าระบบแบ่งแต่เสียงไม่เกินครึ่งเสียงอีกทั้งแนหน้อยไม่ได้เป่าในลักษณะการประสานเสียง หรือเปาเป็นคู่เสียงประสานจึงไม่กระทบกับความกลมกล่อมของเสียง และเมื่อนำระบบเสียงแนหน้อยมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

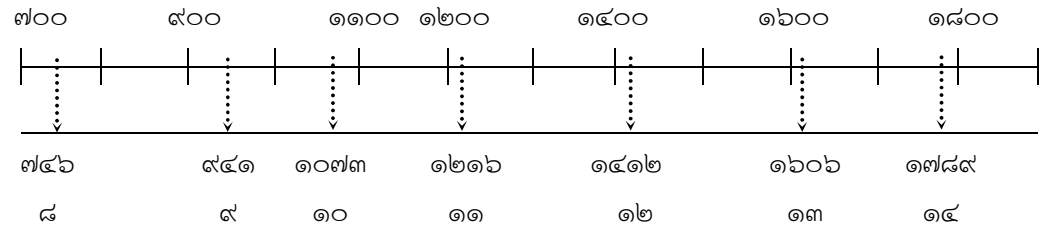
ตารางที่ ๖.๒๐ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อยกับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	e^1	โด	-๕๐๐	-๔๘๙	๑๑	
๒.	$f^{\#1}$	เร	-๓๐๐	-๓๐๖	-๖	
๓.	g^1	มี	-๑๐๐	-๑๕๕	-๕๕	
๔.	a^1	ฟา	๐	๐	๐	เสียงตั้ง
๕.	b^1	ซอล	๒๐๐	๑๖๙	๓๑	
๖.	c^2	ลา	๔๐๐	๓๘๔	๑๖	
๗.	d^2	ที	๕๐๐	๕๕๗	-๕๗	
๘.	e^2	โด	๗๐๐	๗๔๖	-๔๖	
๙.	$f^{\#2}$	เร	๙๐๐	๙๔๑	-๔๑	
๑๐.	g^2	มี	๑๑๐๐	๑๐๗๓	๒๗	
๑๑.	a^2	ฟา	๑๒๐๐	๑๒๑๖	-๑๖	
๑๒.	b^2	ซอล	๑๔๐๐	๑๔๑๒	-๑๒	
๑๓.	c^3	ลา	๑๖๐๐	๑๖๐๖	-๖	
๑๔.	d^3	ที	๑๗๐๐	๑๗๘๙	-๘๙	

*ระดับเสียงจริงเทียบกับหลอดเทียบเสียงแบบโครมาติก

แผนภาพที่ ๖.๗ แสดงระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

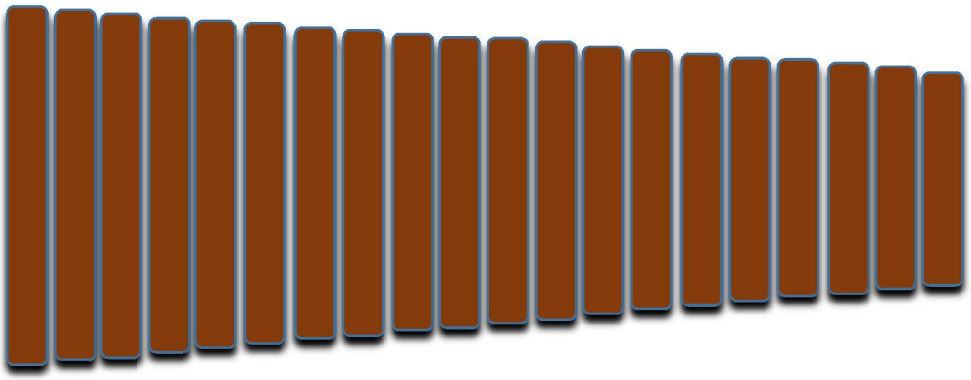




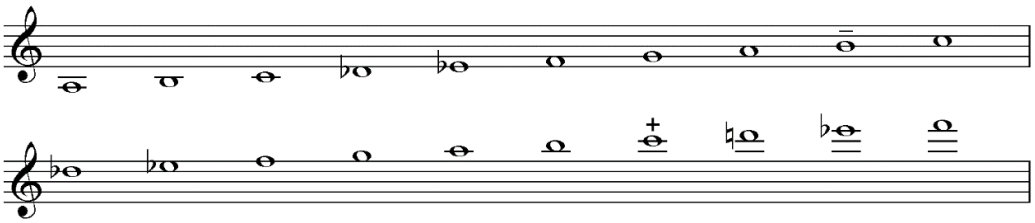
๒.) ระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

การวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” เป็นศูนย์กลางของการเรียงระดับของบันไดเสียง ป้าตเอกของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มมีจำนวน ๒๑ ลูก แต่ไม่ได้แขวนลูกที่หนึ่งไว้ในผืนระนาด การตั้งระบบเสียงใช้การถากด้านล่างตรงกลางใต้ตำแหน่งการตีของลูกระนาดแต่ละลูกให้ระดับเสียงสูงต่ำตามลำดับ ซึ่งผืนระนาดซื้อมาจากสล่ารักเกียรติ จันทร์ก้อน บ้านน้อย อำเภอสันกำแพง สำหรับไม้ตีใช้ไม้เนื้อแข็งสำหรับการตีบรรเลง ป้าตเอกคณะพลังหนุ่ม กำหนดให้ลูกที่ ๖ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๖ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๙ จากการวัดระบบเสียง เสียงตั้งมีเสียงใกล้เคียงกับเสียง a ของสายโมโนคอร์ด แต่ต่ำกว่าเล็กหน้อย การตีดำเนินทำนองป้าตเอกส่วนใหญ่ตีควบเป็นคู่แปด และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเอกแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๒๑

ภาพที่ ๖.๙ แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเอก วงเต่งถิ้ง คณะพลังหนุ่ม



๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖	๑๗	๑๘	๑๙	๒๐	๒๑
-	a-	b-	c^{1-}	d^{b1}	e^{b1}	f^{1}	g^{1}	a^{1}	b^{1}-	c^{2}	d^{b2}	e^{b2}	f^{2}	g^{2}	a^{2}	b^{2}	c^{3}+	d^{3}	e^{b3}	f^{3}
-	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม



ตารางที่ ๖.๒๑ แสดงระบบเสียงของป้าตเอกวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	ไม่แขวนลูกระนาด					
๒.	a-	๖๘.๔ x ๒ = ๑๓๖.๘	๒๔๑๐	๑๒๐๔ - ๒๔๑๐	-๑๒๐๖	
๓.	b-	๖๒.๘ x ๒ = ๑๒๕.๖	๒๒๖๒	๑๒๐๔ – ๒๒๖๒	-๑๐๕๘	๑๔๘
๔.	c^{1}-	๕๙.๘ x ๒ = ๑๑๙.๖	๒๑๗๗	๑๒๐๔ – ๒๑๗๗	-๙๗๓	๘๕
๕.	d^{b1}	๕๔.๔ x ๒ = ๑๐๘.๘	๒๐๑๓	๑๒๐๔ – ๒๐๑๓	-๘๐๙	๑๖๔
๖.	e^{b1}	๔๘.๔ x ๒ = ๙๖.๘	๑๘๑๑	๑๒๐๔ – ๑๘๑๑	-๖๐๗	๒๐๒
๗.	f^{1}	๔๓.๑ x ๒ = ๘๖.๒	๑๖๑๔	๑๒๐๔ – ๑๖๑๔	-๔๑๐	๑๙๗
๘.	g^{1}	๓๙.๑ x ๒ = ๗๘.๒	๑๔๔๒	๑๒๐๔– ๑๔๔๒	-๒๓๘	๑๗๒
๙.	a^{1}	๓๔.๑ x ๒ = ๖๘.๒	๑๒๐๔	๑๒๐๔ - ๑๒๐๔	๐	๒๓๘
๑๐.	b^{1}-	๖๒.๔	๑๐๕๑	๑๒๐๔ – ๑๐๕๑	๑๕๓	๑๕๓
๑๑.	c^{2}	๕๘.๓	๙๓๓	๑๒๐๔ – ๙๓๓	๒๗๑	๑๑๘
๑๒.	d^{b2}	๕๓.๕	๗๘๔	๑๒๐๔ – ๗๘๔	๔๒๐	๑๔๙

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑๓.	e^{b2}	๔๘.๓	๖๐๗	๑๒๐๔ – ๖๐๗	๕๙๗	๑๗๗
๑๔.	f^2	๔๒.๘	๓๙๘	๑๒๐๔ – ๓๙๘	๘๐๖	๒๐๙
๑๕.	g^2	๓๘.๘	๒๒๘	๑๒๐๔ – ๒๒๘	๙๗๖	๑๗๐
๑๖.	$a^2 \approx 880$ Hz.	๓๔.๐	๐	๑๒๐๔ – ๐	๑๒๐๔	๒๒๘
๑๗.	b^2	๓๐.๒	-๒๐๖	๑๒๐๔ – (-๒๐๖)	๑๔๑๐	๒๐๖
๑๘.	c^3+	๒๘.๓	-๓๑๘	๑๒๐๔ – (-๓๑๘)	๑๕๒๒	๑๑๒
๑๙.	d^3	๒๖.๒	-๔๕๒	๑๒๐๔ – (-๔๕๒)	๑๖๕๖	๑๓๔
๒๐.	e^{b3}	๒๓.๖	-๖๓๓	๑๒๐๔ – (-๖๓๓)	๑๘๓๗	๑๘๑
๒๑.	f^3+	๒๑.๒	-๘๑๘	๑๒๐๔ – (-๘๑๘)	๒๐๒๒	๑๘๕

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๒๑ ระบบเสียงป้าตเอก มีเสียงตั้งใกล้เคียงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๒๒ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเอกคณะพลังหนุ่ม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	-	-	-

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๒-๓	-	๑๔๘	-	-
๓-๔	๘๕	-	-	-
๔-๕	-	๑๖๔	-	-
๕-๖	-	-	๒๐๒	-
๖-๗	-	-	๑๙๗	-
๗-๘	-	๑๗๒		-
๘-๙	-	-	๒๓๘	-
๙-๑๐	-	๑๕๓	-	-
๑๐-๑๑	๑๑๘	-	-	-
๑๑-๑๒	-	๑๔๙	-	-
๑๒-๑๓	-	-	๑๗๗	-
๑๓-๑๔	-	-	๒๐๙	-
๑๔-๑๕	-	๑๗๐	-	-
๑๕-๑๖	-	-	๒๐๙	-
๑๖-๑๗	-	-	๒๐๖	-
๑๗-๑๘	๑๑๒	-	-	-
๑๘-๑๙	-	๑๓๔	-	-
๑๙-๒๐	-	-	๑๘๑	-
๒๐-๒๑	-	-	๑๘๕	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเอกพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ ไม่แขวนลูกระนาด

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๑๙๖ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๑๑ เซนต์

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๔๔ เซนต์

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๒๙ เซนต์

๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๐๔ เซนต์

๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๑๖ เซนต์

๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๑๔ เซนต์

๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่าง ๑๒๐๔ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๑๐. เสียงที่ ๑๐ และ ๑๗ มีระยะห่าง ๑๒๕๗ เซนต์

๑๑. เสียงที่ ๑๑ และ ๑๘ มีระยะห่าง ๑๒๕๑ เซนต์
๑๒. เสียงที่ ๑๒ และ ๑๙ มีระยะห่าง ๑๒๓๖ เซนต์
๑๓. เสียงที่ ๑๓ และ ๒๐ มีระยะห่าง ๑๒๔๐ เซนต์
๑๔. เสียงที่ ๑๔ และ ๒๑ มีระยะห่าง ๑๒๑๔ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงที่ ๒ และ ๙ เสียงที่ ๖ และ ๑๓ และเสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่างใกล้เคียงกับ ๑๒๐๐ เซนต์ มากที่สุด ที่ ๑๑๙๖ และ ๑๒๐๔ เซนต์ ซึ่งเสียงที่ ๒ และ ๙ กับ เสียงที่ ๙ และ ๑๓ เป็นเสียงตั้ง ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะกว้างกว่าระยะแบ่งเท่าเพิ่มขึ้น คือ ๑๒๑๑ – ๑๒๕๗ แต่ไม่มากจนถึงครึ่งเสียง หรือ ๑๐๐ เซนต์ ทำให้เสียงจึงไม่กระด้างเกินไป เนื่องจาก คู่เสียงอยู่ห่างกันตั้งแต่คู่แปดขึ้นทำให้แสดงออกถึงเสียงที่เป็นเสียงกัดน้อยลงความกระด้างของเสียงลดลง และเมื่อนำระบบเสียงป้าตเอกมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๒๓

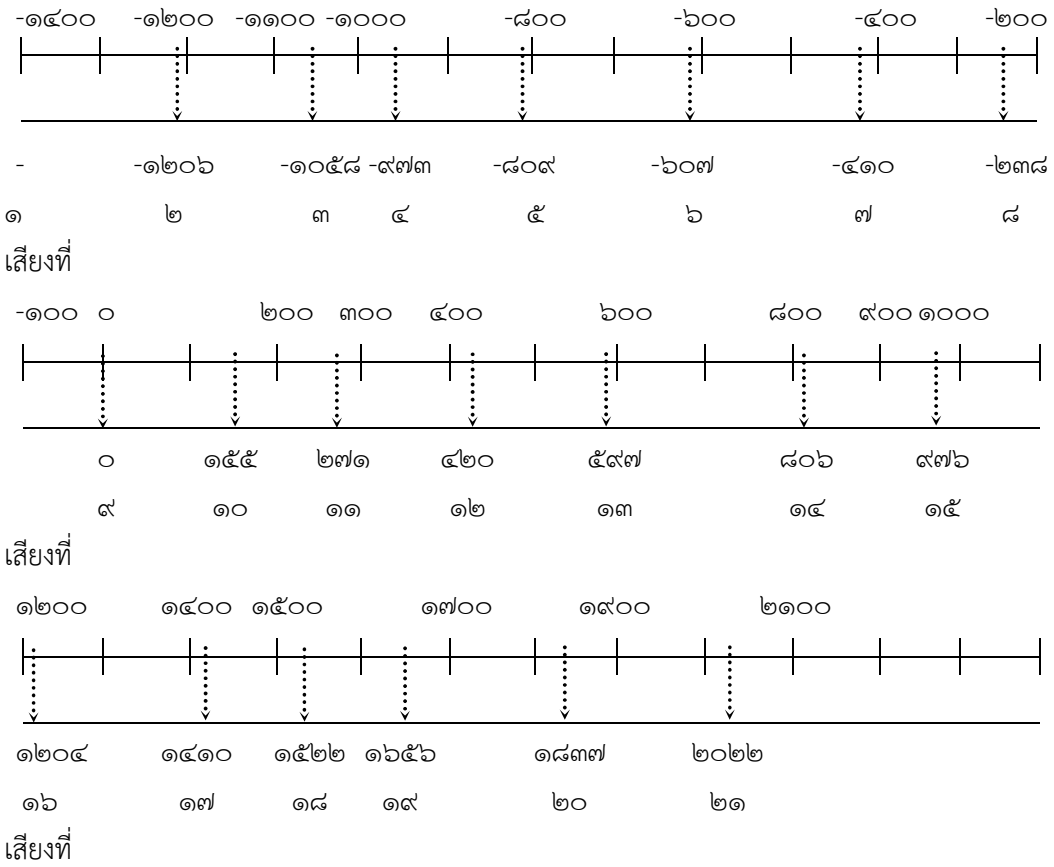
ตารางที่ ๖.๒๓ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเอกวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	ไม่แขวนลูกระนาด					
๒.	a-	ซอล	-๑๒๐๐	-๑๒๐๖	-๖	
๓.	b-	ลา	-๑๑๐๐	-๑๐๕๘	๔๒	
๔.	c^{1}-	ที	-๑๐๐๐	-๙๗๓	๒๗	
๕.	d^{b1}	โด	-๘๐๐	-๘๐๙	-๙	
๖.	e^{b1}	เร	-๖๐๐	-๖๐๗	-๗	
๗.	f^{1}	มี	-๔๐๐	-๔๑๐	-๑๐	
๘.	g^{1}	ฟา	-๒๐๐	-๒๓๘	-๓๘	
๙.	a^{1}	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๑๐.	b^{1}-	ลา	๒๐๐	๑๕๓	๔๗	
๑๑.	c^{2}	ที	๓๐๐	๒๗๑	-๒๙	
๑๒.	d^{b2}	โด	๔๐๐	๔๒๐	-๒๐	
๑๓.	e^{b2}	เร	๖๐๐	๕๙๗	๓	
๑๔.	f^{2}	มี	๘๐๐	๘๐๖	-๖	
๑๕.	g^{2}	ฟา	๑๐๐๐	๙๗๖	-๒๔	
๑๖.	a^{2}	ซอล	๑๒๐๐	๑๒๐๔	-๔	

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑๗.	b^2	ลา	๑๔๐๐	๑๔๑๐	-๑๐	
๑๘.	c^3+	ที	๑๕๐๐	๑๕๒๒	-๒๒	
๑๙.	d^3	โด	๑๗๐๐	๑๖๕๖	๔๔	
๒๐.	e^{b3}	เร	๑๘๐๐	๑๘๓๗	-๓๗	
๒๑.	f^3	มี	๒๐๐๐	๒๐๒๒	-๒๒	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๘ แสดงระบบเสียงป้าตเอก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

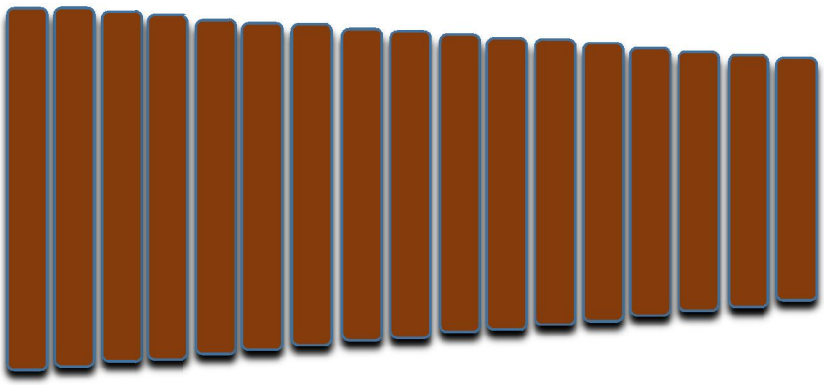


๓.) ระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

การวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตทุ้ม ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” เป็นศูนย์กลางของการเรียงลำดับบันไดเสียง จากการศึกษาป้าตทุ้มของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มมีจำนวน ๑๗ ลูก การตั้งระดับเสียงใช้การถากด้านล่างตรงกลางใต้ตำแหน่งการตีของลูกระนาดแต่ละลูกให้ระดับเสียงสูงต่ำ

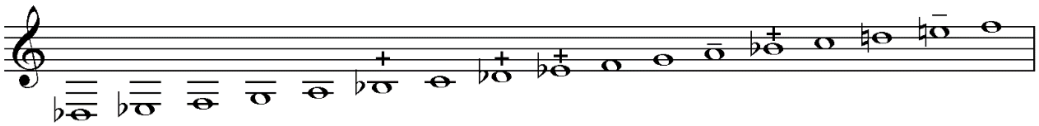
ตามลำดับ ลูกระนาดลูกที่ ๑ มีความยาว ๑๘ นิ้ว แล้วลดหลั่นไปตามลำดับจนถึงลูกที่ ๑๗ มีความยาว ๑๔ นิ้ว ป้าตทุ้มคณะพลังหนุ่มกำหนดให้ลูกที่ ๖ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๒ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๕ จากการวัดระบบเสียงเสียงตั้งมีเสียงใกล้เคียงกับเสียง a^1 ของสายโมโนคอร์ด แต่มีระดับเสียงต่ำกว่าเล็กน้อย การตีดำเนินทำนองป้าตทุ้มดำเนินตามทำนองหลักบ้างทำนองรองบ้าง โดยไม่เคร่งครัดการวางมือซ้าย มือขวา และระดับเสียงสูงหรือต่ำ จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตทุ้มแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๒๔

ภาพที่ ๖.๑๐ แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม



๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖ ๑๗

d^b+ e^b f g a b^b+ c^1 d^{b1}+e^{b1+} f^1 g1 a^1-b^{b1}+ c^2 d^2 e^2- f^2

ด ร ม ฟ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซ ล ท ด ร ม

ตารางที่ ๖.๒๔ แสดงระบบเสียงป้าตทุ้มวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	d^b+	๕๒.๔ x ๔ = ๒๐๙.๖	๓๑๔๘	๒๔๑๐ – ๓๑๔๘	-๗๓๐	๑๒๒
๒.	e^b	๔๘.๖ x ๔ = ๑๙๔.๔	๓๐๑๘	๒๔๑๐ – ๓๐๑๘	-๖๐๘	๑๘๘
๓.	f	๔๓.๖ x ๔ = ๑๗๔.๔	๒๘๓๐	๒๔๑๐ – ๒๘๓๐	-๔๒๐	

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๔.	g	๓๘.๗ x ๔ = ๑๕๔.๐	๒๖๒๔	๒๔๑๐ – ๒๖๒๔	-๒๒๔	๑๙๖
๕.	a	๓๔.๒ x ๔ = ๑๓๖.๘	๒๔๑๐	๒๔๑๐ - ๒๔๑๐	๐	๒๒๔
๖.	b^{b}+	๖๒.๙ x ๒ = ๑๒๕.๘	๒๒๖๔	๒๔๑๐ - ๒๒๖๔	๑๔๖	๑๔๖
๗.	c^{1}	๕๗.๐ x ๒ = ๑๑๔.๐	๒๐๙๔	๒๔๑๐ - ๒๐๙๔	๓๑๖	๑๗๐
๘.	d^{b1}+	๕๒.๓ x ๒ = ๑๐๔.๖	๑๙๔๕	๒๔๑๐ - ๑๙๔๕	๔๖๕	๑๔๙
๙.	e^{b1}+	๔๖.๘ x ๒ = ๙๓.๖	๑๗๕๓	๒๔๑๐ - ๑๗๕๓	๖๕๗	๑๙๒
๑๐.	f^{1}	๔๒.๔ x ๒ = ๘๔.๘	๑๕๘๒	๒๔๑๐ - ๑๕๘๒	๘๒๘	๑๗๑
๑๑.	g^{1}	๓๘.๒ x ๒ = ๗๖.๔	๑๔๐๑	๒๔๑๐ - ๑๔๐๑	๑๐๐๙	๑๘๑
๑๒.	a^{1}-	๓๔.๒ x ๒ = ๖๘.๔	๑๒๑๐	๒๔๑๐ - ๑๒๑๐	๑๒๐๐	๑๙๑
๑๓.	b^{b1}+	๖๒.๔	๑๐๕๑	๒๔๑๐ - ๑๐๕๑	๑๓๕๘	๑๕๘
๑๔.	c^{2}	๕๖.๔	๘๗๖	๒๔๑๐ - ๘๗๖	๑๕๖๙	๑๗๗
๑๕.	d^{2}	๕๐.๖	๖๘๘	๒๔๑๐ - ๖๘๘	๑๗๐๖	๑๓๗
๑๖.	e^{2}-	๔๖.๔	๕๓๘	๒๔๑๐ - ๕๓๘	๑๘๙๑	๑๘๕
๑๗.	f^{2}	๔๒.๓	๓๗๗	๒๔๑๐ - ๓๗๗	๒๐๒๓	๑๔๒

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๒๔ ระบบเสียงป้าตทุ้ม มีเสียงตั้งใกล้เคียงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งระยะห่างแต่ละเสียงได้เป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ ซึ่งเป็นระยะห่างของเสียงส่วนใหญ่ของป้าตทุ้มรางนี้ กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๒๕ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตทุ้มคณะพลังหนุ่ม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	๑๒๒	-	-	-
๒-๓	-	-	๑๘๘	-
๓-๔	-	-	๑๙๖	-
๔-๕	-	-	๒๒๔	-
๕-๖	-	๑๔๖	-	-
๖-๗	-	๑๗๐	-	-
๗-๘	-	๑๔๙	-	-
๘-๙	-	-	๑๙๒	-
๙-๑๐	-	๑๗๑	-	-
๑๐-๑๑	-	-	๑๘๑	-
๑๑-๑๒	-	-	๑๙๑	-
๑๒-๑๓	-	๑๕๘	-	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๗๗	-
๑๔-๑๕	-	๑๓๗	-	-
๑๕-๑๖	-	-	๑๘๕	-
๑๖-๑๗	-	๑๔๒	-	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตทุ้มพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๒๐๓ เซนต์

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๖๕ เซนต์

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๔๘ เซนต์

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๒๓ เซนต์

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๑๓ เซนต์
๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๑๘ เซนต์
๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๕๗ เซนต์
๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่าง ๑๒๑๙ เซนต์
๑๐. เสียงที่ ๑๐ และ ๑๗ มีระยะห่าง ๑๒๐๕ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ ซึ่งเป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้งมีระยะห่างตรงกับระบบแบ่งเท่า คือ ๑๒๐๐ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะกว้างกว่าระยะแบ่งเท่าเพิ่มขึ้นเล็กน้อย คือ ๑๒๐๓ และ ๑๒๐๕ เซนต์ ซึ่งใกล้เคียงกันมาก ส่วนคู่อื่น ๆ มีระยะห่างกันเพิ่มขึ้น คือ ๑๒๑๓ – ๑๒๖๕ แต่ไม่มากจนถึงครึ่งเสียง หรือ ๑๐๐ เซนต์ ทำให้เสียงจึงไม่กระด้างเกินไป เนื่องจาก คู่เสียงอยู่ห่างกันตั้งแต่คู่แปดขึ้นทำให้แสดงออกถึงเสียงที่เป็นเสียงกัดน้อยลงความกระด้างของเสียงลดลง อีกทั้งป้าตทุ้มไม่ได้เน้นการตีควบคู่แปดเหมือนป้าตเอก ส่วนใหญ่ตีสลับมือซ้าย-ขวา ความเหลื่อมของระดับเสียงจึงไม่ชัดเจนในขณะบรรเลง และเมื่อนำระบบเสียงป้าตทุ้มมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๒๖ และแสดงระยะห่างของเสียงตามแผนภาพที่ ๖.๙

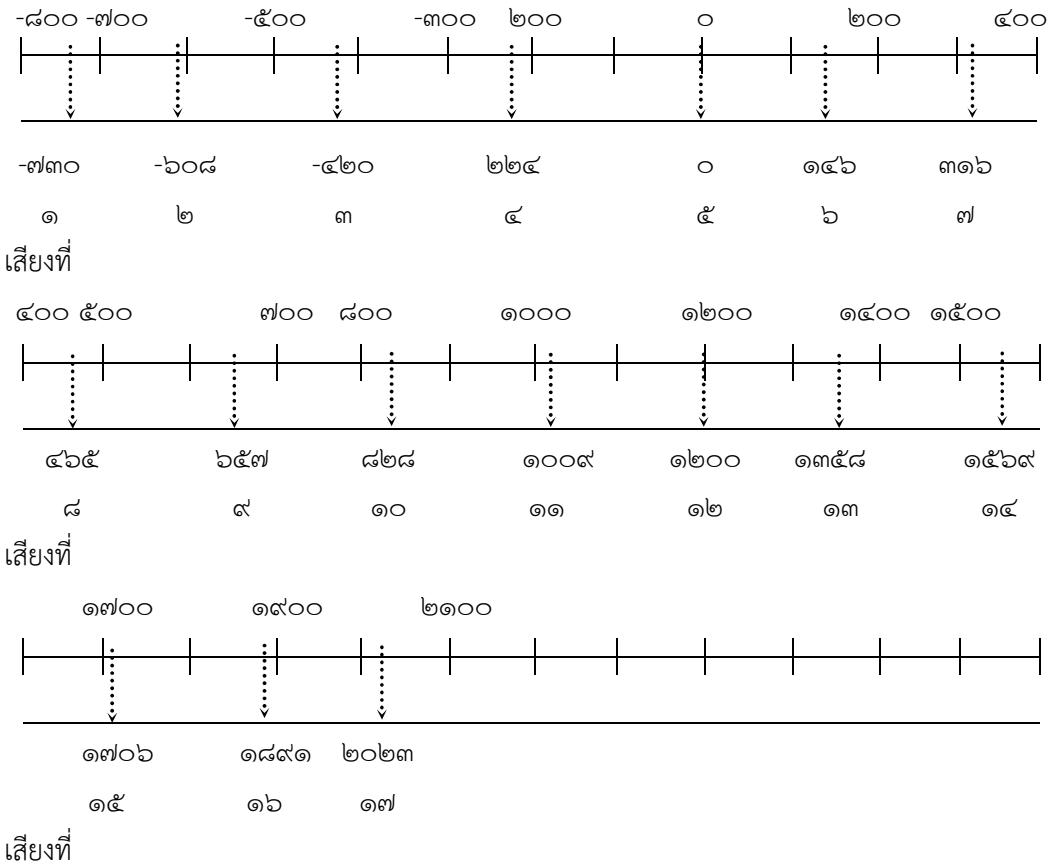
ตารางที่ ๖.๒๖ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตทุ้มกับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	d^{b}+	โด	-๗๐๐	-๗๓๐	-๓๐	
๒.	e^{b}	เร	-๖๐๐	-๖๐๘	-๘	
๓.	f	มี	-๔๐๐	-๔๒๐	-๒๐	
๔.	g	ฟา	-๒๐๐	-๒๒๔	๒๔	
๕.	a	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๖.	b-	ลา	๒๐๐	๑๔๖	๕๔	
๗.	c^{1}	ที	๓๐๐	๓๑๖	-๑๖	
๘.	d^{b1}+	โด	๕๐๐	๔๖๕	๓๕	
๙.	e^{b1}+	เร	๗๐๐	๖๕๗	๔๓	
๑๐.	f^{1}	มี	๘๐๐	๘๒๘	-๒๘	
๑๑.	g^{1}	ฟา	๑๐๐๐	๑๐๐๙	-๙	
๑๒.	a^{1}	ซอล	๑๒๐๐	๑๒๐๐	๐	
๑๓.	b^{1}	ลา	๑๔๐๐	๑๓๕๘	๔๒	

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑๔.	c^2+	ที	๑๕๐๐	๑๕๖๙	-๖๙	
๑๕.	d^2	โด	๑๗๐๐	๑๗๐๖	๖	
๑๖.	e^2-	เร	๑๙๐๐	๑๘๙๑	๑๑	
๑๗.	f^2	มี	๒๐๐๐	๒๐๒๓	-๒๓	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๙ แสดงระบบเสียงป้าตทุ้ม วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

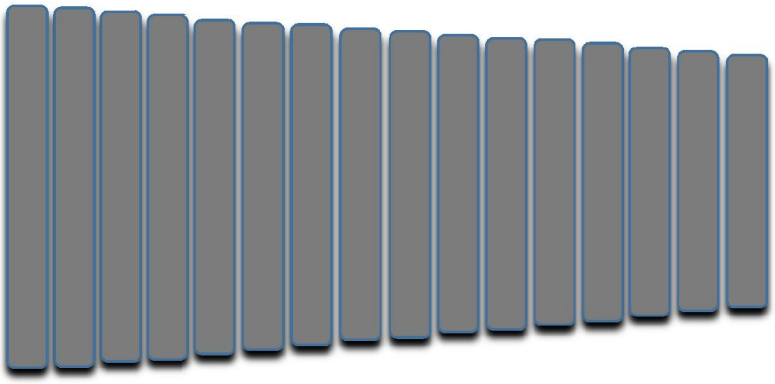


๔.) ระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

การวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็ก ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือเสียงหลัก เป็นศูนย์กลางของการเรียงลำดับบันไดเสียง จากการศึกษาป้าตเหล็กของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มมีจำนวน ๑๖ ลูก การตั้งระบบเสียงโดยการใช้ฆ้อนเคาะด้านล่างตรงกลางใต้ตำแหน่งการตีของลูกระนาดแต่ละลูก รวมทั้งการวัดขนาดสั้นยาวให้ระดับเสียงสูงต่ำตามลำดับ ไม้ตีทำจากหัวไม้เนื้อแข็ง ป้าตเหล็กคณะ

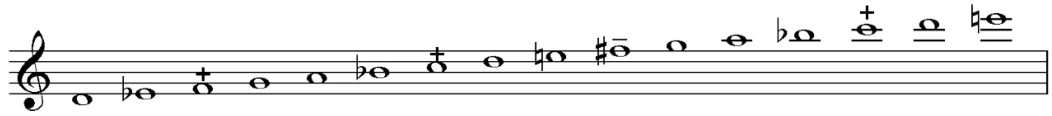
พลังหนุ่มกำหนดให้ลูกที่ ๗ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๐ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๓ ดังภาพที่ ๖.๘ จากการวัดระบบเสียงตรงกับเสียง a^1 มีระดับเสียงใกล้เคียงกับเสียงของสายโมโนคอร์ดพอดี การตีดำเนินทำนองป้าตเหล็ก ดำเนินตามทำนองหลักบ้างทำนองรองบ้าง โดยไม่เคร่งครัดการวางมือซ้าย มือขวา และช่วงเสียงของการบรรเลง และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็กแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๒๗

ภาพที่ ๖.๑๑ แสดงลูกระนาด ตำแหน่งเสียง และระดับเสียงจริงของป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม



๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖

d^1 $e^{(b)1}$ f^1+ g^1 a^1 $b^{(b)1}$ c^2+ d^2 e^2 $f^{\#2}$- g^2 a^2 $b^{(b)2}$ c^3+ d^3 e^3

ด ร ม ฟ ซ ล ท ด ร ม ฟ ซ ล ท ด ร

ตารางที่ ๖.๒๗ แสดงระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	d^1	๕๐.๙ x ๒ = ๑๐๑.๘	๑๘๙๘	๑๒๑๔ – ๑๘๙๘	-๖๘๔	
						๑๓๑
๒.	$e^{(b)1}$	๔๖.๗ x ๒ = ๙๓.๔	๑๗๖๗	๑๒๑๔ – ๑๗๖๗	-๕๕๓	
						๒๐๒
๓.	f^1+	๔๒.๐ x ๒ = ๘๔.๐	๑๕๖๕	๑๒๑๔ – ๑๕๖๕	-๓๕๑	
						๑๕๕

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๔.	g^1	๓๘.๔ x ๒ = ๗๖.๔	๑๔๑๐	๑๒๑๔ – ๑๔๑๐	-๑๙๖	๑๒๑
๕.	a^1	๓๔.๓ x ๒ = ๖๘.๖	๑๒๑๔	๑๒๑๔ - ๑๒๑๔	๐	๑๓๙
๖.	$b^{(b)1}$+	๖๓.๓	๑๐๗๕	๑๒๑๔ - ๑๐๗๕	๑๓๙	๒๒๑
๗.	c^2+	๕๕.๗	๘๕๔	๑๒๑๔ - ๘๕๔	๓๖๐	๑๘๗
๘.	d^2	๕๒.๐	๖๖๗	๑๒๑๔ - ๖๖๗	๕๔๗	๑๕๙
๙.	e^2	๔๕.๖	๕๐๘	๑๒๑๔ - ๕๐๘	๗๐๖	๒๒๐
๑๐.	$f^{\#2}$-	๔๑.๙	๓๖๐	๑๒๑๔ – ๓๖๐	๘๕๔	๑๘๗
๑๑.	g^2	๓๗.๖	๑๗๔	๑๒๑๔ – ๑๗๔	๑๐๔๑	๑๔๒
๑๒.	a^2	๓๔.๒	๑๐	๑๒๑๔ – ๑๐	๑๒๐๔	๑๕๔
๑๓.	$b^{(b)2}$+	๓๑.๓	-๑๔๔	๑๒๑๔ – (-๑๔๔)	๑๓๕๘	๑๗๗
๑๔.	c^3+	๒๗.๗	-๓๕๕	๑๒๑๔ – (-๓๕๕)	๑๕๖๙	๑๓๗
๑๕.	d^3	๒๕.๖	-๔๙๒	๑๒๑๔ – (-๔๙๒)	๑๗๐๖	๑๘๕
๑๖.	e^3	๒๓.๐	-๖๗๗	๑๒๑๔ – (-๖๗๗)	๑๘๙๑	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๒๗ ระบบเสียงป้าตเหล็ก มีเสียงตั้งใกล้เคียงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งระยะห่างแต่ละเสียงได้เป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่าง

ใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ เป็นระยะห่างของเสียงส่วนใหญ่ของป้าตทุ้มรางนี้เท่ากับระยะเต็มเสียง กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๒๘ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตเหล็กคณะพลังหนุ่ม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	๑๓๑	-	-
๒-๓	-	-	๒๐๒	-
๓-๔	-	๑๕๕	-	-
๔-๕	๑๒๑	-	-	-
๕-๖	-	๑๓๙	-	-
๖-๗	-	-	๒๒๑	-
๗-๘	-	-	๑๘๗	-
๘-๙	-	๑๕๙	-	-
๙-๑๐	-	-	๒๒๐	-
๑๐-๑๑	-	-	๑๘๗	-
๑๑-๑๒	-	๑๔๒	-	-
๑๒-๑๓	-	๑๕๔	-	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๗๗	-
๑๔-๑๕	-	๑๓๗		-
๑๕-๑๖	-	-	๑๘๕	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็กพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๒๓๑ เซนต์
๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๕๙ เซนต์
๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๕๙ เซนต์
๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๓๖ เซนต์
๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๐๔ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๑๙ เซนต์
๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๐๙ เซนต์

๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๑๕๙ เซนต์
๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ มีระยะห่าง ๑๑๘๕ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงที่ ๕ และ ๑๒ ซึ่งเป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า คือ ๑๒๐๔ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะกว้างกว่าระยะแบ่งเท่าเพิ่มขึ้นเล็กน้อย คือ เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๐๙ เซนต์ ซึ่งก็ใกล้เคียงกับระยะคู่แปดของระบบแบ่งเท่า ส่วนคู่อื่น ๆ มีระยะห่างกันเพิ่มขึ้น คือ ๑๒๑๙ – ๑๒๕๙ และมีคู่ที่มีระยะน้อยกว่าระบบแบ่งเท่า คือ ๑๑๕๙ และ ๑๑๘๕ แต่ไม่มากหรือน้อยกว่าระยะครึ่งเสียง หรือ ๑๐๐ เซนต์ ทำให้เสียงจึงไม่กระด้างเกินไป เนื่องจาก คู่เสียงอยู่ห่างกันตั้งแต่คู่แปดขึ้นทำให้แสดงออกถึงเสียงที่เป็นเสียงกัดน้อยลงความกระด้างของเสียงลดลง อีกทั้งป้าตเหล็กไม่ได้เน้นการตีควบคู่แปดเหมือนป้าตเอก ส่วนใหญ่ตีสลับมือซ้าย-ขวา ความเหลื่อมของระดับเสียงจึงไม่ชัดเจนในขณะบรรเลง และเมื่อนำระบบเสียงป้าตทุ้มมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๒๙ และแสดงระยะห่างของเสียงตามแผนภาพที่ ๖.๑๐

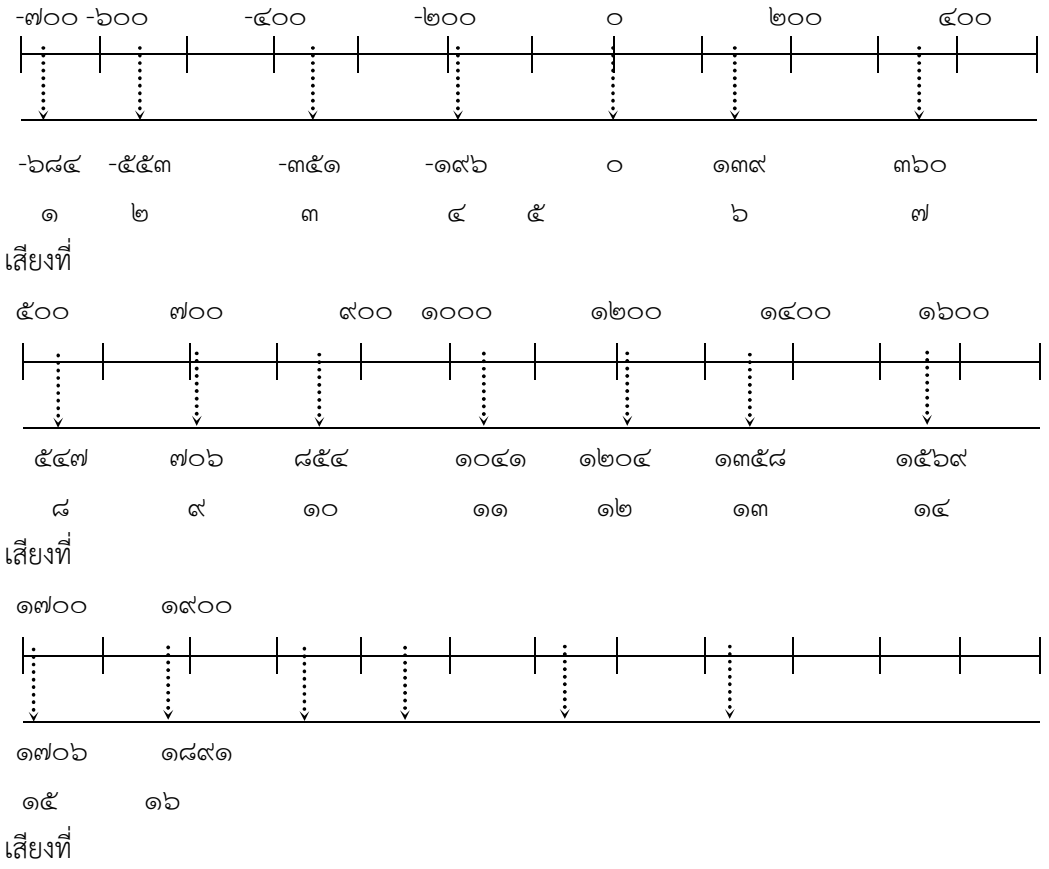
ตารางที่ ๖.๒๙ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตเหล็กวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	d^{b1}	โด	-๗๐๐	-๖๘๔	๑๖	
๒.	e^{b1}	เร	-๖๐๐	-๕๕๓	๔๗	
๓.	f^{1}	มี	-๔๐๐	-๓๕๑	๔๙	
๔.	g^{1}	ฟา	-๒๐๐	-๑๙๖	๔	
๕.	a^{1}	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๖.	b^{1}-	ลา	๒๐๐	๑๓๙	๔๑	
๗.	c^{2}	ที	๔๐๐	๓๖๐	๔๐	
๘.	d^{b2}	โด	๕๐๐	๕๔๗	-๔๗	
๙.	e^{b2}	เร	๗๐๐	๗๐๖	-๖	
๑๐.	f^{2}	มี	๙๐๐	๘๕๔	๔๖	
๑๑.	g^{2}	ฟา	๑๐๐๐	๑๐๔๑	-๔๑	
๑๒.	a^{2}	ซอล	๑๒๐๐	๑๒๐๔	-๔	
๑๓.	b^{2}	ลา	๑๔๐๐	๑๓๕๘	๔๒	
๑๔.	c^{3}+	ที	๑๖๐๐	๑๕๖๙	๓๑	
๑๕.	d^{3}	โด	๑๗๐๐	๑๗๐๖	-๖	

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑๖.	e^{b3}	เร	๑๙๐๐	๑๘๙๑	๙	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๑๐ แสดงระบบเสียงป้าตเหล็ก วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

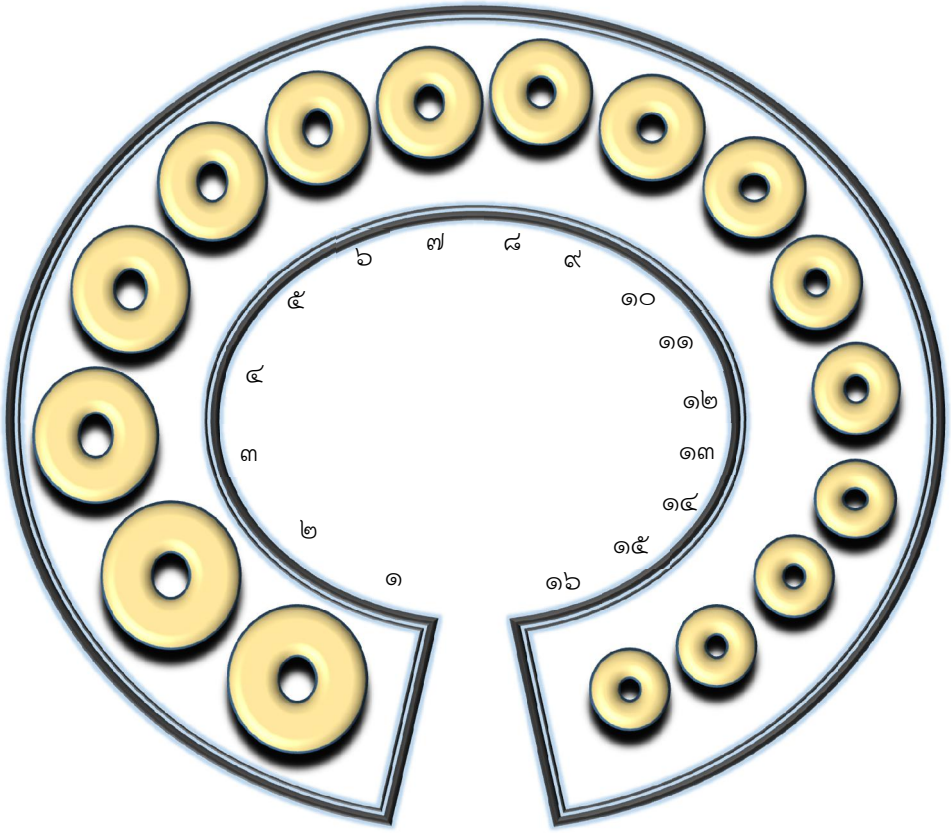


๕.) ระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

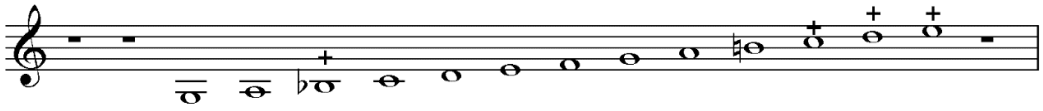
การวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตฆ้อง ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” เป็นศูนย์กลางของการเรียงลำดับบันไดเสียง จากการศึกษาป้าตฆ้องของคณะพลังหนุ่มมีจำนวน ๑๖ ลูก แต่ลูกที่หนึ่งไม่ได้นำมาแขวน และลูกที่สองถ่วงหลุดทำให้เสียงเพี้ยน แต่เป็นลูกฆ้องที่ไม่ค่อยได้ตีเนื่องจากใช้ลูกฆ้องที่เป็นเสียงคู่แปดแทนในขณะบรรเลง และลูกฆ้องลูกที่ ๑๖ เสียงบอด เสียงไม่กังวาน จึงไม่สามารถวัดความยาวของเสียงได้ โดยนักดนตรีแก้ปัญหาโดยการตีบรรเลงลูกฆ้องเสียงเดียวกันแต่ต่ำกว่าคู่แปดแทน การตั้งระดับเสียงกระทำโดยการถ่วงด้วยตะกั่ว โดยเทียบเสียงกับป้าตเหล็กซึ่งมีเสียงที่คงที่เรียง

ตามลำดับทุกเสียงจนครบ ไม้ตีป้าตฆ้องนักดนตรีใช้ลูกกอล์ฟมาเจาะรูยึดด้วยสะกรูติดกับไม้ตี ซึ่งการใช้ลูกกอล์ฟมาประยุกต์เป็นไม้ตีเนื่องจากทำให้ไม้ตีมีความทนทาน และเวลาตีได้เสียงดังกังวาน คณะพลังหนุ่มกำหนดให้ลูกฆ้องลูกที่ ๖ จากลูกยอดด้านขวามือเป็น “เสียงตั้ง” ซึ่งตรงกับลูกที่ ๑๑ และเมื่อตีเป็นคู่แปดเวลาตั้งเสียงจึงควบกับลูกที่ ๔ ดังภาพที่ ๖.๙ จากการวัดระบบเสียงเสียง a^1 ใกล้เคียงกับเสียงของสายโมโนคอร์ด การตีดำเนินทำนองป้าตฆ้องไม่เคร่งครัดการวางมือซ้าย มือขวา และช่วงเสียงของการบรรเลง และจากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตฆ้องแสดงได้ดังตารางที่ ๖.๓๐

ภาพที่ ๖.๑๒ แสดงลูกฆ้อง และตำแหน่งเสียงของป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม



ลำดับที่ลูกฆ้อง

๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗	๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔	๑๕	๑๖
-	-	g	a	b^b+	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	b^1-	c^2+	d^2+	e^2+	-
-	-	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	-

ตารางที่ ๖.๓๐ แสดงระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	ไม่แขวนลูกฆ้อง					
๒.	ถ่วงหลุดไม่ได้ตั้งเสียง					๒๐๔
๓.	g	๓๘.๘ x ๔ = ๑๕๕.๒	๒๖๒๘	๑๒๐๔ – ๒๖๒๘	-๑๔๑๔	๑๔๒
๔.	a	๓๔.๓ x ๔ = ๑๓๗.๒	๒๔๑๔	๑๒๐๔ – ๒๔๑๔	-๑๒๑๐	๑๗๕
๕.	$b^{(b)}$+	๖๓.๒ x ๒ = ๑๒๖.๔	๒๒๗๒	๑๒๐๔ – ๒๒๗๒	-๑๐๖๘	๑๘๙
๖.	c^1+	๕๗.๑ x ๒ = ๑๑๔.๒	๒๐๙๗	๑๒๐๔ – ๒๐๙๗	-๘๙๓	๑๖๒
๗.	d^1	๕๑.๒ x ๒ = ๑๐๒.๔	๑๙๐๘	๑๒๐๔ – ๑๙๐๘	-๗๐๔	๑๖๐
๘.	e^1	๔๖.๖ x ๒ = ๙๓.๒	๑๗๔๖	๑๒๐๔ – ๑๗๔๖	-๕๔๒	๑๘๐
๙.	f^1+	๔๒.๕ x ๒ = ๘๕.๐	๑๕๘๖	๑๒๐๔ – ๑๕๘๖	-๓๘๒	๒๐๒
๑๐.	g^1	๓๘.๓ x ๒ = ๗๖.๖	๑๔๐๖	๑๒๐๔ – ๑๔๐๖	-๒๐๒	๑๕๙
๑๑.	a^1	๓๔.๑ x ๒ = ๖๘.๒	๑๒๐๔	๑๒๐๔ – ๑๒๐๔	๐	๑๖๙
๑๒.	b^1-	๖๒.๒	๑๐๔๕	๑๒๐๔ – ๑๐๔๕	๑๕๙	๑๘๑
๑๓.	c^2+	๕๖.๔	๘๗๖	๑๒๐๔ – ๘๗๖	๓๒๘	๒๑๘
๑๔.	d^2+	๕๐.๘	๖๙๕	๑๒๐๔ – ๖๙๕	๕๐๙	

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑๕.	e^2+	๔๔.๘	๔๗๗	๑๒๐๔ – ๔๗๗	๗๒๗	
๑๖.	เสียงบอด					

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

จากตารางที่ ๖.๓๐ ระบบเสียงป้าตฆ้อง มีเสียงตั้งใกล้เคียงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งระยะห่างแต่ละเสียงได้เป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๓๑ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงป้าตทุ้มคณะพลังหนุ่ม

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	-	-	-
๒-๓	-	-	-	-
๓-๔	-	-	๒๐๔	-
๔-๕	-	๑๔๒	-	-
๕-๖	-	๑๗๕	-	-
๖-๗	-	-	๑๘๙	-
๗-๘	-	๑๖๒	-	-
๘-๙	-	๑๖๐	-	-
๙-๑๐	-	-	๑๘๐	-
๑๐-๑๑	-	-	๒๐๒	-
๑๑-๑๒	-	๑๕๙	-	-
๑๒-๑๓	-	๑๖๙	-	-
๑๓-๑๔	-	-	๑๘๑	-
๑๔-๑๕	-	-	๒๑๘	-
๑๕-๑๖	-	-	๑๘๕	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงป้าตเหล็กพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ -
๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ -
๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๒๒ เซนต์
๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๑๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง
๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๒๗ เซนต์
๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๒๒๑ เซนต์
๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๑๓ เซนต์
๘. เสียงที่ ๘ และ ๑๕ มีระยะห่าง ๑๒๖๙ เซนต์
๙. เสียงที่ ๙ และ ๑๖ -

จากข้อมูลพบว่าเสียงที่ ๕ และ ๑๒ ซึ่งเป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า คือ ๑๒๑๐ เซนต์ ในขณะที่คู่เสียงอื่น ๆ มีระยะกว้างกว่าระบบแบ่งเท่าเพิ่มขึ้น คือ ๑๒๑๓ – ๑๒๖๙ แต่ไม่มากเกินครึ่งเสียง หรือ ๑๐๐ เซนต์ ทำให้เสียงจึงไม่กระด้างเกินไป เนื่องจาก คู่เสียงอยู่ห่างกันตั้งแต่คู่แปดขึ้นไปทำให้ความกระด้างของเสียงลดลง อีกทั้งป้าตฆ้องไม่ได้เน้นการตีควบคู่แปดเหมือนป้าตเอก ส่วนใหญ่ตีสลับมือซ้าย-ขวา ความเหลื่อมของระดับเสียงจึงไม่ชัดเจนในขณะบรรเลง และเมื่อนำระบบเสียงป้าตฆ้องมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียง ดังตารางที่ ๖.๓๒ และแสดงระยะห่างของเสียงตามแผนภาพที่ ๖.๑๑

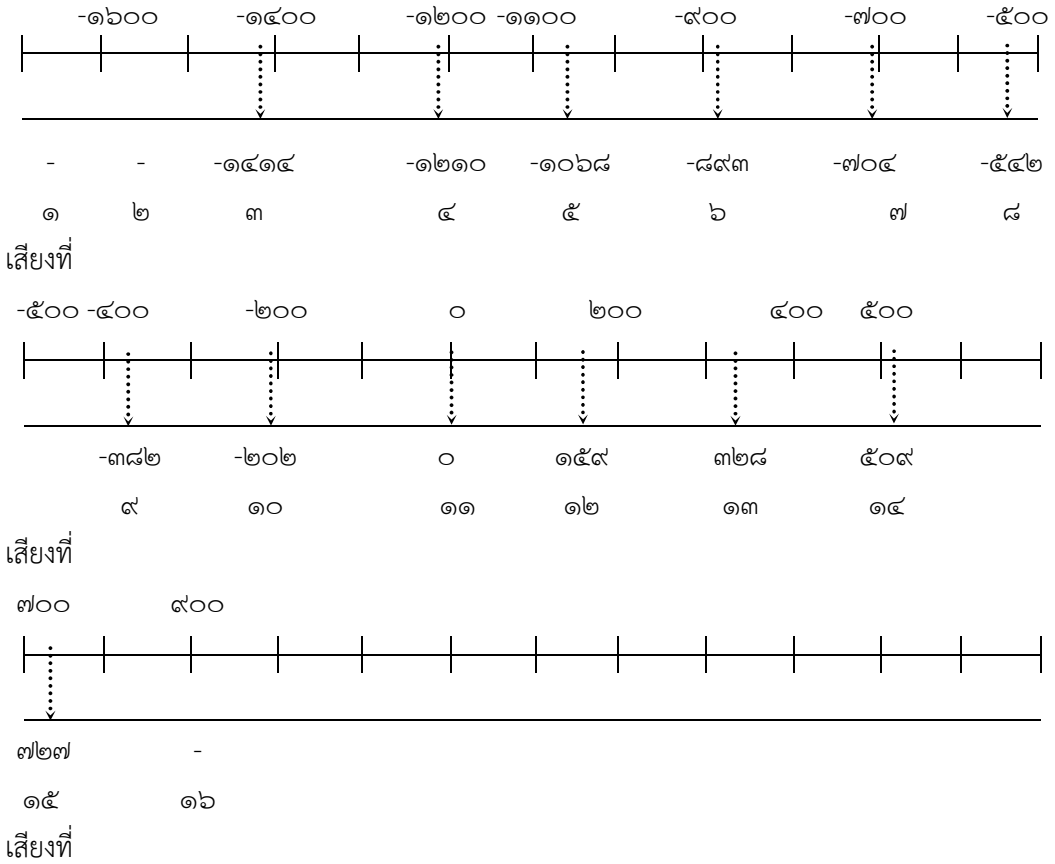
ตารางที่ ๖.๓๒ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงป้าตฆ้องวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	ไม่แขวนลูกฆ้อง					
๒.	ถ่วงหลุด					
๓.	g^1	ฟา	-๑๔๐๐	-๑๔๑๔	-๑๔	
๔.	a^1	ซอล	-๑๒๐๐	-๑๒๑๐	-๑๐	
๕.	b^1-	ลา	-๑๑๐๐	-๑๐๖๘	๓๒	
๖.	c^2	ที	-๙๐๐	-๘๙๓	๗	
๗.	d^{b2}	โด	-๗๐๐	-๗๐๔	-๔	
๘.	e^{b2}	เร	-๕๐๐	-๕๔๒	-๔๒	

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๙.	f^2	มี	-๔๐๐	-๓๘๒	-๑๘	
๑๐.	g^2	ฟา	-๒๐๐	-๒๐๒	-๒	
๑๑.	a^2	ซอล	๐	๐	๐	ลูกตั้ง
๑๒.	b^2	ลา	๒๐๐	๑๕๙	๔๑	
๑๓.	c^3+	ที	๔๐๐	๓๒๘	-๗๒	
๑๔.	d^3	โด	๕๐๐	๕๐๙	-๙	
๑๕.	e^3+	เร	๗๐๐	๗๒๗	-๒๗	
๑๖.	เสียงบอด					

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๑๑ แสดงระบบเสียงป้าตฆ้อง วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม



๖.๑.๓ ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคีเป็นวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง ประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นบ้าน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มดำเนินทำนอง คือ ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตเหล็ก ป้าตฆ้อง แนหน้อย แนหลวง และเครื่องดนตรีกลุ่มดำเนินจังหวะ คือ กลองเต่งถิ้ง กลองป่งปัง แสว่ หรือ ฉาบ และฉิ่ง วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองนิยมใช้แห่บรรเลงในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง โดยเฉพาะชุมชนที่ยังคงมีความเชื่อแบบดั้งเดิม เนื่องจากต้องใช้บรรเลงบทเพลงพื้นเมืองในพิธีกรรมให้ถูกต้องตามธรรมเนียมปฏิบัติเดิม ดังนั้น นักดนตรีจึงต้องมีความรู้เกี่ยวกับขั้นตอนต่าง ๆ ระหว่างการประกอบพิธีกรรม และการคัดเลือกบทเพลงสำหรับการประกอบพิธีกรรมช่วงต่าง ๆ อย่างถูกต้อง และเหมาะสม รวมทั้งต้องเป็นผู้มีความสามารถ และความชำนาญสำหรับการแห่บรรเลงให้เสียงถูกต้อง ไพเราะสนุกสนาน ปัจจุบันวงเต่งถิ้งที่ได้รับความนิยมสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในปัจจุบัน คือ วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี ซึ่งมีนักดนตรีที่มีประสบการณ์ มีความสามารถ และมีความชำนาญในการแห่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี สามารถบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ สำหรับการประกอบพิธีกรรมได้ทุกขั้นตอน

ระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคีเนื่องจากมีเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมือง ดังนั้น จึงไม่มีปัญหาเหมือนวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์เนื่องจากต้องตั้งระบบเสียงให้ตรงกันระหว่างเครื่องดนตรีพื้นเมืองกับเครื่องดนตรีสากล

ภาพที่ ๖.๑๓ วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กำลังบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง
ชุมชนบ้านเด่น ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๙ มีนาคม ๒๕๕๙

๑.) ระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

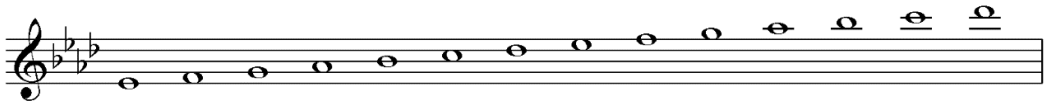
แนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีนักดนตรี คือ นายชาตรี โกกระธรรม เป็นแนหน้อยแบบเชียงใหม่ คือ มีรูนิ้วเจ็ดรู การวางตำแหน่งมือตามความถนัดโดยใช้มือซ้ายสี่นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ปิดสี่รูด้านบน และใช้มือขวาสามนิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ปิดสามรูด้านล่าง ซึ่ง การจะใช้มือซ้าย หรือมือขวาอยู่ด้านบน หรือล่าง เป็นความถนัดของนักเป่าแนแต่ละคน การเปลี่ยนระดับเสียงเกิดจากการปิด – เปิด รูแนให้เป็นระดับเสียงต่าง ๆ ดังระบบนิ้วแนหน้อย ตารางที่ ๖.๒๘ การตั้งเสียงกำหนดให้เสียงลำดับที่ ๔ เป็นเสียงหลักที่นักดนตรีเรียกว่า “เสียงตั้ง” และมีหลายบทเพลงที่ขึ้นต้นเพลงด้วยเสียงตั้ง และการปิดรูแนทุกรู เรียกว่า “เสียงควบ” จากการที่ผู้วิจัยใช้เครื่องโมโนคอร์ด และฟลูต วัดระดับเสียงหลัก หรือเสียงตั้ง พบว่ามีระดับเสียงต่ำกว่า $a^1 \approx$ ๔๔๐ Hz. ประมาณครึ่งเสียง ซึ่ง ต่ำกว่าแนหน้อยของคณะอื่น ๆ จากการสัมภาษณ์นักดนตรีมือแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี กล่าวว่า “วงแห่ในเมืองโดยเฉพาะวงแห่แบบพื้นเมืองส่วนใหญ่เป็นวงที่มี “เสียงใหญ่” กว่าวงแห่แบบประยุกต์ เวลาแห่เพลงพื้นเมืองเมื่อฟังแล้วนุ่มนวลเพลินอารมณ์ ในขณะที่วงเต่งถิ้งต่างอำเภอส่วนใหญ่เป็นวงแบบประยุกต์มักเล่น “เสียงหน้อย” (ระดับเสียงสูงกว่า) เวลาแห่เข้ากับเครื่องสากลสามารถแห่บรรเลงได้เข้ากันมากกว่าเสียงใหญ่ แต่ถ้าแห่เฉพาะเพลงพื้นเมืองเสียงก็จะลอย ๆ เนื่องจากมีระดับเสียงสูง” (ชาตรี โกกระธรรม, สัมภาษณ์)

การเป่าแนของมือแนคณะหัวฝายสามัคคีมีเสียงแนที่มีคุณภาพเสียงดี และมีความสามารถสูงด้วยประสบการณ์มากกว่า ๓๐ ปี ดังนั้น เทคนิกการเป่า และการสร้างเสียงต่าง ๆ สามารถบรรเลงออกมาได้ถูกต้องและชัดเจน รวมทั้งการทำลิ้นซึ่งนอกจากการทำตามวิธีการแล้วมีเคล็ดลับ คือ หากต้องการลิ้นที่สามารถเป่าแล้วออกเสียงสูงให้ใช้ใบตาลที่บาง ๆ ที่อยู่ส่วนด้านบนของต้นตาล ส่วนใบที่มีความหนาขนาดกลาง ๆ เหมาะสำหรับเสียงทั่วไป สำหรับใบหนาที่อยู่ทางโคนก้านเหมาะสำหรับทำลิ้นแนหลวง ซึ่ง ได้เสียงที่ทุ้มนุ่มนวล และก่อนการเป่าแนทุกครั้งควรแช่ลิ้นแนไว้ในแก้วน้ำไว้ก่อนเพื่อให้ลิ้นอ่อนและชุ่มน้ำจึงจะทำให้เป่าออกเสียงได้ง่ายโดยเฉพาะการเป่าเสียงสูง ภาษาของนักดนตรีเรียกว่าให้ “ลิ้นโยม” สำหรับน้ำที่แช่ควรเป็นน้ำเปล่าธรรมดาที่ไม่แช่เย็น เนื่องจากความเย็นจะทำให้ลิ้นแข็งกระด้างมากกว่า และทำให้ลิ้นอ่อนตัวช้ากว่าน้ำเปล่าธรรมดา การเป่าแนนักดนตรีต้องปิดรูนิ้วให้สนิท และเปิด – ปิดตามระดับเสียงที่ต้องการ และต้องมีความสามารถในการควบคุมลม รวมทั้งการบังคับนิ้วให้พรมไปกับรูนิ้วอย่างคล่องแคล่ว ในขณะการแห่บรรเลงถ้าต้องการเสียงต่ำถึงเสียงกลางใช้เป่าลมผ่านลิ้นด้วยความแรงตามปกติ ส่วนการเป่าเสียงสูงนักดนตรีต้องเป่าลมให้แรงกว่าปกติเพื่อให้ได้เสียงที่ตรงกับระดับเสียงที่ต้องการ นอกจากนี้การเลือกใช้หลอดแนขนาดรูเล็กลงทำให้นักดนตรีเป่าแนได้ง่ายขึ้น แต่เสียงไม่ค่อยกว้าง และการขยายลิ้นโดยใช้ไม้แทงลิ้นแนขยายรูแนทำให้เสียงแนมีเสียงดังขึ้น แต่นักดนตรีจะเหนื่อยเนื่องจากใช้ลมมากขึ้น และต้องเป่าตลอดทั้งวัน (ชาตรี โกกระธรรม, สัมภาษณ์)

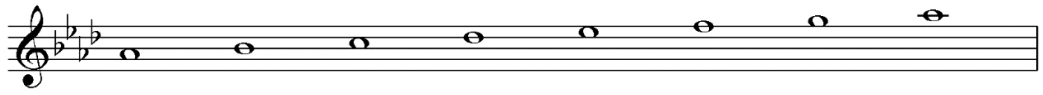
ตารางที่ ๖.๓๓ แสดงระบบนิ้วแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี: นายชาตรี โกกระธรรม

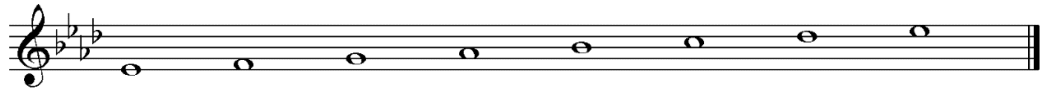
มือซ้าย	นิ้วชี้	●	●	●	●	●	●	○/◑
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	○	○
มือขวา	นิ้วชี้	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
การเรียกชื่อโน้ต		ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด
เทียบเสียงกับ Flute		e^{b1}	f^{1}	g^{1}	a^{b1}	b^{b1}	c^{2}	d^{b2}
ลำดับที่		๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗
มือขวา	นิ้วชี้	◑	◑	◑	◑	◑	◑	○
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	○/●	○
มือซ้าย	นิ้วชี้	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
การเรียกชื่อโน้ต		รำ	มำ	ฟำ	ซำ	ลำ	ทำ	ดำ
เทียบเสียงกับ Flute		e^{b2}	f^{2}	g^{2}	a^{b2}	b^{b2}	c^{3}	d^{b3}
ลำดับที่		๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔

จากตาราง ๖.๓๓ สามารถนำระดับเสียงจริงของแนหน้อยจากการเทียบเคียงเสียงกับฟลูต แสดงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล ดังภาพ



การวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือ “ลูกตั้ง” ซึ่งเป็นเสียงหลัก โดยนักดนตรีกดปิดรูด้านบนสี่นิ้ว แล้วเป่าฟลูตให้เสียงตรงกับระดับเสียงแนหน้อยเรียงตามลำดับจนครบทุก ๆ ระดับเสียงที่นักดนตรีสามารถเป่าได้ เมื่อนำมาเรียงเป็น

โครงสร้างของบันไดเสียงโดยเริ่มจากเสียงตั้งให้เป็นเสียงที่ ๑ แล้วเรียงตามลำดับค่าระยะมาตราของระบบเสียงจากการคำนวณรวมทั้งระดับเสียงจริงจากการเทียบกับฟลูต สามารถเรียงลำดับเป็นโครงสร้างบันไดเสียงได้ คือ

a^{b1} b^{b1} c^{2} d^{b2} e^{b2} f^{2} g^{2} a^{b2}

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคีมีโครงสร้างเดียวกับบันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) แต่หากแนขึ้นต้นด้วยเสียงควบโดยปิดรูนิ้วครบทุกนิ้ว แล้วจัดเรียงเสียงตามลำดับโดยนำโน้ตเสียงที่ ๑ เป็นเสียงโทนิกสามารถจัดเรียงได้ คือ

e^{b1} f^{1} g^{1} a^{b1} b^{b1} c^{2} d^{b2} e^{b2}

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างเสียงของเสียงมีโครงสร้างเดียวกับโมดมิกโซลิเดียน แต่อย่างไรก็ตามโมดเสียงที่ได้เกิดจากการเรียงระดับเสียงที่เครื่องดนตรีสามารถบรรเลงได้ทุกระดับเสียง ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องวิเคราะห์เสียงหลักจากแนวดำเนินทำนองเพิ่มเติมในประเด็นคุณลักษณะทางดนตรีในประเด็นต่อไปเพิ่มเติมเนื่องจากแนหน้อย ไม่ได้บรรเลงครบทุกระดับเสียงในแต่ละบทเพลง การวัดระบบเสียงแนหน้อยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี สามารถแสดงรายละเอียดได้ดังตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๖.๓๔ แสดงระบบเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี นายชาตรี โกกระธรรม

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๑.	e^{b1}	๔๗.๕ X ๒ = ๙๕.๐	๑๗๗๘	๑๓๐๘ - ๑๗๗๘	-๔๗๐	
๒.	f^{1}	๔๓.๒ X ๒ = ๘๖.๔	๑๖๑๔	๑๓๐๘ – ๑๖๑๔	-๓๐๖	๑๖๔
๓.	g^{1}	๓๘.๔ X ๒ = ๗๖.๘	๑๔๑๐	๑๓๐๘ – ๑๔๑๐	-๑๐๒	๒๐๔
๔.	**a^{b1}**	**๓๖.๒ X ๒ = ๗๒.๔**	๑๓๐๘	๑๓๐๘ – ๑๓๐๘	๐	๑๐๒
๕.	b^{b1}	๖๔.๕	๑๑๐๘	๑๓๐๘ – ๑๑๐๘	๒๐๐	๒๐๐

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๖.	c^2	๕๗.๔	๙๐๖	๑๓๐๘ – ๙๐๖	๔๐๒	๒๐๒
๗.	d^{b2}	๕๓.๓	๗๗๘	๑๓๐๘ – ๗๗๘	๕๓๐	๑๒๘
๘.	e^{b2}	๔๗.๓	๕๗๑	๑๓๐๘ – ๕๗๑	๗๓๗	๒๐๗
๙.	f^2	๔๓.๑	๔๑๐	๑๓๐๘ – ๔๑๐	๘๙๘	๑๖๑
๑๐.	g^2	๓๘.๖	๒๒๐	๑๓๐๘ – ๒๒๐	๑๐๘๘	๑๙๐
๑๑.	a^{b2}	๓๔.๔	๒๐	๑๓๐๘ – ๒๐	๑๒๘๘	๒๐๐
๑๒.	b^{b2}	๓๑.๑	-๑๕๕	๑๓๐๘ – (-๑๕๕)	๑๔๖๓	๑๗๕
๑๓.	c^3	๒๙.๔	-๒๕๒	๑๓๐๘ – (-๒๕๒)	๑๕๖๐	๙๗
๑๔.	d^{b3}	๒๖.๒	-๔๕๒	๑๓๐๘ – (-๔๕๒)	๑๗๖๐	๒๐๐

*ระดับเสียงจริงเทียบกับฟลูต

จากตารางที่ ๖.๓๔ ระบบเสียงแนหน้อย มีเสียงตั้งต่ำกว่า a^1 = ๔๔๐ เฮิร์ส (Hz.) ประมาณครึ่งเสียง เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ และกลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๓๕ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๑-๒	-	๑๖๔	-	-

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	หนึ่งเสียงครึ่ง
๒-๓	-	-	๒๐๔	-
๓-๔	๑๐๒	-	-	-
๔-๕	-	-	๒๐๐	-
๕-๖	-	-	๒๐๒	-
๖-๗	๑๒๘	-	-	-
๗-๘	-	-	๒๐๗	-
๘-๙	-	๑๖๑	-	-
๙-๑๐	-	-	๑๙๐	-
๑๐-๑๑	-	-	๒๐๐	-
๑๑-๑๒	-	๑๗๕	-	-
๑๒-๑๓	๙๗	-	-	-
๑๓-๑๔		-	๒๐๐	-

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๒๐๗ เซนต์

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๒๐๔ เซนต์

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๑๙๐ เซนต์

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๘๘ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๑๓ เซนต์

๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๑๕๘ เซนต์

๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๒๓๐ เซนต์

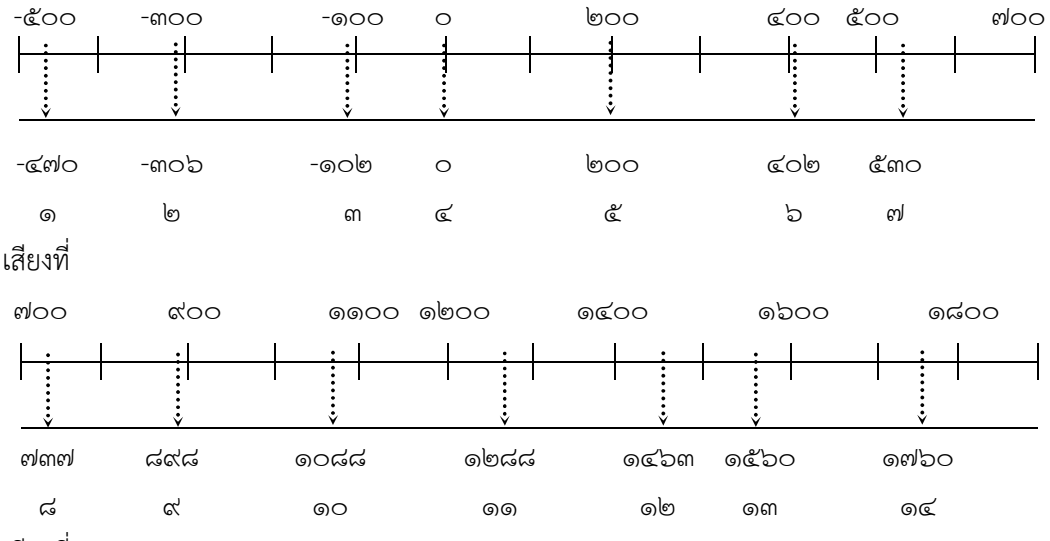
จากข้อมูลพบว่าเสียงของแนหน้อยแต่ละคู่มีระยะใกล้เคียงกับระยะห่างของระบบแบ่งเท่า คือ ๑๒๐๐ ±๑๓ และเมื่อระยะห่างของเสียงเพิ่มขึ้น คือ ๑๒๓๐ และมีระดับเสียงที่กว้างกว่าระบบแบ่งเท่าที่สุด คือ เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๘๘ เซนต์ ซึ่งเป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง เสียงไม่เกินครึ่งเสียงอีกทั้งแนหน้อยไม่ได้เป่าในลักษณะการประสานเสียงจึงไม่กระทบกับความกลมกล่อมของเสียง และเมื่อนำระบบเสียงแนหน้อยมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

ตารางที่ ๖.๓๖ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะหัวฝ่ายสามัคคี กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	e^{b1}	เร	-๕๐๐	-๔๗๐	๓๐	
๒.	f^{1}	มี	-๓๐๐	-๓๐๖	-๖	
๓.	g^{1}	ฟา	-๑๐๐	-๑๐๒	-๒	
๔.	a^{b1}	ซอล	๐	๐	๐	เสียงตั้ง
๕.	b^{b1}	ลา	๒๐๐	๒๐๐	๐	
๖.	c^{2}	ที	๔๐๐	๔๐๒	-๒	
๗.	d^{b2}	โด	๕๐๐	๕๓๐	-๓๐	
๘.	e^{b2}	เร	๗๐๐	๗๓๗	-๓๗	
๙.	f^{2}	มี	๙๐๐	๘๙๘	๒	
๑๐.	g^{2}	ฟา	๑๑๐๐	๑๐๘๘	๑๒	
๑๑.	a^{b2}	ซอล	๑๒๐๐	๑๒๘๘	-๘๘	
๑๒.	b^{b2}	ลา	๑๔๐๐	๑๔๖๓	-๖๓	
๑๓.	c^{3}	ที	๑๖๐๐	๑๕๖๐	๔๐	
๑๔.	d^{b3}	โด	๑๗๐๐	๑๗๖๐	-๖๐	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๑๒ แสดงระบบเสียงแนหน้อย วงเต่งถิ้งคณะหัวฝ่ายสามัคคี



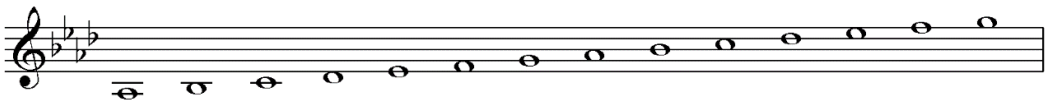
๒.) ระบบเสียงแนหลวง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีนักดนตรีที่สามารถเป่าแนหลวงได้ คือ นายชาตรี โกกระธรรม ว่าที่ร้อยตรียิ่งยศ ยศเรือนคำ และนายอมรเทพ ปานบัว แต่จากการวัดระบบเสียงผู้ที่เป่า คือ นายชาตรี โกกระธรรม แนหลวงที่ใช้ในวงเต่งถิ้งเป็นแนหลวงแบบเชียงใหม่ คือ มีลักษณะคล้ายแนหน้อยแต่มีขนาดใหญ่กว่า และมีระยะห่างแต่ละรูกว้างกว่าโดยมีรูนิ้วด้านบนเจ็ดรู การวางตำแหน่งมือตามความถนัดของแต่ละคน ในส่วนของนายชาตรีวางมือโดยใช้มือซ้ายสี่นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ปิดสี่รูด้านบน และใช้มือขวาสามนิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ปิดสามรูด้านล่าง การเปลี่ยนระดับเสียงเกิดจากการปิด – เปิด รูแนให้เป็นระดับเสียงต่าง ๆ ดังระบบนิ้วแนหลวง ตารางที่ ๖.๓๒ การตั้งเสียงกำหนดให้เสียงควบ คือเสียงตามรูปแบบนิ้วลำดับที่ ๑ เป็นเสียงหลักที่นักดนตรีเรียกว่า “เสียงตั้ง” หรือ “เสียงควบ” ซึ่งหมายถึง การปิดรูนิ้วทั้งหมด หรือ “เสียงโต้” ซึ่งหมายถึงเสียงที่มีโทนเสียงทุ้มต่ำ และมีหลายบทเพลงที่ขึ้นต้นเพลงด้วยระดับเสียงนี้ จากการที่ผู้วิจัยใช้เครื่องโมโนคอร์ด และฟลูต วัดระดับเสียงหลัก หรือเสียงตั้ง พบว่ามีระดับเสียงต่ำกว่า a ≈ ๒๒๐ Hz. ประมาณครึ่งเสียง จากการเทียบกับระดับเสียงฟลูตที่ a^1 ซึ่ง เป็นเสียงต่ำกว่าระดับเสียงของคณะอื่น ๆ (ชาตรี โกกระธรรม, สัมภาษณ์)

ตารางที่ ๖.๓๗ ระบบนิ้วแนหลวงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี นายชาตรี โกกระธรรม

มือซ้าย	นิ้วชี้	●	●	●	●	●	●	○/◑
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	○	○
มือขวา	นิ้วชี้	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
การเรียกชื่อโน้ต		ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ
เทียบเสียงกับ Flute		a^b	b^b	c^1	d^{b1}	e^{b1}	f^1	g^1
ลำดับที่		๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗
มือขวา	นิ้วชี้	◑	◑	◑	◑	◑	◑	○
	นิ้วกลาง	●	●	●	●	●	○	●
	นิ้วนาง	●	●	●	●	●	●	●
	นิ้วก้อย	●	●	●	●	○	●	○

มือซ้าย	นิ้วชี้	●	●	●	○	○	○	○
	นิ้วกลาง	●	●	○	○	○	○	○
	นิ้วนาง	●	○	○	○	○	○	○
การเรียกชื่อโน้ต		ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
เทียบเสียงกับฟลูต		a^{b1}	b^{b1}	c^{2}	d^{b2}	e^{b2}	f^{2}	g^{2}
ลำดับที่		๘	๙	๑๐	๑๑	๑๒	๑๓	๑๔

จากตาราง ๖.๓๗ สามารถนำระดับเสียงจริงของแนหลวงจากการเทียบเคียงเสียงกับฟลูต แสดงด้วยระบบโน้ตดนตรีสากล ดังภาพ

การวิเคราะห์ระบบเสียงแนหลวงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี ผู้วิจัยกำหนดให้ “เสียงตั้ง” หรือ “ลูกตั้ง” ซึ่งเป็นเสียงหลัก โดยนักดนตรีกดควบนิ้วทุกนิ้ว แล้วเป่าฟลูตให้เสียงตรงกับระดับเสียงแนหลวงเรียงตามลำดับจนครบทุก ๆ ระดับเสียงที่นักดนตรีสามารถเป่าได้ เมื่อนำมาเรียงเป็นโครงสร้างของบันไดเสียงโดยเริ่มจากเสียงตั้งให้เป็นเสียงที่ ๑ แล้วเรียงตามลำดับค่าระยะมาตราของระบบเสียงจากการคำนวณรวมทั้งระดับเสียงจริงจากการเทียบกับฟลูต สามารถเรียงลำดับเป็นโครงสร้างบันไดเสียงได้ คือ

a^{b} b^{b} c^{1} d^{b1} e^{b1} f^{1} g^{1} a^{b1}

เมื่อวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคีมีโครงสร้างเดียวกับบันไดเสียงเมเจอร์ แต่อย่างไรก็ตามโมดเสียงที่ได้เกิดจากการเรียงระดับเสียงที่เครื่องดนตรีสามารถบรรเลงได้ทุกระดับเสียง ผู้วิจัยจึงต้องวิเคราะห์เสียงหลักจากแนวดำเนินทำนองเพิ่มเติมในประเด็นคุณลักษณะทางดนตรีในประเด็นต่อไปเพิ่มเติมเนื่องจากแนหลวง ไม่ได้บรรเลงครบทุกระดับเสียงในแต่ละบทเพลง การวัดระบบเสียงแนหลวงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี สามารถแสดงรายละเอียดได้ดังตาราง ดังนี้

ตารางที่ ๖.๓๘ แสดงระบบเสียงแนหลวง นายชาตรี โกกระธรรม

เสียงที่	**ระดับเสียงจริง***	**ความยาว (ซม.)**	**ค่าเซนต์**	**เสียงตั้ง-ค่าเซนต์**	**มาตรา**	**ค่าต่าง**
๑.	a^{b}	๓๖.๒ x ๔ = ๑๔๔.๘	๒๕๐๘	๒๕๐๘ - ๒๕๐๘	๐	
๒.	b^{b}	๖๓.๓ x ๒ = ๑๒๖.๖	๒๒๗๕	๒๕๐๘ – ๒๒๗๕	๒๓๓	๒๓๓
๓.	c^{1}	๕๖.๖ x ๒ = ๑๑๓.๒	๒๐๘๒	๒๕๐๘ – ๒๐๘๒	๔๒๖	๑๙๓

เสียงที่	ระดับเสียงจริง*	ความยาว (ซม.)	ค่าเซนต์	เสียงตั้ง-ค่าเซนต์	มาตรา	ค่าต่าง
๔.	d^{b1}	๕๓.๒ X ๒ = ๑๐๖.๔	๑๙๗๔	๒๕๐๘ – ๑๙๗๔	๕๓๔	๑๐๘
๕.	e^{b1}	๔๗.๕ X ๒ = ๙๕.๐	๑๗๗๘	๒๕๐๘ – ๑๗๗๘	๗๓๐	๑๙๖
๖.	f^{1}	๔๒.๔ X ๒ = ๘๔.๘	๑๕๘๒	๒๕๐๘ – ๑๕๘๒	๙๒๖	๑๙๖
๗.	g^{1}	๓๘.๓ X ๒ = ๗๖.๖	๑๔๐๖	๒๕๐๘ – ๑๔๐๖	๑๑๐๒	๑๗๖
๘.	a^{b1}	๓๖.๒ X ๒ = ๗๒.๔	๑๓๐๘	๒๕๐๘ – ๑๓๐๘	๑๒๐๐	๙๘
๙.	b^{b1}	๖๓.๖	๑๐๘๔	๒๕๐๘ – ๑๐๘๔	๑๔๒๔	๒๒๔
๑๐.	c^{2}	๕๕.๔	๘๔๕	๒๕๐๘ – ๘๔๕	๑๖๖๓	๒๓๙
๑๑.	d^{b2}	๕๐.๘	๖๙๕	๒๕๐๘ – ๖๙๕	๑๘๑๓	๑๕๐
๑๒.	e^{b2}	๔๕.๒	๔๙๒	๒๕๐๘ – ๔๙๒	๒๐๑๖	๒๐๓
๑๓.	f^{2}	๓๙.๐	๒๓๗	๒๕๐๘ – ๒๓๗	๒๒๗๑	๒๕๕
๑๔.	g^{2}	๓๔.๒	๑๐	๒๕๐๘ – ๑๐	๒๔๙๘	๒๒๗

จากตารางที่ ๖.๓๘ ระบบเสียงแนหน้อย มีเสียงตั้งต่ำกว่า a^{1} = ๔๔๐ เฮิร์ส (Hz.) ประมาณครึ่งเสียง เมื่อเรียงบันไดเสียงตามลำดับสามารถแบ่งเป็นสี่กลุ่ม คือ กลุ่มที่หนึ่งมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะครึ่งเสียง (semitone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๑๐๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สองมีระยะห่างระหว่างครึ่งเสียง-เต็มเสียง (semitone-tone) มีค่าเซนต์ ประมาณ ๑๕๐ ±๒๕ เซนต์ กลุ่มที่สามมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง (tone) มีค่าเซนต์ประมาณ ๒๐๐ ±๒๕ และกลุ่มที่สี่มีระยะห่างเกินหนึ่งเสียงเต็ม หรือ มากกว่า ๒๐๐ ±๒๕ รายละเอียด ดังตาราง

ตารางที่ ๖.๓๙ แสดงผลการวิเคราะห์ระยะห่างของเสียงแนหน้อยคณะหัวฝายสามัคคี

ลำดับที่	ระยะห่าง			
	ครึ่งเสียง	ครึ่งเสียง-เต็มเสียง	เต็มเสียง	มากกว่า ๒๐๐ ±๒๕
๑-๒	-	-	-	๒๓๓
๒-๓	-	-	๑๙๓	-
๓-๔	๑๐๘	-	-	-
๔-๕	-	-	๑๙๖	-
๕-๖	-	-	๑๙๖	-
๖-๗	-	-	๑๗๖	-
๗-๘	๙๘	-	-	-
๘-๙	-	-	๒๒๔	-
๙-๑๐	-	-	-	๒๓๙
๑๐-๑๑	-	๑๕๐	-	-
๑๑-๑๒	-	-	๒๐๓	-
๑๒-๑๓	-	-	-	๒๕๕
๑๓-๑๔	-	-	-	๒๒๗

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแนหลวงพบว่าเมื่อตรวจสอบระยะเสียงคู่แปด ซึ่งระบบแบ่งเท่ามีค่าเท่ากับ ๑๒๐๐ เซนต์ แสดงค่าได้ดังนี้

๑. เสียงที่ ๑ และ ๘ มีระยะห่าง ๑๒๐๐ เซนต์ เป็นคู่เสียงที่เป็นเสียงตั้ง

๒. เสียงที่ ๒ และ ๙ มีระยะห่าง ๑๑๙๑ เซนต์

๓. เสียงที่ ๓ และ ๑๐ มีระยะห่าง ๑๒๓๗ เซนต์

๔. เสียงที่ ๔ และ ๑๑ มีระยะห่าง ๑๒๗๙ เซนต์

๕. เสียงที่ ๕ และ ๑๒ มีระยะห่าง ๑๒๘๖ เซนต์

๖. เสียงที่ ๖ และ ๑๓ มีระยะห่าง ๑๓๔๕ เซนต์

๗. เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๙๖ เซนต์

จากข้อมูลพบว่าเสียงของแนหลวงแต่ละคู่มีระยะที่ตรงกับระบบแบ่งเท่าคือเสียงตั้ง และมีมีคู่เสียงที่ใกล้เคียงกับระยะห่างของระบบแบ่งเท่า คือ ๑๒๐๐ ±๑๓ และเมื่อระยะห่างของเสียงเพิ่มขึ้นในระดับที่สูงขึ้น และมีระดับเสียงที่กว้างกว่าระบบแบ่งเท่ามากที่สุด คือ เสียงที่ ๗ และ ๑๔ มีระยะห่าง ๑๓๙๖ เซนต์ จากค่าระยะคู่แปดที่มีความกว้างในระดับเสียงสูง ๆ แต่จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่าส่วนใหญ่แนหลวงเป่าบรรเลงในระดับเสียงช่วงคู่แปดแรก ไม่ค่อยได้เป่าเสียงสูง ๆ จึง

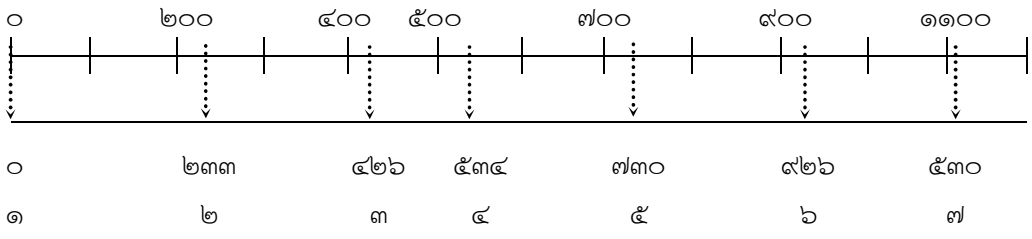
ไม่กระทบกับความกลมกล่อมของเสียง และเมื่อนำระบบเสียงแนหลวงมาเปรียบเทียบกับระบบแบ่งเท่าสามารถแสดงได้ดังรายละเอียดจากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

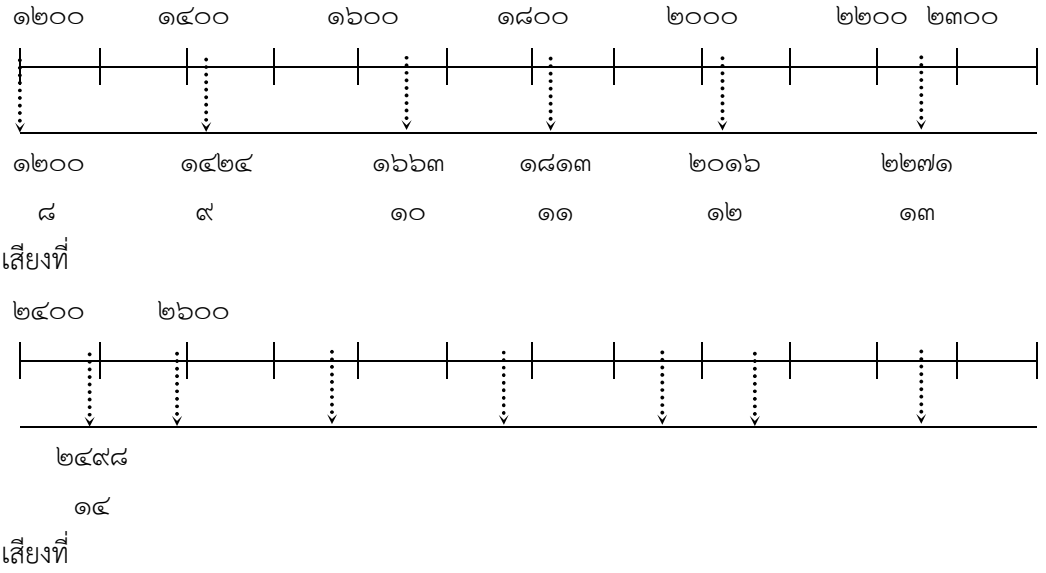
ตารางที่ ๖.๔๐ แสดงการเปรียบเทียบระบบเสียงแนหลวง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กับระบบแบ่งเท่า

ลำดับที่	ระดับเสียงจริง*	ชื่อเรียกของนักดนตรี	ระบบแบ่งเท่า	ค่ามาตราเซนต์ป้าตเอก	ค่าต่างจากเสียงอ้างอิง	หมายเหตุ
๑.	a^{b}	ซอล	๐	๐	๐	เสียงตั้ง
๒.	b^{b}	ลา	๒๐๐	๒๓๓	-๓๓	
๓.	c^{1}	ที	๔๐๐	๔๒๖	-๒๖	
๔.	d^{b1}	โด	๕๐๐	๕๓๔	-๓๔	
๕.	e^{b1}	เร	๗๐๐	๗๓๐	-๓๐	
๖.	f^{1}	มี	๙๐๐	๙๒๖	-๒๖	
๗.	g^{1}	ฟา	๑๑๐๐	๑๑๐๒	-๒	
๘.	a^{b1}	ซอล	๑๒๐๐	๑๒๐๐	๐	
๙.	b^{b1}	ลา	๑๔๐๐	๑๔๒๔	-๒๔	
๑๐.	c^{2}	ที	๑๖๐๐	๑๖๖๓	-๖๓	
๑๑.	d^{b2}	โด	๑๘๐๐	๑๘๑๓	-๑๓	
๑๒.	e^{b2}	เร	๒๐๐๐	๒๐๑๖	-๑๖	
๑๓.	f^{2}+	มี	๒๓๐๐	๒๒๗๑	๒๙	
๑๔.	g^{2}	ฟา	๒๕๐๐	๒๔๙๘	๒	

*ระดับเสียงจริงเทียบเสียงจากฟลูต

แผนภาพที่ ๖.๑๓ แสดงระบบเสียงแนหลวง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี





จากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงเต่งถิ้งที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีสามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมเป็นวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ ดังนั้น จึงต้องตั้งระบบเสียงของเครื่องดนตรีให้มีความสัมพันธ์กันระหว่างเครื่องดนตรีพื้นเมือง และเครื่องดนตรีสากล จากการวิเคราะห์ระบบเสียงจากเครื่องดนตรีพื้นเมืองพบว่าระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมมีเสียงตั้งที่ระดับเสียงเท่ากับ a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ แนหน้อยมีโครงสร้างเดียวกับโมดมิกโซลิเดียน เมื่อกำหนดเสียงตั้งเป็นเสียงที่หนึ่งของบันไดเสียง และมีโครงสร้างโมดโดเรียนเมื่อกำหนดเสียงควบเป็นเสียงที่หนึ่ง ระบบเสียงของแนหน้อยมีโครงสร้างใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า และมีลักษณะเฉพาะถิ่น ซึ่งไม่สามารถระบุบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน ป้าตเอกมีระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่ามากที่สุด ป้าตทุ้ม ป้าตเหล็ก และป้าตฆ้อง มีระบบเสียงใกล้เคียงกัน โดยเสียงตั้งมีเสียงตรงกันมากที่สุดส่วนคู่อื่นมีเสียงเหลื่อมกันเล็กน้อย

วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มเป็นวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ ดังนั้น จึงต้องตั้งระบบเสียงของเครื่องดนตรีให้มีความสัมพันธ์กันระหว่างเครื่องดนตรีพื้นเมือง และเครื่องดนตรีสากล จากการวิเคราะห์ระบบเสียงจากเครื่องดนตรีพื้นเมืองพบว่าระบบเสียงวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มมีระดับเสียงของลูกตั้งใกล้เคียงกับเสียง a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ แต่ต่ำกว่าเล็กน้อยจากการลดเสียงของคีย์บอร์ดที่บรรเลงร่วมกันแบบประยุกต์ แนหน้อยมีเสียงตั้งใกล้เคียงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ เมื่อเรียงระดับเสียงโดยนำเสียงรั้งเป็นเสียงที่หนึ่งมีโครงสร้างใกล้เคียงกับบันไดเสียง เอ เนเจอรัลไมเนอร์ ระบบเสียงแต่ละเสียงมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตเหล็ก และป้าตฆ้อง มีระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่าโดยเสียงตั้งมีระยะใกล้เคียงมากที่สุด

วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคีเป็นวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง การตั้งระบบเสียงของวงจึงไม่มีปัญหาในลักษณะเดียวกันกับวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ จากการวิเคราะห์ระบบเสียงจากแนหน้อยและแนหลวง พบว่าเสียงตั้งมีระดับเสียงต่ำกว่า a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ ประมาณครึ่งเสียง ซึ่งมีระดับเสียงต่ำกว่าวงเต่งถิ้งคณะอื่น ตามภาษาเรียกของนักดนตรีวงเต่งถิ้งเรียกว่า “เสียงใหญ่” จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยมีโครงสร้างใกล้เคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์เมื่อนำเสียงตั้งเป็นเสียงที่หนึ่ง และเมื่อนำเสียงควบเป็นเสียงที่หนึ่งมีโครงสร้างใกล้เคียงกับโมดมิกโซลิเดียน โครงสร้างของระบบเสียงมกล้เคียงกับระยะแบ่งเท่า ส่วนใหญ่ระยะห่างแต่ละเสียงห่างกันใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง ระบบเสียงแนหลวง มีโครงสร้างใกล้เคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์ มีเสียงตั้งตรงกับแนหน้อยแต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงทบ (Octave) และมีโครงสร้างของระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า ส่วนใหญ่มีระยะห่างของเสียงใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง

บทที่ ๗

คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

การวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามจากการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย ในพื้นที่ต่าง ๆ ของจังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงบันทึกการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ในระหว่างการประกอบพิธีกรรม หลังจากการศึกษาข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยได้นำข้อมูลทางดนตรีมาถอดโน้ต (Transcribed) แล้วจัดพิมพ์โน้ตด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ Sibelius 6.0 เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน เพื่อให้สะดวกสำหรับขั้นตอนการวิเคราะห์ ซึ่ง ผู้วิจัยกำหนดประเด็นการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ตามกระบวนการศึกษาวิเคราะห์ของการศึกษาทางดนตรีวิทยา ดังนี้

๗.๑ แนวดำเนินทำนอง (Melodic Line) หมายถึง แนวทำนองของบทเพลงที่บรรเลงโดยวงเต่งถิ้งในพิธีกรรมฟ้อนผี โดยดำเนินการวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

๗.๑.๑ พิสัยทำนอง (Range) วิธีการวิเคราะห์โดยการพิจารณาจากโน้ตต่ำสุด และโน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนอง เพื่อหาข้อสรุปว่าพิสัยของแนวดำเนินทำนองแต่ละบทเพลงมีความกว้างของพิสัยเท่าไร และอย่างไร

๗.๑.๒ รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) และ**ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic Progression)** วิธีการวิเคราะห์รูปร่างของทำนองผู้วิจัยนำทำนองเพลงมาตัดหางของตัวโน้ตออกแล้วเขียนเส้นตามรูปร่างทำนองจากโน้ตสู่โน้ตทำให้สามารถเห็นรูปร่างของทำนองอย่างชัดเจนสำหรับการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

๗.๑.๓ กลุ่มเสียง (Mode) วิธีการวิเคราะห์ผู้วิจัยนำระดับเสียงต่าง ๆ ของทำนองเพลงมาจัดเรียงตามลำดับขั้นในลักษณะโครงสร้างของบันไดเสียง โดยพิจารณาเสียงหลักของทำนอง (Tone Centre) ประกอบ และพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียงโดยการปรับย้ายเสียงหลัก (Move Do) เพื่อให้เห็นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่ชัดเจน และง่ายต่อความเข้าใจ

๗.๒ แนวดำเนินจังหวะ (Rhythmic Section)

๗.๒.๑ อัตราจังหวะ (Meter) วิธีการวิเคราะห์โดยการพิจารณาบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีว่ามีอัตราจังหวะเท่าไร และมีการเน้นจังหวะอย่างไร

๗.๒.๒ อัตราความเร็ว (Tempo) วิธีการวิเคราะห์โดยพิจารณาบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีว่ามีอัตราความเร็วเท่าไร โดยการเปรียบเทียบกับเครื่องตั้งจังหวะแบบดิจิตอล (Digital Metronome)

๗.๒.๓ กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) วิธีการวิเคราะห์โดยพิจารณาจากกระสวนจังหวะหลักลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ทั้งจากกระสวน

จังหวะจากเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่ดำเนินแนวทำนอง คือ แนหน้อย แนหลวง ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตฆ้อง และป้าตเหล็ก และกระสวนจังหวะที่ทำหน้าที่ดำเนินแนวดำเนินจังหวะ คือ กลองเต่งถิ้ง และกลองป่งปั้ง

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามผู้วิจัยดำเนินการนำบทเพลงจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ซึ่งบทเพลงที่ผู้วิจัยได้คัดเลือกมาวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีนี้ เป็นบทเพลงที่มีความสำคัญสำหรับการประกอบพิธีกรรมช่วงต่าง ๆ จำนวน ๘ บทเพลง ดังนี้

๑. เพลงฉัตร เป็นบทเพลงสำหรับใช้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี เป็นบทเพลงที่บรรเลงในช่วงการเชิญผีปู่ย่าขึ้นหิ้งผีในผาม จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม เมื่อวงเต่งถิ้งเริ่มต้นการบรรเลงเพลงฉัตร นักดนตรีผู้ซึ่งมีความรู้เกี่ยวกับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมได้แนะนำญาติที่ประกอบพิธีโดยเริ่มต้นนำเครื่องเซ่นสังเวยขึ้นวางบนหิ้ง พร้อมทั้งให้ญาติพี่น้องกล่าวคำอธิฐาน อ้อนวอนต่อผีปู่ย่าขอให้การประกอบพิธีในครั้งนี้ส่งผลให้ลูกหลาน และญาติพี่น้องที่มาร่วมงานมีความสุข มีความสนุกสนาน และให้ผีปู่ย่าปกป้องคุ้มครอง ให้มีความสุข ความเจริญ และความสะดวกสบายในการดำรงชีวิตประจำวัน ในขณะที่วงเต่งถิ้งก็บรรเลงเพลงฉัตรวนซ้ำหลาย ๆ รอบจนกว่าการนำข้าวของต่าง ๆ ขึ้นหิ้งครบทั้งหมดจึงเริ่มต้นบรรเลงบทเพลงอื่น ๆ ให้ลูกหลานได้ร่วมฟ้อนรำต่อไป (บันทึกข้อมูลภาคสนามพิธีฟ้อนผีมดบ้านดงสวรรค์ ตำบลยางเนิ้ง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๘)

๒. เพลงผีมดลงข่วง เป็นบทเพลงสำหรับใช้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี เป็นบทเพลงแรกที่ใช้บรรเลงเมื่อเริ่มต้นการประกอบพิธีแต่ละช่วง คือ การห้อยผ้า และการเริ่มต้นฟ้อนก่อนที่จะบรรเลงบทเพลงอื่น ๆ และบรรเลงอีกครั้งหนึ่งในช่วงการฟ้อนดาบ หรือการ “ลงดาบ” และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว ซึ่งเป็นสัญญาณแสดงว่ากำลังจะจบขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมช่วงนั้นแล้ว เมื่อบรรเลงได้ประมาณ ๓ – ๔ รอบ จึงลงจบแล้วพักการบรรเลง เพื่อให้นักดนตรี และญาติพี่น้องได้พักผ่อนหลังจากการร่วมกันฟ้อนในผามอย่างสนุกสนาน

๓. เพลงกุลา เป็นบทเพลงสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งในช่วงการฟ้อนผีกุลา จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี การฟ้อนผีกุลาเป็นขั้นตอนสำคัญช่วงหนึ่งของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ซึ่งการประกอบพิธีฟ้อนผีกุลาดำเนินการประกอบพิธีหลังจากพิธีการจุดเทียนชัยเสร็จแล้ว โดยมีการบรรเลงบทเพลงนี้เฉพาะช่วงของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีกุลาเท่านั้น โดยไม่ใช้บทเพลงนี้สำหรับการประกอบพิธีกรรม หรือการละเล่นช่วงอื่น ๆ

๔. เพลงฟายครู หรือไหว้ครู เป็นบทเพลงสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ผู้วิจัยคัดเลือกจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่า การบรรเลง บทเพลงฟายครู หรือไหว้ครู วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงนี้เป็นเพลงแรกในลักษณะเป็นการบรรเลงโหมโรง และการถวายความเคารพต่อครูกลอง ต่อเทวดาอารักษ์ เจ้าที่ ณ สถานที่นั้น ๆ

๕. เพลงผีมดห้อยผ้า เป็นบทเพลงสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย และพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ซึ่งบทเพลงที่ผู้วิจัยคัดเลือกนำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม เพลงผีมดห้อยผ้าเป็นบทเพลงที่บรรเลงต่อจากบทเพลงฟายครู มีจังหวะเร็วสนุกสนาน หากบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเป็นบทเพลงสำหรับประกอบการห้อยผ้าของลูกหลาน และเมื่อบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย เป็นบทเพลงที่ร่างทรงต่างเข้าร่วมการฟ้อนในผามบริเวณด้านหน้าวงเต่งถิ้ง

๖. เพลงไหว้ครู หรือรำมวย เป็นบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ เป็นบทเพลงแรกสำหรับการบรรเลงในลักษณะของการโหมโรง สำหรับตรวจสอบความเรียบร้อยของเครื่องดนตรี การทำความเคารพต่อครูกลองรวมทั้งเทวดาอารักษ์ เจ้าที่ของสถานที่ประกอบพิธีกรรม เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่นักดนตรี และให้เกิดความเรียบร้อยตลอดการประกอบพิธีกรรม

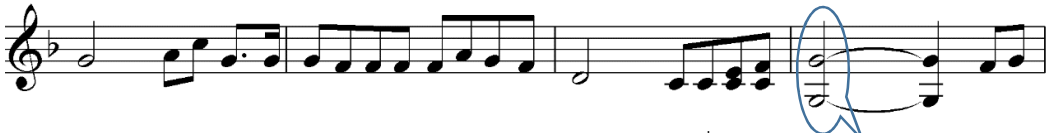
๗. เพลงมวย เป็นบทเพลงประกอบประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน มักใช้บรรเลงต่อจากบทเพลงฟายครู และบรรเลงประกอบการ การฟ้อนดาบ หรือการ “ลงดาบ” และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว ซึ่งเป็นสัญญาณแสดงว่ากำลังจะจบขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วง เพื่อให้นักดนตรี และญาติพี่น้องได้พักผ่อนหลังจากการร่วมกันฟ้อนในผามอย่างสนุกสนาน

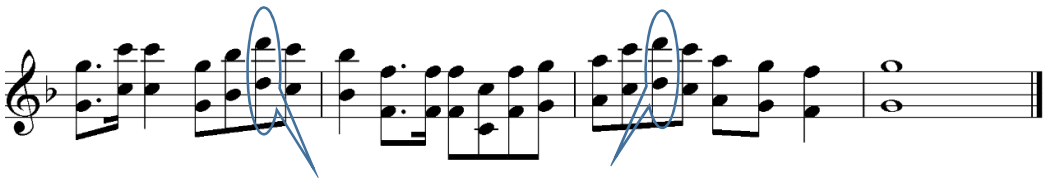
๘. เพลงมวย เป็นบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งโดยผู้วิจัยคัดเชือกจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ทั้งใช้บรรเลงสำหรับประกอบการห้อยผ้าในระหว่างการสื่อกับผีปู่ย่า บรรเลงประกอบการฟ้อนดาบ หรือการ “ลงดาบ” และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว โดยเป็นสัญญาณแสดงให้เห็นว่ากำลังจะจบขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วง เพื่อให้นักดนตรี และญาติพี่น้องได้พักผ่อนหลังจากการร่วมกันฟ้อนในผามอย่างสนุกสนาน

๗.๑ แนวดำเนินทำนอง

๗.๑.๑ พิสัยทำนอง

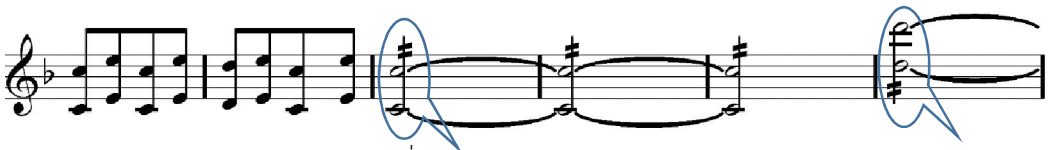
๑) เพลงฉัตร คณะหัวฝายสามัคคี

การวิเคราะห์พิสัยของทำนองเพลงฉัตร ผู้วิจัยวิเคราะห์จากแนวดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงแนวทำนอง พบว่าป้าตฆ้องมีระดับเสียงต่ำสุด คือ g และป้าตเอกมีระดับเสียงสูงสุด คือ d^3 (g - d^3) ซึ่ง เพลงฉัตรมีช่วงระยะพิสัยกว้างตามขอบเขตการเกิดเสียงของเครื่องดนตรีในวงเต่งถิ้ง ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุดของป้าตฆ้อง คือ g

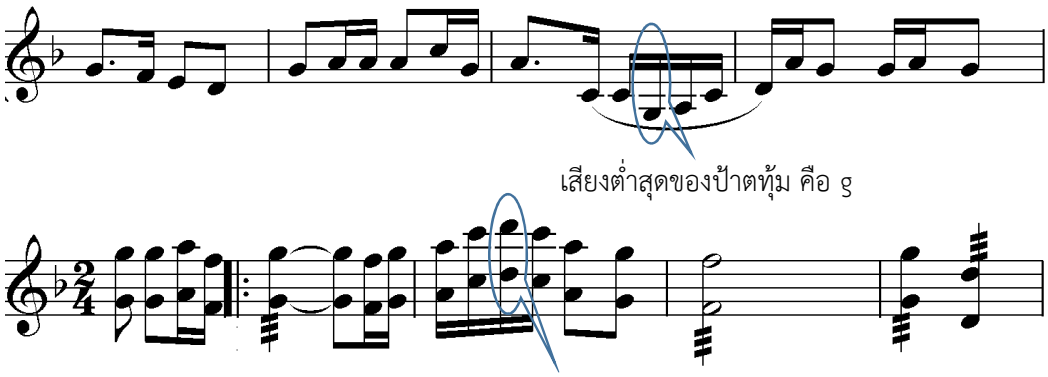


เสียงสูงสุดของป้าตเอก คือ d^3

๒) เพลงผีมดลงข่วง คณะหัวฝายสามัคคี

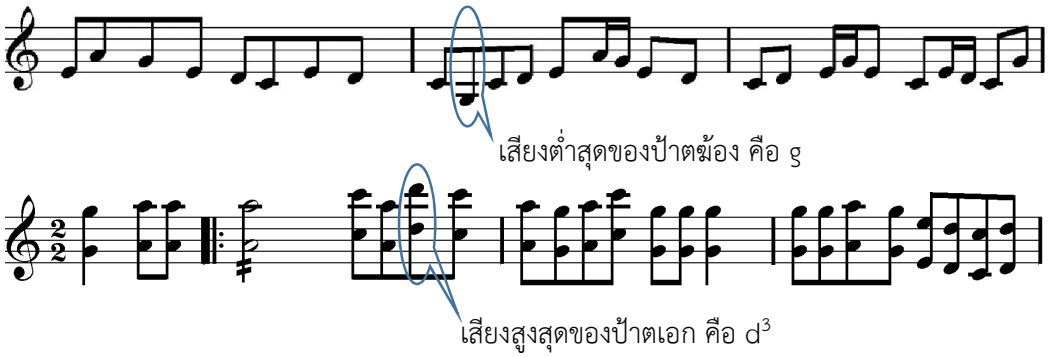
การวิเคราะห์พิสัยบทเพลงผีมดลงข่วงผู้วิจัยพิจารณาวิเคราะห์จากเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงแนวดำเนินทำนองของวงเต่งถิ้งพบว่าพิสัยของแนวดำเนินทำนองมีระดับเสียงต่ำสุดทั้งป้าตฆ้อง ป้าตทุ้ม และป้าตเอก คือ c^1 และพิสัยสูงสุด คือ ป้าตเอกมีระดับเสียง คือ d^3 (c^1 - d^3) ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุดของป้าตเอก คือ c^1 เสียงสูงสุดของป้าตเอก คือ d^3

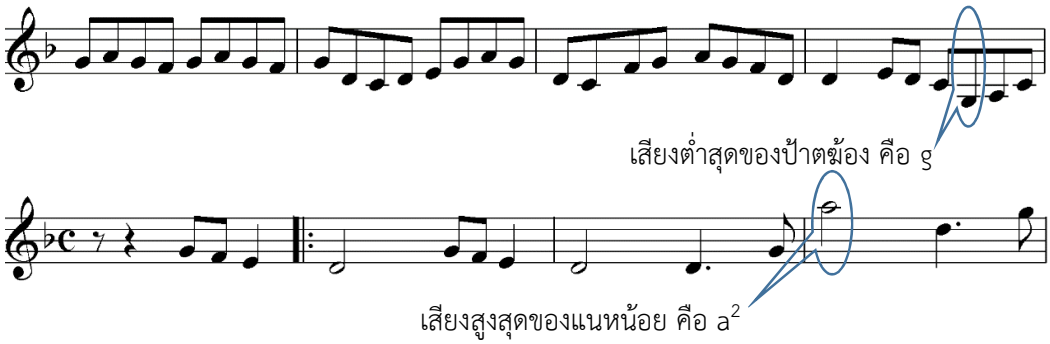
๓) เพลงกุลา คณะหัวฝายสามัคคี

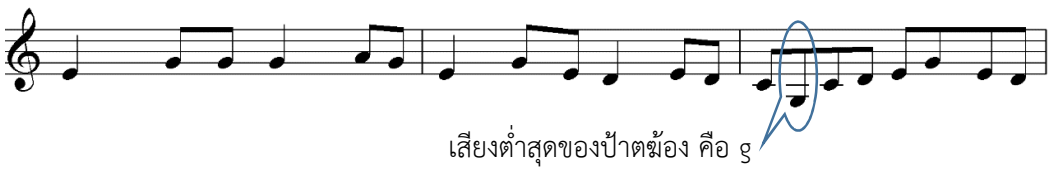
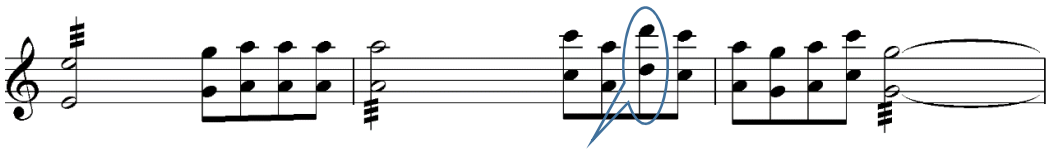
การวิเคราะห์พิสัยเพลงกุลา ผู้วิจัยพิจารณาวิเคราะห์จากแนวดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง พบว่าป้าตทุ้มมีพิสัยของเสียงต่ำสุด คือ g และป้าตเอกมีพิสัยสูงสุด คือ d^3 (g - d^3) ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุดของป้าตทุ้ม คือ g

เสียงสูงสุดของป้าตเอก คือ d^3

๔) เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม

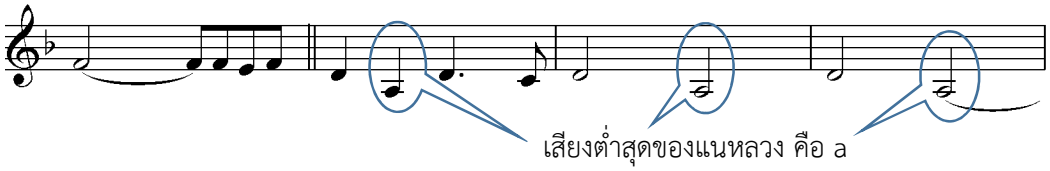
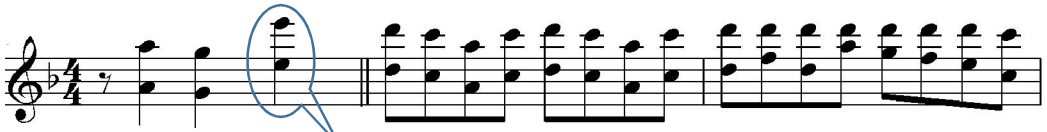
การวิเคราะห์พิสัยแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูจากเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองของวงเต่งถิ้งเพลงฟายครู หรือไหว้ครู ของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม พบว่าป้าตฆ้อง ป้าตทุ้ม และป้าตเอก มีระดับเสียงต่ำสุดเท่ากัน คือ g และป้าตเอกมีระดับเสียงสูงสุด คือ d^3 (g - d^3) ดังตัวอย่าง

๕) เพลงผีมดห้อยผ้า คณะเพชรพยอม

การวิเคราะห์พิสัยแนวดำเนินทำนองเพลงผีมดห้อยผ้าจากกลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม พบว่าป้าตฆ้อง ป้าตทุ้ม และป้าตเอก มีระดับเสียงต่ำสุดเท่ากัน คือ g ส่วนระดับเสียงสูงสุด คือ ป้าตเอก และแนหน้อย คือ a^2 (g - a^2) ดังตัวอย่าง

๖) เพลงไหว้ครู คณะธนรัตน์ศิลป์

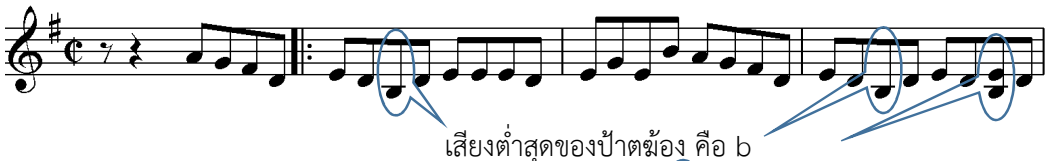
การวิเคราะห์พิสัยแนวดำเนินทำนองเพลงไหว้ครู หรือรำมวยจากกลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ พบว่าป้าตฆ้อง ป้าตทุ้ม และป้าตเอก มีระดับเสียงต่ำสุดเท่ากัน คือ g และป้าตเอกมีระดับเสียงสูงสุด คือ d^3 (g - d^3) ดังตัวอย่าง



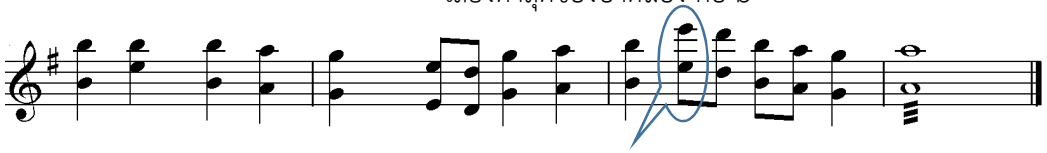
เสียงสูงสุดของป้าตเอก คือ d^3

๗) เพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

การวิเคราะห์พิสัยแนวดำเนินทำนองเพลงมวยจากกลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ พบว่าแนหลวง ป้าตทุ้ม และป้าตเอก มีระดับเสียงต่ำสุดเท่ากัน คือ a และป้าตเอก มีระดับเสียงสูงสุด คือ e^3 (a - e^3) ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุดของแนหลวง คือ a

เสียงสูงสุดของป้าตเอก คือ e^3

๘) เพลงมวย คณะพลังหนุ่ม

การวิเคราะห์พิสัยแนวดำเนินทำนองเพลงมวยจากกลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงแนวทำนองของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม พบว่าป้าตฆ้อง ป้าตทุ้ม และป้าตเอก มีระดับเสียงต่ำสุดเท่ากัน คือ b และป้าตเอกมีระดับเสียงสูงสุด คือ e^3 (b - e^3) ดังตัวอย่าง

เสียงต่ำสุดของป้าตฆ้อง คือ b



เสียงสูงสุดของป้าตเอก คือ e^3

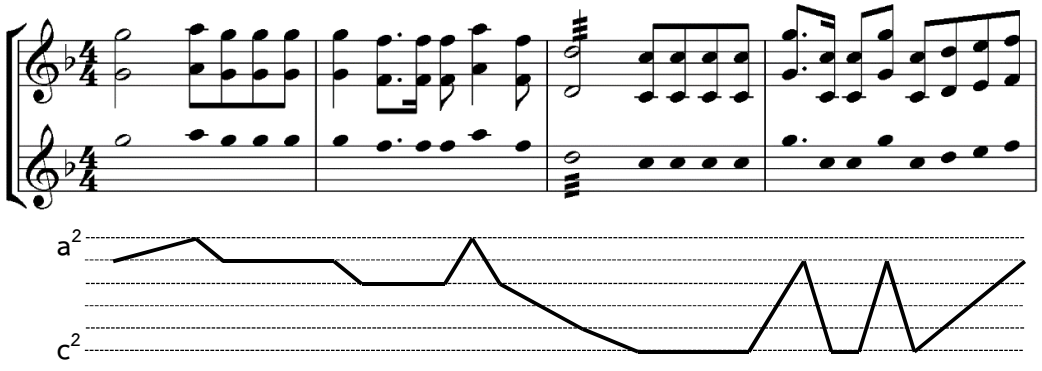
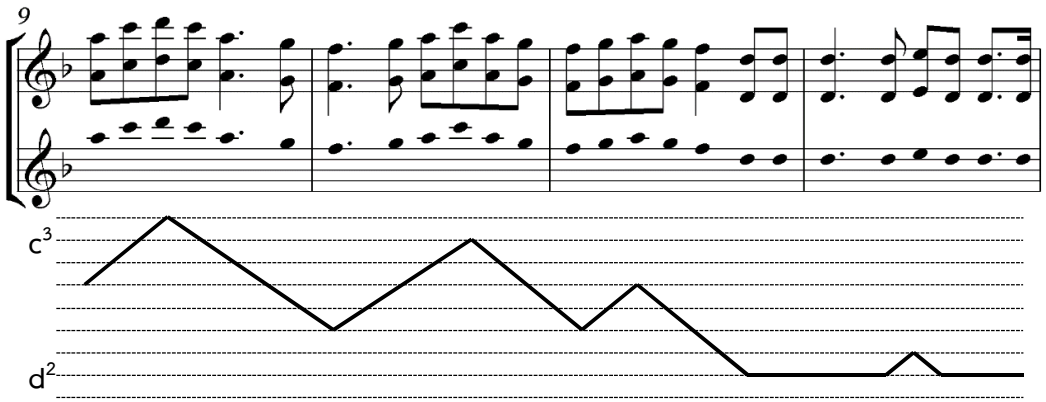
จากการวิเคราะห์พิสัยของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า บทเพลงฉัตร เพลงกุลา เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม และฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ มีระยะพิสัยเท่ากัน คือ g – d^3 และเป็นเสียงต่ำที่ต่ำที่สุดจากบทเพลงทั้งหมด และบท

เพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์มีระยะพิสัยเท่ากันแต่มีระดับเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียง คือ a – e^3 ซึ่งเป็นระดับเสียงที่สูงที่สุดร่วมกับเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม มีระดับเสียงสูง e^3 เท่ากับเพลงฟายครูของคณะธนรัตน์ศิลป์ แต่มีระยะพิสัยแคบกว่าเพราะว่าเสียงต่ำสุดของเพลงมวยคณะพลังหนุ่มสูงกว่า คือ เสียง b ส่วนพิสัยกลุ่มเสียงสูงที่ต่ำที่สุด คือ บทเพลงผีมดห้อยผ้าคณะเพชรพยอม มีระดับเสียง a^2 สำหรับเครื่องดนตรีที่สามารถบรรเลงบทเพลงได้พิสัยที่กว้าง คือ ป้าตเอก ป้าตทุ้ม และป้าตฆ้อง ส่วนแนหน้อยสามารถเป่าบรรเลงในระดับเสียงสูงโดยเฉพาะการลากเสียงยาวของแนวดำเนินทำนอง และแนหลวงสามารถเป่าบรรเลงคลอเสียงต่ำ จากการวิเคราะห์ป้าตเอกสามารถบรรเลงระดับเสียงสูงได้มากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ

๗.๑.๒ รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

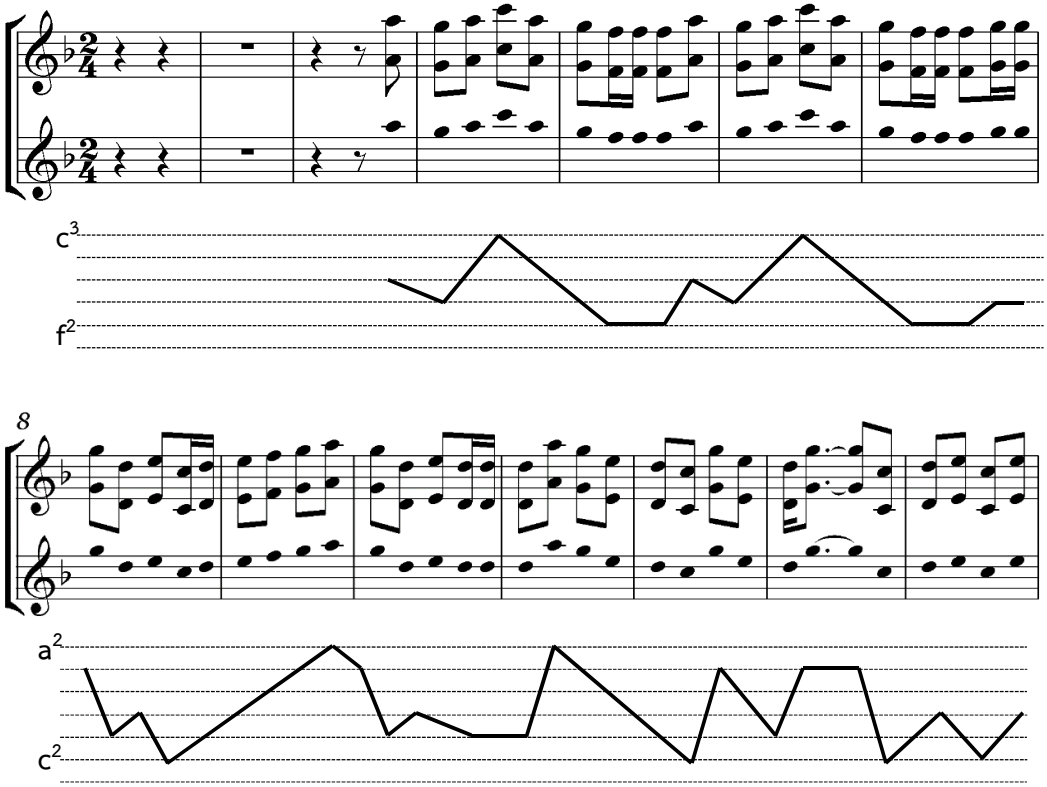
การวิเคราะห์รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง จากบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เป็นการศึกษาคุณลักษณะรูปร่างของทำนองว่ามีลักษณะอย่างไร และมีทิศทางการเคลื่อนที่อย่างไร ขั้นตอนการวิเคราะห์ผู้วิจัยนำโน้ตเพลงจากแนวดำเนินทำนองของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยนำแนวดำเนินทำนองของป้าตเอกซึ่งบรรเลงทำนองหลักของบทเพลงเป็นหลักนำมาวางในโปรแกรมดนตรี Sibelius 6.0 สำหรับเป็นแนวอ้างอิงสำหรับการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง และคัดลอกทำนองหลักวางบนบรรทัดห้าเส้นแล้วตัดหางตัวโน้ตออก สุดท้ายจึงขีดเส้นตามรูปร่างของหัวตัวโน้ตที่แสดงแนวดำเนินทำนองโดยมีแนวเส้นกำกับระดับเสียงอ้างอิงไว้ทำให้สามารถสังเกตเห็นแนวเส้นของแนวดำเนินทำนองที่เคลื่อนที่ผ่านระดับเสียงต่าง ๆ และทิศทางการเคลื่อนที่ได้อย่างชัดเจน การวิเคราะห์ลักษณะของรูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่สามารถแสดงรายละเอียดแต่ละบทเพลง ดังต่อไปนี้

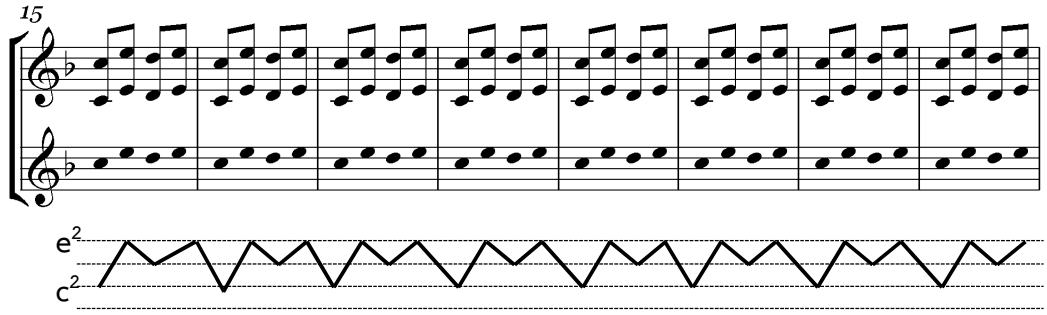
๑.) เพลงฉัตร

บทเพลงฉัตร จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีรูปร่างทำนองเป็นรูปคลื่น และรูปฟันปลา สลับกับการซ้ำเสียงเดิม และมีทิศทางการเคลื่อนที่มีแนวโน้มเคลื่อนที่ลงแล้วกระโดดขึ้นสู่เสียงสูง และเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับฟันปลามีลักษณะของการเลียนกระสวนจังหวะ (Sequence) และซ้ำเสียงหลักของทำนอง ตามแนวการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ดังตัวอย่าง



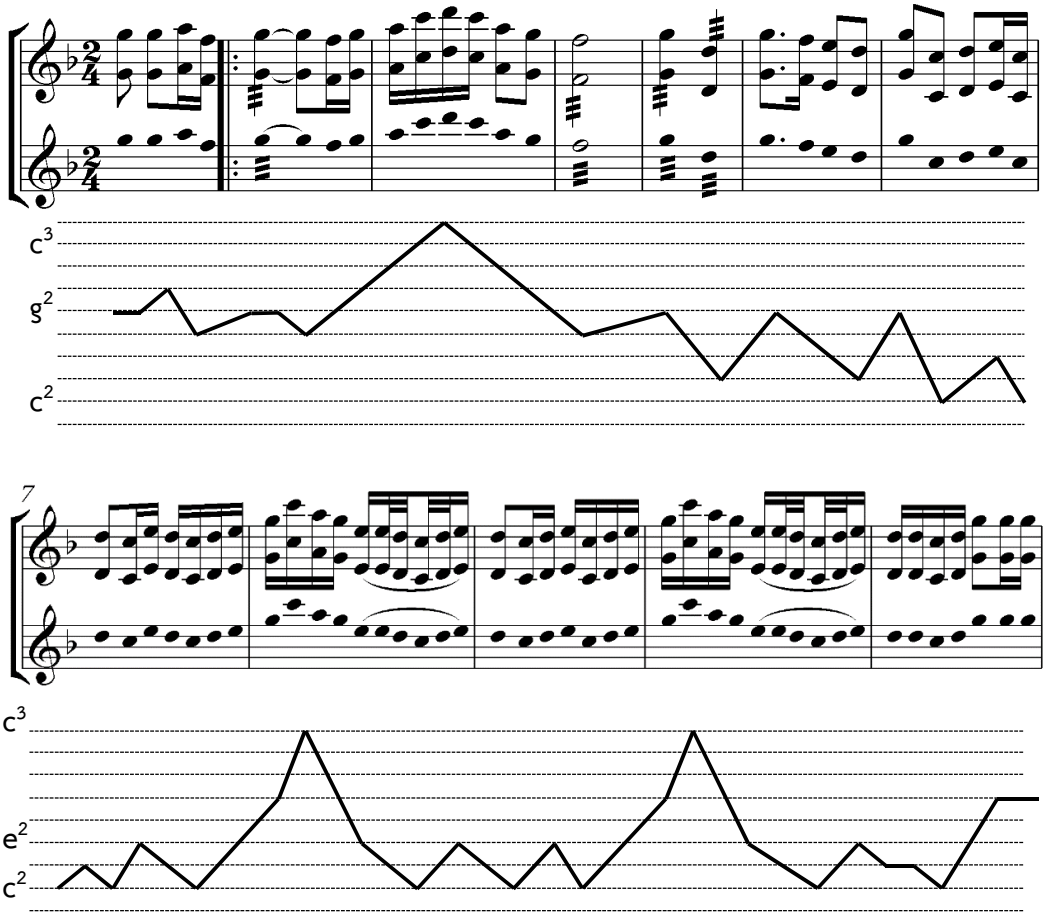
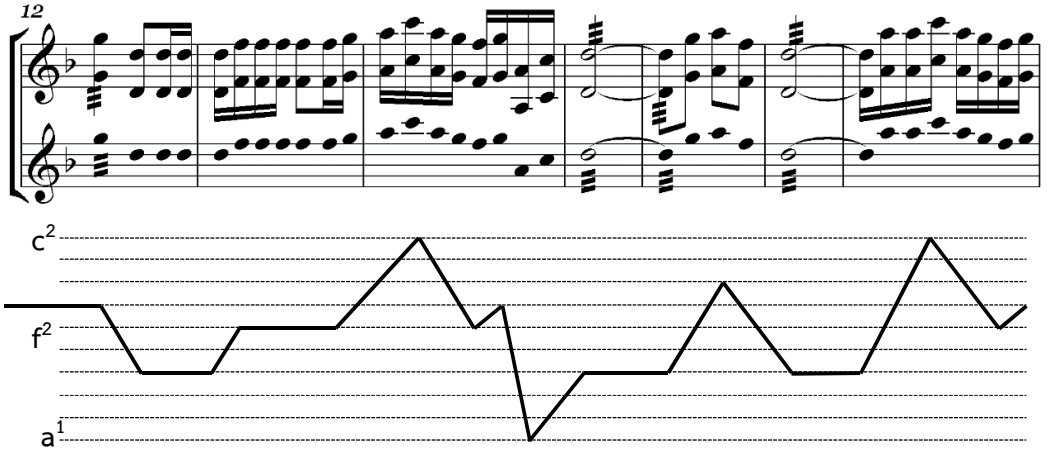
๒.) เพลงผีมดลงข่วง

บทเพลงผีมดลงข่วง จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีรูปร่างทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลงโดยเลียนกระสวนจังหวะ และทำนอง ตามพิสัยทำนอง รวมทั้งมีการซ้ำกระสวนทำนองสั้น ๆ (Motif) ซึ่งการซ้ำกระสวนจังหวะเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลงคล้ายรูปคลื่น และมีซ้ำเสียงหลักของทำนอง ตามแนวการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ดังตัวอย่าง



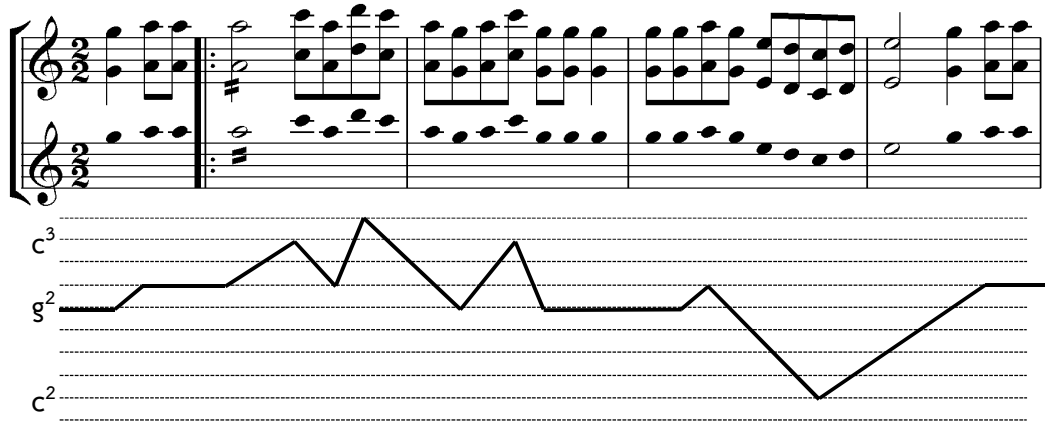


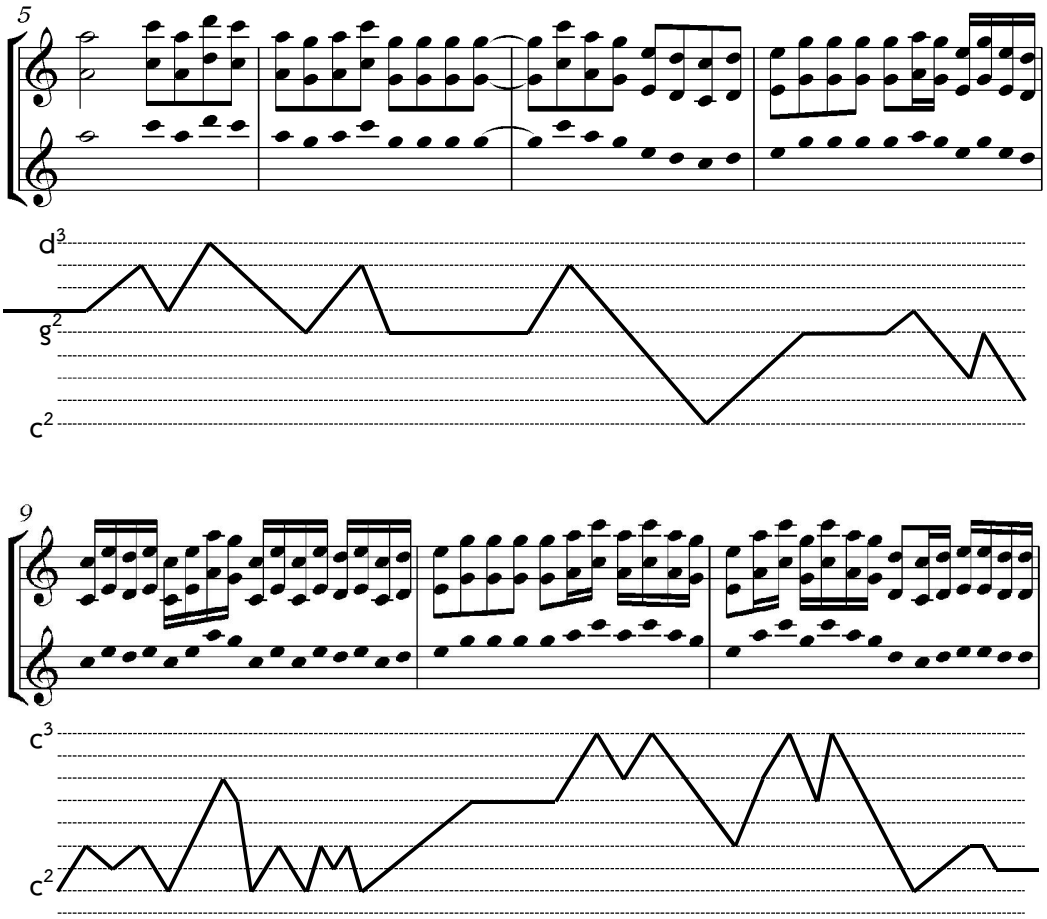
๓.) เพลงกุลา

บทเพลงกุลา จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีรูปร่างทำนองเป็นรูปคลื่น สลับกับรูปฟันปลาสลับขึ้นลงโดยการเคลื่อนที่ขึ้นสู่โน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนองในลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะ และทำนอง ทั้งขาขึ้น และขาลง รวมทั้งการซ้ำเสียงหลักของทำนองตามแนวการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง ดังตัวอย่าง



๔.) เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม

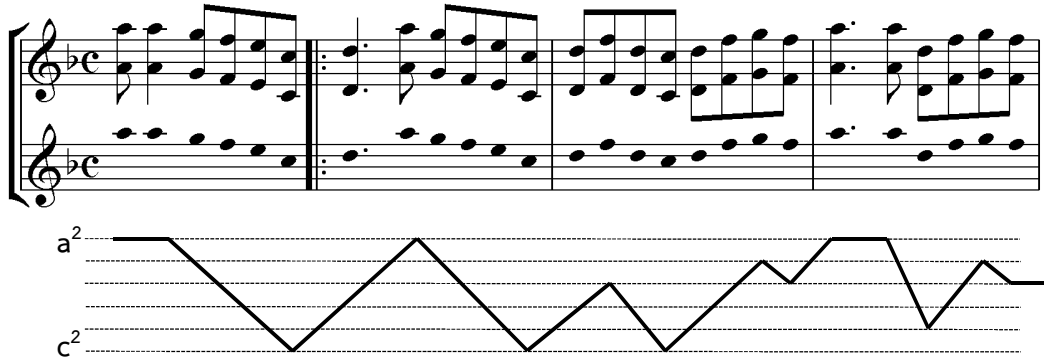
บทเพลงฟายครู จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาขึ้นลงสลับกันโดยการเลียนกระสวนจังหวะทำนองและการซ้ำเสียงหลักของทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนองค่อย ๆ ดำเนินขึ้นจนถึงพิสัยสูงสุดแล้วเคลื่อนที่ลงในลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะเป็นรูปแบบหลักของการดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

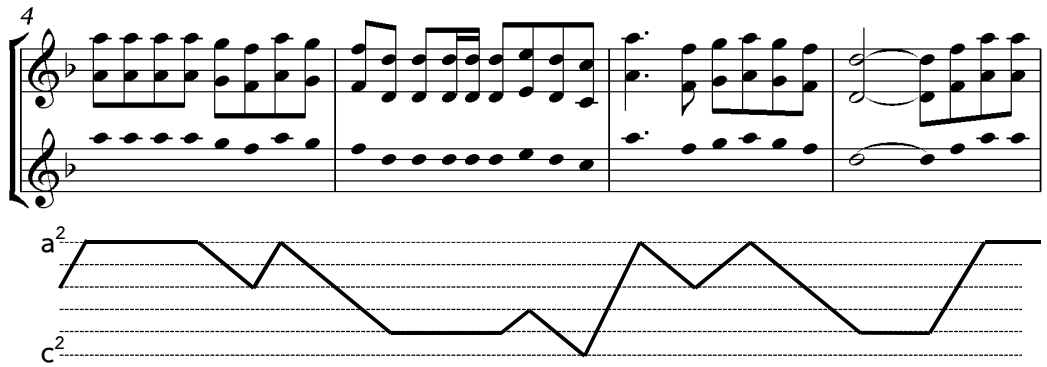
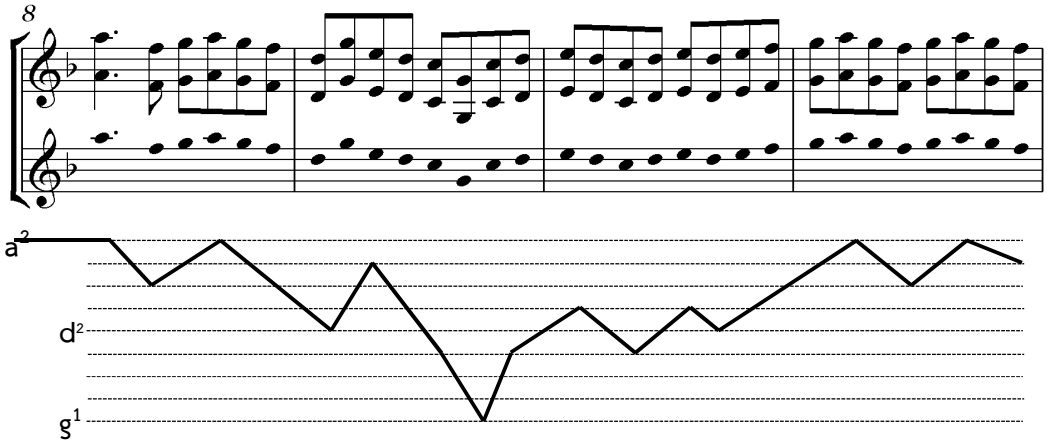


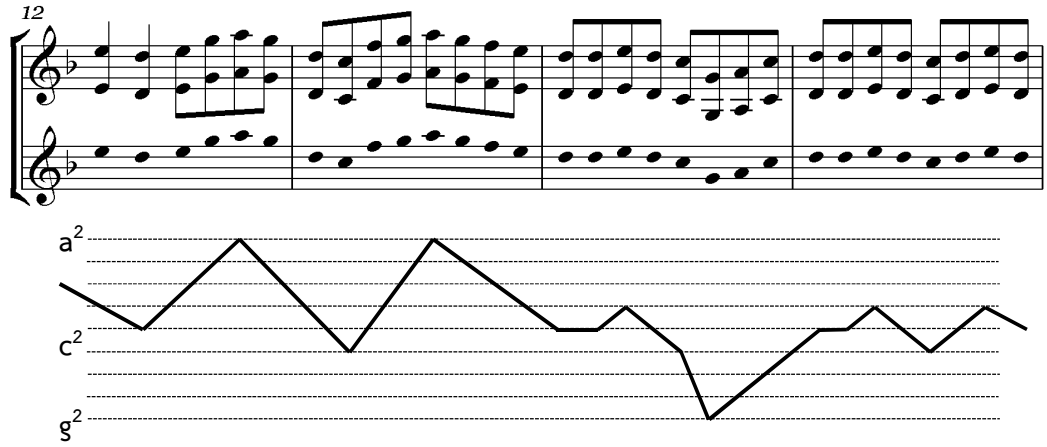


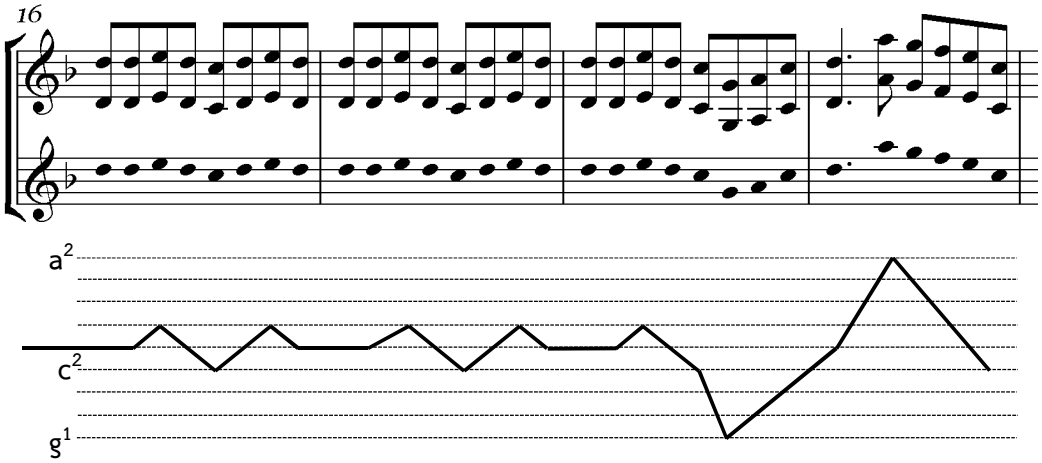
๕.) เพลงผีมดห้อยผ้า

บทเพลงผีมดห้อยผ้า จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม มีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาขึ้นลงสลับกันอย่างต่อเนื่องในระดับเสียงหลักระหว่างระยะพิสัยของทำนองและมีการซ้ำเสียงเดิมในเสียงหลัก หรือจุดพักของแนวดำเนินทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงมีลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะ ซึ่งการดำเนินทำนองมีทิศทางขึ้นถึงระดับพิสัยสูงสุดแล้วค่อย ๆ เคลื่อนที่ลงจนถึงพิสัยต่ำสุดสลับกันเป็นคลื่น สลับกับการซ้ำเสียงเดิม ดังตัวอย่าง



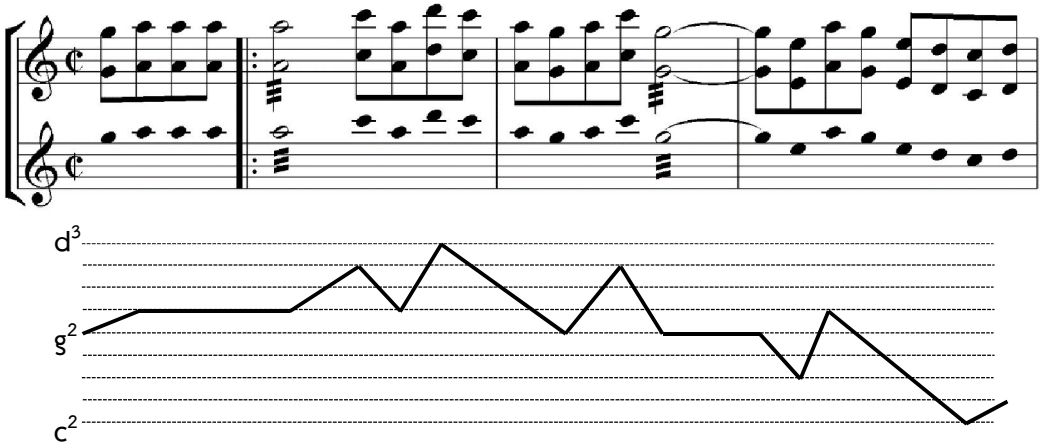

4
a2
c2

8
a2
d2
g1

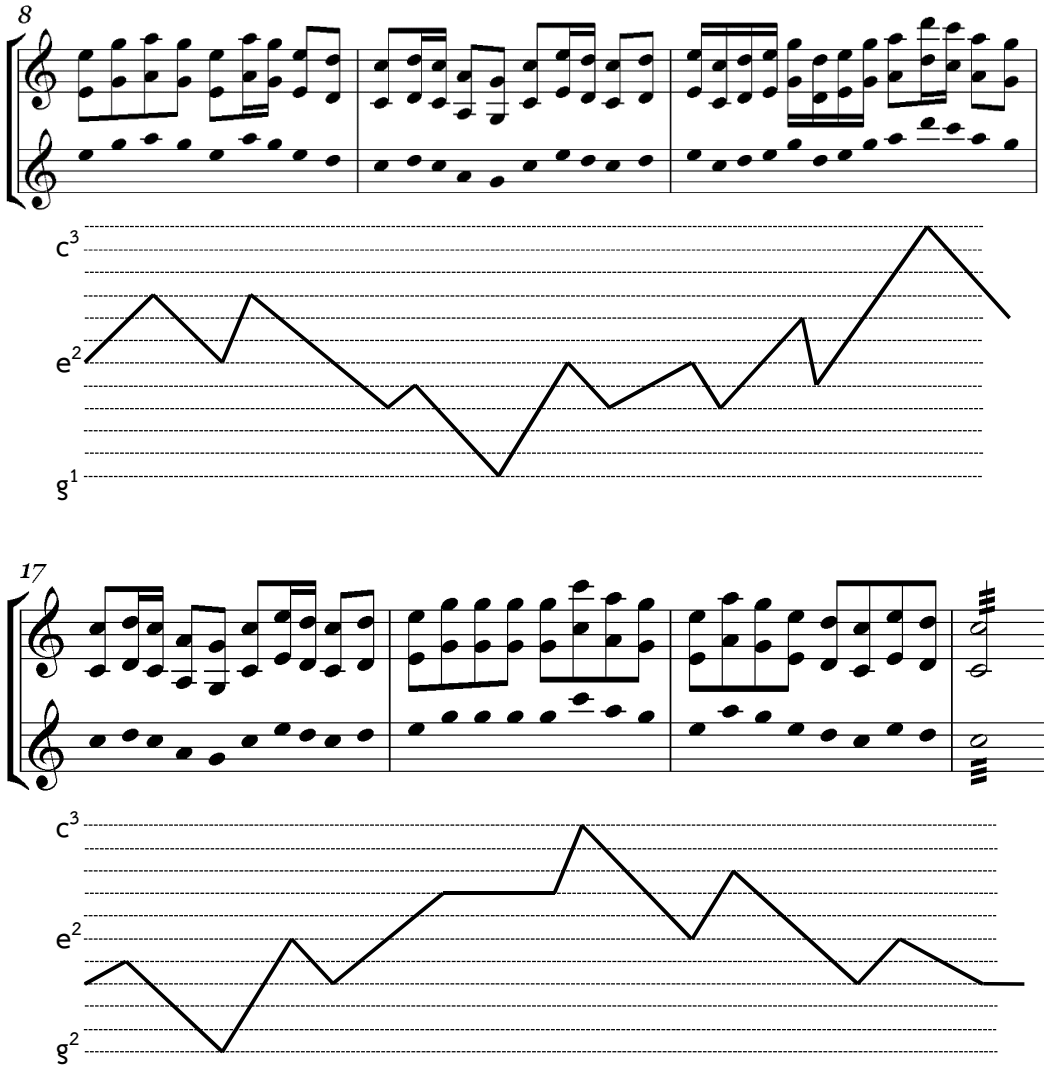

12
a2
c2
g2



๖.) เพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์

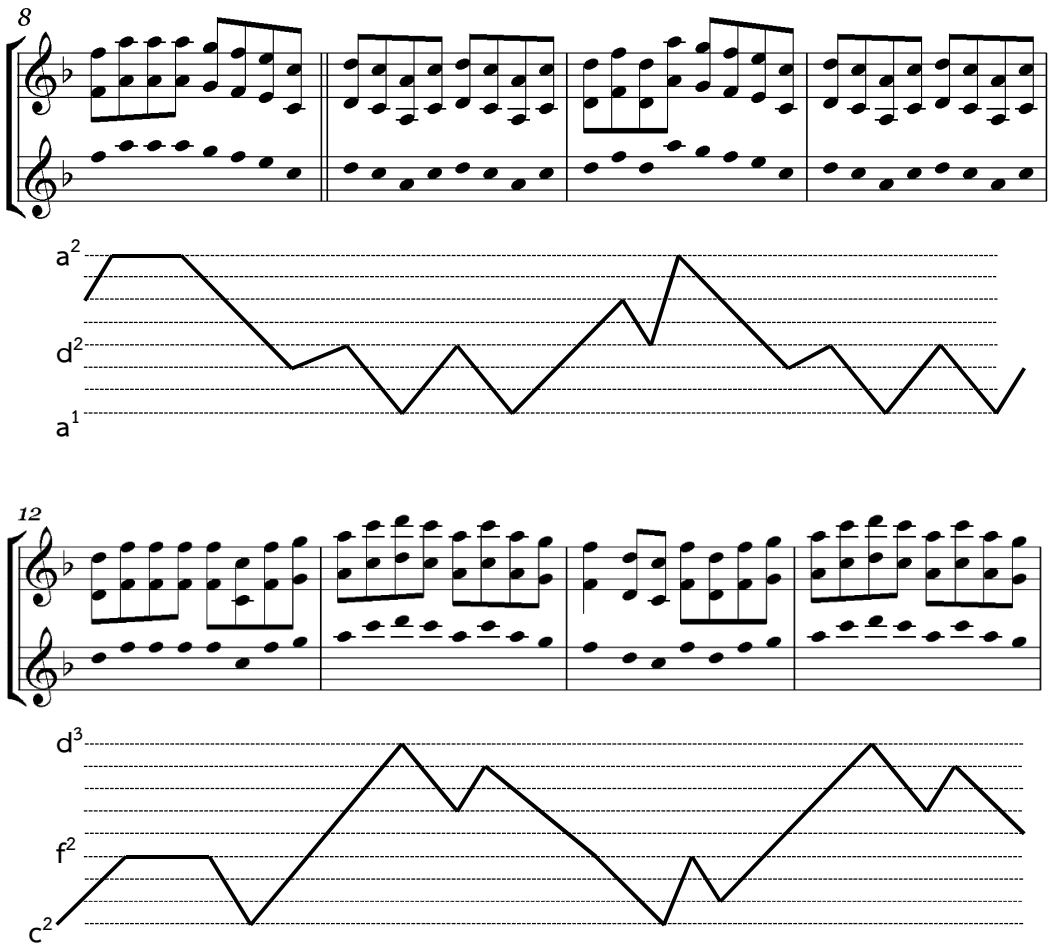
บทเพลงฟายครู จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลาสลับขึ้นลงผ่านเสียงหลักของการดำเนินทำนอง และมีการซ้ำเสียงเดิมที่เสียงหลักของแนวทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่มีการเคลื่อนที่ขึ้นด้วยการเลียนกระสวนจังหวะหลักจนถึงระยะพิสัยสูงสุดแล้วค่อย ๆ เคลื่อนที่ลงด้วยการเลียนกระสวนจังหวะลงสู่พิสัยต่ำสุดสลับขึ้นลงอย่างต่อเนื่องตามแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง





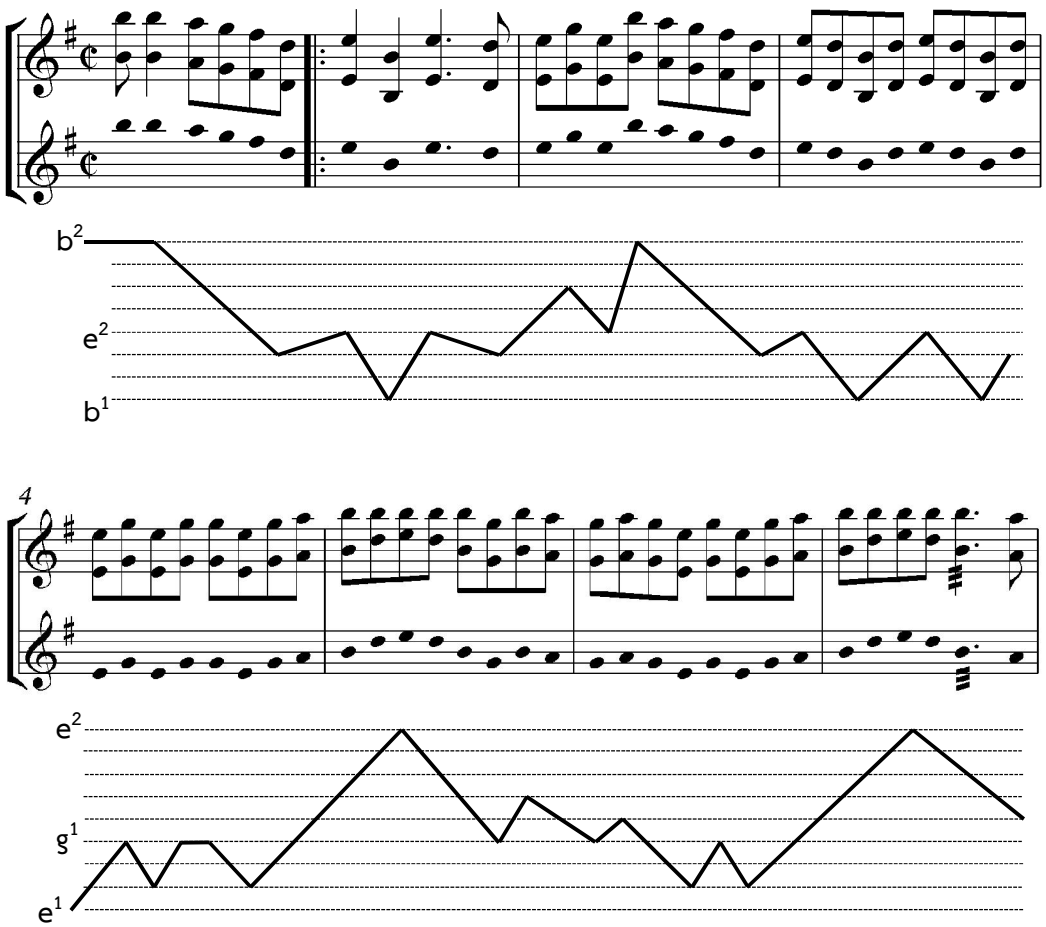
๗.) เพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

บทเพลงมวย จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีรูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลา และรูปคลื่นสลับขึ้นลงตามแนวดำเนินทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่มีแนวโน้มการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงสู่พิสัยสูงสุด และต่ำสุด จากนั้นจึงค่อย ๆ เลียนกระสวนจังหวะสำหรับการเคลื่อนที่ขึ้น หรือลง จากการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพลงมวยมีรูปร่างเป็นคลื่นที่ค่อนข้างกว้างครอบคลุมระยะพิสัยของแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง



๘.) เพลงมวย คณะพลังหนุ่ม

บทเพลงมวย จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม มีรูปร่างของทำนองเป็นรูปคลื่นสลับฟันปลาขึ้นลงตามแนวดำเนินทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น หรือลงตามแนวดำเนินทำนองจยถึงพิสัยสูงสุด และต่ำสุด โดยการเคลื่อนที่ขึ้น หรือลงเป็นลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะสลับขึ้นลงในลักษณะฟันปลา และเป็นคลื่นที่ค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้น หรือลงตามแนวดำเนินทำนอง ดังตัวอย่าง

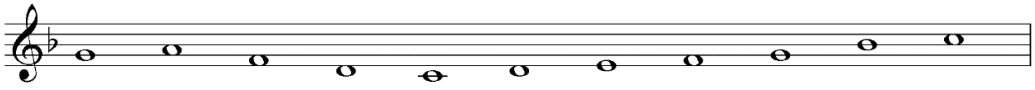
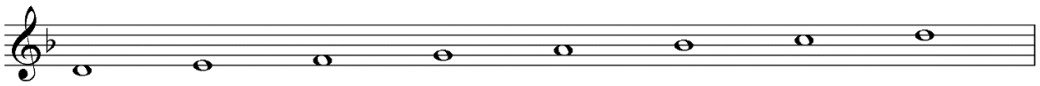


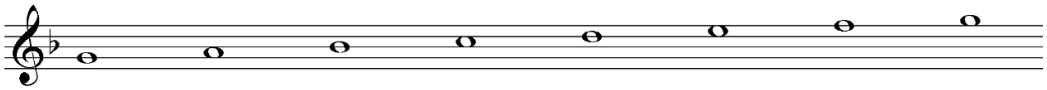
จากการวิเคราะห์รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะต่าง ๆ พบว่า รูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลา และรูปคลื่นสลับขึ้นลงจากเสียงหลักถึงพิสัยสูงสุด และพิสัยต่ำสุด รวมทั้งการซ้ำเสียงหลักของจุดพักทำนอง มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงตามแนวดำเนินทำนองโดยเลียนกระสวนจังหวะหลัก เมื่อการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองถึงจุดพิสัยสูงสุดแนวดำเนินทำนองก็เคลื่อนที่ลงในลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะหลัก

๗.๑.๓ กลุ่มเสียง

การวิเคราะห์กลุ่มเสียงมีขั้นตอนการวิเคราะห์ คือ ผู้วิจัยพิจารณาจากแนวดำเนินทำนองของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยแยกตัวโน้ตที่แทนเสียงต่าง ๆ ตามลำดับมาเรียงลำดับใหม่จากตัวโน้ตระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูง และพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียงจากเสียงหลัก (Tone Centre) เป็นเสียงเริ่มต้นของกลุ่มเสียง จากการศึกษาแต่ละบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีกลุ่มเสียงต่าง ๆ ดังนี้

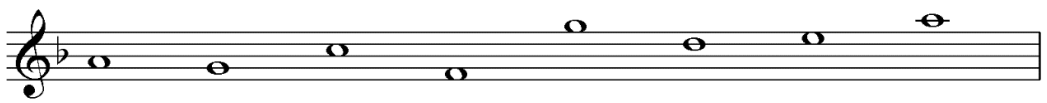
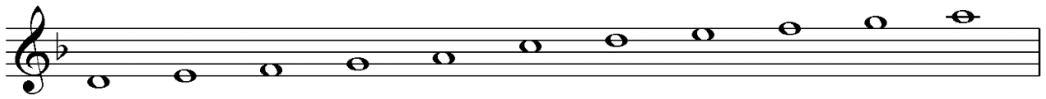
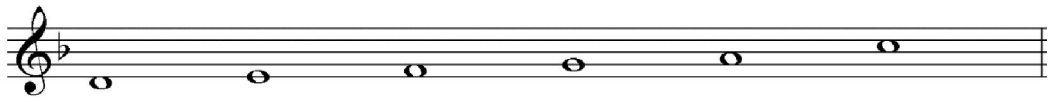
๑) เพลงฉัตร

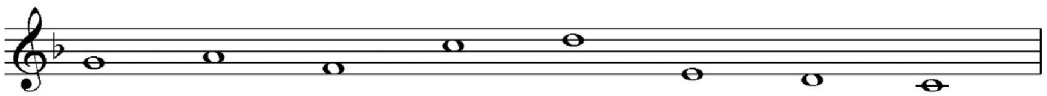
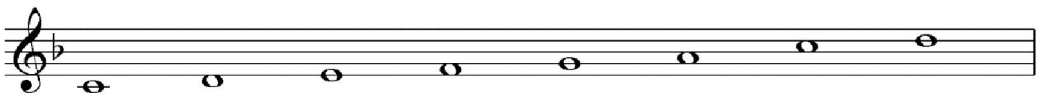
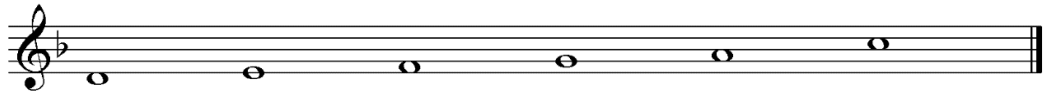
แนวดำเนินทำนองเพลงฉัตรมีเสียงของทำนองครบทั้งแปดระดับเสียง ซึ่งเป็นแนวดำเนินทำนองที่ใช้เสียงมากกว่าบทเพลงอื่น ๆ คือ g^1 a^1 f^1 d^1 c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 b^{b1} c^2 ดังภาพ

เมื่อนำมาเรียงตามลำดับตัวโน้ตโดยคำนึงถึงเสียงหลักของแนวดำเนินทำนองพบว่ามีการพักเสียงที่เสียง d และแสดงความเป็นเสียงหลักของแนวดำเนินทำนอง ดังนั้น กลุ่มเสียงของเพลงฉัตร จึงเริ่มต้นที่โน้ต d ดังภาพ ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ลักษณะของโครงสร้างกลุ่มเสียง พบว่าเพลงฉัตร มีโครงสร้างของกลุ่มเสียงสอดคล้องใกล้เคียงกับกลุ่มเสียงแบบ ดี เนเจอรัลไมเนอร์ (D natural minor) ดังภาพ แต่จากการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองใช้เสียงต่าง ๆ ห้าเสียง คือ d^1 f^1 g^1 a^1 c^2 d^2

จากการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองเพิ่มเติมโดยการบรรเลงกีตาร์คลอกับแนวดำเนินทำนองเพลงฉัตรพบว่ามีเสียงหลักอีกหนึ่งเสียง คือ g และเมื่อนำมาเรียงลำดับได้โครงสร้างโดยเริ่มต้นด้วย g ดังภาพ เมื่อวิเคราะห์ลักษณะของโครงสร้างกลุ่มเสียงพบว่ามีโครงสร้างของกลุ่มเสียงสอดคล้องใกล้เคียงกับกลุ่มเสียงแบบโดเรียน (Dorian Mode)

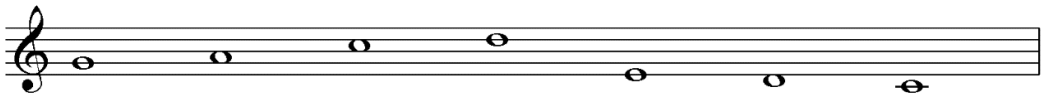
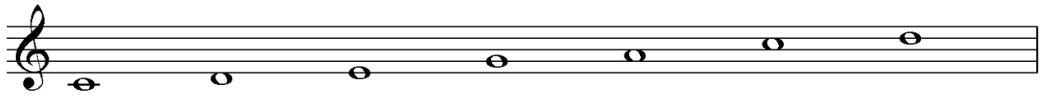


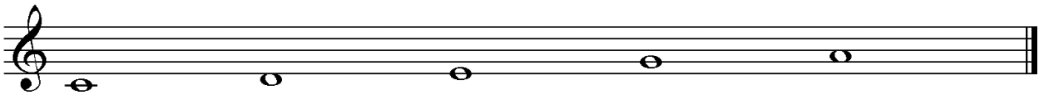
จากลักษณะของโครงสร้างกลุ่มเสียงทั้งสองแบบ ซึ่งในระหว่างการบรรเลงแนวดำเนินทำนองพบว่ามีการเปลี่ยนเสียงหลักสลับไปมาระหว่าง D กับ G โดยกลุ่มคอร์ดขึ้นอยู่กับเสียงหลักทั้งสอง เป็นลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากบทเพลงอื่น ๆ ที่มีเสียงหลักเพียงเสียงเดียว

๒) เพลงผีมดลงข่วง

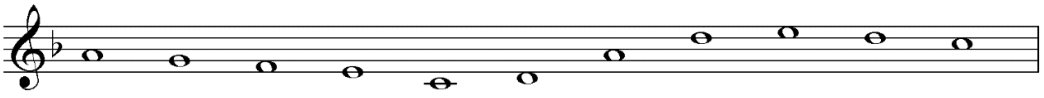
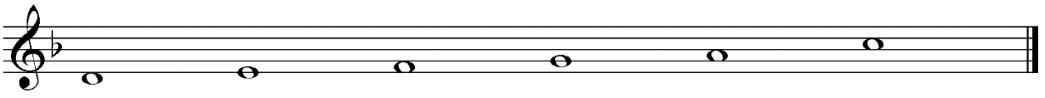
บทเพลงผีมดลงข่วงจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี ใช้บทเพลงบรรเลงเพื่อเริ่มต้นการประกอบพิธีแต่ละช่วงโดยมีญาติพี่น้องทำพิธีเชิญผีปู่ย่า โดยเริ่มจากการห้อยผ้าเพื่อเชิญผีปู่ย่าผ่านทางผ้าห้อย รวมทั้งบรรเลงในช่วงการลงดาบเพื่อจบขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วง จากการวิเคราะห์บทเพลงผีมดลงข่วงมีเสียงต่าง ๆ จากแนวดำเนินทำนอง คือ a^1 g^1 c^2 f^1 g^2 d^2 e^2 a^2 แสดงได้ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดโดยเริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนอง ดังภาพ

จากนั้นตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด สามารถนำเสนอกลุ่มเสียงของเพลงผีมดลงข่วง โดยเป็นกลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 ดังภาพ

๓) เพลงกุลา

การประกอบพิธีกรรมช่วงไหว้ผีกุลา วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคีบรรเลงเพลงกุลาซึ่งใช้บรรเลงเฉพาะช่วงนี้เท่านั้นโดยไม่ใช้บรรเลงในช่วงอื่น ๆ ของการประกอบพิธีกรรม เพลงกุลาเป็นบทเพลงที่มีเสียงจากแนวดำเนินทำนอง คือ g^1 a^1 f^1 c^2 d^2 e^1 d^1 c^1 สลับกันขึ้นลงไปมาตลอดเพลง ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนองเพื่อพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียง ดังภาพ

จากการพิจารณากลุ่มเสียงให้เริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนอง และตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด สามารถนำเสนอกลุ่มเสียงของเพลงผีกุลาโดยเป็นกลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 ดังภาพ

๔) เพลงฟายครู หรือไหว้ครู

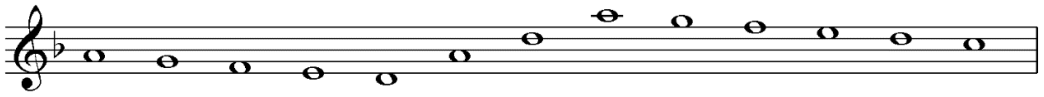
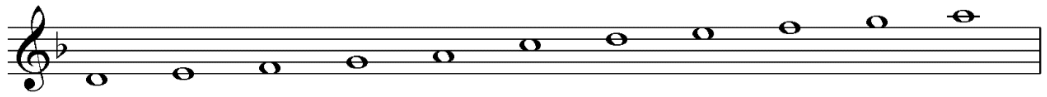
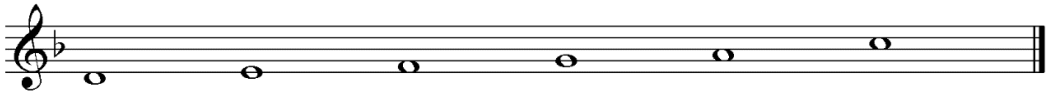
เพลงฟายครู หรือไหว้ครู จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมได้บรรเลงเป็นบทเพลงแรกของการเริ่มต้นการประกอบพิธีกรรมเป็นทั้งการโหมโรง และการแสดงความเคารพต่อครูอาจารย์ เทวาอารักษ์ที่รักษาในพื้นที่ที่ประกอบพิธีกรรม ในขณะที่วงเต่งถิ้งเริ่มการบรรเลง กลุ่มร่างทรงก็ประกอบพิธียกครูในหอครูของตนเอง เพลงฟายครูมีแนวดำเนินทำนองประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ คือ g^1 a^1 c^2 d^2 e^1 d^1 c^1 ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนองเพื่อพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียง ดังภาพ

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะของกลุ่มเสียงโดยเริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนอง และตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด สามารถนำเสนอกลุ่มเสียงของเพลงฟายครู คณะเพชรพยอม ได้เสียง คือ c^1 d^1 e^1 g^1 a^1 โดยเป็นกลุ่มเสียงแบบห้าเสียง (C Pentatonic) ดังภาพ

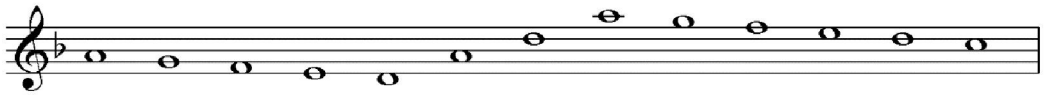
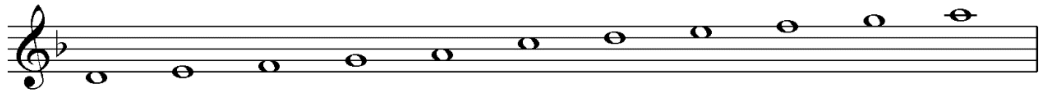
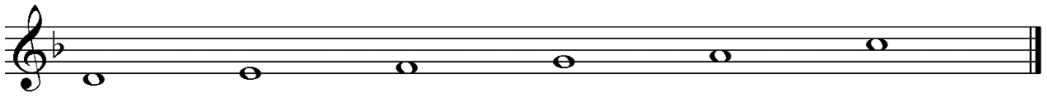


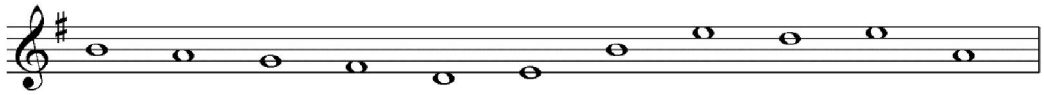
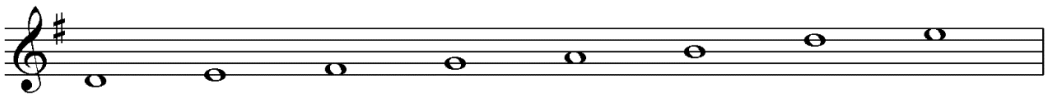
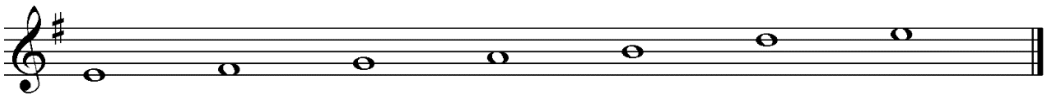
๕) เพลงผีมดห้อยผ้า

เพลงผีมดห้อยผ้าจากการบันทึกข้อมูลภาคสนามจากการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ซึ่งเป็นบทเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงฟายครู มีจังหวะเร็วสนุกสนาน เพลงผีมดห้อยผ้ามีแนวดำเนินทำนองประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ คือ a^1 g^1 f^1 e^1 c^1 d^1 a^1 d^2 e^2 d^2 c^2 ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนอง แล้วพิจารณาวิเคราะห์โครงสร้างของกลุ่มเสียงโดยให้เริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนอง และตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด เพลงผีมดห้อยผ้าเป็นกลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 ดังภาพ

๖) เพลงไหว้ครู หรือรำมวย

เพลงไหว้ครู หรือรำมวย จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง โดยบรรเลงเป็นบทเพลงแรกในลักษณะของการโหมโรง รวมทั้งการแสดงความเคารพครูบาอาจารย์ และเทวาอารักษ์ในพื้นที่ประกอบพิธี เมื่อเริ่มการบรรเลง

กลุ่มญาติพี่น้องก็เริ่มทำพิธีเชิญผีปู่ย่า และยกเครื่องบูชา เครื่องสังเวยต่าง ๆ ขึ้นไว้บนผาม ซึ่ง การบรรเลงมีแนวดำเนินทำนองด้วยเสียงต่าง ๆ คือ a^1 g^1 f^1 e^1 d^1 a^1 d^2 a^2 g^2 f^2 e^2 d^2 c^1 ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนองเพื่อพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียง ดังภาพ

การพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียงให้เริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนองและตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด เพลงไหว้ครูของคณะธนรัตน์ศิลป์ เป็นกลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 ดังภาพ

๗) เพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

เพลงมวย จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง โดยเป็นบทเพลงที่บรรเลงต่อจากเพลงไหว้ครู มีอัตราความเร็วมาก จังหวะสนุกสนาน ใช้ประกอบการฟ้อนดาบ หรือ การห้อยผ้าของลูกหลานญาติพี่น้อง การบรรเลงมีแนวดำเนินทำนองด้วยเสียงต่าง ๆ คือ a^1 g^1 f^1 e^1 d^1 a^1 d^2 a^2 g^2 f^2 e^2 d^2 c^2 ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดของ แนวดำเนินทำนองเพื่อพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียง ดังภาพ

การพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียงให้เริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนองและตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด เพลงมวยของคณะธนรัตน์ศิลป์ เป็นกลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 ดังภาพ

๘) เพลงมวย คณะพลังหนุ่ม

เพลงมวย จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ระหว่างการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง เป็นบทเพลงเร็ว มีจังหวะสนุกสนาน มักใช้บรรเลงในขณะที่ร่างทรงลูกหลานห้อยผ้า และการฟ้อนดาบเพื่อลงจบพิธีแต่ละช่วง แนวดำเนินทำนองมีการใช้เสียงต่าง ๆ คือ b^1 a^1 g^1 $f^{\#1}$ d^1 e^1 b^1 e^2 d^2 e^2 a^1 ดังภาพ

เมื่อนำระดับเสียงต่าง ๆ มาเรียงลำดับจากตัวโน้ตต่ำสุดไปหาตัวโน้ตสูงสุดของแนวดำเนินทำนองเพื่อพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียง ดังภาพ

การพิจารณาโครงสร้างของกลุ่มเสียงให้เริ่มต้นจากเสียงหลักของแนวดำเนินทำนองและตัดตัวโน้ตที่ซ้ำกันออกให้คงไว้เฉพาะตัวโน้ตในระยะคู่แปด เพลงมวยของคณะพลังหนุ่ม เป็นกลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ e^1 $f^{\#1}$ g^1 a^1 b^1 d^2 e^2 ดังภาพ

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย ทั้ง ๘ บทเพลงพบว่ามีลักษณะกลุ่มเสียง ๒ รูปแบบ คือ

๑. กลุ่มเสียงแบบห้าเสียง คือ เพลงฟายครู จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ใช้กลุ่มเสียงแบบเพนทาโทนิกเมจอร์ ที่ชัดเจน คือ c^1 d^1 e^1 g^1 a^1 และเพลงฉัตร มีลักษณะกลุ่มเสียงที่เครื่องดนตรีบรรเลงแนวดำเนินทำนองครบทั้งแปดเสียง โดยสามารถแบ่งเป็นกลุ่มเสียงหลัก d ในลักษณะของกลุ่มเสียงที่เป็นบันไดเสียงไมเนอร์ แต่จากการวิเคราะห์แนวทำนองพบว่าบรรเลงเสียงห้าเสียงในลักษณะของบันไดเสียงเพนทาโทนิกไมเนอร์ คือ d^1 f^1 g^1 a^1 c^2 d^2 ส่วนเสียงหลัก g มีโครงสร้างใกล้เคียงกับโดเรียนโมด

๒. กลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ เพลงผีมดลงข่วง เพลงกุลา จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี เพลงผีมดห้อยผ้า จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม เพลงฟายครู และเพลงมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีกลุ่มเสียงหกเสียงเดียวกัน คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 และเพลงมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ซึ่งมีกลุ่มเสียงหกเสียงเช่นเดียวกันแต่เป็นกลุ่มเสียงที่มีระดับเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียง คือ e^1 $f^{\#1}$ g^1 a^1 b^1 d^2 e^2

๗.๒ แนวดำเนินจังหวะ

การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ ผู้วิจัยตั้งประเด็นการวิเคราะห์ ๓ ประเด็น คือ **อัตราจังหวะ อัตราความเร็ว** และ**กระสวนจังหวะ** ดังผลการวิเคราะห์ ดังนี้

๗.๒.๑ อัตราจังหวะ

การวิเคราะห์อัตราจังหวะบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ พิจารณาจากชีพจรจังหวะ (Pulse, Beat) ของการเคลื่อนที่แนวดำเนินจังหวะจากการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแต่ละบทเพลงแสดงอัตราจังหวะใกล้เคียงกับอัตราจังหวะตามลักษณะของดนตรีตะวันตก พบว่า อัตราจังหวะของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทั้ง ๘ บทเพลง มีชีพจรจังหวะ และการเน้นจังหวะที่ชัดเจนจากองค์จังหวะของกลองเต่งถิ้ง และกลองปั่งปั้ง ซึ่งสามารถแบ่งเป็นห้องเพลงที่ชัดเจน และเขียนสัญลักษณ์แทนค่าอัตราจังหวะตามลักษณะดนตรีตะวันตกได้โดยสามารถแบ่งได้เป็น ๓ กลุ่ม คือ

๑) อัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ หรือ $\mathbf{C}$ (common time) คือ เพลงฉัตร เพลงผีมดห้อยผ้า คณะเพชรพยอม และเพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

๒) อัตราจังหวะ $\frac{2}{4}$ คือ เพลงกุลา และบทเพลงผีมดลงข่วง

๓) อัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ หรือ $\mathbf{¢}$ คือ เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม บทเพลงฟายครู และบทเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม

จากการวิเคราะห์อัตราจังหวะของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะต่าง ๆ พบว่าเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะที่ชัดเจน จากการเน้นจังหวะตามชีพจรจังหวะทุกสองจังหวะ และสี่จังหวะ โดยสามารถเขียนอัตราจังหวะตามเครื่องหมายกำหนดจังหวะของดนตรีตะวันตกได้ตามชีพจรจังหวะที่ปรากฏ รวมทั้งสามารถวัดค่าอัตราความเร็วจากการบรรเลงได้อย่างชัดเจน

๗.๒.๒ อัตราความเร็ว

การวิเคราะห์อัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยใช้การเทียบกับเครื่องตั้งจังหวะแบบดิจิตอลในขณะที่เปิดเพลงจากการบันทึกเสียงภาคสนามในคอมพิวเตอร์แล้วปรับอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะให้ตรงกับอัตราความเร็วของบทเพลง เมื่อได้ค่าอัตราความเร็วตรงกันจึงบันทึกเป็นค่าอัตราความเร็วของบทเพลงต่าง ๆ จากการตรวจสอบอัตราความเร็วของแต่ละบทเพลง พบว่าบทเพลงที่วงเต่งถิ้งบรรเลงมีอัตราความเร็วไม่คงที่เพียงค่าเดียวตลอดทั้งบทเพลง บางช่วงวงเต่งถิ้งได้เร่งจังหวะให้เร็วขึ้น บางช่วงก็ยืดจังหวะทอดช้าลง ตามกระสวนจังหวะจากทำนองเพลงแต่ละช่วง ซึ่งเป็นไปตามลักษณะของดนตรีพื้นบ้านที่มีอัตราความเร็วไม่คงที่แต่มีการเคลื่อนไปเคลื่อนมาไม่เหมือนกับการใช้เครื่องแบบดิจิตอลแบบดนตรีสากลที่มีอัตราความเร็วคงที่ตั้งแต่เริ่มจนจบเพลง จากการวิเคราะห์อัตราความเร็วของบทเพลงต่าง ๆ แสดงรายละเอียดได้ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑ แสดงอัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

ที่	ชื่อเพลง	ชื่อคณะวงเต่งถิ้ง	อัตราความเร็ว	หมายเหตุ
๑.	เพลงฉัตร	คณะหัวฝายสามัคคี	♩= 84 – 88	
๒.	เพลงผีมดลงข่วง	คณะหัวฝายสามัคคี	♩= 136 – 142 ♩= 148 – 152	- เริ่มต้นเพลงถึงช่วงกลางของการบรรเลง - ช่วงกลางของการบรรเลงถึงจบเพลง
๓.	เพลงกุลา	คณะหัวฝายสามัคคี	♩= 44 – 46	
๔.	เพลงฟายครู หรือไหว้ครู	คณะเพชรพยอม	♩= 70 – 72 ♩= 130 – 136	- อัตราปกติ - เร่งอัตราความเร็วเข้าสู่เพลงผีมดห้อยผ้า
๕.	เพลงผีมดห้อยผ้า	คณะเพชรพยอม	♩= 144 – 154 ♩= 156 – 160	- เริ่มต้นเพลงถึงช่วงกลางของการบรรเลง - ช่วงกลางของการบรรเลงถึงจบเพลง
๖.	เพลงฟายครู ไหว้ครู หรือรำมวย	คณะธนรัตน์ศิลป์	♩= 80 – 86 ♩= 132 – 136 (ท่อนสุดท้าย)	- อัตราปกติ - เร่งอัตราความเร็วเข้าสู่เพลงมวย
๗.	เพลงมวย	คณะธนรัตน์ศิลป์	♩= 150 – 154	
๘.	เพลงมวย	คณะพลังหนุ่ม	♩= 158 – 168	

จากตาราง ๗.๑ สามารถสรุปอัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีได้ ดังนี้

บทเพลงที่มีอัตราความเร็วช้าที่สุด คือ เพลงกุลา จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี สามารถวัดค่าอัตราจังหวะแทนค่าด้วยโน้ตตัวดำมีค่าอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๔๔ – ๔๖ (♩= 44 – 46) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ เลนโต (Lento) แปลว่า ช้ามาก สง่างาม ซึ่งเพลงกุลาเป็นบทเพลงสำหรับบรรเลงในช่วงพิธีไหว้ผีกุลา โดย

การถวายสิ่งของต่าง ๆ ที่ได้ใส่บาตรให้ผีปู่ย่าตั้งแต่ช่วงเช้า และนำมาถวายในพิธีไหว้ผีกุลาโดยเก๊าผีเป็นผู้นำในการประกอบพิธีกรรม ดังนั้น การประกอบพิธีจึงเน้นความศักดิ์สิทธิ์ ลักษะทางดนตรีจึงเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะช้าเนิบนาบตามลักษณะการฟ้อนของเก๊าผีที่ได้แต่งกายเป็นกุลาขาวในการประกอบพิธีกรรม

บทเพลงกลุ่มอัตราจังหวะช้า ประกอบด้วยเพลงฟายครู หรือไหว้ครู จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งของคณะเพชรพยอม โดยสามารถวัดค่าอัตราความเร็วของโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๗๐ – ๗๒ (♩= 70 – 72) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ อันดานเต โมเดราโต (Andante Moderato) หมายถึง อัตราจังหวะช้าปานกลางแบบสบาย ๆ ใกล้เคียงกับอัตราจังหวะการก้าวเดินของคน และเพลงฟายครู ไหว้ครู หรือรำมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ที่มีอัตราความเร็วของโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๘๐ – ๘๖ (♩= 80 – 86) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ อันดานตีโน โมเดราโต (Andantino Moderato) หมายถึง จังหวะปานกลาง ซึ่ง บทเพลงจากการบรรเลงของทั้งสองคณะเป็นบทเพลงเดียวกันแต่คณะเพชรพยอมบรรเลงด้วยอัตราความเร็วที่ช้ากว่า โดยทั้งสองคณะบรรเลงบทเพลงนี้เป็นเพลงแรกสำหรับการเริ่มต้นการแห่บรรเลงในแต่ละครั้ง ส่วนการตั้งอัตราความเร็วขึ้นอยู่กับความถนัด และแนวทางของแต่ละคณะ ไม่จำเป็นต้องบรรเลงในอัตราจังหวะที่มีความเร็วเท่ากัน หรือกำหนดอัตราความเร็วไว้คงที่เหมือนดนตรีสากล ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะเฉพาะ และเป็นจุดเด่นของการบรรเลงของวงดนตรีพื้นบ้าน ซึ่ง การบรรเลงเพลงฟายครู เมื่อถึงท่อนสุดท้ายวงเต่งถิ้งค่อย ๆ เร่งอัตราความเร็วเพิ่มขึ้นเพื่อตั้งอัตราจังหวะเข้าหาบทเพลงใหม่ที่มีอัตราจังหวะที่เร็วมากขึ้น โดยมักต่อด้วยบทเพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย โดยเฉพาะในพิธีกรรมการฟ้อนผีเจ้านายที่มีการฟ้อนดาบในขณะที่วงเต่งถิ้งเริ่มต้นบรรเลงเพลงฟายครู ในส่วนของร่างทรงได้ฟ้อนดาบแสดงการร่ายรำด้วยลีลาท่าทางที่สง่างาม จากนั้นก็เริ่มเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น ๆ แล้วต่อด้วยเพลงมวยด้วยอัตราจังหวะที่รวดเร็วเร่งเร้าในขณะที่ร่างทรงก็ฟ้อนดาบตามอัตราจังหวะกลองเต่งถิ้ง รวมทั้งการแสดงอิทธิฤทธิ์ด้วยการใช้ดาบฟันตามอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตัวเอง สุดท้ายร่างทรงแต่ละคนก็ใช้ดาบแทงตัวเองจนดาบงอ แต่ไม่ได้รับบาดเจ็บใดใด จากนั้นวงเต่งถิ้งก็ค่อย ๆ ลดอัตราจังหวะลงสู่การลงจบ

บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่มีอัตราความเร็วในลักษณะเพลงช้าอีกหนึ่งบทเพลง คือ เพลงฉัตร จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี ที่มีอัตราความเร็วของโน้ตตัวดำเท่ากับ ๘๔ – ๘๘ (♩= 84 – 88) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ อันดานตีโน โมเดราโต (Andantino Moderato) หมายถึง จังหวะปานกลางไม่ช้าไม่เร็ว ซึ่งเพลงฉัตรใช้บรรเลงสำหรับการนำข้าวของเครื่องสังเวยถวายให้ผีปู่ย่า โดยลูกหลานญาติพี่น้องช่วยกันยกข้าวของขึ้นไว้ยังหิ้งผีปู่ย่าในผามในขณะที่วงเต่งถิ้งก็บรรเลงในอัตราจังหวะปานกลางสบาย ๆ ไม่รีบเร่งเข้ากับการประกอบพิธีกรรม และเริ่มต้นการประกอบพิธีกรรมที่สมบูรณ์

บทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีอีกกลุ่มหนึ่งที่มีอัตราจังหวะเร็ว ได้แก่ เพลงผีมดลงข่วง บรรเลงโดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี โดยช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงช่วงกลางของการบรรเลงมีอัตราความเร็วเทียบค่าโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๑๓๖ – ๑๔๒ ต่อหนึ่งนาที (♩= 136 – 142) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ วิวาเช (Vivace) หมายถึง เร็วอย่างมีชีวิตชีวา ซึ่งเพลงผีมดลงข่วงนี้ใช้บรรเลงสำหรับการเริ่มต้นห้อยผ้าเป็นการแสดงการเริ่มต้นของพิธีกรรม เมื่อลูกหลานห้อยผ้าแล้วก็ร่วมพิธีกรรม ร่วมฟ้อน และเมื่อถึงช่วงกลางของการแห่นักดนตรีได้เร่งความเร็วเพิ่มขึ้นโดยประมาณเป็น ๑๔๘ – ๑๕๒ (♩= 148 – 152) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ อัลเลกริสซิโม (Allegrissimo) หมายถึง จังหวะเร็วมาก ซึ่งในช่วงเวลานั้นลูกหลาน และชาวบ้านที่เข้าร่วมการฟ้อนต่างได้เข้าร่วมในพิธีกรรมได้ระยะเวลาหนึ่งแล้ว ซึ่งเสียงดนตรีจากการบรรเลงทำให้เกิดความคึกคักสนุกสนาน และเมื่อนักดนตรีเร่งอัตราความเร็วมากขึ้นรวมทั้งการเน้นเสียงให้ดังเพิ่มขึ้นก็ยิ่งกระตุ้นให้ผู้ที่เข้าร่วมในพิธีกรรมยิ่งเกิดความสนุกสนานมากกว่าเดิม โดยบางคนก็เข้าสู่ภวังค์ ขาดสติจากการบรรเลงเพลงดังกล่าว และสุดท้ายใช้ประกอบการ “ลงดาบ” ซึ่งเป็นการลงจบของการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วง

บทเพลงประกอบพิธีกรรมอีกบทเพลงหนึ่งที่มีอัตราความเร็วมากกว่าเดิม คือ เพลงผีมดห้อยผ้า บรรเลงโดยวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม โดยช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงช่วงกลางของการบรรเลงมีอัตราความเร็วเทียบกับค่าโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๑๔๔ – ๑๕๔ ต่อนาที (♩= 144 – 154) และช่วงกลางของการบรรเลงจนถึงลงจบวงเต่งถิ้งได้เร่งความเร็วเพิ่มขึ้นเทียบกับค่าโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๑๔๘ – ๑๕๒ ต่อนาที (♩= 148 – 152) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ อัลเลกริสซิโม หมายถึง จังหวะเร็วมาก ซึ่ง วงเต่งถิ้งจะบรรเลงบทเพลงนี้ในช่วงของการห้อยผ้าของเก๊าผี และลูกหลาน ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และบรรเลงบทเพลงนี้ในช่วงการเข้าร่วมฟ้อนในผามในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

บทเพลงประกอบพิธีกรรมที่มีอัตราความเร็วมากที่สุด คือ เพลงมวย จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ โดยมีอัตราความเร็วเทียบค่าโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๑๕๐ – ๑๕๒ (♩= 150 – 154) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ อัลเลกริสซิโม หมายถึง จังหวะเร็วมาก และการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม มีอัตราความเร็วเทียบค่าโน้ตตัวดำโดยประมาณเท่ากับ ๑๕๘ – ๑๖๘ ต่อนาที (♩= 158 – 168) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ เปรสโต (Presto) หมายถึง จังหวะเร็วมาก ๆ ซึ่งเพลงมวยใช้บรรเลงสำหรับช่วง “ลงดาบ” ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และประกอบการฟ้อนดาบในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย โดยมักแสดงถึงความสามารถในการฟ้อนสู่การลงจบช่วงของการประกอบพิธีกรรม รวมทั้งการแสดงอิทธิฤทธิ์ของร่างทรงผีเจ้านายที่ใช้ดาบฟันแทงตัวเองโดยไม่ได้รับการบาดเจ็บใดใด ดังนั้น

บทเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็วมาก ๆ จึงช่วยกระตุ้นให้เกิดความกล้า ความคึกคักฮึกเหิมในช่วงการฟ้อนดาบที่สร้างความตื่นเต้น และความสนุกสนาน สำหรับผู้เข้าร่วมพิธี

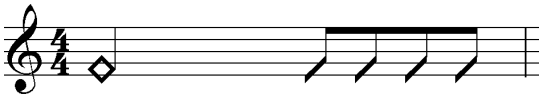
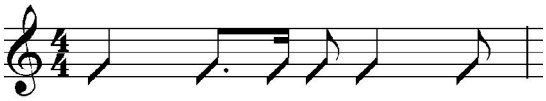
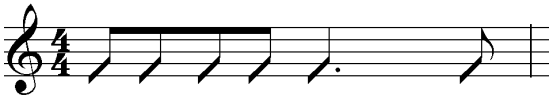
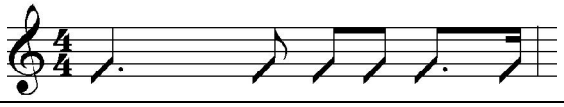
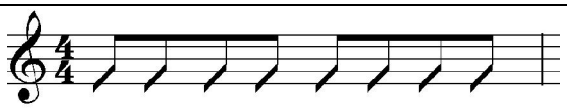
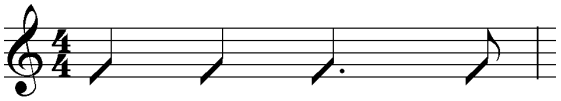
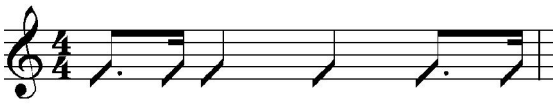
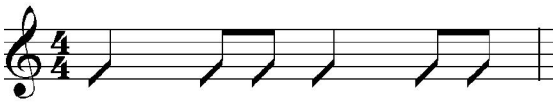
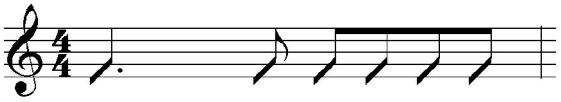
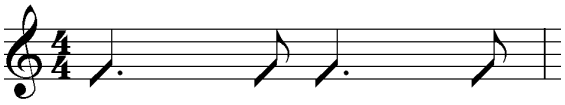
๗.๒.๓ กระสวนจังหวะ

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะผู้วิจัยพิจารณาจากกระสวนจังหวะลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่ได้ถอดโน้ตไว้ในระหว่างการจัดกระทำข้อมูล โดยแบ่งเป็นกระสวนจังหวะจากเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินทำนอง และกระสวนจังหวะจากเครื่องดนตรีที่บรรเลงแนวดำเนินจังหวะ โดยบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีกระสวนจังหวะลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

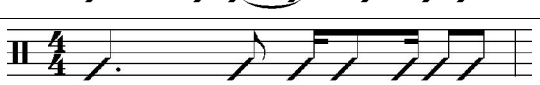
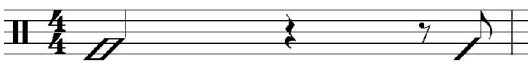
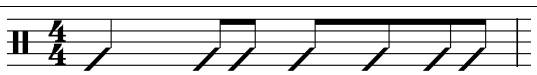
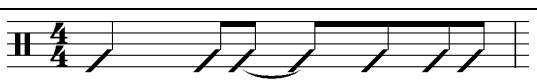
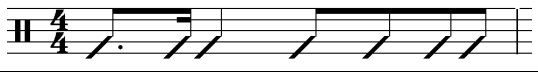
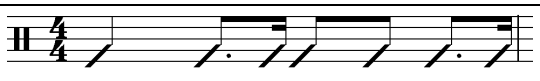
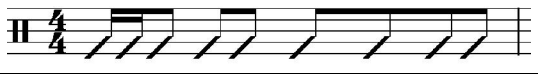
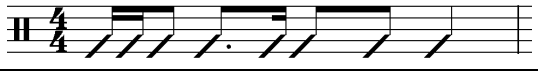
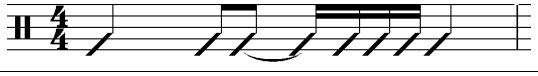
๑) เพลงฉัตร

กระสวนจังหวะของเพลงฉัตรจากเครื่องดนตรีดำเนินทำนองวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีกระสวนจังหวะแบบปกติไม่ซับซ้อน คือ เน้นตรงจังหวะที่หนึ่ง หรือจังหวะตก ไม่เน้นจังหวะยก การบรรเลงไม่บรรเลงจากกระสวนจังหวะเพียงกระสวนจังหวะเดียวหากแต่วนไปตามแนวดำเนินทำนองที่กระสวนจังหวะต่าง ๆ จากการวิเคราะห์พบว่ามีกระสวนจังหวะ ๑๒ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๒ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงฉัตรวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

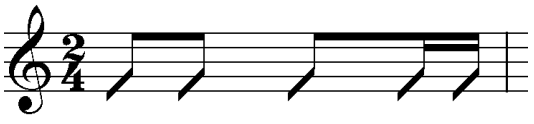
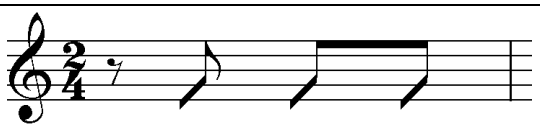
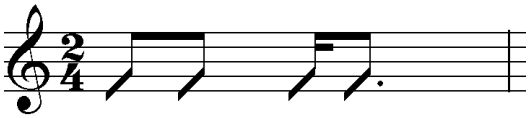
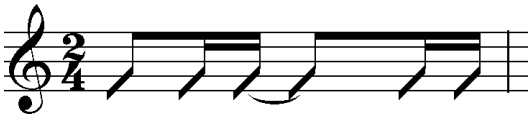
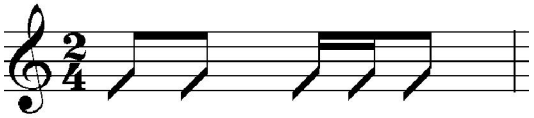
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		
๖.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๗.		
๘.		
๙.		
๑๐.		
๑๑.		
๑๒.		

กระสวนจังหวะของเพลงฉัตรจากกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะยังเป็นกระสวนจังหวะแบบปกติ คือ เน้นจังหวะตกที่หนึ่งเป็นหลักแต่มีการเน้นอัตราจังหวะยกตรงจังหวะที่สอง รวมทั้งการเคาะจังหวะที่มีกระสวนจังหวะที่ถี่ขึ้นแทนค่าด้วยตัวโน้ตเขบ็ตสองชั้น จากการวิเคราะห์พบว่ามีกระสวนจังหวะของแนวดำเนินจังหวะ ๑๐ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๓ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงฉัตรวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

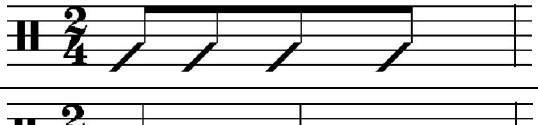
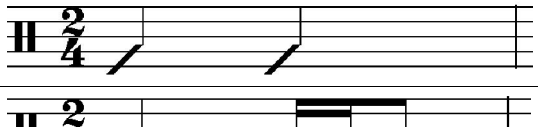
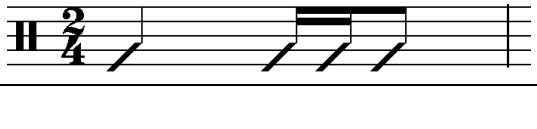
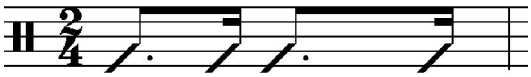
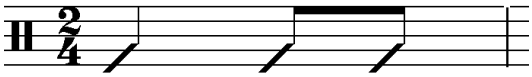
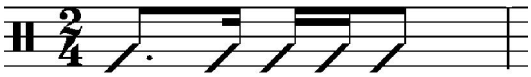
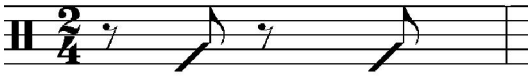
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		
๑๐.		

๒.) เพลงผีมดลงข่วง

บทเพลงผีมดลงข่วงจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีลักษณะกระสวนจังหวะจากเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองในกระสวนจังหวะที่ซ้ำ ๆ กันในระหว่างการบรรเลงทั้งป้าตเอก แนหน้อย และแนหลวง ส่วนกระสวนจังหวะที่ล้อกับกระสวนจังหวะของป้าตเอกบรรเลงโดยป้าตฆ้องป้าตเหล็ก และป้าตทุ้มบางช่วง การบรรเลงด้วยกระสวนจังหวะที่วนซ้ำ ๆ กันไปในระยะเวลานานพอสมควรโดยเฉพาะช่วงของการห้อยผ้าของเก๊าผี และญาติพี่น้อง และจากการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองมีลักษณะของกระสวนจังหวะ จำนวน ๙ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๔ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงผีมดลงข่วง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

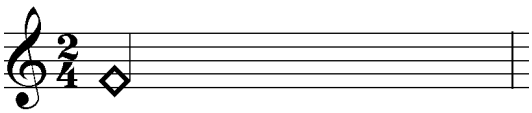
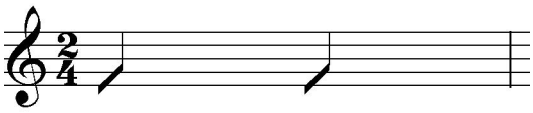
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		แนหน้อย / แนหลวง / ป้าตเอก
๓.		
๔.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๕.		แนหน้อย / แนหลวง / ป้าตเอก
๖.		
๗.		
๘.		ป้าตทุ้ม
๙.		ป้าตทุ้ม /ป้าตฆ้อง /ป้าตเหล็ก

กระสวนจังหวะบทเพลงผีมดลงข่วงจากกลุ่มเครื่องดำเนินจังหวะมีการบรรเลงสอดรับกับกระสวนจังหวะของแนวดำเนินทำนองโดยเน้นจังหวะตกมากกว่าจังหวะยกโดยเฉพาะช่วงที่แนวดำเนินทำนองบรรเลงซ้ำกระสวนจังหวะวนหลาย ๆ รอบ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะก็ยิ่งเน้นจังหวะที่ซ้ำ ๆ เช่นเดียวกัน อีกทั้งเพิ่มระดับความเร็ว และความดังมากยิ่งขึ้น จากการวิเคราะห์พบว่ามีลักษณะกระสวนจังหวะเพลงผีมดลงข่วงมี ๙ รูปแบบ ดังตาราง

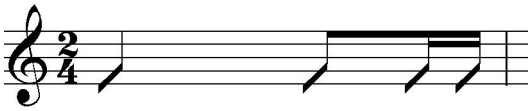
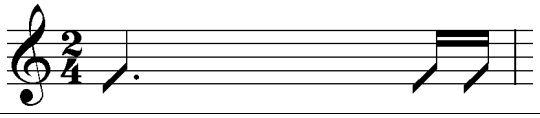
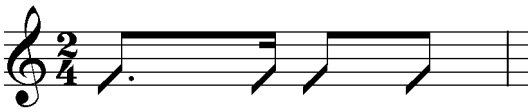
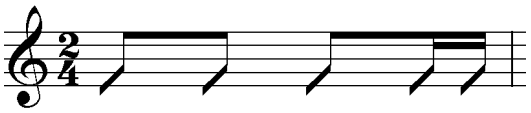
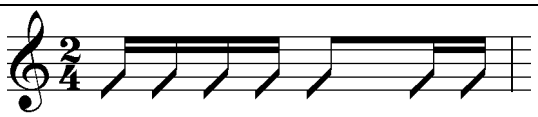
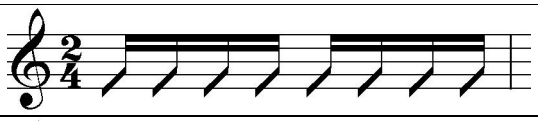
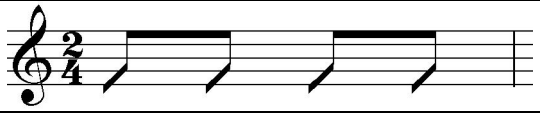
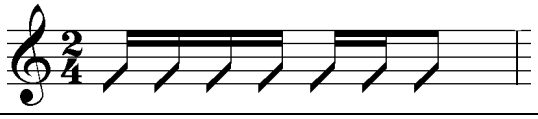
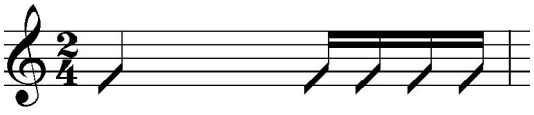
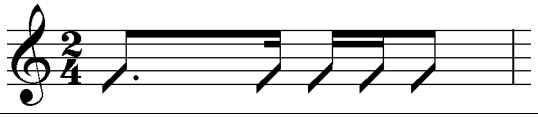
ตารางที่ ๗.๕ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงผีมดลงข่วง วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		

๓.) เพลงกุลา

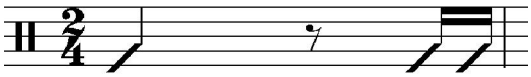
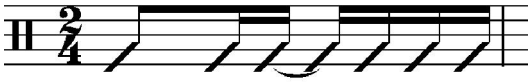
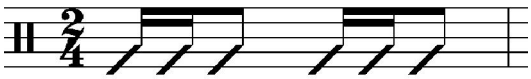
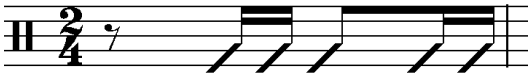
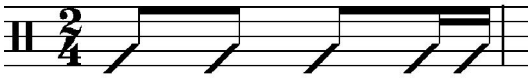
บทเพลงกุลาจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี จากการวิเคราะห์พบว่ากระสวนจังหวะเป็นอัตราปกติเน้นตรงจังหวะตกอีกทั้งเป็นบทเพลงที่มีอัตราความเร็วช้ากระสวนจังหวะของแนวดำเนินทำนองจึงเคลื่อนที่เป็นลักษณะที่ปกติ กระสวนจังหวะจากเครื่องดำเนินทำนองมีทั้งหมด ๑๕ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๖ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงกุลาวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		

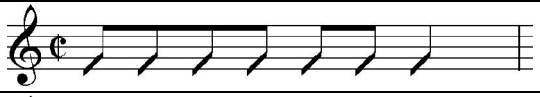
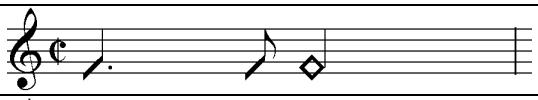
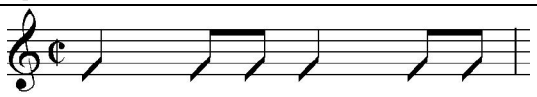
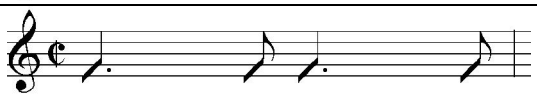
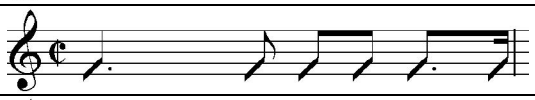
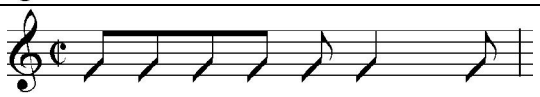
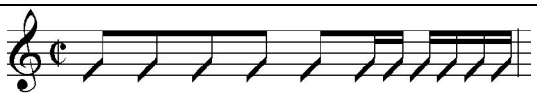
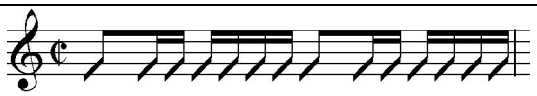
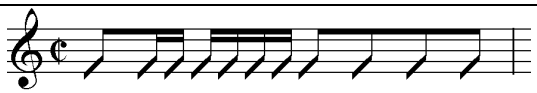
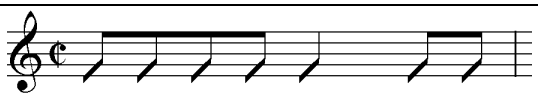
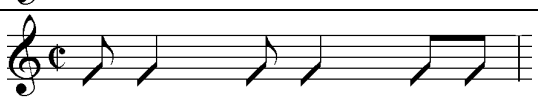
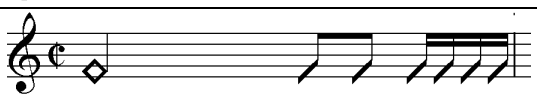
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		
๑๐.		
๑๑.		
๑๒.		
๑๓.		
๑๔.		
๑๕.		

กระสวนจังหวะบทเพลงกุลาจากกลุ่มเครื่องดำเนินจังหวะเป็นกระสวนจังหวะหลักของบทเพลงซึ่งบรรเลงซ้ำกันหลาย ๆ รอบของรูปแบบที่ ๑ ตามตารางที่ ๗.๗ ส่วนกระสวนจังหวะอื่นเป็นกระสวนจังหวะที่บรรเลงช่วงของการเปลี่ยนท่อนเพลงหรือจบท่อนเพลงรวมทั้งกระสวนจังหวะของกลองป่งปังที่ตีล้อตีขัดกับกลองเต่งถิ้ง จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเครื่องดำเนินจังหวะพบว่ามี ๕ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๗ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงกุลาวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี

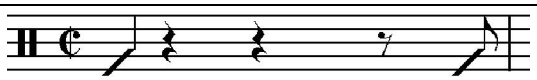
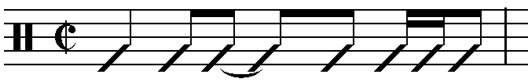
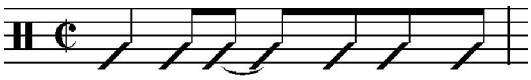
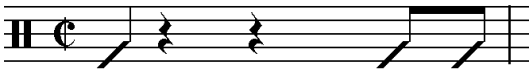
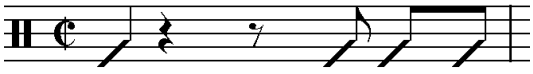
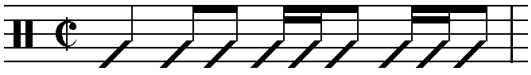
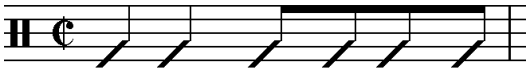
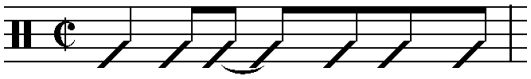
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		

๔.) เพลงฟายครู

เพลงฟายครูจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม มีลักษณะของกระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่เป็นกระสวนจังหวะที่เคลื่อนที่แบบปกติ คือ ลงจังหวะตกเป็นหลัก มีกระสวนจังหวะยก (Syncopation) เพียงรูปแบบเดียว คือ รูปแบบกระสวนจังหวะที่ ๑๕ และมีการเคลื่อนที่แบบปกติ เนื่องจากเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะช้า ซึ่งดำเนินทำนองด้วยกระสวนจังหวะที่ใกล้เคียงกันจนจบบทเพลง จากการวิเคราะห์พบว่ามีกระสวนจังหวะจำนวน ๑๖ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๘ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

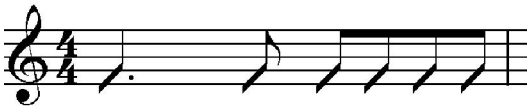
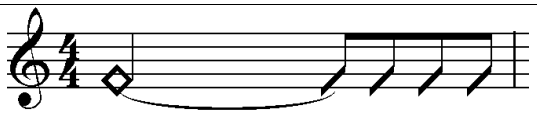
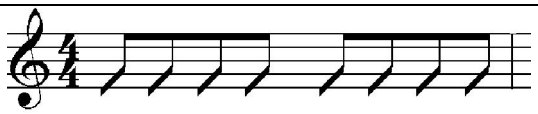
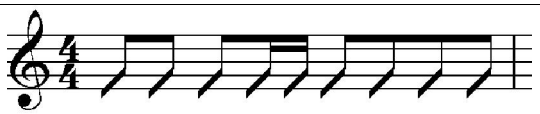
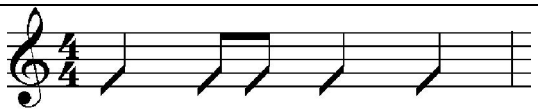
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๔.		
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		
๑๐.		
๑๑.		การบรรเลงเก็บของป้าตเอก
๑๒.		
๑๓.		
๑๔.		
๑๕.		
๑๖.		

กระสวนจังหวะบทเพลงฟายครูจากกลุ่มเครื่องดำเนินจังหวะมีกระสวนจังหวะหลักที่ดำเนินจังหวะเป็นหลัก คือ รูปแบบที่ ๑ รูปแบบที่ ๔ และ ๕ ส่วนกระสวนจังหวะอื่น ๆ บรรเลงกระสวนจังหวะสำหรับการเชื่อมระหว่างท่อนเพลง จากการวิเคราะห์พบว่ามีลักษณะกระสวนจังหวะ ๘ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๙ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

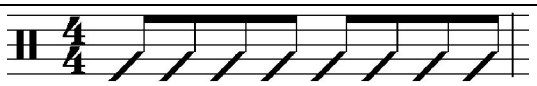
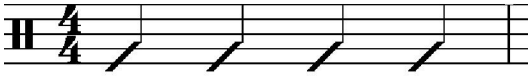
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		

๕.) เพลงผีมดห้อยผ้า

บทเพลงผีมดห้อยผ้าจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม มีลักษณะของกระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีดำเนินแนวทำนองแบบปกติ คือ ลงจังหวะตกเป็นหลักไม่เน้นจังหวะยก และดำเนินทำนองในกระสวนจังหวะที่ซ้ำ ๆ กัน จากการวิเคราะห์ลักษณะของกระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีที่มีหน้าที่บรรเลงแนวดำเนินทำนองมีกระสวนจังหวะ ๕ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๐ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงผีมดห้อยผ้า วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

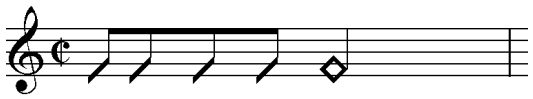
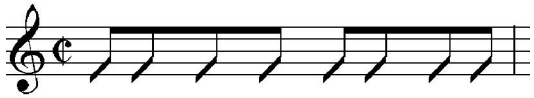
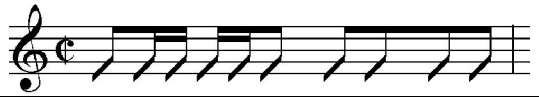
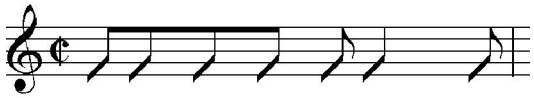
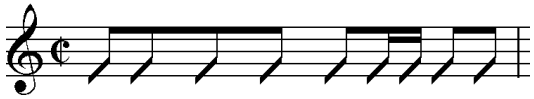
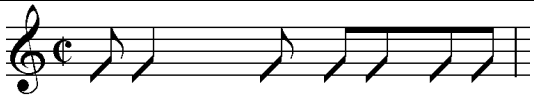
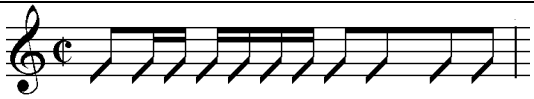
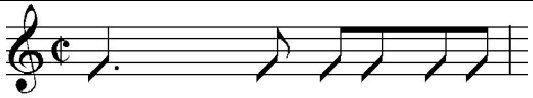
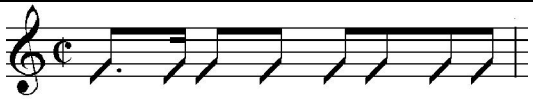
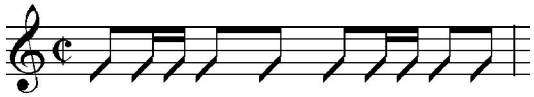
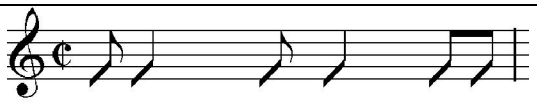
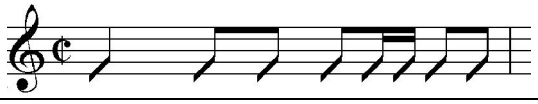
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		

กระสวนจังหวะบทเพลงผีมดห้อยผ้าจากกลุ่มเครื่องดำเนินจังหวะของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม มีกระสวนจังหวะหลักตามรูปแบบที่ ๑ และ ๒ ดำเนินเป็นกระสวนจังหวะหลักส่วนรูปแบบที่ ๓ และ ๔ เป็นการเน้นจังหวะ และการย้ำจังหวะเพื่อเปลี่ยนท่อนเพลง และมีกระสวนจังหวะจากกลองบองโก้ เนื่องจาก วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมเป็นวงแห่แบบประยุกต์จึงใช้กลองบองโก้ตีแทนกระสวนจังหวะของกลองป่งป้ง จากการวิเคราะห์พบว่า กระสวนจังหวะของเครื่องดนตรีดำเนินจังหวะของบทเพลงผีมดห้อยผ้ามีลักษณะกระสวนจังหวะ ๕ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๑ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงผีมด ห้อยผ้า วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม

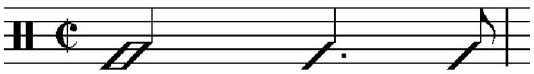
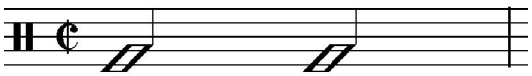
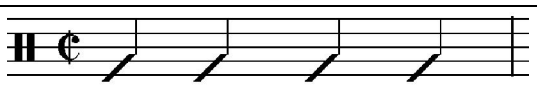
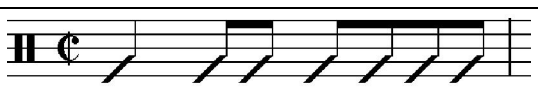
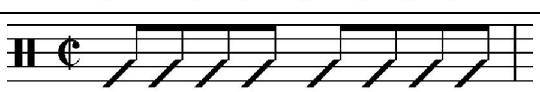
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		กลองเต่งถิ้ง
๒.		กลองเต่งถิ้ง
๓.		
๔.		
๕.		กลองบองโก้

๖.) เพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์

บทเพลงฟายครูจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ จากการวิเคราะห์จากเครื่องดนตรีดำเนินทำนองมีกระสวนจังหวะลักษณะต่าง ๆ ซึ่งส่วนใหญ่มีกระสวนจังหวะที่มีลักษณะการดำเนินตามปกติ แต่มีรูปแบบกระสวนจังหวะที่เน้นจังหวะยก ๒ รูปแบบ จากจำนวนกระสวนจังหวะทั้งหมด ๑๓ รูปแบบ การเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองดำเนินไปแบบเรียบเรียบตามอัตราจังหวะความเร็วที่ช้า ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๒ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์

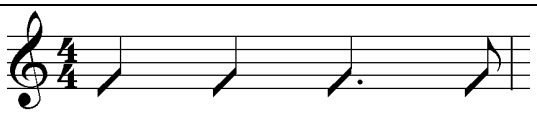
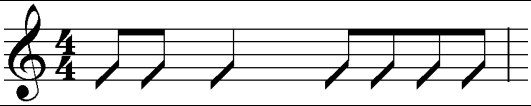
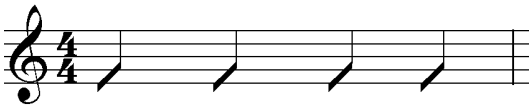
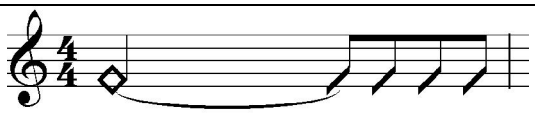
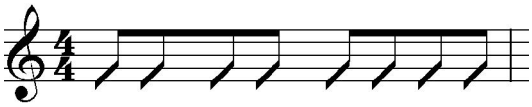
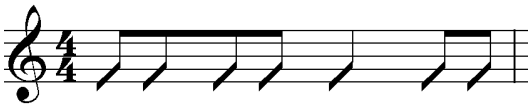
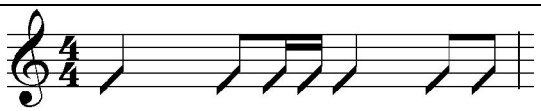
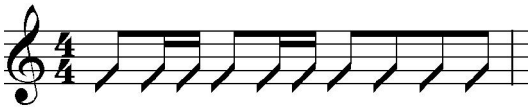
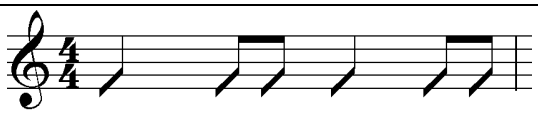
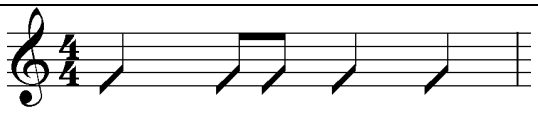
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		
๑๐.		
๑๑.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑๒.		
๑๓.		

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะบทเพลงฟายครูของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ จากกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มดำเนินจังหวะพบว่ามีกระสวนจังหวะที่เน้นจังหวะตกตามปกติ การดำเนินจังหวะของกลองเต่งถิ้ง และกลองป่งปั้งดำเนินจังหวะสอดรับกันในกระสวนจังหวะหลัก สำหรับกระสวนจังหวะอื่น ๆ เป็นการเน้นจังหวะสำหรับการจบท่อนเพลง การเปลี่ยนท่อนเพลง จากการวิเคราะห์พบว่ามีลักษณะกระสวนจังหวะ ๘ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๓ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์

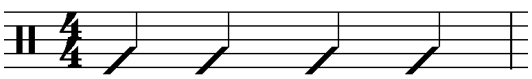
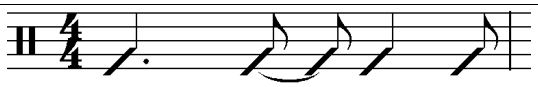
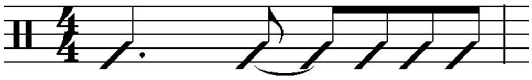
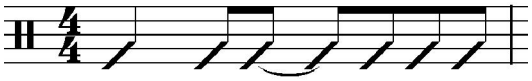
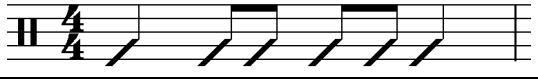
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		กลองเต่งถิ้ง
๒.		กลองเต่งถิ้ง
๓.		
๔.		กลองป่งปั้ง
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		

๗.) เพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลงมวยจากการบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินแนวทำนองของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ พบว่ามีลักษณะปกติ คือ การเน้นจังหวะตก ไม่เน้นจังหวะยก เนื่องจากเพลงมวยวงเต่งถิ้งใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนดาบจึงเป็นบทเพลงที่อัตราความเร็วในระดับเร็ว ดังนั้น กระสวนจังหวะจึงไม่ซับซ้อนมากนักเพื่อให้นักดนตรีสามารถบรรเลงได้ตามอัตราความเร็วที่บรรเลงร่วมกันทั้งวง จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลงมวยของคณะธนรัตน์ศิลป์มีจำนวน ๑๐ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๔ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์

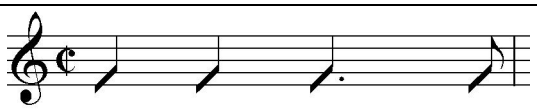
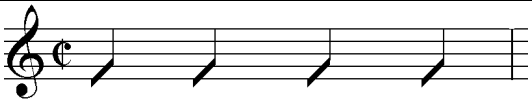
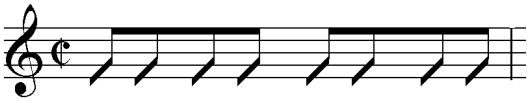
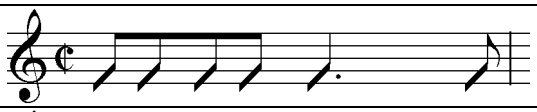
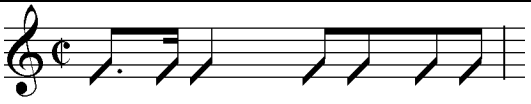
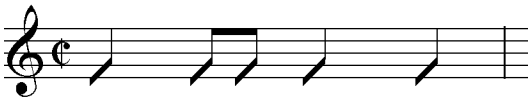
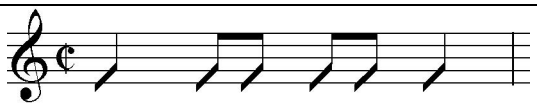
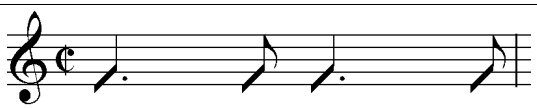
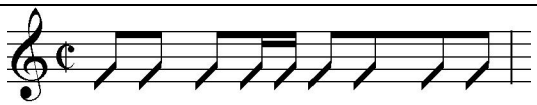
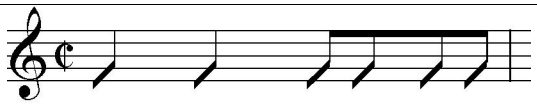
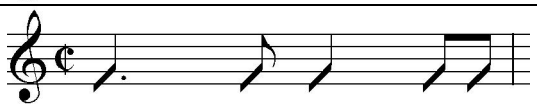
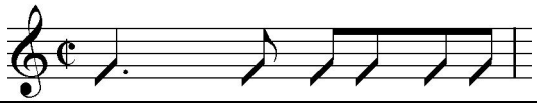
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑๐.		

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะจากเครื่องดำเนินจังหวะวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ พบว่ามีกระสวนจังหวะหลัก คือ รูปแบบที่ ๑ และ ๓ ดังตารางที่ ๗.๑๕ โดยมีกลองปั่งปังตีสอดรับกับกระสวนจังหวะของกลองเต่งถิ้ง และตีกระสวนเดียวกับในรูปแบบที่ ๓ ส่วนกระสวนจังหวะอื่น ๆ เป็นการเน้นจังหวะทั้งการเปลี่ยนท่อนเพลง การลงจบ และการแปรกระสวนจังหวะ เพลงมวยเป็นบทเพลงที่มีอัตราความเร็วมากการบรรเลงตามกระสวนจังหวะจึงไม่ซับซ้อนมากเพื่อให้สามารถบรรเลงได้ตามกระสวนจังหวะต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้อง และชัดเจน การวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลงมวยจากการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ดำเนินจังหวะของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ พบว่ามีลักษณะกระสวนจังหวะ ๘ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๕ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์

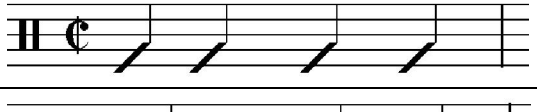
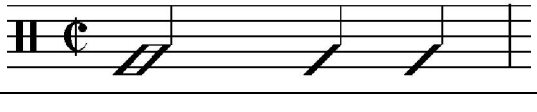
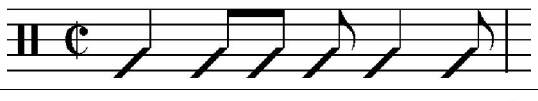
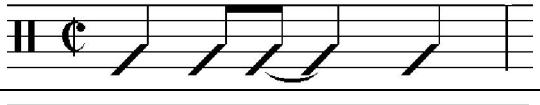
รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		กลองเต่งถิ้ง ท่อนแรก
๒.		
๓.		กลองเต่งถิ้ง ท่อนสอง กลองปั่งปัง
๔.		
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		กลองปั่งปัง

๘.) เพลงมวย คณะพลังหนุ่ม

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลงมวยจากการบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินแนวทำนองของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม พบว่ามีกระสวนจังหวะหลายรูปแบบแต่มีลักษณะคล้ายกัน ซึ่งแต่ละกระสวนจังหวะมีความแตกต่างกันเล็กน้อยหากแต่เป็นกระสวนจังหวะที่ปกติ คือ การเน้นจังหวะตก ไม่เน้นจังหวะยก เนื่องจาก เพลงมวยวงเต่งถิ้งใช้บรรเลงประกอบการลงดาบ หรือการฟ้อนดาบในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง จึงเป็นบทเพลงที่อัตราความเร็วในระดับเร็ว ดังนั้น กระสวนจังหวะจึงไม่ซับซ้อนมากนักเพื่อให้นักดนตรีสามารถบรรเลงได้ตามอัตราความเร็วที่กำหนดของวง จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลงมวยของคณะพลังหนุ่ม มีลักษณะกระสวนจังหวะจำนวน ๑๕ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๖ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินทำนองเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		
๕.		
๖.		
๗.		
๘.		
๙.		

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑๐.		
๑๑.		
๑๒.		
๑๓.		
๑๔.		
๑๕.		

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะจากเครื่องดำเนินจังหวะจากวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม พบว่ามีกระสวนจังหวะหลัก คือ รูปแบบที่ ๑ ๒ และ ๓ ดำเนินจังหวะสลับกัน และมีกระสวนจังหวะรูปแบบที่ ๔ เป็นการเน้นจังหวะในช่วงการเปลี่ยนท่อนเพลง เพลงมวยเป็นบทเพลงที่มีอัตราความเร็วมาก การบรรเลงตามกระสวนจังหวะจึงไม่ซับซ้อน และมีกระสวนจังหวะหลักที่ดำเนินจังหวะวนซ้ำตลอดการบรรเลง จากการวิเคราะห์กระสวนจังหวะเพลงมวยจากการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ดำเนินจังหวะของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม พบว่ามีลักษณะกระสวนจังหวะหลัก ๔ รูปแบบ ดังตาราง

ตารางที่ ๗.๑๗ แสดงลักษณะของกระสวนจังหวะแนวดำเนินจังหวะเพลงมวยวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม

รูปแบบที่	ลักษณะกระสวนจังหวะ	หมายเหตุ
๑.		
๒.		
๓.		
๔.		

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ ดังนี้

การวิเคราะห์พิสัยของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า เพลงฉัตร เพลงกุลา เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม และฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ มีระยะพิสัยเท่ากัน คือ g – d^3 และมีเสียงต่ำที่สุดจากบทเพลงทั้งหมด และบทเพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ มีระยะพิสัยเท่ากันแต่มีระดับเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียง คือ a – e^3 และเป็นระดับเสียงที่สูงที่สุดร่วมกับเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม ที่มีระดับเสียงสูง e^3 เท่ากับเพลงฟายครูของคณะธนรัตน์ศิลป์ แต่มีระยะพิสัยแคบกว่าเพราะว่าเสียงต่ำสุดของเพลงมวยคณะพลังหนุ่มสูงกว่า คือ เสียง b ส่วนพิสัยกลุ่มเสียงสูงที่ต่ำที่สุด คือ บทเพลงผีมดห้อยผ้าคณะเพชรพยอม มีระดับเสียง a^2

การวิเคราะห์รูปร่างของทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่บทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่ารูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลา และรูปคลื่นสลับขึ้นลงจากเสียงหลักถึงพิสัยสูงสุด และพิสัยต่ำสุด รวมทั้งการซ้ำเสียงหลักของจุดพักทำนอง และทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองดำเนินขึ้นหรือลงโดยเลียนกระสวนจังหวะหลัก เมื่อการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองถึงจุดพิสัยสูงสุดแนวดำเนินทำนองก็เคลื่อนที่ลงในลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะหลัก

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและผีเจ้านาย ทั้ง ๘ บทเพลงพบว่ามีลักษณะกลุ่มเสียง ๒ รูปแบบ คือ

๑. กลุ่มเสียงแบบห้าเสียง คือ เพลงฟายครู จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ใช้กลุ่มเสียงแบบเพนทาโทนิกเมจอร์ ที่ชัดเจน คือ c^1 d^1 e^1 g^1 a^1 และเพลงฉัตร มีลักษณะกลุ่มเสียงที่เครื่องดนตรีบรรเลงแนวดำเนินทำนองครบทั้งแปดเสียง โดยสามารถแบ่งเป็นกลุ่มเสียงหลัก d ในลักษณะของกลุ่มเสียงที่เป็นบันไดเสียงไมเนอร์ แต่จากการวิเคราะห์แนวทำนองพบว่าบรรเลงเสียงห้าเสียงในลักษณะของบันไดเสียงเพนทาโทนิกไมเนอร์ คือ d^1 f^1 g^1 a^1 c^2 d^2 ส่วนเสียงหลัก g มีโครงสร้างใกล้เคียงกับโดเรียนโมด

๒. กลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ เพลงผีมดลงข่วง เพลงกุลา จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี เพลงผีมดห้อยผ้า จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม เพลงฟายครู และเพลงมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีกลุ่มเสียงหกเสียงเดียวกัน คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 และเพลงมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ซึ่ง มีกลุ่มเสียงหกเสียงเช่นเดียวกันแต่เป็นกลุ่มเสียงที่มีระดับเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียง คือ e^1 $f^{\#1}$ g^1 a^1 b^1 d^2 e^2

การวิเคราะห์อัตราจังหวะของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่าเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะที่ชัดเจน จากการเน้นจังหวะตามชีพจรจังหวะทุกสองจังหวะ คือ เพลงกุลา เพลงผีมดลงข่วง เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม เพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ และเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม และอัตราจังหวะสี่จังหวะ คือ เพลงฉัตร เพลงผีมดห้อยผ้า และเพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

การวิเคราะห์อัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่า บทเพลงที่มีอัตราความเร็วกลุ่มอัตราจังหวะช้าเรียงตามลำดับ คือ เพลงกุลา จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝาย

สามัคคี มีค่าอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๔๔ – ๔๖ (♩= 44 – 46) หรือเลนโต แปลว่า ช้ามาก สง่างาม เพลงฟายครู หรือไหว้ครู จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งของคณะเพชรพยอม มีค่าอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๗๐ – ๗๒ (♩= 70 – 72) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ อันดานเต โมเดราโต (Andante Moderato) หมายถึง อัตราจังหวะช้าปานกลางแบบสบาย ๆ เพลงฟายครู ไหว้ครู หรือรำมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๘๐ – ๘๖ (♩= 80 – 86) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ อันดานตีโน โมเดราโต (Andantino Moderato) หมายถึง จังหวะปานกลาง เพลงฉัตร จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝ่ายสามัคคี ที่มีอัตราความเร็วเท่ากับ ๘๔ – ๘๘ (♩= 84 – 88) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ อันดานตีโน โมเดราโต (Andantino Moderato) หมายถึง จังหวะปานกลางไม่ช้าไม่เร็ว

บทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่มีอัตราจังหวะเร็ว ได้แก่ เพลงผีมดลงข่วง บรรเลงโดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝ่ายสามัคคี โดยช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงช่วงกลางของการบรรเลงมีอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๑๓๖ – ๑๔๒ (♩= 136 – 142) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ วิวาเช (Vivace) หมายถึง เร็วอย่างมีชีวิตชีวา และเมื่อถึงช่วงกลางของการแห่นักดนตรีได้เร่งความเร็วเพิ่มขึ้นเป็น ๑๔๘ – ๑๕๒ (♩= 148 – 152) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ อัลเลกริสซิโม (Allegrissimo) หมายถึง จังหวะเร็วมาก เพลงผีมดห้อยผ้า บรรเลงโดยวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม โดยช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงช่วงกลางของการบรรเลงมีอัตราความเร็วเท่ากับ ๑๔๔ – ๑๕๔ ต่อนาที (♩= 144 – 154) และช่วงกลางของการบรรเลงจนถึงลงจบวงเต่งถิ้งได้เร่งความเร็วเพิ่มขึ้นเท่ากับ ๑๔๘ – ๑๕๒ ต่อนาที (♩= 148 – 152) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ อัลเลกริสซิโม หมายถึง จังหวะเร็วมาก เพลงมวย จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๑๕๐ – ๑๕๒ (♩= 150 – 154) ตามศัพท์ดนตรีสากล คือ อัลเลกริสซิโม หมายถึง จังหวะเร็วมาก และเพลงมวย จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม มีอัตราความเร็วโดยประมาณเท่ากับ ๑๕๘ – ๑๖๘ ต่อนาที (♩= 158 – 168) ตามศัพท์ดนตรีสากลที่กำหนดอัตราความเร็วในเครื่องตั้งจังหวะ คือ เปรสโต (Presto) หมายถึง จังหวะเร็วมาก ๆ

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะจากบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินทำนอง และกระสวนจังหวะจากแนวดำเนินจังหวะ จากการวิเคราะห์พบว่า กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินทำนองเป็นประสวนจังหวะปกติ ไม่เน้นจังหวะยก มีการซ้ำกระสวนจังหวะสั้น ๆ กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูคณะเพชรพยอมมีกระสวนจังหวะยก กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินจังหวะ พบว่า เป็นกระสวนจังหวะปกติ คือ เน้นจังหวะตกที่หนึ่ง มีเน้นจังหวะยกบ้างในจังหวะที่สอง มีการซ้ำกระสวนจังหวะสั้น ๆ หลายรอบ

บทที่ ๘

ความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี

การศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการพิจารณาองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผีที่มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบของดนตรี โดยที่ดนตรีและพิธีกรรมเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีถูกต้องสมบูรณ์ จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ดังกล่าวสามารถสรุปประเด็นสำคัญ คือ ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ บทบาทของดนตรีต่อการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ ดังรายละเอียด ดังนี้

๘.๑ ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ

ความเชื่อเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผี และแสดงถึงความสัมพันธ์กับดนตรีโดยไม่สามารถแยกออกจากกันได้ พิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ประกอบด้วย ผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ดังรายละเอียดของการประกอบพิธีกรรมในบทที่ ๔ จากการศึกษาพบว่าระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีต้องใช้วงเต่งถิ้งบรรเลงประกอบเป็นวงดนตรีหลักเสมอ จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อระหว่างดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ดังนี้

๘.๑.๑ ความเชื่อครูกลอง

วงเต่งถิ้งมีประวัติความเป็นมายาวนาน ทำให้มีขนบธรรมเนียมและความเชื่อที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมา และความเชื่อที่สำคัญที่สุด คือ การประกอบพิธี “ไหว้ครูกลอง” หรือที่กลุ่มนักดนตรีเรียกว่า “การขึ้นขันตั้งครูกลอง” ซึ่งเป็นครูกลองประจำคณะของตนเอง ดังนั้น ก่อนการบรรเลงจึงต้องทำพิธีไหว้ครูกลองก่อนเสมอ โดยมีผู้อาวุโส หรือหัวหน้าคณะเป็นผู้ประกอบพิธี การกระทำเช่นนี้เป็นสิ่งที่สมาชิกในคณะทุกคนให้ความสำคัญมากที่สุด และแสดงความเคารพนับถือเสมอ เพราะกลุ่มนักดนตรีทั้งหลายมีกรอบมโนทัศน์ด้านความเชื่อต่อครูกลองว่า เมื่อได้ไหว้ครูกลองแล้วทำให้เกิดความเป็นสิริมงคลขึ้นต่อตนเองและคณะ ในทางตรงกันข้ามก็จะไม่ให้เกิดปัญหากับเครื่องดนตรี เครื่องเสียง หรือเกิดสิ่งที่ไม่ดีทั้งหลายขึ้นในระหว่างการบรรเลงรวมถึงการเดินทางของนักดนตรี และสมาชิกทุกคน

การไหว้ครูกลองก่อนการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม พ่อหลวงอินทร ทิมา หัวหน้าคณะ เป็นผู้กล่าวคำไหว้ครู โดยได้รับการถ่ายทอดคาถาคำกล่าวไหว้ครูจากครูบาคำหล้า แห่งวัดป่าลาน ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ การกล่าวคำขึ้นครู หรือคำไหว้ครูเริ่มต้นด้วย *คาถาก๋าตอมป่าเห็ว* (อีกาตอมป่าช้า) *คาถาหัวใจสามเณร* และ*คาถานกยูงทอง* (อินทร ทิมา, สัมภาษณ์) สิ่งสำคัญสำหรับการไหว้ครูกลอง คือ ขันตั้ง หรือ ขันครู ที่เรียกว่า ขัน ๘ โดยร่างทรงเจ้าภาพเป็นผู้จัดเตรียมไว้ สำหรับคณะเพชรพยอมเมื่อร่างทรงองค์เทพมาติดต่อให้ไปแห่ในงานไหว้

ครูประจำปี ทางคณะได้เตรียมนามบัตรพร้อมเบอร์โทรศัพท์ ซึ่งด้านหลังมีรายละเอียดของการจัดเตรียม *“ขันตั้ง”* สำหรับไหว้ครูกลองเพื่อให้ทางเจ้าภาพได้จัดเตรียมสำหรับไหว้ครูกลองในวันงานได้อย่างครบถ้วนและถูกต้อง ประกอบด้วย

- สวย (กรวย) ดอก ๘ สวย (กรวย)
- สวยปู (ใบพลู) , หมาก ๘ สวย (กรวย)
- เงิน ๑๘ บาท
- ข้าวเปลือก, ข้าวสาร, ผ้าขาว, ผ้าแดง
- เหล้าขาว ๑ ขวด
- หมาก, ปู (ใบพลู) ๑ หัว
- ส้มป่อย ๑ มัด

จากการศึกษาข้อมูลดนตรีภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผีพบว่า นอกจากรายการต่าง ๆ ดังกล่าวแล้วทางเจ้าภาพได้เพิ่มข้าวของต่าง ๆ ใส่เพิ่มลงไปในขันครู เช่น กล้วยน้ำว้า มะพร้าวน้ำหอม ไก่พื้นเมืองต้ม ๑ คู่ ขนุนสุก และเปลี่ยนจากเหล้าขาวเป็นเหล้าแดง ดังภาพ

ภาพที่ ๘.๑ ขันครูสำหรับประกอบพิธีไหว้ครูกลองวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง บ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๕ มีนาคม ๒๕๕๘

ขั้นตอนการไหว้ครูกลอง จากการเก็บข้อมูลพบว่าก่อนการแห่บรรเลงทุกครั้งผู้อาวุโสประจำคณะ เป็นผู้ทำพิธีโดยนำ “ขัน ๘” และ “ขันข้าว” ที่ทางเจ้าภาพจัดเตรียมไว้มาวางบนโต๊ะใกล้กับกลองเต่งถิ้ง จากนั้นจึงเริ่มประกอบพิธีโดยเปิดเหล้าขาวในขันครูเทลงแก้วที่ใส่ส้มป่อยไว้ แล้วกล่าวคำไหว้ครู และบริกรรมคาถา เมื่อกล่าวเสร็จก็ดึงเอากรวยดอกไม้ทั้งหมดในขันครูมาเด็ดปลายกรวย

ดอกไม้ด้านแหลมให้ทะลุ ทั้งนี้มีความเชื่อว่าเป็นการป้องกันผู้ที่มีคาถาอาคมมาใส่ของ หรือลองดี หากมีใครมาท่องบริกรรมคาถาใส่เพื่อกลั่นแกล้ง คำกล่าวเหล่านั้นก็จะทะลุผ่านไป ไม่ก่อให้เกิดปัญหาต่อชาวคณะ จากนั้นก็นำดอกไม้ในขันมาชุบน้ำส้มป่อยประพรมเครื่องดนตรี และบริเวณที่ตั้งเครื่องดนตรีทั้งหมด สุดท้ายจึงนำกรวยดอกไม้มอบให้กับนักดนตรีแต่ละคน นำเอาไปเสียบติดไว้กับเครื่องดนตรี พร้อมกับนำเทียนในกรวยออกมาจุดแล้วปักติดกับเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องเพื่อรำลึกถึงบุญคุณครูอาจารย์เป็นอันเสร็จพิธี

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า กลองเต่งถิ้งของคณะเพชรพยอม มีฐานวางกลองเต่งถิ้งเป็นรูปเสือแกะสลัก นักดนตรีในคณะเรียกว่า “ครูเสือ” โดยเป็นครูกลองของคณะ สิ่งที่ต้องปฏิบัติสำหรับการประกอบพิธีการไหว้ครูกลองก่อนการบรรเลงแต่ละวัน นักดนตรีได้นำเนื้อสดหรือตับสดมาถวายให้ครูเสือ นอกจากนี้ยังมีม้าขี่ร่างทรงที่มีความเชื่อ และให้ความเคารพต่อครูเสือ จากการสัมภาษณ์ร่างทรงเจ้าปู่สายพิณ ได้กล่าวถึงความเชื่อต่อครูเสือของวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมว่า “เวลาจัดงานยกครูพ่อปู่ส่วนมากอยากได้วงแห่คณะเพชรพยอม เพราะว่ามีครูกลองเป็นครูเสือที่สามารถอุ้มเจ้าทรงให้ขึ้นได้ หากจะหาวงอื่น ๆ ทั่วไปบางทีก็ไม่ได้เนื่องจากครูกลองไม่แรงพอ ต้องนำวงที่ครูกลองมีแรงเทียบเท่ากับครูของร่างทรงจึงจะสามารถยกครูขึ้นได้” (ร่างทรงเจ้าปู่สายพิณ, สัมภาษณ์) เมื่อไหว้ครูกลองเสร็จนักดนตรีจึงเริ่มทดสอบเสียงเพื่อตรวจสอบความเรียบร้อยของเครื่องดนตรี และเครื่องเสียงก่อนการบรรเลง ซึ่งตามความเชื่อของนักดนตรีนั้นจะไม่ทดสอบเสียงหรือการบรรเลงบทเพลงใดใดก่อนพิธีไหว้ครูกลอง

ภาพที่ ๘.๒ การถวายเนื้อสดให้ครูเสือ ครูกลองเต่งถิ้งวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนเมืองสารทหลวง ตำบลหนองหอย อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๘ พฤษภาคม ๒๕๕๘

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผีมด และผีเม็ง ก่อนการบรรเลงของวงเต่งถิ้ง คณะหัวฝายสามัคคี ได้ขึ้นขันครู หรือไหว้ครูกลอง โดยพ่อประสิทธิ์ โกกระธรรม (๒๕๕๘: สัมภาษณ์) หัวหน้าคณะ กล่าวว่า “ก่อนการแห่บรรเลงทุกครั้งต้องทำพิธีไหว้ครูกลองก่อนเสมอ” โดยมีคำกล่าวไหว้ครูกลอง ดังนี้

ตั้ง นโม ๓ จบ แล้วกล่าวว่า “สาธุ สาธุ ข้าแด่ครูบาอาจารย์เจ้า สามสิบไปหน้า ห้าสิบมาโตยหลัง ตั้งครูเก๊า ครูต๋าย ครูปล๋าย ครูยัง และครูอะระวะกะยักษ์ (พระฤาษี) ตนปกปักษ์รักษาเครื่องดนตรี ดีด สี ตี เป่า ขับ รำ ระบำ ร้อง ข้าพเจ้าทั้งหลายจักระลึกถึงครูบาอาจารย์เจ้าจงมาอวยพรชัยมงคลแก่คณะของข้าพเจ้า เพื่อบรรเลงหื้อเป็นที่ถูกอกถูกใจ๋แก่ศรัทธาประชาชนทั้งหลายผู้ได้ยินได้ฟัง”

สาธุ สาธุ สังเฆกาเม จะรูเป สิริคะตะเต จันต๊ะริเข วิมาเนทีเปรัตเถ จะกาเม ตะลุวะนะยักขะขันธัพพะ นาคา ติดทันตา ฉันยิเก ยัง มุนิวะระหะ จะนัง สาธะโวเมสุนันตุ๊ (ธรรมะสวนกาโล อะยัมพะธันตา) (๓ รอบ) เมื่อกล่าวคำไหว้ครูกลองเสร็จต้องมีการท่องคาถาเพื่อมนตร์ น้ำส้มป่อยสำหรับใช้ผะผาย (ประพรม) เครื่องดนตรี และนักดนตรี ต่อด้วยการท่องคาถามหานิยม กล่าวว่า “สาธุ สาธุ นโมพุทธายะ นะนะ มะอะอุ นะเมตตา โมนะมะอะอุ ยะยินดี บิดาค้ำชู มารดาอุปถัมภ์ พุทธ๋ เคลิ้มจิต ธรรม๋ เคลิ้มใจ๋ สังฆ๋ หลงใหล ตั้งใจรักกู อะวะกะ สิทธิธรรม๋ ภวันตุเม นะชื่นโมชม พุทโธนิยม มหานิยม นะชาลีติ นะชาลิโย โลกะนาโถ พุทเฟื่องโมเฟือน ยะหลงใหลตั้งใจ๋รักกู นโมพุทธายะ”

ในกรณีนักดนตรีที่เป่าแน มีคาถาลิ้นปี่แก้วพญาอินทร์ สำหรับมนตร์ใส่น้ำสำหรับแช่ลิ้นแนเพื่อให้แนมีเสียงดี เป่าไพเราะ ท่องว่า *“เก๋สุวัง สะสะสังสัง เก๋ละยัน ยายาเป่”* หลังจากนั้นก็เริ่มบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ตามขั้นตอนตั้งแต่เริ่มจนเสร็จพิธีกรรมแต่ละวันโดยตั้งขันครูไว้ตลอดจนกว่าการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจะเสร็จสิ้นจึงปลดขั้นตั้งประจำวัน เป็นอันเสร็จพิธี การกระทำตามขนบธรรมเนียมประเพณีที่ดีงามนี้ ก่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลขึ้นกับสมาชิกภายในวง รวมทั้งมีความราบรื่น ไม่มีปัญหาอุปสรรคใดใดมาขวางกั้นการบรรเลงตลอดการประกอบพิธีกรรม

นอกจากการทำพิธีไหว้ครูกลองก่อนการบรรเลงแล้ว วงเต่งถิ้งแต่ละคณะต่างมีความเชื่อในการให้ความเคารพครูกลอง และมีความเชื่อว่า หากได้ดูแลครูกลองเป็นอย่างดี ครูกลองก็จะช่วยให้คณะตนเองมีงานอย่างต่อเนื่อง ทำให้สมาชิกมีรายได้สำหรับการดำเนินชีวิตได้อย่างมีความสุข ดังนั้นจึงมีการประกอบพิธียกขันครูกลองประจำปีขึ้นที่บ้านของหัวหน้าคณะซึ่งได้ตั้งขันตั้งบูชาประจำปีเมื่อครบรอบปีก็ทำการปลดขันตั้ง แล้วประกอบพิธียกขันตั้งขึ้นใหม่ทุกปี เช่น วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมได้ทำพิธียกครูประจำปีทุกวันที่ ๑๖ เมษายน ที่เรียกว่า “วันปากปี” ส่วนคณะอื่น ๆ นิยมจัดขึ้นช่วงเดือน ๙ เหนือ การปฏิบัติตามธรรมเนียมนี้เป็นความเชื่อต่ออำนาจของครูกลอง ที่นักดนตรีพื้นบ้านในวงเต่งถิ้งยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

พิธีกรรมฟ้อนผีต้องใช้วงเต่งถิ้งแห่บรรเลงเป็นวงดนตรีหลัก นักดนตรีมีความเชื่อ และมีความศรัทธาต่อครูกลองจึงต้องประกอบพิธีไหว้ครูกลองทุกครั้งก่อนการบรรเลง เมื่อพิธีเริ่มขึ้นวงเต่งถิ้งมี

หน้าที่บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ในพิธีกรรมฟ้อนผีทุกขั้นตอนตลอดวัน นอกจากความเชื่อต่อครูกลองของคณะแล้วนักดนตรียังมีความเชื่อ และแสดงออกถึงความเคารพต่อผีปู่ย่า จากการสังเกตระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เก๊าผี และเจ้าภาพ ต่างให้ความเคารพต่อครูกลอง และนักดนตรีเป็นอย่างมาก โดยเจ้าภาพมักมอบหมายให้นักดนตรีอาวุโสเป็นผู้ผูกผ้าเทิง ผ้าแว้ง และผ้าห้อย ก่อนการเริ่มต้นประกอบพิธี และเมื่อพิธีกรรมเสร็จเรียบร้อย นักดนตรีอาวุโสก็เป็นผู้ที่ทำหน้าที่แกะผ้าทุกผืนออกจากผาม รวมทั้งเป็นผู้เริ่มต้นแกะรื้อหลังคาผาม เพื่อให้ชาวบ้านได้ช่วยกันรื้อส่วนอื่น ๆ ต่อไป เป็นการแสดงถึงความไว้ใจให้กลุ่มนักดนตรีเป็นผู้นำสำหรับการดำเนินการต่าง ๆ ตามขั้นตอน ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ที่เก๊าผีมีความเชื่อต่อพลังอำนาจของผีปู่ย่าตนเอง และยังให้ความเคารพต่อครูกลองวงเต่งถิ้ง ในขณะที่กลุ่มนักดนตรีมีความเชื่อต่ออำนาจของครูกลอง และมีความเชื่อต่ออำนาจผีปู่ย่าเช่นเดียวกัน ซึ่งทั้งเก๊าผีและนักดนตรีต่างมีความคิดร่วมต่อความเชื่อที่ธำรงอยู่ของแต่ละฝ่าย และเป็นความสัมพันธ์ที่ดีที่ต่างได้รับความเกื้อกูลซึ่งกันและกัน

ภาพที่ ๘.๓ พ่อประสิทธิ์ โกกระธรรม หัวหน้าวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี กำลังทำพิธีไหว้ครูกลองก่อนการบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมด หมู่บ้านดงสวรรค์ ตำบลยางเนิ้ง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๓๐ พฤษภาคม ๒๕๕๘

๘.๑.๒ ความเชื่อในพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง

พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง มีความเชื่อต่ออำนาจของ “ผีปู่ย่า” ว่าเป็นมโนทัศน์หลักสามารถดลบันดาลให้ลูกหลานมีความสงบสุข หรือในทางตรงกันข้ามก็ลงโทษให้เกิดอาการเจ็บไข้ได้ป่วยแก่ลูกหลานได้ หากกระทำการใดใดผิดครรลองคลองธรรม ที่เรียกว่า “ผิดผี” หรือลูกหลานไม่ได้ดูแลปรนนิบัติต่อผีปู่ย่าเป็นอย่างดี เมื่อลูกหลานมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วยแล้วได้เข้าไปรักษาตัวในโรงพยาบาลอย่างไรก็ไม่หาย เมื่อไม่สามารถหาที่พึ่งทางใดได้จึงต้องมาบนบานศาลกล่าวต่อผีปู่ย่า หากตนเองหายจากอาการเจ็บไข้ได้ป่วยจะจัดพิธีกรรมฟ้อนผีให้ผีปู่ย่าได้มาพบปะลูกหลาน ได้มาร่วมสนุกกับลูกหลานในงาน เมื่อลูกหลานมีอาการดีขึ้น หรือหายจากอาการป่วย จึงต้องร่วมกันประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นตามที่ได้บนบานไว้ เบื้องต้นลูกหลานญาติพี่น้องกลุ่มสายผีเดียวกันจะกำหนดวันที่จะประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี จึงจะประสานการว่าจ้างวงเต่งถิ้งที่ต้องการให้มาบรรเลงในงานในวันที่กำหนด ซึ่งการว่าจ้างวงเต่งถิ้งจำเป็นต้องใช้วงที่มีความสามารถในการบรรเลง และนักดนตรีควรเป็นผู้มีความรู้ในการเลือกสรรบทเพลงเพื่อบรรเลงได้อย่างถูกต้องตามขั้นตอน และหลักการของการประกอบพิธีกรรม แต่หากว่าในวันที่กำหนดไม่ตรงกับวงเต่งถิ้งที่ต้องการว่าจ้าง และเจ้าภาพมีความประสงค์ที่จะจัดงานตามกำหนดเท่านั้น ก็จำเป็นต้องจัดหาวงเต่งถิ้งคณะอื่นแทน ซึ่งการจัดหาคณะอื่นแทนนั้นต้องพิจารณาวงเต่งถิ้งที่มีความรู้ความสามารถในการบรรเลงบทเพลงได้อย่างถูกต้องครบถ้วนตามขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรม และมีความรู้เกี่ยวกับรายละเอียดต่าง ๆ ให้ตรงกับความสัมพันธ์ และความเชื่อต่ออำนาจผีปู่ย่า ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้การประกอบพิธีดำเนินไปด้วยความราบรื่นเรียบร้อย ไม่มีปัญหาอุปสรรคใดใดเกิดขึ้นในระหว่างการประกอบพิธีกรรม ดังนั้น วงเต่งถิ้งที่มีนักดนตรีที่มีความสามารถ มีความรู้เกี่ยวรายละเอียดการจัดเตรียมสิ่งของต่าง ๆ ตามหลักการตามลำดับขั้นตอน และการเลือกสรรบทเพลงที่ถูกต้องและเหมาะสมสำหรับการบรรเลงในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญร่วมกันระหว่างดนตรี และพิธีกรรม

๘.๑.๓ ความเชื่อในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายวงเต่งถิ้งมีหน้าที่สำหรับการบรรเลงประกอบเป็นหลัก โดยเฉพาะช่วงพิธียกครู ในขณะที่วงเต่งถิ้งเริ่มบรรเลงเพลงฟายครู หรือไหว้ครู กลุ่มร่างทรงองค์เทพก็เริ่มต้นประกอบพิธียกครูโดยการเชิญครู และยกขันครูขึ้นวางบนหิ้ง โดยตั้งไว้ตลอดปีเมื่อครบรอบปีจึงปลดลงแล้วจัดเตรียมขันครูขันใหม่สำหรับประกอบพิธีครั้งต่อไป การประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านายต้องใช้วงเต่งถิ้งมาบรรเลงเป็นหลัก โดยร่างทรงมีความเชื่อว่าครูกลองของวงเต่งถิ้งมีส่วนสำคัญในพิธียกครูทำให้การประกอบพิธีประจำปีดำเนินไปได้ด้วยความเรียบร้อย นอกจากนี้กลุ่มร่างทรงยังแสดงความเคารพต่อครูกลองของวงเต่งถิ้ง จากการสังเกตก่อนการเริ่มต้นฟ้อนของร่างทรงทุกครั้ง ร่างทรงแต่ละองค์ต่างนำพวงมาลัยดอกดาวเรือง พวงมาลัยดอกมะลิ หรือช่อดอกไม้ มากราบไหว้ทำความเคารพครูกลอง และบางครั้งร่างทรงได้ผูกธนบัตรติดกับพวงมาลัยมาถวายแด่ครูกลองที่ตำแหน่งการวางกลองเต่งถิ้ง และยกมือไหว้สวัสดีทักทายกลุ่มนักดนตรีจนครบทุกคนแล้วจึงเริ่มฟ้อนในผาม ครั้น

เมื่อร่างทรงจะลาองค์ก็เข้ามากราบลาครูกลอง เพราะถือว่าการกราบไหว้ทำความเคารพครูกลองเป็นการสร้างความเป็นสิริมงคลแก่ตนเองให้ประสบความโชคดี และมีความสุข ด้วยความศรัทธาของร่างทรงต่อครูกลองของวงเต่งถิ้ง จึงทำให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างร่างทรงที่มีฐานะดีกับนักดนตรีในลักษณะการอุปถัมภ์สนับสนุนช่วยเหลือสำหรับการจัดซื้อสิ่งของต่าง ๆ ในคณะ เช่น เสื้อทีมสำหรับใส่ออกงาน ป้ายผ้าชื่อคณะวงเต่งถิ้งสำหรับการประชาสัมพันธ์ และใช้กั้นระหว่างวงดนตรีกับลานฟ้อนด้านหน้าวงเต่งถิ้ง เครื่องดนตรีในวงเต่งถิ้งทั้งเครื่องดนตรีพื้นบ้าน และเครื่องดนตรีสากล รวมทั้งเครื่องขยายเสียง เช่น เครื่องผสมเสียง (Mixer) และลำโพง เป็นต้น สำหรับสิ่งของที่ร่างทรงได้มอบให้นั้นมักจะพิมพ์ชื่อของร่างทรงองค์เทพที่เป็นผู้ให้การสนับสนุนติดกับป้ายผ้า และด้านหลังเสื้อ ทั้งเป็นการแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างม้าขี่ร่างทรงกับนักดนตรีวงเต่งถิ้ง ทั้งนี้เนื่องจากวงเต่งถิ้งได้มีโอกาสไปบรรเลงในหลาย ๆ พื้นที่ จึงเป็นการประชาสัมพันธ์ให้ร่างทรงและบ่งบอกถึงการมีบารมีของร่างทรงอีกด้วย

ภาพที่ ๘.๔ ร่างทรงนำช่อดอกไม้มาถวายครูกลองเต่งถิ้งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายบ้านสันกลางใต้ ตำบลสันกลาง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒ มิถุนายน ๒๕๕๘

๘.๒ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี

๘.๒.๑ บทบาทของนักดนตรีในพิธีกรรมฟ้อนผี

ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้ง และกลุ่มลูกหลานสายผีเจ้าภาพที่ดำเนินการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งต่างมีความเกื้อกูลและพึ่งพากัน โดยมีธรรมเนียมการปฏิบัติก่อนการเริ่มต้นประกอบพิธีในวันฟ้อน คือ การมอบหมายให้นักดนตรีผู้อาวุโสเป็นตัวแทนทำพิธีบูชาเจ้าที่ บูชาแม่พระธรณี ผูกผ้าเทิง ผ้าแว้ง และผ้าห้อย ดังที่ เก๊าผีบ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย กล่าวว่า “จากการที่ทางเก๊าผีเจ้าภาพได้ขอร้องให้ผู้อาวุโสตัวแทนกลุ่มนักดนตรีมาเป็นผู้ทำหน้าที่ผูกมัดผ้าทุกชนิดในผามฟ้อนนั้นมีเหตุผลและมีความเชื่อว่าชาวบ้านให้ความเคารพต่อ “ครูกลอง” มากกว่า “ผีฟ้อน” เพราะว่าครูกลองเหมือนจะอยู่ชั้นสูงกว่า ถ้าไม่มีครูกลองไม่มีวงแห่ก็ไม่มีการฟ้อนผีปู่ย่าจะลงได้ขึ้นอยู่กับวงแห่ ดังนั้น “ฆ้อง-กลอง” จึงมีความสำคัญยิ่งกว่า “ผี” ถ้าไม่มีฆ้อง-กลอง ก็ฟ้อนไม่ได้ ทำให้ภาระหน้าที่ในการผูกผ้าต่าง ๆ จึงเป็นหน้าที่ของหมู่แห่ (นักดนตรีวงเต่งถิ้ง) และในขณะที่ผู้อาวุโสตัวแทนของนักดนตรีวงเต่งถิ้งมัดผ้าห้อยก็ได้กล่าวคำอธิษฐานบอกกล่าวเชิญผีให้ลงมาฟ้อนมารำร่วมกับลูกหลาน” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) จากการสังเกตระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในช่วงการเชิญผีปู่ย่าโดยเฉพาะช่วงการห้อยผ้า นักดนตรีวงเต่งถิ้งต้องบรรเลงบทเพลงแบบพื้นเมือง คือ เพลงผีมดลงข่วง ผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย เท่านั้น เก๊าผีร่างทรง จึงจะเข้าสู่ภวังค์ ซึ่งหมายถึงการเชิญผีปู่ย่าจึงจะสมบูรณ์

บทบาทหน้าที่ของนักดนตรีในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งนอกจากการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ เป็นหลักแล้ว ยังมีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้ทำหน้าที่เสี่ยงทายไก่ที่ใช้ถวายให้ผีปู่ย่า และทำหน้าที่อ่านลักษณะของน้ำตาเทียนชัยที่จุดในการประกอบพิธีจุดเทียนชัย โดยผู้ที่มีหน้าที่นี้ส่วนใหญ่เป็นหัวหน้าคณะ หรือตัวแทนผู้ที่ได้รับการสืบทอดความรู้สืบต่อกันมา มีบุคลิกลักษณะที่น่าเชื่อถือ มีความรู้ในบทคาถาสำหรับการเสี่ยงทาย มีความรู้ในระเบียบขั้นตอนรวมทั้งวาทศิลป์สำหรับการพูดบรรยายคำเสี่ยงทาย เพื่อให้ลูกหลานได้มีกำลังใจในการดำเนินชีวิต หากลักษณะไก่ หรือน้ำตาเทียนมีลักษณะที่ไม่ค่อยดีนัก ผู้เสี่ยงทายก็ควรใช้การตักเตือนให้ระมัดระวัง แจ้งเตือนให้มีสติในการแก้ปัญหา (อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์) ซึ่งตามปกติกลุ่มลูกหลานสายผีที่มาร่วมพิธีส่วนใหญ่ต่างมีความเชื่อต่อความศักดิ์สิทธิ์และความสำคัญของพิธีกรรมเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ดังนั้น การที่ผู้เสี่ยงทายได้พูดอธิบายเกี่ยวกับลักษณะที่พบจึงมีความน่าเชื่อถือโดยผูกโยงกับอำนาจของผีปู่ย่า ทำให้การบรรยายลักษณะต่าง ๆ จากการเสี่ยงทาย จึงมักบรรยายในเรื่องที่เป็นการส่งเสริมความสามัคคีภายในครอบครัวของสายผี แนวทางป้องกัน และการเตือนสติสำหรับการดำเนินชีวิตของลูกหลาน ซึ่งเป็นกุศโลบายของชาวบ้านในอดีตที่ใช้พิธีกรรมเป็นเครื่องมือสำหรับการอบรมสั่งสอนลูกหลานให้ปฏิบัติตามครรลองคลองธรรมของสายผีวงศ์ตระกูลทั้งต่อหน้าและลับหลัง บทบาทหน้าที่นี้ของนักดนตรีจึงมีความสำคัญ และมีความจำเป็นในขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง มีความครบถ้วนสมบูรณ์ตามธรรมเนียมประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา

๘.๒.๒ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง

วงเต่งถิ้ง และพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง มีความสัมพันธ์กันจนไม่สามารถแยกออกจากกันได้ โดยที่ในระหว่างการประกอบพิธีกรรมแต่ละขั้นตอนตามลำดับนั้นวงเต่งถิ้งได้บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ดังตาราง

ตารางที่ ๘.๑ แสดงบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งตามขั้นตอนต่าง ๆ

ลำดับที่	ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม	ชื่อเพลง	หมายเหตุ
๑.	พิธีขึ้นท้าวทั้งสี่	-	ไม่มีการบรรเลง
๒.	พิธีบูชาเจ้าที่	-	ไม่มีการบรรเลง
๓.	การผูกผ้าห้อย	-	ไม่มีการบรรเลง
๔.	พิธีเชิญผีปู่ย่า	เพลงฉัตร	
๕.	ฟ้อนขว้าง ฟ้อนตุม	ผีมดลงข่วง	
๖.	พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า	เพลงฉัตร และ เพลงพื้นเมือง	
๗.	พิธีฟ้อนถ้วย	ผีมดลงข่วง / ผีมดห้อยผ้า	
๘.	การลงดาบ	ผีมดลงข่วง /เพลงมวย	
๙.	พิธีไหว้หัวกล้วย	-	ไม่มีการบรรเลง
๑๐.	พิธีเลี้ยงผีผ้าขาว	ผีมดลงข่วง	
๑๑.	พิธีตักบาตรผีปู่ย่า	เพลงฉัตร และ เพลงพื้นเมือง	
๑๒.	พิธีปัดฤกษ์ ปัดเคราะห์ ปัดภัย	เพลงฉัตร และ เพลงพื้นเมือง	
๑๓.	พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า (กลางวัน)	เพลงฉัตร และ เพลงพื้นเมือง	
๑๔.	พิธีเสี่ยงทายไก่	-	ไม่มีการบรรเลง
๑๕.	พิธีจุดเทียนชัย หรือสูมาเทียน	เพลงฟายครู / ผีมดลงข่วง	
๑๖.	พิธีไหว้ผีกุลา	เพลงกุลา	
๑๗.	การฟ้อนปล่อย	ผีมดลงข่วง และ เพลงลูกทุ่งยอดนิยม	
๑๘.	การเล่นน้ำปีใหม่สงกรานต์ “ตกปีใหม่”	บทเพลงจังหวะรำวง / เพลงปีใหม่เมือง	
๑๙.	การเล่นสะบ้า	บทเพลงจังหวะรำวง	

ลำดับที่	ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม	ชื่อเพลง	หมายเหตุ
๒๐.	แห่บั้งไฟ	เพลงปราสาทไหว หรือ เพลงแหย่งหลวง / เพลงเชิ้งบั้งไฟ	
๒๑.	ชนไก่	เพลงฟายครู / เพลงมวย	
๒๒.	คล้องช้าง	เพลงช้าง / ผีมดลงข่วง / เพลงมวย	
๒๓.	ปลูกข้าวไร่	บทเพลงจังหวะรำวง	
๒๔.	ถ่อแพ	พายงัด	
๒๕.	พิธีส่งผี	เพลงฉัตร / เพลงปราสาทไหว	
๒๖.	พิธีเสี่ยงทายน้ำตาเทียน	-	ไม่มีการบรรเลง

จากตาราง วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วงที่มีช่วงเวลาประมาณ ๒๐ – ๔๐ นาที อาจมีการเพิ่มหรือลดเวลาสำหรับประกอบพิธีตามความเหมาะสม และในแต่ละช่วงนั้นมักเริ่มต้น หรือให้ความสำคัญกับบทเพลงแรกสำหรับการประกอบพิธีกรรม เมื่อการประกอบพิธีกรรมเสร็จเป็นการฟ้อนอย่างอิสระ จากการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่าวงเต่งถิ้งได้บรรเลงบทเพลงพื้นเมืองอื่น ๆ เช่น เพลงปราสาทไหว หรือเพลงแหย่งหลวง เพลงศรีนวล เพลงลาวจ้อย ทำนองซอพม่า เพลงแหล่ชมสวน เพลงพร้าวไกวใบ เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เป็นต้น ซึ่งบทเพลงเหล่านี้ไม่ได้กำหนดตายตัวว่าจะใช้บรรเลงในช่วงใด หากเป็นการฟ้อนช่วงแรกที่กลุ่มลูกหลานออกลีลาท่าทางอ่อนช้อยงดงามก็เป็นเพลงที่มีจังหวะช้า และเมื่อบรรยากาศเริ่มครึกครื้นสนุกสนานมากขึ้น วงเต่งถิ้งจึงนำบทเพลงที่มีจังหวะสนุกสนานมาบรรเลงโดยเฉพาะบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไปจังหวะช่ะ ช่ะ ช่า (Cha-Cha-Cha) ซึ่งสามารถบรรเลงได้ทั้งวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง และแบบประยุกต์ แต่เมื่อถึงช่วงการลงจบวงเต่งถิ้งก็ต้องเปลี่ยนมาบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง เพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวยตามธรรมเนียมประเพณีที่เคยปฏิบัติเสมอ

๘.๒.๓ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือพิธียกครู เป็นพิธีที่จัดขึ้นเพื่อไหว้ครู และแสดงความกตัญญูต่อครูองค์เทพ รวมทั้งช่วยเสริมบารมีของร่างทรง พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายใช้วงเต่งถิ้งเป็นวงดนตรีหลักโดยไม่พบวงดนตรีลักษณะอื่นในการบรรเลง จากการศึกษาพบว่าส่วนใหญ่ใช้วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ที่สามารถบรรเลงได้ทั้งแบบพื้นเมือง และบรรเลงแบบประยุกต์ ในส่วนของบทเพลงสามารถบรรเลงได้ทั้งเพลงพื้นเมือง และบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป การบรรเลงแต่ละงานวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ได้ใช้ชุดลำโพงพร้อมเครื่องเสียงขนาดใหญ่ที่มีกำลังวัตต์สูง ๆ สำหรับขยายเสียงการบรรเลงตลอดงาน ซึ่งเป็นที่นิยมของกลุ่มร่างทรง เนื่องจากทำให้งานพิธีมีลักษณะยิ่งใหญ่อลังการ และคึกคักสนุกสนาน

วงเต่งถิ้งที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายสามารถบรรเลงได้หลากหลาย ดังการศึกษาของ วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล (๒๕๖๐: ๒๔ – ๒๗) ได้ศึกษาการจัดการวงปี่พาทย์ล้านนาคณะเพชรพยอม กล่าวว่า วงดนตรีปี่พาทย์ล้านนาวงเพชรพยอม เป็นวงที่สามารถบรรเลงได้หลากหลายจังหวะทั้ง จังหวะสองชั้น จังหวะรำวงในการบรรเลงเพลงพื้นเมือง และจังหวะบีกิน (Beguine) จังหวะสามช่า จังหวะภารตะ บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ สร้างความไพเราะ และความครึกครื้น บทเพลงประเภทต่าง ๆ ที่นำมาบรรเลง ประกอบด้วย

๑) เพลงพื้นเมือง เช่น เพลงมวย เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงผีมดลงข่วง เป็นต้น

๒) เพลงไทยเดิม เช่น เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงสร้อยสนตัด เป็นต้น

๓) เพลงลูกทุ่ง เช่น เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย เพลงเขมรไล่ควาย เพลงรักจางที่บางปะกง เพลงขอใจแลกเบอร์โทร เพลงครูลำดวน เพลงเจ้าภาพจงเจริญ เพลงคำวอนก่อนลา เป็นต้น

๔) เพลงเพื่อชีวิต เช่น เพลงวณิพก เพลงหลวงพ่อคูณ เพลงตังเก เพลงบ่อสร้างกางจ้อง เพลงน้ำตามดแดง เพลงหนุ่มบาวสาวปาน เป็นต้น

จากการศึกษาข้อมูลระหว่างการบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ผู้วิจัยพบว่าวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมเริ่มต้นบรรเลงเพลงมหาชัย เป็นเพลงแรกในการประกอบพิธี และบรรเลงบทเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อถวายความจงรักภักดีแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และบรมวงศานุวงศ์ เป็นบทเพลงสุดท้ายประจำวัน และเป็นสัญลักษณ์แสดงให้ทราบว่าการประกอบพิธีกำลังจะสิ้นสุดลง การบรรเลงของวงเต่งถิ้งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย เริ่มต้นการบรรเลงตั้งแต่เวลาประมาณ ๐๙.๐๐ น. ถึง ๑๖.๐๐ น. ในแต่ละวัน โดยสามารถแบ่งช่วงเวลาการบรรเลงโดยละเอียด ดังนี้

- ช่วงที่ ๑ เวลาประมาณ ๐๙.๐๐ น. – ๐๙.๕๐ น. วงเต่งถิ้งเริ่มต้นบรรเลงบทเพลงมหาชัย โดยบรรเลงทำนองด้วยคีย์บอร์ด และเครื่องดนตรีสากล จากนั้นจึงเริ่มบรรเลงบทเพลงพื้นเมือง ประมาณ ๑๕ นาที เช่น เพลงรำมวย เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงโหมโรงล้านนา เพลงมวย ฯลฯ ซึ่งในระหว่างนั้นร่างทรงก็ทำพิธียกครูบนหอผีตนเอง เมื่อร่างทรงทำพิธียกครูเสร็จ จึงเปลี่ยนรูปแบบการบรรเลงเป็นแบบประยุกต์ โดยเปลี่ยนให้กลองชุดตีจังหวะบีกิน จังหวะช่ะ ช่ะ ช่า แทนกลองเต่งถิ้ง แต่ยังคงบรรเลงบทเพลงพื้นเมือง เช่น เพลงปราสาทไหว เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงสร้อยสนตัด เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เป็นต้น ในขณะการบรรเลงของวงเต่งถิ้งร่างทรงที่มีองค์เทพมาประทับแล้วก็ทยอยเข้ามาฟ้อนในผามบริเวณด้านหน้าวงเต่งถิ้ง เมื่อวงเต่งถิ้งบรรเลงจนใกล้เวลาพักจึงลงจบเพื่อให้นักดนตรีได้พักประมาณ ๕ – ๑๐ นาที

- ช่วงที่ ๒ เวลาประมาณ ๑๐.๐๐ น. – ๑๐.๕๐ น. วงเต่งถิ้งบรรเลงแบบประยุกต์ในจังหวะบีกิน จังหวะช่ะ ช่ะ ช่า แบบช้า และเร็ว ในช่วงครึ่งชั่วโมงหลัง การบรรเลงช่วงนี้มีร่างทรงเข้ามาฟ้อนจำนวนมากขึ้น โดยบรรเลงบทเพลงกุหลาบเวียงพิงค์ เพลงนิราศเวียงพิงค์ เพลงเทพีเชียงใหม่ เพลงหนุ่มนารอนาง เพลงรักจางที่บางปะกง เพลงไทยดำรำพัน เป็นต้น เมื่อบรรเลงครบเวลาโดยประมาณก็ลงจบเพื่อให้นักดนตรีพักประมาณ ๕ – ๑๐ นาที

- ช่วงที่ ๓ เวลาประมาณ ๑๑.๐๐ น. – ๑๒.๐๐ น. วงเต่งถิ้งบรรเลงแบบประยุกต์ในจังหวะรำวง และจังหวะช่ะ ช่ะ ช่า คล้ายกับการบรรเลงช่วงที่สอง การบรรเลงช่วงนี้มีร่างทรงเข้ามาฟ้อนจำนวนมาก บทเพลงที่บรรเลง เช่น เพลงมอญลำปาง เพลงรำวงกลองยาว เพลงรำวงดาวพระศุกร์ เพลงตาลีกีปัส เพลงหนุ่มนาข้าวสาวนาเกลือ เพลงสาวขอนแก่น เป็นต้น และเมื่อบรรเลงถึงเวลา ๑๒.๐๐ น. ก็ลงจบเพื่อให้นักดนตรีได้พักรับประทานอาหาร

- เวลาประมาณ ๑๒.๐๐ น. – ๑๓.๐๐ น. นักดนตรีหยุดพักรับประทานอาหารกลางวัน ในขณะที่กลุ่มร่างทรงก็ลาองค์เพื่อให้ม้าขี่ได้พักรับประทานอาหารเช่นเดียวกัน

- ช่วงที่ ๔ เวลาประมาณ ๑๓.๐๐ น. – ๑๓.๕๐ น. วงเต่งถิ้งเริ่มต้นการบรรเลงช่วงบ่ายด้วยบทเพลงแบบพื้นเมืองประมาณ ๑๕ นาที เช่น เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงมวย เป็นต้น จากนั้นจึงบรรเลงต่อด้วยบทเพลงแบบประยุกต์ในจังหวะบีกิน จังหวะรำวง และจังหวะช่ะ ช่ะ ช่า ด้วยบทเพลงต่าง ๆ เช่น เพลงแหย่งหลวง เพลงมอญลำปาง เพลงรำวงแม่ปิง เพลงรำวงลอยกระทง เพลงร่มฟ้า ป่าซาง เป็นต้น เมื่อบรรเลงครบเวลาโดยประมาณก็ลงจบเพื่อให้นักดนตรีพักประมาณ ๕ – ๑๐ นาที

- ช่วงที่ ๕ เวลาประมาณ ๑๔.๐๐ น. – ๑๔.๕๐ น. วงเต่งถิ้งบรรเลงแบบประยุกต์ด้วยจังหวะบีกิน และจังหวะช่ะ ช่ะ ช่า บทเพลงที่บรรเลง เช่น เพลงสาวงามเมืองพิจิตร เพลงครูลำดวน เพลงเทพีบ้านไพร เพลงรักสาวลูกสอง เพลงขอใจแลกเบอร์โทร เพลงเปิดใจสาวแต เพลงหนุ่มวัยทอง เป็นต้น เมื่อบรรเลงครบเวลาโดยประมาณก็ลงจบเพื่อให้นักดนตรีพักประมาณ ๕ – ๑๐ นาที

- ช่วงที่ ๖ เวลาประมาณ ๑๕.๐๐ น. – ๑๖.๐๐ น. การบรรเลงวงเต่งถิ้งช่วงนี้อาจจะเริ่มต้นการบรรเลงแบบพื้นเมือง หรือแบบประยุกต์ก็ได้ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ซึ่งบทเพลงที่บรรเลงมีความใกล้เคียงกับช่วงที่ ๕ และเมื่อถึงช่วงท้ายของการประกอบพิธี วงเต่งถิ้งนิยมบรรเลงเพลงเจ้าภาพจงเจริญ ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีเนื้อหาในการอวยพรเจ้าภาพให้มีความสุข ความเจริญ เพลงคำวอนก่อนลา และเพลงลาก่อนสำหรับวันนี้ เป็นบทเพลงที่แสดงให้ทราบว่าการบรรเลงในวันนี้จะสิ้นสุดลงแล้ว และขอให้ได้มาพบกันใหม่ในโอกาสต่อไป สำหรับบทเพลงสุดท้ายที่บรรเลงทุกครั้งในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย คือ บทเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และบรมวงศานุวงศ์ทุกพระองค์

- ช่วงพิเศษ หลังจากการสิ้นสุดการบรรเลงแล้วตามปกตินักดนตรีก็เริ่มเก็บเครื่องดนตรีและอุปกรณ์ต่าง ๆ แต่ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายบางแห่งได้ขอให้นักดนตรีวงเต่งถิ้งขยายเวลาบรรเลงเพิ่มเติม เพื่อให้กลุ่มแม่ครัวในชุมชนหมู่บ้าน และเครือข่ายร่างทรงที่ได้มาช่วยเหลือในการทำอาหารสำหรับจัดเลี้ยงแก่ร่างทรงผู้มาร่วมงาน ได้มาร่วมร้องเพลง และฟ้อนรำกับกลุ่มนักดนตรีที่บรรเลงเครื่องดนตรีสากล ซึ่งการบรรเลงช่วงเวลาพิเศษนี้ร่างทรงเจ้าภาพได้มอบเงินรางวัล และเครื่องดื่มต่าง ๆ ตอบแทนแก่คณะวงเต่งถิ้งนอกเหนือจากที่ได้ตกลงว่าจ้างกันไว้

๘.๓ บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย ต่างเกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ (Trance) ด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน เก๊าผีในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งใช้การห้อยผ้าเป็นหลักสำหรับการเข้าสู่ภวังค์ การห้อยผ้าเป็นการแสดงออกที่สื่อถึงการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างผีปู่ย่ากับกลุ่มลูกหลาน ส่วนร่างทรงองค์เทพผีเจ้านายเข้าสู่ภวังค์โดยการกล่าวเชิญโดยม้าขี่แล้วจึงมีอาการหาว เรอ ส่ายหน้าไปมา เมื่อเข้าสู่ภวังค์พบว่ามีบุคลิก และเสียงพูดที่เปลี่ยนไปเป็นอีกลักษณะหนึ่ง จากนั้นจึงเริ่มแต่งกายตามลักษณะขององค์เทพที่มาเข้าทรง จากการศึกษาของ Gilbert Rouget (๑๙๘๕: ๑๐-๑๑) กล่าวว่า “ภาวะการเข้าสู่ภวังค์มักเกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหว หรือการเต้น (Movement) การได้ยินเสียง (Noise) เกิดขึ้นในที่ที่มีผู้คนจำนวนมาก (In company) เกิดจากภาวะวิกฤต (Crisis) เกิดจากการกระตุ้นเกี่ยวกับระบบการรับรู้ หรือระบบประสาท (Sensory overstimulation) มีภาวะสูญเสียความทรงจำ (Amnesia) และอาจจะมีการกระตุ้นให้เข้าสู่ภวังค์โดยการดื่มเครื่องดื่มบางชนิด (Drink) การเต้นรำอย่างไร้รูปแบบ และเสียงกลองที่ดังอึกทึกครึกโครม” และสิ่งที่สำคัญ คือ “การเข้าสู่ภวังค์ (entry to trance) ในขณะเข้าร่วมในพิธีกรรมต่าง ๆ ไม่ว่ากรณีใดส่วนใหญ่มักเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับ “ดนตรี” ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ระหว่างเพลงร้อง หรือเพลงบรรเลง” (Gilbert Rouget: ๑๙๘๕: ๔๙)

ดนตรีและพิธีกรรมมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน รวมทั้งมีความเกี่ยวพันกับสังคม วัฒนธรรม และความเชื่อ เป็นองค์รวมที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ในส่วนของคุณสมบัติทางดนตรีมีรายละเอียดดังที่ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (๒๕๕๙: ๒๐๙-๒๑๐) กล่าวว่า

> “ดนตรีเป็นหนึ่งในบรรดาสถาบันสำแดงตน (Expressive Institute) ของสังคม และมักสำแดงลักษณะเฉพาะได้ชัดเจนมากแม้ว่าจะเป็นนามธรรมที่สุดก็ตาม ดนตรีเกิดจากเสียง ซึ่งแต่ละหน่วยเสียงมีคุณสมบัติทางวิทยาศาสตร์ติดตัวทันที ๔ อย่าง โดย ๓ อย่างแรกเป็นคุณสมบัติที่วัดค่าได้ คือ
>
> ๑) เสียงทุกเสียงมีระดับเสียง (Pitch) ซึ่งเกิดจากความสั่นสะเทือนของวัตถุที่เป็นต้นกำเนิดเสียงแล้วเกิดเป็นคลื่นที่มีความถี่ส่งผ่านทางอากาศ
>
> ๒) เสียงทุกเสียงมีความยาว (Duration) ของเวลาที่สั่นสะเทือนก่อนจะจางหายไป
>
> ๓) เสียงทุกเสียงมีความเข้ม (Intensity) หรือความดัง
>
> ๔) เสียงทุกเสียงมีสีสันของเสียง (Timbre หรือ Tone color) ซึ่งขึ้นกับสิ่งที่เป็นต้นกำเนิดเสียง คุณสมบัติข้อนี้ไม่มีหน่วยวัดเป็นตัวเลขเพราะรับรู้ด้วยความรู้สึกของผู้ฟัง”

คุณสมบัติของดนตรีดังกล่าวเป็นหลักสากลของดนตรีทุกประเภททั้งดนตรีสากล และดนตรีพื้นบ้าน เสียงจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion) มีอานุภาพสามารถกระตุ้นระบบประสาทการรับรู้ของมนุษย์ในทางกายภาพ ทำให้เกิดความรู้สึกคึกคักกระฉับกระเฉง

ส่วนเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองมีผลกระทบต่อจิตใจให้เกิดความรู้สึกอิ่มเอมเป็นสุข หรือโศกเศร้าเสียใจได้ สำหรับบทเพลงที่วงเต่งถิ้งบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ช่วยสร้างบรรยากาศความคึกคักสนุกสนาน และในขณะเดียวกันก็สร้างความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม รวมทั้งช่วยกระตุ้นให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์จากคุณลักษณะดนตรีรูปแบบต่าง ๆ จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามพบว่าการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งชาวบ้านใช้วงเต่งถิ้งบรรเลงประกอบโดยไม่พบวงดนตรีในรูปแบบอื่นโดยเฉพาะภายในเขตอำเภอเมือง กลุ่มสายผีวงศ์ตระกูลยังคงยึดธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมนิยมว่าจ้างวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง ซึ่งไม่จำเป็นต้องใช้เครื่องขยายเสียงช่วยในการบรรเลง เนื่องจากเสียงจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งมีเสียงดังเพียงพอสำหรับการประกอบพิธีกรรมในผาม ส่วนในเขตอำเภอรอบนอกอื่น ๆ กลุ่มสายผีวงศ์ตระกูลที่ไม่เคร่งครัดกับธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมมากนักได้ว่าจ้างวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ไปบรรเลง ซึ่งมีทั้งเครื่องดนตรีพื้นเมืองประสมวงกับเครื่องดนตรีสากล รวมทั้งการใช้เครื่องขยายเสียงที่มีกำลังวัตต์สูงเพื่อให้มีเสียงดังเพิ่มขึ้นแต่สิ่งที่สำคัญ คือ การบรรเลงบทเพลงต้องถูกต้อง และเหมาะสมกับการประกอบพิธีกรรมโดยเฉพาะระหว่างการห้อยผ้าของเก๊าผี ต้องใช้บทเพลงแบบพื้นเมืองเท่านั้น จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่าร่างทรงมีการเข้าสู่ภวังค์ระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเกิดขึ้นจากหลายกรณี ดังนี้

๘.๓.๑ การห้อยผ้า

พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง ตามธรรมเนียมดั้งเดิมมีการผูกผ้าห้อยโดยตัวแทนนักดนตรีอาวุโสเป็นผู้ทำหน้าที่ผูกผ้าห้อยติดกับคาน การเริ่มต้นประกอบพิธีเริ่มจากการเชิญผีปู่ย่าจากหิ้งผีปู่ย่า หรือหอผีปู่ย่ามายังหิ้งผีในผามแล้วเก๊าผีจึงเริ่มห้อยผ้ากลางผามโดยค่อย ๆ โยกไปมา และหมุนตัวตามจังหวะการบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง หรือเพลงมวยของวงเต่งถิ้ง เก๊าผีก็จับผ้าห้อยหมุนตัววนกลับไปกลับมาตามเสียงของการบรรเลงจนเข้าสู่ภวังค์ จึงเริ่มต้นการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วงตามลำดับ จากการสังเกตระหว่างการห้อยผ้าในพิธีฟ้อนผีมด หากเก๊าผีเป็นผู้สูงอายุก็จะจับผ้าห้อยโยกเบา ๆ ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของเก๊าผีบ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ กล่าวว่า “การห้อยผ้าของชาวบ้านจะห้อยพอเป็นพิธี ไม่โยกไม่หมุนอย่างรุนแรงเกินไปเหมือนการห้อยผ้าของร่างทรงที่มักห้อยผ้าโดยการหมุนตัววนกลับไปกลับมาอย่างรุนแรง” (สมบูรณ์ พรมปัน, ๒๕๕๘: สัมภาษณ์)

จากการเก็บข้อมูลพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งของกลุ่มสายผีเม็งไชยมงคล ชุมชนช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ช่วงบ่ายมีการประกอบพิธีที่เรียกว่า “ฟ้อนปล่อยและเข้าผ้าห้อยผี” เป็นช่วงที่ลูกหลาน และญาติพี่น้องที่มาร่วมงานจะได้มีส่วนร่วมห้อยผ้า โดยช่วงแรกได้ฟ้อนร่วมกันที่ลานต้นดอกแก้วหน้าผามก่อน แล้วจึงนำพาลูกหลานญาติพี่น้องมาร่วมห้อยผ้าในผาม โดยช่วงนี้วงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีจังหวะเร็วคึกคักสนุกสนาน การเริ่มต้นห้อยผ้าเริ่มจากการให้ลูกหลานจับผ้าปิดคลุมหน้าแล้วญาติ ๆ ก็ช่วยกันแกว่ง และหมุนตัวลูกหลานอย่างรุนแรงให้ห้อยวนไปมาอยู่ในผาม ท่ามกลางจังหวะดนตรีที่เร่งเร้าเสียงดังอึกทึกจนลูกหลานที่ห้อยผ้า

เข้าสู่ภวังค์ เมื่อสังเกตเห็นว่าลูกหลานที่ห้อยผ้าเริ่มทรงตัวไม่อยู่ มือเริ่มจะหลุดจากผ้าห้อย กลุ่มญาติจึงช่วยพยุงตัวนำลูกหลานที่เข้าสู่ภวังค์ในสภาพไร้สติออกมาฟ้อนรำที่บริเวณลานต้นดอกแก้ว ร่วมกับญาติพี่น้องคนอื่น ๆ จากนั้นก็นำลูกหลานคนต่อไปเข้ามาห้อยผ้าจนเข้าสู่ภวังค์ในลักษณะเดียวกัน ซึ่งการห้อยผ้าโดยการถูกหมุนตัวอย่างรวดเร็ว และรุนแรงเป็นวิธีหนึ่งที่ส่งผลต่อการรบกวนระบบประสาทในสมองส่วนหน้า (Frontal Lobe) ที่มีหน้าที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของมนุษย์ เมื่อได้รับการกระตุ้นอย่างต่อเนื่องทำให้เกิดอาการมึนงง ทรงตัวไม่อยู่ และควบคุมตัวเองไม่ได้ อีกทั้งลูกหลานที่ห้อยผ้ายังได้รับการกระตุ้นจากเสียงดนตรีจากวงเต่งถิ้งที่ส่งผลทำให้ลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ได้

จากการเก็บข้อมูลพิธีฟ้อนผีเม็งบ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ ในช่วงเวลาการฟ้อนปล่อย วงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่มกำลังบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไปในลักษณะการบรรเลงแบบประยุกต์ ได้มีม้าขี่ซึ่งเป็นร่างทรงองค์เทพของผีเจ้านายจะห้อยผ้าเพื่อเข้าทรง เมื่อจับผ้าแล้วพยายามหมุนตัวไปมาหลายรอบแต่ปรากฏว่าองค์เทพไม่มาเข้าประทับทรง ทางเจ้าภาพจึงต้องบอกให้วงเต่งถิ้งเปลี่ยนบทเพลงเป็นเพลงพื้นเมือง คือ เพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย เมื่อได้ยินเพลงพื้นเมืองม้าขี่ร่างทรงจึงเริ่มหมุนตัวอย่างรวดเร็ว และโยกไปมาอย่างรุนแรงจนเข้าสู่ภวังค์มีองค์เทพมาประทับทรง วงเต่งถิ้งก็เปลี่ยนกลับไปบรรเลงบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมต่อไปจนจบช่วงการฟ้อนปล่อย จากการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนามในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ พบว่าช่วงการลงดาบ หรือฟ้อนดาบ ร่วมกับการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว เป็นการแสดงความหมายว่าถึงเวลาที่จะจบการประกอบพิธีกรรมในแต่ละช่วง เมื่อถึงช่วงเวลาดังกล่าว วงเต่งถิ้ง ต้องบรรเลงบทเพลงแบบพื้นเมือง คือ เพลงผีมดลงข่วง ผีมดห้อยผ้า และเพลงมวย เท่านั้น ดังที่ นักดนตรีวงเต่งถิ้งกล่าวว่า “เมื่อนักดนตรีเห็นเก๊าผีจับผ้าห้อยหรือจับดาบ นักดนตรีต้องขึ้นเพลงผีมด หรือเพลงมวยทันที ซึ่งเป็นสัญญาณที่รับรู้กันทั้งสองฝ่าย” (ระเด่น ดวงเดชา, ๒๕๕๙: สัมภาษณ์)

ภาพที่ ๘.๕ การห้อยผ้าของกลุ่มลูกหลานในช่วงฟ้อนปล่อยและเข้าผ้าห้อยผี ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง ชุมชนช้างคลาน ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๔ พฤษภาคม ๒๕๕๙

๘.๓.๒ การฟ้อนดาบ และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีหลายขั้นตอนเรียงตามลำดับตลอดทั้งวัน ดังนั้น จึงต้องมีช่วงพักการบรรเลงเป็นระยะเพื่อให้กับนักดนตรีได้พักบ้าง และช่วงเวลาการพักนั้นเก๊าผี ตั้งข้าว และกลุ่มญาติพี่น้องจะได้จัดเตรียมอุปกรณ์ รวมถึงข้าวของเครื่องใช้สำหรับการประกอบพิธีกรรมในช่วงต่อไป เมื่อวงเต่งถิ้งเริ่มการบรรเลงสำหรับการประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วงกลุ่มลูกหลานร่วมกันประกอบพิธีตามธรรมเนียมปฏิบัติ และร่วมฟ้อนรำกันอย่างพร้อมเพรียงกัน โดยวงเต่งถิ้งได้บรรเลงบทเพลงพื้นเมืองทั่วไป หรือบทเพลงลูกทุ่งสมัยนิยม เมื่อใกล้เวลาลงจบแต่ละช่วงจึงเริ่มการฟ้อนดาบที่เรียกว่า “ลงดาบ” คือ การฟ้อนดาบจริง ๑ คู่ ดาบขาว ๑ คู่ ไม้ค้อน ๑ อัน และกิ่งดอกแก้ว ๒ ช่อ โดยเก๊าผีและตัวแทนญาติพี่น้องลูกหลานเป็นผู้ฟ้อน เมื่อเก๊าผีเดินถือดาบมาที่ลานฟ้อนบริเวณต้นดอกแก้วเป็นสัญญาณว่าถึงช่วงการลงดาบแล้ว วงเต่งถิ้งจึงเปลี่ยนมาบรรเลงเพลงผีมดลงข่วง ผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย จากการสังเกตพบว่า การบรรเลงบทเพลงในช่วงการลงดาบวงเต่งถิ้งได้เร่งจังหวะให้เร็วขึ้น

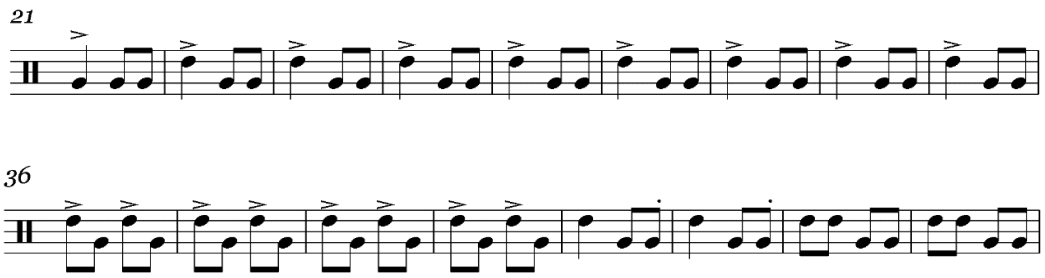
มากกว่าปกติ และบรรเลงเน้นเสียงให้มีเสียงดังมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ในขณะที่วงเต่งถิ้งกำลังบรรเลงบทเพลงอย่างเร่งเร้าสนุกสนานพบว่ามีลูกหลานบางคนที่รับหน้าที่ฟ้อนดาบตามจังหวะการบรรเลงนั้น แทนที่จะลงจบแล้วเปลี่ยนลูกหลานคนต่อไปได้ฟ้อนดาบต่อกลับยิ่งออกลีลาการฟ้อนตามจังหวะดนตรีจนเข้าสู่ภวังค์ในลักษณะที่ไม่สามารถควบคุมตัวเองได้คล้ายคนที่ขาดสติ กลุ่มตัวแทนญาติพี่น้องต้องช่วยกันดึงดาบออกจากมือให้ญาติคนอื่นฟ้อนแทน จากนั้นจึงพาไปนั่งพัก หรืออาจจะให้ร่วมฟ้อนโดยไม่จับดาบ อาการอยู่ในภวังค์จึงค่อย ๆ ลดลง และมีสติกลับมาดังเดิม ลักษณะการเข้าสู่ภวังค์ในช่วงเวลาการลงดาบนี้สามารถพบเห็นได้บ่อยครั้งในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง

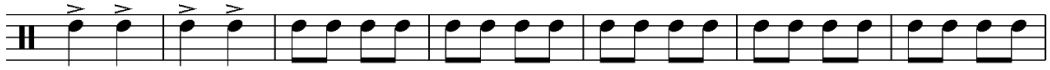
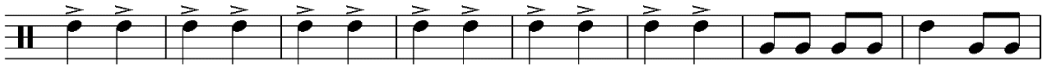
ภาพที่ ๘.๖ การฟ้อนกิ่งข่อดอกแก้วแล้วเข้าสู่ภวังค์ในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง
บ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙

๘.๓.๓ เสียงกลองเต่งถิ้ง

กลองเต่งถิ้งเป็นกลองที่เป็นเสียงหลักในวงเต่งถิ้ง ในขณะการตีบรรเลงมีเสียงดัง “เต่ง – ถิ้ง” ชัดเจนที่สุด นักดนตรีจึงเรียกชื่อว่า “กลองเต่งถิ้ง” และจากการที่เป็นเสียงหลักในวงดนตรีจึงเรียกชื่อว่า “วงเต่งถิ้ง” ซึ่งมีบทบาทสำคัญสำหรับการบรรเลงในงานประเพณี และพิธีกรรมต่าง ๆ ในสังคมวัฒนธรรมล้านนามานาน โดยเฉพาะบทบาทการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งที่เป็น

องค์ประกอบที่สำคัญที่ขาดไม่ได้ การบรรเลงวงเต่งถิ้งมีธรรมเนียมปฏิบัติคือการจัดวางเครื่องดนตรีให้อยู่ชิดกับหิ้งผีในผาม ทำให้เสียงจากการบรรเลงเสียงจึงดังก้องอยู่ภายในผาม และปริมณฑลของพิธีจากการศึกษาของ มาฮาลี ฮอปปาล (Mahali Hoppal) กล่าวว่า “เป็นที่ทราบกันดีว่า เสียงกลองและเสียงจากเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ สามารถชักนำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อภาวะการครองสติของมนุษย์” (มาฮาลี ฮอปปาล, ม.ป.ป.: 146) และจากการเก็บข้อมูลการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วงในช่วงการฟ้อนปล่อยและเข้าผ้าเข้าผี มีหญิงสาวลูกหลานของเจ้าภาพได้เข้าห้อยผ้าจนเข้าสู่ภวังค์แล้วญาติจึงพาออกมาฟ้อนร่วมกับกลุ่มญาติตามปกติที่ต้นดอกแก้ว พอเริ่มได้สติก็ไปนั่งพักในเต็นท์ ในระหว่างนั้นญาติคนอื่น ๆ ก็เข้าห้อยผ้าโดยวงเต่งถิ้งบรรเลงเพลงผีมดห้อยผ้า มีการเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น และเน้นเสียงให้ดังเพิ่มขึ้น ๆ ปรากฏว่าหญิงสาวคนเดิมที่นั่งพัก และออกจากภวังค์แล้ว อยู่ ๆ ก็กลับเข้าสู่ภวังค์อีกครั้งโดยโห่ร้องเสียงดังแล้ววิ่งเข้ามาฟ้อนในผามอีกครั้ง ทั้ง ๆ ที่ไม่ได้เข้าห้อยผ้าที่สามารถทำให้เข้าสู่ภวังค์เกิดอาการมึนงงได้ง่ายกว่า จากกรณีดังกล่าว เมื่อผู้วิจัยสังเกตว่าหญิงสาวผู้นั้นออกจากภวังค์แล้ว ผู้วิจัยจึงเข้าไปสัมภาษณ์ว่าการเข้าสู่ภวังค์ทั้งสองครั้งเกิดขึ้นได้อย่างไร หญิงสาวตอบว่า “ครั้งแรกที่ห้อยผ้าก็หมุนตัวตามจังหวะการบรรเลงของวงดนตรีและเสียงกลอง อีกทั้งจากแรงเหวี่ยงโยกไกวของญาติ ๆ ให้หมุนไปมา ตนเองก็เริ่มไม่รู้สึกตัวว่าเกิดอะไรขึ้น และไม่รู้ว่าทำอะไรลงไปบ้าง จนกระทั่งมารู้สึกตัวเมื่อได้พักอยู่ในเต็นท์ ส่วนครั้งที่สองในระหว่างที่นั่งพักอยู่ก็ได้ยินเสียงกลองที่เน้นจังหวะดัง ถิ้ง ๆ ๆ ซ้ำ ๆ กัน ทำให้เกิดความรู้สึกว่าใจเต้นแรงขึ้น คือ “ได้เสียงเสียงกลองแล้วใจไม่ดี” (เกิดความรู้สึกตื่นเต้นกระสับกระส่าย) สักพักก็ไม่ได้สติอีกครั้ง มารู้สึกตัวอีกครั้งก็ฟ้อนรำร่วมกับญาติอยู่ลานต้นแก้วแล้ว” (บันทึกข้อมูลภาคสนามการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙)

จากภาวะการเข้าสู่ภวังค์ของลูกหลานสายผีที่มาร่วมพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งเกิดจากการได้ยินเสียงกลองเต่งถิ้ง และเสียงจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้ง ซึ่งมีเสียงกลองเต่งถิ้งที่ดังชัดเจน และครอบคลุมพื้นที่ที่ประกอบพิธีกรรม และจากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของกลองเต่งถิ้งบทเพลงผีมดลงข่วง ซึ่งใช้บรรเลงในขณะที่ลูกหลานห้อยผ้า พบว่าช่วงแรกมีการบรรเลงกระสวนจังหวะที่ชัดเจน และซ้ำ ๆ กัน โดยเฉพาะการเน้นเสียงจังหวะตกที่ ๑ เมื่อพิจารณาในเชิงจิตวิทยาดนตรีคุณลักษณะทางดนตรีในลักษณะนี้สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดสมาธิได้เมื่อได้ฟังซ้ำ ๆ กันหลายรอบ ดังตัวอย่าง

การบรรเลงกระสวนจังหวะวงเต่งถิ้งบทเพลงผีมดลงข่วงนิยมใช้บรรเลงเมื่อญาติพี่น้องได้นำตัวแทนลูกหลานมาห้อยผ้า โดยโยกไกวตามกระสวนจังหวะเพลงที่เร็วขึ้น ๆ ในขณะที่นักดนตรีตีกลองเต่งถิ้งโดยเน้นทุกจังหวะตก และเร่งอัตราจังหวะโดยการแบ่งค่าตัวโน้ตให้มีความถี่มากขึ้น จากการสังเกต เมื่อนักดนตรีตีกลองที่เน้นเสียงซ้ำ ๆ กัน หลายครั้ง ด้วยเสียงกลองที่มีเสียงดัง และการเร่งเร้าอัตราจังหวะ และกระชับอัตราจังหวะถี่มากขึ้น ความเร็วเพิ่มขึ้น ในช่วงที่ลูกหลานกำลังห้อยผ้าที่หมุนตัวอย่างรวดเร็ว และไกวไปมาอย่างรุนแรง จนกระทั่งลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ จากนั้นวงดนตรีจึงผ่อนอัตราจังหวะลง หรืออาจจะเปลี่ยนเป็นบทเพลงอื่น ๆ แต่หากมีลูกหลานคนอื่นเข้ามาห้อยผ้าอีก จึงเปลี่ยนมาบรรเลงบทเพลงผีมดลงข่วงอีกครั้ง และบรรเลงโดยการเน้นจังหวะซ้ำ ๆ ดังเดิม ดังตัวอย่าง

103

122

ภาพที่ ๘.๗ การเข้าสู่ภวังค์ของลูกหลานเมื่อได้ยินเสียงกลองเต่งถิ้งที่เร่งเร้าจังหวะในระหว่างการบรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็งบ้านพระนอนขอนม่วง ตำบลดอนแก้ว อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๒ พฤษภาคม ๒๕๕๙

๘.๓.๔ คุณลักษณะทางดนตรีที่นำเข้าสู่ภวังค์

บทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งมีผลต่อการแสดงออกของเก๊าผี และลูกหลานสายผีให้เข้าสู่ภวังค์ได้ ดังคำกล่าวของ Rouget, G. (๑๙๘๕: ๑๐) กล่าวว่า “ภาวะการเข้าสู่ภวังค์มักจะเกิดขึ้นเมื่อระบบการรับรู้ของมนุษย์ได้รับการกระตุ้นจาก **เสียง (noise) ดนตรี (music) กลิ่น (smells) และการทำให้รู้สึกตื่นเต้น กระวนกระวาย หรือความกังวล (agitation)**” ซึ่ง การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง มีวงเต่งถิ้งทำหน้าที่บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ โดยการถ่ายทอดเสียงดนตรีจากการบรรเลง กลิ่นธูปเทียน และอาหาร สำหรับประกอบพิธี อีกทั้งการห้อยผ้าที่ทำให้เกิดความรู้สึกมึนงงกระวนกระวายใจ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สามารถทำให้เก๊าผี และลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ได้ในระหว่างการประกอบพิธี จากการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีที่สามารถนำเข้าสู่ภวังค์มีรายละเอียดและความสำคัญหลายประการ ดังที่ Rouget, Gilbert ได้อธิบายคุณลักษณะทางดนตรีที่ทำให้เข้าสู่ภวังค์ ดังนี้

> “ลักษณะทางดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมจากกลุ่มที่มี**การเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น** (accelerando) **การเพิ่มระดับความเข้มของเสียงดนตรี** (intensification of sound) และ**การเพิ่มความดังของระดับเสียง** (crescendo) ในขณะบรรเลง เพลงร้องก็ขับร้องให้ดังที่สุด การบรรเลงก็บรรเลงให้เสียงดังที่สุดเท่าที่จะทำได้ (as loud as it could) และการบรรเลงแนวดำเนินทำนองจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในลักษณะลีลาเหมือนการท่องมนต์คาถาที่มีการเน้นเสียงแบบการกระแทกเสียงอย่างฉับพลัน (Sforzando) สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ได้ โดยเฉพาะเสียงกลองที่มีเสียงดัง และทรงพลังมากที่สุด” (Rouget, Gilbert: ๑๙๘๕: ๘๒-๘๓)

จากคำกล่าวสามารถสรุปลักษณะของคุณลักษณะทางดนตรีที่ทำให้ร่างทรงเข้าสู่ภวังค์ คือ การเร่งอัตราความเร็ว การเพิ่มความเข้มของเสียงดนตรี การเพิ่มความดังของเสียงในขณะบรรเลง การบรรเลงด้วยเสียงที่ดัง และการกระแทกเสียงอย่างฉับพลัน ซึ่งจากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ดังรายละเอียดในบทที่ ๗ มาสังเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี จากคุณลักษณะทางดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

๑) การเร่งอัตราความเร็ว

จากการวิเคราะห์อัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่าส่วนใหญ่บทเพลงที่วงเต่งถิ้งบรรเลงมีการเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น และจากการบันทึกข้อมูลภาคสนามการประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็งโดยวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี เมื่อเริ่มต้นการประกอบพิธีกรรมโดยเก๊าผีเข้าไปห้อยผ้าในผาม วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงผีมดลงข่วงด้วยอัตราความเร็ว ♩= 136 – 142 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่เร็วอย่างมีชีวิตชีวา วงเต่งถิ้งบรรเลงอย่างต่อเนื่องจนถึงช่วงกลางของการบรรเลงจึงค่อย ๆ เร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้น ๆ จนถึงอัตราความเร็ว ♩= 148 – 152 ในขณะที่เก๊าผีหรือลูกหลานที่ห้อยผ้าก็โยกตัวจับผ้าหมุนตัวให้มีความเร็วเพิ่มมากขึ้นจนเข้าสู่ภวังค์ หรือหากเป็นช่วงของการฟ้อนดาบก็เร่งความเร็วในการออกลีลาการวาดวงดาบให้เร็วขึ้นตามความเร็วของอัตราจังหวะจากการบรรเลง เมื่อจบช่วงการลงดาบวงเต่งถิ้งจึงค่อย ๆ ทอดจังหวะลงเพื่อจบการบรรเลง

จากการบันทึกข้อมูลภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผีเม็ง บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี วงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ทำหน้าที่บรรเลงตลอดงาน ช่วงแรกเริ่มต้นการบรรเลงด้วยบทเพลงฟายครู ซึ่งเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะช้า มีอัตราความเร็ว ♩= 80 – 86 ในลักษณะการโหมโรง ในขณะที่ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมเริ่มต้นฟ้อนรำในผาม และลานต้นดอกแก้ว ในอัตราจังหวะความเร็วปานกลาง ครั้นเมื่อบรรเลงจนถึงท่อนสุดท้ายนักดนตรีได้เร่งอัตราความเร็วให้เพิ่มขึ้นเป็น ♩= 132 – 136 และเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นเพื่อนำจังหวะเข้าสู่เพลงมวยที่มีอัตราความเร็ว ♩=

150 – 154 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่เร็วมาก การบรรเลงที่เริ่มจากบทเพลงฟายครูที่มีอัตราจังหวะช้าก่อนแล้วจึงเร่งอัตราจังหวะให้เร็วขึ้นในลักษณะนี้เป็นช่วงของการฟ้อนดาบ โดยเริ่มฟ้อนด้วยลีลาอ่อนช้อยสวยงามจากบทเพลงฟายครู แล้วจึงค่อย ๆ เร่งจังหวะในอัตราความเร็วที่มีความคึกคักสนุกสนานเข้าสู่เพลงมวยต่อไป

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม และการวิเคราะห์อัตราความเร็วของบทเพลงฟายครูวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม มีอัตราความเร็ว ♩= 70 – 72 ซึ่งเป็นความเร็วปานกลาง เป็นช่วงเริ่มต้นพิธีกรรมยกครู และช่วงการฟ้อนดาบของร่างทรง โดยในช่วงแรกร่างทรงฟ้อนดาบด้วยลีลาอ่อนช้อยสวยงาม เมื่อถึงท่อนสุดท้ายนักดนตรีจึงได้เร่งอัตราความเร็วเป็น ♩= 130 – 136 ร่างทรงก็ค่อย ๆ เร่งจังหวะการฟ้อนตามอัตราจังหวะกลอง แล้วนักดนตรีจึงบรรเลงต่อด้วยบทเพลงผีมดห้อยผ้า หรือเพลงมวย ที่อัตราความเร็ว ♩= 144 – 154 ร่างทรงผีเจ้านายก็เริ่มใช้ดาบปาด และฟันไปตามแขนขารวมทั้งส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตนเอง และนักดนตรียังได้เร่งอัตราความเร็วให้เพิ่มขึ้นเป็น ♩= 156 – 160 ซึ่งเป็นอัตราจังหวะที่เร็วมาก ในขณะนั้นร่างทรงก็ใช้ปลายดาบหันเข้าหาลำตัวแล้วกดด้ามดาบให้ส่วนปลายแทงเข้าหาตัวเองในขณะเสียงเพลงเร่งเร้าเสียงดัง ปรากฏว่าดาบงอจนเป็นรูปตัวยู (U) ทั้งสองด้าม ส่วนร่างทรงไม่ได้รับบาดเจ็บ หรือมีบาดแผลใดใดบนร่างกาย จากนั้นนักดนตรีจึงค่อย ๆ ทอดจังหวะลงจบเพลง

๒) การบรรเลงวงเต่งถิ้ง

วงเต่งถิ้ง เป็นวงดนตรีที่ประสมวงจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และเครื่องประกอบจังหวะเป็นหลัก ประกอบด้วย ป้าตเอก ป้าตทุ้ม ป้าตฆ้อง ป้าตเหล็ก กลองเต่งถิ้ง และกลองป่งปัง เครื่องดนตรีดังกล่าวมีคุณลักษณะของเสียงที่มีเสียงดังโดยธรรมชาติ และมีระดับความเข้มเสียงที่สูง ทั้งจากลักษณะการบรรเลง และคุณสมบัติการเกิดเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด รวมทั้งแต่ละเครื่องใช้ไม้ตีลักษณะต่าง ๆ คือ การตีบรรเลงป้าตเอกใช้ไม้ตีเป็นไม้แข็งทำให้เวลาที่ไม้ตีกระทบลูกระนาดจึงมีเสียงแหลม และเสียงดังได้ยินทั่วบริเวณการประกอบพิธีกรรม การตีบรรเลงป้าตฆ้องนักดนตรีใช้ไม้ตีที่ทำจากลูกกอล์ฟซึ่งมีความแข็งเวลาตีจึงทำให้มีเสียงดังกังวานมาก การตีบรรเลงป้าตทุ้มใช้ไม้ตีที่ทำจากยางพาราชนิดแข็ง ทำให้มีเสียงดังแต่ยังคงความนุ่มนวลจากความนุ่มของหัวยางพารา ส่วนป้าตเหล็กใช้ไม้ตีที่ทำจากไม้เนื้อแข็งทำให้เวลาตีจึงมีเสียงดังกังวานมากเช่นกัน ในขณะที่กลองเต่งถิ้ง เป็นกลองที่มีเสียงดังเหมาะสมสำหรับการตีบรรเลงกลางแจ้ง โดยมีกลองป่งปังตีประกอบทำให้วงเต่งถิ้งในส่วนของเครื่องดนตรีหลักมีคุณสมบัติของเสียงที่มีระดับความดังที่ดังมากกอปรกับการประสมวงกับแนหน้อย และแนหลวง โดยเฉพาะแนหน้อยซึ่งเป็นเครื่องเป่าที่มีคุณสมบัติของเสียงที่ดังกังวานมาก เสียงมีความแหลมบาดหูได้ยินชัดเจนและโดดเด่นในวงเต่งถิ้ง เนื่องจากมีสีสันของเสียงที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีระดับเสียงแหลมสูง และแผด อีกทั้งการบรรเลงที่นิยมเป่าลากเสียงที่ระดับเสียงสูงในแนวดำเนินทำนองค้างเป็นเสียงยาวต่อเนื่องกัน ทำให้องค์รวมของการบรรเลง

วงเต่งถิ้งเป็นวงดนตรีที่มีระดับความดังของเสียง อีกทั้งเมื่อได้บรรเลงอยู่ภายในผามที่มีหลังคาค่อนข้างต่ำคลุมไว้ทั้งหมด เสียงการบรรเลงในผามจึงยิ่งมีความเข้มของเสียงเพิ่มมากขึ้น ยิ่งเพิ่มบรรยากาศความสนุกสนาน ในการประกอบพิธีกรรมนักดนตรีมักเพิ่มเติมเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ เช่น การเน้นเสียงกลองซ้ำ ๆ ต่อกันเป็นท่อนยาว การบรรเลงให้เสียงดังเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ และการบรรเลงให้เสียงดังขึ้นอย่างฉับพลัน การบรรเลงต่าง ๆ ดังกล่าวสามารถสร้างแรงกระตุ้นต่อผู้เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งตามปกติเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี และเครื่องประกอบจังหวะมีเสียงที่ช่วยกระตุ้นในทางกายภาพของมนุษย์อยู่แล้ว เมื่อการบรรเลงมีการเพิ่มระดับเสียง รวมทั้งการเร่งเร้าด้วยอัตราจังหวะเร็วจึงทำให้ระหว่างการประกอบพิธีกรรมทั้งช่วงการห้อยผ้า การฟ้อนดาบ ด้วยพลังเสียงที่มีความดังมีอำนาจตามธรรมชาติจึงทำให้เก๊าผี และลูกหลานญาติพี่น้องเข้าสู่ภวังค์ได้ ส่วนวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ที่มีเครื่องดนตรีสากลประสมวงร่วมด้วย และยังมีเครื่องขยายเสียงช่วยขยายเสียงเครื่องดนตรีทุกเครื่องให้มีระดับเสียงที่ดังมากขึ้นไปอีกราวกับเสียงของเวทีคอนเสิร์ตจากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งที่บรรลงเสียงออกมาอย่างดังที่สุดทั่วบริเวณพิธีทำให้บรรยากาศการฟ้อนมีความคึกคักสนุกสนานส่งผลให้ร่างทรงที่มาร่วมงานต่างเข้าสู่ภวังค์ได้โดยง่าย

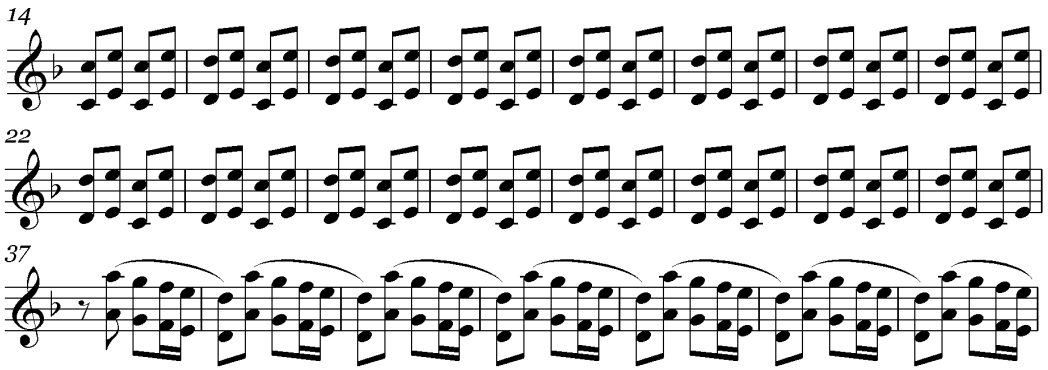
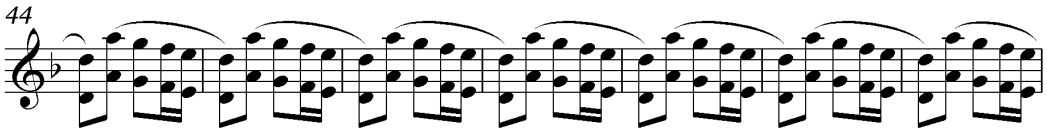
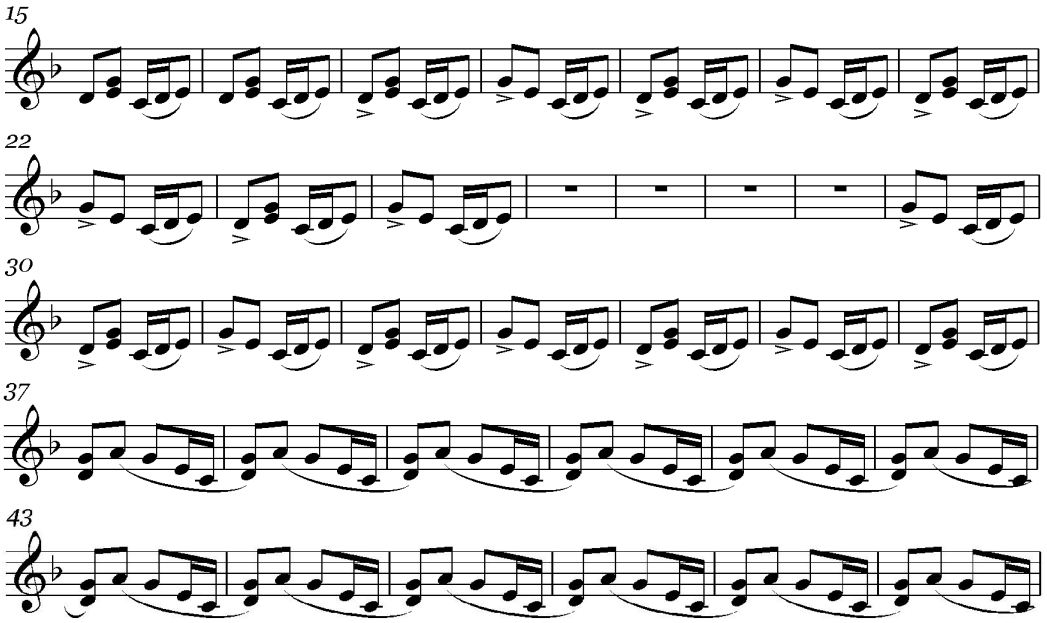
ภาพที่ ๘.๘ ไม้ตีป้าตฆ้องหัวลูกกอล์ฟวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย บ้านฝ้ายทอง ตำบลสันปูเลย อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๙

๓) การซ้ำกระสวนทำนอง

การบรรเลงวงเต่งถิ้งในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง มีบทเพลงที่ดำเนินแนวดำเนินทำนองหลายรูปแบบ ดังรายละเอียดในบทที่ ๗ แต่จากการศึกษาของ Humphrey (๑๙๙๖: ๒๓๔) ได้

อธิบายถึงบทเพลงที่ใช้การซ้ำทำนอง ซ้ำกระสวนจังหวะ และบรรเลงวนซ้ำไปมาหลายรอบทำให้เกิดพลังต่อร่างทรง และส่งผลต่อการใช้ดนตรีสำหรับการบำบัด กล่าวว่า

> “บทเพลงที่มีการซ้ำทำนอง และจังหวะสั้น ๆ วนซ้ำหลาย ๆ รอบ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของกลุ่มร่างทรงหมอผี โดยเฉพาะบทเพลงที่มีท่อนสร้อย (Refrains) คือ ใช้การซ้ำทำนอง และจังหวะสั้น ๆ ช่วยให้กลุ่มของผู้ฟังสามารถขับร้องตามได้ ซึ่งมีความจำเป็นสำหรับเพิ่มพลังแก่ร่างทรงหมอผี การเข้าสู่การเป็นร่างทรงหมอผีเริ่มต้นด้วยการสูบสมุนไพรศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งทำให้เกิดภาวะไร้สติแล้วจึงมีวิญญาณอื่นเข้าสิงแทน จากนั้นร่างทรงหมอผีจึงเริ่มร้องเพลงจากคำร้อง ทำนอง และกระสวนจังหวะที่ซ้ำ ๆ กัน ให้เสียงดังที่สุด ในขณะที่ตัวของร่างทรงก็สั่นอยู่ตลอดเวลา พร้อมทั้งการเต้นรำอย่างรุนแรง มีความคึกคักสนุกสนาน หลังจากนั้นดูท่าทางอ่อนแรงลงโดยมีการหมุนตัวอย่างไร้ทิศทางแต่ยังคงร้องบทเพลงในกระสวนจังหวะเดิม และมีกลุ่มผู้ร่วมในพิธีช่วยกันร้องท่อนสร้อยวนซ้ำไปมา ส่วนร่างทรงก็ร้องด้นทำนองที่มีเสียงของกลุ่มนักร้องร้องแนวทำนองที่กระโดดไปมา และบางครั้งก็ร้องกระสวนทำนองหลักสั้น ๆ ด้วยระดับเสียงสูงด้วยการตะโกน และเน้นเสียง” (Humphrey, 1996: 234)

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่ามีคุณลักษณะที่แนวดำเนินทำนองจากเครื่องดนตรีต่าง ๆ ใช้การซ้ำทั้งกระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับการเน้นกระสวนจังหวะของกลองเต่งถิ้ง ด้วยคุณลักษณะของการซ้ำกระสวนทำนอง และจังหวะหลาย ๆ รอบเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เก๊าผี และลูกหลานเข้าสู่ภวังค์ได้ระหว่างการห้อยผ้า การฟ้อนดาบรำดาบ ดังตัวอย่าง เป็นแนวดำเนินทำนองของป้าตเอกที่บรรเลงซ้ำกระสวนทำนองสั้น ๆ หลาย ๆ ครั้ง เป็นลักษณะของการสื่อถึงความต้องการให้แสดงออกแบบเดิม ๆ ซ้ำ ๆ ให้สภาวะจิตใจนิ่งมีสมาธิ กอปรกับการห้อยผ้า การฟ้อนดาบ เสียงกลองเต่งถิ้ง และเสียงองค์รวมของการบรรเลงวงเต่งถิ้ง สามารถกระตุ้นให้เก๊าผี และลูกหลานสามารถเข้าสู่ภาวะภวังค์ได้ ดังตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์เพิ่มเติมพบว่านอกจากป้าตเอกที่บรรเลงกระสวนทำนองแบบซ้ำ ๆ กันหลายรอบแล้วเครื่องดนตรีอื่นที่บรรเลงคล้ายกับป้าตเอก คือ ป้าตฆ้อง และป้าตเหล็ก ส่วนป้าตทุ้มดำเนินกระสวนทำนองซ้ำ ๆ ในลักษณะการเลียน และดัดแปลงกระสวนทำนองของป้าตเอก โดยเพิ่มโน้ตผ่านทำให้มีความรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวเพิ่มขึ้น การซ้ำกระสวนทำนองของป้าตเอก และมีลักษณะการล้อ ทำให้เกิดเสียงที่ย้อนกลับไปกลับมาทำให้คนฟังเกิดความจดจ่อย้ำคิดย้ำทำ เมื่อร่วมกับการแสดงออกทั้งการห้อยผ้า การเต้นรำ การเคลื่อนไหวร่างกาย กรอปกับการกระตุ้นของเสียงจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งทำให้สามารถเข้าสู่ภวังค์ได้ ดังตัวอย่าง

จากลักษณะของกระสวนทำนองที่เป็นลักษณะของกระสวนจังหวะที่ซ้ำ ๆ กันทั้งกระสวนทำนองของป้าตเอก และป้าตทุ้ม ต่างทำให้เกิดความรู้สึกถึงการยึดตรึงจิตของผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทำให้เกิดสมาธิ เมื่อร่วมกับการห้อยผ้าที่หมุนตัวด้วยความแรงส่งผลต่อระบบการควบคุมตนเองเนื่องจากระบบประสาทถูกกระตุ้นด้วยการเคลื่อนไหวที่ผิดธรรมชาติ และเมื่อรวมกับเสียงกลองเต่งถิ้งที่มีลักษณะจังหวะที่เร่งเร้า เสียงบรรเลงวงเต่งถิ้งที่ดังกระหึ่ม สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่นำเก๊าผี และลูกหลานที่เข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีสามารถเข้าสู่ภวังค์ได้

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี ประกอบด้วยความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแสดงถึงความสัมพันธ์กับดนตรีโดยเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผี เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นคู่กันเสมอ เมื่อมีพิธีกรรมฟ้อนผีต้องมีดนตรี และบทบาทหลักของวงเต่งถิ้งคือการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเกิดจากกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่าที่ช่วยปกป้องคุ้มครองลูกหลานให้มีความสุขในการดำเนินชีวิต และพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อองค์เทพที่มาเข้าทรงทำให้ตนเองมีชีวิตที่สุขสบาย ในขณะที่วงเต่งถิ้งมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อครูกลองที่มีอำนาจในการปกป้องคุ้มครองสมาชิก และเกื้อหนุนให้นักดนตรีมีความสุขสบาย ความสัมพันธ์ระหว่างพิธีกรรมฟ้อนผี และดนตรี คือการมีความเชื่อต่อกันและกัน เก๊าผี และร่างทรงต่างให้ความสำคัญ ให้ความเคารพ และมีความเชื่อต่อครูกลอง ในขณะที่นักดนตรีแสดงออก และมีความเคารพนับถือต่ออำนาจผีปู่ย่า และอำนาจขององค์เทพของผีเจ้านายจนทำให้เกิดความสัมพันธ์ในการอุปถัมภ์แก่วงเต่งถิ้งของร่างทรง

บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีมีบทบาทของนักดนตรีที่มีความสำคัญต่อการประกอบพิธีกรรมหากขาดนักดนตรีการประกอบพิธีกรรมจะไม่สมบูรณ์ บทบาทหน้าที่ที่สำคัญของนักดนตรี คือ การผูกผ้าห้อย ผ้าเทิง ผ้าแว้ง และการบูชาเจ้าที่รวมทั้งการกล่าวเชิญผีปู่ย่าให้มาร่วมงานฟ้อนกับลูกหลานโดยผ่านทางผ้าห้อย รวมทั้งบทบาทในการเป็นผู้เสี่ยงทายไก่ และเสี่ยงทายน้ำตาเทียนชัย การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งวงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ทั้งเพลงพื้นเมืองและบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป เช่น เพลงฉัตร เพลงผีมดลงข่วง เพลงกุลา เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงมวย เป็นต้น การบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายนิยมใช้วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ที่สามารถบรรเลงได้ทั้งบทเพลงแบบพื้นเมือง และบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยม

ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีที่เน้นบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย มีหลายช่วงเวลาที่เก๊าผีลูกหลาน และร่างทรง เข้าสู่ภาวะภวังค์โดยดนตรีมีบทบาทสำคัญที่ส่งผลกระทบช่วยกระตุ้นให้เข้าสู่ภวังค์ได้จากหลายลักษณะ คือ การห้อยผ้า การฟ้อนดาบ และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว เสียงกลองเต่งถิ้ง และการเข้าสู่ภวังค์จากการกระตุ้นของคุณลักษณะทางดนตรี คือ การเร่งอัตราความเร็วของการบรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรม การเน้นเสียงเครื่องดนตรีจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งให้มีเสียงดังอึกทึก การซ้ำกระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะ

บทที่ ๙

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัย เรื่อง “ดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่” ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และใช้กรอบแนวทางการศึกษาทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยาโดยเน้นกระบวนการศึกษาข้อมูลภาคสนามเป็นหลัก โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี เพื่อศึกษาคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม ข้อมูลจากเอกสารและตำรา สามารถสรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

๙.๑ สรุปผลการศึกษา

จากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ สามารถสรุปผลได้ดังนี้

๙.๑.๑ องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี การวิเคราะห์องค์ประกอบของพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่ามีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ความเชื่อ พิธีกรรม ร่างทรงองค์เทพ สังคม และวงเต่งถิ้ง สรุปรายละเอียดได้ ดังนี้

๙.๑.๑.๑ องค์ประกอบด้านความเชื่อ

ความเชื่อเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ ประกอบด้วยความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีปู่ย่า ความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีเจ้านาย และความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาเรื่องโหราศาสตร์ ความเชื่อเกี่ยวกับผีปู่ย่าเป็นความเชื่อของชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ที่เชื่อว่า ผีปู่ย่ามีอำนาจสามารถดลบันดาลให้ลูกหลานมีความสุข หรือสามารถทำให้เจ็บไข้ได้ป่วยได้หากกระทำผิดครรลองคลองธรรม การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งตามธรรมเนียมประเพณีที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาโดยเว้นระยะเวลาประมาณ ๒-๖ ปี หรือจากการบนบานศาลกล่าวต่อผีปู่ย่าเป็นการธำรงความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่าที่ลูกหลานต่างรับรู้และมีความรู้สึกว่าผีปู่ย่าได้คอยปกป้องคุ้มครองดูแลอยู่ตลอดเวลา และดำรงอยู่ในมโนทัศน์ของชาวบ้านเสมอ ดังนั้น การปฏิบัติตามธรรมเนียมของสายผีวงศ์ตระกูลได้ดูแลปรนนิบัติผีปู่ย่า และการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ส่งผลดีต่อลูกหลานให้มีความเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่การงาน และการดำเนินชีวิตต่อไป

องค์ประกอบด้านความเชื่อในกรอบมโนทัศน์ผีเจ้านาย เป็นกลุ่มผีอารักษ์ที่ชาวบ้านในชุมชนมีความเชื่อต่ออำนาจของผีเจ้านาย โดยชาวบ้านที่รับเป็นร่างทรงผีเจ้านายต่างประสบปัญหา

ในชีวิตทั้งปัญหาครอบครัว ปัญหาการทำมาค้าขายขาดทุน หรือมีอาการป่วยแล้วรักษาอย่างไรก็ไม่หาย จากนั้นจึงมีร่างทรงอาวุโสมาบอกให้รับขันเป็นม้าขี่ร่างทรงแล้วชีวิตจะดีขึ้น ในช่วงแรกสำหรับผู้ที่ไม่เชื่อและไม่ยอมรับเป็นม้าขี่ปรากฏว่าเกิดปัญหาต่าง ๆ และปัญหายิ่งทวีคูณเพิ่มมากขึ้น อาการป่วยก็ทรุดหนักลงจนแทบจะเอาชีวิตไม่รอด สุดท้ายเมื่อไม่มีทางออกจึงจำเป็นต้องรับขันเป็นม้าขี่ร่างทรง และเมื่อรับขันเป็นม้าขี่ร่างทรงแล้วชีวิตจึงดีขึ้นมีความสุขสบายและสามารถดำเนินชีวิตได้ตามปกติ ซึ่งต่อมาจึงได้อุทิศตนเพื่อช่วยเหลือผู้ที่เดือดร้อน และธำรงความเชื่อต่อผีเจ้านายที่มีธรรมเนียมปฏิบัติคือการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือพิธียกครูเป็นประจำทุกปี

กรอบมโนทัศน์ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาเรื่องโหราศาสตร์ เป็นความเชื่อที่ดำรงอยู่ในกรอบมโนทัศน์ของชาวบ้านในพื้นที่ภาคเหนือ โดยมีความเชื่อว่าการประกอบพิธีกรรม งานประเพณี การค้าขาย และการเกษตร ควรเริ่มต้นหรือจัดงานในวันที่เป็นฤกษ์งามยามดี เมื่อได้ปฏิบัติตามฤกษ์งามยามดีเป็นสิ่งที่ทำให้ชาวบ้านเกิดความสบายใจ มีความมั่นใจ และมีกำลังใจสำหรับประกอบกิจกรรมต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย ต่างยึดถือความเชื่อฤกษ์งามยามดี โดยเลือกวันที่ดีที่สุดสำหรับการประกอบพิธีกรรม ซึ่งเชื่อว่าจะทำให้การประกอบพิธีดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย เกิดความเป็นสิริมงคลต่อเจ้าภาพ และผู้มาร่วมงาน

๙.๑.๑.๒ องค์ประกอบด้านพิธีกรรม

องค์ประกอบด้านพิธีกรรม ในพิธีกรรมฟ้อนผีมีสองรูปแบบ คือ พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งจัดขึ้นตามธรรมเนียมปฏิบัติของสายผีวงศ์ตระกูลโดยเว้นช่วงเวลาห่างกันประมาณ ๒-๖ ปี หรือจัดขึ้นจากการบนบานศาลกล่าวของลูกหลานภายในครอบครัว การประกอบพิธีกรรมมีหลายขั้นตอนที่เน้นความศักดิ์สิทธิ์ และมีความสัมพันธ์กับความเชื่อ คือ พิธีขึ้นท้าวทั้งสี่ พิธีบูชาเจ้าที่ พิธีเชิญผีปู่ย่า พิธีเลี้ยงข้าวผีปู่ย่า พิธีไหว้หัวกล้วย พิธีตักบาตรผีปู่ย่า พิธีปัดฤกษ์ปัดเคราะห์ พิธีจุดเทียนชัย และฟ้อนผีกุลา ส่วนพิธีที่เน้นกิจกรรมที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิต และการละเล่นที่สนุกสนาน คือ พิธีฟ้อนถ้วย พิธีการลงดาบ การฟ้อนปล่อย การเล่นน้ำปีใหม่สงกรานต์ การเล่นลูกสะบ้า การแห่บั้งไฟ การชนไก่ การคล้องช้าง การปลูกข้าวไร่ และการถ่อเรือถ่อแพ

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือพิธียกครู มีวัตถุประสงค์เพื่อไหว้ครู องค์เทพ และเสริมบารมีของร่างทรง การประกอบพิธีเน้นการแสดงความเชื่อต่ออำนาจขององค์เทพ การประกอบพิธีโดยมีองค์เทพเป็นศูนย์กลาง การถวายเครื่องสักการะบูชา และเครื่องสังเวย ต้องจัดเตรียมอย่างถูกต้องสมบูรณ์ คือ ขันครู บายศรี ขันข้าว อาหารคาวหวาน ผลไม้ตามฤดูกาล การจัดเตรียมเครื่องสักการะได้อย่างสมบูรณ์สวยงามแสดงถึงบารมีของร่างทรงเจ้าภาพ พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายที่แสดงถึงความเชื่อต่อครูองค์เทพ คือ ช่วงการยกขันครูโดยมีลูกศิษย์เข้าร่วมพิธีเพื่อรับการครอบครูพร้อมทั้งการรับขันครูเป็นร่างทรง และในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายของร่างทรงอาวุโสได้มีช่วงเวลาของการแสดงอิทธิฤทธิ์บารมีโดยการฟ้อนดาบที่มีการเริ่มต้นด้วยการฟ้อนที่มีลีลาสวยงาม

และจบด้วยการฟันแทงตัวเองแต่ร่างทรงไม่ได้รับบาดเจ็บใดใด การประกอบพิธีกรรมทั้งผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย มีความเชื่อของท้องถิ่นเรื่องฤกษ์งามยามดี ดังนั้น การเลือกวันที่จะประกอบพิธีกรรม จึงเลือกวันที่ดีที่สุดสำหรับการประกอบพิธี

๙.๑.๑.๓ ร่างทรงองค์เทพ

ร่างทรงองค์เทพ มีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่เชื่อว่าร่างทรงเป็นผู้ที่เป็นสื่อกลางระหว่างองค์เทพกับมนุษย์ ขั้นตอนการรับ และการกลายเป็นร่างทรงส่วนใหญ่มีสาเหตุจากการประสบปัญหาชีวิต และปัญหาสุขภาพ เมื่อตัดสินใจรับขันเป็นร่างทรงแล้วปัญหาต่าง ๆ ในชีวิตก็คลี่คลาย โดยสามารถแบ่งเป็นสามกลุ่ม คือ กลุ่มผู้อาวุโสที่มีคำเรียกนำหน้าชื่อเรียกว่า เจ้าปู่ พ่อปู่ หรือเจ้าพ่อ มีบุคลิกลักษณะที่โดดเด่น คือ การแต่งกายด้วยชุดที่มีสีเข้ม เช่น สีน้ำตาล สีเขียวเข้ม เป็นต้น สวมสร้อยคอทองคำ และสร้อยข้อมือเส้นขนาดใหญ่ สูบบุหรี่ขี้โยมวนใหญ่ ชอบดื่มเหล้าโดยมีขันเงินขันทองส่วนตัว และการเดินเยื้องย่างดูภูมิฐาน กลุ่มที่สอง คือ ร่างทรงกลุ่มผู้ใหญ่วัยกลางคน ที่มีคำเรียกนำหน้าชื่อเรียกว่า เจ้าพี่ เจ้าสร้อย เจ้าแก้ว และองค์หญิง มีบุคลิกลักษณะที่โดดเด่น คือ การแต่งกายด้วยชุดที่สีสันสวยงาม นิยมสวมเครื่องประดับตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย เช่น สร้อยคอทองคำ สร้อยข้อมือ กำไล แหวน ต่างหู เป็นต้น ร่างทรงกลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นเพศหญิงแต่ในกรณีเป็นร่างทรงองค์เทพที่เป็นเจ้าพี่ซึ่งเป็งองค์เทพเพศชาย ก็มีการแสดงออกถึงลักษณะของผู้ชายทั้งการแต่งกาย การดื่มเหล้า และการสูบบุหรี่ ส่วนร่างทรงที่เป็นองค์หญิงมีทั้งม้าขี่เพศหญิง และกลุ่มชายข้ามเพศ โดยแสดงออกถึงความเป็นผู้หญิงทั้งการสวมผ้าซิ่น ห่มสไบ ประพรมน้ำอบน้ำหอม และฟ้อนรำด้วยลีลาท่ารำอ่อนช้อยสวยงาม และร่างทรงองค์เทพกลุ่มวัยเด็ก เรียกว่า เจ้ากุมาร เจ้าหน้อย เจ้าน้อง เป็นตัวแทนของร่างทรงองค์เทพวัยเด็ก มีบุคลิกลักษณะที่โดดเด่น คือ การแต่งกายด้วยชุดสีสันฉูดฉาด นุ่งโจงกระเบน ชอบทานลูกอมและขนมเจลลี่ มีบุคลิกซุกซนไม่อยู่นิ่ง

๙.๑.๑.๔ องค์ประกอบด้านสังคม

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเป็นพิธีที่เริ่มต้นจากครอบครัว และแสดงการประสานสัมพันธ์ที่ขยายวงกว้างสู่กลุ่มเครือญาติในทุกระดับความสัมพันธ์จนถึงระดับชุมชน การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในปัจจุบันต้องเกิดจากความร่วมมือร่วมใจของทุกคนภายในครอบครัว และได้รับความช่วยเหลือจากพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชน ในขณะที่พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย มีจุดเริ่มต้นจากเครือข่ายร่างทรงสายครูเดียวกัน การประกอบพิธีกรรมท่ามกลางชุมชน หรือหากเป็นผีเจ้าบ้านที่เป็นศูนย์กลางของชุมชน การประกอบพิธีจึงกลายเป็นพิธีของชุมชน เป็นการประสานสัมพันธ์ของพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชน และเป็นพิธีกรรมที่ทำให้กระบวนการขัดเกลาสังคมทำให้คงความเป็นชุมชนท่ามกลางความเจริญก้าวหน้าของสังคมในปัจจุบัน

๙.๑.๑.๕ วงเต่งถิ้ง

วงเต่งถิ้งมีประวัติและพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยล้านนา โดยมีบทบาทสำคัญในงานวัฒนธรรมประเพณีตั้งแต่อดีตเรื่อยมาจนถึงปัจจุบันและมีบทบาทในการบรรเลงเป็นวงดนตรีหลักในพิธีกรรมฟ้อนผี โดยการบรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรมแต่ละช่วงทำให้การประกอบพิธีมีความสมบูรณ์โดยนักดนตรีเป็นผู้เลือกสรรบทเพลงให้สอดคล้องกับการประกอบพิธีกรรม ปัจจุบันวงเต่งถิ้งมีลักษณะการประสมวงสองรูปแบบ คือ วงเต่งถิ้งแบบพื้นเมืองที่ประสมวงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมืองสามารถบรรเลงได้ทั้งเพลงพื้นเมือง และเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป โดยนิยมใช้บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์เป็นวงที่ประสมวงจากเครื่องดนตรีพื้นเมืองรวมกับเครื่องดนตรีสากล สามารถบรรเลงบทเพลงได้ทั้งเพลงพื้นเมืองในช่วงพิธียกครู และการฟ้อนดาบ และบรรเลงเพลงลูกทุ่งยอดนิยมในช่วงการฟ้อนช่วงต่าง ๆ นิยมนำไปแห่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย โดยการใช้เครื่องขยายเสียงกำลังวัตต์สูงสำหรับขยายเสียงให้มีเสียงดังกระหึ่มระหว่างการฟ้อน

๙.๑.๒ คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี

จากการวิเคราะห์คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่าพิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่หลายด้าน คือ คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว และคุณค่าด้านการกระตุ้นระบบเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่น สรุปได้ดังนี้

๙.๑.๒.๑ คุณค่าด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย เกิดขึ้นจากการปฏิบัติตามความเชื่อและขนบธรรมเนียมของสายผีวงศ์ตระกูล ในขณะการประกอบพิธีมีสิ่งที่ต้องจัดเตรียมทั้งเครื่องสักการะบูชา การจัดเตรียมสถานที่ และการดำเนินการประกอบพิธีให้ถูกต้องตามความเชื่อที่ยึดถือและปฏิบัติสืบต่อกันมา การประกอบพิธีฟ้อนผีมีจุดเริ่มต้นจากหน่วยของครอบครัวที่มีความสำคัญต่อกระบวนการขัดเกลาสังคมทำให้ลูกหลานเติบโตมาเป็นพลเมืองดีของสังคม และขยายวงกว้างสู่ชุมชน พิธีกรรมฟ้อนผีทำให้พี่น้องชาวบ้านได้มาร่วมกันจัดเตรียมงาน เป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชาวบ้าน ช่วยสร้างความสัมพันธ์ และความสามัคคี ที่เป็นรากฐานสำหรับการสร้างความเข้มแข็งในของชุมชน ท่ามกลางความเจริญทางด้านต่าง ๆ ที่ทำให้ชาวบ้านออกจากชุมชนไปทำงานต่างถิ่นเพิ่มขึ้น แต่หากภายในชุมชนได้จัดพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้น กลุ่มลูกหลาน และพี่น้องชาวบ้านได้กลับมาร่วมกันประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ และธรรมเนียมที่ยึดถือปฏิบัติ ดังนั้น พิธีกรรมฟ้อนผีมีส่วนช่วยยึดโยงหน่วยต่าง ๆ ในชุมชนทำให้เป็นชุมชนที่พึ่งพาอาศัยกันและกัน จึงเกิดคุณค่าในด้านการสร้างความเข้มแข็งต่อชุมชนและสังคม ช่วยรักษาความเป็นชุมชนให้คงอยู่ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และเป็นรากฐานที่จำเป็นสำหรับการพัฒนาสังคมส่วนอื่นต่อไป

๙.๑.๒.๒ คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา

คุณค่าด้านการสืบทอดภูมิปัญญา การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นโอกาสสำหรับการถ่ายทอดภูมิปัญญาที่เป็นองค์ความรู้สำหรับการประกอบพิธีกรรม ช่วงเวลาของการจัดทำเครื่องสักการะบูชาสำหรับประกอบพิธีกรรมที่ต้องถูกต้องตามธรรมเนียมปฏิบัติ และมีความประณีตสวยงาม มีขั้นตอน และกระบวนการที่เก๊าผี และญาติผู้ใหญ่มีโอกาสได้ถ่ายทอดภูมิปัญญาโดยการบอกกล่าวและอบรมสั่งสอนในขณะฝึกปฏิบัติการเตรียมข้าวของเครื่องสักการะโดยตรง และการถ่ายทอดทัศนคติเกี่ยวกับความเชื่อ และธรรมเนียมการปฏิบัติในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี เนื่องจากกระบวนการจัดเตรียมสถานที่ การทำผาม การจัดเรียงลำดับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี และการทำเครื่องสักการะบูชาส่วนใหญ่ใช้สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเท่านั้นไม่ใช้กับงานประเพณีวัฒนธรรมอื่น ๆ ดังนั้น การได้มีโอกาสในการฝึกปฏิบัติในระหว่างการจัดเตรียมงานเป็นการสร้างประสบการณ์ที่มีคุณค่าสำหรับลูกหลานเยาวชน และมีคุณค่าต่อกระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีให้คงอยู่ต่อไป

๙.๑.๒.๓ คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านายให้ความสำคัญต่อหลักคุณธรรมด้านความกตัญญูต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับดับขันธ์ ครูองค์เทพ และคุณธรรมความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่เป็นแนวคิดหลักของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี ซึ่งเป็นสิ่งที่มีความสำคัญสำหรับการธำรงความเป็นสังคม และวัฒนธรรมอันดี คุณธรรมด้านความกตัญญูเป็นสิ่งที่ช่วยถักทอสายใยความผูกพันภายในสายผีวงศ์ตระกูลให้คงอยู่และส่งต่อมาจนถึงรุ่นลูกรุ่นหลาน และคุณธรรมด้านความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ทำให้ลูกหลานสายผีปู่ย่า และลูกศิษย์ของร่างทรงผีเจ้านายปฏิบัติตนตามครรลองคลองธรรมเป็นพลเมืองที่ดีของสังคมชุมชน

๙.๑.๒.๔ คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน

พิธีกรรมฟ้อนผีตามกรอบมโนทัศน์ความเชื่อทั้งต่อผีปู่ย่า และผีเจ้านาย มีการประกอบพิธีหลายขั้นตอนที่ช่วยสร้างเสริมกำลังใจให้แก่ลูกหลาน เช่น พิธีปัดฤกษ์ ปัดเคราะห์ในพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง เป็นพิธีที่ชาวบ้านเชื่อว่าจะช่วยปัดเป่าสิ่งที่ไม่ดี และอาการเจ็บไข้ได้ป่วยรวมทั้งเคราะห์ร้ายทั้งหลายออกไป การท่องมนต์คาถาเสกเป่าให้กับลูกหลานและลูกศิษย์ การพรมด้วยน้ำขมิ้นส้มป่อย การผูกข้อมือด้วยด้ายสายสิญจน์ของเก๊าผีปู่ย่า และร่างทรงองค์เทพ และการระลึกถึงอำนาจของผีปู่ย่าที่ช่วยปกป้องคุ้มครอง และเป็นที่พึ่งทางใจแก่ลูกหลาน การประกอบพิธีต่าง ๆ ดังกล่าวเป็นการสร้างขวัญ และกำลังใจ ทำให้ลูกหลาน รวมทั้งลูกศิษย์ที่ได้เข้าร่วมในพิธีกรรมเกิดความมั่นใจ มีจิตใจเข้มแข็งมั่นคงสามารถรับมือกับปัญหาในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้

๙.๑.๒.๕ คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว

พิธีกรรมฟ้อนผีมีคุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว โดยมีผีปู่ย่าเป็นศูนย์กลางของสายผีวงศ์ตระกูล เมื่อลูกหลานญาติพี่น้องได้มีโอกาสเข้าร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีทำให้เกิดความรักความผูกพันระหว่างเครือญาติ เกิดการเรียนรู้ผ่านกระบวนการทางสังคม และความตระหนักต่อธรรมเนียมปฏิบัติที่สายผีวงศ์ตระกูลได้สืบทอด และช่วยกันธำรงรักษาสืบต่อกันมา สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้แสดงถึงความภาคภูมิใจในรากเหง้าที่มาของวงศ์ตระกูลผ่านการประกอบพิธีกรรม การมีส่วนร่วมในพิธีกรรมเป็นการสร้างให้เกิดความรักความหวงแหนต่อวัฒนธรรมของตนเอง และการพยายามรักษาธรรมเนียมปฏิบัติต่อความเชื่อของผีปู่ย่า และผีเจ้านาย ที่ได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นผลจากความรู้สึกภาคภูมิใจต่อรากเหง้าทางวัฒนธรรมของครอบครัว และการสร้างความภาคภูมิใจในรากเหง้าของวัฒนธรรมตนเอง

๙.๑.๒.๖ คุณค่าด้านการกระตุ้นระบบเศรษฐกิจในชุมชนท้องถิ่น

การประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย มีส่วนช่วยกระตุ้นระบบเศรษฐกิจในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้เพิ่มขึ้น การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในปัจจุบันจำเป็นต้องใช้เงินทุนสำหรับประกอบพิธีกรรมจำนวนมากสำหรับจัดซื้อข้าวของต่าง ๆ ประกอบด้วย เครื่องสักการะบูชา เครื่องอุปโภคบริโภค ข้าวของเครื่องใช้สำหรับการจัดเตรียมสถานที่ อาหาร เครื่องดื่ม ค่าจ้างวงเต่งถิ้ง ค่าจ้างจัดทำเครื่องสักการะบูชา และบายศรี ค่าจ้างถ่ายวีดิทัศน์ และภาพนิ่ง ฯลฯ เงินทุนจากการจัดซื้อจัดหาข้าวของดังกล่าว ได้กระจายไปยังกลุ่มพ่อค้าแม่ค้าในพื้นที่ให้มีรายได้ และได้รับผลประโยชน์ในวงกว้างภายในชุมชนท้องถิ่น

๙.๑.๓ ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงเต่งถิ้ง

จากการวิเคราะห์ระบบเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านในวงเต่งถิ้งที่บรรเลงในพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่า วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์มีระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่าของดนตรีสากล โดยการตั้งเสียงตั้ง หรือเสียงหลักเท่ากับ a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ เพื่อให้สัมพันธ์กับระบบเสียงของเครื่องดนตรีสากล ส่วนวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง ระบบเสียงมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่าของดนตรีสากลแต่มีระดับเสียงต่ำกว่า a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ เนื่องจากการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีพื้นเมืองจึงไม่ต้องคำนึงกับระบบเสียงที่สัมพันธ์กับเครื่องดนตรีสากลเหมือนกับวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ สามารถสรุปผลการศึกษาดังรายละเอียด ดังนี้

วงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม และคณะพลังหนุ่ม เป็นวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ ดังนั้น จึงต้องตั้งระบบเสียงของเครื่องดนตรีให้มีความสัมพันธ์กันระหว่างเครื่องดนตรีพื้นเมือง และเครื่องดนตรีสากล จากการวิเคราะห์ระบบเสียงจากเครื่องดนตรีพื้นเมืองวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอมมีเสียงตั้งที่ระดับเสียงเท่ากับ a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ ระบบเสียงของแนหน้อยมีโครงสร้างใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า และมีลักษณะเฉพาะถิ่น ซึ่งไม่สามารถระบุบันไดเสียงได้อย่างชัดเจน ป้าตเอกมีระบบเสียงใกล้เคียงกับ

ระบบแบ่งเท่ามากที่สุด ป้าตทุ้ม ป้าตเหล็ก และป้าตฆ้อง มีระบบเสียงใกล้เคียงกัน และวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม มีระดับเสียงของลูกตั้งใกล้เคียงกับเสียง a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ แต่ต่ำกว่าเล็กน้อย ระบบเสียงแนหน้อยมีเสียงตั้งใกล้เคียงกับ a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ โดยมีโครงสร้างใกล้เคียงกับบันไดเสียง เอ เน เจอรัลไมเนอร์ (A natural minor) ระบบเสียงแต่ละเสียงมีระยะห่างใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง ป้าต เอก ป้าตทุ้ม ป้าตเหล็ก และป้าตฆ้อง มีระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่าโดยเสียงตั้ง มีระยะใกล้เคียงมากที่สุด

วงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคีเป็นวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง การตั้งระบบเสียงของวงจึงไม่มีปัญหาในลักษณะเดียวกับวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ ระบบเสียงจากแนหน้อย และแนหลวง พบว่าเสียงตั้งมีระดับเสียงต่ำกว่า a^1 = ๔๔๐ เฮิรตซ์ ประมาณครึ่งเสียง ซึ่งมีระดับเสียงต่ำกว่าเสียงตั้งของวงเต่งถิ้งคณะอื่น ตามภาษาเรียกของนักดนตรีวงเต่งถิ้งเรียกว่า “เสียงใหญ่” จากการวิเคราะห์ระบบเสียงแนหน้อยมีโครงสร้างใกล้เคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์ และระยะแบ่งเท่า ส่วนใหญ่ระยะห่างแต่ละเสียงห่างกันใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง ระบบเสียงแนหลวง มีโครงสร้างใกล้เคียงกับบันไดเสียงเมเจอร์ มีเสียงตั้งตรงกับแนหน้อยแต่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงทบ (Octave) และมีโครงสร้างของระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบแบ่งเท่า ส่วนใหญ่มีระยะห่างของเสียงใกล้เคียงกับระยะเต็มเสียง

๙.๑.๔ คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

จากการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรีของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ ดังนี้

การวิเคราะห์พิสัยของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีพบว่า เพลงฉัตร เพลงกุลา เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม และฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ มีระยะพิสัยเท่ากัน คือ $g - d^3$ และมีเสียงต่ำที่สุดจากบทเพลงทั้งหมด และบทเพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ มีระยะพิสัยเท่ากันแต่มีระดับเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียง คือ $a - e^3$ และเป็นระดับเสียงที่สูงที่สุดร่วมกับเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม ที่มีระดับเสียงสูง e^3 เท่ากับเพลงฟายครูของคณะธนรัตน์ศิลป์ แต่มีระยะพิสัยแคบกว่าเพราะว่าเสียงต่ำสุดของเพลงมวยคณะพลังหนุ่มสูงกว่า คือ เสียง b ส่วนพิสัยกลุ่มเสียงสูงที่ต่ำที่สุด คือ บทเพลงผีมดห้อยผ้า คณะเพชรพยอม มีระดับเสียง a^2

การวิเคราะห์รูปร่างของทำนอง พบว่ารูปร่างของทำนองเป็นรูปฟันปลา และรูปคลื่นสลับขึ้นลงจากเสียงหลักถึงพิสัยต่ำสุด และพิสัยสูงสุด โดยมีการซ้ำเสียงหลักตรงจุดพักทำนอง ทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองดำเนินขึ้นหรือลงโดยเลียนกระสวนจังหวะหลัก เมื่อการเคลื่อนที่ของแนวดำเนินทำนองถึงจุดพิสัยสูงสุดแนวดำเนินทำนองก็เคลื่อนที่ลงในลักษณะการเลียนกระสวนจังหวะหลัก

จากการวิเคราะห์กลุ่มเสียงของแนวดำเนินทำนองบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งและผีเจ้านาย ทั้ง ๘ บทเพลงพบว่ามีลักษณะกลุ่มเสียง ๒ รูปแบบ คือ

๑.) กลุ่มเสียงแบบห้าเสียง คือ เพลงฟายครู จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม ใช้กลุ่มเสียงแบบเพนทาโทนิกเมจอร์ที่ชัดเจน คือ c^1 d^1 e^1 g^1 a^1 และเพลงฉัตร มีลักษณะกลุ่มเสียงที่เครื่องดนตรีบรรเลงแนวดำเนินทำนองครบทั้งแปดเสียง แต่จากการวิเคราะห์แนวทำนองพบว่าบรรเลงเสียงหลักเพียงห้าเสียงในลักษณะของบันไดเสียงเพนทาโทนิกไมเนอร์ คือ d^1 f^1 g^1 a^1 c^2 d^2

๒.) กลุ่มเสียงแบบหกเสียง คือ เพลงผีมดลงข่วง เพลงกุลา จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี เพลงผีมดห้อยผ้า จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม เพลงฟายครู และเพลงมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์ มีกลุ่มเสียงหกเสียงเช่นเดียวกัน คือ d^1 e^1 f^1 g^1 a^1 c^2 และเพลงมวย จากการบรรเลงวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม ซึ่ง มีกลุ่มเสียงหกเสียงเช่นเดียวกัน แต่เป็นกลุ่มเสียงที่มีระดับเสียงสูงกว่าหนึ่งเสียง คือ e^1 $f^{\#1}$ g^1 a^1 b^1 d^2 e^2

การวิเคราะห์อัตราจังหวะของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่าเป็นบทเพลงที่มีอัตราจังหวะที่ชัดเจน จากการเน้นจังหวะตามชีพจรจังหวะทุกสองจังหวะ คือ เพลงกุลา เพลงผีมดลงข่วง เพลงฟายครู คณะเพชรพยอม เพลงฟายครู คณะธนรัตน์ศิลป์ และเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม และอัตราจังหวะสี่จังหวะ คือ เพลงฉัตร เพลงผีมดห้อยผ้า และเพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์

การวิเคราะห์อัตราความเร็วของบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี พบว่า การบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ของวงเต่งถิ้งสามารถแบ่งเป็นเพลงช้า และเพลงเร็ว โดยช่วงของการบรรเลงบทเพลงเริ่มต้นด้วยบทเพลงที่มีอัตราจังหวะช้าแล้วจึงนำบทเพลงที่อัตราจังหวะเร็วมาบรรเลงต่อกันโดยค่อย ๆ เร่งความเร็วช่วงปลายของบทเพลงให้เร็วขึ้นจนมีความเร็วเท่ากับอัตราความเร็วปกติของเพลงเร็ว ในขณะที่บรรเลงบทเพลงเร็วนักดนตรียังได้เร่งอัตราความเร็วให้เร็วมากขึ้นกว่าการเริ่มต้นบรรเลง ดังรายละเอียด ดังนี้

บทเพลงกลุ่มอัตราจังหวะช้าเรียงตามลำดับ คือ เพลงกุลา จากการบรรเลงของวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี มีค่าอัตราความเร็วเท่ากับ ♩= ๔๔ – ๔๖ หรือเลนโต แปลว่า ช้ามาก สง่างาม เพลงฟายครู หรือไหว้ครู คณะเพชรพยอม มีอัตราความเร็วเท่ากับ ♩= ๗๐ – ๗๒ คือ อันดานเต โมเดราโต (Andante Moderato) หมายถึง อัตราจังหวะช้าปานกลางสบาย ๆ เพลงฟายครู ไหว้ครู หรือรำมวย คณะธนรัตน์ศิลป์ มีอัตราความเร็วเท่ากับ ♩= ๘๐ – ๘๖ คือ อันดานตีโน โมเดราโต (Andantino Moderato) หมายถึง จังหวะปานกลาง เพลงฉัตร คณะ หัวฝายสามัคคี ที่มีอัตราความเร็วเท่ากับ ♩= ๘๔ – ๘๘ คือ อันดานตีโน โมเดราโต หมายถึง จังหวะปานกลางไม่ช้าไม่เร็ว

บทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่มีอัตราจังหวะเร็ว ได้แก่ เพลงผีมดลงข่วง คณะหัวฝายสามัคคี โดยช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงช่วงกลางของการบรรเลงมีอัตราความเร็วเท่ากับ ♩= ๑๓๖ – ๑๔๒ คือ วิวาเช (Vivace) หมายถึง เร็วอย่างมีชีวิตชีวา และเมื่อถึงช่วงกลางของการแห่นักดนตรีได้เร่งความเร็วเพิ่มขึ้นเป็น ♩= ๑๔๘ – ๑๕๒ คือ อัลเลกริสซิโม (Allegrissimo) หมายถึง จังหวะเร็วมาก

เพลงผีมดห้อยผ้า คณะเพชรพยอม บรรเลงช่วงเริ่มต้นเพลงจนถึงช่วงกลางมีอัตราความเร็วเท่ากับต่อนาที ♩= ๑๔๔ – ๑๕๔ และช่วงกลางของการบรรเลงจนถึงลงจบได้เร่งความเร็วเพิ่มขึ้นเท่ากับ ต่อนาที ♩= ๑๕๖ – ๑๖๐ คือ อัลเลกริสซิโม หมายถึง จังหวะเร็วมาก เพลงมวย คณะธนรัตน์ศิลป์ มีอัตราความเร็วเท่ากับ ♩= ๑๕๐ – ๑๕๔ คือ อัลเลกริสซิโม หมายถึง จังหวะเร็วมาก และเพลงมวย คณะพลังหนุ่ม มีอัตราความเร็วเท่ากับ ต่อนาที ♩= ๑๕๘ – ๑๖๘ คือ เปรสโต (Presto) หมายถึง จังหวะเร็วมาก ๆ

การวิเคราะห์กระสวนจังหวะจากบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินทำนอง และกระสวนจังหวะจากแนวดำเนินจังหวะ จากการวิเคราะห์พบว่า กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินทำนองเป็นประสวนจังหวะปกติ ไม่เน้นจังหวะยก มีการซ้ำกระสวนจังหวะสั้น ๆ กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินทำนองเพลงฟายครูคณะเพชรพยอมมีกระสวนจังหวะยก กระสวนจังหวะจากแนวดำเนินจังหวะ พบว่า เป็นกระสวนจังหวะปกติ คือ เน้นจังหวะตกที่หนึ่ง มีเน้นจังหวะยกบ้างในจังหวะที่สอง มีการซ้ำกระสวนจังหวะสั้น ๆ หลายรอบ

๙.๑.๕ ความสัมพันธ์ของดนตรี และพิธีกรรมฟ้อนผี

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีแสดงถึงความสัมพันธ์กับดนตรีโดยเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของพิธีกรรมฟ้อนผี เป็นความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นคู่กันเสมอ เมื่อมีพิธีกรรมฟ้อนผีต้องมีดนตรี และบทบาทหลักของวงเต่งถิ้งคือการบรรเลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผีประกอบด้วย ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี และบทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์ สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

๙.๑.๕.๑ ความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเกิดจากกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่าที่ช่วยปกป้องคุ้มครองลูกหลานให้มีความสุขในการดำเนินชีวิต และพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อองค์เทพที่มาเข้าทรงทำให้ตนเองมีชีวิตที่สุขสบาย ในขณะที่วงเต่งถิ้งมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่อครูกลองที่มีอำนาจในการปกป้องคุ้มครองสมาชิก และเกื้อหนุนให้นักดนตรีมีความสุขสบาย ความสัมพันธ์ระหว่างพิธีกรรมฟ้อนผีและดนตรี คือการมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อในระบบจินตนาการร่วมเดียวกัน คือ เก๊าผี และม้าขี่ร่างทรงต่างให้ความสำคัญ ให้ความเคารพและมีความเชื่อต่ออำนาจของครูกลอง ในขณะที่นักดนตรีแสดงออกถึงความเคารพนับถือต่ออำนาจผีปู่ย่า และอำนาจขององค์เทพผีเจ้านายจนทำให้เกิดความสัมพันธ์ในการอุปถัมภ์ระหว่างม้าขี่ร่างทรงกับกลุ่มนักดนตรีวงเต่งถิ้ง

๙.๑.๕.๒ บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผี

บทบาทความสัมพันธ์ของดนตรีกับพิธีกรรมฟ้อนผีมีบทบาทของนักดนตรีที่มีความสำคัญต่อการประกอบพิธีกรรมหากขาดนักดนตรีการประกอบพิธีกรรมจะไม่สมบูรณ์ บทบาท

หน้าที่ที่สำคัญของนักดนตรี คือ การผูกผ้าห้อย ผ้าเทิง ผ้าแว้ง และการบูชาเจ้าที่รวมทั้งการกล่าวเชิญผีปู่ย่าให้มาร่วมงานฟ้อนกับลูกหลานโดยผ่านทางผ้าห้อย การประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็งมีผ้าห้อยเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อสารระหว่างผีปู่ย่า และเก๊าผีรวมทั้งลูกหลาน นักดนตรีเป็นผู้ทำหน้าที่มัดผ้าห้อยพร้อมทั้งกล่าวเชิญผีปู่ย่ามาร่วมในพิธีจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ นอกจากนั้นนักดนตรียังมีบทบาทในการเป็นผู้เสี่ยงทายไก่ และเสี่ยงทายน้ำตาเทียนชัย ซึ่งเป็นพิธีที่ลูกหลานมีความเชื่อและนำผลการเสี่ยงทายไปเป็นแนวทางสำหรับการปฏิบัติตนเพื่อสร้างความสัมพันธ์ภายในสายผีวงศ์ตระกูล และป้องกันหรือเตือนสติในกรณีคำเสี่ยงทายที่ส่งผลต่อการดำเนินชีวิต และบทบาทที่สำคัญของนักดนตรี คือ การบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง โดยนิยมใช้รูปแบบวงเต่งถิ้งแบบพื้นเมือง บรรเลงทั้งบทเพลงพื้นเมือง และบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยมทั่วไป เช่น เพลงฉัตร เพลงผีมดลงข่วง เพลงกุลา เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงมวย เป็นต้น และการบรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายนิยมใช้วงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ที่สามารถบรรเลงบทเพลงแบบพื้นเมือง และบทเพลงลูกทุ่งยอดนิยม

๙.๑.๕.๓ บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์

การบรรเลงวงเต่งถิ้งมีบทบาทต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ของเก๊าผีและร่างทรงองค์เทพ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง และผีเจ้านาย มีหลายช่วงเวลาที่เก๊าผีลูกหลาน และร่างทรง เข้าสู่ภาวะภวังค์จากเสียงดนตรีที่บรรเลงโดยวงเต่งถิ้งซึ่งมีบทบาทสำคัญที่ช่วยกระตุ้นให้เข้าสู่ภวังค์ได้หลายลักษณะ คือ การห้อยผ้าในผามโดยการหมุนตัวไปมาทำให้เกิดอาการมึนงงจนเข้าสู่ภวังค์ การฟ้อนดาบ และการฟ้อนกิ่งดอกแก้ว เสียงกลองเต่งถิ้ง และการเข้าสู่ภวังค์จากการกระตุ้นขององค์ประกอบดนตรี คือ การเร่งอัตราความเร็วของการบรรเลงบทเพลงประกอบพิธีกรรม การเน้นเสียงเครื่องดนตรีจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งให้มีเสียงดังกระหึ่มคึกคัก การซ้ำกระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะ

๙.๒ อภิปรายผล

จากผลการศึกษา ผู้วิจัยมีประเด็นที่น่าสนใจ คือ ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่า ความเชื่อต่ออำนาจผีเจ้านาย พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับการประกอบพิธีกรรม คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี: บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์ จากประเด็นต่าง ๆ สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

๙.๒.๑ ความเชื่อต่ออำนาจของผีปู่ย่า

มโนทัศน์ความเชื่อเรื่องผีของชาวบ้านในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ยังคงดำรงอยู่ท่ามกลางความเจริญก้าวหน้าด้านวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีการสื่อสารสมัยใหม่ โดยเฉพาะความหลงใหลในกระแสของโลกสังคมออนไลน์ ในขณะที่กลุ่มชาวบ้านอาวุโสยังมีความเชื่อต่ออำนาจของ

ผีปู่ย่าซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษของสายผีวงศ์ตระกูลจากการได้รับการปลูกฝังให้อยู่ในจินตภาพของลูกหลานและการอบรมสั่งสอนกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยการแสดงความเคารพความศรัทธา และแสดงออกถึงความผูกพันระหว่างลูกหลานญาติพี่น้องต่อญาติผู้ใหญ่ที่ล่วงลับไปแล้วด้วยการปรนนิบัติเลี้ยงดู คอยถวายข้าวปลาอาหารให้ผีปู่ย่าอยู่เสมอ และเมื่อครบรอบการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีของสายผีวงศ์ตระกูล กลุ่มญาติพี่น้องต่างแสดงความเคารพต่อผีปู่ย่าในร่างของเก๊าผี แสดงออกถึงความรักความผูกพัน รวมทั้งการแสดงออกถึงความสนุกสนานในช่วงการละเล่น และการฟ้อนรำ กิจกรรมแต่ละช่วงเป็นการผูกร้อยความสัมพันธ์ระหว่างญาติพี่น้อง

ในขณะที่กลุ่มลูกหลานคนรุ่นใหม่อาจจะมีความเชื่อต่ออำนาจผีปู่ย่าลดลงบ้าง จนกระทั่งบางคนประสบปัญหาจากปัญหาทางเศรษฐกิจ และสังคม ทำให้เกิดความกังวล เกิดความเครียด หรือมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วย ดังนั้น จึงได้หันมาพึ่งพาอำนาจของผีปู่ย่าด้วยการบนบานขอความช่วยเหลือ ครั้นเมื่อประสบผลสำเร็จ หรือหายจากอาการป่วยทั้ง ๆ ที่เคยเข้ารักษาตามโรงพยาบาลต่าง ๆ อย่างไรก็ไม่หาย เมื่อสำเร็จตามความต้องการจึงต้องประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีขึ้นตามสัจวาจา ซึ่งเป็นการแสดงถึงการยอมรับต่อความเชื่อ และอำนาจของผีปู่ย่า ที่สามารถดลบันดาลให้ลูกหลานมีความร่มเย็นเป็นสุข หรือ อาจจะให้คุณให้โทษได้เช่นกัน สอดคล้องกับ อานันท์ กาญจนพันธุ์ (๒๕๕๕: ๑๓๐) กล่าวว่า

> “ผีปู่ย่ามีอำนาจสามารถดลบันดาลให้เกิดทั้งคุณและโทษต่อลูกหลาน ขึ้นอยู่กับว่าลูกหลานมีพฤติกรรมเช่นไร หากละเลยพิธีกรรมหรือข้อห้ามบางประการของตระกูล เชื่อกันว่าลูกหลานผู้นั้นจะถูกอำนาจของผีปู่ย่าทำให้ล้มเจ็บลง จึงต้องแก้ไขด้วยการเลี้ยงผีเพื่อขอขมา และอ้อนวอนให้ผีปู่ย่าช่วยให้หายจากอาการเจ็บป่วย แต่ถ้าลูกหลานปฏิบัติตามจารีตอย่างดี ผีปู่ย่าก็มีอำนาจดลบันดาลให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ และความเจริญงอกงามแก่การเพาะปลูกให้แก่ครอบครัวลูกหลาน”

จากกรอบมโนทัศน์อำนาจของผีปู่ย่ามีกรณีการไม่ปฏิบัติตามธรรมเนียมประเพณีที่เคยปฏิบัติต่อผีปู่ย่า โดยมีข้อผิดพลาดในขั้นตอนการจัดเตรียมขันครูผีปู่ย่าทำให้ผีปู่ย่าลงโทษ ดังที่ ปั๋น พรมมา (๒๕๕๙: สัมภาษณ์) ผู้ที่เป็นตั้งข้าวในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในเขตอำเภอสารภี กล่าวว่า “การฟ้อนผีมดบ้านกู่แดง เจ้าภาพได้บนบานขอให้ผีปู่ย่าช่วยให้ลูกชายหายป่วย ซึ่งเกิดอาการช็อคหมดสติในงานฟ้อนผีเจ้านายต่างหมู่บ้าน โดยในงานวันนั้นลูกชายของเจ้าภาพได้ดื่มเหล้าจำนวนมาก แต่จากการตรวจที่โรงพยาบาลไม่พบแอลกอฮอล์ในร่างกาย จากการพิจารณาในกลุ่มญาติพี่น้องจากอาการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นน่าจะเกิดจากสองสาเหตุ คือ เคยจัดเตรียมขันครูผีปู่ย่าไม่ถูกต้อง ปกติต้องใส่ “เหล้าไห ไก่คู่” แต่กลับใส่เหล้า กับไก่ ๑ ตัว และไข่ ๑ ฟอง ซึ่งผิดจากธรรมเนียมปฏิบัติ และอีกสาเหตุหนึ่งคือ การดื่มเหล้าในงานฟ้อนที่มีคนแอบเปิดดื่มก่อนแล้วปิดขวดไว้ดังเดิม ซึ่งร่างทรงผีเจ้านายมีข้อห้าม

ในการทานอาหารหรือดื่มเครื่องดื่มต่อจากคนทั่วไป ดังนั้น เจ้าภาพจึงได้กล่าวบนบานต่อผีปู่ย่าว่าขอลูกชายคืนโดยปักไม้หน้าหอผีปู่ย่าเพื่อเป็นสัญญา ถ้าลูกชายหายจากอาการเจ็บป่วยจะจัดงานฟ้อนให้ผีปู่ย่า หลังจากวันนั้นมาลูกชายก็มีอาการดีขึ้นตามลำดับ และหายเป็นปกติ จึงได้จัดพิธีฟ้อนผีขึ้นโดยมีชาวบ้านในชุมชนมาร่วมงานจำนวนมาก ดังนั้น การจัดเตรียมขันครูผีปู่ย่าต้องจัดเตรียมให้ถูกต้องครบถ้วน ผีปู่ย่าจึงจะคุ้มครองดูแล เมื่อถึงวันฟ้อนผู้ที่ปักไม้ไว้ก็ต้องเป็นผู้ที่ถอนออกด้วยตนเอง”

จากคำกล่าวสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ของเก๊าผีบ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย กล่าวว่า “บ้านไหนที่ดูแลเลี้ยงดูผีปู่ย่าได้ดีจะทำให้มีความเจริญรุ่งเรือง ในทางตรงกันข้ามถ้าดูแลไม่ดีผีปู่ย่าจะกลับเป็น “ผีร้าย” และถ้าจัดงานฟ้อน (พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง) ได้ดี มีความเรียบร้อยดีก็เป็นผลดี” (สมบูรณ์ พรมปัน, สัมภาษณ์) จากการที่มโนทัศน์ความเชื่อเรื่องผียังคงดำรงอยู่ได้ในปัจจุบันทั้งจากเหตุผลที่ญาติผู้ใหญ่ได้อบรมสั่งสอนสืบต่อกันมา บางกลุ่มก็เชื่อเนื่องจากประทับใจกับบรรยากาศในขณะร่วมพิธีกรรมฟ้อนผี ในขณะที่ญาติพี่น้องบางกลุ่มก็ประสบกับตัวเองถึงความเชื่อในอำนาจของผีปู่ย่าว่าสามารถให้คุณ หรือให้โทษได้ ด้วยเหตุนี้ความเชื่อเรื่องผีปู่ย่าจึงยังคงดำรงอยู่ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบัน

แต่จากการศึกษาข้อมูลภาคสนามในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งบางแห่งพบว่าการแสดงออกของกลุ่มหนุ่มสาวบางกลุ่มมีแนวความคิด และแนวปฏิบัติที่สวนทางกับกลุ่มผู้ใหญ่อาวุโส ในขณะที่เก๊าผีได้ดำเนินการประกอบพิธีกรรมตามขนบธรรมเนียมประเพณีโดยเน้นความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม แต่กลุ่มหนุ่มสาวคนรุ่นใหม่กลับไม่พยายามศึกษาเรียนรู้ในความหมาย และจุดเน้นของพิธีกรรมที่สำคัญ โดยมักเข้าร่วมเฉพาะกิจกรรมที่สนุกสนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อได้ดื่มเหล้า ดื่มเบียร์กันจนเมามาย กอรปกับเสียงจากการบรรเลงวงเต่งถิ้งแบบประยุกต์ที่บรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ด้วยจังหวะกระแทกกระทั้น และเสียงดังกระหึ่มจากลำโพงขยายเสียง แต่ละคนก็เริ่มออกมาเต้นรำด้วยท่าทางที่ไม่เหมาะสม และแสดงออกที่เกินขอบเขตวัตถุประสงค์ของการประกอบพิธีกรรม ภาพองค์รวมของการประกอบพิธีกรรม ความเชื่อ และแนวทางการปฏิบัติจึงผิดเพี้ยนไปจากขนบธรรมเนียมประเพณีที่เคยปฏิบัติกัน ซึ่งอาจนำไปสู่ภาวะการเสื่อมคลายความเชื่อต่อผีปู่ย่าในอนาคตได้ และอาจจะมีข้อสงสัยต่ออำนาจของผีปู่ย่าว่าจะสามารถควบคุมพฤติกรรมของลูกหลานคนรุ่นใหม่ได้อีกต่อไปหรือไม่

๙.๒.๒ ความเชื่อต่ออำนาจของผีเจ้านาย

กรอบมโนทัศน์ความเชื่อต่ออำนาจของผีเจ้านายดำรงอยู่ในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่มายาวนาน ผีเจ้านายหรือกลุ่มผีอารักษ์บ้านอารักษ์เมือง มีอำนาจในการคุ้มครองดูแลอาณาเขตพื้นที่ต่าง ๆ ผีเจ้านายมีอำนาจอยู่ในตัวตน ดังที่ ยศ สันตสมบัติ (๒๕๓๓: ๒๑๒) กล่าวว่า “อำนาจอาจเป็นคุณภาพอันแฝงเร้นอยู่ในตัวมนุษย์บางคน เช่น วีรบุรุษในนิยายปรัมปรา นักรบผู้แกร่งกล้าสามารถ และอำนาจแฝงเร้นอยู่ในกระบวนการทางสังคมที่เปี่ยมไปด้วยพลัง เช่น การร่ายคาถาอาคมหรือพิธีกรรมต่าง ๆ” ผีเจ้านายเป็นกลุ่มที่มีความเกี่ยวพันกับประวัติศาสตร์ เช่น เจ้าหลวงคำแดง ซึ่งตามตำนานเป็นหัวหน้าผีอารักษ์ หรือพระเสื้อเมืองของล้านนา และมีดวงวิญญาณสิงสถิตย์อยู่ ณ ดอย

เชียงดาว (ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว และคณะ, ๒๕๕๐: ๑๕) และเจ้าพ่อข้อมือเหล็ก ซึ่งเป็นทหารเอกของเจ้าพระยาฝาง ปัจจุบันมีอนุสาวรีย์ตั้งอยู่ในศูนย์พัฒนาปิโตรเลียมภาคเหนือ กรมพลังงานทหาร อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่ ปัจจุบันพบว่ามีร่างทรงชื่อต่าง ๆ เช่น พ่อปู่หลวงคำแดง เจ้าพ่อข้อมือเหล็ก รวมทั้งมีชื่ออดีตบรมกษัตริย์ที่ปกครองเมืองเชียงใหม่ เป็นต้น จากการที่ชาวบ้านต่างมีความเชื่อต่ออำนาจของผีเจ้านาย เมื่อประสบปัญหาชีวิตหรือปัญหาด้านสุขภาพมีอาการเจ็บไข้ได้ป่วย รักษาอย่างไรก็ไม่หายจึงหันหน้าไปขอความช่วยเหลือจากร่างทรงซึ่งมักทำหน้าที่ช่วยเหลือชาวบ้านที่เดือดร้อน ร่างทรงอาวุโสจึงแนะนำให้ผู้ที่มีอาการป่วยได้รับขันเป็นร่างทรง ทำให้มีสายสัมพันธ์เป็นครูเป็นลูกศิษย์ ผูกอำนาจของผีเจ้านายสืบต่อกันไป ซึ่ง จากการศึกษาพบว่าร่างทรงผีเจ้านายมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ซึ่งบางคนมีความเชื่อทั้งผีปู่ย่า และองค์เทพผีเจ้านายในร่างเดียวกันแต่แสดงตัวเป็นร่างทรงองค์เทพมากกว่า และได้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย หรือ ยกครู เป็นประจำทุกปี ซึ่งก่อนเข้าสู่สถานะการเป็นร่างทรง หรือม้าขี่ ส่วนใหญ่เริ่มจากมีอาการเจ็บป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ เมื่อแพทย์ตรวจรักษาก็ไม่สามารถวินิจฉัยโรคได้ เมื่อตัดสินใจรับเป็นร่างทรงอาการป่วยต่าง ๆ ก็ดีขึ้นจนหายเป็นปลิดทิ้ง อีกทั้งการได้ร่วมพิธีกรรมฟ้อนผีทุก ๆ ปี ชีวิตก็สุขสบายเรื่อยมา แต่มีบางปีไม่ได้เข้าร่วมพิธีฟ้อน ทำให้มีอาการป่วยขึ้นมาอีก จนกว่าการได้เข้าร่วมในปีต่อไปอาการป่วยจึงดีขึ้น (Heinze, 1997: 220)

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายเป็นการแสดงนัยของอำนาจประการหนึ่ง โดยเน้นความสำคัญในขั้นตอนการไหว้ครูซึ่งเป็นองค์เทพที่มาใช้ร่างตนเองเป็นร่างทรง หรือที่เรียกว่า ม้าขี่ และเรียกพิธีไหว้ครูว่า “ยกครู” เป็นพิธีที่ศักดิ์สิทธิ์ และเป็นการเสริมบารมีให้แก่ร่างทรง ดังที่ สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (2539: 187) กล่าวว่า “พิธีกรรมนี้เจ้าภาพจัดขึ้นเพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทิตาต่อครูอาจารย์ บิดรมารดา และเพื่อเสริม “บารมี” ของเจ้าภาพเอง โดยการเชิญร่างทรงจากตำหนักอื่น และองค์เทพเทวดาทุกสารทิศมาร่วมอำนวยพรให้เจ้าภาพ เนื่องจากพิธีจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ปีละหนึ่งครั้ง พิธีไหว้ครูจึงเป็นโอกาสให้เครือข่ายของเจ้าภาพแต่ละงานกับร่างทรงท่านอื่น ๆ ได้มาประกอบพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ร่วมกัน” การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมีการปฏิบัติหลายอย่างสำหรับเป็นเครื่องเสริมบารมี และอำนาจของร่างทรง เช่น การจัดทำขันครู การจัดเตรียมเครื่องเซ่นสังเวยต่าง ๆ ต้องเลือกใช้ที่มีความหมายที่ดี ดังที่ เอกสิทธิ์ ไชยปิน (๒๕๔๖: ๑๒๙ – ๑๓๑) กล่าวว่า “สิ่งของที่นำมาเป็นองค์ประกอบของขันครูเป็นวัตถุที่ม้าขี่และผีเจ้านาย ตีความหมายและให้คุณค่าตามสัญลักษณ์ที่ปรากฏในลักษณะที่เป็นมงคล เชื่อว่าเมื่อถูกนำมาใช้เข้าพิธีกรรมจะเกิดเป็นมงคลและก่อให้เกิดอำนาจพิเศษแก่ม้าขี่และผีเจ้านาย เป็นการเพิ่มบารมี อำนาจ ให้กับครู ดังนั้น จึงถูกนำมาหล่อหลอมรวมกันเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ยังความอุดมสมบูรณ์พูนสุข และความเจริญรุ่งเรืองด้วยผลแห่งพิธีกรรม” สิ่งของต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการขึ้นครู ประกอบด้วย

- ดาบ หอก เป็นอาวุธของนักรบโบราณ มีความแหลม คม มีอำนาจที่จะฟาดฟันอุปสรรคศัตรู การใช้หอกและดาบเพื่อเสริมอำนาจของครู และผีเจ้านายให้มีความแหลมคม มีสติปัญญาว่องไว คล่องแคล่ว และสามารถที่จะฟันฝ่าอุปสรรคต่าง ๆ ที่ขวางกั้นไปได้ ช่วยรักษาความเป็นธรรม

ให้กับมนุษย์ การทำนายทายทักมีความแม่นยำ สามารถรักษาความป่วยไข้ของมนุษย์ให้หายขาด เหมือนการฟาดฟันของหอกและดาบ

- ขันโตก เป็นสิ่งของเครื่องใช้ในกลุ่มผู้มีสกุล คนมั่งมีหรือเจ้านายผู้มียศฐาบรรดาศักดิ์ การใช้ขันโตกเป็นการเสริมอำนาจบารมีของผีเจ้านายให้เกิดความเหมาะสมกับฐานะและครูของผี

- ผ้าขาว ผ้าแดง ใช้ปูพื้นขันครู เป็นที่นิยมใช้กันในสมัยก่อน ซึ่งผ้าเป็นสิ่งหายากและทำยาก ผู้ที่มีผ้าใช้มากแสดงว่าเป็นผู้มีฐานะทางเศรษฐกิจดี และใช้ผ้าขาวในความหมายถึงคุณงามความดี ความสะอาดบริสุทธิ์ และความยุติธรรม และผ้าแดง เป็นสีแห่งความเปล่งปลั่ง ความมีชัยชนะและโชคลาภ ความสำเร็จ

- เหล้าขาว เป็นตัวแทนของความสนุกสนานรื่นเริงยินดี

- ข้าวเปลือก ข้าวสาร ข้าวตอก เป็นผลผลิตจากการเกษตรที่มีความอุดมสมบูรณ์และสืบทอดชีวิตให้เกิดความยั่งยืน

- ข้าวเปลือก คือ ความอุดมสมบูรณ์ มีอาหารการกินที่เหลือเฟือ ข้าวตอก เป็นดอกผลของพืชพันธุ์ที่เบ่งบาน

- น้ำผึ้ง คือ ความสมบูรณ์พูนสุข ความสดชื่นสมหวัง

- หมากขด หมายถึงความอ่อนน้อมถ่อมตน ทำตัวเป็นที่รักใคร่ของผู้อื่น

- หมากเหยียด หรือหมากตั้ง หมายถึงความซื่อสัตย์สุจริต มีความเป็นธรรม ตรงไปตรงมาแน่วแน่ และหมาก ยังเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์

- ใบเงิน ใบทอง ใบนาค ใบดอกแก้ว ใบหอมไกล ใบโชค ใบขนุน ใบเงินใบทอง ช่วยให้ม้าขี่ร่ำรวยเงินทอง อยู่สุขสบาย ใบนาคช่วยรักษาขันครูให้มีความยั่งยืนมั่นคง ใบขนุน ช่วยค้ำชูขันครูและม้าขี่ทุกด้าน ใบโชค จะชักพาเอาโชคลาภมาให้ม้าขี่และผู้ร่วมพิธี

- เทียนเงิน เทียนคำ หรือเทียนคู่บาทคู่เฟื้อง หมายถึง แสงสว่างแห่งโชคลาภ ทรัพย์สินเงินทอง เป็นแสงสว่างชี้นำทางให้ผีเจ้านายและอำนาจของผีครู ม้าขี่ได้พบแสงสว่าง มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด

นอกจากข้าวของต่าง ๆ ดังกล่าวยังมีเครื่องสักการะอื่น ๆ เช่น การใช้เมล็ดธัญพืช เช่น ถั่ว งา หน่อกล้วย ต้นอ้อย ฯลฯ เพื่อแสดงนัยของความเจริญงอกงามอุดมสมบูรณ์ มะพร้าวแสดงนัยของความบริสุทธิ์ ขนุนแสดงนัยของการมีผู้สนับสนุนค้ำจุน และจากการที่มีลูกศิษย์จำนวนมากมาช่วยกันจัดเตรียมงานรวมทั้งการที่มีร่างทรงมาร่วมงานเป็นจำนวนมาก อีกทั้งวงเต่งถิ้งบรรเลงทำให้พิธีดูขลัง มีความศักดิ์สิทธิ์ และมีความสนุกสนานในช่วงฟ้อน เมื่อเสร็จขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมและการฟ้อนแล้วยังได้นำปัจจัยที่ลูกศิษย์ร่วมกันถวายนำไปจัดตั้งเป็นองค์ผ้าป่าหรือองค์กฐินถวายให้แก่วัดในชุมชนเพื่อการพัฒนาด้านต่าง ๆ รวมทั้งการบำรุงพุทธศาสนา การประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ดังกล่าวล้วนเป็นการเสริม “บารมี” แก่ร่างทรง ดังที่ สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (๒๕๓๙: ๑๘๙) กล่าวว่า “บารมี” ในบริบทของลัทธพิธีการทรงเจ้าเข้าผีแล้ว จึงน่าจะเป็นคุณภาพหรือคุณสมบัติพิเศษของร่างทรงแต่ละท่าน บารมีเป็นอำนาจชนิดหนึ่งที่เชื่อกันว่า เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นด้วย

การบำเพ็ญกรรมดีและการเสริมสร้างหรือหนุนเนื่องจากร่างทรงหรือองค์เทพด้วยกัน บารมีจึงสามารถเพิ่มขึ้นหรือลดลงก็ได้ขึ้นอยู่กับบริบทและการปฏิบัติของร่างทรงแต่ละท่าน”

พิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายที่แสดงถึงอำนาจและบารมีของร่างทรง ซึ่งเป็นการแสดงที่ทำให้เกิดความศรัทธาและยอมรับนับถือต่อร่างทรง คือ การแสดงฟ้อนดาบ ซึ่งเป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์ของความขลัง และพลังอำนาจของร่างทรงที่มีดาบไม่สามารถทำให้ได้รับบาดเจ็บใดใด โดยผู้ที่ร่วมแสดงการฟ้อนแต่ละครั้งส่วนใหญ่เป็นร่างทรงอาวุโส การฟ้อนเริ่มจากการร่ายรำฟ้อนดาบด้วยลีลาท่าทางที่สวยงาม และเมื่อดนตรีเริ่มเร่งเร้าจังหวะ ร่างทรงก็ใช้ดาบฟัน แทง ปาด แขนขาของร่างกายตนเอง แล้วจบด้วยการหันปลายดาบแทงลำตัว หรือส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย สุดท้ายจึงกดด้ามดาบเข้าลำตัวจนดาบบิดงอผิดรูปทั้งสองด้าม

ภาพที่ ๙.๑ ลักษณะดาบที่งอผิดรูปหลังจากพิธีฟ้อนดาบในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย
พ่อบ้านท่าจำปี ตำบลมะขุนหวาน อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๑๖ มิถุนายน ๒๕๕๘

จากการเก็บข้อมูลภาคสนามของผู้วิจัยพบว่าในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายที่มีการฟ้อนดาบเป็นกรณีพิเศษส่วนใหญ่เป็นงานของร่างทรงอาวุโส และมีลูกศิษย์มาร่วมงานจำนวนมาก การฟ้อนดาบมีสองลักษณะ คือ การฟ้อนแบบสวยงาม และการฟ้อนที่แสดงอิทธิฤทธิ์ ซึ่งจากการเก็บข้อมูล

ภาคสนามหลายแห่งที่มีการฟ้อนดาบ ยังไม่พบร่างทรงได้รับบาดเจ็บใดใด แต่จากการสัมภาษณ์นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม กล่าวว่า “ปีที่ผ่านมา (พ.ศ.๒๕๕๙) มีร่างทรงที่ฟ้อนดาบเกิดการผิดพลาดแทงท้องตัวเองเสียชีวิตที่อำเภอดอยหล่อหนึ่งคน” (นิคม สุคันธา, ๒๕๖๐: สัมภาษณ์) และเหตุการณ์ล่าสุดเกิดขึ้นในพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายโดยผู้วิจัยสังเกตจากคลิปที่เผยแพร่ตามข่าวทางสถานีโทรทัศน์ และสื่อสังคมออนไลน์ พบว่าในขณะที่ร่างทรงกำลังฟ้อนดาบเข้าสู่ช่วงสุดท้ายที่ใช้ปลายดาบกดเข้าหาลำตัว แต่การฟ้อนดาบในครั้งนี้ ปรากฏว่าร่างทรงได้กดปลายดาบกับหน้าอกแทนที่ดาบจะงอดังเช่นทุกครั้งแต่กลับแทงปักเข้าหน้าอกแล้วร่างทรงจึงรีบดึงดาบออกแต่เนื่องจากคมดาบได้ตัดเส้นเลือดขั้วหัวใจพอดีทำให้มีอาการเสียเลือดมากจึงทำให้เสียชีวิตในเวลาต่อมา ดังพาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ไทยนิวส์ ปีที่ ๔๗ ฉบับที่ ๑๗,๐๐๗ ประจำวันพุธที่ ๒๖ เมษายน ๒๕๖๐ “แสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ฟ้อนผีมดเสียบดับ” ร่างทรงฟ้อนผีมด แสดงปาฏิหาริย์ใช้ดาบแทงตัวเอง พลาดได้รับบาดเจ็บสาหัสนำตัวส่งโรงพยาบาลสันกำแพงแต่อยู่ได้ไม่นานทนพิษบาดแผลไม่ไหวเสียชีวิต แพทย์ลงความเห็นผู้ตายเสียเลือดมากเนื่องจากมีดแทงตัดเส้นเลือดขั้วหัวใจ (เป็นกรณีทำร้ายตัวเองมิได้มีผู้ใดทำให้เสียชีวิต)” แต่จากการดูภาพข่าวประกอบเป็นร่างทรงผีเจ้านาย ไม่ใช่ร่างทรงในพิธีกรรมฟ้อนผีมด เพราะว่าการฟ้อนผีมดไม่มีการฟ้อนที่มีลักษณะหวาดเสียวดังเหตุการณ์นี้

ภาพที่ ๙.๒ พาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ไทยนิวส์ ร่างทรงแสดงอิทธิฤทธิ์
ภาพโดย นิรันดร์ ภักดี, ๒๖ เมษายน ๒๕๖๐

นอกจากเหตุการณ์ดังกล่าว ยังมีข่าวที่เกี่ยวข้องต่อด้านลบของร่างทรง คือ ข่าวการเข้า ยึดทรัพย์ของร่างทรงในจังหวัดเชียงใหม่ที่เกี่ยวพันกับคดีทุจริตเงินของสหกรณ์คลองจั่น จากการตรวจสอบของกรมสอบสวนคดีพิเศษ (DSI) พบว่าผู้ต้องหามีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงกับร่างทรงโดยเคยนำเงินมาบริจาคให้ร่างทรง ดังนั้น ทางกรมสอบสวนคดีพิเศษ จึงได้ทำการยึดทรัพย์ของร่างทรงเพื่อตรวจสอบซึ่งมีมูลค่ากว่า ๕๐ ล้านบาท (NationXnews, youtue.com) จากกรณีทั้งร่างทรงแสดง

อิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ และร่างทรงที่มีส่วนเกี่ยวพันกับคดีทุจริต ทำให้มีหลายฝ่ายมีข้อสงสัยว่ามโนทัศน์ความเชื่อต่อผีเจ้านายมีจริงหรือไม่ ซึ่งแน่นอนว่าไม่สามารถพิสูจน์ทราบตามกระบวนการศึกษาทางวิทยาศาสตร์ได้ ดังประเด็นการทำความเข้าใจต่อการศึกษาวิจัยเรื่อง “ผีเจ้านาย” ของ ฉลาดชาย รมิตานนท์ (๒๕๔๕: ๒๓) กล่าวว่า **“การศึกษาครั้งนี้ มิได้มีวัตถุประสงค์ที่จะถกเถียง หรือพิสูจน์กันตามหลักวิทยาศาสตร์ว่า ผีมีจริงหรือไม่ การทรงผีเจ้านายเป็นเรื่องจริงหรือเรื่องหลอกลวง ประเด็นสำคัญอยู่ตรงที่ว่า เมื่อความเชื่อนี้ยังคงดำรงอยู่ ก็ย่อมแสดงว่า อย่างน้อยผู้คนที่เกี่ยวข้องกับประเพณีนี้เชื่อว่าไม่ใช่เรื่องเหลวไหลไร้สาระ...”**

จากการที่ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายพื้นที่ต่าง ๆ ได้รับฟังม้าขี่ร่างทรงอธิบายเหตุผลของการที่ตนเองต้องมาเป็นร่างทรง กล่าวว่า “การรับเป็นร่างทรงเนื่องจากตนเองประสบปัญหาต่าง ๆ นานาแล้วไม่สามารถแก้ไขได้ ทั้งอาการเจ็บไข้ได้ป่วย และปัญหาการประกอบกิจการ ใครไม่ได้มาเป็นเหมือนตัวของร่างทรงก็จะไม่รู้หรอก ทางออกเดียวที่จะทำให้ชีวิตมีความสุขสบายคือการรับเป็นม้าขี่ให้ร่างทรงองค์เทพ จึงทำให้อยู่มาจนถึงทุกวันนี้ ในขณะที่การตั้งสำนักขึ้นนั้นก็เพื่อช่วยเหลือชาวบ้านที่มีความเดือดร้อน หรือแม้แต่ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่รวมทั้งผู้ที่มีการศึกษาสูง ๆ ก็ยังเคยมาขอความช่วยเหลือจากร่างทรง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการประกอบธุรกิจการค้าขาย การสอบเลื่อนตำแหน่ง ปัญหาชีวิต ปัญหาสุขภาพ ฯลฯ ดังนั้น เมื่อร่างทรงได้ช่วยเหลืออาจจะด้วยการรดน้ำมนต์ การเสกเป่าคาถา การนำเทียนไปจุดเพื่อให้สำเร็จสิ่งที่ประสงค์ เมื่อแต่ละคนประสบผลสำเร็จ หรือหายจากอาการเจ็บไข้ได้ป่วย การจะตอบแทนแก่ร่างทรงก็เป็นสิ่งที่เป็นการตอบแทนจากการให้ความช่วยเหลือตามความพอใจของผู้ที่ได้ไปขอให้ร่างทรงช่วยเหลือ” (บันทึกข้อมูลภาคสนามพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านาย, ๒๕๕๙) จากคำพูดดังกล่าวสะท้อนว่าบางครั้งสังคมชุมชนขาดที่พึ่งทางใจ การได้ไปสู่จุดที่ทำให้ตนเองมีความสุข มีความสบายใจ และสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้โดยไม่เดือดร้อนใคร ไม่เบียดเบียนใคร เป็นสิ่งที่ไม่น่าจะทำให้สังคมเกิดปัญหาอะไร ดังนั้น การที่กลุ่มชาวบ้านบางส่วนดำรงความเชื่อด้วยความสนิทใจ ไม่ว่าจะด้วยการเป็นร่างทรงทำให้ชีวิตมีความสุข หรือการได้ไปขอความช่วยเหลือจากร่างทรงแล้วทำให้ตนเองคลายทุกข์ ถึงแม้ว่าจะไม่สามารถพิสูจน์ทราบในทุกข้อสงสัยเกี่ยวกับร่างทรงด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ก็ตาม แต่ในมิติทางวัฒนธรรมพบว่าร่างทรงเป็นผู้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเจ้านายที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตชาวบ้านในท้องถิ่นตลอดมา ส่วนผู้คนในสังคมจะยืนตรงจุดไหนเพื่อมองไปหาร่างทรงระหว่าง “เชื่อ” หรือ “ไม่เชื่อ” ขึ้นอยู่กับวุฒิภาวะ ความคิด และประสบการณ์ในการพิจารณาของแต่ละบุคคล ตราบใดที่สภาพสังคมยังเป็นการแก่งแย่งแข่งขันกันในทุกด้าน ปัญหาต่าง ๆ มีเกิดขึ้นทุกวัน ผู้ที่มีความต้องการที่พึ่งทางใจส่วนหนึ่งก็จะมุ่งเข้าหาร่างทรงมากขึ้น ร่างทรงก็คงยังมีบทบาทสำคัญอยู่ และมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นในปัจจุบัน จากการศึกษาพัฒนาการของการประกอบพิธีฟ้อนผีเจ้านายที่ผ่านมาพบว่าความเชื่อต่ออำนาจผีเจ้านายยังคงดำรงอยู่ และมีพัฒนาการอยู่ต่อไปในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

๙.๒.๓ พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับการประกอบพิธีกรรม

พิธีกรรมฟ้อนผีมีกรอบมโนทัศน์ความเชื่อเป็นองค์ประกอบหลัก สิ่งที่สำคัญ คือ การประกอบพิธีตามจารีตประเพณี โดยแต่ละขั้นตอนมีความหมายที่มุ่งให้ลูกหลานมีความสุขความเจริญและสร้างความรักความสามัคคีภายในครอบครัวรวมถึงชุมชนหมู่บ้าน และที่สำคัญมีความศักดิ์สิทธิ์ตามธรรมเนียมปฏิบัติการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งต้องประกอบพิธีทุกขั้นตอนภายในผามและเขตปริมณฑล ดังนั้น “ผาม” จึงเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ หรือเป็น “โลกศักดิ์สิทธิ์” ดังที่ ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนัตกูล (๒๕๔๖: ๒-๓) กล่าวว่า

> “ในภาษาทางมานุษยวิทยาคำว่า “โลกศักดิ์สิทธิ์” หมายถึง เหตุการณ์ ปริมณฑล พื้นที่และเวลา ที่แตกต่างจากโลกของชีวิตประจำวันที่เรามีชีวิตอยู่ทุกเมื่อเชื่อวัน นอกจากแตกต่างแล้ว ยังมีความพิเศษบางอย่าง ตรงที่มณฑลศักดิ์สิทธิ์นี้สามารถจะเผยให้มนุษย์ประจักษ์ถึงสิ่งที่สูงส่ง กว้างไกลไปกว่าเรื่องของรูป รส กลิ่น เสียง ที่จับต้องมองเห็นได้ หรือสามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสของมนุษย์ในแต่ละวัฒนธรรม สิ่งที่สูงส่งอาจจะหมายถึงการสามารถติดต่อกับโลกหน้า โลกของเทพ ผี วิญญาณ พระเป็นเจ้า หรือสัจธรรม นอกจากนั้น โลกศักดิ์สิทธิ์ ยังสถิตอยู่ในหลายรูปแบบ อาจจะเป็นบริเวณบางแห่งตามธรรมชาติ ใต้ต้นไม้ใหญ่ หน้าผา ขุนเขา ต้นน้ำ หรือในสิ่งที่ประดิษฐกรรมของมนุษย์ เช่น การท่องบ่นถ้อยคำบางชุด ดนตรี การใช้รูปสัญลักษณ์ รูปเคารพ วัตถุสิ่งของ หรือแบบแผนของการกระทำบางอย่างที่เรียกว่าพิธี สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่มนุษย์ในแต่ละวัฒนธรรมเลือกสรรและสมมุติขึ้น เพื่อนำไปสู่การประจักษ์ถึงการดำรงอยู่ของสิ่งที่ยิ่งใหญ่และมีพลังเหนือกว่ามนุษย์มากมายนัก สิ่งที่สูงส่งยิ่งใหญ่นี้คืออะไร เป็นเนื้อหาที่ศาสนาและระบบความเชื่อต่าง ๆ ของมนุษย์ พยายามที่จะอธิบายและกล่อมเกลาให้ถือปฏิบัติ”

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งในวันฟ้อนต้องจัดพิธีต่าง ๆ ขึ้นใน “ผาม” ซึ่งเป็นพื้นที่เฉพาะที่เก๊าผีประกอบพิธีขึ้นทุกขั้นตอน ตามความเชื่อเดิมนั้นการทำผามต้องทำจากวัสดุธรรมชาติทั้งหมด หลังคาต้องมุงด้วยตับหน้าคา หรือตับใบตองตึง เสาผามนิยมทำจากต้นหมาก และที่สำคัญคือการยึดคานติดกับเสาต้องใช้ตอกรัดติดกันโดยขันชะเนาะให้แน่น เพื่อความแข็งแรงมั่นคงของผามให้สามารถใช้ประกอบพิธีได้จนเสร็จสิ้น แต่ปัจจุบันพบว่าบางงานได้ปรับเปลี่ยนมาใช้ผ้าเต็นท์คลุมหลังคาแทนเนื่องจากตับหญ้าคา และตับใบตองตึงมีราคาแพง การเปลี่ยนมาใช้ผ้าเต็นท์จึงเป็นไปตามการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยและยังสามารถนำไปใช้ประโยชน์ในงานอื่น ๆ ได้อีกด้วย การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในอดีตมีเฉพาะลูกหลานสายผีวงศ์ตระกูลที่เป็นผู้หญิงเท่านั้นที่สามารถเข้าผามได้ ส่วนกลุ่มลูกหลานผู้ชายมีหน้าที่ช่วยสร้างผามในวันดา และช่วยรื้อผามเมื่อเสร็จการประกอบพิธีส่งผีกลับหอผีแล้วเท่านั้น กลุ่มชาวบ้านและร่างทรงผีเจ้านายที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องจะไม่ได้รับอนุญาตให้เข้า

ผาม แต่หากต้องการเข้าร่วมฟ้อนสามารถเข้าร่วมฟ้อนได้บริเวณลานต้นแก้วเท่านั้น (สมบูรณ์ พรมปัน, สัมภาษณ์) จากความเชื่อเกี่ยวกับผาม ตั้งข้าวบ้านกู่แดงได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า “สมัยก่อนไม่ให้ผู้ชาย คนท้อง และผู้หญิงที่เป็นประจำเดือน เข้าในผาม (ปั๋น พรมมา, สัมภาษณ์) แต่ปัจจุบันข้อห้ามนี้ได้ผ่อนคลายลง เนื่องจากพบว่า บางแห่งเก๊าผีเป็นผู้ชายด้วยสาเหตุที่สายผีวงศ์ตระกูลตนเองไม่มีผู้สืบทอด กอปรกับตนเองมีประสบการณ์ได้ช่วยเหลือการจัดงานมาโดยตลอด และมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรมจึงได้รับเป็นเก๊าผีของสายผีวงศ์ตระกูล อีกทั้งกลุ่มร่างทรงที่ได้เข้ามาช่วยเหลือระหว่างการประกอบพิธีส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชายข้ามเพศ ดังนั้น ผามในฐานะพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งยังคงความศักดิ์สิทธิ์สำหรับการประกอบพิธีกรรมในทุก ขั้นตอน และที่เพิ่มเติม คือ การเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในเชิงนามธรรม พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ทางจินตนาการหรือตัวตน ดังที่ กิ่งแก้ว ทิศตึง (๒๕๕๙: ๑๐๑-๑๐๒) กล่าวว่า “...สำหรับการได้มาซึ่งสถานะร่างทรงของกลุ่มเพศที่สาม เป็นการสะท้อนภาพของมนุษย์ที่พยายามสร้างพื้นที่ทางสังคมบนพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งในที่นี้คือพื้นที่ที่ไม่ได้มีระบบคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ที่พยายามอธิบายเรื่องการทรงเจ้าว่าเป็นเรื่องจริงหรือไม่ หรือใครที่เป็นร่างทรงแท้หรือเทียม ไม่ใช่พื้นที่ที่พยายามอธิบายบอกต่อสังคมเพื่อตัดสินว่าใครผิด พื้นที่พิธีกรรมจึงเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยการต่อสู้ต่อรองของกลุ่มเพศที่สาม และเป็นการแสดงตัวตนในลักษณะที่แตกต่างหลากหลาย รวมทั้งการสร้างเครือข่าย เปิดตัวแสดงความเป็นเพศและมีเสรีภาพ”

๙.๒.๔ คุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี

ในประเด็นคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ผู้วิจัยอภิปรายประเด็นต่าง ๆ คือ คุณค่าในการสร้างความเข้มแข็งต่อสังคมชุมชน คุณค่าต่อการสืบทอดภูมิปัญญาล้านนา คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าทางวัฒนธรรมของวงศ์ตระกูล จากผลการวิจัยสามารถอภิปรายผลได้ตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

๙.๒.๔.๑ คุณค่าในการสร้างความเข้มแข็งต่อสังคมชุมชน

ความเข้มแข็งของชุมชนย่อมเกิดขึ้นจากความร่วมแรงร่วมใจกันของพี่น้องประชาชนในหมู่บ้านโดยมีรากฐานจากความสามัคคีกลมเกลียวของสถาบันครอบครัว และพิธีกรรมฟ้อนผีเกิดขึ้นจากจุดเริ่มต้นของครอบครัวที่เป็นสายผีเดียวกัน เพื่อประกอบพิธีเลี้ยงผีปู่ย่าตามธรรมเนียมประเพณีเมื่อถึงกำหนดวงรอบของการประกอบพิธีกรรม หรือจากญาติพี่น้องที่ได้มาบนบานสารกล่าวแล้วประสบผลสำเร็จตามที่ขอไว้ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีจึงเกิดขึ้นจากสมาชิกภายในครอบครัวเป็นหลัก แต่เนื่องจากการจัดงานต้องจัดเตรียมสถานที่และสิ่งของต่าง ๆ มากมาย จึงต้องมีการบอกกล่าวญาติพี่น้อง และเพื่อนบ้านภายในชุมชนให้มาร่วมงานอีกทั้งเพื่อช่วยเหลือการประกอบพิธีกรรมให้สำเร็จตามวัตถุประสงค์ ดังนั้น พิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านายจึงกลายเป็นงานของชุมชนไปโดยปริยาย ดังที่ อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์ (๒๕๕๘: สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การฟ้อนผี ก็เหมือนการรวมญาติ การต่างตอบแทนช่วยเหลือ และการมีน้ำใจต่อกันและกัน” ซึ่งการที่ญาติพี่น้องได้มาร่วมงานกันอย่างพร้อมเพรียงทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ เกิดความรักความสามัคคี ทำให้เครือข่ายความสัมพันธ์มีความแน่นแฟ้นมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับ มาณพ มานะแซม (๒๕๕๔: ๒๔) กล่าวว่า

> “อำนาจของพิธีกรรมการฟ้อนผีในแง่นาฏกรรมของสังคม จึงหมายถึงอำนาจที่เกิดขึ้นจากการเปิดโอกาสให้ชนที่อยู่ในกลุ่มเดียวกันมีโอกาสแสดงออกซึ่งอารมณ์ซึ่งมีอยู่ร่วมกัน เป็นการทำให้แนวคิดของกลุ่มชนเป็นเอกภาพ เกิดความรู้สึกเป็นหมู่คณะ และความสามัคคี นอกจากนี้ยังมีหน้าที่แฝง (latent function) คือ ก่อให้เกิดการรวมกลุ่มมีการประสานสามัคคีกันในหมู่คณะ โดยมีกฎระเบียบของกลุ่มเป็นหลักในการปฏิบัติ”

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ต่างแสดงออกถึงการมีส่วนร่วมของสมาชิกในครอบครัว และพี่น้องประชาชนในชุมชนพื้นที่ โดยพยายามรักษาซึ่งธรรมเนียมประเพณีกันอย่างเคร่งครัดถึงแม้ว่าสังคมปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ความทันสมัยเท่าไรก็ตาม ดังที่ พรพิไล เลิศวิชา และคณะ (๒๕๕๒: ๑๙๕) กล่าวว่า

> “กลุ่มผู้นับถือผีเม็งในท้องถิ่นนี้ น่าประหลาดใจที่ยิ่งเข้าสู่สมัยใหม่ โลกก้าวหน้า แต่การเลี้ยงผีกลับคงอยู่ เป็นพิธีกรรมที่เข้มแข็ง และยืนหยัดอยู่ท่ามกลางความทันสมัย ผู้เข้าร่วมพิธีกรรมมีทั้งเด็กวัยรุ่น ผู้ใหญ่ และคนแก่คนเฒ่า การรักษาการเลี้ยงผีไว้นี้ สิ่งที่ปรากฏชัดเจนก็คือ พิธีกรรมเลี้ยงผีย้ำความมีอยู่ของตัวเอง ผลิตซ้ำความสำคัญของระบบเครือญาติ ระบบอาวุโส หรือระบบเก๊าผี ชาวบ้านใช้พิธีกรรมสาธารณะนี้ เป็นกระบวนการสำคัญในการแสดงพลังของเครือข่าย หรือการโยงยึดในกลุ่มพวกของตน”

พิธีกรรมฟ้อนผียังคงแสดงถึงการรวมกลุ่มที่เหนียวแน่น และแสดงถึงการยึดมั่นต่อความเชื่อของผีปู่ย่าของสายผีตนเอง รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มครอบครัวสายผี และพี่น้องประชาชนในชุมชนพื้นที่ หากในชุมชนไม่มีการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่สามารถทำให้พี่น้องชาวบ้านมารวมกันจำนวนมากได้ก็คงไม่มีกิจกรรมใดที่จะทำให้ความเป็นชุมชนต้านทานต่อกระแสการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วในปัจจุบันได้ ดังนั้น ด้วยความสัมพันธ์ต่าง ๆ ในพิธีกรรมฟ้อนผีจึงมีคุณค่าต่อการสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชน ทำให้ชุมชนมีเกราะกำบังต่อการเปลี่ยนแปลงจากสังคมสมัยใหม่ไม่ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วเกินไป และพยายามคงไว้ซึ่งธรรมเนียมประเพณีของชุมชนต่อไป

๙.๒.๔.๒ คุณค่าต่อการสืบทอดภูมิปัญญาล้านนา

พิธีกรรมฟ้อนผีเป็นโอกาสสำหรับลูกหลานที่จะได้เรียนรู้องค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาต่าง ๆ ที่ปรากฏในพิธีกรรมฟ้อนผี โดยเฉพาะการจัดทำผาม และการเตรียมเครื่องสักการะบูชา ซึ่งจากการศึกษาพบว่า ส่วนใหญ่กลุ่มญาติพี่น้องสายผีวงศ์ตระกูล และพี่น้องชาวบ้านภายในชุมชน

ยังคงมาช่วยเหลือกันในการจัดเตรียมข้าวของต่าง ๆ จนเรียบร้อย แสดงว่ากระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีที่ญาติพี่น้องได้มาช่วยกันจัดเตรียมสิ่งของยังคงดำรงอยู่ และได้รับการถ่ายทอดสู่กลุ่มคนรุ่นใหม่ ในขณะที่บางแห่งไม่ได้จัดเตรียมเครื่องสักการะบูชาด้วยตนเอง แต่ได้ว่าจ้างมืออาชีพสำหรับการประดิษฐ์บายศรี และเครื่องสักการะบูชา ทำให้กระบวนการสืบทอดภูมิปัญญาภายในครอบครัว และชุมชนอาจขาดผู้สืบทอด หรือดำเนินการจัดเตรียมสิ่งของสำหรับการประกอบพิธีกรรมได้ในอนาคต แต่อย่างไรก็ตามตราบใดที่สังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ยังคงมีการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีอยู่ กระบวนการเรียนรู้องค์ความรู้ภูมิปัญญาผ่านพิธีกรรมฟ้อนผีก็จะเป็นกระบวนการหนึ่งที่ยังสามารถสืบทอดอยู่ต่อไปได้ ดังที่ เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๐: ๔๖) อธิบายไว้ ดังนี้

> “การเรียนรู้โดย**พิธีกรรม** ในเชิงจิตวิทยาพิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์ และมีอำนาจโน้มน้าวให้คนที่มีส่วนร่วมรับเอาคุณค่าและแบบอย่างพฤติกรรมที่ต้องการเน้นไว้ในตัว เป็นการตอกย้ำความเชื่อ กรอบศีลธรรมจรรยาของกลุ่มชน แนวปฏิบัติ และคาดหวังโดยไม่ต้องใช้การจำแนกแจกแจงเหตุผล แต่ใช้ศรัทธา ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม เป็นการสร้างกระแสความเชื่อ และพฤติกรรมที่พึงประสงค์ ถึงแม้จะมีภูมิปัญญาความรอบรู้อยู่เบื้องหลังพิธีกรรมก็ไม่มีการเน้นย้ำภูมิปัญญาเหล่านั้น แต่จะเป็นผลที่เกิดต่อสำนึกของผู้มีส่วนร่วมเป็นสำคัญ ด้วยเหตุผลดังกล่าว พิธีกรรมต่าง ๆ จึงเกิดผลทางใจแก่ผู้ร่วมพิธี และมีผลในการวางบรรทัดฐานความประพฤติตลอดจนควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคมเป็นอันมาก รวมทั้งตอกย้ำความสำคัญของคุณค่าทางสังคมอย่างมีพลังด้วยพิธีกรรม จึงมิใช่เรื่องงมงาย แต่เป็นกรรมวิธีในทางวัฒนธรรมที่มีผลในการปลูกฝัง บ่มเพาะความเชื่อ คุณค่า และแนวทางความประพฤติที่พึงประสงค์ตลอดมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมประเพณี แม้แต่ในสังคมสมัยใหม่ที่นับถือความเป็นเหตุเป็นผลต่อกันของสรรพสิ่งและให้ความสำคัญต่อข้อมูลเชิงประจักษ์ พิธีกรรมก็ยังมีคุณค่าต่อการเรียนรู้ทางจิตวิญญาณอยู่นั่นเอง เพราะมนุษย์ยังคงเป็นมนุษย์ที่มิได้อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของวิทยาศาสตร์ฝ่ายเดียว”

ปัจจุบันการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีโดยเฉพาะผีมด และผีเม็ง ขาดผู้สืบทอดเป็นเก๊าผี เนื่องจากตามธรรมเนียมเดิมมักสืบทอดผ่านทางผู้หญิง แต่บางสายผีไม่มีทายาทสืบต่อที่เป็นเพศหญิงทำให้บางสายผีได้ให้ญาติผู้ชายข้ามเพศเป็นเก๊าผีแทน แต่เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการจัดเตรียมเครื่องสักการะ ข้อห้าม และข้อปฏิบัติของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นอย่างดี รวมทั้งดำเนินการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในแต่ละขั้นตอนได้อย่างถูกต้องตามธรรมเนียมประเพณี สำหรับสายตระกูลที่เก๊าผีไม่มีความชำนาญก็เชิญ “ตั้งข้าว” ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ต่างชุมชนมาเป็น

ผู้ดำเนินการประกอบพิธีให้สำเร็จลุล่วง ประเด็นนี้อาจจะเป็นปัญหาสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในอนาคต เนื่องจากผู้ประกอบพิธีซึ่งเป็น “เก๊าผี” และ “ตั้งข้าว” แต่ละคนเป็นผู้สูงอายุ ดังนั้น หากขาดกระบวนการที่จะสืบทอดภูมิปัญญาที่เป็นองค์ความรู้สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี โดยเฉพาะผีมด ผีเม็ง อาจจะทำให้พิธีกรรมฟ้อนผีขาดผู้ประกอบพิธีที่มีความรู้ความเข้าใจ ทำให้การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีลดลงได้ในอนาคต ดังที่ ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง (๒๕๕๓: ๑๒๔) กล่าวว่า

> “สังคมล้านนาในปัจจุบันความเป็นอยู่ของคนได้ก้าวล้ำยุคสมัยไปมากแล้ว จากสาเหตุที่ไปรับวัฒนธรรมจากประเทศตะวันตกเข้ามามาก ประเพณีการฟ้อนผีของชนชาวล้านนาจึงขาดการสืบทอด บางตระกูลไม่ได้ขาดการละเลยแต่ด้วยความจำเป็นที่บุคคลภายในครอบครัวต้องแยกย้ายออกไปประกอบอาชีพของตนเอง บางตระกูลผู้อาวุโสภายในตระกูลล้มหายตายจากลงไป คนภายในตระกูลที่ยังมีชีวิตอยู่ก็ให้ความสนใจกับประเพณีการฟ้อนผีของตระกูลน้อยลง ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมขาดหายไป ปัจจัยต่าง ๆ เหล่านี้เป็นเหตุทำให้ประเพณีการฟ้อนผีค่อย ๆ เลือนหายไปจากสังคมล้านนาอย่างน่าเสียดาย”

จากประเด็นการเรียนรู้เพื่อสืบทอดภูมิปัญญาในการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีอาจจะลดลงหรือเลือนหาย ด้วยปัจจัยต่าง ๆ ดังนั้น จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับการพยายามรักษาองค์ความรู้ดังกล่าวไว้ ดังที่ เอกวิทย์ ณ ถลาง (๒๕๔๐: ๔๙-๕๐) กล่าวว่า “ถ้าจะถามว่า เราจะรู้เรื่องภูมิปัญญากันไปทำไมนักหนา คำตอบที่จะขอสรุปก็คือ

- เพื่อให้เข้าใจความหมาย คุณค่า และคุณลักษณะของภูมิปัญญาทุกภูมิภาคตามความเป็นจริงที่ได้พัฒนากันมายาวนาน แล้วนำความเข้าใจไปแพร่กระจายให้คนทั่วไป โดยเฉพาะลูกหลานของเราได้เข้าถึงความหมายและคุณค่านั้น
- เพื่อให้คนในแผ่นดินนี้สามารถชื่นชมและภูมิใจในมรดกทางปัญญา
- เพื่อผดุงศักดิ์ศรี เกียรติภูมิความงดงามและความแยบยลของภูมิปัญญา และปรีชาญาณที่ได้มีผู้สร้างสรรค์และสั่งสมไว้
- เพื่อค้นหาศักยภาพและพลังสร้างสรรค์ที่มีพลวัตอยู่ชีวิตของสังคมไทย แล้วนำเอาศักยภาพและพลังสร้างสรรค์ที่รู้จักมาเป็นฐานแห่งการปรับเปลี่ยน สร้างใหม่ สืบต่อไปในการปรับตัวกับยุคสมัยในปัจจุบัน และอนาคต
- เพื่อสร้างรอยต่อและขุมข่ายจากการเรียนรู้ตลอดจนสำนึกรู้ในสิ่งที่มีคุณค่าคู่แผ่นดิน แก่วงการศึกษา วงการวัฒนธรรม วงการพัฒนาและสาธารณชน ในอันที่จะเป็นพลังเกื้อกูลให้เกิดดุลยภาพของชีวิตและการดำรงอยู่อย่างยั่งยืนโดยไม่ปิดกั้นการเรียนรู้ภูมิปัญญาใหม่ที่จะมีมาในอนาคต”

ดังนั้น การช่วยกันธำรงรักษาไว้ซึ่งองค์ความรู้และภูมิปัญญาของการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเพื่อให้ลูกหลานกลุ่มคนรุ่นใหม่ได้เข้าใจความหมาย และคุณค่าที่แท้จริงของพิธีกรรมฟ้อนผีว่ามีความสำคัญสำหรับการธำรงความเชื่อของวงศ์ตระกูลไว้ รวมทั้งให้เกิดความภาคภูมิใจต่อมรดกทางวัฒนธรรมของตนเองโดยสามารถสืบสาน สร้างสรรค์ และปรับตัวให้สัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยให้มีความสำคัญทางวัฒนธรรม และมีคุณค่าต่อสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ต่อไป

๙.๒.๔.๓ คุณค่าต่อการปลูกฝังคุณธรรม

การปลูกฝังคุณธรรมที่ดีเป็นสิ่งที่พึงปฏิบัติในสังคมวัฒนธรรมปัจจุบัน เนื่องจากจะทำให้ประชาชนทั่วไปสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทั้งผีมด ผีเม็ง และผีเจ้านาย ต่างแสดงนัยของการปลูกฝังคุณธรรมในด้านการแสดงความกตัญญูต่อพ่อแม่ และญาติผู้ใหญ่ ในนามของผีปู่ย่าซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษ รวมทั้งการแสดงความกตัญญูต่อครูอาจารย์ที่ตนเองเคารพนับถือ ดังที่ สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ (๒๕๓๙: ๑๘๗) กล่าวว่า “พิธีกรรมนี้เจ้าภาพจัดขึ้นเพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทิตาต่อครูอาจารย์ บิดรมารดา และเพื่อเสริม “บารมี” ของเจ้าภาพเอง โดยการเชิญร่างทรงจากตำหนักอื่น และองค์เทพเทวดาทุกสารทิศมาร่วมอำนวยพรให้เจ้าภาพ เนื่องจากพิธีจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ปีละหนึ่งครั้ง พิธีไหว้ครูจึงเป็นโอกาสให้เครือข่ายของเจ้าภาพแต่ละงานกับร่างทรงท่านอื่น ๆ ได้มาประกอบพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ร่วมกัน”

สำหรับพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูต่อญาติผู้ใหญ่ทั้งที่มีชีวิตอยู่ และที่ได้ถึงแก่กรรมไปแล้ว ดังที่ มาณพ มานะแซม (๒๕๕๔: ๒๔) กล่าวว่า “พิธีกรรมฟ้อนผีจึงมีหน้าที่อันชัดเจน (manifest function) คือ เพื่อแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว” ซึ่งพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง เน้นย้ำการปลูกฝังคุณธรรมด้านการแสดงความกตัญญูเป็นอย่างมาก โดยให้ลูกหลานรู้สึกตระหนัก และปฏิบัติตามไม่ว่าจะอยู่ต่อหน้าหรือลับหลัง รวมทั้งคุณธรรมสำหรับการเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ ซึ่ง ในขณะประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในแต่ละขั้นตอนญาติผู้ใหญ่ได้อบรมสั่งสอนลูกหลาน ดังที่ มาณพ มานะแซม (๒๕๕๔: ๒๔) กล่าวว่า “ความเคารพเชื่อฟังผีบรรพบุรุษที่สั่งสอนลูกหลานผ่านทางร่างทรง หรือ “เก๊าผี” สิ่งเหล่านี้เองที่ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจของคนในกลุ่มที่นับถือผีเดียวกัน และทำให้เกิดการรวมตัวกันอย่างเหนียวแน่น จนส่งผลให้พิธีกรรมการฟ้อนผีสามารถดำรงอยู่ได้จนกระทั่งทุกวันนี้” ในพิธีกรรมฟ้อนผีทุกคนต่างตระหนักถึงอำนาจของผีปู่ย่าที่สามารถปกป้องคุ้มครองลูกหลานที่ปฏิบัติอยู่ในครรลองคลองธรรม ดังนั้น การแสดงความกตัญญู และการแสดงความเคารพเชื่อฟังผู้ใหญ่ ล้วนเป็นคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีที่ทำให้กลุ่มลูกหลานคนรุ่นใหม่เป็นผู้มีคุณธรรม และเป็นพลเมืองที่ดีอยู่ในสังคมวัฒนธรรมในปัจจุบัน

๙.๒.๔.๔ คุณค่าต่อจิตใจของชาวบ้าน

พิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งเป็นพิธีที่ทำให้ญาติพี่น้องในสายผีเดียวกันมาร่วมกันจัดขึ้นตามธรรมเนียมประเพณี แต่ปัจจุบันส่วนใหญ่จัดขึ้นตามความต้องการของญาติพี่น้องบางคนที่ต้องการที่พึ่งทางใจต้องการความช่วยเหลือจากผีปู่ย่าจึงได้บนบานสารกล่าวด้วยสาเหตุต่าง ๆ นานา เช่น เกิดอาการเจ็บป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ เมื่อไปรักษากับแพทย์แผนปัจจุบันปรากฏว่าหมอไม่สามารถวินิจฉัยสาเหตุของการเจ็บป่วยได้ สุดท้ายจึงตัดสินใจมาขอให้ผีปู่ย่าช่วยเหลือ โดยจุดธูปเทียนบูชาขอให้หายป่วย หากอาการป่วยทุเลา หรือหายจากอาการเจ็บป่วย จะประกอบพิธีฟ้อนผีให้ผีปู่ย่าได้มาร่วมฟ้อนร่วมกัน ดังที่ มาณพ มานะแซม (๒๕๕๔: ๒๔) กล่าวว่า “การประกอบพิธีฟ้อนผีเพื่อเป็นการพบปะสังสรรค์ รวมญาติพี่น้องของกลุ่มตระกูลที่นับถือผีเดียวกัน และทำให้เกิดความสบายใจ เกิดกำลังใจในการต่อสู้กับโรคภัยไข้เจ็บหรืออุปสรรคต่าง ๆ” และนอกจากการบนบานด้วยสาเหตุการเจ็บไข้ได้ป่วยแล้ว ปัจจุบันลูกหลานยังได้บนบานสารกล่าวเรื่องอื่น ๆ เช่น การขอให้ผีปู่ย่าช่วยให้การประกอบธุรกิจประสบความสำเร็จ ให้มีความร่ำรวย ให้ประสบความสำเร็จด้านการเรียนการทำงาน ฯลฯ การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีทำให้ญาติพี่น้องที่เคยร้องขอความช่วยเหลือเกิดความสบายใจ มีความสุข และความสนุกสนานระหว่างการเข้าร่วมในพิธีกรรมช่วงต่าง ๆ ทั้งนี้ย่อมเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจทำให้มีความมั่นใจสำหรับการดำรงชีวิตประจำวัน ผู้ที่อาการป่วยทุเลาลงก็มีกำลังใจสำหรับการรักษาต่อไป ผู้ที่กำลังศึกษาเล่าเรียนก็มีกำลังใจในการเรียนให้ประสบผลสำเร็จ และผู้ที่ทำงานแล้วก็มีกำลังใจสำหรับการทำงานให้มีผลงานออกมาดีที่สุดต่อไป โดยแต่ละคนต่างตระหนักว่าผีปู่ย่าเป็นที่พึ่งทางใจของลูกหลานญาติพี่น้อง และช่วยคุ้มครองดูแลอยู่เสมอไม่ว่าจะเป็นเวลาใดก็ตามตราบใดที่ยังประพฤติปฏิบัติตนตามครรลองคลองธรรม รวมทั้งเมื่อมีการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีครั้งต่อไปกลุ่มลูกหลานญาติพี่น้องต่างก็กลับมารวมกันเพื่อประกอบพิธีที่สำคัญของสายผีวงศ์ตระกูลของตนเองดังเดิม

๙.๒.๔.๕ คุณค่าต่อการสร้างความภูมิใจในรากเหง้าวัฒนธรรมของวงศ์ตระกูล

พิธีกรรมฟ้อนผีช่วยสร้างความภาคภูมิใจต่อรากเหง้าความเป็นมาของสายตระกูลด้วยความตระหนักถึงความเชื่อในอำนาจของผีปู่ย่าที่สามารถช่วยปกปักรักษาคุ้มครองดูแลลูกหลานญาติพี่น้องให้มีความสุขและความสบายใจ ดังนั้น การธำรงรักษาธรรมเนียมประเพณีการฟ้อนผีของสายตระกูล ซึ่งลูกหลานได้ร่วมกันจัดงานอย่างพร้อมเพรียงกันด้วยความรักความสามัคคีกัน การประกอบพิธีกรรมตามลำดับขั้นตอนที่มีความศักดิ์สิทธิ์ตามแนวทางของขนบธรรมเนียมประเพณี สำหรับช่วงที่เน้นความสนุกสนานในการละเล่นและการฟ้อน ได้แสดงนัยของความอุดมสมบูรณ์ รวมทั้งความสมัครสมานสามัคคีซึ่งเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างกำลังใจสำหรับการดำเนินชีวิต และการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผียังคงมีบทบาทสำคัญในสังคมวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่เนื่องด้วยความรู้สึกถึงความภาคภูมิใจต่อรากเหง้าความเป็นมาทางวัฒนธรรมของสายผีวงศ์ตระกูลตนเองที่ไม่ได้มีในทุกหมู่บ้านหรือทุกชุมชน ทำให้พิธีกรรมฟ้อนผีจึงยังคงฝังอยู่ในความทรงจำ และจินตนาการร่วมของ

กลุ่มลูกหลาน สิ่งนี้จึงเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับการธำรงอยู่ของวัฒนธรรมเกี่ยวกับผีปู่ย่าถึงแม้ว่าสังคมจะเกิดการเปลี่ยนแปลงไปมากเพียงใดก็ตาม ซึ่งสอดคล้องกับ ปราณี วงษ์เทศ (๒๕๔๖: ๖๓-๖๔) ที่ได้ศึกษาพิธีรำผีถวายเจ้าพ่อเจ้าแม่ของชาวมอญที่บ้านเว่ขราว อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ กล่าวว่า

> “คุณค่าใหม่ของพิธีรำผีนี้ ก็คือ พิธีกรรมที่สะท้อนถึงความร่วมใจสามัคคี ความเป็นชุมชนมอญที่ยังมีศักยภาพในการดูแลจัดการ และสร้างความเป็นหนึ่งเดียวกันได้ โดยมีความเชื่อมั่นในบรรพบุรุษร่วมกัน อันเป็นสิ่งที่ไม่สามารถพบได้ในชุมชนเมืองอื่น ๆ ความเชื่อนี้ยังเป็นกลไกสำคัญ ไม่เพียงช่วยขจัดปัญหาความเดือดร้อนทั้งในด้านครอบครัว หรือการทำมาหากินในวิถีชีวิตแบบใหม่ แต่ยังได้สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่มีสำนึกสูงต่อความกตัญญูที่มีต่อบรรพบุรุษ ทำให้อดีตมีความหมายเชื่อมโยงกับปัจจุบันได้ และที่สำคัญ คือ ความภาคภูมิใจในรากเหง้าของตนเอง อันเป็นคุณค่าที่สำคัญยิ่งของมนุษย์ทุกกลุ่มชน แม้กาลเวลาอาจทำให้พิธีกรรมนี้ถูกปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัยเพียงใดก็ตาม แต่การเชื่อมั่นในคุณค่าของวัฒนธรรมของตนเองต่างหาก ที่ทำให้มนุษย์ดำรงชีวิตได้อย่างมีความหมาย”

การธำรงคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ในปัจจุบัน คือ พิธีกรรมฟ้อนผียังคงเป็นศูนย์กลางของลูกหลานญาติพี่น้อง และชุมชน ด้วยความเชื่อความศรัทธาต่อผีปู่ย่า การแสดงความกตัญญู และการแสดงความเคารพเชื่อฟังการอบรมสั่งสอนของผู้ใหญ่ รวมทั้งการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างญาติพี่น้อง ต่างทำให้กลุ่มลูกหลานคนรุ่นใหม่เกิดความรักความเข้าใจและแสดงความภูมิใจต่อรากเหง้าที่มาของวงศ์ตระกูล รวมทั้งเชื่อมั่นต่อคุณค่าทางวัฒนธรรมของตนเอง ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญต่อการดำรงชีวิตในปัจจุบัน

๙.๒.๕ ความสัมพันธ์ของดนตรีและพิธีกรรมฟ้อนผี: บทบาทของดนตรีต่อการกระตุ้นให้เกิดภาวะเข้าสู่ภวังค์

การประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมักมีสิ่งกระตุ้นที่ทำให้เข้าร่วมฟ้อนในพิธีเกิดภาวะการเข้าสู่ภวังค์ได้จากหลายลักษณะ เช่น การฟ้อน การเต้น เสียงจากการบรรเลงวงดนตรี หรือมีสิ่งที่ส่งผลต่อระบบประสาท เช่น การทานยา อาหาร หรือเครื่องดื่มประเภทแอลกอฮอล์ จากการศึกษาพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง พบว่าสิ่งที่สามารถกระตุ้นให้เก๊าผีและผู้เข้าร่วมฟ้อนในผามพิธีเข้าสู่ภวังค์ได้ คือ การห้อยผ้า การฟ้อนดาบ การฟ้อนกิ่งดอกแก้ว รวมทั้งการดื่มแอลกอฮอล์ โดยในขณะที่วงเต่งถิ้งบรรเลงบทเพลงแบบพื้นเมืองในขณะที่เก๊าผี หรือญาติพี่น้องที่มาร่วมงานเข้าห้อยผ้าแล้วหมุนตัววนกลับไปกลับมาซ้ำหลายรอบจนทำให้เข้าสู่ภวังค์ ซึ่งการหมุนตัวอย่างรวดเร็วนั้นย่อมส่งผลต่อระบบ

ร่างกายเกี่ยวกับการทรงตัวทำให้สติสัมปชัญญะหลุดไปชั่วคราวได้ ซึ่งเป็นกระบวนการที่สามารถรับรู้ได้ในทางวิทยาศาสตร์ ดังที่ ชิเกฮารุ ทานาเบ, อภิญญา เฟื่องฟูสกุล (ผู้แปล) (๒๕๕๓: ๑๓๔ - ๑๓๕) กล่าวว่า

> "...การกระทำเกือบทั้งหมดในพิธีกรรม เช่น การเหวี่ยงตัวไปมา การเต้นรำร่วมกัน และการเข้าทรงล้วนมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้เกิดอาการวิงเวียนมึนงง ซึ่งเกลเชื่อว่าในเชิงประสาทวิทยา น่าจะมาจากการจงใจก่อกวนโพรงเชื่อมต่อของระบบประสาท (vestibular system) ...ในพิธีกรรมไหว้ผีเม็ง การกระทำที่นำสู่การวิงเวียนมึนงงจะแตกต่างออกไปเล็กน้อยแต่เห็นได้ชัดเจนกว่าการลงทรงหมู่ที่บรรดาผีบรรพบุรุษลงประทับสมาชิกฝ่ายหญิงในสายตระกูลเดียวกันอย่างต่อเนื่อง สมาชิกฝ่ายหญิงส่วนใหญ่ซึ่งมิได้เป็นคนทรงมืออาชีพจะเอามือจับผ้าสีแดงที่ห้อยลงมาจากคานตรงกลางในปะรำพิธีและโหนตัวเหวี่ยงตัวไปมาอย่างแรง ท่ามกลางนาทีแห่งอารมณ์ตื่นเต้นเร้าใจยิ่งนี้ พวกเธอหมุน ควง และโยกร่างกายไปตามเข็มนาฬิการอบ ๆ ผ้าแดงนั้นโดยเข้ากับจังหวะกับดนตรีที่กำลังเล่นอยู่ซึ่งจะบรรเลงเร่งให้เร็วขึ้นและเร็วขึ้นเรื่อย ๆ เพื่อที่จะได้นำพวกเธอเข้าสู่ภวังค์ เมื่อรู้สึกวิงเวียนแล้ว พวกเธอก็จะปล่อยมือจากผ้าและกระโดดสูงลอยตัวขึ้นไปทั่วภายในพื้นที่ปะรำพิธี ชูแขนเหยียดขึ้นสูงและส่ายศรีษะไปมาอย่างรวดเร็วก่อนที่จะถูกประทับทรงเต็มที่และฟ้อนรำถวายผีอารักษ์ของตน ดังนั้น จึงเห็นได้ชัดว่าการตกสู่ภวังค์ในการลงทรงนี้เป็นผลมาจากการกระทำที่มีรูปแบบเฉพาะซึ่งมุ่งเป้าหมายไว้ชัดเจน"

จากคำกล่าวในส่วนของดนตรีวงเต่งถิ้งที่บรรเลง ทั้งการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นมีส่วนช่วยให้เก๊าผีเข้าสู่ภวังค์ได้เร็วขึ้น จากการศึกษาของนักวิชาการดนตรีกล่าวว่าตามปกติร่างกายมนุษย์มักตอบสนองต่อเสียงของดนตรีที่มีผลต่อการรับรู้และความรู้สึก ดังที่ ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ (๒๕๕๘: ๑๖๐) กล่าวว่า "ตามหลักจิตวิทยาเกี่ยวกับดนตรี มนุษย์จะตอบสนองต่อเสียงดนตรีสองด้านเสมอ คือ การตอบสนองทางกาย (Physical response) กับการตอบสนองทางจิตวิญญาณ (Spiritual response) การตอบสนองจะเน้นหนักไปด้านใดด้านหนึ่งมากน้อยเพียงใดขึ้นกับการเลือกเน้นองค์ประกอบดนตรี ถ้าเน้นลีลาจังหวะที่เร็วและมีเสียงดังจะเร่งเร้าการตอบสนองทางกายมากกว่าทางจิต" จากคำพูดดังกล่าว วงเต่งถิ้งที่ประสมวงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดัง มีเสียงกลองเต่งถิ้งที่มีพลังเสียงมากพอที่ช่วยกระตุ้นการตอบสนองของร่างกาย มีการบรรเลงที่เร่งเร้าให้เสียงดังที่สุด มีการเร่งอัตราความเร็วให้มากขึ้น เมื่อร่วมกับกิจกรรมอื่นที่พบเห็นได้ในการประกอบพิธีกรรม ทั้งการห้อยผ้า การฟ้อนดาบ การฟ้อนรำร่วมกัน รวมทั้งการดื่มเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนส่งผลให้เก๊าผี ร่างทรง เข้าสู่ภวังค์ได้ และเมื่อมองในเชิงมิติทางวัฒนธรรมเมื่อเก๊าผี และลูกหลานที่เข้าสู่ภวังค์แล้วกลายเป็นผีปู่ย่า หรือญาติผู้ใหญ่ของ

ลูกหลานได้เข้าสิงอยู่ในร่าง จึงเป็นเสมือนการได้กลับมาพบหน้ากันของญาติผู้ใหญ่ และลูกหลานญาติพี่น้อง กลายเป็นว่าการเข้าสู่ภวังค์เป็นเสมือนการเข้าสู่อีกโลกหนึ่งที่เป็นโลกสมมุติ ซึ่งหากวิเคราะห์ตามหลักวิทยาศาสตร์เรื่องนี้จะเป็นเรื่องจริงหรือไม่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ แต่ในเชิงวัฒนธรรมลูกหลานย่อมมีความพึงพอใจจากความรู้สึกว่าได้พบกับปู่ย่าตายายของตนเอง และยังได้บอกสอนให้คำแนะนำการปฏิบัติตน รวมทั้งให้พี่น้องลูกหลานรักกันสามัคคีกัน ย่อมเกิดแต่สิ่งที่ดีขึ้นภายในครอบครัว ดังนั้น ความเชื่อเรื่องผีปู่ย่าจะเป็นเรื่องจริงหรือไม่ หรือจะเป็นเพียงความงมงายกลายเป็นประเด็นที่ไม่ต้องให้ความสำคัญ แต่การธำรงความเชื่อเพื่อให้ลูกหลานเป็นคนดีในสังคมที่ผีปู่ย่าพยายามกระทำให้กลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของครอบครัวสายผีต่างหากที่ทำให้สังคมวัฒนธรรมที่มีความเชื่อต่อผีปู่ย่าเป็นสังคมที่พึ่งพาอาศัยกัน และอยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุข การบรรเลงดนตรีที่ช่วยกระตุ้นให้เก๊าผี ลูกหลาน และร่างทรงเข้าสู่ภวังค์จึงเป็นเหมือนสะพานเชื่อมระหว่างมโนทัศน์ความเชื่อกับความเป็นจริงในขณะอยู่ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง ทำให้เกิดความปิติสุขแก่ญาติพี่น้องลูกหลานทุกคน

๙.๓ ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

๙.๓.๑ ด้านการวิจัย ควรศึกษาวิจัยพิธีกรรมฟ้อนผีในพื้นที่จังหวัดอื่น ๆ ในเขตภาคเหนือและควรศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผีในภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยรวมทั้งประเทศอื่น ๆ ในภูมิภาคอาเซียน (ASEAN)

๙.๓.๒ ควรศึกษาวิจัยด้านวิทยาศาสตร์สุขภาพเกี่ยวกับประเด็นด้านสุขภาพของเก๊าผีตั้งข้าว ร่างทรง และนักดนตรีในวงเต่งถิ้ง เนื่องจาก กลุ่มร่างทรง และนักดนตรี มักสูบบุหรี่ และดื่มเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ในระหว่างการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีเป็นประจำ จึงควรศึกษาประเด็นสุขภาพเพื่อหาแนวทางป้องกัน รวมทั้งการประชาสัมพันธ์เพื่อการรักษาสุขภาพ

๙.๓.๓ ด้านการส่งเสริมความเข้าใจในคุณค่าของพิธีกรรมฟ้อนผี ควรให้หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เช่น องค์การปกครองส่วนท้องถิ่นที่มีการประกอบพิธีในเขตพื้นที่รับผิดชอบทำการศึกษาระเบียบประเพณีของพิธีกรรมฟ้อนผี เพื่อเป็นกรอบในการให้การสนับสนุน ทั้งเป็นการธำรงรักษาวัฒนธรรมที่ดี และช่วยสร้างความสัมพันธ์อันดีภายในชุมชน ทำให้ชุมชนมีความเข้มแข็งสามารถรู้เท่าทันต่อกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

กิ่งแก้ว ทิศตึง. (๒๕๕๙). ร่างทรง และพื้นที่ทางสังคมของคนข้ามเพศ. **สังคมศาสตร์** ปีที่ ๒๘ ฉบับที่ ๑/๒๕๕๙ (มกราคม – มิถุนายน). หน้า ๘๗-๑๐๘.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (๒๕๔๕). **ผีเจ้านาย.** (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพมหานคร: พายัพ ออฟเซท พรินซ์.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (๒๕๓๕). **ดนตรีประกอบการฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง**. ภาควิชาดนตรี คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูลำปาง.

ณรงค์ เส็งประชา. (๒๕๓๗). **สังคมวิทยา.** (พิมพ์ครั้งที่ ๒). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พิทักษ์อักษร.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (๒๕๔๔). **มานุษยวิทยา ดนตรีพื้นเมืองภาคใต้.** วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (๒๕๔๒). **สังคีตลักษณ์ และการวิเคราะห์.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐพงศ์ ปันดอนตอง. (๒๕๕๓). **ดนตรีประกอบพิธีกรรมการฟ้อนผีมด ผีเม็ง : กรณีศึกษาวงป้าด พื้นเมืองคณะวัดเชียงยืน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ธนพชร นุตสาระ. (๒๕๕๔). **การดำรงอยู่ของวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมเชียงใหม่ กรณีศึกษาวงเทพวรารัตน์ อำเภอสันป่าตอง วงหนองสี่แจ่งศิลป์ อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่**. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

เธียรชาย อักษรดิษฐ์. (๒๕๕๒). **พิธีกรรมฟ้อนผี: ภาพสะท้อนปรากฏการณ์ต่อรองอำนาจทางสังคม.** โครงการวิจัยเขตเศรษฐกิจวัฒนธรรมภาคเหนือตอนบน ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.). เชียงใหม่: บริษัทธารปัญญา.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (๒๕๕๔). “การรู้หยั่งและรู้แย้ง เป็นศิลปะวิธีของผู้ฟังที่ดีเสมอ”. **มติชนสุดสัปดาห์.** ๓๐, ๑๕๖๘, ๖๙.

นิเทศ ตินนะกุล. (๒๕๕๓). สถาบันสังคม ใน **สังคมและวัฒนธรรม.** (พิมพ์ครั้งที่ ๑๒). กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิรันดร์ ภักดี. (๒๕๔๔). **วงตึ่งโนง.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

บรูซ แกสตัน. (๒๕๓๑). ความคิดที่เกี่ยวกับดนตรีของโลก. **ถนนดนตรี ๒,** (๙), ๑๖-๒๙.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (๒๕๔๑). **องค์ประกอบของดนตรี.** เอกสารอัดสำเนา.

_____. (๒๕๕๘). **การวิเคราะห์องค์ประกอบดนตรีและฉันทลักษณ์ของบทขับของเพลงประชานิยมประเภทเพลงลูกทุ่งคำเมืองซึ่งใช้ทำนองซอดั้งเดิมในภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย: กรณีศึกษาเฉพาะผลงานของช่างซอหรือผู้ที่ได้ศึกษามาเพียงพอ.** กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

_____. (๒๕๕๙). ดนตรีกับช่องว่างระหว่างหู : บทศึกษาเบื้องต้น. **ข่วงผญา**, ๑๑, หน้า ๒๐๙-๒๑๐.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (บรรณาธิการ). (๒๕๔๖).โลกศักดิ์สิทธิ์กับโลกสามัญในชีวิตทางสังคม. **เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อน และเรื่องอื่น ๆ ว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏกรรม.** กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ. (๒๕๕๒). **“ป้าดก๊อง”: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

ไพฑูรย์ ดอกบัวแก้ว และคณะ. (๒๕๕๐). **เจ้าหลวงคำแดง อารักษ์เมืองของล้านนา.** สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

มณี พยอมยงค์. (๒๕๔๓). **ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ ๔). เชียงใหม่: ส. ทรัพย์การพิมพ์.

มาณพ มานะแซม. (๒๕๔๑). **การศึกษาเชิงปรัชญาเรื่อง คติความเชื่อเรื่องการฟ้อนผีในภาคเหนือ.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มาลา คำจันทร์. (๒๕๔๔). **เล่าเรื่องผีล้านนา.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน.

เรณู อรรฐาเมศร์. (๒๕๒๙). ความเชื่อเรื่องผีในล้านนา อดีต ปัจจุบัน. **วัฒนธรรมไทย,** ๒๕ กันยายน. หน้า ๗๐-๗๕.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๖). **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒.** กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล. (๒๕๖๐). **องค์ความรู้ของการจัดการวงปี่พาทย์ล้านนาที่ได้รับความนิยม: วงเพชรพยอม.** งานอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรม ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยแม่โจ้.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (๒๕๔๒). **มองอนาคต: บทวิเคราะห์เพื่อปรับเปลี่ยนทิศทางสังคมไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ ๕). กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิภูมิปัญญา.

สงัด ภูเขาทอง. (๒๕๓๒). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๓๐). ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethno-musicology). **ถนนดนตรี, ๑** (๑๒), ๓๘-๔๑.

สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ. (๒๕๓๙). **ทรงเจ้าเข้าผี: วาทกรรมของลัทธิพิธี และวิกฤตการณ์ของความทันสมัยในสังคมไทย.** กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศ พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์.

สุพัตรา สุภาพ. (๒๕๓๖). **สังคมและวัฒนธรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๘. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (๒๕๕๓). **สังคมและวัฒนธรรม.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๒. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (๒๕๕๕). **เจ้าที่และผีปู่ย่า: พลวัตของความรู้ชาวบ้าน อำนาจ และตัวตนของคนท้องถิ่น.** เชียงใหม่: ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เอกสิทธิ์ ไชยปิน. (๒๕๔๖). **พลวัตลัทธิพิธีกรรมการลงผี: กรณีศึกษาปฏิสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างม้าขี่ ลูกเลี้ยง และผีเจ้านายในจังหวัดเชียงใหม่.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการพัฒนาสังคม, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Heinze, Ruth-Inge. (1997). **Trance and Healing in Southeast Asia Today.** (2nd revised). Bangkok Thailand: White Lotus.

Hood, Mantle. (1971). **The Ethnomusicologist.** New York: McGraw-Hill.

Hoppál, Mahály. **Music in Shamanic Healing.**

Humphrey, Caroline with Urgunge Onon. (1996). **Shamans and Elders. Experience, Knowledge and Power among the Daur Mongols.** Oxford Clarendon.

Le May, Reginald. (1999). **An Asian Arcady: The Land and Peoples of Northern Siam.** Bangkok Thailand: White Lotus.

Merriam, Alan P. (1964). **Anthropology of Music.** Chicago: University Press.

Nettle, Bruno. (1964). **Theory and Method in Ethnomusicology.** London: the Free Press of Glencoe Collier-Macmillan Limited.

Rouget, Gilbert. (1985). **Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession.** Chicago: University Press.

Sadie, S. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Shahriari C., Andrew. (2004). **Khon Muang Music and Dance Traditions of North Thailand.** Bangkok Thailand: White Lotus.

บุคลานุกรม

กรกต ปันศรี. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะขุนฟ้าบรรเทิงศิลป์** อำเภอเมืองลำปาง จังหวัดลำปาง. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

กฤษดา ถวิลวิศาล. **ร่างทรงเจ้าอาฮักท่อนจันทร์.** ชุมชนหมื่นสาร ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๑๘ ตุลาคม ๒๕๕๘.

กิตติวัฒน์ นะที. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะขุนฟ้าบรรเทิงศิลป์** อำเภอเมืองลำปาง จังหวัดลำปาง. สัมภาษณ์. วันที่ ๑๗ มีนาคม ๒๕๕๘.

เกียรติศักดิ์ แก้วพิกุล. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี** บ้านเลขที่ ๒๘/๓ หมู่ ๓ ตำบลสันโป่ง อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

คนอง คำภีระ. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.** บ้านเลขที่ ๕๖ หมู่ ๑ บ้านเมืองวะ ตำบลเมืองเลน อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์, ๕, ๑๕, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๓, ๒๗ มีนาคม, ๙ เมษายน ๒๕๕๙.

จู มุกดา. **พ่อครูนักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.** บ้านเลขที่ ๑๑๕ หมู่ ๙ บ้านสันทรายน้อย ตำบลสันทรายน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๑๓, ๒๗ มีนาคม, ๙ เมษายน ๒๕๕๙

ชาตรี โกระธรรม. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี** ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

เชิด คำวัง. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๑๘๙/๑ ชุมชนกำแพงงาม ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

ณัฐพงษ์ ดวงเดชา. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๑๒ ถนนลำพูน-เชียงใหม่ ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๘, ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

ดา ขันแก้ว. **ตั้งข้าวพิธีฟ้อนผีบ้านตำหนัก.** บ้านเลขที่ ๑๔ หมู่ ๒ บ้านตำหนัก ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์วันที่ ๑๕, ๒๔, ๒๕ มกราคม ๒๕๕๙.

ถนอม ยานะ. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๑๑๐ บ้านเมืองวะ หมู่ ๑ ตำบลเมืองเลน อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

นันทวัน ลุมมา. **ร่างทรงเจ้ากุมารโพธิ์เงินโพธิ์ทอง.** บ้านเลขที่ ๗๓ หมู่ ๓ บ้านแคว ตำบลท่ากว้าง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๕ มีนาคม ๒๕๕๙.

นิคม สุคันธา. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๔๔ บ้านต้นกอก หมู่ ๗ ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘, วันที่ ๒๗, ๒๘ พฤษภาคม ๒๕๕๘, วันที่ ๑๐, ๑๓, ๑๔, ๒๒ มิถุนายน ๒๕๕๘.

บุญถึง แผลงฤทธิ์. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๙๗ บ้านศรีทรายมูล หมู่ ๖ ตำบลหนองจ๊อม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๑ สิงหาคม ๒๕๖๐.

บุญธรรม นามวงศ์. **หัวหน้าวงเต่งถิ้งคณะหนองสี่แจ่งศิลป์** ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๗ พฤษภาคม ๒๕๕๘, วันที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๕๘.

ประพันธ์ พรมรัตน์. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๑๐๕ ถนนสุริยวงศ์ ชุมชนฟ้าใหม่ ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๘, ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

ประยูร คำเรือง. **ตั้งข้าวผีเม็งและร่างทรง.** บ้านเลขที่ ๖๗/๑ ซอย ๒ บ้านแม่แก้ดหลวง ตำบลหนองจ๊อม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์วันที่ ๙ ตุลาคม ๒๕๕๘.

ประสิทธิ์ โกระธรรม. **หัวหน้าวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี** ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

ปั๋น พรมมา. **ตั้งข้าวผีมดผีเม็ง.** บ้านเลขที่ ๑๒๑ หมู่ ๗ บ้านกู่แดง ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๑๕ มกราคม ๒๕๕๙.

พรชัย อินทจักร. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.** บ้านเลขที่ ๕๔ หมู่ ๒ บ้านศรีบัวเงิน ตำบลท่าศาลา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์, ๕, ๑๕, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๓, ๒๗ มีนาคม, ๙ เมษายน ๒๕๕๙.

มานพ วังศรี. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม และคณะพลังหนุ่ม.** บ้านเลขที่ ๒๖๕ บ้านแม่ย่อย หมู่ ๒ ตำบลสันทรายน้อย อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐, ๒๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๕, ๑๕, ๒๖, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๓, ๒๗ มีนาคม, ๙ เมษายน ๒๕๕๙, ๑๘ สิงหาคม ๒๕๖๐.

ยิ่งยศ ยศเรือนคำ. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๘๐ หมู่ ๖ ตำบลอออนเหนือ อำเภอแม่ออน จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๘, ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

ระเด่น ดวงเดชา. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๑๒ ถนนลำพูน-เชียงใหม่ ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๘, ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

วัฒนา ครวรรณ. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๕๘ บ้านตำหนัก หมู่ที่ ๑ ตำบลดอนแก้ว อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

วีรพล ดาษคม. **พ่อตั้งเจ้าพี่วาสนา.** ชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๑๖ ตุลาคม ๒๕๕๘.

วุฒิภัทร เกตุพัฒนพล. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๑๖๒ หมู่ ๑ บ้านทุ่งยาว ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๘ สิงหาคม ๒๕๖๐.

ศักดา คันธา. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๕๙ หมู่ ๙ บ้านต้นจันทน์ ตำบลหนองจ๊อม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

สมบูรณ์ พรมปัน. **เก๊าผีเม็งบ้านป่ากล้วย.** บ้านเลขที่ ๒๘ หมู่ ๒ บ้านป่ากล้วย ตำบลสันนาเม็ง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์วันที่ ๑๖ ตุลาคม ๒๕๕๘, ๑๓ มีนาคม ๒๕๕๙.

สุขสวัสดิ์ พรมรัตน์. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๑๐๕ ถนนสุริยวงศ์ ชุมชนฟ้าใหม่ ตำบลหายยา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๘, ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

สุรชาติ เตชะเขตต์. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี** ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘, ๒๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

สุรเดช ไคร้มูล. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๗๙/๑ บ้านปินดก หมู่ ๘ ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

สุรพล แสงบุญ. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๑๗ หมู่ ๓ บ้านป่าสักหลวง ตำบลสำราญราษฎร์ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

เสริมสุข คิดการงาน. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.** บ้านเลขที่ ๑๕๘ หมู่ ๖ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์, ๕, ๑๕, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๓, ๒๗ มีนาคม, ๙ เมษายน ๒๕๕๙

อดุลย์ ไคร้มูล. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๒๓๑ บ้านปินดก หมู่ที่ ๘ ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

อรวรรณ ดาษคม. **ร่างทรงเจ้าพี่วาสนา.** ชุมชนศรีปิงเมือง ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๑๖ ตุลาคม ๒๕๕๘.

อมรเทพ ปานบัว. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะหัวฝายสามัคคี.** บ้านเลขที่ ๕๙ ถนนศรีจันดร ตำบลช้างคลาน อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๘, ๓๐ พฤษภาคม, ๑๘ มิถุนายน ๒๕๕๘.

อานันท์ ศรีคำ. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะพลังหนุ่ม.** บ้านเลขที่ ๒๑๑ หมู่ ๑ บ้านหนองสี่แจ่ง ตำบลหนองแฝก อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๒ กุมภาพันธ์, ๕, ๑๕, ๒๙ มีนาคม ๒๕๕๘, ๑๓, ๒๗ มีนาคม, ๙ เมษายน ๒๕๕๙

อารมณ์ เมืองปิง. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๗ ซอย ๗ บ้านฟ้ามุ่ย หมู่ ๑ ตำบลหนองจ๊อม อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘.

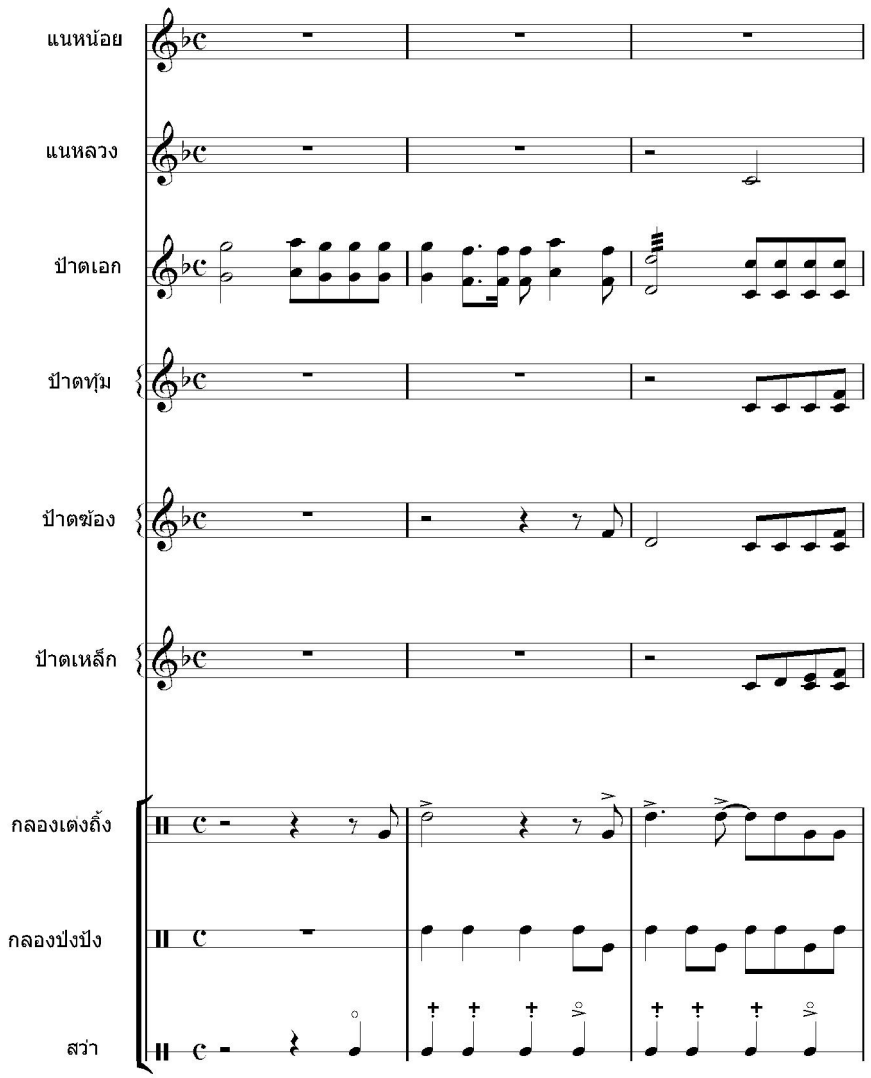
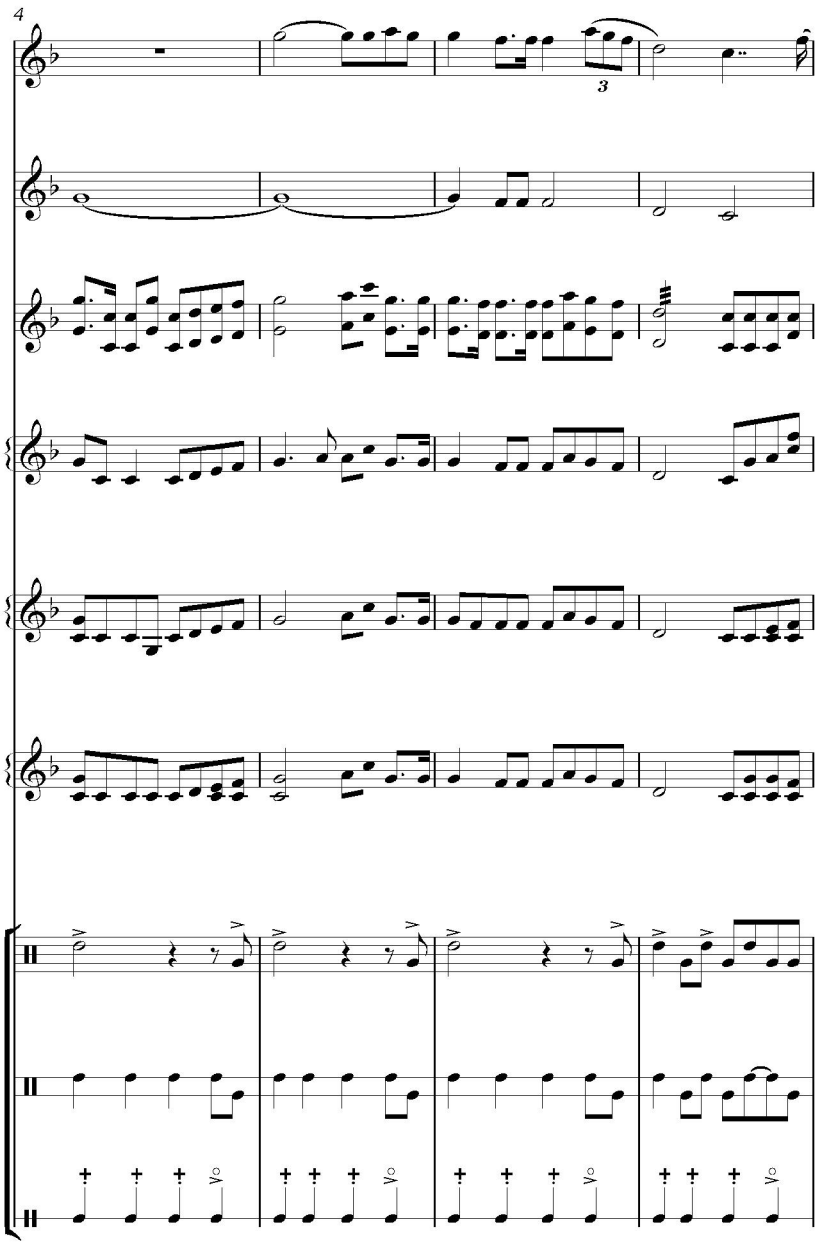
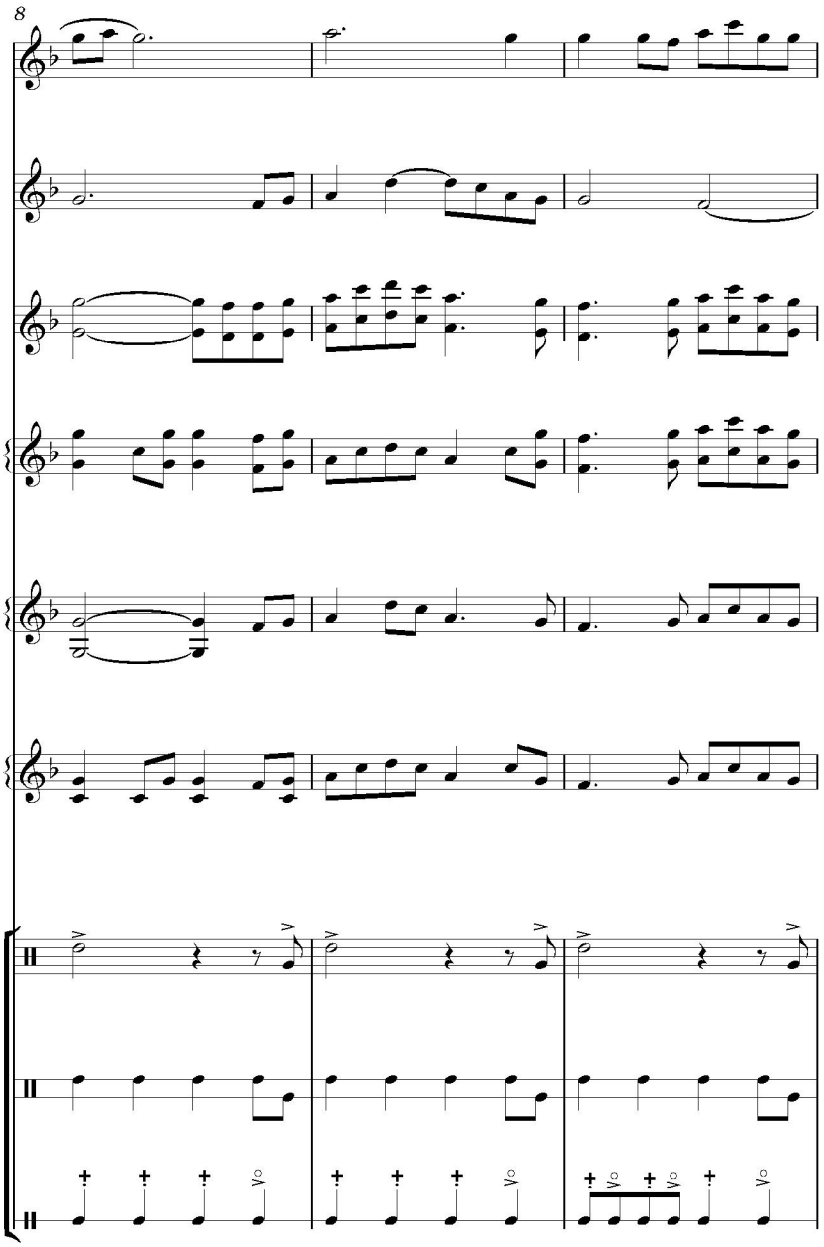
อินทร ทิมา. **นักดนตรีวงเต่งถิ้งคณะเพชรพยอม.** บ้านเลขที่ ๑ บ้านทุ่งยาว หมู่ ๑ ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๘, วันที่ ๒๖ มีนาคม ๒๕๕๘, วันที่ ๒๗, ๒๘ พฤษภาคม ๒๕๕๘, วันที่ ๑๐, ๑๓, ๑๔, ๒๒ มิถุนายน ๒๕๕๘, ๑๑ สิงหาคม ๒๕๖๐.

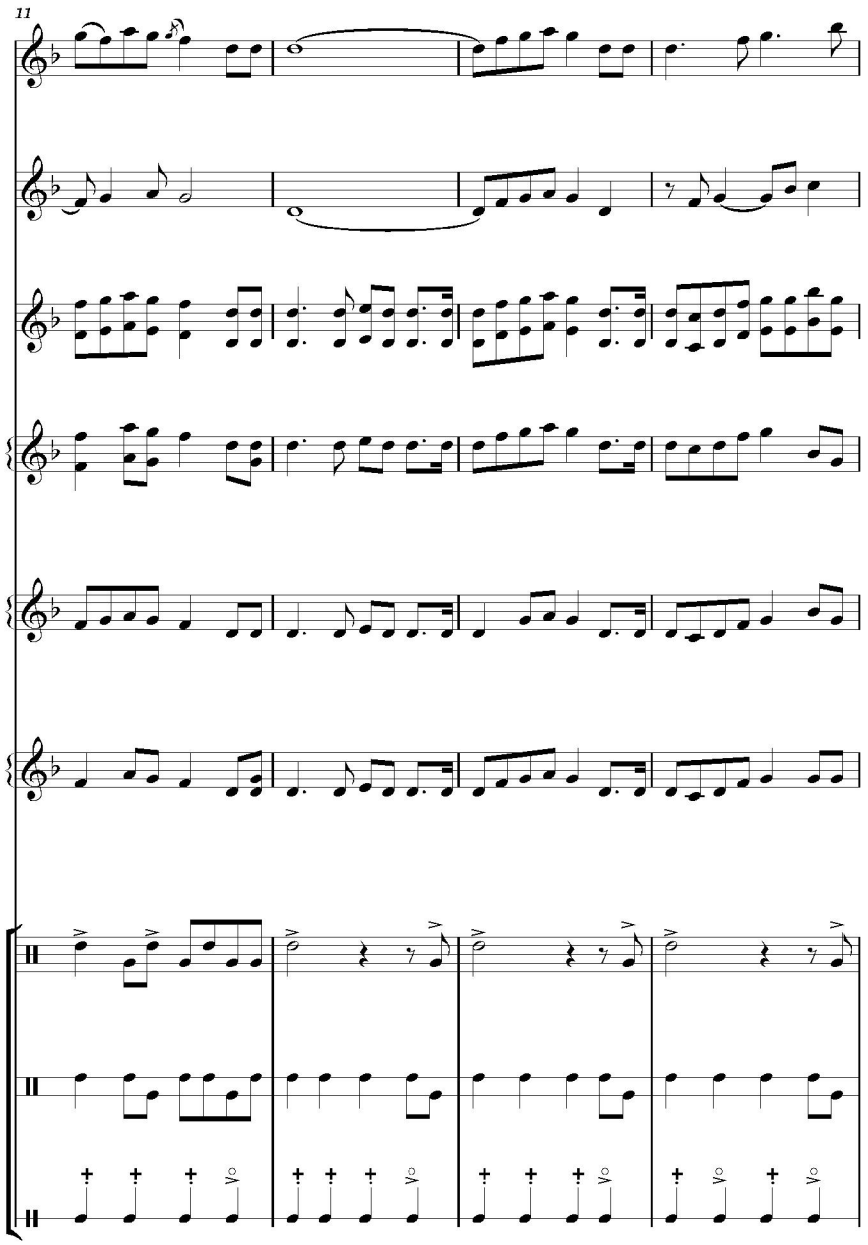
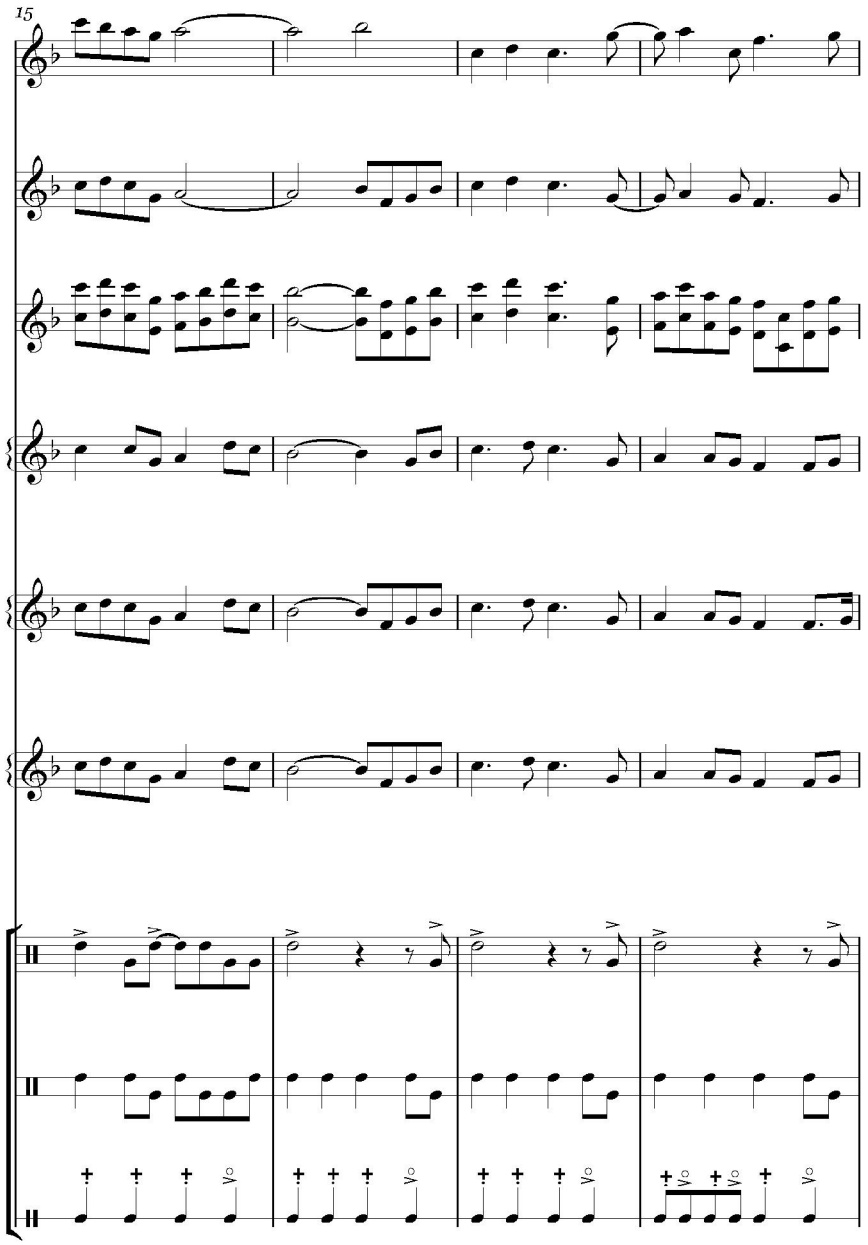
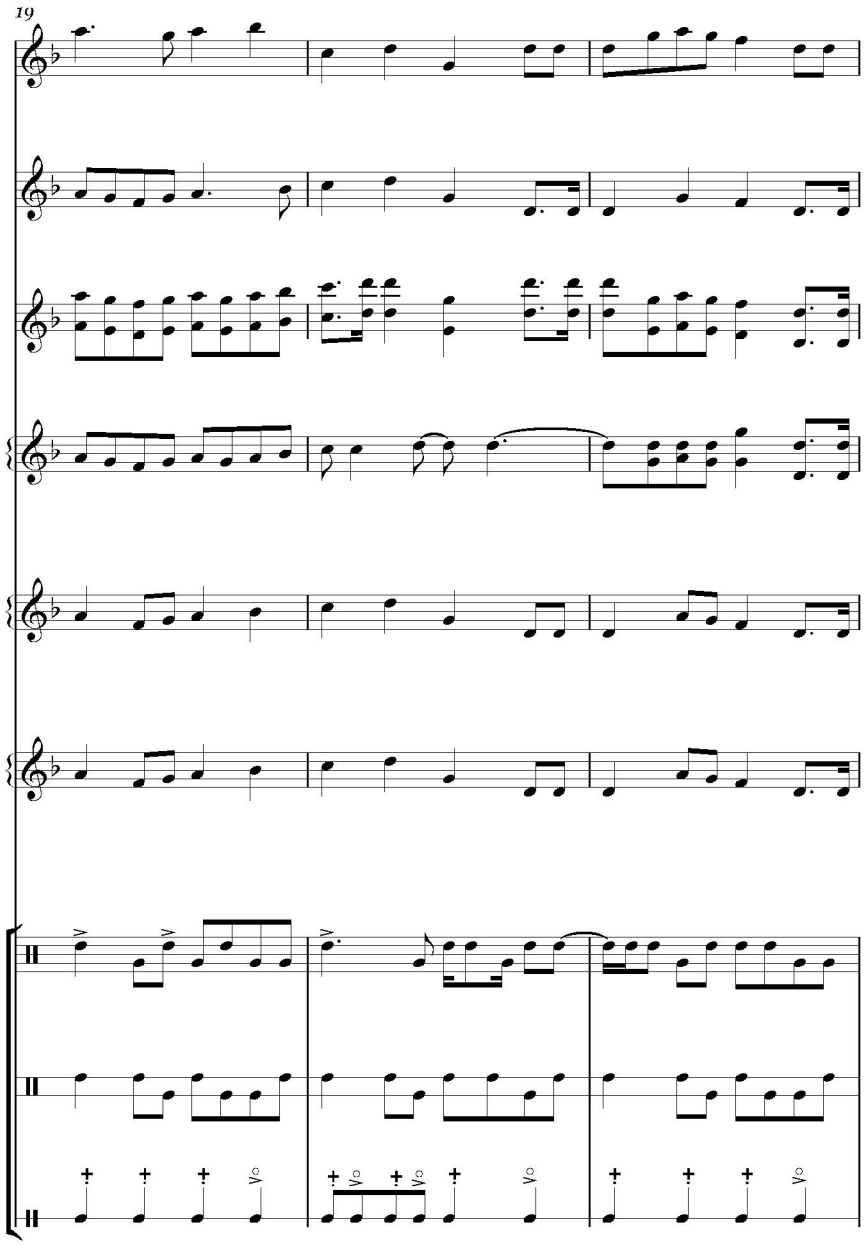
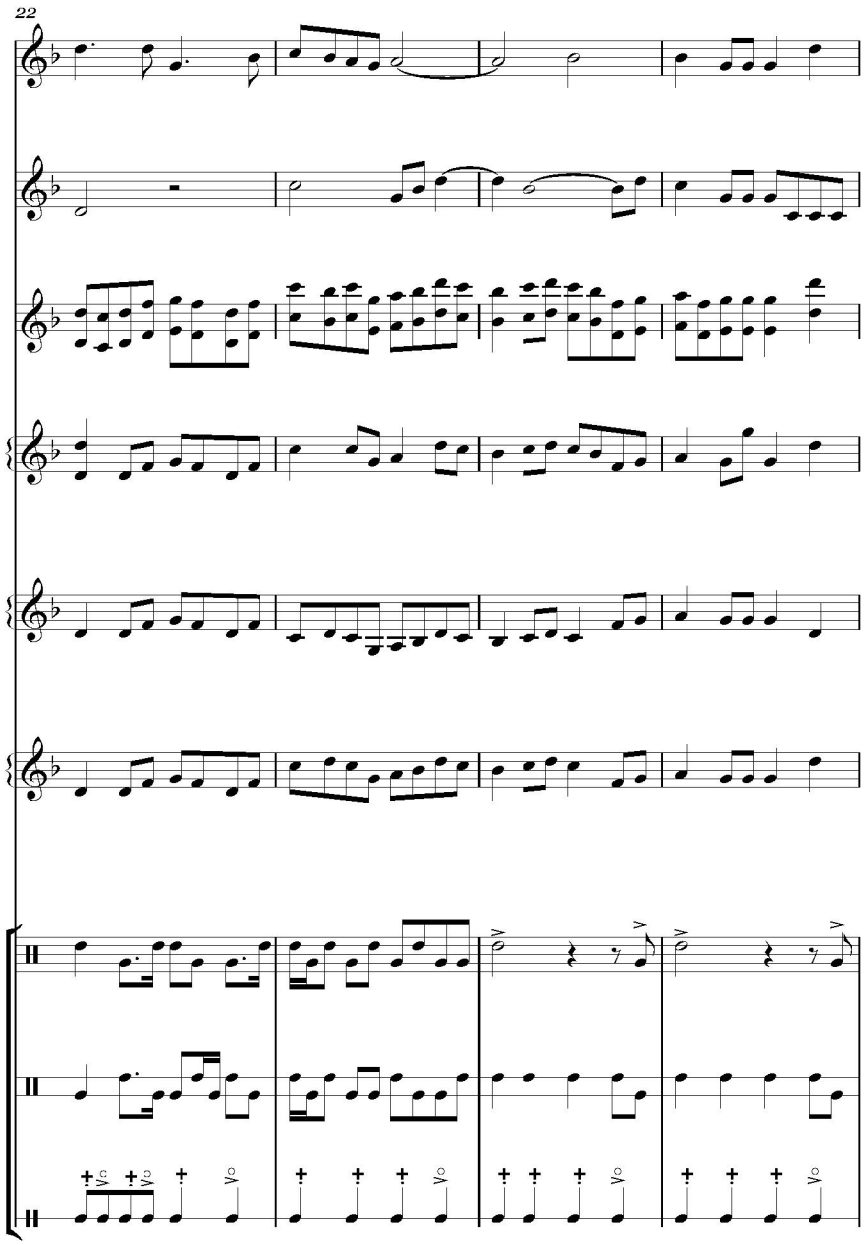
อินทรัตน์ มูลชัยลังการ์. **เพชรราชภัฏ – เพชรล้านนา.** บ้านเลขที่ ๕๔/๑ หมู่ ๒ ตำบลแม่สา อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่. สัมภาษณ์. วันที่ ๒๑ ตุลาคม ๒๕๕๘.

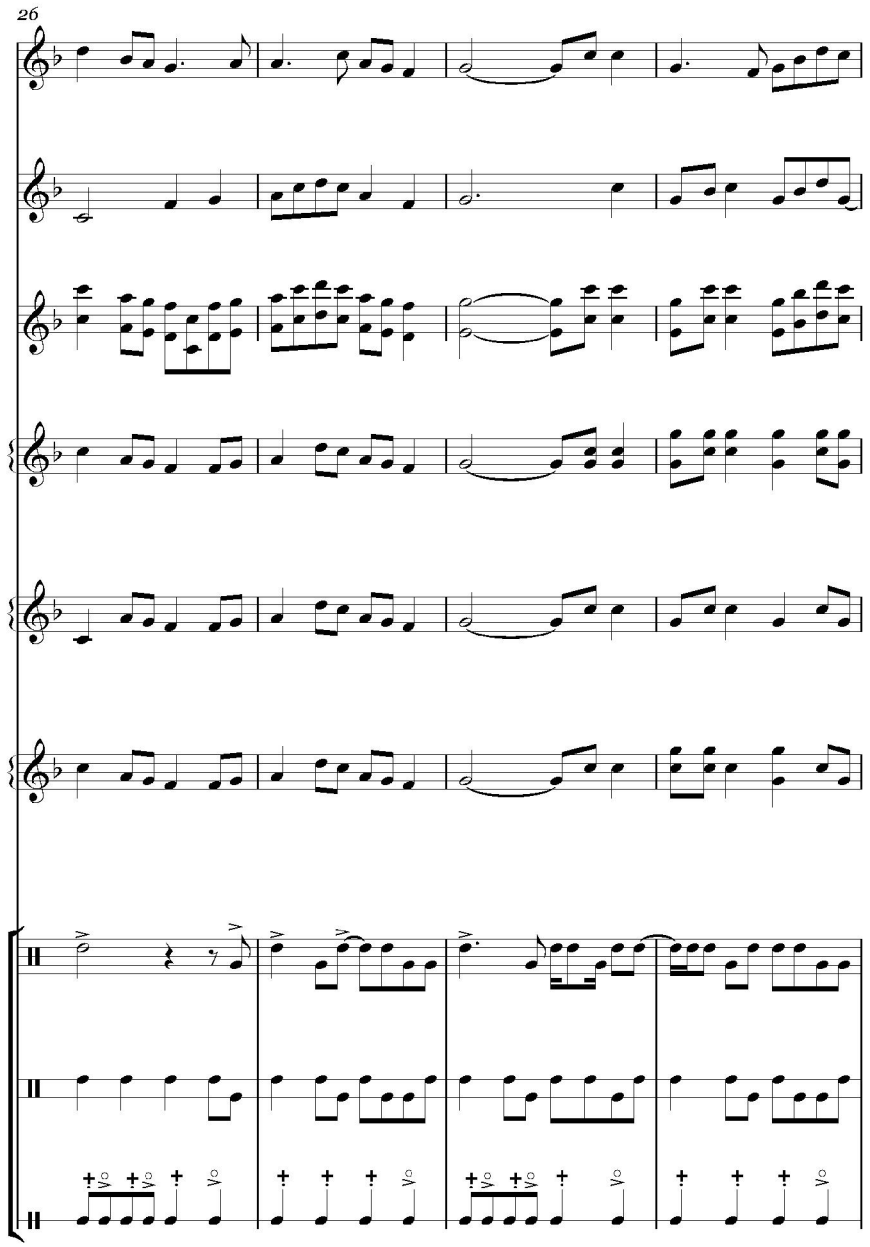
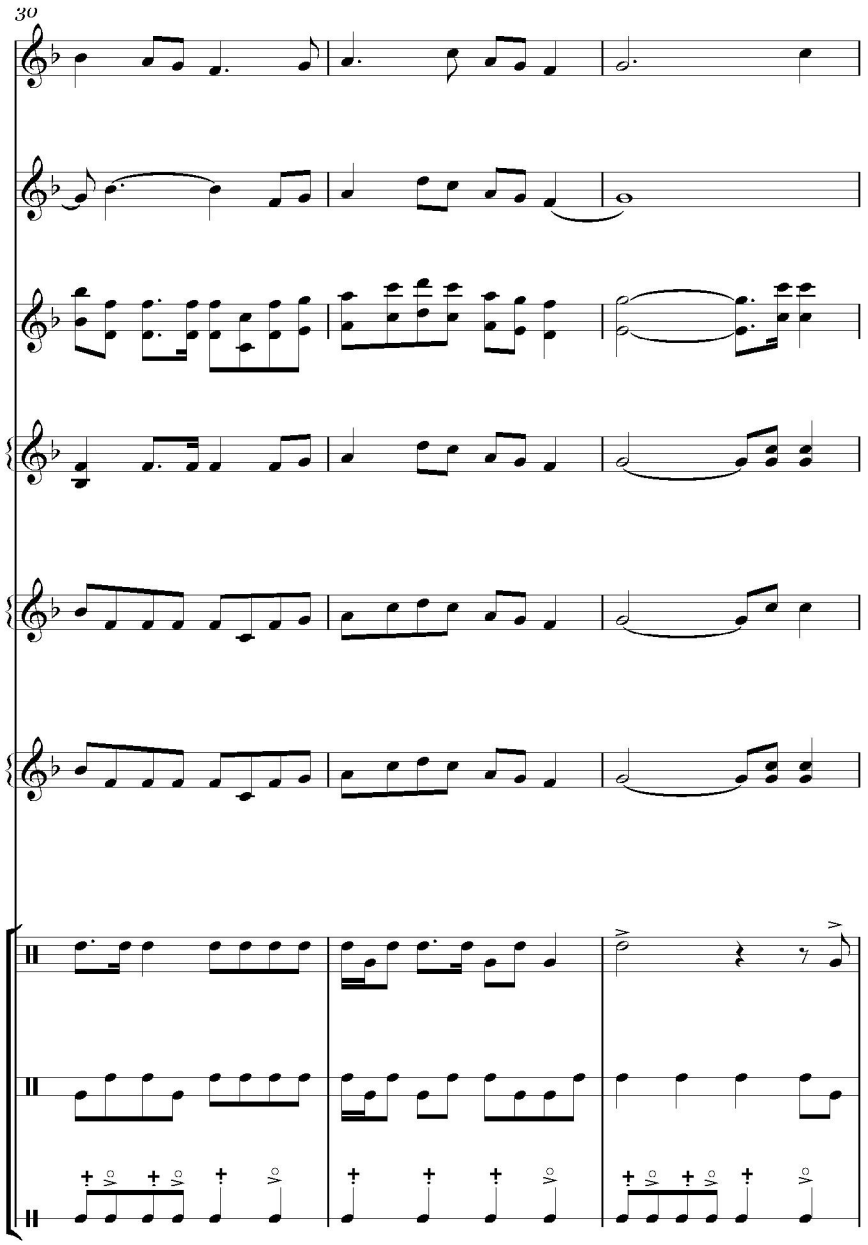
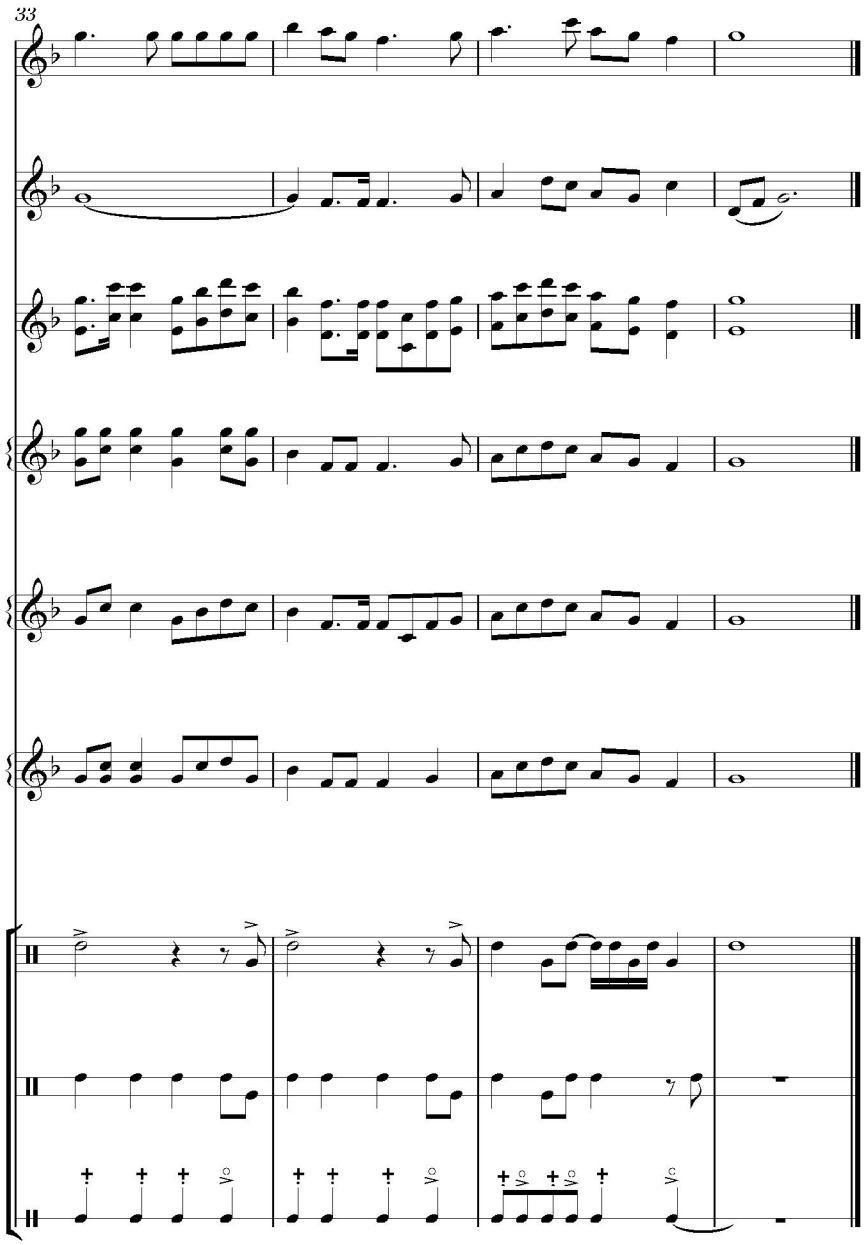
ภาคผนวก ก.

โน้ตเพลงวงเต่งถิ้งสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

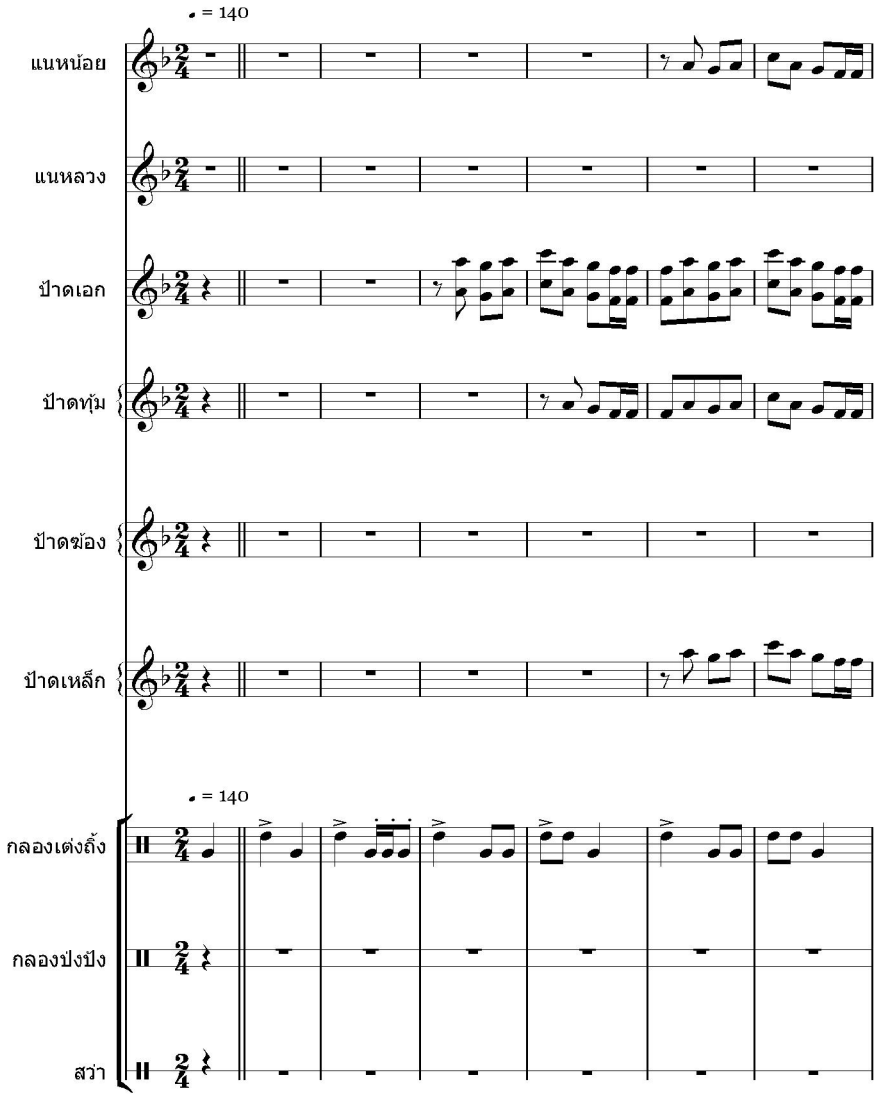
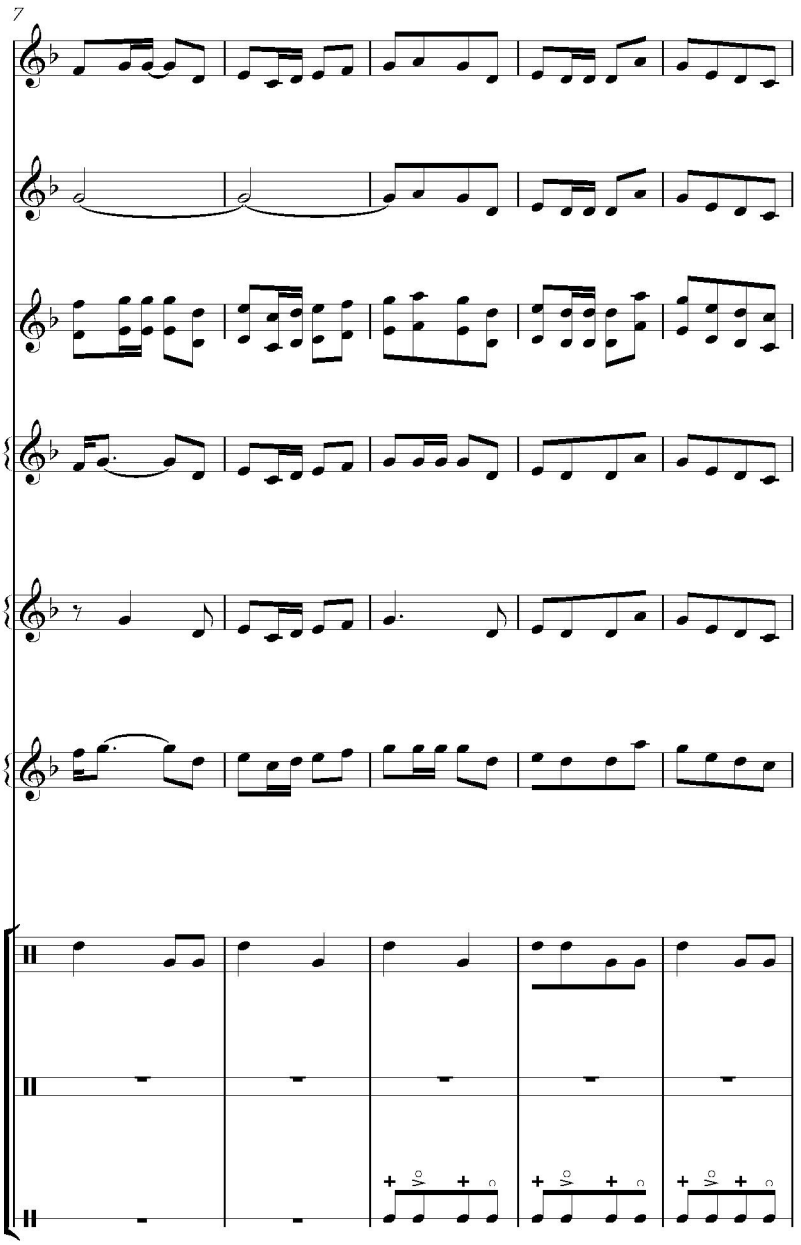
เพลงฉัตร

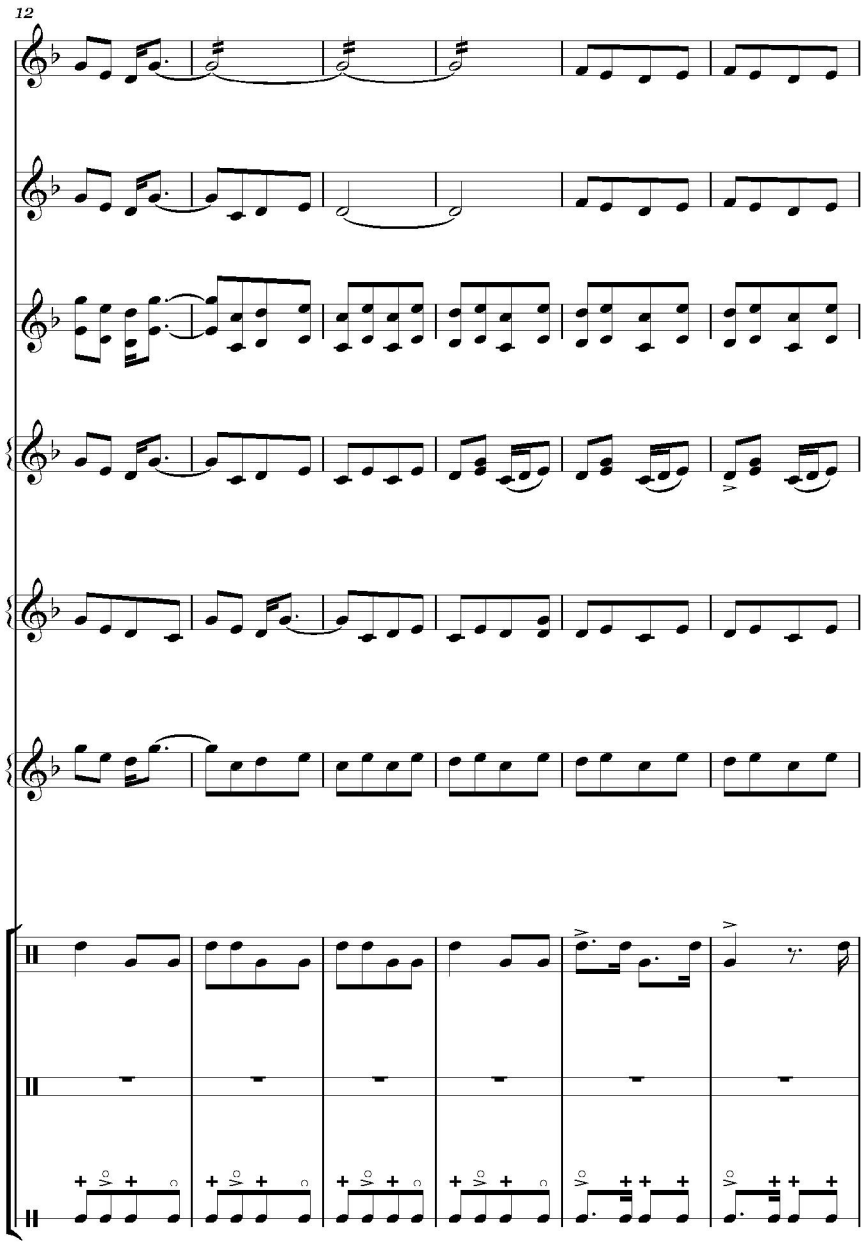
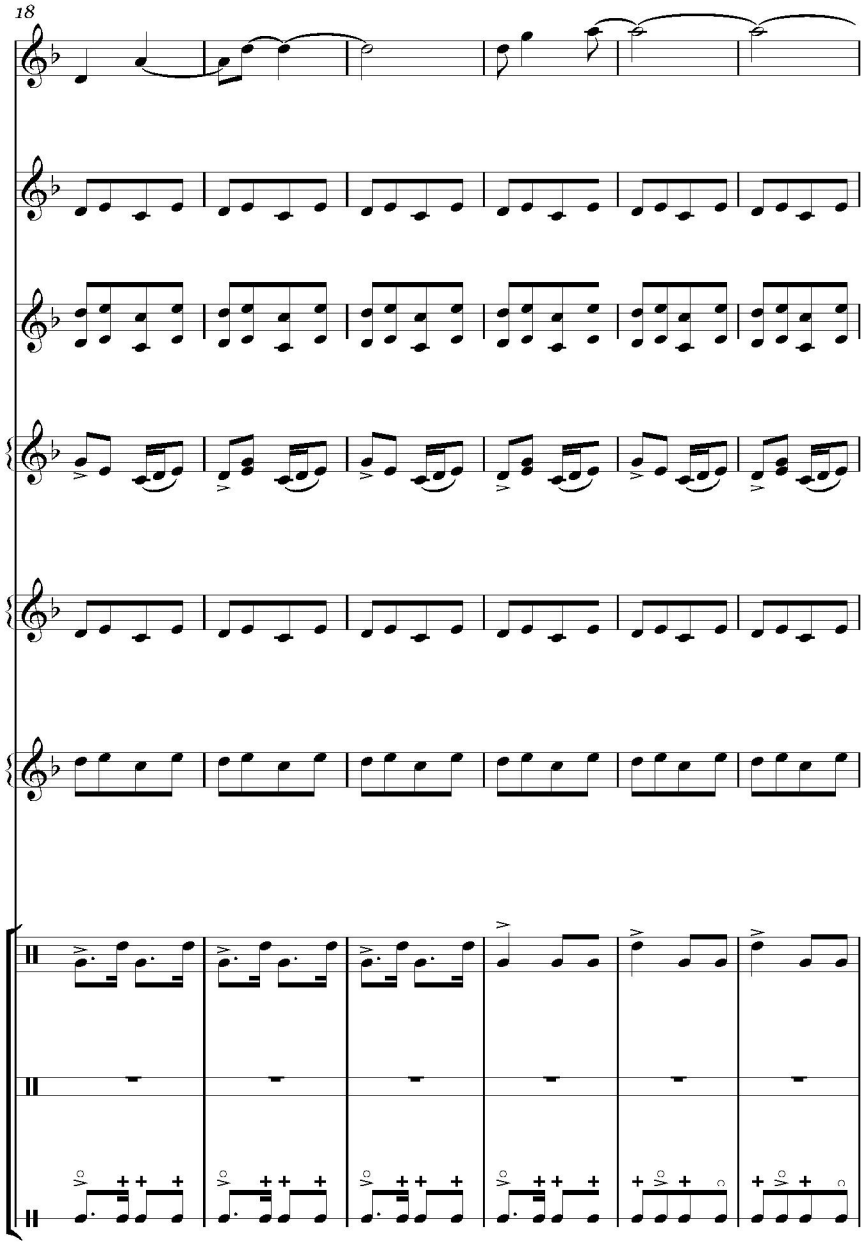
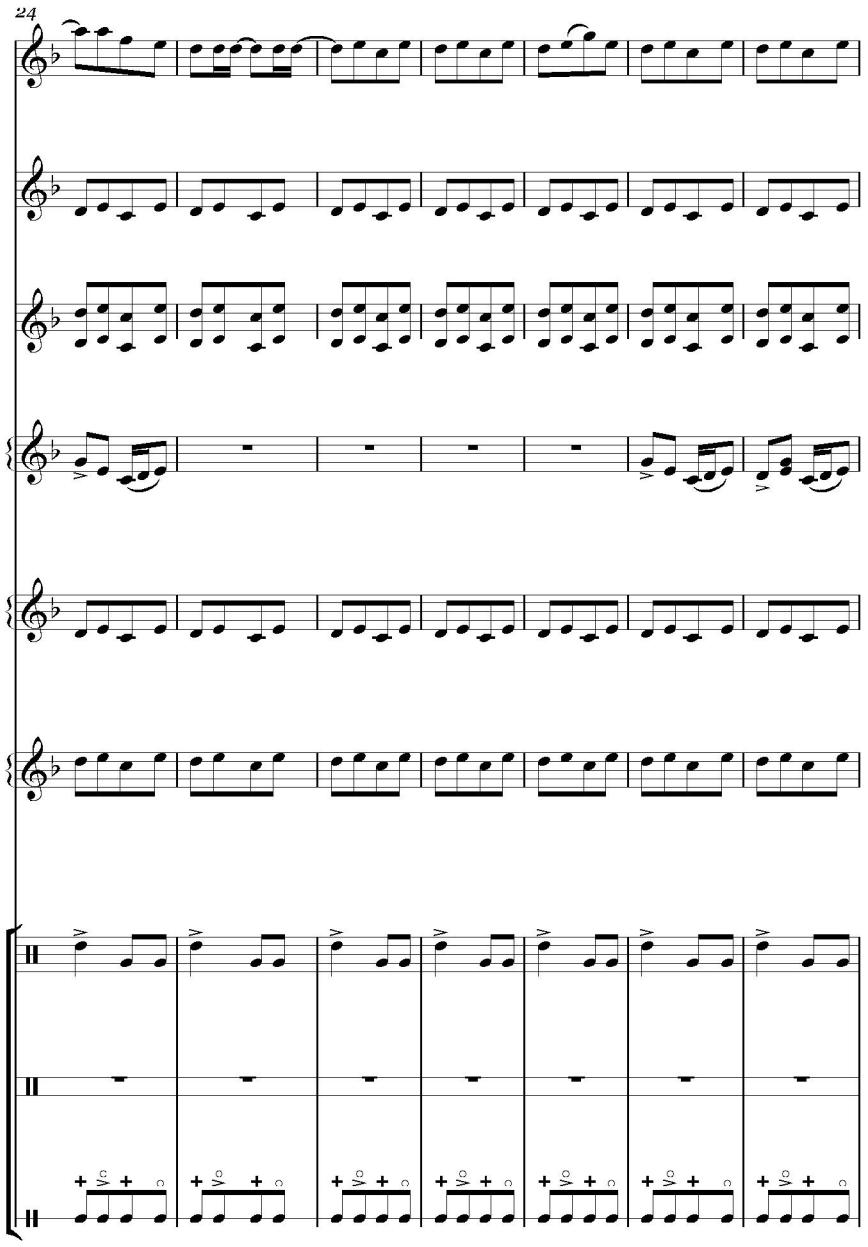
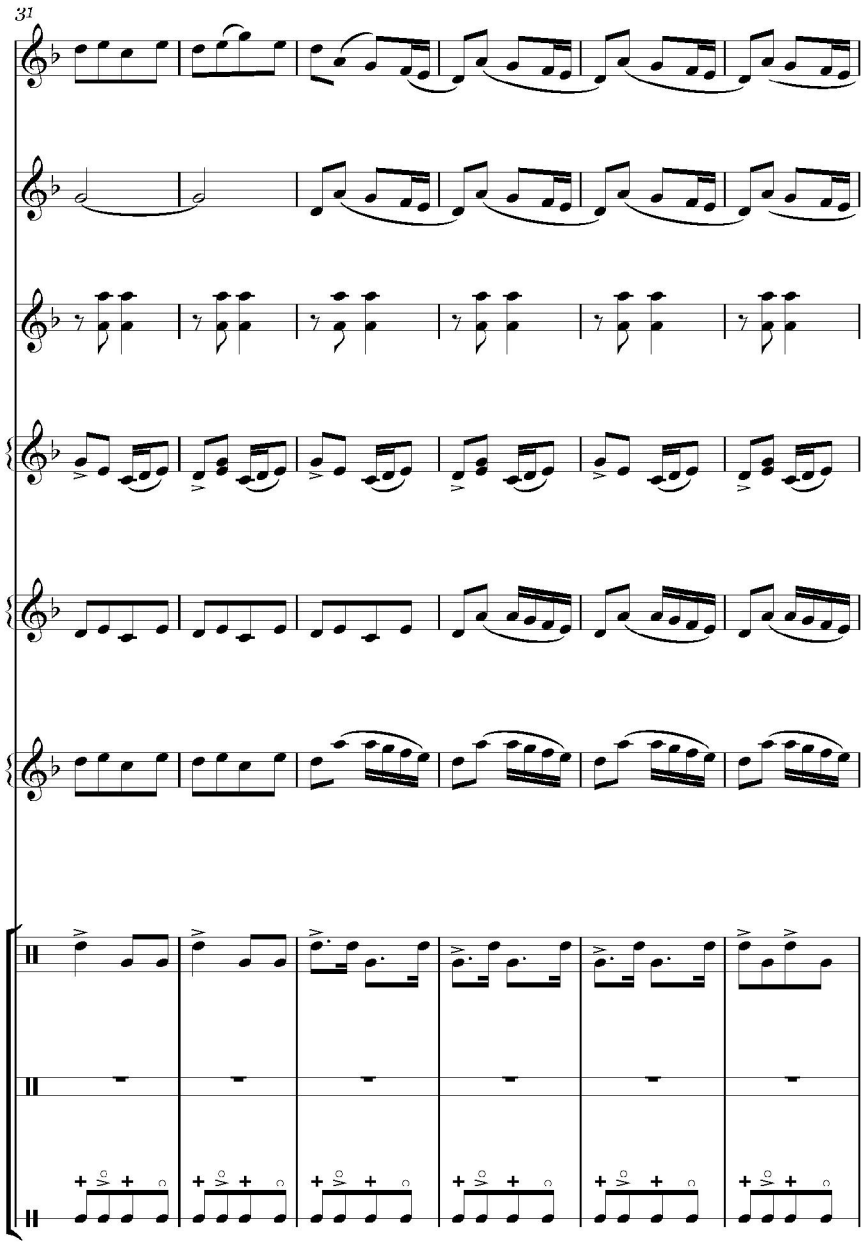
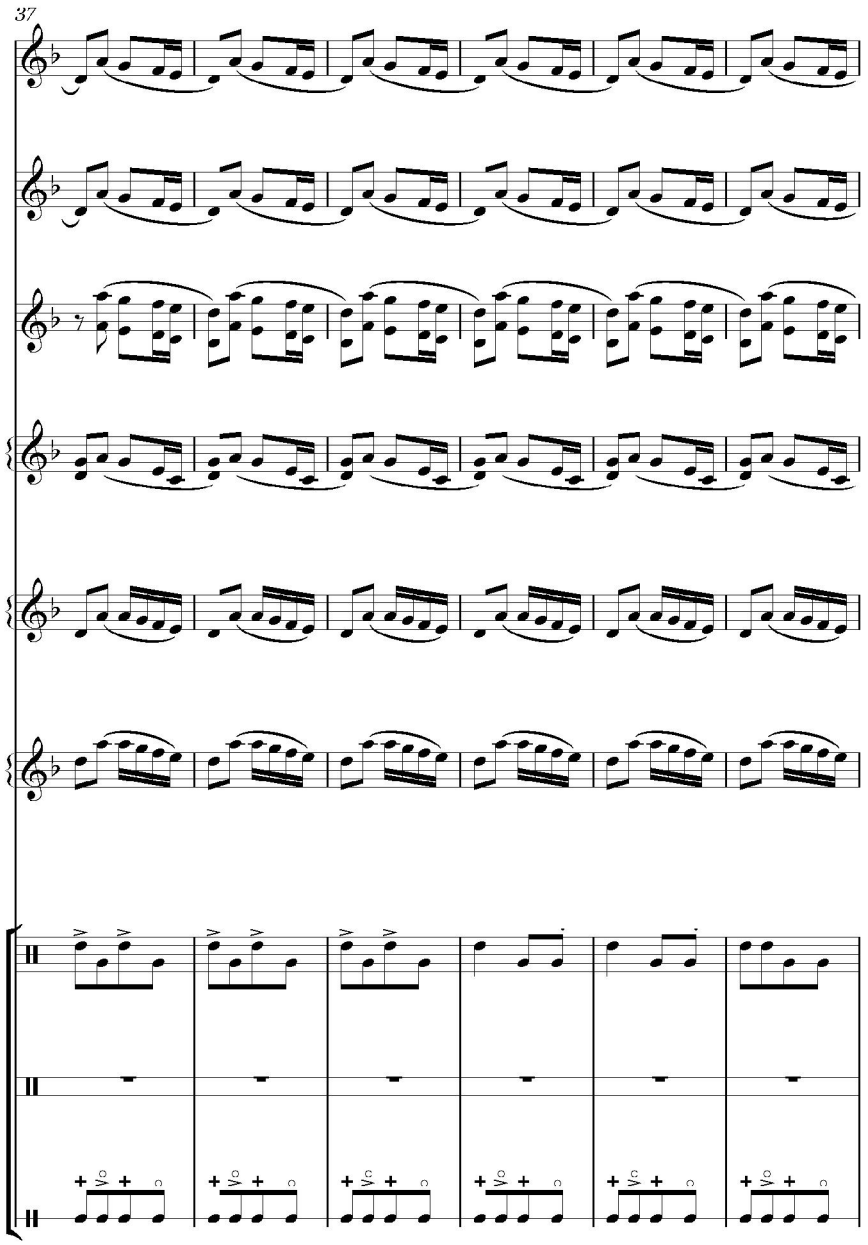
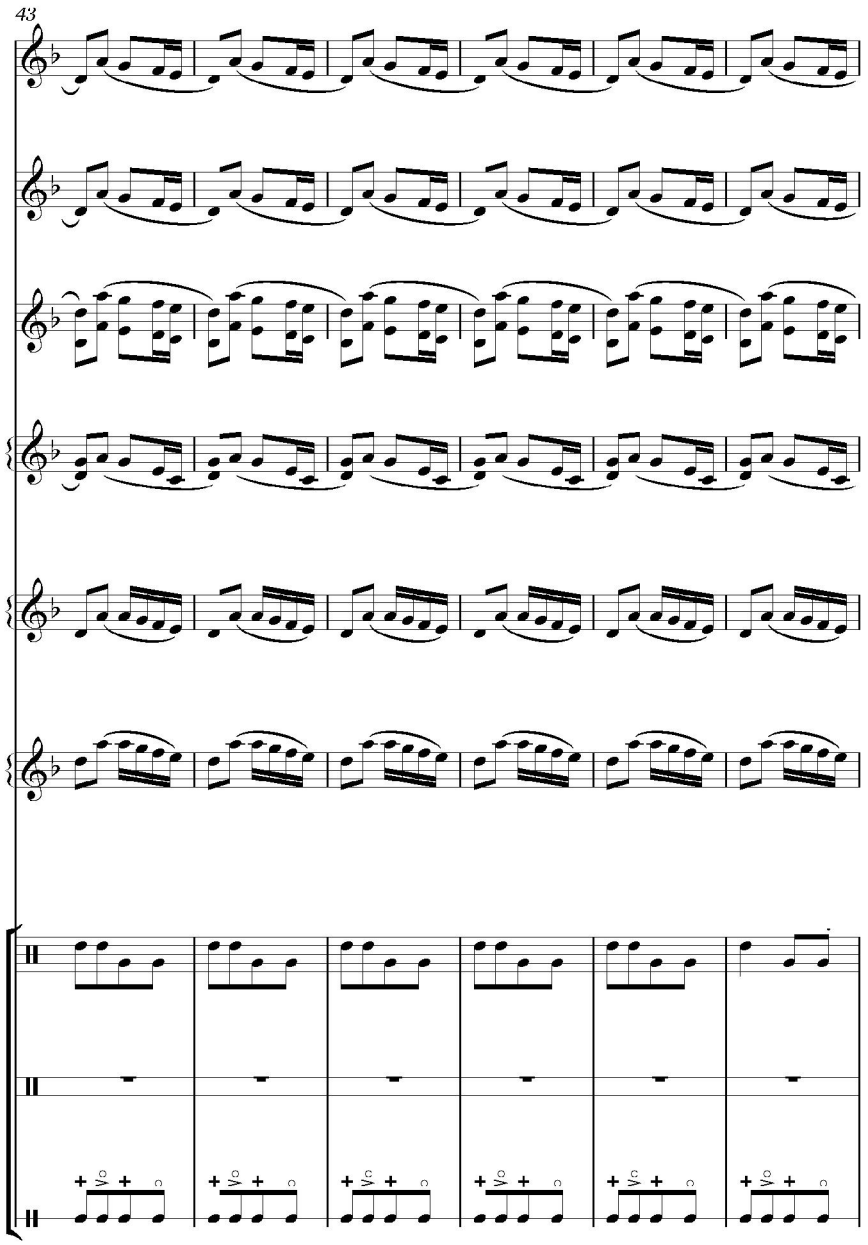
คณะหัวฝายสามัคคี

4
3

8

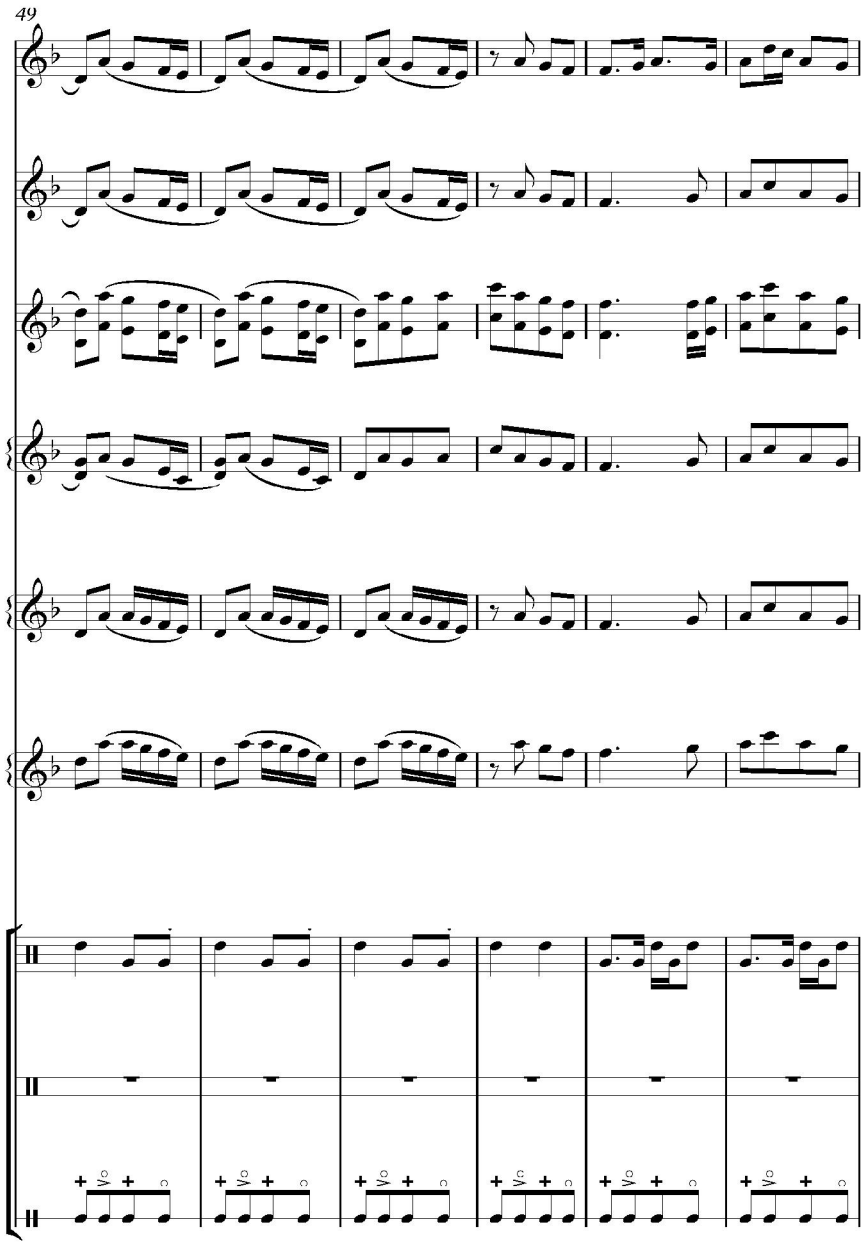
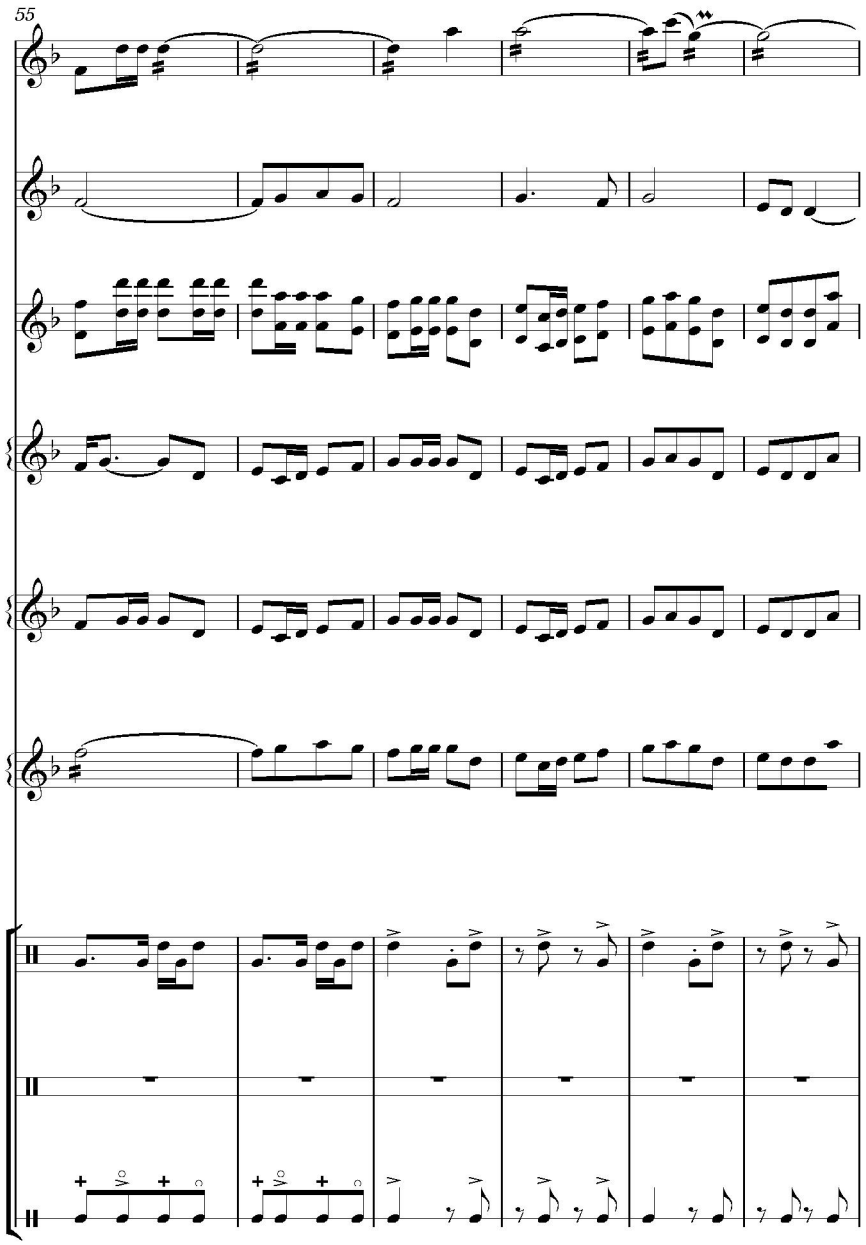
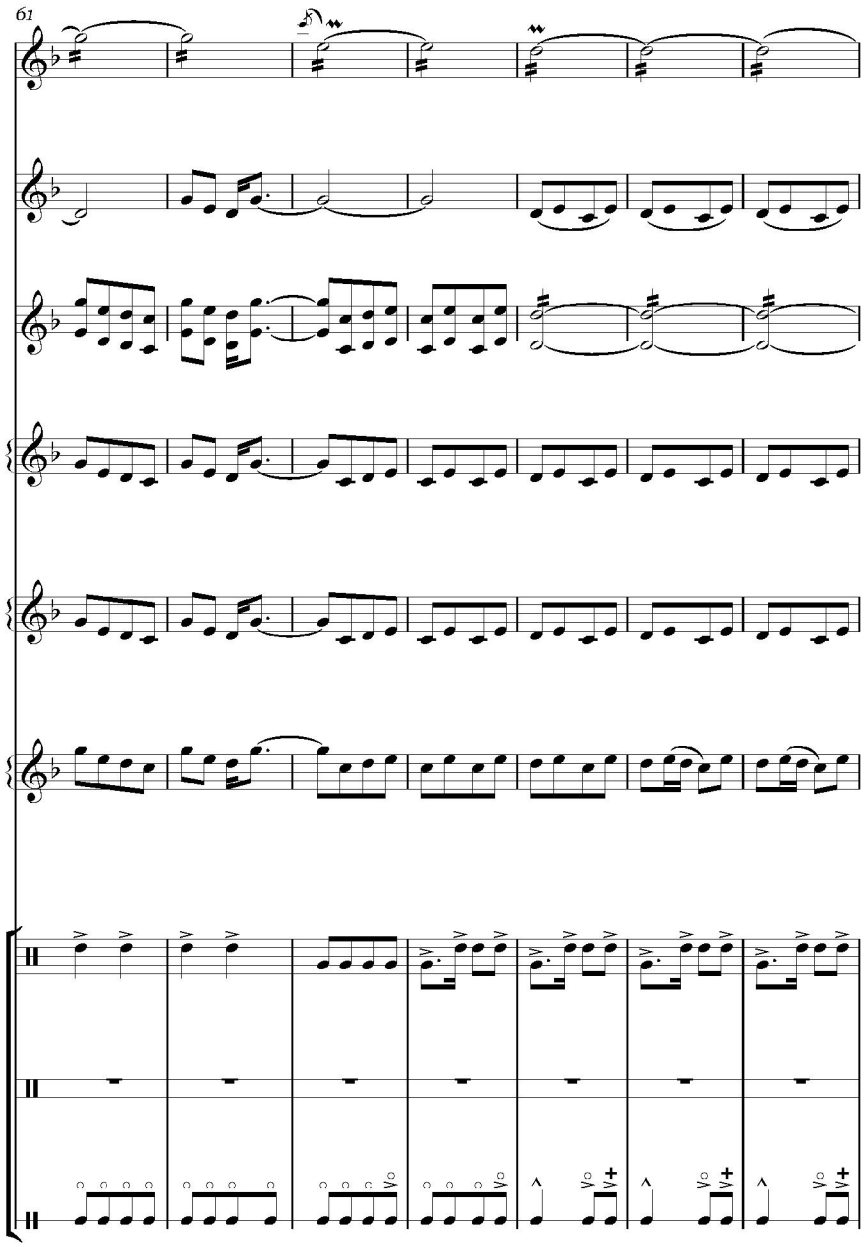
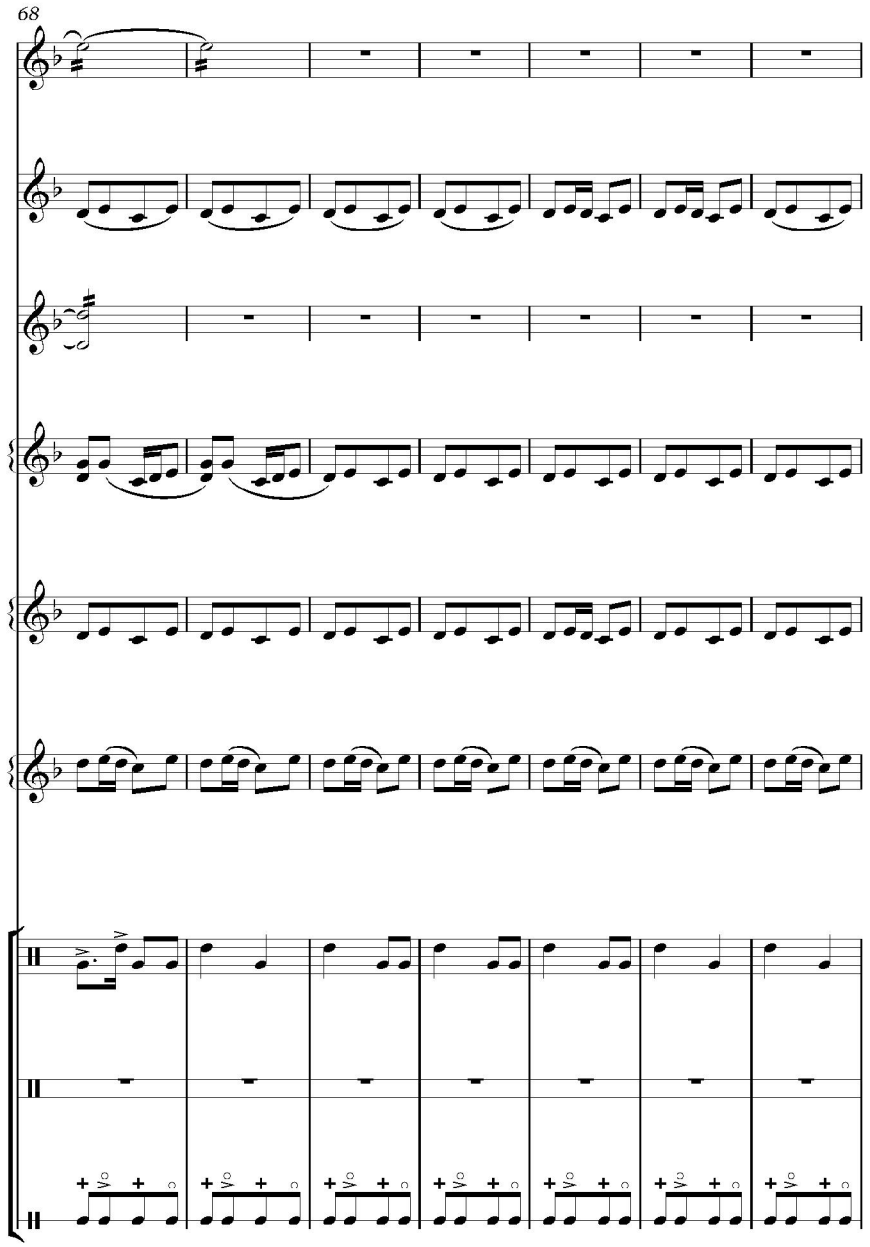
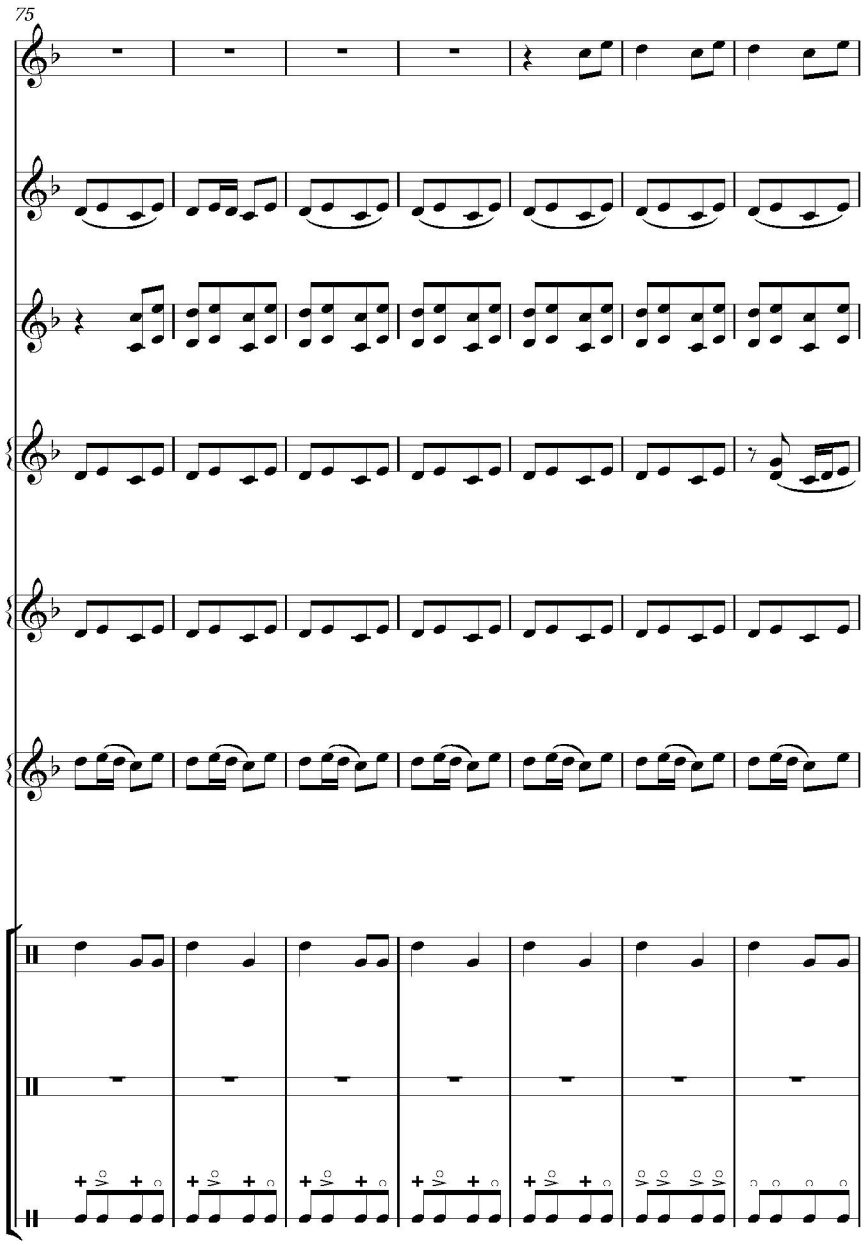
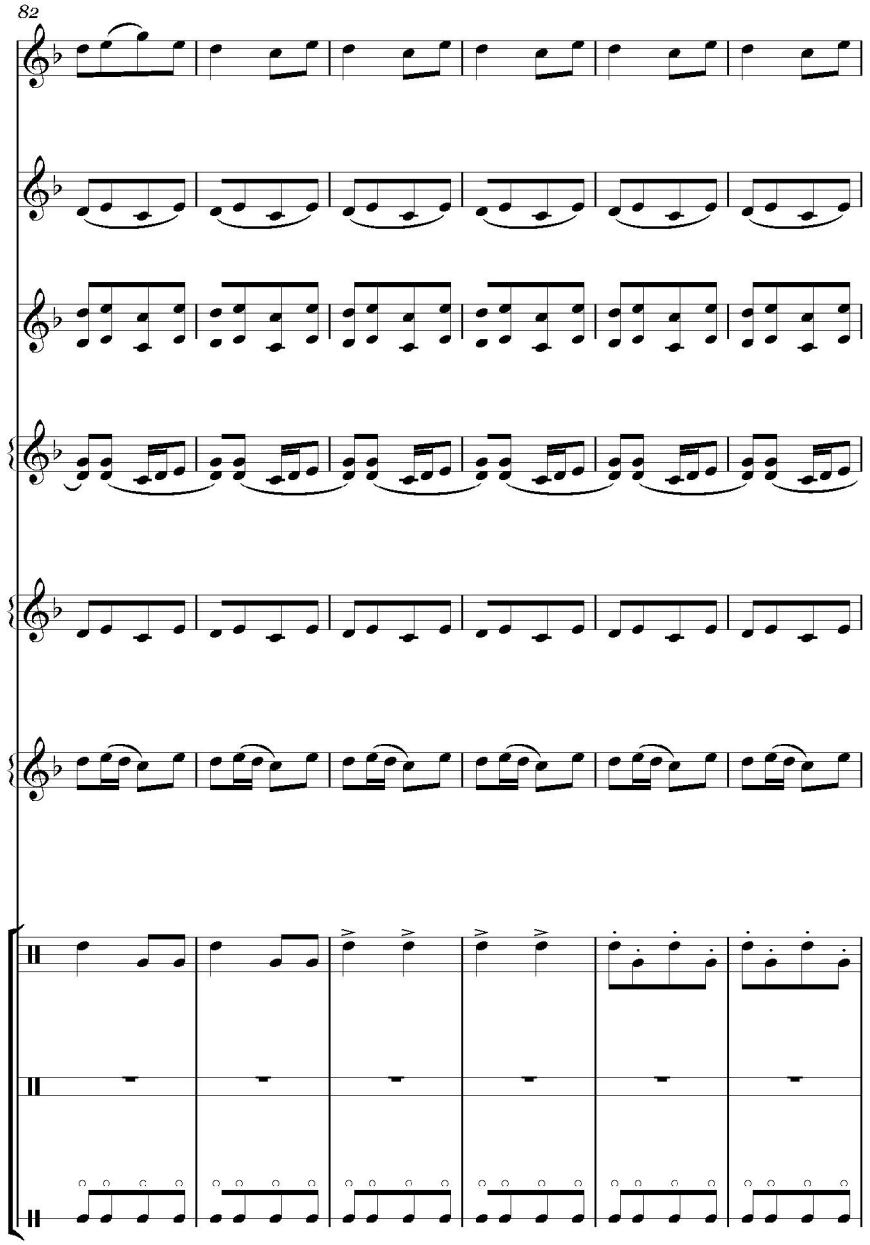
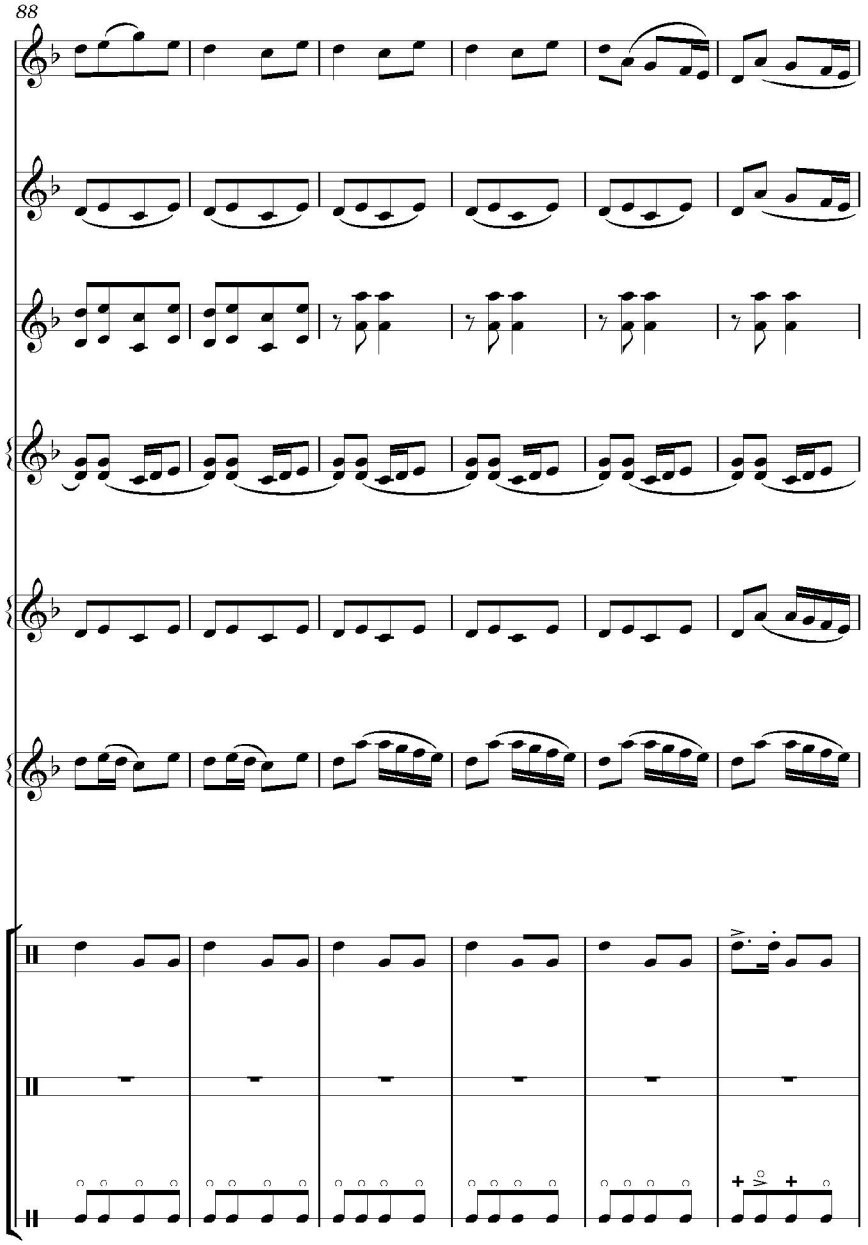
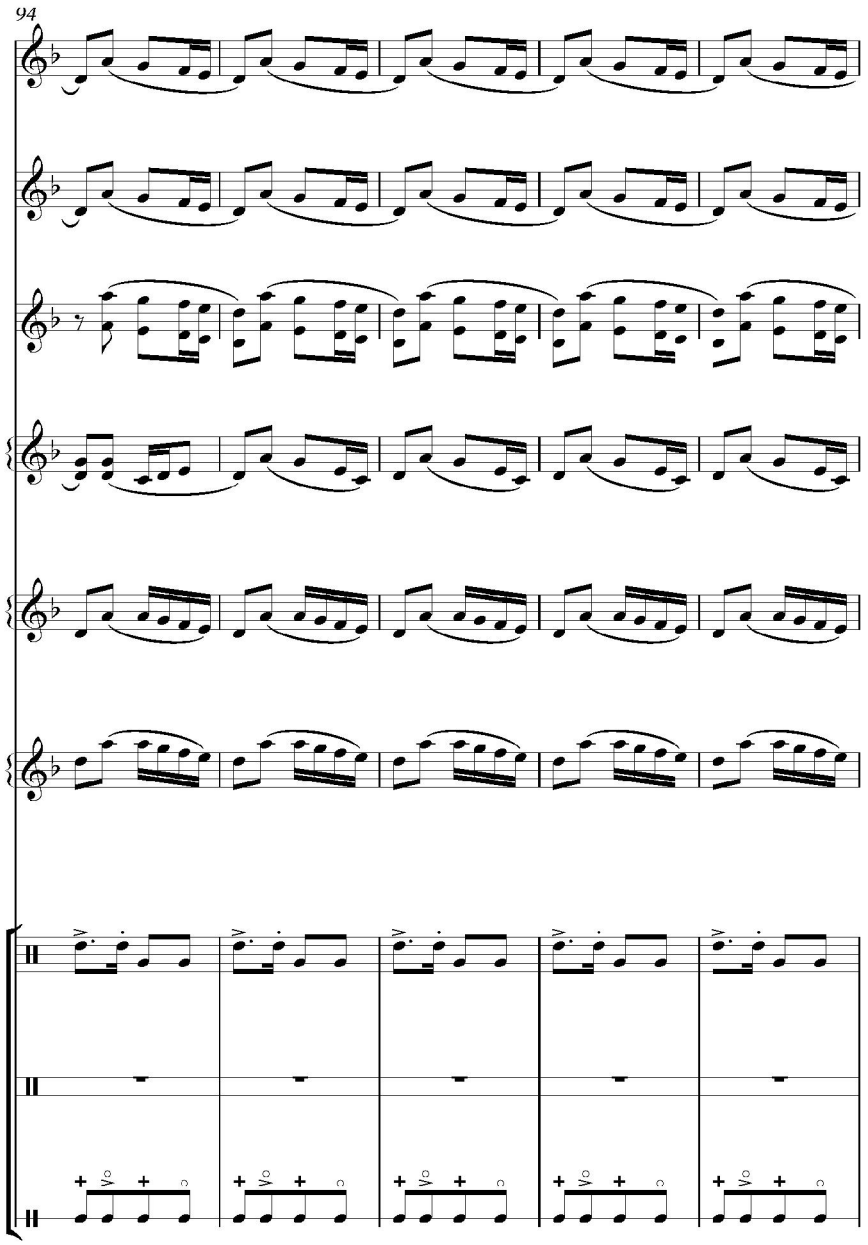
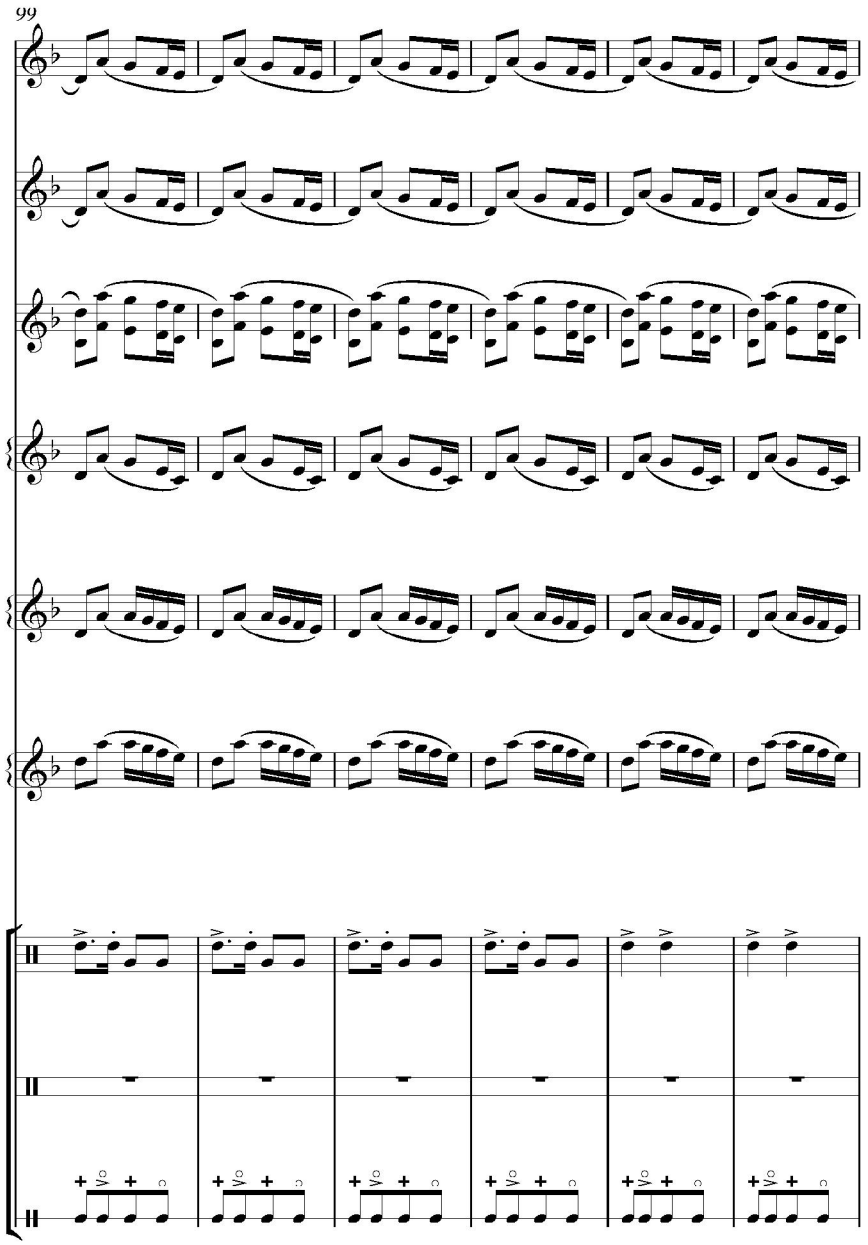
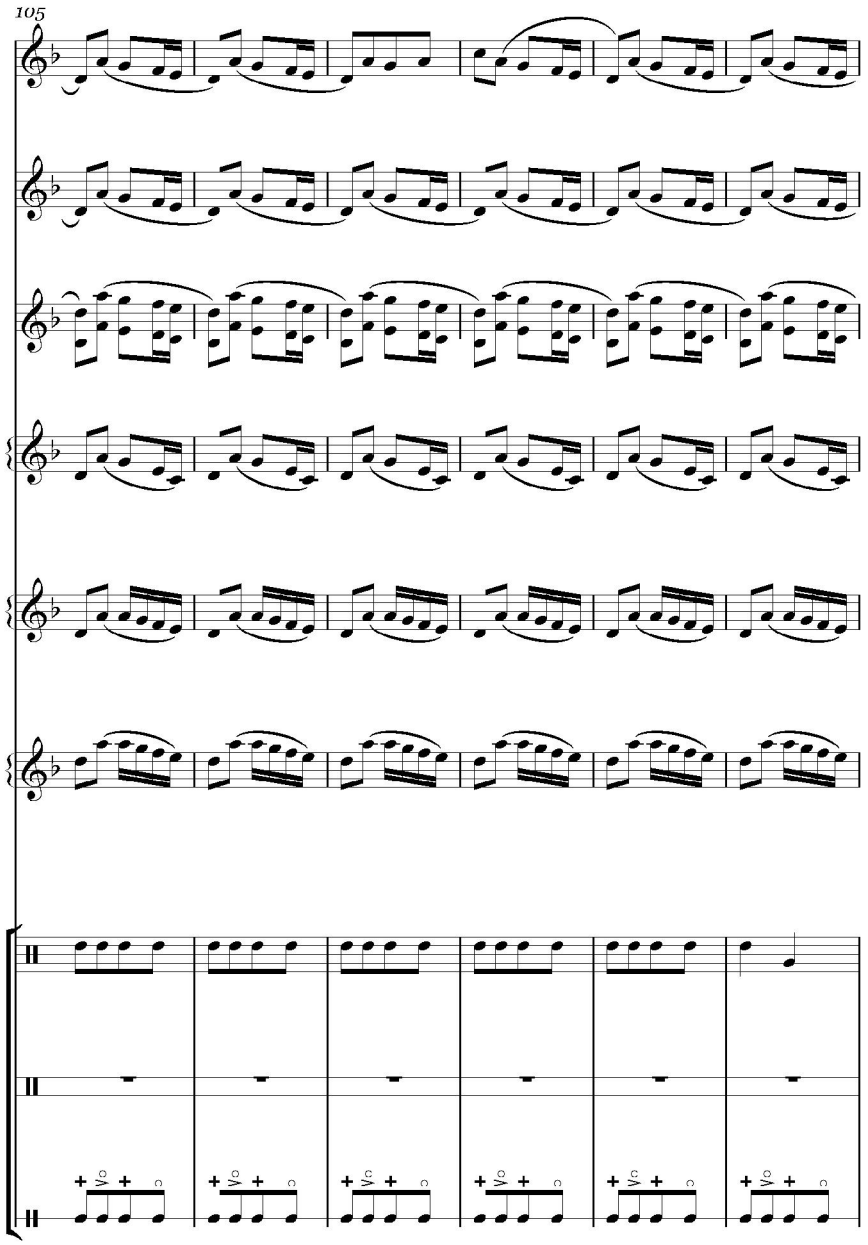
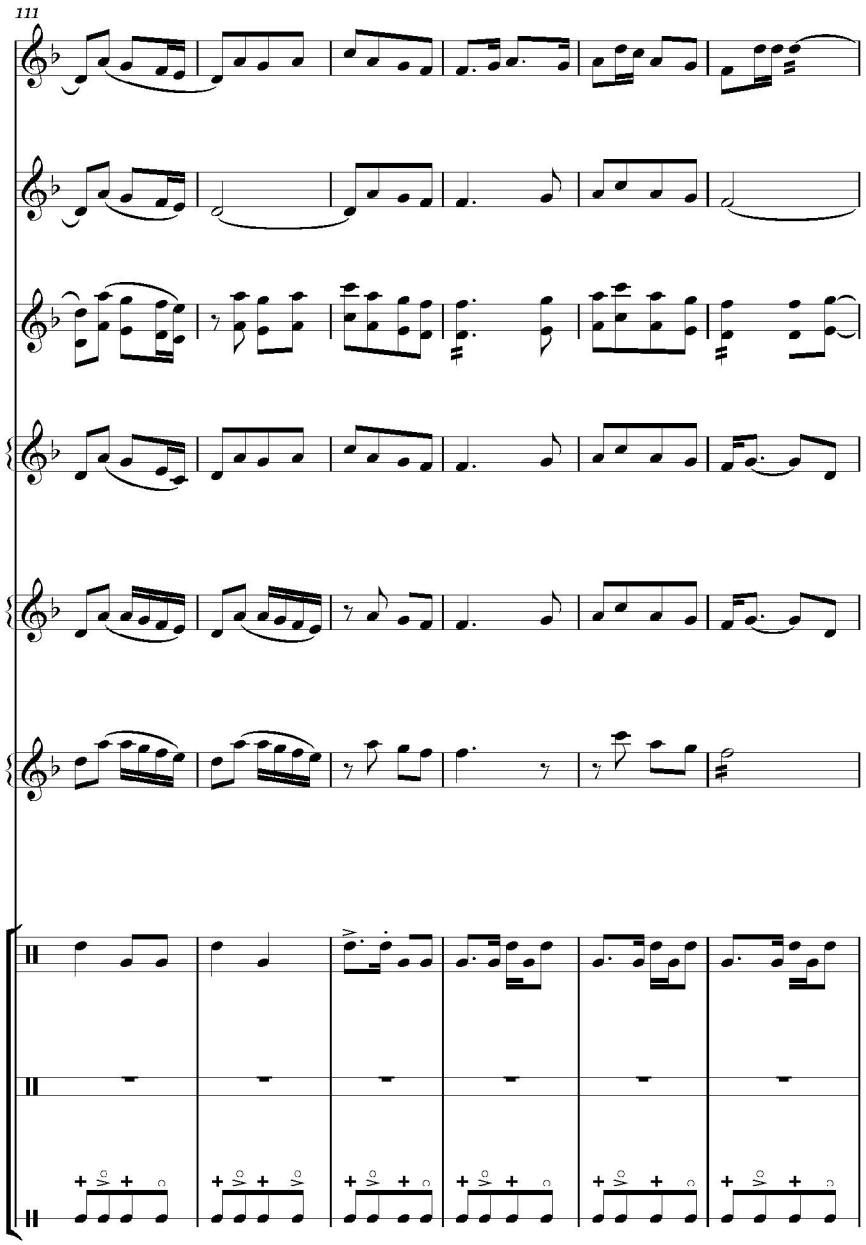
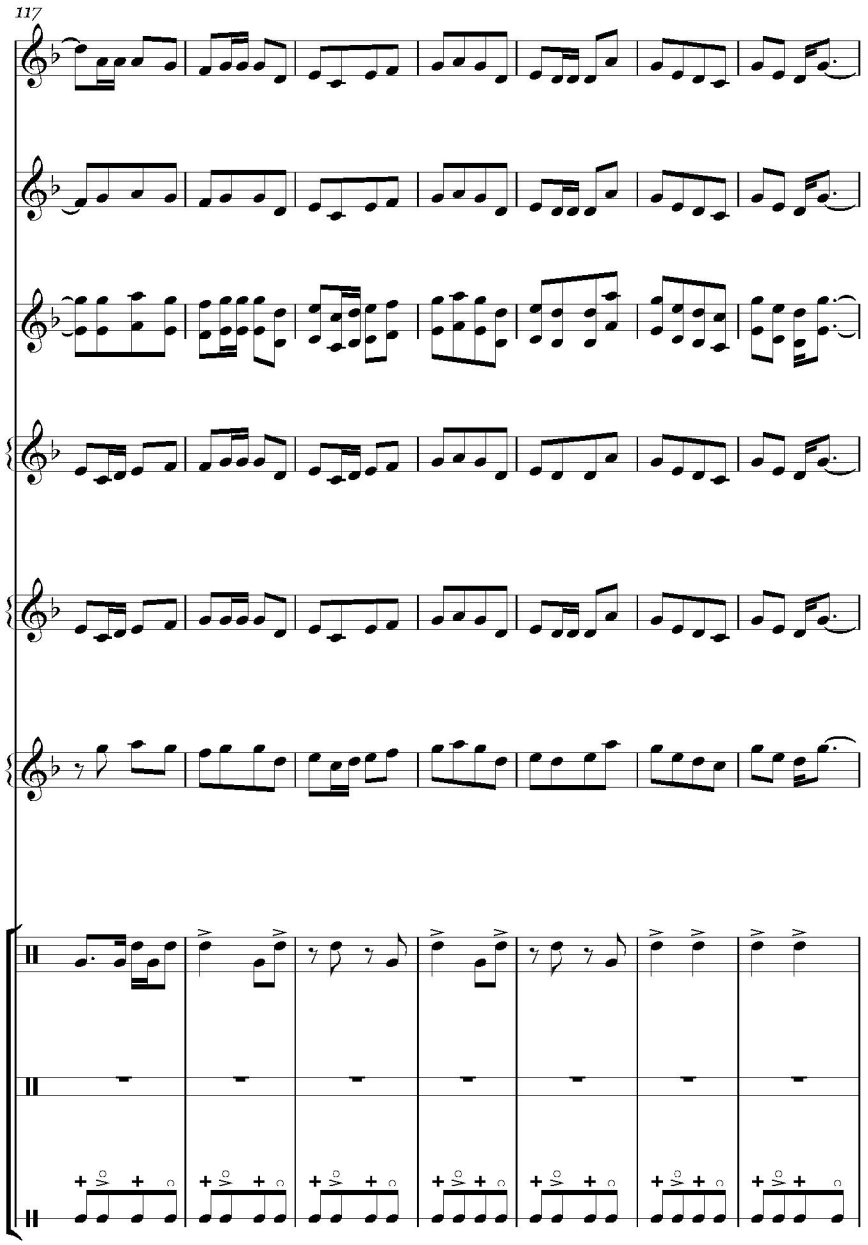
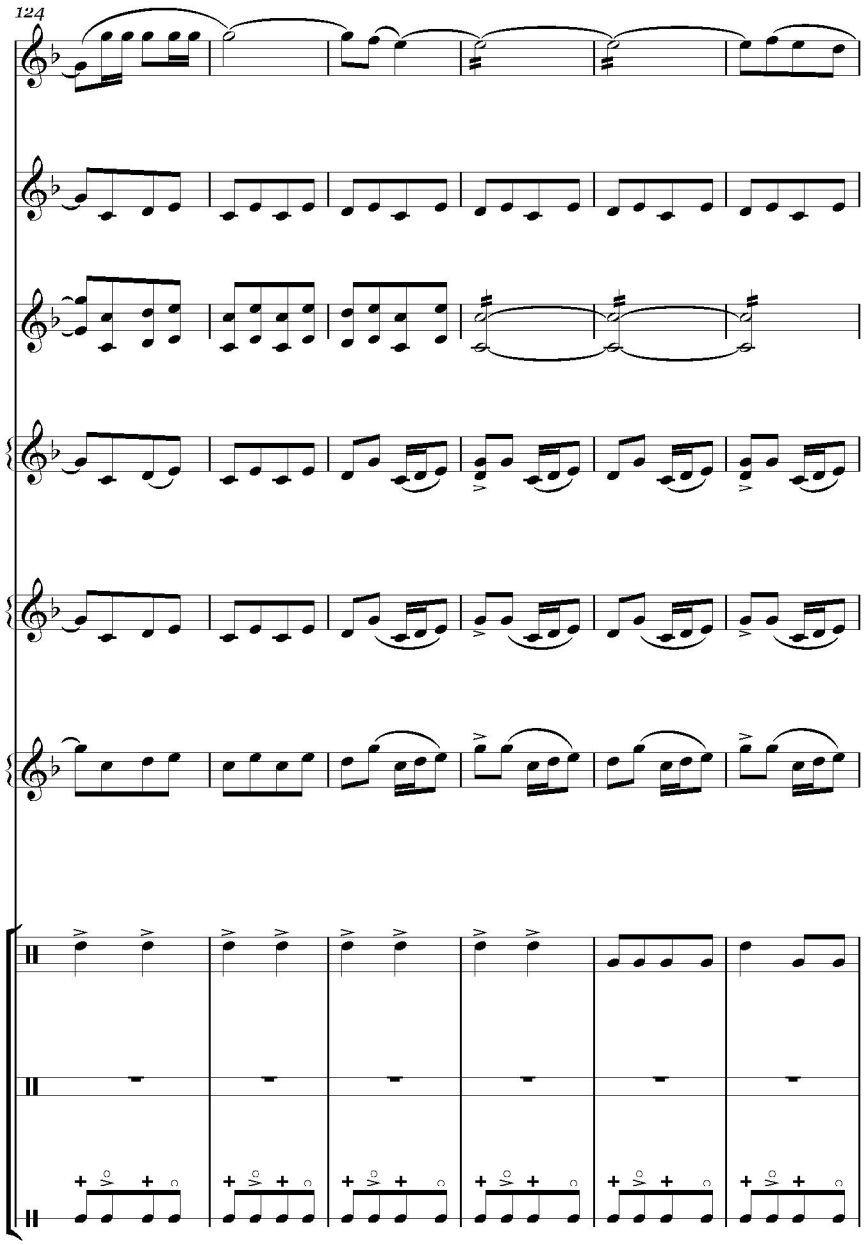
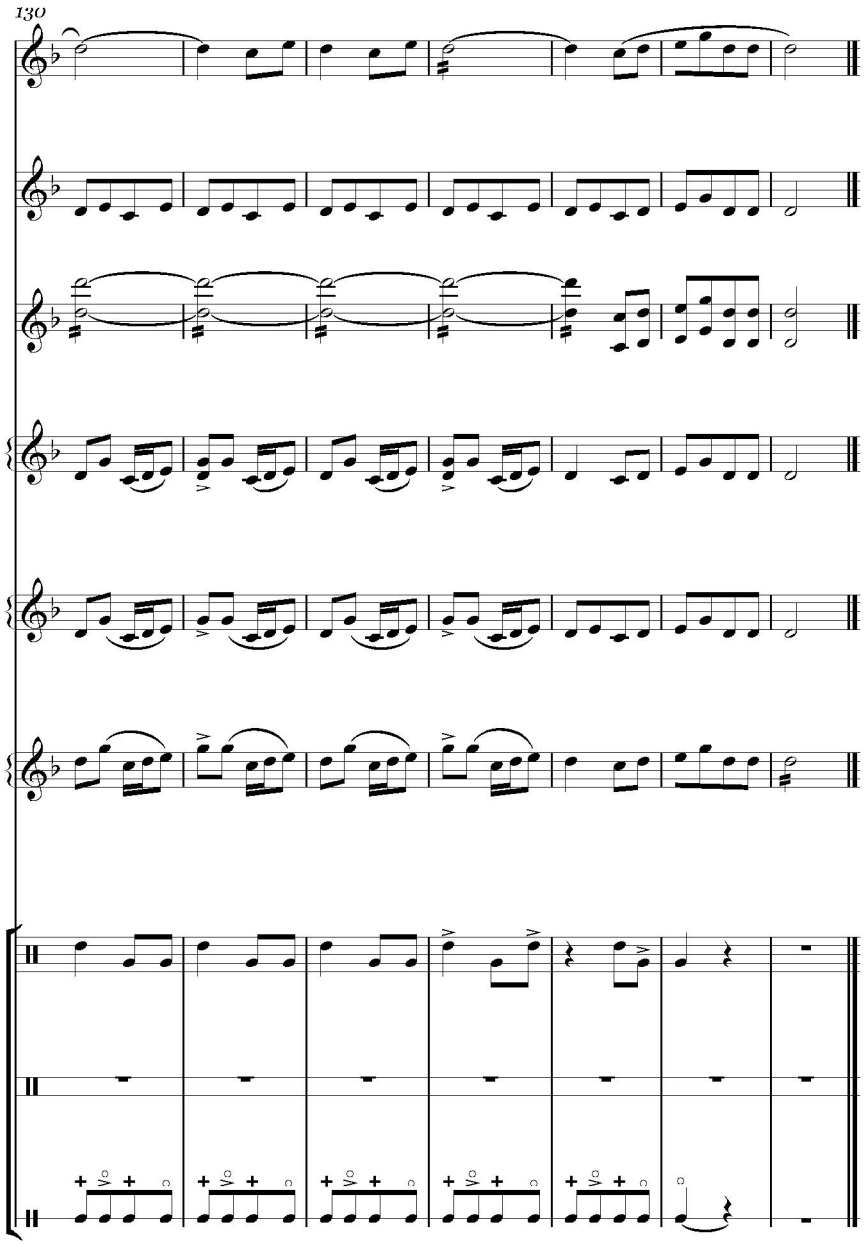

11

15

19

22


26

30

33

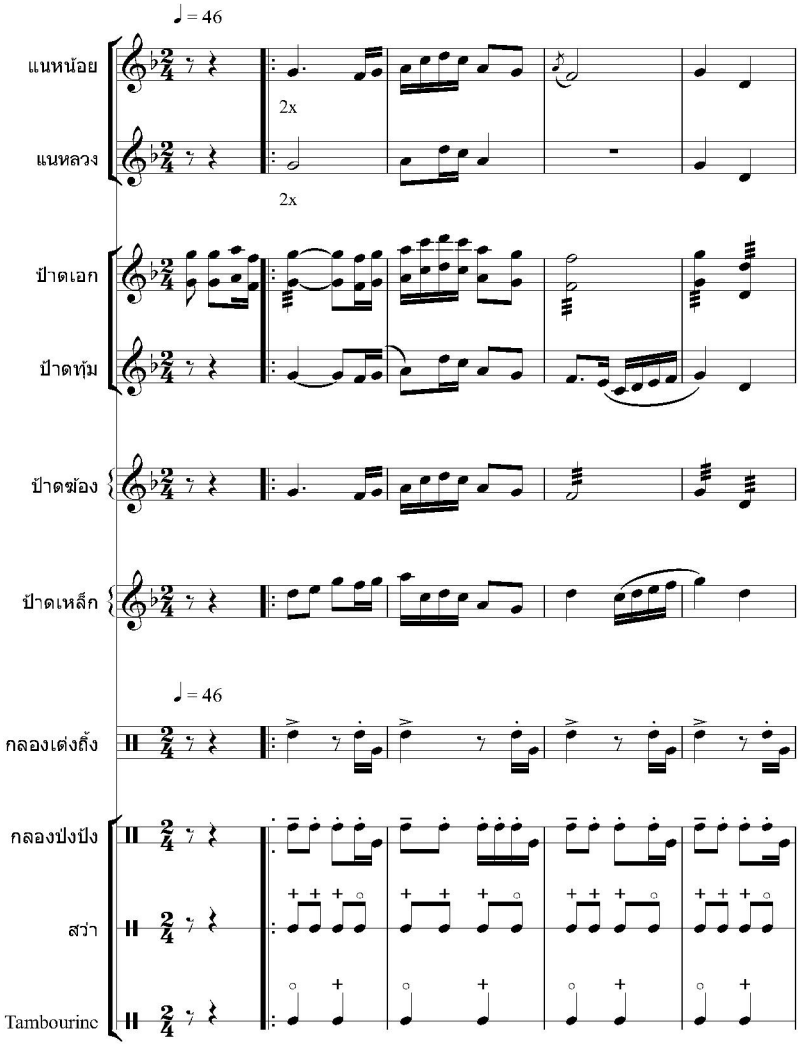
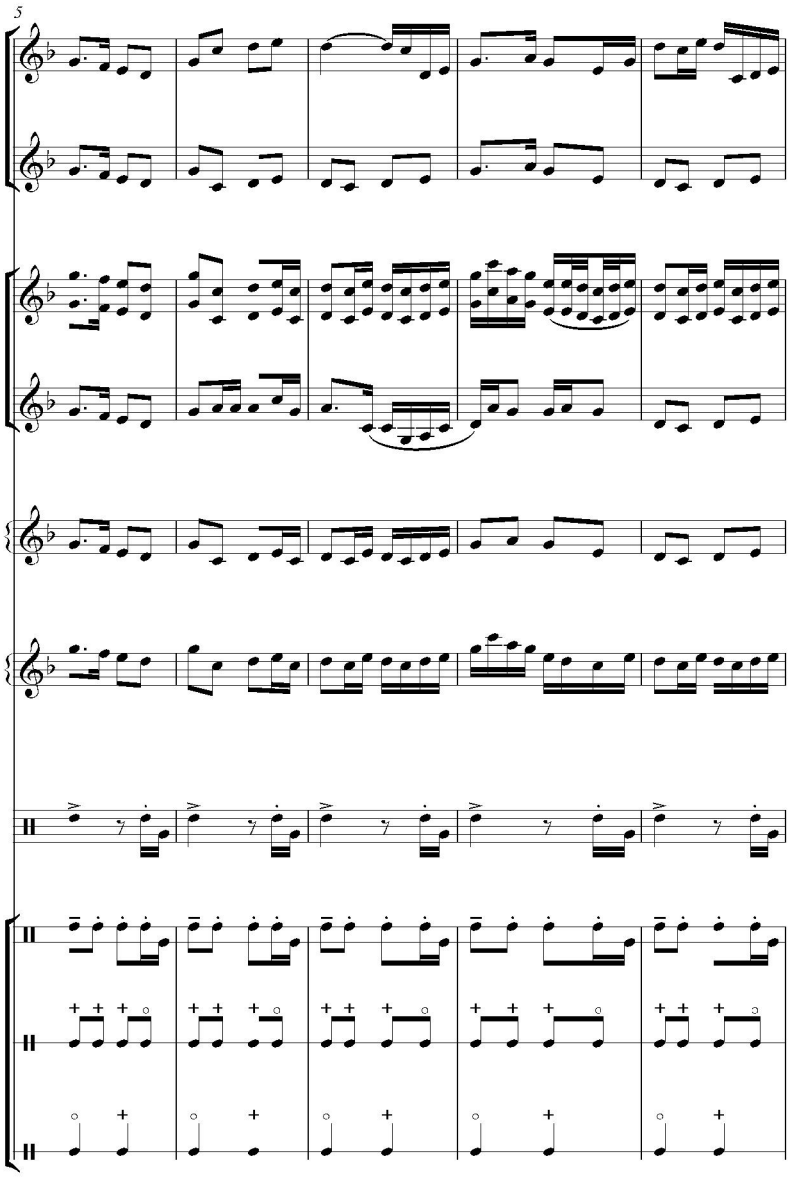
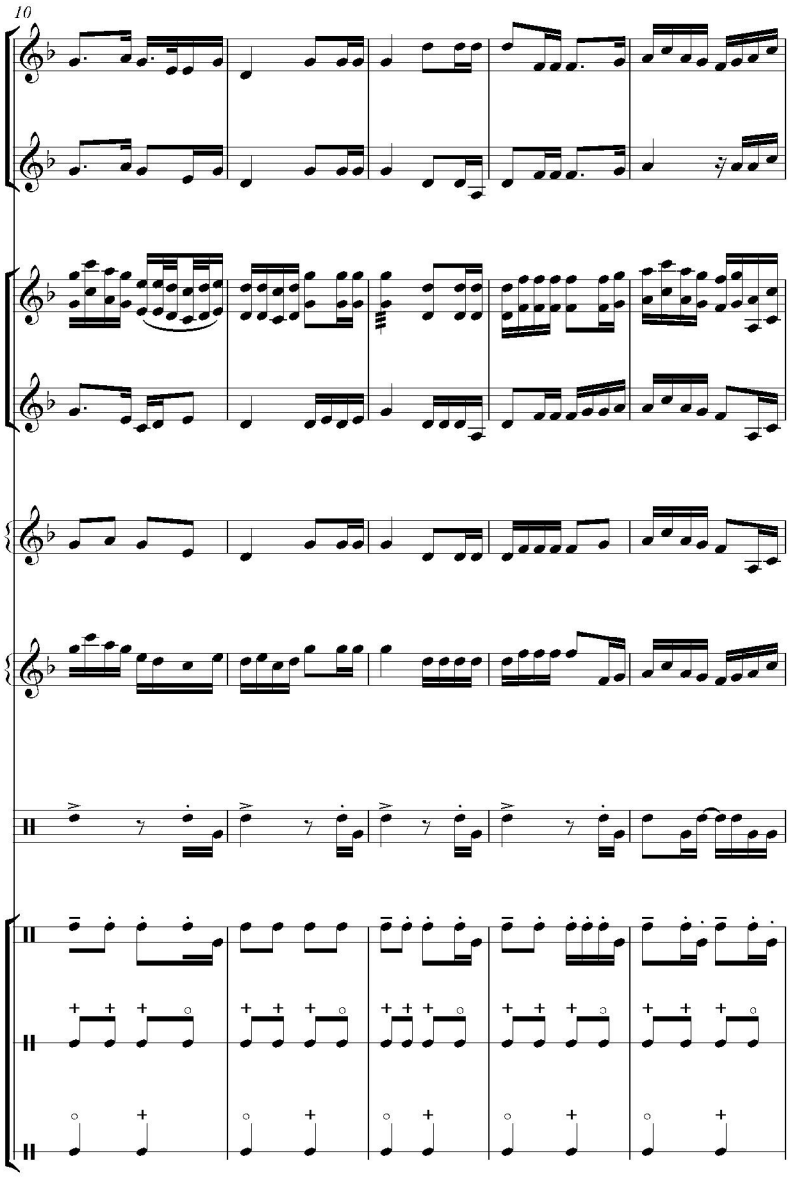
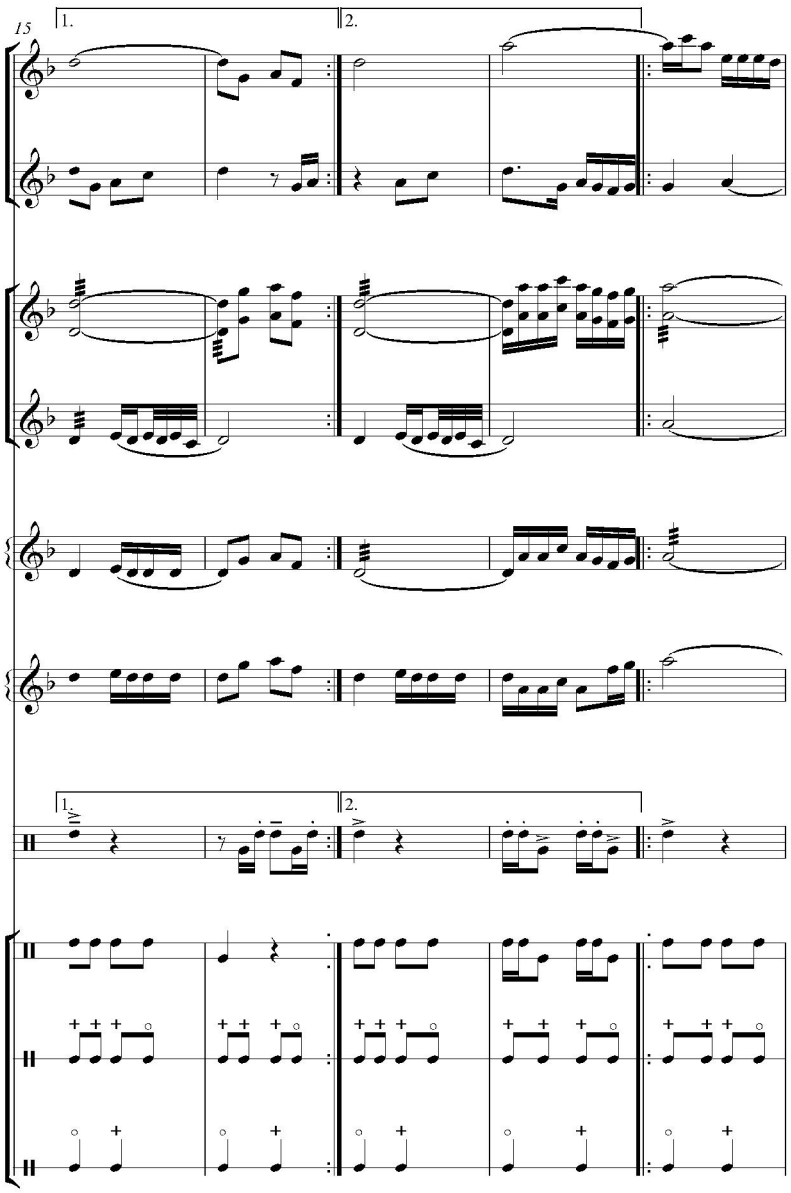
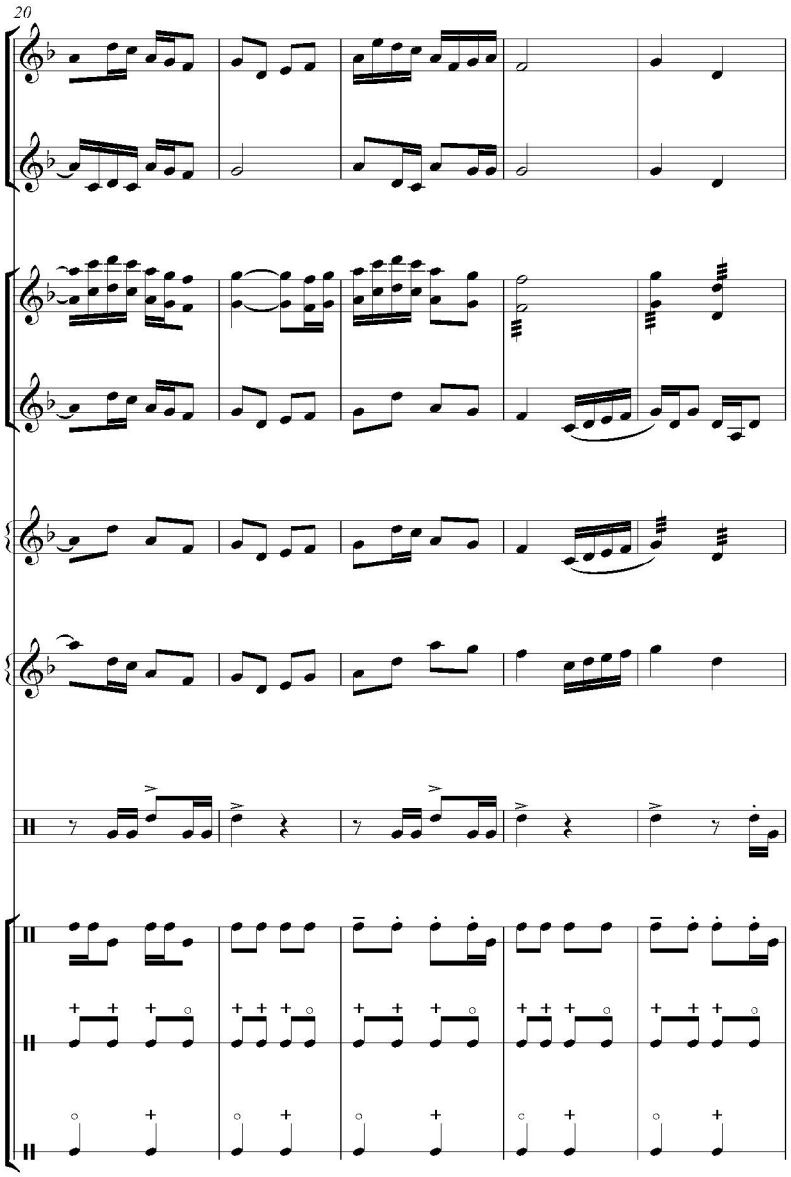
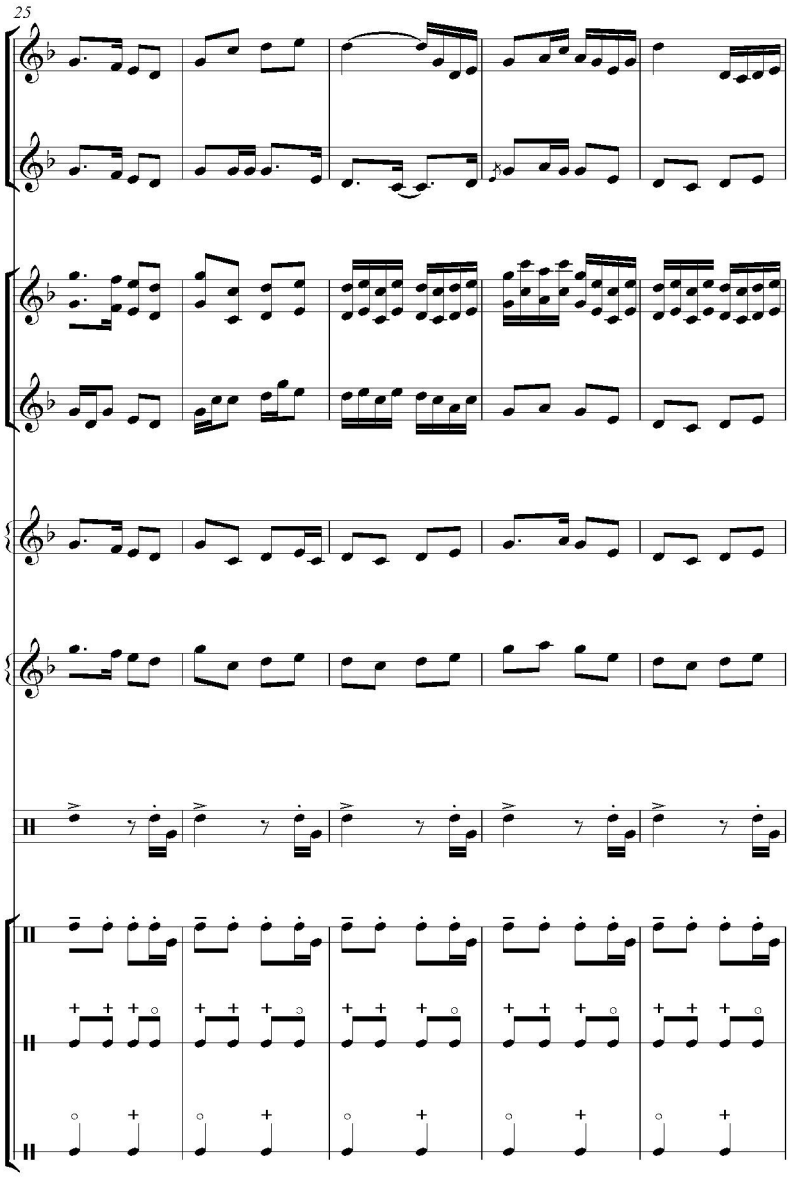
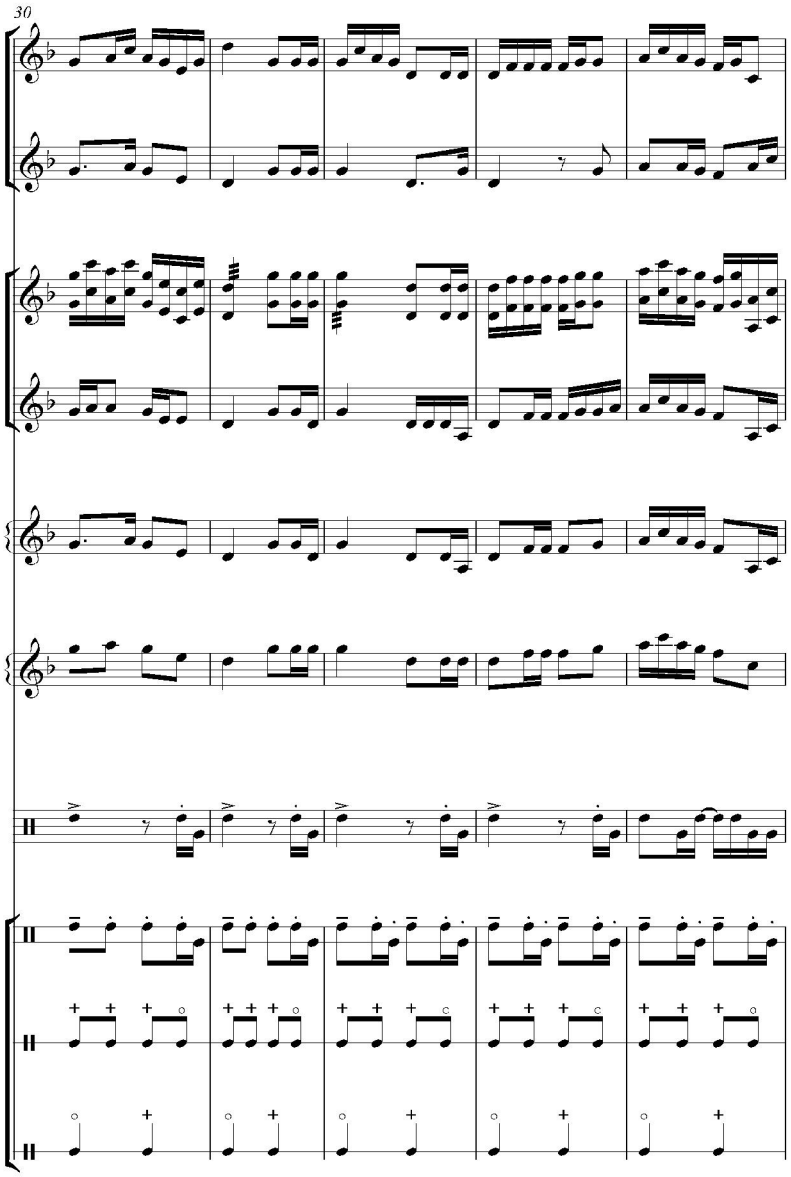
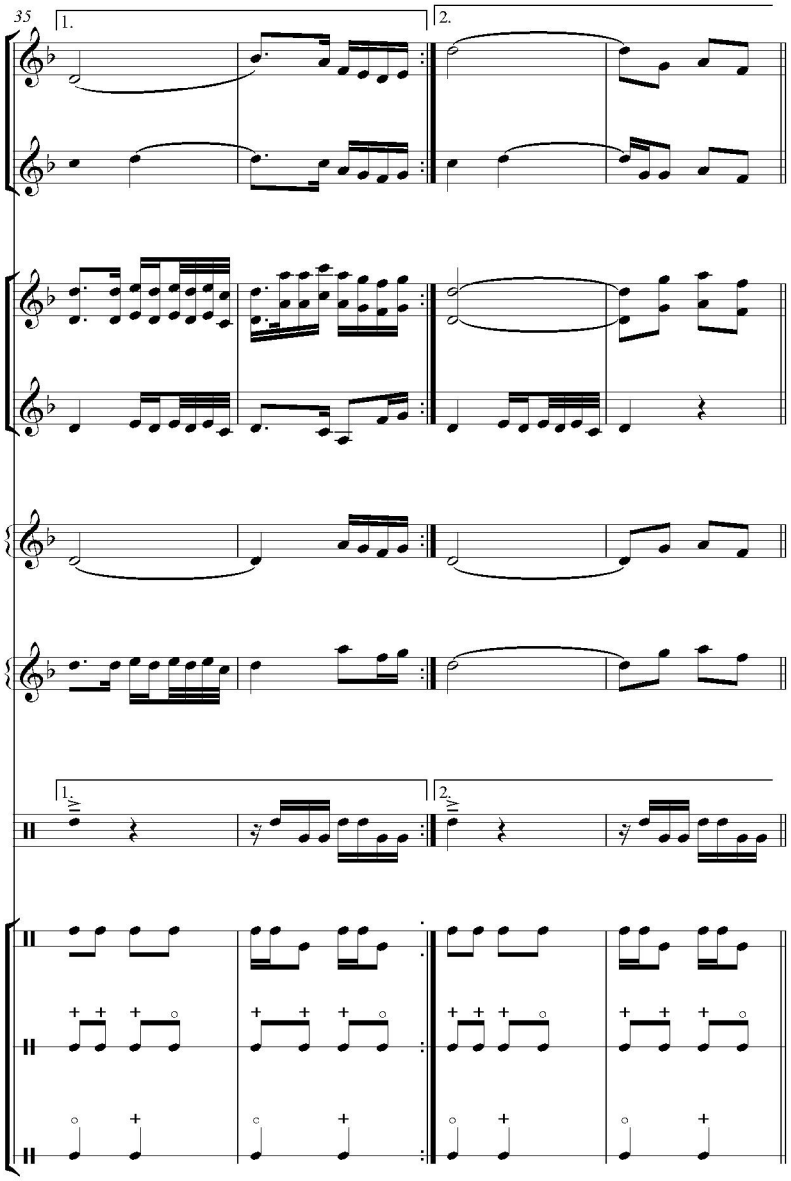
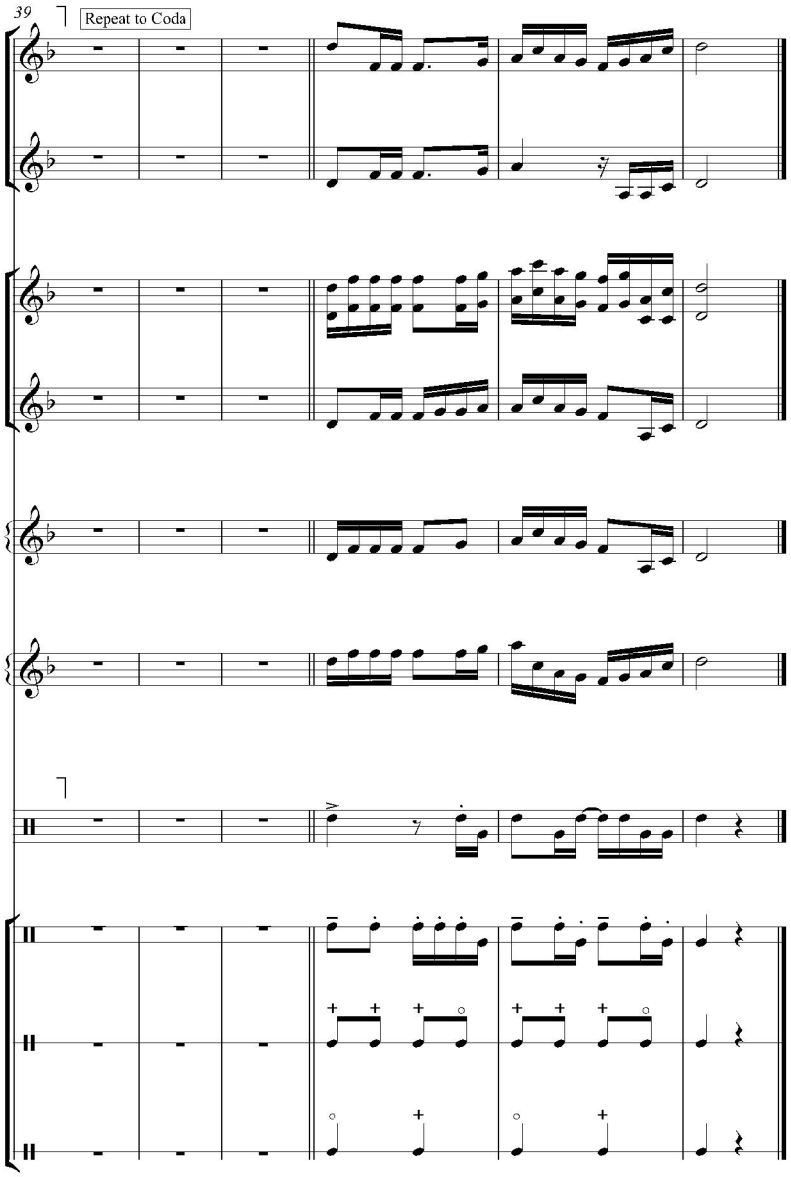
ผีมดลงข่วง

คณะหัวฝ่ายสามัคคี

7

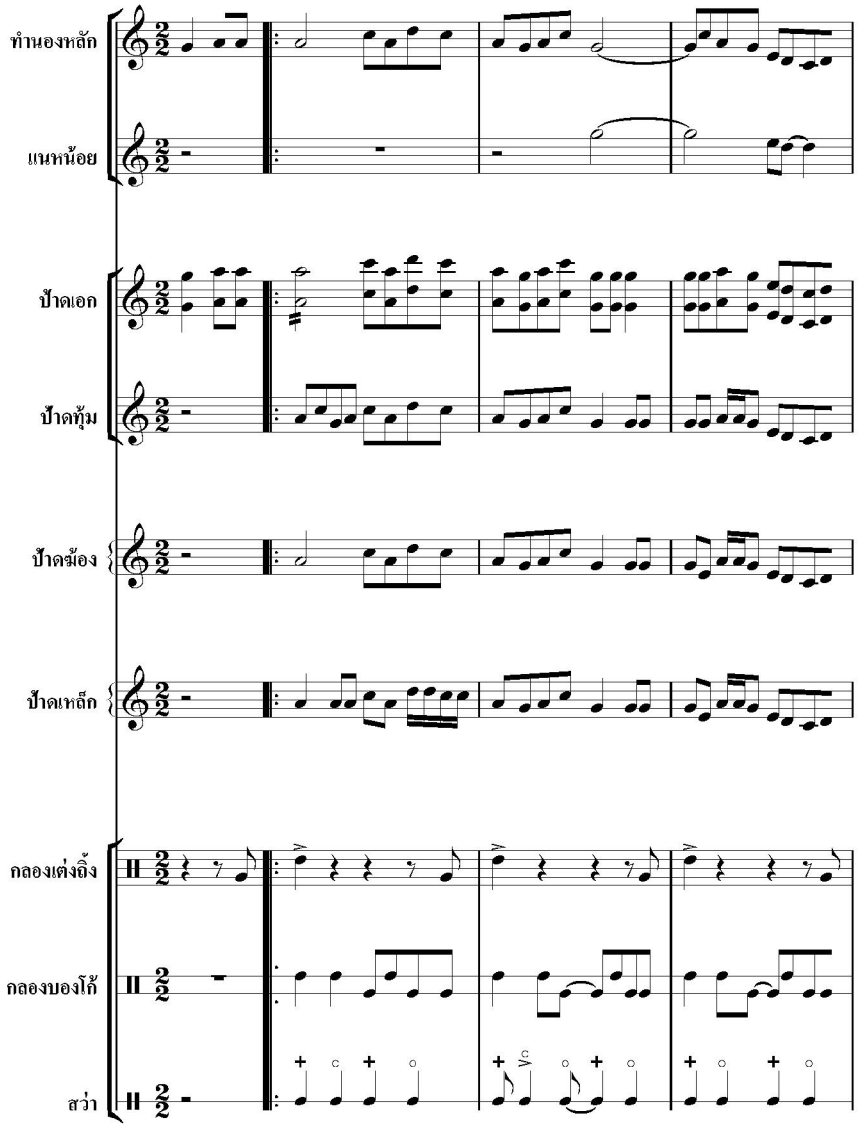
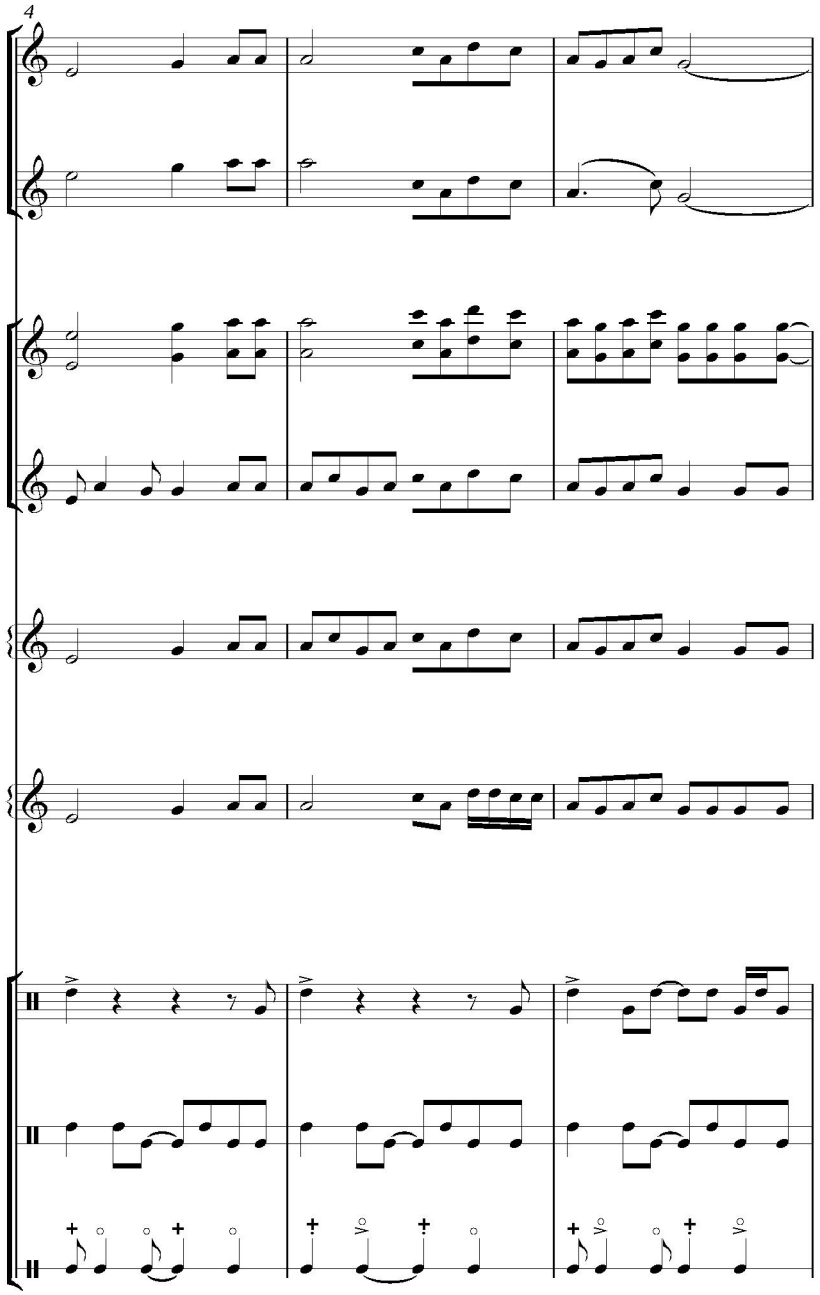
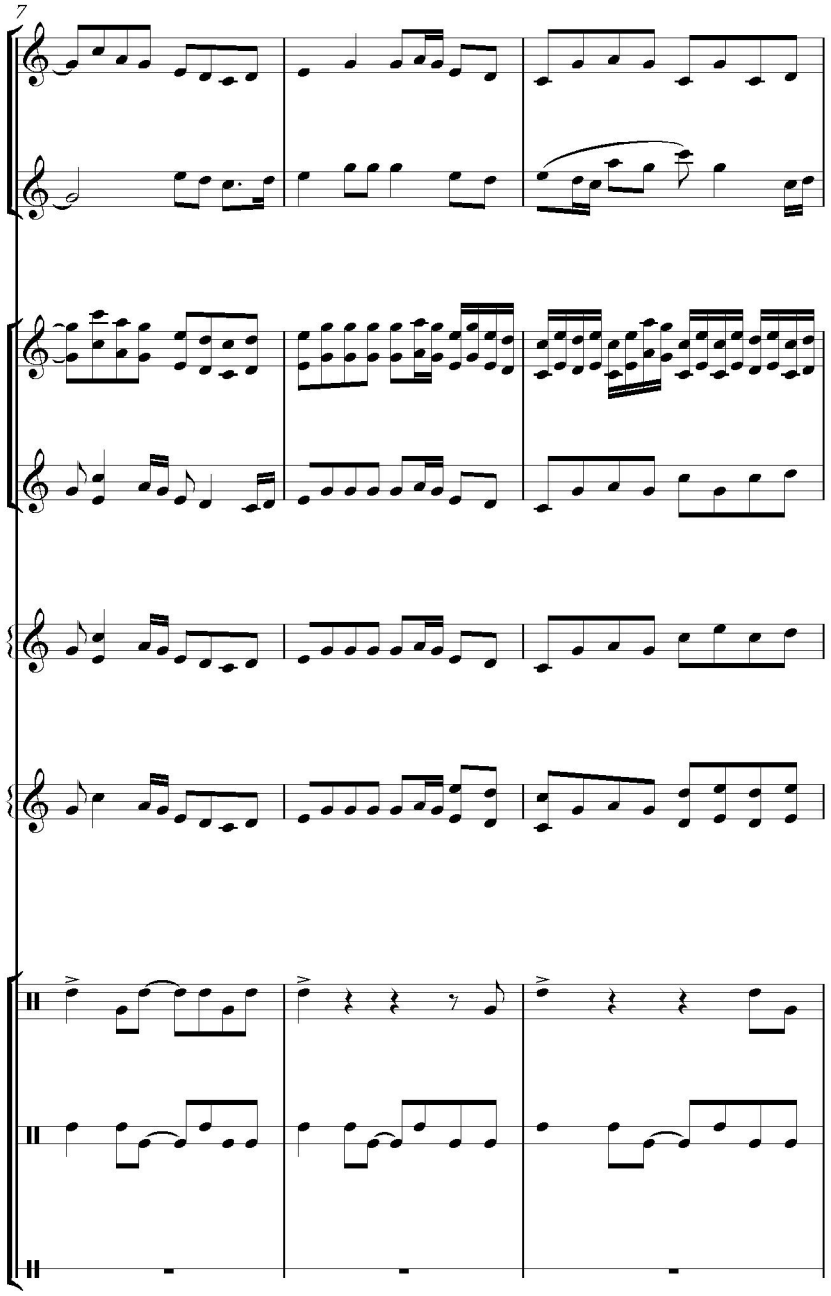
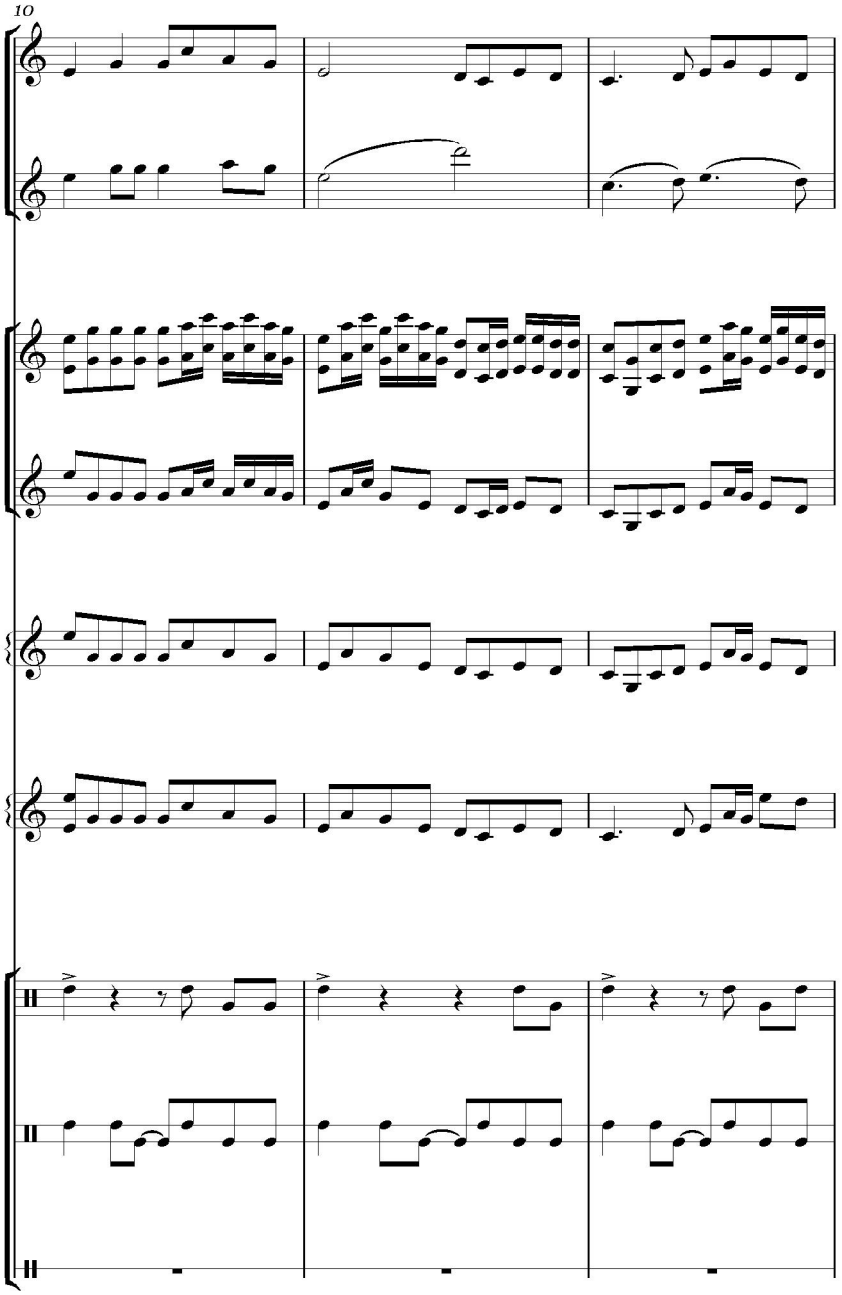
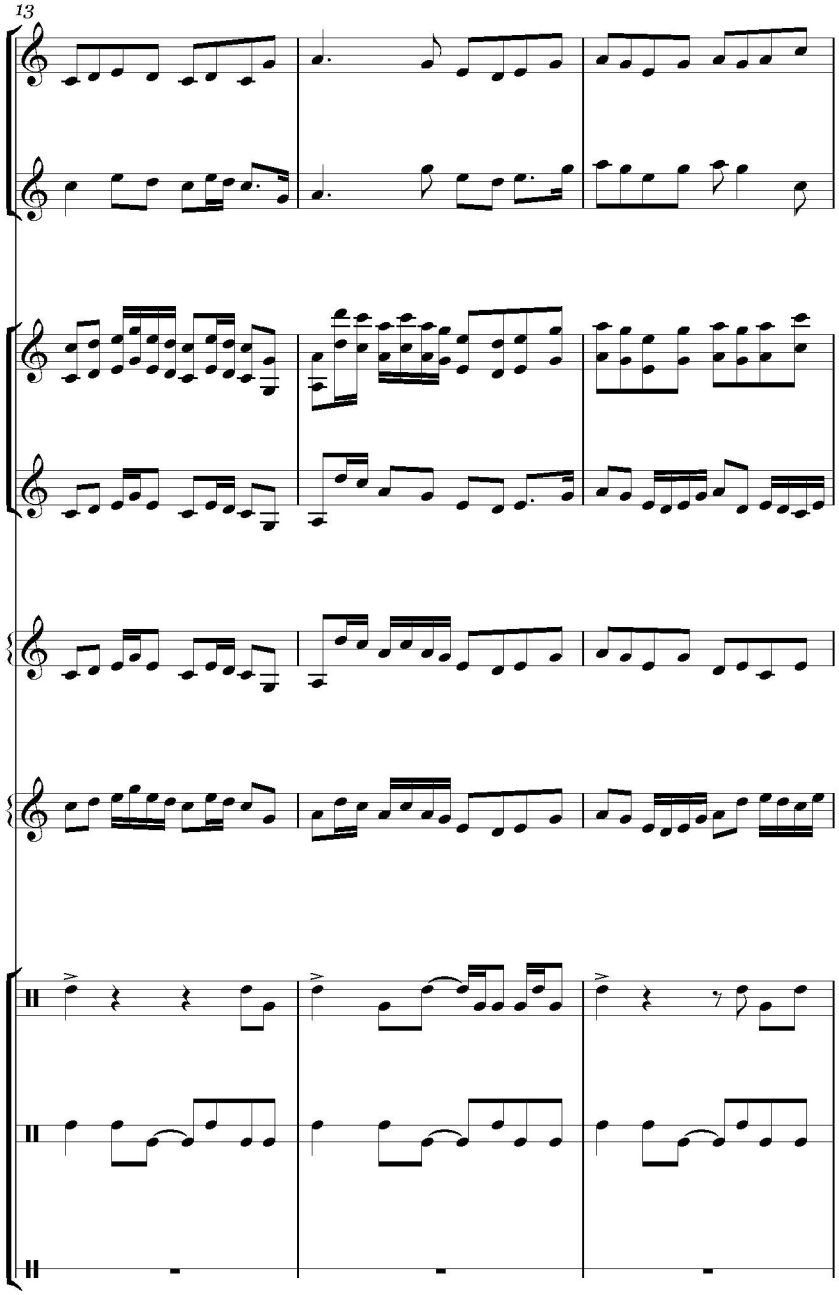
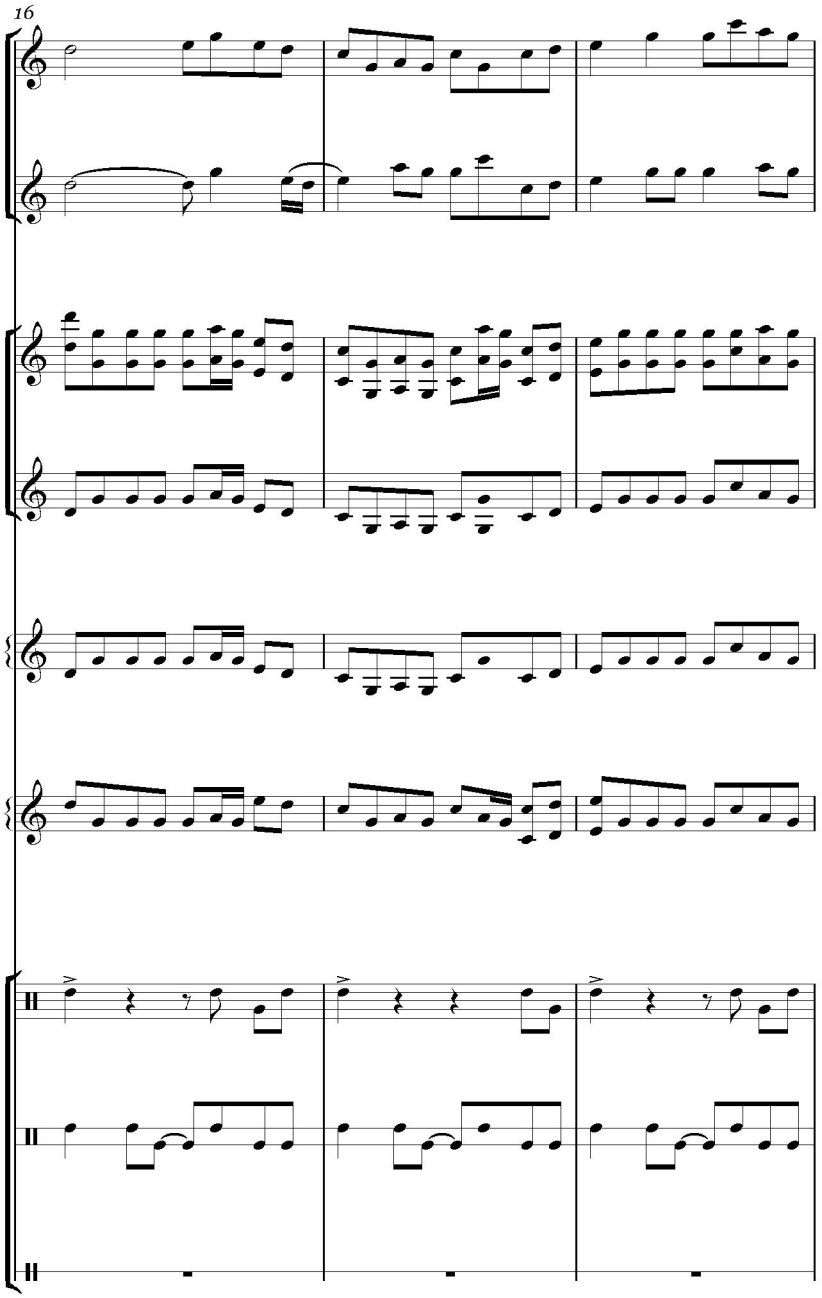
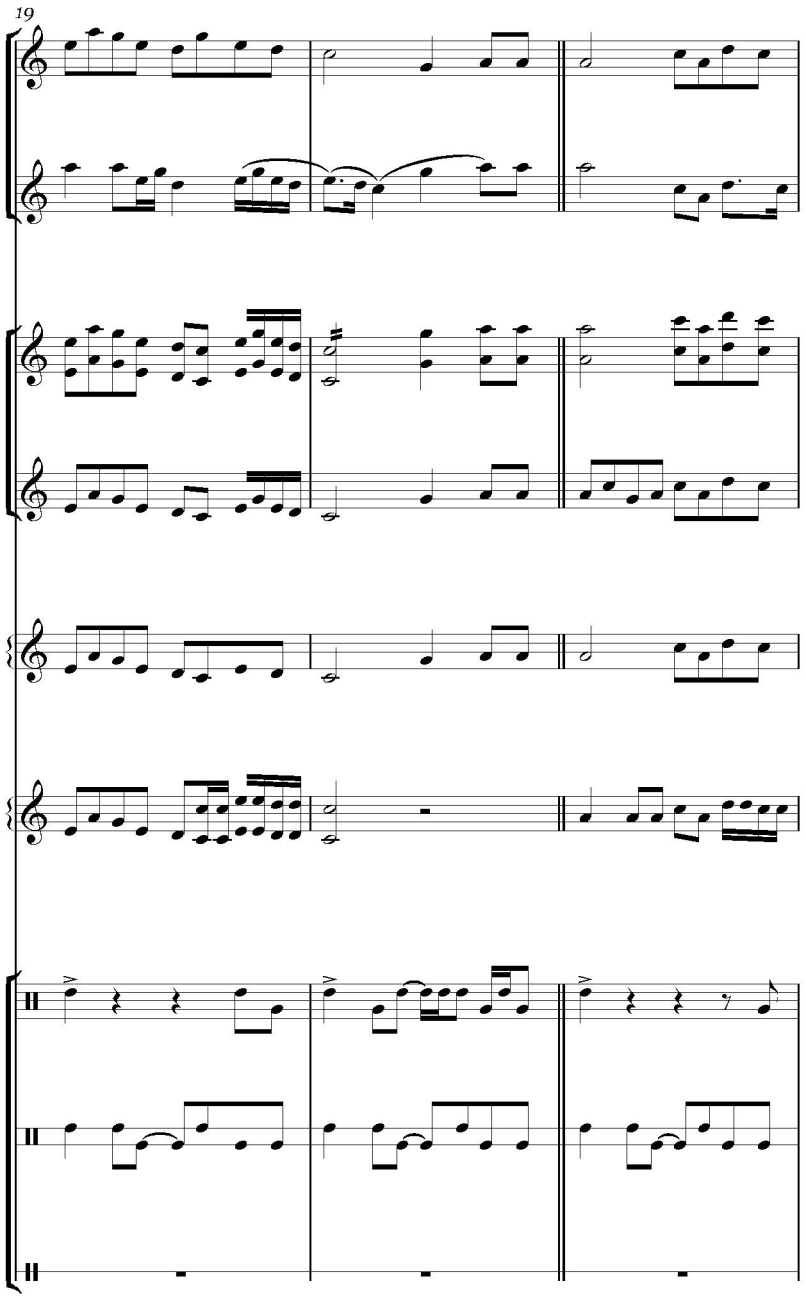
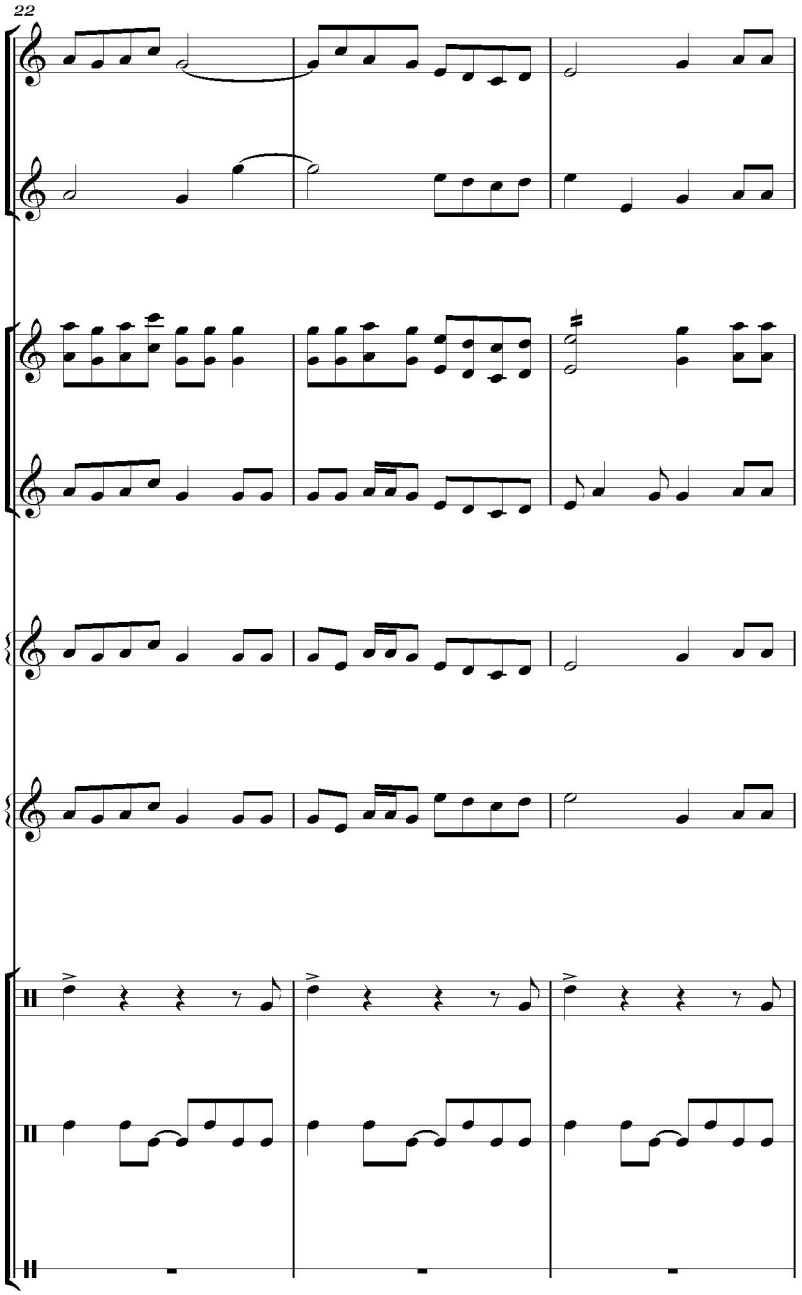
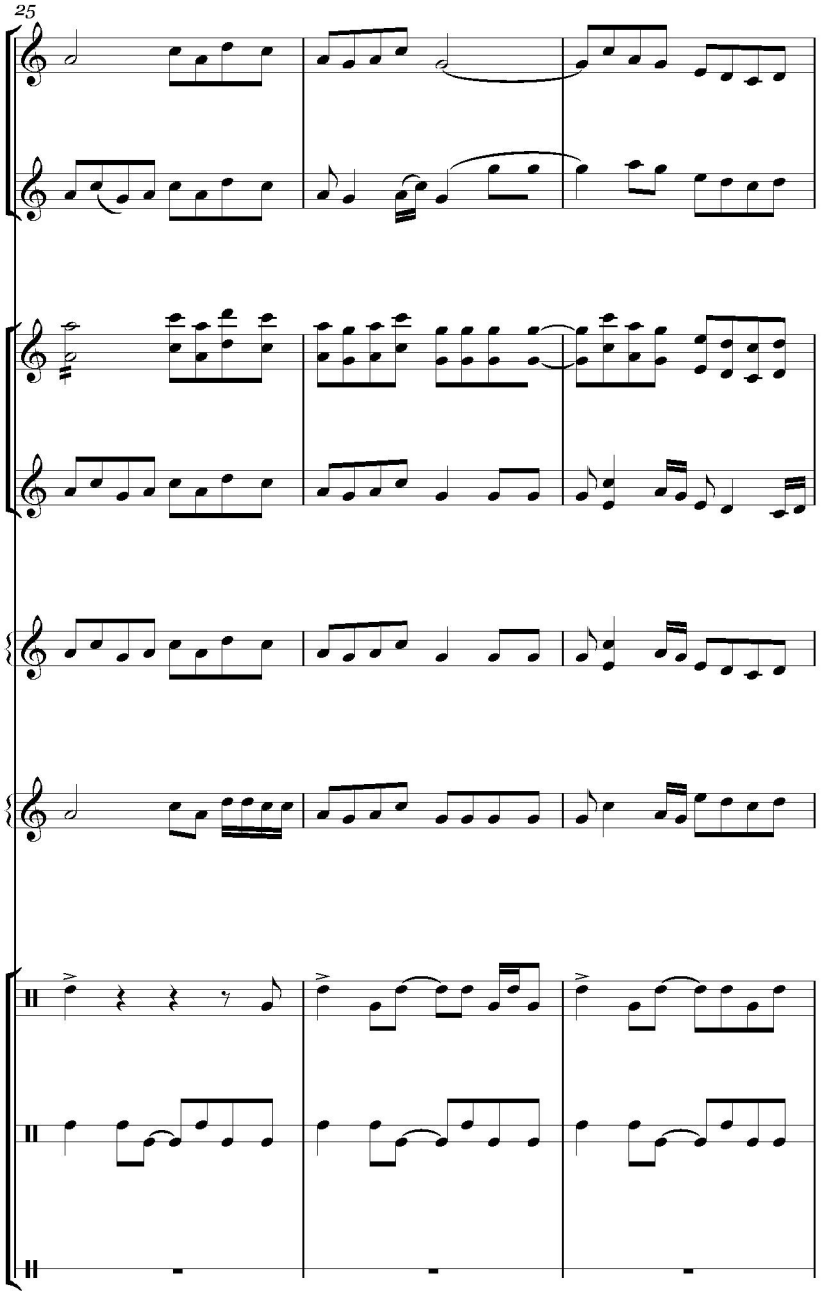
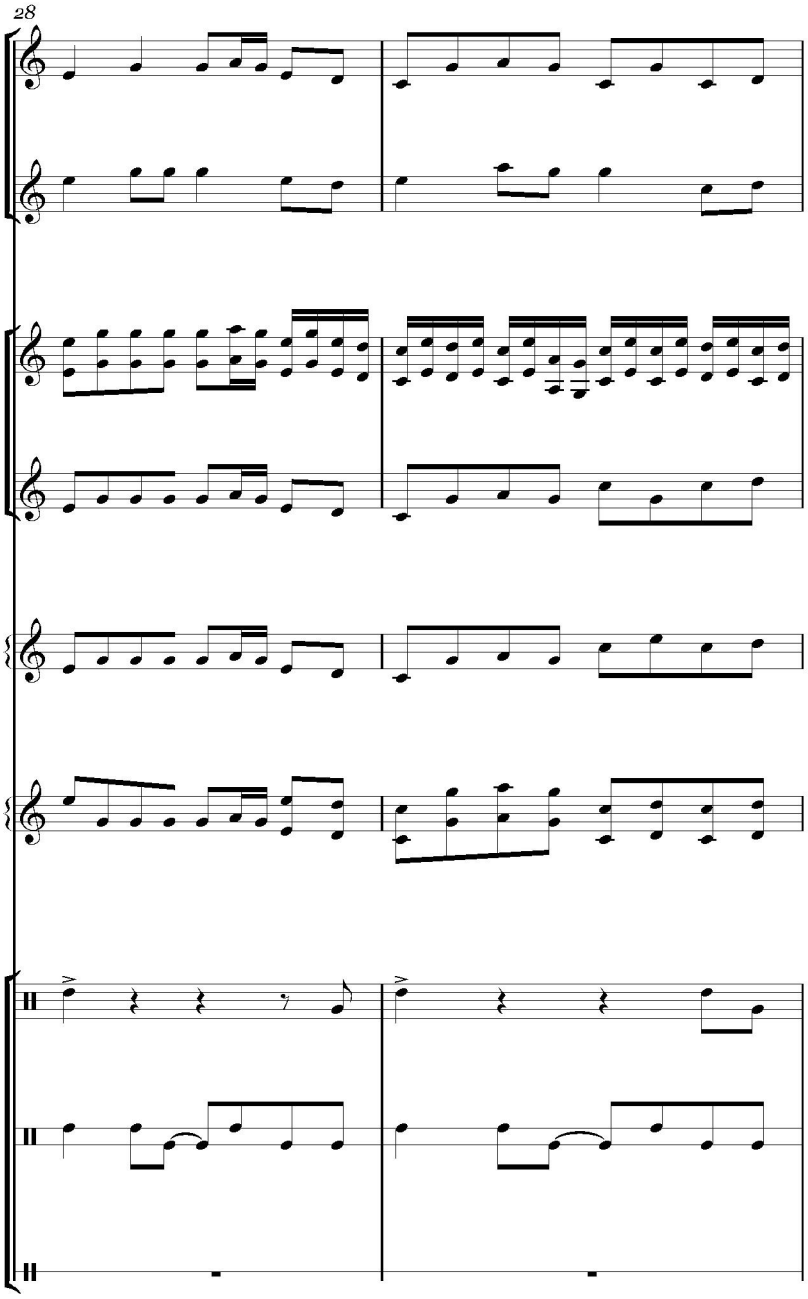
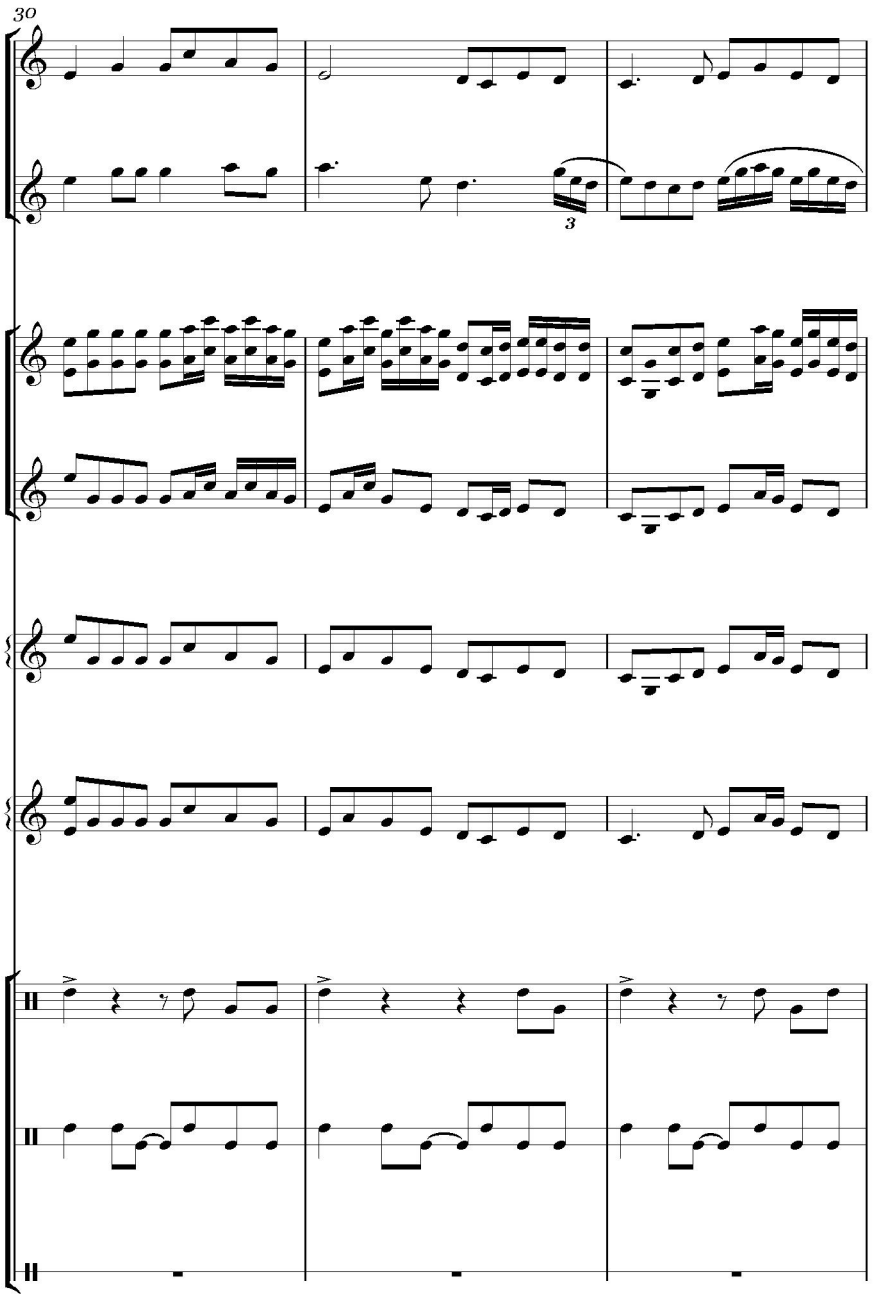
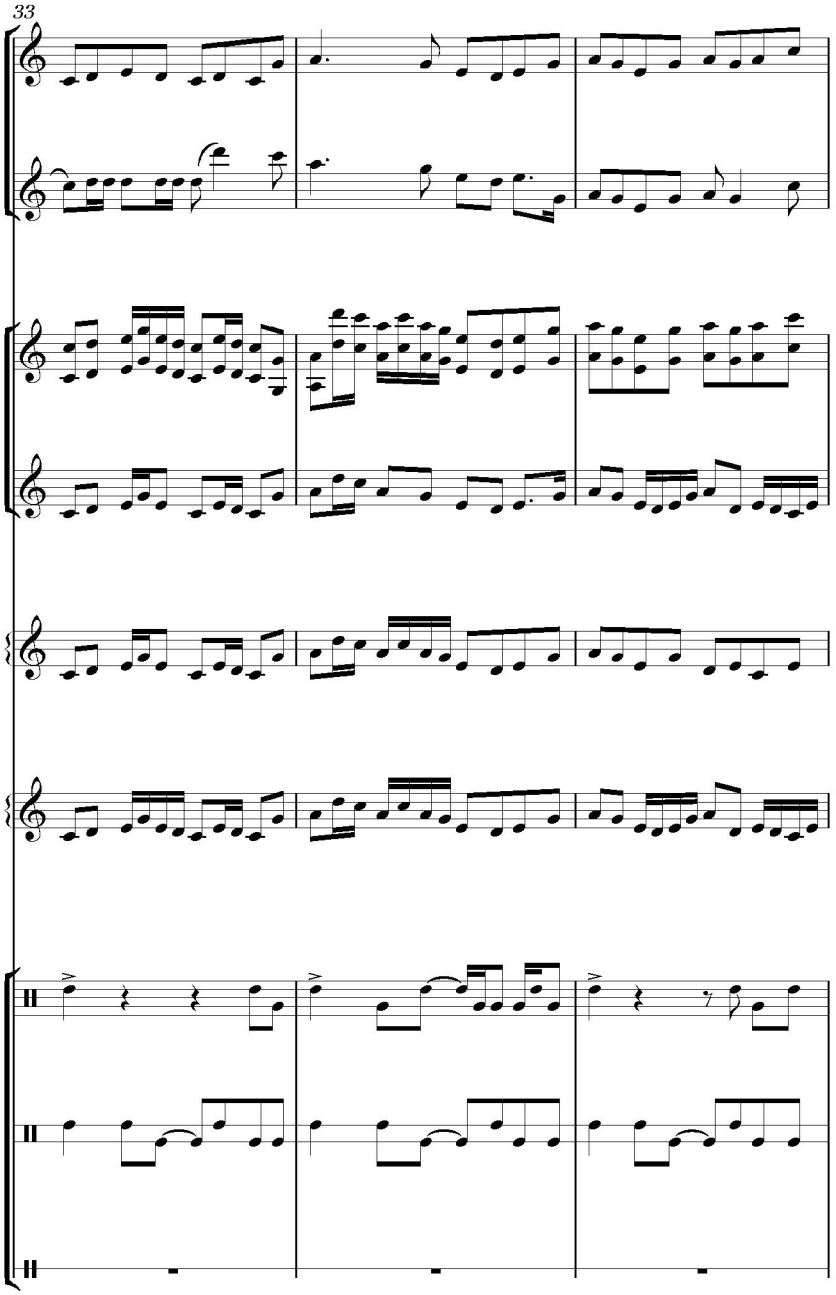
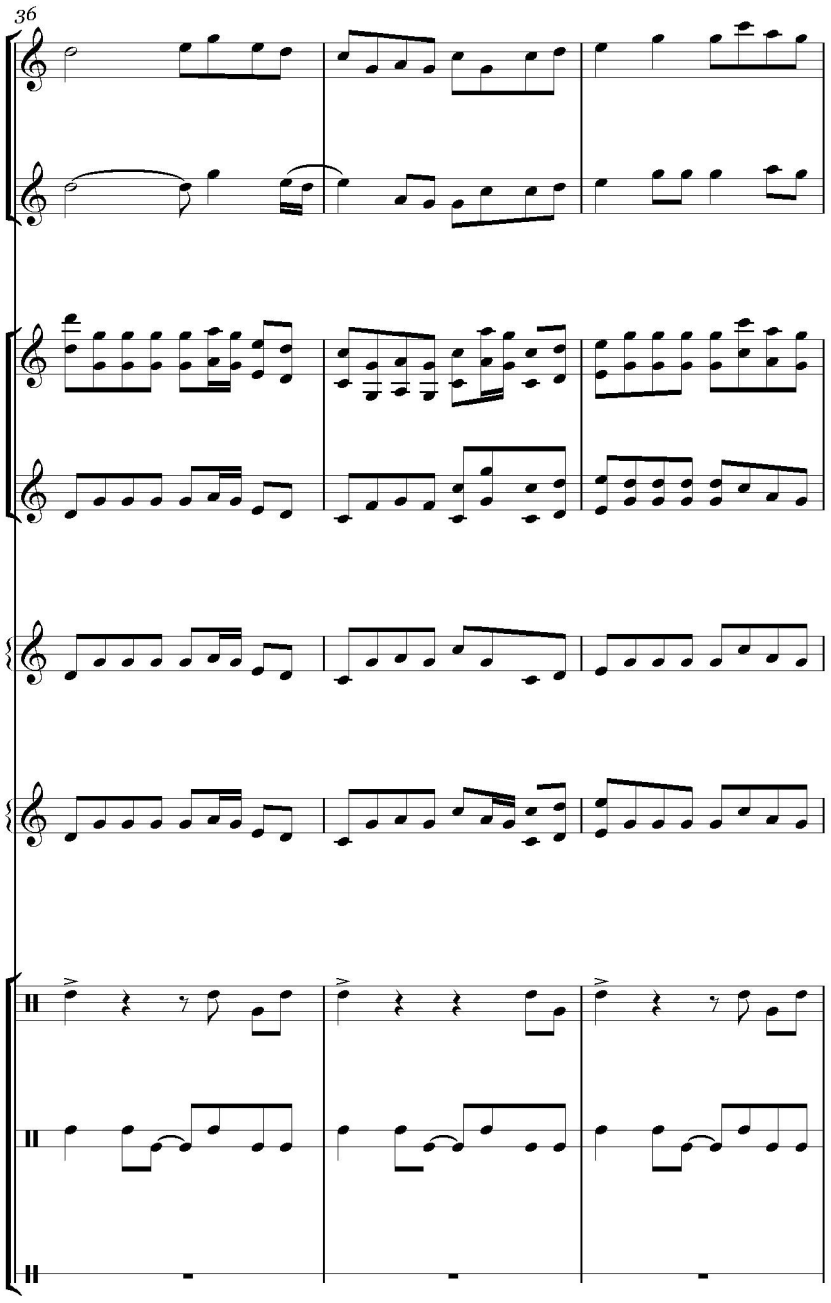
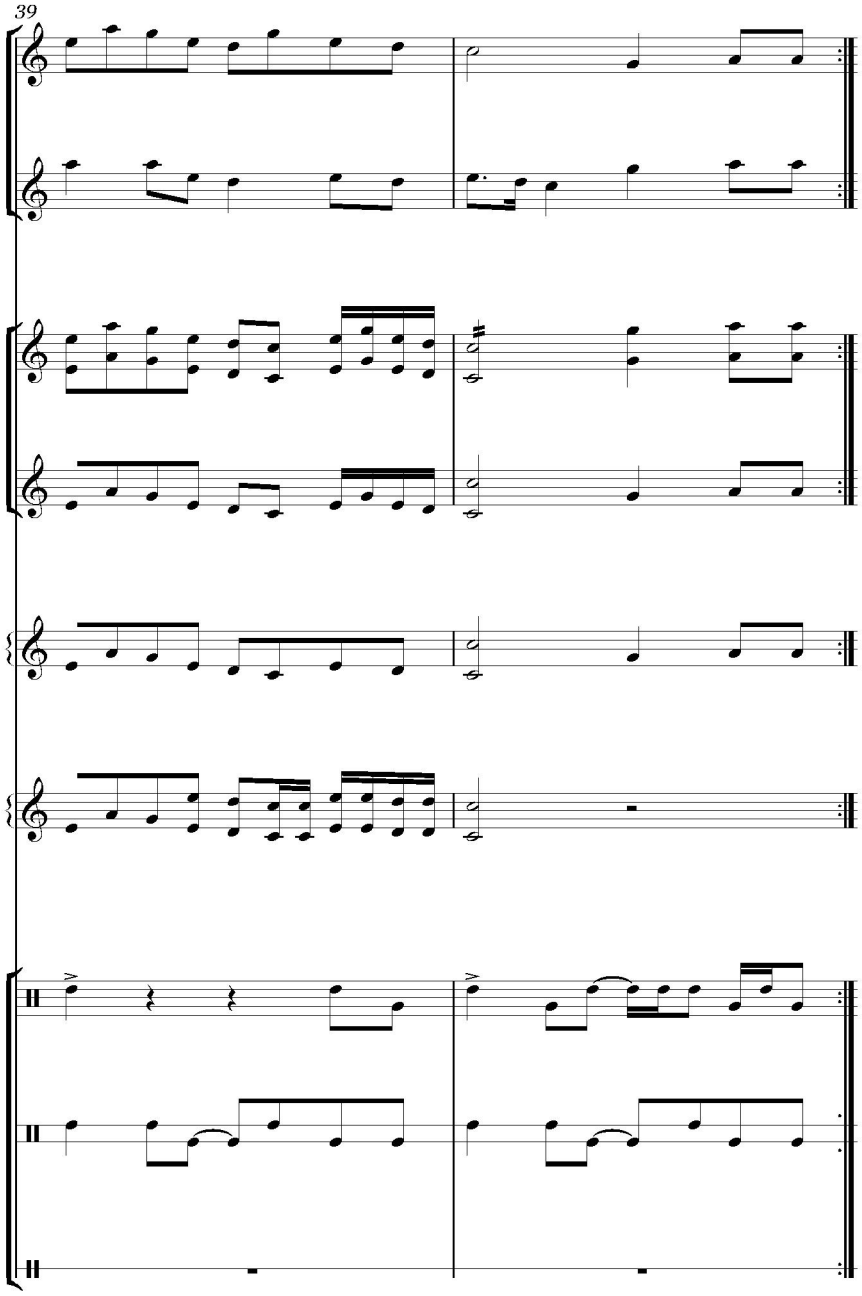

12

18

24

31

37

43


49

55

61

68

75

82

88

94

99

105

111

117

124

130

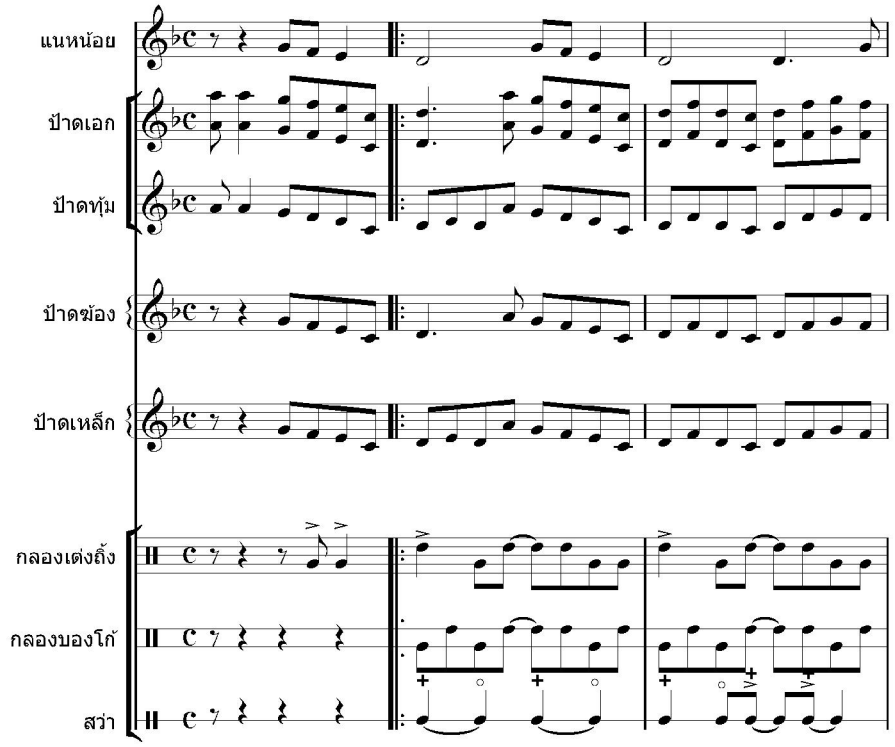
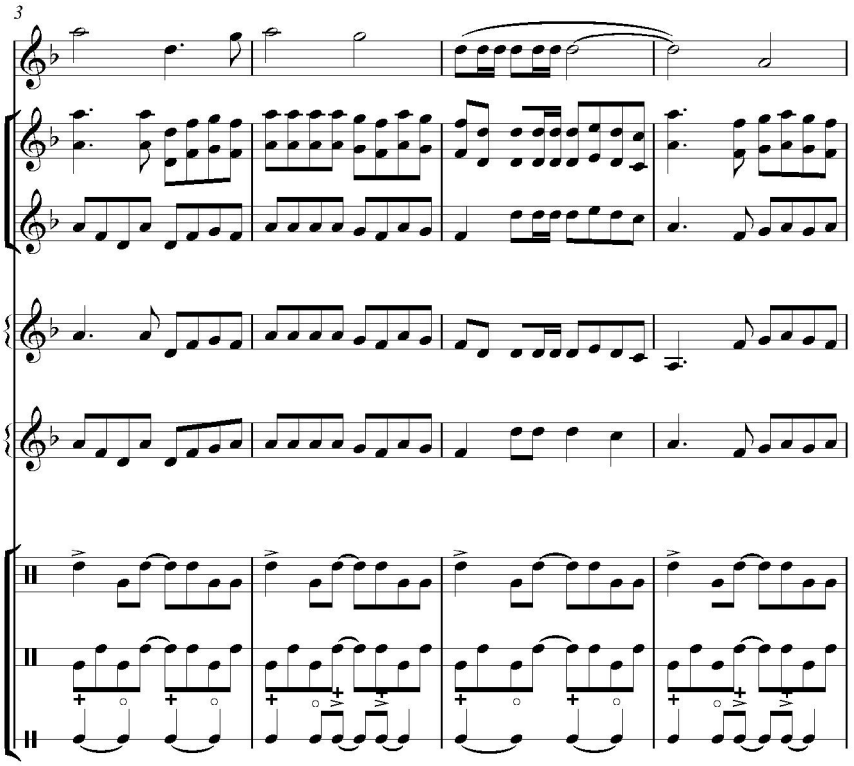
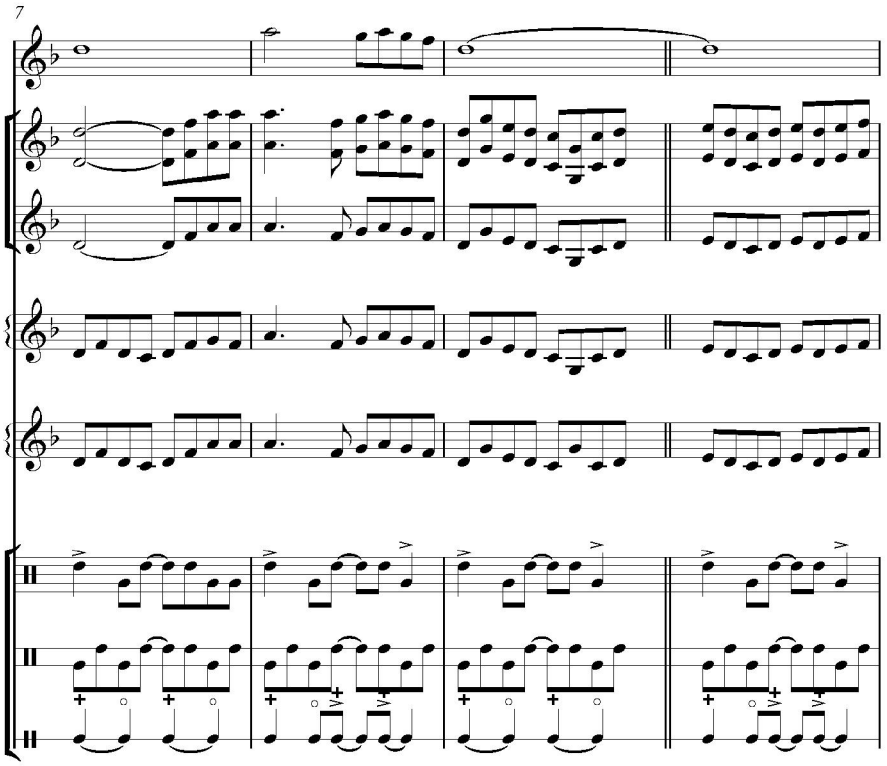
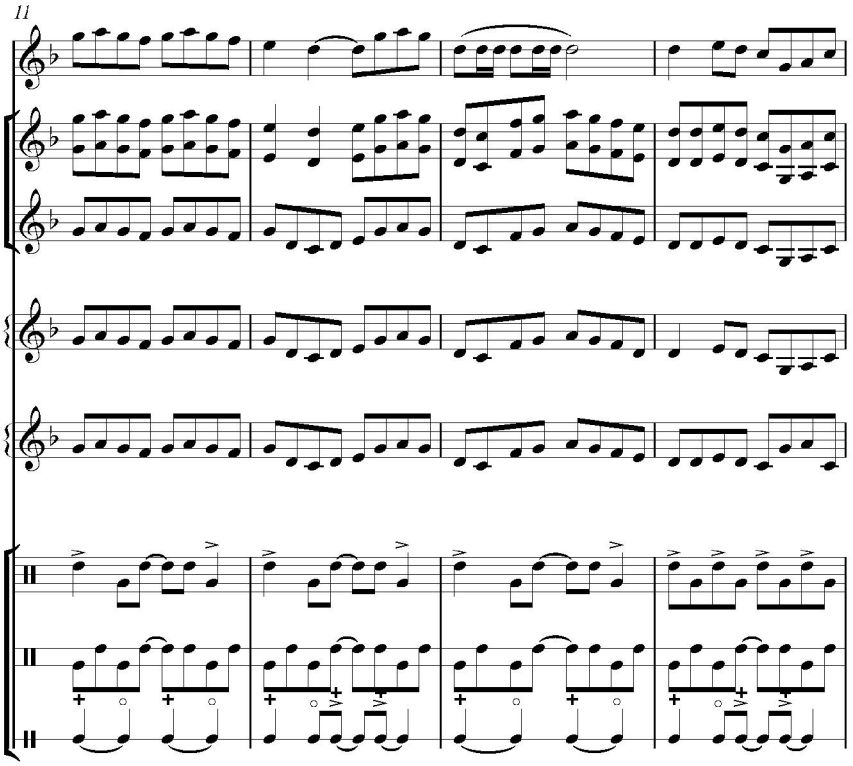
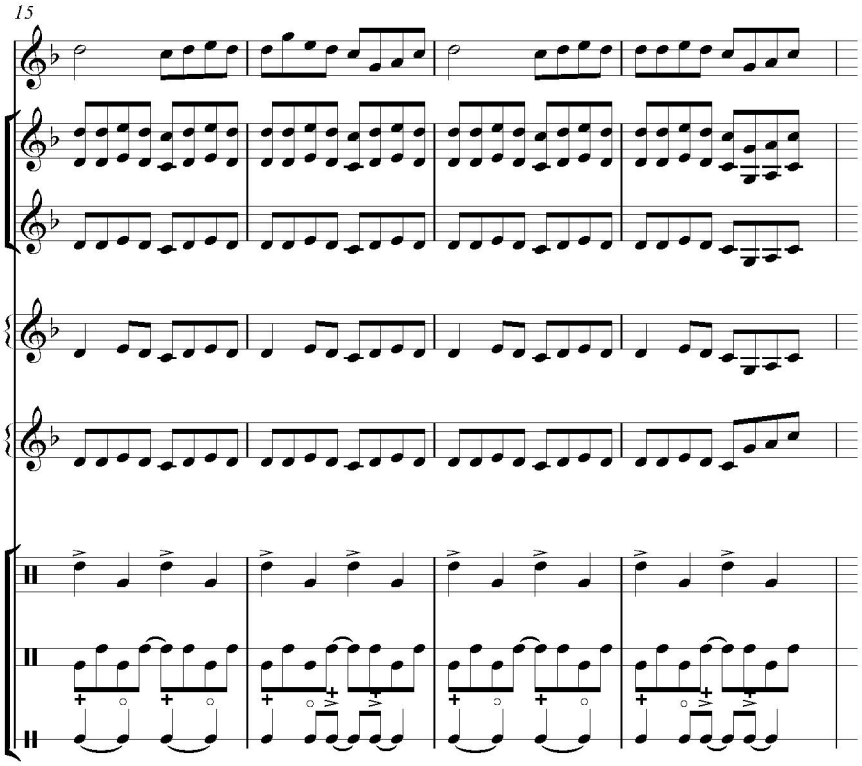
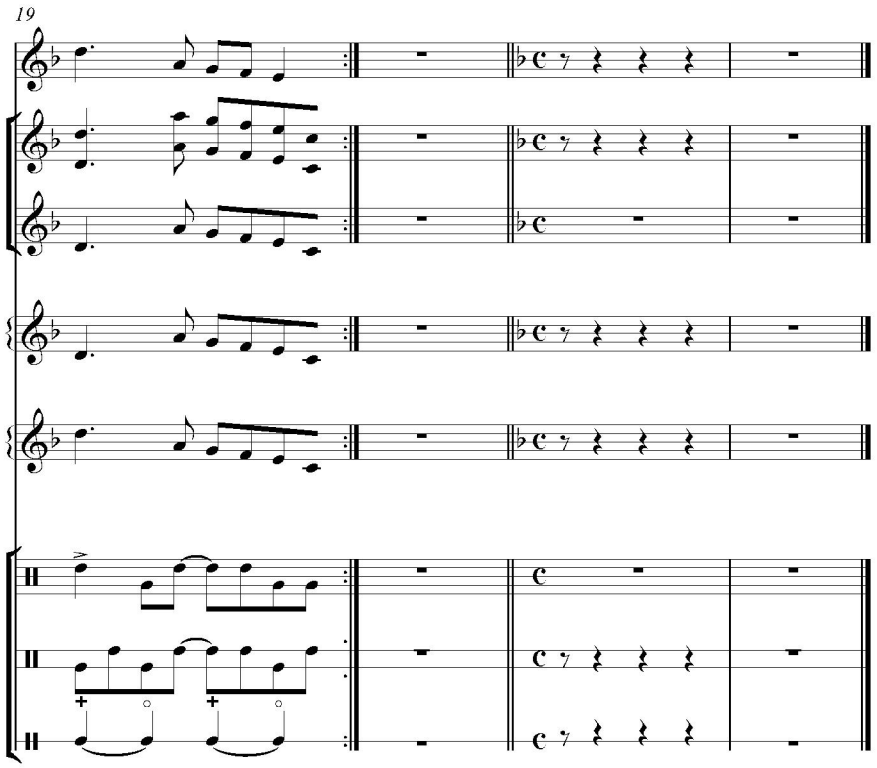
กุลา

คณะหัวฝายสามัคคี

5

10

15
1.
2.
1.
2.

20

25

30

35
1.
2.
1.
2.

39
Repeat to Coda

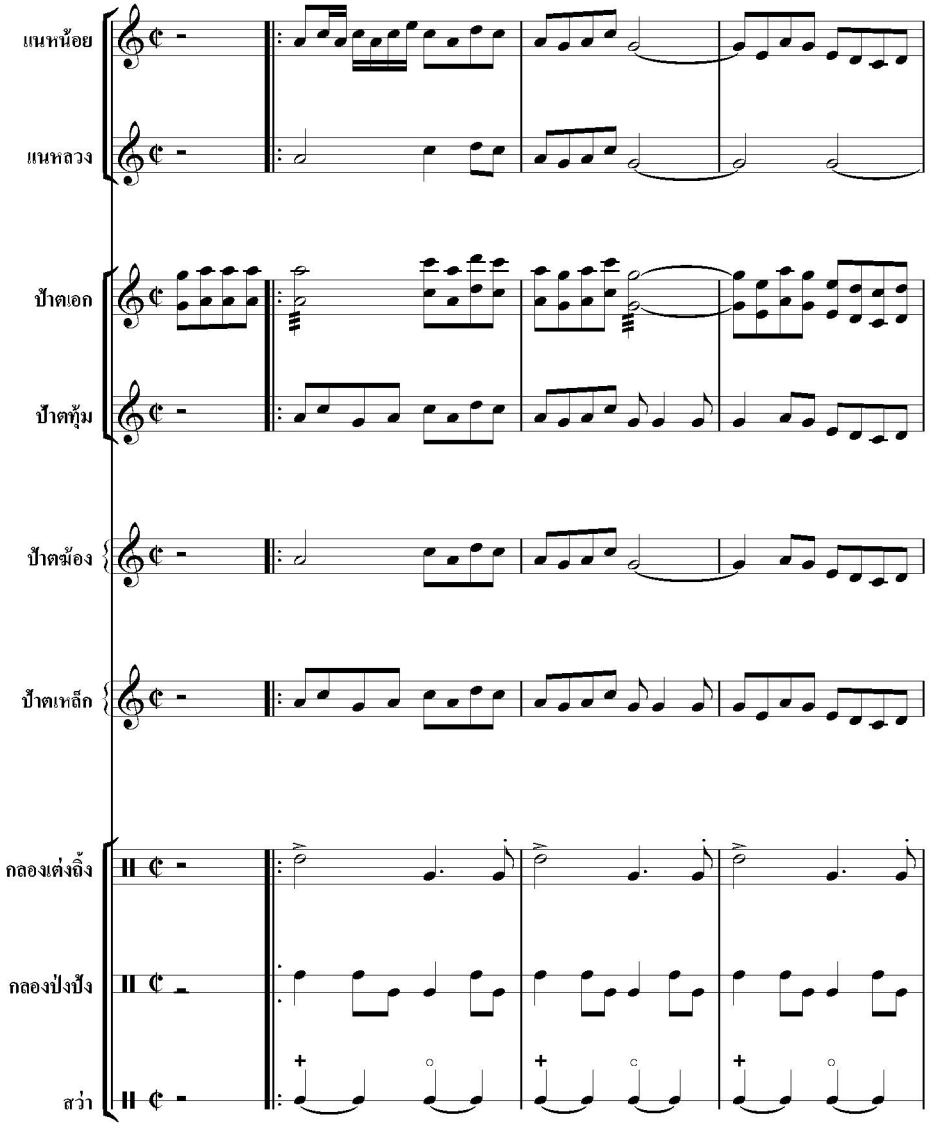
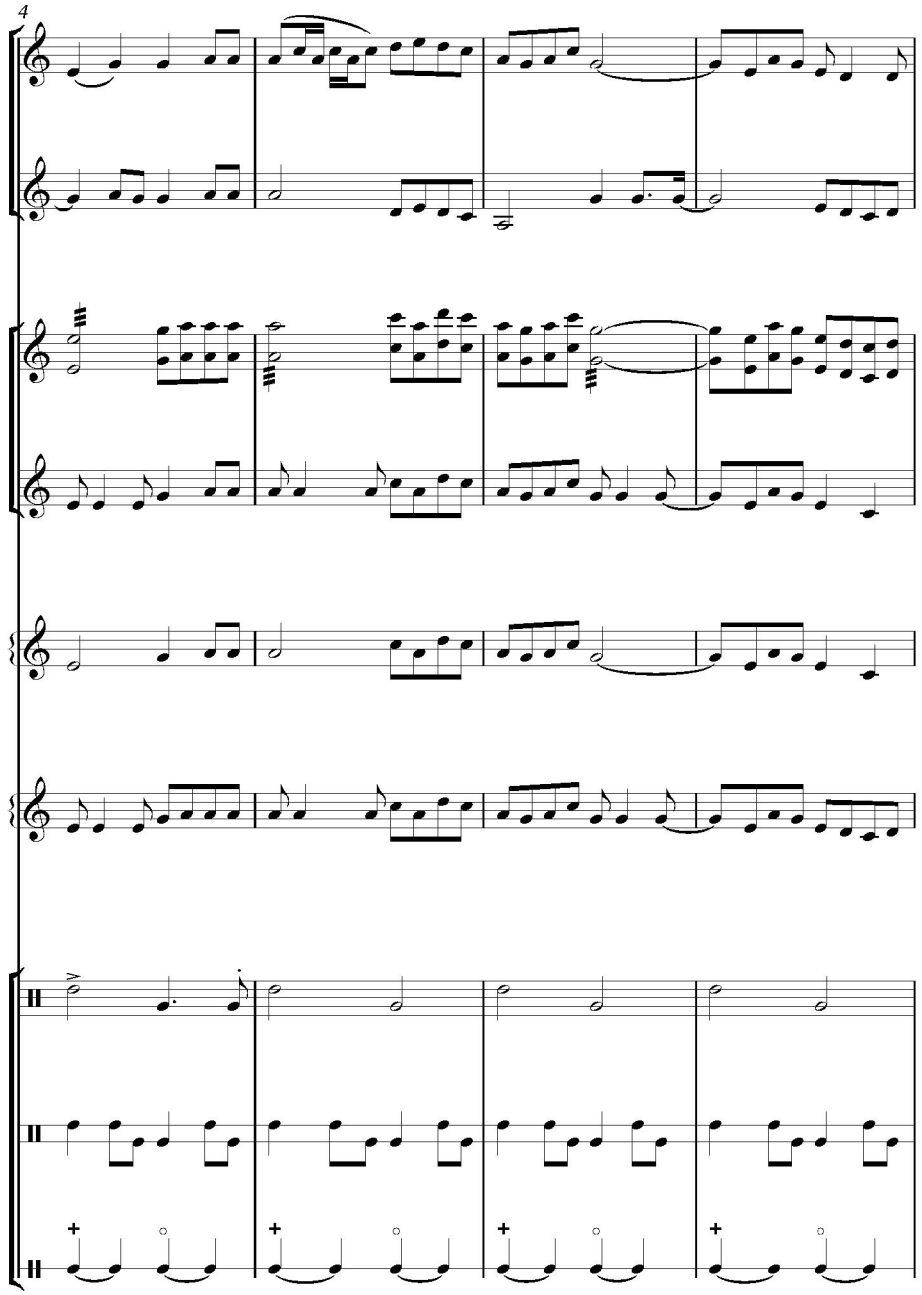
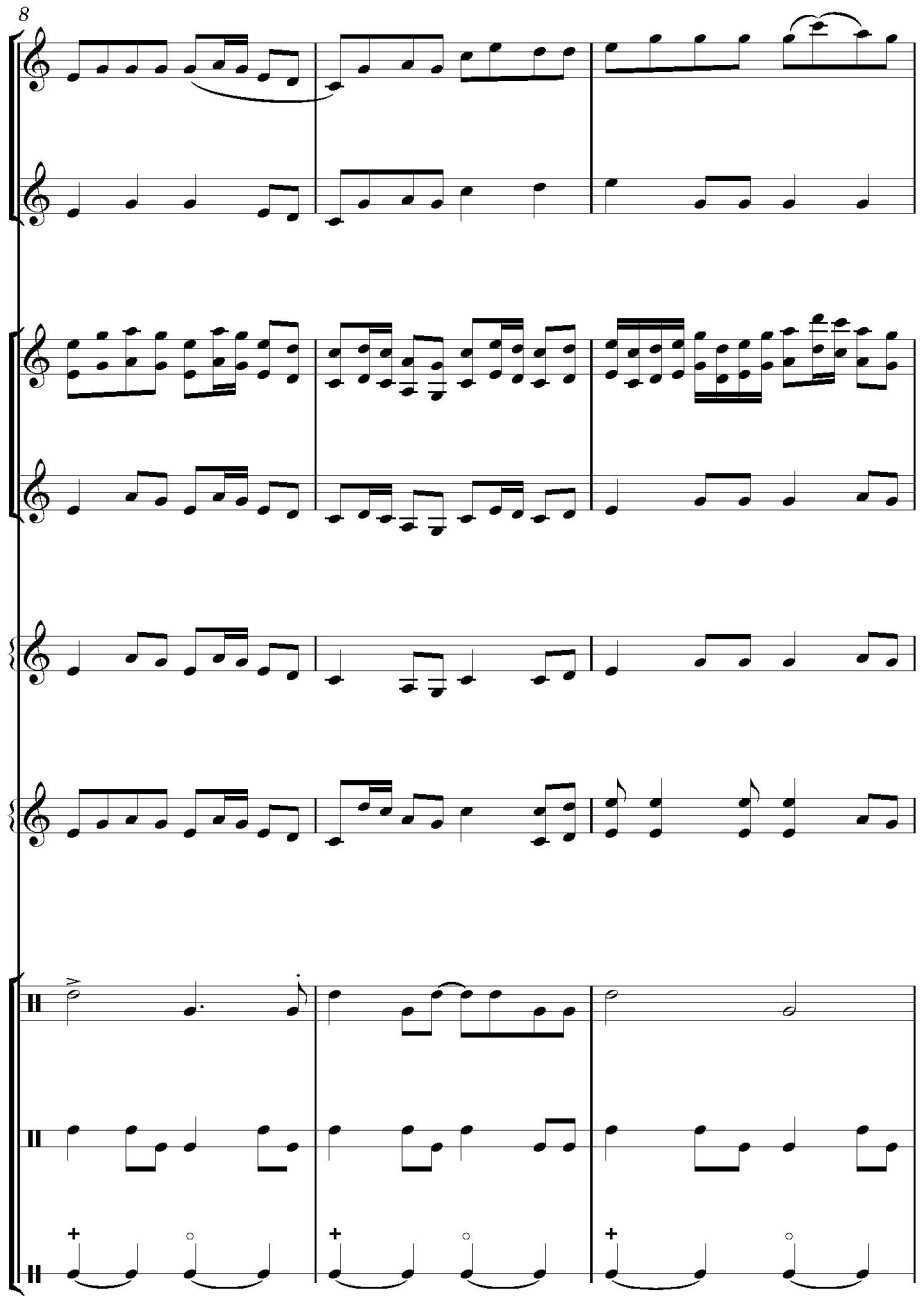
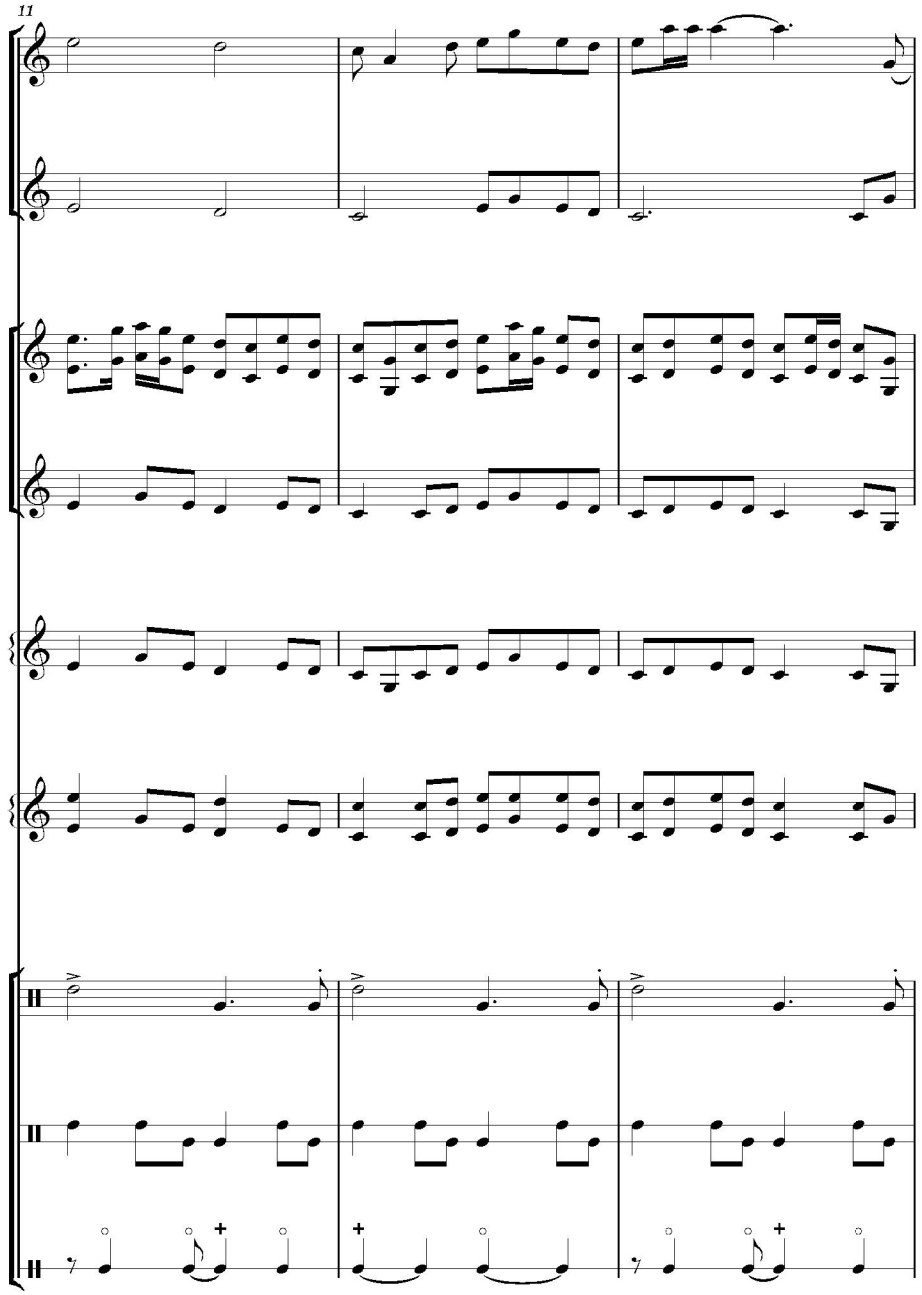
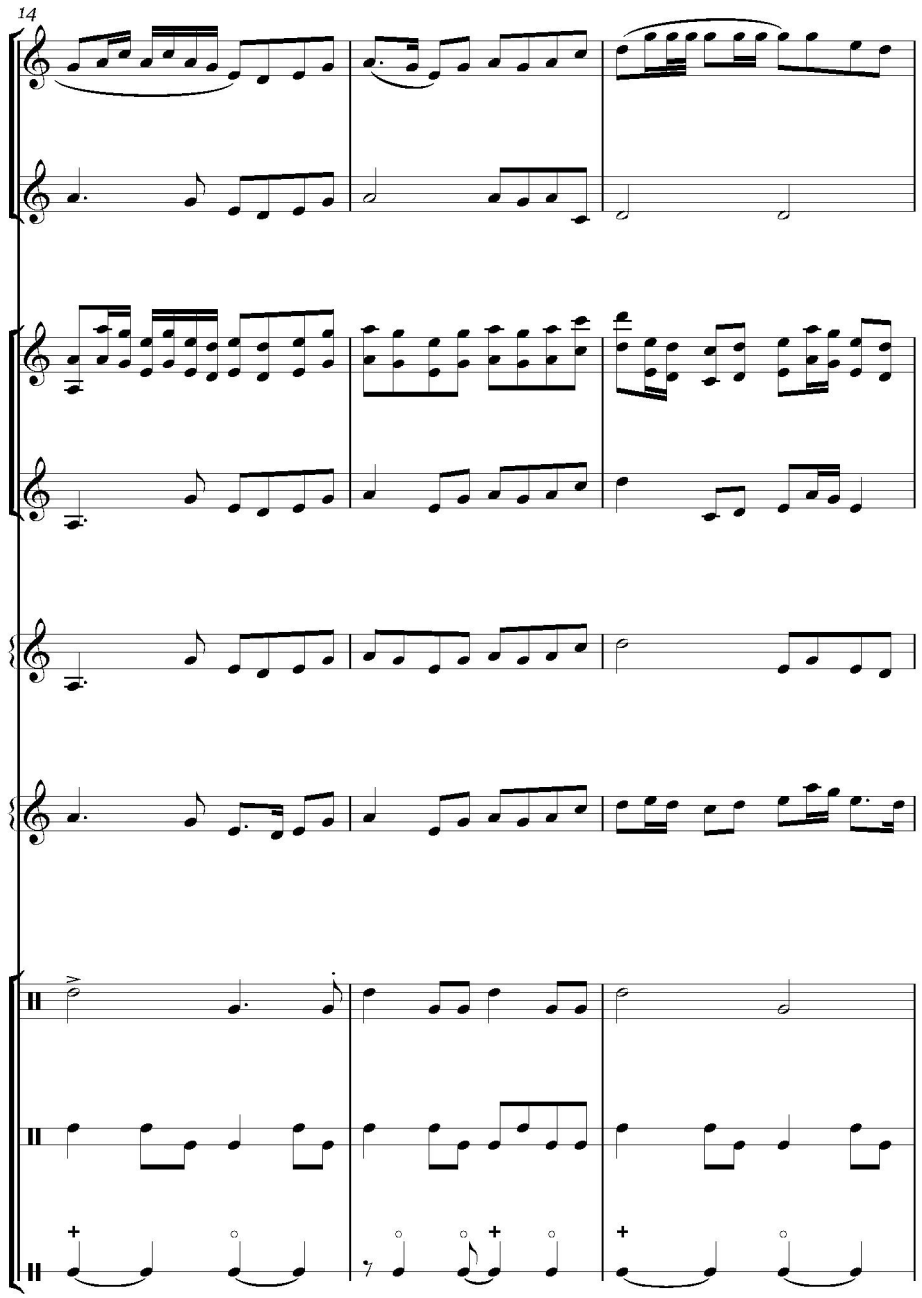
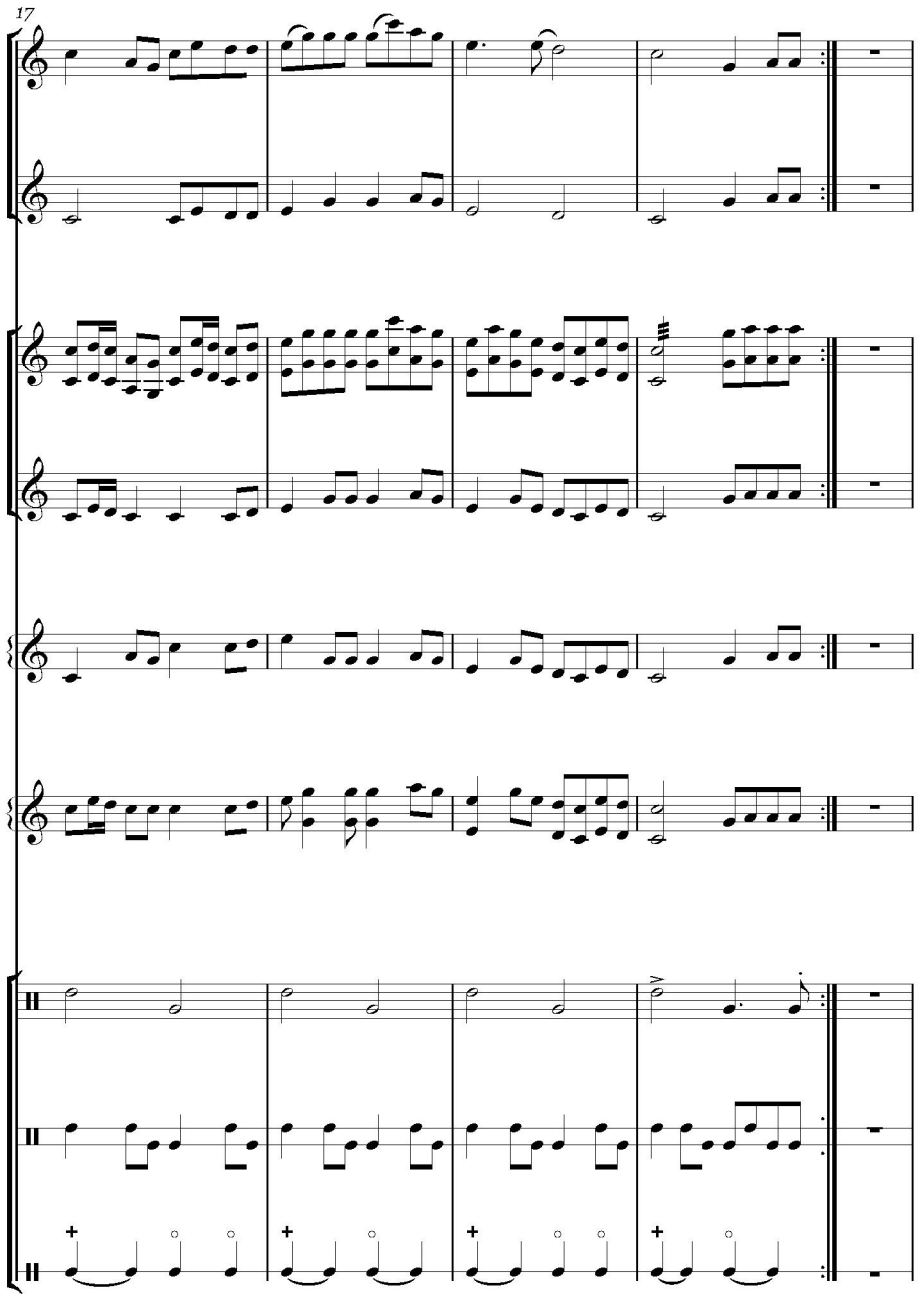
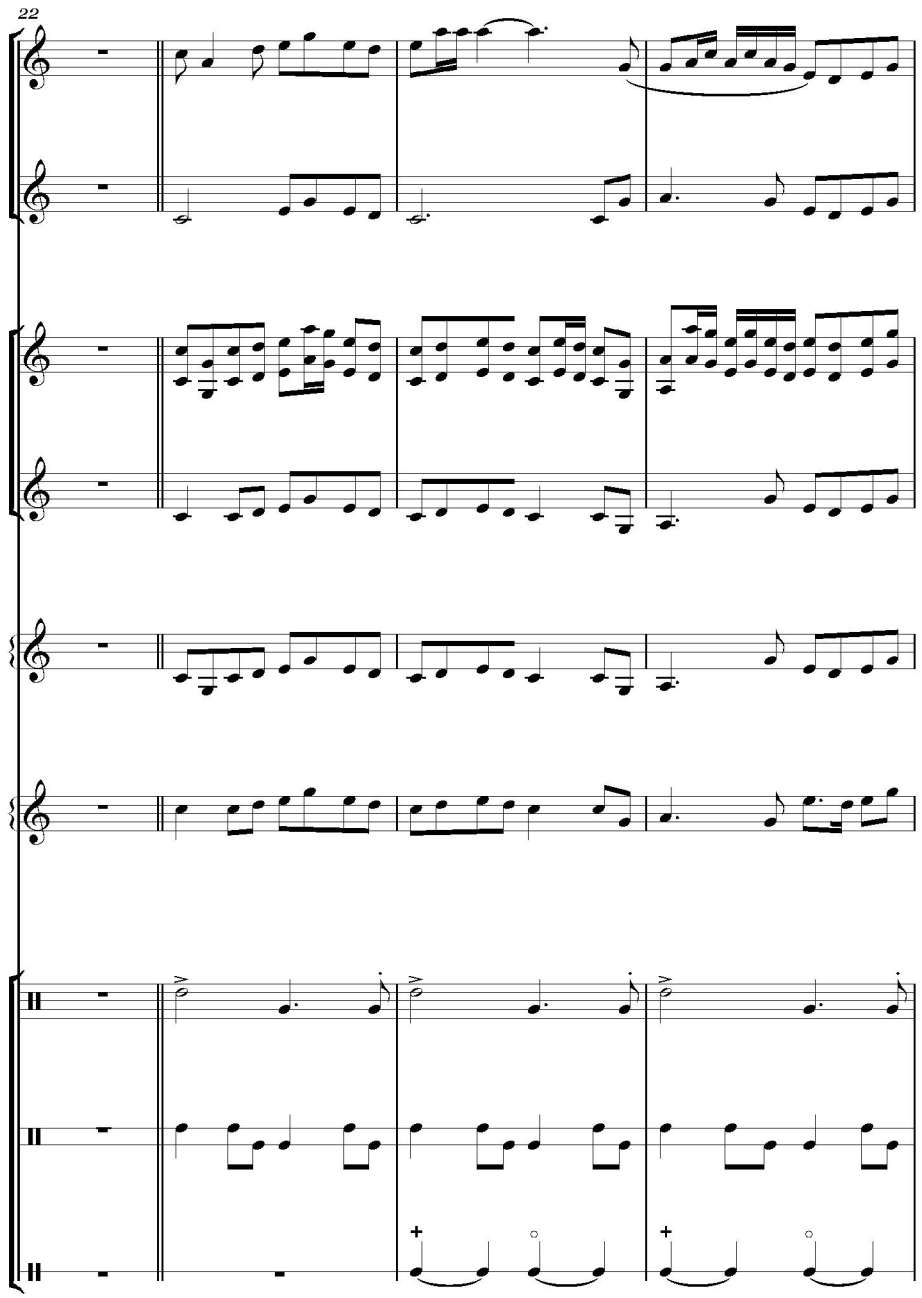
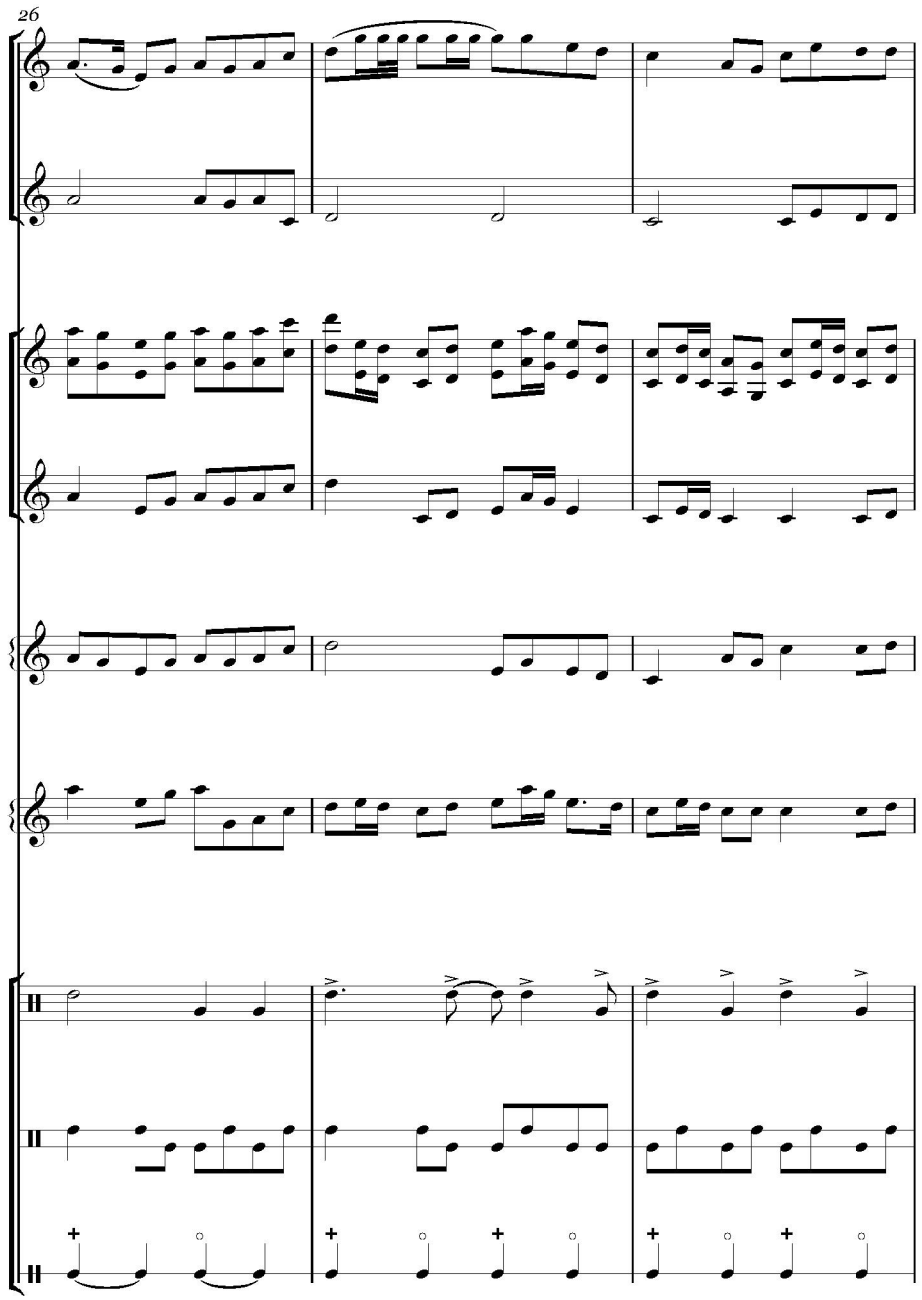
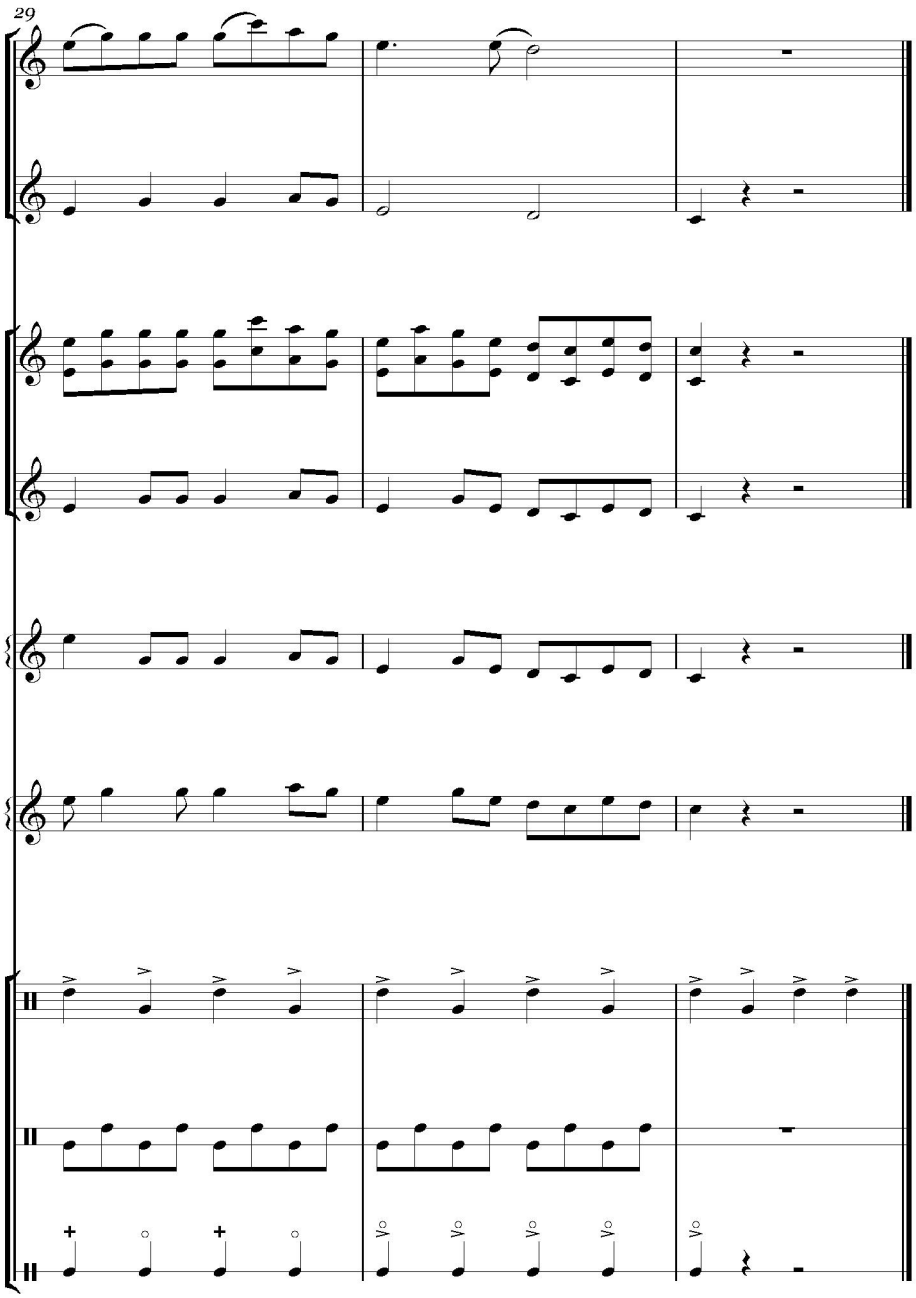
เพลงฟายครู, ไหว้ครู

คณะเพชรพยอม

4

7

10

13

16

19

22

25

28

30
3

33

36

39

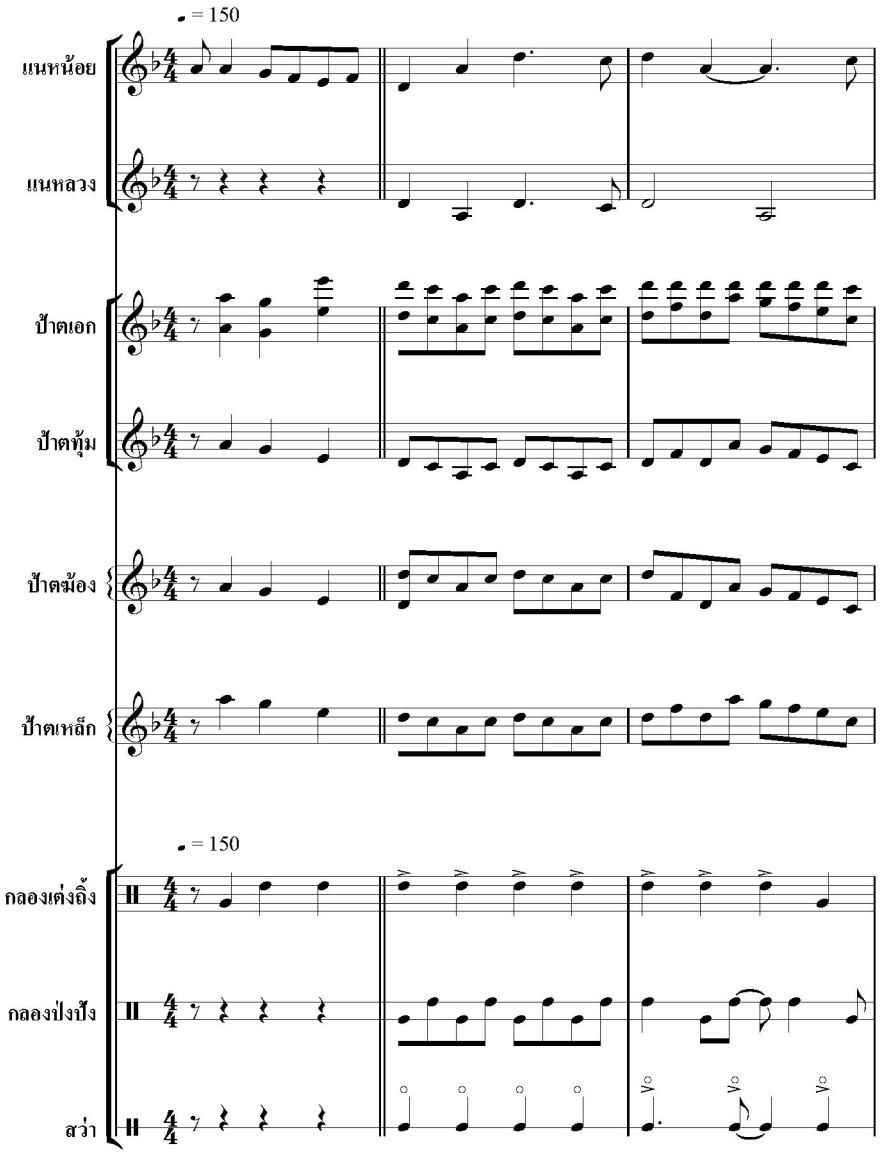
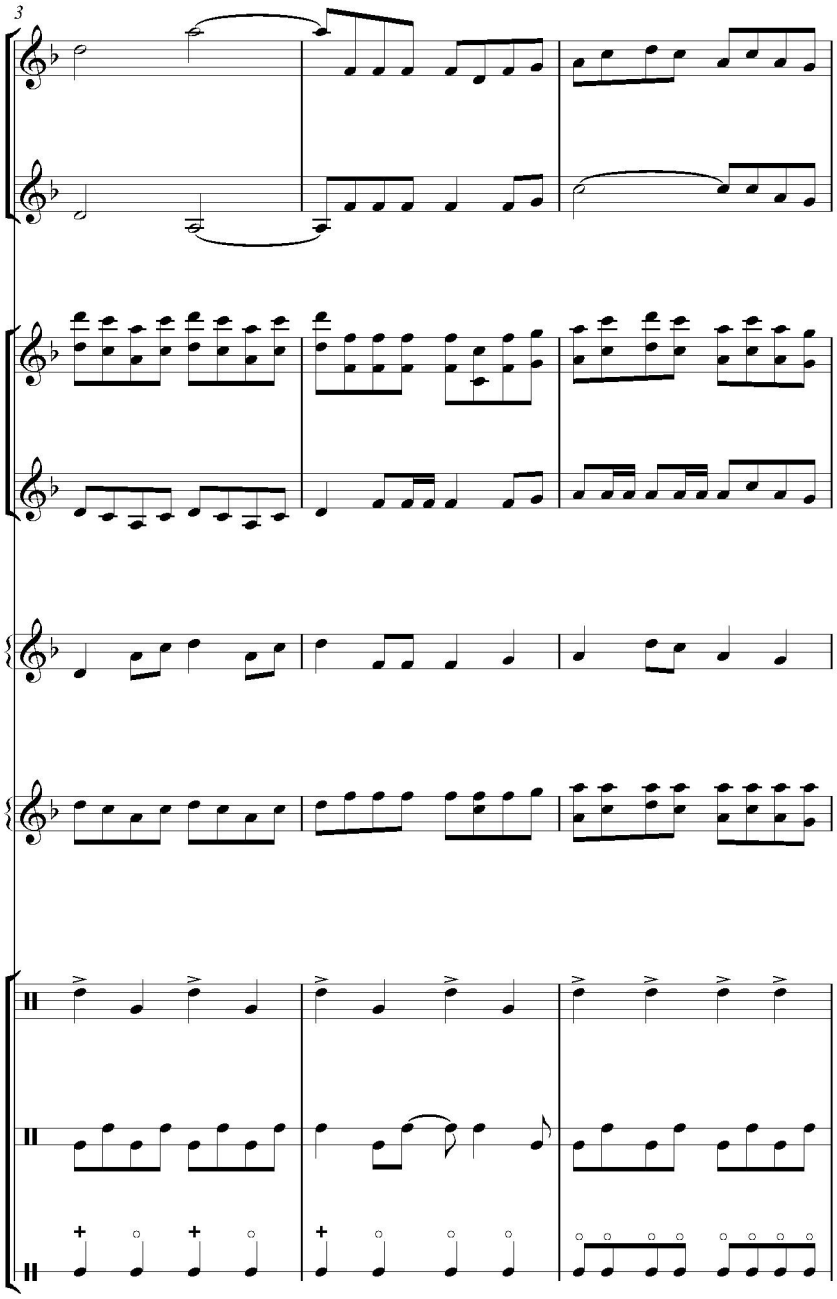
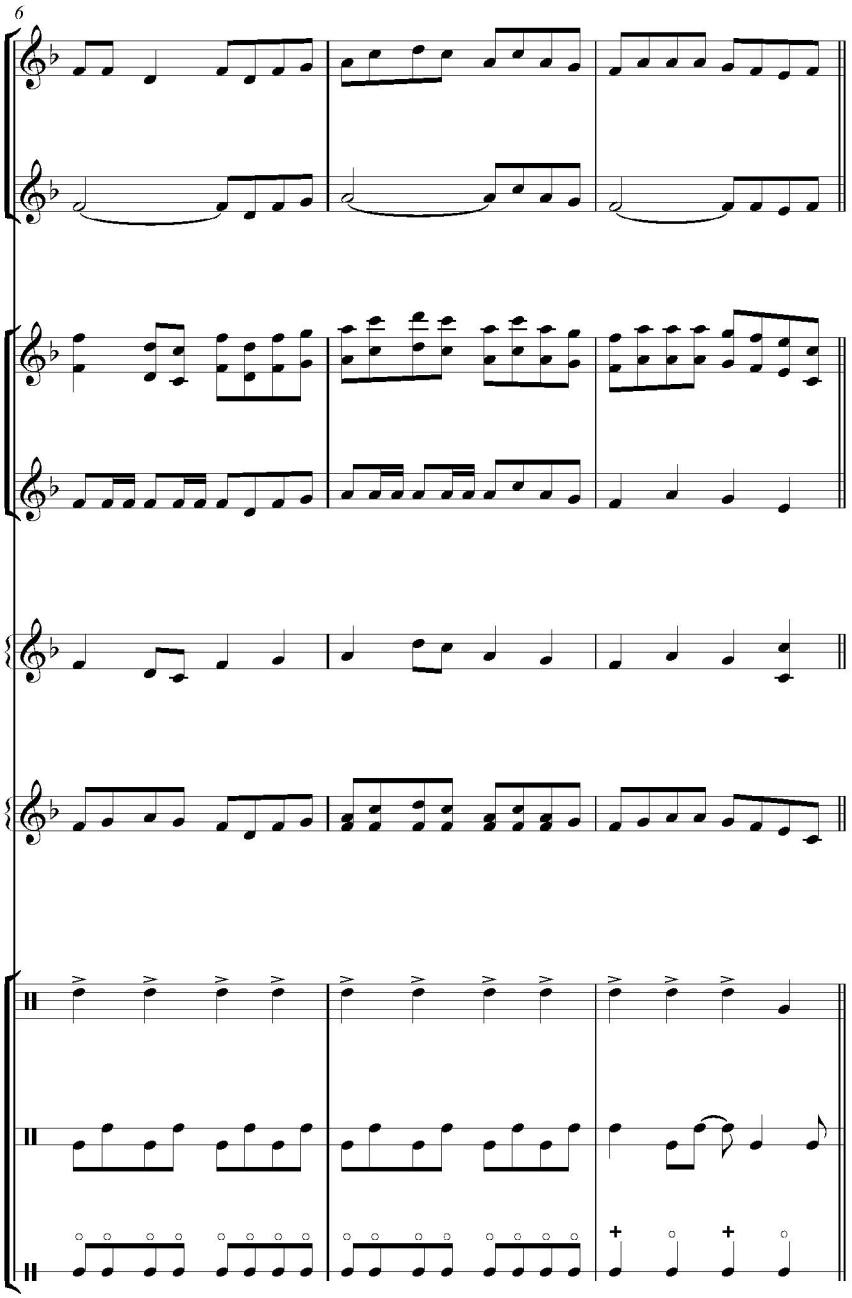
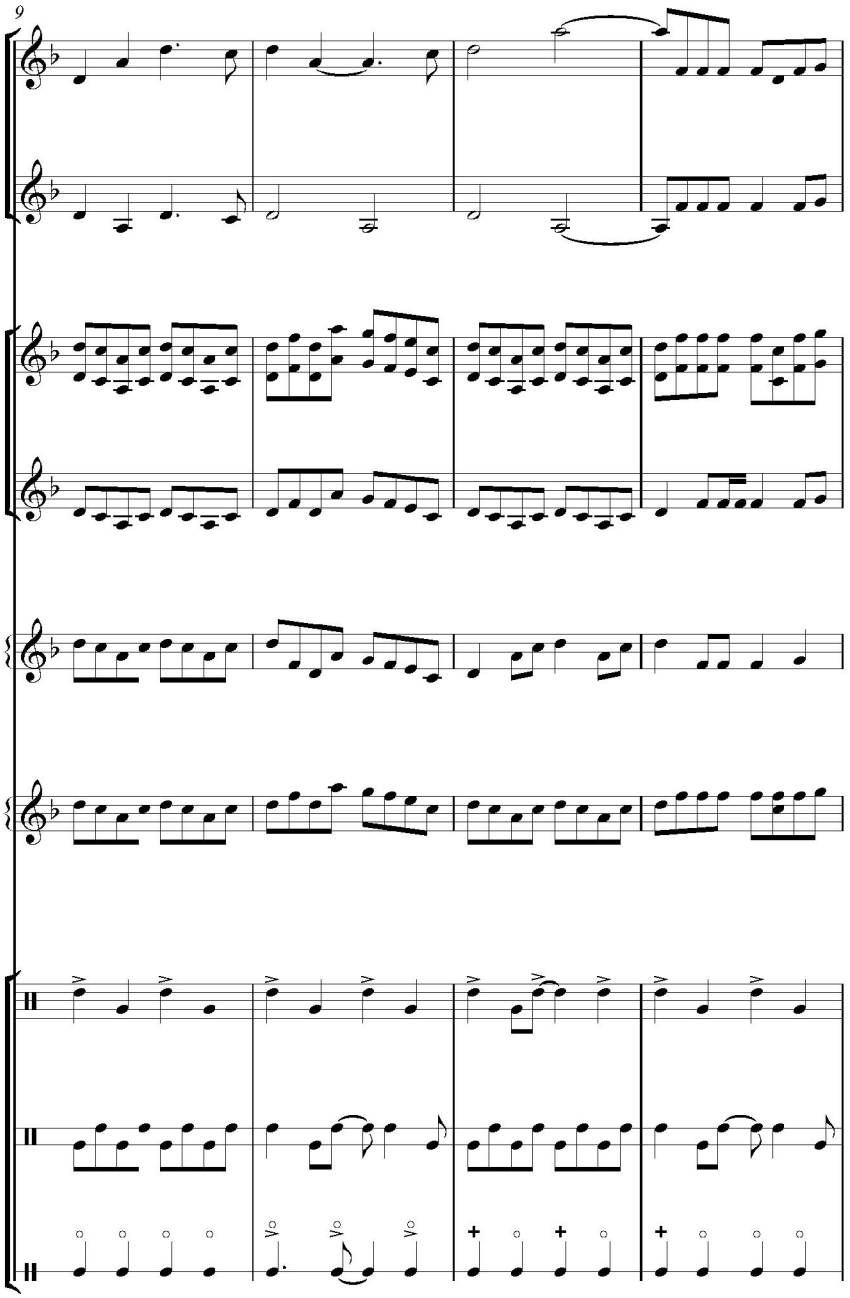
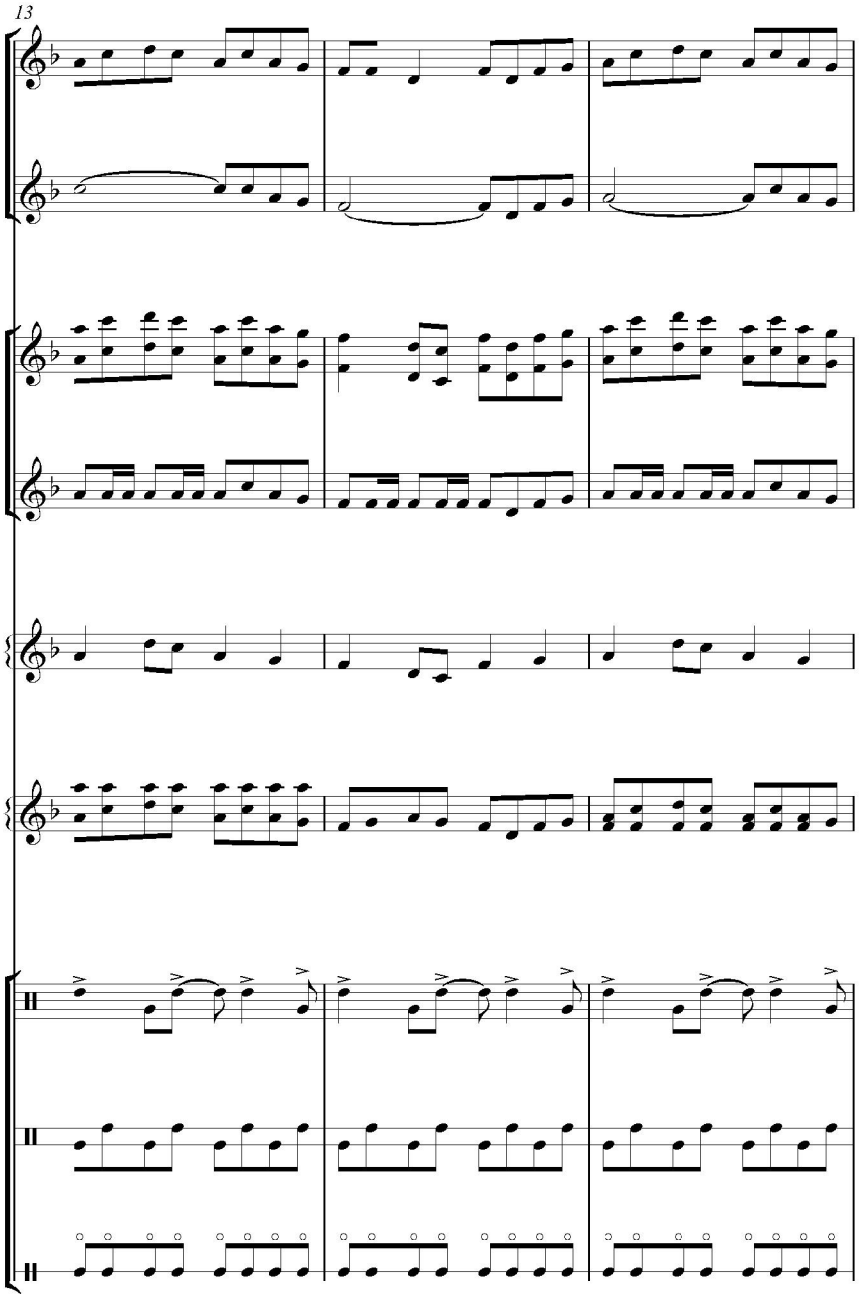
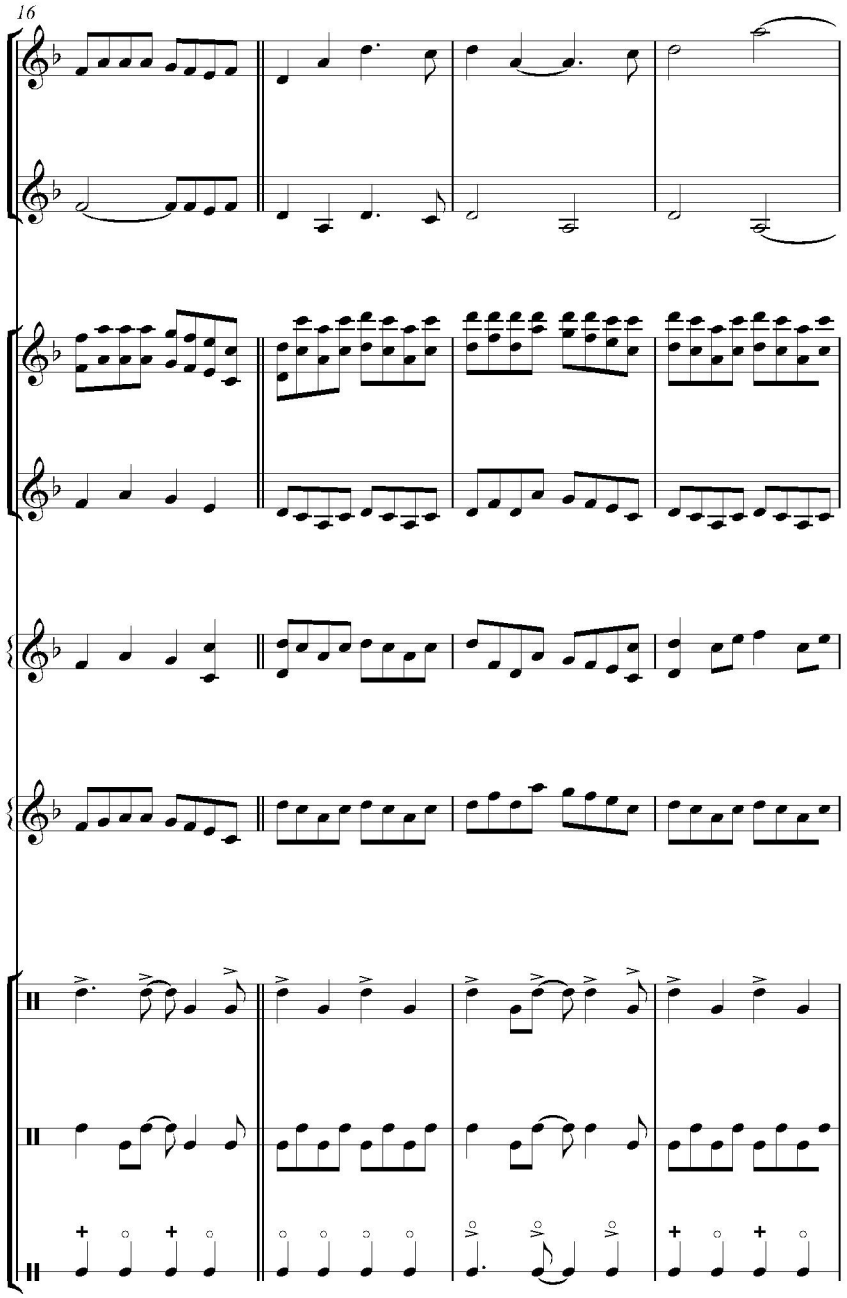
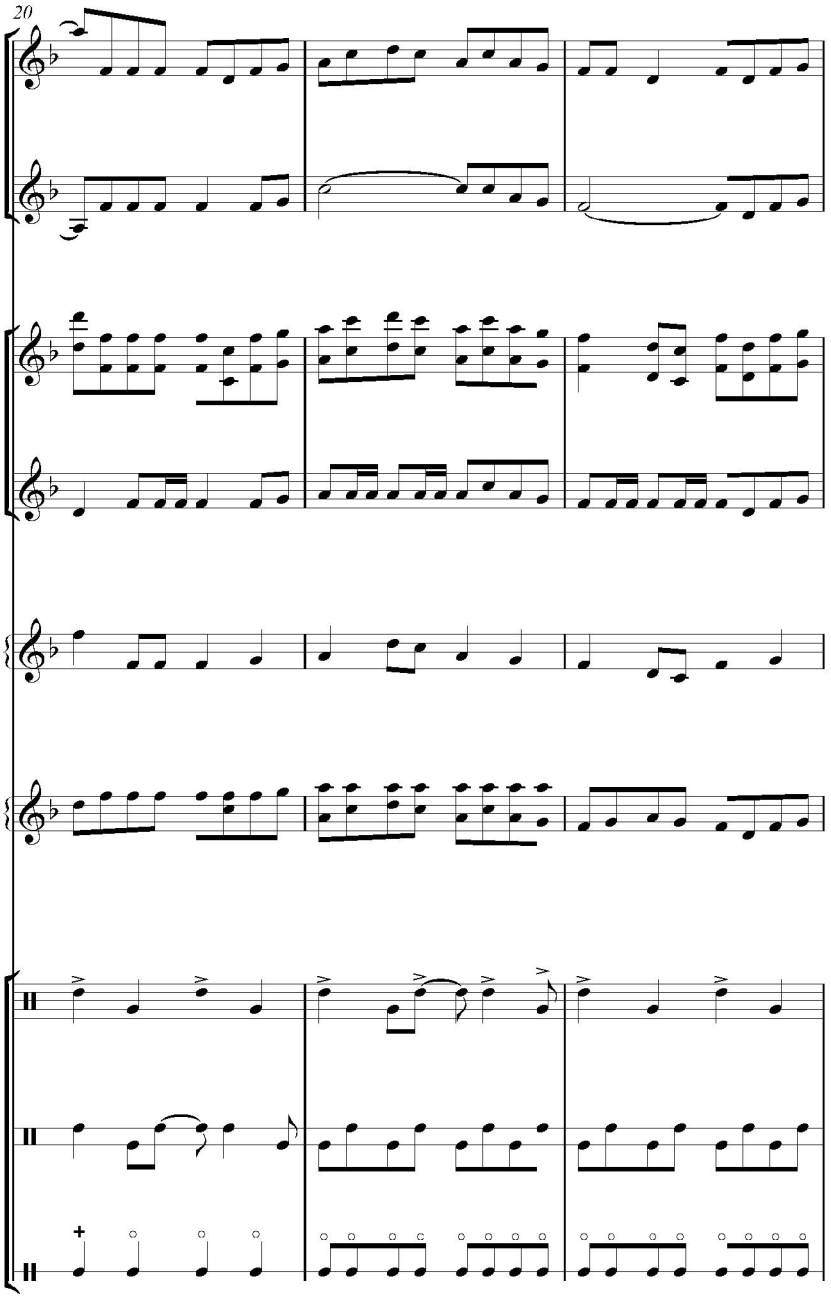
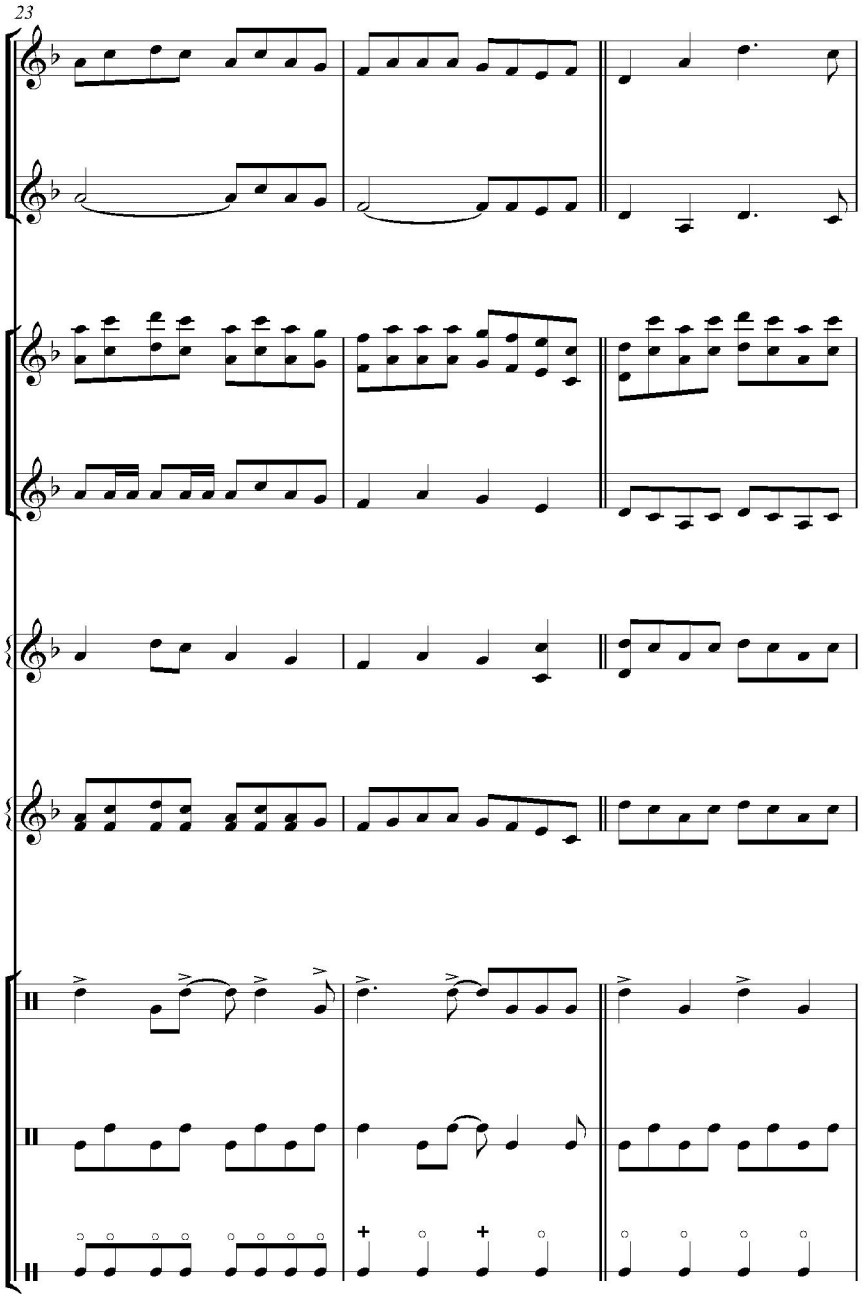
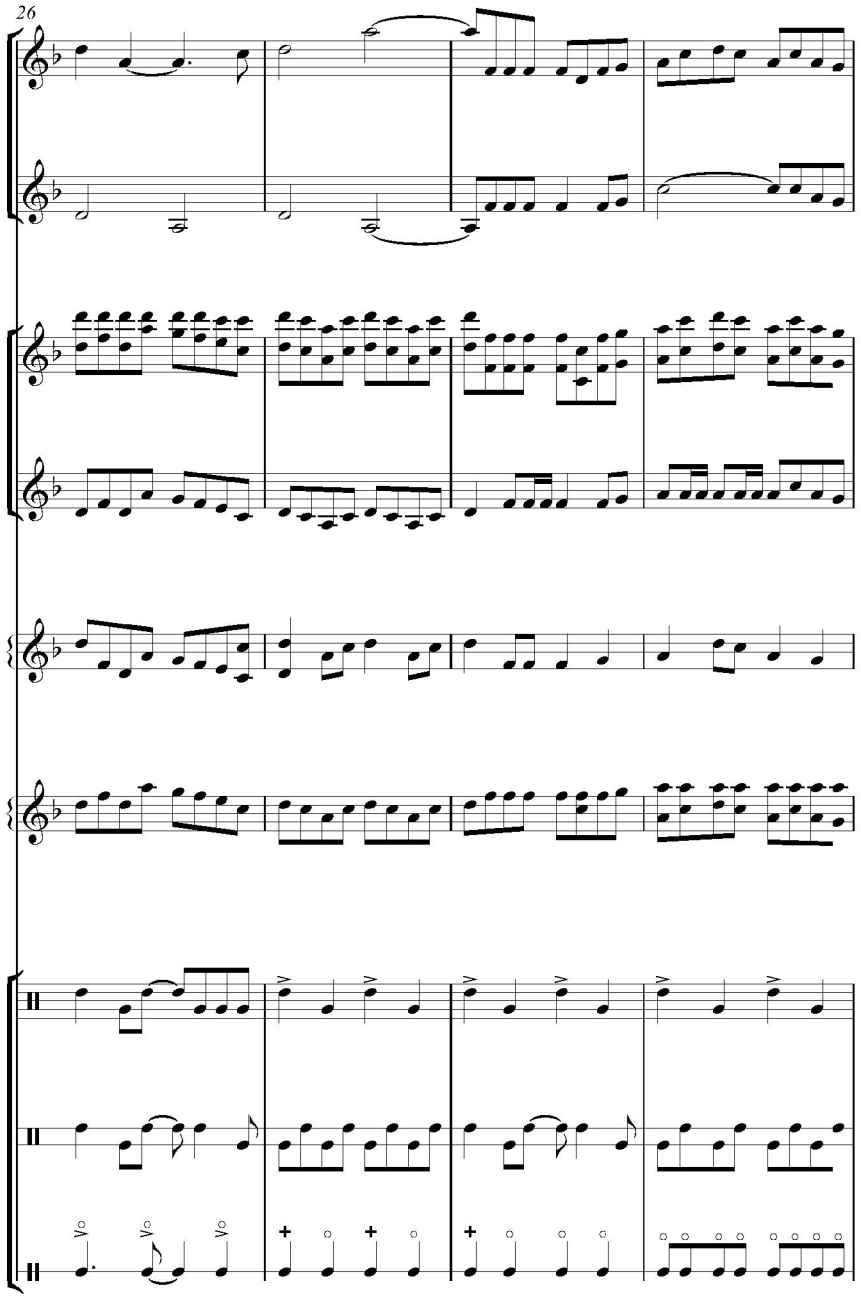
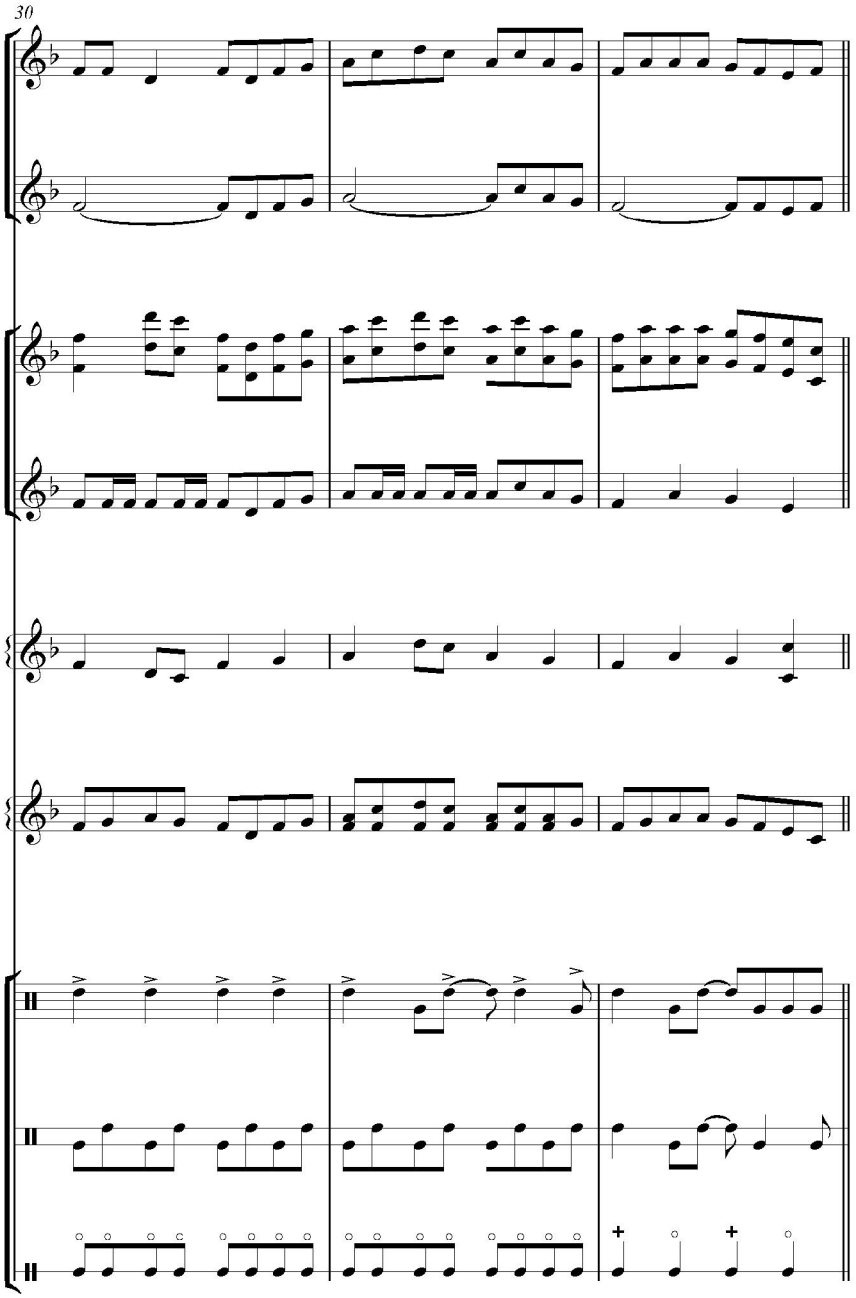
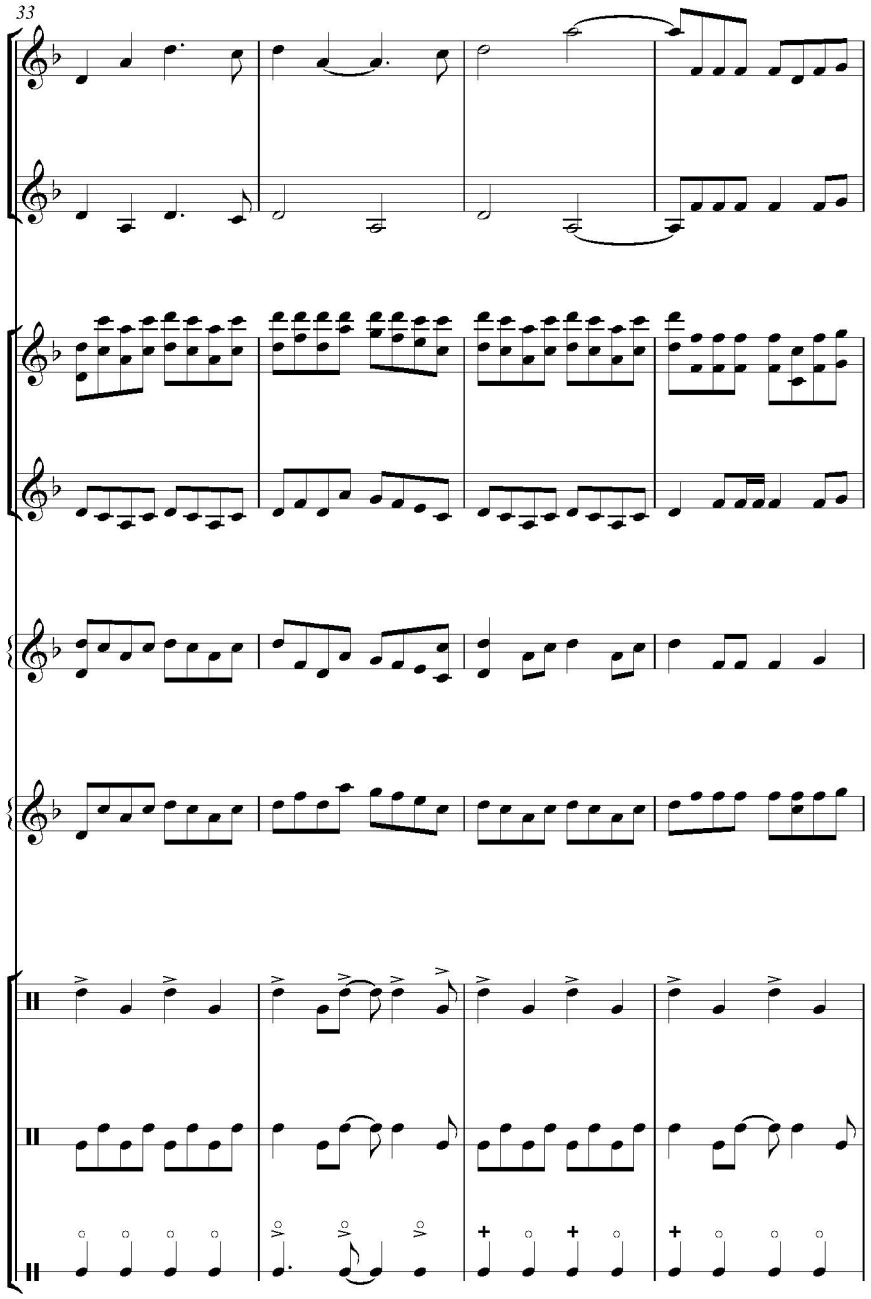
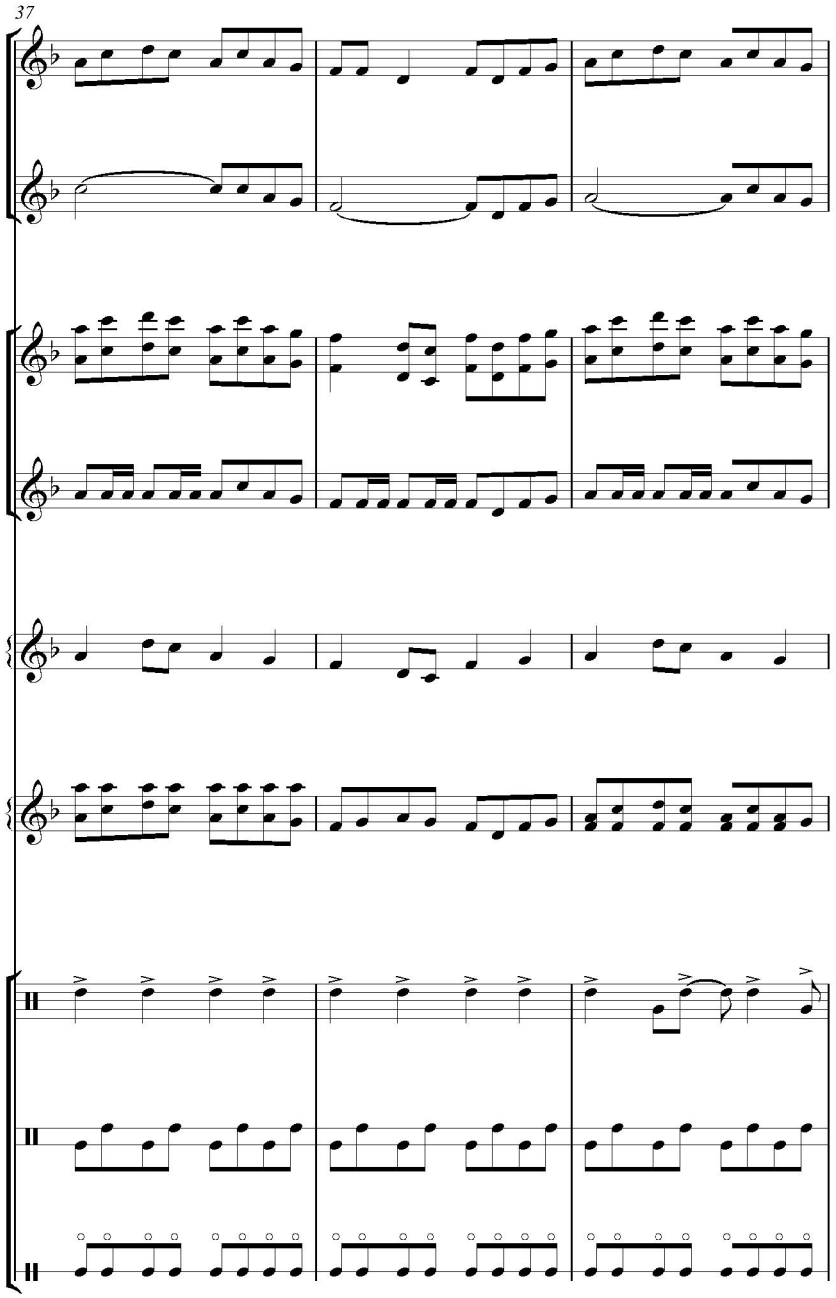
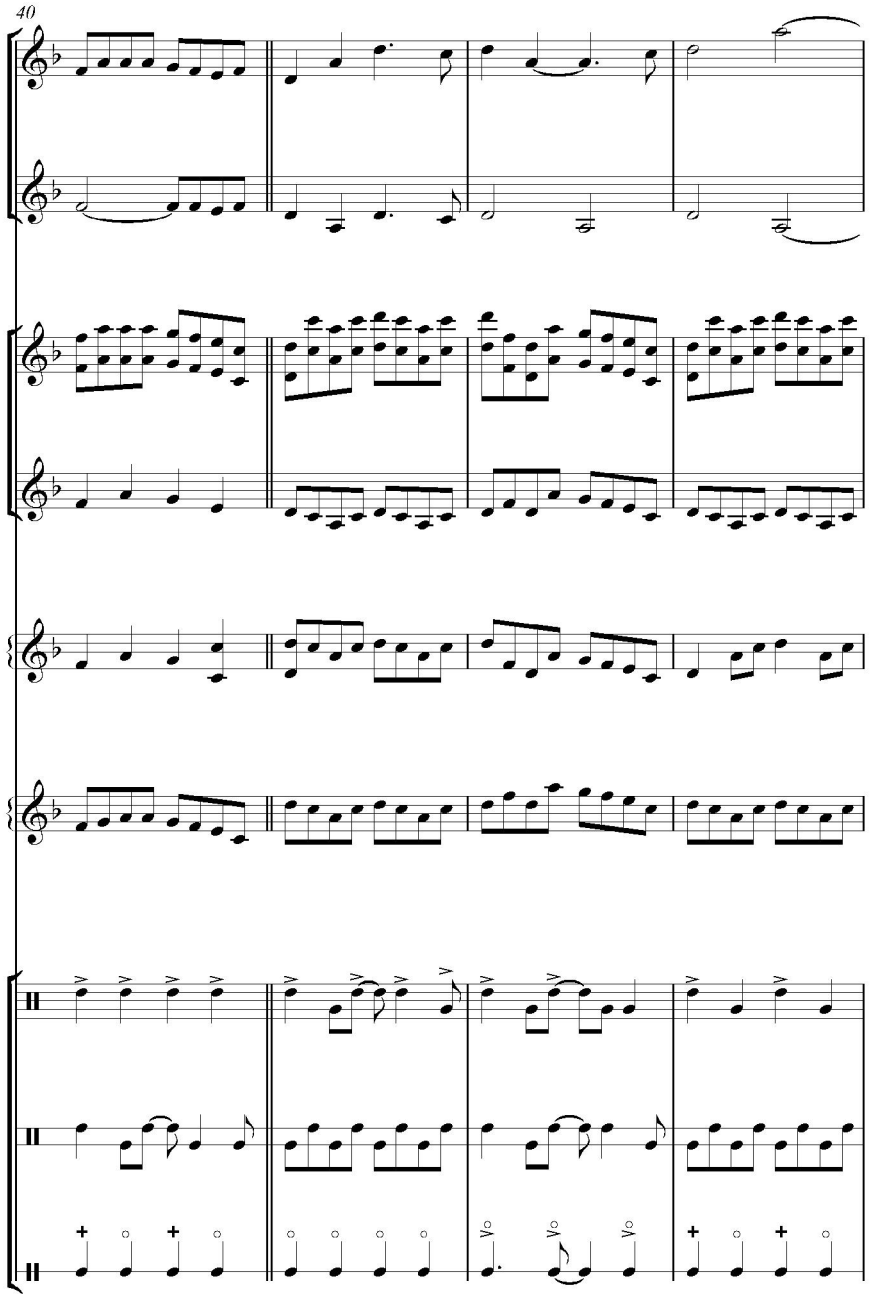
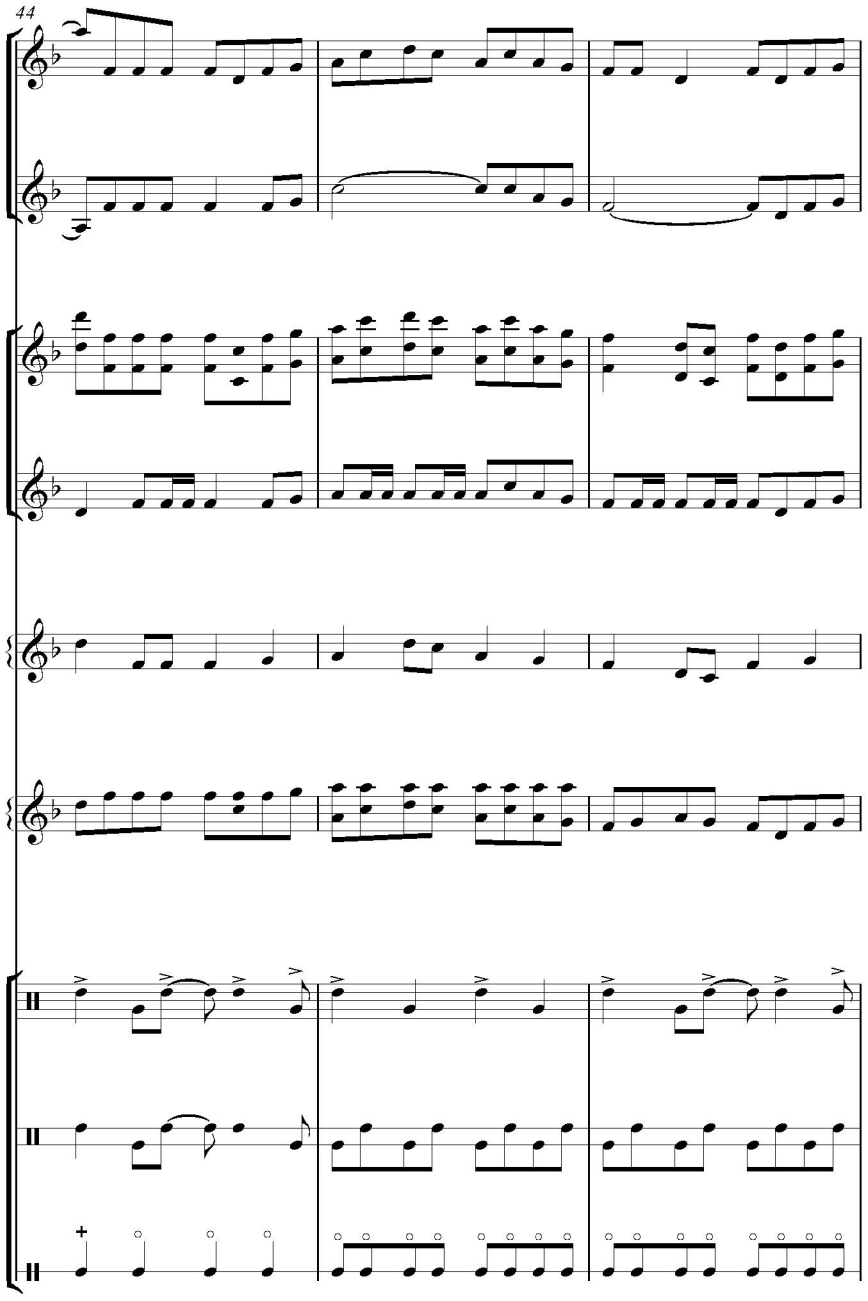
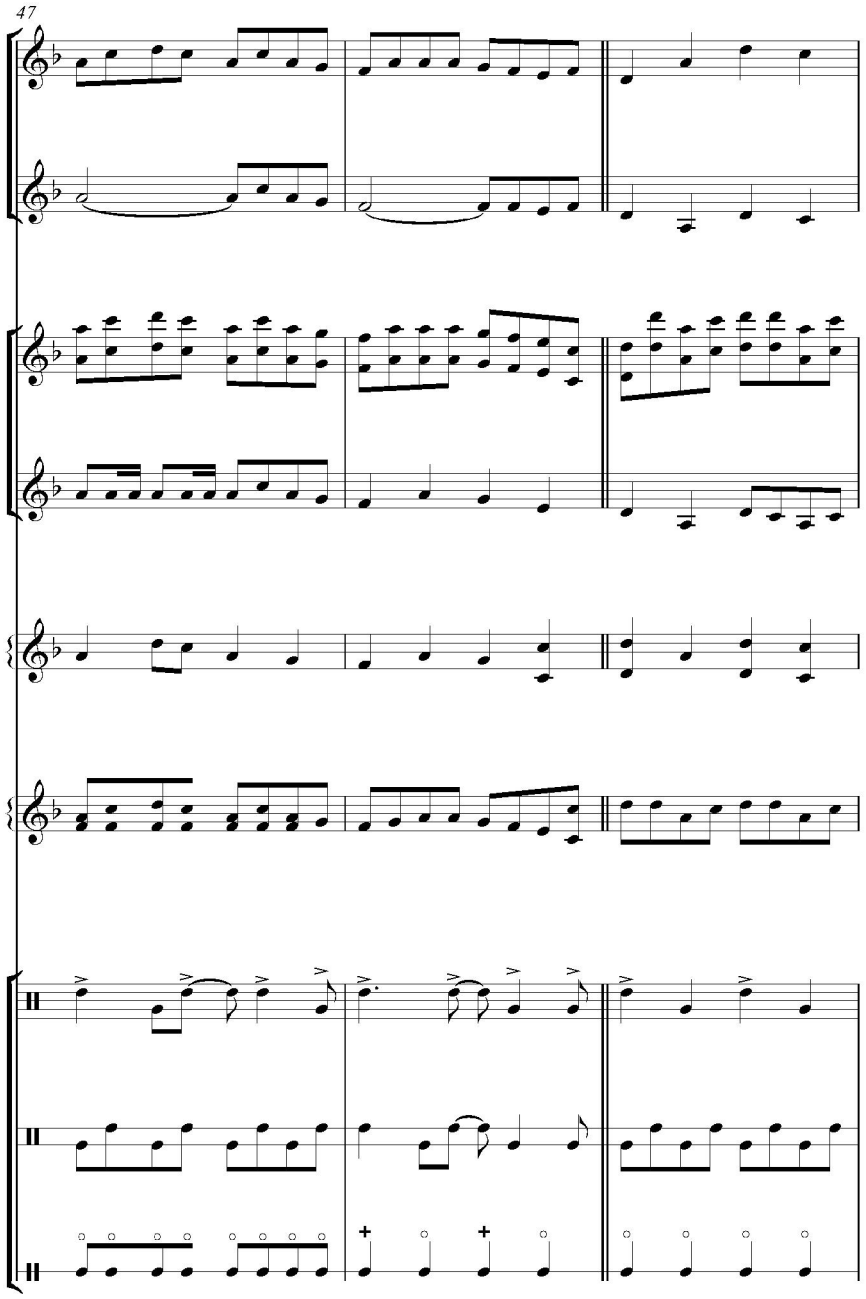
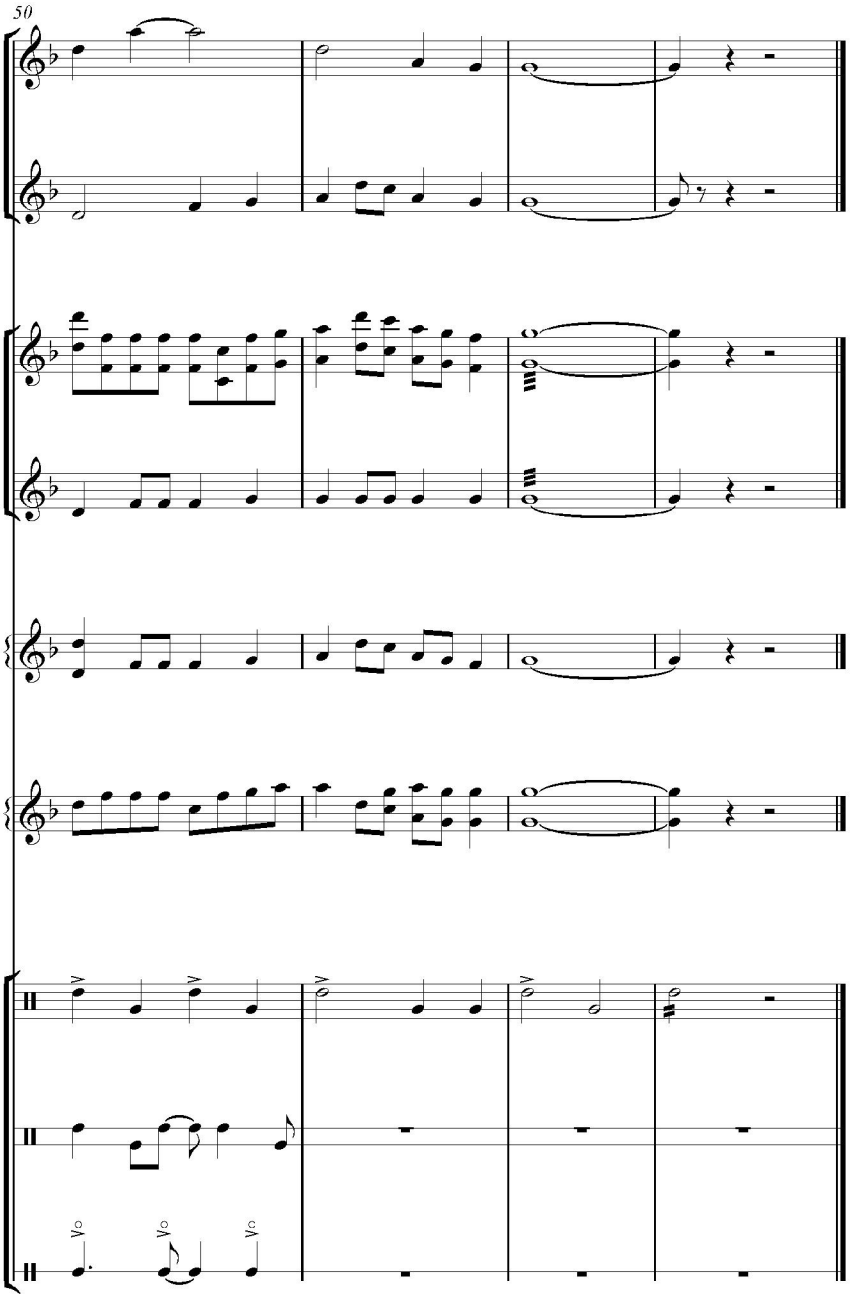
ผีมดห้อยผ้า

คณะเพชรพยอม

3

7

11

15

19

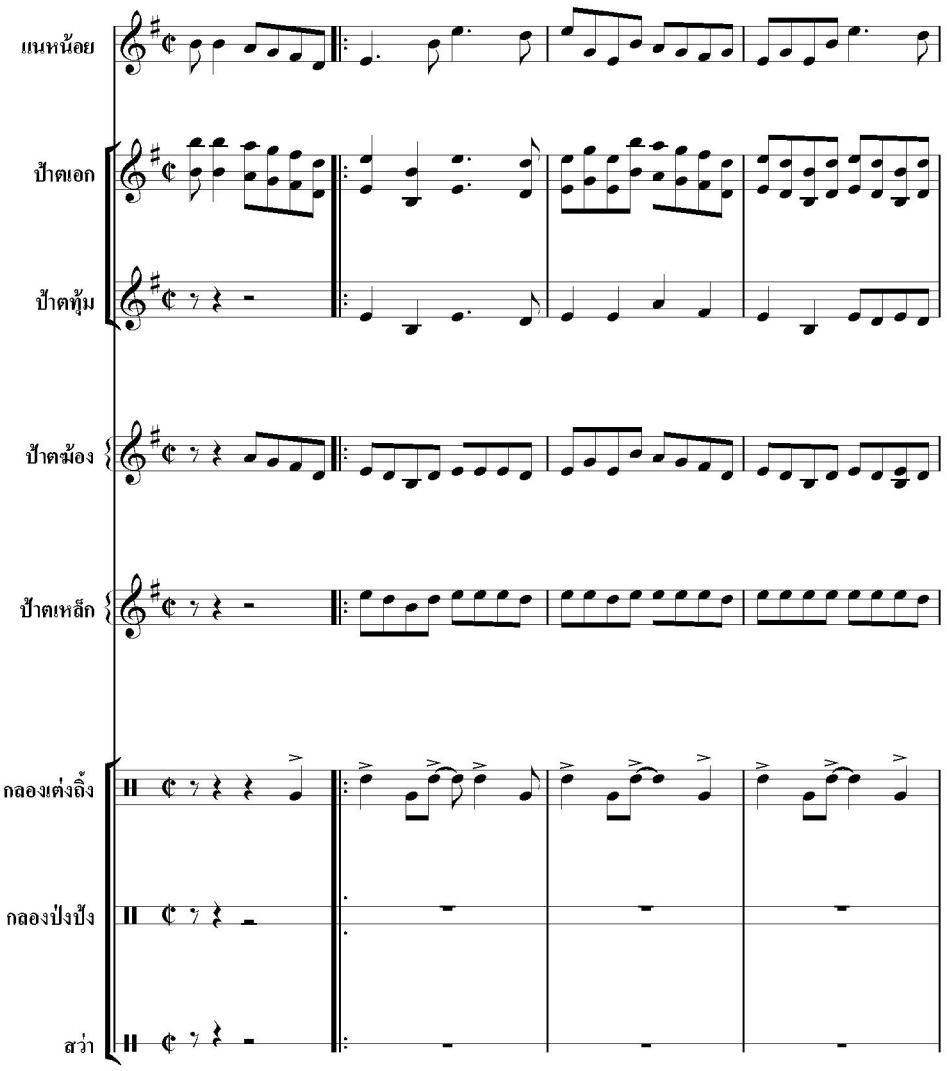
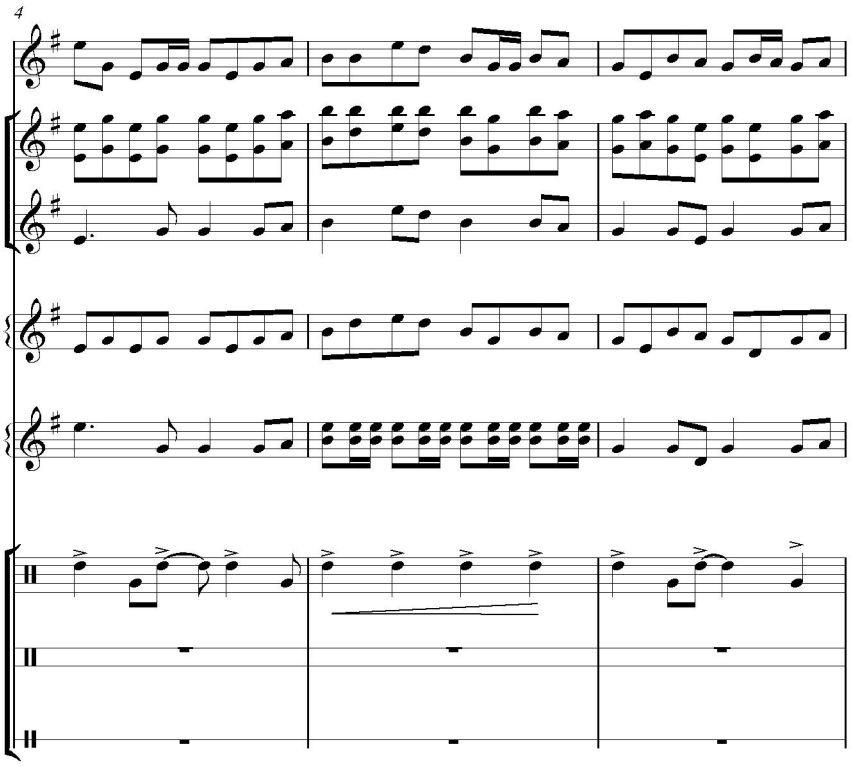
เพลงไหว้ครู / ฟายครู/ รำมวย

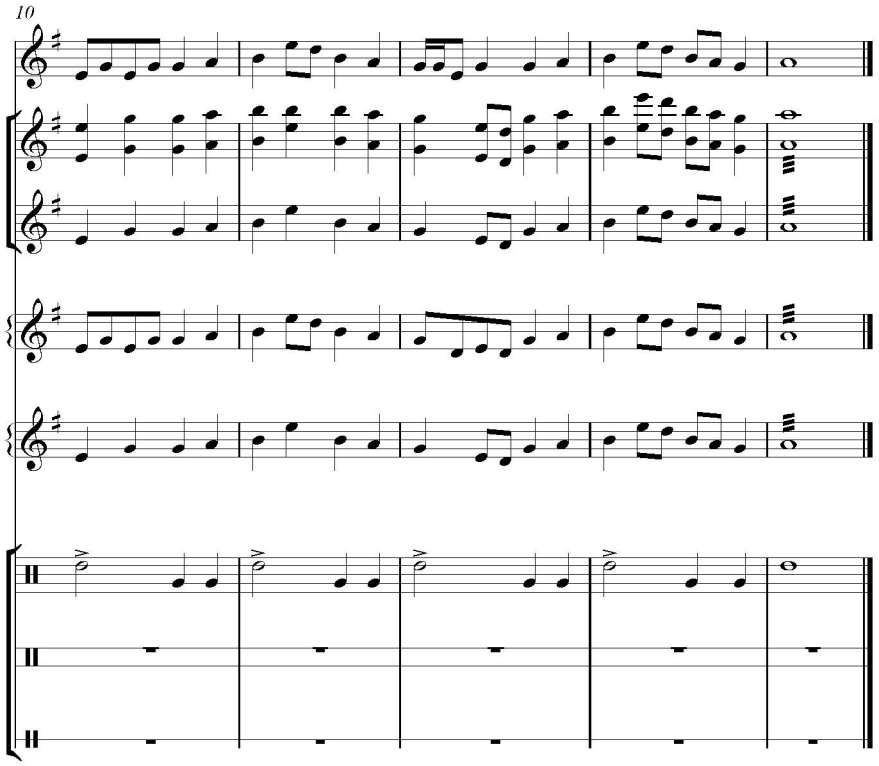
วงเด่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์

4

8

11

14

17

22

26

29

มวย

วงเด่งถิ้งคณะธนรัตน์ศิลป์

3

6

9

13

16

20

23

26

30

33

37

40

44

47

50

มวย

คณะพลังหนุ่ม

4

7

10

ภาคผนวก ข.

อภิธานศัพท์ล้านนา

อภิธานศัพท์ล้านนานี้ใช้เฉพาะในงานวิจัยฉบับนี้เท่านั้น อาจไม่ตรงกับหลักไวยกรณ์ของหลักภาษาล้านนา

ก๋วยตีนช้าง หมายถึง ตระกร้าที่ใช้ตอกไม้ไผ่สานเป็นทรงกลมคล้ายขาช้าง ซึ่งในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งใช้สำหรับครอบสลุงเทียนชัยป้องกันลมพัดเทียนดับ

เก๊าผี หมายถึง เค้าผี หรือต้นเค้าของตระกูลที่สืบทอดการเป็นผู้นำสำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง

ขันข้าว หมายถึง ถาดอาหารคาวหวานที่ชาวบ้านจัดเตรียมใส่ถาดเพื่ออุทิศถวายแด่ผีปู่ย่า และญาติพี่น้องที่ล่วงลับดับขันธ์

ขี้ย้า หมายถึง ขี้ไต้หรือน้ำมันจากต้นไม้ เช่น น้ำมันยาง เป็นต้น ใช้สำหรับผสมกับจีนสำหรับตั้งเสียงป๊าตม้อง

ควัก หมายถึง กระทงใบตองที่เย็บด้วยตอกสำหรับใส่เครื่องบูชาท้าวทั้งสี่ หรือใส่สังเวยสำหรับถวายเจ้าที่

แคงหลอด หมายถึง ตระกร้าสานด้วยตอกเส้นเล็ก ๆ มีขนาดเล็ก ใช้สำหรับใส่ของทั่วไป ในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็งใช้แคงหลอดแทนบาตรพระให้เก๊าผีปู่ย่าถือให้ลูกหลานได้ใส่ในช่วง “ใส่บาตรปู่ย่า”

จ่ากลอง หมายถึง ข้าวเหนียวผสมขี้เถ้า หรือ ขนมจีนผสมขี้เถ้า สำหรับใช้ติดหน้ากลองเต่งถิ้ง ปัจจุบันนิยมใช้กาวยางติดเป็นจ่ากลองแทน

จีน หมายถึง ตะกั่ว ใช้สำหรับผสมกับขี้ย้าสำหรับติดตั้งเสียงของป๊าตม้อง

ตบหมะผาบ หมายถึง การฟ้อนด้วยมือรูปแบบหนึ่ง เป็นการแสดงลีลา และความสามารถพิเศษก่อนการฟ้อนดาบของร่างทรง

ถ้วยฟ้อน หมายถึง ถ้วยใส่ของสักการะบูชาสำหรับประกอบพิธีฟ้อนผีมดผีเม็ง

บูรีขี้โย หมายถึง บุหรี่ยาเส้นที่พันด้วยใบตองอ่อน สำหรับใช้เป็นเครื่องสักการะต่าง ๆ ในพิธีกรรมฟ้อนผี

บอกปู่ย่า หมายถึง กระบอกไม้ไผ่จำนวน ๑๒ กระบอก ใส่ใบเกี๋ยงพะเม็ง ใส่น้ำ และประดับด้วยดอกไม้ ใช้สำหรับเชิญปู่ย่า และต้องตั้งไว้บนหิ้งปู่ย่าตลอดปี แล้วเปลี่ยนใหม่เมื่อครบรอบพิธีเลี้ยงผีปู่ย่า

ใบเกี๋ยงพะเม็ง หมายถึง ใบต้นขาไก่ดำ สำหรับใช้เป็นเครื่องสักการะต่าง ๆ ในพิธีกรรมฟ้อนผี

ปู่จารย์ หมายถึง มัคนายก ซึ่งเป็นผู้ประกอบพิธีบูชาท้าวทั้งสี่ บูชาเจ้าที่ ก่อนการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง

ผาม หมายถึง ปะรำพิธีสำหรับประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีมด ผีเม็ง

ผ้าจ่อง หมายถึง ผ้าห้อยสำหรับเก๊าผี สำหรับประกอบในพิธีกรรมฟ้อนผีมดผีเม็ง

เมี่ยง หมายถึง ใบชาหมักตามกรรมวิธี ใช้ทานหลังอาหารร่วมกับการสูบบูรีขี้โย สำหรับใช้เป็นเครื่องสักการะต่าง ๆ ในพิธีกรรมฟ้อนผี

ลาบ หมายถึง อาหารพื้นเมืองของภาคเหนือ วิธีทำโดยการนำเนื้อสัตว์ เช่น เนื้อหมู เนื้อควาย เนื้อไก่ ฯลฯ มาสับให้ละเอียดและคลุกเข้ากับเครื่องเทศ สำหรับใช้เลี้ยงผีปู่ย่า หรือเลี้ยงญาติพี่น้องที่มาร่วมงาน

วันดา หมายถึง วันที่ญาติพี่น้องชาวบ้านได้มาช่วยกันจัดเตรียมข้าวของเครื่องใช้ เครื่องสักการะบูชา และเครื่องสังเวย สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

วันฟ้อน หมายถึง วันที่ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

แว่นเทียน หมายถึง กระจกเล็ก ๆ พันด้วยกระดาษ หรือผ้าแล้วเสียบเทียนเหลืองเล่มเล็ก ๓ เล่ม

สล่า หมายถึง ช่าง หรือที่ชาวล้านนาใช้เรียกผู้ที่มีความสามารถพิเศษด้านต่าง ๆ

สลุง หมายถึง ขันเงินสำหรับใส่ข้าวตอก น้ำส้มป่อย ฯลฯ สำหรับการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

สะตวง หมายถึง กาบต้นกล้วยที่นำมายึดด้วยไม้ไผ่เป็นสี่เหลี่ยม สำหรับใส่เครื่องสักการะบูชา และเครื่องสังเวยต่าง ๆ ในการประกอบพิธีฟ้อนผี

ส้า หมายถึง อาหารประเภทหนึ่ง โดยนำเนื้อสัตว์มาหั่นเป็นชิ้นเล็ก ๆ คลุกเคล้ากับเครื่องเทศ สำหรับทำเป็นอาหารจัดเลี้ยงญาติพี่น้องชาวบ้านในพิธีกรรมฟ้อนผี

หลู้ หมายถึง ลาบเลือด มักทำคู่กับลาบ และส้า สำหรับทำเป็นอาหารจัดเลี้ยงญาติพี่น้องชาวบ้านในพิธีกรรมฟ้อนผี

ฮอมแรง หมายถึง การร่วมแรงร่วมใจกันจัดเตรียมการประกอบพิธีกรรมฟ้อนผี

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ว่าที่ร้อยตรี ดร.นิรันดร์ ภักดี
วัน เดือน ปีเกิด	วันที่ ๕ กันยายน พ.ศ. ๒๕๑๒
สถานที่เกิด	ตำบลท่ากว้าง อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่
ประวัติการศึกษา	ครุศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๓๐-๒๕๓๓ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี แขนงวิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ. ๒๕๔๑-๒๕๔๔ ปรัชญดุษฎีบัณฑิต สาขาภูมิภาคลุ่มน้ำโขงและสาละวินศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๕๐-๒๕๕๖
ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง
ทุนการวิจัย	กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๘ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) ประจำปีงบประมาณ ๒๕๔๘ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) ประจำปีงบประมาณ ๒๕๔๒
ผลงานวิจัย	ดนตรีของชนเผ่ากระเหรี่ยงสะกอในพื้นที่มูเส่คี พ.ศ. ๒๕๔๒ (ผู้วิจัยร่วม) วงตึ่งโนง: กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน - วิทยานิพนธ์ พ.ศ. ๒๕๔๔ ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) ประจำปีงบประมาณ ๒๕๔๒ - ได้รับรางวัลชมเชยในการคัดเลือกงานวิจัยที่ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ของสมาคมวิจัยเชิงคุณภาพประจำปี ๒๕๔๕

คุณลักษณะของเพลงกล่อมลูกในสังคมวัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา
- ทุนอุดหนุนการวิจัยจาก สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (สวช.) ประจำปีงบประมาณ ๒๕๔๘

บทบาทและคุณค่าของงานปอยหลวงต่อสังคมวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน
- วิทยานิพนธ์ปรัชญดุษฎีบัณฑิต สาขาภูมิภาคลุ่มน้ำโขงและสาละวินศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๕๖