บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาในบทนี้เป็นการศึกษาภาคเอกสารเพื่อทบทวนวรรณกรรมและสถานะภาพความรู้ในบริบทที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ คุณลักษณะ คุณค่าของวงปี่พาทย์ล้านนารวมทั้งแนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาครั้งนี้ ซึ่งประกอบด้วยหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 สถานะภาพความรู้ที่เกี่ยวกับวงปี่พาทย์ล้านนา

- 2.1.1 ประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์ล้านนา
  - 1) วงปี่พาทย์ล้านนาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์
  - 2) วงปี่พาทย์ล้านนาจากตำนานพื้นเมืองและวรรณกรรมล้านนา
  - 3) อิทธิพลดนตรีราชสำนักสยามที่มีต่อวงปี่พาทย์ล้านนา
- 2.1.2 องค์ประกอบของวงปี่พาทย์ล้านนา
  - 1) องค์ประกอบ คุณลักษณะของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ล้านนา
  - 2) การประสมวงปี่พาทย์ล้านนารูปแบบพื้นเมือง และรูปแบบประยุกต์
  - 3) บทเพลงที่ใช้บรรเลง
- 2.1.3 คุณค่าและบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ล้านนา
  - 1) ประเพณีและพิธีกรรมทางพุทธศาสนา
  - 2) พิธีกรรมฟ้อนผี
  - 3) พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต

2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

- 2.3.1 งานวิจัย
- 2.3.2 เอกสารและหนังสือ

2.4 กรอบแนวคิดการศึกษา

ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

2.1 สถานะภาพความรู้ที่เกี่ยวกับวงปี่พาทย์ล้านนา

2.1.1 ประวัติความเป็นมาของวงปี่พาทย์ล้านนา

วัฒนธรรมดนตรีในดินแดนล้านนา จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่แสดงถึงพัฒนาการของดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับผู้คนที่อาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้ได้กล่าวถึงตำนานจามเทวีวงศ์ซึ่งบันทึกไว้ว่าฤาษีวาสุเทพเป็นผู้สร้างเมืองหริภุญชัยขึ้นในปีพ.ศ. 1310 ต่อมาได้อัญเชิญพระนางจามเทวี ซึ่งเป็นพระราชธิดาของกษัตริย์เมืองละโว้ขึ้นไปครองเมืองหริภุญชัย การเสด็จมาของพระนางจามเทวีในครั้งนี้ได้นิมนต์พระภิกษุ นักปราชญ์และช่างแขนงต่าง ๆ ตามเสด็จมาด้วยจึงทำให้กลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในเมืองหริภุญชัยประกอบไปด้วยชาติพันธุ์ผสมคือ ชาวเม็งหรือมอญ ชาวลัวะซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์เดิมในพื้นที่ นอกจากนี้ยังมีชาวละโว้ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นมอญที่ติดตามพระนางจามเทวีในการมาครองเมืองหริภุญชัย ต่อมาครั้งรัชสมัยพญามังรายเข้าครอบครองเมืองหริภุญชัยและสร้างเวียงกุมกามขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1829 และได้ยกทัพไปถึงเมืองพุกามเมื่อ พ.ศ. 1833 ในครั้งนี้ได้ทรงนำผู้คนและช่างฝีมือมาไว้ในเชียงใหม่เป็นจำนวนมาก[1] จากปรากฏการณ์อันเนื่องมาจากการแผ่ขยายอำนาจทางการเมืองนับตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวีจวบจนถึงสมัยพญาเม็งรายสะท้อนทำให้เห็นถึงการอพยพหลั่งไหลของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เข้ามาในพื้นที่เชียงใหม่-ลำพูน จึงเป็นไปได้ว่ากลุ่มคนเหล่านี้ได้นำเอาวัฒนธรรมดนตรีของตนเข้ามาใช้ในวิถีการดำเนินชีวิตทั้งในรูปแบบดนตรีราชพิธีหรือดนตรีพิธีกรรม และได้มีพัฒนาการและนำมาปรับใช้กับวิถีการดำรงชีวิตจนเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างแพร่หลาย

จากสภาพภูมิศาสตร์ของอาณาจักรล้านนาที่เต็มไปด้วยป่าไม้และภูเขาสูง สิ่งเหล่านี้มีอิทธิพลต่อวิถีการดำเนินชีวิตโดยแสดงออกในรูปแบบคติความเชื่อ เช่น การนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายทั้งเทวดา ผีสาง อารักษ์ และฤาษี ซึ่งเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมในตำนาน[2] ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้ก่อให้เกิดรูปแบบวัฒนธรรมทางดนตรีที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการเชื่อมโยงให้ประเพณี พิธีกรรมความเชื่อมีความศักดิ์สิทธิ์วงป้าดก๊องหรือวงปี่พาทย์ล้านนาเป็นวงดนตรีที่มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประโคมในประเพณี พิธีกรรมความเชื่อของชาวล้านนามาตั้งแต่อดีต ทั้งนี้จากการศึกษาเอกสาร

[1]อุดม รุ่งเรืองศรี, วรรณกรรมล้านนา, (กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2546), หน้า 2

[2]รัตนพร เศรษฐกุล และคณะ, ประวัติศาสตร์เศรษฐกิจวัฒนธรรมแอ่งเชียงใหม่-ลำพูน, (เชียงใหม่ : ซิลค์เวอร์ม, 2552), หน้า 1

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์ล้านนาพบว่าได้มีการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์ล้านนาในรูปแบบต่าง ๆ ผู้ศึกษาได้ทำการรวบรวมข้อมูลที่เป็นประเด็นสำคัญทางด้านประวัติศาสตร์ ตำนานพื้นเมือง วรรณกรรมล้านนา การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากอิทธิพลของดนตรีจากวัฒนธรรมอื่นรวมถึงข้อสมมุติฐานของนักวิชาการทางดุริยางคศาสตร์ สังคมศาสตร์ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวงปี่พาทย์ล้านนา สรุปได้ดังต่อไปนี้

1) วงปี่พาทย์ล้านนาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์

วงปี่พาทย์ล้านนาจากหลักศิลาจารึกวัดพระยืน ตำบลเวียงยอง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน เป็นจารึกที่บันทึกเรื่องพระสุมนเถระสร้างเสริมพระอัฏฐารสยืน เมื่อ จ.ศ. 732 (พ.ศ. 1913) เป็นจารึกหริภุญชัยที่ใช้อักษรมอญโบราณ ความในจารึกด้านที่ 1 ได้กล่าวถึง พระสุมนเถระเดินทางขึ้นมาสู่ล้านนา ซึ่งพระเจ้ากือนาหรือเจ้าท้าวสองแสนนาธรรมิกราช ทรงให้ราชบุรุษไปอาราธนาพระเถระจากสุโขทัย ขึ้นมาเผยแพร่พระพุทธศาสนายังล้านนา ทรงจัดพิธีต้อนรับพระสุมนเถระอย่างมโหฬาร และได้นิมนต์ท่านไปสถิตพำนักอยู่ที่วัดพระยืน ในนครหริภุญไชยหรือจังหวัดลำพูนในปัจจุบันดังความจารึกที่ว่า“...วันท่านเจ้าจักเถิง วันนั้น ตนท่านพระยาธรรมิกราช บริพาร ด้วยฝูงโยธา มหาชนพลลูกเจ้าลูกขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกัน ให้ถือกระทงข้าวตอก ดอกไม้ ได้เทียน ตีพาทย์ ดังพิณฆ้องกลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียดกาหล แตรสังข์ มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนโห่อื้อดาสะท้าน ทั่วทั้งนครหริภุญไชยแล...”[3] จากความจารึกวัดพระยืนด้านที่ 1 ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีหลายชนิดรวมถึงเครื่องดนตรีที่มีชื่อว่า “พาทย์” และ “ฆ้อง” ซึ่งเมื่อออกเสียงตามสำเนียงภาษาล้านนาจะเรียกว่า “ป้าดก๊อง” อันเป็นภาษาที่ผู้คนในท้องถิ่นภาคเหนือใช้เรียกวงปี่พาทย์ล้านนา

ทั้งนี้ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับวงปี่พาทย์ล้านนาไว้หลายประการ ได้แก่ วงปี่พาทย์ล้านนาน่าจะได้รับอิทธิพลจากชาวมอญเก่าในนครหริภุญไชยและรับอิทธิพลรูปแบบการประสมวงปี่พาทย์เครื่องห้าจากสุโขทัย[4] พาทย์ฆ้องที่ปรากฏในหลักศิลาจารึกวัดพระยืนหมายถึง “ฆ้อง” และ“ฆ้องวง” เป็นลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้ประโคมแห่ในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชนชั้นสูงต่อมามีการแพร่ออกสู่สังคม

[3]กรมศิลปากร, ศิลาจารึกในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หริภุญไชย, (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์, 2522), หน้า 79

[4]ธีรยุทธ ยวงศรี, การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนาเชียงใหม่, (เชียงใหม่ : ตรัสวิน, 2540), หน้า2-3

ชาวบ้านทั่วไป ซึ่งวัฒนธรรมฆ้องเป็นวัฒนธรรมที่แพร่หลายในแถบสุวรรณภูมิ[5] คำว่า "พาทย์" น่าจะหมายถึงระนาด เพราะวัฒนธรรมมอญนั้นมีระนาดเล่นมานานแล้ว "วงเต่งถิ้ง" ที่ใช้กลอง "เต่งถิ้ง" หรือ "ปุ่มผิ้ง" เป็นเครื่องจังหวะหลักซึ่งเป็นวงดนตรีที่พบได้ตามวัดทั่วทั้งภาคเหนือ[6]

2) วงปี่พาทย์ล้านนาจากตำนานพื้นเมืองและวรรณกรรมล้านนา

วงปี่พาทย์ล้านนาที่ปรากฏหลักฐานในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับวัดพระงาม เชียงใหม่ พ.ศ. 2404 ผูกที่ 8 ได้กล่าวถึงงานมหรสพเฉลิมฉลองที่พระเจ้ากาวิละได้จัดขึ้น หลังจากที่พระองค์ได้ทรงขับไล่พม่าไปพ้นจากดินแดนล้านนาได้สำเร็จ ซึ่งตรงกับ พ.ศ. 2339 ปรากฏข้อความที่จารึก ดังความว่า "...สนุกสุขสานต์ กินทานเหล้นมโหสรพ พอยลาม ช้อย ซอ สี่บทกันโลง ดีด สี ตีเป่า ขับฟ้อนต่าง ๆ เสียง ภิภาคค้อง กลอง ขลุ่ย แน แตรเหิน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อซอสีซอ เพียะ พิณ ปัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันเนือง อุกขะหลุกชู่ค่ำเช้า บ่หม่นหมองเส้าในสาสนา..."[7]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมพุทธศาสนาหรือชาดกล้านนา เรื่อง "มหาเวสสันดรชาดก" เรียกตามล้านนาอีกอย่างว่า เวสสันตรชาดก สำนวนฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง พรรณนาถึงตอนที่พระเวสสันดรเห็นนางมัทรีสลบ ทรงคิดว่านางสิ้นพระชนม์ และหากนางสิ้นพระชนม์แล้วจะทรงจัดเมรุและงานพระศพอย่างไรความว่า"...เพื่อจักส่งสการนางแก้วพี่ทุกด้าวที่แจจน ยังคนทังหลายจักหื้อมาม่วนเหล้นชักเชือกเต้นหกคะโดงฝูงคนถงพี่ถือพาทย์ค้อง เสียงตื่นต้องสระพวนไพสรไนเสียงสั่นสระหนั่นด้วยเบงทราจากับด้วยเสียงปลี่นันทุกที่อือทือ..."[8]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมนอกนิบาตล้านนา เรื่อง "อุสสาบารสชาดก" เป็นวรรณกรรมที่ได้รับความนิยมมาตั้งแต่สมัยพระเจ้ากือนา ประมาณ พ.ศ. 1900 พรรณนาถึงตอนที่พระอินทร์และเทพบริวารทรงช้างเอราวัณไปสวนนันทวัน ความว่า"...อันว่าวัณณะรังสีเครื่องประดับแห่งเทวดาทังหลายก็รุ่งเรืองไพทั่วเมืองตาวติงสาทังมวลเสียงตุริยนนตรี ทิพทังหลาย คือว่า ค้อง กลอง พาทย์ปัณเฑาะว์ หอยสังข์

[5]สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง : ดนตรีนาฏศิลป์ชาวสยาม, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2542), หน้า 168-169

[6]ปัญญา รุ่งเรือง, ประวัติการดนตรีไทย, (กรุงเทพมหานคร:ไทยวัฒนพานิช จำกัด, 2546), หน้า 50

[7]ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับ 700 ปี, (เชียงใหม่ : ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่และศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2538), หน้า 145

[8]อุดม รุ่งเรืองศรี, วรรณกรรมล้านนา, 2546, หน้า 211

ปี่ แตรเหิน สระไน แส่งเบงทราแลเสียงขับทิพแห่งเทวดาเทวบุตรก็เป็นอันม่วน เพราะสนุกถูกเนื้อเพิงใจมากนักแล..."[9]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมคำโคลง เรื่อง "หงส์ผาคำ" เป็นโคลงที่ปรากฏในรูปแบบคร่าวซอ ธรรมคร่าวหรือสำนวนเทศน์ เป็นชาดกที่ได้เค้ามาจากเรื่อง "สักกทีปนี" มีใจความพรรณนาเรื่องสวรรค์ ผู้แต่งคือพระญาโลมวิสัย พ.ศ. 2396 ขึ้นสองค่ำเดือนสาม ในบทที่ 561 ความว่า "...มหรสพตลบทั่งทิ้งธานีสงเสพตนเทวี แม่เจ้ากลองค้องพาทย์เภรีตี อุ่น งันเอ่เปนพอยลามคระครื้นตราบขึ้นเจ็ดวัน...."[10]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมบทคร่าวซอ เรื่อง "หงส์หิน" มีเนื้อคล้ายคลึงกับโคลงหงส์ผาคำ แต่เป็นการแต่งในรูปแบบคร่าวซอของเจ้าสุริยวงศ์ พรรณนาถึงตอนที่จัดงานฉลองเพื่อล่อให้โพธิสัตย์ไปให้พระเจ้าย่าดูตัว ความว่า"...พวกมนตรีเภรีพาทย์ค้องสัพพะเครื่องเหล้นนานาตั้งแต่วันนั้น บ่หื้อห่างตามโนห์ราละครฟ้อนเต้นยิ้งซอวอน ตามจักแต่งเหล้นยี่เกนันโห่ร้อง..."[11]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมคำคร่าว เรื่อง "ก่ำกาดำ"ความว่า"...ทั้งมโหรี ตบตีค่ำเช้าพิณพาทย์เหล้นเพลงแนคอยฌึงม่านฟ้อน เพื้อเว้อแปแหว ม่วนนักแคบ่ใช่ของเหล้นโรงหุ่นโรงหนัง คนนันตื่นเต้นแกรวงดังม่วนล้ำ..."[12]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมคำคร่าว เรื่อง "บัวระวงศ์หงส์อำมาตย์"ความว่า"...หื้อป่าวเกณฑ์กัน ช่างซอช่างช้อยมีทังขลุ่ยแก้วแกรวงทังซึงธะล้อ พิณพาทย์เหล้นโขนฉายหนังหุ่นยนต์เล่นกลแบบห้อทั้งค้องแลกลอง เหล้นลวงหลายข้อทังถั่วโปงาแก่วภ้าย..."[13]

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมคำคร่าว เรื่อง "ชิวหาลิ้นคำ"ความว่า"...พาทย์ค้องกลองวง มองเชิงทะทุ้ม ตบต่อยเหล้นเปนคำแกรวงเป่านับ ม่วนทันได้กันเพียะพิณลือนันค้อยแคนปี่แต้..."[14]

---

[9]อุดม รุ่งเรืองศรี, วรรณกรรมล้านนา, 2546, หน้า 249

[10]เรื่องเดียวกัน, หน้า 481

[11]สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, (เชียงใหม่:สุเทพการพิมพ์, 2550), หน้า 2

[12]เรื่องเดียวกัน, หน้า 3

[13]เรื่องเดียวกัน, หน้า 3

[14]เรื่องเดียวกัน, หน้า 3

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

วงปี่พาทย์ล้านนาจากวรรณกรรมคำคร่าวสี่บทหรือคร่าวร่ำนางชมเป็นวรรณกรรมที่พรรณนาถึงความรักความหลัง ผู้แต่งคือพระญาพรหมโวหาร ประมาณ พ.ศ. 2370 – 2380 ความว่า"...หัวใจยิง เหมือนพิณพาทย์ค้องภิภาคแก้วเภรีคนนอกเนื้อ ชามเชื่อลองตีเสียงวอนดี บ่ธนนิ่งได้มางืดหัวใจ แม่แพรจีนใต้เปนฉันใดไพดั้งนี้..."[15]

3) อิทธิพลดนตรีราชสำนักสยามที่มีต่อวงปี่พาทย์ล้านนา

ความสัมพันธ์ของดนตรีราชสำนักสยามที่เข้ามามีบทบาทต่อคุ้มหลวงเชียงใหม่นั้น อยู่ในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งรัชวงศ์จักรี ทรงเข้ารับราชการฝ่ายในเป็นเจ้าจอม ณ พระราชวังหลวง กรุงเทพฯ เมื่อปี พ.ศ. 2429 ครั้งประทับอยู่ตำหนักทรงเรียนดนตรีไทยภาคกลาง ทรงดนตรีได้หลายอย่างทั้งซอด้วง ซออู้และจะเข้ นอกจากจะทรงดนตรีได้เป็นอย่างดีแล้วทรงสอนพระญาติด้วยพระองค์เอง และสนับสนุนให้เรียนดนตรีไทยภายหลังบุคคลที่ทรงสนับสนุนนั้นต่างก็ได้รับการยกย่องนับถือว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านดนตรีหลังการการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เสด็จนิวัติกลับนครเชียงใหม่ในปีพ.ศ. 2457 ทรงโปรดให้นำความรู้ทางดนตรีไทยมาเผยแพร่ถ่ายทอดให้แก่ชาวเชียงใหม่ โปรดให้หาครูดนตรีไทยมาสอนมโหรีปี่พาทย์ประจำคุ้มหลวงเชียงใหม่ เช่น ครูฉัตร สุนทรวาทิน ครูช่อ สุนทรวาทินและครูรอด อักษรทับ เป็นต้น ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้ดนตรีไทยจากราชสำนักสยามเป็นที่รู้จักแพร่หลายในสังคมเมืองเชียงใหม่ ทั้งนี้พระองค์ก็มิได้ทรงละเลยดนตรีและนาฏศิลป์พื้นเมืองล้านนา ทรงนำรูปแบบการเรียนการสอนดนตรีไทยมาปรับปรุงผสมผสานดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมือง อาทิ วงป้าด-ม้อง หรือเต่งถิ้ง วงสะล้อซึง-ปี่จุม และวงตึ่งโนงใช้ประกอบการฟ้อนเมือง (ฟ้อนเล็บ) พระองค์ได้ทรงอนุรักษ์และส่งเสริม เป็นการผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีพื้นเมืองได้อย่างกลมกลืน[16]

อิทธิพลดนตรีราชสำนักสยามถูกถ่ายทอดผ่านคุ้มหลวงเชียงใหม่ และเผยแพร่สู่สังคมเมืองเชียงใหม่และล้านนา ส่งผลต่อการพัฒนารูปแบบของดนตรีล้านนาโดยเฉพาะวงปี่พาทย์ล้านนา เช่น วงปี่พาทย์ล้านนาคณะหัวฝายสามัคคี (ช้างคลาน) เป็นวงปี่พาทย์

[15]อุดม รุ่งเรืองศรี, วรรณกรรมล้านนา, 2546, หน้า 544

[16]ประไพพักตร์ คำเกิด และณรงค์ศักดิ์ ค้านธรรม, ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2538), หน้า 81-83

ล้านนาที่ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2516 ระยะแรกมีนายก๋องคำ ไชยยา หัวหน้าวงปี่พาทย์ล้านนาคณะวังสิงห์คำใต้และเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ครูดนตรีที่ได้รับการสืบทอดมาจากคุ้มหลวงเชียงใหม่ได้เข้ามาช่วยฝึกหัดและปรับวง ทั้งนี้รูปแบบของบทเพลงที่ใช้บรรเลงส่วนใหญ่จะเป็นบทเพลงพื้นเมืองทั่ว ๆ ไปและบทเพลงในพิธีกรรมฟ้อนผีซึ่งมีจำนวนเพลงไม่มากนัก เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ จึงได้ถ่ายทอดรูปแบบของบทเพลงไทยภาคกลางที่มีสำนวนเพลงใกล้เคียงกับสำเนียงเพลงล้านนาไว้หลายบทเพลง จากการถ่ายทอดรูปแบบดังกล่าวทำให้วงปี่พาทย์ล้านนาคณะหัวฝายสามัคคี(ช้างคลาน) สามารถสืบทอดรูปแบบของบทเพลงตลอดถึงวิธีการบรรเลงจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ มาจนถึงปัจจุบัน[17] จากปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของดนตรีราชสำนักสยามที่เข้ามามีบทบาทในคุ้มหลวงเชียงใหม่และถูกได้เผยแพร่สู่ชุมชนเชียงใหม่ ส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนโดยเฉพาะวงปี่พาทย์ล้านนาที่ได้รับอิทธิพลทั้งรูปแบบขององค์ประกอบของเครื่องดนตรีการประสมวง และบทเพลงที่ใช้บรรเลงจนเป็นกลายเป็นรูปแบบที่สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน

2.1.2 องค์ประกอบของวงปี่พาทย์ล้านนา

การศึกษาในส่วนนี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบคุณลักษณะการประสมวง และบทเพลงที่ใช้บรรเลงดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) องค์ประกอบ คุณลักษณะของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ล้านนา

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการประสมวงในวงปี่พาทย์ล้านนาในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ เครื่องดนตรีพื้นเมืองและเครื่องดนตรีสากล เครื่องดนตรีพื้นเมืองในวงปี่พาทย์ล้านนาส่วนใหญ่ผลิตจากวัสดุธรรมชาติที่หาได้ง่ายในท้องถิ่นซึ่งนักดนตรีบางคนสามารถประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใช้เองหรือมีช่างทำเครื่องดนตรี (สล่า)ในท้องถิ่นที่มีฝีมือสามารถผลิตเครื่องดนตรีไว้จำหน่ายประกอบไปด้วย แนหน้อย แนหลวง ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดเหล็ก กลองเต่งถิ้ง กลองปังโป้ง และสิ้ง (ฉิ่ง) ยกเว้นเฉพาะก้องวงและสว่า (ฉาบ) ซึ่งไม่สามารถผลิตขึ้นใช้เองต้องนำเข้ามาจากประเทศพม่า (เมียนมาร์) ซึ่งการศึกษาในส่วนนี้ผู้ศึกษาได้ทำการศึกษารูปร่าง ลักษณะ ขนาด และส่วนประกอบของเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ล้านนาดังรายละเอียดต่อไปนี้

[17]สัมภาษณ์ประสิทธิ์ โกกะธรรม, หัวหน้าวงปี่พาทย์ล้านนาคณะหัวฝายช้างคลาน, 3 กรกฎาคม 2556

ภาพที่ 2.1 แนหน้อยและแนหลวง

1.1) แนหรือปี่แน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่ากำเนิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones)[18] ซึ่งพบหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดคือหลักศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน ได้พบจารึกอักษรคำว่าปี่สรไนอาจสื่อความหมายถึงแนในปัจจุบัน[19] คำว่า “แน” เป็นสรรพนามที่ใช้เรียกต่อมาในภายหลัง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีในตระกูลปี่มีมานานไม่ต่ำกว่า 2,000 ปี เครื่องดนตรีตระกูลปี่ในลักษณะเดียวกันนี้กระจายไปตามประเทศต่าง ๆ ในแถบเอเชีย เช่น ปี่ไฉน (Shanai) ของอินเดีย ปี่ชวา (Java) ปี่ของธิเบต (Shawm) ทั้งนี้ไม่มีหลักฐานยืนยันว่าปี่ในกลุ่มใดเกิดก่อนหรือเกิดหลังซึ่งต่างก็ได้รับอิทธิพลซึ่งกันและกัน “แน” ในภาษาล้านนาเข้าใจว่าเรียกตามชาวพม่าซึ่งเคยมีอำนาจในล้านนาอยู่นานถึง 2 ศตวรรษ ลักษณะแนของพม่ามีขนาดรูปร่างใกล้เคียงกับแนหน้อยของล้านนา ส่วนแนใหญ่ (แนหลวง) เข้าใจว่าชาวล้านนาได้รับแบบอย่างมา

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[18]นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, (งานวิจัยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2550), หน้า 13-14

[19]เอกชัย นาดี, ลักษณะกายภาพและระบบเสียงของแนในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่, (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล, 2545), หน้า 43

จากปี่มอญ[20] ปัจจุบันแนของล้านนานั้นมีเพียง 2 ชนิด คือ “แนหลวง” และ “แนหน้อย”[21] มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.1.1) เลาแน คือส่วนประกอบที่เป็นลำตัวของแนทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้เกล็ด (ชิงชัน) หรือไม้ประดู่นำมากลึงให้มีรูปทรงกระบอก ภายในเจาะกลวงเป็นท่อจากโคนท่อที่มีขนาดรูที่เล็กขยายออกไปปลายท่อ ขนาดของปลายท่อส่วนบนแนหน้อย มีเส้นผ่านนศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร ขนาดของปลายท่อส่วนล่างมีขนาดเส้นผ่านศูนย์ประมาณ 1.8 เซนติเมตรยาวประมาณ 35 เซนติเมตร ส่วนแนหลวงขนาดของปลายท่อส่วนบนมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร ขนาดของปลายท่อส่วนล่างมีขนาดเส้นผ่านศูนย์ประมาณ 2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 50 เซนติเมตร

1.1.2) ลิ้นแน คือ ส่วนที่ให้กำเนิดเสียงแน ทำจากใบตาลที่ไม่แก่หรืออ่อนจนเกินไป นำมาต้มกับน้ำซาวข้าวมะขามสุกและเกลือเสร็จแล้วนำมาผึ่งให้แห้ง ขดเป็นม้วนนำไปแขวนลมควันไว้เหนือเตาไฟ เพื่อให้ใบตาลเกิดความทนทานไม่อ่อนตัวง่าย เมื่อผ่านกรรมวิธีดังกล่าวแล้วสามารถนำมาตัดเป็นลิ้นแน โดยการนำใบตาลมาพับซ้อนกัน 2 ชั้นตัดเป็นรูปทรงกรวยผูกด้วยเชือกบริเวณโคนลิ้น นำมาสวมเข้ากับหลี่แนตัดแต่งให้ได้เสียงที่ต้องการ ลิ้นแนทำหน้าที่เป็นตัวกำเนิดเสียง เมื่อเป่าลมผ่านลิ้นแนจะเกิดการสั่นสะเทือนทำให้เกิดเสียงส่งผ่านไปยังหลี่แนและเลาแน บังคับเสียงโดยการใช้ปลายนิ้วปิด-เปิด

1.1.3) ถะแหว หรือกระบังลม คือ ส่วนที่เป็นแผ่นลักษณะกลมแบนทำจากแผ่นทองเหลือง กะลามะพร้าวหรือแผ่นพลาสติกนำมาตัดขึ้นรูปเป็นวงกลม ถะแหวแนหน้อยเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 5 เซนติเมตร ส่วนแนหลวงเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6 เซนติเมตร แล้วเจาะรูตรงกลางเพื่อนำไปสวมเข้ากับท่อแน ถะแหวทำหน้าที่ประคองริมฝีปาก

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[20]นิรันดร์ ภักดี, วงตึ่งโนง : กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน, (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีวิทยา, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544), หน้า 133

[21]สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 58

ขณะเป่าไม่ให้ลมรั่วขณะเป่าและช่วยคลายการเกร็งของริมฝีปากในขณะเป่าแน

1.1.4) หลี่แน หรือท่อแนคือ ส่วนประกอบที่มีลักษณะเป็นท่อขนาดเล็กทำจากแผ่นทองเหลืองมาม้วนเชื่อม (บัดกรี) ด้วยโลหะที่มีจุดหลอมเหลวต่ำ (ตะกั่ว) ให้ได้รูปทรงกรวย ใช้สวมเชื่อมต่อระหว่างเลาแนกับลิ้นแน โดยปลายท่อด้านที่สวมกับลิ้นแนหน้อยมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 0.4 เซนติเมตร ส่วนโคนท่อที่สวมเข้ากับเลาแนมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 0.7 เซนติเมตร ยาวประมาณ 5 เซนติเมตร ส่วนหลี่หรือท่อของแนหลวงปลายท่อมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 0.5 เซนติเมตร ส่วนโคนมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 0.8 เซนติเมตร ยาวประมาณ 9 เซนติเมตรนำท่อที่สมบูรณ์แล้วมาพันด้วยเส้นด้ายโดยรอบให้สามารถสวมเข้ากับเลาแนได้ หลี่แนทำหน้าที่ในการส่งผ่านเสียงที่เกิดจากการสั่นสะเทือนลิ้นแนไปยังเลาแน

1.1.5) ตะหวา คือ ส่วนที่มีลักษณะเป็นรูปกรวยคล้ายกระบอกขยายเสียง (ลำโพง) ทำจากแผ่นทองเหลืองตะหวาแนหน้อยเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 เซนติเมตร ยาว 9-10 เซนติเมตร ส่วนตะหวาแนหลวงเส้นผ่านศูนย์กลาง 12 เซนติเมตร ยาว 30 เซนติเมตร ร้อยเชือกผูกแบบหลวม ๆ กับลูกหมากล่างของเลาแน ตะหวาทำหน้าที่เป็นลำโพงขยายเสียงและช่วยในการปรับเสียงสูง-ต่ำ ไม่ให้เพี้ยน

1.1.6) รูนับ หรือฮูนับ คือ ส่วนที่เป็นรูด้านข้างเลาแนมีจำนวน 7 รู รูนับมีหน้าที่บังคับเสียงสูงต่ำในการบรรเลงโดยใช้นิ้วสำหรับการปิด – เปิด

1.1.7) สายรั้ง คือ สายที่ใช้คล้องระหว่างเลาแนกับตะหวา เป็นการผูกแบบหลวม ๆ ซึ่งมีผลต่อเสียงของแนที่ออกมา เพราะสามารถเป็นตัวปรับเสียงได้โดยการขยับสายขึ้น-ลงเพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการ

บทบาทหน้าที่ของแนหน้อยในวงปี่พาทย์ล้านนา แนหน้อยเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงค่อนข้างดัง มีเทคนิคกลเม็ดต่างๆ ที่หลากหลายสามารถบรรเลงเพื่อสื่อถึงอารมณ์ที่สนุกสนานหรือโศกเศร้าสอดแทรกไปในท่วงทำนองของบทเพลง ด้วยคุณลักษณะและศักยภาพในการบรรเลงที่มากกว่าเครื่องดนตรีอื่น ๆ จึงถูกให้รับหน้าที่เป็นผู้นำการบรรเลงในวง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ปี่พาทย์ล้านนา ส่วนแนหลวงเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ใช้บรรเลงสอดประสานไปกับแนหน้อยสร้างความสมดุลและความกลมกลืนของเสียงขณะบรรเลง[22] นิยมบรรเลงทำนองแบบเรียบ ๆ ห่าง ๆ หรือที่เรียกว่า “เป่าเลอเสียง” (เป่าเสียงเดียวยาวๆ) มักไม่บรรเลงโลดโผนหรือใช้กลเม็ดมากนัก

ภาพที่ 2.2 ป้าดเอกหรือระนาดเอก

1.2) ป้าดเอก หรือระนาดเอกเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones)[23] ป้าดเอกมีรูปร่างคล้ายกับระนาดเอกของดนตรีไทยภาคกลาง[24] มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.2.1) ลูกป้าด คือ ส่วนที่มีลักษณะเป็นแท่งไม้เรียงกัน ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เกล็ดหรือไม้ชิงชัน นำมาเหลาขึ้นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้านบนมีลักษณะโค้งนูนส่วนด้านใต้แบนเรียบเจาะรูบริเวณปลายลูกทั้งสองด้าน ๆ ละ 2 รู ใช้เชือกร้อยสำหรับขึงผืนบนฮางป้าดลูกป้าดแต่ละลูก

[22]สัมภาษณ์ชาตรี โกกะธรรม, หัวหน้าวงปี่พาทย์ล้านนาคณะหัวฝายช้างคลาน, 3 กรกฎาคม 2556

[23]นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[24]สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

มีความสั้นยาวแตกต่างกัน เป็นลักษณะของการจัดเรียงลำดับเสียง คือ ลูกป้าดที่มีขนาดสั้นสุดอยู่ทางด้านขวามือให้เสียงสูง เรียงตามลำดับมาทางด้านซ้ายมือลูกป้าดจะมีขนาดที่ยาวขึ้นให้เสียงทุ้มต่ำ ลูกป้าดทั้งหมดจะมีตั้งแต่ประมาณ 20-22 ลูก การปรับเทียบเสียงลูกป้าดโดยใช้วิธีการคว้านหรือถากใต้ลูกป้าดโดยจะใช้ระดับเสียงของแนหน้อยเป็นเกณฑ์ในการเทียบเสียง

1.2.2) ฮางป้าด หรือรางป้าด คือ ส่วนที่เป็นฐานใช้แขวนผืนป้าดฮางป้าดนิยมทำด้วยไม้สัก ไม้ขนุนหรือไม้จามจุรี มีรูปร่างลักษณะคล้ายเรือแต่มีฐานตรงกลาง นิยมแกะสลักลวดลายแบบล้านนาหรือชื่อคณะ ฮางป้าดมีขนาดความกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร และความยาวประมาณ 150 เซนติเมตร ฮางป้าดทำหน้าที่เป็นกล่องขยายเสียงเมื่อเกิดการกระทบระหว่างค้อนตีกับลูกป้าดขณะทำการบรรเลง

1.2.3) ค้อนตี คือ ส่วนที่ใช้ตีลงบนลูกป้าด มีส่วนประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็น “ด้ามจับ” ทำจากไม้ไผ่นำมาเหลาให้มีลักษณะกลมยาวประมาณ 30 เซนติเมตร และส่วนที่เป็น “หัวไม้” นิยมทำจากไม้เนื้อแข็งนำมาตัดให้เป็นรูปวงกลมหนาประมาณ 2.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางเสียบกับด้ามจับ

บทบาทหน้าที่ของป้าดเอกในวงปี่พาทย์ล้านนา เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังเจิดจ้า รวมถึงมีเทคนิคการบรรเลงที่มีความหลากหลาย สอดแทรกกลเม็ดและลีลาไปตามท่วงทำนองของบทเพลง คุณลักษณะดังกล่าวจึงถูกจัดให้ทำหน้าที่เป็นผู้นำในการบรรเลงในลำดับที่สองรองจากแนหน้อย หรือสลับกันในการนำขึ้นบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ภาพที่ 2.3 ป้าดทุ้มหรือระนาดทุ้ม

1.3) ป้าดทุ้ม หรือระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones)[25] มีลักษณะคล้ายระนาดทุ้มของดนตรีไทยภาคกลางทุกประการ[26] มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.3.1) ลูกป้าด คือ ส่วนที่มีลักษณะเป็นแท่งไม้เรียงกัน ลูกป้าดทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เกล็ด (ชิงชัน) นำมาเหลาขึ้นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้านบนมีลักษณะโค้งนูนส่วนด้านใต้แบนเรียบเจาะรูบริเวณปลายลูกทั้งสองด้าน ๆ ละ 2 รู ใช้เชือกร้อยสำหรับขึงผืนบนฮางป้าดลูกป้าดแต่ละลูกมีความสั้นยาวแตกต่างกัน เป็นลักษณะของการจัดเรียงลำดับเสียง คือ ลูกป้าดที่มีขนาดสั้นสุดอยู่ทางด้านขวามือให้เสียงสูง เรียงตามลำดับมาทางด้านซ้ายมือลูกป้าดจะมีขนาดที่ยาวขึ้นให้เสียงทุ้มต่ำ ลูกป้าดทั้งหมดจะมีตั้งแต่ประมาณ 16-18 ลูก การปรับเทียบเสียงลูกป้าดใช้วิธีการคว้านหรือถากใต้ลูกป้าด เทียบเสียงโดยใช้ระดับเสียงของแนหน้อยเป็นเกณฑ์

[25] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[26] สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

1.3.2) ฮางป้าด หรือรางป้าด คือ วัสดุที่เป็นฐานใช้แขวนผืนป้าดฮางป้าดนิยมทำด้วยไม้สัก ไม้ขนุนหรือไม้จามจุรี มีรูปร่างลักษณะคล้ายเรือมีขา 4 ขา นิยมแกะสลักลวดลายแบบล้านนาหรือชื่อคณะ มีขนาดความกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร และความยาวประมาณ 117 เซนติเมตร ฮางป้าดทำหน้าที่เป็นกล่องขยายเสียงเมื่อเกิดการกระทบระหว่างค้อนตีกับลูกป้าดขณะทำการบรรเลง

1.3.3) ค้อนตี คือ ส่วนที่ใช้ตีลงบนลูกป้าด มีส่วนประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็น “ด้ามจับ” ทำจากไม้ไผ่ นำมาเหลาให้มีลักษณะกลมยาวประมาณ 30 เซนติเมตร และส่วนที่เป็น “หัวไม้” นิยมทำจากไม้เนื้อแข็งนำมาตัดให้เป็นรูปวงกลมหนาประมาณ 2.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางเสียบกับด้ามจับ

บทบาทหน้าที่ของป้าดทุ้มในวงปี่พาทย์ล้านนา เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ดำเนินทำนองสอดแทรกไปตามท่วงทำนองของบทเพลงประสานกับเสียงป้าดเอก ทำให้เกิดความสมดุลและความกลมกลืนของเสียงในขณะบรรเลง

ภาพที่ 2.4 ป้าดเหล็กหรือระนาดเหล็ก

1.4) ป้าดเหล็กหรือระนาดเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones)[27] มีลักษณะเหมือนระนาดเหล็กของดนตรีไทยภาคกลาง[28] มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.4.1) ลูกป้าด คือ ส่วนที่เป็นผืนไม้เรียงกันร้อยด้วยเชือกแขวนบนฮางป้าด ลูกป้าดทำจากเหล็กที่หุ้มล้อเกวียน นำมาดัดให้ตรงแล้วตัดเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เจาะรูบริเวณปลายลูกทั้งสองด้าน ๆ ละ 2 รู ร้อยเชือกสำหรับแขวนบนฮางป้าดลูกป้าดแต่ละลูกมีความสั้นยาวแตกต่างกันเป็นลักษณะของการจัดเรียงลำดับเสียง คือ ลูกป้าดที่มีขนาดสั้นสุดอยู่ทางด้านขวามือให้เสียงสูง เรียงตามลำดับมาทางด้านซ้ายมือลูกป้าดจะมีขนาดที่ยาวขึ้นให้เสียงทุ้มต่ำ ลูกป้าดทั้งหมดจะมีตั้งแต่ 16-18 ลูก การปรับเทียบเสียงลูกป้าดใช้วิธีการตีหรือเจียใต้ลูกป้าด เทียบเสียงโดยใช้เสียงแนหน้อยเป็นเสียงเกณฑ์

1.4.2) ฮางป้าด หรือรางป้าด คือ ส่วนที่เป็นฐานใช้แขวนผืนป้าดฮางป้าดนิยมทำด้วยไม้สัก ไม้ขนุนหรือไม้จามจุรี มีรูปร่างลักษณะคล้ายเรือมีฐานตรงกลาง นิยมแกะสลักลวดลายแบบล้านนาหรือชื่อคณะ มีขนาดความกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร และความยาวประมาณ 95 เซนติเมตรฮางป้าดทำหน้าที่เป็นกล่องขยายเสียงขณะทำการบรรเลง

1.4.3) ค้อนตี คือ ส่วนที่ใช้ตีลงบนลูกป้าด มีส่วนประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็น “ด้ามจับ” ทำจากไม้ไผ่ นำมาเหลาให้มีลักษณะกลมยาวประมาณ 30 เซนติเมตร และส่วนที่เป็น “หัวไม้” นิยมทำจากไม้เนื้อแข็งนำมาตัดให้เป็นรูปวงกลมหนาประมาณ 2.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางเสียบกับด้ามจับ

บทบาทหน้าที่ของป้าดเหล็กในวงปี่พาทย์ล้านนา เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมสูง คุณลักษณะของเสียงที่ดังกังวานยาวนาน นิยมบรรเลงแบบพื้น ๆ เรียบ ๆ สอดประสานในท่วงทำนองของบทเพลง

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[27] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[28] สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

ภาพที่ 2.5 ก๊องวงหรือฆ้องวง

1.5) ก๊องวงหรือฆ้องวง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีแหล่งกำเนิดเสียงจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones)[29] ป้าดก๊องของล้านนามีลักษณะแตกต่างจากฆ้องวงของดนตรีไทยภาคกลางคือ ฉัตรลูกฆ้องของดนตรีไทยภาคกลางจะเป็นแนวตั้งตรงแต่ฉัตรของลูกก๊องล้านนาจะงุ้มเข้า[30] มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.5.1) ลูกก๊อง คือ ส่วนที่ทำจากโลหะสัมฤทธิ์ด้วยการหล่อหรือตีขึ้นรูปลักษณะคล้ายถ้วยมีปุ่มนูนตรงกลาง เจาะรูด้านข้างของลูกทั้งสองด้าน ๆ ละ 2 รู ร้อยเชือกสำหรับแขวนบนฮางป้าด ลูกก๊องแต่ละลูกมีขนาดเล็กและใหญ่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นลักษณะของการจัดเรียงลำดับเสียง คือ ลูกก๊องที่มีขนาดเล็กสุดอยู่ทางด้านขวามือมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 15 เซนติเมตร หนาประมาณ 0.3 เซนติเมตรให้เสียงสูง เรียงตามลำดับมาทางด้านซ้ายมือลูกก๊องที่มีขนาดใหญ่สุดมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร หนาประมาณ 0.5 เซนติเมตรให้เสียงทุ้มต่ำ ลูกป้าดทั้งหมดจะมีตั้งแต่ 16 ลูก การปรับเทียบเสียงลูกป้าดใช้วิธีการติดถ่วงเสียงด้วยขี้จ่า ซึ่งทำจากขี้หย้า (น้ำมันจากต้นไม้) หรือ จีน

[29] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[30] สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

(ตะกั่ว) ใต้ลูกก๊อง ในการเทียบเสียงจะใช้เสียงแนหน้อยเป็นหลักในการเทียบ

1.5.2) วงก๊อง คือ ส่วนที่เป็นโครงทำจากหวายโป่งนำมาดัดและขดเป็นวงกลมเส้นรอบวงประมาณ 350 เซนติเมตร เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 140 เซนติเมตร วงก๊องทำหน้าที่เป็นโครงโดยมีเชือกหรือหนังวัวยึดกับลูกก๊อง

1.5.3) ค้อนก๊อง คือ วัสดุที่ใช้ตีลงบนลูกก๊อง มีส่วนประกอบ 2 ส่วนคือ ส่วนที่เป็น “ด้ามจับ” ทำจากไม้ไผ่ นำมาเหลาให้มีลักษณะกลมยาว และส่วนที่เป็น “หัวไม้”นิยมจับทำจากวัสดุที่มีความยืดหยุ่นไม่แข็งมากนัก เช่น ยางรถ หนังสัตว์ นำมาตัดให้เป็นรูปวงกลมเจาะรูเสียบกับด้ามจับ

บทบาทหน้าที่ของก๊องวงในวงปี่พาทย์ล้านนา เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมสูงและเสียงทุ้มต่ำดังก้องกังวาน นิยมดำเนินทำนองแบบเรียบๆ ห่างๆ ไปตามท่วงทำนองของบทเพลง ประสานไปกับเสียงป้าดเหล็กที่เป็นกลุ่มเสียงโลหะ ทำให้เกิดมิติของเสียงที่สอดประสานกัน

ภาพที่ 2.6 กลองเต่งถิ้ง

1.6) กลองแต่งถิ้ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีมีแหล่งกำเนิดเสียงสั่นสะเทือนที่เกิดของแผ่นหนัง (Membranophones)[31] มีลักษณะคล้ายตะโพนมอญมีเสียงดังกังวานใช้ตีเพื่อควบคุมจังหวะในวงปี่พาทย์ล้านนา [32] มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.6.1) ไหกลอง คือ ส่วนที่เป็นตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง นำมากลึงให้มีรูปร่างคล้ายโอ่งน้ำป่องกลาง ด้านในลำตัวกลองคว้านให้กลวงทะลุถึงกัน ไหกลองทำหน้าที่เป็นกล่องขยายเสียง

1.6.2) หน้ากลอง คือ ส่วนที่เป็นแผ่นหนังใช้หุ้มกลองทั้ง 2 ด้าน ทำจากหนังวัวขึงให้ตึงด้วยเชือกหรือหนังทั้งสองด้าน กลองแต่งถิ้งมีขนาดของหน้ากลองที่แตกต่างกัน หน้าเล็ก เรียกว่า “หน้าแต่ง” มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 35 เซนติเมตร ส่วนหน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าถิ้ง” มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 45 เซนติเมตร ด้วยเสียงของกลองที่ดัง “แต่ง” และ “ถิ้ง” จึง เป็นที่มาของชื่อกลองชนิดนี้ ด้วยเสียงของกลองที่ดัง “แต่ง” และ “ถิ้ง” จึงเป็นที่มาของชื่อกลองนี้

1.6.3) จ่ากลอง คือ วัสดุที่ใช้ติดถ่วงหน้ากลอง ทำจากขี้เถ้าแก่นไม้ลำไยหรือขี้เถ้าโคนทางมะพร้าวนำร่อนให้ละเอียดบดกับขนมจีนจนเป็นเนื้อเดียวกัน หรือใช้กล้วยตากบดจนละเอียดสามารถใช้ทดแทนกันได้ จ่ากลองมีหน้าที่ในการปรับแต่งเสียงกลองให้ได้เสียงตามต้องการ

บทบาทหน้าที่ของกลองแต่งถิ้งในวงปี่พาทย์ล้านนา นอกจากจะเป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะในการบรรเลงแล้ว เสียงของกลองแต่งถิ้งมีส่วนสำคัญในการช่วยสนับสนุนหรือกระตุ้นเร่งเร้าให้บทเพลงเกิดความสนุกสนานครึกครื้น ซึ่งในการบรรเลงจะตีสอดประสานไปกับกลองปังโป้งทำให้เกิดมิติของเสียงของกลองทั้งสองชนิด

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[31] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[32] สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

ภาพที่ 2.7 กลองปังโป้ง

1.7) กลองปังโป้งเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีมีแหล่งกำเนิดเสียงสั่นสะเทือนที่เกิดของแผ่นหนัง (Membranophones)[33] มีลักษณะคล้ายตะโพนไทยแต่มีขนาดที่เล็กกว่า มีส่วนประกอบที่สำคัญดังต่อไปนี้

1.7.1) ไหกลอง คือ ส่วนที่เป็นตัวกลองทำจากไม้เนื้อแข็ง นำมากลึงให้มีรูปร่างคล้ายโอ่งน้ำป่องกลาง ด้านในลำตัวกลองคว้านให้กลวงทะลุถึงกัน ไหกลองทำหน้าที่เป็นกล่องขยายเสียง

1.7.2) หน้ากลอง คือ ส่วนที่เป็นแผ่นหนังใช้หุ้มกลองทั้ง 2 ด้าน ทำจากหนังวัวขึงให้ตึงด้วยเชือกหรือหนังทั้งสองด้าน กลองปังโป้งมีขนาดของหน้ากลองที่แตกต่างกัน หน้าใหญ่เรียกว่า “หน้าปัง”มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตร หน้าเล็กเรียกว่า “หน้าโป้ง” มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 20 เซนติเมตร ด้วยเสียงของกลองที่ดัง “ปัง” และ “โป้ง” จึงเป็นที่มาของชื่อกลองชนิดนี้ [34]

บทบาทหน้าที่ของกลองปังโป้งในวงปี่พาทย์ล้านนา เป็นเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะในการบรรเลง ใช้ตีสอดประสานไปกับกลองเต่งถิ้ง

[33] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[34] สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

ภาพที่ 2.8 สิ้ง (ฉิ่ง)

1.8) สิ้ง (ฉิ่ง) เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีมีแหล่งกำเนิดเสียงจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones)[35] เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์ล้านนา มีรูปร่างเป็นแผ่นกลมคล้ายถ้วย มีปุ่มนูนขึ้นตรงกลาง เจาะรูตรงกลางปุ่มไว้ร้อยเชือก มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 9 เซนติเมตร มีความหนาประมาณ 2 มิลลิเมตร ทำด้วยโลหะสำริด (ทองแดงผสมดีบุก)

ภาพที่ 2.9 สว่า (ฉาบ)

[35] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

1.9) สว่า (ฉาบ) เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีมีแหล่งกำเนิดเสียงจากการตีกระทบกันของวัตถุ (Idiophones)[36] เป็นเครื่องตีประกอบจังหวะในวงปี่พาทย์ล้านนา รูปร่างเป็นแผ่นกลมคล้ายจาน แต่มีปุ่มนูนตรงกลางเจาะรูร้อยเชือกหรือเส้นหนังสำหรับ ลักษณะของฉาบล้านนาเป็นฉาบจะมีขนาดกลาง มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 25 เซนติเมตรหนาประมาณ 2 มิลลิเมตร ทำด้วยโลหะสำริด (ทองแดงผสมดีบุก) ใช้ตีสอดแทรกประกอบจังหวะในบทเพลง[37]

1.2) เครื่องดนตรีสากลในวงปี่พาทย์ล้านนา

วงปี่พาทย์ล้านนาส่วนใหญ่ในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ โดยการนำเอาเครื่องดนตรีสากลต่าง ๆ เข้ามาประสมภายในวง ได้แก่ กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส อิเลทโทน กลองชุด และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะอื่น ๆ ซึ่งบางคณะได้นำเอาเครื่องเป่าสากล เช่น ทรัมเป็ต แซคโซโฟนเข้ามาผสมผสานด้วย[38] การนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงดังกล่าวเรียกว่า วงแห่ประยุกต์ ถือได้ว่าเป็นนวัตกรรมของดนตรีพื้นเมืองเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้วงปี่พาทย์ล้านนา และเป็นการสร้างสีสันทางด้านดนตรีให้มีความสมบูรณ์มากขึ้น[39]

2) การประสมวงปี่พาทย์ล้านนา

จากการศึกษาวงปี่พาทย์พื้นเมืองล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบช่วงปี พ.ศ. 2530 ได้มีผู้นำเอาบทเพลงลูกทุ่งมาบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ล้านนา (วงแต่งถิ้ง) ซึ่งคณะวังสิงห์คำใต้ อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ได้บรรเลงออกอากาศ ณ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยจังหวัดเชียงใหม่ โดยให้เสียงแนหน้อยแทนเสียงคนร้องและเครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลงเป็นทำนอง ปรากฏว่าได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ภายหลังวงปี่พาทย์ล้านนาคณะกู่เสือ คณะศรีโพธาราม คณะหนองแฝกและคณะกู่แดงได้เลียนแบบบ้าง และได้นำเอาเครื่องดนตรีสากลเข้ามาบรรเลงผสม เช่น กลองชุด เบส และกีตาร์ ปัจจุบันการบรรเลงประโคมปี่

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[36] นิรุตร์ แก้วหล้า, ฝู่หลูแลแลดนตรีชาวไทยภูเขาเผ่าลีซูในพื้นที่จังหวัดเชียงราย, หน้า 13-14

[37] สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 59-61

[38]พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, ป้าดก๊อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่, (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, 2552), หน้า 66

[39]ธนพชร นุตสาระ, การบริหารจัดการวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมเชียงใหม่, (เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2555), หน้า47

พาทย์ล้านนามีสองลักษณะ คือ การบรรเลงแบบโบราณและแบบร่วมสมัย ในการบรรเลงแบบโบราณใช้เครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม ส่วนแบบสมัยใหม่ใช้เครื่องดนตรีสากลมาผสมและเพลงร่วมสมัยที่คนนิยม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับรสนิยมและความประสงค์ของเจ้าภาพที่ว่าจ้าง แม้ในงานศพยังมีการบรรเลงแบบสมัยใหม่ด้วยจังหวะที่เร้าใจเพื่อผ่อนคลายความโศกเศร้าของเจ้าภาพ[40] ซึ่งมีรูปแบบการประสมวงอยู่ 2 รูปแบบดังต่อไปนี้

2.1) รูปแบบที่ 1 เรียกว่า "รูปแบบดั้งเดิม" หรือ "แบบบ่ะเก่า" เป็นการประสมวงโดยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองทั้งหมด ได้แก่ แนหน้อย แนหลวง ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดก๊อง ป้าดเหล็ก กลองเต่งถิ้ง กลองปู่งโป้ง สิ้ง (ฉิ่ง) และสว่า (ฉาบ) การประสมวงรูปแบบนี้เป็นแบบแผนที่สืบทอดกันมาและปรากฏโดยทั่วไป วงปี่พาทย์ล้านนารูปแบบดั้งเดิมบางคณะอาจมีการสับเปลี่ยนตำแหน่งของเครื่องดนตรีบ้าง แต่ยังคงรูปแบบเครื่องดนตรีโดยรวมไว้

2.2) รูปแบบที่ 2 เรียกว่า "รูปแบบประยุกต์" เป็นการประสมวงโดยนำเครื่องดนตรีสากลเข้าร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีพื้นเมือง ซึ่งมีเครื่องดังต่อไปนี้ กีตาร์ไฟฟ้า กีตาร์เบส คีย์บอร์ด กลองชุด เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ เช่น แทมบูริน คาเบล และลูกแซก[41]

การประสมวงปี่พาทย์ล้านนารูปแบบประยุกต์นี้ ได้มีการจัดตำแหน่งของเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน โดยมีวิธีการจัดวางตำแหน่งเครื่องดนตรีไว้ 2 กลุ่ม ได้แก่ พื้นเมืองจะจัดวางตำแหน่งไว้ด้านหน้าของวง โดยเรียกชื่อกลุ่มเครื่องดนตรีพื้นเมืองทั้งหมดว่า "เครื่องหน้า" และจัดวางตำแหน่งของเครื่องดนตรีสากลไว้ด้านหลังของวง เรียกชื่อกลุ่มเครื่องดนตรีสากลทั้งหมดว่า "เครื่องหลัง" ปัจจุบันวงปี่พาทย์ล้านนารูปแบบประยุกต์เป็นที่นิยม และมีการพัฒนารูปแบบวงรวมถึงเครื่องดนตรีเป็นระยะ ๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับบริบทของสังคมและการเมือง ปัจจุบันพบว่าวงปี่พาทย์ล้านนามี 3 รูปแบบ ด้วยกันคือ

3.2.1) วงป้าดฆ้องแบบดั้งเดิม (สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี)

3.2.2) วงป้าดฆ้องที่เปลี่ยนรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีภายนอก

[40]สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า 65

[41]พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, ป้าดก๊อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่, หน้า 68-71

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3.2.3) วงป้าดฆ้องที่นำเครื่องดนตรีตะวันตกผสมในวง[42]

3) บทเพลงที่ใช้บรรเลง

รูปแบบการบรรเลงประโคมของวงปี่พาทย์ล้านนาสมัยก่อนบทเพลงที่ใช้บรรเลงได้แก่ เพลงแหย่งหลวง แหย่งน้อย ปราสาทไหว ล่องแม่ปิง และเพลงลาว เช่น ลาวกระแซ ลาวดวงเดือน ลาวเสี่ยงเทียน หรือเพลงอัตราสองชั้นของภาคกลางที่พอจะจดจำเอามาเล่นได้ อาทิ สร้อยสนตัด และมอญดูดวง เป็นต้น โดยบรรเลงให้เหมาะสมกับงานนั้น กล่าวคือในงานศพจะเล่นเพลงพื้นเมือง หรือเพลงที่ออกทำนองเศร้าสลด เช่น เพลงธรณีกันแสง เพลงพม่าแปลง ส่วนงานบุญต่าง ๆ จะเล่นเพลงพื้นเมือง เพลงลาว ซึ่งเป็นเพลงในจังหวะอัตราสองชั้น ทั้งนี้ในการบรรเลงประกอบการฟ้อนผีมด ผีเม็ง หรือผีเจ้านายนั้น วงปี่พาทย์ล้านนา (วงกลองเต่งถิ้ง) จะมีเพลงพิเศษใช้บรรเลงเป็นการเฉพาะดังต่อไปนี้

3.1) เพลงห้อย บรรเลงขณะที่เจ้าภาพกำลังจะ “ห้อยผ้า” หรือไปโหนผ้าที่โยงจากขื่อของปะรำพิธีเพื่อให้ผีเข้าสิงหรือเข้าทรง

3.2) เพลงพื้นเมืองและเพลงประเภทลาวต่าง ๆ ซึ่งเป็นเพลงในจังหวะอัตราสองชั้นใช้บรรเลง ขณะที่ผู้เข้าทรงออกฟ้อนนอกปะรำพิธี

3.3) เพลงขมุกินน้ำมะพร้าว บรรเลงขณะที่ผู้เข้าทรงกำลังดื่มน้ำมะพร้าวตามพิธี (บางตำราว่าเพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว)

3.4) เพลงรำมวย (แขกบรเทศ 2 ชั้น) และเพลงมวย บรรเลงขณะที่ผู้เข้าทรงรำหอกหรือรำดาบ[43]

3.5) เพลงฟ้อนผีมด บรรเลงทั่วไปขณะที่มีการฟ้อนผีมดทั้งนี้ในการชกมวยหรือการฟ้อนในลีลาของการต่อสู้นั้น วงกลองเต่งถิ้งจะบรรเลง โดยใช้เพลงรำมวยและเพลงมวย

3.6) ปัจจุบันพบว่าบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงประโคมในวงปี่พาทย์ล้านนาปัจจุบันแบ่งออกเป็น 3 ประเภทประกอบด้วย

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[42]ธนพชร นุตสาระ, การบริหารจัดการวงป้าดฆ้องในวัฒนธรรมเชียงใหม่, หน้า 37

[43]สนั่น ธรรมธิ, นาฏดุริยการล้านนา, หน้า64

3.6.1) เพลงพื้นเมืองสำหรับบรรเลงโดยทั่วไป ได้แก่ เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงกุหลาบเชียงใหม่ เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงอื่อ เพลงพม่า เป็นต้น เพลงพื้นเมืองในลักษณะนี้นิยมใช้แห่ประโคมในป้าดก๊องทั้งในรูปแบบแห่พื้นเมือง และแห่ประยุกต์เพลงพื้นเมืองในพิธีกรรม หมายถึง บทเพลงพื้นเมืองที่ใช้แห่ประโคมเฉพาะในขั้นตอนของพิธีกรรมเท่านั้น ได้แก่ เพลงผีมดห้อยผ้า เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว เพลงมวย เพลงฉัตร เป็นต้น

3.6.2) เพลงไทยเดิม หมายถึง บทเพลงที่มีถิ่นกำเนิดในแถบภาคกลางของไทย เพลงไทยเดิมได้เข้ามามีบทบาทในป้าดก๊อง ในช่วงที่สยามเข้ามามีอิทธิพลในล้านนา เพลงไทยเดิมที่นิยมนำมาบรรเลงในป้าดก๊องเชียงใหม่ มักจะเป็นเพลงบรรเลงทำนองสั้น ๆ ได้แก่ เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงมอญดูดาว เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

3.6.3) เพลงลูกทุ่ง (Country Music) เป็นเพลงชาวบ้านสมัยพัฒนาเป็นบทเพลงที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างหลายวัฒนธรรมและมีดัดแปลงให้เหมาะสมกับสมัยนิยม[44]

3.6.4) คุณค่าและบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ล้านนา

วงปี่พาทย์ล้านนาใช้บรรเลงประโคมทั้งในงานมงคล และงานอวมงคล ซึ่งแบ่งเป็นรูปแบบได้ 3 รูปแบบ คือ พิธีกรรมทางพุทธศาสนา พิธีกรรมฟ้อนผี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

2.1.3 คุณค่าและบทบาทหน้าที่ของวงปี่พาทย์ล้านนา

วงปี่พาทย์ล้านนาใช้บรรเลงประโคมทั้งในงานมงคล และงานอวมงคล ซึ่งแบ่งเป็นรูปแบบได้ 3 รูปแบบ คือ ประเพณีและพิธีกรรมทางพุทธศาสนา พิธีกรรมฟ้อนผี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

[44]พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, ป้าดก๊อง: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่, หน้า 72

1) วงปี่พาทย์ล้านนาในประเพณีและพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

1.1) ประเพณีงานปอย หมายถึงงานฉลอง งานสมโภชงานทำบุญอุทิศซึ่งจำแนกแยกออกไปอีกตามขนาดและความสำคัญของงานเพื่อให้เหมาะสมงานปอยล้านนานั้นแบ่งได้ 4 ประเภทได้แก่ ปอยน้อย งานปอยหลวง งานปอยข้าวสังข์ และงานปอยล้อ ซึ่งในบรรดาประเพณีงานปอยทั้งหมดจะมีงานปอย 2 รูปแบบเท่านั้น ที่นิยมใช้วงปี่พาทย์ล้านนาในการบรรเลงประโคม ได้แก่

1.1.1) งานปอยหลวงคืองานสมโภชใหญ่หรือการฉลองถาวรวัตถุประจำหมู่บ้าน เช่น โบสถ์วิหารกุฏิสงฆ์เจดีย์เป็นต้นเป็นงานมหกรรมที่ใช้เวลาหลายวันมีประชาชนและหัววัด ต่าง ๆ (มาจากวัดอื่น ๆ) มาร่วมเป็นจำนวนมากจึงเรียกว่าปอยหลวงหรืองานใหญ่[45] ในงานปอยหลวงนี้จะพบว่ามีการนำดนตรีพื้นเมืองเข้ามาแห่ประโคม ได้แก่ กลองตึ่งโนง กลองมองเซิง กลองปู่เจ่ กลองซิ้งหมองและป้าดก๊อง เป็นการบรรเลงประโคมเพื่อต้อนรับคณะสงฆ์ และคณะศรัทธาที่เป็นชาวบ้านจากชุมชนใกล้เคียงที่นำเอาปัจจัยต่าง ๆ มาร่วมในงานฉลอง[46]

1.1.2) งานปอยล้อคืองานศพพระสงฆ์ที่เป็นพระเถระผู้ใหญ่เป็นที่เคารพสักการะหรือเป็นเจ้าบ้านเจ้าผู้ครองนครเมื่อตายลงประชาชนญาติมิตรจะจัดงานศพให้ใหญ่โตจัดทำปราสาทใส่ศพเป็นยอดจตุรมุขสวยงามมากศพผู้ตายที่ได้ใส่ปราสาทถือว่าเป็นเกียรติยศอย่างยิ่ง[47] วงปี่พาทย์ล้านนามีหน้าที่บทบาทในการขับกล่อมผู้คนที่มาร่วมงานในการบรรเลงประโคมของวงปี่พาทย์ล้านนานั้นกลายเป็นสัญลักษณ์ของพิธีศพ ซึ่งมีการปฏิบัติสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน)

1.1.3) พิธีอบรมสมโภชพระเจ้า เรียกอีกอย่างว่า การบวชพระเจ้า หรือไขตาพระเจ้า คือ การทำพิธีพุทธาภิเษกเบิกพระเนตรพระพุทธรูป จะเป็นการอบรมสมโภชพุทธรูปสร้างเสร็จแล้วหรืออาจมีการนำพุทธรูป

---

[45]พระมหาวีรชน อคฺคธมฺโมมณี, คุณค่าประเพณีปอยล้อล้านนา : กรณีศึกษาพระครูการุณยธรรมนิวาส (หลวงปู่หลวงกตปุญโญ), (วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิตสาขาพระพุทธศาสนา, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2554), หน้า 34

[46]พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, ป้าดก๊อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่, หน้า 92

[47]พระมหาวีรชน อคฺคธมฺโมมณี, คุณค่าประเพณีปอยล้อล้านนา : กรณีศึกษาพระครูการุณยธรรมนิวาส (หลวงปู่หลวงกตปุญโญ), หน้า 34-35

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เก่ามาทำพิธีใหม่ก็ได้ การอบรมสมโภชจะเริ่มตั้งแต่ 2 ทุ่มเป็นต้นไปลำดับแรก พระสงฆ์ที่เป็นหัวหน้าของคณะสงฆ์ที่มาสวดจะทำพิธีขึ้นขันตั้งหรือโยงขันครู และเริ่มสวดพระสูตรต่าง ๆ ซึ่งปรากฏในบทสวดมนต์เจ็ดตำนานหรือสิบสองตำนานจนครบหมด ทั้งนี้การสวดตั้งลาจะเสร็จประมาณตี 1 หรือตี 2 ของวันต่อมาจากนั้นก็ต่อด้วยสูตรเบิกจนกระทั่งใกล้สว่าง การสูตรเบิกนี้จะเป็นการสูตรเรื่องราวเกี่ยวกับการตรัสรู้ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า มี 4 วาระและสวดกันจนสว่าง ในระหว่างการสวดนั้นวงปี่พาทย์ล้านนาก็จะแห่สลับกับการสวดไปจนกว่าจะถึงเวลาประมาณตี 2 จากนั้นก็จะทำพิธีกวนข้าวมธุปายาสการกวนข้าว มธุปายาส จะใช้เวลาในการกวนประมาณ 1 ชั่วโมง วงปี่พาทย์ล้านนาก็จะแห่ประโคมไปตลอด จนถึงเวลาประมาณ 05.00 นาฬิกา ในช่วงเวลานี้จะเริ่มพิธีถวายข้าวมธุปายาส พอถวายข้าว มธุปายาสเสร็จก็จะแห่ปิดท้ายจนถึงเวลาประมาณ 06.00 นาฬิกา ถือเป็นอันเสร็จพิธี[48]

1.2) วงปี่พาทย์ล้านนาในพิธีกรรมฟ้อนผี

พิธีกรรมฟ้อนผี เป็นประเพณีการเซ่นสังเวยผีบรรพบุรุษของชาวล้านนาซึ่งนับถือและปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ประเภทของผีประกอบด้วยผีมด ผีเม็งและผีมดซอนเม็ง อันเป็นผีบรรพบุรุษที่ลูกหลานได้สร้างหิ้งบูชาไว้ในบ้าน ส่วนผี เจ้าบ้าน ผีเจ้านาย และผีเมือง ถือว่าเป็นตระกูลผีที่คอยปกปักรักษาชุมชนและสังคม ซึ่งในพิธีกรรมของแต่ละตระกูลผีมีความซับซ้อนและแตกต่างกัน[49] การฟ้อนผีจะจัดขึ้นทุกปีในช่วงระยะเวลาออกพรรษาโดยเฉพาะช่วง 9 เดือนเหนือ[50] โดยจะมีขั้นตอนพิธีการต่างๆ ตามประเพณีตลอดทั้งวัน ทั้งนี้วงปี่ พาทย์ล้านนามีบทบาทในการขับเคลื่อนให้พิธีกรรมฟ้อนผีเกิดความสมบูรณ์ โดยการบรรเลงประโคมบทเพลงที่มีความหมายและเชื่อมโยงกับกิจกรรมขั้นตอนพิธีกรรมฟ้อนผี

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[48]สัมภาษณ์ชาตรี โกกะธรรม, หัวหน้าวงปี่พาทย์ล้านนาคณะหัวฝายช้างคลาน, 3 กรกฎาคม 2556

[49]มาณพ มานะแซม, การศึกษาเชิงปรัชญาเรื่อง คติความเชื่อเรื่องการฟ้อนผีในภาคเหนือ, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาปรัชญา, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541), หน้า 4

[50]พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, ป้าดก๊อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่, หน้า 96

1.3) วงปี่พาทย์ล้านนาในพิธีกรรมศพ

พิธีกรรมงานศพของชาวพุทธล้านนา เป็นพิธีกรรมที่ผสมผสานกันทั้งความเชื่อทางด้านพระพุทธศาสนาพราหมณ์ผีและไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้องและผสมผสานจนกลายเป็นประเพณีที่ยึดถือเพื่อให้เกิดความเรียบร้อยดีงามในสังคมล้านนาชาวล้านนาถือว่าการตายของคนใดคนหนึ่งในชุมชน ถือเป็นเรื่องใหญ่ที่ทุกคนต้องมีส่วนรับผิดชอบช่วยเหลือในการจัดพิธีกรรมให้เรียบร้อย ไม่ว่างานศพนั้นจะเป็นงานศพของใครเจ้านาย พระภิกษุสงฆ์หรือชาวบ้านสามัญธรรมดา[51] ในพิธีศพของชาวล้านนานั้นจะมีพิธีกรรม ได้แก่ การเทศน์ การทานขันข้าว การทานโลง ทานปราสาท รวมถึงการบรรเลงประโคมของวงปี่พาทย์ล้านนาเพื่อช่วยคลายความโศกเศร้าของเจ้าภาพและเป็นการให้เกียรติแก่ผู้เสียชีวิต เพื่อเป็นการส่งดวงวิญญาณให้ไปสู่สุคติ[52] การแห่ประโคมในพิธีศพจะแห่ในคืนสุดท้ายก่อนวันฌาปนกิจ และวันฌาปนกิจ

จากข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางโบราณคดีที่ได้จารึกเรื่องราววงปี่พาทย์ล้านนา ตลอดถึงตำนานพื้นเมือง วรรณกรรมพื้นเมืองล้านนา และข้อมูลจากการสันนิษฐานจากนักวิชาการที่ได้กล่าวมาข้างต้นนั้น พอที่จะสรุปได้ถึงความเป็นมาของวงปี่พาทย์ล้านนาที่มีประวัติความเป็นมาที่ยาวนาน มีความสอดคล้องเชื่อมโยงกับวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในดินแดนล้านนา

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[51]พระอธิการพิพัฒน์พงษ์ ฐานวุฑฺโฒ, ศึกษาความเปลี่ยนแปลงการจัดงานศพของชาวพุทธ : กรณีศึกษาบ้านหมุ้น ตำบลนาปรัง อำเภอปง จังหวัดพะเยา, (วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาพระพุทธศาสนา, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2554), หน้า 17

[52]พระมหาจรัญ จิตฺตสวโร, การศึกษาแนวคิดความเชื่อเชิงวัฒนธรรมในการสร้างปราสาทศพของชาวพุทธล้านนา, (วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาพระพุทธศาสนา, มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2553), หน้า 49-51

2.2 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องการศึกษา

2.2.1 แนวคิดด้านการอนุรักษ์พัฒนาศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย

การอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยต้องอาศัยความร่วมมือกันของคนในชุมชนและสังคมซึ่งมีวิธีการดังนี้

1) ศึกษา ค้นคว้า และการวิจัยวัฒนธรรมไทยและวัฒนธรรมท้องถิ่นทั้งที่มีการรวบรวมไว้แล้วและยังไม่ได้ศึกษา เพื่อทราบความหมายและความสำคัญของวัฒนธรรมในฐานะที่เป็นมรดกของไทยอย่างถ่องแท้ ซึ่งความรู้ดังกล่าวถือเป็นรากฐานของการดำเนินชีวิต เพื่อให้เห็นคุณค่า ทำให้เกิดการยอมรับ และนำไปใช้ประโยชน์อย่างเหมาะสม ต่อไป

2) ส่งเสริมให้ทุกคนเห็นคุณค่า ร่วมกันรักษาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติและของท้องถิ่นเพื่อสร้างความเข้าใจและมั่นใจแก่ประชาชนในการปรับเปลี่ยนและตอบสนองกระแสวัฒนธรรมอื่น ๆ อย่างเหมาะสม

3) รณรงค์ให้ประชาชนและภาคเอกชน ตระหนักในความสำคัญของวัฒนธรรมว่าเป็นเรื่องที่ทุกคนต้องให้การรับผิดชอบร่วมกันในการส่งเสริมสนับสนุน ประสานงาน การบริการความรู้ วิชาการและทุนทรัพย์สำหรับจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรม

4) ส่งเสริมและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมภายในประเทศและระหว่างประเทศโดยการใช้ศิลปวัฒนธรรมที่เป็นสื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างกันเลือกสรรภูมิปัญญาที่กำลังสูญหายหรือที่สูญหายไปแล้วมาทำให้มีคุณค่าและมีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตในท้องถิ่นโดยเฉพาะพื้นฐานทางจริยธรรม คุณธรรมและค่านิยม สนับสนุนให้เกิดการเผยแพร่และแลกเปลี่ยนภูมิปัญญาและวัฒนธรรมอย่างกว้างขวางโดยให้มีการเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นต่าง ๆ ด้วยสื่อและวิธีการต่าง ๆ

5) สร้างทัศนคติ ความรู้ และความเข้าใจว่าทุกคนมีหน้าที่เสริมสร้าง ฟื้นฟู และ การดูแลรักษาสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและทางวัฒนธรรมที่เป็นสมบัติของชาติ และมีผลโดยตรงของความเป็นอยู่ของทุกคนโดยการนำภูมิปัญญาที่ผ่านมาเลือกสรรกลั่นกรองด้วยเหตุและผลอย่างรอบคอบและรอบด้านแล้วไปถ่ายทอดให้คนในสังคมได้รับรู้เกิดความเข้าใจตระหนักในคุณค่าคุณประโยชน์และปฏิบัติได้

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

อย่างเหมาะสม โดยผ่านสถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษาและการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมต่าง ๆ

6) จัดทำระบบเครือข่ายสารสนเทศทางด้านวัฒนธรรมเพื่อเป็นศูนย์กลางเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ผลงานเพื่อให้ประชาชนเข้าใจ สามารถเลือกสรร ตัดสินใจและปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับการดำเนินชีวิตทั้งนี้สื่อมวลชนควรมีบทบาทในการส่งเสริมและสนับสนุนงานด้านวัฒนธรรมมากยิ่งขึ้นด้วย

7) เสริมสร้างปราชญ์ท้องถิ่นโดยการส่งเสริมและสนับสนุนการพัฒนาศักยภาพของชาวบ้านผู้ดำเนินงานให้มีโอกาสแสดงศักยภาพด้านภูมิปัญญา ความรู้ความสามารถอย่างเต็มที่มีการยกย่องประกาศเกียรติคุณในลักษณะต่าง ๆ[53]

2.2.2 ความหมาย แนวคิด และทฤษฎีเกี่ยวกับความพึงพอใจ

1) แนวคิดเกี่ยวกับความพึงพอใจกล่าวว่าสิ่งที่จูงใจที่ใช้เป็นเครื่องมือกระตุ้นให้บุคคลเกิดความพึงพอใจนั้นมี 4 อย่างคือ

1.1) สิ่งจูงใจที่เป็นวัตถุ (Material Inducement) ได้แก่เงินสิ่งของหรือสภาวะทางกายที่ให้แก่ผู้ประกอบกิจกรรมต่าง ๆ

1.2) สภาพทางกายที่พึงปรารถนา (Desirable Physical Condition) คือสิ่งแวดล้อมในการประกอบกิจกรรมต่าง ๆ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งอันก่อให้เกิดความสุขทางกาย

1.3) ผลประโยชน์ทางอุดมคติ (Ideal Benefaction) หมายถึงสิ่งต่าง ๆ ที่สนองความต้องการของบุคคล

1.4) ผลประโยชน์ทางสังคม (Association Attractiveness) คือความสัมพันธ์ฉันท์มิตรกับผู้ร่วมกิจกรรมอันจะทำให้เกิดความผูกพันความพึงพอใจและสภาพการอยู่ร่วมกันอันเป็นความพึงพอใจของบุคคลในด้านสังคมหรือความมั่นคงในสังคมซึ่งจะทำให้รู้สึกมีหลักประกันและมีความมั่นคงในการประกอบกิจกรรม[54]

---

[53]วิชัย ภู่โยธิน และคณะ, หน้าที่พลเมืองวัฒนธรรมและการดำเนินชีวิตในสังคม, (กรุงเทพ :อักษรเจริญทัศน์, 2551)

[54]สุเทพ พานิชพันธุ์, ความพึงพอใจของเกษตรกรในการเข้าร่วมโครงการปรับโครงสร้างและระบบการผลิตการเกษตรจังหวัดอุบลราชธานี, (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิตสาขาส่งเสริมการเกษตรมหาวิทยาลัยแม่โจ้, 2541), หน้า 5

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

2) ปัจจัยหรือองค์ประกอบที่ใช้เป็นเครื่องมือชี้บ่งถึงปัญหาที่เกี่ยวกับความพึงพอใจในการทำงานนั้นมี 3 ประการคือ

2.1) ปัจจัยด้านบุคคล (Personal Factors) หมายถึงคุณลักษณะส่วนตัวของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานได้แก่ประสบการณ์ในการทำงานเพศจำนวนสมาชิกในความรับผิดชอบอายุเวลาในการทำงานการศึกษาเงินเดือนความสนใจเป็นต้น

2.2) ปัจจัยด้านงาน (Factor in the job) ได้แก่ลักษณะงานทักษะในการทำงานฐานะทางวิชาชีพขนาดของหน่วยงานความห่างไกลของบ้านและที่ทำงานสภาพทางภูมิศาสตร์ เป็นต้น

2.3) ปัจจัยด้านการจัดการ (Factors Controllable by Management) ได้แก่ความมั่นคงในงานรายรับผลประโยชน์โอกาสก้าวหน้าอำนาจตามตำแหน่งหน้าที่สภาพการทำงานเพื่อนร่วมงานความรับผิดชอบการสื่อสารกับผู้บังคับบัญชาความศรัทธาในตัวผู้บริหารการนิเทศงานเป็นต้น[55]

3) ทฤษฎีเกี่ยวกับความพึงพอใจ

Kotler and Armstrong รายงานว่า พฤติกรรมของมนุษย์เกิดขึ้นต้องมีสิ่งจูงใจ (Motive) หรือแรงขับดัน (Drive) เป็นความต้องการที่กดดันจนมากพอที่จะจูงใจให้บุคคลเกิดพฤติกรรมเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเอง ซึ่งความต้องการของแต่ละคนไม่เหมือนกัน ความต้องการบางอย่างเป็นความต้องการทางชีววิทยา (Biological) เกิดขึ้นจากสภาวะตึงเครียด เช่น ความหิวกระหายหรือความลำบากบางอย่างเป็นความต้องการทางจิตวิทยา (Psychological) เกิดจากความต้องการการยอมรับ (Recognition) การยกย่อง (Esteem) หรือการเป็นเจ้าของทรัพย์สิน (Belonging) ความต้องการส่วนใหญ่อาจไม่มากพอที่จะจูงใจให้บุคคลกระทำในช่วงเวลานั้นความต้องการกลายเป็นสิ่งจูงใจเมื่อได้รับการกระตุ้นอย่างเพียงพอจนเกิดความตึงเครียดโดยทฤษฎีที่ได้รับความนิยมมากที่สุด มี 2 ทฤษฎี คือ ทฤษฎีของอับราฮัม มาสโลว์และทฤษฎีของซิกมันด์ฟรอยด์[56]

---

[55]ปรียากร วงศ์อนุตรโรจน์, จิตวิทยาการบริหารงานบุคคล, (กรุงเทพฯ : สหมิตรออฟเซท,2535), หน้า 145-152

[56]Kotler, Philip and Gary Armstrong.(2002). Principles of Marketing. 9th ed. New Jersey : Prentice-Hall, Inc

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

3.1) ทฤษฎีแรงจูงใจของมาสโลว์ (Maslow's theory motivation)

บราฮัม มาสโลว์ (A.H.Maslow) ค้นหาวิธีที่จะอธิบายว่าทำไมคนจึงถูกผลักดันโดยความต้องการบางอย่าง ณ เวลาหนึ่งทำไมคนหนึ่งจึงทุ่มเทเวลาและพลังงานอย่างมากเพื่อให้ได้มาซึ่งความปลอดภัยของตนเองแต่อีกคนหนึ่งกลับทำสิ่งเหล่านั้นเพื่อให้ได้รับการยกย่องนับถือจากผู้อื่น คำตอบของมาสโลว์ คือความต้องการของมนุษย์จะถูกเรียงตามลำดับจากสิ่งที่กดดันมากที่สุดไปถึงน้อยที่สุดทฤษฎีของมาสโลว์ได้จัดลำดับความต้องการตามความสำคัญ คือ

3.1.1) ความต้องการทางกาย (Physiological Needs) เป็นความต้องการพื้นฐาน คือ อาหาร ที่พัก อากาศ ยารักษาโรค

3.1.2) ความต้องการความปลอดภัย (Safety Needs) เป็นความต้องการที่เหนือกว่าความต้องการเพื่อความอยู่รอด เป็นความต้องการในด้านความปลอดภัยจากอันตราย

3.1.3) ความต้องการทางสังคม (Social Needs) เป็นการต้องการการยอมรับจากเพื่อน

3.1.4) ความต้องการการยกย่อง (Esteem Needs) เป็นความต้องการการยกย่องส่วนตัวความนับถือและสถานะทางสังคม

3.1.5) ความต้องการให้ตนประสบความสำเร็จ (Self – Actualization needs) เป็นความต้องการสูงสุดของแต่ละบุคคล ความต้องการทำทุกสิ่งทุกอย่างได้สำเร็จบุคคลพยายามที่สร้างความพึงพอใจให้กับความต้องการที่สำคัญที่สุดเป็นอันดับแรกก่อนเมื่อความต้องการนั้นได้รับความพึงพอใจความต้องการนั้นก็จะหมดลงและเป็นตัวกระตุ้นให้บุคคลพยายามสร้างความพึงพอใจให้กับความต้องการที่สำคัญที่สุดลำดับต่อไปตัวอย่าง เช่น คนที่อดอยาก (ความต้องการทางกาย) จะไม่สนใจต่องานศิลปะชิ้นล่าสุด (ความต้องการสูงสุด) หรือไม่ต้องการยกย่องจากผู้อื่นหรือไม่ต้องการแม้แต่อากาศที่บริสุทธิ์ (ความปลอดภัย) แต่เมื่อความต้องการแต่ละขั้นได้รับความพึงพอใจแล้วก็จะมีความต้องการในขั้นลำดับต่อไป[57]

[57] Maslow, Abrtam Harlod. Motivation and Personality. 2 ed . New York :Heper and Row, 1970 , 69-80

3.2) ทฤษฎีแรงจูงใจของฟรอยด์

ซิกมันด์ฟรอยด์ (S. M. Freud) กล่าวว่าความต้องการทางร่างกายเป็นความต้องการตามธรรมชาติของคน ซึ่งคนทัดเทียมกับสัตว์ประเภทอื่น ๆ ความต้องการเป็นพลังชีวิต ทำให้คนแสวงหาความสุขความพอใจจากส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย (Zone) ที่แตกต่างไปตามวัย พัฒนาไปเป็นตามขั้นตอนตามลำดับเริ่มต้นจากแรกเกิดจนสิ้นสุดในวัยรุ่น พัฒนาการนี้เรียกว่า " Psychhosexual developmental stage"[58]

ขณะที่ ชาริณี เดชจินดาได้เสนอทฤษฎีการแสวงหาความพึงพอใจไว้ว่าบุคคลพอใจจะกระทำสิ่งใด ๆ ที่ให้มีความสุขและจะหลีกเลี่ยงไม่กระทำในสิ่งที่เขาจะได้รับความทุกข์หรือความยากลำบากโดยอาจแบ่งประเภทความพอใจกรณีนี้ได้ 3 ประเภท คือ

3.2.1) ความพอใจด้านจิตวิทยา (Psychological Hedonism) เป็นทรรศนะของความพึงพอใจว่ามนุษย์โดยธรรมชาติจะมีความแสวงหาความสุขส่วนตัวหรือหลีกเลี่ยงจากความทุกข์ใด ๆ

3.2.2) ความพอใจเกี่ยวกับตนเอง (Egoistic Hedonism) เป็นทรรศนะของความพอใจว่ามนุษย์จะพยายามแสวงหาความสุขส่วนตัวแต่ไม่จำเป็นว่าการแสวงหาความสุขต้องเป็นธรรมชาติของมนุษย์เสมอไป

3.2.3) ความพอใจเกี่ยวกับจริยธรรม (Ethical Hedonism) ทรรศนะนี้ถือว่ามนุษย์แสวงหาความสุขเพื่อผลประโยชน์ของมวลมนุษย์หรือสังคมที่ตนเป็นสมาชิกอยู่และเป็นผู้ได้รับผลประโยชน์ผู้หนึ่งด้วย[59]

2.2.3 ความหมายและแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

1) ความหมายของมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology)

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[58] จิราภา เต็งไตรรัตน์และคณะ, จิตวิทยาทั่วไป, (สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550), หน้า 326

[59]ชริณี เดชจินดา, ความพึงพอใจของผู้ประกอบการต่อศูนย์กำจัดกากอุตสาหกรรม แขวงแสมดา เขตบางขุนเทียน จังหวัดกรุงเทพมหานคร, (วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2535), หน้า 121

มานุษยดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินอยู่ในปัจจุบัน ของสังคมใดสังคมหนึ่ง โดยศึกษาตัวดนตรี สังคม และวัฒนธรรม โดยศึกษาคีตกวี นักดนตรี ผลงาน แนวคิดทางดนตรีของผู้คน การสร้างเครื่องดนตรี รูปแบบของดนตรี บทเพลง การขับร้อง การบรรเลง บทบาทหน้าที่ และการใช้ดนตรีในโอกาสต่าง ๆ การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในสังคม การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคม และวัฒนธรรมของมนุษย์ในท้องถิ่นต่างๆ เป็นการศึกษาดนตรีที่ไม่ตายตัว และไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมอยู่เสมอ การศึกษาของมานุษยดนตรีวิทยา โดยมากเป็นการศึกษาดนตรีที่มีการสืบทอดแบบมุขปาฐะ การทำงานจึงเป็นการวิจัยภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ที่ปรากฏในขณะนั้น โดยไม่จำกัดเวลา สถานที่ และประเภทของดนตรี

Ethnomusicology : ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกันคือ

1.1) เป็นการศึกษาดนตรีใดๆก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

1.2) เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นในท้องถิ่นหนึ่งดนตรีพื้นเมืองดนตรีของชนกลุ่มน้อยดนตรีสมัยนิยมดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ มีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกกันไม่ออกกับมานุษยวิทยา (Anthropology) ศิลปวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของมนุษย์ และมนุษย์เองเป็นผู้ให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมนั้น ๆ เมื่อไม่มีคุณค่าวัฒนธรรมนั้นก็จะจางหายไปจากสังคม ดังนั้นความมีคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมจึงอยู่ที่ความมีชีวิตอยู่ ความมีชีวิตคือ การดำเนินชีวิตที่เริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว การปรับตัวให้เข้ากับสังคม (Socialization) และการอยู่ที่ร่วมกันในสังคม ดนตรีเกี่ยวข้องกับชีวิตมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตายทั้งส่วนตัวและส่วนรวมไม่ว่าจะเป็นเพลงกล่อมเด็ก เพลงสอนเด็ก เพลงเกี้ยว เพลงแต่งงาน

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

เพลงสงกรานต์ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงแหล่ ในทุก ๆ กิจกรรมของสังคมมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง[60]

2) แนวคิดของนักมานุษยดนตรีวิทยา

มานุษยดุริยางควิทยาเป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบันมีอยู่ปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีเองแนวคิดทางดนตรีของผู้คนในการสร้างดนตรีการใช้ดนตรีการดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่าง ๆ ในแง่ของวิธีการศึกษาจะมุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้นเนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ โดยสรุปการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ดังนี้

2.1) มุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้งทั้งในด้านตัวตนตรีเองและด้านวัฒนธรรม

2.2) เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพรวมของธรรมชาติการสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ (ซึ่งโดยมากมักจะเป็นแบบมุขปาฐะ)

2.3) เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรีในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรมทั้งวัฒนธรรมเดี่ยวและวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ

2.4) มุ่งศึกษาภาคสนามโดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่าง ๆ ไม่จำกัด (รวมทั้งเอกสาร) ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น[61]

สรุปได้ว่ามานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาทางดนตรีที่มีอยู่ในสังคม ซึ่งดนตรีถือเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมของมวลมนุษยชาติที่สามารถเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลาได้อย่างไม่หยุดนิ่งตราบใดที่วัฒนธรรมยังคงดำเนินอยู่ซึ่งพร้อมเสมอสำหรับการเปลี่ยนแปลงและมีมนุษย์เป็นผู้คิดสร้างสรรค์ดนตรีขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองและสังคมรวมทั้งผลกระทบทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่มีผลต่อดนตรี

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[60]สุกรี เจริญสุข, ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์, (วารสารถนนดนตรี. ปีที่ 1 ฉบับที่ 12 (ตุลาคม 2430), 2530),หน้า 38-41

[61]ปัญญา รุ่งเรือง, หลักมานุษยดุริยางควิทยา (เอกสารการสอนมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2546), หน้า 11

2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 งานวิจัย

ณรงค์ สมิทธิธรรม ได้ศึกษาเรื่อง วงตกเส้ง : ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง สรุปเนื้อหาว่า วงปี่พาทย์ล้านนาเป็นวงดนตรีแห่ชนิดหนึ่งของชาวบ้านในจังหวัดลำปางที่เรียกว่า “วงพาทย์” หรือ “วงป้าดก๊อง” ว่า มีลักษณะคล้ายกับวงปี่เครื่องคู่ของภาคกลาง และมีเครื่องดนตรีมอญผสมอยู่ ด้วยวงพาทย์ของชาวลำปางนั้นประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ แนหน้อยแนหลวง ตะโพนมอญ กลองรับหรือกลองตัดสิ้งสว่า หรือ ฉาบใหญ่ วงพาทย์ของลำปางแต่เดิมนั้นไม่มีระนาดผสมอยู่ดังเช่นในปัจจุบัน เพิ่งจะมีการนำเข้ามาผสมในวงพาทย์ในสมัยสงครามโลกครั้งที่สองที่ผ่านมานี้เอง ปัจจุบันบางท้องถิ่นนิยมนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก เช่น กีตาร์คีย์บอร์ด กลองชุด และเครื่องเสียงเข้ามาผสมในวงพาทย์ เพื่อสร้างสีสันในการบรรเลงให้หลากหลายออกไป ส่วนมากวงดนตรีแบบนี้จะเป็นที่นิยมตามชนบท ตามชานเมืองใช้บรรเลงทั้งงานมงคลและอวมงคล[62]

ปานจรี ดีอนันต์ลาภ ได้ศึกษาเรื่อง การสืบทอดวงป้าดในอำเภอเมืองจังหวัดลำปาง สรุปผลการศึกษาได้ว่า การสืบทอดวงป้าดเมืองส่วนใหญ่ เป็นการสืบทอดจากบรรพบุรุษ แสดงให้เห็นว่าครอบครัวยังเป็นพื้นฐานสำคัญในการปลูกฝังต่างๆ ให้กับสมาชิก สิ่งแวดล้อมในครอบครัวจะเป็นตัวสร้างลักษณะนิสัย ความชอบ และความคุ้นเคยได้เป็นอย่างดี ถึงแม้ว่าสมาชิกจะไม่ได้รับการสืบทอดโดยตรงจากการที่ได้สัมผัสกับวงป้าดเมืองตลอดทั้งชีวิต ทำให้เกิดการซึมซับด้านบทเพลง วัฒนธรรม อย่างน้อยก็สามารถถ่ายทอดให้คนรุ่นหลังได้ทราบว่า วงป้าดมีลักษณะอย่างไร[63]

พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ ได้ศึกษาเรื่อง ป้าดก๊อง: วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน สรุปผลการศึกษาได้ว่า ป้าดก๊อง เป็นวงดนตรีพื้นเมืองที่มีลักษณะของวงปี่พาทย์ที่เกิดจากการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างรูปแบบของดนตรีไทยและดนตรี

---

[62]ณรงค์ สมิทธิธรรม, วงตกเส้ง:ดนตรีแห่ในวิถีชีวิตของชาวลำปาง, วิทยานิพนธ์ ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา, ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศึกษา. มหาวิทยาลัยมหิดล, 2541)

[63]ปานจรี ดีอนันต์ลาภ, การสืบทอดวงป้าดในอำเภอเมือง จังหวัดลำปาง, (วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา), กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549), หน้า 91

ล้านนาผ่านนกระบวนการขัดเกลาจากสถาบันทางสังคมต่างๆ ได้แก่ คุ้มเจ้าหรือวัง วัด และชุมชนที่ป้าดก๊องถูกนำเข้าไปมีความสัมพันธ์ในโครงสร้างเหล่านั้น จนกระทั่งปรากฏรูปแบบของป้าดก๊องที่มีความเป็นเอกลักษณ์และมีความเป็นดนตรีล้านนาในลักษณะของเครื่องดนตรี บทเพลง และรูปแบบการผสมวง สำหรับการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทและความสัมพันธ์ของป้าดก๊องในสังคมชาวบ้านเชียงใหม่นั้นพบว่าป้าดก๊องเป็นวงดนตรีที่มีความผูกพันกับวิถีการดำรงชีวิตของชาวบ้านดังปรากฏการณ์ที่ชาวบ้านนำเอาป้าดก๊องเข้าไปแห่ประโคมในกิจกรรมทางประเพณีและพิธีกรรมต่างๆ ได้แก่ พิธีกรรมทางพุทธศาสนา พิธีกรรมฟ้อนผี และพิธีกรรมในการดำรงชีวิตการผสมผสานดนตรีสมัยใหม่หรือรูปแบบประยุกต์ เป็นการปรับตัวของดนตรีพื้นเมืองเพื่อสามารถดำรงอยู่ในสภาวะการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน[64]

2.3.2 เอกสารและหนังสือ

ฉลาดชาย รมิตานนท์ ได้เขียนในหนังสือ “ผีเจ้านาย” สรุปเนื้อหาว่า “วงปี่พาทย์พื้นเมืองล้านนา” เป็นวงดนตรีที่มีอาชีพรับจ้างบรรเลงในงานไหว้ครูผีเจ้านายโดยเฉพาะหรือเป็นหลัก วงดนตรีประเภทนี้มีมากในเขตอำเภอดอยสะเก็ด สันทราย สารภี และมีชื่อเสียงโด่งดังแตกต่างกันรวมทั้งราคาก็แตกต่างกันด้วยข้อที่น่าสังเกตก็คือการผสมกันระหว่างของเก่าและของใหม่ได้อย่างไม่ขัดเขิน จะเห็นได้จากเครื่องดนตรีที่เราอาจถือว่าเป็นของเก่าของท้องถิ่น หรือเป็นของไทย เช่น ระนาด ปี่แน ส่วนที่เป็นของตะวันตกก็มี กลองชุด กลองที่ใช้บรรเลงในวงลาตินอเมริกา กีตาร์ไฟฟ้า ลูกแซ็กและแทมบูลิน เพลงที่ใช้บรรเลงก็มีทั้งเพลงพื้นเมืองเหนือ เพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง และเพลงสากล เพลงแทบทุกเพลงจะบรรเลงในจังหวะที่เร็ว และกระแทกกระทั้นหากวงดนตรีเล่นเพลงช้า บรรดาเจ้าทั้งหลายก็จะตะโกนเรียกร้องขอเพลงม่วน ๆ หมายถึง เพลงมัน ๆ ในจังหวะเร็ว ๆ[65]

ธีรยุทธ ยวงศรี ได้เขียนในหนังสือ “การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา” สรุปเนื้อหาว่า ดนตรีของชาวหริภุญไชยในระยะแรก น่าจะเป็น “วงพาทย์ฆ้อง” หรือ ป้าดฆ้อง ในภาษาถิ่นล้านนา ดังมีปรากฏในศิลาจารึกบางแห่งชัดเจน นอกจากนั้นยังมีเครื่องดนตรีบางชิ้นที่ใช้ผสมวงฯ บรรเลงมาจนถึงทุกวันนี้อย่างน้อย 2 ชนิด ได้แก่ ปี่มอญ และ

[64]พิพัฒน์พงศ์ มาศิริ, ป้าดก๊อง : วงปี่พาทย์ล้านนาในบริบทสังคมเชียงใหม่, หน้า 4-5

[65]ฉลาดชาย รมิตานนท์, ผีเจ้านาย. (เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง, 2545)

กลองเต่งถิ้ง วงพาทย์-ฆ้อง หรือวงป้าด-ก๊อง ไม่มี ระนาดเอกและระนาดทุ้ม ซึ่งตรงกับการผสมวงปี่พาทย์เครื่อง 5 อย่างเบาในสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นของภาคกลาง ดังเอกสารทางวิชาการที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ส่วนระนาดเอกไม้ และระนาดทุ้มไม้ ที่เข้ามาผสมวงอยู่ด้วยขณะนี้ น่าจะเกิดในช่วงพุทธศักราช 2306-2413 สมัยพระเจ้ากาวิโรรสสุริยวงษ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 6 พระองค์เคยศึกษาที่กรุงเทพฯ เป็นเวลานานพอสมควรก่อนที่จะกลับมาครองนครเชียงใหม่ ดังมีหลักฐานชัดเจนว่าเป็นผู้นำครูดนตรี (ปี่พาทย์) ชื่อ นายเพิ่ม ชาวนครไชยศรี สามีกับนางจาด ภรรยา มาสอน (รำ) ละครในคุ้มด้วย ซึ่งบรรดาศิษย์ของครูทั้งสองนี้ ได้กลายเป็นกำลังสำคัญในการถ่ายทอดวิชาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี[66]

สนั่น ธรรมธิ หนังสือ ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17 สรุปเนื้อหาว่าวงปี่พาทย์พื้นเมืองล้านนาเป็นวงดนตรีประเภทปี่พาทย์ เครื่องดนตรีทุกชิ้นมีเสียงดังมาก ประกอบด้วยเครื่องเป่าและเครื่องตี เครื่องเป่าเป็นเครื่องเป่าที่เรียกว่า “แน” มี 2 เลา ด้วยกัน คือแนหน้อย (ขนาดเล็ก) และแนหลวง (ขนาดใหญ่) ส่วนเครื่องตีได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม (เรียก-ป้าดไม้) ระนาดเอกเหล็ก (เรียก-ป้าดเหล็ก) ฆ้องวงใหญ่ (เรียก-ป้าดก๊อง) ฉิ่ง ฉาบขนาดกลาง (เรียก-สว่า) กลองสองหน้า (เรียกกลองปังโป้ง) กลองใหญ่คล้ายตะโพนมอญ (เรียกกลองเต่งถิ้ง) ชื่อวง “เต่งถิ้ง” ได้จากเสียงกลองใหญ่ที่ดัง “เต่ง-ถิ้ง” โอกาสที่บรรเลง มีหลายโอกาสได้แก่งานบุญของวัด แห่ขบวน งานศพ งานฟ้อนผี นอกจากนี้ยังใช้ประกอบการบรรเลงชกมวย การฟ้อนเชิง ฟ้อนดาบ และฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาอีกด้วย จะเห็นได้ว่า คำว่า “ป้าด” นั้นน่าจะเพี้ยนมาจากคำว่า “พาทย์” หรือ “ภิภาด” วงป้าดประกอบด้วยเครื่องดนตรี คือ แนหน้อย แนหลวง ป้าดเอก ป้าดทุ้ม ป้าดเหล็ก ป้าดก๊อง กลองเต่งถิ้ง กลองปังโป้งและสว่า นิยมใช้ในการแห่ประโคมในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวล้านนา[67]

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

[66]ธีรยุทธ ยวงศรี, การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา, (เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ตรัสวิน.ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 26, เชียงใหม่: เฮทกรุ๊ป, 2540)

[67]สนั่น ธรรมธิ, ลักษณะดนตรีพื้นบ้านล้านนา : บทบาทหน้าที่แฝงเร้น. ในดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 17 (เชียงใหม่ : โรงพิมพ์ช้างเผือก, 2538)

2.4 กรอบแนวคิดการศึกษา

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษารูปแบบการจัดการวงปี่พาทย์ล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ เป็นการศึกษาเนื้อหาและเป้าหมายของการศึกษาไปพร้อม ๆ กัน โดยผู้ศึกษามีความเชื่อว่า การจัดการวงปี่พาทย์ล้านนาที่มีอยู่แล้ว มีระบบการจัดการทางเศรษฐกิจด้วยตัวเองมีความสัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคม ประเพณี และศิลปวัฒนธรรมอันเป็นการอนุรักษ์และพัฒนาวงปี่พาทย์ล้านนาเพื่อการสืบทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่ แนวคิดที่ใช้ในการอธิบายในการศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ใช้แนวคิดด้านการอนุรักษ์ พัฒนา ศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับความพึงพอใจ และแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา มาใช้ในการวิเคราะห์และอธิบาย

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved

กรอบแนวคิดการศึกษา

แผนภูมิที่ 2.1 กรอบแนวคิดการศึกษา

ลิขสิทธิ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
Copyright© by Chiang Mai University
All rights reserved