ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒

นิธิศ แปงน้อย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. ๒๕๕๔

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒

นิธิศ แปงน้อย

นายนิธิศ แปงน้อย

ผู้วิจัย

รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป,

B.Ed., M.Ed., M.M.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล,

M.D., M.A., Ph.D.

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พบ., ว.ว. ออร์โธปิดิกส์

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

Lect. Christopher Schaub,

B.S., M.M., D.M.

ประธานหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)

วันที่ ๒๒ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๔

.....

นายนิธิศ แปงน้อย

ผู้วิจัย

.....

รองศาสตราจารย์เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี,

B.Ed., M.Mus., Ph.D.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป,

B.Ed., M.Ed., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์พูนพิศ อมาตยกุล,

M.D., M.A., Ph.D.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....

ศาสตราจารย์บรรจง มไหสวริยะ,

พบ., ว.ว. ออร์โธปิดิกส์

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....

รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข,

กศ.บ., M.M.E., D.A.

คณบดี

วิทยาลัยดุริยางศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กิตติกรรมประกาศ

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลงไปไม่ได้หากขาดอุปสรรค์ที่ไม่เข้ามาทดสอบความเข้มแข็ง ปัญหาที่กรุณาทำให้มองเห็นทางแก้ บิดา มารดา คุณพ่อมงคล คุณแม่สมคราญ แปงน้อย ท่านผู้กรุณาอุปถัมภ์ทางด้านการเงิน และการศึกษาโดยไม่ปริปากบ่น น้องสาวที่รักยิ่ง คุณย่าที่เพิ่งจากโลกนี้ไป และยาย ทั้งสองผู้รอวันนี้อย่างยาวนาน ตลอดทุกคนในครอบครัวที่ให้กำลังใจ และความช่วยเหลือเรื่อยมา

ขอบคุณอาจารย์ ฮันส์ เพนธ์ ผู้ล่วงลับ ที่ช่วยชี้ทางสว่างด้านหลักฐานจารึกโบราณคดี อาจารย์ไมเคิล ไรท์ ผู้ล่วงลับ ที่ช่วยชี้ทางด้านความสัมพันธ์ด้านประวัติศาสตร์ร่วมสมัย อาจารย์อุดม รุ่งเรืองศรี ผู้ล่วงลับ ที่ช่วยกรุณาให้คำแนะนำเรื่องประวัติศาสตร์ วรรณกรรมล้านนา ครูจรัล มโนเพชร ที่ช่วยชี้แนวทางเดินบนถนนสายดนตรี ผู้เปิดโอกาส และแบบอย่างของคนทำงาน อาจารย์สรัสวดี อ๋องสกุล อาจารย์สอนวิชาประวัติศาสตร์ล้านนา ผู้ศึกษาเชี่ยวชาญในด้านประวัติศาสตร์ล้านนา

อาจารย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์อรวรรณ บรรจงศิลป ผู้สอนสั่งเสริมความเป็นนักวิชาการ นักดนตรีวิทยาให้แก่ผู้วิจัย อาจารย์เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และอาจารย์เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ นักวิชาการตัวจริงผู้ไม่ย่อท้อ อาจารย์ อมร แสงมณี ผู้ทวงคืนสิทธิความชอบธรรมทางสัจธรรมของนักวิชาการ และคณาจารย์ทุกท่านผู้คอยขัดเกลาองค์ความรู้ทางด้านวิชาการ และชีวิตจริง

ขอขอบคุณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพยดา และความบังเอิญที่ผสานมาด้วยความศรัทธาอันส่งผลให้งานวิจัยชิ้นนี้ออกมาเป็นรูปเป็นร่าง ทุกอย่างมีเหตุอันเป็นบ่อเกิด และเป็นไปตามกรรม งานวิจัยชิ้นนี้ก็เช่นกัน ทั้งหมดเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ ชีวิต และความคิดของผู้วิจัย ขอขอบคุณทุกท่านที่ผ่านเข้ามาในชีวิต ที่ช่วยสร้างความทรงจำร่วมกับงานชิ้นนี้

ขอขอบคุณพี่ๆ จากมูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนฯ ที่เอื้อเฟื้อ และกรุณาตรวจสอบข้อมูลด้านเอกสาร ข้อมูลด้านแผ่นเสียงโบราณอันทรงคุณค่า น้องร่วมสาขาดนตรีวิทยาที่ฟันฝ่าอุปสรรคมาด้วยกัน หากว่ามีข้อผิดพลาดประการใดไม่ว่าใหญ่หรือน้อย ทั้งนี้ผู้วิจัยขอรับความผิดชอบเพียงคนเดียว

นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ – ๒๕๕๒
LANNA CONTEMPORARY MUSIC IN 1839 – 2552 B.E. OR 1296 – 2009 A.D.

นิธิศ แปงน้อย 5037933 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: อรวรรณ บรรจงศิลป, B.Ed., M.Ed., M.M., พูนพิศ อมาตยกุล, M.D., M.A. , Ph.D.

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องดนตรีร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ – ๒๕๕๒ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ วัตถุประสงค์เพื่อศึกษารวบรวมและบันทึกประวัติความเป็นมาวัฒนธรรมดนตรี เชื่อมโยงผ่านมิติเวลา ผู้คน สังคม บนแผ่นดินล้านนา โดยวิเคราะห์ลักษณะวิวัฒนาการความร่วมสมัยในวัฒนธรรมดนตรีในแผ่นดินล้านนา ใช้ข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิ ทุติยภูมิ และข้อมูลภาคสนาม ผลการวิจัยมีดังนี้ ดนตรีล้านนามีหน้าที่รับใช้สถาบัน สังคม ระบบความเชื่อ ภายใต้กรอบความคิดเรื่องฐานอำนาจการปกครองรัฐ ในพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ปรากฏดนตรีเป็นเครื่องมือสรรเสริญสถาบันเพื่อสร้างเสริมบรรยากาศแห่งความศรัทธา ความชอบธรรมในอำนาจ โดยการอุปถัมภ์ของสถาบันเหล่านี้มีรากฐานพิธีกรรมมาจากอินเดีย ดนตรีเป็นเครื่องมือในการปกครองและรับใช้สถาบันรัฐในอุดมคติ ตามคติจักรวาล เมื่อดนตรีถูกชำระโดยพระศาสนารากฐานที่มาเดิมของดนตรีได้ผสานกับสังคมวัฒนธรรมล้านนาจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ของตนขึ้นมาชัดเจน

เมื่อสังคมได้สถาปนาสถาบันพระพุทธศาสนา ผี และเจ้านายขึ้นเป็นหลัก ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑ ดนตรีมีหน้าที่ผสาน สรรเสริญสถาบันเหล่านั้น ในพุทธศตวรรษที่ ๒๒ – ๒๓ ปรากฏหลักฐานวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยกับวรรณกรรม ศิลปกรรม เรื่องเล่า ตำนาน ในสถาบันวัด วัง และบ้าน ต่อมาพุทธศตวรรษที่ ๒๔ มีชาวต่างชาตินำความเจริญมาสู่ล้านนา กระทั่งเจ้าดารารัศมีทรงพัฒนา เปลี่ยนแปลงรูปแบบวัฒนธรรมดนตรีล้านนาให้ชัดเจนมากขึ้น ในพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ต่อมาสถาบันชาตินำโดย สถาบันการศึกษาได้เข้ามาวางรากฐานดนตรีใหม่ หลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทั้งหมดยังปรากฏหลักฐานความร่วมสมัยของวัฒนธรรมดนตรีล้านนาร่วมสมัยมาจนถึงปัจจุบัน ประเด็นวิเคราะห์จากการศึกษา สรุปได้ว่าจากการเลือกรับปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดนตรีที่เจริญกว่าของล้านนา ที่สุดก็ได้กลับสู่รากเหง้าของตน โดยผ่านอำนาจของสถาบัน ความเชื่อ และความเป็นรัฐ มีอาณาเขตอยู่ที่แผ่นดินล้านนา ทั้งหมดได้บอกเล่าเรื่องราวความร่วมสมัยของวัฒนธรรมดนตรีผ่านวัตถุ ผู้คน สังคม ในวัฒนธรรมรายทางที่บันทึกประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา อย่างมีที่มาที่ไป และเหมาะสม

คำสำคัญ : แผ่นดินล้านนา / ดนตรีล้านนาร่วมสมัย

๔๖๘ หน้า

Copyright by Mahidol University

LANNA CONTEMPORARY MUSIC IN 1839-2552 B.E. OR 1296-2009 A.D.

NITHIT PANGNOI 5037933 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORY COMMITTEE: ORAWAN BANJONGSIL, B.Ed., M.Ed., M.M., POONPIT AMATYAKUL, M.D., M.A., Ph.D.

ABSTRACT

This qualitative research study was conducted by using a vast data collection concerning contemporary music during the Lanna reign which had as its main function the serving of political and social systems under the power of the state. From the 20th century of the Buddhist era, the people of Lanna used music as a tool to praise key institutions, including religious and royal institutions, which reinforced the influence and power of the state. Religious and royal institutions in turn lent their support to music as a means of unifying the people. This rite of culture was spread from India and was adapted and developed into the contemporary rites used to propagate Buddhism during the Sukhothai era. Another function of music of the Lanna period was to serve the "land of imagination" of the cosmology concept.

From the 21st century, music serving Buddhism melded with indigenous spiritual beliefs and Royal Family institutions. In the 22nd - 23rd centuries, discoveries of archaeological evidence of cultural artifacts, such as literature and art works, provided a better understanding of music in the historical context. Oral histories and records of legends from temples and regional institutes offered further insights. In the 24th century, the arrival of foreigners brought changes to Lanna culture, with international and commercial interactions, introduction to Christianity and Western medicine and education, all affecting the development of Lanna society.

The main issue of this study is the people of Lanna and how they acquired a high-level culture of music and capitalism. Music introduced in the region adapted to forge an identity for Lanna society in the 25th century, through support for unity of the state. The story of Lanna, the activities and contemporary stories at various times throughout its history, can be studied by antiques, oral histories, literature, art and all of this is presented in the musical history. Finally, Lanna music is taking root once again. At its core, it takes us back to the basis of our musical culture. This study researches the history of Lanna music in its contemporary context.

KEY WORDS: LANNA LAND / LANNA CONTEMPORARY MUSIC

468 pages

Copyright by Mahidol University

สารบัญ

		หน้า
กิตติกรรมประกาศ		**ค**
บทคัดย่อภาษาไทย		**ง**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**จ**
สารบัญตาราง		**ฎ**
สารบัญรูปภาพ		**ฐ**
สารบัญแผนภูมิ		**ฒ**
บทที่ ๑	**บทนำ**	๑
	๑.๑ ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย	๑
	๑.๒ วัตถุประสงค์ในการศึกษา	๔
	๑.๓ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	๕
	๑.๔ คำถามในการวิจัย	๕
	๑.๕ ขอบเขตการวิจัย	๕
	๑.๕.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา	๕
	๑.๕.๒ ขอบเขตด้านพื้นที่	๕
	๑.๕.๓ ขอบเขตด้านบุคคล	๖
	๑.๖ ข้อตกลงเบื้องต้น	๖
	๑.๗ นิยามศัพท์เฉพาะ	๖
บทที่ ๒	**การทบทวนวรรณกรรม**	**๗**
	๒.๑ แนวคิด และทฤษฎี	๗
	๒.๑.๑ แนวคิดดนตรีวิทยา	๗
	๒.๑.๒ แนวคิดมานุษยดนตรีวิทยา	๘
	๒.๑.๓ ทฤษฎีวิกฤตอัตลักษณ์	๙
	๒.๑.๔ ทฤษฎีการแพร่กระจาย	๙
	๒.๑.๕ แนวคิดความร่วมสมัยในมุมมองที่แตกต่างกันของโลกปัจจุบัน	๙

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	๒.๒ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๑๕
	๒.๓ สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	๒๐
	๒.๓.๑ ประวัติศาสตร์ล้านนา	๒๐
	๒.๓.๒ ประเพณี วัฒนธรรม และวิถีชีวิตของคนล้านนา	๒๘
บทที่ ๓	**ระเบียบ วิธีการวิจัย**	๓๔
	๓.๑ กระบวนการวิจัย	๓๕
	๓.๒ ขั้นเตรียมการเบื้องต้น	๓๕
	๓.๓ ขั้นศึกษาข้อมูล	๓๕
	๓.๔ จัดกระทำข้อมูล	๓๖
	๓.๕ ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	๓๖
	๓.๖ ขั้นตรวจสอบ ตีความผลของข้อมูล	๓๗
	๓.๗ ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา	๓๗
	๓.๘ การนำเสนอผลการวิจัย	๓๘
	๓.๙ อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย	๓๙
	๓.๑๐ ฐานข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย	๓๙
บทที่ ๔	**ดนตรีล้านนาร่วมสมัยอาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ : ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์**	๔๒
	๔.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓	๔๒
	๔.๒ ความร่วมสมัยในศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ. ๑๙๑๒	๕๐
	๔.๓ ความร่วมสมัยในศิลาจารึกวัดช้างล้อม พ.ศ. ๑๙๒๗	๕๕
	๔.๔ ความร่วมสมัยในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ. ๑๘๓๕	๕๙
	๔.๕ ความร่วมสมัยด้านศิลปกรรมในดนตรีล้านนา	๖๙
บทที่ ๕	**ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐ : ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์**	๙๕
	๕.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์	๙๖

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	๕.๑.๑ ดินแดนแห่งจินตนาการสัญลักษณ์สื่อความหมายในรอยพระพุทธบาท	๑๐๒
	๕.๒ ดินแดนจิตนคติ ดนตรี ความร่วมสมัยในคติจักรวาลเบื้องพุทธปาทลักขณะ	๑๐๓
บทที่ ๖	**ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา**	**๑๔๑**
	๖.๑ ตำนานฝ่ายวัด	๑๔๓
	๖.๑.๑ ปฐมสมโพธิ สำนวนล้านนา	๑๔๓
	๖.๑.๒ พุทธประวัติ ตอน สุภนิมิตแห่งพิณ ๓ สาย	๑๔๙
	๖.๑.๓ เวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง	๑๕๘
	๖.๑.๔ ตำนานพระสิงห์พุทธปฏิมาเจ้า	๑๖๒
	๖.๑.๕ ตำนานพระแก่นจันทร์	๑๖๓
	๖.๑.๖ ตำนานวัดกวาดกานโถม	๑๖๓
	๖.๑.๗ ตำนานพระธาตุจอมทอง เชียงใหม่	๑๖๔
	๖.๑.๘ ชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ	๑๖๔
	๖.๒ ตำนานฝ่ายเมือง	๑๗๒
	๖.๒.๑ ตำนานสิงหนวติกุมาร	๑๗๔
	๖.๒.๒ จามเทวีวงศ์	๑๗๖
	๖.๒.๓ ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่	๑๗๙
	๖.๒.๔ ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่	๑๘๙
	๖.๒.๕ พงศาวดารโยนก	๑๙๓
	๖.๒.๖ ตำนานเมืองยอง	๑๙๖
	๖.๒.๗ ตำนานมังราย และตำนานเชียงใหม่ - เชียงตุง	๑๙๗
	๖.๓ ตำนานปกิณกะ	๑๙๙

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	๖.๓.๑ นิราศหริภุญชัย	๒๐๐
	๖.๓.๒ โคลงหงส์ผาคำ	๒๐๒
	๖.๓.๓ คร่าวซอเรื่องหงส์หิน	๒๐๕
	๖.๓.๔ คันธนกุมา, คันธนะจิกุ่งดีด, จี้กุ่งดีด	๒๐๖
	๖.๓.๕ คร่าวซอเรื่องอ้ายร้อยขอด	๒๑๓
บทที่ ๗	**ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ยุคประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) : ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรี บริบทบุคคลสำคัญในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี**	**๒๑๗**
	๗.๑ พระประวัติ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี	๒๒๗
	๗.๒ พระราชกิจสำคัญเกี่ยวกับการดนตรี และประวัติบุคคลที่เกี่ยวข้อง	๒๓๔
	๗.๒.๑ พระราชกิจครั้งประทับในวังหลวง กรุงเทพฯ	๒๓๔
	๗.๒.๒ พระราชกิจครั้งประทับอยู่ที่เชียงใหม่ ครั้งแรก (เมื่อเสด็จเยี่ยมครั้งแรก)	๒๔๘
	๗.๒.๓ พระราชกิจครั้งประทับในวังสวนสุนันทา กรุงเทพฯ	๒๕๘
	๗.๒.๔ พระราชกิจครั้งประทับอยู่ที่เชียงใหม่ ครั้งสุดท้าย	๒๖๓
บทที่ ๘	**บทวิเคราะห์**	**๒๙๐**
	๘.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยอาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๐๐๐ : ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์	๒๙๑
	๘.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑-๒๑๐๐ : ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์	๒๙๔
	๘.๓ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑-๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะ ในดินแดนล้านนา	๒๙๙
	๘.๓.๑ ตำนานฝ่ายวัด และบทบาทหน้าที่ของดนตรี	๓๐๑
	๘.๓.๒ ตำนานฝ่ายเมือง และบทบาทหน้าที่ของดนตรี	๓๐๕

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	๘.๓.๓ ตำนานปกิณกะ และบทบาทหน้าที่ของดนตรี	๓๑๑
	๘.๓.๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ประเพณี ๑๒ เดือน ในสถาบันวัด และชุมชน	๓๑๓
	๘.๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗-๒๔๗๖) และภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๗๕)	๓๔๓
	๘.๕ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕-๒๕๕๒)	๓๔๙
	๘.๕.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลงภายใน สถาบันการศึกษา	๓๔๙
	๘.๕.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลง ยุคฟื้นฟูล้านนา .ในระบอบทุนนิยม	๓๕๖
บทที่ ๙	**สรุปผลวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	๓๖๙
	๙.๑ สรุปผลวิจัย	๓๖๙
	๙.๑.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยอาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ : ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์	๓๗๐
	๙.๑.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ – ๒๑๐๐ : ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาท ไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์	๓๗๑
	๙.๑.๓ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา	๓๗๓
	๙.๑.๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงประเทศราชแห่งราชอาณาจักร สยาม : (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) และภายหลังเปลี่ยนแปลงการ ปกครอง(พ.ศ. ๒๔๗๕)	๓๗๕

Copyright by Mahidol University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
๕.๒ อภิปรายผล	๓๗๗
๕.๒.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยประเพณี ๑๒ เดือน ในสถาบันวัด และชุมชน	๓๗๗
๕.๒.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒)	๓๗๘
๕.๒.๓ รูปแบบวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังเปลี่ยนแปลง การปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒)	๓๘๐
๕.๓ ข้อเสนอแนะ	๓๗๔
๕.๓.๑ ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย	๓๘๒
๕.๓.๒ ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยต่อไป	๓๘๓
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาไทย	๓๘๔
บทสรุปแบบสมบูรณ์ภาษาอังกฤษ	๔๐๐
บรรณานุกรม	๔๑๘
ภาคผนวก	๔๓๓
ประวัติผู้วิจัย	๔๖๘

Copyright by Mahidol University

สารบัญตาราง

ตาราง		หน้า
๒.๑	ลำดับกษัตริย์ราชวงศ์มังราย	๒๒
๔.๑	ความร่วมสมัย หลักฐานศิลาจารึก	๕๐
๔.๒	ความร่วมสมัย หลักฐานศิลาจารึกวัดช้างล้อม และวัดพระยืน	๕๗
๔.๓	แสดงความสัมพันธ์ร่วมกันของศิลาจารึก	๖๓
๔.๔	แสดงรูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึก	๖๓
๕.๑	ชื่อเทพธิดา นางฟ้า เครื่องดนตรี บริวาร และความหมายของเครื่องดนตรี	๑๐๔
๕.๒	รูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน เปรียบเทียบกับไตรภูมิ	๑๐๕
๕.๓	ประเภทของเครื่องดนตรี ตามบทบาทและหน้าที่ใน วัด และวัง	๑๑๗
๕.๔	พุทธปาทลักขณะ มงคล ๑๐๘ ประการ และความหมาย	๑๒๖
๕.๕	ความเกี่ยวเนื่องกันในศิลาจารึกวัดพระยืน จารึกร่วมสมัย และไตรภูมิกถา	๑๓๙
๗.๑	แสดงลำดับเหตุการณ์สำคัญ นับเรียงตามปีพุทธศักราช พระราชชายาเจ้าดารารัศมี	๒๘๔
๘.๑	ความร่วมสมัย หลักฐานศิลาจารึก	๒๙๒
๘.๒	แสดงรูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึก	๒๙๒
๘.๓	ชื่อเทพธิดา นางฟ้า เครื่องดนตรี บริวาร และความหมายของเครื่องดนตรี	๒๙๕
๘.๔	ความเกี่ยวเนื่องกันในศิลาจารึกวัดพระยืน จารึกร่วมสมัย และไตรภูมิกถา	๒๙๗
๘.๕	บุคคล เครื่องดนตรี และหน้าที่ ในปฐมสมโพธิ	๓๐๑
๘.๖	เครื่องดนตรีล้านนาที่ปรากฏในเวสสันตรชาดก ฉบับไม่ไผ่แจ้เรียวแดง	๓๐๓
๘.๗	กษัตริย์ ราชวงศ์ ดนตรี และหน้าที่ของดนตรี	๓๐๖
๘.๘	ตำนานปกิณกะ ดนตรีที่ปรากฏ และหน้าที่เกี่ยวข้อง	๓๑๑

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ

รูปภาพ		หน้า
๑.๑	แผนที่ล้านนา	๒
๒.๑	แนวทางดนตรีสมัยใหม่แต่ละประเภท	๑๒
๒.๒	แผนที่ดินแดนล้านนาในอดีต	๒๑
๔.๑	ศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน	๔๔
๔.๒	เนื้อความบนจารึก ปรากฏเนื้อความเกี่ยวข้องกับดนตรี	๔๖
๔.๓	ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ ด้านที่ ๒	๕๑
๔.๔	ศิลาจารึกวัดช้างล้อม	๕๕
๔.๕	ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ ๒	๕๘
๔.๖	ทับหลังทิศตะวันตก ปราสาทหินพิมาย	๗๐
๔.๗	สถูปแกะสลักหินทราย ฐานพระพุทธรูป ศิลปะตระกูลช่างพะเยา	๗๑
๔.๘	ประติมากรรมแกะสลักหิน เจ้าแม่แห่งความอุดมสมบูรณ์	๗๔
๔.๙	ประติมากรรมแกะสลักนางทั้ง ๕ เล่นดนตรีบริเวณศาสนสถาน	๗๕
๔.๑๐	ประติมากรรมแกะสลักขบวนแห่ประโคมดนตรี	๗๕
๔.๑๑	ประติมากรรมแกะสลักคนเป่าสังข์	๗๖
๔.๑๒	ประติมากรรมแกะสลักขบวนแห่ประโคมดนตรี	๗๖
๔.๑๓	ศิลปกรรมแกะสลัก นักดนตรี ตีกลอง ฉาบ และเป่าแตร	๗๘
๔.๑๔	พระนารายณ์สัมฤทธิ์ และแกะสลักหิน	๗๙
๔.๑๕	จารึกสังข์สัมฤทธิ์	๗๙
๔.๑๖	จารึกวัดอโสการาม	๘๒
๔.๑๗	กลอง Dholaka	๘๔
๔.๑๘	ภาพแกะสลัก ขบวนแห่ประโคมของกองทัพลิง	๘๕
๔.๑๙	วงดนตรีพาทย์ แห่ประโคมภาพสลักหินนครวัด	๘๖
๔.๒๐	มโหระทึกสัมฤทธิ์	๘๗
๔.๒๑	กลองทัดขนาดใหญ่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร	๘๘
๔.๒๒	ฆ้อง และกลองสัมฤทธิ์ ขนาดจำลอง	๘๙

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

รูปภาพ		หน้า
๔.๒๓	งานศิลปกรรมภาพสลักหินปราสาทบายน	๘๙
๔.๒๔	ฆ้องเดี่ยวแบนยกขอบ วัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน	๙๐
๔.๒๕	การประโคมวงแตรสังข์ แบบมีฆ้องชัย	๙๓
๔.๒๖	วงปี่พาทย์พิธี	๙๓
๔.๒๗	ตาราง รูปภาพ ริ้วขบวนในพระราชพิธีแรกนาขวัญ	๙๔
๕.๑	รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์	๙๖
๕.๒	จารึกด้านหลังรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์	๙๘
๕.๓.	รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ (ด้านหน้า)	๙๙
๕.๔	ประติมากรรมปูนปั้นรูปเทวดา วัดโพธารามวิหาร	๑๐๐
๕.๕	สวรรค์ชั้นปราสาทอินทร์	๑๐๑
๕.๖	เครื่องดนตรีที่ปรากฏบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์	๑๐๔
๕.๗	ภาพเขียนในสมุดภาพไตรภูมิ	๑๐๗
๕.๘	งานศิลปกรรมแกะสลักไม้บนตู้พระธรรม	๑๐๙
๕.๙	ลายเส้นวัดโปวินต่าวน์	๑๑๐
๕.๑๐	เจ้าชายสิทธัตถะ นางยโสธราทรงเสวยสุขในปราสาท ๓ ฤดู	๑๑๑
๕.๑๑	เทพทาสี ปูนปั้นประดับฐานเจดีย์สมัยทวารวดีที่คูบัว จังหวัดราชบุรี	๑๑๓
๕.๑๒	Alapini Lakshmidevi	๑๑๔
๕.๑๓	ภาพจำหลักปราสาทบันทายสำเหร่ เหล่านางใน (เทพทาสี)	๑๑๕
๕.๑๔	ภาพจำหลักเหล่านางในบรรเลงดนตรี	๑๑๖
๕.๑๕	ภาพจิตรกรรมนักดนตรีดีดพิณ และขับร้องสรรเสริญ	๑๑๘
๕.๑๖	ฤาษีสวดสรรเสริญพระพรหมเพื่อขอรับเนื้อความพระคัมภีร์	๑๑๙
๕.๑๗	ภาพจำหลักหน้าบัน บรรยายเรื่องราวของฤาษีวาล	๑๒๐
๕.๑๘	ภาพจิตรกรรม ถ้ำม่อเกา ที่ตุ้นหวง	๑๒๑
๕.๑๙	ภาพจิตรกรรมพระโพธิสัตว์ ดีดพิณ ๔ สาย	๑๒๒
๕.๒๐	จิตรกรรมพระโพธิสัตว์ ถือหอยสังข์ ศิลปะพุทธศาสนา มหายานจีน	๑๒๓

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

รูปภาพ		หน้า
๕.๒๑	ภาพจิตกรรม พระพุทธทรงเสวยวิมุตติสุข ๗ วัน	๑๒๓
๕.๒๒	มงคล ๑๐๘ บนรอยพระพุทธบาท	๑๒๕
๕.๒๓	คติความเชื่อจักรวาล และมงคล ๑๐๘	๑๒๘
๕.๒๔	เปรียบเทียบพระนางสรัสวตี ทรงเครื่องมือ วีณา หรือพิณ	๑๓๕
๕.๒๕	พลทหารแห่ประโคม พิณพาทย์ กลอง	๑๓๗
๕.๒๖	พลทหารแห่ประโคม ฆ้อง กลอง สังข์	๑๓๘
๖.๑	พระนางยโสธรา และโอรส ในราชฐานชั้นใน	๑๔๕
๖.๒	เทวบุตรดีดพิณเฉลิมฉลองแก่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าภายหลังจากการตรัสรู้	๑๔๗
๖.๓	เทวดา กินรี กินร ถวายสักการะบูชาพระโพธิสัตว์	๑๔๘
๖.๔	ภาพแกะสลัก พระอินทร์ และปาณฺจสิขะ อินเดีย	๑๕๐
๖.๕	ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระปัญจสิขร วัดบวกครกหลวง เชียงใหม่	๑๕๐
๖.๖	ภาพช่างก่อสร้าง และช่างเขียนสีชาวจีน ที่เข้ามาก่อสร้างวิหารในเมืองเชียงใหม่	๑๕๑
๖.๗	ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอินทร์ดีดพิณ ๓ สาย วัดหนองบัว น่าน	๑๕๒
๖.๘	ภาพเปรียบเทียบพระอินทร์ดีดพิณ ๓ สาย และหร่วนของจีน	๑๕๓
๖.๙	คนจีนไว้ผมเปียที่เดินทางเข้ามาค้าขายในล้านนา	๑๕๔
๖.๑๐	จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ภาพกลุ่มนักดนตรีบรรเลงพิณพาทย์	๑๕๔
๖.๑๑	ภาพจิตรกรรมบนผืนผ้า ทศชาติชาดก ตอนพระอินทร์ถวายพร ๑๐ ข้อ แด่นางผุสดี	๑๕๖
๖.๑๒	ภาพจิตรกรรมขบวนเสด็จกลับเข้าเมืองของพระเวสสันดร วัดบ้านก่อ เชียงใหม่	๑๖๑
๖.๑๓	แผ่นเสียงเพลงตับพระนาละ ร้องโดย คุณหญิงราชมานู	๑๖๗
๖.๑๔	จิตรกรรมเวียงต้า ขบวนเจ้านาย (กษัตริย์ เจ้าแสงเมือง)	๑๖๙
๖.๑๕	จิตรกรรมเวียงต้า ภาพการเล่นมหรสพ	๑๗๑
๖.๑๖	ตำนานสุวรรณคำแดง สุวรรณโคมคำ และสิงหนวัติกุมาร	๑๗๔
๖.๑๗	ตำนานพระนางจามเทวี และเมืองลำพูน	๑๗๗
๖.๑๘	ตำนานเมืองเชียงใหม่	๑๗๙
๖.๑๙	ศิลปกรรมงานปูนปั้น กินนร ดีดพิณ ฐานสถูปเจดีย์จุลประโทน จังหวัดนครปฐม	๑๘๔
๖.๒๐	นาย Gerald P.Dyck กำลังเก็บข้อมูลเรื่องพิณเปี๊ยะที่บ้านแป้น ลำพูน	๑๘๖

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

รูปภาพ		หน้า
๖.๒๑	นาย Gerald P.Dyck เข้ามาเก็บข้อมูลเป็นครั้งที่สอง	๑๘๗
๖.๒๒	ตำนานมังราย และตำนานเชียงใหม่ – เชียงตุง	๑๙๘
๖.๒๓	วัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน	๒๐๐
๖.๒๔	ภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน	๒๐๘
๖.๒๕	ของวิเศษที่สามที่ยักษ์ได้มอบให้คันธนกุมาร	๒๐๙
๖.๒๖	ของวิเศษที่สามที่ยักษ์ได้มอบให้คันธนกุมาร	๒๑๑
๖.๒๗	ภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ ปี่พาทย์บรรเลงประโคมแห่ในกำแพงเมือง	๒๑๒
๖.๒๘	ภาพวิธีการนั่งสีซออู้ สมัยรัชกาลที่ ๕	๒๑๓
๗.๑	วงช่างซอ ประกอบด้วยช่างซอ และช่างปี่สามคน จากเชียงใหม่	๒๒๔
๗.๒	พระราชชายาเจ้าดารารัศมี	๒๒๗
๗.๓	สายปฐมวงศ์ ราชวงศ์เชียงใหม่ ๑๕๗ ปี	๒๒๘
๗.๔	พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี	๒๓๑
๗.๕	สมาชิกแห่งเครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้าฝ่ายในเมื่อแรกสถาปนา	๒๓๒
๗.๖	ข้าราชบริพารในตำหนักลาว พระบรมมหาราชวัง ในสมัยรัชกาลที่ ๕	๒๓๕
๗.๗	ครูช้อย สุนทรวาทิน	๒๓๖
๗.๘	วงดนตรีเครื่องสายมโหรีหญิง พระราชชายาเจ้าดาราศมี	๒๓๗
๗.๙	เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่	๒๓๘
๗.๑๐	เจ้าน้อยสุขเกษม ณ เชียงใหม่ และเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่	๒๔๐
๗.๑๑	พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)	๒๔๑
๗.๑๒	พระราชชายาเจ้าดาราศมี และข้าราชบริพาร	๒๔๔
๗.๑๓	พระราชชายาเจ้าดาราศมี กับพระประยูรญาติ และข้าราชบริพาร	๒๔๕
๗.๑๔	จะเข้ อุณากรรณ์ จะเข้คู่พระหัตถ์ พระราชชายาเจ้าดาราศมี	๒๔๖
๗.๑๕	เจ้าจันทร ณ เชียงใหม่	๒๔๗
๗.๑๖	การแสดงละครรำเรื่องพระลอ	๒๔๙
๗.๑๗	โรงละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์	๒๕๒
๗.๑๘	บทละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า โดย ประเสริฐอักษร	๒๕๓

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

รูปภาพ		หน้า
๗.๑๙	บทละครร้องเรื่อง พระลอ ละครหลวงนฤมิตร	๒๕๖
๗.๒๐	เอกสารรายนามผู้บริจาคทรัพย์สร้างโรงเรียนวังหลัง	๒๖๐
๗.๒๑	มิสเบอร์ธา เบล๊านท์ (นางอาจวิทยาคม)	๒๖๑
๗.๒๒	พระราชชายาเจ้าดารารัศมี และพระประยูรญาติ	๒๖๒
๗.๒๓	เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่	๒๖๕
๗.๒๔	ละครเรื่องสุวรรณหงส์	๒๖๗
๗.๒๕	ครูฉัตร สุนทรวาทิน	๒๗๐
๗.๒๖	นามเต็มของพระเศวตคชเดชดิลก	๒๗๓
๗.๒๗	ภาพนางระบำในราชสำนักพม่า	๒๗๔
๗.๒๘	การแสดงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา นักแสดงจำนวน ๑๖ คน	๒๗๕
๗.๒๙	เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่	๒๗๖
๗.๓๐	แผ่นเสียงเพลงสมโภชพระเศวตร์คชเดชน์ดิลก	๒๗๗
๗.๓๑	ครูช่อ สุนทรวาทิน	๒๗๙
๗.๓๒	ละครเรื่องพระลอ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงหัดรุ่นสุดท้าย	๒๘๑
๗.๓๓	ตัวละครเรื่องพระลอ	๒๘๑
๗.๓๔	พระเมรุ พระโกศกุดั่นประกอบพระศพ พระโกศพระอัฐิทองคำ	๒๘๓
๘.๑	พระอินทร์เป่าสังข์ พระปัญจสิขรดีดพิณ และพระพรหมถือฉัตร	๓๐๒
๘.๒	พิธีส่งสการ งานศพพระสงฆ์ล้านนาในอดีต	๓๑๔
๘.๓	วงพาทย์ฆ้องในพิธีส่งสการ พิธีศพพระสงฆ์	๓๑๕
๘.๔	วงกลองปู่จาหรือกลองบูชา	๓๑๖
๘.๕	วงกลองสะบัดชัย	๓๑๘
๘.๖	ขบวนแห่ประโคมดนตรี ฟ้อนเล็บนำหน้าครัวทาน	๓๑๙
๘.๗	วงกลองมองเซิง บรรเลงนำขบวนครัวทาน	๓๑๙
๘.๘	ผู้เฒ่าผู้แก่เข้าวัด เล่นดนตรี เพื่อเป็นพุทธบูชาในงานสรงน้ำพระเจ้า	๓๒๑
๘.๙	ชาวบ้านจัดแต่งต้นครัวทาน ปัจจัย และบรรเลงดนตรี	๓๒๒
๘.๑๐	ขบวนแห่ปีใหม่ บริเวณประตูท่าแพ	๓๒๓

Copyright by Mahidol University

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

รูปภาพ		หน้า
๘.๑๑	การแข่งขันกลองหลวง ในประเพณีสรงน้ำพระธาตุ	๓๒๖
๘.๑๒	พิธีเลี้ยงผีลูกปู่แสะย่าแสะ หรือเลี้ยงดง	๓๒๗
๘.๑๓	วงดนตรีพาทย์ฆ้องพื้นเมืองพิธีฟ้อนผี จังหวัดลำปาง	๓๒๘
๘.๑๔	การฟ้อนผีที่กู่ช้าง ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน	๓๒๙
๘.๑๕	วงดนตรีพาทย์ฆ้องพื้นเมืองประยุกต์ คณะสืบสายลายเมืองวังทอง จังหวัดลำพูน	๓๓๐
๘.๑๖	กลองหลวง วัดพระพุทธบาทจากผ้า ตำบลมะกอก อำเภอป่างซาง จังหวัดลำพูน	๓๓๑
๘.๑๗	กลองปู่จา (บูชา) เป็นกลองที่อยู่บนหอกลองของวัดในภาคเหนือ	๓๓๒
๘.๑๘	ฟ้อนเจิง ศิลปะการต่อสู้ของชายล้านนา	๓๓๒
๘.๑๙	กลองบูชาภายในวัดพระพุทธบาทตากผ้า ตำบลมะกอก อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน	๓๓๓
๘.๒๐	ธรรมาสน์วัดปราสาท จังหวัดเชียงใหม่ และธรรมาสน์วัดป่าซาง จังหวัดลำพูน	๓๓๖
๘.๒๑	หอกลองบูชาโบราณภายในวัดดอยคลั่ง จังหวัดลำพูน	๓๓๗
๘.๒๒	ช่างซอเด็กกำลังหัดซอ ฟ้อนรำ ในสมัยรัชกาลที่ ๗	๓๓๙
๘.๒๓	วงช่างซอลาวเชียงใหม่	๓๔๐
๘.๒๔	รถเชคในงานปอยหลวงกำลังแห่ประโคมเครื่องไทยทานสู่วัด	๓๔๒
๘.๒๕	กลุ่มเจ้านาย และผู้ที่สืบต่อวัฒนธรรมการดนตรี การแสดง ล้านนา	๓๔๖
๘.๒๖	วงดนตรีพื้นบ้านล้านนาประยุกต์	๓๕๕
๘.๒๗	เทปบรรเลงเพลงพื้นบ้านล้านนาวงนาคทันต์	๓๕๘
๘.๒๘	บุญศรี รัตนัง และลูกสาว อ้อม รัตนัง ศิลปินเพลงลูกทุ่งคำเมืองสมัยใหม่	๓๖๑
๘.๒๙	วิฑูรย์ ใจพรหม และนักแสดง	๓๖๒
๘.๓๐	จรัล มโนเพ็ชร	๓๖๔
๘.๓๑	ธิติพล กันตีวงศ์ นักดนตรีล้านนาร่วมสมัย	๓๖๖
๘.๓๒	วงช้างสะตน บรรเลงดนตรีเพลงอัยรา ประกอบการแสดง	๓๖๗

Copyright by Mahidol University

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิ	หน้า
๓.๑ แสดงการนำเสนอผลการวิจัยจากคำถามการวิจัย	๓๘

Copyright by Mahidol University

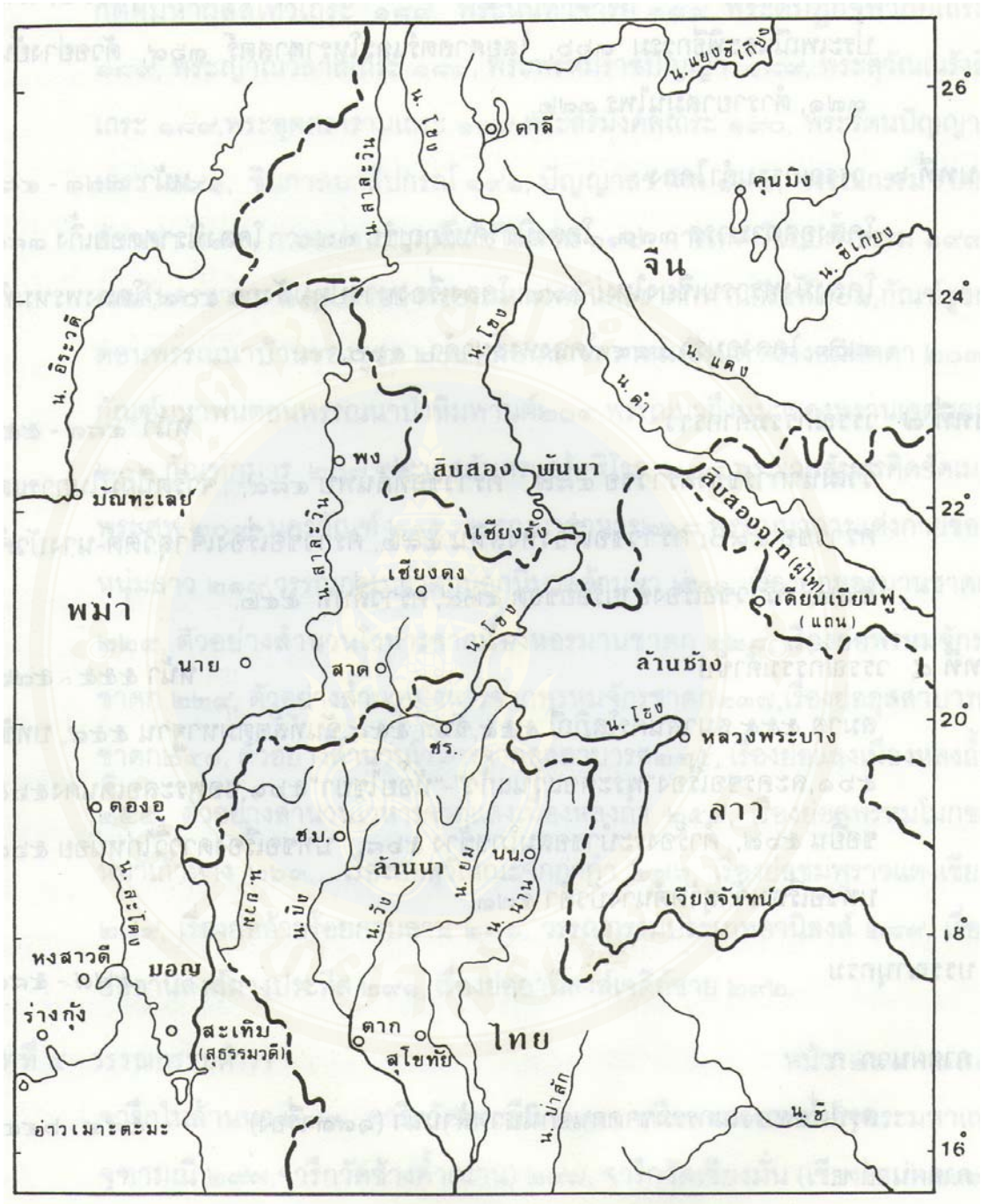
บทที่ ๑
บทนำ

๑.๑ ความสำคัญและที่มาของการวิจัย

อาณาจักรล้านนาตั้งอยู่บริเวณภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย คลุมพื้นที่กว้างกว่า ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน ได้แก่จังหวัด เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน ทั้งนี้นับรวมดินแดนบางส่วนของประเทศพม่า จีน และลาวในปัจจุบันในอดีตดินแดนแห่งนี้เคยเป็นที่ตั้งของกลุ่มบ้านเมืองที่มีความสัมพันธ์กันในด้านการเมือง เชื้อชาติประเพณี และศิลปวัฒนธรรม อาณาจักรล้านนามีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางเรียกชื่อกลุ่มบ้านเมืองนั้นว่าล้านนา หมายถึง ดินแดนที่มีจำนวนที่นานับล้าน เช่นเดียวกับ “ล้านช้าง” ที่หมายถึงดินแดนที่มีช้างนับล้านตัว (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๒๕)

ล้านนาตั้งอยู่ในสภาพภูมิประเทศที่เป็นเทือกเขาทอดตัวเป็นแนวยาวจากเหนือจรดใต้ มีแม่น้ำสายสำคัญอันเปรียบเสมือนเส้นเลือดใหญ่ทางวัฒนธรรมไหลผ่าน ได้แก่ แม่น้ำปิง แม่น้ำวัง แม่น้ำยม แม่น้ำน่าน แม่น้ำลาว แม่น้ำกก และแม่น้ำอิง ทำให้เกิดเป็นที่ราบอุดมสมบูรณ์ อันเป็นบ่อเกิดของวัฒนธรรมย่อยที่รวมตัวกันเป็นอาณาจักรล้านนาอันได้แก่ ที่ราบลุ่มเชียงแสน เป็นบริเวณจังหวัดเชียงราย มีเมืองเชียงแสนเป็นเมืองหลัก เมืองบริวาร ได้แก่ เวียงหนองล่ม เวียงแก้ว และเวียงพานคำ ที่ราบลุ่มแม่น้ำกก มีแม่น้ำกกเป็นแม่น้ำสายหลักหล่อเลี้ยงชุมชนโบราณ ไหลรวมแม่น้ำโขงที่ใต้เมืองเชียงแสน ที่ราบลุ่มแม่น้ำลาว ไหลจากทิศใต้ไปทิศเหนือ ลงสู่แม่น้ำโขง มีเวียงกาหลง เวียงป่าเป้า เวียงแม่สรวย และเวียงไชย ที่ราบลุ่มแม่น้ำอิง บริเวณนี้เป็นที่ตั้งอาณาจักรภูกามยาว บริเวณจังหวัดพะเยาในปัจจุบัน บริเวณที่ราบลุ่มนี้เป็นแหล่งที่มีความอุดมสมบูรณ์ ทางด้านเกษตรกรรม และวัฒนธรรมที่สำคัญในความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรล้านนา (สุรพล ดำริห์กุล ๒๕๓๙) ล้านนามีวัฒนธรรมการดนตรี การขับร้องฟ้อนรำ เพราะดนตรีเป็นวัฒนธรรม และภาษาเป็นสากล เพราะอยู่ในสังคมมนุษย์ทุกชาติทุกภาษา และทุกสมัยเวลา ดั่งในพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ ๖ เรื่อง “เวนิชวาณิช” ซึ่งทรงแปลมาจากบทละครเรื่อง เช็คสเปียร์ มีตอนหนึ่งว่า *“ชนใดไม่มีดนตรีกาล ในสันดานเป็นคนชอบกลนัก”* (ศรีศักร วัลลิโภดม ๒๕๓๕, ๒)

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๑.๑ แผนที่ล้านนา ภาพโดย สรัสวดี อ๋องสกุล

ร้องรำทำเพลงเป็นประเพณี วัฒนธรรม ที่ไม่สามารถแยกออกจากกันอย่างสิ้นเชิง เรียกว่า “การละเล่น ๓ อย่าง” คือ “ร้อง” หมายถึง การขับ หรือลำคำโคลงกลอน “รำ” หมายถึง การฟ้อนหรือระบำและรำเต้น เป็นท่าทาง “ทำเพลง”หมายถึงเครื่องมือดีดสีตีเป่าที่ใช้ประโคมและบรรเลงเป็นทำนอง ทั้ง ๓ อย่างนี้นับเป็นการละเล่นพื้นฐานที่มีอยู่ในกลุ่มชนทุกหมู่เหล่าทุกเผ่าพันธุ์ของสุวรรณภูมิ หรือภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๑, ๙)

Copyright by Mahidol University

ล้านนาเป็นดินแดนที่เก่าแก่ มีวัฒนธรรมดนตรีที่อุดมสมบูรณ์ จากอดีตถึงปัจจุบัน ดนตรีล้านนายังคงเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย บริบททางสังคม โดยเฉพาะสถาบันหลักทางสังคม อันได้แก่ สถาบันการปกครอง สถาบันพระพุทธศาสนา และสถาบันชุมชน เหล่านี้เป็นสถาบันที่มีส่วนขับเคลื่อนความเป็นล้านนาให้มีความจำร่วมกับผู้คน จากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน จากมุมมองทางด้านดนตรีผ่านมิติทางประวัติศาสตร์ของนักดนตรีวิทยา ดนตรีล้านนาอาจเปลี่ยนแปลงไปจนหมดไม่เหลือรูปแบบเดิม หรือดนตรีล้านนามีพัฒนาการเช่นไรนั้น ยังขาดผู้ศึกษาเรียบเรียงถึงจุดเชื่อมต่อนี้ในบริบทของสังคมล้านนาอย่างครอบคลุม เนื่องจากความอุดมสมบูรณ์ทางด้านจารึก ความอุดมสมบูรณ์ทางด้านเอกสารโบราณ ตลอดจนถึงหลักฐานทางโบราณวัตถุ โบราณสถาน สิ่งเหล่านี้มีส่วนเติมความสมบูรณ์ให้กับความเป็นประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาได้ทั้งสิ้น

ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในมิติใหม่สามารถเติมเต็มความสมบูรณ์ทางด้านประวัติศาสตร์ โดยในความหมายของคำว่าร่วมสมัย ในที่นี้ผู้วิจัยได้ยึดถือแนวทางของ สมพร มันตะสูตร ที่กล่าวถึงความหมายของวรรณกรรมร่วมสมัย เพราะงานวิจัยดนตรีล้านนาร่วมสมัยนี้ศึกษาเรื่องราวของดนตรีผ่านวรรณกรรม และหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้ความหมายและแนวคิดของคำว่าร่วมสมัย ดังที่ สมพร มันตะสูตร กล่าวไว้ว่า วรรณกรรมร่วมสมัย หมายถึง วรรณกรรมที่เขียนขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน เพราะคำว่า “ร่วมสมัย” คือ ร่วมเวลา ดังที่ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ให้ความเห็นคล้ายคลึงกัน และมีข้อเพิ่มเติมบ้างเล็กน้อยว่า คำว่าร่วมสมัยนั้นเป็นคำกลางๆ ยังไม่ได้เจาะจงอะไรเลยทีเดียวนัก โดยสรุปความหมายของคำว่าร่วมสมัยนี้ สามารถสรุปได้ ๒ อย่าง คือ ๑. ร่วมเวลา ๒.ร่วมความคิดและร่วมอายุกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปขอบเขตของคำว่า “ดนตรีร่วมสมัย” ตามแนวทางดังกล่าวได้คือ เป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ช่วงเวลาเดียวกัน ร่วมยุคสมัยเดียวกัน เป็นดนตรีที่มีแนวคิดร่วมกันหรือเป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีรากฐานมาจากที่เดียวกัน เป็นดนตรีที่มีความคิดก้าวหน้า แตกต่างทันสมัย และเป็นดนตรีที่จะมีผลกระทบในทางสร้างสรรค์แก่ผู้ฟัง มีอำนาจในการชักจูงใจ

จากหลักฐานทางจารึกที่เกี่ยวข้องกับดนตรีชิ้นแรก ศิลาจารึกวัดพระยืน เป็นจุดเริ่มต้นแรกของความร่วมสมัยทางพระพุทธศาสนา และวัฒนธรรมดนตรีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับอาณาจักรสุโขทัย ผ่านช่วงเวลายุครุ่งเรืองของล้านนาอันมีรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์เป็นหลักฐานทางโบราณวัตถุปรากฏเครื่องดนตรีล้านนา ก่อนล้านนาจะตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า ช่วงนั้นวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในสถาบันปกครองได้หายไปจนเกือบสิ้น เมืองเชียงใหม่กลายเป็นเมืองร้าง แต่วัฒนธรรมดนตรีล้านนากลับเจริญรุ่งเรืองในรัฐแว่นแคว้นเช่น เชียงแสน และลำปาง เจริญเติบโตในสถาบันวัดที่มีวัฒนธรรมการจดบันทึก เป็นประวัติศาสตร์ด้านวรรณกรรมที่มีดนตรีล้านนาปรากฏอยู่มาก เมื่อล้านนาฟื้นฟูอีกครั้ง ในสมัยของพระเจ้ากาวิละในยุค เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง เหตุการณ์นี้เป็นอีกจุดเปลี่ยนหนึ่งที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนาเกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม

Copyright by Mahidol University

ดนตรีล้านนาเดิมกับวัฒนธรรมชุมชนที่เข้ามาพร้อมกับผู้คน และดนตรี เนื่องในสถาบันพระศาสนา ดนตรีล้านนา ในสถาบันปกครองเฟื่องฟูอีกครั้ง ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี จากการรับดนตรีจากสยามเข้ามาพัฒนา มีการสร้างบุคลากรด้านดนตรีมากมายในยุคนี้ ตลอดจนจึงยุคสมัยการรวมอำนาจเข้าสู่ส่วนกลางและการเปลี่ยนแปลงการปกครองภาคหลังสถาบันการปกครอง โดยเจ้านายล้านนาหมดอำนาจลง ดนตรีล้านนาจึงได้เข้าไปเจริญเติบโตในสถานศึกษาจากการพัฒนาของชนชั้นกลางและผู้มีการศึกษา จนถึงปัจจุบัน

จากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว นับว่าดนตรีล้านนามีวิวัฒนาการร่วมสมัยผ่านประวัติศาสตร์ บริบทสำคัญหลายสถาบัน อำนาจ และเป็นความทรงจำร่วมของคนปัจจุบัน ถึงแม้ว่าจะไม่มีใครเรียกตนเองว่าคนล้านนาแล้ว เรื่องราว ประวัติศาสตร์การดนตรีล้านนานี้ ควรได้รับการศึกษา บันทึก ค้นคว้า รวมรวมความอุดมสมบูรณ์ ดังกล่าวนี้ไว้ เพื่อพัฒนาต่อยอด หรืออาจเป็นทุนทางวัฒนธรรมในการพัฒนาการดนตรีล้านนาในสมัยของทุนนิยมเรืองอำนาจในปัจจุบัน การศึกษาครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยดนตรีวิทยา (musicology) ที่เน้นการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นหลัก และมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) ศึกษาเกี่ยวกับบริบทของสังคม มนุษย์วัฒนธรรมผ่านตัวดนตรี โดยผู้วิจัยได้แบ่งช่วงเวลาการศึกษาวิจัยตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ มีเกณฑ์การศึกษา โดยอ้างอิงจาก สรัสวดี อ๋องสกุล (สรัสวดี อ๋องสกุล, ๒๕๓๙) ๔ ยุคดังนี้ คือ (๑) ยุคอาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ (๒) ยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ – ๒๑๐๐ (๓) ล้านนาสมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ (๔) ยุคสมัยเมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๕ (๕) ยุคสมัยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ปฏิรูปการศึกษาถึงปัจจุบัน พ.ศ. ๒๔๗๖ - ๒๕๕๒

ทั้งนี้เพื่อสามารถเข้าใจ และอธิบายได้ถึงที่มา ตัวตนของเรื่องที่ทำการศึกษาได้ อย่างมีความรู้และเข้าใจในวัฒนธรรมรายทางที่ยังคงดำเนินต่อไปในสังคม พร้อมนำองค์ความรู้ที่ได้ นำไปผลิตวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ภายใต้ดินแดนล้านนาปัจจุบันอย่างยั่งยืน เกิดขบวนการเปลี่ยนแปลงระบบวิธีคิดไปสู่ความใหม่ (modernization) อย่างมีที่มาที่ไป และเหมาะสม

๑.๒ วัตถุประสงค์ในการศึกษา

(๑) เพื่อศึกษารวบรวมและบันทึกประวัติความเป็นมาวัฒนธรรมดนตรี เชื่อมโยงผ่านมิติเวลา ผู้คน สังคม บนแผ่นดินล้านนาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒ในมุมมองของความร่วมสมัย

(๒) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะวิวัฒนาการความร่วมสมัยในวัฒนธรรมดนตรีในแผ่นดินล้านนาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ - พ.ศ. ๒๕๕๒

Copyright by Mahidol University

๑.๓ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

(๑) ทราบถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมา วิวัฒนาการของวัฒนธรรมการดนตรีในสังคมล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

(๒) สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้ไปส่งเสริมองค์กร ด้านต่างๆ อาทิ ด้านการท่องเที่ยว การดนตรี และการแสดงของประเทศ

(๓) สามารถนำองค์ความรู้ที่ศึกษาได้นี้ไปพัฒนาต่อยอดอย่างสร้างสรรค์แก่ผู้สนใจตลอดจนการศึกษาต่อถึงความเปลี่ยนแปลงในอนาคต

๑.๔ คำถามในการวิจัย

ดนตรีล้านนาร่วมสมัยมีวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงจากอดีตมาถึงปัจจุบันอย่างไร?

๑.๕ ขอบเขตการวิจัย

ในการวิจัย กำหนดขอบเขตไว้ ๓ ด้าน ดังนี้

๑.๕.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา เริ่มศึกษาวิจัยหลักฐานข้อมูลทางด้านดนตรีล้านนาในด้านระยะเวลา โดยเริ่มศึกษาวิจัยจากยุคแรกเริ่มก่อตั้งอาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ ถึง พ.ศ. ๒๕๕๒ แบ่งตามยุคสมัยอ้างอิงจากการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาของ สรัสวดี อ๋องสกุลได้ดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐

(๒) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐

(๓) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗

(๔) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ยุคประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม พ.ศ. ๒๓๑๗ – ๒๔๗๕

(๕) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒

๑.๕.๒ ขอบเขตด้านพื้นที่ ศึกษาเก็บข้อมูลทางด้านวัฒนธรรมดนตรีล้านนา หลักฐานทางประวัติศาสตร์ โบราณสถาน และโบราณวัตถุ ในพื้นที่ ๘ จังหวัดภาคเหนือได้แก่จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

Copyright by Mahidol University

๑.๕.๓ ขอบเขตด้านบุคคล กำหนดไว้ ๓ กลุ่มดังนี้

(๑) นักวิชาการ นักดนตรีวิทยา

(๒) ศิลปินดนตรีล้านนา

(๓) บุคคลอื่นที่เกี่ยวข้องกับการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีล้านนา

๑.๖ ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิจัยมีบริบทและแนวทางการศึกษาวิจัยวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในมุมมองของความร่วมสมัยโดยเน้นการศึกษาเชิงดนตรีวิทยาที่ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมา ความร่วมสมัยของดนตรีล้านนาเป็นหลัก และอาจนำเอาวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยอื่นมากล่าวบ้างตามความจำเป็นอย่างมีที่มาที่ไปและเหมาะสม โดยไม่เน้นในรูปแบบดนตรีเช่น ทำนอง จังหวะ หรือทฤษฎีทางด้านดนตรี เน้นการศึกษาบันทึกเรื่องราวในวรรณกรรมรายทางซึ่งอาจมีหลักฐานต่างๆ ทางโบราณคดีและงานศิลปกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ทางด้านเนื้อหา และความเหมาะสม

๑.๗ นิยามศัพท์เฉพาะ

เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง เกิดขึ้นในสมัยพระเจ้ากาวิละในยุคฟื้นฟูล้านนา เวลานั้นในเมืองเชียงใหม่ไร้ซึ่งผู้คน ดังนั้นพระเจ้ากาวิละจึงเริ่มหาทางเพิ่มราษฎรในเมือง โดยการกวาดต้อนผู้คนตามหัวเมืองต่างๆ รอบนอก เริ่มตั้งแต่เมืองฝาง (อำเภอฝางปัจจุบัน) เมืองเชียงแสน เชียงราย เชียงคำ เชียงของ เมืองปุ เมืองสาด เมืองกาย เมืองพะเยา เมืองเลน เมืองยอง เมืองเชียงตุง เมืองขอน เวียงตองกาย จนถึงสิบสองปันนา ทิศตะวันตกถึงเมืองบนฝั่งแม่น้ำคง (สาละวิน) ได้แก่ เมืองยวม เมืองแม่ฮ่องสอน เมืองแหง เมืองปาย ฯลฯ และในปี พ.ศ. ๒๓๓๒ ก็ได้ชาวบ้านสะต๋อย บ้านวังลุ วังกวาด และบ้านงัวลาย ท่าช้าง บ้านนา และอีกหลายเมือง ซึ่งได้ไปไว้ในที่ต่างๆ ในตัวเมืองเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง จนถึงแพร่ น่าน (ซึ่งปัจจุบันบรรดาผู้ถูกกวาดต้อน หรืออพยพตามมาก็ยังคงตั้งชื่อหมู่บ้านตามชื่อดั้งเดิมของตน)

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๒
การทบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรมในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นการทบทวน เพื่อการอธิบายปรากฏการณ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เช่น คำจำกัดความ ทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ต่างๆ รวมถึงการทบทวนงานวิจัยใกล้เคียงที่มีความสำคัญ และจำเป็นในการสนับสนุนเนื้อหา เรื่องที่ศึกษา การทบทวนวรรณกรรมนี้ เป็นการเกริ่นระดับการพัฒนาขององค์ความรู้ทางการศึกษาวิจัย ตลอดจนแนวคิดสามารถแบ่งประเภทของการทบทวนวรรณกรรมบทนี้ได้ ๒ ส่วนคือ

(๑) การทบทวนวรรณกรรมที่แสดงถึงประวัติ และวิวัฒนาการของเรื่องที่ทำการศึกษาเกี่ยวข้องทฤษฎีต่างๆ งานวิจัยเกี่ยวข้อง เพื่อให้ได้ทั้งข้อจำกัดความ ข้อบกพร่องของเนื้อหา และงานวิจัยอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องนี้จะสามารถปูพื้นฐานทางด้านแนวคิดสำหรับบทต่อไป

(๒) การทบทวนวรรณกรรมในเรื่องของประวัติ เนื้อหา ความเป็นมาของเรื่องที่ศึกษาเกี่ยวข้อง หรือสารัตถะ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๒.๑ แนวคิด และทฤษฎี

๒.๑.๑ แนวคิดดนตรีวิทยา (musicology)

คำจำกัดความ และความหมายของดนตรีวิทยาคือ ดนตรีวิจัย เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวกับการค้นคว้าวิจัยดนตรี โดยเน้นทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นสำคัญ (ณัชชา โสคติยานุรักษ์ ๒๕๔๗) ตามแนวคิดของตะวันตกเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรี นักดนตรี สังคีตกวี และผลงาน ตลอดจนการบรรเลง และลักษณะของบทเพลงแต่ละบท ที่คีตกวีในอดีตได้สรรค์สร้างไว้โดยเจาะจงเฉพาะดนตรีตะวันตก (classical music) ใช้วิธีการศึกษาจากหลักฐานเอกสารเป็นหลักโดยไม่ได้เน้นไปในทางทฤษฎีของดนตรี ในเรื่องของการแต่งเพลง หรือศิลปะการแสดงดนตรีภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ ๒ จบสิ้นลงประมาณ ๑๕ ปี (ค.ศ. ๑๙๖๐) กระบวนการคิดเกี่ยวกับดนตรี

Copyright by Mahidol University

วิทยาได้พัฒนาองค์ความรู้ ครอบคลุมและเข้าไปประสานกับองค์ความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์ จิตวิทยา และเรื่องหน้าที่การทำงานของสมองมนุษย์มากขึ้นตามลำดับ เลยทำให้สาขาวิชานี้ถูกขยาย

แนวคิดกว้างออกไปในทางการศึกษา วิจัย วิจารณ์ เปรียบเทียบแนวคิดของมานุษยดนตรีรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ ว่าแตกต่างกันอย่างไร และมีมากน้อยเพียงใด ซึ่งวิธีการศึกษาจะเน้นหนักไปในทางประวัติศาสตร์การดนตรี และสังคมที่เกี่ยวข้อง ประวัติบุคคล ตลอดไปจนถึงเรื่องของแนวคิดที่ก่อให้เกิดขบวนการเปลี่ยนแปลงไปจนถึงแนวคิดวิวัฒนาการไปสู่การนำสมัย โดยพัฒนามาจากพื้นฐานทางประวัติศาสตร์มาจนถึงการมองดนตรีผ่านสังคม และบริบทที่เกี่ยวข้อง ตลอดไปจนถึงดนตรีร่วมสมัย (Joseph Kerman ๒๕๒๘)

๒.๑.๒ แนวคิดมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology)

หมายถึง การศึกษาดนตรีของผู้คน ซึ่งเป็นดนตรีของใครก็ได้ ที่ไหนก็ได้ แต่ต้องไม่ใช่ดนตรีของชาวตะวันตก และไม่ใช่ดนตรีแบบฉบับของตะวันตก เป็นศัพท์บัญญัติที่เกิดขึ้นในช่วงสมัยชาวตะวันตกล่าอาณานิคม หมายถึงความเป็นเชื้อชาติ ชาติพันธุ์ หรือกลุ่มชนที่มีขนบธรรมเนียมของตนเอง โดยเฉพาะแนวการศึกษาทางมานุษยดนตรีวิทยา ต้องใช้หลักของดนตรีและหลักของมานุษยวิทยาสัมพันธ์กัน รวมเป็นมานุษยดนตรีวิทยา โดยต้องยอมรับว่าดนตรีกับการแสดงออกทางดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีพื้นฐานแตกต่างกัน แต่ละชาติมีกระบวนการคิดและมีความสำคัญแตกต่างกันไป หมายความว่า ดนตรีของชาติใดก็ย่อมมีบทบาทและมีความหมายต่อชาตินั้น

เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบันมีอยู่ในปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีเอง แนวคิดทางดนตรีของผู้คนในการสร้างดนตรี การใช้ดนตรี การดำรงอยู่และการเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่างๆ ในแง่ของการศึกษา มุ่งศึกษาภาคสนาม เป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัว และไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ โดยมีจุดมุ่งหมายของการศึกษา โดยมุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านตัวดนตรีเอง และด้านวัฒนธรรม เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพรวมของธรรมชาติ การสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ (แบบมุขปาฐะ) เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดี่ยว และวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่างๆ

มุ่งศึกษาภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่างๆ ไม่จำกัด (รวมทั้งเอกสาร) ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น ในที่นี้มานุษยดนตรีวิทยามีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกไม่ออกกับมานุษยวิทยา (anthropology) ศิลปวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของมนุษย์ และมนุษย์เองเป็นผู้ให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมนั้นๆ เมื่อไม่มีคุณค่าวัฒนธรรมนั้นก็จะจางหายไปจากสังคม

Copyright by Mahidol University

ดังนั้นความมีคุณค่าที่เริ่มจากสิ่งใกล้ตัว การปรับตัวให้เข้ากับสังคม และการอยู่ร่วมกัน (ปัญญา รุ่งเรือง ๒๕๓๘)

๒.๑.๓ ทฤษฎีวิกฤตอัตลักษณ์ (identity crises)

คำว่าอัตลักษณ์ หมายความว่า การสำนึกรู้ตัวว่าตัวเองคือใคร มีความแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร มีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นอะไรบ้าง รวมทั้งคนอื่นมองเราว่าเป็นใคร หรือเป็นขอบเขตของบุคคล เพื่อที่จะสร้างการแสดงออกถึงอำนาจ หรือการได้มาซึ่งอำนาจ โดยในทางสังคม และวัฒนธรรม อัตลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมา ตั้งแต่บรรพบุรุษ ถูกครอบงำ โดยวัฒนธรรมกระแสหลัก เช่น ผู้ที่มีอำนาจมากกว่า เป็นการเรียกร้องอัตลักษณ์ของตน หรือการพัฒนาสู่กระบวนการ คืนสู่รากเหง้า เป็นการสืบค้นหาตัวตน และอัตลักษณ์ที่ถูกลืม ให้คืนสู่ความเชื่อมั่นและการเคารพตนเอง สู่ภูมิปัญญาและจารีตประเพณีอันงดงาม (เสรี พงศ์พิศ ๒๕๔๗)

๒.๑.๔ ทฤษฎีการแพร่กระจาย (diffusionism)

หมายถึง การกระจายส่งต่อ หรือการสื่อสารข้ามพื้นที่ด้วยองค์ประกอบหรือลักษณะทางวัฒนธรรม เป็นการกระจายตัวของวัฒนธรรม ทั้งที่เป็นวัตถุและไม่ใช่วัตถุ เป็นการแพร่กระจายจากทางวัฒนธรรมที่หนึ่งสู่อีกที่หนึ่ง เป็นการเคลื่อนย้ายของสื่อกลางเข้าสู่ขอบเขตของสังคมใหม่ หรือโดยผ่านการติดต่อทางวัฒนธรรม (Edward B. Tylor ๒๕๓๖)

๒.๑.๕ ความร่วมสมัยในมุมมองที่แตกต่างกันของโลกปัจจุบัน

สังคม และวัฒนธรรมร่วมสมัย เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายใต้โลกของความทันสมัยในปริมณฑลที่เต็มไปด้วยวัฒนธรรมที่มีชีวิต เป็นเสมือนกระแสหรือพลังที่เรามองไม่เห็น แต่รู้สึกได้ บริโภคได้ และใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในขณะที่เราตื่นนอน ทำงาน พักผ่อนหย่อนใจ รวมทั้งกิจกรรมต่างๆ ในชีวิตประจำวัน เป็นมิติของเวลาท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ปัจจุบัน เป็นวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์แบบข้ามแดน ข้ามประเทศ ข้ามชุมชน อยู่คนละที่ละทางก็ยังสามารถสัมพันธ์กับวัฒนธรรมต่างแดนได้ วัฒนธรรมข้ามยุคข้ามสมัย เช่น เรื่องราวในอดีตนับพันปี ก็ยังสามารถจะมามีความสำคัญได้ในยุคสมัยปัจจุบัน

การมองความเชื่อมโยงของศิลปะ วัฒนธรรมและศาสนาในยุคโลกาภิวัตน์จำต้องมองบริบทที่เปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะกระแสตลาดโลก กระแสการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี รวมทั้งบทบาทภาครัฐที่เปลี่ยนแปลงไปไม่ใช่การมองอย่างรูปแบบที่ตายตัว เปลี่ยนแปลงไม่ได้ และต้องมองให้เห็นถึงหัวใจคือ ระบบคุณค่า หรือค่านิยมให้พ้นไปจากรูปแบบภายนอก ให้เห็นความลึกซึ้ง

Copyright by Mahidol University

ความหลากหลายทางวัฒนธรรม และความเชื่อมโยงกับภูมิปัญญาของมนุษย์ เพราะวัฒนธรรมเป็นกระบวนการของพัฒนาการหรือความก้าวหน้าทางภูมิปัญญา จิตวิญญาณและสุนทรียภาพของมนุษย์ที่ต้องมีการปรับตัว เปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องกับยุคสมัย และต้องมีการพัฒนาอย่างสมดุล ให้เกิดเป็นความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมจากภายในจิตใจ ขยายไปสู่ความร่วมมือกันของชุมชนที่มีความหลากหลาย และขยายสู่สังคมที่ใหญ่ขึ้น โดยการพิจารณา ศาสนา และศิลปวัฒนธรรม ในบริบทใหม่ จึงไม่จำเป็นต้องตัดขาดจากวัฒนธรรมภายนอกหรือเห็นวัฒนธรรมที่แตกต่างเป็นผู้ร้าย ความเชื่อมโยงของศิลปะ วัฒนธรรมและศาสนาในยุคโลกาภิวัตน์จึงเป็นไปไม่ใช่เพื่อประโยชน์เฉพาะตนตามระบบตลาดอย่างฉาบฉวย หากเป็นไปเพื่อความสงบสุข สมานฉันท์ร่วมกันของสังคม (สุรชัย หวันแก้ว ๒๕๔๘)

วรรณกรรมร่วมสมัย และการศึกษาดนตรีร่วมสมัย ในความหมายของคำว่าร่วมสมัยที่นี้ ผู้วิจัยได้ยึดถือแบบแนวทางของ สมพร มันตะสูตร ที่กล่าวถึงความหมายของวรรณกรรมร่วมสมัยด้วย เพราะงานวิจัยชิ้นนี้ศึกษาเรื่องราวของดนตรี ผ่านวรรณกรรม และหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นจึงใช้ความหมาย และแนวคิดของคำว่าร่วมสมัย ดังที่ สมพร มันตะสูตร กล่าวไว้ว่า วรรณกรรมร่วมสมัย หมายถึงวรรณกรรมที่เขียนขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน หรือใกล้เคียงกันเพราะคำว่าร่วมสมัย คือ ร่วมเวลา นวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ให้ความเห็นคล้ายคลึงกัน และมีข้อเพิ่มเติมบ้างเล็กน้อยว่า คำว่าร่วมสมัยหรือคนรุ่นใหม่นั้นเป็นคำกลางๆ ยังไม่ได้เจาะจงอะไรเลยทีเดียวนักเคยคุยกันก็มีคนสรุปว่า ร่วมสมัยนี้ ร่วมอะไร ก็สรุปได้ ๒ อย่าง คือ ร่วมเวลา ร่วมความคิด และร่วมอายุกัน

คำว่า “วรรณกรรมร่วมสมัย” น่าจะหมายความว่า วรรณกรรมที่มีเนื้อหามีแนวคิดที่คล้ายคลึงกัน อยู่ในแนวเดียวกัน ทั้งนี้แนวคิดนั้นพึงเป็นแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ประโยชน์ให้เกิดแก่มวลชนเป็นสำคัญ จึงสรุปได้ว่าลักษณะของวรรณกรรมร่วมสมัยต้องมีลักษณะ ดังนี้

(๑) เป็นวรรณกรรมที่เขียนขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ช่วงเวลาเดียวกันยุคสมัยเดียวกัน

(๒) เป็นวรรณกรรมที่มีแนวคิดร่วมกันหรือเป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีรากฐานมาจากที่เดียวกัน

(๓) เป็นวรรณกรรมที่มีความคิดก้าวหน้า แตกต่าง ทันสมัย

(๔) เป็นวรรณกรรมที่จะมีผลกระทบในทางสร้างสรรค์แก่ผู้อ่าน มีอำนาจในการชักจูงใจ (สมพร มันตะสูตร ๒๕๒๕, ๑๔ - ๑๖)

ในที่นี้นักวิจัยได้ถือนำเอาความร่วมสมัยในดนตรี ซึ่งมีความหมายทิศทางเดียวกันกับวรรณกรรมร่วมสมัย ด้วยเพราะงานวิจัยดนตรีล้านนาร่วมสมัย นี้ศึกษาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ วรรณกรรม และโบราณวัตถุ โบราณสถานเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปขอบเขตของคำว่า “ดนตรีร่วมสมัย” ตามแนวทางของ สมพร มันตะสูตร ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

(๑) เป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ช่วงเวลาเดียวกัน ยุคสมัยเดียวกัน

(๒) เป็นดนตรีที่มีแนวคิดร่วมกันหรือเป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีรากฐานมาจากที่เดียวกัน

(๓) เป็นดนตรีที่มีความคิดก้าวหน้า แตกต่าง ทันสมัย

(๔) เป็นดนตรีที่จะมี ผลกระทบในทางสร้างสรรค์แก่ผู้ฟัง มีอำนาจในการชักจูงใจ

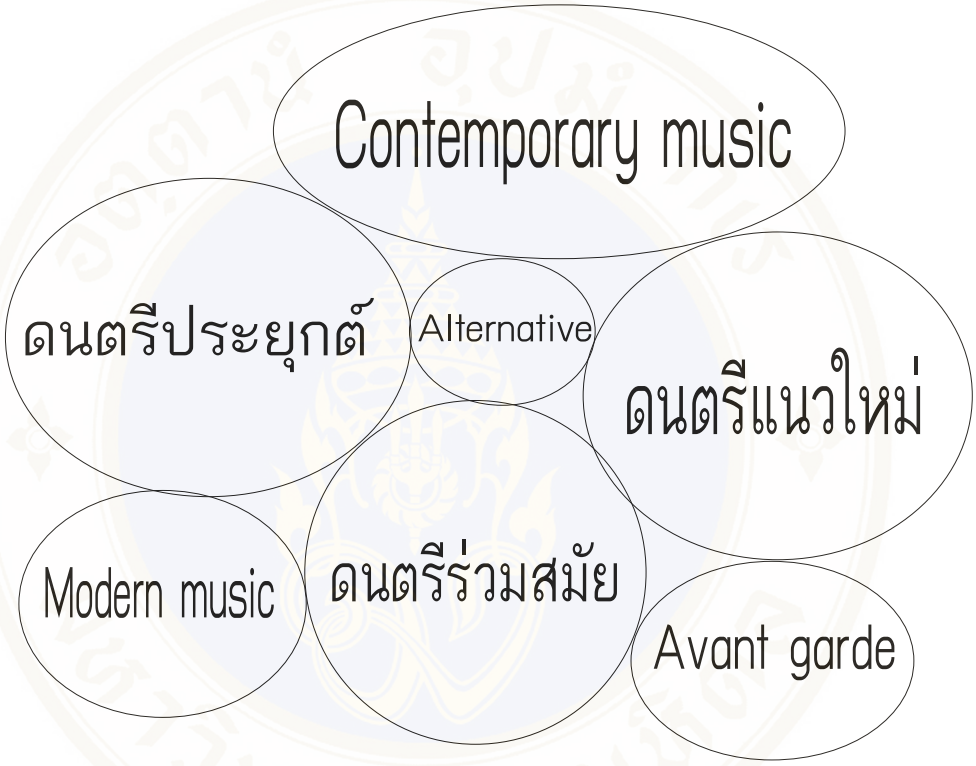
ความร่วมสมัยในดนตรีไทย สุกรี เจริญสุข ได้กล่าวถึงการร่วมสมัยในหัวข้อ ดนตรีไทยประยุกต์ว่า เป็นการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งที่ดีขึ้น เหมาะสม กลมกลืน สมดุล ขึ้นกับกาลเทศะ สิ่งแวดล้อม ธรรมชาติ ความเป็นจริง อดีต ปัจจุบัน อนาคต ปัญหาคือ ดนตรีของเดิมอยู่ที่ไหน เพราะดนตรีเป็นเรื่องของวัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มีความสืบเนื่องเป็นขบวนการมาตลอด ในหน่วยราชการบางแห่งคิดว่าสิ่งที่เรียกว่าดนตรีไทยนั้นเป็นสิ่งที่แน่นอนแล้วหยุดแล้ว จริงแท้แล้วไม่เข้าใจถึงการเปลี่ยนแปลงว่าที่จริงแล้วดนตรีไทยมีการเปลี่ยนแปลงมาตลอดระเบียบต่างๆ เพิ่งจะมาลงตัวเองตอนหลังรัชกาลที่ ๔ ลงมา และมาสมบูรณ์ยิ่งขึ้นในสมัย รัชกาลที่ ๖ มีระบบอุปถัมภ์ศิลปิน การสร้างความสัมพันธ์กับต่างประเทศ การเปิดโอกาสให้ต่างชาติเข้ามาพัฒนางานด้านศิลปะ เช่น นัชซารี, ศิลป์ พีระศรี และพระเจนดุริยางค์ เป็นต้น

ระบบของดนตรีไทย การเปลี่ยนแปลงต้องรู้จุดเปลี่ยน ต้องมีรากฐาน ต้องเรียนรู้ว่าของเก่าคืออะไร ของใหม่จะทดแทนช่วยเหลือได้อย่างไร ทางสายกลางของการเลือก การรับการสร้างสรรค์ อยู่ตรงไหน ซึ่งปัจจุบันไม่มีอะไรสามารถระบุได้ว่า ไทยแท้ คืออะไร อยู่ตรงไหน ทุกอย่างเปลี่ยนแปลง ขึ้นอยู่กับเราที่จะกล้าสร้างสรรค์ไหมแทนที่จะเลียนแบบ หรือรับของนอกเท่านั้น ซึ่งบางทีเรารับของใหม่โดยไม่ทันคิดว่าสิ่งนั้นมีประโยชน์ต่อชีวิตเราจริงๆ หรือเปล่า ทำอย่างไรจะสร้างสรรค์อย่างเข้าใจความเป็นไทย

เกิดการเปลี่ยนแปลงพัฒนาแบบเป็น นามธรรม คือ แนวคิด ปรัชญา จุดมุ่งหมาย เสรีภาพในการแสดงออก ข่าวสาร อารมณ์และความรู้สึกที่ได้รับ และรูปธรรม คือ ศิลปิน ผลงาน รูปแบบการจัดการ วิธีการนำเสนอ เกิดปัญหาในวงการศิลปะสมัยใหม่ อันได้แก่ ความซ้ำซากของรูปแบบดนตรีอนุรักษนิยมแบบเดิม การเปลี่ยนแปลงของโลก ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ การรุกรานของวัตถุนิยม วิทยาการสมัยใหม่ การแสวงหารูปแบบใหม่ในการนำเสนอ ความไร้เอกภาพของรูปแบบใหม่ การพัฒนาบนรากฐานของความขัดแย้ง สภาพแวดล้อม เงื่อนไขบังคับ ขาดพื้นฐานประสบการณ์ ความรู้สึกประจักษ์ถ่องแท้ในตนเอง ความไร้คุณภาพในการผลิตงานศิลปะ ความไร้คุณธรรมในการสร้างสรรค์ ปัญหาสังคม เศรษฐกิจ ศีลธรรม จิตใจของผู้คน การเปลี่ยนแปลงคุณค่าทางจิตใจที่ยึดถือกัน การสวนทางกันของกระแสความคิดสร้างสรรค์และการลอกเลียนแบบการเติบโตของวัฒนธรรมการวิพากษ์ วิจารณ์ ความตายของศิลปะเก่า และใหม่จาก

Copyright by Mahidol University

ภาวะต่างๆ อาทิขาดผู้นำ ขาดทีมงาน ขาดผู้สนับสนุน ขาดผลงานที่ทำโดยเจ้าของวัฒนธรรม ขาดความต่อเนื่องขาดเวที ขาดการแข่งขัน ขาดนักดนตรีที่มุ่งมานะศึกษาอย่างจริงจัง ขาดจิตใจที่จะสร้างงานอย่างมีอุดมการณ์ ขาดกำลังใจ ขาดการสร้างงานที่ซื้อสัตย์ต่อวิชาชีพ ขาดมืออาชีพ ขาดความมั่นใจในการสร้างสรรค์ และแสดงออก เป็นต้น (สุกรี เจริญสุข ๒๕๕๒)



ภาพ ๒.๑ แนวทางดนตรีสมัยใหม่แต่ละประเภท

อานันท์ นาคคง ได้ให้ความหมายของการศึกษาดนตรีร่วมสมัยไว้ในวิชาสัมมนาดนตรีวิทยาเมื่อวันที่ ๑๔ กันยายน พ.ศ. ๒๕๕๒ ว่า ควรเริ่มต้นทบทวนวัฒนธรรมทางมุขปาฐะ โดยใช้วิธีคิดตาม อานันท์ กาญจนพันธ์ ที่ให้กำเนิดคำว่า “วิธีคิด” อย่างคำว่า “อุษาคเนย์” ที่ทางฝั่งตะวันตกได้ให้ความหมายที่แตกต่างกันออกไป เพราะฉะนั้นการเฉพาะเจาะจงคำอาจทำให้ชุดของความคิด เกิดการหักเหได้ ปัจจุบันได้เกิดการเปลี่ยนแปลงระบบของวิธีคิดใหม่

เพราะโลกมันแคบลงกว่าเดิมกว่าสมัยก่อนมาก เมื่อคิดใหม่ในเรื่องเดียวกันจำเป็นต้องศึกษาให้เห็นถึงรากของวัฒนธรรมก่อน จึงเกิดเป็นชุดความคิดใหม่ที่ควรทำความเข้าใจ เช่นคำว่า “อาเซียน” คือการจับมือกันทางวัฒนธรรม และเศรษฐกิจ สิ่งเหล่านี้คือวัฒนธรรมร่วมสมัย และวิธี

Copyright by Mahidol University

คิดร่วมสมัยดนตรีก็เช่นกันเป็นวัฒนธรรมที่ผ่านกรรมวิธีของชุดความคิดจนเกิดระบบดนตรีวิจักษ์และดนตรีวิจารณ์

คำว่า “ดนตรีร่วมสมัย” ก็เป็นอีกหนึ่งชุดความคิดที่อย่าไปคิดตาม หรืออย่าไปคิดมากเกี่ยวกับคำจำกัดความ เพื่อที่จะให้เกิดความปั่นป่วน การถกเถียงจนเกิดความวิปริตทางปัญญา และเกิดความเป็นอคติตามมา หรือมองในความหมายของ สุจิตต์ วงษ์เทศ ที่เรียกว่าการคลั่งชาติ และยังกล่าวว่า คนที่จะคิดคำว่าร่วมสมัยนี้ไม่ทันสมัยเป็นต้น การศึกษาความร่วมสมัย ไม่ควรที่จะศึกษาเชิงลึกอย่างเดียว ควรที่จะศึกษาเชิงกว้างด้วย ผลกระทบของนักแต่งเพลงทั้งไทยและต่างประเทศจนถึงธุรกิจดนตรีที่มีอำนาจในการดำรงอยู่ของดนตรีร่วมสมัย รวมทั้งวัฒนธรรมทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่เจริญก้าวหน้ามากขึ้นทุกวัน

คำว่า “ร่วมสมัย” และ “รวมสมัย” บรูซ แกสตัน กล่าวไว้ว่า การรวมสมัยนั้น ที่เราเอาทุกอย่างมารวมกัน ซึ่งยังมีข้อสงสัยว่าเป็นร่วมสมัยหรือไม่ และคำว่า “ร่วมสมัย” “ทันสมัย” มีความแตกต่างกันอย่างไร ความทันสมัยต้องรับเอาของนอกมาอย่างเดียวหรือไม่ ที่เกิดการเลือกรับและปรับเปลี่ยนไปสู่การร่วมสมัยที่เราเลือกที่จะรับคนขาวที่ยังยึดติดวัฒนธรรมสมัยใหม่ แต่ปัจจุบันมันคือวัฒนธรรมของโลกที่ไร้ขอบเขตไปสู่การยอมรับในมุมกว้าง เกิดทางเลือกใหม่ของดนตรี ที่ Theodor Adorno นักคิดหลังยุคสงครามโลกครั้งที่ ๒ มองว่าการที่จะมีคำตอบสุดท้ายคำตอบเดียวไม่มีความจำเป็นเสมอไป การมองดนตรีในยุคของคนขาวนิยม ไปสู่โลกสมัยใหม่ที่จะต้องรวมศูนย์หนึ่งเดียวหรือการแสวงหาชุดความคิดทางเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมเพียงเท่านั้น แต่ควรคิดที่ไม่ใช่ชุดความคิดที่มีคำตอบที่เบ็ดเสร็จ

ยุคสมัยของอเมริกา เกิดอุตสาหกรรมวัฒนธรรมขึ้น เช่น แจ๊ส และบลู ที่เป็นคตินิยมหรือปัจเจกชนกำมะลอ หรือฉันอยากจะเป็น แต่จริงๆ ฉันก็ไม่ใช่ ที่นำไปสู่การตัดสินคำว่าร่วมสมัยต่อไป การกระทำนี้กระทำไปจนกลายเป็นสูตรสำเร็จที่นำไปสู่กระบวนทัศน์ปัจเจกชนกำมะลอ ที่เป็นคำตอบสำเร็จรูป หาใช่การวิพากย์วิธีสู่การรวมไปสู่คำตอบสุดท้าย คุณค่าของสิ่งเหล่านี้อยู่ที่มุขปาฐะ การก่อเกิดขึ้นระหว่างทาง และยังดำเนินไปเรื่อยๆ ที่ไม่มีจุดจบ สิ่งที่ Theodor Adorno ได้ให้ความคิด และแง่คิดถึงดนตรี เพื่อการตลาด หรือธุรกิจดนตรี ที่โดนอุตสาหกรรมเข้ามาจับที่ต้องเอาใจคนฟัง ที่ก่อเกิดความใหม่ขึ้นเรื่อยๆ อย่างยากที่จะตามทัน ตั้งแต่ ค.ศ. ๑๙๐๐ (พ.ศ. ๒๔๔๓) เป็นต้นมา เกิดดนตรีสมัยนิยม หรือวัฒนธรรมประชานิยม เกิดการถกเถียงว่าสิ่งเหล่านั้นคือร่วมสมัยหรือไม่ สิ่งเหล่านั้นเน้นสร้าง ราคา และการนำเสนอเป็นส่วนใหญ่

แต่ปัจจุบันสังคมสมัยใหม่หรือสังคมร่วมสมัย เวลาได้มีส่วนในการเข้ามาจับตัวดนตรีให้มีความสั้นกว่าเดิมโดยมีกรรมวิธีนำเสนอ การสร้างความนิยมให้ดำรงอยู่ต่อมาโดยการสร้างสรรค์ที่กำหนดโดยการตลาด เพื่อการอยู่ได้ ขายได้ และทำกำไรได้ด้วย ที่อาจจะมีการบริโภค

Copyright by Mahidol University

ร่วมสมัยเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย เช่น การประทับใจในดนตรีของยุคสมัยต่างๆ โดยการเสพของคนในยุคปัจจุบัน เกิดคำว่าข้ามสมัย นอกจากนี้ยังมีขบวนการในการทำให้ทันสมัย ในคำว่าร่วมสมัย เช่น ในไทยการเปลี่ยนแปลง โดยการนำเอาวัฒนธรรมข้างนอกเข้ามาใช้ อาทิ สเกล โมด จังหวะ ที่เป็นชุดความรู้ปัจเจกชนกำมะลอมาใช้ คือเอามาใช้แต่ไม่ครบชุด ทั้งหมดถูกจัดระบบทางความคิดใหม่ รวมไปถึงเทคโนโลยี คอมพิวเตอร์ ที่มีทั้งข้อมูล และการประมวลผล ไม่ใช่วิธีการคิดแค่เปลือก หรือแค่รับวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาใช้เท่านั้น สิ่งเหล่านี้แฝงคำว่า ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจตลอดเวลา (อานันท์ นาคคง ๒๕๕๒)

นอกจากนี้ คำ ผกา ยังได้ให้ความเห็นอย่างน่าสนใจเกี่ยวกับความร่วมสมัยในมิติของสังคมและวัฒนธรรมล้านนา เชียงใหม่ว่า การกระทำดังกล่าวปัจจุบันเสมือนการถอยหลังเข้าคลองทั้งการเมืองและวัฒนธรรม อาการคลั่งชาติ สถาบันและผู้คนยกย่องเชิดชูและภูมิใจในเอกลักษณ์และวัฒนธรรมเก่าแก่ เกิดเป็นวิกฤตอัตลักษณ์ (identity crisis) แบบชาตินิยม สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นเมื่อชุมชนท้องถิ่นต้องเผชิญโลกสมัยใหม่ การเปิดกว้างทางวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงที่มีจุดยืนที่เข้มแข็งทางรากของวัฒนธรรมที่มีทั้งเก่า และใหม่ ทั้งหมดก่อเกิดความร่วมสมัยโดยการนำไปใช้โดยคนปัจจุบัน เพราะทุกอย่างมันต้องเริ่มต้น โดยคนปัจจุบัน ไม่ใช่โทษอดีต หรือรอแต่อนาคต (คำ ผกา ๒๕๕๒, ๔๙ - ๕๔)

จากนิยาม ความหมาย และคำกัดความของคำว่า “ร่วมสมัย” ในมิติมุมมองที่หลากหลายข้างต้น ผู้วิจัยถือว่าความร่วมสมัยในชุดความหมายเดิม แรกเริ่มสังคมได้ให้ความเข้าใจคำนี้ว่า “สมัยใหม่” อันใช้เรียกนวัตกรรมใหม่ ความทันสมัย อันหมายถึงการเชื่อมโยง เลือกรับ และปรับเปลี่ยน บทบาทของนวัตกรรมมีจุดยืนที่คนในยุคปัจจุบัน เช่น ผู้คิด ผู้ใช้ ผู้กระทำ หรือผู้ที่ถูกกระทำ ส่วนใหญ่ใช้เรียกร้องความสนใจหรือโฆษณา ความร่วมสมัย บางครั้งก็สับสนกับคำว่า “รวมสมัย” แต่ความร่วมสมัยจะมีเนื้อหาของความเป็นมาในมิติของเวลาประวัติศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยประวัติศาสตร์นั้นยังไม่สิ้นสุด เช่น ประวัติศาสตร์ของที่เกิดขึ้นบนผืนแผ่นดินรัฐชาติมาตุภูมิ เป็นต้น

การศึกษาดนตรีร่วมสมัย คือ การศึกษาบทบาท หน้าที่ของดนตรีที่สะท้อนความเป็นไปของสังคมในยุคปัจจุบันมีประวัติศาสตร์ ความเป็นมา วิวัฒนาการ มีมิติของเวลาเข้ามาเกี่ยวข้องโดยเฉพาะรากของวัฒนธรรมนั้นๆ ก่อนที่จะเชื่อมโยงเข้าถึงยุคสมัยปัจจุบันโดยผู้ศึกษาวิจัย รวมถึงการเข้าใจถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมา และการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่องเพื่อพร้อมที่จะเป็นรากฐานของวัฒนธรรมที่แข็งแกร่ง พัฒนาต่อยอดในอนาคต อย่างไรก็ตามชุดคำตอบสุดท้ายคำตอบเดียว ถือว่าอาจไม่มีความจำเป็นเสมอไปการการศึกษาวัฒนธรรมดนตรีเพราะสิ่งเหล่านั้นอาจเป็นกรอบแนวคิด และอุปสรรค์ต่อการพัฒนาต่อไป

Copyright by Mahidol University

๒.๒ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จันทิมา นิลทองคำ (๒๕๔๐) ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง การวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ กล่าวว่าตั้งแต่อดีตกาลดนตรีไทยได้เคยเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต และมีบทบาทที่สำคัญเป็นอย่างมากทั้งใช้ในการประกอบพิธีกรรมทั้งในงานมงคล และอวมงคล ทั้งวงดนตรีของราชสำนัก และของชาวบ้าน แต่เมื่อเวลาผ่านไป มีเทคโนโลยีและความเจริญเกิดขึ้น สังคมไทยก็เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงโดยมีการติดต่อกับต่างประเทศมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะวัฒนธรรมของตะวันตก ดนตรีไทยจึงถูกมองว่าล้าสมัย บวกกับการเจริญเติบโตของวงการดนตรีสากลมากขึ้น จนพ.ศ. ๒๕๒๒ อาจารย์บรูซ แกสตัน นักดนตรีชาวอเมริกัน ได้ร่วมมือกับ ครูบุญยงค์ เกตุคง จัดทำดนตรีขึ้นแนวใหม่ขึ้นให้ชื่อว่าวง “ฟองน้ำ” เป็นวงดนตรีร่วมสมัยที่นำเอาดนตรีไทยมาผสมผสานเข้ากับดนตรีในสมัยนิยม (ดนตรีตะวันตก) โดยยังคงหลักองค์ประกอบที่สำคัญบางอย่างของดนตรีไทยที่มีมาแต่เดิมไว้เป็นลักษณะสำคัญ มีแนวคิดในการทำดนตรีของวงฟองน้ำยึดหลักปฐมเหตุ + อดีต + ปัจจุบัน + อนาคต ทำงานเพลงออกมา ๓ รูปแบบ คือ

(๑) แนวดนตรีไทยขนบธรรมเนียม หรือดนตรีไทยแบบฉบับ

(๒) แนวดนตรีไทยประยุกต์

(๓) แนวดนตรีทดลอง ตามแนวคิดของ John Cage เน้นด้านมโนภาพ ด้านการเผยแพร่ เผยแพร่ในรูปแบบของเทปคลาสเซ็ท แผ่นซีดี วิทยุ โทรทัศน์ และงานแสดงคอนเสิร์ต

สรุป บทบาทโดยรวมของวงฟองน้ำนั้นมีผลกระทบทางด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะด้านการฟื้นฟูดนตรีไทยให้เป็นที่รู้จักและยอมรับไปทั่วโลก ทั้งยังช่วยอนุรักษ์ให้ดำรงอยู่ได้ต่อไป และยังมีบทบาทด้านค่านิยมสังคม ในการช่วยปลูกฝังให้คนไทยมาสนในศิลปะการดนตรีไทย

ธนะรัชต์ อนุกูล (๒๕๔๓) ศึกษาวิยานิพนธ์เรื่อง กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่ ศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย ว่ามีวิวัฒนาการมาจาก กลองชัย ตามบันทึกบทใบลานตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่สมัยล้านนา ที่ปกครองโดยพระยามังราย โดยใช้ในยามศึกสงคราม ส่วนกลองปู่จาเป็นการเปลี่ยนแปลงจากกลองชัยในอดีต เมื่อหมดยุคสงครามบ้านเมืองสงบสุข ได้นำกลองชัยนี้มาใช้ในวัดเพื่อตีเป็นพุทธบูชา ก่อนที่จะมีวิวัฒนาการมาเป็นกลองสะบัดชัยโบราณมีลูกตุ๊บ (เรียกโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ว่ากลองปู่จาที่มีลูกตุ๊บ ว่าเป็นกลองสะบัดชัยโบราณ) คือกลองปู่จาที่ได้รับการย่อส่วนลงมา เพื่อสะดวกในการขนย้ายนั่นเอง สามารถนำมาร่วมใช้ตีในขบวนแห่ต่างๆ สุดท้ายด้วยขนาดที่ยังใหญ่โตที่ต้องใช้กำลังคนในการเคลื่อนย้ายมา เป็นกลองสะบัดชัยประยุกต์ คือการตัดเอาลูกตุ๊บออกไป และเพิ่มลีลาการตีกลองโดยใช้อวัยวะ ส่วนต่างๆ ของร่างกาย เช่น หัว ศอก และเข่า ซึ่งวิวัฒนาการของกลองนั้น

Copyright by Mahidol University

ผู้วิจัยได้กล่าวในรูปแบบของการ ปรับเปลี่ยนเพื่อหน้าที่การใช้สอยของเครื่องดนตรี ปรับสู่ยุคปัจจุบันสะท้อนถึงวิถีการสนับสนุนนโยบายทางการท่องเที่ยวของรัฐบาลได้เป็นอย่างดี โดยสอดแทรกลักษณะทางกายภาพ วิธีการทำกลองสะบัดชัย ความเชื่อต่างๆ ก่อนที่จะมาถึงการวิเคราะห์โดยวิเคราะห์เป็นประโยคจังหวะของทำนองกลองเป็นหลัก เปรียบเทียบ ระหว่าง ๓ จังหวะ คือ จังหวะปู่จา จังหวะสะบัดชัย และจังหวะแสะ ว่ามีความเหมือนแตกต่างกับระหว่างกลุ่มประชากรที่สุ่มมาอย่างไร

สรุป จากการคลี่คลายทางด้านสังคม และวัฒนธรรม ในระยะเวลาที่เปลี่ยนแปลงจากอดีตจนถึงปัจจุบัน หน้าที่ของกลองสะบัดชัยได้มีการเลือกรับและปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีที่มีความหลากหลาย ตอบรับกับสภาพสังคมที่พัฒนาตามช่วงระยะเวลาของมนุษย์ จนเกิดการร่วมสมัยทางด้านดนตรี เพื่อรับใช้สังคม ในยุคต่างๆ เห็นได้ชัดเจนจากการศึกษาปัจจัยดังกล่าวโดยผ่านตัวกลอง ที่ยังมีบทบาทและความสำคัญกับสังคมล้านนา จากอดีตจนมาถึงปัจจุบัน

ธิติพล กันตีวงศ์ (๒๕๔๕) ศึกษาวิยานิพนธ์เรื่อง ทำนองเทศน์มหาชาติ กัณฑ์มัทที ในประเพณีตั้งธัมม์หลวง จังหวัดเชียงใหม่ อาศัยหลักการศึกษาแบบมานุษยดนตรีวิทยา มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาสำนวน บทเทศน์มหาชาติ กัณฑ์มัทที ที่มีโอกาสเทศน์อยู่ ๓ โอกาสคือ งานประเพณีตั้งธัมม์หลวง (มีองค์ประกอบทางพิธีกรรมสมบูรณ์ที่สุด อาจปรากฏร่วมกับพิธีสืบชะตาด้วย) งานสืบชะตา และงานศพ เพราะชื่อว่าการ ฟังธัมม์มหาเวสสันดรนั้น เป็นการสะสมผลานิสงส์ให้ไปเกิดร่วมกันในยุคพระศรีอริยเมตไตรยในชาติหน้า ลักษณะพิธีกรรมดังที่กล่าวมานี้แสดงถึงความสามัคคีร่วมมือร่วมใจกันภายในชุมชน ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางทำนองการเทศน์ แบ่งออกเป็น ๒ ประเภท คือ ทำนองแบบธรรมวัตร และมหาชาติ ที่มีวิธีการเคลื่อนทำนองที่แตกต่างกัน โดยเทคนิคทางสรศาสตร์ ที่เกิดจากการเปล่งเสียงที่มีเอกลักษณ์ ก่อให้เกิดความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ อนุรักษ์ให้ยืนยาวต่อไปในสังคมชาวล้านนา

สรุป ความศรัทธาอันเนื่องมาจากพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ ชาวล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่งผลให้เกิดงานศิลปกรรมที่หลากหลายแขนงอันสืบเนื่องมาจากความศรัทธา การร่วมแรงร่วมใจของคนในชุมชน หมู่บ้าน ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างสังคมชุมชน บ้านและวัด ให้เกิดความใกล้ชิดกันมากยิ่งขึ้น ทั้งสองสิ่งนี้จะเป็นแรงผลักดันให้วัฒนธรรมในสังคมล้านนาขับเคลื่อนไปในทิศทางที่ดีที่ควร เนื่องจากการเทศน์ คือการสอน คน สอนให้คนทำดี เพราะฉะนั้นอำนาจทางเสียงจึงมีบทบาทในการกล่อมเกลาพฤติกรรมมนุษย์ ให้ใส และเย็น ชวนให้เกิดความศรัทธา และทำความดีเพื่อค้ำจุนศาสนาต่อไป

Copyright by Mahidol University

บูรณพันธุ์ ใจกล้า (๒๕๔๕) ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะคำผาย นุปิง เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะทำนองในการขับร้องซอ และสถานภาพของซอล่องน่านที่มีต่อสังคม เช่นลักษณะการบรรเลงเนื่องในโอกาสต่างๆ หน้าที่การรับใช้สังคม โดยมุ่งศึกษารายละเอียดในการขับร้อง ทำนองที่ใช้ในการแสดงซอเป็นหลัก รวมไปถึงเครื่องดนตรีที่ใช้กับวงซอล่องน่าน ได้แก่ สะล้อ และซึง ที่มีการพัฒนาสู่ความร่วมสมัยกับยุคปัจจุบัน โดยมีการประยุกต์ สร้างสรรค์ใหม่ เช่น การแต่งเพลงใหม่ และการผสมวงแบบใหม่ แต่ยังคงรูปแบบของเก่าไว้ คำว่าซอล่องน่าน มาจากตำนานการเล่าขานเกี่ยวกับการย้ายหลักที่ตั้งเมืองน่านในอดีตที่มีการซอมาพร้อมกับขบวนคาราวานต่างๆ ที่ล่องแพไหลมาตามลำน้ำน่าน โดยได้สอดแทรกระบบความเชื่อเดิมของชาวล้านนา คือ ความเชื่อในเรื่องเจ้า และผี ในคำกล่าว ยกขันครู ปลดขันครู รวมถึงความเชื่อเรื่องเทพเจ้า ท่านครูต่างๆ ที่มี ๔ ประเภท คือ

(๑) ครูเทพเจ้าในศาสนาพราหมณ์ คือ พระวิษณุกรรม

(๒) เจ้าและผี

(๓) มนุษย์ครูบาอาจารย์ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว

(๔) ครูที่ยังมีชีวิตอยู่

จากการเปลี่ยนแปลงสู่ความร่วมสมัย ได้นำพาให้เกิดข้อดีและข้อเสีย คือ เกิดปัญหาเกี่ยวกับการบรรจุทำนองซอที่หลากหลาย และเพี้ยนไปจากเดิม ปัญหาการขาดช่วงต่อของผู้สืบทอด เพราะอาชีพช่างซอ ไม่ได้รับความนิยมเหมือนอดีต จึงทำให้อาชีพช่างซอกำลังจะหายไปจากสังคมชาวเหนือ โดยเฉพาะจังหวัดน่าน

สรุป ซอล่องน่าน ซอที่เคยได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในกลุ่มคนล้านนาหรือคนภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะจังหวัดน่าน จากเวลาที่ผ่านไปจากรุ่นสู่รุ่นของมนุษย์ที่ยึดติดกับการไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสนิยม เกิดการนิยมชมชอบงานศิลปะเฉพาะกลุ่มในช่วงอายุเดิม เพราะฉะนั้นการพัฒนา และการปรับเปลี่ยนจึงตอบสนองได้แค่ช่วงอายุของคนกลุ่มนั้นเท่านั้น เช่นกลุ่มของ คณะคำผาย นุปิง ที่เคยได้รับความนิยมในอดีต แต่ปัจจุบันอาชีพช่างซอ กำลังจะหายไปจากสังคมชาวล้านนา เพราะซอ ไม่ได้ปรับเปลี่ยนให้ร่วมสมัยไปกับยุคปัจจุบัน จึงยังมีคณะช่างซออีกมากที่พยายามปรับเปลี่ยนตัวเองให้เกิดความร่วมสมัย เช่น ซอคณะไอ่เก๋า อีต่วม ที่ผสมผสาน ตลก ลูกทุ่ง หางเครื่อง เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อตอบรับกระแสสังคมปัจจุบัน เพราะฉะนั้นงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงสามารถบ่งบอกถึงความเป็นดนตรีดั้งเดิม ก่อนที่จะนำเข้ามาสู่ช่วงร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

Copyright by Mahidol University

นิรันดร์ ภักดี (๒๕๔๔) ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง วงตึ่งโนง : กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน ศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวทางมานุษยดนตรีวิทยาในการเก็บข้อมูลภาคสนาม และการวิเคราะห์ข้อมูล วงตึ่งโนง วงเครื่องดนตรีประเภทแห่ เช่นแห่ครัวทานในงานปอยหลวง ประกอบด้วยเครื่องดนตรีกลองแอว กลองตะหลดปด ฆ้องอุ้ย สว่า แนหน้อย และแนหลวง รวมทั้งมีความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมต่างๆ คือวัฒนธรรมเดิมวัฒนธรรมมอญ ไทย พม่า อินเดีย วงตึ่งโนงมีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยพญามังราย พัฒนาเรื่อยมาถึงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พัฒนารูปแบบเป็นวงตึ่งโนง ดังที่ปรากฏให้เป็นในปัจจุบันบทบาทของวงตึ่งโนงนั้น ส่วนใหญ่ใช้บรรเลงเป็นพุทธบูชา ในงานวัด ประกอบการฟ้อนเมือง และสำหรับการแห่ในงานที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ตลอดจนถึงดนตรีที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของล้านนา บทบาทในธุรกิจการท่องเที่ยวในปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีการศึกษาแนวการเดินของทำนอง กลุ่มเสียงจังหวะของการบรรเลงวงตึ่งโนง

สรุป วงตึ่งโนง เป็นวงดนตรีที่สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์วัฒนธรรมของล้านนา เพราะว่าเป็นวงดนตรีที่มีหน้าที่เดิมรับใช้ในพระพุทธศาสนาเป็นหลัก ด้วยมีลักษณะทางด้านเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ และสามารถบอกถึงสัญลักษณ์ของความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ วงตึ่งโนงจึงได้ถูกนำมาประยุกต์ใช้ บรรเลงในการแสดงฟ้อนรำ เช่นฟ้อนครัวทาน ฟ้อนเล็บ เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแก่พระรัตนตรัย สัญลักษณ์เหล่านี้ได้ถูกนำมาใช้ เพื่อตอบสนองนโยบายการท่องเที่ยวของรัฐบาลซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกลไกทางสังคมแบบทุนนิยม เพราะฉะนั้นทั้งดนตรีและการแสดงฟ้อนรำ ได้ก่อตัวเกิดขึ้นมาตั้งแต่อดีต โดยมีดนตรีเกิดขึ้นก่อนที่จะมีการแสดงฟ้อนรำ ดนตรีจึงเป็นสิ่งหนึ่งที่ยังสนับสนุนการแสดงฟ้อนรำจากอดีต จนมาถึงปัจจุบัน

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (๒๕๔๘) ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่ ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการ และรูปแบบนาฏยลักษณ์ของฟ้อนล้านนาแบบนีโอล้านนาโดยมุ่งศึกษาการฟ้อนในยุคนีโอล้านนา ตามแนวคิดสร้างสรรค์ของภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๒๖-พ.ศ. ๒๕๔๘ ตลอดการกระจายรูปแบบไปสู่การพัฒนาเป็นอาชีพ คำว่า “นีโอล้านนา” มาจากคำว่า นีโอ ที่แปลว่า ใหม่ และล้านนา คำว่านีโอล้านนาเริ่มปรากฏตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๑๕

การฟ้อนรำแบบนีโอล้านนา เป็นการฟ้อนแบบใหม่ที่ผสมผสานระหว่างฟ้อนตามรูปแบบดั้งเดิมของล้านนาผสานเข้ากับศิลปกรรมล้านนาเดิม เกิดเป็นการแสดงร่วมสมัย โดยมีปัจจัยทางศิลปกรรมในการพัฒนา ดังนี้ (๑) การฟ้อนแบบดั้งเดิม (๒) เนื้อหาหลักสูตรการเรียนรู้ในภาควิชาศิลปะไทย (๓) งานประติมากรรมยังหลงเหลือมาถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นต้นแบบทางความคิด

Copyright by Mahidol University

ของการฟ้อนรำ (๔) จิตกรรม ภาพเขียนฝาผนังที่ปรากฏในดินแดนล้านนา (๕) นาฏศิลป์ชนกลุ่มน้อย หรือแหล่งวัฒนธรรมใกล้เคียง (๖) ดนตรีพื้นเมืองล้านนา (๗) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย หรือดนตรีล้านนาประยุกต์ (๘) วรรณกรรมท้องถิ่น โดยมีวิวัฒนาการจากฟ้อนดั้งเดิม เช่นการฟ้อนในพิธีกรรมความเชื่อ ฟ้อนเมือง เช่นการฟ้อนตามแบบวิถีชีวิต สนุกสนาน ฟ้อนราชสำนัก แนวคิดจากการฟ้อนในยุคพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในส่วนของดนตรีล้านนาร่วมสมัยหมายถึง ดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนาผสมผสานเครื่องดนตรีสายสกุลอื่น ควบคุมวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย โดยอาจารย์ธิติพล กันตีวงศ์ ส่วนแนวคิดทฤษฎี การฟ้อน นีโอล้านนา ว่าเป็นกระบวนการมากกว่าผลผลิต คือเน้นนำเสนอในสิ่งที่ตนคิด หรือจินตนาการ การฟ้อน นีโอล้านนา มีเอกลักษณ์ เน้นแสดงอารมณ์ จินตนาการที่ต้องการสื่อไปยังผู้ชม สามารถปลดปล่อยอารมณ์ของผู้ฟ้อนให้หลุดพ้นจากโลกมิติ

สรุป การฟ้อนแบบนีโอล้านนา เป็นการฟ้อนรำแบบร่วมสมัย โดยมีพัฒนาการมาจากการฟ้อนแบบเดิม ที่มีวิวัฒนาการร่วมสมัยมาตั้งแต่ยุคล้านนาเดิม ยุคพระราชชายาเจ้าดารารัศมี จนถึงยุคปัจจุบัน การเลือกรับและปรับเปลี่ยนทางด้านวัฒนธรรมการฟ้อนรำได้ถูกเปลี่ยนแปลงโดยคนในสังคมโดยเปลี่ยนไปตามปัจจุบันกาลของสังคมแต่ ละยุค สมัย ก่อเกิดเป็นการฟ้อนรำร่วมสมัยต่างๆ จนมาถึงการฟ้อนแบบนีโอล้านนา ของคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ที่ปรากฏเด่นชัดและเป็นกลุ่มประชากรที่มีบทบาทในการศึกษาให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลง และวิวัฒนาการ

มาริ แก้วแดง (๒๕๔๗) ศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง การปรับตัวของนักดนตรีพื้นบ้านในบริบทของสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทของดนตรีพื้นเมืองทั้งในอดีตและปัจจุบัน รวมไปถึงการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวของดนตรีในสังคมเมืองเชียงใหม่จากอดีตสู่ปัจจุบัน โดยเน้นที่การให้ความหมายของดนตรีในยุคสมัยใหม่ กระบวนการสร้างตัวตน (identity) ของนักดนตรีพื้นเมืองในระดับฝีมือต่างๆ จากการศึกษาโดยใช้กรอบวิธีคิดแบบสถาบันบ้าน วัด วัง และสถาบันการศึกษาในการแพร่กระจายและส่งต่อขององค์ความรู้ที่เกี่ยวกับดนตรี ที่เกี่ยวโยงเข้ากับนโยบายรัฐสู่ตลาดทุนนิยม นักดนตรีพื้นบ้านแบบเดิมคือ เล่นเพื่อความบันเทิง และประกอบ งานพิธีต่างๆ ในชุมชน

ส่วนปัจจุบันนักดนตรีพื้นบ้านสามารถเลี้ยงชีพได้ด้วย การเล่นดนตรีรับงาน โดยการสร้างทักษะให้กับตนเองหลายด้านเช่น ด้านการประพันธ์เพลง และเทคนิคในการบรรเลง เรียกว่ายุค “ท้องถิ่นนิยม” เกิดกลุ่มคนที่ต้องการอนุรักษ์ และฟื้นฟูความเป็นท้องถิ่นขึ้นมาเพื่อเป็นจุดขายสู่ท้องตลาด เช่นงานเลี้ยงขันโตกที่มีดนตรีพื้นเมือง และการแสดงประกอบ ซึ่งมีส่วนทำให้ตกอยู่ใน

Copyright by Mahidol University

สภาวะชายขอบของสังคม และตอบรับกับความต้องการของผู้บริโภคได้มากขึ้นอย่างไรก็ดีปัญหาและอุปสรรคในการศึกษาเกิดจากการขาดการบันทึกทางประวัติศาสตร์

สรุป ในการศึกษาของผู้วิจัยมุ่งเน้นวงสะล้อ ซึง เป็นหลัก ผ่านตัวบริบทสังคม ผู้คน และเวลา เพื่อแสดงให้เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของดนตรีพื้นเมืองในจังหวัดเชียงใหม่ ในการเปลี่ยนแปลงตนเอง เพื่อความอยู่รอด ของนักดนตรี อาชีพ การเมือง การปกครอง และสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปในทิศทางของระบบทุนนิยม ในโลกปัจจุบัน

๒.๓ สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

๒.๓.๑ ประวัติศาสตร์ล้านนา

การบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร โดยวิธีพรรณนาหรือการบอกเล่าเชิงมุขปาฐะ ล้วนเป็นประโยชน์ต่อการสืบต่อประวัติศาสตร์ล้านนา แต่บางครั้งการบันทึกสภาพความเป็นจริงที่เกี่ยวเนื่องกับความเป็นอยู่หรือบุคลิกภาพอันนุ่มนวล ช่วยเหลือกันในสังคม รวมถึงการเปลี่ยนแปลงบ้านเมืองที่เป็นไปอย่างช้าๆ ในสังคมที่ใช้ชีวิตแบบเรียบง่ายเป็นธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้อาจทำให้ผู้ที่มาศึกษาอดีตของล้านนาเป็นภาพเพ้อฝัน ห่างไกลความเป็นจริง โดยเฉพาะเมื่อการบันทึกที่กล่าวอ้างถึงปาฏิหาริย์ที่แทบแยกไม่ออกจากความเป็นจริง ก็ยิ่งทำให้คุณค่าของการบันทึกนั้นลดความน่าเชื่อถือลง กระทั่งหลายครั้งก็เปรียบสิ่งเหล่านั้นว่าเป็นเพียงนิทานเท่านั้น ยิ่งหากบันทึกนั้นอ้างถึงพระพุทธศาสนา เช่นการทำนายทายทักของพระพุทธเจ้าเกี่ยวกับที่มาและกำเนิดของชุมชน วัดที่เป็นเรื่องห่างไกลจากความจริง ทั้งนิทาน และตำนานหลายเรื่องแทบจะไม่มีคุณค่าต่อหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างนั้นเลย (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๑ - ๒)

คำว่า “ล้านนา” หมายถึง ดินแดนที่มีจำนวนที่นานับล้าน คล้ายความหมายของ “ล้านช้าง” หมายถึง ดินแดนที่มีช้างนับล้านตัว คำว่า “ล้านนา” หรือ “ลานนา” เคยเป็นหัวข้อโต้แย้งกันเมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๐ ว่าควรใช้คำใดจึงถูกต้อง คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทยได้ให้ข้อยุติว่า ล้านนาคือคำที่ถูกต้อง ดินแดนส่วนสำคัญของล้านนาปัจจุบันอยู่ในเขตภาคเหนือของประเทศไทย แบ่งตามภูมิศาสตร์ประวัติศาสตร์ออกเป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มล้านนาตะวันตก ได้แก่ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๒.๒ แผนที่ดินแดนล้านนาในอดีต จากห้องสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๕๐ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

เนื่องจากถูกผนวกเข้าด้วยกันตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังรายตอนต้น จึงมีประวัติความเป็นมาร่วมกัน ครั้งถึงสมัยรัตนโกสินทร์ สู่ยุคฟื้นฟูล้านนา (พ.ศ. ๒๓๑๗) ก็มีเจ้านายเชื้อเจ้าเจ็ดตนแยกกันปกครอง จึงมีความสัมพันธ์ด้วยกันตลอดมา ส่วนกลุ่มเมืองล้านนาตะวันออกมีเมืองแพร่ น่าน ทั้งสองเมืองมีประวัติความเป็นมาที่คล้ายกัน ในสมัยแรกเริ่มต่างมีฐานะเป็นรัฐอิสระ มีราชวงศ์ของตัวเองที่มีความใกล้ชิดกับอาณาจักรสุโขทัย ผนวกเข้ารวมกับล้านนาในสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. ๑๙๘๔ - ๒๐๓๐) จึงไม่ค่อยมีวัฒนธรรมที่ร่วมกันตั้งแต่ต้น ครั้งในสมัยฟื้นฟูล้านนาตรงกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๔๒) เจ้าผู้ครองนครน่าน และแพร่ก็เป็นคนละสายกับเจ้าเจ็ดตน นอกจากนี้ยังมีดินแดนที่เป็นชายขอบล้านนาด้านใต้ อยู่ในเขตตอนบนของจังหวัดตาก และอุตรดิตถ์บางส่วน (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๓๙)

Copyright by Mahidol University

ตาราง ๒.๑ ลำดับกษัตริย์ราชวงศ์มังราย จากหนังสือประวัติศาสตร์ล้านนา โดยสรัสวดี อ๋องสกุล และจากหนังสือวรรณกรรมล้านนา โดยอุดม รุ่งเรืองศรี*

ลำดับที่	กษัตริย์	ช่วงเวลาครองราชย์
๑.	พญามังราย	พ.ศ. ๑๘๐๔ - ๑๘๕๔
	พระญามังราย*	พ.ศ. ๑๘๐๒ – ๑๘๖๐*
๒.	พญาไชยสงคราม	พ.ศ. ๑๘๕๔ - ๑๘๖๘
	พระญาไชยสงคราม*	พ.ศ. ๑๘๖๐ – ๑๘๖๐*
๓.	พญาแสนพู	พ.ศ. ๑๘๖๘ - ๑๘๗๗
	พญาแสนพู (ครั้งที่ ๑)*	พ.ศ. ๑๘๐๔ – ๑๘๖๒*
	เจ้าขุนเครือ*	พ.ศ. ๑๘๐๒ – ๑๘๖๓*
	ท้าวน้ำถ้วม*	พ.ศ. ๑๘๖๕ – ๑๘๖๗*
	พญาแสนพู (ครั้งที่ ๒)*	พ.ศ. ๑๘๖๗ – ๑๘๗๐*
๔.	พญาคำฟู	พ.ศ. ๑๘๗๗ - ๑๘๗๙
	พระญาคำฟู*	พ.ศ. ๑๘๗๑ – ๑๘๘๑*
๕.	พญาผายู	พ.ศ. ๑๘๗๙ - ๑๘๙๘
	พระญาผายู*	พ.ศ. ๑๘๘๘ – ๑๙๑๐*
๖.	พญากือนา	พ.ศ. ๑๘๙๘ - ๑๙๒๘
	พระญากือนา (ตื้อนา)*	พ.ศ. ๑๙๑๐ – ๑๙๓๑*
๗.	พญาแสนเมืองมา	พ.ศ. ๑๙๒๘ - ๑๙๔๔
	พระญาแสนเมืองมา*	พ.ศ. ๑๙๓๑ – ๑๙๔๓*
๘.	พญาสามฝั่งแกน	พ.ศ. ๑๙๔๕ - ๑๙๘๔
	พระญาสามฝั่งแกน*	พ.ศ. ๑๙๔๔ – ๑๙๘๕*
๙.	พญาติโลกราช(พระเจ้าติโลกราช)	พ.ศ. ๑๙๘๔ - ๒๐๓๐
	พระญาติโลกราช*	พ.ศ. ๑๙๘๕ – ๒๐๓๐*
๑๐.	พญายอดเชียงราย	พ.ศ. ๒๐๓๑ - ๒๐๓๘
	พระญายอดเชียงราย*	พ.ศ. ๒๐๓๐ – ๒๐๓๘*
๑๑.	พญาแก้ว (พระเมืองแก้ว)	พ.ศ. ๒๐๓๘ - ๒๐๖๘
	พระเมืองแก้ว หรือพระเจ้าติลกปนัดดาธิราช*	พ.ศ. ๒๐๓๘ – ๒๐๖๘*
๑๒.	พญาเกสเชษฐราช (พระเมืองเกษเกล้า) (ครั้งที่ ๑)	พ.ศ. ๒๐๖๙ - ๒๐๘๑

Copyright by Mahidol University

ลำดับที่	กษัตริย์	ช่วงเวลาครองราชย์
	พระญาเกศเชษฐราช (พระเมืองเกษเกล้า) (ครั้งที่ ๑)*	พ.ศ. ๒๐๖๘ – ๒๐๘๑*
๑๓.	ท้าวชาย	พ.ศ. ๒๐๘๑ - ๒๐๘๖
	เจ้าชาย หรือเจ้าชายคำ*	พ.ศ. ๒๐๘๑ – ๒๐๘๖*
๑๔.	พญาเกสเชษฐราช (พระเมืองเกษเกล้า) (ครั้งที่ ๒)	พ.ศ. ๒๐๘๖ - ๒๐๘๘
	พระญาเกศเชษฐราช (พระเมืองเกษเกล้า) (ครั้งที่ ๒)*	พ.ศ. ๒๐๘๖ – ๒๐๘๘*
๑๕.	มหาเทวีจิรประภา	พ.ศ. ๒๐๘๘ - ๒๐๘๙
	พระนางจิรประภา*	พ.ศ. ๒๐๘๘ – ๒๐๘๙*
๑๖.	พญาอุปเยาว์ (พระไชยเชษฐา)	พ.ศ. ๒๐๘๙ - ๒๐๙๐
	พระญาอุปโย (พระเจ้าไชยเชษฐาธิราช - ล้านช้าง)*	พ.ศ. ๒๐๘๙ – ๒๐๘๙*
๑๗.	พญาเมกุ (ท้าวแม่กุ)	พ.ศ. ๒๐๙๔ - ๒๑๐๗
	ท้าวแม่กุ (พระเจ้าเมกุฏิสุทธิวงศ์)*	พ.ศ. ๒๐๙๔– ๒๑๐๑*
๑๘.	พระนางวิสุทธิเทวี	พ.ศ. ๒๑๐๗ - ๒๑๒๑

การก่อตั้งอาณาจักรล้านนา การสร้างเมืองเชียงใหม่ พญามังราย ผู้ก่อตั้งอาณาจักรล้านนา สืบเชื้อเชื้อสายมาจาก ปู่เจ้าลาวจกหรือลวจักราชโดยมีพญามังรายเป็นกษัตริย์องค์ที่ ๒๕ แห่งราชวงศ์ลาว ครองเมืองเงินยาง พ.ศ. ๑๘๐๔ ก่อนที่จะแผ่อำนาจ จากแอ่งที่ราบลุ่มแม่น้ำกกลงมาผนวกแคว้นหริภุญไชย จากแอ่งที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง กลายเป็นอาณาจักรล้านนาที่สถาปนาโดยพญามังราย พญางำเมือง และพ่อขุนรามคำแหง พญามังรายขึ้นเสวยราชย์ เป็นกษัตริย์องค์ที่ ๒๕ พระมารดาทรงเป็นราชธิดากษัตริย์เมืองเชียงรุ้ง

เนื่องจากอาณาจักรของ พญามังรายอยู่ห่างจากจากแผ่นดินจีนพอสมควร จึงทำให้ไม่ต้องมีการสู้รบกับทหารมองโกลที่ยึดเมืองตาลี มณฑลยูนาน พ.ศ. ๑๗๙๖ - ๑๘๐๐ ยึดตังเกี๋ย พ.ศ. ๑๘๐๑ และพุกาม พ.ศ. ๑๘๓๐ ในปีเดียวกันนั้นเองที่ทรงเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับพญางำเมือง และพ่อขุนรามคำแหง เพื่อนโยบายทางความมั่นคงพร้อมกับส่งบรรณาการไปยังจีน ต่อมาทรงยึดเมืองลำพูนได้สำเร็จ ราวปี พ.ศ. ๑๘๓๕ นับตามศักราชที่ปรากฏใน ชินกาลมาลีปกรณ์ และสร้างเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. ๑๘๓๙ (ฮันส์ เพนธ์ ๒๕๒๖) รูปแบบการยึดครองนั้นไม่ได้เป็นการทำสงครามแต่อาศัยกลอุบายทำลายความสามัคคีด้วยการส่งไส้ศึกชาวลัวะชื่อ “อ้ายฟ้า” ตามตำนานกล่าวว่า พญามังรายพำนักอยู่ที่เมืองลำพูนระยะหนึ่งแล้วจึงย้ายมาสร้างเมืองชื่อ “เวียงกุมกาม” เมื่อ พ.ศ. ๑๘๓๗ ก่อนเพราะต้องสังเกตท่าทีของกองทัพมองโกลที่มีกำลังเข้มแข็งมากในขณะนั้น

Copyright by Mahidol University

และในปีเดียวกันนี้เองที่จักรพรรดิกุบไลข่านสิ้นพระชนม์ จนถึงปี พ.ศ. ๑๘๓๙ จึงมาสร้างเมืองเชียงใหม่ การสร้างเมืองเชียงใหม่ใช้รูปแบบผังและทิศทางตามคติของชาวจีน คือเป็นผังเมืองรูปสี่เหลี่ยม (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๖๗-๖๙) พญามังรายสวรรคตเมื่อปี พ.ศ. ๑๘๕๔ ต่อมาครั้งสุดท้ายของการส่งบรรณาการไปยังจีน เกิดขึ้นในสมัยพญาติโลกราช พ.ศ. ๒๐๒๓ โดยทั้งสองฝ่ายต่างเข้าใจว่า สิ่งเหล่านี้ไม่ใช่ของบรรณาการ (ฮันส์ เพนธ์ ๒๕๒๖) จึงนับว่าเป็นสมัยแห่งการเริ่มต้นก่อร่างสร้างเมืองจนเป็นปึกแผ่น มีกฎหมายควบคุมดูแลประชาชนอย่างมีระบบมีการสถาปนาพระพุทธศาสนาแบบลำพูนเป็นศาสนาหลักเริ่มปรากฏรูปแบบศิลปกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

ในระยะแรกของการก่อตั้งอาณาจักรล้านนาเริ่มต้นระหว่าง พ.ศ. ๑๘๓๙-๑๘๙๘ ตรงกับสมัยพญามังรายถึงรัชกาลพญาผายู ในช่วงแรกเมืองเชียงใหม่ยังไม่ได้เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรอย่างแท้จริง เมื่อพระเจ้าแสนภูสิ้นพระชนม์ พระเจ้าคำฟูได้ครองราชย์ และทรงมอบให้พระเจ้าผายูราชโอรสครองเมืองเชียงใหม่ ส่วนพระองค์เสด็จกลับไปประทับที่เมืองเชียงแสน พ.ศ. ๑๘๘๑ พระเจ้าคำฟูได้ร่วมเป็นพันธมิตรกับเมืองน่าน ยกทัพไปตีเมืองพะเยา หลังจากนั้นก็พยายามขยายอำนาจไปยังเมืองแพร่แต่ไม่สำเร็จ ต่อมาพระเจ้าผายูได้สืบราชสมบัติต่อและยังคงประทับอยู่ที่เมืองเชียงใหม่มาโดยตลอด นับตั้งแต่นี้เป็นต้นไป เมืองเชียงใหม่ได้กลายเป็นราชธานีของอาณาจักรล้านนาอย่างแท้จริง (สุรพล ดำริห์กุล ๒๕๓๙)

ในยุคนี้เริ่มต้นมีการสถาปาป้อมปราการและขุดคูเมือง พร้อมสถาปนาวัดประจำเมือง วัดแรก คือวัดเชียงมั่น มีการก่อสร้างวัดสำคัญคือวัดลีเชียงพระ หรือวัดพระสิงห์ ได้อัญเชิญพระพุทธศาสนาและภิกษุจากลำพูนมาประจำที่วัดนี้ เพื่อสร้างพื้นฐานการศึกษาภาษาบาลีและการศึกษาพระธรรมแก่ประชาชน

ล้านนายุครุ่งเรือง หรือยุคทอง ในช่วงระยะเวลา พ.ศ. ๑๙๑๔ - ๒๐๖๘ ตรงกับสมัยพญากือนา พระเจ้าติโลกราช ตลอดมาจนถึงสมัยของพระเมืองแก้ว สมัยรุ่งเรืองของล้านนา อาณาเขต ดินแดนของล้านนาชัดเจน และกว้างขวางมากยิ่งขึ้น โดยแผ่ขยายไปถึงเมืองนาย เมืองเชียงรุ้งและเมืองมีด โดยใช้วิธีการปกครองแบบถ้อยทีถ้อยอาศัยซึ่งกันและกัน (ฮันส์ เพนธ์ ๒๕๒๖) จากมิติทางประวัติศาสตร์ล้านนาที่ปรากฏในรูปแบบของประวัติศาสตร์การเมือง การปกครอง การค้าขายเป็นหลัก ความเจริญของอาณาจักรล้านนา ได้เริ่มพัฒนาอย่างเห็นได้ชัด นับตั้งแต่สมัยพระเจ้ากือนาได้ขึ้นครองราชย์ พ.ศ. ๑๘๙๘ เวลาเดียวกันกับการเข้ามาของพระพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์

นับจากนั้นเป็นต้นมาบทบาทของพระสงฆ์ได้เริ่มมีมากขึ้น ทรงสร้างวัดสวนดอก หรือวัดบุปผาราม ในปี พ.ศ. ๑๙๑๔ เพื่อให้พระสุมนเถระจำพรรษา และสร้างพระธาตุดอยสุเทพ พ.ศ.

Copyright by Mahidol University

๑๙๑๖ เพื่อบรรจุพระบรมสารีริกธาตุที่พระสุมนเถระอัญเชิญมาจากสุโขทัย (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว ๒๕๒๗)

พระเจ้าสามฝั่งแกน พ.ศ. ๑๙๔๕ - ๑๙๘๔ มีการเข้ามาของพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์สายใหม่ หรือสายสิงหล ตั้งอยู่ที่วัดป่าแดง ตั้งแต่นั้นมาดินแดนล้านนาจึงมีพระพุทธศาสนา ๓ คณะ คือ คณะพื้นเมืองเดิม จากเมืองหริภุญไชย คณะรามัญ หรือลังกาวงศ์สายเก่า และคณะสิงหลหรือ ลังกาวงศ์สายใหม่ ต่อมาเจ้าชายลก โอรสองค์ที่ ๖ ของพระเจ้าสามฝั่งแกนขึ้นเสวยราชย์ พ.ศ. ๑๙๘๔ โดยมีพระนามว่า พระมหาศรีสุธรรมติโลกราช หรือสิริธรรมจักรวรรดิติโลกราช พระเจ้าติโลกราชทรงเป็นกษัตริย์ที่มีประปรีชาสามารถในการทำนุบำรุงบ้านเมืองให้เจริญทุกด้าน โดยเฉพาะด้านการเมือง คือพระองค์ทรงขยายอาณาเขตออกไปอย่างกว้างขวาง สามารถยึดแคว้นน่าน และเมืองแพร่ได้ และด้านศาสนาทรงสร้างวัดที่สำคัญได้แก่ วัดป่าแดงหลวง วัดป่าตาล และวัดมหาโพธารามหรือวัดเจ็ดยอด ที่ได้มีการสังคายนาพระไตรปิฎกเป็นครั้งที่ ๘ ของโลก ต่อมารัชสมัยของพระเมืองแก้ว พ.ศ. ๒๐๓๘ – ๒๐๖๔ เวลาดังกล่าวถือว่าล้านนาได้เข้าสู่ยุคของความเจริญสูงสุด (สุรพล ดำริห์กุล ๒๕๓๙)

ในยุคสมัยนี้ ปรากฏงานช่าง การสร้างศาสนสถานอย่างมากมาย รวมถึงส่งอิทธิพลกระจายออกไปสู่พื้นที่ใกล้เคียง เช่น รัฐฉาน ล้านช้าง และอีสานเหนือ ตัวอย่างเช่นพระเจ้าเก้าตื้อ ในรัชกาลของพระเมืองแก้ว ปรากฏพระสงฆ์ที่มีความรู้แตกฉาน การประพันธ์จำนวนมาก หลายท่านได้สร้างวรรณกรรม และรจนาตำนานมากมาย เช่นตำนานจามเทวีวงศ์ โดยพระโพธิรังสี, ชินกาลมาลีปกรณ์ โดยพระรัตนปัญญา, จักรวาลทีปนี เวสสันดรทีปนี โดยพระสิริมังคลาจารย์, ตำนานมูลศาสนาโดยพระพุทธญาณเจ้าและพระพุทธกุมกาม เป็นต้น

นอกจากด้านศาสนาและศิลปกรรมแล้ว ส่วนสำคัญที่ช่วยให้เกิดความเจริญมากก็คือด้านเศรษฐกิจ ในระยะนี้ล้านนามีการติดต่อกับต่างประเทศโดยเฉพาะจีนที่กำลังขยายตลาดสินค้าไปทั่วโลก เส้นทางการค้าของจีนมีทั้งทางบกและทางน้ำ ซึ่งล้านนาก็เป็นอีกเส้นทางหนึ่งที่สินค้าจากจีนจะไปลงเมืองท่ามะละแหม่ง โดยใช้ม้าต่าง วัวต่าง (ต่างคือการบรรทุกสัมภาระ) ขากลับบรรทุกสินค้าต่างประเทศจากตะวันตกและเปอร์เซียสู่จีนตะวันตกการเดินทางในช่วงยุคทองนี้มีการใช้ขบวนคาราวานและสำเภาเดินทะเล มักมีพระสงฆ์ร่วมเดินทางไปด้วย เพื่อวัตถุประสงค์หลายประการ เช่นจะไปศึกษาพระศาสนาที่เมืองลังกาแล้วกลับมาเผยแพร่ที่สุวรรณภูมิ มีการติดต่อโดยตรงกับอินเดียและลังกา ซึ่งถือเป็นแหล่งศาสนาพุทธนิการเถรวาทหรือหินยานที่เข้มแข็งที่สุด (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๗๒ - ๗๔)

Copyright by Mahidol University

ยุคเสื่อมของล้านนา ความเสื่อมของอาณาจักรล้านนา เกิดขึ้นในปลายรัชวงศ์มังราย เหตุแห่งการเสื่อมนั้นยังไม่ทราบแน่ชัด และดูเหมือนจะมีความสับสนแตกแยกภายใน สาเหตุคงมีมาแต่สมัยพระเมืองแก้ว หรือก่อนหน้านั้นอาจจะถึงสมัยตอนต้นของพญาติโลกราช เมื่อ พ.ศ. ๑๙๘๕ ที่หมื่นโลกสามล้านขอปฏิรูปกฎหมาย และพญาติโลกราชทรงอนุมัติ ตามกฎหมายที่แก้ไขนั้นมีผลทำให้อำนาจของผู้ครองเมืองต่างๆ สูงขึ้น โดยที่กษัตริย์เชียงใหม่มีโอกาสควบคุมได้น้อยลง อีกประการหนึ่งที่ทำให้ความผูกพันระหว่างกษัตริย์กับประชาชนห่างออกไป

เพราะว่างานปกครองและการบริหารบางอย่างกษัตริย์ไม่ได้ทำหรือควบคุมเอง แต่ให้เสนาบดีทำหน้าที่แทนพระองค์ กฎหมายนี้ถ้าบังคับใช้ตอนที่กษัตริย์มีความเข้มแข็งคงไม่มีปัญหา แต่ว่าในช่วงใดที่กษัตริย์ไม่มีความเข้มแข็งพอ ดังกษัตริย์องค์หลังๆที่สืบต่อจากพญาติโลกราช คงทำให้ผู้ครองเมืองต่างๆ คิดหาผลประโยชน์ส่วนตนมากขึ้น และมีความอิจฉาแก่งแย่งกัน จนถึงมีการสับสนแตกแยก ในขั้นรุนแรงเกิดขึ้น(ฮันส์ เพนธ์ ๒๕๒๗, ๑๕)

เมื่อสิ้นรัชกาลของพระเมืองแก้ว ที่มีการส่งทัพไปรบเมืองเชียงตุง และแพ้ยับเยิน ส่งผลให้ในสมัยต่อมาของพญาเกสเชษฐราช ครั้งแรก พ.ศ. ๒๐๖๙ – ๒๐๘๑ ช่วงเวลานี้บ้านเมืองมีความอ่อนแอ เนื่องจากเสียกำลังไพร่พลทหาร รวมถึงขุนนางระดับสูงหลายคน รวมไปถึงได้เกิดเหตุการณ์จลาจลแย่งชิงราชสมบัติบ่อยครั้ง ระหว่างขุนนาง และกษัตริย์ และช่วงที่สองในการครองราชย์ พ.ศ. ๒๐๘๖ - ๒๐๘๘ หลังจากขุนนางประหารท้าวชายแล้วจึงอัญเชิญกลับมาครองเมืองอีกครั้ง และในครั้งที่สองนี้ถูกขุนนางประหารชีวิต (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๑๗๓) ช่วง พ.ศ. ๒๐๙๔ - ๒๑๐๑ พระเจ้าเมกุฎิครองราชย์ เป็นกษัตริย์องค์สุดท้ายของราชวงศ์มังราย ก่อนที่จะถูกพระเจ้าบุเรงนองยกทัพยึดเมืองเชียงใหม่ได้ใน พ.ศ. ๒๑๐๑ โดยใช้เวลายึดเพียงสามวัน (สุรพล ดำริห์กุล ๒๕๓๙)

ล้านนาภายใต้การปกครองของพม่า เริ่มจากปี พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ การยึดครองล้านนามีเป้าหมายเพื่อการขยายอำนาจทางการเมืองแต่พม่าต้องการให้ล้านนาซึ่งมีความอุดมสมบูรณ์คอยป้อนเสบียงให้เมื่อทำสงครามและต้องการให้เป็นเส้นทางผ่านไปยังล้านช้างและอยุธยา โดยช่วงแรกยังเปิดโอกาสให้ราชวงศ์มังรายปกครองกันเอง แต่ต่อมาเมื่อเกิดปัญหาการรวมกลุ่มต่อต้านจึงต้องส่งผู้สำเร็จราชการพม่ามาปกครอง การปกครองของพม่าในล้านนามีลักษณะเพียงการควบคุม ไม่ได้ยุ่งเกี่ยวกับกฎหมายเดิมหรือจารีตประเพณีและศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งยังเคารพกฎของล้านนาบางอย่าง(วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๗๖ - ๗๗)

ยุคนี้นับเป็นยุคแห่งความอ่อนแอของล้านนา มีบางครั้งที่อยุธยายกทัพขึ้นมาตีเมืองเชียงใหม่ เช่น สมัยสมเด็จพระนเรศวรและสมัยสมเด็จพระนารายณ์ เชียงใหม่เป็นอิสระอยู่เป็น

Copyright by Mahidol University

ระยะๆ เช่น ระหว่าง พ.ศ. ๒๒๗๐ – ๒๓๐๖ เนื่องจากเป็นเวลาที่พม่าประสบปัญหาการเมืองภายใน ล้านนาเป็นเมืองขึ้นของพม่าตั้งแต่สมัยพระเจ้าบุเรงนอง พ.ศ. ๒๑๐๑ จนถึง พ.ศ. ๒๓๑๗ ในสมัยพระเจ้าตากสิน ล้านนาจึงเข้ามาสวามิภักดิ์ต่อไทยและร่วมกันขับไล่พม่าออกไปสำเร็จ ล้านนาจึงตกเป็นเมืองประเทศราชของไทยนับแต่นั้นมา(สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๒๕๓)

ล้านนาสมัยเจ้าเจ็ดตน เมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม ในช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๓ อำนาจการปกครองของพม่าเริ่มอ่อนแอลง แม้แต่ข้าหลวงที่มารักษาการยังมีปัญหากันเอง มี การแย่งชิงอำนาจเพื่อขึ้นเป็นเจ้าเมือง ทางพม่าจึงต้องส่งกองทัพมาระงับเรื่องราวเป็นประจำ ล้านนาแยกเป็นกลุ่มเล็กกลุ่มน้อยแก่งแย่งอำนาจกัน มีหนานทิพย์ช้าง จากบ้านปงยางคกเป็นเจ้าเมืองลำปางในปี พ.ศ. ๒๒๗๕ ชื่อสถาปนานามว่า พญาสุลวฤา ไชยสงคราม ต่อมาได้สร้างเชื้อวงศ์ของตนแล้วพยายามรวบรวมเมืองต่างๆ ในล้านนาเข้าด้วยกันแต่ก็ยังส่งส่วยให้เมืองอังวะอยู่

จนถึงสมัยพระเจ้ากาวิละ(รุ่นหลาน) เข้าปกครองเมืองเชียงใหม่ได้สถาปนาเป็น พระยาวชิรปราการ แห่งเชื้อวงศ์เจ้าเจ็ดตน ปกครองเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ เชียงราย ด้วยระบบเครือญาติ เจ้ากาวิละได้รวบรวมชาวเมืองต่างๆ เข้าต่อสู้กับพม่า โดยความร่วมมือของกองทัพธนบุรีในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ เมื่อผู้นำท้องถิ่นล้านนาเข้าสวามิภักดิ์ต่อพระเจ้ากรุงธนบุรี และได้รับชัยชนะจากนั้นจึงนำทัพไปกวาดต้อนและเกณฑ์ผู้คนให้มาอยู่ในเชียงใหม่ จากเชียงแสน เชียงตุง เชียงรุ่ง สิบสองปันนา เมืองยอง และเมืองไตหลายแว่นแคว้น เรียกยุคนี้ว่า “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” เวียงเชียงใหม่ที่รกร้างจากการสงครามนานกว่า ๒๐ ปี กลายเป็นป่าพงรกชัฏก็ได้เริ่มฟื้นฟูกลับสู่สภาพเดิม แต่เจ้ากาวิละยังต้องขึ้นอยู่กับการปกครองของธนบุรี กรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๓๓๙ และการมีความสัมพันธ์ในทางเครือญาติกับกรมพระราชวังบวรฯ ในต้นรัชกาลที่ ๑ โดยเจ้าศรีโนจา (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๗๗ - ๗๙)

จนถึงราว พ.ศ. ๒๔๔๒ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงจัดตั้งการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล “มณฑลพายัพ” จึงยกเลิกฐานะเมืองประเทศราช เมืองในล้านนาได้แก่ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ และน่าน ดำรงสถานะเป็นรัฐบาลท้องถิ่นปกครองตามจารีตล้านนา เพราะความแตกต่างทางวัฒนธรรมจึงทำให้สยามถือว่าดินแดนล้านนาเป็นเมืองต่างชาติต่างภาษา รัฐบาลกลางที่กรุงเทพฯ ให้เจ้าเมืองในล้านนาเป็น เจ้าเมืองประเทศราช (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๒๕๓)

Copyright by Mahidol University

๒.๓.๒ ประเพณี วัฒนธรรม และวิถีชีวิตของคนล้านนา

คำว่า “ล้านนา” ในตำรา แผนที่ หรือแนวทางการศึกษา ประวัติศาสตร์ล้านนา ที่กล่าวมาส่วนใหญ่ หมายถึงแดนแดนที่มีอาณาบริเวณทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยที่ครอบคลุมคร่าวๆ พื้นที่ ๘ จังหวัดภาคเหนืออันมีชุมชนต่างๆ ตามลุ่มแม่น้ำสายสำคัญ ประกอบไปด้วยแม่น้ำปิง วัง ยม น่าน และแม่น้ำกก ที่มาแนวเทือกเขายาวมาจากเทือกเขาหิมาลัย หากแต่จะกล่าวถึงล้านนาที่แท้จริงแล้ว จำเป็นต้องอาศัยรูปแบบของวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดมากกว่าขอบเขตอาณาบริเวณ อำนาจทางการเมือง หรือการปกครอง อันจะทำให้ล้านนามีพื้นที่ครอบคลุมออกไปมากกว่า ๘ จังหวัดทางภาคเหนือในปัจจุบัน ได้แก่ เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

กลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมร่วมแบบล้านนายังคงกระจาย เช่นบางส่วนของจังหวัด ตาก สุโขทัย อุตรดิตถ์ บางส่วนของอีสานตอนบน ประเทศลาว พม่า เวียดนามตอนบน และจีนตอนใต้ คนในบริเวณดังกล่าวนี้มีวัฒนธรรมร่วมหลายประการทั้งในด้านความเป็นอยู่ การแต่งกาย อาหาร รวมถึงภาษาพูด อักษรเขียน นักวิชาการมักจะเรียกคนในวัฒนธรรมร่วมต่างๆ นี้ว่า คนในสายตระกูล “ไท-ลาว” (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๒ - ๓) ความเชื่อเป็นด่านแรกแห่งคุณธรรมและแนวปฏิบัติทั้งหลาย เมื่อทุกคนเชื่อในสิ่งใดสิ่งหนึ่งเห็นเป็นของมีค่าและนำมาปฏิบัติสืบไปจนชั่วลูกชั่วหลาน สิ่งเหล่านั้นกลายเป็นขนบธรรมเนียมประเพณี ได้แก่

(๑) จารีตประเพณี ได้แก่ประเพณีที่สังคมถือว่า ถ้าใครฝืนงดเว้นไม่กระทำตามเป็นความผิด จารีตประเพณีเป็นเรื่องเกี่ยวกับศีลธรรม ซึ่งคนในสังคมล้านนาถือว่าเป็นสิ่งมีค่าแก่ส่วนรวม ถ้าใครฝืนก็ถือว่าเป็นความผิด ความชั่ว เรียกว่า “ผิดฮีต” หรือผิดจารีตประเพณี

(๒) ขนบประเพณี ได้แก่ ประเพณีที่สถาบันต่างๆ มีวัด เป็นต้น ตั้งขึ้นเป็นระเบียบแบบแผนแล้วปฏิบัติสืบต่อกันมา ทั้งที่เป็นระเบียบแบบแผนโดยตรง หรือโดยปริยาย และ

(๓) ธรรมเนียมประเพณี ได้แก่ ประเพณีที่เป็นเครื่องธรรมดาสามัญ ไม่มีระเบียบแบบแผนเหมือนขนบประเพณี ไม่มีผิดมีถูกเหมือนจารีตประเพณี เป็นแต่เพียงนิยมกันว่ามีคนประพฤติแล้วก็ปฏิบัติสืบต่อกันมา ถ้ามีการทำผิดหรือฝ่าฝืนธรรมเนียมประเพณี ก็ไม่เป็นเรื่องผิดสำคัญอะไรนัก (มณี พยอมยงค์ ๒๕๒๗, ๑๓๙)

วิถีชีวิตของชาวล้านนามักนิยมนับวันเริ่มต้นชีวิต ตั้งแต่วันขึ้นปีใหม่ คือนับตั้งแต่เดือน ๗ เหนือ (เดือน ๕ ใต้) เป็นเดือนแรก หรือเดือนที่ ๑ ในการดำเนินชีวิต แล้วหมุนเวียนเปลี่ยนไปจนกลับมาบรรจบครบรอบ ๑๒ เดือน เรียกว่า “ปีหนึ่ง” เป็นเช่นนี้ตลอดมา ชีวิตประจำวัน ตลอดจนประเพณีการทำบุญ ก็หมุนเวียนเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ดังนี้

Copyright by Mahidol University

เดือน ๗ เหนือ (เดือน ๔ ใต้ ตรงกับเดือนเมษายน) เดือนนี้ประเพณีเล่นสงกรานต์ปีใหม่ การสรงน้ำ ดำหัวพระสงฆ์ ผู้เฒ่าผู้แก่ พ่อแม่ และญาติผู้ใหญ่ ดำหัวกู่บรรพบุรุษ ก่อเจดีย์ทราย ตานขันข้าว สืบชะตาบ้านเรือน สะเดาะเคราะห์ บวชลูกแก้ว (บวชเณร) ขึ้นเรือนใหม่ เลี้ยงผีปู่ย่า

เดือน ๘ เหนือ (เดือน ๖ ใต้ ตรงกับเดือนพฤษภาคม) มีปอยบวชเณร (งานบวชลูกแก้ว) ปอยหลวง (งานสมโภชทานวิหาร โบสถ์ กำแพง ฯลฯ) สร้างบ้างเรือน ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน วิสาขะบูชา ไหว้พระธาตุแปดเป็ง (พระธาตุดอยสุเทพ พระธาตุหริภุญชัย พระธาตุศรีจอมทอง) งานแข่งขันบอกไฟหมื่นบอกไปแสน

เดือน ๙ เหนือ (เดือน ๗ ใต้ ตรงกับเดือนมิถุนายน) ประเพณีเลี้ยงผีเมือง ผีเจ้านาย เลี้ยงผีขุนน้ำ งานไหว้ครู การหว่างกล้า ซ่อมฝาย เลี้ยงผีฝาย

เดือน ๑๐ เหนือ (เดือน ๘ ใต้ ตรงกับเดือนกรกฎาคม) เข้าพรรษา พิธีแฮกนา การทำนา เริ่มไถคราด หว่านกล้า เริ่มเข้าฤดูฝน

เดือน ๑๑ เหนือ (เดือน ๙ใต้ ตรงกับเดือนสิงหาคม) ปลูกนา ดำนา ทานข้าวคนเฒ่าจำศีล

เดือน ๑๒ เหนือ (เดือน ๑๐ใต้ ตรงกับเดือนกันยายน) ประเพณีทางศาสนามีการทานข้าวสลากหรือก๋วยสลาก ในวันขึ้น ๘-๑๕ ค่ำ ถึงเดือน ๑๒ แรม ๑๕ ค่ำ ในเดือน ๑๙ เพ็ญ มีการอุทิศส่วนกุศลแด่คนตาย ประเพณีแข่งเรือ เริ่มหว่านพืชผักเพื่อทำสวนต่อไป

เดือน เกี๋ยง เหนือ โบราณว่าเดือนเจียง (เดือน ๑๑ ใต้ ตรงกับเดือนตุลาคม) ทำบุญออกพรรษา ทานสลากภัตต์ ทานกฐิน ตานธรรม (ทานธรรม) ตั้งธรรมหลวง ตานโคม ลอยสะเปา เกี่ยวข้าวดอ

เดือน ยี่ เหนือ (เดือน ๑๒ ใต้ ตรงกับเดือนพฤศจิกายน) มีทานกฐินถึงวัน ๑๕ ค่ำ ลอยสะเปา ตั้งธรรมหลวง งานบูชาพระธาตุลำปางหลวง ประเพณียี่เป็ง ตามประทีป เดือนนี่เป็นฤดูการทำสวนของชาวบ้าน

เดือน ๓ เหนือ (เดือนอ้ายใต้ ตรงกับเดือนธันวาคม) มีประเพณีเทศมหาชาติ ทานทอด (ทอดผ้าป่า) เกี่ยวข้าวดอ เดือน ๓ แรมเกี่ยวข้าวปี ประเพณีสู่ขวัญควาย สู่ขวัญข้าว การเก็บข้าวใส่ยุ้ง ในด้านชาวนาจะเริ่มปลูกพืชล้มลุก เช่น กล่ำปลี กล่ำดอก และอื่นๆ

เดือน ๔ เหนือ (เดือนยี่ใต้ ตรงกับเดือนมกราคม) กวนข้าวทิพย์ ตานข้าวใหม่ ตานหลัวหิงไฟพระเจ้า

เดือน ๕ เหนือ (เดือน ๓ ใต้ ตรงกับเดือนกุมภาพันธ์) มาฆะบูชา หากมีศพพระมักจะทำพิธีเผาเดือนนี้ งานศพพระสงฆ์ (ลากปราสาทศพพระ หรือทางไทยใหญ่เรียกว่า “ปอยล้อ”) เจ้านายขุนนางชั้นผู้ใหญ่ งานปอยหลวง (งานมหกรรมฉลองสมโภช) งานตานตุง ประเพณีไหว้พระธาตุดอยตุง อากาศเริ่มร้อน

Copyright by Mahidol University

เดือน ๖ เหนือ (เดือน ๔ ใต้ ตรงกับเดือนมีนาคม) ในเดือนนี้มีการทำบุญปอยน้อย (บวชเณร-อุปสมบท) งานปอยหลวง สมโภชวัดวาอาราม ปอยข้างสังฆ์ ประเพณีที่ไม่เกี่ยวกับศาสนา เช่น ฟ้อนผีมด ผีเม็ง นั้นเริ่มตั้งแต่เดือน ๗-๘ เหนือ ประเพณีไหว้พระธาตุหกเป็ง (พระธาตุช่อแฮ และพระธาตุแช่แห้ง) (สงวน โชติสุขรัตน์ ๒๕๑๒, ๑ - ๔)

พื้นฐานทางสังคมวัฒนธรรมล้านนาแตกต่างจาก วัฒนธรรมสากลโดยทั่วไปที่นิยมการนับสายพ่อ (patriarchal society) เช่น อินเดีย จีน หรือตะวันตก ชาวล้านนามีโครงสร้างพื้นฐานเป็นสังคมสายแม่ (matriarchal society) ให้ความสำคัญกับเพศหญิง เนื่องจากผู้หญิงทำหน้าที่หลักในการดูแลการกินอยู่และความอยู่รอดของครอบครัว และผู้หญิงส่วนมากไม่ค่อยย้ายถิ่นฐาน ดังนั้นจึงเป็นผู้มีความรู้และความทรงจำเกี่ยวกับชุมชนตลอดจนความเป็นมาของตัวเองได้ดี ผู้หญิงมักจะมีเรื่องเล่าสืบสานภูมิปัญญาสู่ลูกหลาน ในสมัยที่ยังไม่มีการใช้นามสกุล ยายหรือแม่จะเป็นผู้สั่งสอนให้ลูกเรื่องการนับถือผี เป็นความเชื่อของคนพื้นเมืองที่มีมาก่อนการนับถือพุทธศาสนา ส่วนใหญ่เป็นการยึดมั่นในสิ่งที่คิดว่าดีหรือศักดิ์สิทธิ์ เพื่อสร้างความเชื่อมั่นสบายใจให้แก่คนทั่วไป เมื่อสังคมคนพื้นเมืองขยายตัว มีความเชื่อเรื่องผีซับซ้อนมากขึ้น โดยทั่วไปผีของชาวล้านนาแบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ คือ

(๑) ผีดี เป็นผีที่ต้องนับถือ ต้องเซ่นไหว้ หากละเลยการปฏิบัติตามประเพณี ผีดีก็อาจกลายเป็นผีร้ายสร้างความเดือดร้อนให้กับชุมชนได้ ผีดีของชาวล้านนามีหลายระดับแบ่งตามความเชื่อหรือการให้ความนับถือของแต่ละชุมชน

(๒) ผีร้าย เป็นผีให้โทษในรูปแบบต่างๆ ในที่นี้จะกล่าวถึงผีดีที่มีอิทธิพลต่อประเพณีวัฒนธรรม และสังคมล้านนา ได้แก่

ผีแถน เป็นผีที่มีฐานันดรสูงสุดเทียบเท่าเทพเจ้าไม่มีรูปร่างตัวตน เชื่อว่าผีแถนเป็นผู้สร้างโลก เป็นผู้ประทานธรรมชาติและกุมชะตามนุษย์ แถน อีกความหมายหนึ่งคือผีดีของล้านนา เชื่อกันว่าแถนคือพ่อเกิดแม่เกิดที่อยู่เมืองบน คนเราจะได้มาเกิดหรือไม่ก็อยู่ที่แถน หากแถนไม่ส่งลงมาเกิดก็ไม่ได้เกิดและผีร้าย ส่วนแบบแผนการปฏิบัติพิธีกรรมต่างๆ เกี่ยวข้องกับการนับถือผี ได้กลายเป็นประเพณีสำคัญในท้องถิ่น มโนทัศน์หรือกลุ่มก้อนความคิดที่ว่าความตายคือการกลับบ้านเก่าหรือความตายคือการกลับไปอยู่ร่วมกับพ่อแม่เบื้องบนนั้น อาจจะเป็นความคิดดั้งเดิมของคนไท-ไทยก่อนที่จะมาพบกับพระพุทธศาสนา

ผีปู่ย่า หรือผีบรรพบุรุษของครอบครัว หมายถึงใครก็ได้เมื่อมีชีวิตอยู่เคยสร้างคุณประโยชน์แก่ลูกหลานจนเป็นที่นับถือ เมื่อตายไปแล้วจึงได้รับการยกย่องให้เป็นผู้คุ้มครองดูแลลูกหลานในวงศ์ตระกูล ส่วนใหญ่เป็น “*บรรพบุรุษฝ่ายหญิง*” การกราบไหว้ต้องทำสม่ำเสมอทุกปีหรือทุก ๓ ปี หากมีการละเลย เชื่อกันว่าจะเกิดความอัปมงคลแก่ตนเองและญาติพี่น้อง

Copyright by Mahidol University

สามารถจำแนกออกได้สองประเภทคือ “ผีมด” แต่เดิมเป็นบรรพบุรุษของสามัญชนหรือไพร่ของชาวไทยวนหรือล้านนาทั่วไป “ผีเม็ง” เดิมเป็นนักรบ นักปกครองที่สร้างคุณงามความดีให้แก่บ้านเมือง เชื่อว่าส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชนที่มีเชื้อสายมอญหรือไตจากรัฐฉาน (มาลา คำจันทร์ ๒๕๔๔, ๘๗)

ผีปู่ย่า เป็นผีดี ที่มีอิทธิพลต่อการประพฤติปฏิบัติตัวของลูกหลาน หากเราทำไม่ดี ผีปู่ย่าจะลงโทษ เช่น การจาบจ้วงล่วงเกินต่อผีปู่ย่า หรือการไม่รักนวลสงวนตัวของหญิงสาว จะทำให้ผีปู่ย่าบันดาลสิ่งที่ไม่ชอบมาพากลให้เกิดขึ้นแก่ครอบครัว สันนิษฐานว่าความเชื่อเรื่องผีมดและผีเม็งนี้ชาวล้านนาสืบทอดมาจากวัฒนธรรมมอญ ด้วยยังคงเครื่องพิธีหลายอย่างตามแบบมอญ เช่น เครื่องดนตรีที่เป็นฆ้องวง การใช้ตะโพนสองหน้าตลอดจนเครื่องแต่งกายแบบมอญและขั้นตอนการประทับทรง

ผีอารักษ์ ผีเจ้านาย ผีเสื้อบ้าน มักเรียกสั้นๆ ว่า “เสื้อบ้าน” เมื่อครั้งมีชีวิตอาจเป็นใครก็ได้ทั้งจากในตระกูลหรือนอกสายตระกูล แต่เป็นคนดีที่ได้รับการยกย่องจากสังคม หมู่บ้าน เมื่อตายไปแล้วก็ได้รับการบูชาในฐานะผู้ปกครองชุมชนมีการเซ่นไหว้ด้วยพิธีกรรมคล้ายๆ การไหว้ผีปู่ย่า งานส่วนร่วมเช่นนี้ถือเป็นหน้าที่ของทุกคนในชุมชนที่ต้องช่วยเหลือกัน ทั้งนี้ ผีขุนน้ำ ผีดง ผีฝาย ก็สามารถจัดอยู่ในกลุ่มนี้ได้ ผีเสื้อในล้านนานั้น มีหลายอย่าง เช่น ผีเสื้อบ้าน ผีเสื้อวัด ผีเสื้อเมือง ผีเสื้อทุ่ง ผีเสื้อนา ผีเสื้อห้วย ผีเสื้อหนองและผีเสื้อน้ำ ผีเสื้อบ้านจะคุ้มครองดูแลบ้าน ผีเสื้อบ้านจะคุ้มครองดูแลวัด ผีเสื้อเมืองจะคุ้มครองดูแลเมือง คล้ายๆกับว่า ผีเสื้ออยู่ตรงไหนก็คุ้มครองตรงนั้น แต่บางทีก็ไม่จริงเสมอไป

ผีเสื้อเมือง เป็นผีอารักษ์ที่ปกป้องบ้านเมือง ในอดีตเคยเป็นเจ้านายหรือกษัตริย์ มีขอบเขตการปกครองกว้างกว่าเสื้อบ้าน ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ของชุมชนที่อาศัยตามลุ่มน้ำสายเดียวกัน การบวงสรวงจำเป็นต้องให้เจ้าเมืองเป็นผู้ประกอบพิธี (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๔๘, ๑๖ - ๒๒)

พระพุทธศาสนา ตามที่ได้กล่าวมาในประเพณีสิบสองเดือน และความเชื่อเรื่องผีของชาวล้านนาในเบื้องต้น ว่าการนับถือผีก็เพื่อต้องการที่พึ่งยึดเหนี่ยว ประเพณีเกี่ยวกับผีต่างๆ ที่เกิดขึ้นก็เนื่องมาจากความเชื่อที่มีพื้นฐานอยู่บนความกลัว อันเนื่องมาจากจินตนาการและความกลัวว่าผีลงโทษ มีการกำหนด ผี ในรูปแบบต่างๆ ขึ้น เพื่อจะเป็นเครื่องมือในการสืบทอดจารีตประเพณีและการสั่งสอนลูกหลานให้อยู่ในกรอบปฏิบัติของสังคมจนเมื่อมีการแพร่เข้ามาของพระพุทธศาสนาที่มีรูปแบบชัดเจนกว่า ชาวล้านนาจึงเริ่มผสมผสานความเชื่อดั้งเดิมให้เข้ากับสิ่งใหม่ อาจกล่าวได้ว่าการเข้ามาของพระพุทธศาสนาทำให้วัฒนธรรมสายแม่เริ่มแปรเปลี่ยนไป ชาวล้านนามีโลกทัศน์กว้างขึ้น โดยเริ่มให้ความสำคัญต่อผู้ชาย นักปกครอง เจ้านาย พระสงฆ์ จนผู้ชายมีบทบาทมากขึ้นทางด้านความเชื่อและพิธีกรรม ในขณะที่บทบาทของผู้หญิงที่เกี่ยวข้องกับการนับถือผีก็ยังดำเนินอยู่ แต่ก็ค่อยๆลดลงพิธีกรรมทางผีหลายอย่างมีการแทรกเรื่องราวทาง

Copyright by Mahidol University

พระพุทธศาสนา ชาวล้านนายินดีกับการเข้ามาของพระพุทธศาสนามีการส่งเสริมให้คนทั่วไปเข้าวัดทำบุญ งานศิลปกรรมแขนงต่างๆ มักเกิดขึ้นในวัดเช่นกัน

สังคมล้านนามีพัฒนาการอย่างเด่นชัดขึ้นอีกครั้งภายหลังการฟื้นฟูล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๓ สมัยของพระเจ้ากาวิละ การเปลี่ยนแปลงนั้นไม่ได้เกิดจากการรบกับพม่า แต่เป็นผลกระทบจากสงคราม เพราะสมัยนั้นกำลังคนถือว่าเป็นทรัพยากรที่สำคัญกว่าอาณาเขต หรือเขตแดนในปัจจุบัน ในช่วงนั้นพม่าได้เกณฑ์ช่างฝีมือชั้นดีของล้านนาไปหมดสิ้น อาจเป็นเหตุให้การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในช่วงนั้นลดค่าความงามลง ขาดความเป็นเอกภาพเพราะไร้สถาบันการปกครองสนับสนุน ความเป็นอยู่ของชาวล้านนาช่วงนั้นตกต่ำลงมาก เมืองเชียงใหม่ค่อยๆกลายเป็นเมืองร้าง ชีวิตดำเนินไปอย่างพอเพียงไม่มีฐานะเหมือนเมื่อก่อน คนล้านนามีบุคลิกเฉื่อยช้ามากขึ้น ไม่นิยมการสะสม ไม่ชอบความขัดแย้งรุนแรง ไม่นิยมต่อต้านด้วยการแสดงออก แต่อยู่ในลักษณะของการต่อต้านเงียบๆ

ในที่นี้ วิถี พานิชพันธุ์ ได้กล่าวเสริมว่า สมัยที่มีการล่าอาณานิคมทำให้เกิดลัทธิชาตินิยมทั่วไป ชาวล้านนาเริ่มเข้าใจถึงคุณค่าความเป็นล้านนาของตน ดังนั้นในระหว่างที่ทั้งอังกฤษและฝรั่งเศสกำลังขยายอำนาจมาทางล้านนา ทางล้านนาจึงตัดสินใจเข้ารวมอยู่กับประเทศไทยเนื่องมาจากการเล็งเห็นว่าประเทศไทยมีภาษาพูดตระกูลเดียวกัน และเป็นพันธมิตรกับประเทศรัสเซียที่กำลังเรืองอำนาจในยุโรป ย่อมเป็นที่หวาดเกรงแก่อังกฤษและฝรั่งเศสอยู่บ้าง ขณะเดียวกันเมื่อทางกรุงเทพฯ มีนโยบายกุมอำนาจล้านนาโดยการส่งผู้สำเร็จราชการมาปกครอง และการพยายามจากส่วนกลางทำให้ชาวล้านนาปรับเปลี่ยนรูปแบบวิถีชีวิตและสถานภาพลักษณะแบบเป็นเมืองขึ้นมากกว่าเท่าเทียม รัฐส่วนกลางเริ่มบังคับการแต่งกาย เช่นให้ไว้ผมสั้น ให้สวมเสื้อแขนตุ๊กตา ให้นุ่งซิ่นสั้น แม้บางส่วนของชาวล้านนาจะมีการต่อต้านแบบลึกๆ แต่ท้ายที่สุดก็ถูกกระแสส่วนกลางกลืนไปจนหมด การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชาวล้านนาค่อยๆ เกิดขึ้น เมื่อคนท้องถิ่นปรับตัวเข้ากับสังคมพ่อเลี้ยง แม่เลี้ยง คนกลุ่มนี้มีความใกล้ชิดและเข้าใจอุปนิสัยชาวบ้านได้ดีจึงเป็นตัวกลางเชื่อมชาวบ้านกับหน่วยราชการที่มาใหม่ ทำให้ชาวล้านนาเริ่มรู้จักระบบสังคมที่เป็นสากลและเศรษฐกิจยุคใหม่ การเข้ามาของวัฒนธรรมการปกครองจากส่วนกลาง และวัฒนธรรมสากลเป็นผลให้วัฒนธรรมชาวบ้านที่ให้ความสำคัญกับสายแม่ค่อยๆ เปลี่ยนเป็นสายพ่อ มีการใช้นามสกุลของพ่อตามข้อบังคับทางราชการ ให้ผู้ชายเป็นผู้นำและต้องรับผิดชอบครอบครัวทั้งหมด

ความสับสนของบทบาทผู้หญิงผู้ชายมีมากขึ้น โดยเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับทรัพย์สินและการถือครองที่ดิน แต่ลึกๆ แล้วผู้หญิงล้านนายังคงตระหนักสำนึกรับผิดชอบมากกว่าฝ่ายชายและต้องทำงานในบ้านหนักกว่าเดิม นอกจากนี้การเข้ามาของพวกมิชชันนารีที่นำเอาศาสนาใหม่ การศึกษาระบบใหม่ และวัฒนธรรมใหม่เข้ามา เป็นผลต่อการเปลี่ยนแปลงมากยิ่งขึ้น ผู้หญิงล้านนา

Copyright by Mahidol University

ต้องการเรียนหนังสือมากขึ้น การศึกษาไม่จำกัดเฉพาะผู้ชายอย่างเดียวเช่นอดีต มีการปรับปรุงบุคลิกของสตรีล้านนาให้อ่อนหวานเช่นสตรีสากลมากยิ่งขึ้น ด้วยการทำงานฝีมือต่างๆ การศึกษาหลักสูตรตามแบบต่างประเทศที่ทำให้โลกทัศน์ของชาวล้านนากว้างขวางยิ่งขึ้น มีโรงเรียนคริสต์สำคัญๆ เกิดขึ้นตามหัวเมืองใหญ่ทุกเมือง ซึ่งผลิตนักเรียนมากมายอันนำไปสู่การเป็นบุคลากรระดับแนวหน้าของสังคม

คนล้านนามักเรียกตนเองว่า “คนเมือง” หากอยู่ต่างเมืองก็จะระบุเชื่อเมืองเข้าไว้ด้วย เช่น คนเมืองหละกอน (คนเมืองลำปาง) เป็นต้น ซึ่งเป็นลักษณะการจำแนกคนเป็นกลุ่มตามพื้นที่ทางภูมิศาสตร์มากกว่าชนชั้น การปกครองจากส่วนกลางและพฤติกรรมของข้าราชการมีผลต่อการเกิดปมด้อยหลายด้านแก่ชาวพื้นเมือง บ่อยครั้งที่ถูกเหยียดหยามว่าเป็นลาว และมีวัฒนธรรมที่ต่ำกว่าจะต้องปรับตนเองให้เป็นไปตามแบบแผนและความนิยมแบบภาคกลาง มีการทำลายเอกสารที่เป็นอักษรล้านนา ยังผลให้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่นสูญหายไปมาก การเข้ามาของคนและวัฒนธรรมส่วนกลางทวีความเข้มข้นมากขึ้นหลังจากการสร้างทางรถไฟเพื่อการคมนาคมมาถึงเชียงใหม่ ขณะเดียวกันความสนใจทางด้านมานุษยวิทยา หรือศิลปวัฒนธรรมของหน่วยงานต่างชาติที่มีต่อล้านนา ส่งผลนำไปสู่การค้นคว้าศึกษาเกี่ยวกับพื้นที่นี้อย่างกว้างขวาง เกิดกระแสความนิยมชื่นชมจากชาวต่างชาติและในที่สุดจากส่วนกลาง

สิ่งเหล่านี้ช่วยกระพือจินตนาการความเพ้อฝัน ผนวกเข้ากับความมั่งคั่งทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของเชียงใหม่ ทำให้เกิดนวนิยายชวนฝันมากมายตัวอย่างเช่น สาวเครือฟ้า การประกวดนางงามและอัธยาศัยไมตรีของคนพื้นเมืองเป็นแรงผลักดันความคิดของพื้นที่รับแขก และการท่องเที่ยวให้แก่รัฐบาลไทย อันนำไปสู่นโยบายพัฒนาเชียงใหม่ให้เป็นศูนย์กลางอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวหลักของประเทศ เพื่อสนองตอบต่อนโยบายของรัฐด้านพัฒนารายได้จากการท่องเที่ยว ส่งผลให้ความรู้และข้อมูลต่างๆ เกี่ยวกับพื้นที่มีความสำคัญมากขึ้น ประวัติศาสตร์ล้านนาซึ่งไม่ได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ชาติไทยก็เริ่มเพิ่มบทบาทมากขึ้นในวงการ การเรียนรู้ของชาติ การก่อตั้งมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จึงเป็นทั้งการกระจายความรู้สู่ชนบทและเป็นศูนย์กลางการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องราวของท้องถิ่น มีการสร้างสถาบันศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น สถาบันวิจัยสังคมที่รวบรวมและค้นหาประวัติศาสตร์ของชุมชน วัด หรือสถานที่สำคัญ เพื่อให้เป็นข้อมูลรองรับความสนใจของส่วนกลาง และชาวต่างชาติเพื่อการท่องเที่ยว ส่งผลให้คำว่า “ลานนา” หรือ “ล้านนา” ที่เลือนหายไปจากความทรงจำร่วมของสังคมท้องถิ่นถูกปลุกขึ้นมาใช้อีกครั้ง โดยเฉพาะในเชิงศิลปวัฒนธรรมเพื่อประโยชน์ทางธุรกิจและรายได้ของประเทศ (วิถี พานิชพันธุ์ ๒๕๔๘)

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๓
ระเบียบ วิธีการวิจัย

การวิจัยหัวข้อดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒ ผู้วิจัยกำหนดใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาสำรวจข้อมูลองค์ความรู้เกี่ยวกับความหมาย ขอบข่าย องค์ประกอบ ปัจจัยและบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของดนตรีล้านนา โดยทำการศึกษาข้อมูลในมุมมองของความร่วมสมัยของดนตรีล้านนาบนดินแดนล้านนา ผ่านการศึกษาวิจัยในมุมมองทางดนตรีวิทยาที่เน้นเรื่องประวัติศาสตร์เป็นหลัก อ้างอิงจากการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาของ สรัสวดี อ๋องสกุล ได้ดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ เริ่มจากยุคก่อตั้งล้านนา ศึกษาความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ จากความร่วมสมัยในศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ.๑๙๑๓) เป็นหลัก เพราะเป็นจารึกแรกที่มีเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีในแผ่นดินล้านนา และจารึกร่วมสมัยอื่นที่เกี่ยวข้อง

(๒) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคทองของล้านนา (พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐) ศึกษาความร่วมสมัยในโบราณวัตถุ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ เพราะเป็นหลักฐานทางศิลปกรรม ปรากฏรูปแบบเครื่องดนตรี และหน้าที่ของดนตรีสำคัญ และชัดเจนที่สุดในแผ่นดินล้านนา และศึกษางานศิลปกรรมร่วมสมัยอื่นที่เกี่ยวข้อง

(๓) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา สมัยพม่าปกครอง (พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗) ศึกษาจากความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนานเรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา อันเป็นเพียงหลักฐานเดียวในการสืบทอดคัดลอก ตลอดเรื่อยมา แม้จะอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า

(๔) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคสมัยเมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรี บริบทบุคคลสำคัญ ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นยุคสมัยของการรื้อฟื้น ฟื้นฟู ปรับปรุง ดนตรีล้านนาให้เป็นรูปเป็นร่าง ดังเช่นปัจจุบัน

(๕) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒) อันเป็นยุคสมัยปัจจุบัน จากระบบการแทรกแซงวัฒนธรรมของรัฐ และการกระจายตัวทางวัฒนธรรมล้านนาผ่านสถานศึกษา รวมถึงศิลปินในระบอบทุนนิยม และสื่อกลางทางผ่านวิถีชีวิตชุมชน ก่อเกิดเป็นความร่วมสมัยในแผ่นดินล้านนา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

๓.๑ กระบวนการวิจัย

(๑) ศึกษาข้อมูล เอกสารหลักฐาน และวิเคราะห์ข้อมูลตามวิธีการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ดนตรีวิทยา (musicology) จากข้อมูลปฐมภูมิ และข้อมูลอ้างอิง

(๒) ปฏิบัติการภาคสนามตามขอบเขตที่กำหนดตามระเบียบวิธีการวิจัยด้านมานุษย-ดนตรีวิทยา (ethnomusicology)

(๓) การวิเคราะห์ข้อมูล และสังเคราะห์ข้อมูล ดำเนินการทั้งระบบที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อเชื่อมโยงความประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในยุคสมัยทั้ง ๕ ตามปรากฏเนื้อหาด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

๓.๒ ขั้นเตรียมการเบื้องต้น

(๑) กำหนดเค้าโครงของหัวข้อที่จะทำการศึกษา พร้อมนำเสนอแนวคิด ข้อคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาและนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง นำมาปรับปรุงเพื่อให้ได้เค้าโครงที่สมบูรณ์

(๒) ศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้านเอกสาร ข้อมูลเบื้องต้นจากแหล่งข้อมูลต่างๆ เพื่อทำการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และนำมากำหนดกรอบการวิจัย

(๓) ศึกษาบุคคลข้อมูลเพื่อวางแผนปฏิบัติการวิจัย ได้แก่ พระสงฆ์ นักวิชาการท้องถิ่น นักวิชาการดนตรีวิทยา นักประวัติศาสตร์ นักดนตรีล้านนา ตลอดจนถึงบุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับพิธีการที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนา ตลอดจนผู้เกี่ยวข้องเป็นต้น

(๔) กำหนดกรอบ เพื่อศึกษาตามวัตถุประสงค์ เช่น ยุคสมัยของการร่วมสมัย หลักฐานทางประวัติศาสตร์ความร่วมสมัย ดนตรีล้านนาในยุคต่างๆ วัฒนธรรมประเพณีล้านนาที่เกี่ยวข้องกับดนตรี และประวัติศาสตร์บุคคลที่มีส่วนขับเคลื่อนดนตรีในแผ่นดินล้านนา เป็นต้น

(๕) การรวบรวมข้อมูลประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา และความร่วมสมัย เน้นดำเนินการตามประเด็นที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ และคำถามวิจัย ใช้สัมภาษณ์ตามประเด็นการศึกษาเป็นกรอบเพื่อปฏิบัติงานการจัดทำตาราง และวางแผนเพื่อรวบรวมข้อมูลต่างๆ อย่างเป็นระบบ

๓.๓ ขั้นศึกษาข้อมูล

(๑) วางแผนเพื่อดำเนินงาน การเตรียมเครื่องมือ อุปกรณ์ต่างๆ สำหรับใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

(๒) ติดต่อนักวิชาการในสถานศึกษาต่างๆ สำนักวิชาการ สถาบันการศึกษา บุคคลในวัฒนธรรมล้านนา นักดนตรีพื้นบ้าน นักดนตรีล้านนาร่วมสมัย ครูผู้สอนดนตรีล้านนา

Copyright by Mahidol University

เพื่อทำการศึกษาและบันทึกข้อมูลต่างๆ เช่น การบันทึกเสียง การบันทึกภาพเคลื่อนไหว ภาพถ่าย เอกสารโบราณ โบราณสถาน ภาพจิตรกรรม และโบราณวัตถุที่เกี่ยวข้อง

(๓) ลักษณะงานข้อมูลที่ดำเนินการเก็บข้อมูลที่ดำเนินการเก็บข้อมูล จำนวน ๔ ข้อมูลคือ

ข้อมูลที่ ๑ ข้อมูลสารัตถะและบริบทที่เกี่ยวข้อง ข้อมูลด้านนี้ผู้วิจัยนำไปเชื่อมโยงกับแนวคิด หลักฐานทางประวัติศาสตร์ ทั้งความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี พิธีกรรมประเด็นการศึกษาและรายละเอียดต่างๆ

ข้อมูลที่ ๒ ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว ประเพณี พิธีกรรมต่างๆ เช่น งานปอยหลวงการฟ้อนผี งานสงกรานต์ งานส่งสการพระสงฆ์ และประเพณีดนตรีพื้นบ้านต่างๆ เป็นต้น

ข้อมูลที่ ๓ ข้อมูลภาพถ่าย เพื่อบันทึกสาระของข้อมูลตามกรอบคำถามวิจัย และข้อมูลในบริบทที่เกี่ยวข้อง และ

ข้อมูลที่ ๔ ข้อมูลเสียง การบรรเลงดนตรีล้านนาของวงดนตรีล้านนาต่างๆ เช่นวงสะล้อ ซึง วงปี่จุม วงซอ พาทย์ฆ้อง วงลูกทุ่งคำเมือง โฟล์คซองคำเมือง และวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย เสนอในบทที่ ๘ และภาคผนวก

๓.๔ จัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลทุกส่วนงาน คือ ข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์เอกสาร หลักฐานทางโบราณคดี ข้อมูลหลักฐานเอกสารสิ่งพิมพ์ ข้อมูลการสัมภาษณ์ ข้อมูลภาพถ่าย ข้อมูลบันทึกเสียง ข้อมูลภาพเคลื่อนไหว มาจำแนกหมวดหมู่ตามกรอบประเด็นที่กำหนดไว้ ระหว่างการจัดกระทำข้อมูลหากข้อมูลมีความคลาดเคลื่อน ผู้วิจัยใช้วิธีการซ่อมแซมข้อมูลด้วยการศึกษาข้อมูลเพิ่มเติม เช่น การออกภาคสนามซ้ำ การสัมภาษณ์จากบุคคลที่สามารถบ่งชี้ความถูกต้อง หรือด้วยการปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องสมบูรณ์สำหรับใช้ในการวิเคราะห์ตามขั้นตอนต่อไป

๓.๕ ขั้นการวิเคราะห์ข้อมูล

ในการวิเคราะห์ข้อมูลตามคำถามวิจัย และวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผู้วิจัยใช้ข้อมูลที่ได้จากแหล่งต่างๆ มาทำการศึกษาวิเคราะห์ โดยมีแนวทางการวิเคราะห์ที่เป็นความร่วมสมัยทางวรรณกรรมร่วมสมัย ในที่นี้นักวิจัยได้ถือนำเอาความร่วมสมัยในดนตรี ซึ่งมีความหมายทิศทางเดียวกันกับวรรณกรรมร่วมสมัย เพราะงานวิจัยดนตรีล้านนาร่วมสมัย นี้ศึกษาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์วรรณกรรม (text) ไม่ใช่ตัวดนตรีร่วมสมัยที่ศึกษารูปแบบ (musical form) ทางด้านดนตรีและโบราณวัตถุ โบราณสถานเป็นส่วนใหญ่ โดยสรุปขอบเขตของคำว่า ดนตรีร่วมสมัย ตามแนวทางของ สมพร มันตะสูตร ได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

(๑) เป็นดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ช่วงเวลาเดียวกัน ยุคสมัยเดียวกัน

(๒) เป็นดนตรีที่มีแนวคิดร่วมกัน เป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีรากฐานมาจากที่เดียวกัน

(๓) เป็นดนตรีที่มีความคิดก้าวหน้า แตกต่าง ทันสมัย

(๔) เป็นดนตรีที่จะมีผลกระทบในทางสร้างสรรค์แก่ผู้ฟัง

มีอำนาจในการชักจูงใจ และใช้ข้อมูลจากส่วนต่างมาวิเคราะห์ได้แก่ ข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง รายงานการวิจัย เอกสารโบราณ งานศิลปกรรม หลักฐานทางโบราณคดี เป็นต้น การสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง การเข้าไปสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ข้อมูลภาพถ่าย ทั้งจากภาพที่เคยมีการบันทึกไว้แล้วในอดีต และภาพถ่ายจากงานภาคสนาม ข้อมูลเสียงจากการสัมภาษณ์ การเก็บข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลภาพเคลื่อนไหวประเภท วีดีทัศน์ ซีดี และดีวีดี ตามฐานข้อมูล

๓.๖ ขั้นตรวจสอบ ตีความผลของข้อมูล

(๑) ข้อมูลเนื้อหาสาระต่างๆ ที่ได้รับจากการศึกษาทุกส่วนที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ เมื่อนำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เนื้อหาทุกหัวข้อแล้วนำมาตรวจสอบ

(๒) วินิจฉัย ตีความ ประมวลผลความเกี่ยวข้อง ความร่วมสมัย ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การวิจัย คำถามวิจัย และกรอบแนวความคิด

๓.๗ ขั้นเรียบเรียงผลการศึกษา

(๑) นำผลที่ได้รับจากการศึกษาดนตรีล้านนาร่วมสมัย และบริบทที่เกี่ยวข้องมาตีความเรียบเรียงในลักษณะพรรณนาวิเคราะห์ การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะผลการวิจัย ตามประเด็นที่กำหนดไว้

(๒) นำผลการวิจัยที่เรียบเรียงแล้ว เสนอต่อคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เพื่อพิจารณา ตรวจสอบ และให้ความเห็นชอบ พร้อมข้อมูลเสนอแนะเพิ่มเติม

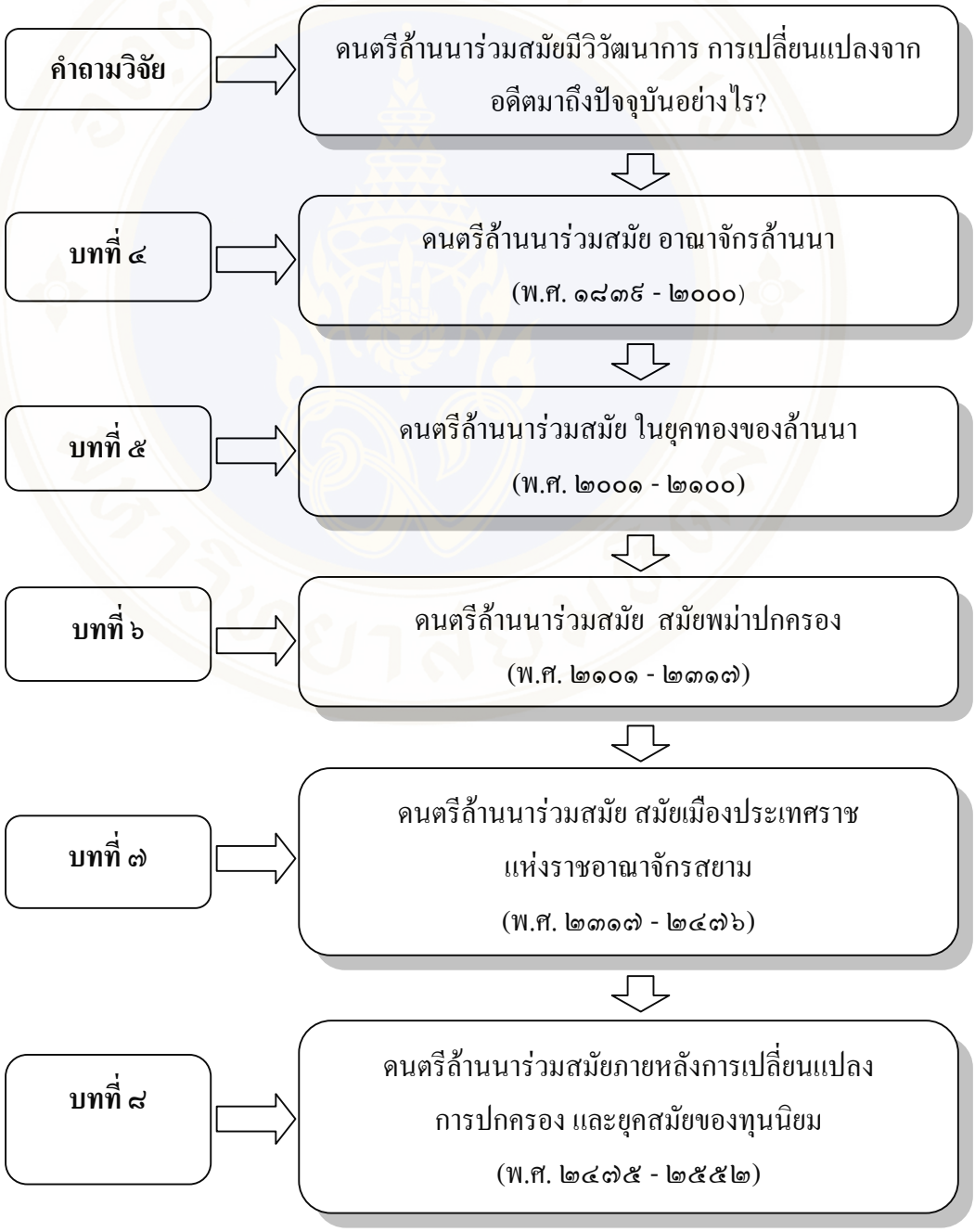
(๓) นำข้อมูลเสนอแนะต่างๆ จากคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์มาปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม หรือซ่อมแซมข้อมูล จากนั้นจึงนำมาเรียบเรียงรายงานผลการวิจัยขั้นสุดท้าย

Copyright by Mahidol University

๓.๘ การนำเสนอผลการวิจัย

ในการวิจัย ผู้วิจัยมีคำถามหลักคือ “ดนตรีล้านนาร่วมสมัยมีวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงจากอดีตมาถึงปัจจุบันอย่างไร?” ดังนั้นการเสนอผลวิจัย ผู้วิจัยจึงจำแนกบทตามคำถามการวิจัย วัตถุประสงค์ของการวิจัยดังแผนภูมิ ๓.๑

แผนภูมิ ๓.๑ แสดงการนำเสนอผลการวิจัยจากคำถามการวิจัย



Copyright by Mahidol University

๓.๙ อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย มีดังนี้

(๑) เครื่องบันทึกวีดีทัศน์ พร้อมสื่อวัสดุประกอบการใช้

(๒) เครื่องบันทึกเสียง พร้อมสื่อวัสดุประกอบการใช้

(๓) กล้องถ่ายรูป พร้อมสื่อวัสดุประกอบการใช้

(๔) อุปกรณ์เครื่องใช้ต่างๆ ที่จำเป็นต้องใช้ระหว่างปฏิบัติการวิจัย

(๕) แบบสัมภาษณ์โดยกำหนดแนวประเด็นตามกรอบความคิด และวัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อใช้เป็นแนวทางในการเก็บข้อมูล

๓.๑๐ ฐานข้อมูลที่ใช้ในการวิจัย

(๑) ข้อมูลเนื้อหา และบริบทที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยรวบรวมจากแหล่งค้นคว้าต่างๆ และจากการบันทึกในการปฏิบัติงานภาคสนาม โดยบางหลักฐานเป็นหลักฐานความร่วมสมัยที่ส่งผลต่อดนตรีล้านนาในยุคนั้นๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้พยายามรวบรวม เพื่อให้ได้ฐานข้อมูลที่สมบูรณ์ที่สุด ซึ่งบางหลักฐานอาจถูกระยะเวลาในการวิจัยบังคับได้ปล่อยเลยไป แต่โดยรวมแล้วฐานข้อมูลที่รวบรวมไว้สามารถตอบคำถามวิจัยได้อย่างมีที่มา และเหมาะสม ผู้วิจัยได้นำฐานเหล่านั้นมาใช้เป็นฐานข้อมูลร่วมกับฐานข้อมูลต่างๆ ฐานข้อมูลในการวิจัยมีดังนี้

บทที่ ๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ ฐานข้อมูลหลักทางจารึกโบราณคดีร่วมสมัย ได้แก่

(๑) ศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓

(๒) ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ. ๑๙๑๒

(๓) ศิลาจารึกวัดช้างล้อม พ.ศ. ๑๙๒๗

(๔) ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ. ๑๘๓๕

(๕) หลักฐานร่วมสมัยด้านศิลปกรรม

บทที่ ๕ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ยุคทองของล้านนา (พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐) ฐานข้อมูลหลักทางโบราณวัตถุร่วมสมัย ศิลปกรรม และวรรณกรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่

(๑) รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๕๐

(๒) ไตรภูมิพระร่วง

(๓) หลักฐานร่วมสมัยด้านศิลปกรรม

Copyright by Mahidol University

(๔) พุทธปาทลักขณะมงคล ๑๐๘ ประการ

บทที่ ๖ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา สมัยพม่าปกครอง (พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗) ฐานข้อมูลหลัก ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะ และงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

(๑) ตำนานฝ่ายวัด ได้แก่ ปฐมสมโพธิ, สำนวนล้านนา, พุทธประวัติ ตอนสุภนิมิตแห่งพิณ๓ สาย, เวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง, ตำนานพระสิงห์พุทธปฏิมาเจ้า, ตำนานพระแก่นจันทร์ตำนานวัดกวาดกานโถม, ตำนานพระธาตุจอมทอง เชียงใหม่ และชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ

(๒) ตำนานฝ่ายเมือง ได้แก่ ตำนานสิงหนวติกุมาร, จามเทวีวงศ์, ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่, พงศาวดารโยนก, ตำนานเมืองยอง, ตำนานมังรายและตำนานเชียงใหม่ - เชียงตุง

(๓) ตำนานปกิณกะ ได้แก่ นิราศหริภุญชัย, โคลงหงส์ผาคำ, คร่าวซอเรื่องหงส์หิน,คันธกุมาร และคร่าวซอเรื่องอ้ายร้อยขอด

(๔) หลักฐานร่วมสมัยด้านศิลปกรรมที่สอดคล้องกับตำนาน

บทที่ ๗ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคสมัยเมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) ฐานข้อมูลหลักจากประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรีและบริบทบุคคลสำคัญในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี นับเรียงตามปีพุทธศักราชโดยลำดับเหตุการณ์สำคัญ ได้แก่

(๑) พระราชชายาเจ้าดารารัศมี

(๒) ครูช้อย สุนทรวาทิน

(๓) เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่

(๔) เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่

(๕) พระยาประสานดุริยศัพท์

(๖) หม่อมส้มจีน

(๗) ครูสังวาลย์ กุลวัลกี

(๘) มิสเบอร์ธา เบล๊านท์

(๙) ครูรอด อักษรทับ

(๑๐) ครูชั้น อักษรทับ

(๑๑) เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่

(๑๒) ครูอัญชัน อักษรทับ

Copyright by Mahidol University

(๑๓) ท้าวสุนทรพจนกิจ

(๑๔) ครูฉัตร สุนทรวาทิน

(๑๕) เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่

(๑๖) เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่

(๑๗) ครูช่อ สุนทรวาทิน

บทที่ ๘ บทวิเคราะห์ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองและยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒) ฐานข้อมูลหลักทางวงดนตรี ได้แก่

(๑) วงดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม วงนาคฑันต์

(๒) วงการเพลงลูกทุ่งคำเมือง

(๓) โฟล์คซองคำเมือง จรัล มโนเพ็ชร

(๔) วงดนตรีล้านนาร่วมสมัย วงช้างสะตน

(**๒) ข้อมูลภาคสนาม** เสียง ภาพถ่าย และภาพเคลื่อนไหว ลำดับตามช่วงเวลา ทั้งนี้บางข้อมูล ไม่ทราบวันที่ เดือนที่บันทึก แต่ข้อมูลเหล่านั้นก็เป็นส่วนหนึ่งที่นำมาศึกษา และมีส่วนเพิ่มความสมบูรณ์ทางด้านเนื้อหาที่ต้องนำมาศึกษาด้วย ดังนั้นรายละเอียดบางอย่างที่ขาดตกบกพร่องไปในเรื่องของ ชื่อบุคคล เวลาเหตุการณ์ ความร่วมสมัย วัน เดือน ปีที่บันทึกหรือคัดลอกอาจคลาดเคลื่อน หรือไม่มี จึงนำเสนอตามแหล่งข้อมูลที่มีอยู่เช่นนั้น

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๔
ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ – ๒๐๐๐
ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์

๔.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓

ล้านนา หมายถึง ดินแดนที่มีจำนวนที่นานับล้านนา คือมีที่นาเป็นจำนวนมาก เป็นคำขนานนามคู่กับล้านช้าง หมายถึงดินแดนที่มีช้างนับล้านตัว ปรากฏในปี พ.ศ. ๒๕๓๐ คำว่า “ล้านนา” หรือ “ลานนา” เป็นหัวข้อโต้เถียง โต้แย้งกัน เพื่อหาคำที่ถูกต้อง คณะกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทย นำโดยศาสตราจารย์ ดร. ประเสริฐ ณ นคร เป็นประธานการสอบชำระที่สุด คณะประชุมกรรมการชำระประวัติศาสตร์ไทยได้ให้ข้อยุติว่า “ล้านนา” คือคำที่ถูกต้อง ในวงวิชาการจึงสรุปใช้ “ล้านนา” กันทั่วไป และหลากหลาย แต่ก็ยังมีผู้ที่ยังพอใจจะใช้ “ลานนา” ซึ่งเป็นเรื่องส่วนบุคคล (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๓๙, ๒๑)

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์บางฉบับ เช่น ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ยืนยันว่าล้านนาประกอบด้วย ๕๗ เมือง แต่ไม่ปรากฏว่ามีเมืองใดบ้าง และปรากฏในปี สมัยไหน คำว่า “ล้านนา” เริ่มปรากฏอย่างเป็นทางการเมื่อ พ.ศ. ๒๐๙๖ ในหลักฐานศิลาจารึกวัดนางจันดี อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย ในความหมายของ “ล้านนา” อันหมายถึง ดินแดนที่มีที่นาจำนวนหนึ่งล้าน หรือนับล้าน และในจารึกเดียวกันเปรียบเทียบกันกับ ล้านช้าง หมายถึง ดินแดน ชื่อเมืองที่มีช้างจำนวนหนึ่งล้านเชือก หรือนับล้านเชือก อันเป็นชื่อเรียกอาณาจักรหลวงพระบางปัจจุบันในอดีต (ฮันส์ เพนธ์ ๒๕๒๗, ๔) ดังนั้นคำว่า “ล้านนา” เกิดขึ้นเมื่อใด คงเข้าใจโดยหลักฐานที่ปรากฏ ส่วนคำว่า “พันนา” นั้นมีหลักฐานว่าทางภาคเหนือใช้ “พันนา” ในความหมายเป็นเขตการปกครองมาตั้งแต่สมัยโบราณ และไทยภาคเหนือคงใช้คำว่า “ล้านนา” อย่างเร็วที่สุดในสมัยพระเจ้ากือนา ความตามจารึกว่า “ท้าวสองแสนนา” ต่อมาในปีระกา สัปตศก จ.ศ. ๗๖๗ (พ.ศ. ๑๙๔๘) พระเจ้าสามฝั่งแกน สถาปนาเจ้าผู้ครองนครเชียงแสนให้เป็นเจ้าศรีสุวรรณคำล้านนาไชยสงคราม เป็นใหญ่กว่า “*ล้านนาเชียงแสน*” ทั้งมวล (สุรพล ดำริห์กุล ๒๕๓๙, ๑๑) ฉะนั้นคำว่า ล้านนา หมายถึงชื่อที่ใช้เรียกดินแดน หรืออาณาจักร แห่งหนึ่งที่เคยตั้งอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน ซึ่งสมัยก่อนไม่มีเส้นเขตแดนแบ่งกั้นบอกถึงความเป็นอาณาจักร ดินแดน อย่างแน่นอนชัดเจนเหมือนรัฐชาติปัจจุบัน ฉะนั้นผู้วิจัยขอสรุปว่า คำว่า “ล้านนา” เริ่มปรากฏในช่วงหลัง (พ.ศ. ๒๐๙๖)โดยยึดถือ หลักฐานตามที่ปรากฏในจารึกเป็นหลัก

Copyright by Mahidol University

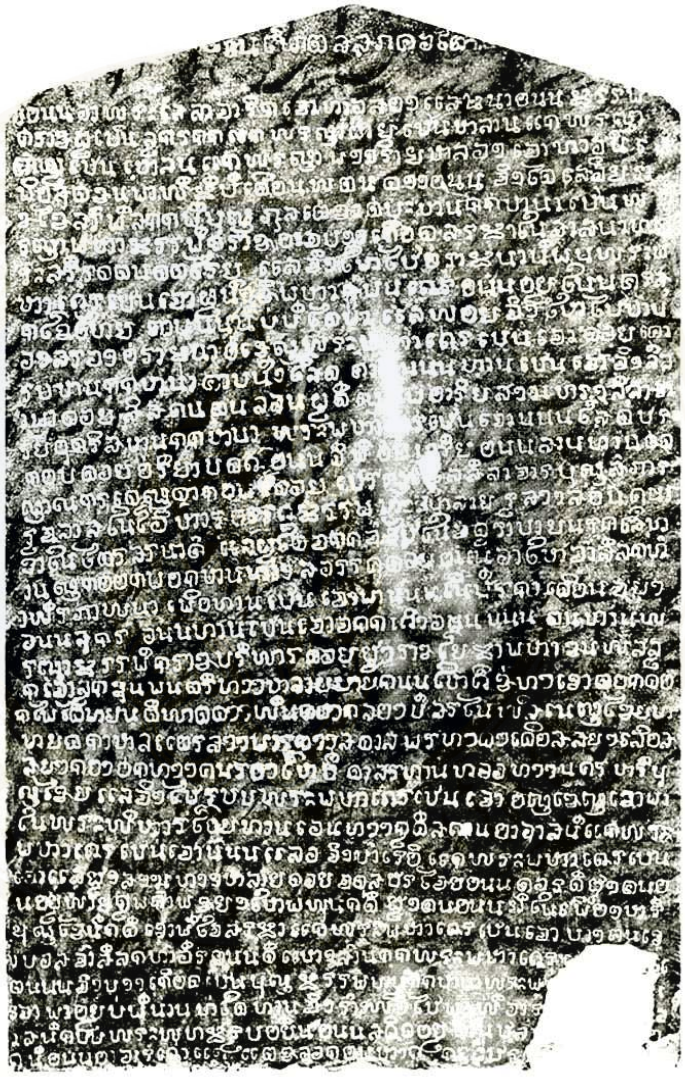
ปัจจุบันเป็นที่ทราบกันว่า ล้านนา คือ ดินแดน อาณาจักรล้านนา ที่อยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ถือยึดใช้คำว่า “อาณาจักรล้านนา”โดยนับมาตั้งแต่เริ่มก่อตั้งราชวงศ์มังราย กษัตริย์ลำดับที่ ๑ ครองราชย์ พญามังราย (พ.ศ. ๑๘๐๔ – ๑๘๕๔) ถึงสิ้นสุดล้านนาภายใต้การปกครองของพม่า และเริ่มใช้คำว่า “เมืองเชียงใหม่” ตั้งแต่สมัยเจ้าเจ็ดตน (พ.ศ. ๒๓๑๗) ด้วยผนวกเป็นเมืองขึ้นของสยาม มาจนกลายเป็นจังหวัดหนึ่งทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยในปัจจุบัน ศิลาจารึกวัดพระยืน จารึกหลักเก่าแก่ และแสดงถึงหลักฐานทางดนตรีเป็นจารึกแรกในดินแดนล้านนา จากประวัติและหลักฐานทางโบราณคดีที่เกี่ยวกับล้านนา ความร่วมสมัยในดินแดนล้านนามาตั้งแต่แรกเริ่มหายไปไหน และที่ใด ในที่นี้ ประเสริฐ ณ นคร ได้ให้ความเห็นเรื่องจารึกที่เก่าแก่กว่าว่า เพราะเหตุใดเหล่าจารึกร่วมสมัย กับจารึกวัดพระยืนจึงหายสาบสูญว่า เกิดจากการจากการรับพระพุทธศาสนานิกายใหม่ เมื่อพระมหาธรรมคัมภีร์มาถึงล้านนา ในปี พ.ศ. ๑๙๗๓ ท่านได้กล่าวหาพระภิกษุฝ่ายสวนดอกว่า ไม่เป็นพระภิกษุ เกิดกรณีวิวาทกัน พระเจ้าสามฝั่งแกนทรงให้ผูกแพขนานโต้เถียงกัน ฝ่ายป่าแดงเก่งทางวิชาการมากกว่า ฝ่ายสวนดอกจึงแพ้ พระทั้งสองฝ่ายทุบตีกันบ่อยครั้ง พระเจ้าสามฝั่งแกนจึงทรงขับไล่พระวัดป่าแดงออกไปจากเมืองเชียงใหม่ใน พ.ศ. ๑๙๗๗ เพื่อรักษาพระพุทธศาสนาไว้ ฝ่ายป่าแดงจึงไปเจริญรุ่งเรืองอยู่ในเชียงราย เชียงแสน พะเยา ลำปางและเชียงตุงแทน

จนกระทั่ง พระเจ้าติโลกราชขึ้นเสวยราชย์ พ.ศ. ๑๙๘๔ จึงทรงสนับสนุนฝ่ายป่าแดง สันนิษฐานว่า พระเจ้าติโลกราช คงจะรื้อจารึกเก่าตามวัดออก เพราะความเชื่อว่า การอุทิศเข้าของให้วัดในสมัยเดิมนั้นไม่ได้บุญ จึงทรงอุทิศเข้าของให้วัดใหม่ แล้วทรงสร้างจารึกใหม่ทุกวัด จารึกใหม่ในเชียงใหม่และลำพูน เพราะฉะนั้นจารึกส่วนมากจึงมีตั้งแต่สมัยพระเจ้าติโลกราช เป็นต้นมา ยกเว้นจารึกวัดพระยืน ลำพูน ของพระมหาสุมนเถร ซึ่งจะเหลืออยู่ เพราะคนนับถือพระมหาสุมนเถรมาก หรือจะเป็นเพราะเป็นวัดอรัญญิกอยู่ห่างเมืองเชียงใหม่ ซึ่งร้างไปก่อนรัชสมัยพระเจ้าติโลกราชแล้วก็เป็นได้ (ประเสริฐ ณ นคร ๒๕๔๐, ๓๖) จึงทำให้หลงลืม และผ่านพ้นการทำลายได้ หลงเหลือหลักฐานทางโบราณคดีที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ซึ่งเป็นหลักฐานที่ปรากฏทางจารึก เก่าแก่ที่สุดในดินแดนล้านนา

ความเป็นมา ปรากฏว่าศิลาจารึกหลักนี้ เป็นศิลาจารึกสร้างโดย พญากือนา ค้นพบโดย หม่อมเจ้าทรงวุฒิภาพ ดิศกุล ทรงส่งสำเนาจารึกมาถวาย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เมื่อวันที่ ๒๙ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๕๗ ต่อมากรมศิลปากรได้ส่งเจ้าหน้าที่ผู้อ่านจารึก แผนกหนังสือตัวเขียนและจารึก กองหอสมุดแห่งชาติ คือ นายฉ่ำ ทองคำวรรณ กับนายประสาร บุญประคอง เดินทางไปที่จังหวัดลำพูน ทำการอัดสำเนาจารึก เมื่อวันที่ ๘ เมษายน พ.ศ. ๒๕๐๐ ศิลาจารึกวัดพระยืน เป็นหลักฐานทางเอกสารอันสำคัญ และเป็นศิลาจารึกหลักเดียวเท่านั้น

Copyright by Mahidol University

ที่บ่งบอกการแผ่อิทธิพลของอักษร และวัฒนธรรมสุโขทัย เข้าไปสู่อาณาจักรล้านนาในรัชสมัยของพญาเจ้ากือนา โดยพระสุมนเถระ พระภิกษุสุโขทัยเป็นผู้นำขึ้นไป เช่นเดียวกับ หลักฐานในชินกาลมาลีปกรณ์ ซึ่งแปลโดย ร.ต.ท. แสง มนวิทูร



ภาพ ๔.๑ ศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน
ภาพจาก ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๓ ศิลาจารึกวัดพระยืน

การกำหนดอายุ	ในด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๙ “ปีจอ” ตรงกับ จุลศักราช ๗๓๒ (พ.ศ. ๑๙๑๓)
ตามหลักฐาน	กล่าวได้ว่าเป็นภาษา บาลี - ไทย (สุโขทัย)
ค้นพบเมื่อปี	พ.ศ. ๒๔๕๗
สถานที่พบ	วัดพระยืน ตำบลเวียงยอง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

Copyright by Mahidol University

ลักษณะ ทำมาจากหินทรายแปร เป็นแผ่นรูปใบเสมา ขนาดกว้าง ๕๕ สูง ๘๐ หนา ๑๐.๕ เซนติเมตร มีจำนวนด้าน ๒ ด้าน ด้านที่ ๑ มี ๔๐ บรรทัด ด้านที่ ๒ มี ๔๑ บรรทัด

ทะเบียนวัตถุ/บัญชี
(๑) กองหอสมุดแห่งชาติ กำหนดเป็น “ลพ. ๓๘”
(๒) ในวารสาร ศิลปากร กำหนดเป็น “ศิลาจารึกวัดพระยืน”
(๓) ในหนังสือ ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๓ กำหนดเป็น “หลักที่ ๖๒ ศิลาจารึกวัด พระยืน จังหวัดลำพูน”
(๔)ในหนังสือจารึกสมัยสุโขทัยกำหนดเป็น “ศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓”
(๕) ในหนังสือ วิเคราะห์ศิลาจารึกในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญ-ไชยกำหนดเป็น “จารึกวัดพระยืน”

เนื้อความได้กล่าวถึง การเข้ามาเมืองเชียงใหม่ของพระสุมนเถรว่า ครั้งเมื่อพญากือนา กษัตริย์แห่งล้านนา มีความปรารถนาใคร่ได้พระภิกษุอันอาจ เพื่อกระทำสังฆกรรมทั้งปวง มาไว้ในล้านนา จึงได้ส่งราชทูตไปยังสำนักแห่งพระครูอุทุมพรมหาสามี ในรามัญประเทศ เพื่อขอพระภิกษุองค์หนึ่ง ชื่อพระอานนท์ภิกษุ ซึ่งเป็นศิษย์พญากือนา ทรงมีความยินดียิ่ง และปฏิบัติต่อพระอานนท์เป็นเจ้าด้วยจตุปัจจัย แต่พระอานนท์ยังไม่ได้ปรารถนา เพื่อจะกระทำสังฆกรรมมาก่อน เพราะพระครูยังไม่ได้อนุญาต จึงบอกให้พญากือนา นิมนต์พระสุมนเถระ ซึ่งเป็นพระอาจารย์แห่งตนจากเมืองสุโขทัย พระเจ้ากือนาจึงส่งราชทูตไปสุโขทัย เพื่อนิมนต์พระสุมนเถระจากพระยาลิไทย (พระมหาธรรมราชาที่ ๑ ครองราชย์ พ.ศ. ๑๘๔๐ - ๑๙๑๙) ซึ่งพระองค์ก็ให้พระสุมนเถระไป และได้นำเอาพระบรมธาตุไปสู่ล้านนา เมื่อพระสุมนเถระออกจากเมืองสุโขทัย และไปจำวัดในที่ใด พระบรมธาตุก็บังเกิดพระรัศมีเป็นอัศจรรย์ พระผู้เป็นเจ้าก็อุปัฏฐากบูชาพระบรมธาตุ ด้วยความเคารพเป็นอย่างดี ฝ่ายพญากือนา มหากษัตริย์โปรดให้สร้างพระพุทธรูป ๔ องค์ไว้ในพระมหาวิหารใหญ่ ด้านทิศบูรพาแห่งเมืองหริภุญไชย ในศักราช ๗๓๑ (จุลศักราช ๗๓๑ หรือพุทธศักราช ๑๙๑๒)

โดยเนื้อหา ข้อความที่จารึก คำขึ้นต้นของจารึกด้านที่ ๑ บรรทัดแรก เป็นคำนอบน้อมพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ด้วยภาษาบาลี ข้อความต่อจากนั้นไปเป็นภาษาไทย กล่าวถึงพระนามกษัตริย์แห่งราชวงศ์มังรายบางพระองค์ ได้กล่าวถึงมูลเหตุที่ไปอาราธนาพระสุมนมหาเถร จากนครสุโขทัยมาเผยแพร่พระพุทธศาสนายังล้านนา ในปี พ.ศ. ๑๙๑๒ และได้นิมนต์ท่านมาอยู่ที่วัดพระยืนในหริภุญไชยนคร คือ จังหวัดลำพูนในปัจจุบัน และได้กล่าวสรรเสริญเกียรติคุณแห่งพระมหาเถร ด้านที่ ๒ กล่าวถึงการปฏิสังขรณ์ถาวรวัตถุต่างๆ ภายในวัดพระยืน รวมทั้งพระเจดีย์ที่มีพระพุทธรูปสมัยหริภุญไชย ประดิษฐานประทับยืนอยู่ในซุ้มคูหา ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ศิลาจารึกด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๒ - ๑๔ “*อันว่าพระเศลาจารึกเจ้าท้าวสองแสนนา อันธรรมิกราช ผู้เป็นลูกรักแก่พญาผายู เป็นหลานแก่พญาคำฟู เหลนแก่พญามังราย หลวงเจ้าท้าวนี้ เมื่อสุดชนมาพิธี (อายุขัย) ปีเดือนพ่อตนดังอั้น (ดังนั้น) จึงได้เสวยราชชัยศรีมีศักดิ์มีบุญฤทธิ์เดชะตบะหนักหนา เป็นพญามหาธรรมิกราช อาจบังเกิดศรัทธาในศาสนาพระศรีรัตนตรัย และจึงให้ไปอาราธนานิมนต์พระมหาเถรเป็นเจ้าผู้หนึ่งชื่อ มหาสุมนเถระ อันอยู่ในนครสุโขทัย คาบ (ครั้ง) นั้นบมิได้มาแลพอย (เลย) จึงให้ไปบำบวงสรวงอาราธนาอัญเชิญพระมหาเถรเป็นเจ้าด้วยเคารพหนักหนา คาบหนึ่งโสด คาบนั้นท่านเป็นเจ้าจึงลีลามาด้วยศิษย์คนตนล้วนผู้ดี ย่อมอริยสงฆ์ทรงศีลาจารอุกฤษฏ์หนักหนา”

ศิลาจารึกด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๒๐ - ๒๗ และเนื้อความเกี่ยวกับการดนตรี “*เมื่อท่านเป็นเจ้ามานั้น ในปีระกา เดือนเจียง (คือเดือนอ้ายของไทยฝ่ายเหนือ หรือ เดือน ๑๑ ของไทยฝ่ายใต้) วันศุกร์วันท่านเป็นเจ้าจักเถิง (ถึง) วันนั้น ตนท่านพญาธรรมิกราช บริพาร(แวดล้อม) ด้วยฝูงราชโยธามหาชนพลลูก เจ้าขุนมนตรีทั้งหลาย ยายกัน (เรียงรายกัน) ให้ถือกระทงข้างตอกดอกไม้ไต้เทียนตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาล มรทงค์ดงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง อึกทั้งคนร้องโห่อื้อดา สะท้านทั่วทั้งนครหริภุญไชยแล*” (ฉ่ำ ทองคำวรรณ ๒๕๐๘, ๑๓๓ - ๑๔๓)



ภาพ ๔.๒ เนื้อความบนจารึก ปรากฏเนื้อความเกี่ยวข้องกับดนตรี ในบรรทัดที่ ๒๔ - ๒๗

จากหลักฐานศิลาจารึก ปรากฏเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา ต้อนรับพระสุมนเถร แสดงถึงการเฉลิมฉลอง ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ซึ่งในหนังสือประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๓ ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงแห่ประโคม ดังนี้

Copyright by Mahidol University

เครื่องดนตรี	ความหมาย
“ตีพาทย์”	หมายถึง เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าประกอบกันในวงปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วย ปี่ ฆ้อง กลอง ตะโพนและฉิ่ง ไม่มีระนาด ปัจจุบัน คนเมืองยังนิยมเรียกวงปี่พาทย์เครื่องห้าว่า “ป๊าดก้อง” ตามรากศัพท์เดิม ที่รวมกันระหว่าง คำว่า พาทย์ และฆ้อง
“ฆ้อง”	หมายถึง มีหลายชนิด ตั้งแต่บรรเลงลูกเดียวไปจนเป็นหลายๆ ลูกเป็นฆ้องเดี่ยว อย่างฆ้องหุ่ย หรือจะเป็นอย่างฆ้องวงก็ไม่ทราบแต่รู้สึกว่าจะไม่ใช่ฆ้องวง เพราะถ้ามีฆ้องวงใช้แล้วก็น่าจะมีระนาดใช้ด้วย
“ดังพิณ”	หมายถึง ดีดพิณให้มีเสียงดัง กระจับปี่ พิณเปี๊ยะ หรือพิณน้ำเต้า ซึ่งผู้ชายใช้ดีดเพื่อขับลำนำประกอบการเกี้ยวสาว บ้างก็สันนิษฐานว่าเป็นพวกพิณหลายสาย เช่นพิณแบบคันธนู(bow harp)
“กลอง”	หมายถึง กลองที่ใช้ตีในงานเฉลิมฉลอง
“ปี่สรไน”	หมายถึง เครื่องเป่าชนิดลิ้นคู่ เครื่องดนตรีที่อยู่ในตระกูล และรูปร่างคล้ายกันกับ สุรนัย ของชาวเปอร์เซีย ซุรนา ของชาวตุรกี และสุรไน ของชาวมองโกล เป็นต้น ในคัมภีร์สังคีตสาระ ได้ระบุเครื่องดนตรีประเภทนี้ที่มีความเก่าแก่กว่า เซห์ไน คือ สุรไน ของชนชาวมองโกล (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๔๘, ๕๕)
“พิสเนญชัย”	หมายถึง คำว่า “พิสเนญ” น่าจะเป็น ปีเสนง หรือเขนง ซึ่งขแมร์ เรียกว่า แสนง ได้แก่พวกเขาควายที่ใช่เป่า ส่วนคำว่า “ชัย” เป็นคำประกอบ
“ทะเทียด”	หรือ “สรเทียด” ตรงกับคำภาษามคธว่า “ทินฺทิม” แปลว่า กลองสองหน้าใช้ตีด้วยไม้ข้างหนึ่ง และมือข้างหนึ่ง ได้แก่ กลองมลายู มีรูปร่างเหมือนกลองแขก แต่อ้วนกว่า และสั้นกว่า
“กาหล”	หมายถึง แตรงอน เป็นแตรที่ทำด้วยโลหะรูปร่างคล้ายเขาสัตว์ เช่นเดียวกับพิสเนญชัย กล่าวกันว่า แตรงอนนี้มีกำเนิดที่อินเดีย เพราะคนอินเดียนี้ใช้แตรนี้ เป่าให้สัญญาณในกระบวนการแห่ และงานพระราชพิธี
“แตรสังข์”	หมายถึง แตรสังข์ คือเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง นิยมเป่าประโคม พร้อมกันกับสังข์ (หอยชนิดหนึ่ง) ใช้เป่าอย่างแตร เป่าให้ดังด้วยลิ้น เช่นเดียวกับการเป่าเขาสัตว์ ส่วนแตรทำด้วยวัสดุประเภทโลหะสัมฤทธิ์ ลักษณะโค้งงอนคล้ายเขาสัตว์

Copyright by Mahidol University

เครื่องดนตรี	ความหมาย
“กังสดาล”	หมายถึง ระฆังวงเดือน
“มรทงค์”	หมายถึง ตะโพน ในภาษาสันสกฤต คือ มฤทงค, มคธ คือ มุทิงค, มริทังค์ เป็นกลองในวัฒนธรรมดนตรีอินเดียที่เก่าแก่ และยังเรียกชื่อนี้กันอยู่ในปัจจุบัน หุ่นทำจากดินเหนียว มีรูปร่าง๓ ลักษณะ คือ - แบบขอดตรงกลาง - แบบทรงป่องตรงกลางและ - แบบรูปทรงกรวย เล่นแตกต่างกันไปตามลักษณะ เวลาเล่นบรรเลงจะนำแป้งมาปั้นติดหน้ากลองเพื่อให้เสียงมีความนุ่มนวล ใช้บรรเลงวัฒนธรรมดนตรี แบบกรณาฏักสังคีต แถบตอนใต้ของอินเดีย ร่วมกับ สรัสวตีวีณา (พิณในตระกูลลิวท์) (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๔๘, ๕๘ - ๕๙)
“ดงเดือด”	หมายถึง สนั่นดง เป็นเครื่องตีอย่างหนึ่งเครื่องตีชนิดที่ดังจนขนาดเดือด (ดังมาก) ก็เห็นจะมีแต่กลองทัดเท่านั้นเป็นกลองโบราณมีขนาดใหญ่เล็กต่างกันแต่โดยส่วนมากจะทำขนาดใหญ่ (ฉ่ำ ทองคำวรรณ ๒๕๐๘, ๑๓๓ - ๑๔๓)

ลักษณะทางดนตรี และชนิดของดนตรีที่ปรากฏนี้ เป็นดนตรีเครื่องประโคม ใช้ในการแห่ประโคมดนตรี มีความสัมพันธ์กับพิธีกรรมทางศาสนาคือ ประโคมต้อนรับพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์ จากอาณาจักรสุโขทัย โดยสุมนเถระและผู้ติดตาม “ด้วยศิษย์คนตนล้วนผู้ดี” (ดังที่กล่าวในจารึก) จารึกวัดพระยืน สร้างใน พ.ศ. ๑๙๑๓ ตรงกับสมัยอยุธยาตอนต้นรัชสมัยการครองราชย์ครั้งที่ ๑ ของสมเด็จพระราเมศวร พ.ศ. ๑๙๑๒ - ๑๙๑๓ ครองราชย์ได้แค่ปีเดียว ก่อนที่สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๓ (ขุนหลวงพะงั่ว ตั้งราชวงศ์สุพรรณบุรี) พ.ศ. ๑๙๑๓ - ๑๙๓๑ (วันวลิต ๒๕๔๘, ๑๐๐)

สุมนเถระ นำเอาอักษร ลัทธิ ความเชื่อ วัฒนธรรม เข้าสู่ล้านนา พร้อมกับศาสนาพุทธนิกายลังกาวงศ์ (เก่า) เมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๒ ดังปรากฏหลักฐานในศิลาจารึกหลักที่ ๙ (วัดป่าแดง) และจารึกหลักที่ ๖๒ (วัดพระยืน) ตำนานมูลศาสนาได้ให้รายละเอียดเพิ่มเติมว่า ในระยะเดียวกันนี้ เจ้าปิยทัสสี นำศาสนาไปอโยธยา (ตอนต้น) เจ้าสุวรรณคิรี นำศาสนาไปเมืองชะวา (หลวงพระบาง) เจ้าเวสภูไปเมืองน่าน อีกสี่องค์อยู่ที่เมืองกลาง คือสองแคว (พิษณุโลก) แสดงว่า พระเจ้าลิไทยเป็นองค์ศาสนูปถัมภก จนเป็นที่ยอมรับว่า พิษณุโลก ซึ่งเป็นเมืองหลวงทางศาสนาของอาณาจักรสุโขทัยนั้น เป็นศูนย์กลางของศาสนาพุทธในแถบนี้

Copyright by Mahidol University

เพราะฉะนั้นพญาลิไทย จึงทรงสร้างเสถียรภาพทางการเมืองของรัฐใหม่ โดยให้เมืองสุโขทัย เป็นศูนย์กลางทางพระพุทธศาสนา นิกายลังกาวงศ์ พระองค์ทรงส่งเสริมพระพุทธศาสนา โดยทรงผนวชและสถาปนาตนเองเป็น “ธรรมราชา” กษัตริย์ผู้ทรงธรรมในคติพระพุทธศาสนา จากความเจริญด้านพระพุทธศาสนา ที่แฝงไปด้วยอุดมการณ์ทางการเมือง และวัฒนธรรม สิ่งเหล่านี้ได้รับการยอมรับอย่างดีจากล้านนา ดังพบว่าเมื่อพญากือนา ต้องการปฏิรูปศาสนาจากนิกายเดิมที่รับมาจากหริภุญไชย (สมัยพญามังราย) ให้เป็นศาสนาที่บริสุทธิ์โดยการสถาปนาศาสนาใหม่นี้ได้นิมนต์สุมนเถระจากสุโขทัย พ.ศ. ๑๙๑๒ มาอยู่ที่วัดพระยืนชั่วคราว ดังจารึก ต่อมาพระพุทธศาสนาเชื้อสายสุโขทัยนี้มีศูนย์กลางถาวรอยู่ที่วัดสวนดอกเชียงใหม่ (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๒๔๖)

ในการประกอบพระราชพิธีของกษัตริย์ ราชวงศ์ ดนตรี ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้พระราชพิธีมีความสมบูรณ์ การใช้ดนตรีนั้นก็มีหน้าที่คล้ายคลึงกันกับพระราชพิธีที่เกี่ยวกับศาสนา ดังนั้นการมีดนตรีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีเรียกว่า “ประโคม” ลักษณะเครื่องดนตรีที่ปรากฏ ถือว่าเป็นหลักฐานชั้นต้นของ ชื่อเรียก ชนิดเครื่องดนตรีที่ดั้งเดิม ฉะนั้นความหมายที่นำมาเปรียบเทียบเคียงถึง จึงเป็นเพียงแค่ทำการเปรียบเทียบให้เห็นถึงลักษณะ และความร่วมสมัยที่ยังคงแหล่ง ทราบที่มาที่ไปของเครื่องดนตรีชนิดนั้น แต่ไม่เหมือนภาษาที่แปลออกมาให้ได้ความหมาย ปริวรรต จากอดีตสู่ปัจจุบัน ให้คนสมัยใหม่เข้าใจ เพราะถ้าขบวนการด้านภาษาศาสตร์ปริวรรต ชื่อของดนตรีด้วย ดนตรีนั้นจึงไม่ใช่หลักฐานชั้นต้นอีกต่อไป

จากหลักฐานที่ปรากฏดนตรี ชนิดของดนตรี ที่มีมาในพื้นที่เขตแดนประเทศไทยจารึกวัดพระยืน ถือเป็นจารึกที่มีความอุดมสมบูรณ์ด้านหลักฐานข้อมูลดนตรีมากเป็นที่สุด ลักษณะและชนิดของดนตรีที่ปรากฏไม่อาจตัดขาดซึ่งความเป็นวัฒนธรรมอารยะของวัฒนธรรมชาติพันธุ์ไหนทั้งสิ้น ทั้งสุโขทัยที่ได้ส่งความเชื่อทางพระพุทธศาสนานิกายใหม่ (รามัญวงศ์ หรือลังกาวงศ์) เข้ามาหรือของเดิมล้านนาที่จัดประโคมต้อนรับ คณะสงฆ์จากสุโขทัย ความสืบเนื่องในยุคสมัยอันมีส่วนร่วมในการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม อักษร ตัวหนังสือสมัยพ่อขุนรามคำแหงจึงแพร่หลายเข้าไปในล้านนา ต่อมาตัวหนังสือสุโขทัยนี้ได้เปลี่ยนรูปร่าง และอักขรวิธีไปบ้างกลายเป็นตัวหนังสือฝักขาม และล้านนายังใช้ตัวหนังสือชนิดนี้มาจนถึงสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ด้วยการแผ่ศาสนาเข้าไปมีผลยั่งยืนนานกว่าการแผ่อำนาจเข้าไปด้วยการรบ ทั้งนี้ในสมัยโบราณวัดทำหน้าที่เป็นโรงเรียนด้วย (ประเสริฐ ณ นคร ๒๕๔๙) จึงควรเป็นอีกมุมมองหนึ่งในการศึกษา มุมมองดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่ยังผลให้เกิดการเชื่อมโยงสู่มุมมองใหม่ที่แท้จริงทางหลักฐานประวัติศาสตร์ดนตรี ในแดนล้านนา

ความร่วมสมัย ในหลักฐานจารึกที่ปรากฏดนตรี เกี่ยวข้องในระบบของการเลือกรับและปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ยุคสมัยเดียวกับจารึกวัดพระยืน มีปรากฏ ใกล้เคียง จนสามารถเป็นหลักฐานชั้นต้นในการวิเคราะห์ในภาคส่วนต่อไปได้ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตาราง ๔.๑ ความร่วมสมัย หลักฐานศิลาจารึก

ลำดับ	หลักฐานศิลาจารึก		ปีพุทธศักราชที่สร้าง
๑.	ศิลาจารึกวัดพระยืน	ลำพูน	พ.ศ. ๑๙๑๓
๒.	ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ	สุโขทัย	พ.ศ. ๑๙๑๒
๓.	ศิลาจารึกวัดช้างล้อม	สุโขทัย	พ.ศ. ๑๙๒๗
๔.	ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง	สุโขทัย	พ.ศ. ๑๘๓๕*

*ระบุปีการสร้างได้ไม่แน่นอน เนื่องด้วยยังมีข้อสงสัยบางประการ และยังพิสูจน์ไม่ได้

จากตารางในการศึกษาดนตรีล้านนาร่วมสมัยนี้ เมื่อมีหลักฐานชิ้นสำคัญคือ ศิลาจารึกวัดพระยืน จากการศึกษาทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องพบว่า มีหลักฐานที่แสดงถึงความร่วมสมัยระหว่างจารึกวัดพระยืน นั่นคือ

(๑) จารึกเขาสุมนกูฏ เนื่องจากสุมนเถระนำพระพุทธศาสนามาจากสุโขทัย โดยการควบคุมดูแลของพระยาลิไทย (ธรรมราชาที่ ๑) ส่งต่อเผยแพร่พระพุทธศาสนา ลัทธิทางการเมืองมาทางความเชื่อ ในการศึกษายึดมุ่งเน้นวัฒนธรรมดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องในความเป็นหลักของดนตรีร่วมสมัย จารึกเขาสุมนกูฏมีความร่วมสมัยทางด้านเวลาและผู้สร้าง คือพระยาลิไทยที่ทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา อีกทั้งยังมีข้อมูลดนตรีปรากฏอย่างชัดเจน

(๒) จารึกวัดช้างล้อมสร้างภายหลัง ศิลาจารึกวัดพระยืน ๑๔ ปี จึงถือว่าเป็นหลักฐานร่วมสมัย อีกทั้งจารึกได้สร้างขึ้น เนื่องในพุทธศาสนา การถวายข้าวัด และข้าดนตรีบำเลอพระพุทธศาสนา

(๓) จารึกพ่อขุนรามคำแหง ถือว่าเป็นจารึกที่มีความสำคัญแก่รัฐชาติไทย เป็นจารึกเสาหลักของความเป็นไทยในปัจจุบัน มีดนตรีปรากฏอย่างชัดเจน สร้างก่อนศิลาจารึกวัดพระยืน ๗๘ ปี ถือว่าอยู่ในช่วงเวลาของความร่วมสมัยในระยะเวลาช่วงหนึ่งของอายุคน

๔.๒ ความร่วมสมัยในศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ. ๑๙๑๒

หลักฐานที่มีดนตรีปรากฏ นับไล่ขึ้นก่อนจารึกวัดพระยืน เพียง ๑ ปี พบจารึกเขาสุมกูฏสร้างโดย พรญาฦาไทย ธรรมราชาที่ ๑ (พระยาลือไทย) จารึกหลักนี้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖) เมื่อยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช ทรงนำมาจากเขาพระบาทใหญ่ อยู่ทิศตะวันตกเฉียงใต้ของเมืองสุโขทัย เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๑ แต่ชำรุดแตกหักเป็นชิ้นเล็ก

Copyright by Mahidol University

ชิ้นน้อย และศิลากะเทาะลบเลือนเห็นอักษรไม่ชัดโดยมาก ได้ให้ช่างซ่อมติดต่อเข้าเป็นแผ่นเดียวกัน รูปศิลาหลักนี้คล้ายรูปใบเสมาแผ่นบางๆ มีอักษรจารึกทั้ง ๔ ด้าน แต่ด้านใหญ่คือ ด้านที่ ๑ กับด้านที่ ๓ อ่านได้ความน้อย ศิลากะเทาะตัวอักษรหลุดหายไปมาก ยังพออ่านได้อยู่แต่ด้านเล็ก ๒ ข้าง คือ ด้านที่ ๒ กับด้านที่ ๔



ภาพ ๔.๓ ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ ด้านที่ ๒ ภาพจาก ประชุมจารึก ภาคที่ ๘ จารึกสุโขทัย

การกำหนดอายุ ศักราชเท่าไรไม่ปรากฏในคำจารึก สันนิษฐานคือในด้านที่ ๓ บรรทัดที่ ๒๐ มีความว่า “เบื้องเหนือน้ำน่าน ถือแดนเจ้าพระยาผากอง เจ้าเมืองน่าน เมืองพลัว” และบรรทัดที่ ๒๒ ว่า “เบื้องตะวันออก ถึงของพระยาท้าวฟางอม” เจ้าพระยาผากองนั้น ในพระราชพงศาวดารกรุงเก่าฉบับหลวงประเสริฐ เรียก “ท้าวผ่า คอง” มีความว่า “ศักราช ๗๓๘ (พ.ศ. ๑๙๑๙) มะโรงศก (สมเด็จพระบรมราชาธิราช) เสด็จไปเอาเมืองซากังราวเล่า ครั้งนั้น พระยาคำแหงและท้าวผ่าคองคิดด้วยกันว่าจะยกทัพหลวงและจะทำมิได้ และท้าวผาคองเลิกหนีทัพแล้ว จึงเสด็จยกทัพหลวงตามแล

Copyright by Mahidol University

ท้าวผ่าคองนั้นแตก แลจับได้ตัวท้าวพระยาแลเสนาขุนหมื่น ครั้งนั้นมากแลทัพหลวงเสด็จกลับคืน" ส่วนพระยาฟางอม ในพงศาวดารเมืองหลวงพระบาง เรียกว่า "ฟ้างุ่ม" ได้เสวยราชย์ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๙๖ จนถึง พ.ศ. ๑๙๑๗ เพราะเหตุดังกล่าวมาแล้ว ศิลาจารึกหลักนี้ คงได้จารึกในเวลาที่พระยาผากองและพระยาฟ้างุ่ม ยังครองเมืองน่าน และเมืองหลวงพระบางทั้งสองสองพระองค์ คือในราว พ.ศ. ๑๙๑๕ ศาสตราจารย์ ดร. ประเสริฐ ณ นคร สันนิษฐานว่า ข้อความตอนท้ายของจารึกหลักนี้ จารึกขึ้นในราว พ.ศ. ๑๙๑๒ เพราะหลังจากพระยาลือไทยผนวช (พ.ศ. ๑๙๐๔) และปราบได้เมืองทางลุ่มแม่น้ำป่าสักแล้ว ได้ไปประทับที่พิษณุโลก ๖ - ๗ ปี ประจวบกับพระเจ้าอู่ทองเสด็จสวรรคต ใน พ.ศ. ๑๙๑๒ จึงเป็นโอกาสให้พระยาลือไทยนำไพร่พลมาสักการะพระพุทธบาทที่เมืองสุโขทัยได้

จากหนังสือประชุมจารึกภาคที่ ๘ สุโขทัย ได้อ้างถึงศักราชการจารึกศิลาเมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๑ โดยศาสตราจารย์ ประเสริฐ ณ นคร ตั้งข้อสังเกตอีกว่าการสร้างศิลาจารึกหลักนี้ น่าจะทำขึ้น ๒ คราว คือ พ.ศ. ๑๙๐๒ คราวหนึ่ง และได้เพิ่มเติมอีก พ.ศ. ๑๙๑๑ (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ๒๕๔๗, ๘๗)

ตามหลักฐาน อักษรไทย (สุโขทัย)

ค้นพบเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๕๑

สถานที่พบ เขาพระบาทใหญ่ ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย ปัจจุบันอยู่ที่หอสมุดวชิรญาณ กองหอสมุดแห่งชาติ จังหวัดกรุงเทพมหานคร

ลักษณะ ทำมาจากหินทรายแปร หลักรูปใบเสมา (ชำรุด) ขนาดกว้าง ๓๑ สูง ๙๐ หนา ๑๕ เซนติเมตร จำนวน ๔ ด้าน ด้านที่ ๑ มี ๓๑บรรทัด ด้านที่ ๒ มี ๒๙ บรรทัด ด้านที่ ๓ มี ๒๖ บรรทัด ด้านที่ ๔ มี ๒๑ บรรทัด

ทะเบียนวัตถุ / บัญชี

(๑) กองหอสมุดแห่งชาติ กำหนดเป็น "สท. ๙"

(๒) ในหนังสือประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๑ กำหนดเป็น "หลักที่ ๘ ศิลาจารึกวัดเขาสุมนกูฏ จังหวัดสุโขทัย"

(๓) ในหนังสือ จารึกสมัยสุโขทัย กำหนดเป็น "ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ. ๑๙๑๒"

Copyright by Mahidol University

ศิลาจารึก หลักนี้เดิมอยู่เขาสุมนกูฏ (คือเขาพระบาทใหญ่) ซึ่งพระยาลือไทย (ธรรมราชาที่ ๑) ได้ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท เมื่อ ม.ศ. ๑๒๘๑ (พ.ศ. ๑๙๐๒) เขาสุมนกูฏหรือสมนตกูฏเป็นชื่อเขาสำคัญที่มีรอยพระพุทธบาทในลังกา คือที่อังกฤษเรียกว่า “อาดัมสปีก” นั้นเขาสุมนกูฏในกรุงสุโขทัยคงเอาชื่อลังกามาสมมติเรียก สันนิษฐานว่าจารึกขึ้นระหว่างปี พ.ศ. ๑๙๐๒ – ๑๙๑๕ (ยอร์ช เซเดส์ ๒๕๒๖, ๘๐ – ๙๑)

ตามหลักฐานเนื้อความจารึกด้านที่ ๑ เป็นคำสรรเสริญรอยพระพุทธบาท ที่พญาภาไทยธรรมราชาที่ ๑ ได้ประดิษฐานไว้บนยอดเขาสุมนกูฏด้านที่ ๒ เป็นเรื่องทำการสักการบูชา ในเวลาที่ได้แห่รอยพระพุทธบาทขึ้นบนเขาสุมนกูฏ ด้านที่ ๓ ชำรุดเสียหายมาก แต่ยังอ่านได้พระนาม พระยาศรีสุริยพงศ์มหาธรรมราชาธิราช พระธรรมราชาองค์นั้น เป็นพระโอรสของพระยาลือไทย ตามที่กล่าวในตอนปลายคำจารึกนี้คือ

ศิลาจารึกด้านที่ ๔ บรรทัดที่ ๑๕ “*พระองค์ได้ขึ้นมานบพระบาทลักษณ อันตนหากประดิษฐานแต่ก่อนเหนือจอมเขาสุมนกูฏ*”

ในคำจารึกด้านที่ ๓ ยังมีเรื่องราวที่พอจะอ่านได้ คือพระยาศรีสุริยพงศ์มหาธรรมราชาธิราช (ธรรมราชาที่ ๑) ได้เสด็จไปปราบปรามหัวเมืองข้างทิศตะวันออกถึงแม่น้ำสัก แล้วเสด็จขึ้นมาประทับอยู่สองแคว (เมืองพิษณุโลก) ๗ ปี ข้างปลายด้านที่ ๓ นี้กล่าวถึงอาณาเขตเมืองสุโขทัยที่แผ่ออกในแผ่นดินนั้นคำจารึกด้านที่ ๔ เป็นเรื่องพระธรรมราชาที่ ๑ เสด็จไปนมัสการพระพุทธบาทบนเขาสุมนกูฏพร้อมกับชาวเมืองต่างๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับกรุงสุโขทัยครั้งนั้น ได้นมัสการพระพุทธบาทและโปรดให้จารึกศิลาหลักนี้ขึ้น ส่วนเนื้อความที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรีมีดังนี้

ศิลาจารึกด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๑ - ๒๕ “*ดับหนทางแต่ เมืองสุโขทัย มาถึงจอมเขานี่งามหนักหนาแก่กม (ที่สุด) สองขอก (ข้าง) หนทาง ย่อมตั้งกัลปพฤกษ์ใส่รมยวลดอกไม้ ตามไต้เทียนประทีป เผาธูปหอมตระหลบทุกแห่ง ปลูกธงปฏากทั้งสองปลาก (ฟาก) หนทาง ย่อมเรียงขัน หมากขันพลูบูชาพิลม (อภิรมย์) ระบำเต้น เล่นทุกฉัน (ทุกอย่าง) ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกดุริยาพาทย์พิณฆ้องกลองเสียงดังสิพอดังดินจักหล่มอันไซร้ (เพียงดินจะถล่มนั้น) ศักราช ๑๒๘๑ ปีกุน เมื่อพระศรีบาหลักษณ ขึ้นประดิษฐานไว้ในเขาสุมนกูฏบรรพต...นั้น...*” (ยอร์ช เซเดส์ ๒๕๒๑, ๑๑๑ - ๑๑๘)

จากศิลาจารึกสันนิษฐานอายุประมาณปี พ.ศ. ๑๙๑๒ ปรากฏดนตรี พาทย์ พิณ ฆ้องกลอง บรรเลงพร้อมมหรสพ ระบำเต้น (เสียงดังเพียงดินจะถล่มดังกึกก้อง) เนื่องในงานเฉลิมฉลองพระศรีบาทลักษณ์ (พระพุทธบาท) ขึ้นประดิษฐาน ณ เขาสุมนกูฏ ปรากฏการติดต่อแลกเปลี่ยนทางด้านวัฒนธรรมกับเมืองน่าน (แดนเจ้าพระยาผากองหรือพญาผานอง เจ้าเมืองน่าน ครองราชย์ พ.ศ. ๑๘๖๕ - ๑๘๙๕) จึงทำให้ทราบว่า พุทธศาสนา และวัฒนธรรมจากสุโขทัยไม่ได้เผยแพร่เข้าสู่

Copyright by Mahidol University

ล้านนาแค่เมืองเดียว หากแต่กระจายไปในรัฐทางภาคเหนือด้วยศูนย์กลางของสุโขทัยยังอยู่ที่พิษณุโลก นโยบายการกระจายอำนาจอย่างยั่งยืนของสุโขทัย โดยใช้ระบบความเชื่อทางพระพุทธศาสนา พระสงฆ์ และวัฒนธรรมเริ่มกระจายเป็นมุมกว้าง บวกกับช่วงสมัยพญาผานองเมืองปัว (น่าน) เริ่มมีเสถียรภาพ นอกจากนั้นพญาผานองยังได้ร่วมมือกับพญาคำฟูปล้นเมืองพะเยาในสมัยพญาคำลือ (ช่วงนั้นพะเยาเริ่มอ่อนแอ) แต่ล้านนาได้เอาเปรียบในการแย่งชิงสมบัติ เมืองปัวจึงหันหน้าเข้าสู่สุโขทัยสร้างสมพุทธบารมี และชัดเจนยิ่งขึ้นในสมัยตอนต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เมื่อสมัยพญาครานครองเมืองปัว และพญาลิไทยครองสุโขทัย พญาครานเมืองไปช่วยพญาลิไทยสร้างวัดในเมืองสุโขทัย ก่อนที่นครน่านจะถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนา ในปีพ.ศ. ๑๙๙๒ (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๑๑๐ - ๑๑๒)

จากจารึกเขาสุมนกูฏ ทำให้ทราบถึงความสัมพันธ์ทางด้านพุทธศาสนาระหว่างอาณาจักรในยุคนั้น การกระจัดกระจายของเมือง ดินแดนชาติพันธ์ที่ยังเป็นรัฐอิสระได้พยายามเก็บเกี่ยวอารยะธรรม วัฒนธรรม ศาสนา จากรัฐที่เจริญ (สุโขทัย) ฉะนั้นความร่วมสมัยของดนตรีในยุคนี้ถึงมีบทหน้าที่เป็นอย่างมากในการประโคม สรรเสริญให้เกิดศรัทธาแก่พระพุทธศาสนาเช่นเดียวกับดนตรีประโคมต้อนรับสุมนเถระที่มาจากสุโขทัย ฉะนั้นนโยบายหลักทางการเมืองของพญาลิไทยจึงไม่ใช่เพียงแค่การใช้กำลังไพร่พลทหารมายึดครองแดน เพื่อผลประโยชน์ของตน แต่เป็นนโยบายการใช้ศาสนา วัฒนธรรมกระจายไปสู่เมืองต่างๆ ซึ่งหากนับรวมความเป็นดนตรีแล้วสุโขทัยได้ประสบความสำเร็จในการครองงำเมืองต่างๆ ด้วยศาสนาวัฒนธรรมไปแล้ว

เนื้อความดนตรีปรากฏตามจารึก *“สาธุการบูชาอีกดุริยาพาทย์พิณฆ้องกลองเสียงดังสิพอดังดินจักหล่มอันไซร้ (เพียงดินจะถล่มนั้น)”* ดนตรีมีหน้าที่ประโคมให้เกิดความศรัทธา บูชาในพระศาสนาปรากฏ พาทย์ พิณ ฆ้อง และกลอง ประโคมดังเสมือนฟ้าดินจะถล่ม เนื้อความทำให้ทราบได้ว่า ดนตรีก็ถือเป็นอีกเครื่องมือหนึ่งของศาสนา ในการแผ่กระจายอำนาจซ่อนเร้น เพื่อเข้าสู่ความเชื่อ ศรัทธาที่แรงกล้าจนกระทั่งสามารถลบล้างความเชื่อพื้นถิ่นเดิมเสียจนเกือบหมดสิ้น เพราะฉะนั้นอำนาจทางเสียงจึงมาคู่กับอำนาจทางความเชื่อในศาสนาสู่การศรัทธา ด้วยเครื่องไทยทานฉลองพระพุทธบาทดังนี้

“สองขอก (ข้าง) หนทาง ย่อมตั้งกัลปพฤกษ์ใส่รมยวลดอกไม้” แปลว่า สองข้างทางเรียงรายไปด้วยต้น กัลปพฤกษ์ ประดับประดาด้วยดอกไม้ คล้ายต้นครัวทาน ดังเช่นประเพณีงานปอยหลวงในภาคเหนือ ปัจจุบันต้นครัวทาน หรือไทยทาน คือการจำลองต้นไม้ (กัลปพฤกษ์) ที่ชาวบ้านนำปัจจัยอาหาร ข้าวของเครื่องใช้ ปัจจัย ถวายทานไว้ภายภาคหน้า (ยุคพระศรีอาริยเมตไตรย) และ*“ปลูกธงปฏากทั้งสองปลาก (ฟาก) หนทาง ย่อมเรียงขัน”* มีธงปลูกเรียงรายไปตามสองฟาก พร้อมด้วยขันหมากพลูบูชาอภิรมย์ คือการต้อนรับโดยยินดีแสดงเรียงรายจนถึงงานเฉลิมฉลองที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท ปรากฏซึ่งดนตรีเล่นประโคมอย่างสนั่นหวั่นไหว (ประโคมอย่างครื้นเครง เล่าถึงบรรยากาศงานบุญที่ครื้นเครงไปด้วยเสียงดนตรีของเทศกาล)

Copyright by Mahidol University

๔.๓ ความร่วมสมัยในศิลาจารึกวัดช้างล้อม พ.ศ. ๑๙๒๗

ในสมัยสุโขทัย พบหลักฐานที่เกี่ยวกับการประโคมในพระราชพิธีจากหลักศิลาจารึกวัดช้างล้อม พบเนื้อความที่มีรูปแบบ และหน้าที่ของดนตรี เครื่องดนตรี ในความร่วมสมัยคล้ายกับศิลาจารึกวัดพระยืน ศิลาจารึกวัดช้างล้อม (พ.ศ. ๑๙๒๗) พบที่วัดช้างล้อม สุโขทัย (ปัจจุบันเก็บรวบรวมรักษาไว้ที่แผนกหนังสือ ตัวเขียน และจารึก กองหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร)

จารึกกล่าวถึง ศักราชหลังจากพระพุทธเจ้าปรินิพพานได้ ๑๙๒๗ ปี ในปีชวด เดือน ๖ ในวันเพ็ญกลางเดือน เรื่องราวที่จารึก ได้กล่าวถึง พนมไสดำออกบวช ในสุมม่วง การประดิษฐานพระพุทธปฏิมา การสร้างหอพระปิฎกธรรม การปลูกพระศรีมหาโพธิ์ ตลอดจนการบำเพ็ญกุศล การสร้างถาวรวัตถุในพระพุทธศาสนา และการถวายข้าคนแก่วัด ศาสนสถาน เพื่อทำนุบำรุงในพระศาสนา หลังจากที่พญาลิไทย (พ.ศ. ๑๘๙๐ - ๑๙๑๙) สวรรคต ก่อนจะถึงจุดเปลี่ยนทางด้านความสัมพันธ์ ล้านนา สุโขทัยในสมัยพระมหาธรรมราชาที่ ๒ (พญาลือไทย) ครองราชย์ พ.ศ. ๑๙๑๑ - ๑๙๔๒ แห่งราชวงศ์พระร่วง เป็นช่วงที่สุโขทัยเริ่มอ่อนอำนาจลง ผลให้อาณาจักรถูกแบ่งออกจากสุโขทัย คือแคว้นชากังราว



ภาพ ๔.๔ ศิลาจารึกวัดช้างล้อม ภาพจากประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๔

Copyright by Mahidol University

การกำหนดอายุ ข้อความจารึกด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๔ บอกศักราชว่า “ได้พันเก้าร้อยยี่สิบเจ็ดปี” (พ.ศ. ๑๙๒๗)

ตามหลักฐาน อักษรไทย (สุโขทัย)

ค้นพบเมื่อปี ไม่ปรากฏหลักฐาน

สถานที่พบ วัดช้างล้อม ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย โดยกองโบราณคดี กรมศิลปากร

ลักษณะ ทำมาจากหินชนวน เป็นแผ่นรูปใบเสมา ขนาดกว้าง ๓๖ สูง ๑๗๐ หนา ๑๘ เซนติเมตร มีจำนวนด้าน ๓ ด้าน ด้านที่ ๑ มี ๔๒ บรรทัด ด้านที่ ๒ มี ๔๓ บรรทัด ด้านที่ ๓ มี ๓๕ บรรทัด

ทะเบียนวัตถุ / บัญชี (๑) กองหอสมุดแห่งชาติ กำหนดเป็น “สท. ๑๘”

(๒) ในวารสาร ศิลปากร ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๑ (พฤษภาคม ๒๕๐๙) กำหนดเป็น“คำอ่านศิลาจารึกอักษรและภาษาไทย วัดช้างล้อม อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย”

(๓) ในหนังสือประชุมศิลาจารึกภาคที่ ๔ กำหนดเป็น “หลักที่ ๑๐๖ ศิลาจารึกวัดช้างล้อม”

(๔) ในหนังสือ จารึกสมัยสุโขทัย กำหนดเป็น “ศิลาจารึกวัดช้างล้อม พ.ศ.๑๙๒๗”

ในจารึกวัดช้างล้อม ปรากฏเนื้อความที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ในวัฒนธรรมการถวายข้าสิ่งของให้วัด เนื่องในศรัทธาของชนชั้นสูงที่มีต่อพระศาสนา ปรากฏบริบทเนื้อความที่เกี่ยวข้องระหว่างสังคม วัฒนธรรม หน้าที่ของข้าวัด และเครื่องดนตรี ดังนี้

ด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๒ - ๓๒ “*พระยาศรีเทพาหูราช ให้ไปสู่มหาราช เห็นพระศรีรัตนธาตุกระทำปาฏิหาริย์ใน รพูญ (เมืองลำพูน) พุ่งออกดังท่านล่น พันลุ (พลุ) ออกเท่า ลูกพันลับ (ลูกพลับ)เท่าลูกพุทธรักษา ใสงามดังผลึกรัตนแก้วเขียว ในกลางดังผ้าอันท่านชุบคราม ครั้นเห็น ดังอั้น (ดังนั้น) มีใจสบรรธาหนักหนา เอาสร้อยแถวหนึ่ง ตีพอกพระเจ้า แล้วมากระทำ ผกาส (ประกาศ) เย็บผ้าสนับเชิงอาธาร กับด้วยพัดสวดธรรม แต่งที่นั่งพระเจ้า จรามขัน (แผ่นหลัง) อันหนึ่ง ฟูกอันหนึ่ง หมอนอันหนึ่ง เต้าปูนอันหนึ่ง สลง (สลุง, ขันพานรอง) อันหนึ่ง ประทีบ ตีนเทียน ประฐูปกระดิ่ง ไหดินใส่ดอกไม้ ไว้คนเรือนหนึ่งแต่งหุงจังหันพระเจ้า พาทย์คู่หนึ่ง ให้ข้าสองร้อยเรือนตีบำเรอแก่พระเจ้า ฆ้องสองอัน กลองสามอัน แตรสังข์ เขาควาย แต่งให้ถวายพระเจ้า แล้วบวชเมีย

Copyright by Mahidol University

บวชหลาน บวชข้า ข้าแลเมีย มักกัน (รักกัน, ชอบพอกัน) ให้ข้าแก่กันไปเป็นไทยให้เลี้ยงแม่" (ประสาร บุญประคอง ๒๕๑๓, ๑๒๒ - ๑๒๘)

จากหลักฐานศิลาจารึก ด้านที่ ๒ กล่าวถึงภายหลังการประดิษฐานพระพุทธปฏิมา การสร้างหอพระปิฎกธรรม และการปลูกต้นศรีมหาโพธิ์ ยังมีการบำเพ็ญกุศล การสร้างถาวรวัตถุ ปรากฏเครื่องดนตรี พร้อมข้าวของเครื่องใช้ รวมถึงข้า (ผู้คน) ถวายเนื่องในความศรัทธาอันมีต่อพระพุทธศาสนา โดยมีชนิด จำนวน เครื่องดนตรีและหน้าที่ดังนี้

ตาราง ๔.๒ ความร่วมสมัย หลักฐานศิลาจารึกวัดช้างล้อม (พ.ศ. ๑๙๒๗) และวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓)

เครื่องดนตรี	หน้าที่และจำนวน ที่เพิ่มเข้ามา	จารึกวัดพระยืน
"พาทย์"	คู่หนึ่ง	"พาทย์"
"ฆ้อง"	สองอัน	"ฆ้อง"
"กลอง"	สามอัน	"กลอง"
"แตรสังข์"	ไม่ปรากฏจำนวน	"แตรสังข์"
"เขาควาย"	ไม่ปรากฏจำนวน	"พิสเนญชัย"

* เครื่องดนตรีทั้งหมดให้ข้าสองร้อยเรือนตีบำเรอแก่พระเจ้า

จากจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) และวัดช้างล้อม (พ.ศ. ๑๙๒๗) ในความสัมพันธ์ของความร่วมสมัย ระยะเวลาจารึกหลักศิลา หน้าที่ของดนตรีที่รับใช้ในพระพุทธศาสนาโดยในจารึกวัดพระยืนได้กล่าวถึงการเข้ามาของพระพุทธศาสนาจากสุโขทัย สู่ล้านนา ณ เมืองลำพูน ที่ไม่ได้เข้ามาเพียงศาสนาแต่ยังมีผู้คน วัฒนธรรม รวมไปถึงความเชื่อที่เข้ามา ดนตรีมีหน้าที่ต้อนรับประโคมถึงการเข้ามาของพระพุทธศาสนาจากสุโขทัย พร้อมด้วยเสียงกึกก้องโห่ร้องด้วยความปีติยินดี ส่วนในจารึกวัดช้างล้อมจารึกเกี่ยวกับความศรัทธาของพระยาศรีเทพาหูราช ดังนี้ "*พระยาศรีเทพาหูราช ให้ไปสู่มหาราช เห็นพระศรีรัตนธาตุกระทำปาฏิหาริย์ในเมืองลำพูน จึงถวายสิ่งก่อสร้าง ผู้คน ปัจจัย แด่พระพุทธศาสนา แต่งให้พระเจ้า รวมทั้งผู้คน บริวาร เครื่องดนตรีที่ใช้ประโคมทั้งหลายตีบำเรอแก่พระเจ้า*"

การถวายข้าวัด มีปรากฏเช่นเดียว กับในจารึกวัดศรีบุญเรือง (เชียงใหม่) พ.ศ. ๒๐๓๙ กล่าวถึง การถวาย นา ข้าวัด และการประดิษฐานพระพุทธรูป จารึกวัดพันเตา พ.ศ. ๒๐๖๖ กล่าวถึงการถวายนา เงิน ข้าพระแก่พระพุทธศาสนา จารึกไว้ข้าพระมหาธาตุจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๐๙๙ เป็นต้น การถวายข้าคนเข้าวัด นักดนตรี เครื่องดนตรีเหล่านี้จึงไม่ใช่เพียงแค่นัยทางด้าน

Copyright by Mahidol University

ความเชื่อ ศรัทธาเพียงอย่างเดียว แต่หากนับรวมการชำระล้างวัฒนธรรมเดิม (เขมร) ผี และพระพุทธ ศาสนานิกายเดิมที่เคยรุ่งเรืองอยู่ก่อนหน้า ตามอาณาจักรขอม

ดังจารึกวัดศรีชุมว่า*"ชื่อศรีอินทรบดินทราทิตย์ นามเดิมกมรเตงอัญผาเมือง เมื่อก่อนผีฟ้าเจ้าเมืองศรีโสธรปุระให้ลูกสาวชื่อนางสุขรมหาเทวีกับขรรค์ชัยศรี ให้นามเกียรติแก่พ่อขุนผาเมืองเหียม"* อันหมายถึง พ่อขุนผาเมืองหรือกมรเตงอัญผาเมืองได้ลูกสาวเจ้าเมืองกัมพูชา (ชัยวรมันที่ ๘ ครองราชย์ พ.ศ. ๑๗๘๖ - ๑๘๓๘ เป็นผู้รับผิดชอบทำลายล้างประติมากรรมทางพุทธศาสนาที่สร้างไว้ โดยบรรพบุรุษของพระองค์ ในรัชสมัยของพระองค์พวกพราหมณ์ได้กลับมามีอิทธิพลอีก) พระนามสุขรมหาเทวี ส่วนพ่อขุนผาเมืองได้นามว่า "ศรีอินทรบดินทราทิตย์" และพระขรรค์ชัยศรี หมายความว่า กรมรเตงอัญผาเมือง เป็นอุปราชกรุงกัมพูชาถืออาญาสิทธิ์ ฉะนั้นกมรเตงอัญผาเมืองกับพระนางสุขรมหาเทวีในจารึกวัดศรีชุม และพระบาทศรีศรินทรเทวะ กับพระภควดีกมรเตงอัญศรีศรินทรบุเผศวรจุฑา ในจารึกวัดนางพญาเขมร จะต้องเป็นสององค์เดียวกัน จากจารึกวัดศรีชุมเมื่อขอมสบาดโขลญลำพงยกจากลพบุรีเข้ายึดสุโขทัยพ่อขุนบางกลางหาว(คนไทยเมียไทย) ยกจากบางยาง หรือเมืองยางเข้าศรีสชนาลัยเพื่อกันไว้ก่อน แล้วส่งไปบอกพระสหาย กมรเตงอัญผาเมือง (คนไทยเมียเขมร) ให้ยกมาช่วย ผาเมืองยกมาแล้วยึดสุโขทัย ในระหว่างที่ขอมสบาดจึงพ่ายพัง ต่อจากนั้นผาเมืองอภิเษกบางกลางหาวให้ครองสุโขทัยเป็นศรีอินทราทิตย์ องค์ท่านเสด็จกลับกัมพูชา ไปต่อราชวงศ์ศรีนามนำถมที่เมืองนั้น (จันทร์จิรายุ รัชนี, หม่อมเจ้า ๒๕๓๓, ๗๓)

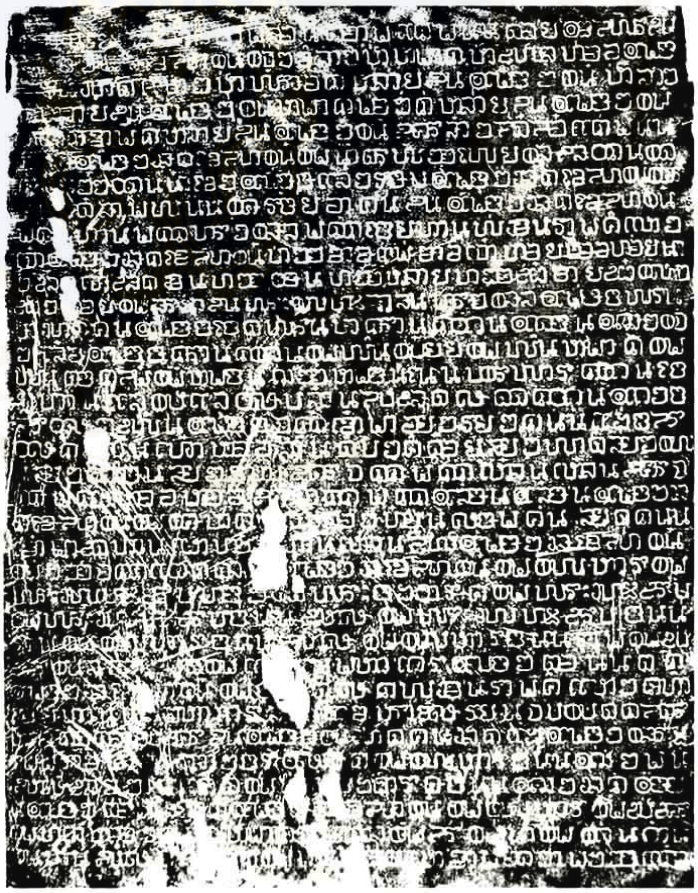
แต่เมื่อสุโขทัยค่อยๆ หมดอำนาจและขอมล่มสลายลง (สมัยพระเจ้านิพันธบท พ.ศ. ๑๘๘๓ - ๑๘๙๓ พระรามาธิบดีที่ ๑ แห่งอยุธยาเข้ายึดเมืองพระนครได้) ความเชื่อวัฒนธรรมเดิมค่อยๆ ถูกชำระให้เป็นอัตลักษณะของอาณาจักรสุโขทัย นำมาสู่การยกระดับทางอัตลักษณ์ ตัวตนใหม่ของสุโขทัย การชำระวัฒนธรรมความเชื่อของขอม จึงผ่านเข้าสู่ขบวนการเลือกรับและปรับเปลี่ยน สู่กระบวนการชำระซึ่งมลทิน ไม่ใช่เพียงเพื่อศรัทธาศาสนาเท่านั้น เพื่อการอยู่รอดของขุนนางฐานอำนาจเดิม พร้อมไพร่ ทาส ก็เข้าสู่ขบวนการชำระนี้ด้วย เพราะฉะนั้นการชำระสิ่งหนึ่งเพื่อเกิดสิ่งใหม่จึงเข้าสู่บทนิยามของคติจักรวาล โดยมีวัดเข้าเป็นศูนย์กลางของชุมชน โดยการถวายไพร่พล เข้าเป็นข้าวัด สู่การชำระฐานอำนาจเก่าแก่ สู่ฐานความเชื่อใหม่ โดยมีดนตรีเป็นตัวบ่งบอกใหม่ถึงการสรรเสริญอย่างนอบน้อมต่อพระศาสนา มีเจ้านาย สงฆ์ นักบวชนิกายสายเก่า เข้าสู่ฐานอำนาจใหม่ทางคณะสงฆ์ลังกาวงศ์ หากจะกว่าอ้างถึงการเปลี่ยนแปลงนับถือพระพุทธศาสนาคงจะเริ่มต้นตั้งแต่สมัยพระเจ้าอินทรวรมันที่ ๓ พระองค์ได้สมรสกับพระธิดาของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๘ หลังจากที่พ่อขุนรามคำแหงสวรรคต (พ.ศ. ๑๘๖๐) อำนาจของสุโขทัยก็ถึงคราวเสื่อมลง

ก่อนการสถาปนาอาณาจักรอยุธยา (พ.ศ. ๑๘๙๓) พระองค์เปลี่ยนนโยบายเป็นตรงกันข้ามกับพระเจ้าชัยวรมันที่ ๘ มีบันทึกถึงการอุทิศส่วนกุศลให้วัดและโบสถ์วิหารทาง

Copyright by Mahidol University

พระพุทธศาสนาในตอนปลายรัชกาล จารึกศักราช พ.ศ. ๑๘๕๒ บันทึกถึงการถวายเงินแก่วัดนั้น ชี้ให้เห็นว่าพระองค์ทรงได้สละราชย์ในปีก่อนหน้านั้น (ทรงกระทำเช่นนี้เพื่อที่จะทรงผนวช) ทรงดำรงชีวิตอยู่เพื่อที่จะศึกษาและปฏิบัติตามพุทธศาสนานิกายใหม่ คือ หินยาน (ดี. จี. อี. ฮอลล์ ๒๕๔๕) หลังจากอาณาจักรขอมเสื่อมอำนาจลง เครื่องดนตรีพระราชพิธี พราหมณ์ กษัตริย์สมมุติเทพก็ได้รับการปลดปล่อยให้ออกมาจากลัทธิความเชื่อเดิม สู่การสรรเสริญสิ่งศรัทธา ลัทธิใหม่ พระพุทธศาสนา การถวายซึ่งผู้คน ปัจจัย ผู้คน และดนตรีเพื่อประโคม จึงเป็นสิ่งหนึ่งที่ปรากฏและสามารถสืบหาเรื่องราวของความร่วมสมัยนี้ ก่อนที่จะปรากฏดนตรีพระราชพิธีประโคม เนื่องในการเข้ามาของพระพุทธศาสนานิกายใหม่ ดังจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓)

๔.๔ ความร่วมสมัยในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ. ๑๘๓๕



ภาพ ๔.๕ ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ด้านที่ ๒ ภาพจาก ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๑

Copyright by Mahidol University

หลักฐานศิลาจารึกสำคัญของไทย ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงมหาราช จารึกที่มีความเก่าแก่ อีกทั้งยังเป็นจารึกที่แสดงถึงความเป็นอารยะ รากฐานทางวัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ของประเทศไทย ที่ยังเป็นหลัก เป็นฐานทางศิลปะวิทยาการหลักของไทย และมรดกแห่งความทรงจำของโลก เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๖

ตามประวัติกล่าวว่า ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎฯ ทรงผนวชเป็นพระภิกษุและได้ออกเสด็จจาริกธุดงค์ไปยังหัวเมืองเหนือในราวปี พ.ศ. ๒๓๗๖ เมื่อครั้งเสด็จถึงเมืองเก่าสุโขทัย ทรงพบศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง ศิลาจารึกวัดป่ามะม่วง ภาษาเขมร (สท. ๓) หลักที่ ๔และพระแท่นมนังศิลาบาตร ที่เนินปราสาทเก่าสุโขทัย ทอดพระเนตรเห็นว่าโบราณวัตถุเหล่านี้เป็น“โบราณวัตถุที่สำคัญ” จึงโปรดฯ ให้นำลงมาเก็บรักษาไว้ที่วัดราชาธิวาส (วัดสมอราย)

การกำหนดอายุ	กำหนดอายุตามปีศักราชที่ระบุไว้ในจารึก พ.ศ. ๑๘๓๕
ตามหลักฐาน	ไทย (สุโขทัย)
ค้นพบเมื่อปี	พ.ศ. ๒๓๗๖
สถานที่พบ	เนินปราสาทเมืองเก่าสุโขทัย ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย
ลักษณะ	ทำมาจากหินทรายแป้งเนื้อละเอียด หลักสี่เหลี่ยมด้านเท่า ทรงกระโจม ขนาดกว้างด้านละ ๓๕ สูง ๑๑๑ เซนติเมตร มีจำนวนด้าน ๔ ด้าน ด้านที่ ๑ มี ๓๕ บรรทัด ด้านที่ ๒ มี ๓๕ บรรทัด ด้านที่ ๓ มี ๒๗ บรรทัด ด้านที่ ๔ มี ๒๗ บรรทัด
ทะเบียนวัตถุ/บัญชี	(๑) กองหอสมุดแห่งชาติ กำหนดเป็น “สท. ๑” (๒) ในวารสาร ศิลปากร กำหนดเป็น “ศิลาจารึกวัดพระยืน” (๓) ในหนังสือ ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๑ กำหนดเป็น “หลักที่ ๑ ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย” (๔) ในหนังสือ จารึกสมัยสุโขทัยกำหนดเป็น “ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ. ๑๘๓๕”
ผู้พบ	พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔
ปัจจุบันอยู่ที่	พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร จังหวัดกรุงเทพมหานคร

ครั้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๓๙๘ เซอร์ ยอห์น โบวริง ได้เข้ามาในเมืองไทย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พระราชทานสำเนาคัดอักษรพิมพ์หิน พร้อมด้วยแปลเป็นภาษาอังกฤษบางคำ เซอร์ ยอห์น โบวริง ได้นำตัวอย่างลงตีพิมพ์ไว้ในหนังสือ “เดอะ คิงส์ดัม แอนด์ พีเพิล ออฟ

Copyright by Mahidol University

ไซแอม” นอกจากนี้แล้ว พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัว ยังได้พระราชทานสำเนาคำอ่านศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง แก่ราชทูตฝรั่งเศสอีกชุดหนึ่ง

ต่อมาภายหลัง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ขณะที่ทรงดำรงตำแหน่งสภานายกหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร ได้จ้างชาวฝรั่งเศสผู้หนึ่งคือ ศาสตราจารย์ ยอร์ช เซเดส์ มารับราชการเป็นบรรณารักษ์ใหญ่ มีหน้าที่เป็นผู้ตรวจค้นสอบสวนและอ่าน แปลศิลาจารึกต่างๆ ซึ่งหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนครได้ให้พิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๗ เนื่องในงานทำบุญฉลองอายุครบ ๔ ครบ ของพระยาราชนกูล (อวบ เปาโรหิตย์) ให้ชื่อหนังสือว่า “ประชุมจารึกสยาม ภาคที่ ๑ จารึกกรุงสุโขทัย” พิมพ์ทั้งภาษาไทยและภาษาฝรั่งเศส การพิมพ์คำอ่านคำปัจจุบัน และอธิบายคำจารึกพ่อขุนรามคำแหงคราวนี้ ใช้ฉบับที่ได้จากการประชุมสัมมนา ซึ่งกองหอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากรจัดทำขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๖ เป็นต้นฉบับ (ยอร์ช เซเดส์ ๒๕๒๖, ๔ - ๒๐)

เรื่องราวปรากฏในศิลาจารึกนี้แบ่งออกได้เป็นสามตอน ตอนที่ ๑ ตั้งแต่บรรทัดที่ ๑ ถึง ๑๘ เป็นเรื่องพ่อขุนรามคำแหงเล่าประวัติของพระองค์ ตั้งแต่ประสูติ จนได้เสวยราชสมบัติใช้คำว่า “กู” เป็นพื้น ตอนที่ ๒ ไม่ได้ใช้คำว่า “กู” เลย ใช้คำว่า “พ่อขุนรามคำแหง” เล่าเรื่องประพฤติเหตุต่างๆ และธรรมเนียมในเมืองสุโขทัย เรื่องสร้างพระแท่นมนังศิลาเมื่อ ม.ศ. ๑๒๑๔ (พ.ศ. ๑๘๓๕) เรื่องสร้างพระธาตุเมืองศรีสัชนาลัย เมื่อ ม.ศ. ๑๒๐๗ (พ.ศ. ๑๘๒๘) และที่สุดเรื่องประดิษฐ์ตัวอักษรไทยขึ้นเมื่อ ม.ศ. ๑๒๐๕ (พ.ศ. ๑๘๒๖) ตอนที่ ๓ ตั้งแต่ด้านที่ ๔ บรรทัดที่ ๑๒ ถึงบรรทัดสุดท้ายเข้าใจว่าได้จารึกภายหลังหลายปี เพราะตัวหนังสือไม่เหมือนกับตอนที่ ๑ และที่ ๒ คือตัวพยัญชนะลีบกว่าทั้งสระที่ใช้ก็ต่างกันบ้าง ตอนที่ ๓ นี้ เป็นคำสรรเสริญ และยอพระเกียรติคุณของพ่อขุนรามคำแหง และกล่าวถึงอาณาเขตเมืองสุโขทัยที่แผ่ออกไป ปรากฏเนื้อความเกี่ยวข้องกับดนตรีดังนี้

ด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๑๕ - ๒๐ “*พนมดอกไม้ มีหมอนนั่ง หมอนโนน (หมอนนอน) บริพารกฐินโอยทานแล่ปีแล้ญิบล้าน (ปีละสองล้าน) ไปสูด (สวด) ญัติ กฐินเถิงอรัญญิกพู้น (นู้น) เมื่อจักเข้ามา เวียง (เมือง) เรียงกันแต่อรัญญิกพู้นเท้าหัวลาน (ถึงสนามใหญ่) ดำบงคำกลอง (ตีประโคมกลอง) ด้วยเสียงพาดเสียนงพิณ เสียงเลื้อน (เสียงร้อง หรืออ่านเป็นทำนองเสนาะ) เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจัก มักเลื้อน เลื้อน*”

ตามหลักฐานดนตรี ปรากฏในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง กล่าวสรุปใจความสำคัญได้ว่า ดนตรี อันได้แก่ตีประโคมกลอง เสียงพาทย์ เสียงพิณ รวมทั้งเสียงร้อง ทำนองเสนาะ นั้นได้

Copyright by Mahidol University

ประโคม เพื่อการพิธีกฐิน งานเฉลิมฉลองเพื่อในพระพุทธศาสนา ซึ่งมหรสพรื่นเริงสมโภชในการถวายกฐินทานถวายให้แก่พระศาสนา ในสมัยสุโขทัย เป็นตัวสร้างบรรยากาศให้จินตนาการไปถึงความเป็นอิสระเสรีภาพของชาวเมืองสุโขทัยที่สามารถ “*ใครจัก มักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจัก มักเลื้อน เลื้อน*” สังเกตขบวนแห่กฐิน มีเจ้าภาพแกนนำ โดยกษัตริย์ เมื่อเข้ามาสู่เวียง (เมือง) สู่สนามใหญ่ ดนตรีก็จะเริ่มประโคมกลอง เพื่อให้ได้รับทราบถึงการมาของขบวนแห่ อันมากมายตามด้วยเสียงพาด เสียงพิณ เสียงคนร้องหรืออ่านทำนองเสนาะ (อาจเป็นภิกษุ หรือผู้ทำพิธี) แต่ไม่มีปรากฏเครื่องดนตรีในพระราชพิธี เช่น แตร สังข์ ตามหลักฐานปรากฏหลักศิลาจารึก จารึกนี้ลักษณะสำนวนคล้ายกับจารึกของพระยาลิไทย จึงสรุปว่า พระยาลิไทยทรงสร้างจารึกนี้ขึ้น เพื่อสดุดีพ่อขุนรามคำแหงมหาราชผู้ปู่ และอักษรในจารึกจึงไม่เก่าเท่าจารึกหลักที่ ๒วัดศรีชุมของพระมหาเถรศรีศรัทธาฯ ซึ่งจารึกสมัยพระยาเลอไทย (ปรีดา ศรีชลาลัย ๒๕๔๙, ๙๕) พระราชประวัติตรัสเล่าตอนที่ ๑ ด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๑ (พ่อกูชื่อศรีอินทราทิตย์) ถึงบรรทัดที่ ๑๘ (จึงได้เมืองแก่กูทั้งกม) ตอนที่ ๒ เมืองสุโขทัยนี้ ตั้งแต่บรรทัดที่ ๑๘ ด้านที่ ๑ (เมื่อชั่วพ่อขุนรามกำแหง) ถึงด้านที่ ๓ บรรทัดที่ ๑๐ (เมืองนี้หาย) ตอนที่ ๑ และตอนที่ ๒ ไม่ใช่คนเดียวกันแต่ง ตอนที่ ๑ เป็นพระราชนิพนธ์ ตอนที่ ๒ เข้าใจว่าเป็นชาวสุโขทัย (เมืองสุโขทัยนี้, เมืองนี้) แต่งในสมัยพ่อขุนยังมีพระชนมายุอยู่(เมื่อชั่วพ่อขุนรามคำแหง)

ตอนที่ ๓ เมืองศรีสัชนาลัยสุโขทัย ตั้งแต่ด้านที่ ๓ บรรทัดที่ ๑๐ (๑๒๑๔ ศก ปีมะโรง) ถึงด้านที่ ๔ บรรทัดที่ ๑๑ (ขุนผู้นั้นใส่ไว้) สำนวนผู้แต่งคนที่สาม ดูจะเป็นชาวเมืองศรีสัชนาลัย แต่ก็ใกล้ชิดกับพ่อขุนรามคำแหงที่จะรู้รายละเอียดแห่งพระองค์ท่านหลายอย่าง ตอนที่ ๔ สรรเสริญพระเกียรติพระรามกำแหง ตั้งแต่ด้านที่ ๔ บรรทัดที่ ๑๑ (พ่อขุนพระรามกำแหงนั้นไปจนจบ) ด้านที่ ๔ บรรทัดที่ ๒๗ เป็นอีกสำนวนหนึ่ง (คนที่ ๔ แต่ง) (จันทร์จิรายุ รัชนี, หม่อมเจ้า ๒๕๓๓, ๓-๔) หรือจารึกนี้อาจจะเขียนด้วยลายมีคนหลายคน ข้อความ ๑๘ บรรทัดแรก เข้าใจกันว่าพ่อขุนรามคำแหงมหาราชทรงจารึกเองหรือรับสั่งให้จารึกตามคำดำรัสของพระองค์ท่าน ตอนที่สองเป็นเหตุการณ์และขนบธรรมเนียมในสุโขทัย อย่างไรก็ดีพอจะยืนยันได้ว่าอักษรแบบจารึกหลักที่ ๑ มีตัวตนอยู่ก่อนมิใช่พญาลิไทยจะสร้างขึ้นมาเพื่อจารึกหลักหนึ่งโดยเฉพาะ ต่อมาตัวอักษรพ่อขุนรามคำแหงมหาราชนี้ได้แพร่หลายไปใช้ในล้านนาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๙๑๒ ตลอดมาจนเชียงใหม่ตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า (ประเสริฐ ณ นคร ๒๕๔๙, ๙๗) หากลองมองย้อนถึงเนื้อความดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกด้านที่ ๒ ดังที่กล่าวอ้างว่าเป็นชาวสุโขทัยที่แต่งในสมัยพ่อขุนรามคำแหงยังมีพระชนมายุอยู่ (ตอนที่ ๒) ซึ่งลักษณะดนตรีก็เป็นรูปแบบของดนตรีคนในเมืองสุโขทัย เล่นบรรเลงประโคมงานกฐิน เนื่องในศรัทธาที่มีต่อพระศาสนา อันมีส่วนร่วมกันระหว่างทั้งราษฎร์ และหลวง เพราะไม่ได้บอกถึงการเฉลิมฉลองประโคม เพื่อกษัตริย์ในการเสด็จร่วมพิธีครั้งนั้นแต่อย่างใด เพียงบรรยายความอยู่ดีมีสุข

Copyright by Mahidol University

ของประชาชนเมืองสุโขทัยที่มีศรัทธาในพระศาสนา เน้นบอกถึงการมีส่วนร่วม สิทธิของชาวเมือง โดย “*ใครจัก มักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจัก มักเลื้อน เลื้อน*” สิ่งเหล่านี้ถ้าหากเปลี่ยนมุมมองให้เป็นไปในความร่วมสมัย สามารถเห็นได้ว่า วิวัฒนาการความร่วมสมัย บทบาท หน้าที่ของดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึก ในระยะเวลาที่เกี่ยวโยงซึ่งกันของวัฒนธรรมดนตรี มีความสัมพันธ์กัน ดังนี้

ตาราง ๔.๓ ตารางแสดงความสัมพันธ์ร่วมกันของศิลาจารึก

หลักศิลาจารึก	ปีพุทธศักราช	หน้าที่ของดนตรีที่ปรากฏ
จารึกวัดพระยืน	พ.ศ. ๑๙๑๓	เฉลิมฉลองการเข้ามาของพระพุทธศาสนา โดยพระสุมนเถระจากสุโขทัย สู่ล้านนา ณ เมืองลำพูน เพื่อเผยแผ่พระศาสนา
จารึกเขาสุมนกูฏ	พ.ศ. ๑๙๑๒	การงานเฉลิมฉลองพระพุทธบาทสู่เขาสุมนกูฏ ปรากฏมีดนตรีและมหรสพ เฉลิมฉลอง เนื่องในศรัทธาความเชื่อในพระพุทธศาสนา
จารึกวัดช้างล้อม	พ.ศ. ๑๙๒๗	การถวายข้า บริวาร ผู้คน รวมทั้งนักดนตรี เพื่อประโคม ในพระพุทธศาสนา เนื่องการความศรัทธาเมื่อเห็นพระธาตุที่เมืองลำพูน
จารึกพ่อขุนรามคำแหง	พ.ศ. ๑๘๓๕	การประโคมดนตรีเฉลิมฉลอง ในการถวายผ้ากฐิน เกิดแค่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา

ตาราง ๔.๔ ตารางแสดงรูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึก

จารึกวัดพระยืน	จารึกเขาสุมนกูฏ	จารึกวัดช้างล้อม	จารึกพ่อขุนรามคำแหง
พาทย์	พาทย์	พาทย์	พาด
ฆ้อง	ฆ้อง	ฆ้อง	-
พิณ	พิณ	-	พิณ
กลอง	กลอง	กลอง	กลอง
สรไน	-	-	-
พิสเนญ	-	เขาควาย	-

Copyright by Mahidol University

จารึกวัดพระยืน	จารึกเขาสุมนกูฏ	จารึกวัดช้างล้อม	จารึกพ่อขุนรามคำแหง
ทะเทียด	-	-	-
กาหล	-	-	-
แตร	-	แตร	-
สังข์	-	สังข์	-
กังสดาล	-	-	-
มรทงค์	-	-	-
ดงเดือด	-	-	-
คนร้องโห่	*เสียงอันสาธุการ บูชา*	-	เสียงเลื้อน เสียงขับ

* แตรสังข์ ในจารึกเขียนต่อกัน แต่สามารถแยกออกได้เป็น แตร และสังข์

เครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน ปัญญา รุ่งเรือง ได้เสนอคำอธิบายเกี่ยวกับชนชาติไทยที่อพยพโยกย้ายจากบริเวณตะวันตก ตะวันออก และตอนใต้ของประเทศจีนมากกว่าสองพันกว่าปีแล้ว ในที่สุดผู้คนจำนวนหนึ่งได้เข้ามาสู่บริเวณต่างๆ ในสุวรรณภูมิแล้วได้ผสมผสานกับชนพื้นเมือง เป็นแว่นแคว้นต่างๆ ขึ้นหลายแห่ง ภายหลังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาผสมผสานด้วย โดยเฉพาะวัฒนธรรมอินเดีย และจีน พร้อมให้ความหมาย ข้อคิดเห็นว่าเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน เป็นเครื่องดนตรีไทย สุโขทัยสมัยนั้น ก็เพราะว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับการสมโภชที่เกิดขึ้นในลำพูน ต้องใช้เครื่องดนตรีในแถบนั้น โดยแยกอธิบายดังนี้

พาทย์ ในวลี “*ตีพาทย์ดังพิณฆ้องกลอง*” คำว่า พาทย์นอกจากจะหมายถึงเครื่องตี อาจจะตีความว่าหมายถึงเครื่องดนตรีเฉพาะอย่าง เช่น ระนาด เพราะถ้าหมายถึงฆ้องทำไมจะต้องระบุคำว่า ฆ้องไว้ต่างหาก และถ้าหมายถึงกลองทำไมจะต้องมีคำว่ากลองอีกคำหนึ่งในวลีนั้นด้วย เพราะวัฒนธรรมมอญนั้นเขามีระนาดเล่นอยู่นานแล้ว (หริภุญไชย) อย่างเช่น วงเต่งถิ้ง ที่ใช้กลองเต่งถิ้ง เป็นเครื่องจังหวะหลัก ก็คือวงปี่พาทย์ที่พัฒนามาจาปี่พาทย์มอญโบราณ

พิณ คือ ดีดพิณให้มีเสียงดัง แต่มีปัญหาว่า พิณนั้นคือพิณอะไรแน่ กระจับปี่ พิณเปี๊ยะ พิณน้ำเต้า หรือ กัจฉปี (พิณกระดองเต่า) เพราะพิณหมายถึงเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยการดีด ดังนั้นเครื่องดีดทั้งหลายก็เรียกว่า พิณ ได้มีหลักฐานที่เชื่อกันว่าการบรรเลงพิณ มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยนั้นคือพิณเปี๊ยะ หรือพิณน้ำเต้า ซึ่งผู้ชายใช้ดีดเพื่อขับลำนำประกอบการเกี้ยวสาว แต่คงจะเป็นกระจับปี่มากกว่า เพราะสามารถทำลำนำได้ดีกว่าพิณเปี๊ยะและพิณน้ำเต้า เกี่ยวกับพิณมีภาพจำหลักพิณรูปรีคล้ายกระดองเต่าพบที่นครธม เข้าใจว่าน่าจะเป็นต้นแบบของกระจับปี่เขมร พิณหลายสายที่มีใช้ใน

Copyright by Mahidol University

กรุงสุโขทัยจะมีที่มาจากขอมหรือไม่ก็ยังไม่แน่ หรือได้แนวคิดมาจากซึงล้านนา หรือพิณหลายสายของมอญแบบที่พบในปูนปั้นที่คูบัว

ฆ้อง มีหลายชนิดตั้งแต่บรรเลงลูกเดียวไปจนเป็นหลายๆ ลูก จะเป็นฆ้องอะไรก็สุดจะตัดสิน จะเป็นฆ้องเดี่ยวหรือฆ้องหุ่ย หรือฆ้องชัย หรือจะเป็นอย่างฆ้องรางรูปโค้งมี ๗ ลูก อย่างที่ภาพศิลาจำหลักนครวัด ก็ไม่ทราบ แต่ไม่น่าจะใช่ฆ้องวง ถ้ามีฆ้องวงใช้แล้วก็น่าจะมีระนาดใช้ด้วย เพราะวิธีทำระนาดกับฆ้องวงนั้น ฆ้องวงยากกว่า เพราะต้องหล่อด้วยโลหะ

กลอง ที่ใช้ในสมัยนั้นมีหลายประเภท ตั้งแต่ทับ (คือ ตะโพนในปัจจุบัน) บัณเฑาะว์ ไปจนถึงกลองประเภทกลองทัด หรือเล็กลงมาหน่อยก็เป็นกลองตุ๊ก กลองติ่ง หรือจะเป็นกลองแอวที่ยังใช้ในพิธีต่างๆ ในภาคเหนือปัจจุบันนี้ก็ได้

ปี่สรไน คือ ปี่ไฉน เป็นปี่ลิ้นคู่ขนาดเล็กคล้ายปี่ชวา ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียฝ่ายเหนือ ซึ่งเรียกปี่แบบนี้ว่า ชาหฺไน (Shanai) อินเดียได้รับอิทธิพลปี่นี้มาจากเปอร์เซียอีกต่อหนึ่ง เปอร์เซียเรียกปี่นี้ว่า (Surnay) บางแห่งเรียกปี่อินเดียแบบที่กล่าวนี้ว่า เชหฺไน (Shehnai) ทำหน้าที่แบบเดียวกับปี่ นาคสวรัม (Nagasavaram) ของอินเดียฝ่ายใต้คือ ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และพระราชพิธี ปี่ชาหฺไน มีหลายขนาดบางชนิดยาวกว่าปี่ไฉนของไทยประมาณเท่าปี่ “กาหลอ”พื้นบ้านปักษ์ใต้

พิสเนญชัย หมายถึง แตรงอนมี่รูปร่างคล้ายเขาควาย คำว่า “พิสเนญ” น่าจะแผลงมาจากคำภาษาเขมรว่า “เสนง” ที่แปลว่าเขา อย่างแตรเขาควายที่ใช้กันอยู่ในแถบจังหวัดสุรินทร์ ศรีสะเกษ เรียกว่า “เสนงเกล” ชาวไทยภูเขาเผ่ามูเซอก็มีแตรเขาควายแบบนี้เรียกว่า “กฺแว” แตรงอนคงได้รับแบบมาจากเขาสัตว์ และเมื่อทำขึ้นใช้ในพิธีกรรมก็เรียกชื่อให้เป็นมงคลโดยเติมคำว่า “ชัย” ลงไป มีภาพแตรแบบนี้จำนวนมากในงานศิลปกรรมจำหลักที่นครวัด ไทยคงจะได้แบบอย่างการใช้งานแตรแบบนี้มาจากขอมนี่เอง

ทะเทียด หรือสรเทียด แขกเรียกว่า “ทินทิม” แปลว่ากลองสองหน้า ได้แก่ กลองมลายูที่ไทยเรารับเอาแบบมาจากมลายูโดยตรง อาจจะเป็นได้ว่าตั้งแต่สมัยศรีวิชัยแล้ว กลองมลายูเป็นกลองสองหน้าคล้ายกับกลองแขกแต่อ้วนและสั้นกว่า หน้าหนึ่งใหญ่ใช้ตีด้วยไม้ อีกหน้าหนึ่งเล็กใช้ตีด้วยมือ ปัจจุบันใช้ในวงบัวลอย และวงปี่พาทย์นางหงส์ที่บรรเลงเฉพาะงานศพ ดนตรีอินเดียฝ่ายใต้ มีกลองแบบนี้เหมือนกันเรียกว่า ดฺหล หรือ ดโฮละ (Dhol) เนปาลเรียกว่า ดหะคี (Dhalki) ในการบรรเลงใช้ยืนเล่น หรือนั่งเล่นถ้ายืนใช้คล้องไว้กับไหล่ของผู้บรรเลง

กาหล คือ แตรงอน เป็นแตรที่ทำด้วยโลหะรูปร่างคล้ายเขาสัตว์ เช่นเดียวกับ พิสเนญชัย เข้าใจว่าคงวิวัฒนาการมาจากการเป่าเขานั่นเอง กล่าวกันว่าแตรงอนนี้มีกำเนิดที่อินเดีย เพราะว่าชาวอินเดียใช้แตรนี้เป่าให้สัญญาณในกระบวนแห่และงานพระราชพิธี หนังสือเครื่องดนตรีไทยของอาจารย์ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ว่า ในอินเดียตอนเหนือเรียกแตรนี้ว่า “ศฤงคะ” ส่วนอินเดียใต้

Copyright by Mahidol University

เรียกว่า “กัมพุ” คำว่ากาหลเขียนอีกอย่างหนึ่งว่า “กาหฬ” ในดนตรีของเนปาลปรากฏเป็นแตรงอน ขนาดยาวมากเรียกว่า “นรสิงห์” ใช้บรรเลงในวงเครื่องตีเป่าร่วมกับปี่ “สรไน” เช่นตอนหนึ่งในหนังสือ ปุณโณวาทคำฉันท์ของพระมหานาค วัดท่าทรายที่แต่งสมัยกรุงศรีอยุธยา ว่า

“เสด็จดลฉนวนพระอรรณพ ขนานน่าวาสุกรี
แตรสังข์ประโคมดุริยดนตรี มหรทึกและกาหฬ”

แตรสังข์ คือเครื่องเป่าชนิดหนึ่งทำด้วยสังข์ ใช้เป่าอย่างแตร เป่าให้ดังด้วยปากด้วยลิ้น เช่นเดียวกับการเป่าเขา หอยสังข์เป็นหอยทะเลที่มีเปลือกขรุขระนำมาขัดให้เกลี้ยงเกลา แล้วเจาะที่ก้นหอยให้เป็นรูสำหรับเป่า พวกอินเดียเคยใช้กันมาแต่โบราณ และนับถือกันว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ไทยคงได้รับอิทธิพลนี้มาจากอินเดียโดยผ่านขอม จึงได้นำมาใช้ในพิธีเกี่ยวกับทางศาสนาพราหมณ์ เช่นการหลั่งน้ำสังข์เป็นต้น แตรสังข์จัดเข้าเป็นเครื่องประโคมอย่างหนึ่ง

กังสดาล คือ ระฆังแบนๆ เป็นรูปเกือบจะครึ่งวงกลมคล้ายวงเดือน เรียกว่า ระฆังวงเดือนก็มี ปัจจุบันนิยมแขวนไว้ตามช่อฟ้าและระเบียงศาลาวัดในภาคเหนือเพื่อให้ลมตีเป็นเสียงดังวังเวงชวนให้จิตสงบ

มรทงค์ เขียนแบบไทยโดยอาศัยคำเดิมว่า “มฤทงค์” เป็นภาษาสันสกฤต ภาษาบาลีว่า “มุทิงค์” หมายถึงกลองที่ขึงด้วยหนังสองหน้า มีสายเร่งด้วยหนัง คือกลอง “ตะโพน” นี่เอง ในหนังสือเครื่องดนตรีของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เขียนไว้ว่า “มฤทังค์” หรือ “มัททละ” เป็นเครื่องหนังที่ใช้ในอินเดียมาแต่โบราณ เรียกว่ากลอง มริดังกัม (Mridangam) ของอินเดียนั้นวางตีบนตัก หรือไม่ก็สะพายกับไหล่ตี แต่ตะโพนไทยนั้นวางกับพื้นมีขาตั้งไว้เรียบร้อย มาเลเซียและอินโดนีเซียมีกลองสองหน้าวางบนขาตั้งแบบของไทยเรียกว่า เกนดัง (Kenghang) ใช้ตีในวงกาเมลันไม่ทราบว่ามีความเกี่ยวข้องกับไทยหรือไม่ อาจจะเป็นไปได้ว่า “เกนดัง” ดัดแปลงมาจาก “มฤทังคะ” แล้วไทยดัดแปลงเอามาใช้ต่อหรือไทยรับเอากลองนี้มาจากขอมโดยตรงก็ได้ เพราะในภาพศิลาจำหลักที่นครวัดมีภาพกลองสองหน้าที่มีขาตั้งแบบตะโพนนี้แล้ว ปัจจุบันตะโพนเป็นหลักของเครื่องหนังในวงปี่พาทย์ ถือเป็นสัญลักษณ์ของพระประคนธรรพ์

ดงงเดือด บางครั้งเขียนคำนี้เพี้ยนไปเป็นดงเดือด เพราะไปตัดตัว “ง” ออกเสียตัวหนึ่ง ความจริงการสะกดซ้อนนี้เราใช้เป็นไม้หันอากาศได้ เป็นการเขียนอักขรวิธีแบบไทยโบราณ คำว่าดงงเดือดนี้จะหมายถึงอะไรไม่แน่ชัด แต่เข้าใจว่าจะเป็นเครื่องตีอย่างหนึ่ง เครื่องตีชนิดที่ดังจนขนาดเดือดก็เห็นจะมีแต่กลองทัดเท่านั้น กลองทัดเป็นกลองโบราณมีขนาดใหญ่เล็กต่างๆ กันแต่ส่วนมากจะทำใหญ่ กลองนี้หน้าหุ้มหนังทั้งสองข้างกรึงด้วยหมุด ตีด้วยไม้ เรื่องดงเดือดนี้ในลิลิตยวนพ่ายเขียนไว้ว่า *“ดงงเดือดม้าล่อก้อ โกรศเกรยง”* อ่านว่าดังเดือด หมายถึงดังมาก ดังขนาด

Copyright by Mahidol University

ปั่นป่วน (เดือด โบราณแปลว่า ปั่นป่วน) ก็เห็นจะเป็นกลองทัด หรือกลองเพลของภาคกลาง หรือไม่ก็กลองปูจาของล้านนาไทย (ปัญญา รุ่งเรือง ๒๕๑๗, ๒๕๔๖)

จากหลักฐานความร่วมสมัยของศิลาจารึก และประวัติศาสตร์เรื่องราวเกี่ยวกับอาณาจักร สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้เสนอว่า ต้องลืมประวัติศาสตร์ไทยฉบับอพยพและต้องลบเส้นกั้นอาณาเขตบนแผนที่ประเทศต่างๆ ออกไปให้หมด แล้วพิจารณาว่าบรรดาผู้คนชนเผ่าพันธุ์ต่างๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น ล้วนเป็นเจ้าของประเพณีและเครื่องมือการละเล่น ดีด สี ตี เป่า ขับ ลำ และฟ้อนเต้น โดยเริ่มมีพัฒนาการมาแต่ยุคหิน และยุคโลหะสมัยดึกดำบรรพ์ ดังปรากฏเอกสารของกรีก โรมัน อินเดีย และอาหรับ เรียกชื่อดินแดนในภูมิภาคนี้ว่า “แหลมทอง” หรือ “สุวรรณภูมิ” ต่อมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๖ สังคมในภูมิภาคนี้มีระบบเศรษฐกิจทำให้บ้านเมืองและแว่นแคว้นในดินแดนสยามมีพัฒนาการเข้าสู่ความก้าวหน้าอีกระดับหนึ่ง ในพุทธศตวรรษที่ ๑๘ มีแคว้นรุ่นใหม่เกิดขึ้นได้แก่ โยนก (เชียงราย - พะเยา) สุโขทัย แพร่ น่าน และล้านช้างเป็นต้น สุโขทัยเมื่อแรกสถาปนาก็มีความสัมพันธ์อยู่ในสังกัดกลุ่มละโว้ อโยธยาและกัมพูชา ครั้งเปลี่ยนผู้นำจากราชวงศ์ผาเมือง เป็นราชวงศ์บางกลางหาว (ราชวงศ์พระร่วง) ก็ย้ายสังกัดเป็นกลุ่มสยามอโยธยา เพราะการขยายพื้นที่ของผิวดิน และน่านน้ำเดิม เริ่มเปลี่ยนแปลงไปสู่การตั้งรัฐอาณาจักรติดต่อทะเลใหม่ การผูกขาดการค้าทางน่านน้ำทะเลจึงเป็นส่วนสำคัญในการเพิ่มอำนาจของอยุธยา (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๑)

จากความเป็นธรรมราชา กษัตริย์ผู้ทรงผนวชในพระพุทธศาสนา เกิดการส่งต่อถ่ายทอดดนตรี จากสังคมกษัตริย์ นักบวชชั้นสูง สู่สังคมพระศาสนา เพราะฉะนั้นการประโคมดนตรีแตรสังข์ จึงมิได้ประโคมเพื่อศาสนาเพียงแต่อย่างเดียว แต่ประโคมเพื่อความเป็นธรรมราชาของกษัตริย์ด้วย ดังจารึกวัดพระยืน การเข้ามาต้อนรับพระศาสนาจึงมิได้มีดนตรีเพื่อประโคมในพระราชพิธีทางศาสนาเพียงอย่างเดียว แต่ยังการประโคมยังแสดงถึงการแต่งตั้งความเป็น “ธรรมราชา” ของกษัตริย์ล้านนา (พญากือนา) ด้วยเห็นถึงลัทธิใหม่ที่มีการยกย่องเทิดทูนกษัตริย์ ในพระยศของธรรมราชา เป็นเหตุให้นิกายเดิมจึงค่อยๆ ลดความสำคัญลงในที่สุด และอาจกล่าวสรุปใจความตามจารึกว่าดนตรีที่ปรากฏในศาสนาดังกล่าว มาจากความเป็นธรรมราชาของกษัตริย์ เพื่อที่จะลบล้างความเชื่อลัทธิเดิม โดยเฉพาะลัทธิ นิกาย ความเชื่อท้องถิ่น สู่การชำระล้างวัฒนธรรมขอม ผี และพุทธนิกายเดิมให้สิ้นไปด้วยอำนาจพระพุทธศาสนาสายใหม่ ลังกาวงศ์ที่มาจาก เมืองพัน ประเทศพม่าในปัจจุบัน ส่งต่อถึงอาณาจักรสุโขทัย และล้านนาในเวลาต่อมา ความเป็นธรรมราชา อุปถัมภ์พุทธศาสนา ปรากฏในศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ หลังการทรงผนวชของพรญาภาไทย (พ.ศ. ๑๙๐๔) เนื่องศรัทธาในพระศาสนา ทำให้ทราบถึงการจารจารึกซึ่งทำต่อเนื่องด้วยกัน ๒ ครั้ง ครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๑๙๐๒ ครั้งที่ ๒ ประมาณ พ.ศ. ๑๙๑๑ เพราะรอพระมหาสามีสังฆราชกลับจากเมืองพัน ให้

Copyright by Mahidol University

เดินทางพม่ามาถึงสุโขทัยก่อนแล้วจึงผนวช และตามด้วยการประดิษฐานรอยพระพุทธบาทที่มีรูปแบบศิลปะแบบอย่างลังกา บนเขาสุมนกูฏ (ลังกา) จากเนื้อความตามจารึกปรากฏว่าช่วงเวลานั้น เครื่องดนตรีพระราชพิธีแตร สังข์ ยังไม่เข้ามาถึงการสรรเสริญกษัตริย์ และพระศาสนาในสุโขทัยอย่างแท้จริง ซึ่งจะปรากฏชัดเจนตั้งแต่ศาลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) เป็นต้นไป และไม่ทราบด้วยเหตุประการใด

จากความไม่ลงรอยนี้แล้ว เนื้อความจารึกเขาสุมนกูฏนี้ได้สร้างความสับสนให้กับผู้วิจัย เรื่องธรรมราชา ดังที่หม่อมเจ้าจันทร์จิรายุ รัชนี ได้กล่าวถึงจารึกเขาสุมนกูฏสุโขทัยว่า ในจารึกนครชุม (พ.ศ. ๑๙๐๐) และจารึกเขาสุมนกูฏ (พ.ศ. ๑๙๐๒) ของพระยาธรรมราชาลิไทย มีออกพระนามพระยาธรรมิกราช ซึ่งไม่ใช่องค์เดียวกับมหาธรรมราชาในจารึกหลักเดียวกัน หมายความว่า ธรรมิกราช คือพระยาเลอไทยบิดา ส่วนธรรมราชาคือพระยาลิไทยราชโอรส แทนที่จะว่าพระยาเลอไทยธรรมิกราช ผู้พ่อเป็นผู้ให้ไปเอาพระบาทมาจากลังกา กลับว่าพระมหาธรรมราชาลิไทยเป็นผู้ให้ไปเอามาเลย ทำให้หลักศิลาจารึกของพระยาลิไทยมี ๕ หลัก แทนที่จะ ๔ หลัก ในเรื่องพระมหาธรรมราชามีกี่พระองค์ และเรียงลำดับกันอย่างไรนั้น ตามศิลาจารึกปรากฏแท้จริงแล้วมี ๔ องค์ เรียงลำดับดังนี้

พระมหาธรรมราชา ๑ **พระยาเลอไทย** (ธรรมิกราชในจารึกนครชุม), พระมหาธรรมราชา ๒ **พระยาลิไทย** (ปู่พระยา), พระมหาธรรมราชา ๓ **พระยาไสลือไทย** (หลานพระยา) และ พระมหาธรรมราชา ๔ **พระยาปรมบาล** เพราะฉะนั้น เรื่องดนตรีที่ปรากฏ ย่อมมีผลร่วมกันกับพระศาสนาที่ส่งภิกษุไปเรียนยังนอกราชอาณาจักร จารึกเขาสุมนกูฏของพระยาลิไทยเล่าว่า หลังจากที่ประทับอยู่ที่สองแคว(พิษณุโลก) ๗ ปี ได้เสด็จกลับสุโขทัย พร้อมทั้งพาชาวบ้านจากหมู่บ้านและเมืองต่างๆ ขึ้นไปไหว้พระพุทธบาทบนเขาพระบาทใหญ่ (เขาสุมนกูฏ) ตรงกับ พ.ศ. ๑๙๐๒ ต่อจากนั้นอีกสามปีก็ทรงผนวชที่วัดป่าม่วง พ.ศ. ๑๙๐๕ (จันทร์จิรายุ รัชนี, หม่อมเจ้า ๒๕๓๓, ๑๕) เหตุเนื่องจาก พระองค์มีพระราชประสงค์ที่จะฟื้นฟูนิการเถรวาทตามแบบฉบับของลังกา จึงทรงอาราธนาพระมหาสามีสังฆราชจากเมืองพัน (Martaban) ในประเทศพม่าปัจจุบัน มาที่เมืองสุโขทัยเพื่อถวายอุปสมบทแด่พระองค์ดังปรากฏเทียบเคียงกับศิลาจารึกวัดช้างล้อม จึงถือว่าเป็นหลักฐานของความร่วมสมัยปรากฏดนตรีที่ชัดเจนและมีความเกี่ยวเนื่องกันมากที่สุด คือ หลังจากศิลาจารึกวัดพระยืนเพียง ๑๔ ปี จากเนื้อความในศิลาจารึกวัดช้างล้อม การที่สุโขทัยมี ๒ นิกายนั้นคือมหานิกาย และธรรมยุตินิกาย ส่วนการจะย้ายคณะนิกายต้องบวชใหม่ ดังมีตัวอย่างจารึกวัดช้างล้อม พนมไสดำบวชครั้งแรกพร้อมพญาลิไทยพ.ศ. ๑๙๐๕ ต่อจากนั้นได้ย้ายอาจารย์สองครั้งก็ต้องบวชใหม่ สองหน เหตุที่นับรวมศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงด้วยนั้น เพื่อเป็นเครื่องยืนยันถึงหลักฐานทางจารึกที่มั่นคง หลักฐานสำคัญของรัฐชาติที่ทุกคนควรกล่าวอ้างถึง ปรากฏมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้อง

Copyright by Mahidol University

ด้วยสำคัญที่สุดและนับเวลาก่อนจารึกวัดพระยืน ๗๘ ปี ซึ่งก็ไม่เกินจำนวนปีของหนึ่งชั่วคน และการจารจารึกที่ยังคงกระทำร่วมสมัยกันด้วยจำนวนคนสี่คนจึงยังนับเป็นหลักฐานหนึ่งของความร่วมสมัยในวัฒนธรรมดนตรีที่สามารถส่งต่อกันได้ในยุคสมัยนั้น จากข้อมูลเนื้อความตามจารึกเหล่านี้ทำให้ผู้วิจัยสามารถสืบหาความสัมพันธ์ของความร่วมสมัยและเกิดมุมมองของมิติใหม่ๆ ขึ้นมาและทำให้ทราบว่า เดิมรูปแบบดนตรี เครื่องดนตรีที่ปรากฏในสุโขทัย ก่อนที่ล้านนาจะรับเข้ามาทางพระพุทธศาสนานั้นไม่มีเครื่องประโคมอย่าง แตรสังข์ แต่เมื่อขอมเสื่อมอำนาจลง เครื่องพิธีพราหมณ์ก็ได้ถูกลดความสำคัญลงด้วย ผนวกกับกษัตริย์เขมรสละราชย์ “เทวราชา” มาถือครองผนวชพระศาสนาจึงได้ถูกยกย่องเทิดทูนบูชาขึ้นมาเป็นลัทธิใหม่ดนตรีจึงเปลี่ยนหน้าที่จากทั้งสองลัทธิในดินแดนเดียว ผนวก สรรเสริญประโคมรวมกันในนิกายใหม่เพื่อประโคมธรรมราชา ดั่งศาสดาผู้อุปถัมภ์พระศาสนา

แต่หากมองในมุมมองทางด้านศิลปกรรม แม้จะเป็นที่เชื่อกันว่านิกายเถรวาท (ลังกาวงศ์) เป็นพื้นฐานความสัมพันธ์ทางพระพุทธศาสนา ระหว่างสุโขทัยกับลังกา แต่เป็นที่น่าแปลกใจว่าเหตุใดงานศิลปกรรมกลับมีรูปแบบใกล้เคียงกันน้อยมาก เมื่อเทียบกับพระพุทธรูปที่นำเข้ามาจากตอนใต้ของอินเดีย ซึ่งก็สอดคล้องต้องกันกับเมื่อพญาลิไทยอาราธนาพระมหาสามีสังฆราชจากเมืองพันประเทศพม่า เพื่อถวายอุปสมบทแด่พระองค์ ดังนั้นจึงไม่น่าแปลกเลยที่ว่าเหตุใดจึงไม่มีร่อยรอยของศิลปะลังกาที่สุโขทัยในปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เพราะว่าพระอุปชาพญาลิไท เพียงแค่ไปศึกษาสถิตย์อยู่ในลังกาเพียงไม่นานเท่านั้น (พิริยะ ไกรฤกษ์ ๒๕๔๕, ๒๐๗ - ๒๐๘) แต่ความเป็นวัฒนธรรมที่แท้จริงเป็นของอินเดียใต้ และยังคงเป็นวัฒนธรรมหลักที่ส่งผลต่องานศิลปกรรมสุโขทัย ดนตรีและรวมไปถึงการส่งต่อให้ล้านนาในศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓ ดังกล่าว

๔.๕ ความร่วมสมัยด้านศิลปกรรมในดนตรีล้านนา

จากศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓ ปรากฏวัฒนธรรมที่ส่งอำนาจทางลัทธิใหม่พระพุทธศาสนา นิกายลังกาวงศ์สู่ล้านนา ของอาณาจักรสมัยสุโขทัย พร้อมนโยบายการปกครองแบบธรรมราชา กษัตริย์ผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนพระศาสนาหากมองในมุมมองของความร่วมสมัยยุคสมัยบ้านเมือง อาณาจักรสมัยนั้นโดยเริ่มเมื่อพ่อขุนบางกลางหาวเสวยราชย์เป็นกษัตริย์ครองเมืองสุโขทัย พ่อขุนผาเมืองจึงให้นาม “ศรีอินทราบดินทราทิตย์” ที่ได้มาจากกษัตริย์กัมพูชา ต่อจากนั้นก็เรียกพ่อขุนบางกลางหาวว่า “พ่อขุนศรีอินทราทิตย์” จึงนับเป็นต้นตระกูลศรีอินทราทิตย์ ก่อนที่พระพุทธศาสนา นิกายลังกาวงศ์ จากสุโขทัยจะเข้าสู่ล้านนา พ่อขุนศรีนาวนำถมได้เปลี่ยนลัทธิทางศาสนา ละทิ้งลัทธิมหายาน แล้วหันไปยกย่องฝ่ายเถรวาท โดยการสร้างพระบรมธาตุอยู่กลางเมือง

Copyright by Mahidol University

เพื่อให้เป็นศาสนสถานสำคัญของบ้านเมือง แทนการสร้างปราสาทอันเป็นเทวลัยฝ่ายฮินดูหรือพุทธาลัยฝ่ายมหายาน การยกย่องพุทธศาสนาที่ไม่ใช่มหายาน ปรากฏในเมือง ดินแดนสยามมาช้านานก่อนมีเมืองสุโขทัย เช่น เมืองอู่ทอง (จังหวัดสุพรรณบุรี) เมืองคูบัว (จังหวัดราชบุรี) เมืองนครชัยศรี (จังหวัดนครปฐม) เมืองละโว้ (จังหวัดลพบุรี) และเมืองหริภุญไชย (จังหวัดลำพูน) (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๔๘) ก่อนที่พญามังราย จะเข้ายึดเมืองลำพูนแล้วรับเอาวัฒนธรรม ลัทธิทางพระพุทธศาสนาจากหริภุญไชย ในปี พ.ศ. ๑๘๓๕

ลักษณะรูปแบบดนตรีเพื่อรับใช้ในพระพุทธศาสนามหายานนี้มีปรากฏ เช่นเดียวกันกับลักษณะรูปแบบงานศิลปกรรมดนตรีที่ทับหลังปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นทับหลังทิศตะวันตกศิลปะเขมรแบบปาปวน และนครวัด ตามหลักฐานความเชื่อกล่าวว่าสร้างขึ้นจากคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนาแบบมหายาน ในสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๗ (พ.ศ. ๑๗๒๔ - ๑๗๖๑) ที่ทรงเปลี่ยนความเชื่อลัทธิเดิม มาศรัทธานับถือในพระพุทธศาสนา ทับหลังแบ่งเป็น แนวบนกับแนวล่าง แนวบนเป็นภาพพระพุทธรูปทรงเครื่องยืนระหว่างต้นไม้คู่หนึ่ง มีพญามารเฝ้าอยู่ข้างๆ พร้อมบริวาร และมีขบวนราชยานคานหามกับเครื่องสูงอยู่ริมซ้าย แนวล่างเป็นภาพพนักงานชาวประโคม ประกอบด้วย ผู้เป่าสังข์ ตีกลองหน้าเดียว โดยแขวนสะพานแล่งบ่า ๑ เป่าแตร (สันนิษฐานว่าคงทำด้วยเขาสัตว์) ตีกลองสองหน้า โดยแขวนสะพายแล่งบนบ่า ๑ ผู้หามฆ้องขนาดใหญ่ ๒ พร้อมคนตี ๑ ตามลำดับ แต่ละคนเล่นดนตรี ไปด้วย เต้นไปด้วย จากหลักฐานสันนิษฐานถึงวงดนตรีที่ใช้ประโคมนำหน้าขบวนแห่ของกษัตริย์ หรือเจ้านายชั้นสูงของชาวเขมรในสมัยนั้น ประกอบด้วย สังข์ กลองหน้าเดียว แตร (เขาสัตว์) กลองสองหน้า และฆ้องขนาดใหญ่ (บุญตา เขียนทองกุล ๒๕๔๘, ๑๓๖)



ภาพ ๔.๖ ทับหลังทิศตะวันตก ปราสาทหินพิมาย
ประติมากรรมแกะสลักนูนสูงพุทธประวัติ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

จากหลักฐานดนตรี ปรากฏทับหลังปราสาทหินพิมาย ทำให้ทราบถึงการเปลี่ยนความเชื่อศาสนาของกษัตริย์ขอม ที่ทรงเปลี่ยนมานับถือในพระพุทธศาสนา ลัทธิมหายาน เพราะฉะนั้นเครื่องแห่ประโคม เฉลิมพระเกียรติจึงส่งต่อมาจากระบบความเชื่อเดิมในพราหมณ์ ฮินดู จากศิลปะวันธรรมขอมสู่สุโขทัย "*ศรีอินทรบดินทราทิตย์*" ที่กษัตริย์กรุงกัมพูชาพระราชทานยกย่องพ่อขุนผาเมืองในตระกูลศรีนาวนำถุม เมื่อพ่อขุนผาเมืองไปครองเมืองอื่นที่ใหญ่และสำคัญกว่า (เช่น นครธม หรืออโยธยา) เลยยกกรุงสุโขทัยให้พ่อขุนบางกลางหาวปกครอง ถ้าจัดลำดับผู้ครองกรุงสุโขทัย ตามที่มีอยู่ในจารึก วัดศรีชุม ก็จะได้นามชื่อ ดังนี้

(๑) พ่อขุนศรีนามนำถม ผู้สถาปนากรุงสุโขทัย และเมืองศรีสัชนาลัย

(๒) ขอมสบาดโขลญลำพง จากเมืองละโว้ (ลพบุรี) ที่เป็น "เครือญาติ" ยึดอำนาจจากพ่อขุนศรีนาวนำถม

(๓) พ่อขุนศรีอินทราทิตย์ยึดอำนาจจากขอมโขลญลำพง (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๔๘, ๙๗)



ภาพ ๔.๗ สถูปแกะสลักหินทราย ฐานพระพุทธรูป ศิลปะตระกูลช่างพะเยา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ – ๒๒ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

นำพาศิลปวัฒนธรรม ในลัทธิความเชื่อทางพระพุทธศาสนามหายาน ดังปรากฏรูปแบบเครื่องดนตรีบนฐานพระพุทธรูปหรือฐานสถูป ศิลปะล้านนา พบที่วัดศรีโคมคำ จังหวัด

Copyright by Mahidol University

พะเยา ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ - ๒๓ งานศิลปกรรมปรากฏการแบ่งแนวระหว่างบนกับล่าง เช่นเดียวกับทับหลังปราสาทหินพิมาย โดยแนวบน เป็นที่ไว้ประดิษฐานซึ่งพระพุทธรูปหรือพระสถูป แนวล่างเป็นภาพแกะสลักเทวดาถือเครื่องสูง สันนิษฐานว่า น่าจะเป็นพระอินทร์เป่าสังข์ ทรงช้างเอราวัน พร้อมด้วยเครื่องสูงเฉลิมพระเกียรติของกษัตริย์ ซึ่งกำลังทำหน้าที่เฉลิมพระเกียรติแก่พระศาสนา (พระพุทธรูป) ที่ประดิษฐานเบื้องบน มีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ลักษณะทางศิลปกรรมระบุว่าเป็นศิลปะร่วมสมัยตั้งแต่ศิลปะแบบบายนของขอม สายราชวงศ์ของพะเยาที่มีความใกล้ชิดกับล้านนา เนื่องจากเมืองพะเยามีประวัติศาสตร์ที่เก่าแก่ ลึกลับไม่แพ้หริภุญไชย (ลำพูน) โดยสืบเชื้อสายมาจากท้าวลุ่งเจื๋อง สืบต่อมาปรากฏในพงศาวดารโยนก พ่อขุนงำเมืองในสมัยที่พ้นจากยุครุ่งเรือง และค่อยเสื่อมจนตกเป็นเมืองออกของเชียงใหม่ดังปรากฏศิลาจารึกวัดลี จ.ศ. ๘๕๗ หรือ (พ.ศ. ๒๐๓๘) ตัวอักษรก็เป็นอักษรไทยฝักขามเช่นเดียวกับเชียงใหม่ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา (น.ณ ปากน้ำ ๒๕๓๗, ๓๗๐)

คงไม่เพียงแค่ดนตรีพิธีกรรมเพียงอย่างเดียวที่ปรากฏร่วมสมัย ในศิลาจารึกวัดพระยืนหากจะสืบเนื่องจากศิลปะพระโพธิสัตว์ปัทมปาณี แบบปาละที่ส่งผลให้กับพระพุทธรูปศิลาในศิลปะแบบพะเยาที่ผสมผสานร่วมกับศิลปะแบบบายนของขอม (เข้ามาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘) ตรงกับช่วงต้นตระกูลมังราย หรือเชียงแสนเก่า ก่อนจะติดต่อทางด้านพระพุทธศาสนาในยุคสมัยของพระยาลิไท เป็นที่น่าสังเกตว่า เมืองเชียงรายอยู่ไม่ไกลจากพะเยามากนัก เดิมอาจจะอยู่ในขอบขันฑสีมาของเมืองพะเยา แต่สมัยนั้นพะเยาคงจะค่อยๆ เสื่อมความรุ่งเรือง และยังเสื่อมลงเรื่อยๆ จึงปล่อยให้พญามังรายมาสร้างเมืองเชียงใหม่ขึ้นได้ และภายหลังก็ได้แผ่อำนาจเข้าไปครอบครองพะเยา พ.ศ. ๑๘๓๑ ได้มีข้อความพาดพิงถึงพญางำเมืองกษัตริย์พะเยา ว่า

"*กษัตริย์ ๓ พระองค์ คือพระเจ้ามังราย ๑ พระเจ้างำเมือง ๑ พระเจ้าโรจ เป็นพระสหายกัน นัดประชุมกันในสถานที่ แนะนำการแพ้ การชนะ ผูกมิตรซึ่งกันและกันแน่นแฟ้น แล้วต่างเสด็จกลับนครของตนๆ*" (พระเจ้าโรจ คือ พระร่วงแห่งอาณาจักรสุโขทัย)

ข้อความตรงนี้ แสดงถึงการติดต่อสัมพันธ์กันระหว่าง ๓ เมือง เชียงใหม่ พะเยา และสุโขทัย นำผลมาซึ่งการแผ่ขยายของวัฒนธรรม ศาสนา รวมไปถึงดนตรีที่ปรากฏตามหลักฐานศิลาจารึก ศาสตราจารย์ยอร์ช เซเดส์ กล่าวถึงการพบกันและร่วมกันแบบฉบับ ไตรภาคีของชนเผ่าว่า เป็นการเริ่มต้นบทบาทของชนเผ่าไทยในเขต ดินแดนอุษาอาคเนย์ ซึ่งต่อมาจึงได้ชำระอิทธิพลขอมลงไป (น.ณ ปากน้ำ ๒๕๓๗, ๓๘๘) พร้อมกับการก่อเกิด อโยธยา ก่อนที่พะเยาจะหายเลือนไปในประวัติศาสตร์ การปกครองของล้านนา การสังคายนาสร้างสหายทางการเมืองของ ๓ กษัตริย์ผู้นำรัฐอิสระได้แก่ พญามังราย พญางำเมือง และพ่อขุนรามคำแหง สร้างความมั่นคงให้แก่รัฐ โดยการสร้างส่งเสริมกำลังทางการเมืองทหาร ให้มีอานุภาพสูงเพื่อที่จะต่อต้านป้องกันภัยจากมองโกล ด้วยการ

Copyright by Mahidol University

ทำสัญญาสามกษัตริย์ในพ.ศ. ๑๘๓๐ อย่างไรก็ตาม ก่อนทำสัญญา พ.ศ. ๑๘๓๐ พญามังรายมีเป้าหมายขยายอำนาจมาสู่พะเยา เพราะ พ.ศ. ๑๘๑๙ พระองค์ทรงยกทัพไปพะเยา แต่ไม่ได้รบกัน กลับมีการเจรจา เข้าใจว่าความเป็นพระสหายและความเข้มแข็งของพญางำเมืองในตอนนั้น ยังยากต่อการยึดครองเมืองพะเยา ด้วยความเป็นพระสหายทางการเมือง ทำให้ทิศทางการขยายอาณาเขตของพญางำเมืองต้องหันไปสู่ด้านตะวันออก โดยเข้ายึดครองเมืองปัว (บริเวณจังหวัด น่านปัจจุบัน) จากนั้นไม่นานเมืองปัว ก็เป็นอิสระพะเยาได้เข้าผนวกเข้ากับล้านนา

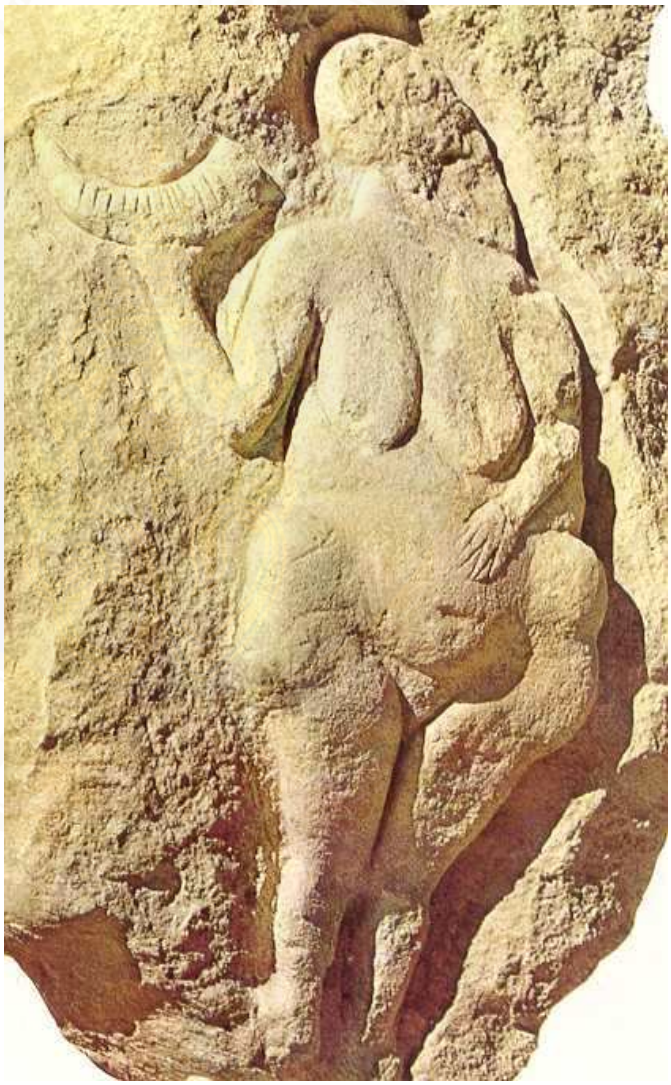
ในสมัยพญาคำฟู (พ.ศ. ๑๘๗๗ - ๑๘๗๙) ความสำเร็จจากการปล้นพะเยา เพราะเชียงใหม่ร่วมมือกับเมืองปัว การยึดครองเมืองพะเยามีผลมีกับล้านนา เพราะเมืองเชียงรายจะปลอดภัยจากพะเยาแล้ว เมืองพะเยายังเป็นฐานอำนาจให้ยึดครองเมืองแพร่ และเมืองน่านต่อไป (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๖๕ - ๖๖) จากระบบความเชื่อดนตรีรับใช้ในศาสนา เทพเจ้า พราหมณ์ที่หลั่งไหลเข้ามาทางอาณาจักรขอมเมื่อเรืองอำนาจ ปรากฏหลักฐานที่ปราสาทหินพิมายใน พ.ศ. ๑๗๒๔ ดังที่งานศิลปกรรมบันทึกแสดงการเปลี่ยนลัทธิความเชื่อของกษัตริย์ขอม มานับถือพระพุทธศาสนาลัทธิมหายาน ดังที่ทับหลังปราสาทหินพิมายได้กล่าวไว้ก่อนที่ระบบความเชื่อทางพระพุทธศาสนา แล้วเข้ามาส่งเสริมศิลปกรรมสู่ความศรัทธาในพุทธศาสนาแก่อาณาจักรสุโขทัยร่วมสมัยกันกับ อาณาจักรภูกามยาว (พะเยา) ดังหลักฐานงานศิลปกรรมวงดนตรีประโคมวงแตรสังข์เพื่อรับใช้ในความศรัทธาแก่พระพุทธศาสนา เหมือนดัง ฐานพระพุทธรูปศิลปะตระกูลช่างพะเยา

จากความเป็นมาของรากศัพท์เดิมของเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึก และงานศิลปกรรมที่ดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นเป็นข้อมูลหลักพอจะสืบหางานศิลปกรรมเกี่ยวกับ เรื่องราว รูปภาพ สลัก ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีเครื่องดนตรีอันมีความสัมพันธ์กันระหว่างภาษาที่ปรากฏในจารึกบ่งบอกถึงเครื่องดนตรี หน้าที่การใช้งานของเครื่องมือ (เครื่องดนตรี) ตามปรากฏหลักฐานในศิลาจารึกวัดพระยืน สามารถตามหาร่องรอยจารึกอื่นๆ ในมุมมองของความร่วมสมัยดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น

ต่อไปนี้จะเป็นกรรมวิธีตามหาความสัมพันธ์ของรูปแบบเครื่องมือที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน กับงานศิลปกรรมแกะสลักหินศิลปกรรมอินเดีย ตามศาสนสถานโบราณของลัทธิความเชื่อในศิลปะอินเดีย ซึ่งส่วนใหญ่สร้างเป็นศาสนสถาน ศาสนาลัทธิพราหมณ์ ฮินดู โดยภาพสลักส่วนใหญ่ บอกเล่าบรรยายถึงหน้าที่เครื่องดนตรีที่มีไว้ เพื่อการประโคม บูชาสิ่งที่เคารพเช่นเครื่องสูง หรือบูชาเทพที่อยู่เบื้องบน โดยขบวนแห่ประโคมของดนตรีจะมีหน้าที่รับใช้ประโคมสิ่งที่เคารพซึ่งอยู่เบื้องบน ลักษณะการใช้งานของเครื่องมือเหมือนดัง ประติมากรรมสลักหินทรายสถูปหรือฐานพระพุทธรูปศิลปะแบบพะเยา (พระอินทร์เป่าสังข์ สรรเสริญ สิ่งที่ประดิษฐานอยู่เบื้องบน) หรือภาพสลักหน้าบัน (ทับหลัง) ด้านทิศตะวันตก ของปราสาทหินพิมาย สิ่งเหล่านี้ถือว่าเป็นคติ

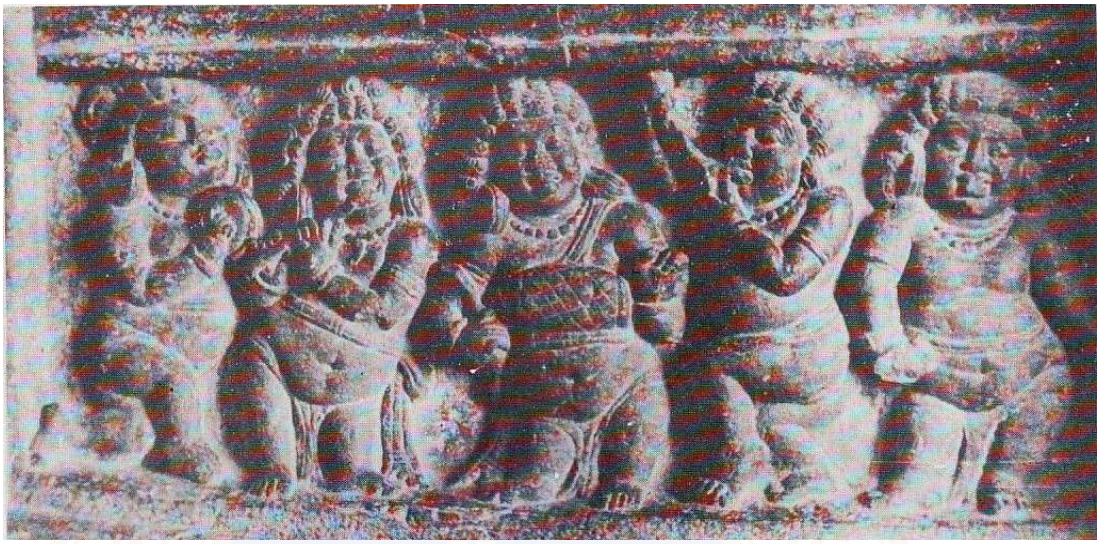
Copyright by Mahidol University

ความเชื่อที่ใช้ดนตรี เพื่อการสรรเสริญ บูชา เคารพ สักการะ สิ่งซึ่งควรแก่การเคารพนับถือ โดยเครื่องมือแห่ประโคมในวัฒนธรรมอินเดีย เรียกตามคัมภีร์ภาษาบาลีว่า “ปัญจังคิกตุริยางค์” เครื่องดนตรี๕ องค์ ประกอบด้วย อาตตะ วิตตะ และอาตตะวิตตะ (เครื่องตี) ฆนะ (เครื่องตีแบบทำจังหวะ) และสุริสะ (เครื่องเป่า) ตามวัฒนธรรมการประโคมมีเครื่องมือหลักอันได้แก่ สังข์ แตร กลอง และเครื่องประกอบจังหวะอื่นๆ ดังนี้

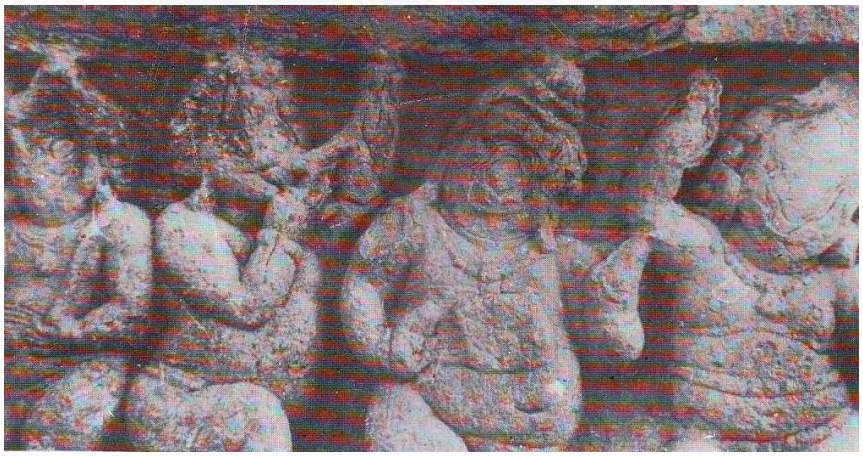


ภาพ ๔๘ สืบเนื่องเนื้อหา ความหมายจากประติมากรรมแกะสลักหิน เจ้าแม่แห่งความอุดมสมบูรณ์ (อ้วน) เยอรมนี ก่อนประวัติศาสตร์ ถือเครื่องมือ เขาควาย (Horn) ประโคมให้แสดงถึงการก่อกำเนิดของความอุดมสมบูรณ์ แสดงถึงสังคมแบบสตรีนิยม (สตรีเป็นใหญ่) ก่อนที่ลัทธิเจ้าพ่อจะเข้ามาครอบครองสิทธิ์ เจ้าแม่จึงต้องหันมาเล่นดนตรีประโคมเจ้าพ่อแทนThe famous Mother Goddess fertility figure discovered in Willendorf, Austria, dating to ๓๐,๐๐๐ B.C.ภาพโดย Adele Getty

Copyright by Mahidol University

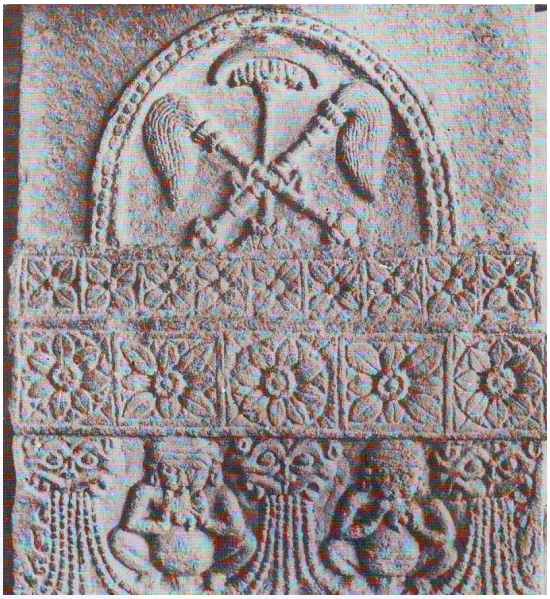


ภาพ ๔.๙ การประโคมดนตรีเพื่อรับใช้ในศาสนา ศิลปะอินเดีย ประติมากรรมแกะสลักนางทั้ง ๕ เล่นดนตรีบริเวณศาสนสถาน เพื่อสักการบูชาเทพเจ้า และศาสนสถาน ภาพสลัก สลักอยู่บริเวณล่างสุดของชั้นสลัก ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี เครื่องประกอบจังหวะ(Jhallari) ขลุ่ย (Kolalu) กลองสองหน้า (Dolu) แตร (เขาควาย) (Kambu) และคนร้องสรรเสริญ ประกอบดนตรีดนตรีประโคม อายุราว คริสต์ศตวรรษที่ ๖ Jhallari, Kolalu, Dolu, Kambu. Cave II. Six century, Badami. ภาพโดย B. Chaitanya Deva



ภาพ ๔.๑๐ ประติมากรรมแกะสลักขบวนแห่ประโคมดนตรี มี แตร (Kombu) กลองสองหน้าเล็กเว้ากลาง (Idaka) กลองสองหน้าลักษณะป่องยาวมีขนาดออกกลมใหญ่ (Maddalam) กลองสองหน้าขนาดยาวสองศอกลักษณะเว้ากลาง (Thilmila) และเครื่องเคาะจังหวะจำพวกฉาบ (Ilathalam) ใช้ประโคมในพิธีโดยพวกพราหมณ์ การแบ่งแนวบน ล่าง ภาพขบวนคนประโคมดนตรีวงแตรและกลองศิลปะอินเดีย Kombu. Cave II. Badami ภาพโดย B. Chaitanya Deva

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๔.๑๑ ประติมากรรมแกะสลักคนเป่าสังข์ (Shankha) ๒ คน เป่าสังข์อยู่ด้านล่าง เครื่องสูง แส้จามรีไขว้กัน และร่มหรือฉัตร คนเป่าสังข์ด้านล่างมีหน้าที่เป่าสังข์เพื่อเฉลิมพระเกียรติสิ่งที่อยู่เบื้องบน คือเครื่องสูงอันอาจหมายถึง สัญลักษณ์ของกษัตริย์ การแบ่งแนวบน ล่าง ภาพคนเป่าสังข์สักการะเครื่องสูง ศิลปะอินเดีย C. A.D. ๕๗๕ Shankha Ladkhan temple Aihole
ภาพโดย B. Chaitanya Deva



ภาพ ๔. ๑๒ ประติมากรรมแกะสลักขบวนแห่ประโคมดนตรี มี แตร กลอง เครื่องเคาะคล้ายกลองหน้าเดียว (Nagari) กลองสองหน้ารูปทรงคล้ายกระป๋อง (Maddale) เครื่องประกอบจังหวะมีลักษณะเป็นแท่งไม้สองแท่ง (Kolu) ปี่ที่ทำด้วยไม้ลักษณะคล้ายปี่ชวา (Tutturi) พร้อมนางรำ ๖ คน รำตามจังหวะของกลองที่ตีเป็นจังหวะหลัก (กลองตรงกลางรูปภาพที่คั่นกลางระหว่างขบวนประโคมดนตรี และขบวนนางรำ) การแบ่งแนวบน ล่าง ภาพขบวนคนประโคมดนตรี และนางฟ้อนรำ ศิลปะอินเดีย Top Panel : Nagari(a), Tutturi, Maddale, Kolu(Kolatta). Hazera Rama temple. Hampi
ภาพโดย B. Chaitanya Deva

Copyright by Mahidol University

จากเนื้อความตามจารึก ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึง เครื่องดนตรีรูปแบบของวงดนตรี และหน้าที่การใช้งาน ความเป็นวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ ได้รับการปรับเปลี่ยน และแปลงส่งต่อกัน ซึ่งคติ ความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรมดนตรีก็เช่นกัน มีหน้าที่รับใช้สังคม ศาสนาเหมือนเดิม ไม่ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงความเชื่อเหล่านั้นเท่าใด ดนตรีเท่านั้นที่ยังไม่มีการเปลี่ยนแปลง เพราะดนตรีคือ ผลผลิตของสังคม วัฒนธรรม เป็นเสมือนสิ่งที่ยังหล่อเลี้ยงมนุษย์ในสังคม ที่ยังมีศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ดนตรีนั้นทำหน้าที่เสมือนเครื่องสร้างพิธีกรรม ความเชื่อ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการประโคมสังคมให้รับทราบถึงการเข้ามาของสิ่งที่จะยึดเหนี่ยวซึ่งสังคมในจินตนาการนั้นให้เป็นหนึ่งเดียว และเป็นจริง เมื่อสิ่งนั้น ยังประโคมให้เห็นซึ่งการมีอยู่ของความเชื่อระบบจินตนาการลัทธิ (ศาสนา) อันหลอมรวมความเป็นรัฐชาติในสังคมนั้นอย่างกลมเกลียว โดยใช้ดนตรีเป็นจุดเชื่อมโยง ยึดเหนี่ยวไว้ด้วยกัน

สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงผลของการรับแบบแผนวัฒนธรรมจากอินเดียว่า ทำให้เกิดความแตกต่างทางสังคม และมองเห็นความแตกต่างทางชนชั้น “ชนชั้นปกครอง” และ “ชนชั้นถูกปกครอง”ชนชั้นปกครอง คือ “ชนชั้นสูง” ที่เป็นมูลนาย เจ้านาย รวมถึงผู้นำลัทธิ และศาสนา และเป็นเจ้าของประเพณีหลวงมีศูนย์กลางอยู่ที่ วัง เทวสถาน หรือศาสนสถาน ชนชั้นถูกปกครองก็คือ “ชนชั้นต่ำ” ที่เป็นบ่าวไพร่ ไพร่บ้านพลเมือง ข้าทาส และเป็นเจ้าของ “ประเพณีราษฎร์” มีศูนย์กลางอยู่ที่เทวสถาน ศาสนสถานที่เป็นจุดเชื่อมโยงเข้ากับ ประเพณีหลวง หรือแม้กระทั่งหอผี (ซึ่งมีแบ่งเป็นผีชั้นสูง ผีชั้นต่ำ ผีให้คุณ และผีให้โทษ) ที่มีการจัดประเพณีบูชาสังเวยประจำจำปี

แบบแผนการละเล่นร้องรำทำเพลง หรือดนตรีและนาฏศิลป์ ซึ่งรับมาจากที่ต่างๆ โดยเฉพาะจากอินเดียย่อมต้องเกี่ยวข้องกับศาสนา และการเมืองเช่นเดียวกัน เพราะเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่สร้างบรรยากาศขลังศักดิ์สิทธิ์ ตามระบบความเชื่อของลัทธิที่รับมาใหม่ และมีส่วนเสริมสร้างฐานะของชนชั้นสูงให้มีศักดานุภาพมากยิ่งขึ้น เพื่อเกื้อกูลการเมือง ศาสนา ลัทธิทางการปกครองของบ้านเมืองนั้นๆ แบบแผนที่รับมาจากอินเดีย ดนตรีเฉลิมยศศักดานุภาพ ส่วนมากมากับพราหมณ์ เครื่องมือชั้นสูงและศักดิ์สิทธิ์จากอินเดียที่ได้รับการยกย่องในดินแดนอุษาอาคเนย์คือ ชุดแตร สังข์ และบัณเฑาะว์ ที่มีระบบความเชื่อกำกับด้วย ความเป็นมาของเครื่องมักมีความเชื่อเรื่องพราหมณ์เข้าไปเกี่ยวข้อง ดังนี้

แตร เป็นเครื่องเป่าเริ่มแรก ประเภทไม่มีลิ้น และเครื่องเป่าลักษณะวิธีการเป่าคล้ายกับเขาควาย (ในจารึกวัดพระยืนเรียกว่า “กาหล” เช่นเดียวกันกับในหนังสือสมุทรโฆษคำฉันท์) มีประเภทที่ทำด้วยโลหะเรียกว่าแตรงอน ใช้เป่าร่วมกับสังข์ในงานพระราชพิธีเกียรติยศของกษัตริย์ จากเอกสารและงานศิลปกรรมอาจกล่าวได้ว่าเครื่องมือในกลุ่มประโคมแตรสังข์บัณเฑาะว์ น่าจะแพร่หลายเข้ามาในดินแดนสยามตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๐ (ก่อน พ.ศ. ๙๐๐) แต่ประเพณีดั้งเดิมของกลุ่มชนในภูมิภาคนี้มีเครื่องมือโลหะ เช่น ฆ้อง ระฆัง กังสดาล มโหระทึก ฯลฯ เป็นเครื่องมือศักดิ์สิทธิ์อยู่ช้านานแล้วตั้งแต่ยุคโลหะ และยังคงใช้ตีประโคมในพิธีกรรมมาตลอด จากหลักฐานประติมากรรมรูปพระนารายณ์ที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศไทย และภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อายุระหว่าง พ.ศ. ๙๐๐ - ๑๐๐๐ พบที่วัดศาลาทึง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี จึงอาจกล่าวได้ว่า

Copyright by Mahidol University

เครื่องมือในกลุ่มประโคมแตรสังข์นี้ น่าจะแพร่หลายเข้ามาในดินแดนสยาม ตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๐ ซึ่งสอดคล้องกับพัฒนาการติดต่อกับชาวตะวันตกมาตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๖



ภาพ ๔.๑๓ ศิลปกรรมแกะสลัก นักดนตรี ตีกลอง ฉาบ และเป่าแตร ประโคมดนตรี ประกอบการแสดงฟ้อนรำ ศิลปะจามปา ในประเทศเวียดนาม ภาพโดย Geoff Alexander

สังข์ กล่าวกันว่า หลังจากพระพรหม และพระเป็นเจ้าองค์อื่นๆ ได้สร้างโลกเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก็รู้สึกเหน็ดเหนื่อยเป็นอย่างยิ่ง จึงได้บรรทมหลับไป ในขณะที่พระพรหมบรรทมหลับอยู่นั้น พระเวทต่างๆ ได้หลั่งไหลออกมาจากโอษฐ์ของพระพรหม ขณะนั้นมียักษ์ (อสูร) ตนหนึ่งมีชื่อว่า หัยครีพ ได้ผ่านมาพบเห็นเข้า จึงได้ขโมยเอาพระเวทนั้นไปจนหมด เมื่อเรื่องทราบถึงพระนารายณ์ จึงได้ติดตาม หัยครีพไป เพื่อจะนำเอาพระเวทนั้นกลับคืนมา เมื่อหัยครีพเห็นจวนตัวจึงได้กลืนพระเวทต่างๆ นั้น เข้าไว้เสียในท้องของตน พระนารายณ์จึงได้ฆ่า หัยครีพนั้น แล้วผ่าท้องเอาพระเวทนั้นกลับคืนมาจนได้

อีกเรื่องเล่าตำนานหนึ่ง ก็กล่าวถึงตำนานของอสูรตนหนึ่งที่ชื่อว่า สังข์อสูร ขณะกำลังแอบขโมยพระเวทจากโอษฐ์ของพระพรหมขณะบรรทมอยู่ ขโมยไปเพื่อไม่ให้พวกพราหมณ์นำไปสวดอ้อนวอนเทพองค์อื่น ขณะนั้นพระนารายณ์ได้บังเอิญเห็นการกระทำของสังข์อสูรนั้นเข้า สังข์อสูรจึงหนี และรีบกลืนพระเวทนั้นเข้าไปในท้องแล้วกระโดดลงไปในมหาสมุทรไป พระนารายณ์ปางพระกฤษณาวตาร จับตัวสังข์อสูรได้ในที่สุด แล้วเอาพระหัตถ์บีบปาก จนเนื้อที่ปากนั้นปริออกมาตามระหว่างนิ้วพระองค์ ทรงเอานิ้วพระหัตถ์ล้วงเข้าไปในท้องของสังข์อสูรนั้น เพื่อค้นหาพระเวท แล้วดึงลากออกมาทางปากของยักษ์สังข์อสูร บ้างก็กล่าวว่า พระนารายณ์ไปปราบแล้วฆ่าอสูรตาย แล้วจึงเอาเปลือกสังข์มาทรงใช้เป่า ดังนั้นรูปพระนารายณ์จึงทรงสังข์ ประติมากรรมรูป

Copyright by Mahidol University

พระนารายณ์ อิทธิพลศิลปะอินเดียที่ได้นำเอาเครื่องดนตรีชั้นสูง (สังข์ ของพระนารายณ์) เข้ามาสู่สุวรรณภูมิ ต่อมา



ภาพ ๔.๑๔ พระนารายณ์สัมฤทธิ์ และแกะสลักหิน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพฯ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

พระนารายณ์สัมฤทธิ์ ถือสังข์โบราณวัตถุสมัยสุโขทัยที่เป็นความเชื่อในลัทธิพราหมณ์ เกิดการนำเข้าของสังข์ผ่านพระนารายณ์ เพื่อบูชาสรรเสริญในระบบความเชื่อ ดังวรรณกรรมโบราณ (โองการแช่งน้ำ) ได้ระบุถึงพระนารายณ์ “*โอม สิทธิสรวงศรีแกล้ว แผ้วมฤตยู เอางูเป็นแท่น แกว่นกลืนฟ้ากลืนดิน บินเอาครุฑมาขี่ สี่มือถือสังข์จักรคทาธรณี*” (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๑) แล้ว “สังข์” ก็เข้ามาอยู่ในดนตรีราชพิธีเพื่อสรรเสริญกษัตริย์ สมมุติเทพ นารายณ์อวตาร สู่อุปถัมภ์พระศาสนา “ธรรมราชา” เพื่อรับใช้ในพระพุทธศาสนาต่อไป



ภาพ ๔.๑๕ จารึกสังข์สัมฤทธิ์ อักษรขอมโบราณ พุทธศตวรรษที่ ๑๘ พบบริเวณ เมืองพระรถ ดงศรีมหาโพธิ์ ตำบลโคกปีบ อำเภอศรีมโหสถ จังหวัดปราจีนบุรี ภาพจากประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๘

Copyright by Mahidol University

ตะโพน หรือมรทงค์ คือ กลองชนิดหนึ่ง ใช้เชือกผูกโยงแขวนคอไพล่มาไว้ข้างหน้าผู้เล่น ใช้มือตีหน้ากลองสองหน้า (จดหมายเหตุลาลูแบร์) เหตุที่ใช้เชือกแขวนคอตีเพราะเป็นแบบแผนที่มากับชุดเบญจดุริยางค์ อันเป็นเครื่องประโคมแห่สำหรับเคลื่อนไหวเดินทางได้ตลอดเวลา ต่อมาภายหลังจึงมีขาตั้งตะโพนอย่างปัจจุบัน หนังสือ เพลงดนตรีจาก สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เรื่อง ทับ โทน ตะโพน กลอง จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ซึ่งผู้เขียนสันนิษฐานคำว่า “มรทงค์” เป็นคำที่ถูกกร่อนลงมาเป็นคำว่า “โทน” และ “ตะโพน” ตามเนื้อความของสาส์นสมเด็จฯ ดังนี้ “*กราบทูล สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ ทราบฝ่าพระบาท*

คำ “โทน” กับ “ทับ” นั้นก็ชอบกลมาก ดูเป็นเก่ามาด้วยกัน เช่นในกฎมณเฑียรบาลว่าห้ามตีโทน ทับ กรับ ฉิ่ง ในสระแก้ว นึกดูประเพณีโบราณใช้ตีโทนคู่เสมอไม่ว่าอะไร บางทีใบที่ตีขัดกับที่ตีจังหวะจะเรียกต่างกัน “โทน” กับ “ทับ” กระมัง แม้ละครแต่ก่อนก็ใช้โทน เห็นได้อยู่ที่คำ “จ๊ะจ๋งจะถิ่งโจ๋ง (งะอ้า) ถิ่ง” และ “จ๊ะถิ่งถิ่ง” นั่นเป็นเสียงโทน ไม่ใช่ตะโพน อันตะโพนนั้นจะต้องมาทีหลังรำมะนานั้นมาทีหลังแน่ เอาอย่างมาทางอาหรับ” นริศ ๑๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๘๔

“*ทูลสมเด็จกรมพระนริศฯ* สิ่งที่เรียกกันว่า “โทน” กับ “ทับ” มีมาแต่โบราณ ๒ อย่าง และเราได้รับแบบมาจากอินเดียนั้นเป็นแน่ หม่อมฉันได้เคยค้นและเขียนไว้ในสมุดเรื่องดนตรี ดูเหมือนมีฉบับอยู่ที่นี่แต่ยังค้นไม่ได้ ทูลตามที่จำได้ “โทน” นั้นตามภาษาชาวอินเดียสะกดตัว “ล” รูปร่างได้แก่สองหน้า “ทับ” นั้นได้แกที่เราเรียกกันว่า “โทน” เช่นพวกโนรา ใช้เพลงละครร้อง บทตรงทรงเครื่องและชมพาหนะ ก็บอกว่าร้อง “โทน” เห็นจะหมายว่า ร้องเข้ากับสองหน้า

ตะโพนน่าจะเป็นเครื่องประดิษฐ์ขึ้นภายหลัง โดยแก้ไขมาจาก “โทล” แบบอินเดีย ดอกกระมัง ชื่อที่เรียกว่า “ตะโพน” ดูไม่ห่างไกลกับ “โทล” นัก พวกฮินดูเล่นละครก็ยังใช้ “โทล” อย่างสองหน้าของไทยเป็นหลัก อยู่อย่างเราใช้ตะโพนในปี่พาทย์ ถ้าจะเดาว่าโทนสำหรับตีเข้ากับร้อง ทับสำหรับตีเข้ากับรำ ตะโพนสำหรับใช้ได้ทั้ง ๒ อย่าง จะได้หรือไม่ ขอให้ทรงพระดำหริดูเถิด” ดำรงราชานุภาพ ๒๔ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๘๔

“*ทูลสมเด็จกรมพระนริศฯ* ในจดหมายฉบับก่อน หม่อมฉันได้ทูลผัดไว้ว่า จะทูลสนองเรื่องทับและโทนในสัปดาห์นี้ เมื่อหม่อมฉันแต่งหนังสือเรื่อง “ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์” ได้ให้พราหมณ์กัปปุสวามี อารย แปลอธิบายเครื่องดุริยางค์ดนตรีในคัมภีร์สังคีตรัตนากรภาษาสันสกฤตออกให้ดู ได้ความว่า เครื่องดนตรี ดีด สี ตี เป่า ทั้งปวงนั้น ชาวอินเดียเขา เรียกรวมกันว่า “เครื่องสังคีต” จำแนกเป็น ๔ ประเภท

(ก.) เรียกว่า “ตะตะ” คือเครื่องสายดีดสีให้เกิดเสียง ประเภท ๑

(ข.) เรียกว่า “สุษิระ” คือเครื่องเป่าให้เกิดเสียง ประเภท ๑

Copyright by Mahidol University

(ค.) เรียกว่า “อะวะนัทธะ” คือเครื่องตีให้เกิดเสียง ประเภท ๑

(ง.) เรียกว่า “ฆะนะ” คือเครื่องกระทบให้เกิดเสียง ประเภท ๑

มีอธิบายต่อว่า เครื่องดีดสี กับเครื่องเป่าสำหรับทำลำนำ เครื่องตีสำหรับทำประกอบเพลง และเครื่องกระทบสำหรับทำจังหวะ และว่าเครื่องสังคีตแต่ละประเภท มีหลายชนิด พรรณนาลักษณะไว้ในตำรานั้นด้วย จะกล่าวในวินิจฉัยนี้แต่ละประเภทเครื่องตี อันทับและโทนอยู่ในประเภทนั้น ในตำราสังคีตรัตนากรว่า เครื่องสังคีตประเภทตีล้วนขึ้นหนังหุ้มต่างกันเป็น ๓ ชนิด ชนิด ๑ ขึ้นหนังหน้าเดียว ชนิด ๑ ขึ้นหนัง ๒ หน้า ผูกหนังด้วยสายเชือก ชนิด ๑ ขึ้นหนัง ๒ หน้า ตรึงหนังด้วยตะปู

เครื่องสังคีตของไทยก็มีตรงตำราทั้ง ๓ อย่าง คือ “ทับ” ขึ้นหนังหน้าเดียว “โทน” (ชาวอินเดียเรียกว่า โทล) ขึ้นหนัง ๒ หน้า ผูกหนังด้วยสายเชือก “กลอง” ขึ้นหนัง ๒ หน้า ตรึงหนังด้วยตะปู และใช้เครื่องตีประกอบเพลงเหมือนอย่างว่าในตำรา เป็นแต่เรียกชื่อไขว้เขวไป ดังเช่น “ทับ” ชาวนครศรีธรรมราช เขายังเรียกว่าทับ แต่ชาวกรุงเทพฯ เรียกว่าโทน ส่วน “โทล” ที่ขึ้นหนัง ๒ หน้า ผูกหนังด้วยเชือก ไทยเราเรียกไปเป็นอย่างอื่น เช่น “ตะโพน” “สองหน้า” “เปิงมาง” บางอย่างก็เรียกกลายเป็นกลอง เช่น “กลองชนะ” และ “กลองแขก” เลยไม่มีสิ่งใดในพวก “โทล” ที่เราเรียกชื่อตามเดิมสักสิ่งเดียว แต่ประหลาดอยู่ที่ยังเรียกในบทละคร เมื่อร้องบทลงสรงทรงเครื่อง และบทชมรถหรือช้างม้าพาหนะ บอกไว้ให้ร้องเพลง “โทน” ซึ่งหมายความว่า ร้องเข้ากับโทน แต่ไม่มีสิ่งซึ่งเรียกว่า โทนอยู่ในเครื่องปี่พาทย์ จะร้องเข้ากับอะไร ความส่อไปว่าแต่โบราณเห็นจะใช้แต่สองหน้าในเครื่องปี่พาทย์ อย่างปี่พาทย์รับขับเสภาอยู่บัดนี้ และเรียก “โทล” เหมือนชาวอินเดีย จึงบอกในละครว่า ให้ร้องเข้ากับโทน ละครชาวอินเดียที่มาเล่นในเมืองไทยก็ยังใช้ “โทล” ประกอบเพลงอยู่จนสมัยนี้

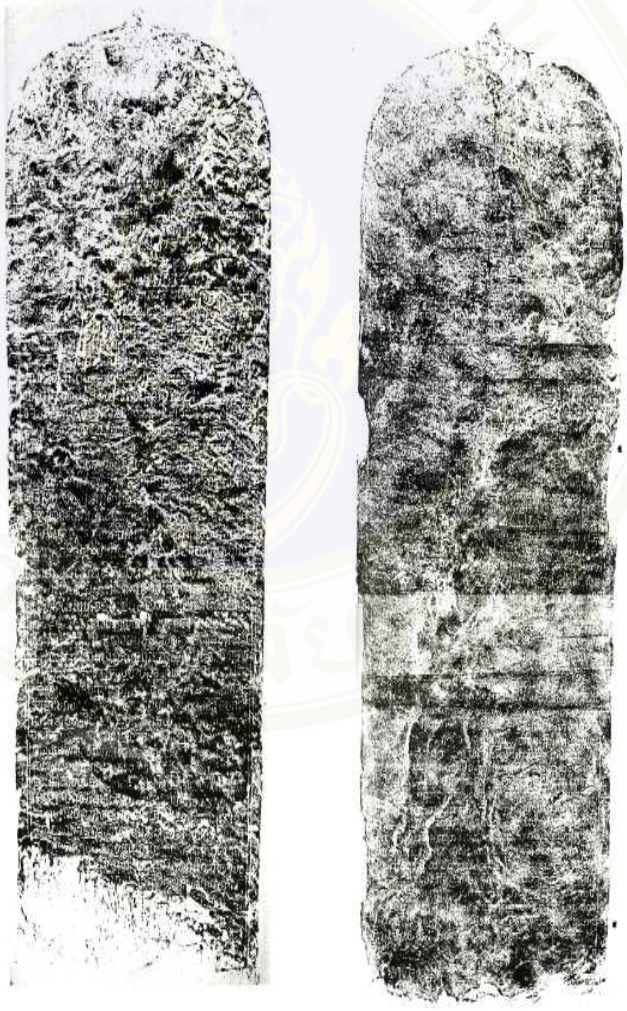
ตะโพน น่าจะเป็นสิ่งประดิษฐ์ขึ้น หรือเอามาเข้าเครื่องปี่พาทย์ เล่นละครใช้แทนโทนต่อภายหลัง แต่เมื่อใช้ตะโพนทำปี่พาทย์เล่นละครแทนโทนแล้ว โทนก็เลยลับไป เรียกกันแต่ว่าสองหน้าให้คนกลองตีขัดกับตะโพน (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ๒๕๕๒, ๓๕๑ - ๓๕๓)

ปี่ไฉนกลองชนะ ตำราเบญจดุริยางค์ไม่ได้ระบุว่าจะต้องเป็นปี่ไฉน แต่ระบุกว้างๆ ว่า “สุริสะ” หมายถึง เครื่องเป่าที่มีเสียงเป็นสำคัญ เพราะฉะนั้นร่องรอยสมัยแรกๆ บางครั้งใช้ สังข์ ปี่ บางทีใช้ทั้งปี่และสังข์ ดังมีตัวอย่างอยู่ในเอกสารต่างๆ เช่น เอกสารจีนโบราณระบุว่า บ้านเมืองสมัยแรกๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีเครื่องตีและเป่าประโคมแห่คือ เป่าสังข์ และตีกลองในขบวนเสด็จของพระราชา ในพระราชพิธีต่างๆ

ในมหาชาติคำหลวง (กัณฑ์ทศพร) เรียกชื่อเครื่องประโคมว่า “ดุริยางค์ห้าสิ่ง” แล้วบรรยายถึงเครื่องมือว่า “*อันว่าศัพท์ดูริยทูนี เป็นต้นว่า เภณีแลสังขบันเดาะ*” เอกสารของลาลูแบร์ ก็

Copyright by Mahidol University

กล่าวถึง เครื่องมือประโคมและตีเป่า แต่จดไว้ว่าเครื่องประโคมสำหรับไว้อวด เพราะไม่เห็นบรรเลงตีเป่า เครื่องมือตีและเป่าใช้ประโคมแห่ในวัฒนธรรมอินเดียเรียกตามคัมภีร์บาลีว่า “ปัญจังคิกะตุริยะ” หนังสือไตรภูมิแผลงใช้ว่า “ปัญจางคิกดุริย” บางครั้งใช้กลับคำว่า “ปัญจดุริยางค์” เครื่องมือ “ตุริยะประกอบด้วยองค์ ๕” มีกลองที่มีลักษณะแตกต่างกัน ๓ ใบ (อาตตะ วิตตะ อาตตะวิตตะ) เครื่องตีกำกับ ๑ อย่าง (ฆนะ) เครื่องเป่า ๑ อย่าง (สุริสะ) เมื่อลังการับแบบแผนเบญจดุริยางค์ คือเป่าและตี (ปี่และกลอง, เป่าปี่ตีกลอง) ในลังกาเรียก “ปัจวาทยะ” แล้วจึงเรียกประเพณีการประโคมตีและเป่าในงานมงคลว่า “มังคลเภรี” ถ้าเป็นงานอวมงคลก็เรียกว่า “อวมงคลเภรี”



ภาพ ๔.๑๖ จารึกวัดอโสการาม ด้านที่ ๑ และด้านที่ ๒ ภาพจาก ประชุมศิลาจารึก ภาคที่ ๔

ปัจจุบันยังใช้ประโคมรับใช้พระพุทธศาสนา แห่พระ รับพระ ส่งพระ และยืนเป่าประโคมประจำวิหารพระเจ้ายวแก้ว ที่เมืองแคนดี้ หลังจากมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับลังกา ชาวสยาม

Copyright by Mahidol University

บางกลุ่มจึงรับแบบแผน “มังคลเภรี” ของลังกาเข้ามาใช้ในบ้านเมืองของตน จึงยังคงมีเค้ามูลเหลือเรียกชื่อคล้ายกันว่า “มังคละ” แพร่หลายในละแวกลุ่มน้ำยม น่าน แถบจังหวัดพิษณุโลก และจังหวัดสุโขทัย นอกจากนี้ยังคงแพร่หลายอยู่ในท้องถิ่นภาคใต้ของไทย ดังที่เรียกกันทุกวันนี้ว่าวง “กาหลอ” แต่แบบแผนเบญจดุริยางค์จากอินเดียเข้ามามีบทบาทเป็นเครื่องประโคมในพิธีกรรมทางศาสนาและ

การเมืองของราชสำนักโดยการชักจูงการเข้ามามีส่วนร่วมตั้งแต่สมัยกษัตริย์ดำรงตำแหน่งธรรมราชา (แต่มีการเข้ามาเกี่ยวข้องกันตั้งแต่ยุคก่อนหน้านั้นแล้ว) ดังจารึกวัดอโศกการาม สมัยสุโขทัย จุลศักราช ๗๖๑ (พ.ศ. ๑๘๔๒) แผ่นรูปใบเสมา อักษรไทยบาลี พบที่วัดสลัดได ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัยสร้างโดย กวีราชบัณฑิตศรีธรรมไตรโลก เนื้อความจารึกจำนวนด้าน ๒ ด้าน มี ๙๘ บรรทัด ด้านที่ ๑ มี ๔๗ บรรทัด ด้านที่ ๒ มี ๕๑ บรรทัด

ด้านที่ ๑ กล่าวถึงสมเด็จพระราชเทพีศรีจุฬาลักษณ์ พระอัครมเหสี สมเด็จพระมหาธรรมราชาธิราช ทรงมีพระราชศรัทธาประดิษฐานพระสถูปไว้ในวัดอโสการาม

ด้านที่ ๒ ท่านกวีราชบัณฑิตศรีธรรมไตรโลก ได้รจนาเป็นภาษาบาลี กล่าวถึงการบำเพ็ญกุศลในวัดอโสการาม และการตั้งความปรารถนาเป็นบุรุษ ความเป็นผู้ที่สมบูรณ์ด้วยรูป ยศ และอายุของสมเด็จพระราชเทพีศรีจุฬาลักษณ์ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีตามจารึก ดังนี้

ด้านที่ ๑ บรรทัดที่ ๒๑ - ๒๕ “*พาทย์ถ้วนสำรับกับแตรสังข์ ทั้งกริยาบูชาทั้งหลายแล้ว ท่านจึงแต่งพระทาน (ประทาน) สบ (ทุก) กริยา การฉลองทั้งหลาย คณนาสองร้อยล้านแล้วเสร็จ ท่านจึงอัญเชิญพระมหาเถรเจ้าตนหนึ่ง อันเป็นศิษย์แห่งพระมหาพุทธสาคร มีนามกรชื่อสรภังคเถร*”

ด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๒๗ - ๓๑ “*ข้าพเจ้าขอบอกเนื้อความข้อหนึ่ง .กับบัณฑิต ชื่อญาณวงศ์ และบัณฑิตชื่อศรีวงศ์ ในอารามนี้ และพระนาง ทรงแต่งตั้งบัณฑิตผู้หนึ่ง ชื่อ สังขสร (มีเสียงไพเราะเหมือนเสียง สังข์) ให้เป็นผู้สวดพระบาลี และพระนางได้ประทานคนรักษา อารามรวมทั้งหมดประมาณ ๕๐ ครัวเรือน มีบุรุษชื่อศรีจันทร์ เป็นหัวหน้า (เพื่อปฏิบัติบำรุงพระอารามนั้น) พร้อมกับให้ พนักงานชาวประโคม ประโคมดนตรีมีองค์ ๕ มีเครื่องเคาะ จังหวะ (เช่น ฆ้อง ฯลฯ) เป็นต้น และ สังข์ ปี่ กลองใหญ่ กังสดาลใหญ่*” (*ประสาร บุญประคอง* ๒๕๑๓, ๔๑ - ๕๖.)

จากจารึกด้านที่ ๑ ปรากฏการประโคมดนตรี โดยเครื่องดนตรีในพระราชพิธี อันมีแตรสังข์ประกอบพิธีในการอัญเชิญพระมหาเถรเจ้าตนหนึ่ง ใ นพระพุทธศาสนา ชื่อ “สรภังคเถร” ด้านที่สองมีปรากฏการแต่งตั้งบัณฑิตผู้มีเสียงไพเราะเหมือนเสียงสังข์ชื่อ “สังขสร” ให้เป็นผู้สวดพระบาลี พร้อมกับได้มีการถวายข้า เพื่ออุทิศตนบำรุงพระอารามนั้น พร้อมกับพนักงานชาวประโคม ทั้ง ๕ องค์ อันมีเครื่องเคาะจังหวะ ฆ้อง สังข์ ปี่ กลองใหญ่ และกังสดาลใหญ่ เพื่อประโคมสำหรับใช้ในพิธีทางพระพุทธศาสนา

ปี่ หรือ “ไฉน” เป็นชื่อเครื่องเป่าอย่างหนึ่งในตระกูลวัฒนธรรมอาหรับ อินเดีย เขียนเป็นภาษาอังกฤษว่า Senais, Sanai หรือ Surnai แล้วไทยเรียกให้สะดวกลิ้นว่า “ไฉน” ภาคเหนือเรียกว่า “แน” แต่ในโครงยวนพ่ายเรียก “ทรไน” โครงหริภุญไชยเรียก “สละไน” จารึกวัดพระยืน

Copyright by Mahidol University

และมหาชาติคำหลวงเรียก “สรไน” ปี่ไฉนกับปี่ชวาเป็นเครื่องมือในตระกูลเดียวกัน เพราะปี่ชวาได้แบบมาจากปี่ไฉน ผู้ทำหน้าที่เป่าปีทั้งสองชนิดนี้นำกลองชนะ จะเรียกกันในสมัยหลังๆ ว่า “จ่าปี่” เข้าใจว่าสมัยกรุงศรีอยุธยาจะมีบรรดาศักดิ์เป็น “ขุนวิเวกสงคราม” มีศักดินา ๖๐๐ ตำแหน่งปลัดกรมกลองชนะ

กลองชนะ เป็นชื่อพื้นเมืองเรียกแบบไทยๆ เป็นกลองตระกูลสองหน้า ในวัฒนธรรมกลองอินเดีย เช่นเดียวกลองแขกกลองชวา หรือกลองมลายู (รวมทั้ง เปิงมาง สองหน้า ฯลฯ) ใช้ตีเพื่อเป็นสิริมงคลคือ “ชนะ” ประโคมแห่ในพระราชพิธีต่างๆ เช่น การแห่ประโคมในพระราชพิธีทางพระพุทธศาสนา ดังที่กล่าวมาข้างต้น สมัยกรุงศรีอยุธยามีส่วนราชการ โดยเฉพาะเป็น “กรมกลองชนะ” ดังบทพระอัยการตำแหน่งนายทหารหัวเมืองระบุว่า “หลวงราชมนู” เป็นเจ้ากรมกลองชนะ ศักดินา ๑,๐๐๐ เพราะต้องรวบรวมและดูแลผู้คนประจำกลองชนะเป็นจำนวนมากให้มีอยู่พร้อมตลอดเวลา



ภาพ ๔.๑๗ กลอง Dholaka อายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ ศิลปะอินเดีย
ภาพโดย The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, ๑๙๘๙
The Metropolitan Museum of Art.

ในพิธีกรรมประโคมแห่จะมีจำนวนกลองไม่แน่นอน อย่างเช่นในงานแห่พระบรมศพเจ้านายระดับสูงของสยามที่มีปรากฏ อาจใช้กลองชนะนับร้อยลูกขึ้นไป เป็นต้น หากขึ้นอยู่กับแบบแผนของประเพณีและฐานันดรของงานนั้นๆ ยิ่งเป็นพระราชพิธีที่เกี่ยวข้องกับความอุดมสมบูรณ์ ความมั่นคง

Copyright by Mahidol University

ซึ่งองค์กษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินเป็นกองหลวง จำนวนกลองก็จะยิ่งมากมายมหาศาล ดังภาพจำหลักหินในปราสาทนครวัด นครธมในเขมร

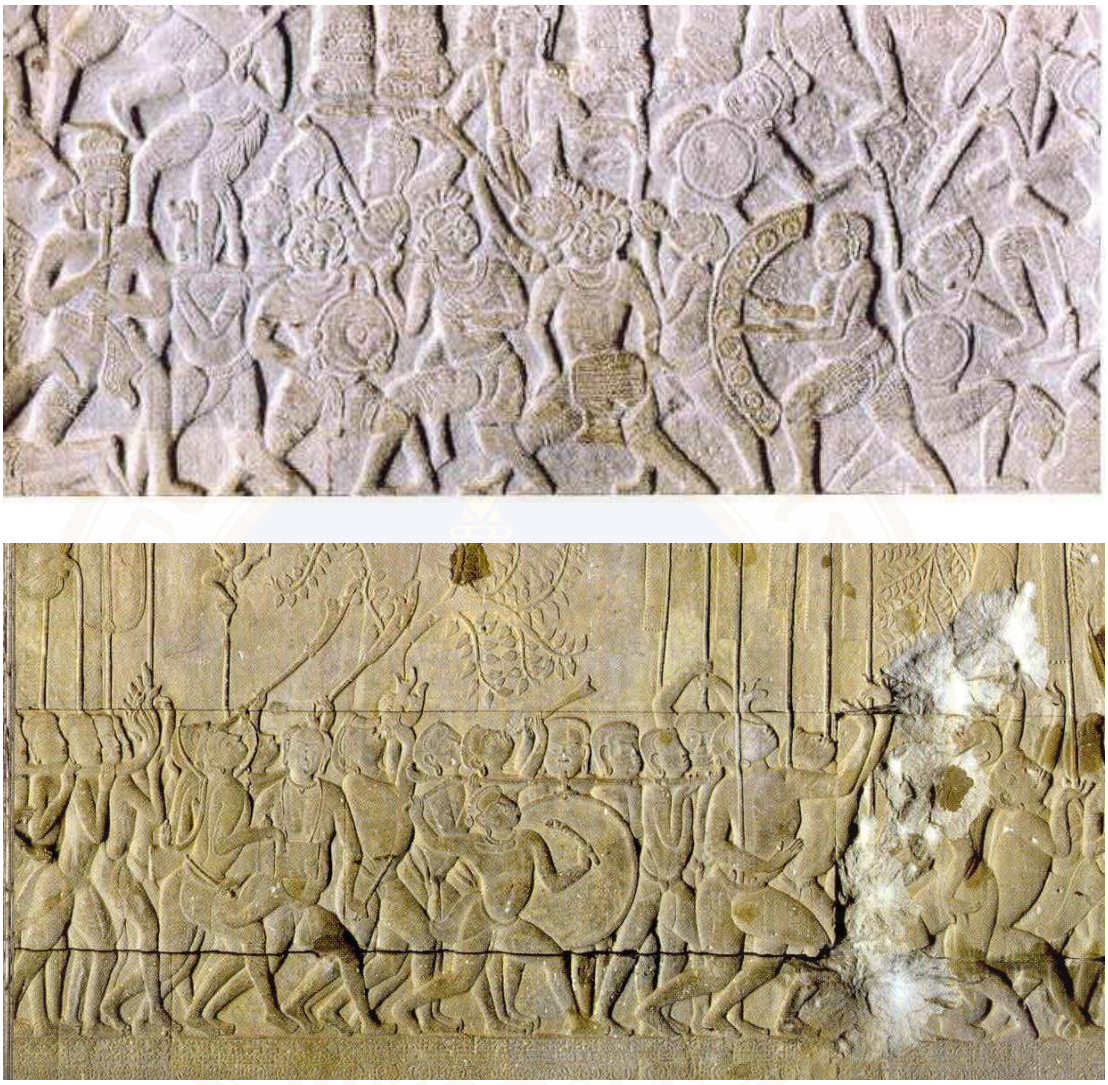


ภาพ ๔.๑๘ ภาพแกะสลัก ขบวนแห่ประโคมของกองทัพลิง นำโดยหนุมานฝ่ายพระราม ยกทัพเข้าต่อสู้กับกองทัพยักษ์ ศิลปะเขมร นครวัด ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงการประโคมเพื่อเฉลิมพระเกียรติ ให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ อย่างภาพสลักหินนครวัด ขบวนกองทัพลิง ตีกลองโดยใช้เชือกหรือผ้าผูกกลองแขวนคล้องคอคนตีเพื่อสะดวกในการเคลื่อนที่เป็นขบวน ดังกล่าวมาแล้วกลองชนะเกี่ยวข้องกับการสงครามด้วย ดังนั้นปี่ กลองชนะ จึงมีบทบาทและหน้าที่ประโคมฝึกอาวุธ รำกระบี่กระบอง และการต่อสู้อื่นๆ เช่นมวย เป็นต้น

พาทย์ ปี่พาทย์ ใช้ปี่ด้นนำวง พิณพาทย์ ใช้พิณด้นนำวง พิณพาทย์ในสมัยแรก หมายถึงแบบแผนดีด สี ตี เป่าอย่างเบา มีเครื่องสายใช้ดีดด้นนำวง และยกย่องว่าเป็นเครื่องมือศักดิ์สิทธิ์ เพราะรับประเพณี แบบแผนนี้มาจากต่างวัฒนธรรม ประเทศ เช่น พิณ ๕ สาย สังข์ บัณเฑาะว์ นอกจากนี้จะเห็นว่า เรียกชื่อพิณพาทย์ พร้อมกับดุริยดนตรี แต่ออกชื่อเครื่องมือ พิณพาทย์ ดังจารึกวัดพระยืน ว่า “*ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้อง กลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาลมรทงค์ ดงเดือด*” พาทย์ใช้วิธีในการบรรเลงด้วยการตีพิณ อาจเป็นเครื่องดีด เพราะพิณและพาทย์ มีหน้าที่สร้างเสริมความขลังศักดิ์สิทธิ์ ครั้งเครื่องมือพื้นเมืองอย่างปี่พาทย์ ได้รับการยกย่องจากราชสำนักใหม่ ทำหน้าที่เดียวกันได้ในภายหลัง จึงเรียกชื่อให้ขลังศักดิ์สิทธิ์ว่าพิณพาทย์ไปด้วย

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๔.๑๕ วงดนตรีพาทย์ แห่ประโคมในการออกศึกสงคราม และนำขบวนแห่ของกษัตริย์
ภาพสลักหินนครวัด ภาพโดย Joroslav Poncar

วัฒนธรรมอุษาอาคเนย์ ล้วนมีประเพณีเป่าปี่ ตีฆ้อง และกลองเป็นพื้นฐานสืบมาตั้งแต่ยุคโลหะ ก่อนที่จะมีการติดต่อระหว่างวัฒนธรรม และก่อนที่จะรู้จักอินเดีย แม้เมื่อติดต่อกับชาวต่างประเทศและเลือกรับแบบแผนประเพณีอินเดีย เพื่อ ลิทธิ ศาสนาและการเมืองแล้ว ประเพณีการเป่าปี่ (น้ำเต้า) และตีกลอง (ไม้, โลหะ) ของท้องถิ่นก็ยังคงมีอยู่อย่างคึกคักมิได้หายไปไหน เพราะฉะนั้นคำว่า “ปี่พาทย์” จึงมิได้มีกำเนิดหรือต้นแบบมาจากตำราเบญจดุริยางค์ของอินเดียโดยตรง แต่เป็นการประสมประสานระหว่างแบบแผนอินเดีย กับประเพณีท้องถิ่นที่มีอยู่แล้วในภูมิภาคตะวันออกเฉียงใต้ (โดยไม่มีในอินเดีย) มีเครื่องดนตรีอันประกอบไปด้วยเครื่องแห่ประโคม เช่น สังข์ ปี่ กลอง ฆ้อง ฆ้องราง ฉิ่ง แต่ไม่มีระนาด

Copyright by Mahidol University

กลอง ประเพณีตีเกราะเคาะไม้ มีความสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับโปง และมโหระทึก ซึ่งเกี่ยวข้องกับพัฒนาการของกลองชนิดหนึ่ง ซึ่งเรียกกันภายหลังว่า “กลองทัด” ตีบรรเลงในวงปี่พาทย์ ถ้าตัดคอกลองมโหระทึกออกไป รูปทรงมโหระทึกที่เหลือจะคล้ายกับกลองทัด โดยที่กลองทัดจะมีหูหิ้ว หรือ “หูระวิง” เช่นเดียวกับมโหระทึก และแม้ว่ากลองทัดจะขึงหนังขึ้น ทั้งสองด้าน แต่ก็ใช้ตีเพียงด้านเดียวเหมือนมโหระทึก



ภาพ ๔.๒๐ มโหระทึกสัมฤทธิ์ งานศิลปกรรมดองซอน ๓๐๐ ปี ก่อนคริสต์ศักราช

ภาพโดย Samuel Eilenberg Collection Bequest of Samuel Eilenberg 1998.

The Metropolitan Museum of Art

ตัวกลองทำด้วยไม้แก่นเนื้อแข็งกลึงกลม แล้วคว้านข้างในให้เป็นโพรงใหญ่ ตรงกลางป่องออกคล้ายลูกน้ำเต้า แล้วขึ้นหน้าทั้งสองข้างด้วยหนังวัว หรือหนังควาย ตรึงด้วยหมุด ซึ่งเรียกว่า “แส้” ทำด้วยไม้ งา หรือกระดูกสัตว์ โลหะ ใช้ตีบรรเลงหน้าเดียวโดยวางอีกหน้าหนึ่งคว่ำตะแคงขอบไว้บนหมอนหนุน และมีขาหยั่งตั้งรับ กลองทัดจึงมีพัฒนาการอยู่ในภูมิภาคนี้มาแต่ดั้งเดิม ดังจารึกวัดพระยืนที่มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีที่ชื่อ “ดงเดือด” หรือ สนั่นดง เป็นเครื่องตีอย่างหนึ่ง เครื่องตีชนิดที่ดังจนขนาดเดือด(ดังมาก) ก็เห็นจะมีแต่กลองทัดเท่านั้น เป็นกลองโบราณมีขนาดใหญ่เล็กต่างกันแต่โดยส่วนมากจะทำขนาดใหญ่(ฉ่ำ ทองคำวรรณ ๒๕๐๘, ๑๔๓)

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๔.๒๑ กลองทัดขนาดใหญ่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนครภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

กลองทัดจึงมีพัฒนาการอยู่ในภูมิภาคนี้มาแต่เดิม มักใช้ตีบอกสัญญาณหรือบอกเวลาคู่กับฆ้องประจำสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เช่น วัดและวังมาก่อนภายหลังจึงใช้ตีประโคมร่วมกับเครื่องมืออื่นๆ ตอนกลางคืนให้ตีกลองบอกเวลามีเสียง “ตุ้ม” หรือ “ทุ่ม” จึงเรียกแต่ละช่วงเวลาตอนกลางคืนว่า “ทุ่ม” ตอนกลางวันให้ตีฆ้องบอกเวลามีเสียง “โหม่ง” หรือ “โมง” จึงเรียกแต่ละช่วงเวลาตอนกลางวันว่า “โมง”

ฆ้อง เป็นเครื่องมือที่ทำมาจากโลหะ ฆ้องกับกลองเป็นเครื่องมือใช้ตีคู่กันจนแยกไม่ออก เพราะมีพัฒนาการร่วมกันมาตั้งแต่ดั้งเดิมเหมือนหนึ่งสัญลักษณ์ของภูมิภาคนี้ที่มีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีด้านโลหะผสมอย่างสัมฤทธิ์ ดังจารึกวัดพระยืนว่า “ตีพาทย์ ดังพิณ ฆ้องกลอง” เครื่องตีตระกูลฆ้อง เป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นใหญ่ ต่อเนื่องมาตั้งแต่สมัยแรกๆ

ฆ้องเดี่ยว ฆ้องรุ่นแรกๆ เป็นโลหะแผ่นราบไม่มีปุ่มคล้ายกังสดาล ใช้มือหิ้วหรือแขวนตี มือหนึ่งหิ้วฆ้องใบเดียว เรียกว่า “ฆ้องเดี่ยว” อีกมือหนึ่งถือไม้ตี (เช่นตีขานยามบอกเวลาหรือตีป่าวร้องประกาศ จึงมีคำคล้องจองว่า “ตีฆ้องร้องป่าว”) ดังที่ปรากฏในงานศิลปกรรมแกะสลักที่นครธม ซึ่งเป็นขบวนคาราวานผู้คน ชาวบ้านที่แสดงถึงวิถีชีวิตของผู้คนมากกว่า ภาพสลักนครวัดที่เน้นการสรรเสริญบูชาเทพเจ้า และกษัตริย์ซึ่งเป็นสมมุติเทพ ภาคอวตารของพระนารายณ์ ปรากฏฆ้องเดี่ยวลักษณะเป็นแผนราบ ไม่มีปุ่ม มีช่างตีฆ้องพร้อมหมวกประจำตำแหน่ง (คล้ายขั้วมะเขือ, ต่อสู้

Copyright by Mahidol University

กับจาม) โดยใช้มือทั้งสองข้างจับไม้ตี ตีกับฆ้องที่แบกหามโดยคนสองคน ประโคมตีพร้อมการเป่าแตร



ภาพ ๔.๒๒ ฆ้อง และกลองสัมฤทธิ์ ขนาดจำลอง ราวพุทธศตวรรษ ที่ ๒๑ - ๒๒ พบที่วัดเจดีย์สูง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ ภาพจาก สุจิตต์ วงษ์เทศ



ภาพ ๔.๒๓ งานศิลปกรรมภาพสลักหินปราสาทบายน ขบวนทหาร ที่ประกอบไปด้วยเครื่องมือฆ้อง(ฆ้องเดี่ยว) และแตร(เขาควาย) และ งานศิลปกรรมภาพสลักหินปราสาทนครวัด ที่ประกอบไปด้วยเครื่องมือฆ้อง(ฆ้องเดี่ยว) เหมือนกัน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

เครื่องมือฆ้องที่เริ่มจากใบเดียว หรือฆ้องเดี่ยวใช้มือถือหรือแขวนตี จะเพิ่มขึ้นเป็น ๒ ใบ เรียกว่า “ฆ้องคู่” ต่อมาจึงดัดแปลงลูกฆ้องให้มีขนาดเล็กลงแล้วคว่ำลงบนร้านหรือรางแล้ววาง

Copyright by Mahidol University

กับพื้น เพื่อให้ตีได้สะดวก ขั้นตอนนี้มีความสำคัญมาก เพราะจะส่งผลให้มีพัฒนาการก้าวหน้าต่อไปเป็นฆ้องรางและฆ้องวง ร่องรอยของฆ้องรางรุ่นเก่าเท่าที่พบในขณะนี้มีภาพจำหลักอยู่ที่บุโรพุทโธ และจารึกพบบนเกาะชวาในประเทศอินโดนีเซีย ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ แสดงว่าฆ้องรางมีพัฒนาการขึ้นใช้แล้วตั้งแต่นั้นมา แม้วงดนตรีของสยามจะเลิกใช้ฆ้องรางแล้ว (ใช้ฆ้องวงแทน) แต่มีหลักฐานของการใช้ฆ้องราง ปรากฏในโคลงท้าวสุ่งท้าวเจือง (เรียกว่า “ฆ้องฮาง”) ว่า “ค้อนปั่นฆ้องฮางใหญ่ ประดับเสียง” และในพงศาวดารล้านช้างตอนขุนบรมแบ่งสมบัติให้ลูกชาย ๗ คน โดยลูกชายคนแรก คือขุนลอ ได้ฆ้องรางพร้อมด้วยอาวุธและสิ่งของอื่นๆ อันมีความหมายว่าเครื่องมือโลหะอย่างฆ้องรางนั้น เป็นเครื่องประดับยศ แสดงถึงศักดินาของสถาบันกษัตริย์



ภาพ ๔.๒๔ ฆ้องเดี่ยวแบนยกขอบ วัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน ตามจารึกเรียกว่า “กังสดาล” หลักฐานตามจารึกกังสดาล หอกังสดาล หล่อขึ้น พ.ศ. ๒๔๐๓ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

จากหนังสือ เพลงดนตรีจาก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธน เรื่อง ระฆัง ฆ้อง และกังสดาล จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ว่า “จะถามท่านว่าระฆังเป็นภาษาอะไร ไทยหรือ ได้ไปเห็นทางชวา เขาทำด้วยไม้รวงเรียกว่า ต็องต็อง พอเห็นก็นึกทีเดียวว่า

Copyright by Mahidol University

อ้ายนี่เป็นรากเหง้าของระฆังที่เรามาหล่อด้วยทองเหลืองและเรียกว่า “ระฆัง” จึงเป็นเหตุให้สงสัยว่าของเราหรือ หรือไปจำอย่างใครมา ไปเห็นเมืองพม่าก็ไปเห็นเขามีระฆังหล่อ รูปร่างเหมือนระฆังไทย แต่ระฆังเมืองเราเห็นได้เป็นญวนหรือจีนก็มี ทำให้เข้าใจได้ว่าในหมู่บ้านเรานี้มีระฆังหล่อด้วยกันทั้งนั้น” และพระยาอนุมานราชธน ก็ได้ตอบว่า “คำว่าระฆัง ข้าพระพุทธเจ้าจนด้วยเกล้าฯ ก็น่าจะตั้งชื่อเอาตามเสียงของสิ่งนั้น ฆังกับฆ้อง ก็มีเสียงใกล้กัน ระ ที่อยู่หน้าของฆัง จะเป็นอีกคำหนึ่งมาประกอบเข้ากับฆัง หากเสียงกร่อนไป ในภาษามลายูมีคำ “Ragong” หมายความถึงของสองสิ่งมากระทบกันหรือของหนักเช่นลูกตุ้มที่แกว่งไปแกว่งมา ข้าพระพุทธเจ้าคิดด้วยเกล้าฯ ว่า ถ้าระฆังมาจาก “ระคอง” ในภาษามลายู ก็ต้องเข้าใจว่าระฆังของมลายู คงจะตีด้วยลูกตุ้มจากด้านในระฆังอย่างของฝรั่ง ไทยจะยืมเอาคำนี้มาใช้เรียกระฆังของไทย ซึ่งอาจได้มาทางจีน

ทางพายัพเรียก ระฆังว่า “เดงหลวง” เดงกับกระดิ่งก็เป็นคำเดียวกัน ซึ่งในภาษาจีนใช้ว่า “เหล่ง” คำว่า เดง กระดิ่ง เหล่ง เหง่ง หง่าง กริ่งๆ และเสียงหริ่งๆ และคำว่า Ring ในภาษาอังกฤษก็มาจากเสียงของสิ่งนั้น โลหะแผ่นที่ใช้ตี พายัพเรียก “ปาน” หรือ “พาง” และเรียกโลหะแผ่นรูปสามเหลี่ยมที่ใช้ตีว่าละกัง ซึ่งคงเป็นคำเดียวกับระฆัง จะเป็นคำใหม่ได้มาทีหลัง ส่วนทางอีสานเรียกแผ่นโลหะที่ใช้ตีว่า “กังสดาล” และเรียกแผ่นไม้ที่ใช้อย่างกังสดาลว่า “โปง” แสดงว่าทางอีสานไม่รู้จักแผ่นเครื่องตีที่ทำด้วยโลหะ มารู้เมื่อภายหลัง จึงได้นำเอากังสดาลมาใช้

ในภาษาไทใหญ่เรียงฆ้องว่า “มอง” เรียกกระดิ่งว่า “หิ่ง” พม่าเรียกระฆังว่า “คองลอง” ข้าพระพุทธเจ้าจึงคิดด้วยเกล้าฯ ว่า เด่ง ดิ่ง และหิ่ง จะเป็นคำเดิมเรียกระฆัง แต่ระฆังของไทยจะมีขนาดเล็ก เมื่อมารู้จักระฆังขนาดใหญ่ ซึ่งยังสืบไม่ได้ความว่ามาจากชาติใด จึงนำเอาคำ “ระคอง” ของมลายูมาใช้ ส่วนพายัพไม่รู้จักกับมลายู ก็คงใช้คำว่า “เด่ง” ในภาษาเดิม แต่เติมคำว่า “หลวง” เพื่อบอกลักษณะให้ทราบว่าใหญ่ ทั้งนี้การจะควรสถานไรแล้วแต่จะทรงพระกรุณา (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ๒๕๕๒)

ฆ้องวง เอกสารโบราณเรียกว่า “พาทย์ฆ้อง” เช่นหนังสือไตรภูมิว่า “*ลางคนตีกลองตีพาทย์ฆ้องตีกลับ*” ตรงกับเอกสารลาลูแบร์บรรยายเกี่ยวกับเครื่องมือ “พาทย์ฆ้อง” ว่า “*ลูกฆ้องนั้นล้วนผูกไว้ต่อๆ กันกับไม้สั้นๆ ติดตั้งในทางราบอยู่บนขอบไม้รูปครึ่งวงกลม คล้ายกับกงล้อรถม้า ผู้เล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้ นั่งขัดสมาธิอยู่ตรงศูนย์กลางหรือตรงที่ตั้งดุมล้อแล้วตีลูกฆ้องด้วยไม้สองอัน อันหนึ่งถือด้วยมือขวา อันหนึ่งถือด้วยมือซ้ายข้าพเจ้าดูเหมือนว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้จะมีเพียง ๕ ระดับเสียงเป็นคู่กันไปเท่านั้น*”

ดังจารึกวัดพระยืนคำว่า “พาทย์” อาจหมายถึง “ฆ้องวง” ดังข้อความว่า“*ตีพาทย์ ดังพิณฆ้อง กลองปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาล มรทงค์ ดงเดือด*” เพราะข้อความต่อเนื่องในบรรยากาศเดียวกันมีชื่อ “ฆ้อง” ถือหรือแขวนตีและ “กังสดาล” อยู่แล้วชื่อ

Copyright by Mahidol University

“พาทย์” ที่ปรากฏอยู่ด้วยจึงควรหมายถึงฆ้องวง ปัจจุบันในท้องถิ่นล้านนาทุกวันนี้ยังเรียกฆ้องวงว่า “พาทย์ฆ้อง” ด้วย ฆ้องวงรุ่นแรกๆ มีหลักฐานเป็นภาพจำหลักหิน อยู่ที่ปราสาทนครวัด ในเขมร เมื่อพุทธศตวรรษที่ ๑๗ (หลัง พ.ศ. ๑๖๐๐) โดยมีลูกฆ้อง ๙ ลูก คนตีนั่งขัดสมาธิอยู่กลางเรือนฆ้อง สองมือถือไม้ตีข้างละอัน แต่ยังไม่พบหลักฐานเกี่ยวกับฆ้องมอญที่ควรมีพัฒนาการอีกขั้นหนึ่งต่อจากฆ้องวง เนื่องจากวิธีการทำร้านหรือเรือนฆ้องมอญมีความซับซ้อนมากกว่าฆ้องวง ส่วนฆ้องชวายังคงรักษาแบบแผนฆ้องรางไว้จนถึงทุกวันนี้ โดยไม่เปลี่ยนแปลงและไม่อาจระบุได้ว่า ฆ้องวงเป็นของกลุ่มชนชาติพันธุ์ใด แต่แบบแผนฆ้องวงมีพัฒนาการอยู่บนผืนแผ่นดินใหญ่ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เพราะยังไม่พบในกลุ่มชนหมู่เกาะหรือที่อื่นๆรวมทั้งไม่พบในอินเดีย

ชื่อ“ปี่พาทย์ฆ้องวง” มีอยู่ในกฎหมายลักษณะเบ็ดเสร็จ ตอนท้าย อันเป็นกฎหมายที่ตราขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๑๗๖๖ - ๑๗๗๘ ก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยามากกว่าครึ่งศตวรรษ (กรุงศรีอยุธยา มีพัฒนาการต่อเนื่องมาจากสมัยทวารวดี ละโว้หรือลพบุรี) อโยธยา แล้วจึงเป็นกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. ๑๘๙๓ สาระสำคัญของกฎหมายเกี่ยวกับการพิจารณาคดีความ “*ฉะมบ จะกละ กระสือ กระหาง*” ในหัวเมืองต่างๆ ที่อยู่ห่างกรุงออกไป มีตอนหนึ่งกล่าวถึงพิธีกรรมบัตรพลีบ้านเรือนเรือกสวนไร่นาทั้งหลายว่า นอกจากการนิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์เจริญพระปริตร แล้วยังจะต้องตระเตรียมสิ่งของที่เกี่ยวเนื่องด้วย อุปกรณ์ที่สำคัญที่ตราเป็นลายลักษณ์อักษรไว้ในกฎหมายฉบับนี้ เพื่อให้การ “ปัดเสนียดจัญไร” ได้ผลก็คือต้องมีปี่พาทย์ฆ้องวงประโคมในพิธีนี้ด้วย (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๑)

รูปแบบลักษณะดนตรีตามที่กล่าวมาข้างต้น ยังปรากฏความเป็นดนตรีประโคม ราชพิธีหลงเหลือส่งต่อภูมิความเชื่อ มาสู่ปัจจุบัน ถึงแม้ความเชื่อ ความศรัทธาจะได้รับการเปลี่ยนแปลง แต่ดนตรีนั้นยังคงหน้าที่ บทบาทในลักษณะที่ยังซึ่งเป็นผลผลิตที่ตกผลึกของสังคม เมื่อเวลาผ่านไป ความร่วมสมัย ทางมิติของเวลาค่อยๆ ลบเลือนความเป็นชาติกำเนิด ที่มาของดนตรีอย่างแท้จริง รวมทั้งรูปแบบ หน้าที่การใช้งานของดนตรีที่เปลี่ยนแปลงไปตามการใช้งาน ถึงแม้ว่าอาณาจักรล้านนา สุโขทัย พะเยา จะเลือนหายไปตามหน้าประวัติศาสตร์ คงเหลือแต่จารึก งานศิลปกรรมให้ตามศึกษาถึงวิวัฒนาการ ที่มาที่แสดงถึงความร่วมสมัยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน พื้นที่ในการศึกษาขอบเขตของการวิจัย จึงไม่อาจจะกำหนดถึง เขตแดนการร่วมสมัยนั้น ปัจจุบันเครื่องดนตรีประโคมราชพิธีเหล่านี้ยังได้รับการใช้งาน เพื่อประโคม เพื่อให้เป็นซึ่งการเฉลิมพระเกียรติ ในความศรัทธาแห่งรัฐชาติ ดังเช่น งานพระราชพิธีแรกนาขวัญ ปรากฏดนตรีในพระราชพิธี โดยมีเครื่องดนตรี ดังนี้

Copyright by Mahidol University



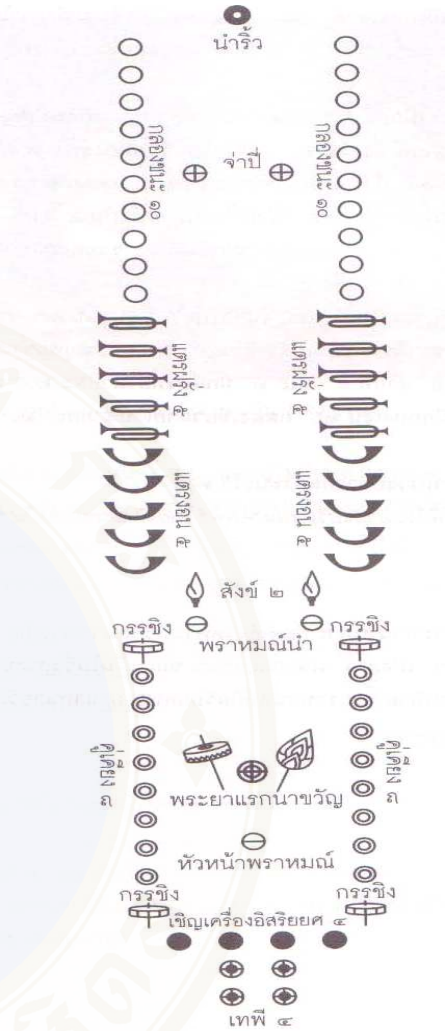
ภาพ ๔.๒๕ การประโคมวงแตรสังข์ แบบมีฆ้องชัย ภาพโดย บุญตา เขียนทองกุล



ภาพ ๔.๒๖ วงปี่พาทย์พิธี ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน
ภาพโดย บุญตา เขียนทองกุล

Copyright by Mahidol University

รูปแบบริ้วขบวนแห่อิสริยยศ ของพระยาแรกนาขวัญ ประกอบด้วย	
นำริ้ว	๑ คน
จ่าปี่	๒ คน
กลองชนะ	๒๐ คน
แตรฝรั่ง	๑๐ คน
แตรงอน	๑๐ คน
สังข์	๒ คน
พราหมณ์นำ	๒ คน
กรรชิง	๔ คน
บังสูรย์	๒ คน
คู่เคียง	๑๖ คน
เครื่องอิสริยยศ	๔ คน
พระยาแรกนาขวัญ	๑ คน
เทพี	๔ คน
หัวหน้าพราหมณ์	๑ คน
รวมทั้งหมด	๗๕ คน



ภาพ ๔. ๒๗ ตาราง รูปภาพ ริ้วขบวนในพระราชพิธีแรกนาขวัญ

ภาพโดย บุญตา เขียนทองกุล

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๕
ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ – ๒๑๐๐
ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์

สรัสวดี อ๋องสกุล ได้กล่าวถึงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรล้านนาว่า อาณาจักรล้านนาได้มีพัฒนาการขึ้นอย่างชัดเจน นับตั้งแต่สมัยพญากือนา (พ.ศ. ๑๘๙๘ - ๑๙๒๘) และสืบต่อมาจนพญาแก้ว (พ.ศ. ๒๐๓๖-๒๐๖๘) มีกษัตริย์ปกครองดินแดนล้านนา ๖ พระองค์ รวมเวลาประมาณ ๑๗๐ ปี ความเจริญสูงสุดอยู่ในสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. ๑๙๘๔ - ๒๐๓๐) ซึ่งถือเป็นยุคทองของล้านนา ลักษณะเด่นของสมัยอาณาจักรล้านนารุ่งเรืองคือ

(๑) อาณาเขตกว้างขวาง ช่วงที่อาณาจักรล้านนาเจริญถึงขีดสุดได้แผ่อำนาจออกไปกว้างขวางกว่าทุกสมัย ด้านตะวันออกยึดเมืองแพร่ และเมืองน่านสำเร็จ ด้านใต้ลงไปสู้รบกับกรุงศรีอยุธยา ยึดเมืองชายแดนได้ช่วงระยะหนึ่ง ส่วนด้านเหนือแผ่อำนาจครอบคลุมรัฐฉาน ดังเช่นเชียงตุงเมืองนาย เมืองยอง และสิบสองพันนา โดยนำกำลังคนจากเมืองต่างๆ เข้ามาไว้ในเขตแดนล้านนา

(๒) พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรือง เมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางการศึกษาพระพุทธศาสนา และได้เผยแพร่ไปยังเมืองต่างๆ ทั่วไปในเขตทางตอนเหนือของอาณาจักรล้านนา ดังนั้นในมุมมองของรัฐโบราณใกล้เคียง อาณาจักรล้านนาจึงมีชื่อเสียงในฐานะรัฐพุทธศาสนาที่ยิ่งใหญ่

(๓) เศรษฐกิจดี สภาพการค้าขยายตัวเมืองเชียงใหม่ เป็นศูนย์กลางค้าระดับภูมิภาค ซึ่งตั้งอยู่ตอนในภาคพื้นทวีป ทำหน้าที่รวบรวมสินค้าของป่าจากดินแดนภายในออกไปจำหน่ายยังตลาดต่างประเทศ (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๑๔๙)

ในช่วงยุคทองของล้านนานี้ ปรากฏหลักฐานทางโบราณคดี และประวัติศาสตร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับดนตรีชัดเจนเพียงหลักฐานเดียว คือ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ นอกเหนือจากนั้นเป็นงานวรรณกรรม ซึ่งยังมีการปริวรรต และคัดลอกบ่อยครั้งในวัฒนธรรมประเพณี อันเนื่องจากพระพุทธศาสนา ซึ่งผู้วิจัยจะขอยกกล่าวไว้ในบทถัดไป สำหรับดนตรีล้านนาร่วมสมัยในยุคทอง แห่งล้านนานี้ ผู้วิจัยได้ศึกษามิติความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ล้านนาและอาณาจักรใกล้เคียง โดยยึดหลักฐานหลัก คือ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ ดังนี้

Copyright by Mahidol University

๕.๑ ดนตรีล้านนาความร่วมสมัย ในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์



ภาพ ๕.๑ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ (ด้านหน้า) ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

การกำหนดอายุ	ฮันส์ เพนธ์ กำหนดอายุจากรูปแบบตัวอักษรธรรมล้านนา ที่ปรากฏด้านหน้าของพระพุทธบาท โดยสันนิษฐานว่าน่าจะถูกสร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ส่วนด้านหลัง กำหนดอายุจากศักราชที่ปรากฏในจารึก คือ จุลศักราช ๑๑๕๖ (พ.ศ. ๒๓๓๗) ในรัชกาลพระเจ้ากาวิละแห่งราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๓๕๖)
ตามหลักฐาน	กล่าวได้ว่าเป็นภาษา บาลี - ไทย (สุโขทัย)
สถานที่พบ	วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

ลักษณะ แผ่นไม้รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ด้านหน้าเป็นภาพพระพุทธบาท ความสูงรวมฐาน ๑๙๙ กว้าง ๙๑ หนา ๕ เซนติเมตร

ทะเบียนวัตถุ/บัญชี กองหอสมุดแห่งชาติ กำหนดเป็น “ชม. ๖๕”

รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก ปัจจุบันเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจังหวัดเชียงใหม่ บูรณะครั้งล่าสุดเมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๗ โดยพระเจ้ากาวิละ พร้อมทั้งราชวงศ์ จารึกด้านหลังรอยพระพุทธบาทกล่าวถึง เจ้ากาวิละได้ร่วมบูรณะรอยพระพุทธบาทไม้เก่าแก่องค์หนึ่ง ซึ่งในสมัยนั้นเก็บไว้ที่วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ รอยพระพุทธบาทองค์นี้มี ๔ รอยซ้อนกัน เป็นรอยพระบาทของพระกกุสันธะ พระโกนาคมนะ พระกัสสปะ และพระโคตรมะ รอยพระบาทพระโคตรมะเป็นรอยสุดท้าย อยู่เหนือรอยพระบาทของพระพุทธเจ้า ๓ องค์นั้น พระองคุลีบาทมี ๓ ข้อ พระอังคุฐอยู่ข้างขวา

(๑) จารึกด้านหลังรอยพระพุทธบาท อธิบายว่า พ.ศ. ๒๓๓๗ พระคัมภีร์เจ้าอาวาสวัดพระสิงห์ และพระปัญญาวชิระจากบ้านหนองควาย ได้นำรอยพระพุทธบาทที่ชำรุดไปให้พระเจ้ากาวิละทอดพระเนตร เพื่อขอให้ช่วยบูรณปฏิสังขรณ์ พระเจ้ากาวิละ พระขนิษฐา ๒ พระองค์ และราชวงศ์ พร้อมทั้งประชาชนทั่วไปมาสักการะบูชารอยพระพุทธบาท แล้วจึงโปรดให้ช่างมาซ่อมการบูรณะรอยพระพุทธบาทในครั้งนี้ เป็นการเปลี่ยนแปลงแผ่นไม้กระดานของรอยพระพุทธบาทด้านขวา ซึ่งชำรุด แล้วเขียนลวดลายทาชาด ลงรัก ปิดทอง แต่ไม่ได้ประดับมุก นอกจากซ่อมแผ่นไม้กระดานแล้วก็มีการเปลี่ยนแปลงกระจกเงาที่กลางรอยพระบาทแทนแก้วอังวะเดิม ซึ่งชำรุดไป แต่ช่างในสมัยนั้นฝีมือไม่ถึงช่างที่สร้างรอยพระพุทธบาทไว้ ส่วนจารึกที่รอยพระพุทธบาทนั้นได้มีนักวิจัยจากสถาบันวิจัยสังคม ม หาวิทยาลัยเชียงใหม่ได้แปลเป็นคำอ่านปัจจุบันไว้ได้ ดังนี้

“ศรีสวัสี จุลศักราชได้ ๑๑๕๖ ตัว ขาลฉนำ กัมโพชพิสัย ในคิมหานฤดู เชษฐสุกุลปักษ์ บุณมี ครุวาร ไถง ไทยภาษาว่า ปีกาบยี ฤดูร้อน เดือน ๙ เพ็ญ เม็งวันผัด ๕ ไทย (ว่าวัน) ร่วงเป้า ฤกษ์ ๒๐ ตัว ชื่อ บุพพาสาฒ มาปรากฏในธนูราศี (ศาสนาล่วงแล้ว ๒๓๓๗ปี) ปลาย ๑ เดือน อนาคต อันจักมาภายหน้า ได้ ๒๖๖๒ ปี ปลาย ๑๑ เดือน ถึงจะครบ ๕,๐๐๐ ปี นับแต่วันพรุก เป็นต้นแล

ปฐมมูลศาสนามีสาธุคัมภีร ตนเป็นเจ้าอาวาส สีหฬารามาธิบดี พร้อมด้วยศิษย์โยมเจ้าจุ๊ตน และมี สวาธุเจ้าปัญญาวชิรภิกขุ ลูกชาวบ้านหนองควาย พร้อมด้วยศิษย์โยมเจ้าจุ๊ตน ก็เป็นมูลศรัทธา ได้นำเอายังรูปพระบาทแห่งพระพุทธเจ้า อันมีในเมืองเชียงใหม่ ว่ากลัวเป็นจรวิบัติ ปลิ้นแปรฉิบหายเสีย เป็นอันยินดีในรูปพระบาทแห่งพระพุทธเจ้า เป็นอันมากหนักหนา จึงจักเอารูปพระบาทเข้าไปเมตตา และปรารถเมตตากับด้วย เจ้าพญาหลวงเมืองเชียงใหม่ เจ้าพญาหลวงเมืองเชียงใหม่ทั้ง๓ พระองค์พี่น้อง จุ๊คนก็ยินดีสาธุการ ปราโมทย์ มีสังขาริกจิต ปุญญาภิสังขาร ในรูปพระบาทแห่งพระพุทธเจ้า นั้น ก็บูชาด้วย ข้าวตอกดอกไม้ เทียนธูป บุปผาลาชา นมัสการ ไหว้นบครบยำเป็นนิรันดร์บ่ขาดสาย แล้ว

Copyright by Mahidol University

จึงเรียกหายัง ช่างไม้ และช่างแต้ม ทั้งหลายมาแปลงปฏิสังขรณ์ ยังรูปรอยตีนพระพุทธเจ้าที่เก่าบ่างพร้อย แตกแหงอแปลงแป้นใส่รักหางและสุวรรณคำแดง แสงงามเรื่อ เพื่อบ่หื้อผิด ตามย่าเก่า มีในรอยตีนพระพุทธเจ้าอันบ้างพร่อยเสียก็มี อันบ่เสียก็มี ทั้งสังเขปด้วยอันย่อแคบเท่าพอหื้อเป็นที่ไหว้และบูชาแก่คนแลเทวดาทั้งหลาย ตราบเมี้ยน ๕,๐๐๐ พระวรรษา ขอสุข ๓ ประการ มีนิพพานเป็นยอด แด" (ฮันส์ เพนธ์ ๒๕๔๑, ๔๕ - ๔๘)



ภาพ ๕.๒ จารึกด้านหลังรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

รอยพระพุทธบาทเป็นรอยพระบาทข้างซ้าย วัสดุเป็นแผ่นไม้กระดานสูง ๒ เมตร กว้าง ๙๓ เซนติเมตร รอบๆ รอยพระพุทธบาท ลงรัก ปิดทองใหม่ใน พ.ศ. ๒๓๓๗ สำหรับองค์พระพุทธบาทลงชาดประดับมุก ภายในรอยพระพุทธบาทมีรูปกงจักรขนาดใหญ่ และมงคล ๑๐๘ ประการที่ถูกจัดวางอย่างคติจักรวาล ตอนบนเป็นสวรรค์รูปโลก และกามโลก ตอนล่างของรอยพระพุทธบาทมีเขาสิเนโรล้อมรอบด้วยมหาสมุทร และกำแพงของจักรวาล ภายในเต็มไปด้วยรูปเทวดา ปราสาท สัตว์ หิมพานต์ และสิ่งอื่นๆ หลายภาพมีคำอธิบายที่เขียนด้วยอักษรธรรมล้านนา ภาษาบาลี แบบไทยวน

สำหรับสวรรค์ชั้นสูงสุดคือ ชั้นพรหม ๑๖ ชั้นของรูปโลก ใช้อักษรปาละแห่งอินเดียเหนือ ตัวอักษรของคำอธิบายทั้งหมด ทำด้วยมุกฉลุ ลักษณะทั่วไปของรอยพระพุทธบาทองค์นี้ เป็นศิลปะแบบล้านนา แต่ที่พิเศษคือ การจัดมงคล ๑๐๘ เป็นแผนที่ของจักรวาล และการใช้มุกประดับ ซึ่งเป็นศิลปะของจีนบางภาค ประเทศอื่นรวมทั้งที่อยุธยา ส่วนปีที่สร้างรอยพระพุทธบาทรอยนี้ไม่มีปรากฏอย่างชัดเจน ถ้าจะทำการสันนิษฐานจากตัวอักษรก็จะมีอายุประมาณ พุทธศักราช ๒๐๐๐ - ๒๑๕๐ แต่อักษรบางตัวดูเก่ากว่านั้น ซึ่งดูคล้ายกับอักษรหริภุญไชยรุ่นหลัง สำหรับภาพที่ปรากฏบนรอยพระพุทธบาทนั้น เช่นชายผ้าของเทวดา และลักษณะของปราสาททำให้นึกถึงศิลปะเชียงใหม่ราว พ.ศ. ๒๐๐๐ ที่วัดเจ็ดยอด และศิลปะมณฑลยูนานของจีน

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๕.๓ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ (ด้านหน้า)

ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

ปรากฏร่วมสมัยกับงานศิลปกรรมปูนปั้นยุคทองของล้านนา พ.ศ. ๑๙๑๔ - ๒๐๖๘ วัดโพธารามวิหาร หรือวัดเจ็ดยอด สื่อรูปแบบงานศิลปกรรมเครื่องทรงเทวดาที่มีลักษณะปรากฏคล้ายคลึงกับเทวดาในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ (พ.ศ. ๒๐๐๐ - ๒๑๕๐) ศาสนาสถานวัดเจ็ดยอดก่อสร้างมาเพื่อวัตถุประสงค์การสังคายนาพระไตรปิฎกเป็นครั้งที่ ๘ บรรยายถึงภาพวาดในจินตนาการโดยวัดเจ็ดยอดวาดภาพจินตนาแสดงการถึงบรรยากาศ การเฉลิมฉลองล้อมเรียงไปด้วยศาสนาสถานสำคัญ สัตตมหาเจดีย์สถานทั้ง ๗ จำลองภาพกิจกรรมหลังการตรัสรู้ ส่วนสถานที่สังคายนาปรากฏเทพเทวดามาอำนวยอวยพร เนื่องในการตรัสรู้ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า



ภาพ ๕.๔ ประติมากรรมปูนปั้นรูปเทวดา วัดโพธารามวิหาร หรือเจ็ดยอด
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

(๒) ศิลปกรรมดนตรีที่ปรากฏบนรอยพระพุทธบาท ลวดลายที่ปรากฏทำให้ทราบว่าในช่วงระยะเวลาที่ ดร.ฮันส์ เพนธ์ ได้สันนิษฐานอายุรอยพระพุทธบาท (พ.ศ. ๒๐๐๐ - ๒๑๕๐) ปรากฏรูปคน (นางฟ้า, เทพธิดา) และเครื่องดนตรีปรากฏ ได้แก่ พิณ และเครื่องเป่าที่มีลักษณะคล้าย

Copyright by Mahidol University

ขลุ่ย หรือปี่ จากภาพที่ปรากฏเครื่องดนตรีทั้งสองเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงในห้อง หรือในปราสาท ดังนั้นเสียงของเครื่องดนตรีทั้งสองนั้นไม่ควรที่จะดังจนกึกก้อง ซึ่งน่าจะเป็น พิณ และขลุ่ยที่มีคุณลักษณะของเสียงที่นุ่มนวล เหมาะสำหรับพื้นที่ปราสาทราชฐาน เรียงรายด้วยนางฟ้า เทพธิดา รับใช้พระราชฐานชั้นใน

เครื่องดนตรีทั้งสองชิ้นนี้รับใช้สถาบันชนชั้นปกครอง (กษัตริย์) ในภพภูมิของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยถือเป็นเครื่องประดับบารมีของพระอินทร์ที่มีช้างเอราวันเป็นพาหนะ จากระดับศักดินาที่ปรากฏบนรอยพระพุทธบาท ทราบได้ว่าชั้นของพระอินทร์นั้นคือ ชั้นสูงสุดของเทพเทวดาที่สามารถเสพย์สุข ความบันเทิงรื่นเริงได้ ก็เปรียบดังสถาบันการปกครองของกษัตริย์ ซึ่งสูงไปกว่านั้นก็จะเป็นชั้นพรหมที่ไม่ยึดติดกับความสุขสิ่งรอบกาย ภายนอก แต่เป็นปัจเจกวิธีของการปฏิบัติตนให้บรรลุมรรคผลต่อไป ภายใต้พุทธปาทลักขณะกงล้อของวัฏฏะของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า



ภาพ ๕.๕ สวรรค์ชั้นปราสาทอินทร์ สังเกตได้จากช้างเอราวัณ พาหนะพระอินทร์
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

๕.๑.๑ ดินแดนแห่งจินตนาการ สัญลักษณ์สื่อความหมาย ในรอยพระพุทธบาท

มนุษย์โดยธรรมชาติต้องอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม (social group) กลุ่มเล็กที่สุดคือ ครอบครัว และเครือญาติ (ครัวเรือน) ถัดเป็นชุมชนที่แลเห็นความสัมพันธ์ทางสังคมที่เป็นรูปธรรม (social reality) ได้แก่ ชุมชนหมู่บ้าน เหนือชุมชนบ้านขึ้นไปเป็นชุมชนทางจินตนาการ (imagined community) ใช้พื้นที่หรือแผ่นดินอันมีคนอยู่ร่วมกันบูรณาการให้เกิดสำนึกร่วม ชุมชนทางจินตนาการ หรือชุมชนสมมติที่เกิดขึ้นในพื้นที่สองระดับ คือพื้นที่อันเป็นแผ่นดินเกิด หรือมาตุภูมิ กับพื้นที่อันเป็นประเทศชาติ หรือชาติภูมิ (ศรีศักดิ์ วัลลิโภดม ๒๕๔๘, ๑๗ - ๑๘)การเกิดชุมชนสมมติทั้ง ๒ ระดับนี้ใช้มิติของเวลาหรือประวัติศาสตร์ เช่น ประวัติศาสตร์ศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ราชวงศ์ ประวัติศาสตร์คติความเชื่อ ศาสนา หรือประวัติศาสตร์มุขปาฐะ เรื่องเล่า เป็นต้น

ดินแดนจินตนาการภพ ภูมิ ตามคติจักรวาลนี้มาพร้อมกับลัทธิความเชื่อทางพระพุทธศาสนาที่ผสมเข้ากับคติความเชื่อแบบพราหมณ์ ฮินดู ได้อย่างครอบงำลงตัว ด้วยยึดถือครองซึ่งระบบจักรวาล และโลก โดยพุทธปาทลักขณะภายใต้เบื้องรอยพระพุทธบาทของพระผู้มีพระภาคเจ้าเหนือ ซึ่งเขาพระสุเมรุ แหล่งพำนักอาศัยของมหาเทพพราหมณ์ ฮินดู สัญลักษณ์เครื่องดนตรีที่ปรากฏในแดนแดนจินตนาการนี้ จึงสามารถสื่อสารถึงระบบความเชื่อในภพคติ จินตนาการนี้ดังที่ไตรภูมิกถา ฉบับสำนวนสมัยสุโขทัย (ตามที่ได้กล่าวอ้างต่อๆ กันมา) เชื่อกันว่าเป็นหนังสือที่พญาลิไททรงพระราชนิพนธ์ขึ้น เมื่อประมาณ พ.ศ. ๑๘๘๘ ต้นฉบับ นำเผยแพร่ทั่วไปมาจากจังหวัดเพชรบุรี แล้วจึงได้จารไว้ในใบลาน ๓๐ ผูก(พระมหาช่วยวัดปากน้ำ จังหวัดสมุทรปราการ) เมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๑ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ โปรดให้นำออกตีพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรก เรียกชื่อว่า “ไตรภูมิพระร่วง”

ไตรภูมิโลกวินิจฉัย คือ ไตรภูมิสำนวนที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯ ให้พระราชาคณะและราชบัณฑิตช่วยกันแต่งขึ้น เมื่อปีเถาะ จุลศักราช ๑๑๔๕ (พ.ศ. ๒๓๒๖) เป็นหนังสือจบ ๑ ยังไม่สมบูรณ์ ครั้งถึง พ.ศ. ๒๓๔๕ โปรดให้พระยาธรรมปรีชา (แก้ว) แต่งไตรภูมิโลกวินิจฉัยให้จบความ โดยที่วรรณคดีเรื่องนี้มีกำเนิดขึ้นในสมัยสุโขทัย อันเป็นระยะแรกก่อตั้งความเป็นอาณาจักร (ไทย) บ้านเมืองต้องการพลัง และแนวทางที่จะสร้างสรรค์ความร่มเย็นเป็นสุขให้แก่ประชาชน พร้อมกับสร้างความเป็นปึกแผ่นมั่นคงให้แก่ความเป็นชาติ ดังนั้นจึงย่อมจะต้องมีกาสร้างอุดมการณ์ให้ประชาชนในชาติใฝ่ในคุณธรรม มีจิตใจรักสงบ มีความสามัคคีปรองดอง มีความสำนึกในผิดชอบชั่วดี มุ่งประกอบแต่กุศลกรรม และมีความมุ่งมั่นแน่นแฟ้นในคุณงามความดี ซึ่งได้เป็นที่ประจักษ์อยู่ทั่วไปในโลกแล้วว่า เครื่องมือสำคัญในการสร้างสรรค์ความสงบสุขในหมู่ประชาชนในชาติก็คือ กฎหมายและศาสนา (คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน ๒๕๒๘, ๙)

Copyright by Mahidol University

๕.๒ ดินแดนจินตนคติ ดนตรี ความร่วมสมัยในคติจักรวาล เบื้องพุทธปาทลักขณะ

รูปแบบ สัญลักษณ์ดนตรีที่ปรากฏในคติจักรวาลล้านนา ปรากฏตามความเชื่อลักษณะดินแดนชาติภูมิตามคติความเชื่อจินตนาการตามไตรภูมิ ในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก เครื่องดนตรีที่ปรากฏตามที่ปรากฏ เป็นเครื่องดนตรีลักษณะประเภท พิณ (bow harp) และขลุ่ย (end blown flute) ใช้บรรเลงในเขตพระราชฐาน ปราสาทของพระอินทร์ มหรสพเบื้องในปราสาทราชฐานโดยมีผู้บรรเลงเป็นนางฟ้า ๒ องค์ ตามคติดินแดนในจิตนการ ไตรภูมิพระร่วงได้กล่าวว่าสวรรค์ชั้นดาวดึงส์พระอินทร์เสด็จประทับเหนือแท่นแก้ว ในปราสาทเหนือเศียรช้างเอราวัณ ปราสาทนั้นนางสุธัมมามเหสีผู้ประเสริฐของพระอินทร์ พร้อมบริวารประดับเครื่องถนิมอาภรณ์งดงามด้วยแก้ว ๗ ประการประทับเฝ้าอยู่ทางเบื้องซ้ายของพระอินทร์ มเหสีอีกองค์ชื่อ สุชาดา ผู้ทรงศีลมิได้ขาดประดับเครื่องอาภรณ์พร้อมบริวาร ประทับเฝ้าอยู่ทางเบื้องขวาของพระอินทร์ ส่วนนางสุนันทามเหสีอีกองค์หนึ่งประดับประดาด้วยเครื่องประดับทำด้วยแก้ว ๗ ประการ พร้อมบริวารก็ประทับเฝ้าอยู่ด้านหลังของพระอินทร์ ส่วนนางสุจินตรา มเหสีอีกองค์หนึ่งตกแต่งกายงดงาม พร้อมด้วยบริวาร ประทับเฝ้าอยู่ทางเบื้องซ้าย

ถัดออกมารอบนอกออกไป มีนางฟ้าที่เป็นมเหสีของพระอินทร์อีก ๘๒ นาง ประทับเฝ้าอยู่ มีดวงหน้างดงามและประดับประดาด้วยเครื่องอาภรณ์ ล้วนแต่เป็นแก้วแหวนเงินทองทั้งสิ้น บ้างก็ถือละออมแก้ว บ้างก็ถือคนที จามรี จามรแก้ว บ้างก็ถือธงแก้วและธงทองแกว่งไปมา เครื่องแห่แหนนี้ ล้วนแต่เป็นแก้ว ๗ ประการทั้งสิ้น ถัดออกไปก็มีนางบริวารสาวใช้มากมาย บางคนก็ถือคนทีทองกละละออมทอง ถัดออกไปอีกก็มีบรรดานางฟ้าชาวสวรรค์มากมาย ฟ้อนรำถวายพระอินทร์อยู่ มีเทพธิดาองค์หนึ่งชื่อ “คิครา” ถือพิณชื่อ “มหาวีณา” ยามเมื่อนางดีดพิณอันนี้ พิณอื่นๆ อีก ๖๐,๐๐๐ อันก็จะดังขึ้นมาเองด้วย มีเสียงไพเราะหนักหนา เทพธิดาอีกองค์หนึ่งชื่อ “สาธุ” เป่าปี่คู่หนึ่งชื่อ “สุภัทรา” ยามเมื่อนางเป่าปี่คู่นี้ ปี่อื่นๆ อีก ๖๐,๐๐๐ เลา ก็จะดังขึ้นมาเองด้วย มีเสียงไพเราะราวกับมีผู้เป่าด้วย นางฟ้าชื่อ “หสัจนารี” ดีดพิณชื่อ “มุธตระ” มีเสียงเพราะเป็นที่พึงพอใจนางฟ้า “มณีเมขลา” เป่าสังข์ใหญ่ชื่อ “พิชัยสังขะ” เมื่อเป่าสังข์อันนี้ สังข์อีก ๖๐,๐๐๐ อันก็จะดังขึ้นมาเองด้วยราวกับมีผู้เป่าไพเราะมาก

เทพธิดาชื่อ “มหาตุมุทิงคสังขะ” ตีตะโพนอันหนึ่งชื่อ “ปุถุพิมพนะ” เวลาตีตะโพนนี้ตะโพนทั้งหลายอีก ๖๐,๐๐๐ อันก็จะดังขึ้นมาด้วย เทพธิดาชื่อ “ตปนัคคี” ตีกลองชื่อ “อานันทเภรี” เวลา นางตีกลองนี้ กลองอีก ๖๐,๐๐๐ ลูกก็จะดังขึ้นด้วยไพเราะมาก เทพธิดาชื่อ “ปนัคคิ” ตีกลองหน้าเดียวชื่อ “รณมุขเภรี” เวลาตีแล้วกลองหน้าเดียวอีก ๖๐,๐๐๐ ลูกก็จะดังขึ้นมาด้วย เทพธิดาชื่อ “นันทา” ตีกลองใหญ่ชื่อ “โกฬมธุรสสุรเภรี” เมื่อตีกลองนี้ กลองใหญ่อื่นๆ อีก ๖๐,๐๐๐ ลูก ก็จะดังขึ้นมาอีกด้วย เทพธิดาชื่อ “ยามา” ตีบัณเฑาะว์ชื่อ “โบกขรบัณเฑาะว์” ทำให้บัณเฑาะว์อีก ๖๐,๐๐๐

Copyright by Mahidol University

อัน ดังขึ้นมาด้วย เทพธิดาชื่อ “สรโมสสุร” เป่าปี่ไฉนแก้วชื่อ “นันทไฉน” เมื่อเป่าปี่นี้ ปี่อื่นๆ อีก ๖๐,๐๐๐ เลาก็จะดังขึ้นมาเองอีกด้วยเช่นกัน ราวกับมีผู้เป่าไพเราะมาก เทพธิดาชื่อ “สรพางคณา” ตีกลองใหญ่ชื่อ “ทัสสโกฏส” เมื่อนางตีกลองนี้กลองอื่นๆ อีก ๖๐,๐๐๐ กลองก็จะดังขึ้นมาเอง ไพเราะมาก หมู่เทพธิดาทั้งหลายนี้มากมายนักมีชื่อต่างๆ กัน ถือปัญจางคิกดุริย ๕ สิ่ง ได้แก่ อาตตะ, พิตตะ, อาตตะพิตตะ, ฆนะ และสุสิระ เครื่องดนตรี ๕ อย่างนี้ เวลาบรรเลงจะมีเสียงดังผสมผสานเป็นเสียงเดียวกัน เครื่องดนตรีปัญจางคิกดุริยะอื่นจำนวน ๖๐,๐๐๐ อัน ซึ่งเป็นพวกเดียวกับปัญจางคิกดุริยะนั้นก็จะดังขึ้นมาเองด้วยราวกับมีผู้ดีด สี ตี เป่าด้วย มีเสียงไพเราะยิ่ง



ภาพ ๕.๖ เครื่องดนตรีที่ปรากฏบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ตาราง ๕.๑ ชื่อเทพธิดา นางฟ้า เครื่องดนตรี บริวาร และความหมายของเครื่องดนตรี

ชื่อเทพธิดา และนางฟ้า	ชื่อเครื่องดนตรี	บริวาร	เครื่องดนตรี
คิครา	มหาวีณา	๖๐,๐๐๐	พิณ
สาธุ	สุภัทรา	๖๐,๐๐๐	ปี่(เป่าปี่คู่หนึ่ง)
หสัจนารี	มุธตระ	-	พิณ
มณีเมขลา	พิชัยสังขะ	๖๐,๐๐๐	สังข์
มหาตุมุทิงคสังขะ	ปุณฑริมพนะ	๖๐,๐๐๐	ตะโพน

Copyright by Mahidol University

ชื่อเทพธิดา และนางฟ้า	ชื่อเครื่องดนตรี	บริวาร	เครื่องดนตรี
ตปนัคคี	อานันทเภรี	๖๐,๐๐๐	กลอง
ปนัคคิ	รณมุขเภรี	๖๐,๐๐๐	กลองหน้าเดียว
นันทา	โกฬมธุรสสุรเภรี	๖๐,๐๐๐	กลองใหญ่
ยามา	โบกขรบัณเฑาะว์	๖๐,๐๐๐	บัณเฑาะว์
สรโฆสสุร	นันทไฉน	๖๐,๐๐๐	ปี่ไฉน
สรพางคณา	ทัสสโกฏส	๖๐,๐๐๐	กลองใหญ่

ปรากฏยอดรวมเครื่องดนตรีของเทพธิดานางฟ้า ๑๑ องค์ และเครื่องมือ ๑๑ เครื่องหลัก ต่างมีชื่อเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง ส่วนบริวารเครื่องดนตรีของนางฟ้าและเทพธิดานั้นมีมากถึง ๖๐๐,๐๐๐ เครื่อง ยังไม่นับรวม พิณของนางฟ้า หสัจนารี เพราะไม่มีบริวารระบุกำกับ แต่เมื่อลดทอนชื่อเครื่องดนตรีลงแล้วจะเหลือประเภทของเครื่องดนตรีได้แก่ พิณ ปี่ สังข์ ตะโพน กลอง กลองหน้าเดียว กลองใหญ่ บัณเฑาะว์ ปี่ไฉน เหล่านางฟ้า มเหสีของพระอินทร์ ๒๕,๐๐๐,๐๐๐ องค์ บ้างก็ถือกาน้ำ คือ กละออมแก้ว กละออมทอง และฉัตรพักธงจามรีต่างๆ ประดับประดาสวยงามเกินจะพรรณนาได้ นอกจากนั้นก็มีหมู่คนธรรพ์ฟ้อนรำอีก ๒๔๐,๐๐๐,๐๐๐ คน ตีกลอง ตีฉิ่งเป็นเพลงคู่ไปกับเสียงพิณพาทย์ดนตรี ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของวงในพระราชพิธี ฟ้อนรำเล่นกันทั่วไปที่เขาจักรวาลที่ ๔ ทิศ (ปรากฏดังหลักฐานที่กล่าวในสมัยพระยาลิไทย พ.ศ. ๑๘๘๘) แต่เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) แล้วจะเห็นได้ซึ่งเครื่องดนตรีที่มีความเหมือนและแตกต่างกันดังนี้

ตาราง ๕.๒ รูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน เปรียบเทียบกับไตรภูมิ

จารึกวัดพระยืน	ไตรภูมิกถา - เหล่านางฟ้า	ไตรภูมิกถา - ส่วนอื่นที่ปรากฏดนตรี
พาทย์	-	พาทย์
ฆ้อง	-	ฆ้อง
พิณ	พิณ	พิณ
กลอง	กลอง	กลอง
สรไน	ปี่ไฉน(สรโฆสสุร)	-
พิสเนญ	-	-

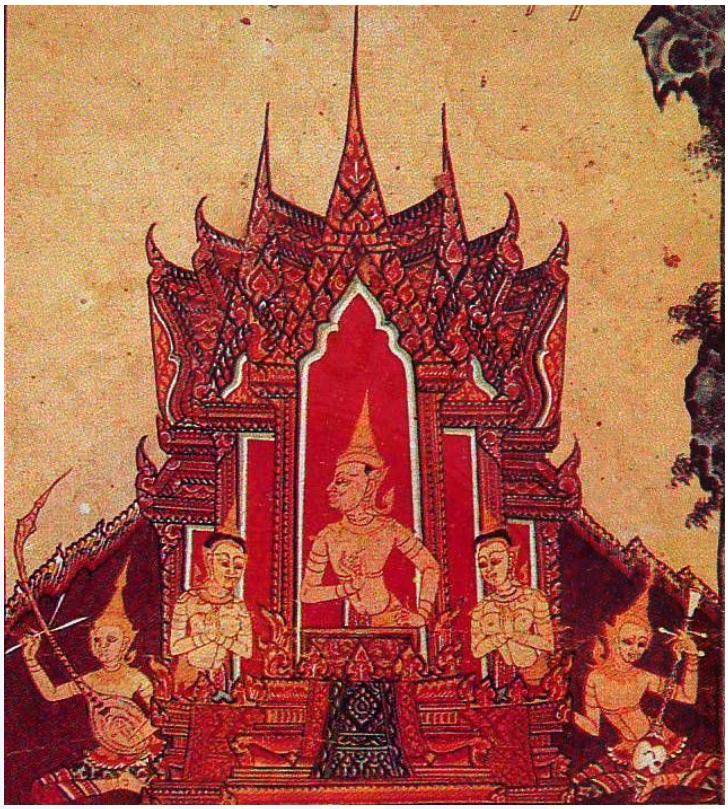
Copyright by Mahidol University

จารึกวัดพระยืน	ไตรภูมิกถา - เหล่านางฟ้า	ไตรภูมิกถา-ส่วนอื่นที่ปรากฏดนตรี
ทะเทียด	-	--
กาหล	-	
แตร	-	แตร
สังข์	สังข์	สังข์
กังสดาล	-	กังสดาล
มรทงค์	ตะโพน (มหาตุมุทิงคสังขะ)	-
ดงเดือด	-	-
คนร้องโห่	-	-
-	บัณเฑาะว์	-
-	-	ฉิ่ง
-	-	ฉาบ
-	-	กรับ
-	-	สีซอ

ส่วนดนตรีที่ปรากฏ ไม่ใช่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ปรากฏในเมืองของพระยามหาจักรพรรดิราชนั้น เมื่อกงจักรแก้วนั้นพุ่งขึ้นเทียมพระจันทร์ แลเป็นเวลายามค่ำแล้ว จะดูเท่ากับดวงจันทร์ขึ้นมาในวันนั้นเป็น ๒ ดวง ครั้งกงจักรแก้วมาใกล้ ๑๒ โยชน์แล้ว คนทั้งหลายได้ยินเสียงของกงจักรแก้วอันผันต้องลม เสียงนั้นไพเราะยิ่งกว่าเสียงพาทย์ และพิณ ฆ้อง แตร สังข์ กังสดาลดุริย-ดนตรีทั้งหลาย ต่อมาปรากฏเนื้อความว่า ชนทั้งหลายต่างมีใจแช่มชื่น รื่นเริงยิ่งนัก มีการแต่งตัวมาชมกงจักรแก้วนั้น แล้วขับร้อง และมีเสียงพาทย์ เสียงพิณ แตร สังข์ กลองใหญ่น้อย ฉิ่งฉาบ บัณเฑาะว์ ทั้งไพเราะและวังเวง บางคนตีกลอง ตีพาทย์ ตีฆ้อง ตีกรับ บางพวกดีดพิณ สีซอ ตีฉิ่ง จับระบำรำเต้น เสียงสรรพดนตรีดังครื้นเครง กึกก้องดังแผ่นดินจะถล่มทลาย

ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีคนธรรพ์ตนหนึ่งชื่อ “สุธรรมา” ตีกลองใหญ่ชื่อ “สุรันธะ” สะพายเหนือบ่าด้านหนึ่ง เวลาตีมีผลให้กลองใหญ่อีก ๖๘,๐๐๐ ใบ มีเสียงดังขึ้นพร้อมกันตามจังหวะเพลงระบำไพเราะยิ่ง ได้ยินไปได้โดยรอบถึง ๔๐๐,๐๐๐ วา เหล่าคนธรรพ์และเทพธิดาทั้งหลายก็ฟ้อนรำเข้ากับเสียงกลองนี้ ที่เหนือเขาจักรวาลด้านทิศตะวันออก คนธรรพ์อีกตนหนึ่งชื่อ “พิมพรุสกะ” สะพายกลองหน้าเดียวลูกหนึ่งชื่อ “เอกโบกขรเภรี” บรรเลงเป็นเพลงคนธรรพ์ ทำให้หมู่กลองหน้าเดียวอีก ๖๘,๐๐๐ ใบ ดังขึ้นมาเอง ด้วยไพเราะมากราวกับมีผู้บรรเลงในบริเวณนั้นโดยรอบ ๔๐๐,๐๐๐ วา หมู่คนธรรพ์ เทพยดาทั้งหลายก็จะเต้นระบำรำฟ้อนไปกับเพลงคนธรรพ์อยู่ที่ปลายกำแพงจักรวาล

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๕.๗ ภาพเขียนในสมุดภาพไตรภูมิ นางในปรนนิบัติท้าวทศรถราช อันเป็นใหญ่แก่คนธรรพ์ทั้งหลายอยู่ทิศบูรพ์ งานจิตรกรรมสมัยกรุงธนบุรี

ทิศใต้ของเขาพระสุเมรุ คนธรรพ์อีกคนหนึ่งชื่อ “ทีฆมุขะ” สะพายกลองใหญ่ชื่อ “มหาภัณฑเภรี” ตีกลองนี้อยู่บนกำแพงจักรวาล ด้านทิศตะวันตกของเข้าสุเมรุเมื่อตีกลองนี้นั้น กลองอื่นๆในที่นั้นอีก ๖๘,๐๐๐ ใบก็จะดังขึ้นมาเองอีกเป็นเสียงเดียวกัน มีหมู่คนธรรพ์เทวดามากมายฟ้อนรำอยู่ในบริเวณโดยรอบ ๔๐๐,๐๐๐ วา ส่วนคนธรรพ์ชื่อ “ปัญจสิขร” สะพายกลองใหญ่ชื่อ “สัสสสุระ” เวลาตีกลองนี้ กลองอีก ๖๘,๐๐๐ อันก็จะดังขึ้นเอง ในบริเวณโดยรอบ ๔๐๐,๐๐๐ วา หมู่คนธรรพ์เทวดามากมายก็จะฟ้อนรำระบำเต้นอยู่เหนือเขาจักรวาล

ด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้ของนครดาวดึงส์นี้มีพระเจดีย์องค์หนึ่งชื่อพระจุฬามณีเจดีย์ รุ่งเรืองงามประดับด้วยอินทนิล เทวดาทั้งหลายก็จะถือเครื่องดนตรีดีด สี ตี เป่า ต่างๆ มาบรรเลงบูชาถวายพระเจดีย์ทุกวันไม่มีขาด ส่วนฉัพรังสีของพระพุทธเจ้าสามารถส่องให้เห็นได้ทุกแห่งหนสว่างแพรวพรายไปทั่ว เมื่อพระพุทธเจ้าทรงทำปาฏิหาริย์ในครั้งนั้น แผ่นดินไหวไปทั่วทั้งสิ้น ทั้งมหาสมุทรก็ตีฟองนองระลอกอยู่ฉาดฉาน ทั้งเขาพระสุเมรุก็อ่อนน้อมเองลงเหมือนยอดหวายที่ถูกไฟลนอ่อนลง ฉะนั้นบรรดาเครื่องดนตรีซึ่งไม่มีจิตใจก็ดังขึ้นมาเอง เหมือนมีคนมาตีและเป่าอยู่

Copyright by Mahidol University

บรรเลงเปล่งเสียงออกมาเองไพเราะนักหนา ถวายบูชาแด่พระพุทธเจ้า ทั้งหมู่อรูปพรหมก็พากันลงมานมัสการพระพุทธเจ้าด้วยประการฉะนี้ (คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน ๒๕๒๘)

เรื่องราวดินแดนในจินตนาการไตรภูมินี้จากข้อความท้ายหนังสือไตรภูมิกถา (ฉบับพระมหาบุญช่วย) ที่ระบุว่า พระยาลิไทยแต่งขึ้น “เมื่อได้กินเมืองศรีสัชนาลัยอยู่ได้หกเข้า” จึงเชื่อถือกันว่าในขณะที่พระยาลิไทยเป็นเจ้าเมืองศรีสัชนาลัยก็ทรงมีพระราชนิพนธ์หนังสือ “ไตรภูมิกถา” เมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘ แต่สำนวนโวหารในหนังสือไตรภูมิฉบับนี้ไม่มีตอนใดส่อว่าเป็นวรรณคดีกรุงสุโขทัยแต่น่าจะแต่งขึ้นในสมัยหลัง มากๆ (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๔๘, ๑๑๓)

ในทางเดียวกันวัฒนธรรมดนตรีพระราชพิธีอินเดียนั้นได้ค่อยๆ ลดความสำคัญและสาบสูญพระราชพิธีเดิมตั้งแต่พระมหากษัตริย์ฮินดูเริ่มนิยมชมชอบพระราชพิธีแบบอิสลามของราชวงศ์โมกุลเมื่อหลายร้อยปีมานี้ ในทางตรงกันข้ามสยามได้รักษาพระราชพิธีอย่างฮินดูไว้หลายพิธีจนทุกวันนี้ เสียแต่ว่าสยามห่างศาสนาฮินดูมาช้านานและมากเกินกว่าที่จะเข้าใจเกี่ยวกับพระราชพิธีที่ไม่ค่อยสมบูรณ์ ภาพสตรีในเทวสถาน ปรนนิบัติบุรุษเทพทั้งนี้เพราะตามหลักศาสนาฮินดู การปรนนิบัติต่อเทพเจ้าเยี่ยงพระมหาหากษัตริย์ การปลุกพระบรรทม การสรงน้ำ การถวายพระกระยาหาร การประโคมดนตรี การออกขุนนาง การเบิกเสภากล่อมพระบรรทม ฯลฯ ในวังมีเช่นไรในเทวสถานมีเช่นนั้น

จินฺนเมฆมฺ หรือ ทาสอาฏฏม ดนตรีวงเล็ก หรือการร่ายรำของเทพทาสี โดยทั่วไปเทพทาสีอาจจะเป็นหญิงผู้ใดที่มีศรัทธาถวายตัวเป็น “สนม” ของเทพ หรืออาจจะเป็นหญิงเชลยศึกที่ถูกถวายโดยเลือกไม่ได้ แต่โดยส่วนมากจะเป็นหญิงในวรรณะ “เมฆกฺการนฺ” (นักดนตรี) ที่สมัครเลือกอาชีพเป็นเทพทาสี ในเรื่องของอาชีพนักดนตรี “เมฆกฺการนฺ”นั้นสามารถแบ่งออกเป็น ๒ สาขา คือ

(๑) “เปริยเมฆ” ดนตรีวงใหญ่ มีปี่เป็นเครื่องหลัก มีชายเป็นนักรำ และใช้ในการแห่นอกประการัม (กำแพงเทวสถาน)

(๒) “จินฺนเมฆมฺ” ดนตรีลงเล็ก มีพิณเป็นเครื่องหลัก มีหญิงเป็นนักรำ และใช้แสดงกันหน้าพระประธานภายในประการัม

ศิลปะการแสดงได้แยกออกเป็น “ใน” กับ “นอก” มาช้านานโดยกำหนดวังและรั้วเทวสถานเป็นแดน แต่ก่อนที่จะมีหลักฐานเกี่ยวกับเทพทาสี (ประมาณต้นๆ คริสตกาล) กวีนิพนธ์ทมิฬได้แยกเรื่องในและนอกกำแพงออกเป็น ๒ ประเภทคือ

(๑) “อกมฺ” (ภายใน) หมายถึงความรู้สึกเช่นความรักที่เกิดขึ้นในหัวใจ (ในวัง)

(๒) “ปุรมฺ” (ภายนอก) หมายถึงวีรกรรมที่เกิดนอกตัว (นอกวัง) เช่นในสมรภูมิ ดังอารมณ์ “อกมฺ” นั้นตรงกับการรำ ลาสยะ หรือสุกุมาร ที่อ่อนหวานของนางในส่วนอารมณ์ “ปุรมฺ” ตรงกับรำ ตาณฺฑว ดุเดือดของชายชาติทหาร จนทุกวันนี้จะเห็นได้ชัดว่าในพิธีกรรมในเทวสถาน

Copyright by Mahidol University

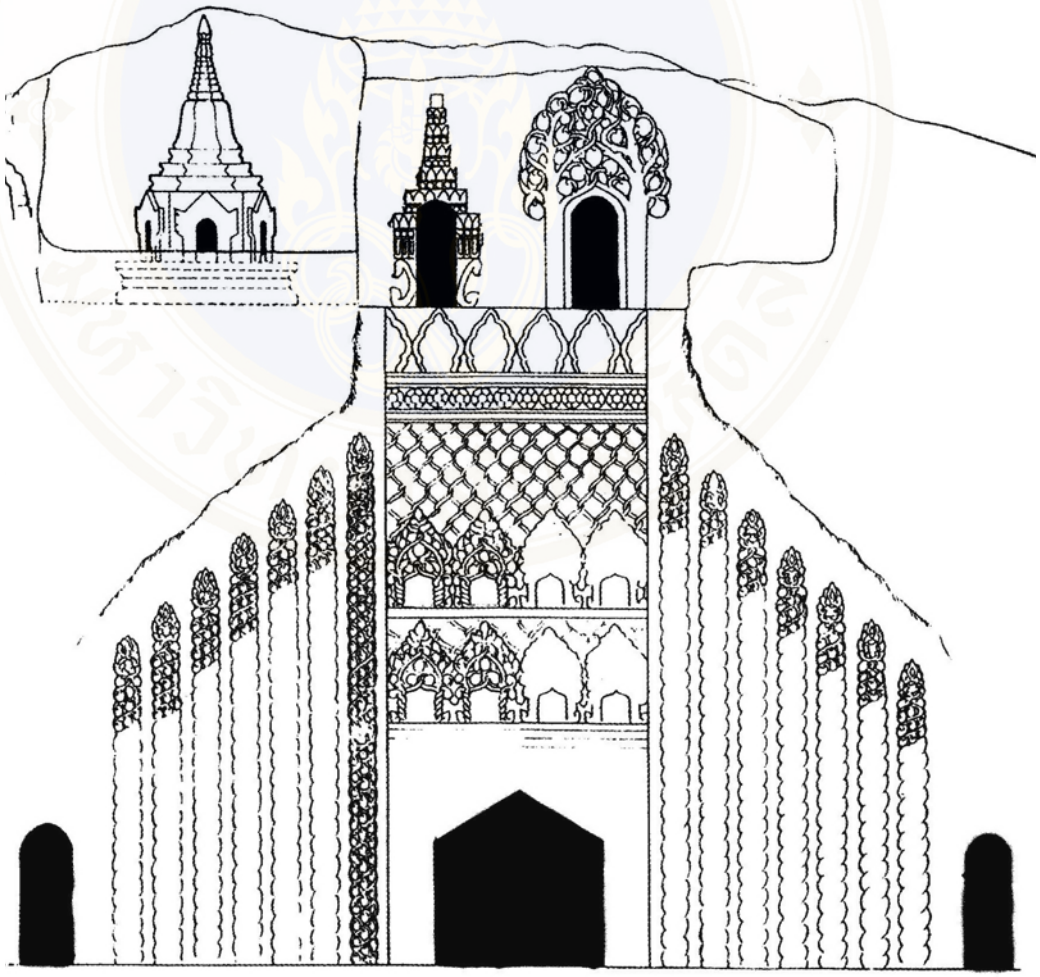
แม้จะไม่มีนางเทพทาสีแล้ว แต่ยังมีการแยกพิธีกรรมตามหลักการดังกล่าวคือ “นิตยารฺจนา” การปรนนิบัติพระผู้เป็นเจ้าประจำวันภายในเทวสถานที่ทำกันอย่างอ่อนหวาน และ อุตฺสวาจฺนา หรือการนำเทวรูปไปแห่นอกสถานที่ ทำกันรุนแรงเยี่ยงพระมหากษัตริย์ออกรบหรือเลียบเมืองตามเทศกาล จากหลักฐานความหมายดังกล่าว เราอาจจะกำหนดได้ว่า นางเทพทาสี มีหน้าที่ปรนนิบัติพระผู้เป็นเจ้าเยี่ยงนางในปรนนิบัติพระมหากษัตริย์



ภาพ ๕.๘ งานศิลปกรรมแกะสลักไม้บนตู้พระธรรม ภาพนางในปรนนิบัติพระมหากษัตริย์ ในเรื่องเล่าพุทธประวัติ ศิลปะอยุธยา ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ - ๒๔ วัดดวงดาว จังหวัดนนทบุรี ในที่นี้สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้อธิบายเสริมว่า “ปี่พาทย์ฆ้องวง (ไม่มีระนาด) กับดนตรีมโหรียุคอยุธยา คนบรรเลงเป็นผู้หญิงล้วน เป็นตู้ไม้จำหลักเล่าเรื่อง “วิธุรชาดก” ภาพโดย สุจิตต์ วงษ์เทศ

Copyright by Mahidol University

วัฒนธรรมความเชื่อ นางรับใช้ปรนนิบัติเล่นดนตรีชั้นใน ที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ ก็เป็นอีกหนึ่งหน้าที่ของนางผู้แต่งเข้าไปเพื่อทำหน้าที่ปรนนิบัติดูแลเทพเจ้า ควรแก่การเคารพบูชา (พระอินทร์) ซึ่งเปรียบเหมือนกษัตริย์ของโลกสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หน้าที่ของเทพทาสี ศิลปะของทางเทพทาสีมีไว้ เพื่อก่อเกิดบรรยากาศที่เป็นมงคล มีศักดิ์ศรีงามสง่า และรื่นเริง ดังนั้นนางจึงมีบทบาทร้องและรำตามเทวสถานของเทพ อย่างเช่น พระอินทร์ เป็นต้น โดยนางทาสีเหล่านี้ มีหน้าที่ในงานบูชาเทพเจ้าทั้งประจำวันและในงานเทศกาลของเทวสถาน ในงานสำคัญประจำชีวิตของชาวบ้าน เช่น การตั้งชื่อเด็ก งานเจาะหู งานสมรส เป็นต้น ทั้งยังรำถวายพระมหากษัตริย์ในฐานะ เทวราชา ในเมื่อท่านเสด็จมากระทำบูชาที่เทวสถาน ดังที่ปรากฏในจดหมายเหตุราชทูตสยามดังว่า เมื่อไปถึงที่ไหนในลังกาหรืออินเดีย ราชทูตสยามจะว่าจ้างนางรำนำขบวนแห่พระราชสาร (สงสัยจะเป็นนางทาสี)



ภาพ ๕.๕ ลายเส้นวัดโปวินต่าวน์ คติจักรวาลที่ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุ

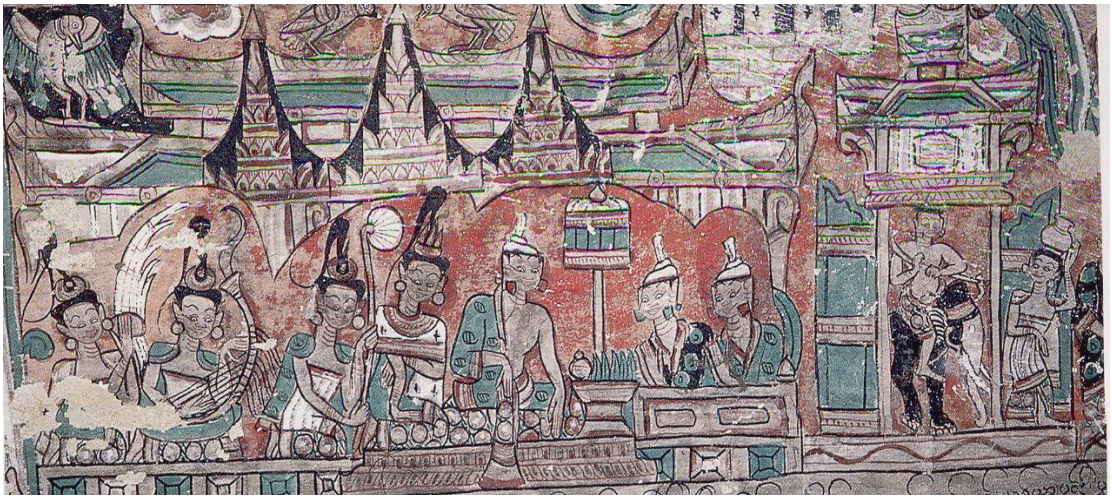
ภาพโดย Anne-May Chew

Copyright by Mahidol University

จากอีกหลักฐานร่วมสมัยหนึ่ง ปรากฏในจิตรกรรมวัดโปวินต่าวน์ หรือวัดพันถ้ำ ประเทศพม่า ปรากฏงานศิลปกรรมจากคติความเชื่อ เรื่องคติจักรวาลเข้ามาประยุกต์ใช้ โดยจะเห็นได้จากการสกัดหน้าผาเป็นรูปเขาพระสุเมรุทั้ง ๗ ถัดขึ้นไปเป็นต้นศรีมหาโพธิ์ ปราสาทพระอินทร์ (ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่า เป็นปราสาทของเจ้าผีนัต ที่ดูแลรักษาโบราณสถานแห่งนี้) และพระธาตุจุฬามณี ซึ่งข้างหลังภาพที่ได้สมมุติให้ช่องคูหารายเรียงนั้น เปรียบเสมือนที่อยู่ของพรหม (ปัจเจกพุทธ) และอดีตพุทธรายเรียงตามคติไตรภูมิ ซึ่งทั้งหมดก็ประทับอยู่ในเบื้องล่างของพุทธอำนาจอีกที ผสานผสมลงตัวกับความเชื่อเรื่องผีนัต (ผีพระโพธิสัตว์ มีทั้งหมด ๓๗ ตน) ซึ่งจะเห็นได้จากสัญลักษณ์รูปปั้นรวมถึงแท่นบูชาภายในบริเวณวัด (ขิ่น เมี้ยว ชิด ๒๕๔๕, ๙๓)

หน้าที่การใช้สอยของถ้ำจำนวนมากมายนี้ สันนิษฐานว่าใช้ในการปฏิบัติกรรมฐาน เช่นเดียวกับ ถ้ำตุ้นหวง สาธารณรัฐประชาชนจีน หรือแม้กระทั่งถ้ำที่วัดอุโมงค์ (อุโมงค์เถรจันทร์) จังหวัดเชียงใหม่ ภายถ้ำปรากฏเป็นงานศิลปกรรมร่วมสมัย เริ่มระบุอายุชัดเจนในช่วงระหว่างยุคสมัยของพระเจ้าอังวะ คือ ปลายศตวรรษที่ ๑๙ ถึงกลางศตวรรษที่ ๒๑ สันนิษฐานว่า ตรงกับรัชสมัยกษัตริย์ธรรมเจดีย์ (ครองราชย์ พ.ศ. ๒๐๑๕ – ๒๐๓๕)

ภายในถ้ำของวัด ปรากฏภาพพุทธศิลป์หลักฐานชิ้นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในราชสำนักพม่า บอกเล่าเรื่องราวผ่านภาพพุทธประวัติเป็นสำคัญ โดยเฉพาะวงดนตรีที่บรรเลงอยู่ฝ่ายใน บรรเลงโดย “สนม” ของกษัตริย์ ปรากฏหลักฐานร่วมสมัยการบรรเลงดนตรี โดยใช้เครื่องมือลักษณะคล้ายคลึงกับที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ คือ เครื่องดีด (พิณ) และเครื่องเป่า (แคน)ในปราสาทราชวัง



ภาพ ๕.๑๐ เจ้าชายสิทธัตถะ นางยโสธราทรงเสวยสุขในปราสาท ๓ ฤดู ในราชฐานชั้นใน มีนางในขับกล่อมบรรเลงดนตรี ภาพโดย Anne-May Chew

Copyright by Mahidol University

หากจะกล่าวถึงหน้าที่ของพวกนาง เดิมนางเทพทาสีน่าจะมีบทบาทในการบูชาสักการะกษัตริย์ หรือเทพเจ้าทุกครั้ง ไมเคิล ไรท์ กล่าวตามสัมภาษณ์ความทรงจำของหญิงชราที่เคยเป็นเทพทาสี ท่านว่ามีบทบาทเฉพาะในงานบูชาหัวค่ำ ๑๖.๐๐ - ๑๘.๐๐ นาฬิกา ซึ่งนับว่าสำคัญที่สุด มีสาธุชนเข้าร่วมมากที่สุด โดยมากนางเทพทาสีจะขับร้องตอนทำบูชาแล้วจะรำนำแห่เล็กๆ รอบปรางค์ประธาน เมื่อถึง ๒๒.๐๐ นาฬิกา พวกบูชารีจะนำรูปแทนเทวรูปพระประธานกับรูปนางศักติมาสมมติว่า เข้าบรรทมบนเตียงชิงช้า แล้วเบิกนางเทพทาสีมาถวาย เสวา (หรือ เสภา) คือ บริการขับเพลงกล่อมบรรทมพลางโล้ชิงช้าจนสมมติว่า เทพเจ้าท่านหลับสนิท เป็นอันจบพิธีกรรมประจำวัน(ไมเคิล ไรท์ ๒๕๕๐)

อ้างอิงจากจารึกเรื่อง “นางทาสี” ได้เริ่มปรากฏหลักฐานในจารึกสด๊กก๊อกธม ๒ (บริเวณปราสาทเมืองพร้าว ตำบลโคกสูง อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว) จารึกภาษาสันสกฤต เขมร เนื้อหาโดยสังเขป ด้านที่ ๑ เริ่มต้นด้วยการกล่าวนมัสการพระศิวะ พระพรหม พระนารายณ์ ตามด้วยการกล่าวสรรเสริญพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ ๒ ว่ารูปงามเหมือนกามเทพ มีปัญญาดุจพระพรหม และทรงปกครองแผ่นดินด้วยความยุติธรรม จากนั้นก็กล่าวถึง พราหมณ์ศิวไกวัลย์ ว่าเป็นผู้ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นมุนี ผู้ประกอบพิธีกรรมตามประเพณี หลังจากที่ได้เรียนรู้เรื่องเวทมนตร์จากพราหมณ์หิรัณยทามะแล้ว ตอนท้ายของจารึกด้านนี้ ได้กล่าวสรรเสริญ ชเยนทรวรมัน ผู้เป็นพระอาจารย์ของพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ ๒ ผู้มีบรรพบุรุษต้นตระกูลคือ “พราหมณ์ศิวไกวัลย์” ที่ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นผู้ประกอบพิธีกรรมตามประเพณี ด้านที่ ๒ เป็นการลำดับความสัมพันธ์ และผลงานของผู้ที่อยู่ในสายตระกูล ที่มีหน้าที่ประกอบพิธีกรรมในราชสำนักเขมร เริ่มตั้งแต่พราหมณ์ศิวไกวัลย์ เรื่อยมาจนถึง ชเยนทรวรมัน หรือ สทาศิวะ ด้านที่ ๓ กล่าวสรรเสริญพระเจ้าอุทัยทิตยวรมันที่ ๒ แจงรายการสิ่งของจำนวนมาก ที่พระองค์ทรงถวายแด่เทวสถาน ณ เมืองภัทรนิเกตนะจากนั้นก็กล่าวถึงการบริจาคที่ดินของพระราชครูชเยนทรวรมัน ตามด้วยการลำดับสายสกุล และผลงานของผู้ประกอบพิธีกรรมในราชสำนัก ของแต่ละรัชกาล ด้านที่ ๔ เป็นการลำดับสายสกุล และผลงานของผู้ประกอบพิธีกรรมในราชสำนัก ของแต่ละรัชกาลต่อจากจารึกด้านที่ ๓ ตามจารึกได้กล่าวถึงการถวายทานด้วยข้าวของเครื่องใช้ สิ่งของ เครื่องประดับมีค่า และข้าทาส คนรับใช้ในเทวสถาน หมู่บ้าน รวมทั้งการถวายนางทาสีดังจารึก ปราสาทสด๊กก๊อกธม ดังนี้

ด้านที่ ๒ บรรทัดที่ ๒๙ - ๓๐ *“ (๒๙) สภูโษตฺตมนารีณำ ตนฺตฺรีทาสิยุชำศตมฺ วีณาทีนำ สเวนูนำ ศตำสฺวรมโนหรมฺ (๓๐) กงฺสตาลมฺฤทงฺคาทิตูรฺยฺยางฺคานำ ศตารฺทฺธกมฺ ทาสาทาสีสหเสฺรณตฺร โยคฺรามาะปฺรปูริตาะ”*

แปลว่า “(๒๙) สตรีผู้เลอเลิศด้วยเครื่องประดับ ๑๐๐ คน พร้อมทั้งช่างสตรี และนางทาสี พิณ ๑๐๐ คัน พร้อมทั้งขลุ่ยที่งดงาม และมีเสียง ไพเราะ ๓๐ เครื่อง ดนตรี ๕๐ อย่าง อันมีฉิ่ง

Copyright by Mahidol University

และกลองเป็นต้น ข้าทาสชาย หญิง หมู่บ้านอันอุดมสมบูรณ์ ๓ แห่ง พร้อมด้วยประชาชน” (ปรีดา ศรีชลาลัย ๒๕๐๘, ๒๒๑ - ๒๒๔)

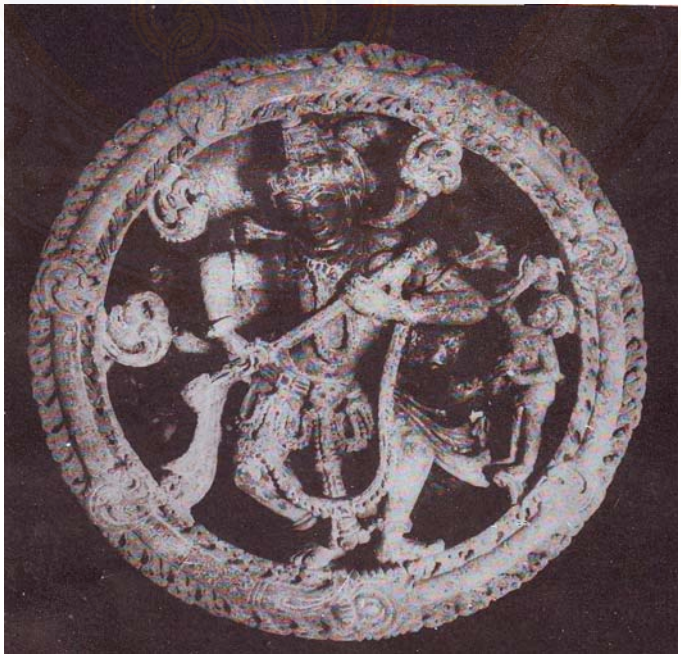
จากจารึกปรากฏนางทาสี มีหน้าที่เป็นนางใน (ศรัทธาถวายตัวเป็น “สนม” ของเทพ) บรรเลงดนตรี ขับกล่อมเทพประจำเทวสถาน (ปราสาทสด๊กก๊อกธม) ส่วนใหญ่นางจะมาจากอาชีพหรือครอบครัวที่เป็นนักดนตรี จากเครื่องดนตรีของเทพทาสี อันมี พิณ ๑๐๐ คัน ขลุ่ย ๓๐ เครื่อง ดนตรี ๕๐ อย่างอันเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง และกลองเป็นต้น โดยเครื่องดนตรีหลัก พิณ และขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีมีเสียงอันเบา บาง มีไว้เพื่อสำหรับกล่อมพระบรรทม เช่นเดียวกับพิณ และขลุ่ยที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ ที่บรรเลงขับกล่อม โดยนางฟ้า เทพธิดา ซึ่งล้วนแต่เป็นสนมของพระอินทร์ (เทพ) บรรเลงอยู่บริเวณชั้นในพระราชฐาน อันเป็นที่หวงห้ามสำหรับบุรุษเพศ หรือเทพผู้ชายองค์อื่นๆ โดยเกิดการแบ่งหน้าที่ของดนตรี ระหว่าง นอก และใน อย่างชัดเจน โดยจะเห็นได้จากการถวายข้าทาส และผู้คนถึง ๓ หมู่บ้าน หากเปรียบเทียบกับเครื่องมือที่ปรากฏในไตรภูมิแล้วทำให้ทราบว่า ได้มีการแบ่งพื้นที่ระหว่างนอก และใน โดยพื้นที่ส่วนใน (เทวสถาน) จะขับกล่อมดนตรี ทำหน้าที่โดยนางทาสีผู้เป็นสนมของเทพ ส่วนนอก (เทวสถาน) จะประโคมด้วยดนตรีของผู้คนอันมีศรัทธาในเทพ (หมู่บ้าน ๓ หมู่บ้าน) ส่วนใหญ่จะเป็นเครื่องประโคมที่มีเสียงดัง ประกาศก้องซึ่งศักดานุภาพ ชวนแก่การสรรเสริญให้เกิดศรัทธาในอำนาจ จากแนวคิดที่ว่า นางทาสีเหล่านี้ต่างได้รับการเลี้ยงดูในครอบครัวที่เป็นนักดนตรี เพราะฉะนั้นนางถึงถูกถวาย หรือเข้ารับใช้เป็นสนมด้วยความศรัทธา จากครอบครัวเหล่านักดนตรีชั้นนอก สู่นางสนมชั้นเทพ แห่งเทวสถานชั้นใน



ภาพ ๕.๑๑ เทพทาสี ปูนปั้นประดับฐานเจดีย์สมัยทวารวดีที่คูบัว จังหวัดราชบุรี นางในเทวสถาน สักการะโดยดุริยดนตรีแก่พระศาสนา ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

ดังภาพปูนปั้นที่มีรูปแบบแผนบรรเลงพิณ ซึ่งสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวไว้ว่า ศิลปะสมัยทวารวดี ประดับศาสนสถาน เนื่องในพระพุทธศาสนา ที่เมืองโบราณสถานคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ปั้นเป็นรูปผู้หญิงทั้งหมด ๕ คน บรรเลงพิณน้ำเต้า ๑ คน บรรเลงพิณ ๕ สาย ๑ คน กรับ ๑ คน ตีฉิ่ง ๑ คน และทำท่าทางคล้ายจะขับลำ (เป็นนักร้อง) อีก ๑ คน ทุกคนนั่งพับเพียบเรียบร้อยราวกับจะเป็น “ชาววัง” เก็บหัวเข่ามิดชิด แต่ไม่ปิดนม เพราะไม่มีเสื้อ มีเพียงท่อนสไบพาดคล้องบ่าไว้ทั้งสองข้าง แม้จะรับแบบแผน “บรรเลงพิณ” ที่มีเครื่องมือในตระกูล “พิณ” หรือ “วีณา” จากอินเดียเป็นหลัก ในการบันลือบรรเลงทำนอง แต่ภาพปูนปั้นของเมืองคูบัวนี้ก็แสดงลักษณะการประสมประสานกับประเพณี “ขับไม้” ของท้องถิ่นสยามที่มีมาแต่ดั้งเดิม คือการขับลำเคล้าคลอพร้อมกรับไม้โดย “ผู้หญิง” อันเป็นต้นแบบสำคัญส่งทอดให้เป็นการละเล่น “ดนตรีมโหรี” ในราชสำนักละโว้ ลพบุรี (ดังข้อความในจารึกศาลสูงที่กล่าวถึงนางระบำ นักร้อง นักดีด และนักสี) และราชสำนักกรุงศรีอยุธยาที่จะมีพัฒนาการในยุคต่อไป นอกจากท่านั่งพับเพียบที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของท้องถิ่นนี้แล้ว เครื่องดีดอย่าง (พิณ) น้ำเต้า ซึ่งก็มิได้มีแหล่งกำเนิดเป็นของที่ใดที่หนึ่งเพียงที่เดียว หากมีพัฒนาการอยู่ทั่วไป ก็มีรูปร่างแตกต่างกัน เพราะเครื่องมือชิ้นนี้มีพัฒนาการอยู่ในท้องถิ่นมาแต่แรกเริ่ม และจะสังเกตเห็นว่า การบรรเลงก็แตกต่างกันคือ ในศิลปะอินเดียใช้ผู้ชายบรรเลงจึงอัดลม โดยยกกะโหลกน้ำเต้าอัดกับหน้าอก



ภาพ ๕.๑๒ Alapini Lakshmidevi Temple ceiling Doddagaddavalli

ภาพโดย B. Chaitanya Deva

Copyright by Mahidol University

แต่ในศิลปะทวารวดีของสยาม ให้ผู้หญิงบรรเลงจึงไม่อาจทำเช่นนั้นได้ เพราะเต้านมจะเต็มกะโหลกน้ำเต้าจนไม่มีลมอัด นักดนตรีต้องใช้กะโหลกน้ำเต้าอัดกับหน้าท้องแทน จากภาพนางทาสีคูบัว เล่นดนตรีฝ่ายในเทวสถาน สู่ราชฐานชั้นในจะเห็นว่ามีทั้งเครื่องมือดั้งเดิมดึกดำบรรพ์ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น กรับคู่ เครื่องดีดทำจากน้ำเต้า (เรียกภายหลังว่า พิณน้ำเต้า) และมีทั้งเครื่องมือที่รับมาจากต่างประเทศ เช่น พิณ ๕ สาย ฯลฯ ประสมประสานบรรเลงอยู่ด้วยกันได้ไม่ขัดเขิน และกลายเป็นความก้าวหน้าขึ้นมาอีกขั้นหนึ่ง (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๑, ๓๐ - ๓๑)



ภาพ ๕.๑๓ ภาพจำหลักปราสาทบันทายสำเหร่ เหล่านางใน (เทพทาสี) ผู้ขับกล่อม และให้ความบันเทิงรื่นเริง ในเขตราชฐานชั้นในบรรเลงพิณ ได้แก่ พิณ (Harp) มีประมาณ ๑๐ สาย พิณน้ำเต้า ศิลปะขอม ประเทศกัมพูชา ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

วัฒนธรรมพิณ และเครื่องเป่ามีท่อ มีวิวัฒนาการเจริญเติบโตมาจากลัทธิความเชื่อ และการสร้างเสริมศรัทธา โดยการเฉลิมพระยศของกษัตริย์ ส่วนมากปรากฏราชฐานชั้นใน ด้วยลักษณะเสียงที่กำเนิดมาจากการดีดไปสายก้องที่ลำโพงกล่องเสียง จึงไม่มีเสียงที่ดังเหมือนเครื่องประโคม แต่จะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการขับกล่อมมากกว่า หน้าที่ในการประโคมเสียงดังเมื่อเครื่องดนตรีทำหน้าที่ในการกำเนิดเสียงมีอานุภาพไม่มากพอแล้ว ถึงเกิดการแบ่งแยก หน้าที่ของดนตรี วงดนตรี ในคำว่า “ใน” และ “นอก” ดังนั้นจึงทำให้ทราบทันทีว่า เครื่องดนตรีที่ปรากฏ

Copyright by Mahidol University

บนงานศิลปกรรมรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ เป็นเครื่องดนตรีมีหน้าที่บรรเลงในพระราชฐานชั้นใน เพราะเสียงเบา และผู้บรรเลง (เหล่าเทพธิดา นางฟ้า) มีโอกาสที่ใกล้ชิดปรนนิบัติ อีกทั้งเทพสตรีเท่านั้นที่มีสิทธิ์ ในการเข้ารับใช้ปรนนิบัติราชฐานชั้นใน จากเนื้อความในไตรภูมิกถาได้บรรยายถึงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ปรากฏหน้าที่การรับใช้ของดนตรีปรนนิบัติที่แตกต่างกัน โดยมีการแบ่ง ทั้งชั้นใน (ปราสาทที่ประทับของพระอินทร์) ชั้นนอก (คนธรรพ์ทั่วไปร้องเล่น ฟ้อนรำรอบนอกแถบเขาพระสุเมรุ ๔ ทิศ) ในเรื่องเครื่องดนตรี ระหว่างในและนอกที่ปรากฏในไตรภูมินี้ไม่มีการแสดงว่าเป็นเครื่องหนักเบา ดังที่ปรากฏในรอบพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ แต่จะแตกต่างกันที่ เหล่านางฟ้า เทพธิดา ไม่นิยมบรรเลงด้วย พาทย์ ฆ้อง และแตร แต่พวกเธอสามารถเป่าปี่ และสังข์ เพื่อเฉลิมพระเกียรติสรรเสริญ แทนการประโคม



ภาพ ๕.๑๔ ภาพจำหลักเหล่านางในบรรเลงดนตรี มี พิณ ขลุ่ย เขตราชฐาน ชั้นใน ศิลปะอินเดีย อมราวดี และภาพพิณหรือวีณา ของพระสรัสวตี (วางพิณตำแหน่งเดียวกับกัน พิณน้ำเต้าของเทพทาสี) The Legacy of India ภาพโดย G. T. Garrett

การงานของเทพทาสี ศิลปะทางเทพทาสีมีไว้ เพื่อก่อให้เกิดบรรยากาศที่เป็นมงคล มีศักดิ์ศรี งามสง่า และร่าเริง ดังนั้นนางก็มีบทบาทร้องรำทำเพลง ตามหน้าที่สนมของเทพดังนี้

(๑) บทบาทในการบูชาเทพเจ้า ทั้งประจำวัน และงานเทศกาลของเทวสถาน

(๒) บทบาทในงานสำคัญประจำชีวิตของชาวบ้าน (ชาวประโคม) เช่น งานตั้งชื่อเด็ก งานเจาะหู งานสมรส เป็นต้น และ

(๓) รำถวายกษัตริย์ (ในฐานะเทวราชา) ในเมื่อท่านเสด็จมากระทำบูชาถวายทานที่เทวสถาน

Copyright by Mahidol University

โดยเหล่านางสนมทาสี จะมีเวลางานในการบูชาประจำวัน มีระเบียบแตกต่างกันในเทวสถานแต่ละแห่ง ตามหลักควรมีการบูชาวันละ ๘ ครั้ง อย่างเลวที่สุดวันละ ๑ ครั้ง แต่โดยทั่วไปตามเทวสถานใหญ่ๆ มักมี “งานทำวัตร” ดังนี้

๐๔.๐๐ นาฬิกา	ติรุบพฺพิเยลุจจิ	ตื่นพระบรรทม
๐๖.๐๐-๐๗.๐๐ นาฬิกา	วิลาบูชา	บูชาตามลำดับ
๐๙.๐๐-๑๐.๐๐ นาฬิกา	กาลมฺบไร	บูชาเช้า
๑๑.๐๐-๑๒.๐๐ นาฬิกา	อุจจิกาลมฺ	บูชาเพล
๑๖.๐๐-๑๘.๐๐ นาฬิกา	จายรดฺใจ	บูชาหัวค่ำ
๒๐.๐๐-๒๑.๐๐ นาฬิกา	อรฺดฺตจามมฺ	บูชาครึ่งยาม
๒๒.๐๐นาฬิกา	ปพฺพียไรเสวา	เสภาบรรทม

ศิลปะการแสดงได้แยกออกเป็น “ใน” กับ “นอก” มาช้านาน โดนกำหนด รั้ว (วัง, วัด, เทว สถาน) เป็นเขตแดน แต่ก่อนที่จะมีหลักฐานเกี่ยวกับเทพทาสี (ประมาณต้นคริสตกาล) กวีนิพนธ์ทมิฬได้แยกประเภทของดนตรีออกไปตามสถานะ ๒ ประเภทตามบทบาทและหน้าที่ ดังนี้

ตาราง ๕.๓ ประเภทของเครื่องดนตรี ตามบทบาทและหน้าที่ใน วัด และวัง (ไมเคิล ไรท์ ๒๕๕๐)

วัด, เทวสถาน	
อกมฺ (ความรัก)	*ปุรมฺ* (วีรกรรม)
ลาสยฺ (พิณ)	*ตาณฺฑว* (ปี่)
ดนตรีวงเล็ก	ดนตรีวงใหญ่
งานปรนนิบัติ ขับกล่อม	การแห่ประโคม
ภายใน (รั้ว)	ภายนอก (รั้ว)
นางเทพทาสี	ครอบครัว (นางเทพทาสี) ผู้คนในหมู่บ้าน
วัง	
อกมฺ	*ปุรมฺ*
ลาสยฺ (พิณ)	*ตาณฺฑว* (ปี่)
ดนตรีวงเล็ก	ดนตรีวงใหญ่
งานปรนนิบัติ ขับกล่อม	การแห่ประโคม
ภายใน (รั้ว)	ภายนอก (รั้ว)
มเหสี นางใน	ทหาร ข้าหลวงที่รับราชการ

Copyright by Mahidol University

เมื่อระบบความเชื่อระหว่างใน และนอก เปลี่ยนไป ความเชื่อในลัทธิพระพุทธศาสนาได้เข้ามาแทนที่ เทพเจ้า พราหมณ์ ฮินดู เมื่อสตรีเพศได้ถูกกีดกันออกจากราชฐานชั้นในจึงเป็นหน้าที่ของเทพกษัตริย์ พระโพธิสัตว์ เท่านั้นที่จะบรรเลงกล่อมพระพุทธเจ้าให้รู้ซึ้งถึงสัจธรรมชีวิต โดยการดีดพิณ ๓ สาย มัชฌิมาปฏิปทา ได้แก่ อริยมรรคมีองค์แปด หน้าที่ของเหล่านางทาสีจึงเป็นได้แค่ความสนุกรื่นเริงของทางโลกกับยโสธรา ในพระราชวังของกษัตริย์เพียงเท่านั้น เมื่อระบบความเชื่อทางพระพุทธศาสนาได้กีดกันนางทาสีให้ออกจากเขตขัณฑสีมา หน้าที่ของฝ่ายนอกจึงได้มีบทบาทเข้ามาเป็นอย่างสูง ต่อระบบความเชื่อในพุทธศาสนา ดังที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน

แท้จริงแล้วในระบบความเชื่อฝ่ายใน เครื่องมือ “พิณ” มีความสามารถในการติดต่อสื่อสาร ระหว่างผู้เป็นสื่อกลาง (นักบวช) กับเทพเจ้า มีปรากฏตั้งแต่ยุคสมัยอียิปต์ที่นักบวชในลัทธิ บรรเลงพิณ ขับร้องสรรเสริญ หรือสวดสรรเสริญเทพเจ้าเพื่อความอุดมสมบูรณ์ หรือเพื่ออ้อนวอนร้องขอเนื้อความพระคัมภีร์ คำสอนเพื่อเป็นประโยชน์ต่อรัฐในอุดมคติของตน เพื่อเป็นเครื่องมือในการสร้างความเป็นอันหนึ่ง อันเดียวกันของพลังศรัทธาที่ยึดครองถือสิทธิอย่างชอบธรรม อุปถัมภ์ทางลัทธิโดยกษัตริย์เท่านั้น



ภาพ ๕.๑๕ ภาพจิตรกรรมนักดนตรีดีดพิณ และขับร้องสรรเสริญ เทพเจ้า Ra Harakhte XXI Dynasty 1069 - 945 BC. Third Intermediate Period Stela Louvre Museum Paris ภาพโดย LILIANA OSSES ADAMS

ดังเช่นภาพเทพเจ้าของอียิปต์ และดนตรีของฝ่ายในที่ถูกกำหนดขึ้นตามสถานะของเทพเจ้า (โสด, ไม่ฝักใฝ่ความสุขทางโลก) จึงมีมีเพียงเฉพาะผู้นำสาร (นักบวช) เท่านั้นที่สามารถขับกล่อมบรรเลงดนตรีอยู่ฝ่ายใน ในที่นี้เครื่องมือ “พิณ” ได้เข้ามามีบทบาทเป็นเครื่องสวด

Copyright by Mahidol University

สรรเสริญ โดยนักบวชที่เป็นบุรุษเพศ (เพราะเทพเจ้าไม่ฝักใฝ่สตรีเพศ) ทั้งเครื่องมือนี้ยังสร้างปริมณฑลอันจำกัดระหว่างบุคคล ๒ บุคคล ให้เกิดบรรยากาศของความใกล้ชิดกับพระเจ้า เพื่อที่จะนำมาสร้างเสริมความศรัทธาของผู้คนในรัฐอุดมคติ ให้คล้อยตาม และเชื่อในสิ่งที่นักบวชในลัทธิได้ว่ากล่าว สั่งสอน ว่ารับพระบัญชามาจากทวยเทพ เพื่อที่จะนำสิ่งเหล่านี้มาสร้างเสริมให้เกิดความสงบสุขใน รัฐอุดมคติต่อไป



ภาพ ๕.๑๖ ฤาษีสวดสรรเสริญพระพรหมเพื่อขอรับเนื้อความพระคัมภีร์พระเวท (บ้างก็ว่าเป็นรามยณะ) ภาพจำหลักหิน ปราสาทบันทายฉมาร์ ศิลปะขอม ประเทศกัมพูชา
ภาพโดย Luc Ionesco

เริ่มปรากฏพุทธอำนาจในการถือครองเครื่องมือลัทธิความเชื่อเดิม ปราสาทบันทายฉมาร์ หรือบันเตียฉมาร์ แปลว่า ปราสาทน้อย หรือป้อมเล็ก สร้างขึ้นในสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗(ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๘) สร้างขึ้นตามคติความเชื่อในลัทธิโลเกศวร หรือวัชรยานตันตระสาขาของพุทธศาสนานิกายมหายาน ด้วยลัทธิวัชรยานตันตระ เกิดขึ้นจากการผสมผสานคติความเชื่อใน “อำนาจ อานุภาพ” ของเหล่าเทพเจ้าในฮินดูตันตระ ซึ่งถูกผนวกเข้ากับพุทธอำนาจใหม่มหายาน พระพุทธเจ้าและพระโพธิสัตว์ จึงกลายเป็นพระผู้มีอำนาจและอานุภาพเหนือกว่าเหล่าเทพเจ้าฮินดู

ภาพจำหลักหน้าบันของประตูทางเข้าที่ ๑ และอีกหลายๆ ด้าน บรรยายด้วยภาพฤาษีดีดพิณขับกาพย์ฉันท์ ประกอบด้วยเสียงดนตรีอันไพเราะ ๒๕,๐๐๐โศลก สำหรับให้มนุษย์อ่าน เป็นเรื่องราวของฤาษีวาลมิกิ ผู้รจนาคัมภีร์รามายณะ อันศักดิ์สิทธิ์ ภาพจำหลักปรากฏ พระพรหม นกกระเรียนคู่และพรานป่า พร้อมยิงธนู ตามเรื่องที่กล่าวว่าในความเชื่อโบราณ หากได้ยินเสียงขับขานกาพย์ฉันท์ อันประกอบด้วยเสียงดนตรีไพเราะ ๒๕,๐๐๐ โศลก ก็จะสามารถบรรลุสู่สรวงสวรรค์

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๕.๑๗ ภาพจำหลักหน้าบัน บรรยายเรื่องราวของฤาษีวาลมิกิซ้ายมือ (ดีดพิณ) ลิง (หนุมานในรามเกียรติ์) พระศิวะ (เพราะมีตรีศูรย์, ทศกัณฑ์) ภัทรกาลีหรือพระกาลี (นางสีดา) และนายพราน(พระรามถือศร) ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ภาพจำหลักบอกเล่าเรื่องราวของฤาษีวาลมิกิ ที่ออกเดินทางไปสู่สำนักพระฤาษีนารถ (นารอด) เพื่อสนทนาไต่ถามถึงบุคคลสำคัญในโลกว่าใครเป็นผู้แกล้วกล้าในสามภพ พระฤาษีนารถได้เล่าประวัติของพระรามองค์อวตารแห่งพระวิษณุ (พระนารายณ์) ให้สดับรับฟัง ครั้นขณะเดินทางกลับก็พบพรานยิงธนูใส่นกกระเรียนที่กำลังรื่นเริง (กาม) อยู่กับคู่ของตน ฤาษีวาลมีกิ จึงเกิดสลดใจสมเพชแล้วกล่าวคำสาปพรานนั้นว่า “นิษาท พรานเอย เจ้าอย่าได้ถึงความมั่นคงแล้วเป็นเวลานานปี เพราะได้พรากคู่นกกระเรียนซึ่งหลงเพลินในกาม”

เมื่อเดินทางต่อมาสักพัก จึงหวนระลึกในเหตุการณ์ก็เสียใจ ด้วยมิใช่กิจของตน ท้าวมหาพรหม (พระพรหม) จึงปรากฏกายขึ้น (ตามภาพจำหลัก) แล้วทรงสอนว่า “แท้จริงคำสาปนั้นเป็นความหมายในทางสรรเสริญพระวิษณุ (นารายณ์ อวตารเป็นพระราม) แปลว่า “มานิษาท ข้าแต่พระผู้เป็นที่ประทับแห่งพระลักษมี (ภรรยาของพระนารายณ์) พระองค์ได้ถึง ซึ่งความมั่นคงแล้วเป็นเวลานานปี เพราะได้พรากคู่ยักษ์ (นกกระเรียน, มาร) สองตนซึ่งหลงเพลินในกาม” ด้วยความรู้สึกสังเวชสลดใจ ฤาษีวามิกิ จึงได้เปล่งถ้อยคำอุทาน ด้วยมีอารมณ์สะเทือนใจ (โดยไม่รู้ตัว) เป็นเสียงโอดครวญที่มีจังหวะลีลา มีความหมายงดงาม แล้วพรรณนาเรื่องราวของพระราม (พระนารายณ์) ที่ได้ฟังมาจากฤาษีนารอด ออกมาด้วยความไพเราะ ฤาษีวาลมิกิก็รู้สึกประหลาดใจเป็นยิ่งนัก จึงกล่าวขึ้นว่า “อะไรหนอที่เราเปล่งออกมา” เสียงที่เปล่งออกมานั้นจึงถูกเรียกว่า “กาพย์”

นั่นก็คือ การพรากรัก ระหว่างความเป็นครอบครัวของเทพเจ้า สู่การซาบซึ้งเสียสละของพระนารายณ์ ที่ทรงอวตารเป็นพระราม เพื่อช่วยมวลมนุษยชาติ ซึ่งภาพจำหลักดังกล่าว

Copyright by Mahidol University

เปรียบเสมือนปริศนาธรรม เพื่อที่จะลบล้าง ชำระระบบความเชื่อเดิม โดยการเล่าถึงเรื่องราวของ ๒ มหาเทพ คือ พระนารายณ์ และพระพรหม ที่มีหน้าที่เป็นเทพเจ้า ผู้รักษา และผู้สร้าง (พระโพธิสัตว์) ที่ได้เปลี่ยนนิสัยการถือครองภรรยา (กาม) ที่มีมาแต่เดิม ได้แก่ พระลักษมี คือสัญลักษณ์หงส์สองตัวกำลังเริงในกามอารมณ์ ส่วนพระพรหมผู้มีพระสรัสวตี ทรงพิณวีณา ผู้เป็นภรรยาก็ถูกพรากเครื่องมือ “พิณ” โดยฤาษีที่ออกมาเล่าเรื่อง พระนารายณ์อันควรสรรเสริญเป็นอย่างยิ่ง แล้วพระศิวะเทพหายไปไหน (หรือว่าท่านจะเป็นเคยเป็นใหญ่ในโลกเดิม ผู้ถือครอง ราคะ โทสะ และโมหะ“พญามาร”)

เมื่อเครื่องมือ พิณ เปลี่ยนผู้ถือหน้าในการสรรเสริญจากนางทาสี ถูกกีดกันให้ออกจากราชฐานชั้นใน ออกจากหน้าที่สนมแห่งเทพ หรือแม้แต่พระนางสรัสวตีที่เคยดีด วีณา ก็กลายมาเป็นพระโพธิสัตว์ นักบวช (ฤาษี) ทำหน้าที่แทนการดีดพิณบรรเลงขับกล่อม สรรเสริญเพื่อพระพรหม เมื่อมหาเทพมีบทบาทใหม่ในพุทธศาสนา “มหายาน” เจ้าแห่งเทพเจ้าพราหมณ์ ตามระบบเดิมจึงถูกชำระ และรับเข้ามาด้วยพระพุทธศาสนา เมื่อพราหมณ์ถูกเปลี่ยนเป็นฤาษี การสรรเสริญอ้อนวอนเทพเจ้าเดิมจึงถูกระบบความเชื่อใหม่ ปริศนาธรรมที่คมคาย อันเหล่าฤาษีได้บอกบรรยายผ่านนิทานเรื่องเล่า ในลัทธิมหายาน พระโพธิสัตว์ที่เมตตาซึ่งทุกคนมนุษย์ปุถุชนธรรมดาสามารถบำเพ็ญตนให้ทาน ปฏิบัติตน เพื่อที่จะได้เป็นพระโพธิสัตว์ ปรากฏลักษณะตามใบหน้าทั้ง ๔ ทิศ ของปราสาทบายน และปราสาทบันทายฉมาร์ ที่เปรียบใบหน้ากษัตริย์ (ชัยวรมันที่ ๗) เสมือนพระโพธิสัตว์คอยสอดส่องดูแลชาวโลก (ชาวเมือง) ให้อยู่เย็นเป็นสุขในดินแดนรัฐชาติ จินตนาการของตนสืบไป



ภาพ ๕.๑๘ ภาพจิตรกรรม ถ้ำม่อเกา ที่ตุ้นหวง (Dunhuang) เหล่าพระโพธิสัตว์มากมาย (อดีตพุทธ) ในความเชื่อพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน (ทุกคนก็สามารถเป็นพระโพธิสัตว์ได้)

ภาพ โดย Washington Edu

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๕.๑๕ ภาพจิตรกรรมพระโพธิสัตว์ ดีดพิณ ๔ สาย เพื่อขับกล่อม (สร้างภาพ) อันงดงามบนสวรรค์ที่ปรากฏเหล่าพระโพธิสัตว์เสวยวิมุตติสุขอันนิรันดร์ ศิลปะพุทธศาสนา มหายานจีน - ธิเบต ภาพจาก imperialtours.net

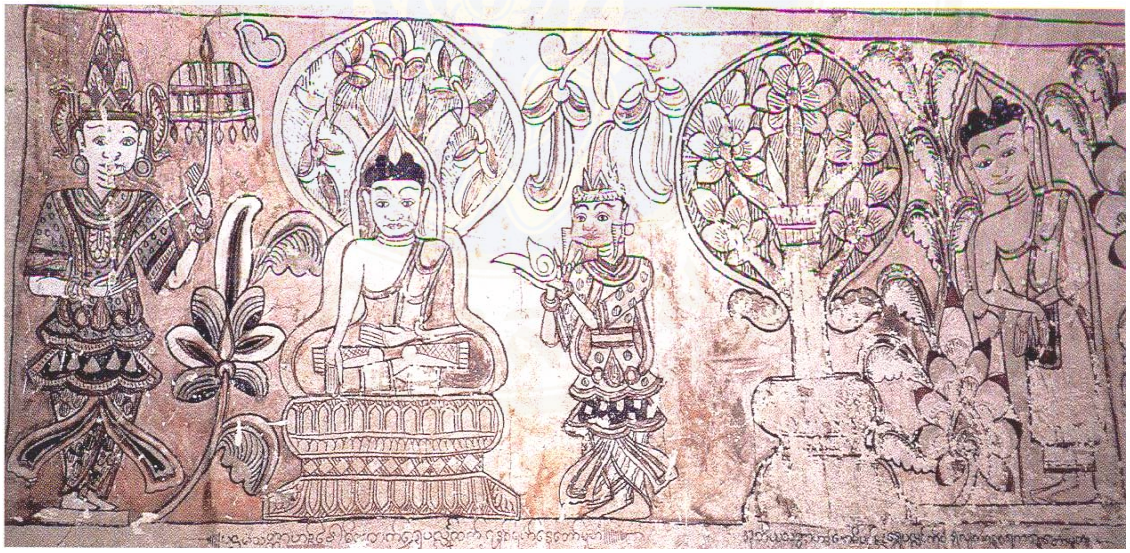
จากความเชื่อพระพุทธศาสนา มหายาน อันมีพระโพธิสัตว์มากมาย ภายในถ้ำม่อเกา ที่เมืองตุ้นหวง ประเทศจีน เริ่มก่อสร้างตั้งแต่ปี พ.ศ. ๘๗๙ เคยเป็นทางผ่านของเส้นทางค้าขาย “เส้นทางสายไหม” จากการแพร่กระจายพระพุทธศาสนา “มหายาน” สู่ดินแดนอุษาอาคเนย์ ปรากฏเครื่องมือ “พิณ” ได้กลายเป็นเครื่องบอกเล่า ที่แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศอันงดงามชวนศรัทธาของสรวงสวรรค์ หากเมื่อผู้คนบำเพ็ญเพียรจนสำเร็จมรรคผล จะได้เสวยวิมุตติสุขบนสรวงสวรรค์ใกล้ชิดกับพระพุทธเจ้า (อดีตพุทธ) และพระโพธิสัตว์ ภายในถ้ำปรากฏความระบบเชื่อของพระโพธิสัตว์ ที่ต้องลงมา เพื่อช่วยโลกมนุษย์ในแต่ละภพ ชาติ จนสามารถบำเพ็ญเพียรไปเกิดเป็นพระพุทธเจ้า ตามความเชื่อ อดีตพุทธ (พระพุทธเจ้าในแต่ละกัลปป์)

เครื่องมือ “สังข์” ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่พระโพธิสัตว์ใช้ในการชำระบาป สิ่งชั่วร้าย (น้ำทิพย์เพราะมีลักษณะเป็นภาชนะ) จากความเชื่อในลัทธิพราหมณ์ ปรากฏสังข์ เป็นเครื่องมือของพระนารายณ์ มีชื่อว่า “ปันจชน” ได้จากอสูรตนหนึ่งได้ขโมยพระเวทไปจากพระพรหม และเก็บคัมภีร์พระเวท ไว้ในท้องตนเอง (สังข์อสูร) พระนารายณ์จึงอวตารลงไปปราบ สังข์จึงตกอยู่ในพระหัตถ์ของพระนารายณ์ ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เมื่อสังข์เป็นเครื่องดนตรีในการประโคม เสียงของสังข์จึงเปรียบเสมือนการเป่าเนื้อความคัมภีร์พระเวทให้ออกกระจาย ออกไปสร้างบรรยากาศอันขลัง และศักดิ์สิทธิ์ (เสถียร โกเศศ - นาคะประทีป ๒๕๕๑, ๒๓๓)

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๕.๒๐ จิตรกรรมพระโพธิสัตว์ ถือหอยสังข์ ศิลปะพุทธศาสนา มหายานจีน - ธิเบต
ภาพจาก www.imperialtours.net



ภาพ ๕.๒๑ ภาพจิตกรรม พระพุทธทรงเสวยวิมุตติสุข ๗ วัน เทวดาเป่าสังข์ประโคม
ภาพโดย Anne-May Chew

จากหลักฐานจิตรกรรม วัดโปวินต่าวน์ ปรากฏเครื่องมือสังข์ในการประกาศชัยชนะเฉลิมฉลอง เมื่อครั้งพระพุทธเจ้ามีชัยชนะเหนือเหล่ามาร สังข์ถูกใช้ในการเฉลิมฉลองพุทธานุภาพแห่งพระพุทธคุณในเหตุการณ์เสวยวิมุตติสุข ๗ วัน อันมี เหล่าเทวดา นางฟ้า กินรี กินนรรำเฉลิมฉลองประโคมสังข์สรรเสริญวีรกรรม มีชัยชนะเหนือกิเลสทั้งปวงของพระพุทธเจ้า

Copyright by Mahidol University

จากภาพพุทธประวัติภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ ช่วงหลังจากทรงตรัสรู้ จะเป็นหน้าที่ของพระโพธิสัตว์ เทวดา และนัต (ผีนัต) บรรเลงดนตรี เพื่อประโคมในพระพุทธคุณของพระสัมมาสัม-พุทธเจ้า อันมีแนวคิด หลักการคล้ายศาสนสถาน วัดโพธารามวิหาร หรือวัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ สังข์ และมงคล ๑๐๘ ประการ ไปอยู่ในมือของพระโพธิสัตว์ ได้แปลสภาพชัดเจนเป็นภาชนะอย่างหนึ่ง เพื่อบรรจุน้ำสำหรับหลั่งน้ำศักดิ์สิทธิ์ (พระพุทธมนต์) เมื่อสังข์ได้มีบทบาทในพระพุทธศาสนาอย่างยิ่งยวด และเข้าไปสถิตเป็นนิ้วพระบาททั้ง ๕ ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ปรากฏการรวมศาสตราวุธ (เทพองค์ต่างๆ) เครื่องสูง (เฉลิมพระเกียรติยศ) เครื่องสังเวย (เทพท้องถิ่น) และภพภูมิจักรวาล ทวีปทั้งสี่ บรรจุลงในพระบาท ในชื่อของพุทธปาลักขณะ อันมีมงคลทั้ง ๑๐๘ ประการ

พุทธปาทลักขณะคติในการสร้างรอยพระพุทธบาทนั้น เริ่มมาตั้งแต่ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๓ ปรากฏในฐานะสัญลักษณ์แทนองค์พระพุทธเจ้า ซึ่งในขณะนั้นยังคงความเชื่อว่าพระพุทธองค์ เป็นสิ่งที่มิบังควรแตะต้อง และการหลงติดรูปเคารพ ก็เป็นความอับปัญญาอย่างยิ่ง การเคารพสถานที่ และวัตถุ อันมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าเป็นส่วนพระองค์นั้น คงจะเริ่มขึ้นตั้งแต่ครั้งแรกที่พระองค์มีพระชนม์ชีพอยู่ จากกสถานที่หลายแห่งในอินเดีย ซึ่งเชื่อว่า พระพุทธองค์เคยประทับ หรือเคยเสด็จไปเยี่ยมเยียน ได้กลายเป็นปูชนียสถาน ที่พุทธศาสนิกชนไปนมัสการ บูชาแทนตัวพระองค์ท่าน ในขณะที่มิได้ทรงประทับอยู่ ณ ที่นั้น สถานที่บางแห่งยังเชื่อกันว่ามีร่องรอยการสัมผัสของพระพุทธองค์ ปรากฏอยู่เป็นถาวร เป็นสักขีพยานถึงการที่ได้เสด็จมา และเป็นที่ระลึกถึงพระองค์ และพระธรรมอันพระองค์ได้ประทานไว้แก่โลก

ในปุณโณวาทสูตร ในพระอัฏฐะถาของพระสูตรหมวด สังยุตนิกายมีกล่าวไว้ว่าพระพุทธองค์ได้ประทับรอยพระบาทโดยเจตนาไว้ ๒ ครั้ง ครั้งหนึ่งบนฝั่งแม่น้ำนัมมทา ตามคำขอของพญานาคผู้อาศัยอยู่ในแม่น้ำนั้น และอีกครั้งบนภูเขาสัจจพันธ์เพื่อประทานแก่ฤาษีผู้ซึ่งได้เปลี่ยนศาสนา (จากพราหมณ์) มายอมรับพระพุทธธรรม พงศาวดารมหาวงศ์ของลังกากล่าวถึงการประทับรอยพระบาทเป็นวาระที่ ๓ บนยอดเขาสุมนกูฏประทานให้แก่เหล่าเทพเจ้าประจำท้องถิ่น และวิญญาณธรรมชาติที่พิทักษ์รักษาเกาะลังกา วรรณกรรมภาษาบาลีรุ่นหลังในสยามเพิ่มจำนวนสถานที่ที่พระพุทธองค์ได้ประทานรอยพระพุทธบาทไว้ในโลกเป็น ๕ ได้แก่ สุวัณณมาลิก สุวัณณปัพพต สุมณกูฏ โยนกปุร และแม่น้ำนัมมทา ในขณะที่ตำนานพื้นเมืองของพม่า ไทย เขมร และลาว ต่างอ้างว่าพระพุทธเจ้าได้เคยเสด็จมาเยือนประเทศของตน (พระเจ้าเลียบโลก) และได้ประทับรอยพระบาทไว้ในสถานที่หลายแห่งเพื่อเป็นสวัสดิมงคล และเป็นเครื่องเตือนใจแก่พุทธศาสนิกชนในดินแดนนั้นๆ (นันทนา ชุติวงศ์ ๒๕๓๓)

พุทธปาทลักขณะ มงคล ๑๐๘ ประการ สู่เบื้องฝ่ารอยพระบาท ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า คือ ปรากฏการณ์รวบรวมเครื่องมือ อาวุธ อันเฉลิมพระเกียรติ รวมทั้งระบบจักรวาลที่รวมทั้งทวีปทั้ง ๔ สุริยคติ จันทราคติโคจร เขาพระสุเมรุอันเป็นที่สถิตแก่เทพเจ้าทั้งหลาย มงคล ๑๐๘ นี้

Copyright by Mahidol University

มักมีความหมายในเชิงครอบจักรวาล เหตุที่มีการคิดทำเป็น ๑๐๘ นั้น ไม่พบหลักฐานระบุไว้แน่ชัดเป็นแต่สันนิษฐานเอาว่า เลขที่ลงท้ายด้วย ๘ เพราะในพุทธศาสนาหลักธรรมอันสำคัญเป็น ๘ ประการหลายข้อ เช่น มรรคมีองค์ ๘ มรรค คือ วิถีทางแห่งการพ้นทุกข์ไปสู่พระนิพพาน ซึ่งนับเป็นหัวใจสำคัญของศาสนาพุทธ นอกจากนี้ยังมีศีล ๘ อันเป็นข้อปฏิบัติ เพื่อความบริสุทธิ์ทั้งทางกาย วาจา ใจ รวมทั้งโลกธรรม ๘ คือ ความมีลาภ ไม่มีลาภ มียศ ไม่มียศ สรรเสริญ นินทา สุข ทุกข์ อันเป็นธรรมที่ครอบงำสัตว์โลก และสัตว์โลกย่อมเป็นไปตามธรรมนั้น เป็นต้น มงคล ๑๐๘ ประการเท่าที่ปรากฏในประเทศไทย ทั้งที่ปรากฏรูปตามพระบาลี มีดังนี้



ภาพ ๕.๒๒ มงคล ๑๐๘ บนรอยพระพุทธบาท (ลัทธิพุทธมหายาน) ศิลปะบายน กัมพูชา
ภาพโดย นันทนา ชุติวงศ์

Copyright by Mahidol University

ตาราง ๕.๔ พุทธปาทลักขณะ มงคล ๑๐๘ ประการ และความหมาย

สัญลักษณ์	ความหมาย
สตฺติ	หอก (อาวุธ, หอกสามง่าม) ซึ่งใช้เป็นอาวุธใช้ในการสงคราม สำหรับพระมหากษัตริย์ มีความหมายถึง อำนาจทางโลก (กามโลก)
สิริวจฺโฉ	แปลได้หลายอย่าง เช่น แปลว่า ลายลักษณ์ ขนหน้าอก แว่นส่องพระพักต์ วัว (พาหนะของพระศิวะ) สิริ หรือ นางฟ้า สิริวจฺโฉ มาจากภาษาสันกกฤตว่าศรีวตฺส ซึ่งเป็นรูปสัญลักษณ์แทนองค์พระนางลักษมี (ภรรยาพระนารายณ์) เทวีแห่งโชคลาภ (เงินทอง) ภาพสิริวจฺโฉ บางครั้งทำเป็นรูปพระศรี เทพีแห่งโชคลาภประทับอยู่ในวิมาน บางครั้งทำเป็นรูปเรือนที่อยู่อันเป็นมงคล หรือที่อยู่ของพระศรี
นนฺทิยาฏโฏ	ดอกพุดซ้อนหรือดอกมะเดื่อ บางครั้งแปลได้ว่าเป็นดอกไม้ที่ทำด้วยทองคำ ดอกไม้ของเหล่าเทพธิดา
อฏสโก	สังวาล เครื่องประดับศีรษะ เครื่องประดับกรรณ (ต่างหู) หรือดอกไม้ที่ห้อยจากหู ซึ่งเป็นเครื่องต้น เครื่องประดับของ เทพ พระมหากษัตริย์ มีความหมายในทางยศศักดิ์
องฺกุโส	ขอช้าง เป็นเครื่องหมายประจำตำแหน่งของเทพที่มีช้างเป็นพาหนะ (พระพุธ)
ปาสาโท	ปราสาท ซึ่งเป็นที่ประทับของเทพ (สมมุติเทพ)
ปฐุ	ตั่งหรือประทับของเทพ (สมมุติเทพ) มีความหมายถึงยศศักดิ์ และอำนาจสูงสุด บางครั้ง แปลว่าถาดทอง (ถาดใส่เครื่องถวายบูชา)
วฑฺฒมานกำ	แปลความหมายได้หลายประการ เช่น แปลว่า บายศรี เสลา และถ้วยบรรจุอาหาร เป็นต้น การทำมักทำทั้งรูปบายศรี และภาชนะบรรจุอาหารเป็นถ้วยหรือจานบรรจุข้าว บายศรี หมายถึง ความเป็นสิริมงคล เนื่องจากใช้ในพิธีต่างๆภาชนะบรรจุอาหารที่มีความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์
เสตฉตฺตำ	เศวตฉัตร (ฉัตรขาว) เป็นเครื่องหมายแสดงความเป็นกษัตริย์ เช่นเดียวกับ มงกุฎ หมายถึงยศศักดิ์ และอำนาจ
ขคฺโค	พระขรรค์ เป็นอาวุธประจำพระองค์ (พระอินทร์) พระมหากษัตริย์ มีความหมายถึง ยศศักดิ์และอำนาจ
โตรณำ	เสาใต้ เสาค่าย เสาระเนียด เสาประตู หรือซุ้มประตู (ทางเข้าสู่โลก “สวรรค์” ที่ประทับของเหล่าเทพ ดินแดนในจิตนาการ อุดมคติ)
ตาลวณฺฏำ	พัดใบตาล หรือ ตาลปัตร เป็นเครื่องบริขารของภิกษุ

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	ความหมาย
วีชนี	พัดโบก เป็นเครื่องประกอบอิสริยศของเทพ เทวดากษัตริย์ หมายถึง อำนาจและยศศักดิ์ พัดวีด้วยมเหสี นางเทพธิดา เช่น ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ปรากฏเทพธิดานางฟ้า ผู้ปรนนิบัติพระอินทร์
โมรหตฺถกำ	กำหางนกยูงหรือพัดหางนกยูง เป็นเครื่องประกอบอิสริยยศ หรือเป็นเครื่องสูงเช่นเดียวกับ พัดโบก มีความหมายถึงยศศักดิ์
วาลวิชนี, จามโร	พัดที่ทำจากขนสัตว์ หรือ แส้ขนจามรี เป็นเครื่องสูง ใช้สำหรับเทพ เทวดา หรือพระหากษัตริย์ หมายถึง อำนาจและยศศักดิ์
อุณฺหีสำ	เครื่องประดับศีรษะ จะเป็นมงกุฎกระบังหน้า หรือผ้าโพกศีรษะ เป็นเครื่องราชกุธภัณฑ์ ซึ่งเป็นเครื่องหมายแสดงถึง ความเป็นกษัตริย์ มีความหมายถึงยศศักดิ์ และอำนาจสูงสุด
ปตฺโต	บาตร ซึ่งเป็นเครื่องบริขารสำหรับพระสงฆ์ เป็นเครื่องหมายถึงความดี ความเป็นสิริมงคล
รตนวลฺลิโย	เถาวัลย์แก้ว ความอุดมสมบูรณ์ การเกี่ยวเนื่อง ต่อเนื่อง
มณิ, ทามณิ, มณิปตฺต	แก้วมณี พวงมณี พวงมาลัย หรือที่ใส่เพชรพลอย หมายถึง ความมั่งคั่ง ร่ำรวย ความยิ่งใหญ่ ทรัพย์สิน
ทามำ, สุมนทามำ	พวงมาลัย หรือพวงมาลัยดอกมะลิ ความบริสุทธิ์ ความหอม เครื่องบูชา ที่แสดงถึงความบริสุทธิ์ ผ่องใส
นีลุปฺปล	ดอกอุบลหรือดอกบัวสีน้ำเงิน ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของน้ำ หมายถึงความอุดมสมบูรณ์ความเจริญรุ่งเรือง และความบริสุทธิ์ เช่นเดียวกับดอกบัวที่เหล่าเทพถือ
รตฺตปปลำ	ดอกอุบลแดง
ปทุม, รตฺตปทุม	ดอกบัวหลวงหรือดอกปทุมแดง ดังเช่นดอกบัวของพระลักษมี ชื่อว่า ปัทมา
เสตุปฺปล	ดอกอุบลขาว
ปุณฺฑริก	ดอกบัวเผื่อนหรือดอกบัวขาว ดังเช่นดอกบัวของพระสรัสวตี
ปุณฺณปาตำ, สุวณฺณปาตี	ภาชนะถาดหรือขันอันบรรจุของหรือน้ำเต็ม หรือถาดทอง มีความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญและความโชคดี
ปุณฺณฆโฏ	หม้อน้ำหรือหม้อที่มีน้ำเต็ม แสดงถึงความอุดมสมบูรณ์ มั่งมี
สมุทฺโท, จตุสมุทโท	มหาสมุทร หรือมหาสมุทรทั้ง ๔ ได้แก่ ๑. ปีตสาคร หมายถึง แม่น้ำสีเหลือง ๒. ขีรสาคร หมายถึง แม่น้ำสีขาว ๓. ผลิกสาคร หมายถึง น้ำสีแก้วผลึก ๔. นีลสาคร หมายถึง แม่น้ำสีเขียว

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	ความหมาย
จกฺกวาฬ, จกฺกวาฏปพฺพต	จักรวาล หรือ เขาจักรวาลหมายถึงเขาซึ่งเป็นขอบจักรวาล โอบล้อมมหาสมุทรทั้ง ๔ ด้าน เขาจักรวาลนี้สูงพ้นจากน้ำ ๘๒,๐๐๐ โยชน์ และจมอยู่ใต้น้ำ ๘๒,๐๐๐ โยชน์
หิมวา	ป่าหิมพานต์ ตั้งอยู่ในชมพูทวีป ซึ่งเชื่อว่าเป็นทวีปที่มนุษย์อาศัยอยู่ในปัจจุบัน กล่าวว่า แผ่นดินชมพูทวีปกว้าง ๑๐,๐๐๐ โยชน์ เป็นป่าเขาหิมพานต์ ๓,๐๐๐โยชน์ ภูเขาหิมพานต์นั้นสูง ๕๐๐ โยชน์ กว้าง ๓,๐๐๐ โยชน์ มียอด ๘๔,๐๐๐โยชน์ ป่าหิพานต์มีพรรณไม้ต่างๆ ล้วนให้ผลเลิศยิ่งกว่าที่อื่นๆ เป็นที่อยู่อาศัยบำเพ็ญบารมีของผู้ทรงธรรมทั้งหลาย รวมทั้งเป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์สัตว์ที่มีฤทธิ์และสัตว์เล็กน้อยต่างๆ มักแสดงโดยภาพของหมู่ไม้
เมรุ	เขาพระสุเมรุ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เขาสิเนรุ เป็นแกนหลักของจักรวาล (ที่อยู่ของเทพเจ้า รวมทั้งพระศิวะ) มีความสูง หนา และความลึกคือ ส่วนที่จมลงไปใต้ดาวดึงส์ กึ่งกลางเป็นที่ตั้งของไพชยนต์มหาปราสาท วิมานที่ประทับของพระอินทร์ ผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดาทั้งหลาย



ภาพ ๕.๒๓ คติความเชื่อจักรวาล และมงคล ๑๐๘ ที่สอดแทรกอยู่ในงานศิลปกรรมรอยพระพุทธบาท วัดพระสิงห์ ภาพโดย Ping Amranand

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	สัญลักษณ์
สุริย	พระอาทิตย์ (สุริยเทพ) เป็นเทพองค์หนึ่ง ปรากฏอยู่ในคติพราหมณ์และพุทธ ในไตรภูมิกล่าวว่า พระอาทิตย์ทรงเกวียน ในคติพราหมณ์ว่า ทรงราชรถเทียมม้า โคจรอยู่โดยรอบเขาพระสุเมรุ ในระดับยอดเขายุคนธร การโคจรของพระอาทิตย์ทำให้เกิดฤดูกาล ต่างๆ
จนฺทิมา	คือพระจันทร์ เป็นเทพเช่นเดียวกันพระอาทิตย์ โคจรอยู่โดยรอบเขาพระสุเมรุเช่นเดียวกัน แต่มีวงโคจรต่ำลงจากพระอาทิตย์ ๑,๐๐๐ โยชน์
นขตฺตา	หมู่ดาวฤกษ์ ๒๗ ดวง (เทพต่างๆ อีก ๒๗ องค์) อันโคจรอยู่รอบเขาพระสุเมรุ ได้แก่ ๑. อุตรภัทร ๒. เรวดี ๓. อัสสนี ๔. ภรณี ๕. กริตติกา ๖. โรหินี ๗. มิคคสิริ ๘. อัทธ ๙. ปนันมสุ ๑๐. อนุราธ ๑๑. เชษฐ ๑๒. มูล ๑๓. บุพพาสาธ ๑๔. อุตราสาธ ๑๕. สราพน ๑๖. ธนิษฐ ๑๗. สัตตทิส ๑๘. บุพพภัทร ๑๙. ปุสส ๒๐. อัสเล ๒๑. มาฆ ๒๒. บุพพผัสคุณ ๒๓. อุตรผัสคุณ ๒๔. หัสภ ๒๕. จิต ๒๖. สวาติ ๒๗. ไพสาข
จตุโรมหาทีปา	ทวีปทั้งสี่ เป็นแดนเกิดของมนุษย์ ตั้งอยู่ทั้ง ๔ ด้านของเขาพระสุเมรุ ได้แก่ ๑. ชมพูทวีป ตั้งอยู่ทางทิศใต้ เป็นทวีปที่เราอาศัยอยู่นี้ มีสัณฐานรูปไข่กว้าง ๑๐๐,๐๐๐ โยชน์ คนที่เราอยู่อาศัยมีหน้ารูปไข่ มีอายุตามบุญกุศลที่ทำไว้ ๒. บุรพวิเทหวีป อยู่ทางทิศตะวันออก มีสัณฐานกลม กว้าง ๗,๐๐๐ โยชน์ คนมีใบหน้ากลม มีอายุยืนถึง ๑๐๐ ปี ๓.อมร โคยานทวีป อยู่ทางทิศตะวันตก มีสัณฐานเหมือนเดือนแรมเดือน ๘ กว้างได้ ๘,๐๐๐ โยชน์ คนมีใบหน้ารูปจันทร์แรม มีอายุ ๔๐๐ ปี และ ๔. อุตตรกุรุทวีป อยู่ทางทิศเหนือ มีสัณฐานรูปสี่เหลี่ยมกว้าง ๘,๐๐๐ โยชน์ คนมีใบหน้ารูปสี่เหลี่ยม กว้างและยาวเท่ากัน มีอายุยืน ๑,๐๐๐ ปี เป็นแดนเกิดของคนซึ่งประกอบแต่กุศลยิ่งกว่ายิ่งกว่าทวีปอื่น
ทวิสหสฺสปริตฺตถา	ทวีปน้อย ซึ่งเป็นบริวารอยู่โดยรอบทวีปทั้ง ๔ จำนวน ๒,๐๐๐ ทวีป หรือเกาะที่อยู่อาศัยของมนุษย์ ตั้งอยู่กลางท้องทะเล ไม่ติดกับผืนแผ่นดินใหญ่

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	สัญลักษณ์
สปริโส จกฺกวตฺติ	พระเจ้าจักรพรรดิ พร้อมด้วยบริวาร จักรพรรดิ คือราชาของ (เทพทั้งหลาย) พระอินทร์หรือกษัตริย์ ตามความเชื่อทางพระพุทธศาสนา จักรพรรดิมีกำเนิดในชมพูทวีป ระหว่างที่ไม่มีพระพุทธเจ้าหรือพระโพธิสัตว์มาตรัสรู้ในโลก จะมีพระเจ้าจักรพรรดิ (หัวหน้าเหล่าเทพ) ผู้ปราบได้ทั้งจักรวาลเกิดขึ้นพระองค์เป็นผู้ทรงธรรมสั่งสอนชนทั้งหลายให้อยู่กับธรรมฝ่ายเดียวกับ พระพุทธเจ้า เป็นผู้มีทรัพย์มั่งคั่ง มีบริวารมากมาย มีเหล่านางฟ้าบรรเลงดนตรีสรรเสริญ มีเหล่าเทวดาประโคมดนตรี นอกเขาจักรวาล ยกย่องวีรกรรมของพระเจ้าจักรพรรดิปรากฏการดนตรีในรอยพระพุทธบาท วัดพระสิงห์ในมงคลข้อนี้
ทกฺขิณาวฏฺฏสงฺโข	สังข์ที่มีลักษณะเวียนขวา สังข์เป็นสัญลักษณ์ เครื่องมือของพระนารายณ์ใช้เป็นตัวแทน หรือศาสตราวุธของพระนารายณ์ใช้ในพิธีพราหมณ์ต่างๆ เป็นสัญลักษณ์ของคัมภีร์ประเวทที่สังข์อสูรขโมย และนำมาเก็บไว้ เป็นเส้นทางการชำระให้เกิดความบริสุทธิ์ หมายถึงความเป็นสิริมงคล การหลั่งไหลของน้ำพุทธมนต์ ที่บริสุทธิ์ของพุทธมหายาน
ยมกํ เหมมจฺฉ	ปลาทองคู่ เป็นสัญลักษณ์ของน้ำ ชีวิต หมายถึงความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญงอกงามและความร่ำรวย เมื่ออยู่ในแผนผังจักรวาล ปลาคู่นี้จะอยู่ใต้เขาพระสุเมรุ
จกฺก ยุคฺคลจกฺกํ	จักร หมายถึงจักรคู่ในรอยพระพุทธบาท ตามมหาปุริสลักษณะหรือจักรแก้ว ซึ่งเกิดโดยบุญญาธิการของพระเจ้าจักรพรรดิ จักรแก้วมีลักษมีรุ่งเรืองงดงาม ปกติจมอยู่ลึกอยู่ในมหาสมุทรได้ ๘๔,๐๐๐ โยชน์ เมื่อบังเกิดมีพระเจ้าจักรพรรดิยามมีพระประสงค์จะไปทางอากาศ จักรแก้วจะเหาะไปสู่เบื้องบนส่องแสงสว่างรุ่งเรืองนำไปในอากาศยามเคลื่อนที่ มีเสียงไพเราะสามารถไปได้ถึง ๔ ทวีป ทั่วจักรวาล ดังปรากฏในไตรภูมิ ขณะเดียวกันจักรก็เป็นอาวุธของพระนารายณ์รวมทั้งสังข์ ตรีคฑา และดอกบัว
สตฺตคงฺคา	แม่น้ำทั้ง ๗ หมายถึง แม่น้ำสีทันดรทั้ง ๗ ที่ไหลกั้นรอบล้อมอยู่ระหว่างเขาสัตตบริภัณฑ์
สตฺตมหาเสลา	เขาสัตตบริภัณฑ์ ซึ่งล้อมรอบเขาพระสุเมรุออกเป็นชั้นๆ แต่ละชั้นมีแม่น้ำสีทันดรกั้น มีชื่อจากชั้นในสุดสู่ชั้นนอกสุดดังนี้ ๑. เขายุคนธร ๔. เขาสุทัสน ๗. เขาอัสสกรรณ ๒. เขาอิสินธร ๕. เขาเนมินธร ๓. เขากรวิก ๖. เขาวินตกะ

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	สัญลักษณ์
สตฺตมหาสรา	สระใหญ่ทั้ง ๗ ในหิพานต์ ได้แก่ ๑. สระอโนดาต ๔. สระฉันทันต์ ๗. สระสีหัปปาตะ ๒.สระกัณณมุณฑะ ๕. สระกุณาละ ๓.สระรถการะ ๖. สระมัณฑากินี
สุปณฺโณ	พระยาครุฑ เป็นสัตว์ที่มีฤทธิ์มากมีลักษณะเป็นคนผสมกับนก ร่างกายสูงใหญ่กว่า ๕๐ โยชน์ มีความเป็นอยู่เหมือนเทพ อาศัยอยู่บริเวณป่างิ้วรอนสระฉิมพลี ในป่าหิมพานต์ ในคติพราหมณ์ครุฑเป็นพาหนะของพระนารายณ์
กุมฺภิโล, *สำสุมาโร*	จระเข้ เป็นสัญลักษณ์ของน้ำ หมายถึงความอุดมสมบูรณ์ ความบริสุทธิ์ ความโชคดี ในคติความเชื่อดั้งเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ลุ่มน้ำโขง ปรากฏแห่งหินสลักรูปจระเข้ที่ปราสาทหินวัดพู เมืองจำปาสัก สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว
ธชำ	ธงชัย หรือ ธงธวัช มีความหมายถึง ยศศักดิ์ อำนาจ ความมีชัยชนะ
ปาฏาโก	ธงปฏาก ธงตะขาบ เป็นธงผืนผ้าใช้ในพิธีมงคล หรือถวายเป็นพุทธบูชา (วัฒนธรรมมอญ)
ปาฏงฺกี, *สุวณฺณสีวิกา*	เก้าอี้หรือคานหาม เป็นเครื่องประกอบอิสริยยศของกษัตริย์ มีความหมายถึงยศศักดิ์อำนาจ
ปลฺลงกำ,รตฺนปลฺลงก	บัลลังก์ที่ประทับของ เทพเจ้า กษัตริย์ มีความหมายถึง ยศศักดิ์ และอำนาจสูงสุด
เกลาสปพฺพโต	เขาไกรลาส ตั้งอยู่ที่เขาหิมพานต์ ในคติพราหมณ์เป็นเขา ซึ่งเป็นแกนกลางของจักรวาล เป็นที่ประทับของพระอิศวร และเหล่าเทพเจ้าชั้นสูง มีนัยยะแสดงถึงพระบารมีของพระพุทธเจ้าอันมีอยู่เหนือเทพเจ้าสูงสุดในศาสนาพราหมณ์
สีหราชา, *สุวณฺณสีโห*	ราชสีห์ อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ มี ๔ จำพวกคือ ๑. ติณสิงหะ ลักษณะมีกายมันดังปีกนก กินหญ้าเป็นอาหาร ๒. กาลสิงหะ ลักษณะมีการดำดังวัวดำกินหญ้าเป็นอาหาร ๓. บัณฑรสิงหะลักษณะมีการสีเหลืองกินเนื้อเป็นอาหาร ๔. ไกรสรสิงหะ มี ๒ ลักษณะจำพวกหนึ่งมีปากหลังและเท้าทั้งที่สีแดง จำพวกหนึ่งมีสีขาว กินเนื้อเป็นอาหารอาศัยอยู่ในถ้ำทอง ถ้ำเงิน มีฤทธิ์มาก และเป็นพาหนะของพระอาทิตย์
พยคฺฆราชา, *สุวณฺณพยคฺโฆ*	พระยาเสือ หรือเสือทอง เป็นสัตว์ที่อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์ พาหนะของพระแม่อุมา
วลาโหอสฺโส	ม้าวลาหก เป็นม้าในตระกูล ม้าแก้ว เกิดแต่หิมพานต์ ลักษณะมีสีดั่งเมฆ และหมอกขาว หน้าผากและกลีบเท้าที่สี่สีแดงดังน้ำครั่ง สันหลังขาว ขนหัวดำ ขนดำอ่อน มีฤทธิ์เหาะได้ พาหนะของพระจันทร์

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	สัญลักษณ์
อุโปสโถ	ช้างตระกูลอุโบสถ เป็น ๑ ใน ๑๐ ตระกูลช้างแก้ว อันเกิดแต่ในหิมพานต์ เหตุที่เรียกว่า ช้างอุโบสถ เนื่องจากถือศีลแปด มีลักษณะกายขาวดังเดือนเพ็ญเท้า และงวงเป็นสีแดง ที่มีฤทธิ์เหาะไปในอากาศได้ เป็นช้างคู่บารมีของพระเจ้าจักรพรรดิ พาหนะของพระพุธ
ฉทฺทนฺโต	ช้างฉัททันต์ เป็นช้างแก้วอีกตระกูลหนึ่ง เกิด ณ สระชื่อ ฉัททันต์ในหิมพานต์ ลักษณะมีกายขาวดังเงินยวง ขาและฝ่าเท้าทั้งสี่มีสีแดง มีรัศมีรุ่งเรืองด้วยฉัพพรรณรังสี มีฤทธิ์เหาะได้ กำลังเท่ากับช้างอุโบสถ ๑๐ เชือก เป็นช้างอีกตระกูลหนึ่ง เป็นคู่บารมีของพระเจ้าจักรพรรดิ พาหนะของพระนางลักษมี
เอราวัณ	ช้างเอราวัณ ไอยราวรรณ เทวบุตรแปลงร่างเป็นช้างเผือ เป็นพาหนะของพระอินทร์ มีกายสูงใหญ่ได้ ๑,๒๐๐,๐๐๐ วา มี ๓๓ เศียร แต่ละเศียรมี ๗ งา แต่ละงามี ๗ สระ แต่ละสระมีบัว ๗ กอ แต่ละกอมีบัว ๗ ดอก แต่ละดอกมี ๗ กลีบ แต่ละกลีบมีนางฟ้า ๗ องค์ แต่ละองค์จะมีบริวาร ๗ นาง เศียรกลางของช้างเอราวัณจะมีขนาดใหญ่ของสุทัสนกร เป็นที่ประทับของพระอินทร์ (ปราสาทของพระอินทร์)
หังสราชา	หงส์ อาศัยอยู่ในคูหาทองบนเขาจิตรกูฏ ณ ป่าหิมพานต์ พาหนะของพระแม่สรัสวตี
วาสุกี	พญานาควาสุกี ตามคติพราหมณ์ว่าเป็นนาคอาวุโส มักมีบทบาทช่วยเหลือพระผู้เป็นเจ้าบ่อยๆ เช่นในกรณี การกวนเกษียรสมุทรของเหล่าเทพ และอสูร ดังภาพจำหลักหินนครวัด
อสุโภ	พระยาโคชื่อ อุสภราช เป็นพระยาในหมู่โคจำนวนร้อย พาหนะของพระอิศวร
สวจฺฉถา คาวี, สวจฺฉกเธนุ	แม่โคพร้อมลูกโค มีความหมายถึง ความมีสิริความอุดมสมบูรณ์ ภาคหนึ่งในการอวตารของพระนารายณ์
มงฺกโร	มังกร เป็นสัตว์น้ำ ทำเป็นรูปอย่างมังกรทองของจีน ซึ่งมีความหมายถึง ยศศักดิ์ อำนาจ ความโชคดี มั่งคั่งร่ำรวย อายุยืน เทพเจ้าในลัทธิพุทธมหายานของจีน พาหนะของเจ้าแม่กวนอิม
สุวณฺณภมโร	แมลงภู่ทอง มีความหมายถึง ความโชคดี มั่งคั่ง ร่ำรวย หนึ่งในเทพเจ้าโบราณของอียิปต์
หริณาวา สุวณฺณนาวา	เรือทอง เป็นสมบัติของพระเจ้าจักรพรรดิ การข้ามวัฏสังสาร

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	สัญลักษณ์
จตุมุขา, จตุมุข	หน้าคนในทวีปทั้งสี่ ลูกศรสี่แฉก หรือพระพรหม มหาพรหมทั้งสี่ คือท้าวจตุโลกบาล ส่วนใหญ่มักพบเป็นจตุโลกบาลพรหม ซึ่งเป็นผู้อภิบาลรักษาคุ้มครองผู้ประพฤติธรรมทั้งสี่ทิศดังนี้ ๑. ท้าวธตรฐ เป็นพระยาของหมู่เทวดาทั้งหมดในกำแพงจักรวาลด้านทิศตะวันออก แลรักษาทิศตะวันออก ๒. ท้าววิรูปักษ์ เป็นพระยาปกครองครุฑ และนาค รวมทั้งเทวดาทั้งหมดในบริเวณกำแพงจักรวาลด้านทิศตะวันตก รักษาทิศตะวันตก ๓. ท้าววิรุฬหกมหาราช ปกครองเหล่ายักษ์ที่ชื่อว่ากุมภัณฑ์ รวมทั้งเทวดาทั้งหมดในกำแพงจักรวาลด้านใต้รักษาทางทิศใต้ ๔. ท้าวไพศรณณ์มหาราชหรือท้าวกุเวร เป็นพระยาปกครองเหล่ายักษ์รวมทั้งเทวดาทั้งหมดในบริเวณกำแพงจักรวาลด้านทิศเหนือรักษาทิศเหนือ
สุวณฺณกจฉฺโป	เต่าทอง มีความหมายถึงความมั่นคงมั่นยืน (เทพเจ้าของอียิปต์)
กินฺโร	*กินนร* เป็นรูปกึ่งคนกึ่งสัตว์ มีตัวเป็นคนท่อนล่างเป็นนก เพศผู้อาศัยอยู่บนเขาไกรลาส มีเมืองอันรุ่งเรืองงดงามเหมือนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์
กินฺนรี	กินรี มีลักษณะเหมือนกินนรแต่เป็นเพศหญิง
มหากุลปลา	หม้อน้ำขนาดใหญ่ มีความหมายเช่นเดียวกับ ปุณฺณฆฏ ความอุดมสมบูรณ์
สตฺต ปกฺขิราชา	ราชาแห่งนกดีเลิศ ๗ ชนิด
จกฺวาโก	พระยานกจากพราก
กรวิโก	นกกรวิก เป็นนกที่มีเสียงไพเราะเป็นหนึ่งในจำนวนสัตว์หิมพานต์
สิขี, มยูรราชา	นกยูง พาหนะของพระแม่สรัสวตี
กุกฺกุโฏ	ไก่ ปรากฏบนหน้ากลองสำริด (มโหระทึก) สัตว์ในความเชื่อพื้นเมืองเดิม
โกญฺโจ	นกกระเรียน ปรากฏบนหน้ากลองสำริด (มโหระทึก) สัตว์ในความเชื่อพื้นเมืองเดิม หรือนกเงือก
ชีวญฺชีโว	นกพริก หรือ นกกระทา ปรากฏบนหน้ากลองสำริด (มโหระทึก) สัตว์ในความเชื่อพื้นเมืองเดิม
ฉกามาวจรา โลกา	สวรรค์ชั้นกามาวจร ๖ ชั้น เป็นแดนเกิดของผู้สร้างบุญกุศล ได้แก่ ๑. สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา ๒. สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ๓. สวรรค์ชั้นยามา ๔. สวรรค์ชั้นดุสิต ๕. สวรรค์ชั้นนิมานรดี ๖. สวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตตี

Copyright by Mahidol University

สัญลักษณ์	สัญลักษณ์
โสฬสฺ *พฺรหฺมโลกา*	สวรรค์ชั้นพรหม ๑๖ ชั้น แบ่งออกเป็น ๕ ภูมิ ได้แก่ ๑. *พรหมปโรหิตาภูมิ* เป็นแดนเกิดของได้ปฐมฌาน ๓ ชั้น คือ (ก) พรหมปาริสัชชาภูมิ (ข) พรหมปโหหิตา (ค) มหาพรหมาภูมิ ๒. *ทุติยฌานภูมิ* เป็นแดนเกิดของผู้ได้ทุติยฌาน ๓ ชั้น คือ (ก) ปริตรตาภาภูมิ (ข) อัปปาณาภาภูมิ (ค) อาภัสราภูมิ ๓. *ตติยฌานภูมิ* เป็นแดนเกิดของผู้ที่ได้ ตติยฌาน ๓ ชั้น คือ (ก) ปริตรตาสุภาภูมิ (ข) อัปปมาณสุมาภูมิ (ค) สุภกิณหกาภูมิ ๔. *จตุตถฌานภูมิ* เป็นแดนเกิดของผู้ที่ได้ จตุตถฌานปัญจฌาน ๒ ชั้น คือ (ก) อสัญญีภูมี (ข) เวหัปผลภูมิ ๕. *ปัญจสุทธาวาส* เป็นแดนเกิดของผู้ที่ได้ จตุตถฌานปัญจฌาน ๕ ชั้น คือ (ก) อวิหาภูมิ (ข) อตัปปาภูมิ (ค) สุทัสสาภูมิ (ง) สุทัสสีภูมิ (จ) อกนิฏฐาภูมิ

(เด่นดาว ศิลปานนท์ ๒๕๔๗)

การหลอมรวมอำนาจลัทธิต่างๆ เข้าสู่พุทธอำนาจ เบื้องล่างพระบาทแห่งพุทธปาท-ลักขณะ ภายใต้รอยพระพุทธบาท ปรากฏสัญลักษณ์มงคล ตามคติทางพุทธศาสนา ๑๐๘ ประการ สู่การนำเครื่องมือประโคม และขับกล่อมทางลัทธิอื่นเข้ามาสู่บรรยากาศแห่งความศรัทธา ในพระศาสนา เครื่องมือ สังข์ พิณ และเครื่องเป่า (ขลุ่ย) ที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ สันนิษฐานอาจเป็นเครื่องมือของพระโพธิสัตว์ หรือเทพชั้นสูงบางองค์ คือเครื่องมือ ขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีของพระวิษณุ (นารายณ์) ถูกหลอมรวมอำนาจเข้าสู่ความเชื่อพุทธมาหายานพร้อมกับ พิณ หรือวีณา เป็นเครื่องมือบรรเลงของพระแม่สรัสวตี พร้อมกับพาหนะของพระวิษณุและพระแม่สรัสวตี ครุฑ และนกยูง ตามลำดับ ตามพุทธปาลักขณะมงคล ๑๐๘ ประการ ดังที่ได้กล่าวมา

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๕.๒๔ เปรียบเทียบพระนางสรัสวตี ทรงเครื่องมือ วีณา หรือพิณ พร้อมพาหนะของพระนาง คือนกยูงจากสมุดภาพอินเดีย กับตำราภาพเทวรูป และเทวดานพเคราะห์ไทย พระวิษณุ (นารายณ์) ทรงเครื่องมือขลุ่ย สังข์ภาพจาก ตำราภาพเทวรูป และเทวดานพเคราะห์, ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

เครื่องมือของลัทธิความเชื่อ มีศูนย์กลางที่เทพเจ้า ในลัทธิพราหมณ์ยังปรากฏในดินแดนที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา จากอดีตจนถึงปัจจุบันอย่างต่อเนื่อง เมื่อกษัตริย์อยุธยาได้ถือครองสิทธิ์ เทวราชา คือเทพเจ้า พระราม หรือพระนาราย อวตารลงมาเป็นกษัตริย์ในระบบเทวอวตารได้อย่างสมบูรณ์ในสมัยอยุธยา ผลกับช่วงนั้นการขยายอำนาจของอยุธยาไกลขึ้นไปทางล้านนา เหตุดังกล่าว เป็นผลให้เกิดความขัดแย้งกับล้านนา จนเกิดจุดเริ่มต้นของการต่อสู้ระหว่างอยุธยากับเมืองเชียงใหม่ ในสิทธิการถือครองบัลลังก์ พ.ศ. ๑๙๓๐ เหตุจากเรื่องของพระเจ้าแสนเมืองมา ซึ่งมีพระชนมายุเพียง ๑๔ พรรษา ได้ขึ้นเสวยราชย์เชียงใหม่ พระปิตุลาองค์หนึ่งก็หาทางแย่งชิงราชสมบัติโดยขอความช่วยเหลือจากอยุธยา ผลให้กองทัพอยุธยาได้ยกทัพเข้ามาตีเมืองเชียงใหม่ แต่ก็พ่ายกลับไป เมื่อเทวราชาอยุธยาถูกยกย่องเปรียบเสมือนเทพอวตาร ต่อมาเมื่อพระบรมราชาที่ ๑ สวรรคต พระราชโอรสชนมายุได้ ๑๕ พรรษาครองราชย์ แต่ก็ถูกแย่งราชสมบัติและถูกปลงพระชนม์ทันที โดยพระราเมศวร ต่อมาทรงพระนามว่า “ไตรโลกนาถ”

ในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๓ ได้เกิดความวุ่นวายปกคลุมดินแดนแถบเหนือแม่น้ำเจ้าพระยาอีก เมื่อเจ้าเมืองสวรรคโลก หนีขึ้นเชียงใหม่ พร้อมกับนำสรรพช่างจากสุโขทัยมาเพิ่มเติมในล้านนา ส่งผลให้เกิดยุคเฟื่องฟูหรือยุคทองแห่งล้านนาขึ้น ในช่วงนั้นล้านนามีความเข้มแข็ง เมื่อเจ้าเมืองสวรรคโลกยุยงเจ้าเชียงใหม่ (พญาติโลกราช พ.ศ. ๑๙๘๔ - ๒๐๓๐) ให้มารุกรานอยุธยา และสามารถยึดสุโขทัยและล้อมพิษณุโลกไว้ แต่เชียงใหม่ถูกยูนานเข้ามารุกรานเป็นเหตุให้กองทัพเชียงใหม่ต้องล่าถอยไปป้องกันดินแดนของตน ช่วงนั้นเองช่างศิลปกรรมจากสุโขทัย และอิทธิพลศิลปะจีนจากยูนานเข้ามาผสมผสานศิลปกรรมล้านนาให้ออกมามีความสวยงามอย่างลงตัว ดังเช่นปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์

ในปี พ.ศ. ๒๐๐๕ อยุธยาก็ตีชิงสุโขทัยคืนมา ระหว่างการพักรบพระบรมไตรโลกนาถทรงผนวชและจำพรรษาอยู่ระยะหนึ่ง หลังจากนั้นก็ทรงหาหนทางที่จะลดทอนกำลังของเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๐๑๐ ทรงส่งภิกษุพม่าเข้าไปยุยงราชสำนักเชียงใหม่ให้แตกแยกกัน เพราะทรงทราบว่าพญาติโลกราชทรงเลื่อมใสในพระพุทธศาสนายิ่งนัก จนถึงขั้นจัดการสังคายนาครั้งที่ ๘ ขึ้นที่วัดโพธารามวิหาร (วัดเจ็ดยอด) ในปีต่อมาพระองค์ก็ติดตามผล โดยส่งคณะทูตซึ่งหัวหน้าเป็นพราหมณ์เข้าไป ด้วยจุดประสงค์อันเดียวกัน คณะทูตนี้ก่อความวุ่นวายให้ล้านนาเป็นอย่างมาก คำยุยงของพราหมณ์พวกนี้ ทำให้โอรสองค์ใหญ่ของเจ้าผู้ครองนครและมนตรีผู้ใหญ่ผู้หนึ่งถูกประหารชีวิต เนื่องจากข้อหาเท็จแต่การกระทำของพราหมณ์ก่อให้เกิดความสงสัย แผนการร้ายจึงเปิดเผยขึ้น แผนการร้ายจึงเปิดเผยขึ้น ทั้งพราหมณ์และภิกษุพม่าถูกจับถ่วงน้ำ โดยใช้หินผูกคอ (ดี. จี. อี. ฮอลล์ ๒๕๔๙)

Copyright by Mahidol University

เหตุการณ์ดังกล่าว ทำให้ระบบการวางรากฐานเทวราชา แทนธรรมราชาในดินแดนล้านนาเดิมล่มสลายลง ส่งผลให้ศิลปกรรมศาสนาแบบพราหมณ์ ฮินดู ล่มสลายภายใต้เบื้องบาทพุทธปาทลักขณะ ดังปรากฏในรอยพระพุทธบาท ส่วนความเชื่อในระบบพราหมณ์ยังส่งผลสืบเนื่อง ตั้งแต่อยุธยา จนมาถึงราชสำนักรัฐชาติแห่งประเทศไทยในปัจจุบัน เพราะฉะนั้นงานพุทธศิลปะ ในช่วงนี้ถือเป็นช่วงยุคทองของล้านนา อันได้รับอิทธิพลทางศิลปะ โดยเฉพาะหลักฐานทางด้านดนตรีร่วมสมัย ที่ปรากฏบนรอยพระพุทธบาท วัดพระสิงห์ที่แฝงเร้นด้วยคติความเชื่อ มีความเป็นมายาวนาน อันเป็นเครื่องหมาย หลักฐานสำคัญของหน้าที่แท้จริงของดนตรีในยุคสมัยนั้นว่ามีความเป็นมาร่วมสมัย ดังปรากฏเนื้อความเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี มิติความร่วมสมัย ในลิลิตยวนพ่าย ดังที่ ลัลลนา ศิริเจริญ ได้กล่าวว่า

ตอนต้นของลิลิต เป็นการสรรเสริญพระเกียรติ สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แล้วเล่าพระราชประวัติ ตั้งแต่ประสูติ เมื่อครั้งที่พระราชบิดาเสด็จยกกองทัพไปตีเมืองนครธม เมืองหลวงของเขมร ในปี พ.ศ. ๑๙๗๔ และพระราชบิดาทรงได้ชัยชนะในปี พ.ศ. ๑๙๗๕ ต่อจากนั้นกล่าวถึงการทำสงครามระหว่างไทยกับล้านนาไทย (เชียงใหม่) ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี ดังนี้

๑๖๗	*จามรยาบยาบกลิ้ง*	*กลดไกว แกว่งแฮ*
	สรพรั่งพลหาญแหน	*แห่เฝ้า*
	น้าวน้าวโห่เอาไชย	*ชมชื่น*
	พิณพาทยกลองฆ้อง	*คลี่สยง ฯ*



ภาพ ๔.๒๕ พลทหารแห่ประโคม พิณพาทย์ กลอง ภาพโดย สุจิตต์ วงษ์เทศ

Copyright by Mahidol University

จามรโบก อยู่เนิบนาบทั้งกลดก็แกว่งไกวอยู่ มีพวกทหารเป็นจำนวนมากกำลังเฝ้าแห่ติดตามรักษาหมื่นแคว้น (เจ้าเมืองเชียงชื่นคนใหม่) กันอย่างพร้อมพรั่ง เสียงทหารโห่เอาชัยด้วยความชื่นบาน เสียงดังอึกทึก เสียงพิณพาทย์ กลอง ฆ้องบรรเลงผสมผสานขึ้นพร้อมกัน

๑๕๖	*สยงสโพนพิณพาทยก้อง*	*กาหล*
	สยงสู่ศรีสารจยน	*จ่นนแจ้ว*
	สยงคณคนคฤม	*คฤโฆษ*
	สยงพวกพลกล้าแกล้ว	*โห่หรรษ์ ฯ*

เสียงตะโพน พิณพาทย์ และเสียงแตรดังกึกก้อง เสียงช้างร้องประสานเสียงกัน เสียงดังลั่นและแจ่มชัด เสียงทหารดังกึกก้องเป็นเสียงทหารโห่ด้วยความรื่นเริง

๒๕๘	*สรวญศรัพทคฤโฆษฆ้อง*	*กลองไชย*
	ทุ่มพ่างแตรสังขชวา	*ปี่ห้อ*
	มฤทึงค์ทรไนทรอ	*ทรุพราช*
	ดงงเดือดม้าฬ่อก้อ	*โกรศกรยง ฯ*



ภาพ ๔.๒๖ พลทหารแห่ประโคม ฆ้อง กลอง สังข์ ภาพโดย สุจิตต์ วงษ์เทศ

Copyright by Mahidol University

เสียงฆ้อง เสียงกลองชัยดังกึกก้อง เสียงตีฉาบ เสียงเป่าแตร เป่าสังข์ ปี่ชวา และปี่อ้อ เสียงตะโพน เสียงปี่ไฉน เสียงซอ ต่างก็บรรเลงขึ้นดังมาก (เพื่อพระเจ้าแผ่นดินผู้ประเสริฐ คือ สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ) เสียงม้าล่อก็ทำให้กึกก้องยิ่งขึ้น

๒๕๙ *สยงพิณสยงพาทยฆ้อง สารสม คู่แฮ*
สยงคีตสยงแผดจยร จ่นนแจ้ว
เภรีระงมเภรี่ สยงล่นน ฦๅแฮ
สยงเกือบสยงก้องแกล้ว โห่หรรษ์ ฯ

เสียงพิณพาทย์ บรรเลงผสมผสานคู่กัน เสียงโห่ร้อง และเสียงถ้อยคำที่เปล่งออกมาดังลั่นอึกทึก เสียงกลองเซ็งแซ่คลุกเคล้ากับเสียงกลองเสียงดังลั่นเอื้ออึงไปทั่ว เสียงใกล้ๆ กันกับเสียงดังกึกก้องนั้น เป็นเสียงทหารโห่ด้วยความรื่นเริง (ลัลลนา ศิริเจริญ ๒๕๓๙, ๑๖๒ - ๒๔๔) เรื่องราวดังกล่าว ถือเป็นวรรณกรรมร่วมสมัยยุคทองของล้านนากับรอยพระพุทธบาท วัดพระสิงห์ ซึ่งหากเปรียบเทียบเครื่องมือที่ปรากฏในลิติยวนพ่ายแล้ว ถือว่ามีความเกี่ยวเนื่องกันกับเครื่องมือที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน จารึกร่วมสมัย และไตรภูมิกถาดังนี้

ตาราง ๕.๕ ความเกี่ยวเนื่องกันกับเครื่องมือที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน จารึกร่วมสมัย และไตรภูมิกถา

ลิลิตยวนพ่าย	จารึกวัดพระยืน	ไตรภูมิกถา
พาทย	พาทย์	พาทย์
ฆ้อง	ฆ้อง	ฆ้อง
พิณ	พิณ	พิณ
กลอง	กลอง	กลอง
ทรไน	สรไน	ปี่ไฉน(สรโฆสสุร)
-	พิสเนญ	-
-	ทะเทียด	-
กาหล	กาหล	-
แตร	แตร	แตร
สังข์	สังข์	สังข์
-	กังสดาล	กังสดาล
สโพน	มรทงค์	ตะโพน(มหาตุมุทิงคสังขะ)

Copyright by Mahidol University

ลิลิตยวนพ่าย	จารึกวัดพระยืน	ไตรภูมิกถา
ดงงเดือด	ดงเดือด	-
โห่หรรษ์	คนร้องโห่	-
-	-	บัณเฑาะว์
-	-	ฉิ่ง
-	-	ฉาบ
-	-	กรับ
-	-	ซอ

จากหลักฐานความร่วมสมัย เมื่อเจ้าเมืองสวรรคโลก (พระยายุธิษฐิระ) ลี้ภัยไปเชียงใหม่ พร้อมกับนำสรรพช่างจากสุโขทัยมาเพิ่มเติมในล้านนา ส่งผลให้เกิดยุคเฟื่องฟูหรือยุคทองแห่งล้านนา สมัยพญาติโลกราช ปรากฏเครื่องดนตรีในลิลิตยวนพ่าย สอดคล้องกับหลักฐานร่วมสมัยศิลาจารึกวัดพระยืน เมื่อครั้งพระสุมนเถระนำเอาอักษร ลัทธิ ความเชื่อ วัฒนธรรม เข้าสู่ล้านนา พร้อมกับศาสนาพุทธนิกายลังกาวงศ์ (เก่า) เมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๒ สมัยพญากือนา เพราะเนื้อหาสาระปรากฏหน้าที่ของดนตรีคล้ายคลึง แสดงว่าวัฒนธรรมดนตรีในสมัยนั้นมีความใกล้ชิดกันมาก โดยมีพระพุทธศาสนา เป็นศูนย์กลางการเผยแพร่ และการเปลี่ยนแปลง

ด้วยเหตุนี้อาจสันนิษฐานได้ว่า ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมในพระศาสนา เพื่อเฉลิมฉลองพระเกียรติยศของสถาบันหลักของสังคม คือ สถาบันกษัตริย์ และพระศาสนา เพื่อสร้างดินแดนในอุดมคติทางอำนาจ ความชอบธรรมในการปกครอง โดยช่วงนี้ล้านนาปรากฏบทบาทของดนตรี มีหน้าที่ใหญ่ ๒ รูปแบบได้แก่ *ดนตรีมีหน้าที่ประโคม ซึ่งอำนาจของพระศาสนา และกษัตริย์ในความชอบธรรมของอำนาจธรรมราชา และดนตรีฝ่ายในบรรเลงในราชฐาน* ดังปรากฏในรอยพระพุทธบาท วัดพระสิงห์ โดยเฉพาะวัฒนธรรมการดนตรีที่ผูกขาดอยู่ในสังคมชนชั้นปกครอง

วัฒนธรรมดนตรี และงานศิลปกรรม ที่ปรากฏในยุคนี้น่าจะมีพื้นฐานความเชื่อ ความคิดมาจากอินเดียผสมกับชนพื้นเมือง ซึ่งมีอยู่ก่อนหน้า อย่างไรก็ตามจากหลักฐานที่ปรากฏยังยากต่อการคาดคะเน ถึงวิวัฒนาการทางด้านดนตรีในดินแดนล้านนาได้อย่างชัดเจนว่า ปรากฏการณ์ทางด้านดนตรีนี้ มีระยะเวลายาวนานเท่าไร ในสังคมสมัยนั้น ในที่นี้ อานันท์ กาญจนพันธุ์ ได้ให้ความเห็นว่า ยุคสมัยดังกล่าว ยังเป็นปัญหาที่มืดมนอยู่ในประวัติศาสตร์ เนื่องจากจะมีอิทธิพลความคิดจากวัฒนธรรมไหนเข้ามาวางรากฐาน ก่อนจะมีอิทธิพลความคิดจากจีนเข้ามาก่อนอินเดียหรือไม่อย่างไร หากหลักฐานทางโบราณคดียังไม่ปรากฏชัดเจน แต่ก็ยังไม่มีการค้นคว้าอย่างกว้างขวางเพียงพอที่จะตอบคำถามได้อย่างหนักแน่น (อานันท์ กาญจนพันธุ์ ๒๕๒๗, ๒ - ๓) เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงดำเนินการศึกษาบริบทสังคม วัฒนธรรมดนตรีบนแผ่นดินล้านนา ผ่านเนื้อหาทางวรรณกรรม เพื่อความสมบูรณ์ และชัดเจนต่อไป

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๖

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา

การศึกษาประวัติดนตรีศาสตร์ล้านนา วัฒนธรรมการดนตรีที่ปรากฏในวรรณกรรมตำนานและเรื่องเล่ามุขปาฐะ นับการจารจารึก บันทึก เริ่มแรกตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบันรวมเวลาตามตำนานหลักฐานปรากฏในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๕ ทั้งหมดสามารถแบ่งลักษณะทางวรรณกรรมออกได้เป็น ๒ ประเภท ตามแบบของ สรัสวดี อ๋องสกุล คือ แนวจารีตท้องถิ่นหรือแนวตำนาน และแนวประวัติศาสตร์ ดังนี้

(๑) แนวจารีตท้องถิ่นหรือแนวตำนาน เริ่มปรากฏตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ จนถึงปัจจุบัน เจริญรุ่งเรืองมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๑ โดยการรับอิทธิพลแนวการเขียนจากสำนักพุทธศาสนาแบบลังกา ตำนานสำคัญที่เขียนในช่วงเวลานั้น เช่น ตำนานมูลศาสนา ตำนานจามเทวีวงศ์ชินกาลมาลีปกรณ์ ตำนานดังกล่าว เป็นแบบอย่างต่อการเขียนทางประวัติศาสตร์สืบต่อมาอีกหลายศตวรรษ ถือเป็นตำนานคลาสสิกที่มีการคัดลอก บอกเล่าสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณ ผลงานตำนานคลาสสิก เกิดขึ้นในช่วงยุคทองของล้านนา ส่งผลจากสภาพบ้านเมืองที่เจริญรุ่งเรืองในทุกๆ ด้านอันแสดงความสนใจต่ออดีตของชาวล้านนาที่มีต่อท้องถิ่น อย่างไรก็ตามสำนึกประวัติศาสตร์คงมีมาช้านานก่อนพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่จะอาศัยการบอกเล่ากันเป็นทอดๆ เพราะฉะนั้นตำนานก็คือ ประวัติศาสตร์คำบอกเล่าที่เก่าแก่ที่สุด สำนึกทางประวัติศาสตร์ เป็นจารีตที่มีอยู่เดิมของท้องถิ่น ถือว่าเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญ เพราะเมื่อได้รับอิทธิพลการเขียนจาร จารึก และตำนานจากพระภิกษุสำนักลังกาแล้ว จึงเกิดการเขียนประวัติศาสตร์แนวจารีตท้องถิ่น ซึ่งตั้งแต่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) ก็ปรากฏการเจริญเติบโตอย่างรวดเร็ว ดังพบว่าในดินแดนล้านนาปรากฏตำนานจำนวนมาก เช่น ตำนานเมือง ตำนานพระธาตุ ตำนานพระพุทธศาสนา

อย่างไรก็ตามการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี การแสดงร่วมสมัย ในดินแดนล้านนามิอาจหลีกเลี่ยงการศึกษาภาคตำนานได้ เพราะตำนานคือ หลักฐานสำคัญที่สะท้อนมุมมองจากท้องถิ่น แนวจารีตท้องถิ่น ในยุคการจารตำนานเฟื่องฟูมากของล้านนา สมัยราชวงศ์มังราย ครั้นถึงสมัยพม่าปกครอง การเขียนตำนานยังคงมีอยู่แต่น้อยลงมาก จนถึงสมัยฟื้นฟูบ้านเมืองราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน

Copyright by Mahidol University

ปรากฏการฟื้นฟู การเขียนตำนานครั้งใหญ่สมัยพระเจ้ากาวิละ (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๓๕๘) เนื่องจากในช่วงเวลานั้น ดินแดนล้านนามีสภาพการสร้างบ้านแปลงเมืองใหม่ (เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง) ราชวงศ์ท้องถิ่น ผู้นำใหม่ต้องสร้างสิทธิธรรม ด้วยการเขียนประวัติราชวงศ์ตน ส่งผลให้การเขียนตำนานฟื้นฟูขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง ในช่วงเวลาดังกล่าวมีการนำตำนานเก่ามาคัดลอกใหม่อย่างมากมาย เพราะคัมภีร์ประเภทใบลานมีอายุแค่ช่วงสั้นๆ คัมภีร์ใบลานที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้ ส่วนใหญ่คัดลอกในสมัยรัตนโกสินทร์ นอกจากคัดลอกตำนานเก่าที่มีมาแต่เดิมแล้ว ยังเรียบเรียงตำนานใหม่โดยยึดรูปแบบแนวการเขียนจารีตเดิม ตำนานที่เขียนสมัยนี้ได้แก่ ตำนานเจ้าเจ็ดตน และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ ๗ และ ๘ เป็นต้น

(๒) แนวประวัติศาสตร์ เป็นลักษณะงานวิชาการที่ได้รับอิทธิพลการศึกษางานประวัติศาสตร์มาจากตะวันตก ผู้ที่ริเริ่มคือ พระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุญนาค) ตัวตนความเป็นอาณาจักรล้านนา มีการค้นพบเอกสารทางประวัติศาสตร์จำนวนมากที่เกี่ยวข้องเอกสารเหล่านี้เป็นที่รู้จักกันในชื่อ “ตำนาน” ซึ่งประกอบกันขึ้นเป็นประชุมพงศาวดารท้องถิ่นของโยนกครอบคลุมระยะเวลาถึง ๙ ศตวรรษ เริ่มตั้งแต่เป็นนิยายปรัมปรา เรื่องการสร้างเมืองต่างๆ จากราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ จนถึงการเป็นประเทศราชของกรุงเทพฯ ในตอนต้นสมัยรัตนโกสินทร์ ในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ นั้น เอกสารประเภทตำนานเหล่านี้ จะสร้างภาพรัฐในอุดมคติ จินตนาการ สร้างภาพอดีตของล้านนาให้อุดมไปด้วยรายละเอียดของเหตุการณ์ต่างๆ แต่เนื่องจากลักษณะของตำนานผสมผสานเรื่องราวที่เป็นอภินิหาร และความเชื่อในนิยายปรัมปราเป็นส่วนมาก จึงส่งผลให้ถูกทอดทิ้ง ไม่ได้รับความเชื่อถือในเชิงวิชาการเท่าที่ควร (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๒ - ๓)

อานันท์ กาญจนพันธุ์ กล่าวว่าในฐานะที่ “ตำนาน” เป็นเอกสารที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ผลิตผลของจินตนาการที่เกิดจากความคิด ความเชื่อที่ต้องการความเข้าใจแบบหนึ่งที่แตกต่างไปจากปัจจุบัน เพราะการแสดงออกของตำนานมักจะเป็นไปในรูปแบบของ “สัญลักษณ์” ที่สร้างขึ้นมาจากลักษณะความคิดในสังคม ดังนั้นการที่จะเข้าใจหรือ “แปล” สัญลักษณ์นั้นได้จำเป็นจะต้องสนใจลักษณะความคิด และระบบคุณค่าของสังคมล้านนา ซึ่งเปรียบเหมือน “ไวยกรณ์” ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสัญลักษณ์ของตำนาน สิ่งนั้นจึงเท่ากับเปิดโอกาสให้สามารถอ่านตำนานจากทัศนะ หรือภาษาของตำนานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ตำนานจำนวนหนึ่งที่เขียนขึ้นในล้านนาระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๑ คือ ตำนานมูลศาสนา จามเทวีวงศ์ นิทานพระพุทธสิหิงส์ ชินกาลมาลีปกรณ์ และรัตนพิมพวงศ์ โดยลักษณะเนื้อหาตำนานปรากฏมีประเพณีการคัดลอกตำนานไว้อย่างสม่ำเสมอ การถือเอาเวลาของการแต่งตำนานจึงเป็นการมองในแง่ของจารึกซึ่งไม่ได้รับการจารแต่งเสริมต่อ แตกต่างกับตำนานที่ยังคงมีการเปลี่ยนวัสดุการจารอย่างสม่ำเสมอมาจนถึงสมัยต้นรัตนโกสินทร์น่าสังเกตว่าบทบาทตะวันตกที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ ๔ และสืบมาถึงสมัย

Copyright by Mahidol University

รัชกาลที่ ๗ ทำให้แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ และการเขียนตำนานของไทยภาคกลางเปลี่ยนแปลงไป เนื่องในยุคล่าอาณานิคม การเขียนประวัติศาสตร์ตามแนวจารีตฉบับพระราชพงศาวดารหมดไป เกิดการเขียนประวัติศาสตร์ชาติไทยแบบรัฐชาติ วัฒนธรรมชาตินิยมขึ้น โดยมีพระมหากษัตริย์เป็นศูนย์กลาง แตกต่างจากล้านนาที่ยังคงรักษาแนวจารีตท้องถิ่น ตำนาน ต่อมา (อานันท์ กาญจนพันธุ์ ๒๕๒๗, ๒๓ - ๒๔)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๕๓) ร่วมสมัยเจ้าอินทรวิชยานนท์เป็นเจ้าหลวงนครเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๔๑๖ - ๒๔๔๐) คงปรากฏการจาร เรียบเรียงตำนานขึ้นใหม่ เช่น ตำนานเชียงแสน (สิงหนติ หรือตำนานสิงหนวัติกุมาร) พงศาวดารเมืองเงินยางเชียงแสน (ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๖๑) ราชวงษปกรณ์ พงศาวดารเมืองน่าน (ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๑๐) ตำนานพระแก้วดอนเต้า ตำนานสรีล้อมเมืองนคร และตำนานม่อนพญาแช่ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การศึกษาภาษาไทยกลางเริ่มเข้ามามีบทบาทในล้านนา ส่งผลให้การคัดลอกตำนานลงใบลานมีปริมาณน้อยลง ต่อมาช่วงเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๗๕ - พ.ศ. ๒๕๐๐) การคัดลอกตำนานลงใบลานและการแต่งตำนานท้องถิ่นขึ้นใหม่ก็ลดลงตามลำดับ การแบ่งประเภทของตำนาน สามารถแบ่งออกได้ตามเนื้อเรื่องที่ต้องการสรรเสริญ ๓ ประเภท ได้แก่ ตำนานฝ่ายวัด ตำนานฝ่ายเมือง และตำนานปกิณกะ (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๗ - ๑๓)

๖.๑ ตำนานฝ่ายวัด

ตำนานฝ่ายวัด หรือตำนานพุทธศาสนา ตำนานแบบนี้เกิดขึ้นเนื่องจากได้รับอิทธิพลการเขียนประวัติศาสตร์พุทธศาสนาจากลังกา (ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐) โดยถือว่าคัมภีร์มหาวงศ์เป็นต้นแบบสำคัญของการเขียนตำนานพุทธศาสนาเถรวาทในล้านนา เน้นในเรื่องของการสรรเสริญในความศรัทธา ที่บังเกิดอานิสงค์ ปาฏิหาริย์ต่างๆ ทางพระพุทธศาสนา จุดประสงค์การจารตำนานเพื่อให้ผู้อ่านบังเกิดความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา หน้าที่ของดนตรี และการแสดงที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องเป็นในการด้านการแห่ประโคมเพื่อสรรเสริญให้เกิดซึ่งความศรัทธา ส่วนการขับกล่อมให้เกิดความศรัทธาปรากฏในพิธีกรรมที่ดำเนินการ โดยพระสงฆ์ เป็นหลัก ดังนี้

๖.๑.๑ ปฐมสมโพธิ สำนวนล้านนา

คัมภีร์หรือปกรณ์ “ปฐมสมโพธิ” บำเพ็ญ ระวิน ได้กล่าวไว้ว่าเป็นพุทธศาสน-วรรณกรรมเล่มหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันในสังคมล้านนายุคอดีต เนื้อหาสาระมีลักษณะใกล้เคียงกับปฐมโพธิของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิโนรส ข้อแตกต่างที่เห็นได้ชัดคือพุทธศักราช

Copyright by Mahidol University

บอกปีชำระและปีลิขิตฉบับของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตฯ เริ่มชำระแต่เดือนยี่ พุทธศักราช ๒๓๘๗ สำเร็จบริบูรณ์เมื่อวันแรม ๑๔ ค่ำ เดือน ๗ ปีมะเส็ง พุทธศักราช ๒๓๘๘ ส่วนฉบับของล้านนาที่นำมาปริวรรต ผู้ลิขิตคือ เทพินทรัสสภิกขุ เขียนไว้ท้ายผูกที่ ๔ ว่า “ปถมสม. โพธิกณฺฑ นิฏฐิตๆ กรียาเทสนายัง ปถมสมโพธิผูกถ้วน ๔ ค็บังคมสมเด็จแล้วเท่านี้ก่อนแล จุฬสักราช ได้ ๑๑๙๗ (พ.ศ. ๒๓๗๘) ตัว” ในท้ายผูก ๕ ก็ระจุลศักราช ๑๑๙๗ แต่ในท้ายผูกที่ ๖ เขียนไว้ว่า “จุฬสักราช ๑๑๙๖ (พ.ศ. ๒๓๗๗)” จากการดูจุลศักราชทั้ง ๓ แห่งแล้วเห็นว่า ฉบับล้านนานาจะมีก่อนฉบับของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตฯ โดยมิพักสงสัย และมีก่อนนานถึง ๑๐ ปีเสียด้วย (บำเพ็ญ ระวิน ๒๕๓๕)

คัมภีร์นี้แบ่งเป็น ๙ ปริวัตต์ คือ คัพภาภินิกขมนปริวัตต์ มหาสัตต์ลักขณปริวัตต์ ราชาภิเสกปริวัตต์ มหาภินิกขมนปริวัตต์ ทุกรกิริยาปริวัตต์ มารวิชยปริวัตต์ ปฐมโพธิปริวัตต์ พรหมัชเฌสนปริวัตต์ และธรรมจักปปวัตต์ แต่ละปริวัตต์เรียกว่า ปริเฉท หรือบทหนึ่งๆ นั้นเอง ปฐมโพธิสำนวนล้านนา จากหลักฐานเท่าที่ค้นพบในขณะนี้ ความจะเริ่มตั้งแต่เมื่อพระพุทธองค์เป็นโพธิสัตว์ ประทับอยู่สวรรค์ชั้นดุสิต เมื่อพระบารมีแก่จนสุกงอมแล้วจึงเสด็จลงมาอุบัติในศากยตระกูล มีพระชนมายุครบ ๒๙ พรรษา เสด็จออกบรรพชา แสวงหาสัจธรรมจนได้ตรัสรู้และทรงแสดงสัจธรรมที่พระพุทธองค์ ทรงค้นพบแก่ปัญจวัคคีย์ เรียกว่า ธัมมจักกัปปวัตตนสูตร ความที่กล่าวนี้ตรงกับปฐมสมโพธิฉบับย่อ หรือฉบับสังเขป

แม้ว่าพระคัมภีร์จะเป็นการแสดงประวัติขององค์พระศาสดา แต่ก็ไม่ได้แสดงประวัติในแง่ที่เป็นเพียงคนเพียงอย่างเดียว แต่เน้นแสดงในแง่ที่เป็นพุทธคือ เริ่มโดยการเน้นแนวคิดเรื่องโพธิ หรือการตรัสรู้ เรียก “โพธิสัตว์” ดังนั้นคัมภีร์จึงมีแต่เรื่องราวที่เป็นปาฏิหาริย์ ความจริงแล้วท่านมุ่งแสดงลักษณะพิเศษของพระศาสดา ซึ่งแม้พระองค์จะเป็นมนุษย์ แต่หลังจากที่ได้ทรงพัฒนาพระองค์เป็นเวลาหลายแสนชาติ พระองค์จึงทรงกอปรด้วยพระคุณ ดังที่โบราณาจารย์ได้เสนอไว้ในปฐมสมโพธินั่นเอง (บำเพ็ญ ระวิน ๒๕๓๕) ปรากฏเนื้อความ เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับดนตรีอันแสดงถึงบทบาทและหน้าที่แตกต่างกัน ประกอบภาพจิตรกรรมเรื่องราวพุทธประวัติ วัดโปวินต่าวน์ ประเทศพม่า ในอายุความร่วมสมัยร่วมกับวรรณกรรมล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๔ ดังนี้

ปถมสมโพธิ ปริเฉทที่ ๑ ผูกที่ ๒ ตอน ปาฏิหาริย์ เมื่อพระโพธิสัตต์ประสูติ เนื้อความปรากฏดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมยินดีในวาระที่พระโพธิสัตว์ประสูติ เกิดเป็นปาฏิหาริย์ เมื่อเครื่องดนตรี อาทิ พิณ กลอง ดังหรือส่งเสียงด้วยตนเอง ดังนี้

Copyright by Mahidol University

“ไนหมื่นจักรวาฬทังมวลนี้คีหวั่นไหวไพมาขึ้นพายบนแล้วแลลงพายต่ำ หวั่นไหว แต่รอดชุกล้ำ ชุพายแล เทวดาทังหลาย อยู่ในหมืน โลกจักรวาลนั้นมวลมากประสุมชุ่มนุมกันในมงคลจักรวาลอันนี้แล ส่วนอันว่าพิณทังหลายอันดีด เนื่องด้วยสายคีดี กลองทังหลายคีดีอันตนทังหลายผู้ใดผู้หนึ่ง บ่ได้ดีด ได้ตีดั่งอั้นคีหากดังครางด้วยตนแล แม่นว่าเครื่องอันตนผูกมัดนั้นมีต้นว่ากังแลคาคีหากแตกหากหลุดเสีย เปนบั้นเปนท่อนแล” และ“หมู่เทวดาทังหลายอันอยู่ปะตูวิมานแห่งตนคีเหล้นกับด้วยกันเซิ่งอันเหล้นมากนัก คือว่าตบมือแล ตบต้นแขนแล้ว ไหว้ชุตนคีไกวแกว่งผ้าปูชา” และ “กรียาอันดังแห่งดนตรี ทังหลายนั้นเปนบุพพนิมิตต์แห่งอันจักได้ยินเสียงแห่งดุริยนนตรีคือว่าธัมมอันประเสิฐแล”

ปถมสมโพธิ ปริจเฉทที่ ๔ มหาภินิกขมนปริวัตต์ พระโพธิสัตต์ ทรงมีธัมมสังเวชเนื้อความปรากฏดนตรี มีหน้าที่บรรเลงขับกล่อมสรรเสริญในปราสาทราชวัง โดยเหล่านางสนมหรือนางใน โฉมงามประดุจนางฟ้าขับฟ้อน ดีด สี ตี เป่า เพื่อสร้างบรรยากาศอันรื่นเริงในพระราชฐานชั้นใน ดังนี้



ภาพ ๖.๑ พระนางยโสธรา และโอรส ในราชฐานชั้นใน มีนางในขับกล่อมบรรเลงดนตรี ดีด สี ตี และเป่า จิตรกรรมฝาผนังถ้ำวัด โปวินต่าวน์ ประเทศพม่า ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑
ภาพโดย Anne-May Chew

Copyright by Mahidol University

“ในขณะนั้น นางทังหลายอันทรงรูปงามยิ่งนัก เปนประดุจดั่งนางฟ้า อันเรียนดีนักไนสารทสีลป์ อันขับฟ้อน อันประดับด้วยเครื่องประดับทังมวลแล้ว ค็ถือเอาตุริยนนตรีต่างๆ ยังมหาสัตต์เจ้าหื้อมีไจสนุกชมชื่นยินดีมากนัก ค็เอากันมาแวดล้อมแล้วประกอบด้วยกัมม์มีต้นว่า ขับฟ้อนดีด สี ตี เป่ารอดทุกเบื้องทุกพายแล โพธิสัตต์เจ้าค็บ่ว่าขจักยินดีกัตติไนขับแลฟ้อนนั้นแล มีไจเท่าจักไพบวชสิ่งเดียวแล มหาสัตต์เจ้าค็ลงสู่อันนอนนั้น เขาค็จากันว่า เราทังหลายนี้ประกอบด้วยอันขับอันฟ้อนดีด ตี เป่า ทังหลายฝูงนี้ เพื่อว่าหื้อลูกเจ้าแห่งเราตนประเสิฐฟังดีหลีแล บัดนี้ลูกเจ้าค็หลับไพแล้วเราทังหลายค็บ่ควรดีด สี ตี เป่าแล เราทังหลายเปนอันลำบากนัก บัดนี้อันจักเปนประโยชนะอันไดชาเขาจากันว่าอั้นแล้ว เขาทังหลายค็นอน ค็ครอบงำยังตุริยนนตรีอันตนหากถือนั้นค็หลับชุคนแลอันว่าประทีปแลน้ำมันอันตามไว้นั้น ค็บ่ดับยันรุ่งเรืองส่องแจ้งรอดเสี้ยงไนคืนทังมวลนั้นแล”

ปถมสมโพธิ ปริจเฉทที่ ๔ มหาภินิกขมนปริวัตต์ ผูกที่ ๔ พระโพธิสัตต์เจ้าทอดพระเนตรกรุงกปิลพัสดุครั้งสุดท้าย เนื้อความปรากฏดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคม พร้อมการสักการบูชาของเหล่าเทวดา พระยาครุฑ และพระยานาค ดังนี้

“เทวดาทังหลายฝูงอื่น หรือพระยาครุฑ และพระยานาคทังหลายค็มาบูชาด้วยกลิ่นคันธทังหลายเปนต้นว่า เครื่องรมมีดอกไม้อันหอมทังหลาย ไพก่อนหน้าตามหลัง ข้างซ้ายข้างขวามีมากนัก เปนอันประหมาณบ่ได้แล อันไพอากาสทังมวลนั้นค็ดี เจือกันบ่ขาดสายมีดอกไม้ปาริกฉัตต์ แลดอกกาสะลองเปนอันมาก มหาเมฆะนั้นค็ตกลงมาบ่ขาดสาย มีเสียงอันเปนเสียงทิพย์ทังหลายแลเสียงดุริยนนตรีทังหลาย ๖ หมื่น ๘ พัน ค็ตีไพก่อนหน้าแลตามหลังรอดทุกเบื้องทุกพาย”

ปถมสมโพธิ ปริจเฉทที่ ๕ ทุกกรกิริยาปริวัตต์ ผูกที่ ๕ พระโพธิสัตต์เสด็จเข้าสู่ดวงไม้มหาโพธิ เนื้อความปรากฏดนตรีมีหน้าที่บรรเลงแห่ประโคมในการเฉลิมฉลองชัยชนะของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่ทรงตรัสรู้ เทวบุตรต่างมาแสดงความยินดี สักการบูชาด้วยเครื่องสูง พระอินทร์เป่าสังข์ แห่ประโคมประกาศชัยเหนือกิเลสของพระผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน โดยการเป่าสังข์พร้อมด้วยเทวบุตรดีดพิณ พร้อมด้วยเสียงขับขานสรรเสริญของเหล่าสนมเป็นดั่งเสียงทิพย์เหล่าเทวดาบูชาด้วยดุริยดนตรี ดังนี้

“ในกาลละยามนั้น สหัมปติมหาพราหมถือฉัตต์อันกว่างได้โยชนะ สุยามาเทวปุตตราชถือเอาจามรียาว ๓ คาวุต พันวา พัควีโพธิสัตต์เจ้าไพแล พระยาอินท์ค็เป่าหอยสังข์ชื่อว่า วิชยุตตสังขะไพก่อนหน้าโพธิสัตต์เจ้าแล มหาปุริสะเจ้าค็เข้าไพสู่ข่วงมหาโพธิ ไนกาละยามได ไนกาละยามนั้นอันว่าปัญจสักขคันธพพเทวบุตต์ ถือเอาพิณมีวัณณะดั่งหมากพิณสุกยาวได้ ๓ โยชนะ ค็ดีดไพก่อนหน้าโพธิสัตต์เจ้าแล มีหมู่นางนาฏสนมทังหลายได้ ๘ หมื่นสี่พันมาแวดล้อมเปนปริวาร ค็กล่าวสักเสินยกยอมากนักยังเสียงอันเป็นทิพพ์ ไพด้วยไพตามมหาปุริสะเจ้า อันว่าพระยานาค พระยาครุฑทังหลายมือพือทิพพบุปผาแล้วยังเสียงขับทิพพ์ทังหลาย ค็หื้อเปน ไพตามหลังโพธิสัตต์เจ้าแล หมู่

Copyright by Mahidol University

เทพดาทังหลายอันอยู่ในหมื่อนโลกธาตุ ค็บูชาด้วยตุริยนนตรีต่างๆ แล้วปูชาด้วยดอกไม้คันธะทังหลายอันมากนักแล ถือช่อทุงทังหลาย อยาด อยายไพก่อนหน้าโพธิสัตต์เจ้าแล”



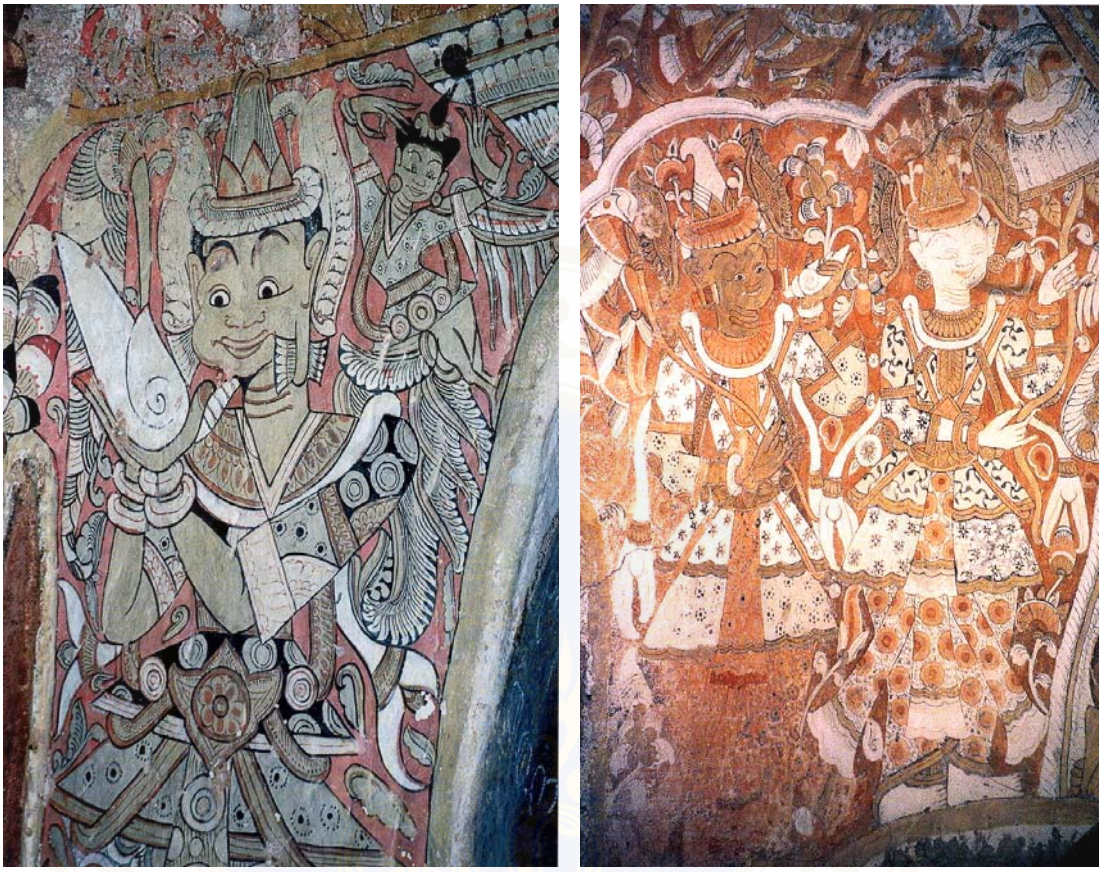


ภาพ ๖.๒ เทวบุตรดีดพิณเฉลิมฉลองแก่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าภายหลังจากการตรัสรู้ จิตรกรรมฝาผนังถ้ำ วัด โปวินต่าวน์ ประเทศพม่า ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ภาพโดย Anne-May Chew และภาพสลักไม้เรื่องเดียวกัน ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ สมบัติเอกชน ภาพโดย พิริยะ ไกรฤกษ์

ปถมสมโพธิ ปริจเฉทที่ ๕ ทุกกรกิริยาปริวัตต์ ผูกที่ ๕ เทวดาพากันมาถวายการบูชาพระโพธิสัตว์ เนื้อความปรากฏดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมในชัยชนะของพระพุทธเจ้าที่มีต่อกิเลสแห่ ประโคมโดยเหล่าเทวดาในบริเวณพระศรีมหาโพธิ์ ดุริยดนตรีเหล่านั้น ได้แก่ ฆ้อง กลอง ปี่ และสังข์ บรรยายสอดคล้องกับจิตรกรรมวัดโปวินต่าวน์ ดังนี้

“ไนเมื่อโพธิสัตต์เจ้าตนประเสิฐกว่า คนแลเทพยาดาทังหลาย เข้าไพสู่ข่วงมหาโพธนั้น เทพดาค็ตี ดุริยนนตรีทังหลายเป็นต้นว่าหมู่ค้อง กลอง ปี่ หอยสังข์มากนัก ปูชามหาปุริสะเจ้าแล อันว่าหมู่นกแลกินนารี กินนาอรมีมือถือช่อทุงปูชา ค็ชมชื่นยินดีมากนักแล อันว่าพระยานาคทังหลาย พระยาครุฑทังหลาย ค็มีใจชมชื่นยินดีมีหมู่ปริวารอันขับฟ้อนเหล้นปุนสุขยินดีในข่วงมหาโพธิที่นั่นอันควรระเมาะเอาไจมากนักค็มีแล”

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๖.๓ เทวดา กินรี กินร ถวายสักการะบูชาพระโพธิสัตว์ ภาพโดย Anne-May Chew

ปถมสมโพธิ ปริจเฉทที่ ๗ ปฐมโพธิปริวัตต์ ผูกที่ ๖ ปาฏิหาริย์หลังตรัสรู้ เนื้อความปรากฏดนตรี เครื่องดนตรีแสดงปาฏิหาริย์ ดังเช่น ปริจเฉทที่ ๑ ผูกที่ ๒ ตอนปาฏิหาริย์ เมื่อพระโพธิสัตว์ประสูติ ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมยินดี ในวาระที่พระโพธิสัตว์ตรัสรู้ เกิดเป็นปาฏิหาริย์ เครื่องดนตรีดังหรือส่งเสียงด้วยตนเอง พร้อมด้วยการแห่ประโคมดนตรี ฟ้อนรำของเหล่าเทวดา หมู่กินรีขับร้อง ฟ้อนรำ พระอินทร์เป่าสังข์เป็นพุทธบูชา ดังนี้ “อันว่าตุริยนนตรีทังหลาย อุนปุคคละผู้ใดบ่ต่อยบ่ตี ค็หากดังหื้อมีเสียงอันม่วนเพราะนัก”

“ส่วนว่ามกาเมฆะบ่ไช่ระดูเมื่อจักตก ค็ตกลงมาแต่รอดชุเบื้องชุพายค็มีแล อันว่ากองเทพดาทังหลายไนอากาสชั้นฟ้า อันไผตอยบ่ตีค็หากวางยังเสียงอันม่วนเพราะนั้นค็มีแล หมู่นกกินรีทังหลาย เขาค็ขับก็ฟ้อน มีเสียงอันม่วนเพราะนัก หมูเทพดาแลผีเสื้อทังหลาย เขาค็ขับค็ฟ้อนบูชาโพธิสัตต์เจ้าแล ไม้กาสะลองค็เปนดอกบานงามแล้วค็ตกลงมาบูชาโพธิสัตต์เจ้าแล พระยาอินท์ค็เป่าหอยสังข์บูชา” (เทพินทรัสสภุกขุ และบำเพ็ญ ระวิน, ปริวรรต ๒๕๓๕)

Copyright by Mahidol University

๖.๑.๒ พุทธประวัติ ตอน สุภนิมิตแห่งพิณ ๓ สาย

ปรากฏเครื่องดนตรี “พิณ” ในภาพจิตรกรรมล้านนาว่าด้วยพุทธประวัติ ตอนสุภนิมิตแห่งพิณ ๓ สาย เนื้อความที่เกี่ยวเนื่องไม่ปรากฏในพุทธประวัติ ตำนาน ชาดกล้านนา หรือพระไตรปิฎก จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า เรื่องราวในตอนดังกล่าว ปรากฏเฉพาะจิตรกรรมล้านนาในที่นี้พระพนมเจติยานุรักษ์ได้กล่าวไว้ในหนังสือสมุดภาพพุทธจริยา เกี่ยวกับเรื่องราวในตอนนี้ว่า “ความเพียรของพระมหาบุรุษเป็นไปอย่างแรงกล้าในตำบลอุรุเวลา เสนานิคม แคว้นมคธ ชมพูทวีป ถึงวาระที่ ๓ คือ อดกลั้นพระกระยาหารจนพระวรกายซูบผอม ซวนเซ แทบจะพังทลายอยู่นั้น อุปมาญาณก็เกิดขึ้นในมโนธาตุของพระองค์ว่า “อันความเพียรถ้าย่อหย่อนก็เสียผลที่หวัง ถ้าตึงเครียดนัก ก็มักพลาดและฉิบหาย ต่อเมื่อพอดีทั้งกายใจ จึงเกิดผลแก่ผู้บำเพ็ญ ดุจพิณ ๓ สาย ถ้าหย่อนนักมักไม่ดัง ถ้าตึงนักมักขาด แต่พอดีจึงจะมีเสียงนิ่มนวลควรฟังได้”

ตอนนี้พระโบราณาจารย์ได้แสดงเป็นบุคลาธิษฐานไว้ว่า “เมื่อมหาบุรุษบำเพ็ญความเพียรโดยเคร่งเครียด จวนเจียนพระชนม์จะแตกสลายอยู่นั้น ท้าวสักกเทวราช ผู้เป็นเทพเจ้าที่คอยให้ความอนุเคราะห์แก่ธรรมจารีชนทั้งหลายอยู่เบื้องบน เกิดร้อนอาสน์เล็งแลเห็นความตั้งใจจริงเด็ดเดี่ยวของพระมหาบุรุษจะไร้ผลเสียเปล่า จึงได้ถือพิณ ๓ สาย เสด็จลงมาดีดถวาย สายที่หย่อนยานดีดเข้าไม่ดัง สายที่สองตึงนัก ดีดเข้าขาดเปล่า สายที่สามพอดีดเข้าประสานเสียงวังเวงไพเราะ พระมหาบุรุษได้สติ จึงยึดเอาพิณสายพอดีเป็นแนวทางปฏิบัติ คือความเพียรทางกายใจ ให้เป็นไปพอดี ไม่หย่อน ไม่ตึง ซึ่งเรียกว่า มัชฌิมาปฏิปทา จึงสำเร็จพระโพธิญาณสมประสงค์” (พระพนมเจติยานุรักษ์ ๒๕๐๐, ๕๖)

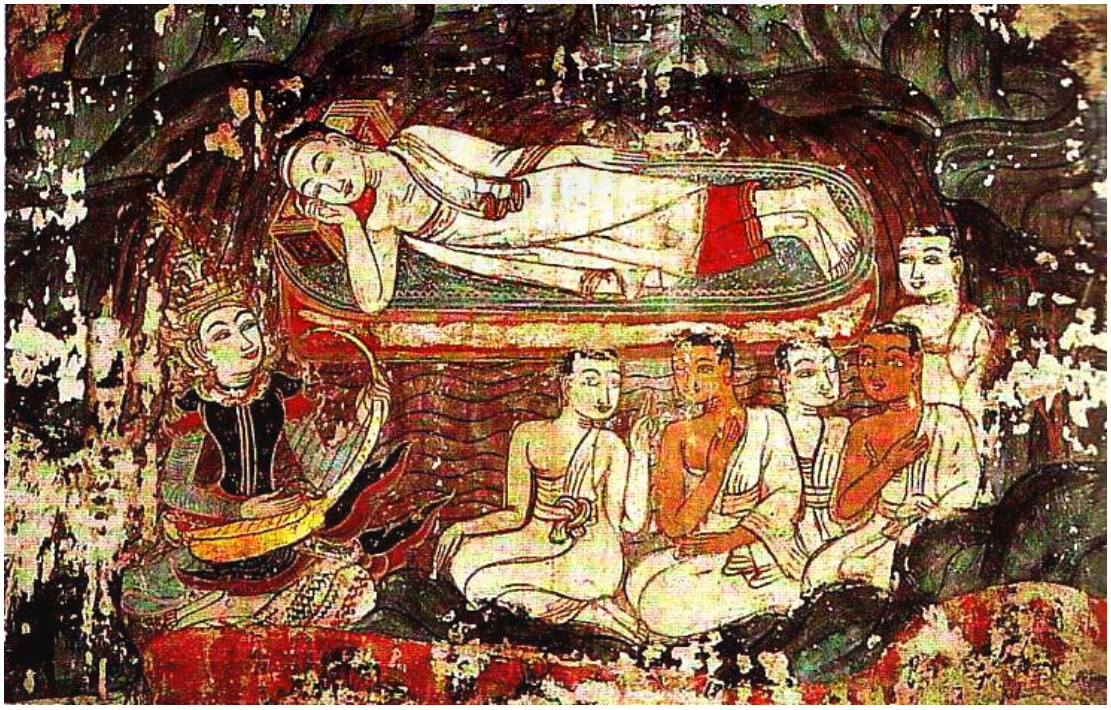
ฉะนั้นเรื่องราวของพระอินทร์ดีดพิณ ๓ สาย หรือเรื่องราวเกี่ยวกับพิณ ๓ สายในตอนที่มหาบุรุษบำเพ็ญความเพียรทุกขกริยาจึงเป็นเพียงบุคลาธิษฐาน การเปรียบเปรยให้เห็นภาพของพระธรรมอันองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ตรัสรู้ ได้แก่ ทางสายกลาง มัชฌิมาปฏิปทา ดังปรากฏในงานจิตรกรรมล้านนาว่า พิณนั้นไม่ใช่เพียงพิณ ๓ สาย ที่ดีดในตอนที่พระองค์ซูบผอม ดังภาพแกะสลัก พระอินทร์ และปาญจสิขะถือพิณ เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ พบที่นาคารชุนโกณฑะ รัฐอานธร ประเทศ อินเดีย กลางพุทธศตวรรษที่ ๘ จากประติมากรรมทราบว่า ผู้ที่ดีดพิณไม่พระอินทร์แต่เป็นพระปาญจสิขะ (ปัญจสิขร หรือปัญจสิงขร) และจากปฐมสมโพธิ สำนวนล้านนา ปรากฏพระอินทร์เป่าสังข์ใน ปริจเฉทที่ ๗ ปฐมโพธิปริวัตต์ ผูกที่ ๖ ปาฏิหาริยะหลังตรัสรู้ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น

ดังปรากฏในภาพจิตรกรรม วิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอแม่เมือง จังหวัดเชียงใหม่ รูปพระปัญจสิขรดีดพิณ ๗ สาย (ลักษณะคล้ายพิณพม่า) ถวายแก่พระพุทธเจ้า หน้าบันวิหารจารึกปี พ.ศ. ๒๔๖๘ สันนิษฐานว่าคงเป็นปีที่บูรณะวิหาร โดยเจ้าแก้วนวรัตน์ เจ้าครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย ส่วนภาพจิตรกรรมสันนิษฐานว่าวาดในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย หรือช่วงพม่าปกครอง น. ณ ปากน้ำ ได้สันนิษฐานว่ามีอายุประมาณ ๓๐๐ กว่าปี (น. ณ ปากน้ำ ๒๔๕๕)

Copyright by Mahidol University

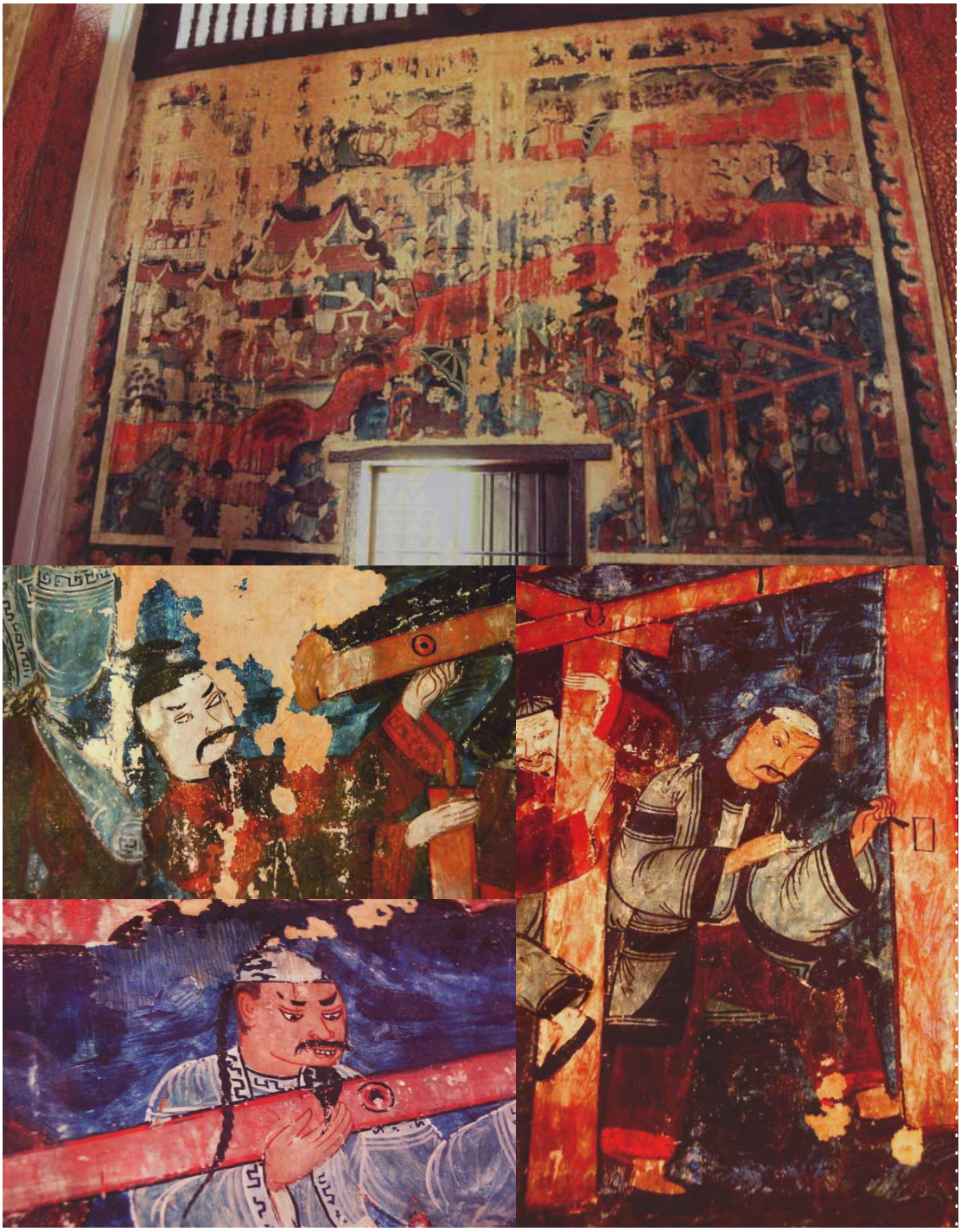


ภาพ ๖.๔ ภาพแกะสลัก พระอินทร์ และปาญจสิขะ (ถือพิณทรง bowl harp) เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ ศิลปะอินเดียภาพโดย พิริยะ ไกรฤกษ์



ภาพ ๖.๕ ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระปัญจสิขร (หรือบางแหล่งข้อมูลเรียกว่าพระอินทร์) ดีดพิณ และภาพช่างก่อสร้าง และช่างเขียนสีชาวจีน ศิลปะสกุลช่างไทใหญ่ วัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๖.๖ ภาพช่างก่อสร้าง และช่างเขียนสีชาวจีน ที่เข้ามาก่อสร้างวิหาร โครงสร้างม้าต่างไหม ในวิหารล้านนา วัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ในที่นี้พระมหาวัชรวีร์ วชิรเมธี ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า วิหารนี้ได้มีการซ่อมแซมบูรณะเรื่อยมา จากหลักฐานจารึกที่ปรากฏบนหน้าบันเขียนเลข พ.ศ. ๒๔๖๘ ไว้ ซึ่งคงเป็นการบูรณะครั้งใหญ่

Copyright by Mahidol University

ในสมัยนั้น จิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนบนผนังรอบๆ วิหาร ระหว่างช่องเสาเป็นเรื่องพุทธประวัติและชาดก ภาพแต่ละส่วนจะอยู่ในกรอบ ซึ่งเขียนเป็นลายล้อมกรอบด้วยลายสีน้ำเงิน แดง และขาว สำหรับเรื่องที่เขียนนั้น ทางทิศเหนือเป็นภาพชาดก เรื่องมโหสถชาดก ส่วนทางทิศใต้เป็นเรื่องทศชาติชาดก (พระเจ้าสิบชาติ) จิตรกรรมดังกล่าวเป็นฝีมือช่างชาวไทใหญ่ที่ละเอียดประณีต และเป็นที่น่าสังเกตว่า จิตรกรรมฝาผนังในล้านนาจะไม่พบการเขียนภาพ เรื่องทศชาติชาดกครบทั้ง ๑๐ ชาติ หากเลือกมาเฉพาะเรื่องที่นิยมกันเท่านั้น ซึ่งที่วัดบวกครกหลวงก็เช่นกัน มีทั้งหมด ๖ เรื่อง คือ เตมียชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก วิธูรบัณฑิตชาดก และเวสสันดรชาดก (พระมหาวัชรวีร์ วชิรเมธี ๒๕๕๒)



ภาพ ๖.๗ ภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอินทร์ดีดพิณ ๓ สาย สกุลช่างไทใหญ่ วัดหนองบัว อำเภอท่าวังผาจังหวัดน่าน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ปรากฏเครื่องดนตรี “พิณ” ในภาพ จิตรกรรมล้านนา ว่าด้วยพุทธประวัติ จิตรกรรมวัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ช่างเขียนเป็นคนลาวชื่อ ทิดบัวผัน สน สีมาตรัง ได้ศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมวัดหนองบัวไว้ว่า นายเทพ เป็นผู้ริเริ่มในการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง โดยหาช่างเขียนชาวลาวพวนมาเป็นช่างเขียน และเชื่อว่า จิตรกรรมฝาผนังนี้เขียนขึ้น ในระหว่าง พ.ศ. ๒๔๑๐ อันเป็นปีที่ นายเทพรับราชการทหารกับเจ้าเมืองน่าน ถึงก่อนปี พ.ศ. ๒๔๔๕ เล็กน้อย ซึ่งเป็นปีที่พระครูมานิต บุญยการ บวชเณร ณ วัดหนองบัว เมื่ออายุ ๑๒ ปี และได้เห็นจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารมีอยู่ก่อนหน้านี้แล้ว ประมาณการอายุภาพตรงกับรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๕ ในที่นี้ สน สีมาตรัง ได้ให้ข้อสันนิษฐานเพิ่มเติมอีกว่า ศิลปินผู้เขียน

Copyright by Mahidol University

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว น่าจะเป็น ช่างเขียนชาวไทลื้อมากกว่าชาวลาวพวน ส่วนภาพเครื่องดนตรี “พิณ”นั้นเป็นภาพพระอินทร์ กำลังดีดพิณ ถวายพระพุทธเจ้าที่ทรงไสยาสน์ เป็นนัยยะการพิจารณาธรรมในทางสายกลาง เป็นภาพที่ งดงามมีลักษณะแบบอย่างศิลปะล้านนา เด่นชัด ภาพนี้ช่างเขียนไว้บนผนังสกัด ด้านหน้าพระประธาน (สน สีมาตรัง ๒๕๒๑) เครื่องมือพิณที่ปรากฏเป็นพิณรูปทรงพระจันทร์ คล้ายกับเครื่องดนตรีจีนที่ชื่อว่า Zhongruan หรือ หร่วน พิณรูปทรงพระจันทร์เต็มดวงมีช่วงตรงหน้าปัดของพิณ นิยมฉลุเป็นรูปพระจันทร์เสี้ยว

จากหลักฐานที่ปรากฏทางจิตรกรรมวัดหนองบัว บริเวณข้างๆ พระอินทร์ดีดพิณ ๓ สาย จะเห็นเครื่องถ้วยศิลปะแบบจีนวางอยู่ ซึ่งคนในพื้นที่จังหวัดน่านนิยมเรียกเครื่องดนตรีชิ้นนี้ว่า “ปิน” บางพื้นที่เรียกว่า “ซึง” นอกจากนี้ยังพบภาพจิตรกรรมรูปเครื่องดนตรีซึง ๒ ตัว บรรเลงเข้ากับ สะล้อ ระนาดฆ้องวง กลองทัด และปี่แน ในชาดกเรื่อง “จันทคาธชาดก” ส่วนเรื่องของคำว่า “ซึง” พระยาอนุมานราชธน ได้กล่าวไว้ในลายพระหัตถ์สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และคำกราบทูล อันเป็นข้อเขียนของ พระยาอนุมานราชธน (ยง เสฐียรโกเศศ) ว่า ข้าพระพุทธเจ้าสอบถามชาวพายัพถึงคำว่า“ซอ” เขาชี้แจงว่า ซอเป็นร้องเพลง ถ้ามีเครื่องดนตรีเข้าไปด้วยก็บอกชื่อเครื่องดนตรีนั้น เช่น ซอปี่ซอซึง (ว่ารูปร่างคล้ายพิณ จะเป็นเจ่งของจีน ซึ่งในภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า “เซ้ง”) (พระยาอนุมานราชธน ๒๕๕๒, ๑๗๒)



ภาพ ๖.๘ ภาพพระอินทร์ดีดพิณ ๓ สาย (ไม่มีลูกบิด) และหร่วนของจีน เครื่องดนตรีรูปทรงพระจันทร์เต็มดวงมี ๔ สาย แต่มีลูกบิด ๓ อัน พระจันทร์เสี้ยวตรงหน้าปัดของพิณหันไปในทิศตรงข้ามกันภาพจาก trekearth.com

Copyright by Mahidol University





ภาพ ๖.๙ คนจีนไว้ผมเปียที่เดินทางเข้ามาค้าขายในล้านนา จิตรกรรมวัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน ปัจจุบันยังมีหลักฐานการเข้ามาของคนจีนจากศาลเจ้าปึงเถ่ากง อำเภอเมืองจังหวัดน่าน ที่มีอายุกว่า ๑๐๐ ปี และภาพคนในแผ่นดินล้านนาดีดเครื่องดนตรีลักษณะคล้ายพิณที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดหนองบัว ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย



ภาพ ๖.๑๐ จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ภาพกลุ่มนักดนตรีบรรเลงพิณพาทย์ อันประกอบไปด้วย พิณ (ซึง) ๒ ตัว สะล้อ (ซอ) ระนาด ฆ้องวง กลองทัด และปี่แน บรรเลงประโคมในเขตพระราชวัง ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

จากหลักฐาน และข้อสันนิษฐานของผู้วิจัย ผู้ที่ดีดพิณแก่พระพุทธเจ้าในจิตรกรรม วัดหนองบัวก็คือ พระปัญจสิขรดังปรากฏในจิตรกรรมวัดบวกครกหลวง เป็นนัยยะการพิจารณาธรรมทางสายกลาง ส่วนเรื่องพิณ ๓ สายที่ปรากฏในพระไตรปิฎกเห็นจะเป็นเรื่องที่พระพุทธเจ้าอุปมาเพื่อสอนพระโสณโกฬิวิสเถระที่ชำนาญการดีดพิณก่อนมาบวชในเรื่องความเพียรที่เกินพอดีเฉกเช่นพิณ ๓ สาย ที่ควรเพียรปฏิบัติ (เพียรเกินขนาด เดินจงกรมจนเท้าแตก)ให้พอดี ไม่ยิ่งนักไม่หย่อนนักอุปมาดั่งพิณที่บรรเลงทำนองด้วยความพอดีของสายจึงจะไพเราะ อย่างไรก็ตาม เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้เสนอบทความเรื่อง พิณในพระไตรปิฎกว่าพระไตรปิฎกไม่ได้ระบุชัดเจนเรื่องรายชื่อของพิณเป็นการเฉพาะ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะพระไตรปิฎกมิใช่วรรณกรรมที่ประพันธ์ขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีเป็นหลักในพระไตรปิฎกระบุเพียงแต่คำว่า “สัพพวีณา” ซึ่งตามรูปของคำนั้นหมายถึง “เหล่าวีณา” หรือ “วีณาทั้งหลาย” ซึ่งสามารถทำให้มองเห็นภาพความหลากหลายของพิณได้อย่างดียิ่ง อย่างไรก็ตามจากข้อความในพระไตรปิฎก ที่ได้อธิบายเปรียบเทียบธรรมะกับดนตรี หรือในบางโอกาสกล่าวถึงเรื่องราวของดนตรีในฐานะที่เป็นบริบททางสังคม ทำให้สามารถจำแนกพิณในฐานะที่เป็นเครื่องสายประเภทดีดได้ ๒ ลักษณะ ดังนี้

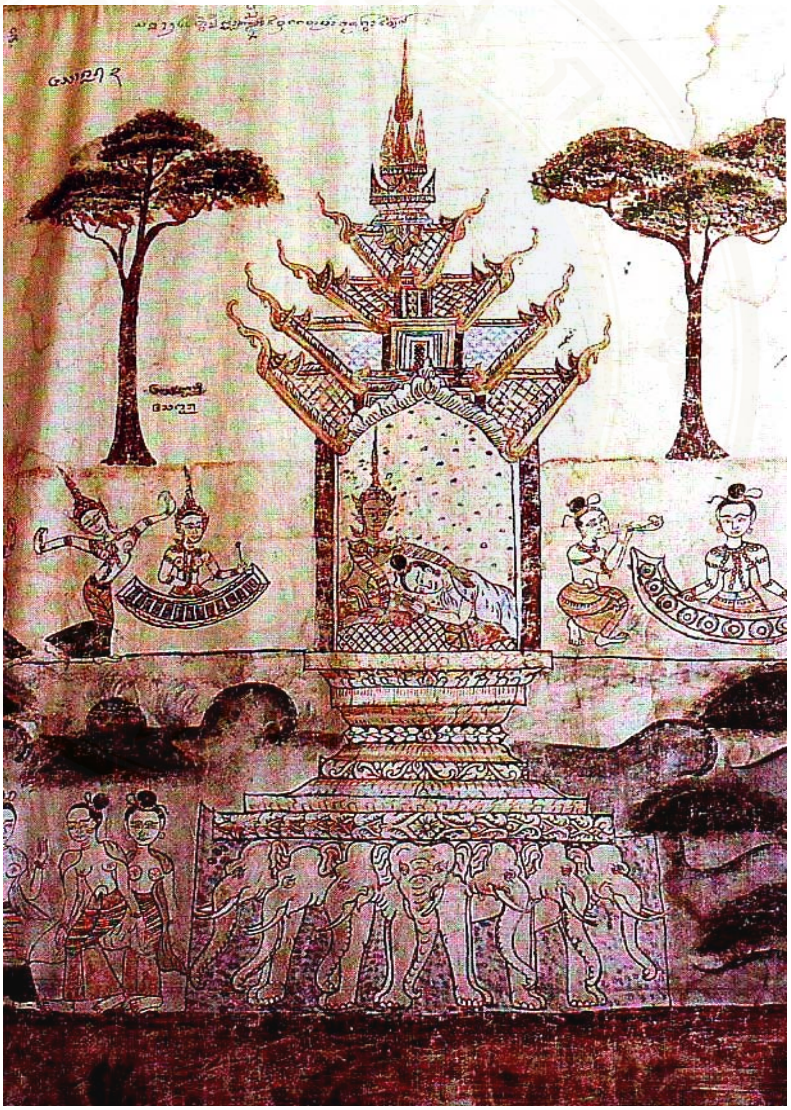
(๑) พิณประเภทไม่ผลิตทำนอง ได้แก่ เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียง (drone) พระไตรปิฎกได้ระบุเรื่องราวที่เป็นข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับพิณชนิดนี้ อยู่ในสักกปัญหาสูตร และได้กล่าวถึงเมื่อครั้งที่พระพุทธองค์ได้ตรัสรู้แล้ว กาลครั้งนั้นพระพุทธองค์ทรงประทับอยู่ในถ้ำอินทสาล แขวงเมืองราชคฤห์ องค์อินทร์สักกเทพราช มีประสงค์ที่จะเข้าเฝ้าพระพุทธองค์ เพื่อทูลถามปัญหาธรรมะจึงได้เสด็จมายังสถานที่ดังกล่าว เพื่อเป็นการสักการะแด่พระพุทธเจ้า องค์อินทร์จึงมีรับสั่งให้ปัญจสิขรนักดนตรีแห่งสวรรค์ที่ตามเสด็จมาสักการะพระพุทธองค์ด้วย พร้อมร้องเพลงประกอบพิณในรูปแบบของ “คาถา”

ครั้นเมื่อพระพุทธองค์ได้สดับแล้ว จึงได้ตรัสชมเชย พร้อมทั้งสอดแทรกเนื้อหาธรรมะที่มีใจความดังที่ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายเป็นภาษาไทยว่า *“นี่แน่ปัญจสิข เสียงดนตรีของท่านช่างผสมกลมกลืน อยู่เป็นอย่างดีกับเสียงร้อง และเสียงขับร้องก็ผสมผสาน กลมกลืนเป็นอย่างดีกับเสียงดนตรี ใช่แต่เท่านั้น เสียงดนตรีของท่านก็ไม่เหลื่อมล้ำเกินเลยเสียงขับร้อง เสียงขับร้องก็ไม่เหลื่อมล้ำเสียงดนตรี”* จากข้อความนี้ทำให้ทราบได้ว่า ผู้ที่ดีดพิณนั้นไม่ใช่พระอินทร์อย่างแน่นอน แต่เป็นพระปัญจสิขร หรือพระปัญจสิงขร เทวบุตรผู้ติดตามพระอินทร์ และผู้บรรเลงพิณเมื่อตอนที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้แล้วดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น สุรศักดิ์ ทอง ได้พูดเรื่องราว ตำนานประวัติของพระปัญจสิขร และนัยยะความสัมพันธ์กับพระพุทธเจ้าและพระอินทร์ไว้อย่างละเอียดดังนี้

พระปัญจสิขร เป็นเทพแห่งดนตรีในพระพุทธศาสนา เกิดจากพระพรหม โดยออกมาจากรูจมูก บางทีก็ว่าเป็นโอรสของพระกัศยป และนางอริษตา อยู่ในพวกคนธรรพ์หรือคันธรวะ (Gadharva) เป็นผู้ที่ขอเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าเพื่อที่จะนำพระอินทร์และเทวดาเข้าฟังพระเทศนา พระปัญจสิขรมีความสามารถด้านดนตรี เป็นครูพิณ เครื่องสายมโหรี ขับร้องฟ้อนรำ แถมยังปรุง

Copyright by Mahidol University

โอสถเก่ง จึงมีหน้าที่ดูแลโสม ในสักกปัญหาสูตรเล่าว่า เมื่อพระพุทธเจ้าตรัสรู้ใหม่ๆ เทวดา นางฟ้า ทั้งหลายก็แห่กันลงมาจากสวรรค์ เฉลิมฉลอง ร้องรำทำเพลงถวายเป็นพุทธบูชา ครั้งนั้นทำให้พระปัญจสิงขรพบและแอบหลงรักนางสริยวัจสา แต่นางหาได้สนใจชายอื่นไม่ เพราะนางมีคู่ครองแล้วด้วยความทุกข์ระทมใจ พระปัญจสิงขรจึงแต่งเพลงรักเศร้าๆ แบบอกหักและยืนดีดพิณอยู่บริเวณหน้าต่างของนางสริยวัจสา พร่ำเพ้อความรักมหาศาลที่มีต่อตัวนาง เมื่อร้องจบนางก็ใจอ่อนและกล่าวเงื่อนไขว่า ถ้าหาโอกาสให้นางเข้าเฝ้าและเห็นพระพุทธเจ้าแล้ว เมื่อนั้นเราจะเป็นสามีภรรยากัน



ภาพ ๖.๑๑ ภาพจิตรกรรมบนผืนผ้า ทศชาติชาดก ตอนพระอินทร์ถวายพร ๑๐ ข้อ แด่นางผุสดี บนสวรรค์ชั้นอินทร์ ปราสาทซ้อนชั้นเหนือช้างเอราวัณ มีเหล่านางฟ้าฟ้อนรำ บรรเลงปี่พาทย์ ระนาด ฆ้องวง ฉลองการลงไปเกิดของนางผุสดี จิตรกรรมวัดทุ่งคา อำเภอแจ้ห่มจังหวัดลำปาง ภาพโดย ภานุพงษ์ เลาหสม

Copyright by Mahidol University

ในสักกปัญหสูตรยังมีอีกตอนหนึ่งว่า ครั้งหนึ่งพระอินทร์ เกิดความวิตกว่าตนเองจะได้ลงไปจุติ ด้วยความเศร้าสลด จึงกระวนกระวายใคร่ขอเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า แต่ด้วยความเกรงใจจึงส่งพระปัญจสิงขรเข้าไปดูลาดราวก่อน เพราะเห็นว่าเป็นผู้ที่ใกล้ชิดพระพุทธองค์มากกว่าเทวดาองค์ใด เมื่อทราบความประสงค์ก็เตรียมตัวจับพิณแล้วขึ้นสายที่ ๕๐ บรรเลงสรรเสริญ ขับกล่อมพระพุทธเจ้า ขับลำนำพรรณนาพระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ ให้พระพุทธเจ้าใจอ่อน เมื่อบรรเลงเพลงพิณจบพระพุทธเจ้าทรงตรัสสรรเสริญว่า “เสียงพิณและเสียงขับร้องของพระปัญจสิงขรมีความละมุนละม่อมกลมกล่อมยิ่งนัก แล้วจึงประทานอนุญาตให้พระอินทร์ พร้อมเทพบริษัทเข้าเฝ้านับแต่นั้นมา พระอินทร์ก็ระลึกถึงบุญคุณพระปัญจสิงขรเสมอมา ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชวิจารณ์ไว้ว่า คนธรรพ์ทั้งหลายทั้งปวง เขากล่าวว่ามีนิสัยเจ้าชู้ทุกคน มีเสน่ห์ล่อใจให้ผู้หญิงรัก ถ้าคิดไปเสน่ห์นั้นก็น่าจะอยู่ในการขับร้อง และดนตรีนั่นเอง (สุรศักดิ์ ทอง ๒๕๕๓, ๒๑๗ - ๒๑๙) ส่วนเรื่องราวของพระอินทร์ที่ปรากฏในจิตรกรรมล้านนา มีปรากฏภาพจิตรกรรมบนผืนผ้า วัดทุ่งคา อำเภอแจ้ห่ม จังหวัดลำปาง เล่าเรื่องชาดกในกัณฑ์ทศพร ตอนพระอินทร์ถวายพร ๑๐ ข้อแด่พุทธมารดา ซึ่งจะไปจุติเป็นนางผุสดี ครั้งนั้นพระอินทร์ทรงมอบหมายหน้าที่แห่ประโคมเฉลิมฉลองการลงไปเกิดของ นางผุสดีให้แก่เหล่านางฟ้า ผู้บรรเลงดนตรีขับกล่อมในพระราชฐานชั้นใน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วตามที่ปรากฏในไตรภูมิปรากฏในภาพจิตรกรรม ดังนี้ (๒) พิณที่ใช้บรรเลงทำนอง ในยุคอินเดียโบราณ ตั้งแต่ยุคพระเวทจนกระทั่งยุคที่มีการบันทึกพระไตรปิฎกเป็นลายลักษณ์อักษรนั้น เครื่องสายประเภทดีดทำนองจะปรากฏออกมาในลักษณะของพิณรูปฮาร์ฟ ในพระไตรปิฎกได้กล่าวถึง “สัตตันติวีณา” หรือพิณ ๗ สาย อยู่หลายแห่งด้วยกัน ส่วนที่เด่นชัดที่สุดปรากฏอยู่ในคุตติลชาดก เนื้อความได้สะท้อนภาพของพิณทรงฮาร์ฟที่ใช้บรรเลงทำนอง ดังเรื่องราวของคุตลชาดกดังนี้

ในสมัยพระเจ้าพรหมทัต กษัตริย์แห่งเมืองพาราณสี พระโพธิสัตว์ได้ถือกำเนิดในครอบครัวนักดนตรีมีนามว่าคุตติละ เมื่อเติบโตได้กลายเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีอันดับหนึ่งของชมพูทวีป ในครั้งนั้นมีนักดนตรีจากเมืองอุเชนชื่อ มุสิกะ เป็นผู้ที่มีจิตใจต่ำทรามอีกฝีมือการดีดพิณดุจดังกรีดนิ้วลงบนผืนเสื่อ ครั้นมุสิกะทราบกิติศัพท์การบรรเลงพิณของคิตติละ จึงได้ออกเดินทางไปยังเมืองพาราณสีเพื่อฝากตัวเป็นศิษย์เรียนเพลงพิณ ครั้นเมื่อมุสิกะเดินทางไปถึงกระท่อมที่พักของคุตติละ เป็นเวลาที่คุตติละออกไปธุระข้างนอก คงอยู่แต่มารดาซึ่งตาบอดสนิททั้งสองข้าง มุสิกะเหลือบเห็นพิณของคุตติละวางอยู่ จึงถือวิสาสะหยิบมาบรรเลง มารดาผู้ซึ่งตาบอดไม่สามารถมองเห็นพฤติกรรมของมุสิกะ ขณะบรรเลง จึงเข้าใจว่าเป็นหนูมาวิ่งเล่นบนสายพิณ จึงร้องเอ็ดใส่หนูตามที่ตนเข้าใจ

Copyright by Mahidol University

เมื่อคุตติละกลับถึงกระท่อมที่พัก มุสิกะจึงฝากตัวเป็นศิษย์ คุติละมองดูจากบุคลิกลักษณะของมุสิกะแล้ว ทราบทันทีว่ามิใช่คนดี จึงตอบปฏิเสธแก่มุสิกะ ถึงแม้พระโพธิสัตว์ปฏิเสธที่จะรับเป็นศิษย์ มุสิกะก็ไม่ลดความพยายาม จึงหาทางอ้อนวอนให้มารดาของคุตติละขอร้องแทน ในที่สุด คติละก็ยอมตามคำขอของมารดา ครั้นรับเป็นศิษย์แล้วคุตติละก็ตั้งใจถ่ายทอดศิลปะการบรรเลงพิณแก่ มุสิกะอย่างไม่ปิดบังอำพราง มุสิกะก็เรียนรู้ได้เป็นอย่างดีเช่นกัน เมื่อจบการศึกษาวิชาพิณแล้ว มุสิกะต้องการรับราชการเป็นศิลปินเช่นครูของตน คุตติละจึงพามุสิกะไปถวายตัวแก่พระราชา พระราชาจึงพระราชทานเงินเดือนแก่มุสิกะเป็นครึ่งหนึ่งของผู้เป็นอาจารย์ด้วยความโลภและจิตใจที่ต่ำทราม มุสิกะจึงกราบทูลพระราชาว่า ตนเองฝีมือเท่าเทียมกับคุตติละผู้เป็นครู จึงควรที่จะได้รับเงินเดือนตอบแทนเท่ากัน พระราชาจึงตรัสตอบว่าถ้าหากมุสิกะมีฝีมือเช่นนั้นจริง จะพระราชทานเงินเดือนให้เท่ากัน แต่ต้องมีการจัดประชันดีดพิณพิสูจน์ฝีมือกันก่อน

เมื่อพระราชามีพระราชกระแสรับสั่งเช่นนั้น คุตติละจึงเกิดความวิตก เพราะตระหนักว่าตนเองอายุมากแล้ว พละกำลังย่อมไม่อาจสู้มุสิกะผู้เป็นศิษย์ที่ยังหนุ่มแน่นได้ ตนเองยอมตายเสียดีกว่าที่จะได้รับความอับอายต่อการพ่ายแพ้ในการประชันดีดพิณ ร้อนถึงท้าวสักกราช ผู้เห็นความสำคัญของการบูชาพระคุณครู จึงเสด็จลงมาปลอบและให้กำลังใจ พร้อมทั้งชี้แนะวิธีการแก้ไขในการประชันพิณดังต่อไปนี้ “ขณะที่ท่านบรรเลง จงดึงสายพิณให้ขาดไปหนึ่งสายเหลือเพียง ๖ สาย แต่จะยังคงบรรเลงได้ดีเหมือนเดิม มุสิกะจะต้องดึงสายให้ขาดเช่นกัน แต่จะไม่สามารถบรรเลงเพลงพิณได้ และจะพ่ายแพ้แก่ท่าน เมื่อเป็นเช่นนั้นท่านจงดึงสายพิณสายต่อๆ ไปทีละสายจนเหลือแต่ตัวพิณ แต่พิณก็ยังบรรเลงเพลงได้” (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ๒๕๔๐, ๒๖๘ - ๒๗๓) จากบทความข้างต้น ทำให้ทราบถึงลักษณะพิณที่ปรากฏมีลักษณะสาย ๗ สาย ดังที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดบวก-ครกหลวง และที่ปาญจสิขะถือพิณ เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ พบที่นาคารชุนโกณฑะ รัฐอานธรประเทศ อินเดียดังที่ได้กล่าวมา

๖.๑.๓ เวสสันตรชาดก ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง

กัณฑ์มหาราช ตอนพระเจ้าสัญชัย สั่งให้กองทัพและไพร่พลให้ไปรับพระเวสสันดรกลับเมืองนั้น มีพระบัญชาให้นักร้องและนักดนตรีพร้อมเครื่องดนตรีไปด้วย ปรากฏหมู่ช่างขับ (ขับซอ) เครื่องดนตรีจำพวกพิณบรรเลงดีด แห่ประโคมด้วยกลอง กลองหลวง สังข์ จักเข้ พิณ ๗ สาย ดังนี้

“ฅนทั้งหลาย ฝูงช่างขับนิยายเหล้นลวงโลก หื้อหายโสกมายา ก็หื้อไป อาหยนฺตุ สพฺพ วีณาโย พวกพิณตราจำนีต ให้เขาดีดตามกูพลัน คันว่าฅนทังหลาย ฝูงช่างตีกลองแลกลองหลวง เป่าหอยสังข์หลายสิ่ง ติ่งจักเข้และพิณ ๗ สาย ท่านทังหลาย จุ่งตีจุ่งเป่า มือนับเลาสงวนใจ เภรีอันใดดังด่วน หน้าใดม่วนสูจุ่งตี ฅนฝูงช่างตีจุ่งหื้อตีแต่คุ้มน้อยราชเราไปเทอะ” (สนั่น ธรรมธิ ๒๕๕๐, ๓)

Copyright by Mahidol University

ในที่นี้อุดม รุ่งเรืองศรี ได้กล่าวถึงตัวอย่างของมหาเวสสันดรชาดกหรือมหาชาติฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง ในช่วงที่พรรณนาตอนที่ พระเวสสันดรเห็นนางมัทรีสลบ คิดว่านางสิ้นพระชนม์แล้วจะทรงจัดเมรุและงานศพอย่างไร ปรากฏเนื้อความที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในพิธีส่งสการ วงพาทย์ฆ้องปี่พาทย์ดังนี้

“บางพร่องพี่จักหื้อถือจาวมอรไกวแกว่งพัด บางคนจักหื้อถือเครื่องกั้งหางนกยูงยอยื่น

ยะยาบตื่นด้วยจามรีแควนยิ่ง	*ใต้ฟ้าขริ่งดูคราน (มาก), (คิด, ครุ่นคิด)*
เพื่อจักส่งสการนางแก้วพี่	*ทุกด้าวที่แจจน (คนเบียดเสียดกันทุกที่)*
ยังคนทังหลายจักหื้อมาม่วนเหล้น	*ชัดเชือกเต้นหกคะโดง (เล่นสนุก), (เสากระโดง)*
ฝูงคนถงพี่จักหื้อถือพาทย์ค้อง	*เสียงตื่นต้องสระพวนไพ (นักเลง), (ปี่พาทย์), (เสียงดัง)*
สรไนเสียงสั่น	*สระหนั่นด้วยเบงทรา (ปี่ไฉน, ปี่ชวา), (ปี่พาทย์)*
จากับด้วยเสียงปลี่	*นันทุกที่อือทือ (ส่งเสียงประสานกับเสียงปี่กึกก้อง)*
บางคนพี่จักหื้อตบมือตางแฉ่ง	*พี่จักแต่งเครื่องเหล้นทุกประการ”* (แทนฉาบขนาดเล็ก)

ปรากฏเนื้อความเช่นเดียวกันในช่วงพรรณนาถึงปราสาทนางมัทรี ซึ่งเป็นตอนที่กวีตั้งใจพรรณนาอย่างละเอียดปรากฏในเวสสันดรชาดกฉบับสร้อยสังกร ปรากฏภาคส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีคล้ายกัน ในพิธีส่งสการอันได้แก่ ปี่พาทย์ พาทย์ฆ้อง ดังนี้

“อยายย้อยไหวยะยาบ	*เหลื้อมมะมาบส่องแสงสี* (มันเป็นวูบวาบ)
มีทั้งพัดค้าวแลจามรีดูยิ่ง	*ใต้ฟ้าขิ่งสะคราญ*
เพื่อส่งสักการน้องแก้วพี่	*ทุกด้าวที่แจจน* (คนมาจากทุกถิ่นมาร่วมกันแน่น)
ฝูงหมู่คนจักมาม่วนเหล้น	*ชักเชือกเต้นหกกระโดง*
ฝูงคนโถงจักหื้อตีพาทย์ค้อง	*เสียงตื่นต้องด้วยสัพพะชัย* (นักเลง), (ปี่พาทย์)
สรไนจักหื้อลั่น	*สั่นด้วยเบงทรา* (ปี่ไฉน, ปี่ชวา), (ปี่พาทย์)
จาด้วยกับเสียงปี่	*นันทุกที่อือทือ* (เจรจา), (ดังอื้ออึงไปทุกที่)
ลางคนพี่จักหื้อตบมือตางแฉ่ง	*จักหือแต่งเครื่องเหล้นหลายประการ*” (แทนฉาบ)

(อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖)

Copyright by Mahidol University

จากบันทึกของ ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส มิชชันนารีชาวอเมริกัน คณะเพรสไบที-เรียนที่เดินทางไปเผยแพร่คริสตศาสนาที่เชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ - ๒๔๔๒ สมัยรัชกาลที่ ๕ ได้บันทึกเกี่ยวกับมหรสพในงานส่งสการว่า “ไม่มีพิธีใดจะได้รับการรอคอยด้วยความสนใจ และพึงพอใจอย่างยิ่งเท่ากับพิธีเผาศพ ดังนั้นฝูงชนจำนวนมากมายจึงมักมารวมกันหนาแน่นและเพลิดเพลินไปกับการแข่งขันชกมวย ชนไก่ ฟังพระสวดมนต์ ชมการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ การเล่นกล การแสดงเบ็ดเตล็ด ตลอดจนชมการแสดงต่างๆ ที่มีลักษณะเหมาะแก่งานศพ ซึ่งสลับกันไปมาจัดให้ชมกันตลอดเวลา” (ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส ๒๕๔๓, ๑๗๒)

ในที่นี้เรื่องของ ปี่ไฉน และปี่พาทย์(พาทย์ฆ้อง) จากหนังสือสาส์นสมเด็จ บทสนทนาทางสาส์น (จดหมาย) ระหว่างสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ฉบับวันที่ ๑๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๘๑ ว่า “กราบทูล สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ ทราบฝ่าพระบาท คราวนี้จะกราบทูลถึงคำ “ไฉน” ได้ทราบมาทางทูลกระหม่อมชายว่าเป็นคำฮินดู หมายถึงปี่ทุกอย่างไม่จำกัดเป็นแต่ปี่ชนิดเล็ก เช่นที่เป่าเข้ากับกลองชนะ เช่นที่เราเข้าใจกัน เพราะชื่อหัวหน้าปี่พาทย์เวรหลวงก็ชื่อว่า “หมื่นไฉนไพเราะ” ซึ่งไม่มีปี่ไฉนอยู่ในวงปี่พาทย์เวรเลย อีกประการหนึ่งยอดพระเจดีย์ก็มีส่วนที่เรียกว่า “ปล้องไฉน” ปี่ไฉนไม่ได้ทำเป็นปล้อง แต่ทำปี่ใหญ่คือ “ปี่พาทย์” ยอดพระเจดีย์หมายถึงปี่ใหญ่นั้นเอง อันเครื่องประโคมต่างๆ นั้น เดิมก็เป็นของโดดๆ เช่น กลองใบเดียวตีตูมๆ นั้นก่อน แล้วเอาสิ่งโน้นสิ่งนี้มาผสมกันเข้า จึงเป็นเครื่องประโคมอย่างประณีต มีเสียงต่างๆ ขึ้นแยกเป็นสองสาขา คือ “ดนตรี” หมายถึงเครื่องดีดสี (คือเครื่องสาย) กับ “ดุริยะ” หมายถึงเครื่องตีเป่า คำว่า “พิณพาทย์” หรือ “ปี่พาทย์” นั้นไม่ผิดทั้งสองคำ พิณพาทย์ว่าเล่นพิณ ได้แก่ ดนตรี ปี่พาทย์ว่าเล่นเพลงปี่ได้แก่ ดุริยะเครื่องดุริยะ (ปี่พาทย์ หรือพาทย์ฆ้อง) แยกออกเป็น ๕ อย่าง เรียกว่า “เบญจดุริยางค์” อาจารย์จิลเดอร์จำแนกไว้ว่า กลองหน้าเดียว กลองหนังสองหน้า กลองหนังรอบตัว กับเครื่องโลหะและเครื่องลม (สมเด็จฯ เจ้าฟ้า นริศรานุวัดติวงศ์ ๒๕๕๒, ๒๑๕-๒๑๖)

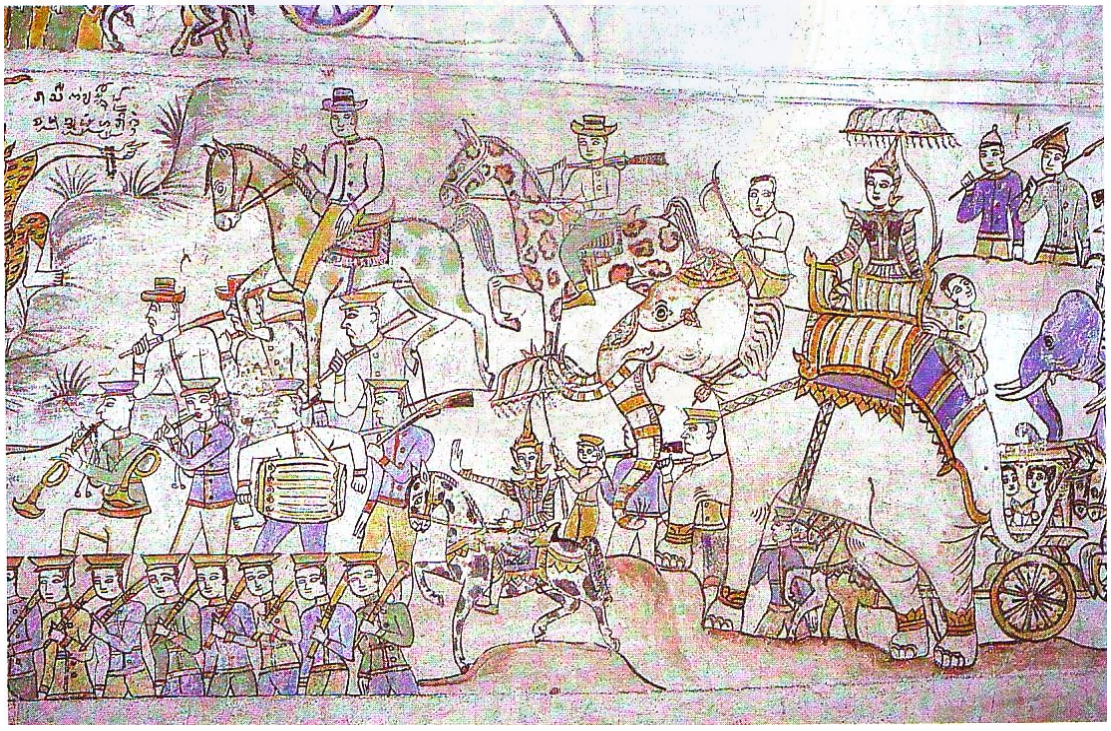
และตัวอย่างจากนครกัณฑ์ ที่เจ้าสุริยวงศ์แต่งขึ้นโดยพรรณนาตามแนวขบวนเสด็จในครั้งที่พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ ประพาสเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๖๙ เป็นกลอนเทศน์ในเรื่องมหาชาติ เป็นตอนที่พระเวสสันดรเสด็จจากเขาวงกตคืนสู่เมืองเชตุดร ปรากฏเครื่องมือดนตรีในการบรรเลง แห่ประโคมอันได้แก่ ฆ้อง กลอง และแตรวง ดังนี้

“เตนหิ เมื่อนั้นพระญาสัญไชยราช
ไพกราบทูลสมเด็จพระภูบาลอยู่เกล้า
หื้อเสด็จดลคลาดแคล้ว
นันทเภรีท้าวค็หื้อตีป่าว
หื้อมา*ประสุม*ทุก*สลอก*
ค็ใช้มาตย์ผู้ช่างเฉลิยสาร
คือพระญาเวสสันตระเจ้าจอมพล
เมื่อสู่นครแก้วเมืองหลวงเมื่อนั้นแล
ร้อง*เอิ้น*ป่าวทุกหมู่ชุม (ตะโกน)
เตรียมตัวออกทุกฅน (ประชุม), (ตรอก)

Copyright by Mahidol University

ยกริพลเสด็จจาก วงกตพรากมาเมือง
ริพลเนืองอเนก ปาน*ฝ้า*เมฆหลั่งหลามไหล (เมฆ)
ทหารไทยพรึกพราบ นายร้อยดาบเดินแฝง
กำกับแยงดูหว่าง บ่ถี่ห่างเสมิอกัน (ดูระยะต่อระยะเคียง)
ยกตีนทันพร้อมพร่ำ ยกตีย่ำสามัคคี (เดินให้เท้าพร้อมกัน)
ปืนยาวมีปลายดาบ ทหารราบเดินแข็ง (ติดดาบปลายปืน)
ยกย้ายแยงเทียวไต่ นายร้อยไล่เรียงตับ
ครบโหลนับเปนหว่าง บ่ถี่ห่างเดินขยัน
เปลี่ยนบาททันชู่กล้ำ ดุจจะย่ำไพรี (เดินพร้อมกัน)
ค้องกลองตีร่วนเร้า แตรวงเป่าเพลงเดิน
เสียงเจริญบ่ขาด แผ่อำนาจหื้อปรากฏ”

(อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๒๑๕-๒๑๖)



ภาพ ๖.๑๒ ขบวนเสด็จกลับเข้าเมืองของพระเวสสันดร ในนครกัณฑ์ วิหารวัดบ้านก่อ อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปางภาพโดย ภานุพงษ์ เลาหสม

Copyright by Mahidol University

จากนครกัณฑ์ ที่เจ้าสุริยวงศ์แต่งขึ้นปรากฏรูปขบวนแห่ของพระเวสสันดร มีลักษณะคล้ายคลึงกับงานศิลปกรรม จิตรกรรม วิหารวัดบ้านก่อ สันนิษฐานวาดประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ร่วมสมัย ช่วงเวลาเดียวกับครั้งที่พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ ประพาสเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๖๙ โดยวรรณกรรมมีเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องตรงกันกับภาพจิตรกรรมได้แก่ นันทเภรี (วงปี่กลอง) กลองและแตรวง นอกจากนี้ยังมีอุปกรณ์อื่นๆ ดังความปรากฏคล้ายคลึงกัน เช่น นายร้อยไล่เรียงตับ ปืนยาวมีปลายดาบ แตรวงเป่าเพลงเดิน ส่วนเนื้อหารายละเอียดของขบวนเสด็จรัชกาลที่ ๗ ประพาสจะกล่าวถึงในตอนต่อไปอย่างละเอียด

๖.๑.๔ ตำนานพระสิงห์พุทธปฏิมาเจ้า

เป็นตำนานทางพระพุทธศาสนา ต้นฉบับแปลจากตำนานพื้นเมือง ตำนานพระสิงห์พุทธปฏิมากรเจ้านี้ ปริวรรตโดย สงวน โชติสุขรัตน์ จากต้นฉบับอักษรไทยวน (ตั๋วเมือง) ต้นฉบับเดิมเป็นของพะมหาหมื่น วุฑฒิญาโณ วัดหอธรรม เชียงใหม่ เขียนในสมุดข่อย เมื่อ พ.ศ. ๒๔๔๗ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีในการแห่ประโคมดุริยดนตรีเพื่อสรรเสริญในพระพุทธศาสนา และการเฉลิมฉลอง ตลอดจนการสั่งสมบุญกุศลโดยสถาบันกษัตริย์ ปรากฏดนตรีเข้ามีส่วนร่วมดังนี้

หน้า ๔๑ *“ส่วนว่าพระพุทธปฏิมาเจ้าก็ได้กระดานแป้นอันหนึ่ง ก็มาด้วยผิวน้ำสมุทรก็กระทำปาฏิหาริย์ อันประกอบด้วยฉัพพรรณรังสี เหมือนดั่งพระพุทธเจ้ายังทรมาน พระสิงห์เจ้ามารอดนครศรีธรมราชยังประมาณ ๓ คืน เทวดาก็มาสำแดงหรือพระยาศรีธรรมราชฝันหันและหันนิมิตในราตรีจักใกล้รุ่งว่าดังนี้ พระสิงห์พุทธปฏิมาเจ้าก็มาจักใกล้รอดเมืองมหาราชนี้แล มหาราชจุ่งรีบไปรับพระเจ้าเทอะ เมื่อรุ่งเช้าพระยาศรีธรรมราชก็รีบหื้อแต่งสำเภา กันทั้งดุริยดนตรี และเครื่องสักการะปูชาอันแล้ว”*

หน้า ๔๒ *“พระยาก็ส่งข่าวไปว่า พระพุทธสิหิงส์ปฏิมาเจ้าก็มาถึงเมืองแห่งตน แก่พระยาร่วงหั้นแล แต่งแป้งเครื่องปูชาและดุริยดนตรี ไปนำเอาพระพุทธปฏิมาเจ้าแต่นครศรีธรรมราชมาสู่เมืองสุโขทัยแห่งตนแล้วก็สถาปนาตั้งไว้ในสถานที่ควรแล้ว ก็ปูชาไหว้นบครพยำต่อเท้าชีวิตแห่งตนหั้นแล”*

หน้า ๔๕ *“พระเจ้าติโลกราชได้เป็นใหญ่เสวยราชสมบัติในนพบุรีเชียงใหม่ ก็เทียรย่อมปูชาพระสิงห์พุทธปฏิมาเจ้าบ่ขาดสาย ถึงฤดู เมื่อควรสระสรงด้วยน้ำสุคันโธทก สักการะปูชาด้วยข้าวตอกดอกไม้คันธของหอม แล้วเล่นมหรสพ ถ้วน ๗ วัน ๗ คืน ชุขวบชุปีแลฯ”*

Copyright by Mahidol University

๖.๑.๕ ตำนานพระแก่นจันทร์

ตำนานพระแก่นจันทร์ปริวรรตจากตำนานพระแก่นจันทร์ ฉบับพื้นเมือง อักษรไทยวน ต้นฉบับเดิมเป็นใบลานของ พระมหาหมื่น วุฑฒิญาโณ แห่งวัดหอธรรม (วัดเจดีย์หลวง) เสร็จเมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๓ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี และหน้าที่การใช้งาน โดยเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องสักการะบูชาอันเป็นส่วนหนึ่งของพิธีการอัญเชิญ และเฉลิมฉลองพระแก่นจันทร์ ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ฆ้อง กลอง ปี่ แตร (ฝรั่ง) และสังข์ ดังนี้

หน้า ๘๒ *"พระยายุทธศรี ก็รู้ว่าพระแก่นจันทร์เจ้า ปรากฏมีฤทธิเดชะอานุภาพมากนัก ฉันนั้นพระยาก็มีใจชมชื่นยินดีปีติมากนักแล แล้วพระยาก็แต่งแปงยังเครื่องบูชาทั้งหลาย เป็นต้นว่า เข้าตอก ดอกไม้ เทียน ธูป ช่อตุง ดุริยะดนตรี ทุกอันแล้ว ตนเป็นพระยาเป็นเค้า กับชาวบ้านชาวเมืองทั้งหลายแลพระเถรานุเถระอันมากนัก ก็ไปถึงวิหารวัดบ้านหนองบัวที่พระจันทร์เจ้าอยู่นั้น แล้วก็ไหว้นบครพยำบูชาแล้วราธนาพระจันทร์เจ้าไปสู่วิหารวัดป่าแดงหลวงดอนชัย"*

หน้า ๘๓ *"ทีนั้น มหาธรรมเสนาตนเป็นราชจริตะริยะพระลงไปเชียงใหม่ ก็รู้ข่าวว่าพระจันทร์เจ้ามาแล้ว ก็หื้อบอกแก่พระยาขออนุญาตไปเอาพระจันทร์เจ้า พระยาอนุญาตแล้ว หื้อแต่งแปงดุริยดนตรี เป็นต้นว่า ฆ้อง กลอง ปี่ หอ แกล (แตร) หอยสังข์ ช่อ ตุง ช้างม้า และเด็กชายนายร้อยทั้งหลายหิ้วถือเอาเครื่องอาวุธทั้งหลาย ครันว่าเข้าไปถึงที่อยู่พระจันทร์เจ้าแล้ว เขาไปไหว้สาพระยาตนเป็นเจ้าเมืองพะยาว ให้รู้ว่าอาชญาให้มาขอเอาพระจันทร์เจ้าไป ขออาราธนาพระจันทร์เจ้าเมือ(ไป) เชียงใหม่ว่าอั้น แล้วก็ยกเอาพระจันทร์เจ้าใส่ช้างพ่วงคำ อันห้างประดับดีแล้ว"*

หน้า ๘๕ *"ทีนี้มหาเถรานุเถระทั้งหลาย ทั้งขุนหมื่นพัน ทั้งชาวเมืองทั้งหลาย พรรณนานับบ่ได้ ก็ยินดีไปไหว้และบูชาด้วยช่อตุง เข้าตอกดอกไม้ แล้วก็สรงเสพด้วยดุริยดนตรีมากนัก แล้วจึงราธนาพระจันทร์เจ้าออกจากเรือ แล้วก็ยกขึ้นใส่หลังช้างแก้วตัวประเสริฐ แล้วก็นำเข้ามาไว้ในอโสการาม (วัดป่าแดงหลวง) อันมีภายใต้ประตูเวียงเชียงเรือก อันเป็นที่ไหว้บูชาแห่งท้าวพระยาเสนาอามาตย์ และสมณะพราหมณ์ทั้งหลายและคหบดี เศรษฐีทุกเมื่อแล"*

๖.๑.๖ ตำนานวัดกวาดกานโถม

ตำนานวัดกวาดกานโถมหรือวัดช้างค้ำ ตำบลวังตาล อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ ปริวรรตและคัดมาจากตำนานพื้นเมือง ของวัดช้างค้ำ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๐๓ ปรากฏเนื้อความที่เกี่ยวของ

Copyright by Mahidol University

กับดนตรีและหน้าที่การใช้งานเกี่ยวกับการเฉลิมฉลองเป็นเวลา ๓ วัน ๓ คืน และยังกล่าวถึงการนำเอาช่างฆ้องไปไว้เมืองเชียงแสนดังนี้

หน้า ๕๖ *"พระยาเม็งผู้ชื่อว่าสุตตโสม พร้อมกับด้วยเสนาอามาตย์ สะค่วย เศรษฐี คหบดีแลชาวบ้านชาวเมืองทั้งหลาย ก็แห่เอาลูกหญิงของตนไปสู่ทัพแห่งพระยามังรายแล้ว กระทำอาวาหะวิวาหะมงคลภิเษก เลี้ยงดูกันด้วยเช้าเหล้าชิ้นปลาอาหาร ทั้งฝ่ายเม็งฝ่ายไทย ก็ชวนกันกินสัพพโภชนะอาหารทั้งหลาย ก็พาเล่นมหรสพ พอเสี้ยง ๓ วัน ๓ คืน"*

หน้า ๑๐๐ *"ครั้งท้าวลานนาได้สมดังสันทะประโยชน์แล ก็สั่งอำลาพระยาม่าน แล้วก็เอาช่างทั้งหลาย ๕๐๐ คน พร้อมทั้งริพลโยธาเสด็จตราพิกคืนสู่เมืองไทยดังเก่า ก็หื้อเอาช่างคำไปไว้เชียงตุง เอาช่างฆ้องไปไว้เชียงแสน ส่วนช่างเหล็กแลช่างไม้ทั้งหลาย ต่างก็หื้อเอาไว้ในเวียงกุมกาม" (*สงวน โชติสุขรัตน์ ๒๕๓๘*)*

๖.๑.๗ ตำนานพระธาตุจอมทอง เชียงใหม่

ตำนานพระธาตุจอมทอง ตอนต้นเป็นฉบับเดิมซึ่งคัดต่อๆ กันมาแต่ตอนหลังท่านพระมหาหมื่น วุฑฒิญาโณ วัดเจดีย์หลวงเป็นผู้เรียบเรียงต่อมาจนถึงสมัยพ่อเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ ๙ ปริวรรตจากอักษรไทยยวน พ.ศ. ๒๔๖๘ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีว่าเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องประดับพระยศแก่พระพุทธเจ้า อันมีเครื่องแห่ประโคม ฆ้อง กลอง แตรสังข์ บัณเฑาะว์ พิณพาทย์ ดังนี้

หน้า ๑๔๕ *"ท้าวพระทั้งก็สร้างตุริยะนนตรีมีต้นว่า ฆ้อง กลอง แตรสังข์ บัณเฑาว์ พิณพาทย์ พร้อมทุกอันด้วยทองคำ แล้วให้แต่งเครื่องประดับทั้งมวล อันควรแก่พระพุทธเจ้า มีต้นว่ามัญจปิฐ อันใหญ่อันน้อย แลเครื่องลาดเครื่องปู แลหมอนข้างบนหัวแลข้างหลังที่พระบาท มีทั้งพัดค้าว จามรช่อธงไชย พร้อมทุกอย่างแล้วด้วยทองคำ ตั้งไว้ ๔ ด้านแห่งสถูปคำนั้น ท้าวพระยาทั้งหลายก็ให้หล่อรูปแห่งตน แลรูปนางขับนางฟ้อน รูปคนผู้รักษา"*

๖.๑.๘ ชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ

เป็นวรรณกรรมชาดกที่ได้รับความนิยมสูงสุดเรื่องหนึ่งในล้านนา ที่น่าสังเกตคือชื่อเรื่อง ชื่อตัวละคร และชื่อสถานที่ล้วนเป็นชื่อทางล้านนา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของการแต่งชาดก เริ่มต้นจากภาษาบาลี ในชั้นแรก แล้วกลายมาเป็นเรื่องท้องถิ่น ในตอนหลังเรื่องแสงเมือง

Copyright by Mahidol University

หลงถ้ำนี้ก็เช่นเดียวกับชาดกเรื่องอื่น คือไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งหรือปีที่แต่ง ต้นฉบับเป็นใบลานมาจากวัดป่าสักน้อย (พ.ศ. ๒๔๘๓) อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ และใช้ฉบับอื่นอีกสองถึงสามฉบับเพื่อการสอบ ตรวจทาน

ชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ ได้ปรากฏเนื้อความ เรื่องราวเดียวกันในจิตรกรรมเวียงต้า ปัจจุบันภาพจิตรกรรมนี้ถูกเก็บรักษาอยู่ที่ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ภาพจิตรกรรมบรรยายเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชาดก ปรากฏดนตรีในขบวนแห่ของเจ้าแสงเมือง ฆ้องแบน (ไม่มีปุ่มตรงกลาง) บรรเลงโดยกลุ่มชนเผ่าโพกหัว และภาพการเล่นมหรสพเฉลิมฉลอง ในราชสำนักเมืองเชียงทอง ปรากฏภาพคนเป่าปี่ (ปี่จุม) ๓ และคนฟ้อน ๒ คน สันนิษฐานว่าเป็นวงช่างซอ เรื่องราวตัวละครเกี่ยวกับชกดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำนี้ มีความคล้ายคลึงกับวรรณกรรมเรื่อง พระศรีเมือง พระราชนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรสถานพิมุข (กรมพระราชวังหลัง) ต้นฉบับเป็นสมุดไทยดำจำนวน ๔ เล่ม ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานแก่หอสมุดวชิรญาณ ในที่นี้กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ประทานพระวินิจฉัยเกี่ยวกับหนังสือเรื่องนี้ไว้ในสำเนาจดหมายโต้ตอบกับเจ้าพระยามหิธร (ลออ ไกรฤกษ์) ว่า

“บทละครเรื่องพระศรีเมืองนั้นที่ในหอพระสมุดฯ หามีไม่ มีแต่แต่งเป็นกาพย์หนังสือสวด (แต่ฉบับก็ไม่บริบูรณ์) เป็นสำนวนแต่งและฝีมือเขียนครั้งกรุงศรีอยุธยา เรียกว่าเรื่องพระศรีเมือง ตัวเรื่องก็ตรงกับในบทละคร เพราะฉะนั้น เป็นอันได้ความว่า นิทานเรื่องพระศรีเมืองนี้มีแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีแต่มิใช่ชาดก ทำนองจะเป็นเรื่องนิทานพวกพราหมณ์หาเข้ามา เช่นเรื่องพระนล บทละครเรื่องพระศรีเมืองนั้น พิเคราะห์ดูสำนวนที่แต่งเป็นบุคคลชั้นสูง อาจจะเป็นพระราชนิพนธ์ กระบวนกลอนเป็นกลอนเก่ารุ่นรัชกาลที่ ๑ ถ้าเป็นพระราชนิพนธ์ไซร์ ผู้ที่แต่งก็อยู่ในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๑ รัชกาลที่ ๒ รัชกาลที่ ๓ หรือสมเด็จพระบวรราชเจ้ารัชกาลที่ ๑ รัชกาลที่ ๒ รัชกาลที่ ๓ หรือจะเป็นกรมพระราชวังหลัง ราวใน ๗ พระองค์นี้”

สำหรับพระราชนิพนธ์บทละครที่ปรากฏอยู่ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวหาเหมือนสำนวนกลอนบทละครเรื่องพระศรีเมืองไม่ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระบวรราชเจ้ารัชกาลที่ ๑ มีเพลงยาวปรากฏอยู่ แต่เห็นว่าจะเป็นพระราชนิพนธ์สมเด็จพระบวรราชเจ้ารัชกาลที่ ๒ หรือกรมพระราชวังหลัง” (เกรียงศักดิ์ สัมปัชชสิต ๒๕๕๒) ส่วนเรื่องพระนล หรือพระนลคำหลวงที่มีเนื้อหาคล้ายกับชาดกแสงเมืองหลงถ้ำนี้ พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวไว้ว่า เป็นพระราชนิพนธ์บทละครรำ เรื่องพระนาละ เป็นบทละครรำ แสดงครั้งแรก เมื่อทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร เนื่องในวาระวันประสูติ พระชันษา ๒๕ พรรษา ตรวจดูแล้ว

Copyright by Mahidol University

ตรงกับวันที่ ๑ มกราคม (ปลายปี) พ.ศ. ๒๔๔๘ นับถึงวันที่เขียนบทความนี้ เวลาผ่านมาแล้ว ๑๐๖ ปีเศษ นับว่าเก่าแก่มาก แต่ก็ยังค้นไม่พบตัวบทละคร

พอถึงปี พ.ศ. ๒๕๕๑ จึงได้บทละครเรื่องพระนาละนี้ มาจากหอสมุดแห่งชาติซึ่งไม่ได้รวมอยู่ในกลุ่มงานพระราชนิพนธ์ของล้นเกล้าฯ รัชกาลที่ ๖ ในหอวชิราวุธ ทว่าไปแทรกอยู่ในชั้นรวมบทละครของเก่า ห้องกลาง ชั้นที่ ๓ ตึกใหญ่ และประทับตราไว้ว่าเป็นหนังสือที่ ม.จ.พัฒนายุ ดิศกุล (ท่านหญิงเหลือ) ประทานให้หอสมุด จึงได้ข้อมูลเพิ่มเติม ซึ่ง ม.จ.ชัชวลิต เกษมสันต์ ทรงนิพนธ์เป็นคำนำไว้เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๒ ว่า

"บทละครเรื่องนี้เข้าใจว่าเป็นพระราชนิพนธ์บทละครไทยเรื่องแรก แสดงครั้งเดียวในปี พ.ศ. ๒๔๔๘ งานฉลองวันประสูติครบพระชันษา ๒๕ พรรษา แล้วเงียบหายไป แม้การพิมพ์ก็ไม่เคยกระทำ ทั้งไม่มีใครเคยพูดถึงมานานมาก นอกจากพระยาอัศวบดีศรีสุริยพาหน (เล็ก โกมารภัจจ์) ที่เคยเป็นหมาดเล็ก ข้าหลวงเดิม เท่านั้นที่จำได้ ว่าเคยแสดง เวลาผ่านมา จนถึงสมัยรัชกาลปัจจุบันจึงได้ค้นพบบทพระราชนิพนธ์ละครเรื่องพระนาละ โดยพระยาอัศวบดีศรีสุริยพาหน (เล็ก โกมาร-ภัจจ์) นำส่งเป็นเอกสารโรเนียว พิมพ์ไว้เพียงตอนเดียว มูลนิธิมหามงกุฎราชวิทยาลัย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ได้จัดพิมพ์ขึ้นถวายสมเด็จพระเจ้าภคิณีเธอ เจ้าฟ้าเพชรรัตน์ราชสุดาฯ เมื่อครั้งทรงบำเพ็ญพระกุศลถวาย ในวันคล้ายวันสวรรคตของรัชกาลที่ ๖ ซึ่งทรงทำประจำทุกปี ออกเผยแพร่ครั้งแรกเมื่อ ๒๖ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๕๑๒"

ในบันทึกของ ม.จ.ชัชวลิต เกษมสันต์นั้น ได้ข้อมูลเพิ่มอีกว่า พระราชทานให้กองโขนหลวง จัดแสดงถวายครั้งแรกและครั้งเดียว ณ ที่ประทับวังสราญรมย์ ในวันประสูติครบปีที่ ๒๕ (วันที่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๔๔๘) การแสดงมี ๒ คืนต่อกัน สมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี พระบรมราชินีนารถในรัชกาลที่ ๕ ซึ่งทรงเป็นพระราชมารดาในสมเด็จพระบรมฯ ได้เสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตรละครเรื่องพระนาละนี้ทั้งสองคืนต่อกัน บันทึกของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล เมื่อมารวมกับของ ม.จ. ชัชวลิต เกษมสันต์ ทำให้ทราบสถานที่การแสดง และคณะผู้แสดง ว่าตัวละครมาจากบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ขณะนั้นยังรั้งตำแหน่งเจ้ากรมมหรสพ ซึ่งก็คือวังบ้านหม้อ อันเป็นที่ตั้งกรมมหรสพของหลวงในสมัยรัชกาลที่ ๕ หมายความว่าตัวแสดงเป็นละครหลวงทั้งโรง น่าเสียดายที่ไม่ได้เห็นสูจิบัตร ซึ่งเชื่อว่างานใหญ่อย่างนี้ ต้องพิมพ์แจกด้วยแน่ๆ

จากนั้นละครเรื่องพระนาละนี้ได้เงียบไปไม่มีการกล่าวถึงอีกเลย ไม่ได้แสดงอีกเลย อีกปีต่อมาจึงทรงนำเรื่องพระนาละนี้ มาปรับใหม่ กลายเป็นวรรณกรรมเรื่องยาว ในปี พ.ศ. ๒๔๕๙ มีชื่อว่า "พระนลคำหลวง" เรื่องพระนาละ หรือต่อมาเรียกว่าพระนล (พระนลคำหลวง) จัดเป็นวรรณกรรมอินเดียโบราณ ประเภทนิทานซ้อนนิทาน ซึ่งเล่าแทรกอยู่ในมหากาพย์ชื่อมหาภารตะ

Copyright by Mahidol University

หรือบางทีเรียกว่ามหาภารตยุทธ เพราะเป็นเรื่องสงครามต่อสู้กันระหว่างพี่น้องสองฝ่าย ซึ่งสืบวงศ์มาจากท้าวศานตนุ แห่งราชวงศ์กุรุซึ่งร่วมต้นตระกูลเดียวกัน คือฝ่ายเการพ และฝ่ายปาณฑพ เป็นเรื่องเล่าและเขียนต่อๆ กันมานานกว่าพันปีแล้ว

เรื่องพระนาละเป็นนิทานแทรกเข้ามา ตอนที่เจ้าชายปาณฑพทั้งห้า (คือ ท้าวยุษธิษธีระ ภีมะ อรชุน นกุล และสหเทพ) ต้องจากเมืองอินทปัทซึ่งพวกตนปกครองอยู่ เดินทางออกไปใช้ชีวิตอยู่ป่านานถึง ๑๓ ปี เหตุเพราะทุกคนสิ้นเนื้อประดาตัวเสียบ้านเสียเมือง เสียทรัพย์สิน เสียบริวาร ทั้งหมดรวมทั้งเสียพระนางกฤษณา (หรือเทราปที) พระชายา เพราะพี่ชายคนใหญ่คือท้าวยุธิษฐิระ (บางครั้งเขียน ยุธิษเสฐียร) แพ้สกาพนันแก่ท้าวศกุนิ ลุงของเจ้าทุรโยชน์ พี่ชายคนใหญ่ของพวกเการพผู้ครองนครหัสตินาปุระ ทั้งห้าพี่น้องและพระนางเทราปที (ซึ่งเป็นภรรยาของพี่น้องทั้งห้าทุกคน) ต่างก็เป็นทุกข์กันทั่ว เมื่อพระฤาษี ชื่อพฤหทัศวะไปพบพี่น้องปาณฑพทั้งห้าคนในป่า ก็เล่านิทานให้ทุกคนฟังเพื่อให้เกิดคลายทุกข์ว่า คนที่เคยเสียสกาพนันจนสิ้นเนื้อประดาตัวนั้นไม่ได้มีแต่พวกปาณฑพเท่านั้น ยังมีพระนาละอีกองค์หนึ่ง เคยแพ้สกาพนันสิ้นเนื้อสิ้นตัวมาแล้ว เป็นที่รู้จักในเพลงตับชื่อ ตับพระนาละ ขับร้องโดยคุณหญิงราชมานู (ม.ล.เล็ก กุญชร ณ อยุธยา)



ภาพ ๖.๑๓ แผ่นเสียงเพลงตับพระนาละ ร้องโดย คุณหญิงราชมานูพิณพาทย์วังบางขุนพรหม
แผ่นเสียงเลขที่ B. 18902-X อาจารย์ ธีระ จุฑานนท์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ผู้ค้นพบ
ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

Copyright by Mahidol University

ร้องบันทึกเสียงเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๒ วงปี่พาทย์บางขุนพรหมบรรเลง บันทึกแผ่นเสียงไว้กับห้างสุธาดิลก เป็นแผ่นเสียงตราพาโลโฟน มีเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงตับมโหรีของเก่า หลายตับ เช่น เพลงตับนางลอย ตับนาคบาสก์ และตับพรหมมาศตร์ ตับแม่งู เพลงสมโภชน์พระเศวตคชเดชดิลกช้างเผือกของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ ฯลฯ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๕๔) ทั้งเรื่องพระศรีเมือง และพระนล ต่างเป็นเรื่องราวที่นำมาใช้เป็นบทละคร นำเข้าโดยพราหมณ์ซึ่งเป็นส่วนหนึ่ง เป็นนิทานย่อยในมหาภารตะ ซึ่งเมื่อเข้ามาสู่ล้านนานิทานนี้ได้ถูกผนวกเข้าเป็นชาดกส่วนหนึ่งในพระศาสนา

ในภาคพื้นดินแดนอุษาอาคเนย์ปรากฏเรื่องเล่ามหานิทานสองเรื่องใหญ่ที่ได้รับอิทธิพลจากพราหมณ์ได้แก่ เรื่อง รามเกียรติ์ และมหาภารตยุทธ ซึ่งมีวัตถุประสงค์แยกแตกต่างกันคือ เรื่องรามเกียรติ์ เป็นนิทานสรรเสริญสถาบันกษัตริย์ ในความชอบธรรมของนารายณ์อวตาร หรือสมมุติเทพ ส่วนในเรื่องมหาภารตยุทธจะมีเนื้อหาที่สอดแทรกไปด้วยคำสอน หรือนิทานสอนใจกษัตริย์เป็นหลักสำคัญ แต่ไม่บอกตรงๆ จะใช้เรื่องเล่าที่เป็นคติสอนใจ บ้างก็เป็นนิทานซ้อนนิทานเป็นต้น ดังเนื้อเรื่องของชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ กล่าวคือเป็นภาคส่วนหนึ่งที่มีรากฐานมาจากพราหมณ์และเป็นส่วนหนึ่งของมหาภารตยุทธ เป็นภาคต่อของพระนาละเมื่อแพ้สกาพนันต้องทิ้งเมืองรกร้างด้วยกษัตริย์ที่ไม่สามารถปกครองเมืองตนเองได้ ดังนั้นพระโพธิสัตว์จึงกลับชาติมาเกิดบำเพ็ญบุญบารมีเพื่อช่วยเหลือเมืองและชาวเมืองเหล่านั้นให้อยู่ดีมีสุข โดยพระศาสนา

เรื่องราวชาดกแสงเมืองหลงถ้ำเริ่มต้นเมื่อครั้งพระพุทธองค์ประทับที่เชตวันวนาราม เหล่าภิกษุปรารภกันว่านางยโสธราพิมพาด้วยซึ่งมีความศรัทธาในพระพุทธศาสนา คร่ำครวญถึงพระพุทธเจ้า และมีความภักดีในพระพุทธองค์อย่างยิ่งเมื่อพระพุทธเจ้าทรงทราบด้วยทิพยโสตแล้ว พระพุทธองค์จึงเสด็จมาแสดงธรรมต่อนาง แล้วว่านางเคยประพฤติเช่นนั้นมามากครั้งแล้วในอดีต แล้วจึงทรงเล่านิทานเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำให้ฟังว่า

กาลครั้งหนึ่ง ณ เมืองเชียงทอง ครองราชย์โดยท้าวมันธราชและนางสุมิรา ซึ่งร้อนไปถึงพระอินทร์ต้องไปเชิญพระโพธิสัตว์ลงมาเกิด ชื่อว่า “เจ้าแสงเมือง” ผู้รูปงาม เมื่อเจ้าแสงเมืองอายุได้ ๑๖ ปี พระบิดาจึงโปรดให้เลือกสตรีเป็นชายา แต่บังเอิญคืนก่อนพิธี เจ้าแสงเมืองฝันว่าหงส์คู่ (พูดภาษาคนได้) ได้นำนางรูปงามมาถวาย (นางในฝัน) เหตุให้จึงไม่เลือกใคร จากนั้นจึงโปรดให้ช่างมาวาดภาพรูปลักษณะตามแบบนางในฝัน แล้วให้หงส์สองตัวไปเที่ยวแสวงหานางในฝัน ในเมืองพันธุมตินคร (โยนกนาคพันธุ์) ติสสรัฐ (อุตรดิตถ์) หริภุญไชย (ลำพูน) นันทบุรี (น่าน) โกไสย (แพร่) ฯลฯ จนกระทั่งไปพบนางเกี๋ยงคำแห่งเขมรรัฐราชธานี ตอนนั้นนางเกี๋ยงคำอายุได้ ๑๕ ปี ทรงพระสิริโฉมงดงามยิ่งนัก กลิ่นปากหอมเหมือนดอกลำเจียก

Copyright by Mahidol University

เมื่อหงส์ทราบข่าวนางเกี๋ยงคำจากนกแขกเต้า (ลูกน้อง) เมื่อนางทราบเรื่องก็พึงพอใจจึงมอบแหวนวิเศษที่สามารถฉายภาพพระนางปรากฏตรงหัวแหวน ฝากไปให้เจ้าแสงเมือง เจ้าแสงเมืองเมื่อทราบความแล้วจึงนำแหวนพร้อมเล่าเรื่องราวให้พระบิดา และมารดาฟัง หลังจากนั้นจึงส่งทูตจากเมืองเชียงทองเดินทางไปสู่ขอนางเกี๋ยงคำที่เมืองขอมพร้อมราชบรรณาการ ครั้งท้าวสิริวังโสพระบิดานางเกี๋ยงคำทราบเรื่องและรายละเอียด ก็ทรงยอมรับและตอบแทนด้วยข้าวของเช่นกัน เมื่อการติดต่อสำเร็จด้วยดีทั้งสองเมืองต่างเตรียมจัดงานอภิเษกครั้งใหญ่



ภาพ ๖.๑๔ จิตรกรรมเวียงต้า ขบวนเจ้านาย (กษัตริย์ เจ้าแสงเมือง) ปรากฏฆ้องแบน ไม่มีปุ่มตรงกลางแห่ประโคมขบวน ภาพโดย โกมล พานิชพันธ์

ในเมืองเชียงทองนั้นมีพิธีสังเวยเทพารักษ์ประจำเมืองทุกวันแรม ๑ ค่ำที่ดอยหลวง และเนื่องจากเจ้าแสงเมืองจะรีบไปในการอภิเษกจึงไปสังเวยก่อนกำหนด เมื่อเสร็จพิธีก็อยากเที่ยวในถ้ำ

Copyright by Mahidol University

จึงพาบริวารอีก ๑,๐๐๐ คนเข้าไปในถ้ำ จากนั้นความรักเหมือนจะมีอุปสรรค์ด้วยกรรมเก่าของเจ้าแสงเมือง ส่งผลให้ติดหลงอยู่ในถ้ำจึงออกมาเพื่อไปสู่ขอตามหมั้นหมายกับนางเกี๋ยงคำได้ ประจวบเหมาะตอนนั้นเองนางเกี๋ยงคำก็มีเศรษฐีขอมอยากได้ตัวนางเป็นชายาพอไม่ได้จึงยุยงให้พระยาจัมปายกทัพมาตี เพื่อชิงนาง

ทันใดนั้นเองฝ่ายเจ้าแสงเมืองภายหลังรอดตายจากหลงถ้ำด้วยอานุภาพของแก้วมณีศักดิ์สิทธิ์ จากคำอธิฐานเมื่อเข้าตาจนว่า “หากตนได้เป็นพระพุทธเจ้าจริงก็ขอให้พระอินทร์มาช่วยเถิด” ทันใดนั้นพระอินทร์ก็ลงมาช่วยชุบชีวิตผู้คนที่ตายไป ๙๙๓ คน พร้อมฝึกปรือวิชา และมอบอาวุธศักดิ์สิทธิ์ให้แก่เจ้าแสงเมือง จากนั้นจึงเสด็จไปอาศรมพระฤาษีตามคำบอกของพระอินทร์ ขณะเดินทางก็ได้พบกับนายบ้านปัจฉิมคาม ชื่อโกสิยาและโกสิกาแล้วพักอยู่กับนายบ้านทั้งสอง นายบ้านทั้งสองเห็นลักษณะของเจ้าแสงเมืองจึงไต่ถามแล้วจึงยกลูกสาวของตนให้คือนางสุนินทา และยกนางสุวิรา แก่เจ้าสุริราซึ่งเป็นคนสนิทของเจ้าแสงเมือง ได้เสร็จรุ่งเช้าเจ้าแสงเมืองจึงนำบริวารทั้ง ๖ เหาะไปสู่เมืองเชียงทองเพื่อไปตามหานางเกี๋ยงคำ ตอนแรกนางเกี๋ยงคำไม่เข้าใจว่าเจ้าแสงเมืองหายเพราะสาเหตุอันใด คืนนั้นเจ้าแสงเมืองเหาะไปหานางเกี๋ยงคำแต่พอทั้งคู่ได้ทำการตกลงในปราสาทของนางเกี๋ยงคำแล้วตนจะไปบอกพระบิดาทีหลัง เจ้าแสงเมืองก็กล่าวว่าเป็นการไม่เหมาะที่จะลบหลู่ท้าวสิริวังโสเช่นนั้น รุ่งเช้าจึงไปกราบทูลเรื่องนี้แก่พระบิดา ท้าวสิริวังโส ดีพระทัยมาก จึงให้จัดขบวนไปรับเสด็จเข้าเมือง แล้วทั้งคู่ก็อภิเษกกัน ต่อมาท้าวสิริวังโสก็มอบราชสมบัติให้แก่เจ้าแสงเมือง เมื่ออยู่เมืองขอมปีหนึ่งแล้ว เจ้าแสงเมืองก็พาคณะเดินทางไปเยี่ยมเมืองเชียงทอง

หลังจากนั้นสามวัน พระยาจามปาก็ยกทัพมาตีเพื่อชิงนางเกี๋ยงคำ ท้าวสิริวังโสจึงส่งคนไปตามเจ้าแสงเมือง เจ้าแสงเมืองให้ยกทัพหลับ ส่วนตนเหาะกลับเข้าไปในเมืองก่อน ในที่สุดพระยาจามปาก็พ่ายแพ้ เสร็จศึกแล้วเจ้าแสงเมืองได้เดินทางไปเยี่ยมเมืองเชียงทองอีกครั้ง เมื่อไปถึงก็มีการเฉลิมฉลองกันอย่างใหญ่โตและอภิเษกเจ้าแสงเมืองขึ้นครองราชย์อีกด้วย จากนั้นจึงพาคนไปยังถ้ำที่ตนเคยหลงอยู่แล้วขนทรัพย์สมบัติกลับเมือง (ใช้เวลาขนถึง ๗ วัน) ส่วนหงส์ทองเมื่อเห็นว่านายของตนหายไปก็มีแต่ความทุกข์ พยายามไปค้นหาตามเมืองต่างๆ ในที่สุดก็ไปอยู่ที่สระเดิมที่พรานป่าเจอที่สระเดิมในป่าหิมพานต์ และโดนเหยี่ยวล่อลวงให้เสือจับกินในที่สุด นายพรานจึงนำขนที่พบให้เจ้าแสงเมืองไปทำพัด หลังจากนั้นทุกฝ่ายก็ดำเนินชีวิตอย่างสงบจนถึงแก่อายุขัยของตน (วิถี พานิชพันธ์ ๒๕๓๒, ๔๑ - ๔๔)

ในเรื่องวรรณกรรมร่วมสมัยที่ปรากฏเรื่องราวของช่างซอ และปี่จุม จากบันทึกของลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส มิชชันนารีชาวอเมริกัน คณะเพรสไบทีเรียนที่เดินทางไปเผยแพร่คริสตศาสนาที่เชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ - ๒๔๔๒ สมัยรัชกาลที่ ๕ บันทึกเกี่ยวกับการเป่าบรรเลงเพลงจากเครื่องดนตรีสันนิษฐานว่าเป็นปี่จุม เพราะบรรเลงร่วมกัน (พวกเขานักดนตรี) เมื่อปี

Copyright by Mahidol University

พ.ศ. ๒๔๓๘ ว่า “เมื่อพวกเราจำต้องขึ้นบก พวกเขานักดนตรีก็เล่นเพลงเดิมๆ ซ้ำแล้วซ้ำเล่าซึ่งเห็นได้ชัดว่ามีเสียงสูงต่ำน้อยมากพวกเราหลงรักเสียงดนตรีที่ไพเราะและนุ่มนวลนี้เข้าให้แล้ว แล้วจะรู้สึกดีใจเมื่อเห็นคนเรือนำขลุ่ยของพวกเขาออกมาจากห้องเก็บของในยามค่ำคืนที่เงียบสงบที่ท้องฟ้าประดับไปด้วยดาวอยู่รอบๆ ตัวเรา และแล้วเราก็ได้ยิน “ท่วงทำนองอันไพเราะของเพลงต่างๆ ที่วกวนไม่แน่นอน” ลอยมาตามริมฝั่งแม่น้ำ (ลิลเลียน จอห์สัน เคอร์ติส ๒๕๔๓, ๘๔)



ภาพ ๖.๑๕ จิตรกรรมเวียงต้า ภาพการเล่นมหรสพ ในราชสำนักเมืองเชียงทอง เรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ คนเป่าปี่ ๓ และคนฟ้อน ๒ คน สันนิษฐานว่าเป็นวงช่างซอ ภาพโดย โกมล พานิชพันธ์

ในปี พ.ศ. ๒๔๔๐ มีนักกฎหมายชื่อ นายปีแอร์ โอร์ต ผู้ช่วยที่ปรึกษากฎหมายชาวเบลเยี่ยม ที่เข้ามารับราชการในสยามขณะนั้นให้เดินทางไปทำหน้าที่พิจารณาคดีร่วมกับนายจอห์น บาเรตท์ ราชทูตสหรัฐที่เมืองเชียงใหม่ นายปีแอร์ โอร์ต และนายจอห์น บาเรตท์ ออกเดินทางจากบางกอกเมื่อวันที่ ๓ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๔๐ โดยทางเรือขึ้นมาตามแม่น้ำเจ้าพระยา จนมาถึงเมืองเชียงใหม่เมื่อวันที่ ๒๘ สิงหาคม ปีเดียวกัน ทั้งสองได้ร่วมกันพิจารณาคดีโดยเบิกพยานทั้งสองฝ่ายมาให้การโดยเริ่มตั้งแต่วันที่ ๓๑ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๔๐ จนกระทั่งถึงวันที่ ๒๐ กันยายน ในปีเดียวกัน การพิจารณา

Copyright by Mahidol University

คดีก็เสร็จสิ้นลง และได้ลงนามในคำพิพากษาลงโทษทหารที่ทำร้ายรองกงสุลสหรัฐลดหลั่นกันตามความเหมาะสม

ในที่นี้ขณะเดินทางไปเมืองลำพูนตามคำเชิญของท่านเจ้าเมือง นายปิแอร์ โอร์ต ได้มีโอกาสรับฟังการบรรเลงขับซอในคุ้มเจ้าอุปราชลำพูน และเขียนในบันทึก วันที่ ๒๒ กันยายน พ.ศ. ๒๔๔๐ ว่า “ข้าพเจ้าออกจากเมืองเชียงใหม่เมื่อเวลาบ่าย ๓ โมง ทันทีที่ข้าพเจ้ามาถึงเมืองลำพูน ข้าหลวงเมืองลำพูนได้มาเยี่ยมที่บ้านพัก เจ้าอุปราช (เจ้าอินทยงยศ เจ้าเมืองลำพูน) เองที่บ้านพัก ๒ ครั้ง ก่อนหน้าในตอนบ่ายด้วยคาดว่าข้าพเจ้าจะมาถึงก่อนหน้านี้ ข้าหลวงเชิญบัตรเชิญของเจ้าอุปราชเชิญข้าพเจ้าไปร่วมรับประทานอาหารเย็นซึ่งเจ้าอุปราชเป็นเจ้าภาพถวายเป็นพระเกียรติยศแก่พระเจ้าอยู่หัว

เจ้าอุปราชออกมาต้อนรับข้าพเจ้า ล้อมรอบด้วยบรรดาคนมีอายุหลายคน ซึ่งล้วนเป็นบุคคลชั้นสูงของตระกูลผู้ครองนครลำพูน ทุกคนล้วนเป็นผู้มีอัธยาศัยดีและสนุกสนานรูปร่างหนา ใบหน้าใหญ่ ปากกว้าง อารมณ์ดีและนิยมรับประทานอาหารดีๆ บรรดาท่านเหล่านี้มีกิตติศัพท์ในทางเป็นผู้นิยมชมชอบดื่มสุรา ในระหว่างอาหารเย็นวันนั้น ข้าพเจ้าสังเกตเห็นได้ว่ากิตติศัพท์ดังกล่าวดูจะไม่ไร้มูลความจริงเอาเสียเลยทีเดียว ชาวสยามสองคนที่ร่วมโต๊ะอาหารดูเรียบร้อยและมีระเบียบ ส่วนชาวลาวทั้งหลายเมื่อนั่งลงแล้วต่างไม่รอช้าที่จะแกะกระดุมเสื้อนอกที่ใช้งานพิธีซึ่งคับและทำให้อึดอัดบรรดาชาวลำพูนเหล่านี้เป็นผู้ที่มีอัธยาศัยและสนุกสนาน หัวเราะเฮฮาอยู่ตลอดเวลา เจ้าอุปราชทักทายบรรดาขุนนางด้วยเสียงเอาการเอางาน คุ้มของเจ้าอุปราชอันเก่าแก่สร้างด้วยไม้หลังคาโย้ด้วยความเก่า มีท่อนเสาไม้สักค้ำเป็นระยะ ทำให้ข้าพเจ้ารำลึกถึงพวกแซกซันโบราณในอังกฤษที่อยู่ท่ามกลางบรรดาข้าทาสบริวารและบรรดาสุกร

หลังอาหารเย็น มีการร้องเพลงคลอด้วยการเป่าเครื่องดนตรีแบบปี่ การร้องเพลงแบบนี้ผู้ร้องคิดเนื้อร้องขึ้นมาสดๆ ตามเหตุการณ์ (การละเล่นพื้นบ้านของชาวเหนือ เรียกว่า ซอ) ในวันนี้เนื้อร้องพูดถึงงานเลี้ยงซึ่งมีเจ้านายและบรรดาขุนนางรวมทั้งชาวต่างชาติคนหนึ่งเข้ามาร่วมด้วย นับเป็นการร้องแบบใช้ปฏิภาณโดยทันทียิ่งกว่าคอเมเดีย เดล อารเต เพราะทุกถ้อยคำเป็นการด้นสดๆ” (ปิแอร์ โอร์ต ๒๕๓๙, ๑๑๕ - ๑๑๗)

๖.๒ ตำนานฝ่ายเมือง

ตำนานฝ่ายเมือง หรือพื้นเมือง หมายถึงประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นปกครอง โดยเฉพาะกษัตริย์ ราชวงศ์ มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างตัวตนของบรรพบุรุษของชาติพันธุ์ก่อเกิดปรากฏการณ์ ตำนานวีรบุรุษ ที่มีลักษณะเน้นผู้นำคนเดียว เช่น ตำนานพญาเจือง ตำนาน

Copyright by Mahidol University

พญางำเมือง ตำนานปู่เจ้าลาวจก ตำนานเจ้าสุวรรณคำแดง ตำนานพญามังราย ตำนานขุนนุ่นขุนฟอง ตำนานท้าวผานอง ในลักษณะเนื้อหากล่าวตั้งถึงอาณาจักรอันยิ่งใหญ่ และลำดับกษัตริย์ในสายราชวงศ์ที่ครองราชย์สมบัติ ดนตรีและการแสดงเน้นการสรรเสริญบทบาทของกษัตริย์ภายใต้อาณาจักรดินแดนในอุดมคติอันยิ่งใหญ่ ดนตรีมีหน้าที่การแบ่งชั้นทั้งนอกและใน ประโคม และขับกล่อมเพื่อกษัตริย์ ดนตรีที่ปรากฏในตำนานฝ่ายเมืองนี้จึงสร้างบรรยากาศ จินตนาการถึงความมั่งคั่งของเมือง ความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ และการประโคมเฉลิมฉลองเมื่อรบศึกได้รับชัยชนะ

อานันท์ กาญจนพันธุ์ ได้ให้แง่คิดเกี่ยวกับตำนานฝ่ายเมืองที่แต่งขึ้นโดยภิกษุว่า อาณาจักรล้านนานั้นมีความสำคัญก็เพราะเป็นส่วนหนึ่งของของอาณาจักรแห่งพุทธศาสนิกชน ซึ่งตำนานเรียกว่า “ชมพูทวีป” ถือว่าเป็นดินแดนอันศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธศาสนา เนื้อหาของตำนานก็คือเรื่องราวที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องกันในชมพูทวีปนั่นเอง นอกจากนั้นด้วยเหตุที่พระภิกษุล้านนายึดในหลักเอกภาพ ทัศนะในเรื่องเวลาที่ปรากฏในตำนานก็แสดงให้เห็นว่าพระภิกษุไม่พยายามแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของเวลาในอดีต อนาคต หรือปัจจุบัน เพราะฉะนั้นอดีต ปัจจุบัน และอนาคต จึงเป็นช่วงเวลาที่ต่อเนื่องกัน เหตุการณ์ต่างๆ ในตำนานจึงเกิดขึ้นในกัลป์หนึ่งทางพระศาสนา บุคคลที่กล่าวถึงในตำนานก็เป็นผู้แสดงบทบาทในช่วงเวลาเดียวกัน

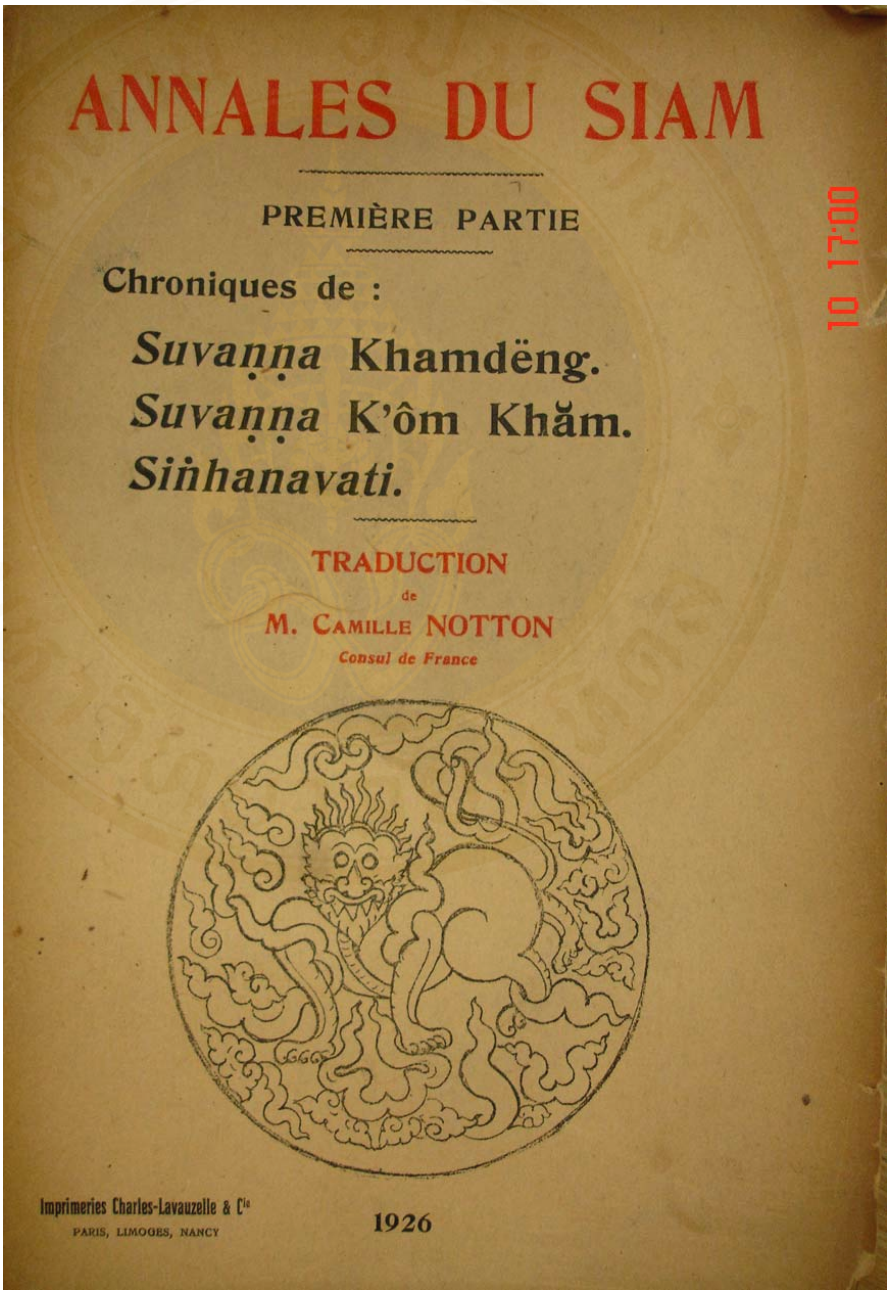
หลักเอกภาพนี้สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกที่เกิดจากประสบการณ์ของสังคมล้านนาในระยะนั้นดังจะเห็นว่าเอกภาพหรือความสมานฉันท์ระหว่างสถาบันกษัตริย์กับสถาบันสงฆ์จำเป็นอย่างยิ่งยวดต่อความมั่นคงของระบบสังคม การขัดแย้งระหว่างสองสถาบันถูกสร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ของความร้าวฉานของระบบสังคม แสดงออกมาในกลียุค เนื้อหาของตำนานจึงมุ่งที่จะสร้างสรรค์เอกภาพของทั้งสองสถาบันอย่างมากเพราะหมายถึงสถาบันสงฆ์จะขาดผู้อุปถัมภ์ดังปรากฏตัวอย่างในตำนานชินกาลมาลีปกรณ์ตอนหนึ่งที่ผู้หนึ่งประณามพระเจ้าสามฝั่งแกน (ครองราชย์ พ.ศ. ๑๙๔๔ - ๑๙๘๔) ว่าประพฤติผิดธรรมโดยไปสนใจสิ่งนอกศาสนายึดที่นาของวัดในพระพุทธศาสนาไปให้คณะหมอผี การแตกร้าวของสองสถาบันในระยะนั้นอาจเกิดความยากแค้นแบบกลียุคที่เกิดขึ้นในสังคมล้านนาเพราะมีเหตุการณ์ต้องต่อสู้ศึกสงครามยืดเยื้อเป็นเวลานาน จึงเป็นสาเหตุให้พระเจ้าติโลกราชผู้เป็นโอรสถอดออกจากบัลลังก์ และกลับสนับสนุนศาสนาจนรุ่งเรืองเป็นยุคทองของล้านนา เพราะความเจริญทางพระศาสนาเป็นสัญลักษณ์ของความอยู่เย็นเป็นสุข (อานันท์ กาญจนพันธุ์ ๒๕๒๗, ๒๙ - ๓๐)

ด้วยเหตุนี้สถาบันสงฆ์จึงมีความสำคัญในการเขียนจารึก เปรียบเสมือนสถาบันของสื่อมวลชนทั่วไป ฉะนั้นการจับมือสร้างสรรค์ ร่วมมือ ระหว่างสถาบันทั้งสองจึงเป็นนิมิตหมายอันดีของยุคทอง คือ ความรุ่งเรืองของพระศาสนา และศิลปกรรมในศาสนา ทั้งนี้หากเกิดปรากฏการณ์ความแตกแยกระหว่างสถาบัน ทั้งหมดก็ถูกตราหน้าโดยสถาบันว่าเป็นยุคที่ไม่เจริญรุ่งเรือง ในมิตินี้

Copyright by Mahidol University

ดนตรีมีหน้าที่สอดแทรกเข้าไปรับใช้สถาบันทั้งสองโดยมีหน้าที่ประโคม แห่ เฉลิมฉลองในการเฉลิมอำนาจของสถาบันกษัตริย์ที่ผ่านการตรวจสอบการถือครองอย่างชอบธรรมของพระศาสนาเป็นธรรมราชา ดังปรากฏในวรรณกรรมดังนี้

๖.๒.๑ ตำนานสิงหนวติกุมาร



ภาพ ๖.๑๖ ตำนานสุวรรณคำแดง สุวรรณโคมคำ และสิงหนวัติกุมาร โดย M. CAMILLE NOTTON พ.ศ. ๒๔๖๙ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

ตำนานสิงหนวติกุมารหรือตำนานเชียงแสน เป็นตำนานที่นิยมคัดลอกกันในล้านนาอีกเรื่องหนึ่งที่มีอยู่ในหนังสือประชุมพงศาวดารภาคที่ ๖๑ ซึ่งกรมศิลปากรได้จัดพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๔ โดยมีนายสุด ศรีสมวงศ์ ได้ถอดออกเป็นภาษาไทยกลาง เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๖ เรื่องว่าด้วย สิงหนวติกุมารโอรสพระเจ้าเทวกาลแห่งนครไทยเทศ คือเมืองราชคฤห์นครหลวง สืบเชื้อสายมาจากไทยเมือง ได้สร้างเมืองนาคพันธุ์สิงหนวตินคร ต่อมาเรียนกว่าเมืองโยนกนครราชธานีชัยบุรีศรีช้างแสน และเมืองนี้ก็ได้ล่มสลายไปเนื่องจากพระเจ้าแผ่นดินและราษฎรไปกินปลาตะเพียนเผือก ส่วนประชนชนที่ยังคงมีชีวิตรอดจึงพร้อมกันตั้งเมืองใหม่อีกแห่ง ชื่อว่า เวียงปรึกษาสร้างเมื่อ พ.ศ. ๑๕๕๘ และได้ตกอยู่ในความปกครองของพระยาเจื๋องฟ้าธรรมิกราช พ.ศ. ๑๖๖๕ - ๑๗๓๕ แห่งเวียงหิรัญนครเงินยาง หรือเชียงแสน จนถึงรัชสมัยพญาเม็งรายครองเมืองเชียงราย เริ่มต้นด้วยมหาศักราชได้ ๑๗ ตรงกับ พ.ศ. ๒๔๓๐ ที่สิงหนวติกุมาร และขนิษฐาชายา พร้อมผู้คนสัตว์พาหนะทรัพย์สมบัติ ออกเดินทางจากนครแถน ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี มีหน้าที่แห่โคม ฉลองสมโภชพระบรมธาตุ (สรีระธาตุ) ดุริยดนตรีอันประกอบด้วย สังข์ บัณเฑาะว์ ฆ้อง กลอง ดังนี้

ความเดิม ๖๖. *"กาลนั้นองค์พระมังรายนราชเจ้า ก็มีพระทัยยินดีมากนักแล้ว พระองค์ก็ให้นายช่างทั้งหลายมากระทำยังพระโกศเงิน พระโกศทองซ้อนพระโกศแก้ว รับเอายังพระบรมธาตุไว้ แล้วก็ตกแต่งยังเครื่องบูชาทั้งหลาย มีแก้วแหวนเงินทองมธุบุบผาราช (ลาช) คันธมาลาจุณจันทน์ตั้งค้นช่อธงและฉัตรบูชาพร้อมเสร็จ ก็ยกพระมหาธาตุเจ้า และก็รวมทั้งรี้พลคนงานทั้งหลายมาพร้อมแล้ว ก็สมโภชฉลองพระมหาธาตุเจ้า และบริบูรณ์ก็อัญเชิญพระบรมธาตุเจ้าขึ้นสู่วีกาญจน์ ก็ยกเอายังพระมหาธาตุเจ้าเสด็จแห่แหนพร้อมด้วย เครื่องดุริยางคดนตรี แตรสังข์ บัณเฑาะว์ ฆ้อง กลองประโคมพระบรมธาตุเจ้า แห่ออกเวียงไปต่อเท่าถึงเกตบรรพคอยธุง"* (มานิต วัลลิโภดม ๒๕๑๖)

ในพงศาวดารรุ่นเก่าแก่ของรัฐชาติสยาม เห็นจะไม่มีฉบับใดเก่าไปกว่าตำนานสิงหนวัติ เพราะในตำนานนั้นบอกศักราชไว้เก่าแก่มาก เล่าถึงเมื่อก่อนพุทธศักราชประมาณ ๑๖๕ ปี มีอาณาจักรเชียงแสนเกิดขึ้น พระเจ้าสิงหนวัติซึ่งเป็นพระโอรสองค์ที่ ๒ ของพระเจ้าเทวาการะ ผู้ครองราชคฤห์มหานครเป็นผู้สถาปนานครแห่งนี้ขึ้น พระองค์ส่งพระราชโอรสไปครองเมืองต่างๆ แล้วเสด็จลงมาตีเมืองอุโมงค์เสลานครของขอมด้วยและแผ่พระราชอำนาจลงมาถึงแดนละโว้ นครเชียงแสนสืบสายกษัตริย์มาหลายชั่วอายุคนจนถึงปี พ.ศ. ๙๐๐ ขอมได้ยกทัพไปตีนครเชียงแสนของพระยาพังและนรเทศ พระยาพังให้อพยพผู้คนไปอยู่เวียงละวะสีทอง (ลัวะ) ริมน้ำใส (ริมน้ำปิง) เจ้าพรหมกุมารโอรสได้ยกกำลังสู้กับกองทัพขอม และติดตามไปยึดเอานครเชียงแสนได้แล้วไล่ขอมลงไปจนถึงแคว้นละวะภายหลัง พระเจ้าพรหมแยกเมืองจากพระราชบิดามาตั้งเวียงใหม่ที่แม่น้ำกุ ให้ชื่อ

Copyright by Mahidol University

ว่า “ชัยปราการ” พระยาชัยศิริราชโอรสของพระองค์ได้สืบราชสมบัติต่อมาเมื่อปี พ.ศ. ๙๘๗ ต่อมาเมื่อพม่ายกมาตีเวียงชัยปราการ พระเจ้าชัยศิริสู้ไม่ได้ จึงเผาเมืองเสีย แล้วยกมาตั้งเมืองที่กำแพงเพชร

ยังมีตำนานเก่าอีกตำนานหนึ่ง กล่าวถึงท้าวลวจักราชสืบราชวงศ์ไปครองเมืองพะเยา และอีกสายหนึ่งเป็นสายของพระยาเม็งรายผู้สถาปนาเมืองเชียงใหม่ ส่วนตำนานพงศาวดารอันปรากฏในชินกาลมาลีปกรณ์ ได้รจนาถึงเรื่องการสร้างเมืองหริภุญไชยเป็นปฐมโดยไม่ได้เล่าเรื่องสายวงศ์เก่าแก่สองสายทางแคว้นโยนกเลย ชินกาลมาลีปกรณ์พรรณนาว่า มีกุลบุตรมิตรสหายกัน ๕ คน ออกบวชเป็นฤาษีเสีย ๔คน อีก ๑ คนเป็นคฤหัสถ์อาศัยอยู่ในเมืองลวปุระ (บ้างว่า เมืองลพบุรี) วาสุเทพฤาษีได้สร้างนครแห่งหนึ่งริมแม่น้ำพิงค์ โดยเชิญท่านสุกกทนต์จากเมืองลวปุระมาช่วยสร้างเพราะเมืองละโว้สมัยนั้นอุดมด้วยช่างฝีมือ และเจริญรุ่งเรืองอยู่เดิมแล้ว จึงได้นำช่างและผู้ชำนาญการจากเมืองละโว้ แล้วส่งทูตเพื่อขอพระราชวงศ์มาครองเมือง

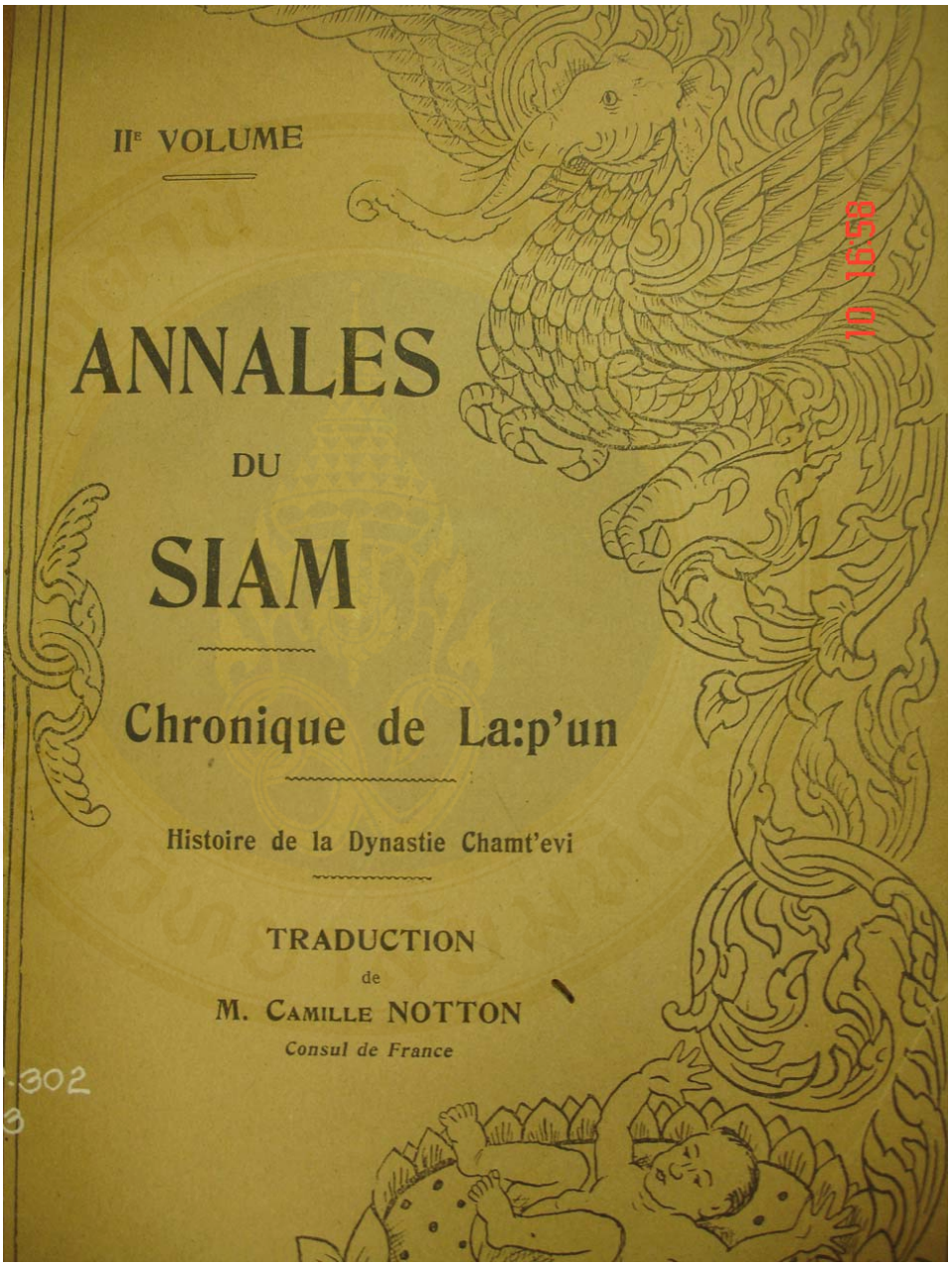
พระเจ้าจักรพรรดิ์จึงส่งพระธิดา “พระนางจามเทวี” เป็นอัครมเหสีของเข้าพระเทศราชในเมืองรามัญ (กำลังพระครรภ์ได้ ๓ เดือน) เสด็จมาพร้อมไพร่พลบริวาร และพระมหาเถระผู้ทรงพระไตรปิฎกอีก ๕๐๐ องค์ ลงเรือขึ้นไปตามลำน้ำพิงค์ ๗ เดือนจึงถึง ท่านฤาษีกับชาวเมืองจึงอัญเชิญพระนางจามเทวีขึ้นอภิเษกบนกองทองคำ นครนั้นชื่อว่า “หริภุญไชย” สืบมาจนบัดนี้ เมื่อพระนางขึ้นครองราชย์ได้ ๗ วัน ก็ประสูติพระโอรสแฝด ๒ องค์ องค์พี่ชื่อมหันตยศ ส่วนองค์น้องชื่ออนันตยศ สมัยนั้นมีเมืองอื่นๆ ยกกองทัพมาเพื่อยึดนครหริภุญไชย แต่พ่ายกลับไปหมดสิ้น เจ้าอนันตยศเสด็จไปครองเขลางค์นคร ส่วนมหันตยศ ได้ครองราชย์สมบัติต่อจากพระมารดา แต่ว่าประวัติศาสตร์ทางตำนาน มิได้ระบุศักราชไว้ในยุคต้นๆ จึงยากที่จะเทียบเคียงกับความเป็นมาความร่วมสมัยของบ้านเมืองในยุคนั้น (น.ณ ปากน้ำ ๒๕๑๗ - ๒๕๓๒)

๖.๒.๒ จามเทวีวงศ์

พงศาวดารว่าด้วยเรื่องของอาณาจักรหริภุญไชยยุคก่อนหน้าอาณาจักรล้านนา ถือว่าเป็นพงศาวดารเมืองหริปุญไชย ซึ่งพระโพธิรังสีรจนาไว้ในภาษามคธ ซึ่งพระรัตนปัญญาเถรรจนาไว้เมื่อ จุลศักราช ๘๗๘ (พ.ศ. ๒๐๕๙) มีวัตถุประสงค์ที่จะยอพระเกียรติพระเจ้าอาทิตยราชเจ้ากษัตริย์เมืองหริภุญไชย ซึ่งเป็นต้นเรื่องเกี่ยวกับประวัติการทำนุบำรุงพระศาสนาและการสร้างพระเจดีย์หลวงเมืองลำพูน (พระยาประชากิจกรจักร ๒๕๑๕, ๘๐) เนื้อความได้กล่าวถึงการรบทัพของพระพี่น้อง (อนันตยศ และมหันตยศ) กับกองทัพของพระเจ้ามิลักขราช ปรากฏดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องในการฉลองชัยชนะจากการรบ มหาชัยเภรีแห่ประโคมมีตะโพน บันเฑาะว์ สังข์ แตร และเสียงคนโห่ร้องว่า “ลำดับนั้นพี่น้องทั้งสองนั้นกลับได้ชัยชนะแล้ว จึงบันลือเสียงโห่ร้องอึงมี่ แล้วบรรเลงศัพท์สำเนียงเสียงมหาชัยเภรี, ตะโพน, บัณเฑาะว์, สังข์, แตร, แซ่อุโฆษเป็นชัยบันเทิง (หนังสือเป็น

Copyright by Mahidol University

ชนยนฺโต แต่หน้าที่จะเป็น ถนยฺโต ร้องคำราม, ขู่สำทับ, ร้องสำทับ) ยกไล่ตามไปเบื้องหลังแห่งพลที่หนีทั้งหลายนั้น



ภาพ ๖.๑๓ ตำนานพระนางจามเทวี และเมืองลำพูน โดย M. CAMILLE NOTTON
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

การสู้รบกับกษัตริย์มิลักขะ แล้วมิลักขะยึดเมืองได้ ๓ ปีเศษ แต่แล้วก็ถูกยึดกลับคืนมาได้ กษัตริย์จะสืบเชื่อสายมานานเท่าไหร่ไม่ปรากฏ แต่ปรากฏข้อความสำคัญในชินกาลมาลีปกรณ์ว่า

Copyright by Mahidol University

“พระเจ้าตรากะนั้นเป็นคนกล้า ตระเตรียมการรบแล้วล่องใต้ไปตามแม่พิงค์เพื่อยึดครองเมืองลวปุระ ได้ยินว่าครั้งนั้นเมืองลวปุระมีกษัตริย์พระองค์หนึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นจักรพรรดิเรียกว่า อุจฉิตตจักรรพดิ และพระเจ้าจักรพรรดินั้นได้ทราบข่าวข้าศึกมา ก็ตระเตรียมการรบเสด็จออกจากเมืองลวปุระ เมื่อกษัตริย์ทั้งสองตั้งค่ายประชิดเพื่อจะรบกัน ยังมีกษัตริย์องค์หนึ่งพระนามว่าชีวก (ในจามเทวีวงศ์ เรียกว่า สุชิต) มีทหารจำนวนมาก ยกเรือมาจากศิริธัมมนครยึดเอาเมืองลวปุระได้ ในกาลนั้นกษัตริย์คู่สงครามทั้งสองรีบเร่งแข่งกันมานครหริปุญไชย ในกษัตริย์ทั้งสองนั้น พระเจ้าอุตฉิตตจักรพรรดิถึงนครหริภุญไชยก่อน พระเจ้าตรากะจึงปราชัย” เรื่องนี้เป็นเรื่องกษัตริย์หริปุญไชย ยกทัพมาตีละโว้ ละโว้ยกทัพออกมาต่อสู้กัน แต่ถูกกษัตริย์จากนครศรีธรรมราชลอบตีท้ายครัว ยึดเอาละโว้ไว้ได้ ตอนที่ ๒ กษัตริย์ก็รีบตรงไปหริปุญไชยแต่ชาวละโว้ถึงก่อนก็เลยยึดเอาหริภุญไชยได้ ส่วนกองทัพหริภุญไชยอีก ๑๕ บรรทัดต่อมา ได้กล่าวถึงการฉลองชัยชนะที่เมืองหริภุญไชย ปรากฏการเล่นมหรสพ (มหาวิชัยมหรสพ) เป็นเวลา ๗ วัน ดังนี้

“ฝ่ายพระนางจามเทวี ก็ประคองพระบุตรของพระองค์ด้วยพระหัตถ์ทั้งสองแล้วจุมพิตพระเศียรแล้วเล่า ทรงประสาทหาที่เปรียบมิได้ แล้วรับสั่งให้นายเสมียนแลนายนักการ จัดชัยบานเลี้ยงพวกสุรโยธาทั้งหลาย และประทานวัตถาภรณาลังการเป็นต้น ตามสมควรแก่พลสุรโยธาทั้งปวง โดยสามารถแก่ไชยทิศน์ แลเล่นมหาวิชัยมหรสพตลอดกาล ๗ วัน และได้บูชาพราหมณ์ทั้งหลาย มีพระโหราธิบดีเป็นต้น แลช้างมงคลหัตถีรัตนด้วยมหาสักการทั้งหลาย”

ต่อมาถึงตอนพระฤาษีได้สร้างนครแห่งใหม่ขึ้นมาชื่อ “เขลางค์นคร” ขึ้นแก่พระเจ้าอนันตยศ ปรากฏดนตรีเข้ามามีส่วนในการสร้างเสียงประโคมในเมืองเขลางค์นคร อันประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีแห่ประโคมได้แก่ ตะโพน บัณเฑาะว์ สังข์ และกลองยาวดังนี้

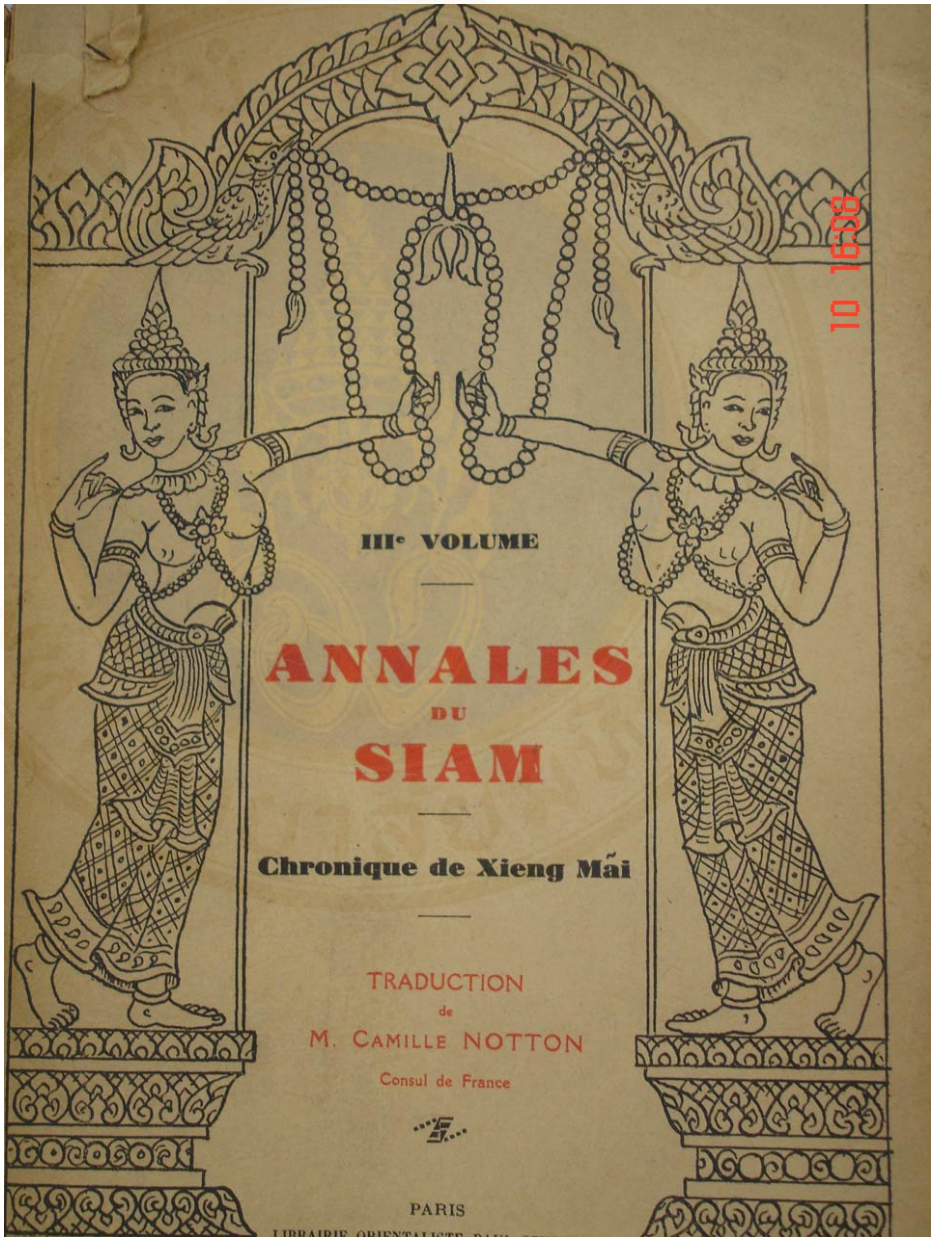
“พระนครเขลางค์ กึกก้องไปด้วยเครื่องประโคมทั้งหลาย กล่าวคือเสียงกลองตะโพนและบัณเฑาะว์และสังข์ แลกลองยาว มีเสียงอันไพเราะน่าฟัง ตั้งเวลาเช้าตนเวลาเย็น เป็นที่รื่นเริงบันเทิงใจยิ่งนัก”

ตำนานจามเทวีวงศ์ เป็นตำนานในภาษาบาลีซึ่งเขียนโดยพระโพธิรังสี ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระธาตุหริภุญชัย และการสร้างเมืองลำพูน เนื้อหาที่ปรากฏในส่วนเกี่ยวข้องกับดนตรี มีปรากฏในงานเฉลิมฉลองอันเน้นไปในส่วนของเครื่องประโคม รวมทั้งหมดได้แก่ มหาชัยเภรี ตะโพน บัณเฑาะว์ สังข์ แตร แซ่อุโมงเป็นชัยบันเทิง มหรสพ และ

Copyright by Mahidol University

กลองยาว ที่มีส่วนช่วยในการสร้างบรรยากาศแห่งความสำเร็จ ฉลองชัย และวาดฝันในจินตนาการถึงความยิ่งใหญ่ รุ่งเรือง ของอาณาจักรหริภุญไชย และอาณาจักรเขลางนคร

๖.๒.๓ ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่



ภาพ ๖.๑๘ ตำนานเมืองเชียงใหม่ โดย M. CAMILLE NOTTON
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

ตำนานเมืองเชียงใหม่ หรือตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ มีความยาวแตกต่างกันไป สามารถแบ่งได้เป็น ๓ ประเภท ได้แก่ (๑) ตำนานอย่างสั้นหรืออย่างย่อ ซึ่งมีเนื้อหาโดยสรุปและความยาวไม่เกิน ๒๕ ใบลาน (๒) ตำนานขนาดกลาง มีเนื้อหาละเอียดมากกว่าประเภทแรกประมาณ ๕๐ ถึง ๑๐๐ ใบลาน (๓) ตำนานชนิดยาวมากประมาณ ๑๐๐ ถึง ๓๐๐ ใบลาน ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ที่รู้จักกันแพร่หลาย คือฉบับที่แปลโดยนายคาร์มิล นอตอง (Camilles de Notton) อดีตกงสุลฝรั่งเศสประจำเมืองเชียงใหม่ มีจำนวน ๔ เล่ม ใช้ชื่อว่า Annales du Siam โดย ๓ ฉบับแรกพิมพ์ที่ประเทศฝรั่งเศส เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๙ และ พ.ศ. ๒๔๗๕ เล่มที่ ๔ เป็นภาษาอังกฤษ พิมพ์ที่กรุงเทพฯ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๘๒ ผลงานของนอตองเล่มที่ ๓ ชื่อว่า Choronique de Xieng Mai ตีพิมพ์ที่กรุงปารีส พ.ศ. ๒๔๗๕

เป็นที่รู้จักดีในชื่อว่า “ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับนอตอง” มีใบลานทั้งสิ้นเกือบ ๓๐๐ ใบลาน มีจำนวน ๗ ผูก ผูกที่ ๗ ฉบับนอตอง “History of Chiang Mai from ๑๘๐๕ to Our Day” ได้เพิ่มเติมเรื่องเกี่ยวกับประวัติศาสตร์เมืองเชียงใหม่ปี พ.ศ. ๒๓๔๘ ถึงสมัยปัจจุบัน และไม่ได้อธิบายเกี่ยวกับที่มาของตำนานนี้ เชื่อกันว่าต้นฉบับใบลานที่นอตองใช้แปลถูกทำลายไปพร้อมกับการต่อต้านฝรั่งเศสที่เชียงใหม่ระหว่าง พ.ศ. ๒๔๘๓ ถึง พ.ศ. ๒๔๘๔

ฮันส์ เพนธ์ สันนิษฐานว่า ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ น่าจะเริ่มแต่งขึ้นในสมัยพญาติโลกราช ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เพราะในสมัยนี้เริ่มมีการศึกษาและมีนักปราชญ์เขียนงานด้านประวัติศาสตร์ซึ่งผู้แต่งตำนานเรื่องนี้รู้จักและอ้างถึงงานเหล่านั้น เช่น ชินกาลมาลีปกรณ์ จามเทวีวงศ์ มูลศาสนา สิหิงคนิทาน และวังสมาลินี ฯลฯ และบางตอนอาจเขียนขึ้นในสมัยพม่าปกครอง (พุทธศตวรรษที่ ๒๒) ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่อาจเขียนขึ้นคราเดียวกันทั้ง ๘ ผูก หรืออาจจะมีการเขียนเพิ่มจากตำนานฉบับที่มี ๗ ผูก ซึ่งทั้งของนอตองและตำนานสิบห้าราชวงศ์ไม่จบบริบูรณ์ ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจจะแต่งขึ้นหรือจารขึ้นพร้อมกันในราว พ.ศ. ๒๓๗๐ หรือ พ.ศ. ๒๓๗๑ โดยผู้แต่งคนเดียว สันนิษฐานได้จากข้อความแทรกเพิ่มในผูกที่ ๘ คือตำนานพระนอนพรัง หรือ พระนอนขอนม่วง ได้กล่าวถึงพุทธทำนาย และความชอบธรรมของกษัตริย์ที่จะมาปกครองเมืองนี้ (เชียงใหม่) และผู้แต่งตำนานยังมีข้อถกเถียงเกี่ยวกับสงครามระหว่างอังกฤษกับพม่า (พ.ศ. ๒๓๖๗ - ๒๓๖๙) กบฏเจ้าอนุเวียงจันทร์ (พ.ศ. ๒๓๖๙ - ๒๓๗๐) และการขึ้นครองราชย์ของเจ้าพุทธวงศ์ที่เมืองเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๓๖๘) อีกทั้งผู้แต่งตำนานฉบับนี้ มิได้กล่าวถึงชะตากรรมของประเทศพม่าภายหลังสงครามว่าเป็นอย่างไร แต่ดูเหมือนจะเชื่อว่า เชื้อสายของพระเจ้ากาวิละเริ่มเสื่อมอำนาจลง

ภายหลังจากที่พระเจ้ากาวิละทิวงคต (พ.ศ. ๒๓๕๙) และเจ้าเมืองคนต่อมาจะค่อยๆ ถูกลดอำนาจลง เพราะเจ้าพุทธวงศ์ได้เอาใจออกห่างจากกรุงเทพฯ โดยการถ่วงเวลาส่งกำลังไปช่วยรบเจ้าอนุเวียงจันทร์ ผู้แต่งตำนานฉบับนี้ชี้ว่าพระเจ้ากาวิละได้ตักเตือนลูกหลานว่าถ้าผู้ใดทรยศต่อ

Copyright by Mahidol University

กรุงเทพฯ จะต้องตกเป็นทาสของพม่าหรือห้อ ซึ่งตลอดเรื่องผู้แต่งไม่เคยแสดงชื่อตนหรือบอกชื่อ ดังเช่นตำนานอื่นๆ แต่น่าจะเป็นฆราวาสมากกว่าสงฆ์เพราะมิได้ให้ความสำคัญกับพระศาสนามากนัก อาจจะเป็นอาลักษณ์ หรือเคยเป็นมาก่อนก็เป็นไปได้ เพราะสามารถเข้าถึงเอกสารส่วนบุคคลและเรื่องราวของตระกูลพระเจ้ากาวิละ หรือมิเช่นนั้นก็อาจเป็นญาติฝ่ายหญิงของพระเจ้ากาวิละก็อาจเป็นไปได้ อย่างก็ตามผลงานนี้นับว่าเป็นงานเขียนประวัติศาสตร์ที่มีคุณค่ายิ่ง

ในส่วนแรกของตำนานกล่าวอ้างถึง “ประวัติศาสตร์พุทธศาสนา” โดยกล่าวถึงการที่กษัตริย์เปลี่ยนแปลงศักราชเรื่องราวของพระนางจามเทวี และคงใช้หลักฐานเกี่ยวกับประวัติศาสตร์พุทธศาสนา เช่น มหาวังสะ และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่นสมัยโบราณแถบลุ่มแม่น้ำโขงตอนบน ในตอนท้ายของตำนานเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ เนื้อเรื่องมีลักษณะเฉพาะ ภาษาที่ใช้เป็นคำสมัยใหม่กว่าตอนต้นเรื่อง สันนิษฐานว่าในส่วนท้ายนี้ผู้เขียนอาจจะแต่งเรื่องเอง โดยอาศัยการถ่ายทอดวรรณกรรมทางมุขปาฐะ (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค วัยอาจ ๒๕๔๓, ๒๗ - ๓๒)

เนื้อความจากตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ มีปรากฏเกี่ยวกับหน้าที่ของเครื่องมือ ดนตรีที่จัดอยู่ในประเภทตำนานฝ่ายเมือง เนื้อเรื่องบรรยายเรื่องราวเกี่ยวกับการยกย่องสรรเสริญ กษัตริย์ ความเป็นรัฐชาติ เอกราชในอุดมคติของดินแดนล้านนาที่สามารถสะท้อน บอกถึงอัตลักษณ์วัฒนธรรมดนตรีล้านนา แม้ว่าจะเป็นตำนาน แต่ก็สามารถรวบรวมวรรณกรรมมุขปาฐะ โดยการจารใบลานบอกเล่าถึงประวัติศาสตร์ล้านนาที่ทรงคุณค่า และไม่ได้กล่าวเรียงลำดับเวลาเพียงอย่างเดียว และยังพร้อมวิพากษ์ วิจารณ์ระบบปกครอง กษัตริย์ อย่างตรงไปตรงมา ปราศจากซึ่งระบบชาตินิยมแบบไทยภาคกลาง

ผูกที่ ๑ ตอนสัญญาไมตรีของสามกษัตริย์ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี มีหน้าที่เฉลิมฉลองรับรอง บูชาพญามังราย โดยพญางำเมืองได้จัดให้มีการเล่นมหรสพเป็นเวลา ๓ วัน ๓ คืน แก่ราชอาคุนตุกะของพระองค์ดังนี้

(หน้า ๓๙) *“พญามังรายกระทำอุบายหื้อพญาร่วงกับพญางำเมืองยินดีเซิ่งกันด้วยปริยายหลายประการต่างต่าง แล้วพญามังรายจึงแต่งหื้อท้าวร่วงสมมาพญางำเมืองสหายตนเป็นเบี้ยเก้ารุ้งเก้ารวง เป็นคำไทยว่า ๙๙๐,๐๐๐ เบี้ย ท้าวร่วงก็ยินดีกับด้วยคำ พญามังราย ตัดแต่งหื้อสมมาพญางำเมืองเพื่อหื้อหายเวรนั้นแล พญามังรายทำหื้อพญาทั้ง ๒ มีราชไมตรีสนิทติดต่อกันยินดียิ่งกว่าเก่าด้วยเตชะไมตรีแห่งเจ้าพญามังรายหั้นแล เมื่อพายลูนเจ้าพญางำเมือง ไปสู่เจ้าพญามังรายเถิงที่อยู่ พญางำเมืองจาเซิ่งพญามังรายว่าท้าวร่วงนี้มันรู้สาสตรสิลป์อาคมต่างต่างมากนัก มักเป็นอันใดก็แตลงเป็นอันนั้นได้ดีหลีดาย เมื่อหน้าเยียวท้าวร่วมมีใจต่อราชาท้าวร่วงได้มามักเมียข้า สหายเจ้าได้มาตัดแต่ง*

Copyright by Mahidol University

แก่ท้าวร่วงหือมีสินสมมาแก่ข้าควรราทัง ๒ กระทำยังสัจจหื้อหมั้นจึงอย่าหื้อสงสัยชะแลว่าอั้น เจ้ามังรายจึงว่าดีนักแลสันใดจักดีบ่กว่าสหายแลว่าอั้น พญางำเมืองจิงแต่งเครื่องปูชาพญามัง รายมากนักแล้วหื้อเหล้นมโหสรพยังหาดทรายขุนพู ๓ วัน ๓ คืน หื้อแต่งปูอาสนา ๓ อันริมฝั่งน้ำขุนพู พญาทัง ๓ นั่งอิงฝั่งน้ำแม่ขุนพูดูเหล้นมโหสรพหั้นแล พญางำเมืองปูชาสักการะด้วยเครื่องพญาทังมวลหลายยิ่งนัก"

ผูกที่ ๒ พญามังรายเสด็จเมืองหงสาวดี ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี มีหน้าที่เฉลิมฉลองเมื่อพญามังรายเสด็จเมืองหงสาวดี พร้อมผูกสัมพันธไมตรีโดยสายเลือดกับนางพายโค ธิดาพญาหงสาวดี เพื่อเป็นการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง พญาหงสาได้จัดงานเฉลิมฉลองอย่างยิ่งใหญ่ มีมหรสพเป็นเวลา ๓ วัน ๓ คืน ดังนี้

(หน้า ๐๕) *"ท้าวล้านนารู้ข่าวสารว่านางกุมารีคือนางพายโค อันเป็นลูกรักอันเกิดแก่อกแห่งมหาราชเจ้าผู้นี้มีรูปโสมโนมพรัณณ์อันงามล้วนถ้วนชุอัน จึงแต่งแสร้งมาบ้านเมืองเราเดิมเพื่อใครได้นางพายโคลูกรักแห่งมหาราชเจ้าเพิงมีชะแล มหาราชเจ้าบ่หื้อลูก รัตนแก่เจ้าท้าวล้านนาผู้มีอานุภาพ บ่ควรแลว่าอั้น เจ้าพญาหงสาตนชื่อสุตตโสมราชได้ยินคำอันนั้นรำเพิงว่ากูบ่หื้อลูกรักนางพายโคแก่เจ้าท้าวล้านนาอันเตชบ่ควรแล เพิงกูหื้อด้วยสวัสดีก็จักเป็นไมตรี สนิทติดต่อเป็นราชวงสาสืบราชประเพณีไปเมื่อหน้าต่อชั่วลูกชั่วหลานชะแลว่าอั้น แล้วพญาหงสาแต่งเครื่องง้าผ้าผ่อนถนิมอาภรณทังมวลควรวิวาห์หื้อแก่ลูกตน บ่เท่าแต่นั้นก็หื้อช้างม้าข้ายิงชาย พุ่น ๕๐๐ ครัว เพื่ออุ้มนางมาหื้อลูกรักตนพายโคได้ใช้สอยแล้วก็นำเอานางกับยสบริวารอันมากมาถวายแก่เจ้าพญามังรายหั้นแล เจ้าพญามังรายคันว่าได้นางพายโคมาเป็นราชเทวีแห่งตนแล้ว ก็มีความชมชื่นยินดีมากนัก พญาทังสองมาชุมนุมกันที่แม่น้ำอาสาที่นั่น ก็หื้อไพร่ไทอิ่มด้วยข้าวเหล้าชิ้นปลาอาหารทังหลาย ก็หื้อเล่นมหรสรพ ๓ วัน ๓ คืน แล้วกระทำราชไมตรีสนิทติดต่อกันเป็นทฬหมิตรบัวรมวลชุอันแล้วพญามังรายก็อำลามาสู่บ้านเมืองแห่งตน"*

ผูกที่ ๒ เอาสัพพช่างแต่อังวะมา ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี โดยการนำช่างฆ้องและช่างเหล็ก จากอังวะเข้าสู่ล้านนา ได้ช่างฆ้อง ๑ นาย และนำมาไว้ทีเมืองเชียงแสนดังนี้

(หน้า ๑๔) *"ช่างคำช่างฆ้องช่างเหล็กสิ่งเดียวแลว่าอั้น อามาจผู้ใช้ได้ยินคำพญามังรายแล้วก็เมือไหว้พญาอังวะ พญาอังวะรู้ข่าวอันนั้นมีคำยินดีจึงเจียรจากับด้วยอามาจทังหลายว่ากูใส่ใจว่า เจ้าท้าวล้านนาผู้มีเตชะจักมากำจัดบ้านเมืองเสีย ชะรือว่าอั้น เท่าใคร่ได้ช่างฆ้องสันนั้นเราควรแต่งช่างฆ้องผู้สลาดเถิงดีนักนั้น ๑ นาย กับทังช่างคำช่างเงินช่างทองช่างเหล็กพร้อมชุอัน หื้อแก่เจ้าท้าวล้านนา เพื่อหื้อเป็นมิตรไมตรีติดต่อไปพายหน้าดีชะแลว่าอั้น แล้วก็หื้อเสนาอามาจจัดแจงเอาช่างฆ้อง ๑ นายช่างเครื่องช่างเงินช่างคำช่างทองช่างเหล็กทังหลาย ประมาณว่าได้ ๕๐๐ ครัว มาถวายแก่*

Copyright by Mahidol University

เจ้าพญามังราย เจ้าพญามังรายก็เอาช่างตีคำมาไว้เชียงตุง เอาช่างฆ้องและพวกหาญ มาไว้เชียงแสน เอาช่างเครื่องช่างเหล็กช่างทองมาไว้กุมกาม ช่างทังหลายจึงมีมากับบ้านเมืองล้านนาต่อเท้าบัดนี้แล"

ผูกที่ ๓ ขุนครามช่วยพญามังรายทำศึก หริภุญไชย และเขลางค์ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี มีหน้าที่แห่ประโคมตีกลองอุ่นเมือง ใช้ตีหลังจากได้ชัยชนะจากสงคราม คำว่า "อุ่นเมือง" หมายถึงบ้านเมืองอบอุ่นหรือเป็นปรกติแล้ว กลองอุ่นเมืองจึงเป็นสัญลักษณ์ของสงครามยุติลง บ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติ ในชัยชนะของพญาครามจากสงครามกับเมืองเขลางค์ ในเวลาเดียวกันนี้ พญามังรายก็ต้อนรับบุตรตนด้วยกลองอุ่นเมืองทั่วเวียงเชียงใหม่ เวียงกุมกามและสถาปนาให้เป็นอุปราช ดังนี้

(หน้า ๐๓) *"แล้วพญาครามก็เอาริพลไปตามเอาพญาเบิกกไปทันยังแม่ตาน (แม่น้ำที่มีต้นน้ำจากดอยขุนตาน) แคว้นนครเขลางค์เจ้าพญาครามหื้อรางวันแก่แกล้วหาญเข้าชนเอาพญาเบิกได้กับหัวช้าง แล้วหื้อเอาลงชำระเสียในที่นั้นพลเสิกชาวนครเขลางค์ตายที่นั่นมากนัก เจ้าก็เอาริพลไปปล้นเอาเมืองเขลางค์ได้ เมื่อนั้น พญายีบาลวดหนีไปเพิ่งพญาพิษณุโลกในเมืองสองแคว ลวดเมี้ยนชั่วเสียในเมืองสองแควหั้นแล เมื่อนั้นพญาครามก็หื้อจำระเมืองนครเขลางค์เสียแล้วเอาริพลเข้าไปตีกลองอุ่นเมือง อยู่เลี้ยงดูหมู่ริพล ๓ วัน ๓ คืน หื้อรางวันแก่หมู่ริพลทังหลายมากนักชุคน แล้วเจ้าจึงใช้ขุนม้าพุ่น ๕๐๐ คน คืนมาไหว้เจ้ามังรายพ่อตนยังเชียงใหม่"*

(หน้า ๐๓) *"อันเมืองเขลางค์นี้หากเป็นลูกเมือง เนื่องกับเมืองละพูน แต่เมื่อมหารสีเจ้าหากสร้างหื้อมหันตยศ ลูกนางจามเทวีอยู่วันนั้นแล เจ้าพญาครามได้ยินอาชญา พ่อแห่งตนหื้อมาหามเจ้า ก็บ่ไปอยู่ตามคำพ่อแห่งตนหื้อมาห้ามหั้นแล เมื่อนั้นเจ้าพญาครามจึงแต่งเสนาผู้สลาดอาจรู้กิจยุทธกัมม์ทังมวลมีสัตรูไชยเสนา (มีชัยชนะเหนือศัตรู) หื้อกินเมืองเขลางค์วันนั้นแล แล้วเจ้าก็เอาหมู่ริพลสกลเสนามารอดเชียงใหม่กราบไหว้พ่อตนชุประการ เจ้ามังรายก็หื้อลูกคนนั่งเหนืออาสนะหื้อเป็นอุปราชาหั้นแล เจ้ามังรายยินดีเชิงลูกตนกับทังขุนบ้านขุนเมืองชุคน ก็หื้อตีกลองอุ่นเมืองทั่วเวียงเชียงใหม่และกุมกามเจ็ดวันเจ็ดคืนเลี้ยงดูหมู่ริพลทังมวลชุคน"*

ผูกที่ ๓ พญาไชยสงคราม ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี โดยดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของฐานันดร ยศ หรือศักดินา ดังพญาครามนั้น พญามังรายได้ประทานเครื่องดนตรีเป็นต้นว่า กลองไชยพาทย์ พิณ ปี่ ปุลาภา ปี่ห้อ แตร และสังข์ ดังนี้

(หน้า ๐๔) *"ก็หื้อรางวันคำใส่แขนแหวนใส่ก้อยและผ้าผ่อนหื้อแก่ขุนเมืองชุคน ส่วนไพร่ไทยทังหลายเจ้าก็หื้อข้าวของเงินคำของจ่ายหื้อพร้อมชุคน บ่เสสหลอสักคน ส่วนตนเจ้าพญาครามนั้นเจ้ามังรายก็หื้อเมืองเชียงดาวทังมวลเป็นเมืองรางวัน หื้อเป็นที่จอดไปมาแต่เมืองเชียงใหม่*

Copyright by Mahidol University

และเมืองเชียงราย แล้วก็หื้อเมียนาง ๔ คน ช้างพราย ๔ ตัว ช้างพัง ๔ ตัว ม้าเถิก ๔ ตัว ม้าแม่ ๔ ตัว เครื่องคำทังมวลชุตัวขันคำน้ำต้นคำคเทิงหมากกับ ตุริยนนตรี เป็นต้นว่า กลองไชย พาด พิณ ปี่ ปุลุลาภา ปี่ห้อ แตร สังข์ พร้อมชุประการ แล้วเจ้ามังรายก็ปลงพระนามขึ้นชื่อลูกตนว่าเจ้าพญาไชยสงคราม วันนั้นแล”

(หน้า ๐๕) *“เจ้าพญาไชยสงครามบังเกิดลูกได้ ๓ ชาย ผู้พี่อ้ายชื่อว่าท้าวแสนพูราชบุตร เหตุประวัตินิมิตเมื่อนางผู้แม่ทรงคัพภจักใกล้ประสูติ พญาก็พานางผู้แม่ไปเล่นมโหสรพเมื่อจักใกล้ตกปีใหม่ นางลวดได้เจ้าราชบุตรเหนือพูดอยที่นั้นลวดได้ชื่อว่าเจ้าแสนพู เพื่ออั้นแลผู้กลางชื่อว่าพ่อท้าวน้ำท่วมราชบุตรเหตุว่าปีอันราชบุตรเกิดนั้นน้ำนองท่วมบ้านท่วมเมืองมากนักจึงใส่ชื่อว่าท้าวน้ำท่วม เพื่ออั้นแล ผู้น้องซ้อยชื่อพ่อท้าวงั่วราชบุตร เหตุว่าวันเกิดราชบุตรนั้น ชาวเมืองเอาบัณณาการต่างๆ และหอยงั่ว (หอยโข่ง, หากน้ำจืด) มาถวายมากนักจึงใส่ชื่อว่าพ่อท้าวงั่ว”*



ภาพ ๖.๑๕ ศิลปกรรมงานปูนปั้น กินนร ดีดพิณ ฐานสถูปเจดีย์จุลประโทน จังหวัดนครปฐม ศิลปะทวารวดี ราวพุทธศตวรรษ ๑๓-๑๔ บรรเลงพิณ เช่นเดียวกับงานจิตรกรรมลายคำ เทวดาดีดพิณเปี๊ยะ ๓ สาย วัดไหล่หิน อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับวัดพระงาม จารขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๓๙๗ ตอนบรรยายถึงสภาพบ้านเมืองเชียงใหม่ในราว พ.ศ. ๒๓๓๙ ซึ่งเป็นอิสระจากอำนาจการปกครองของพม่าแล้ว ปรากฏการกล่าวถึงเครื่องดนตรีเช่น พิณพาทย์ ฆ้อง กลอง ขลุ่ย ปี่แน แคน สะล้อ พิณเปี๊ยะ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ และการละเล่นมหรสพ จ๊อย ซอ สืบทกันโลง ขับฟ้อนต่างๆ เพื่อเป็นการบอกกล่าวว่าเมืองเชียงใหม่นั้นบัดนี้ได้เข้าสู่ยุครุ่งเรืองอีกครั้ง ปรากฏคำว่า “ติ่ง” และ “ซะล้อ” อยู่ในวรรณกรรม แต่ไม่ปรากฏคำว่า “ซึง” หรือ “สะล้อ” ดังความว่า

Copyright by Mahidol University

“กินทางเล่นมโหสรพ พอยลาม ช้อย (จ๊อย) ซอ สี่บทกันโลง ดีด สี ตี เป่า ขับฟ้อนต่างๆ เสียงพิณพาทย์ ฆ้อง กลอง ขลุ่ย แน แตรเหิน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อ สีซอ เพียะ พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์ เป็นอันสนั่นนันเนืองอุกขะหลุกทุกค่ำเช้า บ่หม่นหมองเส้าในศาสนา” (ยุทธพร นาคสุข ๒๕๕๐)

จากเนื้อความที่เกี่ยวกับเครื่องดนตรี ปรากฏเครื่องมือ เพียะ หรือพิณเปี๊ยะ ปรากฏหลักฐานชัดเจนครั้งแรกในงานศิลปกรรมปูนปั้น กินนรดีดพิณเปี๊ยะ ประดับประดาฐานด้านล่างบรรเลงดนตรีขับกล่อมสรรเสริญตามคติพราหมณ์อินเดีย ซึ่งนิยมประดับประดารูปนักดนตรีปูนปั้นหรือแกะสลักด้านล่างศาสนสถาน เช่นเดียวกับประติมากรรมรูปกินนรดีดพิณเปี๊ยะตรงฐานสถูปเจดีย์จุลประโทน จังหวัดนครปฐม เป็นศิลปะสมัยทวารวดี ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓ - ๑๔ ต่อมาวัฒนธรรมดนตรีนี้ถูกส่งทอดไปยังอาณาจักรหริภุญไชย นำโดยฤาษีวาสุเทพที่เคยเป็นลัวะก่อนที่จะรับเอาวัฒนธรรมและความเชื่อแบบพราหมณ์อินเดียมาปฏิบัติ และขอเชิญพระนางจามเทวี (จากอาณาจักรทวารวดี) มาปกครองเมืองหริภุญไชย ในที่นี้สรัสวดี อ๋องสกุล ได้กล่าวถึงเรื่องวัฒนธรรมจากทวารวดีภาคกลางสู่ภาคเหนือว่า ปัจจัยของการแพร่กระจายวัฒนธรรมและพระศาสนาเกิดขึ้นจากเงื่อนไขของการขยายตัวทางการค้าทางทะเลจากอ่าวไทยขึ้นมาสู่บริเวณตอนในภาคพื้นทวีป ซึ่งในขณะนั้นเมืองละโว้ (ทวารวดี) สามารถค้าขายทางทะเลอย่างสะดวก โดยทำหน้าที่ตัวกลางรับสินค้าจากดินแดนตอนใน แล้วขายสินค้าให้แก่พ่อค้าต่างชาติ ดังพบพ่อค้าอาหรับ ชาวอินเดีย และจีนมาค้าขายที่ละโว้ ดังนั้นเงื่อนไขของการเกิดเมืองหริภุญไชยเพื่อเป็นศูนย์กลางการค้าของป่า คือเมือง หริภุญไชยตั้งอยู่ตอนในภาคพื้นทวีปทำหน้าที่รับสินค้าจากแหล่งต่างๆ ตามภูดอยแล้วส่งผ่านลงสู่เมืองละโว้ ส่งผลถึงการขยายตัวทางด้านพระพุทธศาสนา ศิลปวัฒนธรรม ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๓ จากละโว้ ขึ้นมาสู่หริภุญไชย โดยอาศัยเมืองละโว้เป็นต้นแบบในทุกๆ ด้าน ในที่นี้รวมถึงวัฒนธรรมการดนตรีอีกด้วย (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๗๑)

สนั่น ธรรมธิ ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีเปี๊ยะว่าเป็นเครื่องดนตรีล้านนาที่มีมาแต่โบราณ เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด ประกอบด้วยสายโลหะ ๑-๗ สาย มีลักษณะคล้ายคลึงกับพิณน้ำเต้า มีกล่องเสียงทำด้วยกะลามะพร้าวผ่าครึ่ง คันเปี๊ยะทำด้วยไม้เนื้อแข็ง หัวเปี๊ยะทำด้วยโลหะสำริด สมัยก่อนถือว่าเครื่องดนตรีชนิดนี้มีราคาแพงมากเพราะทำด้วยโลหะ ส่วนมากช่างจะประดิษฐ์หัวเปี๊ยะเป็นรูปหัวช้าง หัวนกหัสดีลิงค์ มังกร หรือตัวนกยูง เป็นต้น ปรากฏชื่อเครื่องดนตรีชิ้นนี้ในวรรณกรรมล้านนาหลายชิ้นเช่น คร่าวซอเรื่อง ซิวหาลิ้นคำ มีเครื่องมีปรากฏอันได้แก่ วงพาทย์ วงกลองมองเซิง แตรวง แคน ปี่ และเปี๊ยะ ว่า

Copyright by Mahidol University

พาทย์ฆ้องกลองวง มองเชิงทะทุ้ม ตบต่อยเหล้นเปนคำ
แกรวงเป่านับ ม่วนทันได้กัน เพี๊ยะพิณลือนันค่อยแคนปี่แต้
พ่อชายซอถาม แม่ยิงซอแก้ เหมาะใจนักแกว่านั้น
(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๕๐)





ภาพ ๖.๒๐ นาย Gerald P.Dyck กำลังเก็บข้อมูลเรื่องพิณเปี๊ยะที่บ้านแป้น ตำบลบ้านแป้น จังหวัดลำพูน โดยทำการสัมภาษณ์ บันทึกเสียง และเรียนรู้วิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีดังกล่าว จากผู้เฒ่าผู้แก่ประจำหมู่บ้าน ภาพจาก สมบูรณ์ กาวิชัย ได้รับมาจากนาย Gerald P.Dyck อีกทีหนึ่งเมื่อ ๑๐ กว่าปีที่แล้ว

Copyright by Mahidol University





ภาพ ๖.๒๑ นาย Gerald P.Dyck เข้ามาเก็บข้อมูลเป็นครั้งที่สอง พร้อมเข้าร่วมไว้อาลัยในงานศพ พ่อตัน เขียวสวัสดิ์ ภาพจาก สมบูรณ์ กาวิชัย ได้รับมาจากนาย Gerald P.Dyck อีกทีหนึ่ง เมื่อ ๑๐ กว่าปีที่แล้ว

Copyright by Mahidol University

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์เรื่องเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะ ยังคงปรากฏในวัฒนธรรมชุมชนส่วนภูมิภาค เช่น ลำพูน เชียงใหม่ และลำปาง ดังปรากฏในภาพจิตรกรรมลายคำเทวดาดีดพิณเปี๊ยะ วัดไหล่หิน อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง โดยเฉพาะในจังหวัดลำพูนที่ทราบจากการศึกษาเก็บข้อมูลทางด้านมานุษยดนตรีวิทยาของนาย Gerald P.Dyck นักมานุษยดนตรีวิทยา นักประพันธ์เพลงชาวอเมริกาที่เข้ามาศึกษาเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะเป็นการส่วนตัวที่ตำบลบ้านแป้น จังหวัดลำพูน ในหัวข้อการศึกษาที่มีชื่อว่า “The Vanishing Phia” หรือ เปี๊ยะ เครื่องดนตรีที่กำลังจะสูญ เมื่อราว ๔๐ กว่าปีก่อน และหลังจากนั้นไม่นานเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะก็สาบสูญไปจากบ้านแป้น จังหวัดลำพูน ลำปาง และเชียงใหม่เกือบทั้งหมด

จากการสัมภาษณ์นายสมบูรณ์ กาวิชัย ได้กล่าวว่า ชาวอเมริกันคนนี้เคยมาเก็บข้อมูลที่บ้านแป้น สามารถพูดคำเมืองได้ชัดเจน มีชื่อไทยว่า จริยะ เข้ามาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๐ – ๒๕๑๔ ปัจจุบันอายุ ๘๐ กว่าปี เคยมาเรียนเปี๊ยะที่ลำพูนแล้วนำไปสอนในมหาวิทยาลัยในสหรัฐอเมริกา นาย จริยะ เล่าว่า ครั้งแรกเขามาเจอกับพ่อตั๋น นักป๊อกเปี๊ยะชาวบ้านแป้น จังหวัดลำพูน เขาบอกว่าสมัยก่อนเปี๊ยะที่นิยมเล่นมีเปี๊ยะก้อย (เล็ก) และเปี๊ยะเก๊า (ใหญ่) นิยมบรรเลงเพลงชื่อว่า จกไหล ซึ่งนาย จริยะได้เล่าว่าสมัยก่อนเมื่อมีงานปอยหลวง หรือเทศการงานบุญ ชายหนุ่มในหมู่บ้านที่มีพิณเปี๊ยะจะนัดกันเล่นดนตรีบนผามเปี๊ยะเพื่อเป็นการสังสรรค์ นัดพบ เวลาเล่นก็จะใช้เทคนิคการป๊อก (ดีด) ในระดับเสียงต่างๆ กันผสานเป็นเพลงสร้างความสนุกสนานรื่นเริงมาก จากการศึกษาของนายจริยะพบว่าพ่อตัน และเพื่อนเป็นรุ่นสุดท้ายของชายหนุ่มในยุคผามเปี๊ยะ (สมบูรณ์ กาวิชัย ๒๕๕๒)

ต่อมานาย Gerald P.Dyck ได้นำพ่อตั๋นไปอัดบันทึกเสียงเพลงพิณเปี๊ยะที่คณะมนุษยศาสตร์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นับเป็นการเก็บและรวบรวมข้อมูลด้านดนตรีล้านนาโดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่หาผู้เล่นได้ยากเป็นครั้งแรก เขาได้เขียนหนังสือจากการเก็บข้อมูลในภาคเหนือตอนบนของไทยชื่อ “Musical Journeys in Northern Thailand : Adventures in Ethnomusicology and Other Miscellaneous Music Making” จากนั้นหลังจากการเก็บข้อมูลครั้งแรกไม่นานพ่อตั๋น ก็ถึงแก่กรรม ครั้งนั้นนาย Gerald P.Dyck ได้เข้ามาไว้อาลัยร่วมงานศพ และเก็บข้อมูลดนตรีพื้นบ้านไว้จำนวนมากเป็นครั้งที่สองในพื้นที่เชียงใหม่ เชียงราย และลำปางก่อนที่พิณเปี๊ยะจะหายไปจากสังคมล้านนา

ล่าสุดเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๕๐ นาย Gerald P.Dyck ได้เสนอบทความวิชาการเรื่อง “The Pin Pia Players of Chiang Mai and Lumpoon Provinces: Summary of field work in Northern Thailand ๑๙๖๗ - ๑๙๗๑. ในงานประชุมวิชาการมานุษยดนตรีวิทยา Society for Ethnomusicology เมื่อวันที่ ๒๔-๒๘ ตุลาคม พ.ศ. ๒๕๕๐ ที่โคลัมบัส มลรัฐโอไฮโอ ว่าการเก็บข้อมูลเรื่องของพิณเปี๊ยะในจังหวัดลำพูน และเชียงใหม่เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๐ - ๒๕๑๔ ในช่วงที่เครื่องดนตรีนี้กำลังจะหายไปจาก

Copyright by Mahidol University

ล้านนา กำลังฟื้นคืนชีพอย่างสมเกียรติในยุคสมัยปัจจุบัน กับการเกิดใหม่ในวัฒนธรรมร่วมสมัยซึ่งมีแรงบันดาลใจมาจากการเล็งเห็นคุณของศิลปินท้องถิ่น และศึกษาวิจัยโดยเฉพาะงานที่ศึกษาในช่วงแรกๆ ส่งผลทำให้วงการวิชาการมานุษยดนตรีวิทยา ศิลปินอนุรักษนิยม และนักวิจัย ให้ความสำคัญเป็นอันมาก โดยจะเห็นได้งานการศึกษาดนตรีล้านนาของ Andrew Shahriari และ Andrew McGraw เป็นสำคัญ งานชิ้นนี้สามารถบ่งบอกถึงระยะเวลาแรกเริ่ม ข้อมูลบุคคล บทเพลง ก่อนการเปลี่ยนแปลง และการฟื้นคืนชีพของเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะในปัจจุบัน (Gerald P.Dyck ๒๕๕๐)

๖.๒.๔ ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่

ต้นฉบับเป็นใบลานพบที่วัดเชียงมั่น มีข้อความทั้งหมด ๑๐๖ หน้าใบลาน เนื้อหาสาระถูกจัดให้อยู่ในหมวดหมู่ของคัมภีร์ตามผู้ปริวรรต ปริวรรตโดย สมหมาย เปรมจิตต์ เนื้อความโดยรวมได้กล่าวถึงเรื่องต่างๆ ที่น่าสนใจ โดยเริ่มตั้งบทบาทของพระยามังรายสถาปนาเมืองเชียงใหม่ จนถึงความสัมพันธ์กับอาณาจักรอื่นๆ ที่ตั้งอยู่บนที่ราบลุ่มสำคัญ ๆ เช่น อิรวดี สาละวิน เจ้าพระยา และแม่โขง นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงพระพุทธศาสนาที่ลังกา ตลอดจนถึงการลำดับกษัตริย์ผู้ครองนครเชียงใหม่ และเหตุการณ์สำคัญ ซึ่งถือว่าเป็นเอกสารโบราณที่มีคุณค่าแก่การศึกษาเรื่องประวัติศาสตร์ล้านนา รวมถึงดนตรี และการแสดงด้วย

ตอน พระยามังรายกระทำพิธีอภิเษกสมรสกับนางอุสาพายโคในกองทัพ ปรากฏดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมเฉลิมฉลองในพิธีอภิเสกสมรสระหว่างพระยามังรายกับนางอุสาพายโค โดยจัดให้มีการเล่นมหรสพเป็นเวลา ๓ วัน ๓ คืน ดังนี้ *“อาวาหะวิวาหะเครื่องทั้งมวลพร้อมและ ช้างม้าข้าผู้ชายข้าผู้หญิง ข้าคนเรือนเป็นคู่ ๔๐๐ ทั้งเมืองธะลาง ทั้งปักแคว้นก็อับปันลูกหญิงนางพายโค ท้าวล้านนาพระยามังรายนั้น พระยาหงสาวดีชื่อจุตโสมนั้น ทั้งลูกหญิงและชาวเมืองชาวบ้านเสนาอามาตย์สะค่วยเสฏฐี (เศรษฐี) ทั้งหมู่ชุมทั้งมวล ทั้งตัวพระยาก็ออกไป ทัพพระยามังรายก็ส่งไปแล ก็ออกไปส่งอาสาทัพหั้นและในทัพอาสานั้นสัพพะเภทาข้าเจ้าเม็ง (มอญ) ไทยทั้งหลาย ก็ดินชิ้นปลาอาหารการกินลูกไม้ส้มหวานหมากพู เหมี้ยง (เมี่ยง) ยาทั้งหลายเล่นมโหสรบ (มหรสพ) เล่น ๓ วัน ๓ คืน เล่นพอยแล้ว ดั่งลูกหญิงนางพายโคทั้งพระยามังรายนั้น ก็เอามือทั้งสองซ้อนกันในไตลคำแล้วก็หดหล่อยังน้ำภิเสก (มุรธาภิเษก) แล้ว ก็น้อมหื้อปันแล้ว ท้าวล้านนาพระยามังรายนั้น อันพระยาหงสาวดีสุตโสมน้อมหื้อปันแล้ว มีปิยะสิเนหะอันยืนยาวไป สาสนาหื้อก้านกุ่งรุ่งเรืองไป ข้าเจ้าไพร่ไทยทั้งหลายนั้นซื้อขายขงขวาย ไปมาขึ้นขายตามอันอยู่เย็นเป็นสุขหื้อรักเสมอกันดั่งลูกชายลูกหญิงกับด้วยหันแล”*

Copyright by Mahidol University

ตอน พระยามังรายต้องการนายช่างต่างๆ จากเมืองพุกาม เมืองอังวะ ปรากฏช่างทำเครื่องดนตรีจำพวกช่างฆ้อง ช่างหล่อ ถูกเกณฑ์มาจากเมืองพุกาม เพื่อทำฆ้องหรือเครื่องดนตรีที่เป็นโลหะในล้านนา อันเป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญในวัฒนธรรมล้านนาที่สามารถผลิตเครื่องดนตรีจำพวกโลหะเองได้โดยนำเอาช่างมาจากพม่าดังนี้ *"ดั่งเมืองพุกามอังวะนั้น ผู้มีประยาปัญญาอันช่างอันฉลาดสัพพะช่างก็มีมากหลาย ก็เสมอดั่งเมืองตักกสีลานั้นก็มี หากได้ยินมาว่าแม่นเสียบแม่นเสียนั้น ดั่งกูก็ใคร่รู้ใคร่หันจิ่งมาผ่อคอยดูและ ดั่งตัวกูใคร่ได้อันมีสันทะ (ฉันทะ) อันใดจักยื่นถวายก็สั่งมาแล้ว ดั่งเข้าของปัจจัยทั้งหลาย กูก็บประโยชน์ดั่งช่างฆ้องช่างหล่อช่างตียังเครื่อง ผู้มีประยาปัญญาทั้งหลายนั้น กูใคร่ได้สันทะประโยชน์ก็มีสัน (ฉัน) นี้แล"*

ตอน เจ้าเมืองพุกามและเจ้าเมืองอังวะมอบช้างต่างๆ ให้พระยามังราย *"คันเสงปลองกันแล้วยังช่างหล่อช่างตีฆ้องผู้สราด (ฉลาด) ทั้งหลายมา ก็เลือกเอาผู้อันช่าง ช่างหล่อ ช่างตีทั้งหลาย ช่างตีฆ้อง ๒ หัว ทั้งลูกสิก (ศิษย์) ลูกน้องทั้งมวล ๕๐๐ ทั้งเครื่องพร้อมแล้ว ก็จักยื่นถวายท้าวล้านนาแล ก็เก็บเอายังช่าง ชุรอมยังม่าน (พม่า) มาแล้วก็ใช้อามาตย์เอาไปอับหั้นแล คันว่าอับแล้วท้าวล้านนาพระยามังรายนั้น ก็เอาม่านช่างฆ้องหมอหล่อทั้งหลาย ๕๐๐ ครัว ทั้งกำลังริพลทั้งหลายพิก (กลับ) พอกคืนมาเมืองไทยหั้นแล คันคืนมารอดแล้ว ก็ยังช่างตีฆ้องช่างหล่อคู่ ๒ หัวนั้น ก็ไว้ยังเวียงกุมกามหัว ๑ และเมืองเชียงแสนนั้นอันเป็นเมืองช่างไม้กานถมนั้น เมืองเชียงแสนก็ยังไว้ช่างฆ้องหัวแก่ ๑ ต่อเท่าบัดเดี่ยวนี้และ เมืองกานถม เมืองเชียงแสนผู้ช่างตีฆ้อง ช่างระฆังทังหลายนั้น ช่างทั้งหลายมีต่อเท่าบัดนี้แล"*

เรื่องของวัฒนธรรมฆ้อง ที่เป็นเครื่องบ่งบอกถึงความเจริญของอาณาจักรหรือชุมชน สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวเอาไว้ว่า ฆ้องเป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นใหญ่ ต่อมามีวิวัฒนาการเป็นวงเครื่องแห่ประโคมอันประกอบไปด้วย ปี่ ฆ้อง และกลอง จากหลักฐาน ปี่พาทย์ฆ้องวง เป็นชื่อวงดนตรี มีลายลักษณ์อักษรระบุไว้เก่าสุดอยู่ในกฎหมายเบ็ดเสร็จ (ตอนท้าย) ยุครัฐอโยธยา - ละโว้ ราว พ.ศ. ๑๗๗๘ ชื่อปี่พาทย์ฆ้องวงตรงกับสมัยหลังว่า "พิณพาทย์ ฆ้องกลอง" ภาษาปากเรียกสั้นๆว่า "พาทย์ฆ้อง" เครื่องดนตรีที่เป็นโลหะเหล่านี้เป็น "ของหลวง" หรือมิฉะนั้นก็เป็นสมบัติ "ส่วนรวม" ของชุมชนที่มีศูนย์กลางอยู่ที่วัดวาอาราม เพราะเอกชนคนหนึ่งคนใดไม่มีอำนาจจะสร้างสิ่งนั้นได้ โดยเฉพาะฆ้องวงหรือเครื่องดนตรีที่ทำจากโลหะผสมสัมฤทธิ์ ต้องผลิตด้วยเทคโนโลยีขั้นสูงซึ่งมีอยู่กับ "หลวงเท่านั้น" (สุจิตต์ วงษ์เทศ๒๕๕๓, ๘๖-๘๒)

ตอน พระยามังรายฉลองเมืองใหม่ ปรากฏดนตรีมีหน้าที่สร้างบรรยากาศแห่งการเฉลิมฉลองในวาระที่พระยามังรายฉลองเมืองใหม่ มีมหรสพอันยิ่งใหญ่ ๓ วัน ๓ คืน ดังนี้ *"พระยางำเมือง*

Copyright by Mahidol University

พระยาร่วงทัง ๒ คนก็แต่งแปลงตามดังนั้น พระยามังรายก็หื้อแต่งแปลงปูชาแล้วพระยาทั้ง ๓ ตนนั้นก็เสงปองกัน ดั่งหอวัง โรงช้างโรงม้าเมกเวียง ประตูหอเลอ (หอสูง) หัวหมูซะลีซะน่า คือเวียงพะนังและท่าทางทั้งมวลก็แปลงแล้ว ๔ เดือนก็แล้วทั่วระมวรพร่ำเดียวกับด้วยกันแลคันแล้วพระยามังรายก็เหล้น (เล่น) ปอยมโหสรบ (มหรสพ) อันใหญ่ ๓ วัน ๓ คืน"

ตอน ยุทธวิธีของพระเจ้าติโลกราช ปรากฏเครื่องดนตรีที่แสดงถึงอำนาจบางชิ้นถูกใช้เป็นเครื่องต่อรอง เป็นเครื่องบรรณาการ และถูกใช้เป็นหนึ่งในยุทธวิธีเรียกความเชื่อถือของพระเจ้าติโลกราช ได้แก่ การที่หัวเมืองส่งเครื่องดนตรี บัณเฑาะว์ และอื่นๆ พระเจ้าติโลกราชได้ส่งเครื่องดนตรีที่มีค่า เครื่องดนตรีจำพวกโลหะที่ทำยาก คือ ฆ้องหลวง จำนวน ๙ ใบ และอื่นๆ ตอบกลับในความจงรักภักดี

"เขตแคว้นทางวันออกเป็นเขต ๗ แขวงแดนทางวันตกก็หื้อปันแดนทางวันตกล้านนาเชียงใหม่ พระเจ้าเมืองว้องตนอันได้ทรงยังพื้นฟ้าทั้งโขง ธัมมาราชาขุนห้อก็มีอาชญาและเจ้าว้องก็หื้อหามายังเสนาผู้ใหญ่ ๒ คน หื้อเป็นทูตส่ำหลวง เอาเครื่องราชาภิเสกสัด (ฉัตร) ขาวช่อช้างไม้วาเลี่ยมจามรีส้อยสังวาน (สร้อยสังวาลย์) พานกาบดอกอุ๊กจิกสูง ขันคำ อ่างน้ำหมาก ขันดอก สรวมน้ำต้น หมากหัวหมาก บันเดาะ (บัณเฑาะว์) หม้อต่อม ขร่ายเหล็ก หมวกปกง่อน หอกแหร่"

"ตั้งแต่สักกราช ๘๔๓ ตัว (พ.ศ ๒๐๒๓) เจ้าพื้นฟ้าทั้งยังโขงอุเทนราชก็ปลงหื้อท้าวล้านนาเชียงใหม่และส่วยเชาอันเก็บอันหลอนั้นแต่นี้ไปกูก็อนุญาตหื้อแล้ว ดั่งท้าวล้านนาก็มาคิดใจว่า ดั่งเจ้าพื้นฟ้าอุเทนราชนี้ ก็เป็นเจ้ากูแท้และ จักแต่งยังบรรณาการของฝากอันพิงอันควรและ จักเมือถวายเจ้าพื้นฟ้าเมืองว้องด้วยอันครบยำ อันมีเมตตารักแพง ท้าวล้านนานั้นก็มารำเพิงดูแล้ว ก็เรียกเสนาอำมาตย์ทั้งหลายมาเสงปองกับด้วยกันแล้ว จิ่งแต่งยังของฝาก ๖ ประการ ของฝากนั่นนอแรด ๙ นอ งาช้าง ๙ เหล้ม (เล่ม) ม้า ๙ ตัว ผ้าสักกหลาด ๙ ผืน ฆ้องหลวง ๙ ลูก ก็แต่งทูตคนใช้ทั้งหลายเอายังของฝากใช้ไปรอดเจ้าพื้นฟ้าทั้งโขงเป็นเจ้าอุเทนราชก็ยื่นถวายหั้นแล"

ตอน เครื่องใช้ของสูงในสมัยล้านนา ปรากฏเครื่องดนตรีถูกนำมาเป็นเครื่องใช้ของสูงที่แสดงถึงยศ ศักดินา จำพวกเครื่องแห่ประโคม เช่น กลอง ฉาบ ฉิ่ง ปี่ห้อ และปี่ขรา โดยเจ้าพระวรหลวงมังธราหลวงมีเครื่องใช้ของสูงที่เป็นเครื่องดนตรีได้แก่ กลอง ๑ ลูก, ฉิ่ง ๒, ปี่ขรา ๒, ปี่ห้อ ๒ และปี่แน ๒ พระยาจ่าบ้านมีเครื่องใช้ของสูงที่เป็นเครื่องดนตรีได้แก่ กลอง ๕ ลูก, ฉิ่ง ๒, ปี่ ๒, แตรเหิน ๒, ปี่ขรา ๒ และปี่ห้อ ๒ เจ้าเมืองน่านและเมืองเชียงแสน มีเครื่องใช้ของสูงที่เป็นเครื่องดนตรีได้แก่ กลอง ๙ ลูก, ฉิ่ง ๒, บัณเฑาะว์ ๑ และปี่ห้อ ๑ พระยาข่วงตัวเจียกคำ มีเครื่องใช้ของสูงที่เป็นเครื่องดนตรีได้แก่ กลอง ๖ ลูก, ฉิ่ง ๑, ปี่ ๒ และปี่ห้อ ๑ พระยาลคอร (ลำปาง) มีเครื่องใช้ของสูง

Copyright by Mahidol University

ที่เป็นเครื่องดนตรีได้แก่ กลอง ๕ ลูก, เกิ้ง ๒ ใบ และฉิ่ง ๒ ซึ่งเครื่องดนตรีบางชนิดผู้วิจัยไม่สามารถบอกได้ เช่น ขรูม, บลูก, กาละสับลาภา และเกิ้ง จึงละไว้ในเพื่อผู้ที่สนใจศึกษาวิจัยต่อยอดต่อไป เครื่องดนตรีทั้งหมดปรากฏในภาคส่วนของเครื่องใช้ของสูงในล้านนา ดังนี้

"คันหากไปวัดวาพระบาทพระธาตุก็ดี ไปที่พอย (ปอย) ใหญ่น้อยก็ปลู (ปู) สาด ๕ ชั้น กาง(กลาง)แดงแขบ ๒ ชั้น ชั้นในแขบแร ๓ ชั้น เสาพ่วงช้าง ๔ เสา ปลสยงาช้างอันมุงรีดเชียงใหม่ ทางในผ้าแดง ละแอริมในแดงทาหางนอกก็แดง ละแอ ๒ ใบจิกผ้าแดง คันยาวคันออนสองเหล้ม (เล่ม) กอง (กลอง) ๒ ลูก สองสร้าง(?) กอง (กลอง) ขรูม ๑ ส้างวะลูก ๒ กาละสับ (สว่า, ฉาบใหญ่) ๒ สิ่ง (ฉิ่ง) ๒ ปี่ห้อ ๒ ปี่ขรา ๒ ดาบด้ำ (ด้าม) คำ ฝักคำ ๒ ดาบด้ำ (ด้าม) คำ ฝักคำประดับแก้ว ๒ เถี่ยน ดาบเปล่า เขี่ยวนาค ๒ เถี่ยน ดาบด้ำเงิน ๔"

"เจ้าพระวรหลวงมังธราหลวง จัดออกหน้าหอคำนั้นที่นั่งที่อยู่ก็ได้ปลู (ปู) สาดสามชั้น แขบแร คันจักเข้าเปลี่ยนมือสาดแขบแรสามชั้น คันจักออกไปที่อื่น สาดแขบแรสามชั้น คันไปไหว้พระเจ้าขึ้นวัดไปเหล้ร (เล่น) พอย (ปอย) ปูสาด ๕ ชั้น แขบสามแดง ๒ แขบแร ๓ ชั้น เสาพ่วงช้าง ทั้งจิกงาอันมุงคำรีดคลองเมืองเชียงใหม่ในนอกทาหางลูกติ่งติดคำ งาช้างทั้งสองสุบคำ (สวมทอง) อานม้าแขบนาค แถบขีดลายคำ กุบละแอจิกงาช้าง คันและนอกในหื้อทาหางแดง ละแอ ๒ ใบ คันยาวออนหอกยองหลาม ๒ กอง (กลอง) ขรูมกอม (กลอง)บลูก กาละสับลาภา ๑ สิ่ง (ฉิ่ง) ๒ ปลี (ปี่) ขรา ๒ ปลี (ปี่) ห้อ ๒ ปลี (ปี่) แน ๒ ดาบด้ำ (ด้าม) คำฝักคำ ๒ ดาบประดับด้วยแก้ว ๒ ดาบเคียบนาค ๒ ดาบเขี่ยวเงิน ๔ ธาตุใต้เวียงเหนือ เวียงพระเจ้าแก้ววัดพระสิง (สิงห์) เมื่อจักไปไหว้นั้น คันละแอ ๔ ใบ หื้อได้กั้งหน้าช้างตัว ๑ หลังช้างตัว ๑ หื้อหร้าง (ห้าง) เครื่องแล้วแห่ไป เมื่อออกเสิกกอง (กลอง) หอกยองหลามช่อ ช้างหื้อพาไม้วาต่า ๒ เกล้ม (เล่ม) หื้อกั้งราชวัด (วัตร) ชั้น ๑ ก็ได้ปง (ปลง) ขรูณณา (กรุณา) หื้อพระยาสามล้านไว้ทรงเครื่องเสมอกันกับด้วยกันได้ทานสุข หื้อตามรีดเกล่า(เก่า) แล"

"พระยาจ่าบ้านขันคำน้ำต้นหนัก ๑,๕๐๐ สรวมน้ำเต้าคำ รองขันคำอูบเหมี้ยงประดับแก้วบัวรกต (มรกต) อานม้าคำนอกทารักในทาหาง ช้างพาย ๑ ช้างพัง ๑ พ่วงช้างเชือก ช้างสักกหลาดแดง พ่วงช้างแมชีดลาย กอง (กลอง) ๕ ลูก ฉิ่ง ๒ ปลี่ (ปี่) ๒ แตรเหิน ๒ ปลี่ (ปี่) ขรา ปลี่ (ปี่) ห้อ ๒ เสลียงหาม ละแอ ๒ ใบ ดาบด้ำ (ด้าม) คำฝักคำ เครื่องกินทรงทั้งหมดก็ปลงพระยาจ่าบ้านก็เสมอกันเสี้ยงแล"

"เมืองน่านและเมืองเชียงแสน ใน ๒ เมืองนั้น เจียกมีฝาเหลี่ยมสามชั้นคำขันขีดลายคำ สรวมน้ำต้นคำ ๒ ขราคระเหยีย ๒ อึ่งอูบ ๒ อันขาว อูบเหมี้ยง (เมี่ยง) ตีนาค รองตีนเจียกนาค พานคำ ละแอ ๒ใบ จิกคำริมละแอนอกในแดง พ่วงช้างต้องลายคำจิกงาช้าง อานม้าแขบนาคแถบขีดลายคำ กอง (กลอง) ๕ ลูก กอง (กลอง) บลูก ๒ ฉิ่ง ๒ บันเดาะ (บัณเฑาะว์) ๑ ปลี่ (ปี่) ห้อ ๒ ดาบด้ำ

Copyright by Mahidol University

(ด้าม) คำฝักคำ ๒ ดาบด้ำ (ด้าม) ๒ นาค ๒ ดาบปวย ๖ เขี่ยว ๒ ดาบนาค ๓ ดาบเขี่ยวเงิน ๒ ไม่เลี่ยม ๕ กาละเมื่อเข้าเฝ้า คันเจ้านายสาด ๓ ชั้น แขบแร ไปที่อื่นพอย (ปอย) ไหว้พระเจ้า ไปวัดนั่งสาด ๕ ชั้น แขบแร ดั่ง ๒ ชั้น แขบแร ๓ ชั้นกางราชวัด (วัตร) ชั้น ๑ แสนหลวง ๓ ล้าน พระยาน่าน พระยาเชียงแสน ๔ คนนี้ เครื่องที่อยู่ที่นั่งเสมอกันแล”

“พระยาข่วงตัวเจียกคำ อูบเหมี้ยง (เมี่ยง) คำ สรวมน้ำเต้า ๑ ตีนน้ำเต้าพ่วงช้าง ๔ เสานั้น ขีดลายเป็นบั้งทารักในทาแดง กอง (กลอง) ๖ ลูก สิ่ง (ฉิ่ง) ๑ กอง (กลอง) บลูก ๑ ปลี่ (ปี่) ชั้น ๒ ปลี่ (ปี่) ห้อ ๑ ดาบด้ำ (ด้าม) คำฝักคำ ๒ ดาบดาย ๔ เขี่ยวนาค ๒ เกิ้ง ๒ ละแอ ๒ เมือคันเจ้าสาดชั้น ๑ แขบแรแดง ปลู (ปู) นั่ง ไปที่อื่น ๒ ชั้น ปลู (ปู) นั่งแล”

“พระยาลคอร (ลำปาง) ตัวเจียกคำ เครื่องกินที่นั่งทั้งมวลก็เหมือนดั่งพระยาคราวนั้น และ พระยาเชียงรายพ่วงช้างดาวนอกดำ หื้อหางแต้มลาย ในแดงลูกติ่งสองริมแดง กอง (กลอง) ๕ ลูก เกิ้ง ๒ ใบ สิ่ง (ฉิ่ง) ๒”

“พระยาเมืองภะเยา (พะเยา) เครื่องกินที่อยู่ที่นั่งก็ปลงปันก็เหมือนดั่ง เมืองเชียงรายชุอัน ได้รับทานเครื่องกินอันเจ้าขรูณา (กรุณา) เจียกบ่ได้ ลุนนั้นมาเล่าเช่นพระยาแขกนั้นมา พระยาจะยำก็ไปอยู่ จิ่งได้เครื่องกินเจียกกอง (กลอง) แล”

“พระยาเชียงของ พวงช้างเรือนแว่นในแดง นอกดำ ลายหางลูกติ่ง เฟื่องริมแดง กอง (กลอง) ๕ ลูก เกิ้ง ๒ เจียกบ่ได้ ลุนนั้นมาเช่นแสนงาวนั้น จิ่งได้ขรูณา (กรุณา) ปลงหื้อไปกินเมืองเชียงของ จิ่งได้เจียกเครื่องกินพร่ำดั่งพระยาเชียงรายนั้นชุอัน เจ้าก็ขรูณา ปลงปันหื้อได้ทรงแล”

“ดั่งเมืองชะเริง โมวยหว่าน (ข้าหลวง ในภาษาพม่า) เมืองธะเริงเจียกบ่ได้ พวงข้างในแดงนอกดำตามริมแดง ลูกติ่งเฟื่องริมติดคำ แขบกาง (กลาง) ดอก กางจักรหลวง ดาบด้ำ (ด้าม) คำปล้าปา ค้าวบ่ได้อันทรงบ่ได้กอง (กลอง) ๕ ลูก เกิ้ง ๒ ใบบ่ได้แลพ่วงเปล่านอกดำในแดงลูกติ่งเฟื่องทาหางลายแขบแดงก็ได้ก็แล”

๖.๒.๕ พงศาวดารโยนก

พงศาวดารโยนก ของพระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค) ได้กล่าวว่าเป็นเรื่องพงศาวดารไทยในฝ่ายเหนือ ซึ่งเกี่ยวเนื่องกับเรื่องต้นพระราชพงศาวดารโดยมีนัยทางการเมืองถือว่าเป็นเรื่องของรัฐสยาม โดยผู้เขียนเพียงแค่เก็บใจความและเรียบเรียงเป็นเรื่องพอสังเขปจากตำนานหลายอย่าง ประกอบด้วยตำนานเมืองสุวรรณโคมคำ ตำนานสิงหนวัติ ตำนานเมืองหริภุญไชย และจามเทวีวงศ์ ตำนานหิรัญนครเชียงแสน ตำนานพิงควงศ์ ชินกาลกาลมาลินีพงศาวดารเมืองเชียงใหม่ ตำนานเมืองพะเยา ตำนานเชียงราย ตำนานเมืองน่านและตำนานเกร็ดต่างๆ คือ ตำนาน

Copyright by Mahidol University

พระธาตุดอยตุง พระธาตุสุเทพ พระธาตุลำปาง ตำนานพระแก้ว ตำนานพระสิงห์ ตำนานพระแก่นจันทน์ ตำนานพระพุทธสิกขี ตำนานพระเจ้าตนหลวงทุ่งเอี้ยง เมืองพะเยาและตำนานอื่นๆ

บริจเฉท ๕ ว่าด้วยขอมและไทย ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับเครื่องดนตรี กระดึงหรือพ่าง เครื่องดนตรีให้จังหวะจำพวกกระดิ่งหรือกระพรวนที่มีขนาดใหญ่ สำหรับห้อยคอสัตว์ที่มีขนาดใหญ่ ดังนี้ *"พรหมกุมารจึงให้เด็กบริวารไปทูลความแก่บิดาให้ทราบ พระองค์พังค์จึงปรึกษาโหราจารย์ โหรแนะนำให้เอาทองคำหนักพันหนึ่ง (พันชั่ง) ตีเป็นพาง คือกระดึงไปตีนำหน้าพระยาช้างจึงจะขึ้นจากน้ำได้ พระบิดาก็ให้ทำตามโหราจารย์ แล้วให้เจ้าทุกขิตะกุมารผู้เป็นเชษฐาแห่งเจ้าพรหมกุมาร ทำกระดึงทองคำไปตามหาพระพรหมกุมาร ครั้งถึงจึงตีกระดึงทองนั้น พระยาช้างได้ยินเสียงกระดึงจึงขึ้นจากน้ำโดยปกติ ที่ๆ ข้างลอยน้ำอยู่นั้นมีชื่อปรากฏว่าตำบลควานทวน ส่วนพระยาช้างนั้นจึงมีนามว่า ช้างพวงคำ (คือ กระดึงทองคำ)"*

บริเฉทที่ ๖ ว่าด้วยหริภุญไชยนคร ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับเครื่องดนตรี กังสดาล เครื่องดนตรีให้จังหวะ ใช้ในการตัดสินพิจารณาโทษของกษัตริย์อันประพฤติมิต้องตามครองธรรม เหล่าเทวดาเมื่อทราบเรื่องจึงโกรธและบันดาลให้น้ำท่วมเมือง ต่อมาวาสุเทพฤาษีได้สร้างเมืองในบริเวณเดิมแห่งนี้โดยจำลองสัณฐานของเมืองเป็นรูปหอยสังข์ (ปากหอยหรือฝาหอย บางหลักฐานก็ว่าเป็นตัวหอยสังข์ของพระวิษณุ) เครื่องดนตรีมงคลในคติแบบพราหมณ์ ดังนี้

"ต่อไปนี้จะกล่าวด้วยราชจริยานุวัตรของกษัตริย์ทั้งสามพระนครอันประพฤติมิต้องด้วยครองธรรม กล่าวคือพิพากษาคดีผิดเป็นต้น ว่าครั้งหนึ่งมีหญิงชราเข้าไปร้องทุกข์ต่อพระเจ้ากุริกนาศ กล่าวโทษบุตรของตนว่าหยาบช้าทารุณต่อมารดา และทุบตีมารดาได้ความทุกขเวทนา พระเจ้ากุริกนาศพิพากษาว่า ธรรมดากังสดาล ถ้าลูกไม่ประหารแล้วเสียงก็ไม่ปรากฏ ลูกตีแม่นั้นหาโทษมิได้ ให้ไล่หญิงชรานั้นไปเสีย หญิงนั้นก็ร้องคร่ำครวญต่างๆ เทพยดาทั้งหลายพากันพิโรธแก่พระยากุนริกนาศและอำมาตย์ราชมนตรี จึงบันดาลให้ฝูงชนที่ดีหนีออกจากเมือง แล้วก็บันดาลให้น้ำท่วมนครๆ ก็ทรุดจมลง หมู่มนุษย์ที่มิได้ตั้งอยู่ในธรรม มีพระเจ้ากุนริกนาศเป็นต้น ก็ถึงแก่วินาศสิ้นศูนย์ประลัยไปที่เมืองจมนั้นบัดนี้ปรากฏเป็นหนอง ชื่อหนองมอญ"

"วาสุเทพฤาษีดาบสจึงกล่าวว่า เราควรสร้างนครในสถานที่นี้ เมื่อถึงกาละจะควรเป็นประการใดก็จงเป็นกระการนั้นเถิดแต่นครอันเราจักสร้างนี้ จักควรตั้งเป็นรูปทรงสัณฐานดังใดจะดี พระสุทันตฤาษีจึงกล่าวว่า เมื่อครั้งอนุสิษฏสหายแห่งเราสร้างเมืองหฬทวัลลี (คือพระฤาษีสัชชนาลัยสร้างเมืองสัชชนาลัยสวรรคโลก) นั้นวางสัณฐานเมืองดังรูปเกล็ดหอย(แต่ฝนจามเวทีวงศ์ว่ารูปหอยสังข์) เมืองนั้นคนทั้งหลายอยู่เป็นสุขเกษมสำราญยิ่งนัก"

Copyright by Mahidol University

บริจเฉทที่ ๗ ว่าด้วยระยะทางนางจามเทวี ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี มีหน้าที่แห่ประโคม สักการะในการต้อนรับคชสาร (ช้าง) ดังนี้ *"นางจามเทวีเจ้านครหริภุญไชยนั้น ทรงทศพิธราชธรรม และจักรวรรดิธรรม บำรุงพระศาสนาสมณพราหมณาจารย์มิได้เศร้าหมอง และกระทำพลีกรรมแก่เทพดามิได้ขาด เทพยาดาทั้งหลายคิดถึงคุณแห่งราชเทวี จึงบันดาลให้ช้างเผือกดังเงินยวงงาเขียวตัวประเสริฐช้างหนึ่ง อันอยู่ ณ เชิงเขา อ่างสลุง (อ่างสรง คือดอยหลวง เมืองเชียงดาว) ให้บ่ายหน้าลงมาทางทิศใต้ ดังจักมาสู่เทวสถานในเมืองหริภุญไชย ก็มาอยู่ยังหนอีสานแห่งเมืองหริภุญไชย ซึ่งบัดนี้เรียกว่าตำบลสวนผนัน คนทั้งหลายได้เห็นก็บอกความมากราบทูลพระนางจามเทวีให้ทราบ พระนางเธอก็มีพระทัยโสมนัสยินดี จึงให้แต่งเครื่องสักการะ และดุริยางคดนตรีไปรับคชสารตัวประเสริฐนั้นมาไว้ยังโรงหลวง"*

บริเฉท ๑๐ ว่าด้วยอาทิตยราชวงศ์รามัญ (ตีเมืองละโว้, แข่งก่อเจดีย์) ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีดังนี้ *"พลโยธาทั้งสองฝ่ายก็ลงมือทำการก่อเจดีย์ทั้งสองนั้น หมู่พลข้างพระเจ้าอาทิตยราชมากกว่าก็ถมมูลดิน และก่อองค์พระเจดีย์ผ่ายข้างสมเด็จพระเจ้าลพราชจึงให้นายวัฒกีต่อโครงสร้างด้วยไม้เป็นรูปเจดีย์ขึ้นโดยด่วน หุ้มด้วยผ้าขาว ทำยอดสวมสำเร็จบริบูรณ์แล้วก็ยกตั้งขึ้นในเวลาราตรีโบกทาปูนดินสิ้นทั่วองค์พระเจดีย์ มีก้อนกรวดแดงในฐานต้นชั้นต่ำครั้นเวลารุ่งสว่าง แล้วก็ตีมหาชัยเภรี และประโคมดุริยางคดนตรีกึกก้องโกลาหล ฝูงประชาชนชาวพระนคร (ละโว้) ก็บันลือศัพทสำเนียงแซ่ซ้องร้องประกาศป่าวหมู่กันและกันว่า พระเจดีย์ฝ่ายเราสำเร็จก่อนพากันโห่ร้องสนั่นหวั่นไหวทั้งพระนคร"*

"พระเจ้าอาทิตยราชทรงกระทำสักการบูชาพระบรมสารีริกธาตุด้วยธูปเทียนมาลาเป็นอันมาก แล้วให้ป่าวร้องชาวพระนครมากระทำสักการบูชา ชนชาวพระนครก็พากันจัดหาประทีปธูปเทียนมาลาเครื่องจุณสุคนธวารี พากันมาเพื่อโสรจสรงพระบรมธาตุ ครั้นนั้นรัตนผอบซึ่งบรรจุพระบรมสารีริกธาตุขนาดเท่าปลีธุลี ก็ผุดขึ้นจากพื้นปฐพีให้เห็นปรากฏอิทธิปาฏิหาริย์รุ่งโรจน์โชตนาการให้เห็นประจักษ์ทั่วกัน แล้วก็กลับจมลงพื้นปฐพีดังเก่า ขณะเมื่อพระธาตุกระทำอิทธิปาฏิหาริย์นั้นก็เอิกเริกโกลาหลด้วยเสียงคนซ้องสาธุการ และเสียงประโคมดุริยดนตรี ฆ้อง กลอง แตร สังข์ กังสดาล สนั่นหวั่นไหวทั่วทั้งพระนคร"

บริเฉทที่ ๑๕ ว่าด้วยขุนครามอาสาตีเมืองนครเขลางค์ ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีดังนี้ "เมื่อได้รับข่าวจากอุปนิกขิตนั้นเป็นวันแรม ๑๐ ค่ำ เดือนอ้าย เจ้าพระยาเมงรายจึงได้ตีกลองร้องป่าวประชุมพลทั้งหลายพร้อมกันได้ จำนวนพลฉกรรจ์ ๒๓๕,๐๐๐ คน"

Copyright by Mahidol University

"ครั้งถึงยามดี เจ้าพ่อท้าวน้ำท่วมกับทหารร่วมใจก็ลอบยกเข้าไปถึงประตูเมืองคนที่ปลอมรักษาประตูเมืองคนที่ปลอมรักษาประตูก็เปิดประตูรับ พ่อท้าวน้ำท่วมก็เข้าเมืองได้ จุดไฟขึ้น กองทัพที่ล้อมเมืองก็ยิงปืน โห่ร้องตีฆ้องกลองนี่นันขึ้น แล้วตรูกันเข้าเมือง พลเมืองทั้งหลายก็แตกตื่นกันเป็นอลหม่านในคืนวันนั้น ฝ่ายขุนเครือเสพสุราเมานอนหลับอยู่ นายประตูแล่นเข้าไปร้องปลุกว่า เจ้าเมืองฝางหลานเจ้าเข้าเมืองได้แล้ว เอารี้พลมาล้อมคุมวังไว้แล้ว เจ้าขุนเครือได้ยินดังนั้นก็ตกใจ ลุกจากที่นอนแล่นออกมาตีกลองสัญญาป่าวหาหมู่"

บริเฉทที่ ๒๔ ว่าด้วยปราบเมืองสิบสองพันนาลื้อ ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีดังนี้ *"ฝ่ายพระเจ้านครเชียงใหม่กาวิละพระเชษฐาธิราช ซึ่งรักษาอยู่เมืองนครเชียงใหม่นั้น ก็ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลสร้างพระวิหารหลวงหลังหนึ่ง ด้านปัจจิมทิศแห่งพระเจดีย์สุเทพ และยกฉัตรยอดเจดีย์ธาตุสุเทพ แล้วมีมหรสพฉลอง ในวันพฤหัสบดี เพ็ญเดือน ๗ อยู่มาถึง วันศุกร์ เดือน ๘ ขึ้น ๑ ค่ำ จุลศักราช ๑๑๖๒ ปีฉลู สัปตศก อสนีบาตต้องยอดฉัตรพระมหาธาตุสุเทพหักลง"*

บริเฉท ๒๖ ว่าด้วยเปลี่ยนยศพระยาเป็นเจ้า ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีดังนี้ *"ศักราช ๑๒๒๒ ปีวอก โทศก วันพฤหัสบดี เดือน ๗ ขึ้น ๕ ค่ำ ฤกษ์สร้างวิหารวัดสุพรรณ วันพฤหัสบดี เดือนยี่ แรม ๑๓ ค่ำ แห่พระสวาธุเจ้าสิทธิมาครองวัดหัวขวงแสนเมืองมาหลวง วันแรม ๔ ค่ำเดือน ๔ หล่อระฆังใหญ่ทองหนักสองล้านเก้าหมื่นห้าพันหกร้อยตำลึง"*

"ครั้นพระเจ้านครเชียงใหม่กลับจากกรุงเทพฯ มาถึงเมืองเชียงใหม่แล้ว ตั้งการสมโภชฉลองพระแก้วเศวตมณีและพระพุทธรูปทองคำที่ได้สร้างไว้นั้นพร้อมกัน ในวันเพ็ญ เดือนอ้าย จุลศักราช ๑๑๒๖ (พ.ศ. ๒๓๐๗) ปีชวด ฉศก เลี้ยงพระและถวายบริขาร ๕๒ สำรับ บวชกุลบุตร (คือการบวชปล่อยทาส) และมีการมหรสพต่างๆ สามวัน ต่อนั้นมาถึงวันพฤหัสบดี เดือนยี่ แรม ๓ ค่ำ ลงมือหล่อระฆังใหญ่ทองหนักเจ็ดแสนสองหมื่นตำลึง ไว้สำหรับตีโมงยามในคุ้มหลวง" (พระยาประกิจกรจักร ๒๕๑๕)

๖.๒.๖ ตำนานเมืองยอง

คำว่า "ยอง" เรียกตามกลุ่มชนชาติพันธุ์ ยอง ตั้งถิ่นฐานอยู่หลายแห่งในจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูนในปัจจุบัน ชาวยองเหล่านี้เป็นเชื้อสายเฉลยศึกไทยลื้อ ที่กวาดต้อนมาสู่ป่าซางก่อนที่พระเจ้ากาวิละจะรื้อฟื้นล้านนา ในยุค "เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง" โดยเรื่องราวของตำนานเริ่มกล่าวระยะเวลาตั้งแต่ พ.ศ. ๒๑๖๘ สมัยพญาสุทโธครองหงสาวดีได้นำทัพม่านขึ้นมาตีเมือง

Copyright by Mahidol University

แสนหวี ผ่านช่วงเวลาการรบกับเชียงใหม่สมัยเจ้ากาวิละ พ.ศ. ๒๓๔๐ ส่วนในตอนท้ายของตำนานได้มีการกล่าวสรุปเหตุการณ์ต่างๆ ในช่วงระยะเวลา ๔๙ ปี (พ.ศ. ๒๓๕๑ - ๒๔๐๐)

พระราชพิธีภิเษกเจ้าฟ้าเชียงตุง หน้า ๙๔ ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีดังนี้ *"ครั้งบุคคลผู้ใดล้ำล่วงริดม้างเสียนั้นจักฮื้อเป็นมหาโทษชาและ ว่าอั้นแล้วก็แต้มเป็นสตราการอาชญาไปตั้งไว้กับมางคำชูประการฉันนี้ก็มีหั้นและ แต่นั้นท้าวพระยาเสนาอามาตย์ทั้งหลายก็ส้องเสพด้วยดุริยดนตรี ๕ ประการ เล่นมหรสพอุ่นงันได้เจ็ดคืนบัวรมวลแล้ว ก็อาบเวนเมืองหื้อทรงเสวยยังราชสมบัติสืบตราบต่อเท้าถึงในกาลบัดนี้ และครั้นไจ้ได้เสวยเมืองในปีนั้นเจ้าไชท้าวขุ่น"*

๖.๒.๗ ตำนานมังราย และตำนานเชียงใหม่ - เชียงตุง

ต้นฉบับอักษรไทยลื้อตัวเขียน และฉบับปริวรรตต้นฉบับเนื้อความจากสำนวนไทยลื้อเป็นสำนวนไทยกลาง ต้นฉบับมาจากหมู่บ้านฟ้าเหนือ เมืองฮำ สิบสองพันนา จากพ่อหนานสม วงศ์ราช ปรากฏเนื้อความในตำนานที่เกี่ยวกับดนตรีดังนี้

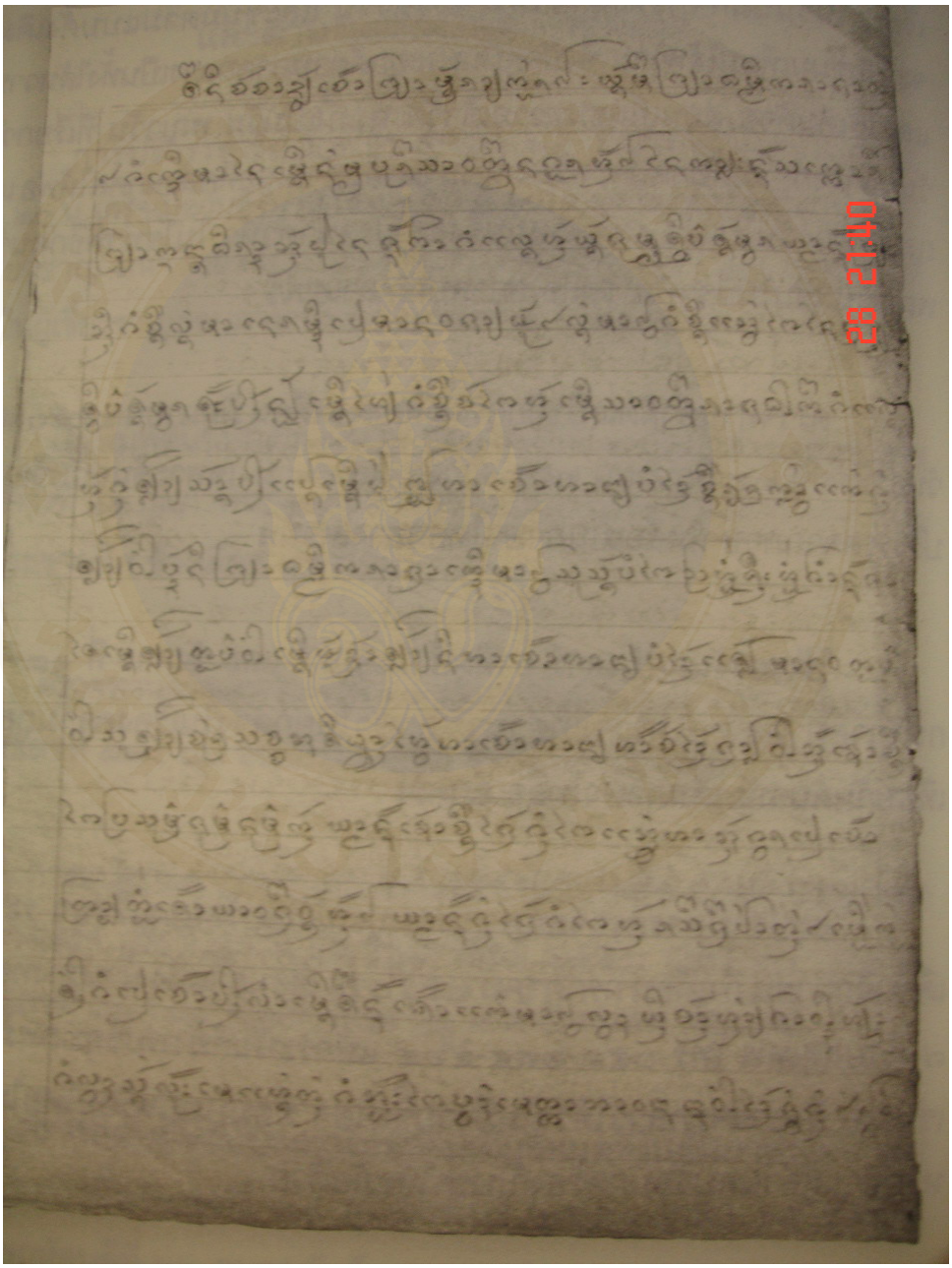
หน้า ๑๐ บรรยายถึงพระอินทร์ เมื่อได้ส่งเทวบุตรทั้งสองไปเป็นใหญ่ที่เมืองฝาง ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมรับนิมนต์เทวบุตรที่มีจุติบนโลกมนุษย์ อันประกอบไปด้วยกลอง ฆ้อง และฉาบ ประชันกันบูชาด้วยเสียงดนตรีดังนี้ *"ที่นี่แหละ คนทั้งหลายก็ถามว่าจริงหรือที่เกิดที่นี่ (เทวบุตร) ยามนั้นมานพผัวเมีย (พ่อแม่บุญธรรมของเทวบุตรในโลกมนุษย์) จึงตอบคนทั้งหลายว่า ข้าทั้งสอง (เทวบุตร) ออกจากรูที่นี่มา คนทั้งหลายก็ยกพาน ข้าวตอกดอกไม้ธูปเทียนพร้อมกับกล่าวว่า ผู้ข้าทั้งหลายเถิด เขาทั้งสองก็รับนิมนต์แล้วขึ้นสู่บุษรถ คนทั้งหลายก็ตีกลอง ฆ้อง ฉาบ ประชันกันบูชาด้วยเสียงดนตรี แล้วนำกลับไปเป็นเจ้าแก่เขาทั้งหลาย"*

ตอน การแบ่งเขตแดนเมืองเชียงตุง-เชียงรุ่ง และพิธีสร้างเสาหลักเมือง กล่าวถึงเจ้าเจ็ดพันตูเมื่อครั้งปฏิญาณกับพี่ชายคนโตของตนที่ครองเมืองเชียงรุ่ง ได้ล่องแม่น้ำมาแบ่งปันเขตแดน ปรากฏหน้าที่ของดนตรีดังนี้ *"ฝ่ายเจ้าเมืองเชียงรุ่งตั้งอยู่ที่น้ำรองนั้น ฝ่ายเจ้าเจ็ดพันตูตั้งอยู่ริมน้ำแห่งหนึ่ง ได้มาเล่นมหรสพในที่จุดนั้น แล้วพร้อมกันหล่อช้าง หล่อม้า ณ ที่นั้น จึงได้ชื่อว่า เชียงลอ"*

หน้า ๔๘ กล่าวถึงประวัติของเจ้าแขนเหล็ก โอรสของเจ้าเจ็ดพันตู ผู้ตีกลองจนหน้ากลองแตก *"เจ้าเจ็ดพันตู มีลูกชายผู้หนึ่งชื่อว่า เจ้าแขนเหล็กกุมาร เพราะว่าท่านเอาค้อนตีกลองจนกลองแตกคามือท่าน จึงมาแต่งตั้งชื่อว่าเจ้าแขนเหล็กเพราะเหตุนี้ ต่อจากนั้นเจ้าเจ็ดพันตูผู้เป็นพ่อ ก็*

Copyright by Mahidol University

ให้พวกเสนาอำมาตย์ป่าวประกาศแก่ชาวบ้านชาวเมืองทั้งหลายให้มาพร้อมกัน แล้วแจกจ่ายเบี้ยให้ เพราะฉะนั้นเมืองจึงเจริญรุ่งเรือง บ้านเมืองสุขเกษมมากนัก เจ้าเจ็ดพันตูผู้เป็นเจ้าแผ่นดินก็ยกเจ้าแขนเหล็กขึ้นเป็นอุปราช แต่งงานกับลูกสาวเสนาผู้ใหญ่"



ภาพ ๖.๒๒ ตำนานมังราย และตำนานเชียงใหม่ – เชียงตุง ต้นฉบับอักษรไทลื้อตัวเขียน
ภาพโดย ลมูล จันทร์หอม

Copyright by Mahidol University

พิธีบวชกลางน้ำ เกิดเหตุอัศจรรย์ ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีมีหน้าที่สักการะบูชาในปาฏิหาริย์ที่เกิดขึ้น ดังนี้ *"ครั้งถึงเดือน ๕ เพ็ญก็อาราธนาครูบาพระสงฆ์เจ้าทั้งหลายเข้าไปสู่เรือสำเภา แล้วก็ทำพิธีบวชเจ้าอ้ายอ่อนให้ได้อุปสมบทกรรมที่กลางแม่น้ำคงคา ครั้งเจ้าขานนาคว่า อามภันเต คือการขานกรรมวาจาครั้งใด เวลานั้นเรือก็ไหลทวนน้ำขึ้นไปถึง ๒ ครั้ง ๓ ครั้ง เมื่อเจ้าขอนอามภันเตนั้น เรือก็ไหลทวนน้ำไปได้ไกลขนาด ๓ ลำเรือ คนทั้งหลายเป็นอัศจรรย์จึงพร้อมกันตีเครื่องดนตรีเป็นการร่วมบูชาเป็นอันมาก บางคนก็ร้องเสียงสาธุการ ทั้งฝ่ายในและฝ่ายนอก มหากษัตริย์ที่เป็นประธานก็บังเกิดความปีติปราโมช"* (ลมูล จันทร์หอม ปริวรรต ๒๕๕๐)

๖.๓ ตำนานปกิณกะ

ตำนานปกิณกะ ลักษณะเป็นตำนานเบ็ดเตล็ด เกิดจากนิทาน ตำนานท้องถิ่น ซึ่งกระจัดกระจายอยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ มีเนื้อหาที่สั้น กะทัดรัด และมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องอาจจะไม่ตรงถึงขั้นกล่าวออกมาเป็นเครื่องดนตรี หรือหน้าที่การใช้งานของดนตรีตามจารึก แต่ตำนานปกิณกะถือว่าเป็นตำนานที่มีการบอกเล่าผ่านเคล้าเครื่องดนตรี และการแสดง เช่น ละครซอ หรือการบรรยายเล่าเรื่องผ่านการจ๊อย จีบสาว ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้รับการจดและจารจารึกอย่างเป็นทางการ เพราะไม่สามารถเข้าไปอยู่ในหอธรรม (หอไตร) ได้เพราะว่าเป็นเรื่องทางโลกที่พระสงฆ์ไม่ควรศึกษา และอ่านให้รู้เข้าใจจึงส่งผลให้ตำนานเรื่องเล่าประเภทนี้ค่อยๆ ห่างหายไปจากสังคมล้านนา พร้อมกับช่วงอายุของคนไปตามลำดับ

ช่วงศตวรรษที่ผ่านมาการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยเน้นซึ่งความเป็นรัฐชาติรวมอำนาจสู่ส่วนกลาง ส่วนประวัติศาสตร์ท้องถิ่นก็เสื่อมถอยไปตามกาลเวลา อาณาจักรล้านนา มีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลาง สร้างขึ้นมานับรวมเวลาปัจจุบันกว่า ๗๐๐ ปี (ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙) ได้รับการยอมรับว่าเป็นศูนย์กลางความเจริญของล้านนา ขณะเดียวกันก็เป็นศูนย์กลางทางพระพุทธศาสนาและเป็นที่รวมของปราชญ์ล้านนามาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑ ปราชญ์บนแผ่นดินล้านนาได้ผลิตผลงานทางวิชาการที่มีคุณค่า โดยการจารลงบนแผ่นใบลานเก็บรักษาไว้อย่างเป็นระเบียบใน "หอธรรม" งานเขียนเหล่านี้แทบจะไม่หลงเหลือซึ่งอารยธรรมความเจริญรุ่งเรืองให้เห็นถึงปัจจุบัน เมื่อรัฐบาลรัฐชาติ ชาตินิยมเมื่อ ๕๐ กว่าปีก่อน สั่งให้ทำลายเสียเนื่องจากเป็นงานเขียนด้วยอักษรพื้นถิ่นของ "ชนกลุ่มน้อย" (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค วัยอาจ ๒๕๔๓, ๒๗)

Copyright by Mahidol University

๖.๓.๑ นิราศหริภุญชัย



ภาพ ๖.๒๓ วัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

โคลงหริภุญชัย ถือเป็นโคลงนิราศที่เก่าแก่เรื่องหนึ่งของล้านนาและได้รับการคัดลอกดัดแปลงเป็นคำแบบอยุธยาโดยกวีภาคกลาง แต่ก็ยังมีคำเป็นภาษาล้านนาปะปนอยู่เป็นจำนวนมาก ผู้แปลงนิราศหริภุญชัยฉบับนี้น่าจะเป็นกวีทางเหนือที่เข้าใจภาษาทางใต้ดี เพราะสามารถเข้าใจภาษาและสำเนียงทางภาคเหนือที่ปะปนอยู่ในคำโคลงได้เป็นอย่างดี การนำเอาโคลงหริภุญชัยมาดัดแปลงเป็นโคลงอยุธยา แม้ว่าจะยังไม่มีข้อยุติในเรื่องของสาเหตุที่แท้จริงในการดัดแปลง แต่จากวัฒนธรรมที่มีการคัดลอกต่อๆ กันมาจึงเชื่อได้ว่า โคลงหริภุญชัยนี้คงจะเป็นที่ยอมรับ และเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในล้านนาและอยุธยา

จากหลักฐานไม่ปรากฏแน่ชัดว่าแต่งในสมัยไหน นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่าน่าแต่งในสมัยพระเจ้าปราสาททอง ราว พ.ศ. ๒๑๘๐ บางท่านว่าแต่งในสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๓ ในราว พ.ศ. ๒๐๖๐ (เปลื้อง ณ นคร ๒๕๑๐, ๑๖๐) เนื้อความแสดงถึงความอาลัยรัก ต่อคนรักที่ต้องจากไปนมัสการพระธาตุหริภุญชัย (โดยกองเกวียนจากเชียงใหม่ไปลำพูน) เนื้อความเริ่มต้นด้วยบทนมัสการพระรัตนตรัย อันได้แก่ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ ได้บอกวันเดือนปีที่เดินทางไปนมัสการพระธาตุหริภุญชัย ในงานวันแปดเป็ง (วันเพ็ญเดือน ๖ ตรงกับเดือนแปดเหนือ) เนื้อเรื่อง

Copyright by Mahidol University

เริ่มต้นด้วยการกล่าวถึง นางอันเป็นที่รัก และเหตุที่ต้องจากไป เป็นการพรรณนาถึงการเดินทางจากเชียงใหม่ไปลำพูน ผ่านสถานที่สำคัญต่างๆ ของเมืองเชียงใหม่และลำพูน แล้วพักนอน ๑ คืน รุ่งเช้าออกเดินทางต่อจนถึงลำพูนไปไหว้พระธาตุ ตกกลางคืนเที่ยวชมดูฟ้อนรำ ดนตรี และการละเล่นต่างๆ จากนั้นไปไหว้พระยืน แล้วกลับมาวัดพระธาตุหลวง ได้พบพระราชโอรสที่ทรงเสด็จมาบูชาพระธาตุ แล้วค้างพักอยู่ ๑ คืนแล้วจึงเดินทางกลับเชียงใหม่ ถือว่าเป็นวรรณกรรมประเภทโคลงที่มีความเก่าแก่ วรรณกรรมเรื่องนี้ไม่ปรากฏผู้แต่งหรือปีที่แต่งเลย อาจารย์สิงฆะ วรรณสัย สันนิษฐานว่าน่าจะเป็น พ.ศ. ๒๐๐๐ หากมองจากการเดินทางจากเชียงใหม่ไปนมัสการพระธาตุหลวงหริภุญชัย ในปี เมิงเปล้า แปลว่า ศกที่สี่ปีฉลู ซึ่งเป็นปีที่แต่งโครงนิราศนี้ แต่ถ้าหากเป็นปี พ.ศ. ๒๐๖๐ แล้ว กวีคงจะไม่พลาดที่จะกล่าวถึงการรื้อและก่อกำแพงเมืองลำพูนในปี พ.ศ. ๒๐๕๙ เพราะปรากฏเรื่องดังกล่าวนี้ในชินกาลมาลีปกรณ์แล้วปรากฏมีบันทึกเรื่องพญามังรายสร้างเจดีย์กู่คำ ที่ตรงกับนิราศหริภุญชัยด้วย (อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๓๗๙) ได้มีการกล่าวถึงเครื่องดนตรี การแสดง ดังนี้

บทที่ ๘๔

“ราตรีเทียนทีปแจ้ง เจาะงาม
มัวม่วนนนตรีตาม ติ่ง ทร้อ
อุดสากั่นโลงยาม ชักชอบ ชื่นเอ่
บุญพี่บ่เป็องป้อ เปล่าซ้ำเซาทรวง”

บทที่ ๑๑๙

“อุสสาเสียงสว่างส้อย รัชนี
กลอนกั่นโลงทัณฑี อ่านอ้อย
บารสเรียกมาลี เบงบาท ทุมเอ่
ตรีโจกทูทุกถ้อย เถี่ยงถ้องถามชัย”

บทที่ ๑๓๐

“จิ่งเสลิยยอริยาตรฟ้อน เฟือนฟัด
แววววาดหางนกยูงกวัด แกว่งเต้น
เงินทองระบำทัด ทอมทอด งามเอ่
ตามพวกคันธัพพ์เหล้น หลากเหล้นหลายระบำ”

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๑๓๔

“นักคุณแคนคู่ค้อง สรไน
ไพรโอฏฐ์สายสลับใส ดอกส้อย
บางคู่บาทบทไพ เพรงร่ำ รักเอ่
เสลิยเยียะยลหน้าช้อย ชอบด้วยนคลองระบำ”

บทที่ ๑๓๕

“สายหนังคีไต่เต้น เอยาะแอยะ
บางบาทเยียะเทาะแทะ ทอดเท้า
ถอยหลังเล่าเคาะแคะ ชลางแล่น ไพเอ่
สองฝ่ายคีเต้นเต้า ฟิกพ้นปานเลิม”
(อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๓๗๙ - ๓๘๘)

๖.๓.๒ โคลงหงส์ผาคำ

เป็นเรื่องเล่าที่นิยมมากในล้านนาดังปรากฏให้เห็นทั้งในรูปของคร่าวซอ ธรรมคร่าว หรือสำนวนเทศน์ ปรากฏในรูปของโคลง ประพันธ์โดยพญาโลมาวิสัย กล่าวว่าเป็นชาดกที่ได้เค้ามาจากเรื่องสักกทีปนี ประพันธ์ขึ้นในปี พ.ศ. ๒๓๙๕ ลักษณะเป็นโคลงสี่สุภาพสลับกับโคลงสาม หรือโคลงสองอย่างละบท รวมกันเป็นโคลงทั้งสิ้น ๙๐๗ บท เนื้อเรื่องมีอยู่ว่า

พระเจ้าปุรันตปะ ผู้ครองเมืองพาราณสี มีอัครมเหสีชื่อนางวิมาลาและมเหสีรองอีก ๖ นาง ต่อมานางทั้งเจ็ดทรงครรภ์ โดยมเหสีรอง และนางวิมาลา คลอดออกเป็นโอรสหมด แต่โอรสของนางวิมาลานั้นเป็นพระโพธิสัตว์ เมื่อนางคลอด นางทั้งหกจึงแอบขโมยพระโพธิสัตว์ไปทิ้งลงใต้ถุนปราสาท และไปนำเอาลูกสุนัขมาแสดงว่าเป็นลูกของนางวิมาลาแทน ดังนั้นนางทั้งหกจึงวิ่งไปกราบทูลฟ้องท้าวปุรันตปะ แล้วจึงขับไล่นางออกจากเมือง นางก็อุ้มลูกสุนัขเดินทางไปยังสวนดอกไม้นอกเมือง และขออาศัยอยู่กับสองตายายชรา ฝ่ายพระอินทร์ เมื่อทราบเหตุจึงเหาะมารับกุมารที่กำลังตกจากปราสาทไปเลี้ยงไว้บนสวรรค์ เมื่อเติบโต ก็ร้องไห้ขอกินนม ซึ่งก็ไม่มีนางสวรรค์นางใดยอมให้กิน พระโพธิสัตว์สงสัยจึงเข้าไปถามพระอินทร์ให้ทราบถึงความจริง แล้วพระอินทร์ทรงมอบก้อนหินเนรมิตให้เป็นหงส์เพื่อนำพระโพธิสัตว์ให้ไปหามารดาของตน เมื่อมีเด็กมาเรียกตัวเองว่าแม่ นางวิมาลาจึงอธิฐานว่าหากเด็กนั้นเป็นลูกของนางจริงแล้วก็ขอให้น้ำนมพุ่งออกจากอกของนางเข้าสู่ปากของเด็กนั้นทันที ซึ่งก็เป็นตามที่นางคาด ตายายเมื่อทราบเรื่องจึงตั้งชื่อกุมารว่า “เจ้า

Copyright by Mahidol University

ทุคคตขัตติยวงสา” ฝ่ายโอรสทั้งหกนั้นทราบข่าวว่าชอบเล่นสะบ้าที่ทำลูกสะบ้ามาจากทองคำ เจ้าทุคคตขัตติยวงสาจึงอยากไปเล่นด้วยบ้าง จึงเกิดการท้าทายขึ้นเมื่อถ้าแพ้ตนจะต้องเป็นทาสของราชบุตรทั้งหกแทน ซึ่งก็ปรากฏว่าเจ้าทุคคตขัตติยวงสาชนะ จึงได้ลูกสะบ้าทองคำไปฝากให้แม่ และฝากทุกวัน

เล่ากันว่าที่เมืองพาราณสีนั้นยังมีนางยักษ์ตนหนึ่งอาศัยอยู่นอกเมือง ในวันที่นางไปดักคอยกินคนอยู่นั้นพระโพธิสัตว์ก็เดินเข้ามาตกเป็นเหยื่อของนาง พระโพธิสัตว์เมื่อทราบว่ายักษ์ตนนี้มาร้ายจึงใช้ดาบสรีกัญไชยที่พระอินทร์ประทานให้ ฟันคอยักษ์จนขาดแล้วกลับเข้าไปสู่สวนดอกไม้โดยไม่บอกเรื่องราวนี้ให้ใครทราบ วันรุ่งขึ้นก็ไปเล่นสะบ้าตามเคย โอรสทั้งหกซึ่งเคยห้ามโพธิสัตว์ไม่ให้กลับวันก่อน เพราะทราบกำหนดที่ยักษ์จะออกไปรอที่ประตู ครั้นพระโพธิสัตว์ไปเล่นสะบ้าเหมือนเดิมจึงได้ไต่ถาม เมื่อทราบความจริงแล้ว โอรสทั้งหกจึงร้องขอไม่ให้เล่าให้ใครรู้ โดยตกลงกันเองว่าโอรสทั้งหกได้เป็นผู้ฆ่านางยักษ์ตนนั้น โดยแลกเปลี่ยนกับทอง ทราบดังนั้นโอรสทั้งหกจึงพากันไปฟันแทงศพนางยักษ์นั้น ท้าวปุรันตปะ ดีพระทัยจึงมีการฉลองทำขวัญแก่โอรสทั้งหกพร้อมประทานรางวัลมากมาย แต่ตอนหลังก็นึกแคลงใจว่าอาจเป็นฝีมือของพระโพธิสัตว์ก็เป็นได้ จึงอยากลองบุญญาธิการ เนื่องจากพวกยักษ์ได้ลักพาพระมารดาของท้าวปุรันตปะไปนานแล้วแต่ค้นหาไม่พบ จึงตรัสให้โอรสออกไปค้นหาและคาดโทษว่าหากผู้ใดกลับมามือเปล่าก็จะถูกประหาร

กุมารทั้งหกจึงไปขอร้องเจ้าทุคคตขัตติยวงสาให้ร่วมเดินทางไปด้วย จากนั้นก็ไปหาก้อนผาคำ ก้อนผาคำก็กลายเป็นหงส์ให้ขี่ จากนั้นก็เริ่มออกไปตามหาพระเจ้าย่า โดยบอกให้หกโอรสรออยู่ที่ริมฝั่งน้ำ พระโพธิสัตว์ออกเดินทางโดยหงส์ผาคำ พบปราสาทของพญายักษ์วัสสวโร แลเห็นลายลักษณ์รูปกงจักรตรงฝ่าเท้าจึงทราบว่ากุมารนั้นเป็นพระโพธิสัตว์ แล้วจึงได้มอบธิดายักษ์ลูกตนชื่อนางมุกขวดีเป็นชายา รุ่งขึ้นจึงลานางเพื่อออกเดินทางไป จากนั้นก็พบปราสาทของนางพญากุมภัณฑ์ซึ่งมีธิดางาม ชื่อนางจุฬคันธาและได้นางเป็นชายาด้วยวิธีเดียวกัน แล้วก็เดินทางไปพบปราสาทของพญายักษ์ชื่ออนุมา ผู้มีธิดางามชื่อ สรีจันทา และก็ได้เป็นชายาโดยวิธีเดิมอีกเช่นกัน

เมื่อเดินทางจากปราสาทของนางสรีจันทา แล้วพระโพธิสัตว์ก็ขี่หงส์ผาคำบินต่อไปจนไปพบที่อยู่ของอมนุษย์ที่ลักพาพระเจ้าย่า วันนั้นเหล่าบรรดาอมนุษย์ทั้งหลายออกไปหาอาหาร เมื่อพระโพธิสัตว์ไปเห็นพระเจ้าย่า แล้วจึงพาขี่หงส์บินหนีทันใด เมื่อเดินทางมาโดยทางอากาศถึงปราสาทของนางสรีจันทาแล้ว จึงเรียกนางตามไป นางสรีจันทาจึงขอลาพระบิดาแล้วอธิฐานว่าหากตนมีบุญจะได้เป็นชายาแห่งพระโพธิสัตว์แล้ว ก็ขอให้ปราสาทหลังนั้นเกาะลอยตามพระโพธิสัตว์ไป ซึ่งปราสาทของนางก็เหาะลอยไปตามคำอธิฐาน พระโพธิสัตว์จึงไปเรียกนางจุฬคันธา และมุกขวดีให้ติดตามตนไปด้วยวิธีเช่นเดียวกัน ปราสาทของนางทั้งสามจึงค่อยๆ ลอยตามหงส์ผาคำไปจนถึงฝั่งน้ำ แล้วจึงให้นางทั้งสามรออยู่ฝั่งน้ำตรงข้ามของกองทัพโอรสทั้งหก จากนั้นก็นำเสด็จย่าไปมอบ

Copyright by Mahidol University

ให้แก่กุมารทั้งหก เมื่อได้ตัวพระเจ้าย่าแล้วกุมารที่หกจึงรุมฆ่าพระโพธิสัตว์แล้วพาพระเจ้าย่าขึ้นนั่งบนหลังช้างแล้วกลับทัพอย่างรวดเร็ว เมื่อถึงเมืองจึงมีการฉลองใหญ่โตเพื่อเป็นกันรับขวัญพระเจ้าย่า ฝ่ายนางทั้งสามเมื่อเห็นสามีไปนานก็ผิดสังเกต จึงพากันออกตามหา จนพบศพสามีตน ทั้งสามนางต่างคร่ำครวญด้วยความอาลัยรัก เมื่อไม่รู้จะทำอย่างไรต่อไป

นางทั้งสามจึงใช้ช่อดอกไม้ ธูปเทียน วอนขอให้เทวดาช่วย เมื่อพระอินทร์ทรงทราบจึงลงมาเนรมิตเป็นชายรูปงามชักชวนนางทั้งสามให้ติดตามไป แต่พวกนางก็ไม่ยอม พระอินทร์จึงแปลงเป็นยักษ์แก่ขอกินซากศพสามีพวกนาง นางทั้งสามก็ไม่ยอมพร้อมทั้งบอกให้กินพวกตนแทน แล้วกล่าวว่าหากวันรุ่งขึ้นแล้วจะเผาศพ พวกนางทั้งสามก็พร้อมกระโดดเข้ากองไฟตายตามไป เมื่อพระอินทร์ทรงทราบถึงความรักอันแน่วแน่เช่นนั้นแล้วแสดงตัวต่อพวกนางทันทีแล้วทรงชุบชีวิตพระโพธิสัตว์ให้ฟื้นคืนมา จากนั้นก็เสด็จกลับสวรรค์

พระโพธิสัตว์จึงพาชายาเดินทางไปสู่สวนดอกไม้ที่อยู่ของพระมารดา ฝ่ายพระเจ้าย่าไม่เห็นหลานที่พาตนหนีมาก็ทรงเป็นทุกข์ ท้าวปุรันตปะเห็นแปลกใจจึงตรัสถามจนได้ทราบความจริงทั้งหมด จากนั้นก็ทรงจัดงานสมโภชพระเจ้าย่าเป็นครั้งที่สองและป่าวประกาศเชิญชวนประชาชนมาเที่ยวงานซึ่งพระโพธิสัตว์ก็ได้ไปเที่ยวงานด้วย เมื่อพระเจ้าย่าเห็นเข้าจึงให้คนรีบเข้าไปรับตัวจนได้เฝ้าท้าวพาราณสีและกราบทูลเรื่องราวทั้งหมดตั้งแต่ต้น

เมื่อความจริงประจักษ์ จึงให้คนไปจับราชบุตรและมเหสีทั้งหกไปประหาร ประหารโดยการตัดคอคนทั้งสิบสอง จนหัวตกถึงดินแล้ว แผ่นดินก็แยกออกรับคนเหล่านั้นไปสู่นรกทันที ท้าวปุรันตปะทรงเสียพระทัยที่ได้กระทำผิดจึงให้เสนาไปทูลเชิญนางวิมาลากลับ แต่พระนางไม่พอใจ จนต้องให้โอรสไปขอร้องพระนางจึงตอบรับกลับเมืองโดยกระบวนเกียรติยศ จากนั้นจึงมีการสมโภชนางวิมาลา ต่อมาท้าวปุรันตปะได้โปรดให้อภิเษกเจ้าทุคคตขัตติยวงสาขึ้นเป็นกษัตริย์สืบมา

บทที่ ๕๖๑ ตอนโอรสทั้งหกนำเจ้าเจ้าย่าเข้าสู่เมือง มีการเฉลิมฉลองรับขวัญ

“มหรสพตลบทั่วท้อง ธานี
สงเสพตนเทวี แม่เจ้า
กลองค้องพาทย์เภรี ตีอุ่น งันเอ่
เป็นพอยลามคระครื้น ตลบขึ้น ๗ วัน”
(อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๔๖๐-๔๘๑)

Copyright by Mahidol University

๖.๓.๓ คร่าวซอเรื่องหงส์หิน

คร่าวซอเรื่องหงส์หิน มีลักษณะเนื้อเรื่องเช่นเดียวกันกับโคลงหงส์ผาคำ ของพญาโลม-วิสัย ดังที่ได้กล่าวเนื้อเรื่องมาข้างต้นแล้ว คร่าวซอเรื่องหงส์หินนี้แต่งโดยเจ้าสุริยวงศ์ คร่าวหงส์หินได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงสมัยรัชวงศ์เจ้าเจ็ดตน ที่ถือว่าเป็นยุคฟื้นฟูล้านนาภายหลังจากการปลดอิสรภาพจากพม่า สู่เมืองประเทศราชของสยาม ปรากฏภาษาและวัฒนธรรมแบบไทยกลางแทรกอยู่ในเรื่องบ้างแล้ว คร่าวซอเรื่องหงส์หินเป็นวรรณกรรมที่ได้รับการบันทึกภายหลังหลายฉบับดังปรากฏการใช้เครื่องมือ วัฒนธรรม ร้องเล่น เต้น ฟ้อน ในฉากตอนของการจัดงานฉลอง เมื่อท้าวปุรันตปะทราบว่ากุมารทั้งหกสามารถฆ่านางยักษ์ได้แล้ว และตอนการจัดงานฉลองเพื่อล่อให้โพธิสัตว์ไปให้พระเจ้าย่าดูตัว ดังนี้

ตอน ท้าวปุรันตปะจัดงานฉลองเมื่อทราบว่าหกกุมารฆ่ายักษ์

“จิ่งสั่งเสนา มาเรวรัด หื้อจัดเครื่องเหล้นนานา
รำม่านเงี้ยว หลายเยื่องภาสา มโนราห์ ละคอรชาวใต้
ชักยนต์โขนหนัง รำแคนเวียนไส้ ปล่อยนกในสุ่มพก
ใต่เชือกหนัง เหล้นเบี้ยหมากรก ของเครื่องเหล้น ซอวอน
เมืองใหย่น้อย หื้อมีอักษอร บอกสุนทอร ไพผับแผ่นหล้า
ว่าจักทำขวัน บุตตาแกล้วกล้า ทังหกราชาพี่น้อง”

ตอน การจัดงานฉลองเพื่อล่อให้พระโพธิสัตว์ไปให้พระเจ้าย่าดูตัว

“คันเสร็จพร้อมแล้ว ในราชการ พระยาภูบาล มีใจใฝ่ข้อง
หื้อป่าวนานา ปัชชาชู่ห้อง มาดูงานที่คุ้ม
มหรสพ บ่บังหี่ทุ้ม ตามแต่ผู้จักมา
อย่ากลัวโทสร้าย ถูกต้องอัตตา ในการมารดา ปัชชาไพร่ฟ้า
เตมผิดบ่ไหม โทสมีบ่ข้า หื้อยุท่างมาผ่อพร้อม
แถมเจ็ดวัน ค็จักยกย้อม ธำขวันเจ้ามารดา
ทังหกพี่น้อง หื้อมีสุขา จักปราบดา รดภิเสกเจ้า
หมู่เสนา ค็รับใส่เกล้า อาชญาไพป่าวร้อง
พวกนนตรี เภรีพาทย์ค้อง สัพพะเครื่องเหล้นนานา
ตั้งแต่วันนั้น บ่หื้อห่างหา มโนรห์รา ละคอนฟ้อนเต้น
ยิ้งซอวอน ตามจักแต่งเหล้น ยี่เคนันโห่ร้อง

Copyright by Mahidol University

ภาสาใด ค็มีพร่ำพร้อม โปแก่วตั้งเรียงราย
ฟ้อนม่านเงี้ยว มองเชิงเสียงหลาย หกตะเมนอยาย ผัดผายวิ่งเต้น
ลืนเรือเปนลำ กำงูเห่าเหล้น พร่องจดคะเบนแก่นไว้
ขึ้นกาจับหลับ งูลงต้นไม้ พร่องเหวี่ยนไส้ในพุง
เชือกหนังเขิงไว้เคร่งดีสุดสูง หาบเพียดบุง หางยูงฟ้อนผ้าย
ไต่เชือกหนัง เทียวไพดว้าย เหมือนเทียวดินลุ่มพื้น
เปนมหาปาง มี่นันครึกครื้น บ่หื้อขาดเอื้อนเวลา
แล้วเชิญเจื่องชั้น อันเป็นมาตา ขึ้นอยู่พลับพลา หอสูงผ่อหน้า
หมู่ปัชชา เทียวมาเปนฝ้า เข้าทวารลุ่มนั้น”
(อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๕๐๖ - ๕๐๗)

๖.๓.๔ คันธกุมาร, คัทธนะจิกุ่งดีด, จี้กุ่งดีด

เป็นวรรณกรรมชาดกนอกนิบาตในล้านนา ต้นฉบับมี ๓ ผูก เป็นคัมภีร์ใบลาน ซึ่งอุดม รุ่งเรืองศรี ได้กล่าวถึงไว้โดยย่อว่า พระเจ้าพรหมทัตครองเมืองศรีสะเกษ เมื่อแม่เลี้ยงราชโอรสจนโตแล้ว ก็ลาไปทำนาซึ่งแม่เลี้ยงคนนี้ก็เป็นคนที่มีจิตใจดีงาม พระอินทร์จึงนึกสงสารและประทานบุตรให้ โดยแปลงเป็นช้างไปเหยียบที่นา และทิ้งน้ำอมฤตไว้ในรอยเท้านั้น เมื่อนางมาดื่มน้ำนั้นก็ตั้งครรภ์และคลอดบุตรชื่อ “คันธนกุมาร” ซึ่งมีกำลังมากผิดกับเด็กทั่วไป

วันหนึ่งคันธนกุมารได้ขุดมันไปให้แม่ขาย ยักษ์ตนหนึ่งเข้ามาจะจับแม่ คันธนกุมารเห็นเข้าจึงฟาดยักษ์ตนนั้นกับพื้นและกระชากศีรษะยักษ์ให้ล้มลง ยักษ์ได้ขอชีวิตและมอบน้ำเต้าทิพย์ซึ่งทำให้คนกลายเป็นหนุ่มสาวให้ และได้บอกแหล่งทองให้อีกด้วย เนื่องจากพระเจ้าพรหมทัต และแม่ของคันธกุมารดื่มน้ำจากน้ำเต้าทิพย์แล้วก็กลายเป็นหนุ่มสาวใช้ชีวิตร่วมกัน แล้วพระเจ้าพรหมทัตก็ได้มอบเมืองให้คันธกุมารปกครอง ต่อมาคันธนกุมารก็ออกท่องเที่ยว ไปพบกับอ้ายไผ่ร้อยกอและอ้ายเกวียนร้อยเล่ม ทั้งสามจึงเป็นสหายร่วมเดินทางไปด้วยกัน ระหว่างทางคันธนกุมารได้ปราบจี้กุ่งหรือจิ้งหรีดยักษ์ตัวหนึ่ง และปราบยักษ์ตนเดิมซึ่งปลอมเป็นฤาษีได้อีกครั้ง ยักษ์ได้มอบของวิเศษให้คันธนกุมารคือไม้เท้าต้นชี้ตาย ปลายชี้เป็น และพิณ ๓ สาย คันธนกุมารได้ใช้ของวิเศษปราบงูยักษ์ที่กินคนและช่วยพระธิดาของเมืองหนึ่งแล้วให้อ้ายไผ่ร้อยกอปกครองเมืองนั้น จากนั้นได้ปราบเหยี่ยว ช่วยพระธิดาอีกเมืองหนึ่ง แล้วให้อ้ายเกวียนร้อยเล่มปกครองเมืองนั้น คันธนกุมารเดินทางต่อไปถึงจัมปานครได้ปราบยักษ์และช่วยชีวิตพระธิดาสีดากัลยาไว้ เจ้าเมืองจึงยกพระธิดาและเมืองให้ปกครองเรื่อยมา (อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๕๘๐ - ๕๘๑)

Copyright by Mahidol University

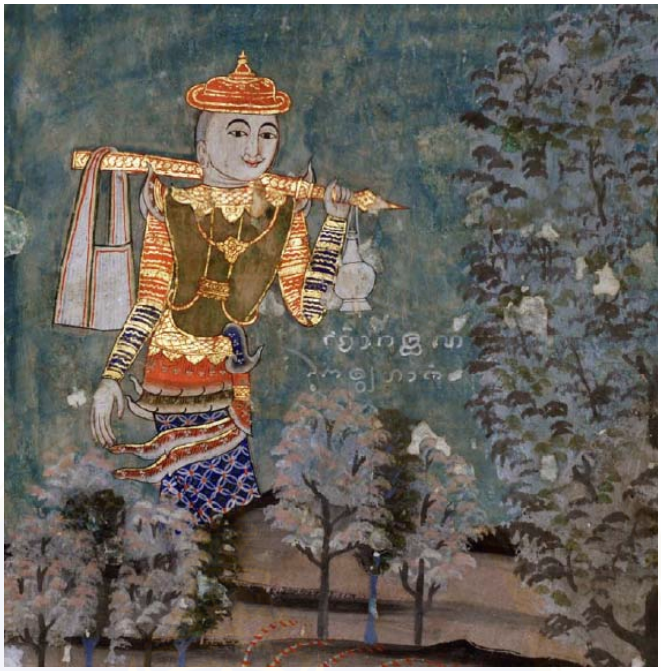
เรื่องราวดังกล่าวถูกถ่ายทอดออกมาในงานศิลปกรรม จิตรกรรมวัดภูมินทร์ บริเวณด้านในอาคารทรงจัตุรมุข ซึ่งปรากฏเรื่องราวของ คันธนกุมาร หรือคัทธณะกุมารชาดก ปรากฏหลักฐานสำคัญสืบเนื่องจากเรื่องราวข้างต้นดังที่อุดม รุ่งเรืองศรี กล่าวถึงเครื่องดนตรีพิณสามสาย ซึ่งวินัย ปราบริปู ได้วิจัยและเขียนบทความที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเรื่องราว และประวัติความเป็นมาของงานศิลปกรรม จิตรกรรมวัดภูมินทร์ไว้อย่างละเอียดว่า เจ้าอนันตวรฤทธิเดชฯ เจ้านครเมืองน่านได้โปรดให้สร้าง พระวิหารหลวงภูมินทราช ในปี พ.ศ. ๒๔๑๐ แล้วเสร็จใน ปี พ.ศ.๒๔๑๗ โดยใช้เวลาในการก่อสร้างนานถึง ๘ ปี

อย่างไรก็ตาม ในพงศาวดารเมืองเมืองน่าน ก็ได้กล่าวถึงวัดภูมินทร์ซึ่งสันนิฐานว่าได้มีอยู่ก่อนที่จะ สร้างใหม่ในยุคสมัย เจ้าอนันตวรฤทธิเดชฯ คือเมื่อครั้งที่ เจ้าอนันตยศ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ให้เป็น เจ้ามงคลวรยศ เจ้านครน่าน ในปี พ.ศ. ๒๓๙๘ ครั้งนั้นท่านได้กราบทูลรัชกาลที่ ๔ ขอบูรณะซ่อมแซมสร้างเวียงน่านเก่า ซึ่งก็มีพระมหากรุณาโปรดเกล้าฯ ในปี พ.ศ. ๒๓๙๙ เจ้ามงคลวรยศ เจ้าครองนครน่าน ได้รับพระราชทานเลื่อนยศให้เป็น เจ้าอนันตวรฤทธิเดช กุลเชษฐมหันต์ ไชยนันทบุรมหาราชวงศาธิบดี เจ้านครน่าน ในปี พ.ศ. ๒๔๐๐ ครั้งนั้นเจ้าอนันตวรฤทธิเดชฯ ได้โปรดให้สร้างหอคำ คุ้มแก้ว (ปัจจุบันคือพิพิธภัณฑ์ สถานแห่งชาติ จังหวัดน่าน) แล้วจึงโปรดให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่างๆ ในเมืองน่าน และในปี พ.ศ. ๒๔๑๐ ก็ได้เริ่มปลูกสร้างพระวิหารหลวงวัดภูมินทร์

ปรากฏเรื่องราวคันธนกุมารชาดกในภาพจิตรกรรม ในที่นี้ วินัย ปราบริปู ได้กล่าวไว้ในบทความ วัดภูมินทร์สิริศิลปกรรมมหาสมบัติเมืองน่านว่า ครั้งหนึ่งก่อนพุทธกาล เมื่อพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็น คันธนกุมาร มานพหนุ่มนัก แสวงหา ท่องเที่ยวบรรเทาทุกข์แก่สัตว์ผู้ยากไปทั่วทุกสารทิศ โดยมิได้คำนึงถึงความเหนื่อยยากแก่พระองค์เอง ช่วยใครได้มากเท่าใดก็เป็นที่สำราญพระทัยยิ่งขึ้นเท่านั้น ไม่ว่าคัทธณกุมารไปถึงยังที่ใด ณ ที่นั้นความเดือดร้อนก็สิ้นทุกแห่งหน พร้อมด้วยสองบ่าวคู่ใจ นายไผ่ร้อยกอกับนายเกวียนร้อยเล่ม และก็ถึงคราวที่คันธนกุมารจะต้องแยกทางกับสองบ่าว เมื่อทั้งสามผ่านมายังนครรกร้างนาม “ขวางทะบุรีศรีมหานคร”

เมืองขวางทะบุรีศรีมหานครนี้ แต่เดิมมาขุนบรมราชเป็นผู้สร้างขึ้น โดยมีประกาศห้ามไว้ว่า ในวันข้างขึ้นข้างแรม ๗ ค่ำ และ ๘ ค่ำ วัน ๑๔ ค่ำ และ ๑๕ ค่ำ ห้ามชาวบ้านกระทำการใดๆ อันถือได้ว่าเป็นบาป คำสั่งนี้ดูจะมิใช่ประกาศห้ามธรรมดาๆ หากเป็นคำสาปแช่งด้วย เพราะหากผู้ใดฝืนประกาศ จะบังเกิดความพินาศ วิบัติล่มจม ทั้งแก่ตนเองและบ้านเมือง ขวางทะบุรีศรีมหานครมีแต่ความเจริญรุ่งเรืองเรื่อยมา

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๖.๒๔ ภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน คันธนกุมาร มานพหนุ่มนักแสวงหาท่องเที่ยวบรรเทาทุกข์แก่สัตว์ผู้ยาก ไปทั่วทุกสารทิศ ภาพโดย วินัย ปราบริปู

ครั้นถึงสมัยพระยาผู้ครองนครองค์หนึ่งผู้ไม่อยู่ในทศพิธราชธรรมและยังทำความเดือดร้อนให้บ้านใกล้เมืองเคียงอยู่ไม่ว่างเว้น ไม่ว่าจะเป็นการหาเหตุรุกรานฆ่าสัตว์ ฉุดคร่าลูกสาวชาวบ้าน เรื่องร้อนถึงราชาอาสน์พระยาแถนเทวดาผู้เป็นใหญ่ เมื่อเห็นการณ์ไม่เข้าที ขืนปล่อยไว้นานคงจะกำเริบเสริบสานไม่มีที่สุด จึงสั่งพญางูน้อยใหญ่มาทำลายเมือง และผู้คนให้สิ้น เมืองจึงกลายเป็นเมืองร้าง แต่มีชีวิตเดียวที่รอดมาได้ก็คือ นางกองสี ราชธิดาของพญาผู้ฮึกเหิม ซึ่งได้ซ่อนตัวไว้ในกลองใบใหญ่

เมื่อคัทธณกุมารผ่านเข้ามาในเมืองร้างขวางทะบุรี ปรากฏว่าไม่มีผู้อยู่อาศัย บ้านเมืองร้างรก จึงทำการเดินสำรวจไปมา ก็ไม่สามารถเดาเหตุได้ บังเอิญพบกลองใบใหญ่บนหอกลองเข้า จึงเอาไม้เคาะดูมีเสียงดังประหลาด คัทธณกุมารใช้พระขรรค์เปิดหนังหน้ากลองออก ได้ตัวพระธิดากองสี แล้วจึงได้สอบถามความเป็นมาของเรื่องเมืองร้าง นางกองสีเล่าว่า มีงูร้ายฝูงใหญ่ลงมาเข่นฆ่าผู้คนทำลายเมือง หากพวกมันเห็นกลุ่มก้อนควันไฟลอยขึ้นไปบนท้องฟ้า คัทธณกุมารตรึกตรองดูเห็นว่าชาวเมืองนี้ใช้กรรมกันพอแล้ว จึงสั่งให้นายไผ่ร้อยกอ กับนายเกวียนร้อยเล่ม จัดการหาฟืนมาก่อไฟกองโต ปรากฏเป็นกลุ่ม ควันดำทะมึน เห็นไปถึงที่พระยาแถน พระยาแถนจึงสั่งงูร้ายให้ลงมายังขวางทะบุรีอีกครั้งหนึ่ง แต่ครั้งนี้บรรดางูร้ายทั้งหลายหาได้มีโอกาสกลับไปหาพระยาแถนเพื่อคอยรับคำสั่งอีกต่อไปไม่ เพราะถูกคัทธณกุมารฆ่าตายหมด ฝ่ายพระยาแถนก็มิได้ติดใจยืดเยื้อเหตุ

Copyright by Mahidol University

อาจด้วยเห็นว่ามีคนดีมาเกิดแล้ว และพวกขวางทะบุรีศรีมหานครก็ได้รับบทเรียน และคงจะกลับตัวกลับใจได้



ภาพ ๖.๒๕ ภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ ของวิเศษที่สามที่ยักษ์ได้มอบให้คันธนกุมาร ได้แก่ พิณ ๓ สาย (พิณมีลักษณะเช่นเดียวกับที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมวัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน) ไม้เท้าต้นชี้ตาย และปลายชี้เป็น เพื่อใช้ปราบงูยักษ์ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ฝ่ายคัทธณกุมารเมื่อจัดการกับงูร้ายเรียบร้อย ก็บันดาลให้มีน้ำหลากมาพัดพากระดูงูทั้งหมดออกไปพ้นเขตเมือง เกิดเป็นภูเขาเรียกว่า “ภูหอ” หรือ “ภูโฮ่ง” และได้ชุบชีวิตพระยาผู้ครองเมือง มเหสีพร้อมผู้คนชาวเมือง กระทั่งขวาง ทะบุรีศรีมหานครกลับมีชีวิตชีวาขึ้นอีกวาระหนึ่งและได้นามเรียกอีกนัยว่า “เมืองนครราช” กองไฟที่จุดนั้นต่อมา กลับกลายเป็นป่ารกชัฏเรียกว่า “ดงพระยาไฟ” หรือ “ดงพระยาเย็น” ในปัจจุบัน ครั้นเมืองนครราชมีความร่มเย็นเป็นสุขดีแล้ว คัทธณกุมารก็มอบเมืองให้เป็นบำเหน็จแก่นายไผ่ร้อยกอ ปกครองอยู่กินกับราชธิดากองสีสืบไป และพระองค์เองกับนายเกวียนร้อยเล่มจึงออกเดินทางต่อไป

Copyright by Mahidol University

ล่วงมาเดือนหนึ่ง คันธนกุมารกับนายเกวียนร้อยเล่มเดินทางมาถึงหน้าเมืองชะวาทะวดีศรีมหานคร ให้รู้สึกสังหรณ์ใจพิกล พอเข้าเมืองก็ยิ่งประหลาดใจหนักขึ้น เพราะก้าวแรกในชะวาทะวดีศรีมหานครมิได้ผิดแผกอะไรไปจากก้าวแรกในขวางทะบุรีศรีมหานครเลย เมืองทั้งเมืองกลายเป็นเมืองร้างปราศจากร่องรอยของสิ่งมีชีวิต คันธกุมารกับนายเกวียนร้อยเล่ม จึงตกลงกันออกตรวจหาความจริง ผ่านเข้าไปถึงท้องพระโรงกลาง นายเกวียนร้อยเล่มมือถือไม้อยู่ไม่สุข เคาะโน่นเคาะนี่มาตลอดทาง มาเคาะเอาเสาท้องพระโรงต้นหนึ่ง แทนที่จะได้ยินเสียงไม้เคาะไม้ กลับได้ยินเสียงผู้หญิงร้อง

คันธณกุมารจึงเปิดโพรงเสาพบหญิงสาวแสดงตนเป็นราชธิดาแห่งชะวาทะวดี ชื่อนางคำสิง พร้อมทั้งได้เล่าเรื่องแต่ครั้งก่อนว่า เมืองของนางนั้นเดิมมามีความสมบูรณ์พูนสุขเป็นอย่างยิ่ง เคราะห์กรรมนำพาวันหนึ่งพระราชบิดาเสด็จประพาสป่าแล้วประทับพักผ่อนที่ใต้ต้นไม้ใหญ่ เผอิญกาที่จับอยู่บนต้นไม้นั้นถ่ายมูลลงมาถูกพระองค์เข้า พระองค์ทรงพิโรธยิ่งนัก กาตัวนั้นจึงต้องตายเท่านั้นยังไม่พอ ทรงออกประกาศให้พลเมือง ของพระองค์ฆ่าแร้งกาที่พบเห็นให้หมดสิ้น เรื่องราวทราบไปถึงพระยาแถนเข้า จึงบัญชาให้นกรุ้ง นกแร้ง และหงส์ทองจำนวนมากมาลงโทษประหารชาวชะวาทะวดีทั้งหมด เหตุที่นางคำสิงรอดปาก แร้งปากกามาได้นี้นั้นก็เพราะ ก่อนที่พระบิดากับพระมารดาจะถูกแร้งปลงพระชนม์ชีพ ได้นำนางมาซ่อนไว้ในโพรงเสาท้องพระโรง หากคันธณ-กุมารเห็นใจอยากจะช่วยเหลือนางแล้ว ก็ขอให้ก่อกองไฟใหญ่ๆ ให้สว่างและมีควันมากๆ แล้วฝูงแร้งฝูงหงส์เหล่านั้นจะพากันมาโดยทันที

จึงเป็นหน้าที่ของนายเกวียนร้อยเล่ม ที่ต้องไปสรรหาฟืนเพื่อจุดไฟเรียกนกแร้ง ฝ่ายพระยาแถนเทวดาเห็นควันไฟ ลอยพุ่งขึ้นมาจากนครร้างก็ส่งฝูงแร้งฝูงรุ้งฝูงหงส์ลงมาทันใด คันธณกุมารได้แสดงอิทธิฤทธิ์สังหารนกแร้ง นกรุ้ง หงส์ทองเสียสิ้น แล้วกวาดต้อนซากสัตว์ไปไว้เสียนอกเมือง เกิดเป็นดอยรังรุ้ง หรือดอยแร้งในกาลต่อมา ส่วนพระยาแถนนั้นก็มิได้ติดใจ ปล่อยให้เป็นหน้าที่คันธณกุมารต่อไป คันธณกุมารจัดแจงชุบชีวิตเจ้าเมือง มเหสี และไพร่บ้านพลเมืองขึ้นมาดังเดิม ส่วนนายเกวียนร้อยเล่มก็ได้บำเหน็จเช่นเดียวกับนายไผ่ร้อยกอผู้เป็นสหาย โดยได้ปกครองชะวาทะวดีศรีมหานครกับนางคำสิง ด้วยทศพิธราชธรรม เป็นที่สงบสันติเรื่อยมา (วินัย ปราบริปู ๒๕๕๓)

หลักฐานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนาร่วมสมัยในวรรณกรรมชกดกนอกนิบาตเรื่องคันธกุมาร จากการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องราว คันธกุมารชาดก ของอุดม รุ่งเรืองศรี ได้กล่าวถึงเรื่องราวโดยผ่านชาดกนอกนิบาต จากหลักฐานเอกสารโบราณ ใบลานจำนวน ๓ ผูก มีเนื้อความสอดคล้องกับเรื่องราวที่ วินัย ปราบริปู ได้กล่าวไว้ในภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ และจิตรกรรมวัดหนองบัวดังว่า ยักษ์ (บ้างก็ว่าเป็นพระยาแถน)ได้มอบของวิเศษให้คันธนกุมารคือ พิณ ๓ สาย แก่

Copyright by Mahidol University

คันธนกุมารใช้ของวิเศษปราบงูยักษ์และช่วยพระธิดา ลักษณะของเครื่องดนตรีเป็นพิณมีขนาดกลมแบน ต่อมาคันธนกุมารก็ได้ใช้ของวิเศษนั้นกำราบปราบ นกยักษ์ (นกเหยี่ยว, นกแร้ง, นกรุ้ง และหงส์) ก่อนจะไปปราบยักษ์เป็นสุดท้าย ก่อนจะมีการเฉลิมฉลองในชัยชนะของคันธนกุมาร ปรากฏภาพการแห่ประโคมดนตรี ประกอบไปด้วย ดีดจำพวกเครื่องดนตรีที่ชาวล้านนาเรียกกว่า พิณ ปิน หรือ ซึง มีลักษณะปรากฏคล้ายคลึงกันกับจิตรกรรมวัดหนองบัว เครื่องตีจำพวกฆ้องวง และระนาด เครื่องประกอบจังหวะมีลักษณะคล้ายคลึงกับกลองทัด ฉิ่ง และตะโพน เครื่องเป่าจำพวกปี่มอญ (ปี่แน) ขลุ่ย และเครื่องสีจำพวกซอ (คันชักอยู่ระหว่างสาย)



ภาพ ๖.๒๖ ภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ ของวิเศษที่สามที่ยักษ์ได้มอบให้คันธนกุมาร ได้แก่ พิณ ๓ สาย ไม้เท้าต้นชี้ตาย ปลายชี้เป็น เพื่อใช้ปราบนกยักษ์ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๖.๒๗ ภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ ปี่พาทย์บรรเลงประโคมแห่ในกำแพงเมือง สันนิษฐานว่าประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ ฆ้องวง ระนาด กลองทัด ตะโพน พิณ (ซึง, ปิน) ปี่แน ขลุ่ยซอ (สะล้อ) ตะโพน และฉิ่ง แห่ประโคมเฉลิมฉลองครั้นคันธนกุมารรบชนะเหล่างูยักษ์ นกยักษ์ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

จากภาพจิตรกรรมวัดภูมินทร์ (สร้างปี พ.ศ. ๒๔๑๐ แล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๑๗) วินัย ปราบริปู ได้เสนอเพิ่มเติมในภาคส่วนของปีการก่อสร้างวิหารวัดภูมินทร์ว่า อย่างไรก็ตาม ในพงศาวดารเมืองเมืองน่าน ก็ได้กล่าวถึงวัดภูมินทร์ซึ่งสันนิฐานว่าได้มีอยู่ก่อนที่จะ สร้างใหม่ในยุดสมัย เจ้าอนันตวรฤทธิเดชฯ คือเมื่อครั้งที่ เจ้าอนันตยศ ได้รับพระมหากรุณาจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ ให้เป็น เจ้ามงคลวรยศ เจ้านครน่าน ในปี พ.ศ.๒๓๙๘ ท่านก็ได้แต่งหนังสือ กราบทูลรัชกาลที่ ๔ ขอบูรณะซ่อมแซมสร้างเวียงน่านเก่า ซึ่งก็มีพระมหากรุณาโปรดเกล้าอนุญาต ล่วงถึงปี พ.ศ. ๒๓๙๙ เจ้ามงคลวรยศ เจ้านครน่าน ก็ได้รับพระมหากรุณาเลื่อนยศให้เป็น เจ้าอนันตวรฤทธิเดช กุลเชษฐมหันต์ ไชยนันทบุรมหาราชวงศาธิบดี เจ้านครน่าน ในปี พ.ศ.๒๔๐๐ ในครั้งนั้นเจ้าอนันตวรฤทธิเดชฯ ก็โปรดให้สร้างหอคำ คุ้มแก้ว (ปัจจุบันคือพิพิธภัณฑ์ สถานแห่งชาติจังหวัดน่าน) แล้วจึงโปรดให้บูรณะปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่าง ๆ ในเมืองน่าน เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๑๐ และได้เริ่มปลูกสร้างพระวิหารหลวงวัดภูมินทร์ กลางเวียง นครน่านด้วย (วินัย ปราบริปู ๒๕๕๓.)

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๖.๒๘ ภาพประกอบข่าวเมื่อครั้ง รัชกาลที่ ๕ เสด็จประพาสฝรั่งเศสครั้งหลัง ค.ศ. ๑๙๐๗ (พ.ศ. ๒๔๕๐) ภาพวิธีการนั่งสีซออู้ (วางไว้กับพื้น) มีลักษณะคล้ายกันกับซอที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดภูมินทร์ ภาพโดย ไกรฤกษ์ นานา

๖.๓.๕ คร่าวซอเรื่องอ้ายร้อยขอด

ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง สันนิษฐานว่าแต่งเพื่อพิมพ์เผยแพร่ในช่วง พ.ศ. ๒๔๗๔ ปรากฏเรื่องราวท้าวสิริมติและนางคันธาปกครองเมืองอินทะ ทั้งสองพระองค์มีธิดาเจ็ดนาง คนสุดท้องชื่อรัตนพิมพา ในเมืองนี้ยังมีครอบครัวขอทานในวรรณะพราหมณ์ที่ชื่อจุททังพราหมณ์ และเมียชื่อจันทมณี มีบุตรชายเพียงคนเดียว จุททังพราหมณ์ และนางจันทมณีก็ตายเป็นกาลต่อมา ส่งผลให้ลูกชายต้องกลายเป็นยาจก เสื้อผ้าก็ไม่มีเปลี่ยน ถ้าขาดที่ไหนก็ขอด (ผูก) แล้วใช้ตอก (เชือกที่ทำจากเนื้อไม่ไผ่บางๆ) มัดจนเป็นปมนับได้ร้อยขอด ชาวเมืองจึงเรียกขอทานผู้นี้ว่า “อ้ายร้อยขอด”

ครั้งหนึ่งท้าวสิริมติได้จัดให้มีการทอดกฐินขึ้นเป็นงานใหญ่ มีการให้ทานแก่ยาจก ซึ่งครั้งนั้นอ้ายร้อยขอดก็มานั่งรับทานด้วยเช่นกัน ทำให้นางรัตนพิมพาเห็นอ้ายร้อยขอดเข้าก็มีความรู้สึกสงสาร จึงให้ทานอ้ายร้อยขอด โดยให้พานดอกไม้เพื่อยกกันร่วมอนุโมทนาร่วมกัน อ้ายร้อยขอดกลับอธิฐานขอเป็นสามีของนาง เมื่อท้าวสิริมติทอดพระเนตรเห็นก็กริ้วยิ่งนัก จึงทรงขับรางรัตนพิมพาให้ไปอยู่กับอ้ายร้อยขอด ส่วนพี่สาวทั้งหกนั้นก็โปรดให้เลือกชายหนุ่มในเมืองที่นางพอใจมาเป็นสามี เมื่อถึงฤดูทำนา อ้ายร้อยขอดก็ไปขอทำนากับหกเขย แต่ทั้งหกไม่มีใครยอมให้ทำนาด้วยเลย อ้ายร้อยขอดจึงให้นางรัตนพิมพาไปขอที่นาและอุปกรณ์ในการทำนาจากท้าวสิริมติ ซึ่งก็ได้ตามที่ขอไปนั้น วันหนึ่งอ้ายร้อยขอดไปไถนา ผาลไถไปกระทบก้อนหินจนไถหัก อ้ายร้อยขอดจึงให้นางรัตนพิมพาเอาเครื่องมือทำนาเดิมไปถวายคืน แล้วขออุปกรณ์ในการทำ เป็นเครื่องเหล็กมา

Copyright by Mahidol University

แทน ซึ่งก็ได้ตามประสงค์ จึงได้ใช้เครื่องมือนั้นไปขุดงัดก้อนหินที่ทำให้ไถอันก่อนหัก ปรากฏพบแก้ววิเศษอยู่ในหินอันแข็งนั้น จึงเก็บรักษาไว้เป็นอย่างดี ต่อมาท้าวสิริมติให้หกเขยนำวัวต่างไปค้าขายกับเมืองจัมปา เพื่อหาเกลือมาไว้ใช้และให้อ้ายร้อยขอดไปด้วยในฐานะคนใช้

ครั้งนั้นอ้ายร้อยขอดนำแก้ววิเศษของตนไปเสนอให้พญาจัมปาทอดพระเนตรและให้คนมาตีราคาแก้วนั้น ทั้งนี้คนที่มาตีราคาแก้วหากให้ราคาต่ำกว่าควรแล้ว ดวงตาของผู้นั้นจะทะลักออกมา ในที่สุดพญาจัมปาก็ทรงรับอ้ายร้อยขอดเป็นราชบุตรบุญธรรม และอยู่ในเมืองจัมปานครได้ประมาณสองเดือนก็คิดถึงเมียอันเป็นที่รัก จึงไปยังเมืองอินทะ และในครั้งนั้นคนในเมืองต่างตระหนกว่ามีข้าศึกมาติดเมือง แต่นางรัตนาพิมพาสังหรณ์ใจว่าผู้ยกพลมานั้นอาจจะเป็นสามีของนางก็เป็นได้ เมื่อทราบความจริงท้าวสิริมติจึงให้เสนาเชิญอ้ายร้อยขอดเข้าเมือง อ้ายร้อยขอดกล่าวถึงความหลังที่ถูกดูหมิ่นต่างๆ และไม่ยอมรับคำเชิญจนท้าวสิริมติต้องออกไปเชิญด้วยตนเอง อ้ายร้อยขอดจึงยอมเข้าเมืองและได้รับการ อุสสาภิเสก เป็นกษัตริย์ ทรงพระนามว่าท้าวพันธุมติและครองเมืองอินทะนั้นสืบมา ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีในตอน ราชธิดาทั้งเจ็ดไปชมงานฉลองกฐินดังนี้

\ *“ส่วนว่าปุตตี นารีลูกเต้า เจ็ดนางเลาพี่น้อง*
ค็ตกแต่งกาย ร่างกายแห่งน้อง ทรงนุ่ง อย้องไหมแพร
สายส้อยสอดล้วง สไบกอแก งามนักแค ใผเปรียบบ่ได้
แอ่วเธี่ยวดูงาน พระลานลุ่มใต้ สาวนางในแวดล้อม
ปุถุสา ชายใดหันน้อง พอเมาเบิ่ง เหงิ้อนางงาม
จับบางฅนนั้น เหมือนไม้ตายขาน จุกอยืนชัน บ่ท้วงติงได้
บางคนเขาหัน เหมือนเปนเมื่อยไข้ มโนทัยสั่นซะ
บางคนนั้นเหิย เหมือนง่าวเงิอะงะ น้ำลายวายวาย เหมือนเปนผีบ้า
จับบางฅน เลิกวังปากอ้า ตาแลไพบ่พรับ
เมากวังเมาลม เจ็ดนางลูกรัก ยามเมื่ออั้นกลางคืน
ฅนหลายเช่นล้ำ ยัดแหน้นเปนผืน พร่องนั่งพร่องยืน ฟังซอม่วนเหล้น
เปนปางสนุก มโนตื่นเต้น พร่องค็ฟังเพลงพาทย์ค้อง
พร่องค็เข้าดู ละครขับร้อง ฟ้อนแอ่นเหล้นมโนราห์
บางฅนพร่องนั้น ค็แล่นเซาะหา ฟังเงี้ยวซอลา ม่วนแท้เสี้ยงถ้าน
เหล้นกลโขนหนัง หลายอันหลายถ้าน ม่อนจักวาทังค็นัก”

(อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖, ๕๒๙ - ๕๓๔)

Copyright by Mahidol University

จากเนื้อหาทางด้านวรรณกรรม คร่าวซอเรื่องอ้ายร้อยขอด มีความคล้ายคลึงกับเรื่องสังข์ทองเป็นอย่างมาก เช่น อ้ายร้อยขอดเป็นคนรูปร่างหน้าตาไม่ดี อัปลักษณ์คล้ายเจ้าเงาะ มีการเสี่ยงทายด้วยดอกไม้คือพานดอกไม้ นางรัตนพิมพ์พามีพี่สาว ๖ คน ทั้ง ๖ ต่างเลือกคู่ครองมีฐานะ และเรื่องราวต่างจบด้วยความสวัสดี เนื้อความคร่าวซอปรากฏหน้าที่ของดนตรีในงานมหรสพได้แก่ ซอ, พาทย์ฆ้อง, ละครร้อง, มโนราห์ และโขน เป็นต้น ซึ่งส่วนมากเป็นการละเล่นจากสยาม ในช่วงที่ล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า (พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗) บ้านเมืองอ่อนแอ ส่งผลให้มีการจดบันทึกน้อยลง วิวัฒนาการทางด้านวรรณกรรมการบันทึกจึงกระจายตัวออกไปยังรัฐเล็กๆ และเข้าสู่วัฒนธรรมท้องถิ่นได้ไม่ยาก เช่น รัฐน่าน แพร่ เชลางค์ และพะเยาเป็นต้น สรัสวดี อ๋องสกุลกล่าวว่า ประวัติศาสตร์ยุคพม่าปกครองนี้ การเมืองในอาณาจักรล้านนาได้กระจายตัวเป็นรัฐแว่นแคว้นอีกครั้ง แต่ทั้งล้านนาและพม่าต่างมีข้อสัมพันธ์ที่สามารถผสาน และอยู่ร่วมกันได้คือการนับถือพระพุทธศาสนา ดังเช่นพระพุทธรูปทองสัมฤทธิ์ศิลปะล้านนา วัดชัยพระเกียรติ ที่แม่ทัพ “สังรามจ่าบ้าน” ข้าหลวงพม่าสร้างขึ้นในปี พ.ศ. ๒๑๐๘ (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑) เรื่องราวทั้งหมดในยุคนี้ก็ยังได้รับการจดบันทึกอยู่เสมอจากรัฐแว่นแคว้นต่างๆ เช่น ตำนานพื้นเมืองเชียงแสน ตำนานพื้นเมืองน่าน ตำนานพระธาตุดอยตุง ศิลาจารึกวัดเชียงมั่น (นรธาเมงสอได้ถวายเงินทอง ที่ดิน ข้าวัด แก่วัดเชียงมั่น พ.ศ. ๒๑๒๔) ราชวงศาเชียงใหม่ และตำนาพื้นเมืองเชียงรายเป็นต้น

ผลจากสถาบันกษัตริย์ล้านนาราชวงศ์มังรายล่มสลายลง แต่ระบบสถาบันพระศาสนายังคงแข็งแกร่ง ตรงกันข้ามกลับมีอิสระในการบันทึก แต่งหรือเขียนเรื่องราวโดยปลดออกจากดุลอำนาจสถาบันกษัตริย์ และมีระบบปกครองใหม่จากพม่าเข้ามาสนับสนุนถวายเงินทอง ที่ดินประปราย ส่งผลให้สถาบันสงฆ์กลับกลายเป็นศูนย์รวมอำนาจใหม่ คือผู้นำทางด้านจิตวิญญาณในล้านนา เช่นกลุ่มชุมนุมเจ้าพระฝาง (ก่อตัวขึ้นหลังการการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่สอง พ.ศ. ๒๓๑๐) เกิดการรวมอำนาจจากสถาบันกษัตริย์ ถ่ายทอดลงมาสู่พระสงฆ์ด้วยอำนาจอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ เพื่อหวังเข้าครอบครองรัฐแว่นแคว้น สร้างความชอบธรรมและเรียกความศรัทธาได้อย่างมากมายมหาศาล ก่อนที่พระเจ้ากรุงธนบุรีไล่ต้อนไปยังเมืองเชียงใหม่ และตีคืนจากพม่าต่อมา

เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ ได้อธิบายอิทธิพล และอำนาจของพระสงฆ์ที่มีส่วนในการกอบกู้เมืองลำปาง และเชียงใหม่ไว้ว่า เมื่อคราวที่หนานทิพย์ช้างกอบกู้นครลำปาง ปรากฏพระมหาเถรรูปหนึ่งซึ่งเป็นเจ้าอาวาสวัดพระแก้ว และเป็นที่นับถือของชาวเมืองลำปางมาก พระมหาเถรรูปนี้ดำริที่จะกอบกู้นครลำปางจึงได้ซ่องสุมศิษยานุศิษย์ไว้เป็นจำนวนมาก และ ได้มอบกำลังพลนั้นให้แก่นายทิพย์ช้าง รวมได้ประมาณ ๓๐๐ คน ยกไปรบกับกองทัพท้าวมหายศซึ่งตั้งทัพมั่นอยู่ที่วัดพระธาตุลำปางหลวง ทัพที่นายทิพย์ช้าง (หนานทิพย์ช้าง) ควบคุมไปนั้น ยกเข้าตีกองทัพท้าวมหายศแตกยับเยิน และตายในสนามรบ เมื่อเลิกทัพกลับคืนนครลำปาง พระมหาเถรเจ้าอาวาสวัดพระแก้ว

Copyright by Mahidol University

และราษฎรทั้งหลาย ได้พร้อมใจกันตั้งพิธีปราบดาภิเษก ยกหนานทิพย์ช้างขึ้นเป็น เจ้าพระยาสุละวะฤาไชยสงคราม ครองเมืองนครลำปาง ในปีจุลศักราช ๑๔๐๔ (พ.ศ. ๒๒๗๕) นับแต่นั้นมานครลำปางจึงเป็นนครอิสระมิได้ขึ้นแก่มณฑลใด เจ้าพระยาสุละวะฤาไชยสงคราม มีโอรสและธิดา ๖ องค์ หนึ่งในนั้นคือ เจ้าฟ้าชายแก้ว บิดาของพระเจ้ากาวิละซึ่งเป็นกำลังสำคัญของพระเจ้าตากสิน ในการกอบกู้เอกราชของล้านนาไทย (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๗, ๑๒ - ๑๕) ก่อนที่จะตั้งเมืองเชียงใหม่และนำวัฒนธรรมล้านนาเดิมจากรัฐแว่นแคว้นต่างๆ มาพัฒนา ฟื้นฟู ผ่านสถาบันวัดที่มีอำนาจอยู่เบื้องหลัง

วัฒนธรรม ประเพณีการจาร จารึก บันทึกเรื่องราวยังคงสืบต่อเรื่องมาในสถาบันวัด ก่อนที่จะส่งต่อและถ่ายทอดไปยังกลุ่มชุมชน โดยมีตัวแทนจาก “น้อย” “ขนาน” หรือ “หนาน” ผู้ชายที่เคยบวชเรียนมาแล้วรักษาสืบทอดพิธีกรรม รวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมดนตรี เช่นกิจกรรมการทำบอกไฟ (ดอกไม้ไฟ) การสร้างปราสาท การเล่นดนตรี โคมลอย และกิจกรรมอื่นๆ ที่ทันสมัย เพราะในเวลานั้นวัดเปรียบเสมือนสถานศึกษาสรรพวิชา สอนให้ชายล้านนาเป็นผู้รู้โลก นักกวี นักดนตรี นักประวัติศาสตร์ นักธรรม นักวิทยาศาสตร์ แพทย์ศาสตร์ ฉะนั้นศิลปะวิทยาการต่างๆ ในช่วงล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่ายังสามารถติดตาม ศึกษาจากมิติความร่วมสมัยผ่านสถาบันวัด ก่อนที่จะถ่ายทอดลงสู่ชุมชน ท้องถิ่น และแฝงตัวเข้าไปในประเพณี ๑๒ เดือนอย่างกลมกลืน กระทั่งผ่านเข้ามาสู่สมัยล้านนา ประเทศราชของสยาม ในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ วัฒนธรรมการบันทึกส่วนใหญ่ยังอยู่ในสถาบันพระพุทธศาสนา และฝังตัวในวัฒนธรรมระดับชุมชนเกษตรกรรม จนเกิดยุคฟื้นฟูล้านนาใหม่ เกิดปรากฏการณ์รับดนตรีสยามเข้ามาฉลองพระเกียรติยศของสถาบันปกครองขึ้นมา ซึ่งผู้วิจัยจะขอยกเนื้อหาส่วนวัฒนธรรมดนตรีในสถาบันการปกครอง (เจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่) ไว้ในบทต่อไป

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๗

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ยุคประเทศราช แห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) : ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรี บริบทบุคคลสำคัญ ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

หลังจากล้านนาตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า ๒๑๖ ปี (พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗) สรัสวดี อ๋องสกุล ได้กล่าวถึงช่วงฟื้นฟูล้านนาสมัยเมืองประเทศราชสยามว่า หลังจากรัฐไทยหลังเสียกรุงศรีอยุธยา เมื่อปี พ.ศ. ๒๓๑๐ ก็ฟื้นตัวอย่างรวดเร็ว และได้สถาปนาศูนย์กลางอำนาจแห่งใหม่ที่กรุงธนบุรี และตามมาด้วยกรุงเทพฯ ต่อมารัฐไทยได้ล้านนาเข้าสวามิภักดิ์และร่วมกันทำสงครามขับไล่พม่าออกจากเมืองเชียงแสน (พ.ศ. ๒๓๔๗) ทำให้พม่าสูญเสียพื้นที่ในส่วนของล้านนาและหมดโอกาสขยายอำนาจสู่ลาวอย่างสิ้นเชิง อย่างไรก็ตามพม่ายังคงมีอำนาจในเขตรัฐฉาน เชียงตุง เมืองยอง และเชียงของ ปรากฏการณ์ดังกล่าวคือวิวัฒนาการทางด้านอิทธิพลการเมืองของรัฐไทยสมัยกรุงธนบุรีและรัตนโกสินทร์ตอนต้น และขยายอำนาจออกไปอย่างกว้างขวางแตกต่างกับรัฐไทยสมัยอยุธยาอย่างชัดเจน ด้วยนโยบายส่งอำนาจครอบคลุมไปถึงหัวเมืองประเทศราชในทิศทั้ง ๕ ได้แก่ ล้านนา ภาคอีสาน ลาวล้านช้าง เขมร และหัวเมืองมลายู ยุคสมัยนี้ล้านนาเริ่มบทบาทใหม่จากอาณาจักรที่ล่มสลาย โดยเป็นหัวเมืองประเทศราชของสยามติดต่อและป้องกันติดกับเขต ศตรูทางทิศเหนือ คืออิทธิพลของพม่านั่นเอง

ประวัติศาสตร์ล้านนาเริ่มต้นขึ้นอีกครั้งหลังจากตกเป็นเมืองขึ้นของพม่ามา ๒๑๖ ปี ในฐานะเมืองประเทศราชของอาณาจักรสยาม ล้านนาก่อร่างสร้างตัวขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ เมื่อผู้นำท้องถิ่นพระยาจ่าบ้าน และเจ้ากาวิละร่วมกันต่อต้านพม่า โดยการช่วยเหลือของพระเจ้าตากสิน ครั้นเสร็จสิ้นสงครามพระเจ้าตากสินจึงทรงตอบแทนความดีความชอบ โดยทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งพระยาจ่าบ้านเป็นพระยาหลวงวชิรปราการกำแพงเพ็ชร ครองเมืองเชียงใหม่ (ยังรกร้างอยู่ไม่มีผู้คนอาศัย) ส่วนเจ้ากาวิละครองเมืองลำปาง และน้องของเจ้ากาวิละอีก ๖ คน มีหน้าช่วยราชการเมืองลำปาง เกิดเป็นเจ้าเจ็ดตนพี่น้อง เวลาผ่านไปเมื่อครั้นพระยากาวิละได้รับตำแหน่งเจ้าเมืองเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๓๒๕ แต่เมืองเชียงใหม่ยังเป็นเมืองร้าง พระเจ้ากาวิละจึงจำเป็นต้องรวบรวมไพร่พลเพื่อรื้อฟื้นเมืองเชียงใหม่ขึ้นใหม่ โดยไปตั้งมั่นที่เวียงป่าซางก่อน (สร้างเวียงป่าซางเมื่อ พ.ศ. ๒๓๒๕) อยู่นานถึงปี พ.ศ. ๒๓๓๙ เป็นเวลา ๑๔ ปี จึงเข้าไปฟื้นฟูและตั้งเมืองเชียงใหม่ถาวร กำจัด

Copyright by Mahidol University

ฐานอำนาจเดิมของพม่าไปให้หมดสิ้น สร้างความเข้มแข็งแก่หัวเมืองล้านนาใหม่ จนพิราลัย (เจ้าหัวเมืองพระเทศราช) เมื่อปีพ.ศ. ๒๓๕๘ นักประวัติศาสตร์เรียกยุคสมัยนี้ว่า “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” คือการกวาดต้อนผู้คน วัฒนธรรมต่างๆ ยุคนี้ดำเนินโครงการต่อเนื่องผ่านสมัยพระยาเชียงใหม่คำฟั้น และพระยาพุทธวงศ์ตามลำดับ

การสถาปนาราชวงศ์ใหม่ จากนั้นพระเจ้ากาวิละได้ถือครองสืบต่ออำนาจโบราณอารย-ธรรมล้านนา และได้สืบต่อ แสดงตนในฐานะกษัตริย์ท้องถิ่นโดยเข้ามาสวมแทนที่กษัตริย์ราชวงศ์มังรายในทุกเรื่อง เกิดเป็นชาตินิยมเริ่มแรกในแผ่นดินล้านนา โดยเริ่มต้นจากการฟื้นฟูราชประเพณีเดิมที่เคยปฏิบัติกันมา ได้แก่ พิธีราชาภิเษกตามแบบกษัตริย์ราชวงศ์มังราย การอ้างถึงเครื่องราชูปโภคที่ได้รับมาจากราชวงศ์มังราย การสร้างหอคำหรือคุ้มหลวง ตลอดจนถึงการอุปถัมภ์พระพุทธศาสนา และทรงบูรณะศาสนสถาน รวมถึงรอยพระพุทธบาทดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นเพื่อถือครองความชอบธรรมในการปกครองดินแดนล้านนาใหม่

การฟื้นฟูล้านนาในระยะแรกเริ่ม คือการฟื้นฟูเมืองสำคัญทางตอนล่าง ได้แก่เมืองเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ และน่าน (ใกล้เชียงใหม่ และกรุงเทพฯ) แล้วจึงขยายไปทางตอนเหนือตามชายแดนใกล้พม่า ตามนโยบายสำคัญของสยามที่ต้องการให้ล้านนาเป็นเมืองกันชน เป็นปราการที่เข้มแข็ง การฟื้นฟูต่อมาคือตั้งเมืองเชียงราย พะเยา งาว เชียงของ และเทิง ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) ปรากฏการรื้อฟื้นล้านนาชัดเจนเมื่อ พ.ศ. ๒๓๘๖ เมื่อเจ้าเมืองเชียงใหม่และลำปางขอพระราชทานตั้งเมือง เชียงราย พะเยา และงาว ต่อมาก็ฟื้นฟูเมืองทางตอนเหนือได้แก่ เมืองเชียงแสน ฝาง ปาย และสถาปนาเมืองแม่ฮ่องสอนในสมัยพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ ส่งผลให้เมืองตามชายแดนมีความมั่นคงมากขึ้น (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๓๑๒ - ๓๓๕)

ในยุคฟื้นฟูล้านนา ปรากฏพัฒนาการของดนตรีที่ถูกรื้อฟื้นจากวรรณกรรมตำนานคัมภีร์ วรรณกรรมมุขปาฐะต่างๆ ที่ยังหลงเหลืออยู่ในดินแดนล้านนา ต่างก็ได้รับการรื้อฟื้นจารจารึกใหม่โดยอ้างอิงของเดิม วรรณกรรมส่วนใหญ่ได้รับการคัดลอกและเติมในยุคสมัยนี้มากดังที่ได้กล่าวไว้ในบทก่อนหน้า แต่ผลจากการปกครองของพม่าที่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีในคุ้ม หรือพระราชพิธีของกษัตริย์ลบเลือนหายไปจนเกือบสิ้น และผลจากการกวาดต้อนผู้คนหลากวัฒนธรรมเข้ามาสู่ดินแดนล้านนา ก่อนที่จะสถาปนาหัวเมืองประเทศราชล้านนาใหม่แทนที่ความชอบธรรมในรัฐอำนาจเดิมผ่านตัวตนราชวงศ์มังรายผู้ก่อตั้ง เกิดเป็นความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นความร่วมสมัยขึ้นชัดเจนในแผ่นดินล้านนา โดยเริ่มแรกดนตรีล้านนายังฝังแน่นเข้ากับสถาบันสงฆ์ที่มีประเพณีการจดบันทึก และประเพณี ๑๒ เดือนผ่านวัฒนธรรมดนตรีวิถีชีวิตชุมชน ก่อนที่สถาบันใหม่ “คุ้มเจ้าหลวง” จะรับดนตรีจากสยามเข้ามาสถาปนาความชอบธรรมเหนือดินแดนคนท้องถิ่น ซึ่งกระจัดกระจายไปยังรัฐแว่นแคว้น

Copyright by Mahidol University

พระเจ้ากาวิละ ทรงยกอำนาจความชอบธรรมจากเชื้อสายสกุลท้องถิ่น เป็นเจ้าหัวเมืองประเทศราชสยามอย่างชัดเจน ส่งผลให้เจ้าหัวเมืองเหล่านั้นต้องมีคณะละคร ดนตรี สยามเพื่อเฉลิมพระเกียรติยศของตนเอง และละครนั้นต้องเป็นการแสดงโดยไม่หวังผลตอบแทน เพื่อเป็นการซื้อใจและสั่งสอนเหล่าประชนชนทางอ้อมให้มีความจงรักภักดีต่อเจ้านาย จากบันทึกจากบันทึกของ ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส มิชชันนารีชาวอเมริกัน คณะเพรสไบทีเรียนที่เดินทางไปเผยแพร่คริสต์ศาสนาที่เชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ - ๒๔๔๒ สมัยรัชกาลที่ ๕ ได้บันทึกเกี่ยวกับเรื่อง “ข้า และเจ้าแผ่นดิน” ว่า เมื่อใดก็ตามที่พวกเจ้านายได้พบปะสาธารณชน เจ้าก็จะโปรยเงินให้แก่ฝูงชนและจัดการแสดงซึ่งมีลักษณะเหมือนละครโดยไม่เก็บค่าเข้าชม ซึ่งมีการร่ายรำ ดนตรี การแข่งขันชกมวย การรำดาบ และมหรสพต่างๆ ซึ่งเป็นที่นิยมอื่นๆ เพื่อให้ความเพลิดเพลินแก่ผู้คน หลังจากวันดังกล่าวสิ้นสุดไปแล้ว ชาวชนบทก็จะนอนแผ่บนเสื่อในเวลากลางคืน และในที่สุดก็มีความรู้สึกว่าเจ้าพระเดชนายพระคุณของเขาเป็นคนที่ดีที่สุดในโลก

นอกจากนี้ในช่วงปลายฤดูเข้าพรรษาซึ่งกินเวลาสามเดือนยังมีงานรื่นเริง และเทศกาลอีกมากมาย ผู้คนทั้งชาติล้วนตั้งใจทำบุญ พวกเจ้าก็จะไปตามวัดต่างๆ ซึ่งจัดให้มีพิธีกรรมและการแสดงหลากหลาย และชาวชนบทก็จะไปรวมกันอยู่ที่วัดอย่างหนาแน่น พร้อมทั้งนำของถวายพระอย่างง่ายๆ อันได้แก่ อาหาร ดอกไม้ และสบงจีวรมาด้วย บริเวณวัดอันศักดิ์สิทธิ์มีการจัดงานรื่นเริง การร่ายรำ และดนตรี ส่วนภายนอกวัดมีการดื่มสุราและเล่นการพนัน และแล้วฤดูเข้าพรรษาก็สิ้นสุดลง ที่นี่ยังมีเทศกาลระดับชาติอื่นๆ อีก ที่สำคัญที่สุดคือวันเฉลิมพระชนมพรรษาของพระเจ้าแผ่นดิน (เจ้าหลวง) และยังมีเทศกาลในภูมิภาคอีกมากมาย ซึ่งเจ้าผู้มีบรรดาศักดิ์สูงจะเป็นผู้ดูแลจัดการ โดยจัดงานรื่นเริงบางอย่างให้แก่บริวารชาวชนบทของเขาบ่อยครั้ง ความใจกว้างของเจ้าที่กระทำเช่นนั้นเป็นผลดีคือ ทำให้เจ้าได้สะสมบุญของเขาไว้เพื่อหวังจะได้สิ่งตอบแทนกลับคืนมาหลายเท่าเมื่อได้ไปเกิดในชาติหน้า

รูปแบบของความสนุกสนานซึ่งเป็นที่นิยมมากที่สุดอย่างหนึ่งคือมหรสพที่เรียกว่า “ละคร” ละครที่นี่แตกต่างจากละครของอเมริกาเกือบทุกประการ ประการแรกคือไม่เก็บค่าเข้าชม วังทุกแห่งจะมีคณะละครประจำอยู่ และจะแสดงละครเพื่อให้ความสำราญแก่แขก และช่วยให้เวลายามเย็นมีชีวิตชีวาขึ้นที่นั่งชมทางด้านหน้าสงวนไว้ให้แขกรับเชิญ แต่อาณาประชาราษฎรสามารถจะเบียดเสียดออกันเข้าไปทางด้านหลังจนกระทั่งไม่มีที่ว่างเหลืออยู่เลย มีการจัดฉากน้อยมากและอาจทำให้นึกถึงละครเวทีของอังกฤษในยุคเริ่มแรก ในสมัยที่ยังมีความจำเป็นที่จะต้องปิดใบปลิวกันอยู่ ซึ่งมักจะเขียนว่า “นี่คือบ้าน” หรือ “ตรงนี้ถนน” ไว้ตามส่วนต่างๆ ของเวที การแสดงกินเวลานานและทำให้ชาวอเมริกันรู้สึกเบื่อหน่ายรำคาญ แต่พวกชาวลาวกลับไม่รู้สึกเช่นนั้น

Copyright by Mahidol University

การแสดงจะดำเนินตามเสียงดนตรีเป็นส่วนใหญ่ โดยมีเสียงผู้หญิงร้องคลอไปด้วย ละครที่นี่มีลักษณะที่แตกต่างกันกับละครในยุคแรกๆ ของอเมริกันมากมายเหลือเกินตรงที่ผู้แสดงล้วนเป็นผู้หญิงทั้งสิ้น ซึ่งได้รับการฝึกฝนในส่วนตนตั้งแต่ยังเป็นเด็กเล็กมาก เพื่อว่าเมื่อโตขึ้นเป็นสาวแล้วจะได้สามารถแสดงงอและบิดข้อพับในท่าทางที่น่าตกใจกลัวที่สุด ซึ่งการเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระทั้งหน้าหลังหรือทั้งซ้ายและขวา เป็นเรื่องที่น่าทึ่งสำหรับชาวอเมริกันมากทีเดียว เป็นที่แน่นอนว่าผู้แสดงละครซึ่งได้รับการฝึกฝนมาอย่างดีที่สุดในชาติมักจะอยู่ในพระราชวังที่กรุงเทพฯ คณะละครจากที่อื่นๆ ล้วนฝึกฝนตามแบบของนักแสดงละครผู้เชี่ยวชาญจากสถานที่ดังกล่าว เรามาพิจารณาดูการร่ายรำบางอย่างที่นั่น ตามคำบอกเล่าจากประสบการณ์ของสุภาพสตรีชาวอังกฤษผู้หนึ่งซึ่งเป็นครูอยู่ในพระราชวังเป็นเวลาหลายปีกันดีว่า

“ตลอดทั้งวันจะเห็นเด็กผู้หญิงทำการฝึกหัด บางคนทรงตัวอยู่บนปลายเท้า บ้างก็กำลังงอแขนและขาเข้าหาตัวให้มากที่สุดเท่าที่จะกระทำได้และพวกเธอยังใช้หนังตาหนีบเส้นฟางขึ้นมาด้วย เฉพาะเด็กหญิงที่มีอายุน้อยมากเท่านั้นจึงสามารถจะเรียนรู้การกระทำซึ่งแปลกและยากที่จะกล่าวมาก เช่นนี้เนื่องจากพวกเธอมีความเหมาะสมที่จะฝึกฝนเพื่อให้ร่างกายทุกส่วนมีความยืดหยุ่นได้ดี มีม้านั่งยาววางเรียงเป็นสองแถว ม้านั่งแถวหนึ่งสูงกว่าอีกแถวเล็กน้อย ม้านั่งแถวที่ต่ำมีบรรดาเด็กหญิงตัวเล็กๆ ซึ่งแทบจะไม่มีเสื้อผ้าสวมใส่นั่งอยู่ และบนม้านั่งอีกตัวหนึ่งมีฟางอย่างดีกองหนึ่งวางอยู่ เมื่อได้ยินเสียงกลองเด็กหญิงทั้งหมดก็โน้มศีรษะและคอไปทางด้านหลังจนสัมผัสกองฟางและด้วยความชำนาญอย่างประหลาดใจ พวกเธอก็สามารถทำให้ฟางติดอยู่ในระหว่างมุมของหนังตาได้ เด็กหญิงที่ยังเยาว์มักใช้เวลาในการฝึกหัดราวสามถึงสี่ปีจึงจะท่าทางและการเคลื่อนไหวที่คล่องเป็นพิเศษเช่นนี้

ในบรรดา การร่ายรำด้วยกันแล้ว การรำถ้วยนับเป็นการร่ายรำที่สง่างาม และแสดงจินตนาการสูงส่งที่สุดของพวกเขา ในการร่ายรำจะมีหญิงสาวซึ่งมีถ้วยวางไว้บนศีรษะ ยืนเรียงแถวอยู่กลางโรงกายกรรม และมีการบรรเลงดนตรีอย่างสนุกสนาน เมื่อได้ยินเสียงดนตรีหญิงสาวทั้งหมดก็จะคุกเข่าพร้อมกันด้วยความเฉียบขาดอย่างทหาร ประสานมือ ก้มศีรษะลงจนหน้าผากเกือบจะแตะพื้นซึ่งเป็นหินอ่อนขัดมัน และไม่ปล่อยให้ถ้วยซึ่งอยู่บนศีรษะตกลงมาด้วยการยักคอไปมาอย่างน่าพิศวง แล้วทันใดนั้นพวกเธอก็ยืนขึ้น และควบคุมลำดับความเร็วและช่วงเวลาของท่ารำได้อย่างแนบเนียน ตลอดจนรักษาจังหวะเวลาได้สอดคล้องกับดนตรีและการเคลื่อนไหวของแขน ศีรษะ และเท้า

ถัดมาเป็นความมหัศจรรย์ทางศิลปะซึ่งอาจจะพบเห็นเฉพาะในหมู่ผู้ที่ฝึกฝนทางกายในระดับสูงที่สุดเท่านั้น มีการบรรเลงดนตรีเสียงอึกทึกครึกโครมขึ้นอย่างสนุกสนาน บรรดาผู้ร่ายรำยกเท้าอันบอบบางขึ้น แขนและทรวดทรงงอโค้งอย่างไม่น่าจะเป็นไปได้ แกว่งไปทางด้านหน้าและ

Copyright by Mahidol University

หลังคล้ายกับกิ่งหลิว ทำให้กล้ามเนื้อทุกมัดของร่างกายเคลื่อนไหวอย่างกับใบไม้ที่ไหวเมื่อต้องลมอ่อนๆ ในตอนเย็น แต่ก็ยังเลี้ยงถ้วยที่ซ้อนกันเป็นชั้นไว้บนศีรษะได้ ท่าร่ายรำเหล่านี้แสดงให้ผู้ชมเห็นท่าทางขยับแขนและขาของผู้ร่ายรำที่แปลกตาในขณะที่พวกเธอดูคล้ายว่าล่องลอยอยู่รอบๆ ห้อง”

การแสดงดำเนินไปด้วยการร่ายรำตามลำดับซึ่งได้พรรณนาไว้ข้างต้น วงดนตรีที่บรรเลงประกอบด้วยกลอง ฉิ่ง กลองยาว ฆ้อง ขิมไม้ไผ่ และเครื่องสายอื่นๆ เครื่องดนตรีทุกชิ้นประสานเสียงกันได้ไพเราะ ซึ่งสามารถเพิ่มระดับเสียงตามจังหวะต่างๆ ของการแสดงหรือร่ายรำ น้ำเสียงที่เกิดจากการเล่นซ้ำๆ กันทำให้ชาวต่างชาติรู้สึกเบื่ออยู่นานก่อนที่การแสดงจะจบลงครึ่งหนึ่ง เรื่องราวที่แสดงมักนำมาจากนิทานโบราณของฮินดู และต้องใช้เวลาแสดงหลายคืนจึงจะจบเรื่อง เมื่อเร็วๆ นี้ได้นิยมนำลักษณะนิสัยประหลาด และน่าขบขันของชาวยุโรปหรืออเมริกันมาแสดงในทางเสียดสีซึ่งทำให้ผู้ชมพอใจและสนุกสนานเพลิดเพลินเป็นอย่างยิ่ง (ลิลเลียน จอห์สันเคอร์ติส, ๒๕๔๓, ๑๕๔ - ๑๕๗) จากบันทึกทำให้ทราบว่าดนตรีในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ ถูกพัฒนาเพื่อสรรเสริญยศดังเช่นหลักฐานวงปี่พาทย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดหนองบัว และวัดภูมินทร์ เจ้าหลวงใช้การแสดงละครผ่านเรื่องราวต่างๆ เช่นชาดกที่ผนวกเข้ากับความเชื่อในพระศาสนาหรือการกลับชาติมาเกิดในนารายณ์อวตารของความเชื่อฮินดู ทั้งหมดได้กลายเป็นสื่อเพื่อสร้างความชอบธรรมในการปกครองของกษัตริย์ โดยผ่านผลของการกระทำเมื่อชาติปางก่อน

ในที่นี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงบันทึกไว้ว่าด้วยเรื่องละครของเจ้านายฝ่ายเหนือไว้ว่า “เริ่มแรกเป็นละครของพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ เจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่ ผู้เป็นพระราชบิดาของเจ้าดารารัศมี ซึ่งคณะละครของเจ้าอินทรวิชยานนท์เป็นอีกคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียง ทั้งยังได้รับแบบแผนการแสดงละครไปจากกรุงเทพฯ ในคราวที่เจ้าดารารัศมีเสด็จกลับเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๔๕๒ และปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ยังได้กล่าวเพิ่มเติมในส่วนของการดนตรีและการละครเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่ ว่าเกิดขึ้นระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๔๔ - ๒๔๕๓ ว่าในยุคนั้นการละครทางราชสำนักทางกรุงเทพฯ กำลังเฟื่องฟูมีคณะละครหลายคณะเกิดการฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทยกันอย่างจริงจัง เป็นสมัยหนึ่งที่นิยมมีหม่อมห้ามทั้งราชสำนัก และพวกคนใหญ่คนโตก็พยายามหา “ตัวเล็กๆ อ่อนๆ” ไว้ประดับบารมี เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ มีโรงละครโรงใหญ่ เปิดการแสดงให้ประชาชนอย่างเสรี ไม่มีการเก็บเงิน ฉะนั้นจำนวนประชากรย่อมไม่ต้องพูดถึงเปิดเมื่อไหร่ เต็มโรงเมื่อนั้น เกี่ยวกับละครนี้เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ ได้นำครูละครชื่อ แม่ครูจาดมาทำการฝึกสอนโดยนำมาจากกรุงเทพฯ แม่ครูจาดนี้เดิมเป็นคนของเจ้าอุปราชบุญทวงศ์ และได้ตั้งบ้านเรือนอยู่ข้างๆ กองดับเพลิง (เทศบาลเชียงใหม่ในปัจจุบัน)

Copyright by Mahidol University

ละครที่เล่นสมัยนั้น ก็เช่นเดียวกับละครที่กรุงเทพฯ เป็นละครดึกดำบรรพ์แบบละครรำ เรื่องที่เล่นได้แก่ พระอภัยมณี, ลักษณะวงศ์ และอิเหนา ดาราละครที่มีชื่อเสียง ผู้คนนิยมชมชอบก็มี เช่น นางเอก ชื่อ หม่อมผาด (อายุ ๒๐ ปี เวลาแสดงเรื่อง อิเหนา เป็นบุษบา) นางเอกชื่อหม่อมวาด (อายุ ๒๐ ปี แสดงเป็นอิเหนา) และตัวประกอบได้แก่ หม่อมแส (ไม่ทราบอายุ แสดงเป็นมะเดหวี) หม่อมพัน (ไม่ทราบอายุ แสดงเป็นท้าวดาหา) บางทีหม่อมแสก็แสดงเป็นจินตรา ส่วนพระรองก็มี หม่อมโหมด หม่อมทิม หม่อมคำ และหม่อมแมว ซึ่งเป็นดารามาจากบ้านกสันกลาง อำเภอสันกำแพง เชียงใหม่ เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ ได้เป็นผู้เริ่มระบบดนตรีในคุ้มและเพื่อประชาชน โดยได้จ้างครูแตรวงเข้ามาทำการสอนชื่อ ครูนาค เป็นชาวกรุงเทพฯ พอตกเย็นเวลาประมาณ ๕ โมงเย็นก็จะเปิดเวทีที่กลางสนามหน้าคุ้ม (ปัจจุบันคือโรงเรียนยุพราช) มีการบรรเลงแตรวงเป็นที่ครื้นเครงหน้าคุ้มจึงเป็นที่ชุมนุมสมัยนั้น เมื่อแตรวงบรรเลงจบ ถึงกลางคืนผู้คนก็พากันไปดูละคร เป็นโรงละครใหญ่ มีผู้แสดงประมาณ ๕๐ คน เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เป็นเจ้าที่มีอารมณ์ศิลปิน รักเทศกาลสนุกสนาน พอถึงวันสงกรานต์ ก็จะคิดสิ่งแปลกใหม่สนุกๆ แทบทุกปี โดยจัดขบวนแห่หาบเจ้าเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ นั่งบนแคร่ มีฆ้อง กลองครบชุด กางสัปทน ขบวนแห่ไปทางถนนท่าแพ เปิดโอกาสให้ประชาชนรดน้ำและทำพิธีดำหัว ขบวนแห่จะเดินไปตามถนนสายต่างๆ พอตกกลางคืนก็จะมีละคร เช่นนี้ประชาชน ข้าราชการ ตลอดจนพระญาติจึงมีความรัก และเคารพเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เป็นพิเศษ (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ๒๕๓๘, ๑๐๘ - ๑๐๙)

ศาสนาจารย์ ดร.แดเนียว แมคกิลวารี ได้บรรยายบรรยากาศสภาพสังคม และวัฒนธรรมในช่วงระยะเวลาสมัยพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ เมื่อครั้งเจ้าดารารัศมียังพระเยาว์ โดยสรุปว่า “ชีวิตความเป็นอยู่ของเจ้าเมืองซึ่งแสดงถึงฐานะที่เหนือผู้อื่นๆ ในบ้านเมือง และเป็นการจำลองชีวิตราชสำนักจากกรุงเทพฯ อีกด้วย เจ้าเมืองและเจ้านายต่างๆ ในล้านนาจะมีที่อยู่ที่เรียกว่า “คุ้ม” คุ้มมีฐานะเป็นศูนย์กลางของความจริงด้านต่างๆ” สำหรับสภาพภายในคุ้มหลวงกลางเวียง ในสมัยที่ ศาสนาจารย์ ดร.แดเนียว แมคกิลวารี เข้าเฝ้าพระเจ้ากาวิโลรส (พ.ศ. ๒๓๙๗ - ๒๔๑๓) ครั้งนั้น แมคกิลวารีได้บรรยายถึงท้องพระโรงในคุ้มหลวง ปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี เมื่อครั้งเจ้าอินทร วิชยานนท์ ทรงจ้างนางละคร และช่างฟ้อน ในที่นี้อาจมีครูดนตรีจากกรุงเทพฯ มาแสดงในโรงละครหลวงว่า

“เราก็ได้เห็นการจัดระเบียบและการประดับประดาอันงามสง่าอย่างที่เราไม่เคยเห็นจากที่ใดในลาวมาก่อนเลย เจ้าชาย เจ้าหญิงทุกองค์ และขุนนางทั้งหลายที่อยู่ในท้องพระโรงหมอบกราบอยู่ที่หน้าที่นั่งของเจ้าหลวง กล่าวได้ว่าท้องพระโรงของเชียงใหม่สมัยนั้นพยายามจำลองชีวิตราชสำนักจากกรุงเทพฯ ที่ย่อส่วนให้เหมาะกับฐานะ ซึ่งนับว่าเป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยอำนาจและความมั่งคั่งที่สุดของบ้านเมือง นอกจากนั้นชีวิตของเจ้าเมือง (และเจ้านายชั้นสูง) ก็จะแสดงออกถึงฐานะที่

Copyright by Mahidol University

มั่งคั่ง เช่น การมีบ่าวไพร่และทหารเป็นจำนวนมาก เป็นลักษณะที่มีบารมีแผ่ไพศาล หมู่บริพารที่อยู่ในคุ้มก็มีการทำงานต่างกัน เช่น ช่างตัดเสื้อ ช่างแกะสลัก ช่างวาดรูป ช่างเหล่านี้มีฝีมือดีที่สุด (ของเมือง) และอยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้าเมือง ซึ่งเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมด้วย จากหลักฐานพบว่าพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ได้จ้างนางละครจากกรุงเทพฯ มาแสดงในโรงละครหลวง (เข้าใจว่าอยู่บริเวณเหนือวัดหมื่นกอง ปัจจุบันคือโรงเรียนยุพราช) และจ้างช่างฟ้อนจากกรุงเทพฯ มาสอนในคุ้มเช่นเดียวกัน”

คำบรรยายดังกล่าวมีความใกล้เคียงกับบรรยากาศร่วมสมัยเดียวกับที่พระบรมมหาราชวังสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งนางอมรดรุณารักษ์ ได้เขียนไว้ในหนังสือชื่อ วังหลวง ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับวัฒนธรรมการดนตรีพระราชฐานชั้นในว่าแต่ละวังก็จะมีครูละครมาหัด พอเป็นหาพิณพาทย์มาบรรเลง แล้วเปิดการแสดงที่ตำหนัก เล่นสองวันคือวันเสาร์และอาทิตย์เท่านั้น “ยามเมื่อพระบรมมหาราชวังยังอบอุ่นอยู่ด้วยพระบารมีของกษัตริย์ธิราชเจ้า พรั่งพร้อมสมเด็จพระอัครมเหสีเทวี พระราชชายา และพระสนมกำนัลนางน้อยใหญ่กับทั้งปวง พระบรมวงศ์หลายชั้นหลายวัยจำนวนมาก ซึ่งล้วนแต่ชุบเลี้ยงข้าหลวงบริวารกันองค์ละมิใช่น้อย พระตำหนักต่างๆ ทั้งที่สร้างมาแต่เดิม และทั้งที่สร้างเพิ่มเติมทั้งบูรณะขึ้นใหม่ก็คึกคักเนืองแน่นไปด้วยขบวนสตรีหลายเผ่าหลายสกุลเข้ามารวมกันอยู่ แต่ละตำหนักแต่ละองค์ต่างก็มีวิถีทางที่จะสร้างสรรค์สถานที่พำนักให้เป็นที่แสวงหาความสำราญกายสบายใจและเจริญตา บางตำหนักที่มีข้าคนมากไปด้วยความรู้ ความฉลาดก็สามารถแสวงหาความสนุกเพลิดเพลิน พร้อมกับผลพลอยได้อันเป็นเงินทองไปในตัวอีกด้วย เช่นที่ตำหนักพระองค์เจ้าบางพระองค์ก็ทรงหาครูมาหัดละคร เพราะมีผู้ถวายลูกหลานเด็กๆ เข้ามาไว้เป็นข้าหลวงมากคนด้วยกัน ครั้นออกโรงรำได้ดีแล้วก็หาครูพิณพาทย์เครื่องดนตรีให้ครบชุด แล้วจัดการเปิดแสดงละครรำขึ้นที่ตำหนัก เก็บค่าดูไม่รุนแรงนัก ถึงกระนั้นก็นับว่าเป็นละครโรงที่ผู้ดูในวังหลวงพึงใจหลงใหลกันมิใช่น้อยทั้งๆ ที่โรงละครนี้เล่นเพียงเจ็ดวันครั้งหนึ่งในวันเสาร์หรือวันอาทิตย์เท่านั้น”

จากหลักฐานการละคร และดนตรีในพระราชฐานชั้นในถือว่าเป็นเครื่องประดับยศของเหล่าเจ้านายประตำหนักฝ่ายใน หากตำหนักใดหรือวังใดมีดนตรีและคณะละครแล้ว ตำหนักนั้นถือว่าเป็นตำหนักที่มีแต่ผู้คนรัก ชื่นชม ตลอดจนถึงการยอมรับในสังคมชั้นสูง ตลอดจนถึงมีข้ารับใช้มากอันบ่งบอกถึงยศ บารมี ของเจ้าของตำหนักหรือวังนั้น นอกจากดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคม บอกข่าว รวมถึงใช้ในพิธีต่างๆ เช่น พิธีรดน้ำดำหัวแล้ว ในสมัยพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ อำมาตย์เอกพระยาอนุบาลพายัพกิจ ปลัดมณฑลและข้าหลวงประจำจังหวัดเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๔๗๑ - ๒๔๘๑) ได้กล่าวถึงเทศกาลประเพณีรดน้ำดำหัวของชาวเหนือยามสงกรานต์ ไว้ในหนังสือ อนุบาลรำลึก มีดนตรี ขบวนแห่ ฆ้องกลอง เฉลิมฉลองดังนี้ “สำหรับพิธีรดน้ำดำหัวของชาวเชียงใหม่โดยเฉพาะนั้น

Copyright by Mahidol University

ผู้เขียน ได้สอบถามจากผู้สูงอายุที่เชียงใหม่ คือจากคุณพระทวีประศาสน์ข้าราชการบำนาญ ท่านเล่าว่าบิดาของท่าน พระราชนายกเสนี เป็นข้าราชบริพารในพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ พระบิดาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ขณะที่พระเจ้าอินทรวิชยานนท์ยังครองนครเชียงใหม่อยู่ เมื่อถึงยามสงกรานต์วันสังขารล่อง พระเจ้าอินทรวิชยานนท์แต่งองค์เสร็จแต่เช้าลงจากคุ้มกลางเวียง ซึ่งมีบริเวณประมาณหน้าศาลากลางจังหวัดเดี๋ยวนี้ ประทับแคร่หาม มีขบวนแห่ มีฆ้องกลอง พร้อมด้วยเจ้านาย พระญาติพระวงศ์ และข้าราชบริพารตามเสด็จ ออกทางประตูช้างเผือกเลียบคูเวียงลงไปจนถึงเจดีย์งาม (เจดีย์กิ่ว) (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๒๙ - ๓๒)



ภาพ ๗.๑ วงช่างซอ ประกอบด้วยช่างซอ และช่างปี่สามคน จากเชียงใหม่ ถูกส่งให้เข้ามาคัดเลือกให้ไปเผยแพร่วัฒนธรรมสู่นานาชาติ ที่ประเทศอังกฤษ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๒๗ แต่ก็ไม่ได้รับการคัดเลือก
ภาพจาก หอจดหมายเหตุรูปภาพ หอสมุดแห่งชาติ

ในที่นี้วัฒนธรรมดนตรีล้านนาก็กระจายไปกรุงเทพฯ เช่นกันโดยสุรพล วิรุฬรักษ์ ได้กล่าวว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดฯ ส่งซอเมืองเชียงใหม่ และปี่พาทย์ไปร่วมงานประเทศอังกฤษด้วย นับเป็นการส่งเสริมให้การแสดงได้เผยแพร่ไปสู่นานาชาติ ดังจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาคที่ ๑๙ หน้า ๓๗ - ๓๘ วันอังคาร ขึ้น ๑ ค่ำ เดือน ๖ ปีระกายังเป็นฉศก จุลศักราช ๑๒๔๖ (พ.ศ. ๒๔๒๗)ว่า “เวลาเที่ยงเศษ พระบรมวงศานุวงศ์ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เชิญมาประชุมเสวยข้าวเช่นนั้น เข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทที่พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทพร้อมกันขณะเมื่อก่อนเสวยนั้น สมเด็จกรมพระ นำลาวขับเป่าขลุ่ยเมืองเชียงใหม่ ซึ่งโปรดให้มีตราขอให้จัดลงมาจะส่งออกไปเข้าเอกฮิบิเชน

Copyright by Mahidol University

เมืองอังกฤษนั้น ลงมาถึงนำเข้ามาเฝ้าที่หน้าพระที่นั่งจักรี โปรดเกล้าฯ ให้เข้ามาขับถวายตัวเวลาเสวย มีผู้ชายคนขับ ๑ หญิงคนขับ ๑ คนขลุ่ย ๓ คน ขับถวายตัวอยู่จนเสวยแล้ว โปรดเกล้าฯ พระราชทานผ้าคนละสำรับ เงินคนละ ๓๐ บาท แล้วเสด็จกลับ" (สุรพล วิรุฬรักษ์ ๒๕๔๖, ๓๓)

นอกจากนี้ สายชล สัตตยานุรักษ์ ได้เสนอข้อคิดเห็นในบริบทการเมืองการปกครองที่มีการสถาปนารัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้น พระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้เสด็จเมืองเชียงใหม่ เข้ารับราชการเป็นบาทบริจาริกาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ประทับในราชสำนักฝ่ายในท่ามกลางชนชั้นสูงของสยามที่ส่วนใหญ่แล้วเหยียดหยาม "ลาว" ดังนั้นจึงทรงพยายามทำให้คนทั้งหลายที่แวดล้อมได้ประจักษ์ว่าวิถีชีวิตของลาวเชียงใหม่นั้นมิได้ป่าเถื่อน หรือต่ำต้อย ด้วยการเสริมสร้างพระเกียรติยศ โดยการมีคณะละคร และดนตรีในตำหนักพระองค์เอง บนกรอบอุดมการณ์ของการพัฒนาวัฒนธรรมท้องถิ่น (ประเทศราช) ให้ทัดเทียม หรือเสมอกับวัฒนธรรมเมืองหลวง หรือกระทั่งพัฒนามากกว่า (สายชล สัตตยานุรักษ์ ๒๕๕๑, ๘ - ๙)

ในกรณีนี้หากพระองค์ทรงเปลี่ยนตัวเองให้เหมือนกับเจ้านายสตรีชั้นสูงของกรุงเทพฯ พระองค์ก็จะอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าเช่นกัน เพราะบุคคลที่แวดล้อมทุกคนก็จะยังคงรับรู้ว่าพระองค์เป็น "ลาว" และในวัฒนธรรมชั้นสูง ราชสำนักฝ่ายในนั้น ก็จะมีการเน้นความเป็นชาติวุฒิมาเป็นอันดับแรก ดังนั้นพระราชชายาเจ้าดารารัศมีจึงไม่มีทางเลือกอื่น นอกจากพยายามสร้างอัตลักษณ์ของพระองค์ในฐานะเจ้านายเชียงใหม่ เพื่อให้ชาวกรุงได้ประจักษ์ถึงความมีอารยะวัฒนธรรมของเชียงใหม่ (จิรชาติ สันต๊ะยศ ๒๕๕๑, ๕๐)

ในที่นี้ ธิติพล กันตีวงศ์ ได้กล่าวถึงยุคสมัยสำคัญในช่วงล้านนาเมืองประเทศราชของสยามว่า ช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดของการเปลี่ยนแปลง เลือกรับและปรับเปลี่ยนดนตรีสมัยนี้อยู่ในยุคสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่มีการพัฒนารูปแบบดนตรีล้านนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีในราชสำนัก พระองค์ทรงมีบทบาทต่อการดนตรี ละครและนาฏศิลป์ล้านนา การดนตรีในช่วงสมัยนี้ได้รับรูปแบบดนตรีวัฒนธรรมจากภายนอกหลากหลายรูปแบบ เช่น รูปแบบดนตรีไทยภาคกลาง ได้ทรงนำครูดนตรี ครูสอนฟ้อนรำจากภาคกลางขึ้นมาสอนดนตรี รูปแบบดนตรีตะวันตกจากกลุ่มมิชชันนารี ตลอดถึงรูปแบบดนตรีและการแสดงที่มาจากพม่า รวมถึงการนำรูปแบบดนตรีล้านนามาผสมผสานสร้างภาพลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นนิยม จนกระทั่งรูปแบบดนตรีในช่วงนี้ก่อเกิดเป็นดนตรีแบบราชสำนักที่มีแบบแผนลงตัว (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๕๒, ๑)

เผ่าทอง ทองเจือ ได้กล่าวถึงพระประวัติ ศิลปวัฒนธรรม และการเมืองในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ไว้ในการประชุมสัมมนาเรื่อง ผ้าในราชสำนักสยาม หัวข้อการเมืองเบื้องหลังผ้าซิ่นว่า

Copyright by Mahidol University

หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) จัดระบบการปกครองแบบมณฑล จึงเกิดการรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง คือสยาม หลังจากจัดระบบมณฑลพายัพเป็นสิ่งแรก ส่งผลให้มีธิดาเจ้าจอมมารดาต่างๆ ถูกถวายตัวเข้ามารับราชการในวัง ทั้งหมดถือว่าเป็นการควบคุมฝ่ายพ่อแม่ของเหล่าพระสนมนั้นทางอ้อม สิ่งที่รัชกาลที่ ๕ ทรงทำเป็นอันดับแรกๆ การถวายตัวของเจ้าดารารัศมีนั้นมีบริบททางด้านการเมือง และชาติพันธ์แฝงเร้นอยู่ ต่อมาทรงแต่งตั้งให้เป็นพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ขึ้นเป็นตำแหน่งพิเศษ (หัวเมืองประเทศราช) พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงนับถือครูบาศรีวิชัย ผู้นำสถาบันสงฆ์ของล้านนา ก่อนที่จะมีการปรับเปลี่ยนระบบคณะสงฆ์ เพื่อเป็นการดุลอำนาจจากสยามในเวลาต่อมา และดนตรีการแสดงก็ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการเฉลิมพระเกียรติให้เท่าเทียมกับสังคมวังในสมัยก่อน (เผ่าทอง ทองเจือ ๒๕๓๓)

เป็นช่วงเวลาทั้งสิ้น ๙๑ ปี (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๔๑๖) หลังจากการครองราชย์ของพระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๑ (พระเจ้ากาวิละ) จนถึงยุคสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (พ.ศ. ๒๔๑๖ - ๒๔๗๖) ผู้วิจัยได้ถือว่ายุคสมัยนี้เป็นของยุคการเปลี่ยนแปลง พัฒนา และสร้างอัตลักษณ์ของดนตรีล้านนา ในสมัยรัชวงศ์ทิพย์จักราวงศ์ (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๔๘๒) ราชวงศ์ที่ขึ้นตรงต่อสยาม หัวเมืองประเทศราชที่ได้สถาปนาราชวงศ์ใหม่หลังจากการเป็นเมืองขึ้นของพม่าถึง ๒๑๖ ปี ผ่านประวัติศาสตร์บุคคล ที่สรรค์สร้าง พัฒนา เลือกรับ และปรับเปลี่ยนดนตรีดนตรีล้านนาในยุคสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านมุมมองดนตรีวิทยาในบริบทความร่วมสมัยของดนตรีล้านนาผ่านตัวบุคคล พระราชชายาเจ้าดารารัศมี โดยได้กำหนดแนวทางการศึกษาวิจัยโดยสืบไล่เรียงประวัติศาสตร์ เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๑๖ - ๒๔๗๖ เป็นเวลา ๖๐ ปี

ข้อตกลงเบื้องต้น ในภาคพระประวัตินี้ที่นี้ผู้วิจัยขออนุโลมใช้พระนาม “พระราชชายาเจ้าดารารัศมี” ส่วนในภาคต่อไปซึ่งเป็นการไล่เรียงปีพระราชกรณียกิจตามปีพุทธศักราช ผู้วิจัยได้ถืออนุโลมใช้พระนามตามเหตุการณ์ที่ปรากฏขึ้นตามจริง ได้แก่ ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๑๖ - ๒๔๕๑ นาม “เจ้าดารารัศมี” และตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๔๕๑ - ๒๔๗๖ พระนาม “พระราชชายาเจ้าดารารัศมี” ทั้งนี้ครอบคลุมถึงบริบทในส่วนของคำราชาศัพท์ด้วย

Copyright by Mahidol University

๗.๑ พระประวัติ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี



ภาพ ๗.๒ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี
ภาพจากหนังสือ ดารารัศมี พระราชประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

พระราชชายาเจ้าดารารัศมี (พ.ศ. ๒๔๑๖ - ๒๔๗๖) เป็นพระธิดาในพระเจ้าอินทร-วิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ลำดับที่ ๗ (พ.ศ. ๒๔๑๖ - ๒๔๓๙) และแม่เจ้าเทพไกรสร จากสายพระเจ้ากาวิละ พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๑ เป็นธิดาองค์สุดท้ายลำดับที่ ๑๑ ประสูติเมื่อวันที่ ๒๖ สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๑๖ หากนับอย่างภาคกลางตรงกับ วันอังคาร ขึ้น ๔ ค่ำ เดือน ๘ ปี ระกา เวลา ๓.๐๐ น. เศษ ที่คุ้มหลวงกลางเวียง ปัจจุบันคือศาลากลางจังหวัดเชียงใหม่ มีพระเชษฐาและพระเชษฐภคินีทั้งที่ร่วมพระเทวีแม่เจ้าเดียวกัน และต่างอุทรกันดังนี้ ๑. เจ้าน้อยมหาวัน (กำเนิดจาก

Copyright by Mahidol University

ช่างซอ) ๒. เจ้าน้อยโตน ๓.เจ้าแก้วผาบหรือปราบเมือง (ทั้งสองกำเนิดจากเจ้าเทพ ณ ลำปาง) ๔. เจ้าน้อยขัตติยวงศ์ ๕. เจ้านางคำค่าย (ทั้งสองกำเนิดจากหม่อมคำ) ๖. เจ้าน้อยสุริยะ (ต่อมาคือเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๘ ประสูติจากแม่เจ้ารินคำ) ๗. เจ้าแก้วนวรัฐ (ต่อมาคือเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๙) ๘. เจ้าจอมจันทร์ (ทั้งสองกำเนิดจากหม่อมเขียว) ๙. เจ้านางคำห้าง (กำเนิดจากหม่อมป้อม) ๑๐. เจ้านางจันทรโสภา ๑๑. เจ้าดารารัศมี (ประสูติจากแม่เจ้าเทพไกรสร)



ภาพ ๗.๓ สายปฐมวงศ์ ราชวงศ์เชียงใหม่ ๑๕๗ ปี (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๔๘๒)

จากแผนภูมิ ทำให้ทราบว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงมีความเกี่ยวข้องทั้งสายตรงสายเกี่ยวดองกับพระเจ้าเชียงใหม่ และผู้ครองนครเชียงใหม่ทั้ง ๘ กล่าวคือ ทรงเป็นเหลนตาของพระบรมราชาธิบดี กาวิละ (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๓๕๘) พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๑ ในช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ ๑ แห่งรัชวงศ์จักรี, ทรงเป็นเหลนตาและปู่น้อยของเจ้าหลวงธรรมลังกา (พ.ศ. ๒๓๕๘ - ๒๓๖๔) พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๒ ในช่วงรัชกาลที่ ๒, ทรงเป็นเหลนปู่ของเจ้าหลวงเศรษฐี (คำฝั้น) (พ.ศ. ๒๓๖๕ - ๒๓๖๘) พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๓ ช่วงรัชกาลที่ ๒ และ ๓, ทรงเป็นเหลนตาและหลานปู่น้อยของเจ้าหลวงพุทธวงศ์ (พ.ศ. ๒๓๖๙ - ๒๓๘๙) พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๔ ช่วงรัชกาลที่ ๓, ทรงเป็นเหลนตาและหลานปู่น้อยของพระเจ้ามโหตรประเทศ (พระยามหาวงศ์) (พ.ศ. ๒๓๙๐ - ๒๓๙๗)

Copyright by Mahidol University

พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๕ ช่วงรัชกาลที่ ๓ และ ๔, ทรงเป็นหลานตาของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ (พ.ศ. ๒๓๙๗ - ๒๔๑๓) พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๖ ช่วงรัชกาลที่ ๔ และ ๕

และทรงเป็นพระธิดาพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ (เจ้าอินทนนท์) (พ.ศ. ๒๔๑๓ - ๒๔๔๐) พระเจ้าเชียงใหม่องค์ที่ ๗ ช่วงรัชกาลที่ ๕ และยังทรงเป็นพระขนิษฐาต่างมารดาของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ (เจ้าสุริยะ) (พ.ศ. ๒๔๔๐ - ๒๔๕๒) เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๘ ช่วงรัชกาลที่ ๕ และเจ้าแก้วนวรัฐ (เจ้าแก้ว) (พ.ศ. ๒๔๕๒ - ๒๔๘๒) เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๙ องค์สุดท้ายระหว่างรัชกาลที่ ๕, ๖, ๗ และ ๘ (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๑๙ - ๒๑)

ตลอดระยะเวลา ๑๐ ปีที่เจ้าดารารัศมีทรงพระเจริญในเมืองเชียงใหม่นั้นทรงได้รับการศึกษา ฝึกฝนวิชาความรู้และศิลปศาสตร์ตามแบบราชธิดาสยาม ช่วงเวลาดังกล่าวการเมืองระหว่างประเทศกำลังประสบปัญหาด้านความมั่นคง ด้วยอังกฤษซึ่งครอบครองพม่าไว้ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๓ ได้ถือว่าเชียงใหม่ได้เคยเป็นดินแดนในอารักขาของพม่ามาก่อน แม้สยามจะปกครองเชียงใหม่ตลอดมา ตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีแล้วก็ตาม อังกฤษก็พยายามที่จะผนวกเชียงใหม่เข้าไว้เป็นอาณานิคมด้วยโดยวางแผนการให้สมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรียแห่งสหราชอาณาจักร ส่งราชทูตมาทูลขอเจ้านางดารารัศมีไปเป็นพระราชธิดาบุญธรรม ซึ่งอ้างว่าจะส่งผลให้เจ้านางดารารัศมี ได้มีอำนาจทางการปกครองมากกว่าเดิม

ในปี พ.ศ. ๒๔๒๖ ความดังกล่าว ได้ทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นพิชิตปรีชากร (เวลานั้นดำรงตำแหน่งเทียบได้กับผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ในภาคพายัพ) ให้อัญเชิญพระกุณฑล (ตุ้มหู) และพระธำมรงค์เพชร (แหวนเพชร) ไปพระราชทานเป็นของพระขวัญแก่เจ้านางดารารัศมี เมื่อวันที่ ๒๓ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๒๖ เพื่อเป็นการหมั้นหมาย พร้อมคำมั่นสัญญาว่า “จะไม่เหยียบย่ำ จะยกย่องเสมอกัน” ขณะนั้นเจ้าดารารัศมีมีพระชนมายุได้เพียง ๑๑ ปีเท่านั้น รวมทั้งทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดพระราชพิธีโสกันต์ฯ ขึ้นเจ้าฟ้า พระราชทานแก่เจ้านางดารารัศมี ตามแบบอย่างเจ้านายใน “พระบรมราชจักรีวงศ์” เป็นกรณีพิเศษ ในปี พ.ศ. ๒๔๒๘การทั้งปวงได้สำเร็จตามพระราชประสงค์ทุกประการ แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า แม่เจ้าเทพไกรสร พระราชชนนีของเจ้าดารารัศมี ได้สิ้นพระชนม์ล่วงลับไปในปี พ.ศ. ๒๔๒๖ นั้นเอง

ประเด็นนี้ จิรชาติ สันต๊ะยศ ได้เสนอว่า เรื่องราวทั้งหมดน่าจะเป็นไปตามโครงสร้างเรื่องราวข้างต้น แต่ทว่าจากปัจจัยหลายอย่างอันได้แก่ การลงนามสนธิสัญญาเชียงใหม่ ในวันที่ ๑๔ มกราคม พ.ศ. ๒๔๑๖ เป็นปีเดียวกับการบรมราชาภิเษกครั้งที่ ๒ และยังเป็นที่เจ้าอุปราชอินทนนท์ (พระเจ้าอินทรวิชยานนท์) ได้เดินทางมากรุงเทพฯ เพื่อรับตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ลำดับที่ ๗

Copyright by Mahidol University

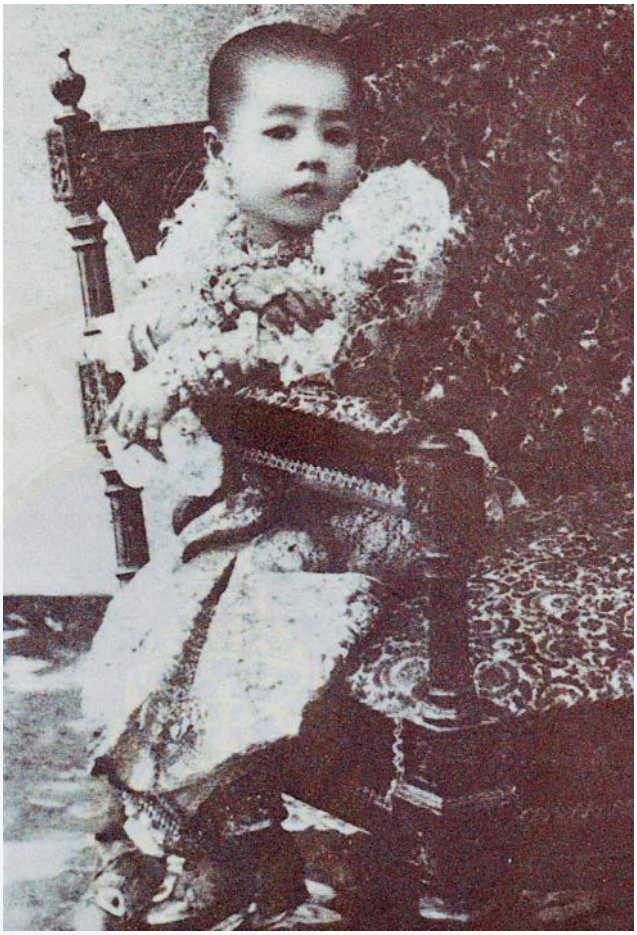
(พ.ศ. ๒๔๑๓ - ๒๔๔๐) ยอมรับสัญญาอำนาจจากส่วนกลาง อันเป็นจุดเริ่มต้นของการปฏิรูปการปกครองต่อมา ซึ่งมีการคาดการณ์ล่วงหน้าแล้วว่าจะต้องเกิดเหตุการณ์ถวายตัวเจ้าดารารัศมี ดังปรากฏว่าเจ้าดารารัศมีได้ไว้จุกตามธรรมเนียมของกรุงเทพฯ และทำพิธีโสกันต์ (โกนจุก) ตามแบบราชพระเพณีสยาม (จิรชาติ สันต๊ะยศ, ๒๕๕๑, ๕๖ - ๕๗)

ถึงวันที่ ๒๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๒๙ ผ่านไปอีก ๓ ปี พระเจ้าอินทวิชยานนท์ได้เสด็จลงมายังกรุงเทพฯ เพื่อร่วมในพระราชพิธีลงสรง และสถาปนาพระอิสริยยศ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร ซึ่งมีพระชนม์ได้ ๑๓ พรรษา เจ้าดารารัศมีได้ตามเสด็จติดตามพระบิดามาร่วมพระราชพิธีสมโภชในครั้งนั้นด้วย และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าดารารับราชการฝ่ายใน เป็นเจ้าจอมพระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มต้นอยู่ในพระราชอุปถัมภ์ของสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี และประทับอยู่ในพระราชฐานชั้นใน ห้องสวนผักกาด พระที่นั่งดำรงสวัสดิ์ พร้อมด้วยพระประยูรญาติ ในวังหลวงตั้งแต่ปีนั้นเป็นต้นมา การเข้ารับราชการฝ่ายในของเจ้าดารารัศมีมีความสำคัญต่อล้านนามาก เพราะถือว่าเป็นพระธิดาของเจ้าเมืองประเทศราช ที่ราชสำนักสยามได้พยายามร้อยความสัมพันธ์เพื่อผลประโยชน์ด้านการเมือง ดังในงานสมโภชสถาปนาสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมงกุฎราชกุมาร พระเจ้าอินทรวิชยานนท์ ได้รับพระเกียรติยศเทียมเท่าพระบรมวงศานุวงวงศ์ และเสนาบดีผู้ใหญ่จากส่วนกลาง

ขณะมีพระชนม์ ๑๖ ชันษา เจ้าจอมมารดาดารารัศมีได้ประสูติพระราชธิดา พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี เมื่อวันที่ ๒ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๓๒ ปรากฏการณ์ดังกล่าวตอกน้ำถึงความสัมพันธ์อันแนบแน่นกับพระราชวงศ์ อันเป็นเครื่องต่อรองกับข้าราชการสยามในล้านนา และย่อมช่วยสร้างเสริมบารมี และเกียรติยศของเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ดังนั้นเมื่อเจ้าจอมมารดาดารารัศมีโปรดให้มีการฉายพระรูปร่วมกับพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี แล้วส่งรูปดังกล่าวขึ้นไปยังเชียงใหม่ ครั้งนั้นเจ้าอินทรวิชยานนท์ ได้จัดให้มีขบวนแห่ไปรับรูปที่จวนของพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าโสนบัณฑิต ข้าหลวงพิเศษอย่างยิ่งใหญ่

เมื่อประทับในพระบรมมหาราชวังพร้อมด้วยพระญาติและข้ารับใช้ในพระองค์นั้น พระบิดาได้ประทานทรัพย์สินสัมปทานเงินค่าตอไม้สักในเขตแคว้นล้านนา ซึ่งยุคนั้นถือกันว่าป่าไม้สักทั้งหมดในดินแดนล้านนา เป็นสมบัติของพระเจ้านครเชียงใหม่ที่จะยกประทานแก่ผู้ใดก็ได้ ในกรณีนี้ทรงยกผลประโยชน์ค่าสัมปทานที่ฝรั่งชาติอังกฤษได้สัมปทานนั้น ประทานแด่พระธิดา เพื่อใช้จ่ายเป็นเงินส่วนพระองค์ และทำนุบำรุงพระญาติกับข้าในพระองค์ที่ตามเสด็จมาจำนวนมาก รวมทั้งเป็นเงินปรับปรุงสร้างเสริมพระตำหนักเดิม จากอาคาร ๒ ชั้นเพิ่มขึ้นมาเป็น ๔ ชั้น (รวมชั้นดาดฟ้า) ขึ้นในเขตพระราชฐานชั้นใน เพื่อเป็นที่ประทับถาวร

Copyright by Mahidol University

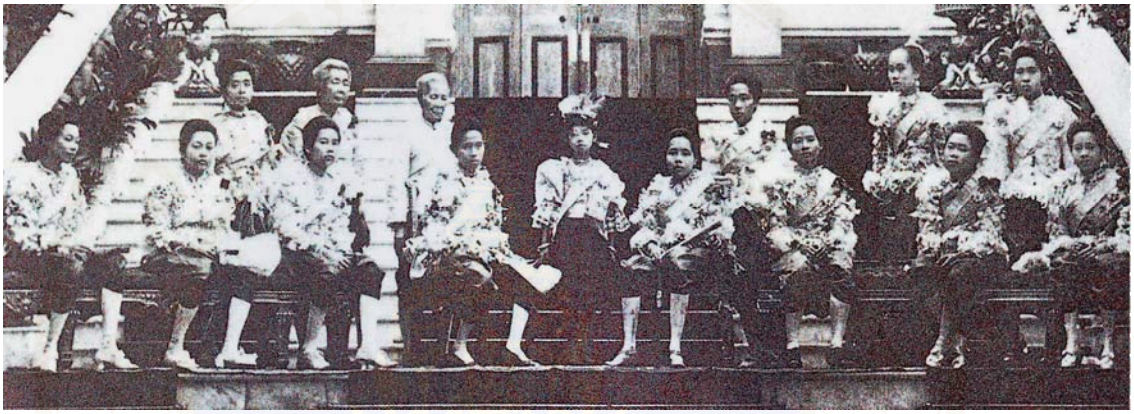


ภาพ ๗.๔ พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี (พ.ศ. ๒๔๓๒ - ๒๔๓๕)
ภาพจาก ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน โดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในระหว่างที่ประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวังนั้น ทรงดำรงพระองค์อย่างเรียบง่าย มิได้สนพระทัยว่าบรรดาฝ่ายในทั้งหลายจะมองท่านด้วยสายตาว่าเป็น “เจ้าหญิงจากเมืองเหนือ” แต่ประการใด ทรงศึกษาภาษาอังกฤษร่วมกับพระญาติหลายท่าน โดยมีครูแหม่มมิชชันนารีอเมริกันเข้ามาถวายพระอักษร โปรดวิชาการฝีมือ เช่นถักลูกไม้ การอ่านเขียนภาษาอังกฤษ ตลอดจนการขับร้องและเรียนดนตรีฝรั่ง เช่น เปียโน และซอไวโอลิน จนเป็นที่กล่าวยกย่องกันทั่วไปว่าผู้คนในตำหนักนี้ นอกจากจะมีการศึกษาสูงแล้วยังมีความรู้ทันสมัยกว่าตำหนักอื่นๆ (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๗) เมื่อพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมนนาคนพีสี พระราชธิดาในเจ้าจอมมารดาดารารัศมีสิ้นพระชนม์เมื่อวันที่ ๒๑ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๓๕ ด้วยพระชนม์เพียง ๓ พรรษาเศษ ครั้งนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงมีพระราชปรารภกับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้ดูแลเรื่องชีวิตความเป็นอยู่ และทรัพย์สินของเจ้าดารารัศมีว่า “ฉันผิดเอง ลูกเขาควรเป็น

Copyright by Mahidol University

เจ้าฟ้าแต่ฉันลืมตั้งจึงตาย” ดังนั้นเมื่อทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สร้างตราปฐมจุลจอมเกล้าสำหรับฝ่ายในเป็นครั้งแรก เจ้าจอมมารดาดารารัศมีจึงได้รับพระราชทานเป็นรุ่นแรก พร้อมกับพระภรรยาเจ้า (สมเด็จพระมเหสี พระมเหสี พระราชเทวี และพระอรรคชายา) และพระธิดาผู้ได้รับตราพระราชทานตราในชั้นนี้ที่ไม่ได้ตำรงค์ตำแหน่งพระภรรยาเจ้าอีกท่านหนึ่งคือ เจ้าคุณพระประยูรวงศ์เท่านั้น



ภาพ ๗.๕ สมาชิกแห่งเครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้าฝ่ายในเมื่อแรกสถาปนาใน พ.ศ. ๒๔๓๖ แถวประทับจากซ้ายหน้า สมเด็จฯ เจ้าฟ้าเยาวมาลย์นฤมล, สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจันทราสรัทวาร, สมเด็จฯ เจ้าฟ้าสุทธาทิพยรัตน์, สมเด็จพระนางเจ้า สว่างวัฒนาพระบรมราชเทวี, สมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรีพระอัครราชเทวี, พระนางเจ้าสุขุมาลศรี พระอัครราชเทวี, พระอรรคชายาเธอพระองค์เจ้าอุบลรัตน์นารีนาค พระพระอรรคชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ และ แถวหลังจากซ้าย กรมหลวงสมรรัตนศิริเชษฐ์, กรมหลวงวรเสรฐสุดา, พระองค์เจ้าแม้นเขียน, สมเด็จฯ เจ้าฟ้าวไลยลงกรณ์พระองค์เจ้าศรีวิลัยลักษณ์, เจ้าดารารัศมี พระราชชายา และเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ภาพจาก ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน โดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภายหลังเจ้าอินทรวิชยานนท์ถึงแก่พิราลัย พ.ศ. ๒๔๔๐ เรื่องราวความวุ่นวายภายนอกและภายใน สมัยปฏิรูปการปกครองมณฑลลาวเฉียง (พ.ศ. ๒๔๓๖ - ๒๔๔๒) การล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก วิกฤตการณ์ฝรั่งเศส ร.ศ. ๑๑๒ เมื่อเหตุการณ์บ้านเมืองสงบเรียบร้อย เจ้าดาราจึงกราบบังคมทูลขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตเสด็จกลับเยี่ยมพระประยูรญาติที่เชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๕๑ (นับแบบเก่า นับปีใหม่ปัจจุบัน ๑ มกราคม ตรงกับ พ.ศ. ๒๔๕๒)

ในวันเสาร์ แรม ๑ ค่ำเดือน ๓ ตรงกับวันที่ ๖ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๕๑ กำหนดเจ้าดารารัศมีออกจากกรุงเทพฯ ในวันที่ ๑๒ เดือนนี้ ก่อนที่จะไปโปรดให้มีละครเปนการรื่นเริงส่ง แลได้

Copyright by Mahidol University

พระราชทานเกียรติยศเปนตำแหน่งราชชายาด้วย โปรดให้มีข้าราชการฝ่ายน่า ฝ่ายในออกไปด้วย ๖๓ คนวันนี้เวลา ๒ ทุ่มเศษ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จออกพลับพลาแง่เต๋ง ทอดพระเนตรลครปรีดาลัย ซึ่งโปรดให้มีเปนการรื่นเริงส่งเจ้าดารารัศมีพระราชชายานั้น จนเวลา ๑๐ ทุ่มเศษละครเลิก เสด็จขึ้นได้ทรงเรียกเงินพระราชทานรางวัลละคร ๒๐๐ บาท

เจ้าจอมมารดาดารารัศมีได้รับการสถาปนาเป็นเจ้าดารารัศมี พระราชชายา (พระราชชายา เจ้าดารารัศมี) เมื่อวันเสาร์ที่ ๖ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๕๑ จากหลักฐานในจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในรัชกาลที่ ๕ ฉบับพระราชหัตถเลขา สำนักราชเลขาธิการ พระบรมมหาราชวัง เล่มปี พ.ศ. ๒๔๕๒ น. ๓๗ และ ๓๙ (จิรวัฒน์ อุตตมกุล ๒๕๕๑, ๓๔๓) และกำหนดให้มีข้าราชบริพารทั้งฝ่ายหน้าฝ่ายในตำแหน่งน้อยใหญ่ประจำพระองค์ และให้ใช้ราชาศัพท์ เสมอด้วยพระราชวงศ์ชั้นสูงแห่งราชตระกูลทุกประการ

เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับจากเชียงใหม่ พระพุทธเจ้าหลวงโปรดเสด็จพระราชดำเนินโดยเรือยนต์พระที่นั่งไปทรงรับที่ลำน้ำหน้าเมืองอ่างทอง พระราชทานสร้อยพระกรเพชรเป็นของขวัญ เสด็จได้เพียง ๑๑ เดือนก็ทรงประสบกับความวิปโยคอย่างแสนสาหัสร่วมกับประชาชนชาวไทยทั้งประเทศ เมื่อพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จสวรรคต หลังจากถวายพระเพลิงพระบรมศพแล้ว โปรดประทับอยู่ในกรุงเทพฯ จนถึงปี พ.ศ. ๒๔๕๗ จึงกราบถวายบังคมลาขึ้นไปประทับเป็นการถาวรที่เมืองเชียงใหม่ ตลอดจนถึงวันที่ ๓๐ มิถุนายน พ.ศ.๒๔๗๖ ขณะประทับอยู่ที่พระตำหนักดาราภิรมย์ เชียงใหม่ ทรงประชวรพระบัปผาสะพิการ และสิ้นพระชนม์ใน วันที่ ๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ เวลา ๑๕.๑๔ น. รวมเวลาประชวร ๕ เดือน ๙ วัน พระชนม์มายุได้ ๖๐ พรรษา ๓ เดือน ๑๓ วัน

หากจะกล่าวถึงวัฒนธรรมดนตรีล้านนาที่ก่อร่างสร้างตัวมาเป็นเวลา ๙๑ ปี ผ่านบริบทเจ้าครองนครเชียงใหม่ ๗ พระองค์ (พระเจ้ากาวิละ ถึงพระเจ้าอินทรวิชยานนท์) ดนตรีล้านนาถือว่าได้รับอิทธิพลมาจากสยามเป็นอย่างมาก ผลจากบริบทการเป็นหัวเมืองประเทศราชที่รับดนตรี และการละครมาจากราชสำนักสยาม อีกทั้งดนตรีราชสำนักเดิมของล้านนาได้สาบสูญไปเมื่อครั้งอาณาจักรล่มสลาย ฉะนั้นดนตรีส่วนใหญ่จึงเป็นผลผลิตทางด้านวัฒนธรรมตกค้างมาจากวัฒนธรรมรัฐแว่นแคว้น และสถาบันสงฆ์ที่มีระบบการจดบันทึก ตลอดถึงวัฒนธรรมชุมชนที่ยังสืบทอดผ่านวิถีชีวิต ประเพณี ๑๒ เดือน อย่างแน่นแฟ้น

วัฒนธรรมดนตรีในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ ตลอดจนถึงวัฒนธรรมดนตรีล้านนาถูกรื้อฟื้นอีกครั้งในยุคสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในช่วงนั้นดนตรี รวมถึงการละคร ถูกนำไปใช้โดยสถาบันปกครองอย่างเต็มรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแห่ประโคมสรรเสริญในพระยศ การสร้างความชอบธรรม การป่าวประกาศ ตลอดจนถึงความนำสมัย ดนตรีถูกใช้ในบทบาทหน้าที่ของ

Copyright by Mahidol University

การเมือง เช่น การซื้อใจประชาชน การสร้างความจงรักภักดีต่อสถาบันปกครอง ตลอดจนถึงการสะสมบุญเพื่อชาติหรือภพหน้าโดยปรองดองเข้ากับสถาบันศาสนา ในทางตรงกันข้ามก็เกิดการปะทะกันทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมดนตรีเดิมและใหม่ ซึ่งมีพื้นฐานบนความหลากหลายจากยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” ตัวแปรเหล่านี้เกิดขึ้นจากบารมีของบุคคลที่ทรงอิทธิพล และอำนาจในการสร้างบุคลากรทางด้านดนตรีที่มีคุณภาพ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยอนุโลมโดยขอไล่เรียงตามปีพุทธศักราช ในพระราชกิจของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี โดยศึกษาผ่านมุมมองความร่วมสมัยสอดแทรกประวัติศาสตร์เรื่องราว และบุคคลที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจะขอกล่าวในปีที่บุคคลนั้นมีบทบาทอย่างชัดเจนในพระราชกิจ ซึ่งจะเล่าทวนประวัติโดยรวมอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้ทราบถึงที่มา และที่ไปการส่งต่อสืบทอด และมองภาพรวมในส่วนของบทนี้ได้อย่างเข้าใจยิ่งขึ้น

๗.๒ พระราชกิจสำคัญเกี่ยวกับการดนตรี และประวัติบุคคลที่เกี่ยวข้อง

๗.๒.๑ พระราชกิจครั้งประทับในวังหลวงที่กรุงเทพฯ

พ.ศ. ๒๔๒๕ เป็นปีที่เจ้าดารารัศมี ถวายตัวเข้ารับราชการเป็นบาทบริจาริกาฝ่ายในเป็นเจ้าจอมพระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ขณะประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวัง กรุงเทพฯ เจ้าดารารัศมี ยังทรงยึดมั่นในประเพณีล้านนา โดยให้พระประยูรญาติและข้าราชบริวารทั้งปวง ยังคงพูดคำเมือง รับประทานอาหารเมือง นุ่งซิ่น เกล้าผมสูงทั้งตำหนักมิได้แต่งตัวอย่างไทย หรือนุ่งโจงกระเบน ห่มจีบเลย นอกจากนี้ยังทรงฝึกใฝ่หาความรู้สมัยใหม่ เช่น มีการเรียนการสอนภาษาต่างประเทศ การงานฝีมือประดิษฐ์ประดอย การทำอาหาร ขนมแบบตะวันตก รวมถึงการนำเข้าของเทคโนโลยีสมัยใหม่ แฟชั่นการแต่งกาย จากครูมิชชันนารีฝรั่ง ให้แก่พระญาติ และบุคคลใกล้ชิดที่เข้ามาอยู่ในวังด้วย

ในช่วงแรก ตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๔๒๕ - ๒๔๓๒ ไม่ทราบแน่ชัดว่าได้มีการเรียนการสอนดนตรี และเริ่มต้นขึ้นในปีใด ทราบแต่ว่าแรกเริ่มนั้นได้มีเจ้าจอมในรัชกาลที่ ๕ ได้แก่ เจ้าจอมประคอง สอนซอสามสาย เจ้าจอมสังวาลย์ สอนดีดกระจับปี่ เจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมารดาเหม ช่วยบอกทางร้อง การเรียนการสอนดำเนินไปได้ไม่นานก็เป็นอันเลิกรากันไปเพราะเจ้าจอมมารดาวาดและเจ้าจอมมารดาเหมมีครรภ์ ในปี พ.ศ. ๒๕๓๒ เจ้าดารารัศมี มีพระราชธิดา พระนามว่าพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี และเป็นครั้งแรกที่หม่อมผิว ในพระยานรรัตน์ราชมานิต เข้ามาสอนเครื่องสาย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ และซอสามสายให้แก่พระญาติ ถึงกระนั้นก็ยังไม่สบพระทัย

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๗.๖ ข้าราชบริพารในตำหนักลาว พระบรมมหาราชวัง ในสมัยรัชกาลที่ ๕ นายเอริเก้ ซื้อมาเป็นภาพถ่ายเมื่อครั้งพระราชพิธีโสกันต์ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามกุฎราชกุมาร ในเดือนธันวาคม พุทธศักราช ๒๔๓๕
ภาพจากหนังสือ I am Undiscovered Czech-Thai encounters between the ๑๖ and centuries rare document old phographs royal visit.

ครูสตรีคนแรกที่เข้ามาสอนที่ตำหนักในวังหลวงคือ หม่อมผิว นรรัตนราชมานิต ภรรยาของเจ้าพระยานรรัตนราชมานิต (โต มานิตยกุล) (พ.ศ. ๒๓๘๓ - ๒๔๕๔) อยู่บ้านคลองลำพู ท่านเป็นผู้ชำนาญซอสามสาย เป็นมือหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้เข้ามาสอนเครื่องสายที่ตำหนักเจ้าดารารัศมี ด้วยหม่อมผิวเข้ามาก็อยากจะให้เจ้าดารารัศมีทรงแต่ซอสามสาย เพราะเห็นว่าเป็นของวิเศษที่สตรีชาววังพึงหัดไว้ให้เป็นศรีแก่ตน แต่ท่านกลับไปติดใจที่จะทรงเล่นจะเข้ ซึ่งหม่อมผิวไม่ถนัด เจ้าราดารัศมีจึงต้องฝืนพระทัยทรงซอด้วงบ้าง ซออู้บ้าง รอเวลาที่จะหาครูจะเข้ผู้หญิงเก่งๆ ก็หาไม่ได้

ต่อมาจึงตัดสินพระทัยขอให้ครูช้อย เข้ามาสอนดัง พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย ในภาคส่วนของครูดนตรีชายที่เข้ามาสอนในวังว่า จากบันทึกของหลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) เล่าว่า เมื่อท่านยังเป็นเด็กอายุประมาณ ๑๐ ขวบ ท่านเคยจูงครูช้อย สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นครูดนตรีตาบอดสนิททั้งสองข้าง เข้าไปในวังหลวง และไปนั่งคอยท่านครูซึ่งเข้าไปสอนดนตรี

Copyright by Mahidol University

ไทยที่ “ตำหนักเจ้าลาว” นั่นก็คือตำหนักเจ้าดารารัศมี เสียดายท่านมิได้ให้รายละเอียดไว้ว่า ครูช้อยเข้าไปสอนในปีใดเดือนใด และสอนอยู่นานเท่าใด แต่ก็ประมาณได้ว่า พ.ศ. ๒๔๓๐ - ๒๔๓๒ เพราะหลวงบรรเลงเลิศเลอ ท่านเกิดปี พ.ศ. ๒๔๒๒ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๒, ๑๗๔ - ๑๗๖)



ภาพ ๗.๗ ครูช้อย สุนทรวาทิน ภาพโดย เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์

ครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นบุตรของครูทั่ง สุนทรวาทิน ผู้เป็นครูดนตรีที่มีชื่อเสียงอีกท่านหนึ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ครูช้อยเมื่อเล็กตาบอดเพราะไข้ทรพิษ แต่ความสามารถทางด้านดนตรีนั้นอัศจรรย์นัก ทั้งที่ไม่ได้ร่ำเรียนดนตรีเป็นเรื่องเป็นราวกับบิดา ครูช้อยก็สามารถเป็นคนระนาดนำวงบรรเลงสวดมนต์เย็นฉันเช้าได้ด้วยดี โดยไม่มีผิดพลาดบกพร่อง เป็นเหตุให้บิดาเล็งเห็นความสำคัญ จึงได้ทุ่มเทถ่ายถอดวิชาให้

ในบรรดาผู้เป็นศิษย์ของครูช้อยนั้น นอกจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๕ ผู้เป็นบุตรพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖ ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยเพียง ๒ คนเท่านั้นที่มีบรรดาศักดิ์เป็นถึงชั้นพระยาทางดุริยางค์ไทยแล้ว ก็ยังมีนักดนตรีผู้มีฝีมืออีกหลายคน เช่น พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิณ) หลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) และนักดนตรีวงปี่พาทย์วัดน้อยทองอยู่ ซึ่งในภายหลังได้เข้ารับราชการเป็นนักดนตรี (สังกัดในวงดนตรีข้าหลวงเดิม ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช)

Copyright by Mahidol University

ทั้งหมด นอกจากครูช้อยจะได้รับเชิญเป็นครูดนตรีในตำหนักเจ้าดารารัศมี แล้วยังเป็นครูดนตรีที่บ้านพระยาอินทราธิบดีสีหราชรองเมือง (เนียม) นับว่าเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่มีการนำครูดนตรีไทยผู้ชายเข้ามาสอนในตำหนัก เจ้าดารารัศมี (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ๒๕๒๖, ๘๐) และวันที่ ๒ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๓๒ ซึ่งตรงกับวันพุธ ขึ้น ๘ ค่ำ เดือน ๑๑ ปีฉลู เอกศก เจ้าดารารัศมี ประสูติพระราชธิดา พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี ต่อมาในพิธีสมโภชเดือน สมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี (สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ) ได้ทรงพระมหากรุณาธิคุณจัดละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ฉลองพระราชทาน(แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๗, ๘๐)



ภาพ ๗.๘ วงดนตรีเครื่องสายมโหรีหญิง พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบรมมหาราชวังดุสิต ตำหนักสวนฝรั่งกังไส สมาชิกส่วนใหญ่เป็นพระญาติและข้าราชบริพารฝ่ายเหนือ แต่งกายแบบสุภาพสตรีชาววังในราชสำนักกรุงเทพฯ ในภาพซ้ายสุด คือ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ สองคนกลาง คนซ้าย คือ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ คนขวา คือ แม่เลี้ยงคำเมา แมคฟี (MacFee) และเจ้าจันทร์ ณ เชียงใหม่ เล่นจะเข้คนซ้าย ภาพจาก ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน

พ.ศ. ๒๔๓๕ ปีนี้เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๔๒๓ - ๒๕๐๓) เข้ามาอยู่ในวัง (อายุ ๑๒ ปี) เข้ามาพร้อมกับเจ้าจอมมารดาทิพเกสร ณ เชียงใหม่ ในรัชกาลที่ ๕ ต่อมาเมื่อเจ้าจอมมารดาทิพเกสรถึงอนิจกรรมแล้ว จึงย้ายมาอยู่ในตำหนักเจ้าดารารัศมี ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๔๔๕ เป็นต้นมา ขณะนั้นอายุได้ ๒๒ ปี ท่านถูกส่งไปเรียนดนตรีไทย นอกเขตพระราชฐาน โดยได้ออกไปเรียนขับร้องกับครูแปลก ประสานศัพท์ (ต่อมาคือพระยาประสานดุริยศัพท์) ที่บ้านตรอกไข่ เสาชิงช้า เป็นครูคนแรกที่เข้ามาสอนออร์แกนที่ตำหนักเจ้าดารารัศมี

ในภาคส่วนประวัติของเจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ (นามสกุลสามี บูรณะพิมพ์) พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ นามานุกรมศิลปินไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุง

Copyright by Mahidol University

รัตนโกสินทร์ว่า เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ เกิดในตระกูล ณ เชียงใหม่ เมื่อวันที่ ๕ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๒๓ ที่ตำบลสันป่าข่อยอำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นธิดาคนที่ ๙ ของเจ้าน้อยเทพวงศ์ และเจ้าแม่คำเอื้อย เจ้าเทพกัญญา เข้ามาอยู่ในวังหลวงได้เรียนหนังสือ และดนตรีไทย เริ่มต่อซอสามสายจากหม่อมผิวในพระยานรรัตน์ราชมานิตย์ (โต มานิตยกุล) ที่บ้านบางลำพู จนมีความสามารถช่ำชองในการบรรเลงเครื่องสายไทยทุกชนิด ที่ถนัดมากที่สุด คือ ซอสามสาย และยังมีความสามารถพิเศษในการถ่ายรูปด้วย โดยเรียนถ่ายรูปกับ นายห้างโรเบิร์ต เลนซ์ เรียนเป็นเวลา ๒ ปี จนสามารถล้างอัดขยายภาพขาวดำ และภาพสีน้ำตาลได้ ได้ชื่อว่า เป็นช่างภาพอาชีพสตรีคนแรกของเมืองไทย



ภาพ ๗.๕ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

ช่วงระยะเวลานี้ได้มีการฟื้นฟูดนตรีในตำหนักเจ้าดารารัศมีมาก และเพราะหัดนักดนตรีให้มีฝีมืออยู่ตัวแล้ว เจ้าเทพกัญญาจึงรับหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีไทยประจำตำหนักเจ้าดารารัศมี รวมทั้งได้สอนดนตรีถวายเจ้านายบางพระองค์ เช่นได้ต่อเพลงทางซอสามสายให้กับทูลกระหม่อมบริพัตรฯ เจ้าจอมบางท่าน จนถึงข้าหลวงตามตำหนักต่างๆในวังอีกด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ๒๕๒๖, ๑๑๔ - ๑๑๕)

Copyright by Mahidol University

พ.ศ. ๒๔๓๖ เป็นปีที่ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เข้ามาอยู่ในวัง เจ้าบัวชุมเกิดเมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๙ ณ เมืองเชียงใหม่ นับเป็นน้องลูกของอา (บุตรีเจ้าดวงทิพย์ อนุชาของพระเจ้าอินทวิชานนท์) อ่อนกว่าเจ้าดารารัศมี ๑๓ ปี เจ้าบัวชุมได้เข้ามาอยู่ในวังหลวงตั้งแต่อายุได้ ๗ ปี ในปี พ.ศ. ๒๔๓๖ เจ้าดารารัศมี ทรงขอเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ มาอยู่ในวังหลวง กรุงเทพฯ ด้วยเจ้าบัวชุมเป็นทั้งพระญาติใกล้ชิด และพระสหายสนิท

จากที่มีพรสวรรค์ในด้านดนตรีอยู่แล้ว เจ้าดารารัศมีจึงสนับสนุนเต็มที่ และโปรดให้ครูช้อย สุนทรวาทิน และหม่อมผิว มานิตยกุล ในพระยานรรัตน์ราชมานิตย์ (โต มานิตยกุล) เข้ามาสอนดนตรี ณ ตำหนักในวังหลวงตามที่กล่าวมาข้างต้น จนเจ้าบัวชุมมีฝีมือในการเล่นจะเข้เครื่องสายไทยชนิดอื่นๆ ดีมาก ต่อมาได้เรียนออร์แกนชนิดเท้าเหยียบจาก พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เพิ่มเติมอีกจนสามารถบรรเลงได้ดี นอกจากได้เรียนดนตรีไทยแล้วยังได้มีโอกาสเรียนโน้ตดนตรีสากล ออร์แกน ไวโอลิน และเปียโนฝรั่ง จากแหม่มชาวยุโรป ชื่อว่า เบลล่า อีกด้วย ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง กล่าวถึงเรื่องราวของเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่กับการดนตรีไว้ในหนังสือเพ็ชร์ลานนาว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงส่งเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ไปเรียนดนตรีสากล เปียโนกับครูแหม่มชาวยุโรปชื่อ “แบลล่า” โดยต้องนั่งรถม้าออกไปนอกวังกับนางกำนัลชื่อเรือนคำ ไปเรียนเปียโนที่บ้านแหม่ม บริเวณถนนสุรวงค์ จนมีความชำนาญ ในเวลาเดียวกันก็ได้เรียนออร์แกนกับครูแปลก (พระยาประสานดุริยศัพท์ เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๕) และเมื่อเจ้าบัวชุมอายุได้ ๓๕ ปี (พ.ศ. ๒๔๖๔) เจ้าบัวชุมก็ได้เข้าไปสอนเปียโนให้หม่อมเจ้าหญิงจารุพัตรา ในวังกรมหลวงชุมพรฯ (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ๒๕๓๘, ๓๗ - ๓๘)

เล่ากันว่า ในช่วงกลางรัชกาลที่ ๕ (พ.ศ. ๒๔๓๐ - ๒๔๔๐) การที่เจ้าดารารัศมีทรงมีนักดนตรีฝีมือดี มีนักร้องเก่ง ทำให้ตำหนักที่ประทับครึกครื้นด้วยเสียงเพลงตลอดเวลา และบ่อยครั้งที่เจ้าดารารัศมี จะเข้าบรรเลงร่วมวงกับเจ้าบัวชุม และบรรดาพระญาติตลอดจนผู้ใกล้ชิด ร่ำลือกันว่าฝีมือในการเดี่ยวจะเข้เพลงลาวแพนของเจ้าบัวชุมนั้นยอดเยี่ยมมาก จึงส่งผลให้เจ้าบัวชุมจึงกลายเป็นครูสอนดนตรีคนสำคัญในพระราชฐานชั้นใน จนกระทั่งเมื่อย้ายพระตำหนักมาสวนสุนันทาแล้ว ก็ยังสอนดนตรีที่ตำหนักพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา (เสด็จพระองค์ใหญ่) และได้สอนเปียโนเพลงไทย แก่นางสุมิตรา สุจริตกุล ซึ่งในขณะนั้นเจ้าบัวชุม ได้สอนเพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น เพลงปลาทอง และเพลงลาวแพน ให้แก่นาง สุมิตรา สุจริตกุล ซึ่งเป็นครั้งแรกๆ ของการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่นเปียโน มาบรรเลงด้วยเพลงไทย รวมทั้งได้ปรับวงเครื่องสายหญิงวงมโหรีหญิงหลายต่อหลายวงต่อมา จนเมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ หลังสิ้นรัชกาลที่ ๕ แล้ว เจ้าบัวชุมก็ยังไปทำหน้าที่ครูสอนดนตรีไทยในคุ้มหลวงเมืองเชียงใหม่ ถ่ายทอดฝีมือจะเข้

Copyright by Mahidol University

ทางซอต่างๆ จนถึงการขับร้อง ให้คนเชียงใหม่ไว้ไม่น้อย เล่ากันว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ประทับที่ใด หากมีเจ้าบัวชุมอยู่ด้วย บรรยากาศจะครึกครื้นด้วยเสียงดนตรีไทยอยู่เป็นนิจ



ภาพ ๗.๑๐ เจ้าน้อยสุขเกษม ณ เชียงใหม่ และเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ ถ่ายไว้เมื่อครั้งสมรสที่กรุงเทพฯ ประมาณปี พ.ศ. ๒๔๔๙ ภาพโดย ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง

เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ สมรสครั้งแรกกับเจ้าน้อยสุขเกษม ณ เชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๙ โดยได้ทำพิธีมงคลสมรสที่ร้านกิมเซ่งหลี ผ่านมาได้เพียง ๗ ปี เจ้าน้อยสุขเกษม ณ เชียงใหม่ ก็เสียชีวิตลงด้วยความรักที่ไม่สมปรารถนากับสาวพม่าชื่อมะเมี๊ยะ ต่อมาเจ้าบัวชุมได้สมรสอีกครั้งกับเจ้าไชยวรเชษฐ (มงคลสวัสดิ์ ณ เชียงใหม่) สมรสได้เพียง ๓ ปีก็หย่าร้าง แล้วจึงย้ายเข้าไปรับใช้พระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่คุ้ม จนกระทั่งสิ้นพระชนม์ จากนั้นจึงได้มาอยู่ในความดูแลของคุณทิมเจ้าวัฒนา และคุณสัมพันธ์ โชตนา จนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต

Copyright by Mahidol University

พ.ศ. ๒๔๔๐ ครูแปลก (พระยาประสานดุริยศัพท์)ได้เข้ามาสอนดนตรี วงเครื่องสายมโหรี พร้อมกับหม่อมส้มจีนที่เข้ามาสอนทางขับร้อง แก่ข้าหลวง ณ ตำหนักเจ้าดารารัศมี เนื่องจากครูแปลก และหม่อมส้มจีนมีอายุรุ่นราวคราวเดียวกัน (หม่อมส้มจีนแก่กว่าครูแปลก ๓ ปี) สอนกระทั่งถึงปี พ.ศ. ๒๔๔๖ ซึ่งในช่วงก่อนหน้านั้นหม่อมส้มจีนเคยได้ไปต่อเพลงสามชั้น กับครูแปลก รวมทั้งเล่นดนตรีด้วยกันเป็นประจำ เนื่องจากครูแปลกเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือดีจากวังบูรพาภิรมย์ในขณะนั้น



ภาพ ๗.๑๑ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)
ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ได้กล่าวถึงประวัติของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) (พ.ศ. ๒๔๐๓ - ๒๔๖๗)ไว้ว่า เป็นบุตรคนของขุนกนกเลขา (ทองดี) กับนางนิ่ม เกิดเมื่อวันที่ ๔ กันยายน พ.ศ. ๒๔๐๓ ที่ตรอกไข่ ตำบลหลังวัดเทพธิดา กรุงเทพฯ ศึกษาเล่าเรียนวิชาสามัญที่บ้านของตนเองจนอายุได้ ๑๘ ปี เริ่มเรียนปี่ชวากับครูหนูดำ ต่อมาได้ไปเรียนดนตรีปี่พาทย์ปี่ใน และปี่นอกกับครูช้อย สุนทรวาทิน จนบรรลุแตกฉานเป็นบุคคลผู้หนึ่งที่มีความสำคัญในวงการดนตรีไทยสมัยรัชกาลที่ ๕ - ๖ ต่อมารับราชการครั้งแรกในกระทรวงนครบาล เป็นหมื่นทรงนรินทร์ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๗ ได้รับพระราชทานเบี้ยหวัดปีละ ๑๖ บาท แต่อยู่ได้ไม่นาน ก็ลาออก ต่อมาเมื่อสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ ๕ มีพระประสงค์ให้นักดนตรีของวังน้อยทองอยู่ ซึ่งมีครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นครูผู้สอน นายแปลก (พระยาประสานดุริยศัพท์) กับนาย

Copyright by Mahidol University

แช่ม (พระยาเสนาะดุริยางค์) เป็นศิษย์เอก เข้าถวายตัวเป็นมหาดเล็กเรือนนอก ท่านจึงกลับเข้ารับราชการอีกครั้งหนึ่ง ล่วงมาจนถึงปี พ.ศ. ๒๔๕๒ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนั้นพระยศเป็นพระยุพราช ได้ทูลขอพระราชทานบรรดาศักดิ์จากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้นายแปลกเป็น “ขุนประสานดุริยศัพท์” นับจากนั้นก็ได้รับพระราชทานเลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น “พระยาประสานดุริยศัพท์” เจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ ๖ เมื่อวันที่ ๑๗ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๕๘

เมื่อครั้งสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาภานุพันธ์วงศ์วรเดช ทรงจัดหาผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยไปร่วมแสดงงานมหกรรมฉลองครบรอบร้อยปีของพิพิธภัณฑ์เมืองวิมปลี่ย์ ที่ประเทศอังกฤษ ในปี พ.ศ. ๒๔๒๘ ท่านได้เลือกไปในฐานะ เอตทัคคะทางปี่และขลุ่ย ผลการบรรเลงเดี่ยวของพระยาประสานดุริยศัพท์ เป็นที่พอพระราชหฤทัยของสมเด็จพระราชินีเจ้าวิคตอเรีย เป็นอย่างยิ่งถึงกับทรงรับสั่งขอฟังการเป่าขลุ่ยเป็นการส่วนพระองค์อีกครั้งที่พระราชวังบัคกิงแฮม การบรรเลงครั้งนั้น สมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย ทรงลุกจากที่ประทับ และใช้พระหัตถ์ลูบคอพระยาประสานดุริยศัพท์ พร้อมทั้งทรงมีรับสั่งถามว่า เวลาเป่านั้นหายใจบ้างหรือไม่ เพราะเสียงขลุ่ยดังกังวานอยู่ตลอดเวลาไม่หยุดหายแม้ชั่วขณะ เป็นที่พอพระราชหฤทัยมาก

งานเพลงที่พระยาประสานดุริยศัพท์ได้แต่งขึ้นเท่าที่รวบรวมได้มีดังต่อไปนี้ ได้แก่ เชิดจีน ๓ ชั้น, พม่าห้าท่อน, เขมรราชบุรี, ลาวคำหอม, ลาวดำเนินทราย, เขมรทรงพระดำเนิน (เขมรกล่อมพระบรรทม), เขมรปากท่อ, เขมรใหญ่, ดอกไม้ไทร, ถอนสมอ, ทองย่อน, เทพรัญจวน, นารายณ์แปลงรูป, แมลงภู่ทอง, สามไม้ใน, อาถรรณ์, คุณลุงคุณป้า, พราหมณ์เข้าโบสถ์, ธรณีร้องไห้, มอญร้องไห้, แขกเห่, อนงค์สุชาดา, วิเวกเวหา, แขกเชิญเจ้า และย่องหงิด ๓ ชั้น เป็นต้น

และอีกมากมายเหลือประมาณ ที่จะบรรยายความสามารถทางดนตรีของกวีเอกแห่งสยามท่านนี้ได้บริบูรณ์ พระยาประสานดุริยศัพท์มีศิษย์เอกที่โดดเด่นมากมายดังนี้ พระประดับดุริยกิจ (แหยม วีณิน) พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) อาจารย์มนตรี ตราโมท และครูเฉลิม บัวทั่ง เป็นต้น ในวาระสุดท้ายของชีวิต พระยาประสานดุริยศัพท์ ล้มป่วยด้วยโรคชรา และถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ ๕ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๖๗ (แต่ในทะเบียนประวัติข้าราชการสำนัก ลงไว้วันที่ ๖ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๖๗) สิริอายุได้ ๖๕ ปี (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ ๒๕๓๒, ๑๖๒)

ด้านประวัติของหม่อมส้มจีน (พ.ศ. ๒๔๐๐ - ๒๔๕๔) พูนพิศ อมาตยกุล ได้เรียบเรียงจากการสัมภาษณ์ เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ลดาวัลย์ ในรัชกาลที่ ๕ ครูท้วม ประสิทธิกุล, อาจารย์มนตรี ตราโมท, คุณลาวัณย์ โชตามระ และจากหนังสืออนุสรณ์งานประราชทานเพลิงศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเหมวดี พ.ศ. ๒๕๑๘ ว่า หม่อมส้มจีนเป็นภรรยาคนหนึ่ง และไม่ใช่

Copyright by Mahidol University

คนแรกของพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) เป็นนักร้องเพลงไทยเดิมที่มีชื่อเสียงมากในสมัยรัชกาลที่ ๕ เมื่อเป็นเด็กได้เข้ามาอยู่ในบ้านพระยาราชานุประพันธ์ (สุดใจ) ที่ตำบล คลองบางหลวง บริเวณคลองซอยทางเข้าคลองบางไส้ไก่ ธนบุรี จึงได้เริ่มฝึกหัดละครตั้งแต่ครั้งนั้น เนื่องจากพื้นเป็นคนเสียงดี จึงมีชื่อเสียงมาตั้งแต่อายุยังน้อย ต่อมาได้ต่อเพลงสามชั้นกับครูแปลก ประสานศัพท์ (พระยาประสานดุริยศัพท์) และได้ชื่อว่าเป็นคนที่ร้องเพลงสามชั้นดีมากคนหนึ่ง เคยร้องเพลงอยู่ในวังบูรพาภิรมย์

เมื่อเจ้าดารารัศมี โปรดให้หัดดนตรีแก่ข้าหลวงในช่วงแรก ราว พ.ศ. ๒๔๔๐ - ๒๔๔๖ นั้นครูแปลก ได้เข้าไปสอนดนตรี และหม่อมส้มจีนได้เข้าไปสอนขับร้อง ครั้นถึง พ.ศ. ๒๔๔๗ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับ ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังดุสิต พระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ได้ตั้งวงมโหรีหญิงขึ้น โดยมีขุนเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นครูผู้ควบคุม เนื่องจากไม่มีครูสอนขับร้องเพลงสามชั้น พระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ จึงขอตัวหม่อมส้มจีนเข้ามาเป็นครูสอนขับร้องที่พระราชวังดุสิตจึงได้เป็นครูของหม่อมราชวงศ์เจ้าจอมสดับ ในรัชกาลที่ ๕ และเป็นครูของ นางสาวเยี่ยม ณ นคร (ต่อมาเป็นคุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเศรณี เยี่ยม สุวงศ์) รวมทั้งเป็นครูของ ครูท้วม ประสิทธิกุล ส่วนลูกศิษย์ที่เป็นนักร้องชาย มีผู้เดียวคือ นายหยิน (ต่อมาเป็นขุนลิลิตสุนทร) นักร้องประจำอยู่แตรวงกองทัพเรือสมัยรัชกาลที่ ๕ เนื่องจากมีอายุรุ่นราวคราวเดียวกับพระยาประสานดุริยศัพท์ และเล่นดนตรีด้วยกันเป็นประจำ จึงเข้าออกวังบูรพาภิรมย์เสมอ ได้ร่วมงานบันทึกเสียงลงกระบอกเสียงร่วมกับพระยาประสานดุริยศัพท์ และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง ครั้งยังใช้ชื่อ นายสอน) มาตั้งแต่แรกเริ่มมีการบันทึกเสียงในเมืองไทยใหม่ๆ จนได้ชื่อว่าเป็นนักร้องหญิงไทยคนแรกที่ได้บันทึกเสียงลงกระบอกเสียงแบบ เอดิสัน

ผลงานของหม่อมส้มจีน ต่อมาได้บันทึกเป็นจานเสียงกับบริษัท International Talking Machine เป็นแผ่นเสียงโอเดียน ตราตึกไว้เป็นจำนวนมาก ปรากฏบนหน้าแผ่นเสียงว่า ใช้พิณพาทย์วงนายแปลก นายสอน ซึ่งก็คือวังบูรพาภิรมย์นั้นเอง ในด้านชีวิตสมรสของหม่อมส้มจีนไม้สู้ราบรื่นนัก เนื่องจากท่านพระยาผู้เป็นสามีเล่นการพนัน ภายหลังต้องพระราชอาญาและยากจนลงมาก หม่อมส้มจีนจึงต้องออกหาเงินเลี้ยงดูครอบครัว แต่ท่านก็ยังรักและเคารพท่านเจ้าคุณสามีอยู่มาก ใน พ.ศ. ๒๔๕๓ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต หม่อมส้มจีนได้เข้าไปช่วยงานในวังหลวง และพักอยู่ที่ตำหนักพระอัครชายาเธอพระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ เพื่อช่วยงานครัวและร้อยดอกไม้ ซึ่งจะต้องทำเป็นประจำทุกวันด้วยงานพระบรมศพยังมีติดต่อกันอยู่ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. ๒๔๕๔ ขณะอยู่ในวังหลวงหม่อมส้มจีนป่วยด้วยโรคอหิวาต์ ท้องเสียอย่างแรง เพียงคืนเดียวอาการก็หนัก เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ได้ตามหม่อมเพื่อน (ในสมเด็จพระยาบรมมหาศรี

Copyright by Mahidol University

สุริยวงศ์, ช่วง บุนนาค) ซึ่งเป็นเพื่อนรักของหม่อมส้มจีน มารับตัวออกจากวังไปอยู่กับหม่อมเพื่อนได้เพียงวันเดียวก็ถึงแก่กรรม สิริอายุได้ ๕๐ ปี (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๓๒, ๒๕๓๗ - ๒๕๕๙)





ภาพ ๗.๑๒ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี และข้าราชบริพาร เมื่อครั้งเสด็จกลับไปเยี่ยมเชียงใหม่ครั้งแรก พ.ศ. ๒๔๕๒ ภาพจาก ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน และภาพหญิงชาวญี่ปุ่นในชุด กิโมโน ทรงผมแบบญี่ปุ่น เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๕ ภาพจาก oldphotosjapan.com

พ.ศ. ๒๔๔๙ ธิติพล กันตีวงศ์ ได้กล่าวไว้ในงานวิจัยกรณีศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ว่าปีนี้เจ้าดารารัศมีเริ่มประชวรเป็นโรคปอดในระยะเริ่มแรก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้แพทย์หลวงถวายการรักษาพยาบาลอย่างเร่งด่วน และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าดารารัศมีเสด็จไปประทับ ณ อ่างศิลา ในการดูแลของนายแพทย์ผู้เชี่ยวชาญจากประเทศญี่ปุ่น ถวายการรักษาที่อ่างศิลา (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๕๒, ๒๔) ณ อ่างศิลา เจ้าดารารัศมีได้เรียนรู้วัฒนธรรมญี่ปุ่นจากภาพถ่ายแฟชั่น ชุดกิโมโน รวมถึงทรงผมแบบญี่ปุ่นที่แพทย์ชาวญี่ปุ่นนำมาถวาย

พ.ศ. ๒๔๕๐ เป็นปีที่เจ้าดารารัศมีเสด็จออกมาประทับที่พระราชวังสวนสุนันทา ครั้งนั้นได้ครูสังวาลย์ กุลวัลกี ผู้มีฝีมือทางเครื่องสายเป็นเลิศ โดยเฉพาะมีฝีมือทางการดีดจะเข้ (จากวังบูรพาภิรมย์) มาสอนเครื่องสายเพิ่มเติมอีก จนครบเครื่องสายวงใหญ่ ครูสังวาลได้สอนจะเข้แก่เจ้าดารารัศมี และโปรดให้เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่, เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ และเจ้าบุญปั๋น ณ -

Copyright by Mahidol University

เชียงใหม่ เรียนด้วยตลอด จนเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่แล้ว ยังทรงส่งพระญาติ และหลาน เช่นเจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ให้มาเรียนจะเข้ที่กรุงเทพฯ ต่ออีกครั้งหนึ่ง



ภาพ ๗.๑๓ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กับพระประยูรญาติ และข้าราชบริพาร ฉาย ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังดุสิต แถวยืนบน จากซ้ายไปขวา ๑. ไม่ทราบชื่อ ๒. เจ้าบัวระวรรณ ณ เชียงใหม่ ๓. เจ้าทิพวัน ณ เชียงใหม่ (กฤดากร) ๔. พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ๕. ไม่ทราบชื่อ ๖. เด็กหญิงแอ๊ว (นั่งบนขอบระเบียง ลูกของช่างพระเกศา) ๗ - ๙. ไม่ทราบชื่อ ๑๐. แม่หุ่น (ข้าหลวง) แถวนั่ง เรียงจากซ้ายไปขวา ๑. เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ ๒. เจ้าบุญปั๋น ณ เชียงใหม่ (ต่อมาเป็นคุณหญิงบุญปั๋น ราชไมตรี สิงหลกะ) ๓. เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ (เด็กหญิงนั่งกลาง บนระเบียง) ๔. เจ้าเรณูวรรณา ณ เชียงใหม่ (เด็กหญิงนั่งม้านั่งกับผู้ใหญ่) ๕ - ๖. ไม่ทราบชื่อ
ภาพจากหนังสือ ดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน

ครูสังวาลย์ กุลวัลกี เป็นนักดนตรีอยู่ประจำวังบูรพาภิรมย์มาตั้งแต่รุ่นหนุ่ม ก่อนหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) มีฝีมือทางเครื่องสายเป็นเลิศ โดยเฉพาะมีฝีมือในการดีดจะเข้คล่องแคล่ว มีความชำนาญมาก เป็นครูเครื่องสายที่ได้รับการยกย่องในฝีมือมาก ถึงกับมีการขอตัวเข้าไปสอนเครื่องสายที่ตำหนักเจ้าดารารัศมี ในวังหลวงสมัยรัชกาลที่ ๕ เจ้าดารารัศมีได้ต่อทางจะเข้

Copyright by Mahidol University

จากครูสังวาล และโปรดให้เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ และเจ้าบุญปั๋น ณ เชียงใหม่ เรียนเครื่องสายและจะเข้ด้วยจนมีฝีมือทุกคน

ต่อมาเมื่อสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงสร้างวังบางขุนพรหมแล้ว ได้ขอตัวครูสังวาลมาเพื่อสอนเครื่องสายถวายพระธิดาทั้ง ๕ พระองค์ที่วังบางขุนพรหม จนทรงดนตรีได้ดีทุกพระองค์ ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงยกย่องเรียก “ครูสังวาลย์” และทรงนิยมว่าเป็นคนจะเข้มีฝีมือแม่นเพลงมาก จนทรงหารือเรื่องเพลงการต่างๆ ด้วยเป็นประจำ ครูสังวาลนั้นได้ชื่อว่าต่อทางเพลงให้ศิษย์ทุกคนสีไม่เหมือนกัน แต่เวลามาบรรเลงรวมกันแล้วเกิดเสียงไพเราะนัก วงเครื่องสายวังบางขุนพรหมที่ครูสังวาลย์สอนมีนักดนตรีเช่น พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตน์บุษบง ทรงซอด้วง, พระวงวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทธวงษ์วิจิตร ทรงซออู้, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจันทรกานต์มณี ทรงซอด้วง และซอสามสาย, คุณหญิงแฉล้ม เดชปฏิยุทธ ตีโทน รำมะนา, คุณสุดา (สยุ้น) จาตุรงคกุล เป่าขลุ่ย, คุณสว่าง (วิเชียรปัญญา) คงลายทอง เป็นคนร้อง บางทีก็มีคนชื่อหอม สุนทรวาทิน และเทียม กรานต์เลิศ เป็นคนร้องอีกด้วย ในสมัยรัชกาลที่ ๗ เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่แล้ว ทรงส่งหลาน อาทิ เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ และเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ มาเรียนจะเข้กับครูสังวาลอีกด้วย ครูสังวาล กุลวัลกี ถึงแก่กรรมในรัชสมัย รัชกาลที่ ๙ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๓๒, ๒๗๕ - ๒๗๖)



ภาพ ๗.๑๔ จะเข้ อุณากรรณ์ จะเข้คู่พระหัตถ์ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี
ภาพจากหนังสือ ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน

พูนพิศ อมาตยกุล เล่าว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงโปรดเครื่องดนตรีจะเข้มาก จะเข้คู่พระหัตถ์ที่ทรงของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้น ชื่อว่า “อุณากรรณ์” พระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้นถือว่าเป็นผู้ที่ทรงความรอบรู้ทางด้านดนตรีมาก ใครเล่นผิดตอนไหน ก็ทรงทราบทันที และรับสั่งให้เล่นทบทวนจนถูกต้องเสมอ ที่สำคัญมิได้ทรงมีรับสั่งให้คนในพระอุปถัมภ์ของท่านหัด

Copyright by Mahidol University

ดนตรีไปเรื่อยๆโดยมิได้มีการพิถีพิถัน แท้จริงแล้วทรงสันทัดในเพลงไทยภาคกลางไม่น้อย ทั้งทรงทราบทางดนตรีไทยเป็นอย่างดี และทรงวิจารณ์ได้ด้วยว่า ทางของใครเพราะ ไม่เพราะเพียงใด (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๕๓, สัมภาษณ์)



ภาพ ๗.๑๕ เจ้าจันทร ณ เชียงใหม่ จะเข้ฝีมือหนึ่งวงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี
ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

ในปีนี้เองที่รัชกาลที่ ๕ เสด็จพระราชดำเนินประพาสยุโรปเป็นครั้งที่ ๒ คุณจอมสดับ (เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ในรัชกาลที่๕)ได้รับพระราชทานลายพระหัตถ์ส่งมาทางเมล์ (พระราชหัตถเลขา) ซึ่งบางครั้งมาเป็นบทร้อยกรอง ตอนนั้นพระวิมาดาท่านสนิทสนมกับเจ้าดารารัศมีมาก เจ้าดารารัศมีนั้นโปรดดนตรีไทยมาก จึงได้นำบทพระราชนิพนธ์นั้นมาบรรจุเพลงเพื่อใช้เป็นบทขับร้องสำหรับวงมโหรีที่ตำหนักเจ้าดารารัศมี โดยมีหม่อมส้มจีน ภรรยาพระราชานุประพันธ์ (สุดใจ บุนนาค) เป็นผู้ใส่ทำนองร้อง ทั้งชุดนี้เรียกว่า “บทมโหรีในรัชกาลที่ ๕ ” ซึ่งใช้เพลงสามชั้นร้องหมดทุกเพลง คุณจอมสดับก็ต้องหัดร้องเพลงสามชั้นเพิ่มอีกในตอนนี้ บทมโหรีชุดนี้ต่อมา

Copyright by Mahidol University

คุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเศรณี ได้นำไปขับร้องอัดแผ่นเสียง แพร่หลายมากในรัชกาลที่ ๗ อันประกอบด้วยเพลงต่างๆ หลายเพลง อาทิ จระเข้หางยาว, สี่บท, บุหลัน, ทยอยนอก, เขมรโพธิสัตว์ และอกทะเล เป็นต้น(พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๒๖, ๑๐๐)

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี พระราชธิดาองค์เล็กของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ ทรงเล่าว่า ขณะประทับในวังหลวง เจ้าจอมมารดาเหม มารดาของท่าน ขึ้นไปเล่นไพ่บนตำหนักเจ้าดารารัศมีอยู่บ่อยๆ ที่บนตำหนักนั้นมีเครื่องดนตรีมากมาย ทั้งจะเข้ ซอ ขลุ่ย กลองโทนรำมะนา ไปจนถึงเปียโน แมนโดลิน (เปียโนทรงสั่งซื้อผ่านเอเย่นต์จากห้างโรบินสัน ห้างนี้ก่อตั้งเป็นบริษัทอย่างเป็นทางการเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๐) ก็มีเล่น ที่ตำหนักนี้ไม่มีปี่พาทย์ เพราะเป็นเครื่องดนตรีหนักสำหรับผู้ชาย สิ่งหนึ่งที่เสด็จพระองค์เหม ทรงเล่าก็คือ เจ้าดารารัศมีทรงสอนพระญาติของท่านด้วยพระองค์เอง และทรงเป็นครูที่ค่อนข้างดุ หากผู้ใดทำผิด จะถูกลงพระอาญา บางทีทรงหักนิ้วและเวลากริ้วพระสุรเสียงดังมาก บรรดาข้าหลวงต่างกลัวท่านมาก (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๒๖, ๑๐๐)

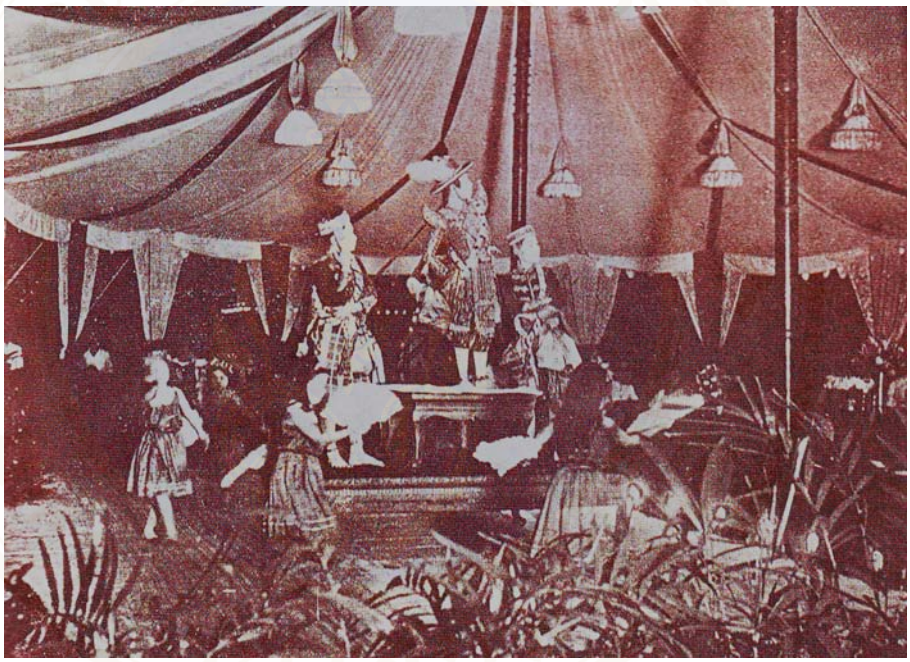
ส่วนพระญาติท่านอื่นๆ ที่เรียนดนตรีไทยในตำหนักพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ก็มีอีกหลายท่าน อาทิ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ (บูรณะพิมพ์) ดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น เจ้าจันทร์ ณ เชียงใหม่ และเจ้าบุญปั๋น ณ เชียงใหม่ (มารดาคุณสุมิตรา สุจริตกุล) เป็นต้น กล่าวกันว่าคนที่มาอยู่ในตำหนักเจ้าดารารัศมีนั้น นอกจากจะงดงาม พูดจาไพเราะเพราะพริ้งแล้ว ยังมีศิลปะในด้านการขับร้องฟ้อนรำ และดนตรีกันแทบทุกคน และไม่เพียงจะหัดดนตรีไทยเท่านั้น แม้ดนตรีสากลก็สามารถเล่นเช่น เจ้าบุญปั๋นนั้นก็ได้ชื่อว่า เล่นแมนโดลินได้ไพเราะมาก ต่อมาได้แต่งงานกับพระยาราชมนตรี (สง่า สิงหลกะ) ทำกิจการเรือข้ามฟากแม่น้ำเจ้าพระยา และยังดำเนินกิจการมาถึงปัจจุบัน ในชื่อบริษัทเรือข้ามฟากของคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ

๗.๒.๒ พระราชกิจครั้งประทับอยู่ที่เชียงใหม่ครั้งแรก (เมื่อเสด็จเยี่ยมครั้งแรก)

พ.ศ. ๒๔๕๑ ในปีนี้ เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ ได้กล่าวไว้ในหนังสือ พระประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมีว่า เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๘ ซึ่งเป็นพระเชษฐาต่างพระชนนีของเจ้าดารารัศมี ได้ลงไปเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ณ กรุงเทพฯ ดังนั้นเจ้าดารารัศมีจึงได้กราบถวายบังคมลาขึ้นไปเยี่ยมนครเชียงใหม่ และพระประยูรญาติพร้อมกับเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เพราะนับตั้งแต่พระองค์ได้ถวายตัวเป็นเจ้าจอมในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งที่ตามเสด็จพระชนกนาถลงมาเนื่องในพระราชพิธีลงสรงสนาน และเฉลิมพระปรมาภิไธยในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อ พ.ศ. ๒๔๒๙ แล้ว พระองค์ก็มิได้เสด็จกลับไปเยี่ยมเมืองเชียงใหม่อีกเลย

Copyright by Mahidol University

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พระราชทานพระบรมราชานุญาต และยังได้พระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาพระอิสริยศเจ้าดารารัศมี จากตำแหน่งเจ้าจอมมารดาขึ้นเป็น “พระราชชายา” ในพระองค์ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเลี้ยงส่ง ณ พระที่นั่งอัมพรสถานแล้วจึงได้เสด็จทอดพระเนตรละครปรีดาลัยพร้อมกับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ถึงวันที่ ๑๒ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๕๑ ตรงกับวันศุกร์ แรม ๗ ค่ำ เดือน ๓ ปีวอก สัมฤทธิศก พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้เสด็จจากพระราชวังสวนดุสิต เพื่อไปขึ้นรถไฟที่สถานีรถไฟสามเสน (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๕๑)



ภาพ ๗.๑๖ การแสดงละครรำเรื่องพระลอ บทละครพระนิพนธ์ใน พระบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ภาพจาก หนังสือ ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน

การเสด็จกลับเชียงใหม่ครั้งแรก ระหว่างเดินทาง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ทรงจัดส่งบทละคร ของกรมพระนรานราธิปประพันธ์พงศ์ เรื่องพระลอ ความยาว ๓ ตอน เพื่อทรงอ่านในยามว่างพระราชกิจ แสดงว่าโปรดทรงพระอักษรบทละครอยู่แล้ว ดังได้ปรากฏผ่านสำเนาพระราชหัตถเลขาเมื่อวันที่ ๑๕ กุมภาพันธ์ รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๗ (พ.ศ. ๒๔๕๑) ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมีว่า “กรมพระนราธิป (พระเจ้าน้องยาเธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) ส่งบทละครพระลอ ตอนปลายมาให้ดู ยังมีผิดที่บอกให้ไปแก้อยู่บ้าง แต่เห็นว่าเจ้ามาวังเวงไม่มีอะไรทำจึงเก็บทั้งท่อนต้นท่องกลางเติมมาอีก ๒ เล่ม รวมเป็น ๓ เล่ม จะได้อ่านเล่นเพลินๆ ปีใหม่นี้วันที่ ๓๑

Copyright by Mahidol University

มีนาคม กรมนราฯ จะเล่นพระลอ ตอนต้นให้ดูคืนหนึ่ง แต่บอกจะกินเวลาถึง ๙ ชั่วโมง เล่น ๒ ทุ่ม ตี ๑๑ เลิก ถ้ารับสั่งให้ตัดจึงจะตัดลงมาเลิก ๘ ทุ่ม

วันที่ ๑ เมษายน (สมัยนั้นถือว่าวันนี้เป็นวันขึ้นปีใหม่) จะเล่นพงศาวดารตอน พระจักรีโรงฆ้องไปตีกำพูชา มีพระยาโกษาจีนแลนักแก้วฟ้าจัดจอง เขมรงุ่มง่ามอะไรต่างๆ แกว่าเล่นให้ตรงกันข้ามกับตอนพระยารามเดโช ตอนนั้นร้องไห้มากนักแล้ว ตอนนี้จะให้หัวเราะยังรุ่งอีก คิดถึงเจ้าล่วงน่าเสียแต่ยังไม่ได้เห็นแล้ว แต่แกยังจะมีเก่งอีก เดี๋ยวนี้กำลังซ้อมโขน จะเล่นตอนล้างพิธีน้ำทิพย์เป็นพากย์รับพิณพาทย์ ไม่ใช่โขนสามัญแลไม่ใช่ละคร เรื่องนี้เห็นจะรอไว้เล่นต่อเจ้ากลับได้ เพราะแกยังต้องไปทำไมตรีกับแม่เขียนให้สอนนางช้อยเป็นทศกัณฑ์ เพราะแม่เขียนจำท่าลิ้นจี่ทศกัณฑ์ ของทูลกระหม่อมได้ดีกว่าขุนบำเรอมาก ตึงตังทำนองเดียวกัน แต่ลิ้นจี่ทำท่าเป็นผู้ดีกว่าขุนบำเรอก็ต่อจากยายลำใยน้องลิ้นจี่นั่นเอง แต่ยายลำไยแกเป็นนางไม่ใคร่เอาใจใส่มาก" (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๐๗)

สำเนาพระราชหัตถเลขาเมื่อวันที่ ๖ มีนาคม รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๗ (พ.ศ. ๒๔๕๑) ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเกี่ยวกับละครที่นำเรื่องมาจากอาหรับราตรี ว่า "วันนี้ไปดูละครลูกเอียดขึ้นเรือน เพิ่งกลับมาเดี่ยวนี้ได้ส่งโปรแกรมมาให้ดูด้วย เรื่องนี้มาจากเรื่องอาหรับราตรี เรียกว่า "กมราสแมน" ภาษาแขกว่า "จันท" กรมนราฯ จึงแปลว่า "รัชนินทร" แกให้เป็นเจ้ากรุงเทพฯ นางเรวดีเป็นลูกพระเจ้าวิเรนทร เมืองเชียงใหม่ แต่งเป็นไทยข้างหนึ่งเป็นลาวข้างหนึ่ง เรื่องราวนั้นพ่อจะให้มีเมียแลมีผัว ทั้งสองข้างไม่ยอมมี ข้างพ่อผู้ชายโกรธให้เอาเจ้าชายไปขังไว้ มีนางผีเสื้อ (แต่งเป็นฝรั่ง) มาเห็นแล้วบินไปพบปีศาจที่เป็นมิจฉาทิฐิ กลัวนางผีเสื้อจะทำร้าย จึงบอกข่าวเจ้าหญิงใหม่เป็นการถ่ายโทษ ต่างคนต่างอวดกันว่างาม จึงให้ไปพานางมาเทียบ ไม่ตกลงว่าใครงามกว่าใคร จึงหาผีอีกคนหนึ่งมาเป็นคนกลางๆ ตัดสินใจให้ตื่นทีละคน เจ้าชายตื่นก่อน นึกว่าพ่อแกล้งเอาผู้หญิงมาทิ้งไว้แล้วจะแอบมอง จึงเปลี่ยนแต่แหวนกับนางแล้วหลับ นางตื่นขึ้นพิศวงเหมือนกัน แล้วผีทำให้หลับเสียพากลับไปส่ง เล่นเพียงเจ้าชายตื่นขึ้นคลั่ง การเล่นเรื่องแปลกดี แต่แกเพิ่งแต่งบทซ้อมสองวัน ร้องเต็มทนทีเดียว ไม่สนุกเท่าเล่นที่ดูแล้ว แต่สนุกกว่าละครคนอื่นๆ เป็นแน่" (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๑๑ - ๑๑๒)

สำเนาพระราชหัตถเลขาเมื่อวันที่ ๓ เมษายน รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๗ (พ.ศ. ๒๔๕๑) ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเกี่ยวกับละครเรื่องพระลอ ว่า "วันนี้เล่นพระลอตอนต้นที่ยังไม่เคยเห็นจับตั้งแต่ปู่เจ้าเข้าวัง เวลาปู่เจ้ามาทำพิธีเหลื่อมบังอย่างฝรั่งดีมาก คือตั้งเตียงตรงหน้าต่าง มีเครื่องบวงสรวง ปู่เจ้ามาปรากฏมัวๆ แล้วค่อยกระจายออกเป็นเด็ก เป็นคนแก่ แล้วจึงเป็นคนกลาง เป็นที่น่าพิศวงกันมากน่าดูจริง ฉากที่ ๒ พระลอคลั่ง มีนางบำเรอเล่นไปแล้วหงุดหงิดทำดี หาหมอต่างๆ มารักษา เป็นการเล่นตลกสามัญ แต่หมอสิทธิไชยข้างในตัวทำดีมาก อาการคลายแล้วทรงพุทธาภิเษก

Copyright by Mahidol University

แลทำขวัญเล่นเลียนอย่างเจ้าแผ่นดินจริงๆ จนกระทั่งผลัดผ้าแดงเช่นแกเคยคุยเห็นทุกอย่าง ถ้าเป็นแต่ก่อนก็ได้กริ้วกัน ฉากที่ ๓ นางรื่น นางโรยไปป่า เล่นปู่เจ้าเป็นเสือเป็นแมว แล้วแต่งทับผี ที่ตอนนี้เล่นรัดตัดเข้ามาก เพราะจวนสว่าง ฉากที่ ๔ ผีภายในแล่นออกผีภายนอกแล่นเข้า สลาเหิรมาพระลอคลังใหญ่ ตอนนี้ที่เคยเห็นที่ปรีดาลัยแต่เล่นดีกว่ามากไม่มีเล่นตลกเลย แต่กระนั้นก็สว่างเสียแล้ว พากันขอให้เล่นให้จบ ที่จริงกะได้ว่าไม่เร็วกว่าโมงเช้า บางทีอาจถึงสองโมง อึกอักกันอยู่นานกรมนราฯ ให้มารับเล่นต่อพรุ่งนี้ จึงตกลงได้เลิกเกือบย่ำรุ่ง คนเจ็บไข้เป็นไม่มีกัน หายจนองค์ขาวแลนางชุ่มเป็นต้น(แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๒๑ - ๑๒๒)

พ.ศ. ๒๔๕๒ เสด็จถึงเชียงใหม่ รวมเวลาในการเดินทางทั้งสิ้น ๕๓ วัน เมื่อวันที่ ๗ เมษายน พ.ศ. ๒๔๕๒ ตรงกับวันพุธ แรม ๒ ค่ำ เดือน ๕ ปีระกา เอกศก ขณะนั้นพระยาสุรสีห์วิสิษฐ์ศักดิ์เป็นข้าหลวงใหญ่มณฑลพายัพ พร้อมด้วยเจ้านายฝ่ายเหนือ ข้าราชการทั้งฝ่ายทหารและพลเรือน พ่อค้าคหบดี ชาวต่างประเทศ ตลอดจนบรรดาประชาชนชาวเชียงใหม่ทั้งหลาย ได้จัดขบวนแห่เพื่อรับเสด็จพระราชชายาเจ้าดารารัศมีอย่างครึกครื้น และใหญ่โตมโหฬารมีทหาร ตำรวจ และข้าราชการทุกฝ่ายขี่ม้าเข้าแถวในขบวนแห่กว่า ๓๐ ขบวน โดยขบวนแห่ในการรับเสด็จพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้น ได้ตกแต่งอย่างวิจิตรตระการตา โดยแต่งเป็นภาพต่างๆ เช่น ภาพคนสมัยโบราณ, คนป่า, เรื่องชาดกต่างๆ, รามเกียรติ์, พญามังราย, ละวะ (หรือลัวะ), เจ้าหงส์หิน, พระราม, พระลักษณ์, พระเวสสันดร และเมฆขลาล่อแก้วเป็นต้น พร้อมด้วยด้วยดนตรีแห่ประโคมเช่น กลองชนะ , กลองสะบัดชัย, แตรวง, กลองเมือง, กลองมองเซิง, กลองอูเจ่, กลองพม่า และล่อโก๊ะเป็นต้น

มีสำเนาพระราชหัตถเลขาจากสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อวันที่ ๒๔ เมษายน รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเกี่ยวกับละครเรื่องขวดแก้วเจียรไน และสาวเครือฟ้าว่า “ในการเล่นละครขึ้นเรือนองค์สร้อยแลคุณโหมด กรมนราฯ ส่งบทมาให้แล้ว ได้เอาส่งมาให้อ่านในซองนี้ด้วย เรื่องขวดแก้วเจียรไน เป็นเรื่องที่แกเคยเล่นที่วิมานฤมิตรวัดสระเกศแต่ก่อนแล้ว แต่เรื่องเครือฟ้าเป็นเรื่องมาดัมบัตเตอร์ไฟล์ ซึ่งเขียนไว้ในหนังสือไกลบ้านตอนเมืองปารีส เปลี่ยนญี่ปุ่นเป็นลาว ฝรั่งเป็นไทยเท่านั้น” (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๓๕)

สำเนาพระราชหัตถเลขา เมื่อวันที่ ๒ กรกฎาคม รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ละครร้องกรมนราฯ ที่กำลังได้รับความนิยมในช่วงนั้นว่า “คราวนี้ว่าด้วยเรื่องคลั่ง ชาววังนั้นคลั่งละครกรมนราฯ ทุกรูปทุกนาม ตั้งแต่เจ้านายลงไปจนขี้ข้า ตั้งแต่เจ้าไปแล้วยิ่งมีหลายหนเข้า แลตามแบบที่เจ้าตั้งไว้ไม่ให้ผู้ชายมาดู แต่นั้นมาก็ไม่มีผู้ชายไปดูอีกเลย ผลที่ผู้ชายไม่ได้ดูนั้นทำให้เกิดทุรนทุรายสุดแต่กรมนราฯ มาเล่นอะไรในวังแล้วกลับเอาไปเล่นที่ปรีดาลัย คนก็ไปดูมาก แต่ก่อนโรงละครกรมนราฯ ได้เคยไป คนไม่เกิน ๕๐ ตั้งแต่มาเล่นในวัง

Copyright by Mahidol University

แล้ว คราวนี้เล่นวันไรที่นั่งไม่พอเสมอ แต่เพียงเรื่องที่มาเล่นในวังแล้ว ไปเล่นข้างนอกถึงหมื่นกว่าบาทแล้ว กรมนราฯ ร้องว่า เดชะบารมี เราถึงยอมรับนิ่งไว้ทีหนึ่ง



ภาพ ๗.๑๗ โรงละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์ ภาพจาก I am Undiscovered Czech - Thai encounters between the ๑๖ and ๒๑ centuries rare document old phographs royal visit.

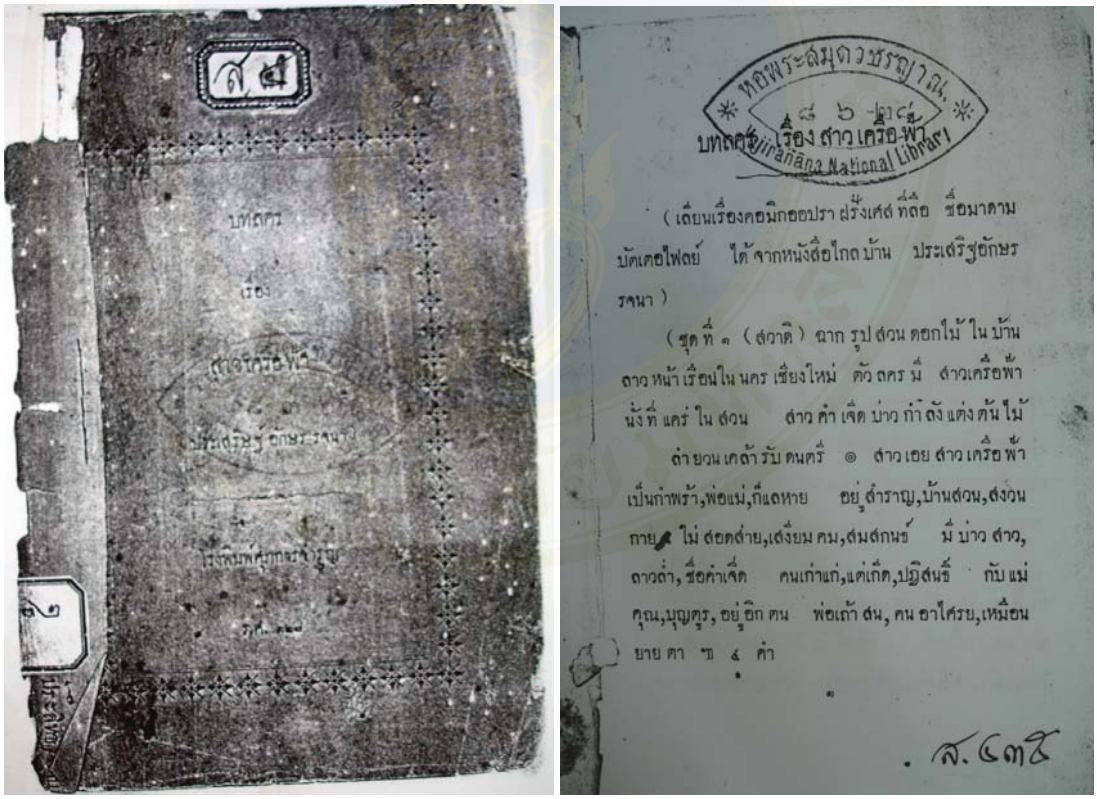
ไม่ช้าเท่าใดก็ถึงเวลาได้ส่งคืนย่อให้กรมนราฯ คืออ้ายลูกนางเชยชื่ออุทัยหน้าเจ้าจะรู้จักเป็นนักเรียนราชวิทยาลัยไปเกิดกระสันอีนางพร้อม นางเขียนหนังสือทิ้งไว้ไปรษณีย์ไปถึงตัวละครตัวละครนำหนังสือนั้นไปให้กรมนราฯ กรมนราฯ ก็แต่งคำสั่งสอนเตรียมไว้ให้คนคอยดู พออ้ายนายอุทัยเข้าไปในโรงละครยังไม่ทันเปิดม่าน ให้ปลัดกรมเหมือนเอาหนังสือนั้นไปอ่านเบาๆ เป็นคำตักเตือนว่า การที่ประพฤติเช่นนี้ไม่ดี คืนเงินค่าตั๋วแล้วเชิญออกเสียจากโรง รุ่งขึ้นมันก็เซ็งแซ่ซ่าราวกับไฟไหม้ป่า ปากชาวบ้านเกือบจะไม่ได้พูดเรื่องอื่น ออกความเห็นกันไปต่างๆ ตามกิเลสแลวิสัย

กรมนราฯ ได้ให้เอาหนังสือนั้นมาให้ดู ให้สั่งถามว่านี่กรมนราฯ เป็นมังกรแล้วฤา เรื่องมังกรเป็นคำของกรมนราฯ ค่อนเจ้าพระยามหินทร์ (เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงค์, เพ็ง เพ็ญกุล) ประมาณสัก ๒๐ ปีล่วงมาแล้ว ว่าการเล่นละครนั้นเป็นการจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องให้คนติดละครและถ้าติดแล้วสมประสงค์เสียก็จืด ละครโรงนั้นไม่มีคนดูต้องเป็นคนอย่างเช่นเจ้าพระยามหินทร์เวลาเล่นละครนั่งเอ้เต้อยู่ในโรง ท่าทางเหมือนมังกร ที่ตรงนี้เคยทำท่าด้วย คนคร้ามไม่อาจเข้าไปละลาบละล้วงละครแกถึงได้ดีคนนิยมมาก ตั้งแต่เกิดเหตุนี้แล้ว จึงได้บอกส่งคืนกรมนราฯ ว่า พระ

Copyright by Mahidol University

บารมีพี่ไปช่วยอุดหนุนอยู่แต่ก่อนนั้นถอนได้แล้ว เพราะบารมีของกรมนราฯ ถึงที่มีผู้ชายติดละครเช่นนี้แล้ว คงเป็นที่นิยมไม่ต้องพึ่งบารมีต่อไป

สังเกตดูความนิยมของคนชั้นหลังนี้ เห็นจะนิยมเรื่องสาวเครือฟ้ายิ่งกว่าเรื่องอื่นๆ จนได้รับไปรษณีย์ขอให้เล่นซ้ำในวิกนี้ ข้อนิยมเห็นจะเป็นด้วยเหตุหลายอย่าง อย่างหนึ่งนั้นเป็นละครฝรั่ง อีกอย่างหนึ่งนั้น คงจะโปรดจึงได้เล่าไว้ในหนังสือไกลบ้าน แต่ข้อสำคัญที่สุดนั้นอีนางพร้อมเป็นสาวเครือฟ้า เข้ามาเล่นในวังทำเมื่อเชือดคอตาย ได้รับรางวัลครั้งเดียวถึง ๑๐๐ บาท มีผู้ปรารภกันว่าเจ้ากลับลงมาควรมีละครสมโภชสัก ๓ วัน นึกวิตกกลัวแต่จะต้องซ้ำ เพราะเจ้าไม่ได้เห็นมากเรื่องเขาทายกันว่าเจ้าจะขอให้ซ้ำเรื่องสาวเครือฟ้านี้ การที่เล่นละครแล้วไม่ได้เขียนเล่าเรื่องขึ้นมา เหตุด้วยกำลังปวดเหลือเกิน บทที่เตรียมไว้จะส่งเลยค้างไปไม่ได้ส่งด้วย บัดนี้ได้ส่งขึ้นมา ๙ เล่ม แต่จะซ้ำไปเล่มหนึ่งฤาอย่างไรไม่ทราบ จำไม่แน่จึงเห็นว่าเหลือไว้ดีกว่าขาด”



ภาพ ๗.๑๘ บทละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า โดย ประเสริฐอักษร (พระพระนราธิปประพันธ์พงศ์) โรงพิมพ์ศุภการจำรูญ ร.ศ. ๑๒๗ (พ.ศ. ๒๔๕๑) ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ขณะที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ประทับอยู่ที่เชียงใหม่ ทรงนำบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมนราธิปประพันธ์พงศ์ที่ได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า-

Copyright by Mahidol University

เจ้าอยู่หัว มาฝึกซ้อม ทดลองให้คณะละครรำ ของเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ (เจ้าครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๘) แสดงเป็นครั้งแรกในงานฉลองกู่ ร.ศ. ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) นับเป็นการนำศิลปะละครรำจากราชสำนักภาคกลาง ขึ้นไปแสดงที่นครเชียงใหม่ครั้งแรก โดยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเลือกผู้แสดงเป็นตัวเอกเรื่องพระลอ ๓ ตอนดังนี้ ตอนพระลอตามไก่ หม่อมวาด แสดงเป็น พระลอ, หม่อมแส แสดงเป็น ไก่แก้ว และหม่อมพันธ์ แสดงเป็น ปู่เจ้าสมิงพราย ตอนเสี่ยงน้ำ หม่อมวาด แสดงเป็น พระลอ และตอนเข้าสวน หม่อมแส แสดงเป็น พระลอ, หม่อมวาด แสดงเป็น นายแก้ว, หม่อมพันธ์ แสดงเป็น นายขวัญ, หม่อมผาด แสดงเป็น นางรื่น และหม่อมดำ แสดงเป็น นางโรย ละครร้องเรื่องสาวเครื่องฟ้า ทรงเลือกผู้แสดงเป็นตัวเอกดังนี้ หม่อมวาด แสดงเป็น ร้อยตรีพร้อม และหม่อมแส แสดงเป็น เครือฟ้า และเรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกลำเจียกจนถึงบุษบาเสี่ยงเทียน ทรงเลือกผู้แสดงเป็นตัวเอกดังนี้ หม่อมวาด แสดงเป็น อิเหนา, หม่อมผาด และหม่อมแสแสดงเป็นบุษบา

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงทราบถึงการที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงนำเอาบทละครที่พระราชทานนั้นไปซ้อมแสดงในวันฉลองกู่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็ได้ทรงมีพระราชหัตถเลขา ฉบับลงวันที่ ๒ กรกฎาคม รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) ชมเชยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ซึ่งมีข้อความตอนหนึ่งดังนี้ “การที่ตั้งใจพยายามไปซ้อมพระลอแก้ขัด ใจคอก็เด็ดนักหนา คนที่จะเล่นละครมันต้องเป็นคนคิดได้ทั้งบทและทั้งคุมเรื่อง จำต้องคิดเรื่องคิดใหม่ประกอบกับคนที่มีอยู่ จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉะนั้นคนที่เล่นละครดีมาแต่ก่อนๆ พระพุทธเลิศหล้าฯ ตาเจ้ากลับ นายเนตร นายต่าย เจ้าพระยามหินทรฯ เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นละครมีคนมาคอยติว่าที่นี่ต้องอย่างนั้น ที่นั่นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไรๆ ก็สู้เมื่อกระนั้น คือคนที่เล่นแรกไม่ได้” (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๕๐ - ๑๕๓)

ในการเฉลิมฉลองกู่นั้น พระราชชายาเจ้าดารารัศมี โปรดให้มีการเล่นมหรสพต่างๆ เป็นที่สนุกสนานของชาวเมืองมาก จากได้ทรงขอบทละครจากกรมนราฯ มา ๒ เรื่อง คือ เรื่องพระลอ และสาวเครือฟ้า และยังได้นำเรื่อง อิเหนามาแสดงเพิ่มเติมอีก โปรดให้มีการแสดงอื่นๆ เช่น ลิเก งิ้ว ลำตัด และเพลงฉ่อย เป็นต้น นับเป็นครั้งแรกที่ได้มีการนำเอาศิลปะการแสดงละครของเมืองหลวงมาเผยแพร่ในเมืองเชียงใหม่ ส่วนการแสดงกลางแจ้งนั้น โปรดให้มีการฟ้อนรับครัวทาน โดยมีช่างฟ้อนหลวงแสดง ระบำต่างๆ โดยคณะละครรำของเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ (เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๘) หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงส่งบทละครของกรมพระนราฯ เรื่อง ยิ่งผัวยิ่งเมีย พระร่วง และพระยาพาล ซึ่งเป็นบทละครใหม่ ให้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงอ่านเพิ่มเติมระหว่างเสด็จกลับกรุงเทพในปีเดียวกัน ตามพระราชหัตถเลขา ฉบับลงวันที่ ๒๐ กรกฎาคม รัตนโกสินทร์ศก ๑๒๘ (พ.ศ. ๒๔๕๒) ว่า

Copyright by Mahidol University

“ด้วยความรู้สึกเมื่อครั้งไปยุโรป ขาดกะปิน้ำปลาเดือดร้อนประการใด จึงทำให้นึกถึงได้จัดบรรจุขวดเป็นส่วนเล็กน้อยส่งขึ้นมา เพื่อให้ได้รับเร็ว แต่ปิดไม่ให้ใครรู้ บางทีเขาจะหมายว่าหีบเครื่องเงินเครื่องทอง มีเรื่องจะเล่าเวลานี้บางกอกกำลังเซ็งแซ่กันด้วยเรื่องชู้สาว จีนใต้ฉินหรือใต้ชิ้นลูกขุนพัดทอง ฟ้องอย่าอีนางพ้องลูกพระยาภักดีภัทรากร หาเป็นชู้กับหลวงอำไพลูกพระยาประชุม ได้ว่าความกันเป็นช้านาน ได้ความว่าเที่ยวเร่ร่อนหากันในที่ต่างๆ จนถึงพยานได้เห็นเข้าไปอยู่ด้วยกันในห้อง แต่หากไม่เห็นกำลังทำอะไรกันอยู่เท่านั้น ผู้หญิงปฏิเสธ

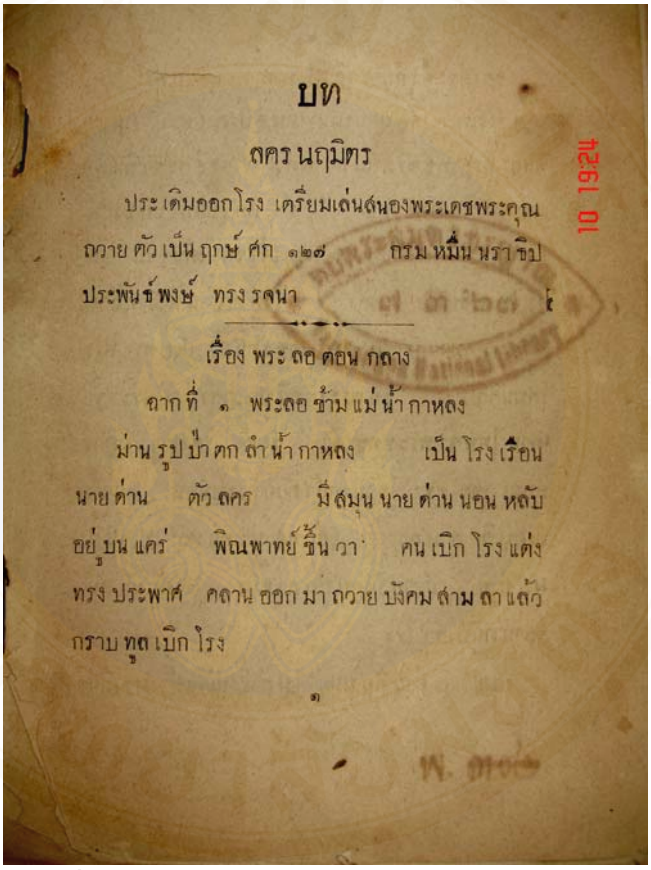
ในระหว่างเป็นความอยู่นี้ไม่มีเหตุอีนางพ้องถูกยิงที่หัวลำโพง ซึ่งหาว่าจีนใต้ชิ้นผัวยิง ความยังอยู่ในพิจารณา ฝ่ายความเดิมผู้พิพากษา ๕ คนพิพากษาว่าไม่ได้ความชัดว่าเป็นชู้ให้ยกฟ้อง แต่พระยาธรรมนูญวุทธิกรพิพากษาแย้งว่าเป็นชู้ ข้อความตามพิจารณามันอยู่ข้างจะสนุก เพราะมีอ้ายพากันไปล่อๆ จ่อๆ ต่างๆ ราวกับหนังสือแต่งเล่นคำพิพากษานั้น ข้างฝ่ายผู้ที่จะยกฟ้องก็ไกล่เกลี่ยกลบเกลื่อนไปต่างๆ ข้างฝ่ายผู้พิพากษาก็แย้งแคะไค้ต่าง ฝ่ายกรมนราฯ ก็เล่นละครเรื่องยิ่งผัวยิ่งเมีย ซึ่งเอาเรื่องความนี้ไปเป็นเจรจาทั้งสิ้น ด้วยเหตุที่เป็นคำกำลังพูดกันกลางตลาด และเจรจาเรื่องที่กำลังคนคิดอยู่ ถูกใจข้างโน้นบ้าง ถูกในข้างนี้บ้าง เขาว่าฮาลั่นไม่ได้หยุดเลยทีเดียว คนดูจนไม่มีเก้าอี้จะนั่งที่ ๒ สลึงยืนดูทั้งนั้น

การที่จะเล่าเรื่องเช่นนี้ให้สนุก นอกจากได้เห็นบท แลได้รู้คำให้การยากอยู่มันจะไม่เข้าใจ จึงได้ส่งสมุดบทละครเรื่องยิ่งผัวยิ่งเมียฉบับหนึ่ง พระร่วงฉบับหนึ่ง พระยาพาลฉบับหนึ่งซึ่งออกใหม่ เป็น ๓ เล่ม มาด้วยกันกับหนังสือฉบับนี้ ยังให้ตรวจดูหนังสือพิมพ์ที่ไม่ได้ตั้งใจตัดไว้เสียตอนแรก จะพลัดพรายไปเสียมาก ได้อะไรได้ให้ตัดสอดมาในซองนี้ด้วย ชาววังเวลานี้กำลังพลุ่งพล่านบ่นปากฉีกปากแหกด้วยเรื่องจะดูละคร แต่ยังไม่สมปรารถนา ต้องการจะหนีออกไปดูที่ปรีดาลัยด้วยส่งไป ได้ผัดไว้ว่าครบสี่วิกแล้วเมื่อใดจึงจะได้พิจารณาคำขอนั้น”

เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จฯ ถึงกรุงเทพฯ ในวันที่ ๒๖ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๕๒ ครั้งนั้นพระพุทธเจ้าหลวงโปรดเสด็จพระราชดำเนินโดยเรือยนต์พระที่นั่งไปทรงรับที่ลำน้ำหน้าเมืองอ่างทอง พระราชทานสร้อยพระกรเพชรเป็นของขวัญ แล้วอีกสองวันต่อมา ในวันที่ ๒๘ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๕๒ ก็ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานมงคลขึ้นที่ตำหนักสวนฝรั่งกังไส ตำหนักใหม่ที่โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชทานแก่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ต่อมาในวันที่ ๑ ธันวาคม ปีเดียวกันนี้ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเลี้ยงและมีละครร้องของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ฉลองที่ตำหนักใหม่ ดังรายละเอียดในราชกิจจานุเบกษาว่า “วันที่ ๑ ธันวาคม รัตนโกสินทรศก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเครื่องอิศริ-ยาภรณ์ เหรียญ และสัญญาบัตรแก่ข้าราชการที่ไปกับพระราชชายาตามสมควรแล้ว เสด็จประทับโต๊ะเสวยพร้อมด้วยพระบรมวงษานุวงษ์ ข้าทูลละอองธุลีพระบาทชั้นผู้ใหญ่ ข้าราชการนอกนั้นก็ได้

Copyright by Mahidol University

นั่งโต๊ะรับพระราชทานเลี้ยงตามลำดับ ๖๔ ทั้งที่ประทับ เมื่อเสวยเสร็จแล้ว โปรดเกล้าฯ ให้ข้าราชการที่ไปกับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เรียงตัวกันเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาททั่วกันแล้ว เวลา ๒ ทุ่มเศษ พระบรมวงษานุวงวงษ์พร้อมกันได้กราบถวายบังคมลากลับ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าดารารัศมี พระราชชายานำข้าราชการ.....(ขาดหายไป ๗-๘ คำ).....ปรีดาไลยของพระเจ้าน้องยาเธอ.....(ขาดหายไป ๗-๘ คำ).....แล้วเป็นการเสร็จ (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๘๕)


บท

ละคร นฤมิตร

ประดิมออกโรง เตรียมเล่นสนองพระเดชพระคุณ

ถวายตัวเป็นฤกษ์ ศก ๑๒๗ กรมหมื่นนราธิป

ประพันธ์พงษ์ ทรงรจนา

เรื่อง พระลอตอนกลาง

ฉากที่ ๑ พระลอข้ามแม่น้ำกาหลง

ม่านรูปป่าตกลำน้ำกาหลง เป็นโรงเรือน

นายด่าน ตัวละคร มีสมุนนายด่านนอนหลับ

อยู่บนแคร่ พิณพาทย์ขึ้นว่า คนเบิกโรงแต่ง

ทรงประพาศ คลานออกมาถวายบังคมลาแล้ว

กราบทูลเบิกโรง

๑

ภาพ ๗.๑๕ บทละครร้องเรื่อง พระลอ ละครหลวงนฤมิตร ประดิมออกโรง เตรียมเล่นสนองพระเดชพระคุณ ถวายตัวเป็นฤกษ์ ศก ๑๒๗ (พ.ศ. ๒๔๕๑) โดยกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

เรื่องของโรงละครปรีดาลัย พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวไว้ในบทความ ประวัติละครร้อง ว่าละครร้องมีกำเนิดในสมัยปลายสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (พระยศในสมัยรัชกาลที่ ๕ ต่อมาในรัชกาลที่ ๖ เป็นพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปพงศ์ประพันธ์) มีผู้ให้แนวคิดไว้ว่า ละครร้องได้แนวคิดมาจากละครมลายูที่เรียกว่าบังสาวัน (Malay Opera) ซึ่งคนไทยได้ชมครั้งแรกเมื่อตามเสด็จรัชกาลที่ ๕ เสด็จประพาสแหลมมลายูเมื่อปี พ.ศ.

Copyright by Mahidol University

๒๔๓๔ และยังเชื่อว่าได้แนวคิดมาจากละครดึกดำบรรพ์ของวังบ้านหม้อ (กรมมหรสพสมัยรัชกาลที่ ๕) ซึ่งเริ่มมาก่อนตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๔๓๖ตามพระราชหัตถเลขาข้างต้น

กรมพระนราธิปพระพันธ์พงศ์ ทรงเริ่มการแสดงครั้งแรกเป็นลักษณะละครพูดสลับร้อง (หรือเป็นละครเพลง) ด้วยเรื่องอาหรับราตรีในปี พ.ศ. ๒๔๕๑ และใช้ชื่อว่าคณะ “ละครหลวงเนรมิตร” เหตุที่ใช้ชื่อนี้เพราะพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ทรงมีรับสั่งให้ “คณะละครหม่อมต่วน” (คือ ม.ล. ต่วนศรี วรวรรณ พระชายา ในกรมพระนราฯ) จัดละครเข้าไปแสดงแก้บนในพระราชวังสวนดุสิต ด้วยทรงบนเทวดาไว้ว่าจะมีละครหม่อมต่วน ถ้าต้นลิ้นจี่ที่ทรงปลูกไว้ในสวนหลายปีนั้นตกผลครั้งแรก ครั้งนั้นหม่อมต่วนได้เลิกเล่นละครไปหลายปีแล้วก็ต้องจัดขึ้นถวาย ตามที่มีรับสั่งหาละคร ครั้นแสดงถวายแก้บนแล้วก็มีคนนิยมเกิดขึ้นอีก ท่านจึงเล่นต่อมาใช้นามคณะว่าละครหลวงเนรมิตร แสดงเก็บที่โรงละครหลวงเนรมิตร โรงละครนี้ครูใหญ่ นภายน เล่าว่า กรมพระนราฯ ท่านสร้างโรงขึ้นอย่างสวยงาม ใกล้กับเมรุปูนวัดสระเกศ แล้วต่อมาเกิดไฟไหม้ ใช้ผู้แสดงร้องและรำเองอย่างละครดึกดำบรรพ์ แต่ปรับแก้ฉากให้เปลี่ยนอย่างฝรั่งโดยทิ้งลงมาจากเพดานเหนือเวที และทำบทให้เป็นสมัยใหม่ขึ้น หลังจากโรงละครไฟไหม้ ละครหลวงเนรมิตจึงหยุดไป แล้วมาสร้างใหม่ที่ในเขตวังของท่านที่ถนนเฟื่องนคร คือที่ตำบลแพร่งนรา โดยประทานชื่อว่า “โรงละครปรีดาลัย”

ละครร้องของกรมพระนราฯ ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดสมัยรัชกาลที่ ๕ คือเรื่องสาวเครือฟ้า ได้แสดงถวายหน้าพระที่นั่งหลายครั้ง โดยกรมพระนราฯ ทรงปรับเรื่องและบทให้เป็นไทยจากต้นแบบที่เป็นมหาอุปรากรอิตาเลี่ยนเรื่อง “มาดามบัตเตอร์ฟลาย” ของจิโอโคโม ปุชชินี่ คีตกวีชาวอิตาเลี่ยน ตัวเอกที่เล่นเป็นสาวเครือฟ้าสมัยรัชกาลที่ ๕ ตอนฆ่าตัวตายนั้นได้รับพระราชทานรางวัลครั้งเดียวมากถึง ๑๐๐ บาท คือหม่อมพร้อม วรวรรณ ณ อยุธยา ที่ขึ้นชื่อว่าเป็นตัวเอกที่โปรดปรานที่สุด ท่านผู้นี้ได้เป็นโต้โผละครร้อง ละครเวทีต่อมาถึงสมัยรัชกาลที่ ๗

โรงละครปรีดาลัย ที่วังของท่าน เป็นโรงละครค่อนค้างจะหรูในยุคนั้น เพราะมีที่นั่งพิเศษเป็นห้องๆ กั้นเรียกว่าบ๊อกซ์ (Box) สามารถรับเสด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระราชวงศ์ได้อย่างสมพระเกียรติ การแสดงเก็บเงินผู้ชม มีบาร์ขายเครื่องดื่มและกับแกล้ม ท่านเจ้าของได้ทรงสร้างบทละครเพิ่มขึ้นอีกหลายเรื่อง ซึ่งล้วนได้แนวความคิดมาจากหนังสือฝรั่ง เช่น เรื่อง ขวดแก้วเจียรไนย เรื่องตุ๊กตายอดรัก พงศาวดารพม่า เรื่องพระเจ้าสีป๊อมินทร์ และที่ทรงสร้างขึ้นใหม่ทั้งเรื่องเช่น เรื่องลับลมคมใน และเรื่องจูบของคนยาก เป็นต้น เกี่ยวกับละครร้องนี้ สุรพล วิรุฬหรักษ์ บรรยายไว้ว่ากรมพระนราฯ ได้นิพนธ์บทละครร้องไว้มากกว่า ๔๐๐ เรื่อง

คนที่ทั่วไปเรียกละครร้องแบบกรมพระนราฯ นี้ว่า “ละครปรีดาลัย” ตามชื่อโรงละครแต่เดิม ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน แม้แต่ตลกก็เป็นหญิง ไม่มีการรำใช้บทแต่ให้ออกท่าทางอย่างฝรั่ง เล่น

Copyright by Mahidol University

ตลอดมาจนจนถึงต้นรัชกาลที่ ๖ ถึงปี พ.ศ. ๒๔๕๖ ละครปรีดาลัยจึงหยุดไป แต่ก็เกิดคณะอื่นๆ ที่เล่นตามแบบปรีดาลัยขึ้นมาแทนหลายคณะ และยังคงเล่นที่โรงละครปรีดาลัยต่อไปเช่นคณะปราโมทย์เมือง คณะบรรเทองไทย และคณะไฉวเวียง เป็นต้น ละครของกรมพระนราฯ แท้ๆ ได้หยุดไปเมื่อท่านเจ้าของคณะสิ้นพระชนม์ในเดือนตุลาคม พ.ศ. ๒๔๗๔ อีก ๔ ปีต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๘ ในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ นามปรีดาลัยก็ย้อนกลับมาอีกครั้งหนึ่งแต่ไม่ใช่แบบละครร้อง แต่เป็นละครเวที มีดนตรีและเพลงขับร้องประกอบบ้าง อยู่ในความควบคุมของพระนางเธอลักษมีลาวัณย์ พระธิดา ที่พบบทและสูจิบัตรแสดง มีเรื่องศรีธนนชัย ของ น.ม.ส. เป็นต้น

ตัวละครปรีดาลัยสมัยกรมพระนราฯ นอกจากตัวนางเอกคือหม่อมพร้อม วรวรรณ แล้วยังมีอีกหลายคนที่ยังเล่นละครร้อง และละครพูดสลับเพลง ต่อมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๗ เช่นหม่อมสุ่น, หม่อมชั้น(ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๙ เป็นนักแสดงภาพยนตร์ตลกหญิงมีฉายาว่า หม่อมชั้น พวงวรรณ), แม่ช้อย (พระเอกเรื่องสาวเครือฟ้า), หม่อมสุ่น, แม่เยื้อน, แม่เมือง และที่เป็นละครรุ่นเล็ก ได้เป็นครูต่อมาจนถึงรัชกาลที่ ๙ ก็มีแม่ชม้อย เรืองสำราญ (ต่อมาใช้นามบรรดาศักดิ์สามีว่า นางภูมินารถสนิธ หรือชม้อย คังคะรัตน์ ร่วมคณะกับนักแสดงคนอื่นๆ หลายคน ที่เคยอยู่ในวังกรมพระนราฯ มาก่อน (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๘, ๑ - ๓)

๗.๒.๓ พระราชกิจครั้งประทับในวังสวนสุนันทา กรุงเทพฯ

พ.ศ.๒๔๕๓ เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับจากเชียงใหม่ เสด็จรับราชการสนองพระเดชพระคุณได้เพียง ๑๐ เดือนก็ทรงประสบกับความวิปโยคอย่างแสนสาหัสร่วมกับประชาชนชาวไทยทั้งประเทศ เมื่อพระพุทธเจ้าหลวงเสด็จสวรรคต เมื่อวันที่ ๒๓ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๕๓ นับเป็นการสิ้นสุดการเสด็จมาสู่ใต้ร่มพระบารมีโพธิสมภารแห่งพระพุทธเจ้าหลวงของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี รวม ๒๓ ปีเศษ หลังจากถวายพระเพลิงพระบรมศพแล้ว โปรดประทับอยู่ในกรุงเทพฯ จนถึงปี พ.ศ. ๒๔๕๗ จึงกราบถวายบังคมลาขึ้นไปประทับเป็นการถาวรที่เมืองเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๔๕๗ พระราชกิจในช่วงแรกนี้ กินเวลายาวนานตั้งแต่การเข้ารับราชการเป็นบาทบริจาริกา ฝ่ายในเป็นเจ้าจอมพระสนมเอกในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ในปี พ.ศ.๒๔๒๕ ถึงเสด็จนิวัตินครเชียงใหม่ ในปี พ.ศ.๒๔๕๗ รวมระยะเวลาทั้งสิ้น ๒๗ ปี และปีนี้ก็เป็นปีที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกราบถวายบังคลลา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งยุคนี้เป็นยุคเฟื่องฟูของการดนตรีและละคร ก่อนที่จะขึ้นไปประทับเป็นการถาวร ณ เมืองเชียงใหม่ ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกเหตุการณ์พระราชกิจเกี่ยวข้องกับการดนตรี ละคร ที่สำคัญตั้งแต่แรกรับราชการสนองพระเดชพระคุณพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึง พ.ศ. ๒๔๕๗ เพราะ

Copyright by Mahidol University

บางเหตุการณ์สำคัญไม่สามารถทราบปี และที่มาได้อย่างชัดเจน แม่นยำ ในที่นี้พูนพิศ อมาตยกุลได้กล่าวไว้ในบทความเรื่อง พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย ว่าข้อมูลส่วนใหญ่ผู้เขียนได้มาจากการสัมภาษณ์ และคำบอกเล่าของบุคคลข้อมูลซึ่งบางท่านก็บอกเล่าได้เท่าที่จะเล่าได้ด้วยความเลือนราง และด้วยเวลาที่ทิ้งช่วงห่างมาหลายปี

จากคำให้การสัมภาษณ์ของคุณผิว อมาตยกุล หลานเจ้าจอมมารดาเหม ในรัชการที่ ๕ เมื่อยังเล็ก ท่านได้เข้าไปอยู่ในวังหลวง เล่าว่า ตำหนักเสด็จพระองค์เจ้าเหมวดี และตำหนักพระราชชายาเจ้าดารารัศมี อยู่ติดกันมาก ที่นั่นมีเสียงเพลงดังตลอดทั้งวัน ความที่ใกล้กันมาก บางครั้งเวลาที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ท่านกริ้วข้าหลวงของท่าน ยังได้ยินลอดมาถึงที่ท่านอยู่ สำหรับเสียงเพลงนั้นมีหลากหลายตลอดวัน จนเจ้าของตำหนักเข้าบรรทมในตอนดึกแล้ว เสียงเพลงจึงเงียบไป เล่ากันว่าที่ตำหนักพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้น มีพ่อค้าฝรั่ง มีแหม่มเข้านอกออกใน ด้วยทรงสั่งซื้อของทันสมัยจากเมืองนอกมาใช้ประจำ ส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีนั้นล่าว่า พระตำหนักของท่านในวังหลวงเป็นแห่งแรกของวังหลวงที่ใช้เครื่องดนตรีฝรั่งมาบรรเลงเพลงไทย มีซอฝรั่ง (ไวโอลิน) แมนโดลิน ออร์แกนลม (pedal organ ใช้เท้าเหยียบให้เกิดการอัดลมผ่านลิ้นโลหะออกเป็นเสียงต่างๆ) และในที่สุดก็มีเปียโน ซึ่งทรงสั่งซื้อเข้ามาจากห้างโรบินสันเปียโน หลานของท่านสามคนคือ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่, เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ และเจ้าบุญปั๋น ณ เชียงใหม่นั้น ได้เรียนออร์แกนชนิดเท้าเหยียบกับครูแปลก ประสานศัพท์ จนบรรเลงเพลงไทยด้วยออร์แกนได้ และเดี่ยวเพลงไทยได้ ส่วนที่จะเล่นรวมวงเครื่องสายออร์แกนนั้น ไม่มีหลักฐานยืนยัน

บันทึกตรงนี้มีความสำคัญมาก คือ ครูแปลก ประสานศัพท์ เป็นคนแรกที่เข้ามาสอนให้นักดนตรีที่ตำหนักพระราชชายาเจ้าดารารัศมี บรรเลงออร์แกน (ซึ่งเป็นรากฐานของดนตรีฝรั่งประเภทคีย์บอร์ด) การที่ครูช้อย ครูแปลก เข้าไปสอนดนตรีในวังหลวงนี้ น่าจะได้สอนมโหรีด้วย แต่ไม่มีบันทึกในเรื่องนี้เป็นหลักฐาน รวมทั้งไม่ปรากฏนามของข้าหลวง หรือพระญาติคนใดที่สามารถบรรเลงฆ้องวงหรือระนาดด้วยเลย จึงเป็นอันสรุปได้ว่า ที่ตำหนักของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในวังหลวงคงไม่มีการเล่นปี่พาทย์

การที่ทรงซื้อไวโอลิน และเปียโนเข้ามาในชั้นต้น ก็ทรงหาคนที่เล่นเปียโนได้ ให้เข้ามาสอน ก็มีแหม่มคนหนึ่งชื่อ เบลล่า เข้ามาสอนเปียโนและไวโอลิน (ซอฝรั่ง) ซึ่งสันนิษฐานว่า ครูแหม่มคนนี้น่าจะมาจากโรงเรียนวัฒนา หรือกุลสตรีวังหลัง และพระราชชายาเจ้าดารารัศมี คงส่งพระญาติเข้าศึกษาเล่าเรียนในโรงเรียนนี้เช่นกัน ก่อนที่ช่วงหลังจะตั้งโรงเรียนพระราชชายา (ปัจจุบันคือโรงเรียนดาราวิทยาลัย) ขึ้นที่เมืองเชียงใหม่ซึ่งตามประวัติของโรงเรียนกุลสตรีวังหลัง-วัฒนาวิทยาลัย ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๑๗ โดยมิสซิส เอช.เอม.เฮาส์ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ. ๒๔๕๑ ได้มีครูฝรั่งชื่อ มิสเบอร์ธา เบล๊านท์ (เบลล่า) หรือนางอาจ

Copyright by Mahidol University

วิทยาคม (ภรรยาอำมาตย์เอก พระอาจวิทยาคม) ทำหน้าที่เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงของมิสโคล์ จากหลักฐานหนังสือพิมพ์บางกอกไทม์ลงประกาศรายนามผู้บริจาคเงินให้แก่โรงเรียนกุลสตรีวังหลวง ปรากฏรายนามผู้บริจาคทรัพย์สิน สร้างโรงเรียนวังหลังใหม่ พ.ศ. ๒๔๖๓ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี บริจาค ๑,๐๐๐ บาท ซึ่งเป็นอีกหลักฐานหนึ่งของความเกี่ยวข้องระหว่างพระราชชายาเจ้าดารารัศมี และมิสเบอร์ธา เบล๊านท์

ข่าว โรง เรียน วังหลัง

รายนามผู้บริจาคทรัพย์สร้างโรงเรียนวังหลังใหม่

นาย ซำเตอ	๒๐๐๐	บาท	พระราชชายาดารารัศมี	๕๐๐.๐๐	,,
มิสซิส อี. กอดดีนด์	๑๐๐๐	,,	มิสซิช แม็กกิล วารี	๓๐.๐๐	,,
นาย เซาเชี้ยงหดิน	๓๐๐	,,	ขุน อนุสาร	๒๐.๐๐	,,
พระยา มหานิเวศนานุรักษ์	๒๐๐	,,	นาง ดิบ	๒๐.๐๐	,,
พระ อนุวัตน์ ราชนิยม	๒๐๐	,,	พระยา มนธาตุ ราช ศรี พิจิตร	๕๐.๐๐	,,
มิสลิส ที. เอช . เฮย์	๑๐๐๐.๐๐	,,	นาย เศรษฐี เศรษฐีธร	๑๐๐	,,
เจ้า พระยา วงศา นุประพันธ์	๑๐๐.๐๐	,,	เจ๊สัว กิม พิศาล บุตร	๒๐๐.๐๐	,,
คุณหญิง วิจิตร วรสาสน์	๑๐๐.๐๐	,,	นาย กวง ฮู หงวน	๓๐.๐๐	,,
มิตร สหาย คน หนึ่ง	๕๐.๐๐	,,	นาง สาว ตาด ประทีปะเสน	๑๐๐.๐๐	,,
วิหาริ เพรสบิเตเรียน พิศณุโลก	๑๐๐.๐๐	,,	นาง สาว เสนอ เทียน ศิริ	๑๐๐.๐๐	,,
นาง สาว แพร ประทีปะเสน	๑๐๐.๐๐	,,	หม่อม เจ้า สกลวรรณากร	๒๐.๐๐	,,
นาง สร้อย บันดิทย	๒๐๐ ๐๐	,,	หม่อม วาศน์ กมลาศน์ ณกรุงเทพ	๖๒.๐๐	,,
นาง เสน่หามนตรี	๒๑.๐๐	,,	พระยา เวชสิทธิ์พิลาศ	๑๐๐.๐๐	,,
ห้าง ไวต์ อาเว เลตลอ	๒๐๐.๐๐	,,	พระยา พิพิธ ดุรทร	๑๐.๐๐	,,

ภาพ ๗.๒๐ เอกสารรายนามผู้บริจาคทรัพย์สร้างโรงเรียนวังหลังใหม่
ภาพจาก หนังสือพิมพ์บางกอกไทม์

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๗.๒๑ มิสเบอร์ธา เบล๊านท์ (นางอาจวิทยาคม)
ภาพจาก หนังสือ ๑๐๐ สตรีวัฒนา – กุลสตรีวังหลัง

มิสเบอร์ธา เบล๊านท์ เกิดเมื่อวันที่ ๑๐ ตุลาคม พ.ศ. ๒๔๒๓ ในมลรัฐอิลลินนอยส์ สหรัฐอเมริกา การศึกษาได้ M.A. จากมหาวิทยาลัยแคลิฟอร์เนีย สหรัฐอเมริกา มิสเบล๊านท์เป็นมิชชันนารี มาเมืองไทยเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๕๑ เป็นผู้ช่วยมิสโคล และคราวใดมิสโคลไปพักผ่อนชั่วคราว ก็รับตำแหน่งผู้จัดการและอาจารย์ใหญ่แทน มิสเบล๊านท์เป็นครูที่สอนดนตรี โดยเฉพาะเปียโน และร้องเพลงเก่งมาก มิสเบล๊านท์ไปพักผ่อนที่อเมริกาเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๗ และได้สมรสกับพระอาจวิทยาคม (นายแพทย์ยอร์ช บี. แมคฟาร์แลนด์) และได้ลาออกไปช่วยงานในบริษัทวิทยาคมของสามี รวมเวลาทำงานเป็นครูที่โรงเรียนกุลสตรีวังหลังทั้งสิ้น ๑๗ ปี หลังสงครามโลกครั้งที่สอง นางอาจวิทยาคมกลับมาพระราชเพลิงศพพระอาจวิทยาคม และได้เขียนหนังสือไว้หลายเล่ม นักเรียนวัฒนารุ่นแรกๆ ยังจำทำนองเพลงชูเบิร์ทเซเรเนตที่ครูสอนได้ อีกทั้งยังเคยเป็นต้นเสียงในการร้องในวงของมิสเวอทิงตัน และสอนนักเรียนร้องเพลงนมัสการในโบส์ถ รวมถึงเพลงที่ชาวยุโรปและอเมริกันชอบร้องกัน นางอาจวิทยาคมถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๔๘๕ ด้วยโรคหัวใจ สิริอายุได้ ๘๒ ปี ๓ เดือน (อายะดา กีรินกุล ๒๕๔๑, ๒๒๗)

ปรากฏว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ไม่โปรดทรงทั้งซอฝรั่งและเปียโน แต่กลับว่าเป็นเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ หลานของท่านเป็นผู้ที่รับวิชาจากแหม่มเบลล่าได้รวดเร็วมาก เจ้าบุญปั๋นนั้นก็ได้หัดด้วย แต่เลิกไปตอนหลังเพราะได้ทูลลาออกไปแต่งงาน เปียโนนั้นเพียงแต่ใช้เล่นเพลงไทยบ้าง ใช้รวมเล่นเป็นวงเครื่องสายผสมเปียโนได้ครั้งแรกในเขตพระราชฐานชั้นใน ข่าวนี้แพร่หลาย

Copyright by Mahidol University

ออกไปนอกวัง ทำให้มีผู้สนใจเปียโนฝรั่ง บริษัทฝรั่งก็ขายดีขึ้น จนมีผู้เล่นเครื่องสายผสมเปียโน เครื่องสายผสมซอฝรั่งตามอย่างบ้าง และยังมีนักเปียโนไทยอีกคนหนึ่งที่ได้เคยเข้าไปแสดงฝีมือเดี่ยวเปียโนเพลงไทยที่วังหลวง คือ พระยาสาครสงคราม (สุริเยศ อมาตยกุล) แต่มิได้เป็นครูสอน เพราะเป็นผู้ชาย คงมีแต่แหม่มเบลล่าเพียงคนเดียวเท่านั้นที่เข้าไปสอนเทคนิคการใช้มือ ส่วนทำนองเพลงไทยนั้น ครูแปลก และครูสังวาลบ้าง เป็นผู้ที่บอกทางเพลงให้



ภาพ ๗.๒๒ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี และพระประยูรญาติ เด็กหญิงที่นั่งชิดพระองค์ คือ เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ ที่นั่งข้างหน้า แขนพาดพระเพลา คือ เจ้าเรณูวรรณา ณ เชียงใหม่ ยืนขวาสุด คือ เจ้าบัวระวรรณ ณ เชียงใหม่ นั่งบนเก้าอี้ซ้ายสุด คือ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นั่งพื้นซ้ายสุด คือ เจ้าบุญปั๋น ณ เชียงใหม่ (ต่อมาเป็นคุณหญิงบุญปั๋น ราชไมตรี สิงหลกะ) ภาพจากหนังสือ ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ ตอนปลาย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสร้างพระราชฐานใหม่ที่สวนดุสิต สร้างพระที่นั่งวิมานเมฆ สร้างพระที่นั่งอัมพรสถาน และตำหนักของบรรดาพระมเหสีเทวีต่างๆ ในเขตพระราชวังดุสิต พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ก็ทรงมีตำหนักด้วย นามว่า “สวนฝรั่งกังไส” (ชื่อนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตั้งชื่อตามประเภทเครื่องลายครามที่นิยมเล่นกันในยุคนั้น) สมัยนี้เองที่ชาววังติดละครของหม่อมหลวงต่วนศรีกันมาก (คือละครของสมเด็จในกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งเดิมเจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ ๔

Copyright by Mahidol University

มารดาของท่านเป็นผู้หัดมานานแล้ว) ที่สำคัญต่อมา หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ (นามสกุลเดิม มนตรีกุล) พระชายาเสด็จในกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้เป็นแม่ครูใหญ่ สองทั้งกระบวนร้องและกระบวนรำ เล่นละครเรื่องพระลอตั้งแต่ต้น กว่าจะจบเรื่องตัวเอกตายกันหมด ก็กินเวลาหลายคืน ท่านผู้นี้ประพันธ์เพลงใหม่ๆ ขึ้นเองกับการดีดจะเข้ ส่วนมากเป็นเพลงสำเนียงลาว พระราชชายาเจ้าดารารัศมีจึงโปรดที่จะเชิญหม่อมหลวงต่วนศรีเข้ามาบอกทางเพลงสำเนียงลาวบ่อยๆ ที่ตำหนัก จนกลายเป็นที่สนิทสนมกันมาก ดังนั้นในช่วงนี้หม่อมหลวงต่วนศรีจึงเป็นคนเพิ่มปริมาณเพลงสำเนียงลาวขึ้นในตำหนักของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมื่อครั้งที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จกลับกรุงเทพฯ ละครเรื่องสาวเครือฟ้าก็ได้แสดงถวายอีกครั้ง เป็นที่โปรดปรานยิ่งนัก และแบบอย่างละครของหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ นี่เอง ที่ทำให้เกิดเป็นโรงละครโรงใหญ่ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ต่อมาที่คุ้มเมืองเชียงใหม่ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๒, ๑๗๗ - ๑๗๙)

๗.๒.๔ พระราชกิจครั้งประทับอยู่ที่เชียงใหม่ครั้งสุดท้าย

พ.ศ. ๒๔๕๘ ตรงกับสมัยรัชกาลที่ ๗ เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จประทับที่เมืองเชียงใหม่ได้ไม่นาน ขณะนั้นยังไม่มีครูสอนดนตรีไทยที่มีความสามารถ จึงโปรดให้หาครูดนตรีขึ้นไปสอนประจำคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ เพราะในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีเฉพาะวงเครื่องสาย ไม่มีวงปี่พาทย์ ครั้งนั้นได้ตัว ครูรอด และครูชั้น อักษรทับ (สกุลเดิม สุนทรวาทิน) พร้อมบุตรีชื่อเฉิด อายุเพิ่งได้ ๒ ขวบ แรกเริ่มครูทั้งสองได้รับจ้างเล่นดนตรีให้กับคณะลิเก (โรงละครศรีนครพิงค์) ทำพิณพาทย์ เพราะเป็นงานที่หาง่าย ได้เงินเร็ว จากการที่ปี่พาทย์ฝีมือดี คนจึงมาดูลิเกกันมากขึ้น ความดังกล่าวทราบถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ครูทั้งสองจึงได้มีโอกาสรับใช้ ทำเพลงถวายเรื่อยมาจนสิ้นพระชนม์ และได้อาศัยอยู่ในเชียงใหม่ต่อมาจนถึงแก่กรรม

ครูรอด อักษรทับ เป็นนักดนตรีไทยจากภาคกลางที่เดินทางมายังจังหวัดเชียงใหม่เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๕๘ เป็นครูปี่พาทย์คนแรกในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ที่เมืองเชียงใหม่ ครูรอดนั้นเดิมเป็นคนจังหวัดอ่างทอง เกิดเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๓๑ ตีระนาด และฆ้องวงได้แล้วตั้งแต่ยังเด็ก เป็นคนระนาดมือหนึ่ง และเป็นปี่พาทย์รอบวง ของวังบางคอแหลม หรือวังลดาวัลย์ (วังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศร์) มาตั้งแต่ยังหนุ่มเคยประจำอยู่วังบูรพาภิรมย์ และเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในช่วงปลายรัชกาลที่ ๕ เมื่อนายรอด อักษรทับ พออายุใกล้เกณฑ์ทหารแล้ว ก็เกิดความกลัวการเป็นทหารมาก จึงหลบไปสมัครเป็นคนช่วยขนเครื่องปี่พาทย์ที่วังลดาวัลย์ แล้วค่อยมาฝากตัวเป็นศิษย์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะผู้ซึ่งเป็นครูใหญ่ที่วังลดาวัลย์ในขณะนั้น (สมเด็จชายฯ เจ้าของวังลดาวัลย์ ท่านก็คือเขยของวังบูรพาภิรมย์ ที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นครูใหญ่) หลวงประดิษฐ์ไพเราะเห็นว่านายรอดมีหน่วยก้านดี

Copyright by Mahidol University

มีฝีมืออยู่ จึงนำถวายตัวต่อสมเด็จชายฯ ต่อมาได้ประทานให้เป็นมหาดเล็กประจำวงปี่พาทย์ อันเป็นวิธีการหนีทหารอย่างหนึ่ง ซึ่งสำเร็จไปในที่สุด เพราะได้สังกัดอยู่ในวังของจอมพลสมเด็จเจ้าฟ้าฯ และพระอนุชาในรัชกาลที่ ๖

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๕๔ นายรอด อักษรทับ ก็ได้คุณชั้น สุนทรวาทิน บุตรีของนายชื่น สุนทรวาทิน (น้องนายแช่ม สุนทรวาทิน หรือพระยาเสนาะดุริยางค์) ซึ่งเป็นหลานของจางวางทั่วด้วย ครูรอดขึ้นไปถึงเชียงใหม่โดยทางรถไปถึงนครสวรรค์ก่อน แล้วเปลี่ยนรถอีกขบวนหนึ่งไปยังเมืองลำปาง สมัยนั้นถ้ำขุนตาลยังสร้างไม่เสร็จจึงต้องเดินทางข้ามภูเขาขึ้นไปพร้อมกับภรรยา คือ คุณชั้น และบุตรีชื่อเฉิด โดยได้จ้างลูกหาบให้แบกหามเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องคู่ติดตัวไปเป็นเครื่องมือทำมาหากินที่เมืองเชียงใหม่ด้วย

ครูชั้น อักษรทับ (นามสกุลเดิม สุนทรวาทิน) บุตรีของ นายชื่น สุนทรวาทิน (น้องชายพระยาเสนาะดุริยางค์ แช่ม สุนทรวาทิน) และนางหนู (สกุลเดิม พาทยโกศล พี่สาวของครูจางวางทั่ว) เกิดเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๓๕ ที่บ้านดนตรีพาทยโกศล หลังวัดกัลยาณมิตร สมรสกับครูรอด อักษรทับ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๕๔ เป็นพี่น้องร่วมอุทรเดียวกันกับครูฉัตร และครูช่อ สุนทรวาทิน ครูชั้น เริ่มเรียนดนตรีไทยกับหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ) มีบุตรสาวชื่อหนู ต่อมาได้สมรสกับนายชื่น สุนทรวาทิน น้องชายของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม) มีบุตรชายหญิงชื่อ ฉัตร ช่อ และชั้น ซึ่งมีฝีมือทางดนตรีถึงขั้นครูกันทุกคน ส่วนบุตรชายที่ชื่อว่า “ทั่ว” นั้น ก็คือครูจางวางทั่ว ผู้สืบสกุลพาทยโกศลต่อมานั่นเอง เจ้ากรมทับ เป็นผู้สืบสกุลนักดนตรีมาแต่เดิม เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือมาก สามารถเล่นดนตรีได้ทุกชนิด และเป็นครูคนแรกๆ ของครูฉัตร ครูช่อ และครูชั้น สุนทรวาทิน และชำนาญทางซอสามสายเป็นพิเศษ หลังจากที่เจ้ากรมทับเลิกทำอาชีพเป็นเจ้าภาษีซุงแล้ว เจ้าพระยาบดินทร์เดชาได้พาท่านไปประจำวงพิณพาทย์ของสมเด็จเจ้าฟ้าภานุรังษีสว่างวงศ์ กรมพระยาภานุพันธ์วงศ์วรเดช (วังบูรพา) อยู่ระยะหนึ่งแล้วจึงเลิกไป นอกจากนั้นยังรับหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีประจำบ้านของพระยาภาสกรวงศ์

ในทางส่วนตัว เจ้ากรมทับ เป็นครูที่เอาจริงเอาจังกับการสอนมาก ตอนเคี่ยวเข็ญให้ศิษย์ท่องจำ และฝึกดนตรีจนแม่นยำ ถ้าใครต่อเพลงไม่ได้ตั้งใจนึก ก็จะลงโทษขั้นรุนแรง เช่น การเอาธูปจี้หลัง เป็นต้น เป็นเหตุให้บรรดาศิษย์ของท่านเจ้ากรมทับ เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายคน เช่น ครูช่อ ครูฉัตร ครูชั้น และครูแมว เป็นต้น ท่านเจ้ากรมทับต่อมาเปลี่ยนนามสกุล “ชูสัตย์” เป็น “พาทยโกศล” ตามที่สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ประทานก่อนที่จะถึงแก่กรรมไม่กี่ปี

และครูอีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทในการสอนดนตรีไทยสำคัญแก่ครูชั้น คือครูทองดี ชูสัตย์ ผู้มีศักดิ์เป็นน้าชายของหลวงกัลยาณมิตตาวาส จึงนับญาติเป็นปู่ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ทั้งครู

Copyright by Mahidol University

รอด และครูชั้น อักษรทับ มีบุตร ธิดา ทั้งหมด ๘ คน ทุกคนล้วนมีความสามารถทางด้านดนตรีไทย และนาฏศิลป์เป็นอย่างดี ทั้งคู่ถือเป็นผู้ที่มีบทความสร้างเสริม พัฒนา การดนตรีไทยในล้านนา รับใช้พระราชชายาเจ้าดารารัศมีตลอดจนถึงแก่กรรมที่จังหวัดเชียงใหม่ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๒, ๑๘๒ - ๑๘๓)



ภาพ ๗.๒๓ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

พ.ศ. ๒๔๖๑ เป็นปีที่เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ถูกฝากเข้ามาอยู่ในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ขณะนั้นอายุเพียง ๖ ขวบ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๔๕๔ - ๒๕๔๕) เป็นบุตรีของเจ้ามรกต และเจ้าเกี๋ยงคำ ณ เชียงใหม่ เกิดเมื่อวันที่ ๕ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๔๕๔ ในสมัยรัชกาลที่ ๖ ที่บ้านหน้าวัดพระเจ้าเม็งราย ใกล้กับโรงเรียนอนุบาลเชียงใหม่ในปัจจุบัน ตำบลพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกัน ๗ คน ที่เป็นดนตรีไทยได้แก่ เจ้าพรรณคำ สุขุม, เจ้าใจทิพย์ นาคนิกร (ตีขิมเก่งทั้งสองคน) และเจ้าดวงไทย ณ เชียงใหม่ ชำนาญด้านการขับร้อง

ได้เรียนหนังสือเบื้องต้น และถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มช่างซอ โดยมีพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นครูฝึกสอนด้วยพระองค์เอง ทำนองซอทำนองแรกที่ได้รับการถ่ายทอด คือ ทำนอง “ล่องน่าน” นอกจากนี้ยังเรียนขับซอกับครูอีกท่านหนึ่ง ชื่อ ปาน (สอนเพลงพื้นเมืองภาคเหนือประเภทซอ) หลังจากนั้นประมาณปีเศษ ก็มีรับสั่งให้เดินทางติดตามเจ้าลัดดาคำ ในพลเอก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ไปอยู่ที่กรุงเทพฯ ช่วงนั้นได้มีโอกาสต่อเพลง และขับร้องจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) หม่อมเจริญ พาทยโกศล ที่บ้านท่านครูจางวางทั่ว และ

Copyright by Mahidol University

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ จนอายุได้ ๑๓ ปี จึงเดินทางกลับเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๔๖๘) ถวายตัวรับใช้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี โดยรับหน้าที่เป็นต้นห้อง การเดินทางครั้งนี้ทำให้เจ้าเครือแก้วมีความรู้ด้านดนตรีการขับร้องมากมาย สามารถร้องเพลงหน้าพาทย์ประกอบโขนละครได้ทั้งหมด

นงเยาว์ กาญจนจารี ได้เคยสัมภาษณ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เรื่อง จากเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ต้นห้อง และช่างซอ ในหนังสือดารารัศมี พระประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมีว่า “เมื่อเด็กๆ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ท่านให้ดิฉันฝึกเป็นช่างซอ หัดร้องเพลงซอพื้นเมือง เพลงซอน้อยไจยา ท่านสอนเองทีเดียว ฟ้อนท่านก็หัด แต่ท่านให้ครูหลวง ครูละมูลจากคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐมาฝึก แต่เวลาทำไม่ถูกท่านก็กำกับให้ฟ้อนให้ถูกทาง ถึงไปเรียนกรุงเทพฯ แต่เวลากลับมาท่านก็เคี่ยวทั้งเรื่องร้องเรื่องรำ จนแสดงออกในงานรับเสด็จรัชกาลที่ ๗ ต้องออกไปร้องข้างหน้าที่ประทับ เพราะไม่มีไมโครโฟน ถ้าร้องอยู่ข้างหลัง ช่างฟ้อนจะไม่ได้ยิน ดิฉันประทับใจในการที่ท่านสอนให้รู้จักทั้งร้องทั้งรำเหล่านี้ ท่านทรงสั่งสอนอย่างลูกหลาน ทรงจะเข้าด้วยพระองค์เองทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงพื้นเมือง (เครือแก้ว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๓๓, ๑๔๖)

ในช่วงที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กำลังเตรียมงานรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ (พ.ศ.๒๔๖๙) เจ้าเครือแก้วได้รับมอบหมายให้เป็น “ต้นเสียง” ซอประกอบการฟ้อนชุดใหม่ ชื่อว่า “ระบำมูเซอ” โดยมีรับสั่งให้ท้าวสุนทรโวหาร และนายศรีหมื่น ปลายราง (ช่างซอที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในยุคนั้น) มาถ่ายทอดวิชาซอ ปี พ.ศ. ๒๔๗๕

เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ สมรสกับ ร.ต.อ. เจ้าพรหมา ณ เชียงใหม่ (ขณะนั้นมียศเป็นสิบตำรวจตรี) พ.ศ.๒๔๘๙ หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ใช้ชีวิตอยู่ในกรุงเทพฯ เป็นครูสอนที่โรงเรียนบางบัวทองวิทยาลัย ต่อมารับสืบทอดเป็นเจ้าของกิจการโรงเรียนบางบัวทองวิทยาลัย จนถึงปี พ.ศ. ๒๕๑๓ จึงโอนกิจการให้นายประสิทธ์ สุขุม (หลาน) แล้วย้ายกลับมาอยู่เชียงใหม่ จน พ.ศ. ๒๕๑๔ ได้รับเชิญจากกรมศิลปากร ในสมัยนายเชื้อ สาริมาน เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ให้เป็นครูพิเศษสอนวิชาขับร้องเพลงไทยและเพลงพื้นเมืองภาคเหนือ ที่โรงเรียนนาฏศิลปเชียงใหม่ และเป็นผู้ชำนาญการสอนการขับร้องเพลงไทยและเพลงพื้นเมืองภาคเหนือ พร้อมถ่ายทอดความรู้ให้ครูผู้สอนสาขาคีตศิลป์ไทยและนักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์พื้นเมืองล้านนา) ปีพ.ศ.๒๕๔๑ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๕ อายุ ๘๙ ปี

พ.ศ. ๒๔๖๒ เป็นปีพระราชชายาเจ้าดารารัศมีโปรดให้เล่นละครเรื่องสุวรรณหงส์ ประทานในวันประสูติหม่อมเจ้าหญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย ณ คุ้มรินแก้ว เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๒ นับแบบปัจจุบันคือวันที่ ๒๗ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๔๖๓ ครั้งนั้นพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเลือกผู้แสดงเอกดังนี้ สุดใจ

Copyright by Mahidol University

แสดงเป็น สุวรรณหงส์, วันดี แสดงเป็น พราหมณี, สัมพันธ์ แสดงเป็น ท้าวสุธรรมราช, ยุพดี แสดงเป็น พราหมณ์โต และ อัญชัน (อักษรทับ) แสดงเป็นพระมเหสี



ภาพ ๗.๒๔ ละครเรื่องสุวรรณหงส์ ประทานในวันประสูติ และเล่นอีกครั้งเมื่อวันโกนจุก
หม่อมเจ้าหญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย ณ คุ้มรินแก้ว
ภาพจาก หนังสือ ดารารัศมี พระประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี (พ.ศ. ๒๔๖๓ - ๒๕๓๙) เดิมคือหม่อมเจ้าหญิงฉัตรสุดา ฉัตรชัย พระธิดาในกรมกำแพงเพ็ชรอัครโยธิน กับเจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ ธิดาเจ้าน้อยเลาแก้ว บุตรเจ้าอิทรวโรรสสุริยวงศ์ ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๘ ท่านผู้หญิงฉัตรสุดาเล่าว่า ดิฉันเกิดที่ตำหนักแสนสำราญ ของกรมพระนเรศปวฤทธิ์ ในวังสุขเวศน์ หัวหิน เมื่อเกิดมาเป็นหญิงก็ต้องทำตามสัญญาที่แม่ได้ให้ไว้กับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ว่าเมื่อมีลูกสาวคนโตจะต้องส่งไปอยู่กับท่านแทนตัว พระราชชายาเจ้าดารารัศมี จึงมารับไปอยู่เชียงใหม่ ทำขวัญเดือนที่เชียงใหม่ เลี้ยงมาจนอายุ ๑๓ จนพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสิ้นพระชนม์ ดิฉันจึงเสด็จกลับมาอยู่กับเสด็จพ่อที่กรุงเทพฯ สิ่งที่จำได้ในวัยเยาว์คือ ตลอดเวลาที่ท่านประทับที่คุ้มเจดีย์กิ่ว ท่านมีกิจกรรมหลายอย่างมากเหลือเกิน พอเกิดมาก็เห็นว่ามีการสอนให้ชาวบ้านทอผ้า ทำดอกไม้ งานใบตอง การฝีมือของชาววังทุกอย่าง รวมถึงนาฏศิลป์ มีการสอนฟ้อนรำแบบชาวเหนือ ท่านสอนข้าหลวงและชาวบ้าน ข้าหลวงก็ทอผ้ายกไว้ถวายเจ้านายทางกรุงเทพฯ บ้าง เรียกว่าศิลปะของทางเหนือ ท่านจะเก็บไว้หมด รวมทั้งดนตรีไทย ท่านมีวงเครื่องสายของท่านเอง เมื่อท่านทรงมีสุขภาพดี ท่านจะทรงจะเข้เอง ท่านมีความละเอียดลออมากในเรื่องเพลง ท่านจะแต่งถวายทุกครั้งที่พระเจ้าอยู่หัวพระองค์ต่างๆ เสด็จฯ เลียบมณฑลฝ่ายเหนือ สำหรับตัวดิฉันเองไม่ชอบงานฝีมือเลย เป็นแต่ฟ้อน เพราะชอบของสวยงาม ชอบรำละคร

Copyright by Mahidol University

ทางด้านการดนตรีท่านมีฝีมือเยี่ยมทางด้านดีดจะเข้ แต่ประชวรด้วยโรคปอด หมอก็เลยห้าม ข้าพเจ้าตอนเด็กเคยฟังท่านเล่นครั้งถึงสองครั้ง เพราะท่านอยากให้ข้าพเจ้าเล่นจะเข้ แต่เสียดายที่ไม่มีหัวทางด้านนี้ ชอบฟ้อนรำแทน ครูฟ้อนคนแรกคือครูหลง เริ่มหัดจริงๆ เมื่อจะต้องฟ้อนตอนพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เสด็จเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๑๓๖ - ๑๔๔)

พ.ศ. ๒๔๖๓ เป็นปีที่ครูอัญชัน อักษรทับ (ต่อมาใช้นามสกุลสามีว่า ปิ่นทอง) เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ ๒๙ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๖๓ ณ คุ้มเจ้าหลวงนครเชียงใหม่ บิดา มารดา คือครูรอด และครูชั้น อักษรทับ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นมีพี่น้องร่วมบิดา มารดาเดียวกันรวมทั้งตัวครูด้วย ๘ คน พี่สาวคนโต ชื่อ เฉิด เคยเป็นครูสอนเครื่องสายอยู่ที่โรงเรียนราชินี (เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๖) เคยเป็นนักร้องอัดแผ่นเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหม รุ่นเดียวกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ พี่ชายคนต่อมาชื่อ โชติ เป็นผู้ที่มีความชำนาญเครื่องหนัง พี่สาวชื่อชิ้น (นามสกุลสามี ประจงแสงสี) เป็นคนเครื่องสาย คนที่ ๔ คือ ครูอัญชัน น้องชายอีก ๒ คนชื่อ เช็ค และชอลค์ ชำนาญด้านปี่พาทย์ทั้งคู่ คนต่อมาคือน้องสาวชื่อ เฉลิมศรี (นามสกุลสามี พรหมสุวรรณ) เป็นนักร้อง และน้องชายคนสุดท้องชื่อ ดำรง เป็นคนปี่พาทย์ และเครื่องหนัง

เมื่อเด็กได้เรียนหนังสือในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี จนอ่านออกเขียนได้แล้วจึงเริ่มหัดดนตรีกับบิดา มารดามาตั้งแต่อายุ ๘ ปี ช่วยตีฉิ่ง กรับ และเป็นลูกคู่ ขับร้อง เพลงประกอบละครเรื่อยมาจนได้เรียนจะเข้ ซอด้วง ซออู้ จากเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เครื่องดนตรีที่บรรเลงได้ถนัดที่สุดคือ จะเข้ และซอ ในระหว่างที่อยู่เชียงใหม่เป็นช่างฟ้อน จึงมีความรู้ดีทั้งกระบวนเพลงและกระบวนรำ เมื่อโตเป็นสาว บิดาได้ส่งไปเรียนดนตรีไทยที่บ้านท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ตำบลวัดกัลยาณ์ กรุงเทพฯ จึงได้เป็นศิษย์เรียนขับร้องจากคุณแม่เจริญ พาทยโกศล (หม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา) และต่อทางร้องจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ต่อมาได้แต่งงานกับ ร.ท. วิชิต ปิ่นทอง เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๘๕ บุตรีคนโตชื่อ วัลลีย์ และบุตรชายชื่อ ทวีศักดิ์ ทั้งสองคนเป็นนักดนตรีไทย ส่วนนายทวีศักดิ์นั้น สอนดนตรีอยู่ที่วิทยาลัยครูปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๔ เป็นอาจารย์ประจำสาขานิเทศศาสตร์) จังหวัดเชียงใหม่ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๖๓๖, ๓๑๕ - ๓๑๖)

ในปีเดียวกันนี้ เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระชนมายุครบ ๔๘ พรรษา ท้าวสุนทรพจนกิจ (เสนาแผนกอาลักษณ์ของเจ้าอินทวโรรส เจ้าครองนครเชียงใหม่ที่ ๘) ได้ประพันธ์ละครเรื่อง “น้อยไจยา” ขึ้นถวาย ทรงแก้ไขบทบางตอนเพื่อให้เหมาะสมยิ่งขึ้น โดยนายศรีหมื่นปลายราง ได้เรียบเรียงทำนองขึ้นภายหลัง และขอประทานอนุญาตให้คณะมหาดเล็กในพระองค์

Copyright by Mahidol University

แสดงในวันคล้ายวันประสูติ (เหมือนละครนอก ผู้ชายแสดงล้วน) มหาดเล็กที่แสดงเรื่องน้อยไจยา ครั้งนั้นมีตัวเอกดังนี้ นายน้อย ชมพูรัตน์ แสดงเป็น น้อยไจยา และนายบาง วรฤทธิ์ แสดงเป็น นางแว่นแก้ว ต่อมาพระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา ในรัชกาลที่ ๕ ทรงทราบ จึงได้ทรงขอบทละครเรื่องน้อยไชยาไปซ้อมโดยคณะละครของพระองค์เอง แสดงที่ตำหนักในวังสวนสุนันทา (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๗, ๑๘๑)

ธิติพล กันตีวงศ์ กล่าวถึงประวัติ และผลงานของท้าวสุนทรพจนกิจ ไว้ในงานวิจัย การศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีในช่วงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ดังนี้ ท้าวสุนทรพจนกิจ เดิมชื่อว่า นายบุญมา สุคันธกุล เกิดเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๐๖ ที่บ้านฮ่อม มุมตะวันออกนอกกำแพงเมืองเชียงใหม่ ตำบลช้างคลาน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ (เป็นอำเภอของชาวเชียงแสน คือจังหวัดเชียงรายปัจจุบัน) บิดาชื่อคัมภีระ มารดาชื่อเที่ยง (หรือเต็ง) มีบุตรธิดารวม ๖ คน เคยอุปสมบทเป็นสามเณร เมื่อลาสิกขาแล้วจึงถูกเรียกตามแบบชาวเชียงแสนว่า “ใหม่บุญมา” โดยคำว่า “ใหม่” ในภาษาไทลื้อ-เขิน มีความหมายเดียวกับคำว่า “น้อย” หมายถึงบุคคลที่เคยผ่านสถานภาพการบวชเณรมาก่อน ท้าวสุนทรพจนกิจย้ายมาจากอำเภอเชียงแสน มาอาศัยอยู่ในตัวอำเภอเมืองจังหวัดเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๒๔ ท้าวสุนทรพจนกิจเป็นผู้รัก ชื่นชอบ และมีความสามารถในการแต่งค่าว และซอ ด้วยความรักทางด้านวรรณกรรมด้านนี้จึงไปสมัครเป็นศิษย์พระญาพรหมโวหาร

ท้าวสุนทรพจนกิจทำงานราชการในสมัยของเจ้าอินทรวิชยานนท์ จนได้เป็นผู้ช่วยของพญาพิทักษ์เทวี (กรมวัง ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี) และยังมีหน้าที่ด้านซ่อมแซมบูรณะกำแพงเมืองเชียงใหม่ ซุ้มประตู ถนนรอบกำแพงเมือง และซ่อมปราการเมือง โดยเฉพาะ “แจ่งกะต๋ำ” (อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖) ต่อมาเป็นที่โปรดปรานของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี และได้ถวายงานแต่งบทละครจนเป็นที่พอพระทัย แล้วจึงได้รับการแต่งตั้งจากพระราชชายาเจ้าดารารัศมีให้เป็น ท้าวสุนทรพจนกิจ และเป็นกวีเอกของล้านนา นอกจากมีความสามรถด้านการประพันธ์บทกวีล้านนาแล้ว ยังเป็นผู้มีความสามารถเรื่องศาสนพิธีของล้านนา และพระราชพิธีสำคัญต่างๆ ในสมัยพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ ตลอดจนถึงสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ท้าวสุนทรพจนกิจได้รับเชิญให้เป็นผู้กล่าวถวายโอวาทเวทานเสมอ ในชีวิตบั้นปลายท้าวสุนทรพจนกิจ ได้อุปสมบทอีกครั้ง และได้เป็นเจ้าอาวาสวัดพันตองจังหวัดเชียงใหม่ เรื่อยมา พระสุนทรพจนกิจถึงแก่มรณภาพเมื่อวันที่ ๑๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๘๐ สิริอายุได้ ๗๒ ปี

ผลงานการประพันธ์ของท้าวสุนทรพจนกิจ โดยสังเขปเท่าที่ปรากฏได้แก่ ๑. ซอค่าวเชียงแสน ๒. ซอพระลอเดินดง ๓. ซอยี้น ๔. ซอพม่าเสเลเมา เพลงอื่อ เรื่องเจ้าสุวัตร นางบัวคำ ๕. ซอเสเลเมา ลำดับกัณฑ์เรื่อง มหาชาติ ๖. ซอเรียกขวัญลูกแก้ว ๗. บทละครเรื่องน้อยไจยา ๘. ค่าวร่ำการสุขาภิบาล ๙. ค่าวฮ่ำตุ๊เจ้าบ้านปาง (ครูบาศรีวิชัย) ๑๐. กาพย์ร่ำการสุขาภิบาล

Copyright by Mahidol University

๑๑. กาพย์ร่ำเรื่องความเป็นไปสมัยใหม่ ๑๒. คำค่าวเพลงยาวอื่นๆ ๑๓. ค่าวเรียกขวัญช้างเผือก ๑๔. ค่าวซอเครื่องบินมาถึงเชียงใหม่ ๑๕. ค่าวซอเชียงแสน ๑๖. คำร้องระบำซอรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมโภชช้างพลายที่บริษัทบอร์เนียวน้องเกล้าฯ ถวาย และ ๑๗. คำเรียกขวัญนาค เป็นต้น (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๕๒, ๔๗ - ๔๘)

พ.ศ. ๒๔๖๕ ครูฉัตร สุนทรวาทิน ขึ้นไปสมทบกับพี่สาวชื่อ ชั้น (ภรรยานายรอด อักษรทับ) เพื่อช่วยสอนดนตรีไทย และเตรียมงานซ้อมดนตรีรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ครูฉัตร มีเชื้อสายดนตรีมาแต่กำเนิด เมื่ออายุครบเกณฑ์ทหาร (พ.ศ. ๒๔๕๖) เข้ารับราชการทหารในกองดุริยางค์กองทัพเรือ เริ่มตั้งแต่เป็นพลทหาร จนถึงจ่าโท สามารถเรียนและเขียนโน้ตสากลได้อย่างแตกฉาน มีความรู้ในเพลงประกอบการแสดง โขนละคร หุ่นกระบอก เป็นอย่างดี ได้เพลงทั้งทางเครื่องและทางร้องมาก ด้วยใกล้ชิดกับคุณแม่เจริญ พาทยโกศล



ภาพ ๗.๒๕ ครูฉัตร สุนทรวาทิน (พ.ศ. ๒๔๓๖ - ๒๔๘๖) ภาพจาก พูนพิศ อมาตยกุล หนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ด้านประวัติของครูฉัตร สุนทรวาทิน พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวไว้ในหนังสือ นามานุ-กรม ศิลปินเพลงไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ว่า นายฉัตร สุนทรวาทิน เกิดปีมะเส็ง

Copyright by Mahidol University

พ.ศ. ๒๔๓๖ ณ บ้านของตระกูลพาทยโกศล บริเวณหลังวัดกัลยาณมิตร เป็นบุตรนายชื่น สุนทรวาทิน (น้องชายพระยาเสนาะดุริยางค์, แช่ม สุนทรวาทิน) และนางหนู ซึ่งเป็นน้องสาวของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เมื่อเด็กได้เติบโตมาในบ้านตระกูลนักดนตรี พาทยโกศล เป็นศิษย์ของครูทองดี ชูสัตย์ หลวงกัลยามิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) และได้เรียนดนตรีกับครูจางวางทั่ว ผู้เป็นน้าด้วย มีพี่สาวและน้องชายร่วมบิดามารดา เป็นนักดนตรีฝีมือดีชื่อ ชั้น สุนทรวาทิน และช่อ สุนทรวาทิน

เนื่องจากมีเชื้อสายนักดนตรีมาตั้งแต่กำเนิด จึงมีความสามารถในการดนตรีเป็นอย่างดี ตั้งแต่อายุยังน้อย เมื่ออายุครบเกณฑ์ทหาร พ.ศ. ๒๔๕๖ จึงได้ข้ารับราชการในกองดุริยางค์ กองทัพเรือ ตั้งแต่เป็นพลทหาร จนได้เป็นจ่าโท สามารถอ่านเขียนโน้ตสากลได้อย่างแตกฉาน มีความรู้เรื่องเพลงประกอบการแสดง โขน ละคร และหุ่นกระบอกเป็นอย่างดี มีความสามารถทั้งทางเครื่อง และทางร้อง ด้วยใกล้ชิดกับคุณแม่เจริญ พาทยโกศล และเล่นดนตรีด้วยกันมาเป็นเวลานาน (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๓๖, ๗๕ - ๗๖)

ธิติพล กันตีวงศ์ ได้กล่าวเพิ่มเติมในภาคส่วนประวัติของครูฉัตรว่า ต่อมาได้สมรสกับนาวสาวเชื้อ มีบุตรด้วยกัน ๓ คน คือ เชิญ สุนทรวาทิน, ชดช้อย สุนทรวาทิน และช้องมาส สุนทรวาทิน ในปี พ.ศ. ๒๔๖๙ ได้เดินทางมายังจังหวัดเชียงใหม่เพื่อซ้อมดนตรีสำหรับรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จากการชักชวนของพี่สาวชื่อชั้น (ครูชั้น อักษรทับ) หลังจากเสร็จงานก็กลับลงกรุงเทพฯ และในเวลาต่อมาไม่นานภรรยาครูฉัตรก็ถึงแก่กรรม ในปี พ.ศ. ๒๔๗๒ ครูฉัตรจึงตัดสินใจย้ายมาอยู่ที่เชียงใหม่ และสอนดนตรีไทยในช่วงเวลาประมาณปี พ.ศ. ๒๔๗๕ โดยเข้ามาสอนและเป็นหัวหน้าวงดนตรีประจำคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ

เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ส่งผลให้การดนตรี และละครในจังหวัดเชียงใหม่ซบเซาลง ครูฉัตรจึงตระเวนเล่นดนตรีไปในจังหวัดลำปาง และลำพูน ในปี พ.ศ. ๒๔๘๕ จึงได้ตัดสินใจย้ายกลับไปอาศัยอยู่ที่จังหวัดอยุธยา เป็นครูสอนดนตรีไทยให้กับวงปี่พาทย์ของนายสังเวียน เกิดผล ในช่วงสุดท้ายของชีวิต ครูฉัตร ได้ย้ายกลับมาอยู่ที่จังหวัดลำปาง ในปี พ.ศ. ๒๔๘๖ และได้แต่งงานมีภรรยาใหม่ ให้กำเนิดบุตร ๑ คน ชื่อบุญเชิง แต่เสียชีวิตตั้งแต่วัยเยาว์ หลังจากครูฉัตรย้ายมาอยู่ลำปางได้ไม่นาน ก็เกิดสงครามมหาเอเชียบูรพา (พ.ศ. ๒๔๘๐ - ๒๔๘๘) การพยาบาลเป็นไปอย่างลำบาก ครูฉัตรเสียชีวิตด้วยโรคมาลาเรีย ที่โรงละคร จังหวัดลำปาง ในปี พ.ศ. ๒๔๘๖ รวมอายุได้ ๕๐ ปี (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๕๒, ๕๒)

ในปี พ.ศ. ๒๔๖๙ เดียวกันนี้ เป็นปีที่เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ (ต่อมาใช้นามสกุลสามีว่าเพ็งพุ่ม) ถูกส่งไปเรียนจะเข้เพิ่มเติมกับครูสังวาล กุลวัลกี ตอนนั้นยังอายุ ๑๒ปี ด้วยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงโปรดทางจะเข้ครูสังวาลมาก ว่าเป็นทางจะเข้ที่เรียบร้อยเป็นพิเศษ แรกเริ่มเรียนเพลง ต้นเพลงฉิ่ง และจระเข้หางยาว เรียนขับร้องจากคุณแม่เจริญ พาทยโกศล (หม่อมเจริญ)

Copyright by Mahidol University

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และขุนเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) พร้อมกันกับเจ้าเครือแก้ว มีความสามารถในด้านดนตรีไทย ถนัดทั้งทางร้อง พร้อมกับบรรเลงดนตรีไปด้วย

เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ เป็นบุตรีและลูกคนเดียวของเจ้าบุรีรัตน์ ณ เชียงใหม่ กับเจ้าบุญเสริม ณ เชียงใหม่ เกิดเมื่อวันที่ ๑๔ เมษายน พ.ศ. ๒๔๕๗ ที่ตำบลพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ มีศักดิ์เป็นหลานป้าของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เริ่มการศึกษาชั้นต้นที่โรงเรียนสตรีประจำมณฑลพายัพ เริ่มต้นฝึกหัด จ๊อย ซอ และฟ้อน ต่อมาไปเรียนต่อที่โรงเรียนราชสำนักวังสวนสุนันทา ที่พระวิมาดาเธอกรมพระสุทธาสินีนาฏทรงจัดขึ้น เป็นคนมีความสามารถด้านดนตรี เริ่มถ่ายทอดวิชาดนตรีไทยให้แก่ผู้สนใจเมื่ออายุเพียง ๑๖ ปี ณ วังพระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ในปีเดียวกันก็ได้ออกแสดงดนตรีที่วังบูรพาภิรมย์ แสดงฝีมือเดี่ยวได้ เมื่ออายุ ๑๗ ปี ที่วังพระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล

เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม เล่าว่า “ในส่วนตัวทั้งรัก เคารพ และกลัวพระราชชายาเจ้าดาราศมีมาก เพราะท่านทรงเป็นคนที่เข้มงวดมาก เป็นผู้หญิงที่เฉียบขาด ถ้าไม่ได้พระราชชายาเจ้าดาราศมีตัวเองก็คงไม่ได้ดีจนถึงทุกวันนี้” เจ้าโสภา เป็นช่างจ๊อย ช่างซอ มีน้ำเสียงที่ห้าวคล้ายผู้ชาย แต่ไพเราะ ได้ต่อทางร้องเพลงน้อยไจยามาจากพระราชชายาเจ้าดาราศมีโดยตรง เพลงนี้เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ได้วางรากฐานทางดนตรี และขับร้อง สืบต่อยอดในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และชมรมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พูนพิศ อมาตยกุล ม.ป.ป, สัมภาษณ์)

ในปีเดียวกันนี้ เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินี เสด็จเลียบมณฑลพายัพ งานนี้พระราชชายาเจ้าดาราศมี ทรงเป็นแม่กองอำนวยการเตรียมรับเสด็จพร้อมด้วยครูสอนนาฏศิลป์ที่มีชื่อเสียงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๖ คือครูละมูล ยมคุปต์ และครูเฉลย สุขวณิช ผู้เคยเป็นนักแสดงที่วังสวนกุหลาบ และวังเพชรบูรณ์ ขึ้นไปช่วยสอน ออกแบบท่าละครฟ้อนรำถวาย อาทิ ฟ้อนโยคีถวายไฟ ฟ้อนซอสมโภชช้างเผือก (ช้างเผือกที่บริษัทป่าไม้บอร์เนียว ทูลเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในคราวเสด็จเลียบมณฑลพายัพ พ.ศ. ๒๔๖๙ ได้รับพระราชทานนามว่า “พระเศวตร์คชเดชน์ดิลก”)

ครั้งนั้นพระราชชายาเจ้าดาราศมี ทรงให้คณะฟ้อนของเจ้านายฝ่ายหญิง ฟ้อนเล็บรับพระขวัญ โดยคณะฟ้อนรำของเจ้านายฝ่ายเหนือฟ้อนในการนำขันพระขวัญ ทูลพระขวัญและประโคมดุริยางค์ดนตรี กล่าวกันว่า “พระราชชายาเจ้าดาราศมี ทรงจัดงานรับเสด็จยิ่งใหญ่สมพระเกียรติยศอย่างไม่เคยมีมาก่อนในนครเชียงใหม่” นับเป็นการฟ้อนรับเสด็จโดย เจ้านายฝ่ายเหนือครบทุกจังหวัด และยังทรงนิพนธ์บทร้องเพลงฟ้อนรับเสด็จ เจ้าโสภา เพ็งพุ่มเล่าว่า “*ท่านทรงใช้จะเข้ดีดเลือกเพลงด้วยพระองค์เอง แบบเดียวกับที่หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณสร้างเพลง*” เพื่อให้ทางร้องเข้ากับสำเนียงภาษาพื้นเมืองเชียงใหม่ซึ่งยากกว่าไทยกลาง กรุงเทพฯ (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๒,

Copyright by Mahidol University

๑๔-๑๕) พร้อมถ่ายทอดทางจะเข้ให้เจ้าจันทร์ ณ เชียงใหม่ เล่นรับเสด็จ บทเพลง “ซอ” ทำนอง ล่องน่าน เป็นภาษาคำเมืองถวายพระพรขับร้องหมู่ ร้องชายหญิงสลับกันถวาย ก่อนที่จะเสด็จพระราชดำเนินกลับได้มีการรำโคมถวายพระพรโดยนักเรียนชายโรงเรียนยุพราชวิทยาลัย และนักเรียนหญิงโรงเรียนดาราวิทยาลัย รวมทั้งสิ้น ๑๕๖ คน บทร้องรำโคมแต่งโดยพระยาเพ็ชรพิไสย ศรีสวัสดิ์ (แม้น วสันตสิงห์) ร้องด้วยทำนองลีลากระทุ่ม ๒ชั้น



ภาพ ๗.๒๖ นามเต็มของพระเศวตคชเดชดิลก ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

Copyright by Mahidol University

สำหรับเรื่องการแสดงฟ้อนรำรับเสด็จในครั้งนั้น พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเป็นว่าการฟ้อนรำนั้นซ้ำซาก จึงอยากทรงเปลี่ยนแปลงให้แปลกตาบ้าง โดยมีพระสงค์ให้ตัวระบำพม่ามาแสดงทอดพระเนตร ถ้าเหมาะก็จะทรงดัดแปลงมาผสมรำไทยเป็นพม่าแบบกลายสักชุด ครั้งนั้นได้รับสั่งให้เจ้าจันทรังษี (น้องสาวเจ้าทิพวรรณ กฤษดากร) ซึ่งเป็นภรรยาของพ่อค้าไม้ในพม่าให้หาตัวระบำมาถวาย ครั้งนั้นเจ้าจันทรังษีหาตัวระบำได้ชาย ๑ หญิง ๑ มาแสดงถวาย และทรงรับไว้เป็นครูฝึกอยู่พักหนึ่ง ก่อนจะเห็นว่าท่ารำของฝ่ายชายไม่ค่อยจะน่าดูนัก จึงรับสั่งให้ครูหญิงชาวพม่า แสดงท่ารำของระบำพม่าที่แสดงในที่รโหฐานของกษัตริย์พม่าให้ทอดพระเนตรก็พอพระทัย

จึงได้ทรงดัดแปลงท่ารำมาเป็นระบำผีเสื้อก่อน โดยใช้บทเพลงและเนื้อร้องพม่าตามเดิม เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๗ เสด็จเยือนมณฑลพายัพ และได้เสด็จมาเสวยพระกระยาหารเย็นที่ในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี จึงได้ทรงเปลี่ยนเครื่องแต่งกายนักแสดงจากชุดผีเสื้อมาเป็นชุดระบำในที่รโหฐานแสดงถวาย โดยใช้ภาพประกอบจากหนังสือละครร้องเรื่อง พระเจ้าสีป๊อมิน ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาเป็นแบบอย่างในการแสดงชุดนี้ ที่มีชื่อใหม่เป็น “ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา” ถวายทอดพระเนตร ในครั้งนั้นมีผู้แสดงทั้งหมด ๑๖ คน เป็นนักแสดงนามสกุล ณ เชียงใหม่ทั้งหมด และใช้เวลาในการแสดงนานมาก ท่ารำก็ซ้ำกันหลายตอน



ภาพ ๗.๒๗ ภาพนางระบำในราชสำนักพม่า ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๗.๒๘ การแสดงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา นักแสดงจำนวน ๑๖ คน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ครั้นเมื่อซ้อมแสดงในงานฉลองวิหารวัดสวนดอกครั้งสุดท้าย หม่อมแสหัวหน้าครูฝึกได้ทูลถามพระราชชายาเจ้าดารารัศมีว่า ม่านมุ้ยเชียงตานี้จะใช้การแต่งกายเป็นชาย ๑ แถว หญิง ๑ แถว จะสมควรไหม ทรงรับสั่งตอบว่า “เราซ้อมโดยใช้แบบอย่างระบำในที่รโหฐานของเขา จึงจะต้องรักษาระเบียบประเพณีเดิมของเขาไว้ ระบำชุดนี้ต้องใช้หญิงล้วนตามธรรมเนียม หากว่าท่ารำซ้ำกันจะต้องตัดออกเสียบ้างก็ดีจะได้ไม่เบื่อตา การรักษาประเพณีเดิมเป็นเรื่องสำคัญมาก ถ้าอยากจะใช้การแต่งกายเป็นชายพม่าบ้าง ก็ดัดแปลงม่านเม่แล้เป็นชาย ๑ แถว และหญิง ๑ แถวแทน (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๑๘ - ๑๕๐)

พ.ศ. ๒๔๗๐ เป็นปีที่ เจ้าสิงห์นนท์ นำเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ถวายตัวเป็นมหาดเล็กในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมื่ออายุ ๙ ปี ได้เรียนดนตรีไทยกับครูรอด อักษรทับ ครูฉัตร และครูช่อ สุนทรวาทิน จนอายุได้ ๑๒ ปี (พ.ศ. ๒๔๗๒) จึงมาสอนดนตรีในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ สีซออู้ได้ดีจนสามารถบรรเลงเพลงร่วมกับวงเครื่องสายอยู่ในวังรับใช้กระทั่งพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสิ้นพระชนม์ ธิติพล กันตีวงศ์ กล่าวถึงประวัติของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ไว้ว่า

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เกิดเมื่อวันที่ ๒๖ เมษายน พ.ศ. ๒๔๖๑ เป็นบุตรคนโตของเจ้าสิงห์นนท์ และเจ้าบุญนำ ณ เชียงใหม่ มีน้องชายคนเดียวชื่อเจ้าภิญโญ ณ เชียงใหม่ ได้ให้ความสนใจเรียนดนตรีมาตั้งแต่อายุได้ ๙ ขวบ โดยเริ่มเล่นดนตรีล้านนาก่อน เช่น ปี่จุม ขลุ่ย สะล้อ และซึง

Copyright by Mahidol University

ต่อมาบิดาเห็นว่ามีความสนใจในดนตรีจึงถวายตัวเป็นมหาดเล็กในพระราชชายาเจ้าดาราราัศมี ในปี พ.ศ. ๒๔๗๐ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้เริ่มเรียนดนตรีไทย ครั้งนั้นได้เรียนซออู้กับครูช่อ สุนทรวาทิน สองปีต่อมา พ.ศ. ๒๔๗๒ อายุ ๑๒ ได้ออกจากคุ้มพระราชชายาเจ้าดาราราัศมี แล้วไปสังกัดอยู่ในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ และเป็นนักดนตรีประจำคุ้มพระราชชายาเจ้าดาราราัศมี จนสิ้นพระชนม์ (พ.ศ. ๒๔๗๖) เจ้าสุนทร สมรสกับคุณแสงหล้า บันทนัง เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๘๙ มีบุตรธิดาด้วยกัน ๓ คน บุตรีชื่อคุณสุรีย์ คุณศิวิไล และบุตรชายคุณสุรศักดิ์ ณ เชียงใหม่ ซึ่งปัจจุบันรับหน้าที่สืบทอดการทำเครื่องดนตรีไทยจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่



ภาพ ๗.๒๙ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ภาพจาก ศูนย์ข้อมูลทางวัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ถือเป็นบุคคลสำคัญในการพัฒนาดนตรีล้านนา เป็นนักประพันธ์เพลงล้านนา ผลงานชิ้นสำคัญ เช่น เพลงเอื้องเงินสามชั้น เป็นต้น ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๒๗ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้เข้ามาเป็นอาจารย์สอนดนตรีไทย และดนตรีพื้นเมืองในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ รวมถึงเป็นแม่กองในการจัดงานบรรเลงล้านนามหาดุริยางค์ โดยใช้นักดนตรี และนักร้องรวมทั้งสิ้น ๓๑๗ คน ในปี พ.ศ. ๒๕๒๘ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ศิลปินพื้นบ้าน ดีเด่นสาขาดุริยางคศิลป์ แต่ท่านป่วยหนัก และเสียชีวิตก่อนที่จะได้รับพระราชทานรางวัล คุณสุรีย์ ลูกสาวจึงเป็นผู้รับพระราชทานรางวัลแทน เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ถึงแก่กรรมด้วยโรคหลอดลมอักเสบเรื้อรัง และโรคหอบ ได้ถึงแก่กรรมที่โรงพยาบาลมหาราช นครเชียงใหม่ เมื่อวันที่ ๑๗ สิงหาคม พ.ศ. ๒๕๒๙ สิริรวมอายุได้ ๖๕ ปี (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๕๒, ๕๓)

Copyright by Mahidol University

พ.ศ. ๒๔๗๑ มีการบันทึกแผ่นเสียง “เพลงสมโภชพระเศวตร์คชเดชน์ดิลก” ช้างเผือกคู่พระบารมีพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช้างพลายเผือกตรีเกิดที่ปางพักช้าง บริษัท บอร์เนียว จำกัด เขตอำเภอฝาง ขณะนั้นนายดี เอฟ แมคฟี เป็นผู้จัดการบริษัท ทูลเกล้าถวายในวันที่ ๑๖ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๖๙



ภาพ ๗.๓๐ แผ่นเสียงเพลงสมโภชพระเศวตร์คชเดชน์ดิลก ภาพโดย พูนพิศ อมาตยกุล

เพลงบรรเลงทำนอง ซอยิ้นโดยคณะวังบางขุนพรหม ผู้ขับร้องคือ นางสาวเฉิด อักษรทับ (บุตรีนายรอด อักษรทับ) นางสาวทูน (คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ บุตรีท่านครูจางวางทั่ว พาทย-โกศล) และนางสาวสะอาด (นางสาวสะอาด อ๊อกกังวาน บุตรีจ่าอิน อ๊อกกังวาล) แผ่นเสียงหมายเลข B. ๑๘๗๑๔ - ๒ และ ๒ บันทึกเสียงโดยบริษัท Parlophone Carl Lindsrom A - G ประเทศเยอรมนี พิณพาทย์วังบางขุนพรหม แนวการร้องเพลงแบบลาวจ้อย อย่างไม่เคยได้ยินที่ไหน เข้าใจว่าบทร้องถวายพระพรนี้ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี คงจะทรงโปรดให้ขับร้องเฉลิมในวันพิธีรับเสด็จ คงไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับการสมโภชช้างเผือกเชือกนี้ ครั้นเมื่อนำแผ่นดังกล่าวมาเปิดฟัง (เสียงไม่ชัดเจนเพราะแผ่นเก่ามาก) จากแผ่นเสียงโบราณพบบทร้องบางตอนที่มีความคล้ายคลึงกับซอยิ้น แต่นำมาปรับปรุงใหม่ให้เป็นเรื่องของช้าง ส่วนทำนองนั้นเป็นทำนองเพลงลาวจ้อย สร้อยแสงแดง ฟัง

Copyright by Mahidol University

แปลกหูแบบสำเนียงภาษาเหนือ เข้าใจว่าครูเจริญ พาทยโกศล จะเป็นผู้ปรุงทางร้องขึ้นถวาย แล้วให้ศิษย์เอกทั้งสามร้องแทน (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๐, ๒๔๔)

เข้าใจว่าบทร้องถวายพระพรเพลงสมโภชพระเศวตร์คชเดชน์ดิลกนี้ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี คงจะโปรดให้ขับร้องเฉลิมในวันพิธีรับเสด็จ คงไม่ได้เกี่ยวข้องกับการสมโภชช้างเผือกเชือกนี้ พูนพิศ อมาตยกุล เล่าว่าครั้นเมื่อนำแผ่นดังกล่าวมาเปิดฟัง (ซึ่งเสียงอู้อี้ ไม่ชัดเพราะความเก่าแก่) ก็พบว่าบทร้องมีความคล้ายคลึงกับซอยิ้น แต่นำมาปรับปรุงใหม่ให้เป็นเรื่องของช้าง พอจะเดาความได้ดังนี้

สา น้อมใจ ข้าไทย ขับกล่อม
เฉลิงบุญรัตน์พระยุคลทอง ใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท
บรมนาถพระปกเกศเกล้า ตั๋งพระแม่เจ้าบรมราชินี
ทรงบุญญฤทธิ์พระบารมี เป็นตี้ยินดีทั่วทุกขอบเขต
พระเสื้อทรงเมืองเมลืองฤทธิ์เดช ทั้งไทยเทเวศร์ก็แสนสุขสันติ์
เป็นศุภนิมิตเศวตทรงธรรม เกิดในเขตขันธ์จังหวัดเชียงใหม่
รับเสด็จ..... ก็บังเกิดพลาย.....เรืองศรี
ปฏิสันธิ์สู่คู่พระบารมี กำเนิดมาดีคู่บุญ.....
พระบารมีประชาธิปกโลกนาถ ปิยะมหาราชหน่อพุทธคุณ
คือหน่อให้เชื้อประทานการุณ ให้เกิดมาคู่บุญ.....
วันนี้หนาเป็นวันล้ำเลิศ เป็นวันประเสริฐฤกษ์งามยามดี
เป็นอภิลักษณ์ดอกไม้หลากสี เป็นประเพณีสมโภชช้างพลาย

(พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๐, ๒๔๖ - ๒๔๗)

พ.ศ. ๒๔๗๒ เป็นปีที่ครูช่อ และภรรยา ชื่อหอม (นักร้องเสียงดีบ้านครูจางวางทั่ว) ตามมาสมทบพี่สาวที่เชียงใหม่ ครูช่อ สุนทรวาทิน ในที่นี้ อารดา กีระนันทน์ ได้กล่าวถึงประวัติครูช่อ สุนทรวาทิน ในหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ว่าครูช่อนั้นเกิดในสมัยรัชกาลที่ ๕ พ.ศ. ๒๔๓๙ เป็นบุตรคนสุดท้อง (คนที่ ๓) ของนายชื่น สุนทรวาทิน และนางหนู พาทยโกศล น้อยชายของครูชั้น อักษรทับ และครูฉัตร สุนทรวาทิน เมื่อเด็กเรียนดนตรีกับครูทองดี ชูสัตย์ และเป็นศิษย์ที่หลวงกัลยามิตตาวาส เคี่ยวเข็ญมามากที่สุดคนหนึ่ง มีความรู้ทางด้านดนตรี และเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือดีคนหนึ่งในยุคสมัยนั้น สามารถเล่นดนตรีได้ทุกชนิด ยกเว้นปี่ ตีขิมได้ไพเราะมาก ตีระนาดก็เยี่ยม ที่ถนัดมากที่สุดคือฆ้องวง เคยชนะที่ ๑ ในการประชันพิณพาทย์วังบางขุนพรหมเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๖

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๗.๓๑ ครูช่อ สุนทรวาทิน (พ.ศ. ๒๔๓๙ - ๒๕๐๐) ภาพจาก พูนพิศ อมาตยกุล หนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ครูช่อนั้น โดยปกติเป็นคนสมองดี จำเพลงแม่น และได้เพลงมาก จึงเป็นครูที่มีความรู้ความสามารถดี โดยเฉพาะเครื่องดนตรีฆ้องวงใหญ่ ซออู้ และขิมนั้นดีมาก เคยเป็นคนฆ้องประจำวงปี่พาทย์บ้านวัดกัลยาณมิตรของครูจางวางทั่ว เคยสอนดนตรีที่โรงเรียนราชินี และควบคุมวงดนตรีบ้านใหม่อยุธยา ของนายสังเวียน เกิดผล ครูช่อ แต่งงาน ๓ ครั้ง เล็ก วาด และหอม การตามไปสมทบของครูฉัตร ที่จังหวัดเชียงใหม่ (ตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น) ระหว่างปี พ.ศ. ๒๔๗๒ - ๒๔๘๕ และการมาเชียงใหม่ครูช่อครั้งนี้ทำให้วงดนตรีของครูรอดมีชื่อเสียงมากโดยเล่นดนตรีทั้งละครในและละครนอกตลอดจนถึงละครร้องของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทว่าต่อมาครูช่อ และครูฉัตรอยู่ได้ไม่นานก็กลับกรุงเทพฯ นับว่าการไปเชียงใหม่ครั้งนี้เป็นครั้งแรกของครูดนตรีไทยทั้งสองท่าน ครูช่อมีบุตรีคนหนึ่งชื่อ หอมหวน ท่านถึงแก่กรรมระหว่างงานฉลองพุทธศักราชที่ ๒๕ (พ.ศ. ๒๕๐๐) ที่จังหวัดอยุธยา มีอาการอาเจียนเป็นโลหิต เพราะเป็นโรคปอด(วัณโรคเรื้อรัง) มานานหลายปี สิริอายุได้ ๖๑ ปี (อารดา กีระนันทน์ ๒๕๓๖, ๗๙)

พ.ศ. ๒๔๓๔ ปีนี้ขณะที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ประทับอยู่สวนเจ้าสบาย ระหว่างเข้าพรรษา ในช่วงงานบางเบาทรงดำริว่า “*ตัวละครของเจ้าอินทรวโรรสก็เหลือน้อยเต็มทีแล้ว ต่างก็มีอายุมากด้วยกันทุกคน ต่อไปชาวเชียงใหม่จะไม่รู้จักการรำไทยของภาคกลาง*” เมื่อเจ้าอินทรวโรรส

Copyright by Mahidol University

สุริยวงษ์ ถึงแก่พิราลัย พ.ศ. ๒๕๕๒ หม่อมที่เป็นดารา นักแสดงละครก็ไร้สังกัดมีหม่อมแส หม่อมพันธุ์, หม่อมคำ (ดำ), หม่อมวาด (แต่งงานกับ ร.ต.กุย สิโรรส ใช้ชีวิตอยู่หมู่บ้านหมูบุ่น กลับมาสนองพระคุณ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ที่ทรงช่วยชีวิตไว้ครั้งหนึ่งให้รอดตาย ช่วยฝึกซ้อมละครในวัง), หม่อมผาด, หม่อมทิม, หม่อมแมว และหม่อมโหมด ละครที่เล่นสมัยนั้นก็เช่นเดียวกับละครที่กรุงเทพฯ ได้แก่ พระอภัยมณี ลักษณาวงศ์ และอิเหนา เปิดแสดงให้ประชาชนดูอย่างเสรี ไม่มีการเก็บเงิน (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ๒๕๓๘, ๑๐๘ - ๑๐๙)

จึงทรงคัดเลือกช่างฟ้อนประจำวังรุ่นเล็กมาหัดรำแม่บทได้ตัวพระสุดใจ เป็นลูกข้าหลวงดนตรีเล่น ซออู้ ชื่อ “สั้น” ตัวนางชื่อ “วันดี” เป็นลูกผู้มีอันจะกินจากครอบครัวหนึ่งในเชียงใหม่ รับสั่งให้หม่อมดำและหม่อมแส (เคยแสดงเป็นตัวพระลอ และสาวเครือฟ้า ในงานฉลองกู่ที่วัดสวนดอกมาแต่ครั้งเสด็จเยี่ยมนครเชียงใหม่ ปี พ.ศ. ๒๔๕๒) ตัวละครของเจ้าอินทรวโรรส สุริยวงษ์ มาเป็นครูผู้ฝึกซ้อม แต่ทรงเผลอไม่ได้จัดให้มีการไหว้ครู บังเอิญประชวรในระยะนั้น ครั้นทรงรำลึกได้ จึงทรงบนไว้ว่า “ถ้าหายเจ็บจะเล่นละครพระลอแก้บน” เมื่อหายประชวร จึงมีรับสั่งให้หม่อมแส กับหม่อมดำช่วยกันฝึกซ้อม เรื่องพระลอ ตอนตามไก่ ครั้งนั้นจึงถือว่าการเล่นแก้บนครั้งนี้นับเป็นครั้งแรกที่ตัวละครชุดใหม่ได้แสดงออกโรง ทรงฝึกซ้อม และทรงเลือกตัวแสดงเอกดังนี้ สุดใจ แสดงเป็น พระลอ วันดี แสดงเป็น ไก่แก้ว และสมพัน แสดงเป็น ปู่เจ้าสมิงพราย (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๗, ๑๘๒ - ๑๘๓) และในปีเดียวกันนี้เป็นวันโกนจุก หม่อมเจ้าหญิงฉัตรสุดา ฉัตรชัย อายุได้ ๑๒ ปี (พ.ศ. ๒๔๗๔) คุ้มแจ่งหัวริน (คุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ) พระราชชายาทรงจัดให้มีละครเรื่องสุพรรณหงส์ ในเรื่องมีระบำปลา ระบำเขน ระบำฝรั่งรำเท้า มีช่างซอคือ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่เป็นต้นเสียง เนื้อร้องมีคำคล้องจองกันว่า “*สมโภชฉัตรสุดามารศรี บ้างก็ร้อง บ้างก็รำไปตามที ด้วยความยินดีปรีดาเอย*” (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๑๓๔)

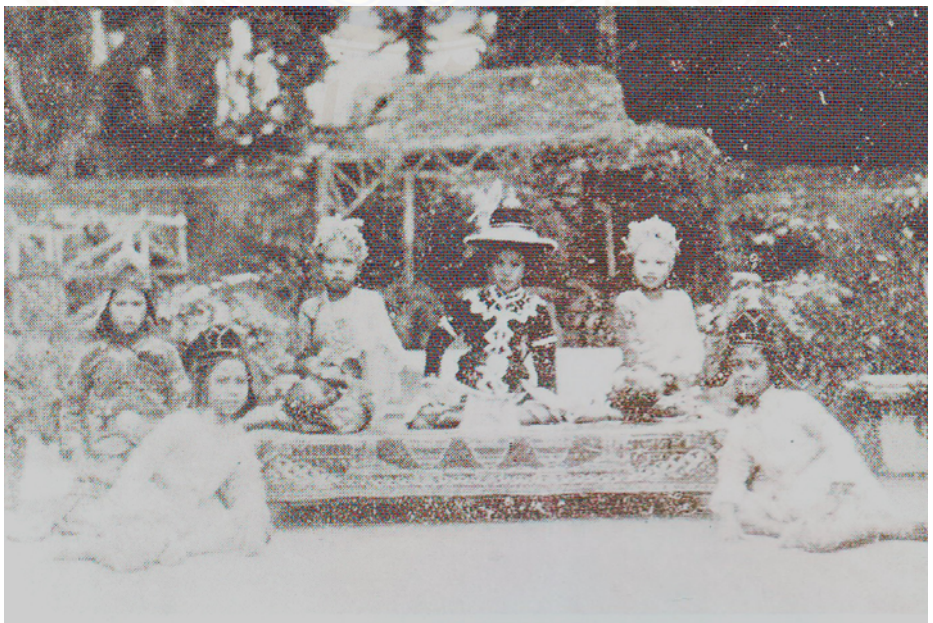
พ.ศ. ๒๔๗๕ เมื่อพระคุณเจ้าครูบาศรีวิชัย สร้างวิหารใหม่แทนหลังเก่าที่รื้อลงและปฏิสังขรณ์วัดพระธาตุสวนดอกเสร็จ ได้มีการฉลองอย่างมโหฬาร พระราชชายาเจ้าดารารัศมี รับสั่งให้ฝึกซ้อม ฟ้อน ระบำ และตัวละครขึ้นแสดงในงานนั้น ทรงดำริว่า “ตัวพระก็มีแล้ว ตัวนางก็มีแล้ว ยังขาดแต่ตัวยักษ์เท่านั้น” ฉะนั้นจึงซ้อมเรื่องนารายณ์ปราบนนท์ทุกขึ้น ทรงเลือกนวลฉวีเป็นตัวนนท์ทุก รับสั่งให้หม่อมพันธ์ (ตัวยักษ์ของเจ้าอินทรวโรรส) เป็นครูฝึกแสดงเบิกโรงในงานนี้และทรงเลือกซ้อมพระลอตั้งแต่ต้นจนถึงตามไก่ เสี่ยงน้ำ และเข้าสวน ตามลำดับ นับว่าเป็นการแสดงละครเรื่องพระลอ แบบปรีดาลัยครบตลอดทั้งเรื่อง โดยทรงเลือกตัวแสดงเอกดังนี้ ตอนตามไก่ สุดใจ แสดงเป็น พระลอ, วันดี แสดงเป็น ไก่แก้ว และสัมพันธ์ แสดงเป็น ปู่เจ้าสมิงพราย ตอนเสี่ยงน้ำ สุดใจ แสดงเป็น พระลอ, นวลฉวี แสดงเป็น นายแก้ว และยุพดี แสดงเป็น นายขวัญ ตอนเข้า

Copyright by Mahidol University

สวน สมพร และธิดาของพระยาฯ เปลี่ยนกันแสดงเป็นพระลอแปลงคนละคืนโดย สุดใจ แสดงเป็น นายแก้ว, นวลฉวี แสดงเป็น นายขวัญ, วันดี แสดงเป็น นางริ่น และอัญชัน แสดงเป็น นายโรย (แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า ๒๕๑๖, ๑๘๔ - ๑๘๕)



ภาพ ๗.๓๒ ละครเรื่องพระลอ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงหัดรุ่นสุดท้าย เล่นฉลองวิหารวัดสวนดอก พ.ศ. ๒๔๗๕ ภาพจากหนังสือ ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน



ภาพ ๗.๓๓ ตัวละครเรื่องพระลอ สุดใจ แสดงเป็น นายแก้ว, นวลฉวี แสดงเป็น นายขวัญ, วันดี แสดงเป็น นางริ่น และอัญชัน แสดงเป็น นายโรย ภาพจากหนังสือ ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน

Copyright by Mahidol University

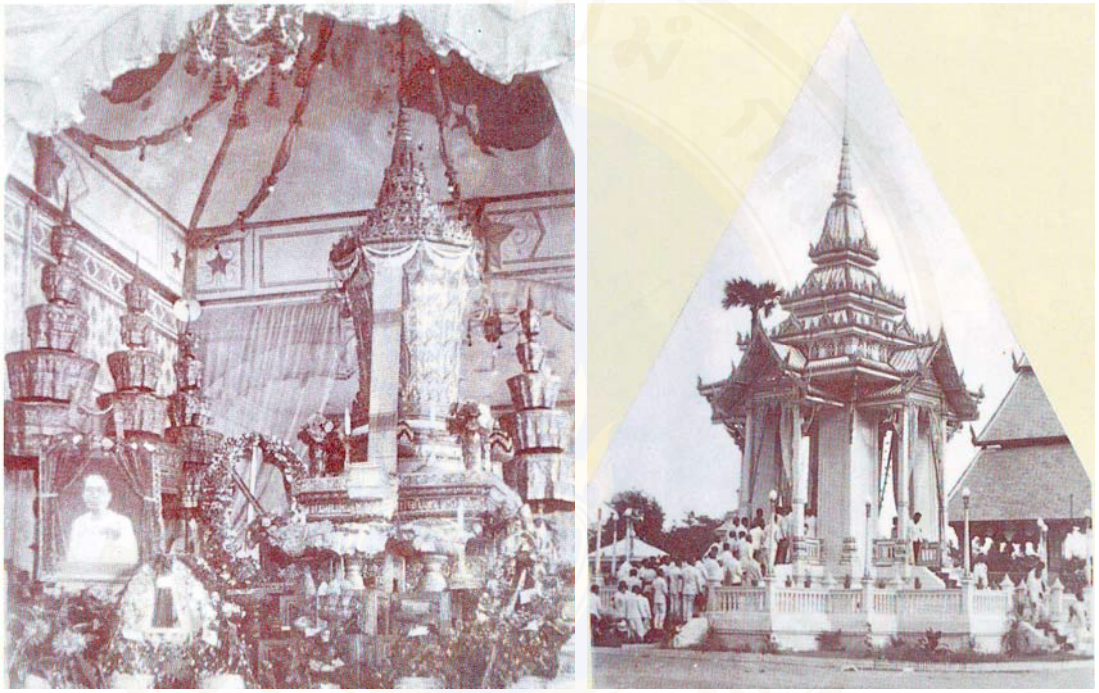
หลังจากปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. ๒๔๗๕ การดนตรีและนาฏศิลป์เชียงใหม่ก็เริ่มลดความบทบาทความสำคัญลง เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม และเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เล่าว่า “ตอนนั้นพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงไม่สบายพระทัยมากในเหตุการณ์ปฏิวัติที่เกิดขึ้น ทรงบ่นถึงพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ตลอดจนถึงพระบรมวงศ์ทุกพระองค์ที่ทรงคุ้นเคย ถึงกับมีรับสั่งว่า ไม่มีแก่ใจที่จะเล่นดนตรีและ ละคร” เมื่อทรงทราบข่าวเจ้านายผู้ใหญ่หลายองค์ถูกจับกักบริเวณ ณ พระที่นั่งอนันตสมาคม กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธินเสด็จลี้ภัยการเมืองไปประทับที่สิงคโปร์ และทูลกระหม่อมบริพัตรไปเมืองบันดุง ต่อจากนั้นอีกไม่นานก็เริ่มประชวร เจ้าโสภาเล่าต่ออีกว่าว่า “ทรงพระกันแสงมิได้ขาด แม้แต่จะเข้ซึ่งโปรดทรงอยู่เป็นประจำก็ทรงเลิก” การดนตรีในตำหนักสวนเจ้าสบายก็ลดลงเป็นอย่างมาก (พูนพิศ อมาตยกุล ๒๕๔๒, ๑๕)

พ.ศ. ๒๔๗๖ ภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พระสุขภาพทรุดโทรมและเริ่มประชวรมากขึ้น พระกำลังลดน้อยถอยลงทุกวัน สิงหาคม พ.ศ. ๒๔๗๖ มีงานทำบุญฉลองพระชนมายุครบ ๕ รอบนั้นเห็นได้ชัดว่าทรงไม่มีความสุขพระทัยเลย ที่พระตำหนักก็เงียบเหงา ขณะนั้นอาการประชวรปัปผาสะพิการ ที่เริ่มเป็นตั้งแต่เดือนมิถุนายน ก็มิได้บรรเทา มีแต่ทรงตัวและทรุดตัวลงเรื่อยมา จนในที่สุดวันที่ ๙ ธันวาคม ก็สิ้นพระชนม์อย่างสงบ (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๑๑๘ - ๑๑๙) น่าเสียดายเป็นอย่างยิ่งที่ทรงฝึกหัดละครรำได้เพียง ๓ เรื่อง คือ นารายณ์ปราบนนท์ทุก พระลอ และสุวรรณหงส์ ก็สิ้นพระชนม์ ชันษาได้ ๖๐ ปี ๓ เดือนในปีเดียวกันนั่นเองที่ครูฉัตร และครู ช่อ กลับมาที่เชียงใหม่เป็นครั้งที่สอง ครั้งนี้ครูทั้งสองท่านได้ทุ่มเทวิชาการดนตรีไทยให้กับนักดนตรีในเชียงใหม่เป็นอันมาก เจ้าแก้วนวรัฐได้เห็นความสามารถ และเมตตา ต่อมาได้ยกย่องให้ครูฉัตรเป็นหัวหน้าวงดนตรีประจำคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐนับเป็นวงปี่พาทย์ไทยที่แข็งแรง

หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองได้ทำให้การดนตรี และละครในเชียงใหม่ซบเซาลงอย่างมากจนถึงปี พ.ศ. ๒๔๘๕ ครูทั้งสองจึงได้กลับลงมาสู่จังหวัดอยุธยา ได้เป็นครูสอนดนตรีไทยให้แก่วงปี่พาทย์ ของนายสังเวียน เกิดผล เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี สิ้นพระชนม์ เจ้าบัวทิพย์ ณ เชียงใหม่ ธิดาเจ้าแก้วนวรัฐ (เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ ๙) ที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงอุปถัมภ์ไว้ดุจธิดาบุญธรรม ได้พยายามฟื้นฟูนาฏศิลป์ เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่าน ฟ้อนดาบตลอดจนการฟ้อนแบบต่างๆ ซึ่งเด็กๆ ที่เจ้าบัวทิพย์นำมาหัดสามารถแบ่งออกเป็นรุ่นๆ จนสามารถเล่นเป็นละครร้องและพูดได้ ในปี พ.ศ. ๒๔๗๘ ได้จัดให้มีการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ไทย เรื่อง “ไทยสู้” บทประพันธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ ที่โรงภาพยนตร์ศรีนครพิงค์ (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ๒๕๓๘, ๘๘) เมื่อเจ้าอินทรวโรรสได้ถึงแก่พิราลัย

Copyright by Mahidol University

หม่อมแสได้มาเป็นหม่อมของเจ้าแก้วนวรัฐ ต่อมาท่านทั้งสองนี้ได้รวบรวมตัวละครชุดต่างๆที่ยังหลงเหลือไว้ พร้อมกับฝึกแสดงเพิ่มเติมอีกเพื่อออกแสดงรับการกุศล ถ้าซ้อมหลายๆ เรื่องก็ใช้แสดงเพื่อเก็บเงินมาใช้จ่ายในการซ่อม และสร้างเครื่องแต่งตัวละครใหม่ ต่อมาจึงติดปากกันเลยว่า “ละครคุ้ม”



ภาพ ๗.๓๔ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดงานพระศพเป็นพิธีหลวง พระโกศกุดั่นประกอบพระศพ พระโกศพระอัฐิทองคำ กระบวนแห่เครื่องสูงประกอบพระอิสริยยศจากท่าเจดีย์กิ่วไปยังพระเมรุวัดสวนดอก อีกทั้งยังโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าพี่ยาเธอกรมพระกำแพงเพชรอัครโยธินเสด็จแทนพระองค์ ทรงประกอบพระราชกุศลและพระราชทางเพลิงในวันที่ ๒๑ เมษายน พ.ศ. ๒๔๗๗ และให้ข้าราชสำนักไว้ทุกข์ถวาย ๗ วัน เป็นพระเกียรติยศ
ภาพโดย นงเยาว์ กาญจนจารี

Copyright by Mahidol University

ตาราง ๗.๑ แสดงลำดับเหตุการณ์สำคัญ นับเรียงตามปีพุทธศักราช

ปีพุทธศักราช	เหตุการณ์สำคัญ
พ.ศ. ๒๔๑๖	-เจ้าอินทรวิชายานนท์ ขึ้นดำรงตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ ๗ -เจ้าดารารัศมีประสูติ ๒๖ สิงหาคม -สนธิสัญญาเชียงใหม่ (Treadty of Chiengmai)
พ.ศ. ๒๔๑๗	-กรุงเทพฯ ส่งข้าหลวงขึ้นมาประจำที่เชียงใหม่เป็นครั้งแรก
พ.ศ. ๒๔๒๓	-เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่เกิด
พ.ศ. ๒๔๒๔	-นายคาร์ล บ็อค (Carl Bock) เดินทางมาถึงเชียงใหม่
พ.ศ. ๒๔๒๕	-(ข่าวลือ)ราชทูตพม่าตอนใต้เจรจาทาบทาม(จากสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย) ขอรับเจ้าดารารัศมี ไว้ในพระบรมราชินูปถัมภ์
พ.ศ. ๒๔๒๖	-โสกันต์แบบราชประเพณีเจ้านาย ราชวงศ์จักรี -รัชกาลที่ ๕ พระราชทานตุ้มพระกรรณ ธำมรงค์เพ็ชร ทรงโปรดเกล้าฯ หมั้น หมาย
พ.ศ. ๒๔๒๖	-รัฐบาลอังกฤษ และสยามทำสนธิสัญญาเชียงใหม่ฉบับที่ ๒ -ข้าหลวงจากกรุงเทพฯ ไม่สามารถแก้ไขปัญหาตามหน้าที่ได้(พ.ศ. ๑๔๑๗-๒๔๒๖)
พ.ศ. ๒๔๒๗	-เปิดสถานกงสุลอังกฤษที่เชียงใหม่ -เจ้าเทพไกรสร ชายาของพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ ผู้มีความสามารถในการปกครอง ถึงแก่พิราลัย พระเจ้าอินทรวิชยานนท์ไม่มีความเข้มแข็งพอ เจ้านายชั้นสูงแก่งแย่งอำนาจ -รัฐบาลกลาง เข้ามาปฏิรูปการปกครองมณฑลพายัพ โดยมีศูนย์กลางอำนาจการปกครองอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ โดยพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นพิชิตปรีชากร
พ.ศ. ๒๔๒๕	-พระราชพิธีลงสรง และสถาปนาพระอิสริยยศ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้า มหาวชิรุณหิศ สยามกุฎราชกุมาร -พระองค์เจ้าชายดิลกนพรัตน์ ประสูติ ๓ พฤษภาคม โอรสองค์ที่ ๔๔ ใน รัชกาลที่ ๕ และเจ้าจอมมารดาทิพเกสร -เจ้าดารารัศมี ถวายตัวเป็นเจ้าจอม ๑๕ พฤศจิกายน -พม่าตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ โดยสมบูรณ์ -เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ เกิด

Copyright by Mahidol University

ปีพุทธศักราช	เหตุการณ์สำคัญ
พ.ศ. ๒๔๓๑	-ครูรอด อักษรทับ เกิด
พ.ศ. ๒๔๓๒	-ประสูติพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี -เจ้าจอมใน รัชกาลที่ ๕ เข้าไปสอนดนตรี ในตำหนักเจ้าดาราฯระหว่าง พ.ศ. ๒๔๒๕ -๒๔๓๒ มีเจ้าจอมประคอง, เจ้าจอมสังวาลย์, เจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมารดาเหม และหม่อมผิว ในพระยานรรัตน์ราชมานิต (โต มานิตยกุล) เข้ามาสอนดนตรี ในปีเดียวกัน -ครูช้อย สุนทรวาทิน สอนในตำหนักเจ้าดารารัศมี ๕ ปี(พ.ศ. ๒๔๓๐ – ๒๔๓๒) -หลวงบรรเลงเลิศเลอ (กร กรวาทิน) -บริษัทบริติชบอร์เนียว จำกัด เข้ามาทำธุรกิจป่าไม้ในล้านนา
พ.ศ. ๒๔๓๕	-พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี สิ้นพระชนม์ (๒๑ กุมภาพันธ์) -ครูชั้น สุนทรวาทิน เกิด -บริษัทบอมเบย์เบอร์มา จำกัด เข้ามาทำธุรกิจป่าไม้ในล้านนา -ไทยเสียดินแดนให้แก่อังกฤษ ร.ศ. ๑๑๑ (พ.ศ. ๒๔๓๕)
พ.ศ. ๒๔๓๖	-เจ้าดารารัศมี ได้รับพระราชทานตราปฐมจุลจอมเกล้า -เจ้าบัวชุม เข้าวัง เมื่ออายุได้ ๗ ปี ในปีนี้ -ครูฉัตร สุนทรวาทิน เกิด -ไทยเสียดินแดนให้ฝรั่งเศส ร.ศ. ๑๑๒ (พ.ศ. ๒๔๓๖)
พ.ศ. ๒๔๓๗	-รวมการบังคับบัญชาหัวเมืองทั้งหมดในราชอาณาจักร ให้อยู่ภายใต้การปกครองของพระทรวงมหาดไทย
พ.ศ. ๒๔๓๘	-ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส มิชชันนารีชาวอเมริกัน คณะเพรสไบทีเรียนที่เดินทางไปเผยแพร่คริสต์ศาสนาที่เมืองเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๔๓๘ - ๒๔๔๒
พ.ศ. ๒๔๓๙	-เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ (ธิดาของ เจ้าราชวงศ์ น้อยลาวแก้ว ณ เชียงใหม่ เกิด) -ครูช่อ สุนทรวาทิน เกิด
พ.ศ. ๒๔๔๐	-พระเจ้าเจ้าอินทรวิชยานนท์ถึงแก่พิราลัย -ครูแปลก(พระยาประสานดุริยศัพท์)ได้เข้ามาสอนดนตรี -หม่อมส้มจีนได้เข้ามาสอนขับร้อง และรัชกาลที่ ๕ เสด็จประพาสครั้งแรก -นักกฎหมายชื่อ นายปีแอร์ โอร์ต ผู้ช่วยที่ปรึกษากฎหมายชาวเบลเยี่ยมที่เข้ามารับราชการในสยามขณะนั้นให้เดินทางไปทำหน้าที่พิจารณาคดีร่วมกับนายจอห์น บาเรตท์ ราชทูตสหรัฐที่เมืองเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

ปีพุทธศักราช	เหตุการณ์สำคัญ
พ.ศ. ๒๔๔๒	-จัดตั้งการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล มณฑลพายัพ
พ.ศ. ๒๔๔๓	-เส้นทางการค้าสำคัญทางบก เปลี่ยนจากมะละแหม่ง-เชียงใหม่ มาเป็นเส้นทางการค้าทางเรือระหว่าง กรุงเทพฯ - เชียงใหม่ ภายใต้อำนาจการปกครองทางรัฐของสยาม
พ.ศ. ๒๔๔๔	-เจ้าวโรรสสุริยวงษ์ ขึ้นดำรงตำแหน่งเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ ๘
พ.ศ. ๒๔๔๕	-เจ้าจอมมารดาทิพเกสรถึงแก่อนิจกรรม ๓ มีนาคม -เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ เข้ามาในตั้งแต่วังอายุ ๑๒ ปีอยู่กับเจ้าจอมทิพเกสร แล้วไปอยู่กับเจ้าดารา ตอนอายุ ๒๒ ปี เพิ่มมาทีหลัง -เกิดกบฏเงี้ยว
พ.ศ. ๒๔๔๖	-ก่อเกิดความรักระหว่างมะเมี๊ยะกับเจ้าน้อยสุขเกษม
พ.ศ. ๒๔๔๘	-รัชกาลที่ ๕ ทรงออกพระราชบัญญัติเลิกทาส ร.ศ. ๑๒๔ วันที่ ๑ เมษายน -งานสมรสเจ้าอุตรการโกศล (สุขเกษม ณ เชียงใหม่) กับ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่
พ.ศ. ๒๔๔๙	-เริ่มประชวรเป็นพระปัปผาพิการ (โรคปอด) รักษาพระองค์อยู่ที่ อ่างศิลา -เจ้าจอมมารดา เจ้าดารารัศมี ทรงออกรับแขกเมือง พิธีเสด็จออกรับเจ้าต่างประเทศฝ่ายใน เจ้าหญิงแสนหวี ๒ พฤศจิกายน
พ.ศ. ๒๔๕๐	-ครูสังวาล กุลวัลกี เข้ามาสอนทางดีดจะเข้ -“บทมโหรีในรัชกาลที่ ๕” จากจดหมายพระราชหัตถเลขา -พระองค์เจ้าดิลกนพรัตน์ทรงสำเร็จปริญญาดอกเตอร์ทางเศรษฐศาสตร์ (เจ้านายพระองค์แรก และพระองค์เดียวที่จบปริญญาเอก)ในเรื่อง “เกษตรกรรมในสยาม : บทวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เศรษฐกิจ” จากมหาวิทยาลัยทึบบิงเงน เยอรมนีตอนใต้
พ.ศ. ๒๔๕๑	-เจ้าจอมมารดา ดารารัศมีได้รับการสถาปนาเป็นเจ้าดารารัศมี พระราชชายา -รัชกาลที ๕ โปรดเกล้าฯ พระราชทานเลี้ยงส่ง ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน แล้วเสด็จทอดพระเนตรละครปรีดาลัย พร้อมกัน -กราบถวายบังคมลา เสด็จขึ้นไปเยี่ยมนครเชียงใหม่ ครั้งแรก -ขึ้นรถไปสถานีรถไฟสามเสน กรมพระนราฯส่งบทละครพระลอให้ดู (ทางรถไฟยาวถึงปากน้ำโพ นครสวรรค์)

Copyright by Mahidol University

ปีพุทธศักราช	เหตุการณ์สำคัญ
พ.ศ. ๒๔๕๒	-เสด็จถึงเชียงใหม่ นำบทละครกรมพระนราฯ มาซ้อมฉลองกู่ เล่นพระลอ สาวเครือฟ้า และอิเหนา เป็นการนำเอาวัฒนธรรมละครร้องแบบภาคกลางขึ้นไปแสดง ณ เชียงใหม่ -สร้างกู่เจ้านายฝ่ายเหนือใหม่ ที่วัดสวนดอก เมืองเชียงใหม่ -เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ (เจ้าสุริยะ) ถึงแก่พิราลัย -พระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับถึงกรุงเทพฯ ๒๖ พฤศจิกายน, อีกสองวันต่อมาทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ จัดงานมงคลขึ้นตำหนัก “สวนฝรั่งกังไส” -๑ ธันวาคม ปีนี้ รัชกาลที่ ๕ ทรงพระกรุณา โปรดเกล้าฯ พระราชทานเลี้ยง และมีฉลองที่ตำหนักใหม่ (ละครปรีดาลัย) -รัชกาลที่ ๕ ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานนาม โรงเรียนสตรีในเมืองเชียงใหม่แห่งแรกว่า “โรงเรียนพระราชชายา” ปัจจุบันคือ โรงเรียนดาราวิทยาลัย
พ.ศ. ๒๔๕๓	-พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ๒๑ ตุลาคม -พระราชชายาเจ้าดารารัศมี สร้างตลาดวโรรส ด้วยทุน ๑,๘๐๐ รูปี
พ.ศ. ๒๔๕๔	-พลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ ดำรงตำแหน่งเจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่(พ.ศ. ๒๔๕๔ - ๒๔๘๒)
พ.ศ. ๒๔๕๔	-สร้างถนนสายต้นยางจากเมืองเชียงใหม่ ไปลำพูน
พ.ศ. ๒๔๕๕	-พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าชายดิลกนพรัตน์ กรมหมื่นสรรควิสัยนรบดี (พ.ศ. ๒๔๒๗-๒๔๕๕) สิ้นพระชนม์ (ยิงตัวตาย) เมื่อวันที่ ๑๒ มกราคม -เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เกิด
พ.ศ. ๒๔๕๗	-ถวายบังคมลาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๖ เสด็จนิวัตรกลับนครเชียงใหม่ (๒๘ ปีในพระบรมมหาราชวัง) เป็นการถาวร รถไฟมีถึงสถานีรถไฟ เด่นไชย กรมรถไฟหลวงจัดถวายรถพิเศษไปจนถึง ผาคอ -เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ เกิด
พ.ศ. ๒๔๕๘	-ครูรอด และครูชั้น (สุนทรวาทิน) อักษรทับ ขึ้นไปสอนดนตรีไทยในคุ้ม
พ.ศ. ๒๔๕๙	-รถไฟมาถึงลำปาง
พ.ศ. ๒๔๖๑	-เจ้าเครือแก้ว เมื่ออายุ ๖ ขวบ เข้าวังเมื่อปี พ.ศ.๒๔๖๑, ๒๔๖๒ ตามเจ้าลดาคำกลับมาอีกครั้งหนึ่ง -เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เกิด

Copyright by Mahidol University

ปีพุทธศักราช	เหตุการณ์สำคัญ
พ.ศ. ๒๔๖๒	-วันประสูติ ม.จ. หญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย ๒๗ มีนาคม ทรงจัดละครเรื่องสุวรรณหงส์ เล่นประทานในที่คุ้ม รินแก้ว
พ.ศ. ๒๔๖๓	-ครูอัญชัน ปิ่นทอง เกิด -พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระชนมายุ ครบ ๔๘ พรรษา ท้าวสุนทรพจนกิจประพันธ์ บทละครเรื่อง “น้อยไจยา” ขึ้นถวาย เมื่อวันที่ ๒๖ สิงหาคม
พ.ศ. ๒๔๖๔	-เส้นทางรถไฟมาถึงเชียงใหม่
พ.ศ. ๒๔๖๕	-จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิต เสด็จตรวจราชการมณฑลพายัพ
พ.ศ. ๒๔๖๖	-วันประสูติ ม.จ. หญิงภัทรดา ฉัตรชัย (ดิศกุล) ท่านผู้นี้ มีหม่อมมารดาเป็นพระญาติของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมื่อเล็กจึงถวายตัวมาอยู่กับพระราชชายาในคุ้ม -นางสาว คาโปเล นักศึกษาวิจัย ประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศสเข้ามาศึกษาโบราณคดี วรรณกรรม ตำนานล้านนา กรมพระยาดำรงฯ จึงทรงขอให้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงช่วยดูแล ขณะเก็บข้อมูลที่เมืองเชียงใหม่ ลำพูน
พ.ศ. ๒๔๖๙	-ครูฉัตร สุนทรวาทิน ขึ้นมาสอนดนตรีไทยที่เชียงใหม่ -ทรงส่งเจ้าโสภาเรียนจะเข้ กับครูสังวาล กุลวัลกี เมื่ออายุได้ ๑๒ปี และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และขุนเสนาะกรรณ
พ.ศ. ๒๔๖๙	-รัชกาลที่ ๗ เสด็จ พ.ศ. ๒๔๖๙ สมโภชช้างเผือกพระเศวตคชเดชน์ดิลกฯ -สมโภชวัดพระสิงห์ (ปอยหลวง) -ยุบเลิกตำแหน่งเจ้าผู้ครองนคร และคำนวณผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจเดิมของเจ้าเมืองมาเป็นเงินเดือนพระราชทาน หากเจ้าเมืองใดว่างลงก็ไม่มีการแต่งตั้งขึ้นมาอีก
พ.ศ. ๒๔๗๐	-เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ถวายตัวเป็นมหาดเล็ก -เมืองเชียงใหม่มีโรงภาพยนตร์ ๒ มีการเติบโตของเมืองสมัยใหม่ มีรถโดยสารรุ่นแรกวิ่งระหว่างเชียงใหม่-ลำพูน โรง ดำเนินกิจการโดยหลวงอนุสารสุนทร (สุ่นฮี้ ชุติมา) ในปีนี้เป็นปีเปิดตัวหนังสือพิมพ์ ศรีเชียงใหม่ หนังสือพิมพ์ท้องถิ่นยุคแรก
พ.ศ. ๒๔๗๑	-บันทึกแผ่นเสียง เพลง ซอสมโภชช้างเผือก
พ.ศ. ๒๔๗๒	-ครูช่อ สุนทรวาทิน กลับมาเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๔๗๒-๒๔๘๕

Copyright by Mahidol University

ปีพุทธศักราช	เหตุการณ์สำคัญ
พ.ศ. ๒๔๗๔	-ทรงคัดเลือกช่างฟ้อนประจำวังรุ่นเล็ก ณ สวนเจ้าสบาย เชียงใหม่ -จัดการแสดงเรื่องพระลอตามไก่เพื่อแก้บน -วันโกนจุก หม่อมเจ้าหญิงฉัตรสุดา ฉัตรชัย อายุได้ ๑๒ ปี คุ้มแจ่งหัวริน(คุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ) พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงจัดให้มีละครเรื่องสุพรรณหงส์ ในเรื่องมีระบำปลา ระบำเขน ระบำฝรั่งรำเท้า
พ.ศ. ๒๔๗๕	-ครูบาศรีวิชัย สร้างวิหารใหม่ ซ้อมฟ้อน ระบำ และตัวละครแสดงในงาน -ปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยคณะราษฎร ๒๔ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๗๕ -ครูฉัตรกลับมาสอนดนตรีที่เชียงใหม่อีกครั้ง
พ.ศ. ๒๔๗๖	-พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงเริ่มประชวร วันที่ ๓๐ มิถุนายน พ.ศ. ๒๔๗๖ -พระราชชายาเจ้าดารารัศมี สิ้นพระชนม์ วันที่ ๙ ธันวาคม เวลา ๑๕.๑๔ น.
พ.ศ. ๒๔๗๗	-กรมพระกำแพงเพ็ชรอัครโยธินเสด็จแทนพระองค์ไปทรงประกอบการพระราชกุศลและพระราชทานเพลิง วันที่ ๒๑ เมษายน และให้ข้าราชสำนักไว้ทุกข์ถวาย ๗ วัน เป็นพระเกียรติยศ

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๘
บทวิเคราะห์

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีล้านนาที่มีช่วงเวลาอยู่ในช่วงเวลา สมัยเดียวกัน ในที่นี้ผู้วิจัยถือว่า ดนตรีล้านนาร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน ช่วงเวลาเดียวกัน ยุคสมัยเดียวกัน มีแนวคิดร่วมกันหรือเป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีรากฐานมาจากที่เดียวกัน มีแนวคิดร่วมกันหรือเป็นไปในทิศทางเดียวกัน มีรากฐานมาจากที่เดียวกัน เกิดและมีวิวัฒนาการอยู่บนผืนแผ่นดินล้านนา ในที่นี้นับรวมถึงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่มีความคิดก้าวหน้า แตกต่าง ทันสมัย และรวมถึงดนตรีที่จะมีผลกระทบในทางสร้างสรรค์แก่ผู้ฟัง มีอำนาจในการชักจูงใจ สามารถแบ่งออกเป็น ๕ ยุคสมัย แบ่งตามช่วงเวลาทางประวัติศาสตร์ล้านนา ของสรัสวดี อ๋องสกุล ได้ดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคอาณาจักรล้านนา (พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐) ศึกษาจากความร่วมสมัยในศิลาจารึกวัดพระยืนเป็นหลัก เพราะเป็นจารึกแรกที่มีเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีในแผ่นดินล้านนา

(๒) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคทองของล้านนา (พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐) ศึกษาความร่วมสมัยในโบราณวัตถุ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ เพราะเป็นหลักฐานทางศิลปกรรมปรากฏ รูปแบบเครื่องดนตรี และหน้าที่ของดนตรีสำคัญ และชัดเจนที่สุดในแผ่นดินล้านนา

(๓) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา สมัยพม่าปกครอง (พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗) ศึกษาจากความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา อันเป็นเพียงหลักฐานเดียวในการสืบทอด คัดลอก ตลอดเรื่อยมา แม้จะอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า

(๔) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคสมัยเมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรี บริบทบุคคลสำคัญ ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นยุคสมัยของการรื้อฟื้น ฟื้นฟู ปรับปรุง ดนตรีล้านนาให้เป็นรูปเป็นร่างดังเช่นปัจจุบัน

และในภาคส่วนของบทวิเคราะห์นี้ผู้วิจัยจะได้ทำการวิเคราะห์วิวัฒนาการของวัฒนธรรมดนตรีล้านนาร่วมสมัยในแผ่นดินล้านนาตั้งแต่ พ.ศ.๑๘๓๙ – พ.ศ.๒๕๕๒ เชื่อมโยงผ่านระบบมิติของเวลา ผู้คน ในดินแดนล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผ่านมุมมองของความร่วมสมัยของทั้ง ๔ ยุคสมัยข้างต้น มาทำการวิเคราะห์ในยุคสมัยที่ ๕ คือ

Copyright by Mahidol University

(๕) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒) อันเป็นยุคสมัยปัจจุบัน จากระบบการแทรกแซงวัฒนธรรมของรัฐ และการกระจายตัวทางวัฒนธรรมล้านนาผ่านสถานศึกษา รวมถึงศิลปินในระบอบทุนนิยม และสื่อกลางทางผ่านวิถีชีวิตชุมชน ก่อเกิดเป็นความร่วมสมัยในแผ่นดินล้านนา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

๘.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา (พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐) ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์

สถาบันอำนาจทางสังคมล้านนา และหน้าที่ของดนตรีล้านนา

จากศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) ดนตรีมีหน้าที่รับใช้สถาบันหลักของสังคม โดยผ่านการใช้อำนาจโดยชอบธรรมของสถาบันกษัตริย์ รูปแบบดนตรีส่วนใหญ่ติดตามมากับวัฒนธรรมทางพระศาสนา มีต้นทางอยู่ที่เมืองพัน ประเทศพม่าในปัจจุบัน โดยดนตรีมีหน้าที่บรรเลงแห่ประโคม ในพิธีสำคัญทางศาสนา ซึ่งอาจถือได้ว่าดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืนนั้น เป็นดนตรีแห่งอาณาจักรสุโขทัย อาณาจักรที่ถือครองโดยธรรมราชา ใช้อำนาจ ความชอบธรรมในการเผยแผ่พระศาสนา ดังเช่นพระเจ้าอโศกมหาราช (พ.ศ. ๒๔๐ - ๓๑๑)

เพราะเหตุใดจึงมีแต่ศิลาจารึกวัดพระยืนที่เก่าแก่ จากการศึกษาวิจัยในบทที่ ๔ ทำให้ทราบว่าในสมัยพระเจ้าติโลกราช (ขึ้นครองราชย์ พ.ศ. ๑๙๘๔) เนื่องจากทรงสนับสนุนฝ่ายนิกายวัดป่าแดง และทรงรื้อถอน ทำลายจารึกเก่าออกทั้งหมด ด้วยเชื่อว่าการอุทิศข้าวของให้วัดสมัยก่อนหน้านั้น “ไม่ได้บุญ” จึงทรงอุทิศเข้าของใหม่ แล้วทรงสร้างจารึกไว้ใหม่หมดทุกวัด ในเขตเชียงใหม่ลำพูน ดังเหลือเพียงจารึกเดียวคือ จารึกวัดพระยืน เพราะเป็นของพระสุมนเถระที่คนยังนับถือมาก และเกรงว่าจะสร้างความบาดหมางในสองนิกายเหมือนสมัยก่อน หรืออีกข้อสันนิษฐานหนึ่งก็คือเพราะวัดพระยืนเป็นวัดอรัญญิก อยู่ห่างจากเมืองเชียงใหม่ และเป็นวัดร้างในสมัยนั้น จึงเป็นผลให้หลงลืม และผ่านพ้นยุคสมัยการทำลายจารึกลงได้

เพราะฉะนั้นจารึกวัดพระยืน ถือว่าเป็นจารึกที่มีการดนตรีเกี่ยวข้องจารึกเดียว และยังเป็นจารึกที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเก่าแก่ที่สุดในแผ่นดินล้านนา ลักษณะทางดนตรี และชนิดของเครื่องดนตรีที่ปรากฏเป็นเครื่องดนตรีแห่ประโคม มีอายุ และรากฐานทางวัฒนธรรมร่วมสมัยกับจารึกสุโขทัย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาพบว่าปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรี และมีอายุของความร่วมสมัยของหลักฐานทางโบราณคดี และประวัติศาสตร์ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตาราง ๘.๑ ความร่วมสมัย หลักฐานศิลาจารึก

ลำดับ	หลักฐานศิลาจารึก		ปีพุทธศักราชที่สร้าง
๑.	ศิลาจารึกวัดพระยืน	ลำพูน	พ.ศ. ๑๙๑๓
๒.	ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ	สุโขทัย	พ.ศ. ๑๙๑๒
๓.	ศิลาจารึกวัดช้างล้อม	สุโขทัย	พ.ศ. ๑๙๒๗
๔.	ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง	สุโขทัย	พ.ศ. ๑๘๓๕*

จากหลักฐานความร่วมสมัยโดยยึดหลักฐานทางอายุของจารึกวัดพระยืน เปรียบเทียบกับจารึกอื่นได้ดังนี้ จารึกเขาสุมนกูฏ สร้างก่อนจารึกวัดพระยืน ๑ ปี จารึกวัดช้างล้อมสร้างหลังจากจารึกวัดพระยืน ๑๔ ปี จารึกพ่อขุนรามคำแหง สร้างก่อนจารึกวัดพระยืน ๗๘ ปี โดยจารึกทั้ง ๔ มีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาทั้งสิ้น และปรากฏเนื้อความ หน้าที่ของดนตรีดังนี้

(๑) จารึกวัดพระยืน ดนตรีมีหน้าที่เฉลิมฉลอง แห่ประโคม การเข้ามาของพระพุทธศาสนา โดยพระสุมนเถระจากสุโขทัย สู่ล้านนา ณ เมืองลำพูน เพื่อเผยแผ่พระศาสนา

(๒) จารึกเขาสุมนกูฏ ดนตรีมีหน้าที่ แห่ประโคมการงานเฉลิมฉลองพระพุทธบาทสู่เขาสุมนกูฏ ปรากฏมีดนตรีและมหรสพ เฉลิมฉลอง เนื่องในศรัทธาความเชื่อในพระพุทธศาสนา

(๓) ศิลาจารึกวัดช้างล้อม ดนตรีมีหน้าที่เป็นพุทธบูชาเพื่อแห่ประโคมในศาสนสถาน

(๔) จารึกพ่อขุนรามคำแหง ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคม เฉลิมฉลองในเทศกาลงานกฐิน ซึ่งรูปแบบวงดนตรี และเครื่องดนตรีทั้งหมดเป็นเครื่องแห่ประโคมในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา อันประกอบด้วยเครื่องดนตรีร่วมสมัยกันดังนี้

ตาราง ๘.๒ ตารางแสดงรูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึก

จารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๓	**จารึกเขาสุมนกูฏ** พ.ศ. ๑๙๑๒	**จารึกวัดช้างล้อม** พ.ศ. ๑๙๒๗	**จารึกพ่อขุนรามคำแหง** พ.ศ. ๑๘๓๕
พาทย์	พาทย์	พาทย์	พาด
ฆ้อง	ฆ้อง	ฆ้อง	-
พิณ	พิณ	-	พิณ
กลอง	กลอง	กลอง	กลอง
สรไน	-	-	-

Copyright by Mahidol University

จารึกวัดพระยืน	จารึกเขาสุมนกูฏ	จารึกวัดช้างล้อม	จารึกพ่อขุนรามคำแหง
พิสเนญ	-	เขาควาย	-
ทะเทียด	-	-	-
กาหล	-	-	-
แตร	-	แตร	-
สังข์	-	สังข์	-
กังสดาล	-	-	-
มรทงค์	-	-	-
ดงเดือด	-	-	-
คนร้องโห่	เสียงอันสาธุการ บูชา	-	เสียงเลื้อน เสียงขับ

*แตรสังข์ ในจารึกเขียนต่อกัน แต่สามารถแยกออกได้เป็น แตร และสังข์

จากตารางแสดงรูปแบบเครื่องดนตรีที่ปรากฏในจารึก หลักฐานความร่วมสมัย พบว่า จารึกวัดพระยืน ปรากฏรูปแบบเครื่องดนตรีที่มาก และครบครันกว่าจารึกอื่น ซึ่งทั้งหมดผู้วิจัยถือว่าเป็นรูปแบบของดนตรีแห่ประโคมเหมือนกัน จากหลักฐานมีเครื่องดนตรีสองชิ้นที่สำคัญในศาสนาพราหมณ์ที่เพิ่งเข้ามาหลังจาก พ.ศ. ๑๙๑๓ คือ จารึกวัดพระยืน และวัดช้างล้อม คือเครื่องมือ (เรียกตามสุจิตต์ วงษ์เทศ) แตร และสังข์ อันเป็นเครื่องดนตรีในรากฐานของวัฒนธรรมศาสนาพราหมณ์ตามหลักฐานจากพระไตรปิฎก ผู้ใช้เครื่องมือสังข์ เป็นผู้แรกคือพระอินทร์ ปรากฏตามหลักฐานศิลปกรรมแกะสลักหินทราย ฐานพระพุทธรูป ศิลปะสกุลช่างพะเยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๑ เป็นไปได้ว่าเครื่องมือ แตร และสังข์นั้น รับมาจากวัฒนธรรมดนตรีขอม เมื่อครั้งเสื่อมอำนาจ โดยกษัตริย์ขอม พระเจ้าชัยวรมันที่ ๘ ได้มีการอุทิศข้าวัด ทรัพย์สินส่วนพระองค์ และทรงผนวชในพระพุทธศาสนานิกายหีนยาน เมื่อ พ.ศ. ๑๘๕๒ ซึ่งก่อนหน้านั้นเครื่องแห่ประโคมในศาสนาพราหมณ์คงรับใช้พระพุทธศาสนาแล้ว

อีกเส้นทางเดินหนึ่งของดนตรีในยุคสมัยนั้น คือการเดินทางมาพร้อมกับพุทธศาสนาโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองพัน (Martaban) ประเทศพม่าในปัจจุบัน มาที่เมืองสุโขทัย ก่อนที่จะเดินทางมาถึงล้านนา โดยรากฐานของวัฒนธรรมที่มาพร้อมกับพระพุทธศาสนาดังกล่าว มาจากอินเดียใต้ และยังส่งผลต่องานศิลปกรรมในล้านนา และสุโขทัยเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่าเครื่องมือดนตรีที่ปรากฏในจารึกวัดพระยืนนั้นเป็นหลักฐานของความร่วมสมัยกับสุโขทัย เดินทางเข้ามาโดยพระพุทธศาสนาที่มีศูนย์กลางเดิมที่เมืองพัน (พม่า) ซึ่งพระพุทธศาสนาสายนี้เดินทางมาจากอินเดียใต้ เพราะฉะนั้นงานศิลปกรรมของสุโขทัย และล้านนาส่วนใหญ่จึงมีความใกล้เคียงกับ

Copyright by Mahidol University

ศิลปะแบบอินเดียใต้มากกว่าลังกา (ซึ่งเดินทางมาทีหลัง) และขอม ฉะนั้นเครื่องมือดนตรีที่ปรากฏในจารึกวัดพระยืนก็คงเป็นอีกวัฒนธรรมหนึ่งที่ติดตามมากับพระพุทธศาสนา ดังที่สุโขทัยส่งต่อถึงล้านนา ปัจจุบันวงเครื่องแห่ประโคมยังปรากฏอยู่ในวงดนตรีพระราชสำนักไทย

ฉะนั้นรูปแบบดนตรี และหน้าที่ของดนตรี ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาปรากฏครั้งแรกในการรับใช้พระศาสนา สถาบันหลักของสังคมที่ถูกสถาบันกษัตริย์ยืมมาสังคายนาอำนาจใหม่ “ธรรมราชา” ให้หลุดออกจากกรอบอำนาจพื้นถิ่นเดิม นอกจากนี้พระพุทธศาสนายังมีความเชื่อเรื่อง “บุญ” และเป็นสถาบันใหม่ที่สามารถตอบคำถามได้ทุกคำถาม ทั้งทางโลก และทางธรรม สถาบันนี้จึงมีความน่าเชื่อถือ และเหตุผลพอที่สถาบันกษัตริย์จะนำไปใช้ในการรวมศูนย์อำนาจ โดยเฉพาะดนตรีแห่ประโคมอันมีเครื่องมือศักดิ์สิทธิ์ อาทิ เครื่องโลหะ สังข์ เขาสัตว์ และหนังสัตว์นั้น นับได้ว่าเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างพิธีกรรม ความขลัง ให้แก่ผู้ที่ถือครองสิทธิ์นั้น เป็นเครื่องมือประโคมโดยชอบธรรมของผู้มีบุญ เครื่องมือดนตรีมีส่วนช่วยเสริมสร้างอำนาจ รักษาความเป็นระบบของรัฐบนพื้นแผ่นดินมาตุภูมิ เพื่อรักษาความสงบเรียบร้อยของสังคม เป็นสิ่งที่สร้างบรรยากาศชักจูงใจ เป็นศูนย์รวมของจิตใจผู้คนในรัฐ และสร้างอำนาจอย่างมหาศาลแก่ผู้ถือครอง

๘.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑-๒๑๐๐ : ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์

การดนตรีในเขตราชฐาน และคติจักรวาล

ในช่วงยุคทองของล้านนา ปรากฏความเจริญรอบด้านไม่ว่าจะเป็นด้านการเมือง การปกครอง พระศาสนา และเศรษฐกิจ จากหลักฐานทางดนตรีที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ (พ.ศ. ๒๐๐๐ - ๒๑๕๐) อันอยู่ในช่วงยุคทองของล้านนา ปรากฏงานศิลปกรรมบนลวดลายพระพุทธบาท ในคติจักรวาล พุทธปาทลักขณะมงคล ๑๐๘ ประการ ในความเชื่อทางพระพุทธศาสนา เครื่องดนตรีที่ปรากฏเป็นดนตรีในพระราชฐานของพระอินทร์ ซึ่งมีปราสาทอยู่บนช้างอาราวัณ เครื่องดนตรีที่ปรากฏได้แก่ พิณ (bow harp) และเครื่องเป่าจำพวกขลุ่ย (end blown flute) ถือว่าเป็นหลักฐานชิ้นแรกที่เกี่ยวข้องกับดนตรีในพระราชฐาน ซึ่งอยู่ในสถาบันกษัตริย์ (พระอินทร์ กษัตริย์ผู้ปกครองเหล่าเทพ) จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าศิลปกรรมบนรอยพระพุทธบาทนี้ มีความสอดคล้องและคล้ายกันกับงานประติมากรรมนูนสูงวิหารวัดเจ็ดยอด ศาสนสถานเมื่อครั้งสังคายนาครั้งที่ ๘ ในแผ่นดินล้านนาสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. ๒๐๒๐)

การดนตรีที่ปรากฏในรอยพระพุทธ มีนักดนตรีเป็นเหล่าสนม เทพธิดาของพระอินทร์ หรือเป็นวงดนตรีที่บรรเลงด้วยนางใน ดังปรากฏหลักฐานพิณ และวงดนตรีที่บรรเลงโดยนางใน

Copyright by Mahidol University

ดังกล่าวในจิตรกรรมวัดโปวินต่าว์น ประเทศพม่า ในยุคนี้เกิดชุมชนในจินตนาการทางพระพุทธศาสนาดังเช่นคติจักรวาร ไตรภูมิ เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงถือว่าหลักฐานการดนตรีที่ปรากฏ มีหน้าที่รับใช้คติความเชื่อจักรวาล ในดินแดนรัฐในจินตนาการ (imagined community) ร่วมสมัยกับความเชื่อเรื่องไตรภูมิ ปรากฏบรรดาเหล่าเทพธิดา นางฟ้า บรรเลงดนตรีโดยมีเครื่องดนตรีดังนี้

ตาราง ๘.๓ ชื่อเทพธิดา นางฟ้า เครื่องดนตรี บริวาร และความหมายของเครื่องดนตรี

ชื่อเทพธิดา และนางฟ้า	ชื่อเครื่องดนตรี	บริวาร	เครื่องดนตรี
คิครา	มหาวีณา	๖๐,๐๐๐	พิณ
สาธุ	สุภัทรา	๖๐,๐๐๐	ปี่ (เป่าปี่คู่หนึ่ง)
หสัจนารี	มุธตระ	-	พิณ
มณีเมขลา	พิชัยสังขะ	๖๐,๐๐๐	สังข์
มหาตุมุทิงคสังขะ	ปุณฺฑพิมพนะ	๖๐,๐๐๐	ตะโพน
ตปนัคคี	อานันทเภรี	๖๐,๐๐๐	กลอง
ปนัคคิ	รณมุขเภรี	๖๐,๐๐๐	กลองหน้าเดียว
นันทา	โกพมธุรสสุรเภรี	๖๐,๐๐๐	กลองใหญ่
ยามา	โบกขรบัณเฑาะว์	๖๐,๐๐๐	บัณเฑาะว์
สรโฆสสุร	นันทไฉน	๖๐,๐๐๐	ปี่ไฉน
สรพางคณา	ทัสสโกฏส	๖๐,๐๐๐	กลองใหญ่

จากตารางข้างต้นทำให้ทราบว่า เหล่าบรรดาเทพธิดา นางฟ้า บรรเลงดนตรีแห่ประโคมในพระราชพิธี อันมีเครื่องดนตรีที่ให้เสียงดัง ได้แก่ ปี่ สังข์ ตะโพน และกลองต่างๆ แต่ไม่มีพาทย์และแตร ดังนั้นจึงไม่สามารถบรรเลงในราชฐานของพระอินทร์ได้ เพราะเสียงอาจดังเกินไป และยังไม่มีคุณลักษณะของความอ่อนหวาน นอบน้อมตามจินตภาพงานศิลปกรรมที่ปรากฏดังวัดโปวิน-ตาว์น และรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ อ้างจากรูปแบบดนตรีที่ปรากฏในคติความเชื่อไตรภูมิ ภาพวงดนตรีที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ และจารึกวัดพระยืน ผู้วิจัยถือว่า ดนตรีถูกแบ่งหน้าที่ออกเป็น ๒ รูปแบบใหญ่ ได้คือดนตรีที่ใช้บรรเลงนอก ให้เสียงดัง และในราชฐาน ให้เสียงเบา ดังนี้

(๑) เปริยเมพ ดนตรีวงใหญ่ มีปี่ และเครื่องดนตรีประเภทตี เช่นกลอง และฆ้อง เป็นเครื่องหลัก มีผู้ชายเป็นนักดนตรี และใช้ในการแห่นอกราชฐาน สรรเสริญวีรกรรมของกษัตริย์ หรือ

Copyright by Mahidol University

แห่ประโคมในงานเฉลิมฉลอง ในพิธีกรรมทางศาสนา ดังเช่นปรากฏในจารึกวัดพระยืน ทั้งนี้ได้รวมอยู่ในรูปแบบของวงดนตรีที่สร้างเสริมความฮึกเหิมอันแรงกล้า เช่นในสมรภูมิ เป็นต้น

(๒) จินฺนเมฆมฺ ดนตรีลงเล็ก มีพิณเป็นเครื่องหลัก มีหญิงเป็นนักดนตรี และใช้แสดงกันหน้าพระประธานภายในศาสนสถานพราหมณ์ หรือราชฐาน แสดงถึงความรัก เทิดทูน และความอ่อนหวาน ดนตรีภายในราชฐานนี้ส่วนใหญ่จะบรรเลงโดยสตรี ใช้เครื่องดนตรีที่ให้เสียงอ่อนหวานนุ่มนวล ดังปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ และภาพปูนปั้นนางทั้ง ๕ ศิลปะทวารวดี ที่คูบัว เป็นต้น

ในที่นี้เครื่องมือสังข์ ถูกเปลี่ยนหน้าที่การใช้งานเป็นนิ้วพระบาทของพระพุทธเจ้า และปรากฏการรวมศาสตราวุธ เครื่องมือ (เทพองค์ต่างๆ) เครื่องสูง (เฉลิมพระเกียรติยศ) เครื่องสังเวย (เทพท้องถิ่น) และภพภูมิจักรวาล ทวีปทั้งสี่ บรรจุลงในรอยพระพุทธบาท ในชื่อของพุทธปาลักขณะอันมีมงคลทั้ง ๑๐๘ ประการ จากการศึกษาผู้วิจัยเชื่อว่ารูปแบบการดนตรีที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์นั้น เป็นรูปแบบดนตรีที่มีรากฐานมาจากอินเดีย โดยผ่านเส้นทางวัฒนธรรมพระพุทธศาสนาจากพม่า โดยปรากฏเครื่องดนตรีพิณ มีลักษณะของพิณพม่า และความเชื่อธรรมราชายังคงมีอิทธิพลต่อสังคมล้านนามากกว่าความเชื่อเรื่องสมมุติเทพ หรือเทวราชาที่รัฐอยุธยารับมาจากเขมร ส่วนศาสนาพราหมณ์นั้นนอกจากยังไม่เจริญเติบโตในล้านนา กษัตริย์ผู้ครองนครยังไม่ให้การอุปถัมภ์ ซ้ำยังฆ่าพวกพราหมณ์ที่เข้ามาเป็นสายลับไส้ศึกโดยการนำก้อนหินผูกคอแล้วจับถ่วงน้ำในสมัยพระเจ้าติโลกราชดังที่กล่าวมาในบทก่อนหน้า ส่วนความเชื่อในระบบพราหมณ์ยังส่งผลสืบเนื่องตั้งแต่อยุธยา จนมาถึงราชสำนักรัฐชาติแห่งประเทศไทยในปัจจุบัน

แต่อย่างไรก็ตามวัฒนธรรมดนตรี และงานศิลปกรรมที่ปรากฏในยุคนี้น่าจะมีพื้นฐานความเชื่อ ความคิดมาจากอินเดีย โดยแฝงเร้นเข้ามากับพระพุทธศาสนา ผสมกับความเชื่อของชนพื้นเมืองซึ่งมีอยู่ก่อนหน้า อย่างไรก็ตามจากหลักฐานที่ปรากฏยังยากต่อการคาดคะเนถึงวิวัฒนาการทางด้านดนตรีในดินแดนล้านนาในยุคนี้ได้อย่างชัดเจนว่าปรากฏการณ์ทางด้านดนตรีนี้มีระยะเวลายาวนานเท่าไรในสังคมสมัยนั้น และเครื่องดนตรีที่ปรากฏยังเป็นเพียงแค่หลักฐานเพียงชิ้นเดียวในยุคสมัยนั้น และจะเป็นอิทธิพลความคิดจากวัฒนธรรมไหนเข้ามาวางรากฐานก่อน จะมีอิทธิพลความคิดจากจีนเข้ามาก่อนอินเดียหรือไม่อย่างไร หากหลักฐานทางโบราณคดียังไม่ปรากฏชัดเจน แต่ก็ยังไม่มีการค้นคว้าอย่างกว้างขวางเพียงพอที่จะตอบคำถามได้อย่างหนักแน่น

จากหลักฐานร่วมสมัยข้างต้นได้แก่ จารึกวัดพระยืน ไตรภูมิ และลิลิตรยวนพ่ายดังที่กล่าวไว้ในบทที่ ๕ ปรากฏเครื่องดนตรีที่มีลักษณะและรูปแบบคล้ายคลึงกัน โดยปรากฏเครื่องมือ “พิณ” ทั้งวงแห่ประโคม และบรรเลงในราชฐาน ทั้งนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเครื่องมือพิณดังกล่าว มี ๒ ชนิด โดยพิณที่ใช้บรรเลงนอกราชฐานเป็นพิณที่ใช้บรรเลงคู่กับเครื่องดนตรี “พาทย์” หรืออาจเรียก

Copyright by Mahidol University

รวมกันว่า “พิณพาทย์” เน้นบรรเลงด้ายจังหวะ และทำนองควบคู่ไปกับเครื่องตี เครื่องเคาะ ส่วนพิณที่บรรเลงในราชฐาน เป็นพิณที่ให้เสียงที่เบาบางว่ามาก เน้นการใช้ทำนอง โดยบรรเลงพร้อมกับการขับร้องคลอเสียงดนตรีไปด้วย ดังปรากฏในหลักฐานความร่วมสมัยนี้

ตาราง ๘.๔ ความเกี่ยวเนื่องกันกับเครื่องมือที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน จารึกร่วมสมัย และไตรภูมิกถา

ลิลิตยวนพ่าย	จารึกวัดพระยืน	ไตรภูมิกถา นอกราชฐาน	ไตรภูมิกถา ในราชฐาน
พาทย	พาทย์	พาทย์	-
ฆ้อง	ฆ้อง	ฆ้อง	-
พิณ	พิณ	พิณ	พิณ
กลอง	กลอง	กลอง	กลอง
ทรไน	สรไน	-	ปี่ไฉน (สรโฆสสุร)
-	พิสเนญ	-	-
-	ทะเทียด	-	-
กาหล	กาหล	-	-
แตร	แตร	แตร	-
สังข์	สังข์	สังข์	สังข์
-	กังสดาล	กังสดาล	-
สโพน	มรทงค์	-	ตะโพน (มหาตุมุทิงคสังขะ)
ดงงเดือด	ดงเดือด	-	-
โห่หรรษ์	คนร้องโห่	-	-
-	-	-	บัณเฑาะว์
-	-	ฉิ่ง	-
-	-	ฉาบ	-
-	-	กรับ	-
-	-	ซอ	-

Copyright by Mahidol University

นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์ ได้แสนอแนวคิดความร่วมสมัยของวัฒนธรรม และดนตรีในภาคพื้นอุษาอาคเนย์ว่า การตั้งชุมชนและการทำมาหากิน ความเปลี่ยนแปลงนี้เริ่มต้นมาตั้งแต่สมัยหินใหม่ พัฒนาการทางด้านเศรษฐกิจและการเมือง (เช่น การเกิดชุมชนขนาดใหญ่ระดับเมือง) โดยขึ้นตรงอยู่กับการค้าขาย รวมไปถึงการค้าทางทะเลซึ่งช่วยดึงให้ชุมชน เมือง อาณาจักรต่างๆ ให้มีความสัมพันธ์กันมากขึ้น ในขณะเดียวกันก็เกิดการแลกเปลี่ยนทางด้านวัฒนธรรมในขอบข่ายที่กว้างขวางทั่วทั้งภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่นการกระจายตัวของศาสนา หม้อสามขา และกลองมโหระทึก เป็นต้น

ฉะนั้นในช่วงนี้วัฒนธรรม ศิลปกรรม และการดนตรีจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับอารยธรรมใหญ่คืออินเดียและจีน เกิดการไหลบ่าเข้ามาของวัฒนธรรม และเทคโนโลยีจากต่างแดน เกิดการผสมกับวัฒนธรรม ความเชื่อท้องถิ่น จนก่อเกิดเป็นรูปแบบวัฒนธรรมท้องถิ่น ความเข้มข้นของการรับและประยุกต์วัฒนธรรมต่างแดนมีมากในหมู่คนชั้นสูง สถาบันหลักของสังคมอันได้แก่ สถาบันศาสนา และกษัตริย์ ในขณะที่ค่อยๆ เจือจางลงมาถึงระดับชุมชน ประชาชนธรรมดาซึ่งไม่ค่อยมีโอกาสสัมผัสวัฒนธรรมต่างแดน จากการปกครองโดยมีรัฐซึ่งมีรากฐานมาจากสังคมการเกษตรที่แข็งแกร่ง พัฒนาการของรัฐนี้ได้สร้างตัวตนของดินแดนในจินตนาการขึ้นมาเพื่อถือครองอำนาจโดยสถาบันหลักของสังคมโดยอ้างความเป็นศูนย์กลางจักรวาล สั่งสมเกียรติยศของศูนย์กลางอำนาจชักจูงผู้คนในรัฐ สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สร้างศูนย์รวมทางจิตใจด้วยสิ่งก่อสร้างมโหฬาร และพิธีกรรมอันมีดนตรีเป็นเครื่องชำระล้างความเชื่อเดิมในพิธีกรรมอันโอ่อ่า (นิธิ เอียวศรีวงศ์ ๒๕๔๘, ๔๑ - ๔๔)

อำนาจทางวัฒนธรรมของศูนย์กลางเหล่านี้ อาจแพร่หลายไปได้กว้างไกล โดยรัฐอื่นๆ รับเอาวัฒนธรรมของราชสำนักไปแสดงในท้องถิ่นตนเอง จนเกิดแบบแผนทางวัฒนธรรมที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของอุดมคติรัฐในรุ่นหลังดังปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ โดยปรากฏอิทธิพลของสถาบันศาสนาที่รอรับการอุปถัมภ์จากสถาบันกษัตริย์ จนต่อมาภายหลังกษัตริย์สามารถควบคุมองค์กรคณะสงฆ์ได้ในระดับสูง ดังเช่นปรากฏในสมัยพระเจ้าติโลกราชซึ่งกษัตริย์สามารถเลือกสนับสนุน อุปถัมภ์นิกายสงฆ์ได้ ก่อเกิดเป็นงานศิลปกรรมเพื่อเกื้อหนุนระหว่างสองสถาบัน เกิดวัฒนธรรมที่ลงตัว การดนตรีมีรูปแบบและหน้าที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับงานศิลปกรรม เกิดการสร้างอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ ทั้งหมดนี้ปรากฏอยู่ในยุคทองของล้านนา ยุคทองสุดท้ายก่อนที่สถาบันกษัตริย์จะล่มสลายลงเหลือเพียงสถาบันสงฆ์อันทรงอำนาจภายใต้ความเชื่อพิธีกรรมทางศาสนา

Copyright by Mahidol University

๘.๓ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา

หลังจากสถาบันกษัตริย์พังทลายลง ผู้วิจัยถือว่าดนตรีในราชสำนักก็คงสูญหายไปพร้อมกับราชวงศ์มังราย ภายใต้อำนาจทางการเมือง และการปกครองจากพม่า แต่ยังเหลือสถาบันสงฆ์ที่ยังสืบทอดวัฒนธรรมเหล่านั้นโดยการจารึก ปรากฏการเฟื่องฟูของวรรณกรรมแนวจารีตท้องถิ่นหรือแนวตำนาน ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ จนถึงปัจจุบัน เจริญรุ่งเรืองมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๑ จนถึงสมัยพระเจ้ากาวิละ โดยการรับอิทธิพลแนวการเขียนจากสำนักพุทธศาสนาแบบลังกา ตำนานสำคัญที่เขียนในช่วงเวลานั้น เช่น ตำนานมูลศาสนา ตำนานจามเทวีวงศ์ ชินกาลมาลีปกรณ์ ตำนานดังกล่าวเป็นแบบอย่างต่อการเขียนทางประวัติศาสตร์สืบต่อมาอีกหลายศตวรรษ อย่างไรก็ตามสำนึกประวัติศาสตร์คงมีมาช้านานก่อนพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่จะอาศัยการบอกเล่ากันเป็นทอดๆ เพราะฉะนั้นตำนานก็คือประวัติศาสตร์คำบอกเล่าที่เก่าแก่ที่สุด สำนึกทางประวัติศาสตร์เป็นจารีตที่มีอยู่เดิมของท้องถิ่น ถือว่าเป็นข้อมูลพื้นฐานที่สำคัญ เพราะเมื่อได้รับอิทธิพลการเขียนจาร จารึก และตำนานจากพระภิกษุสำนักลังกาแล้ว จึงเกิดการเขียนประวัติศาสตร์แนวจารีตท้องถิ่น โดยไร้ซึ่งอำนาจครอบงำจากสถาบันกษัตริย์

ครั้นถึงสมัยพม่าปกครอง การเขียนตำนานยังคงมีอยู่แต่น้อยลงมาก แต่ยังสืบทอดมาเรื่อยๆ จนถึงสมัยฟื้นฟูบ้านเมืองราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน ปรากฏการฟื้นฟู การเขียนตำนานครั้งใหญ่สมัยพระเจ้ากาวิละ (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๓๕๘) เนื่องจากในช่วงเวลานั้นดินแดนล้านนามีสภาพการสร้างบ้านแปลงเมืองใหม่ (เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง) ราชวงศ์ท้องถิ่นผู้นำใหม่ต้องสร้างสิทธิธรรมด้วยการเขียนประวัติราชวงศ์ตน ส่งผลให้การเขียนตำนานฟื้นฟูขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งเพื่อสรรเสริญสถาบันกษัตริย์ใหม่ ในช่วงเวลาดังกล่าวมีการนำตำนานเก่ามาคัดลอกใหม่อย่างมากมาย เพราะคัมภีร์ประเภทใบลานมีอายุแค่ช่วงสั้นๆ คัมภีร์ใบลานที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้ ส่วนใหญ่คัดลอกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น นอกจากคัดลอกตำนานเก่าที่มีมาแต่เดิมแล้ว ยังเรียบเรียงตำนานใหม่โดยยึดรูปแบบแนวการเขียนจารีตเดิม ตำนานที่เขียนสมัยนี้ได้แก่ ตำนานเจ้าเจ็ดตน และตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ ๗ และ ๘ เป็นต้น

ความเป็นอาณาจักรล้านนา ถูกสร้างถ่ายทอดใหม่อีกครั้งโดยเอกสารทางประวัติศาสตร์จำนวนมากที่เกี่ยวข้องเอกสารเหล่านี้เป็นที่รู้จักกันในชื่อ “ตำนาน” ซึ่งประกอบกันขึ้นเป็นประชุมพงศาวดารท้องถิ่นของโยนก ครอบคลุมระยะเวลาถึง ๙ ศตวรรษ เริ่มตั้งแต่เป็นนิยายปรัมปราเรื่องการสร้างเมืองต่างๆ จากราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ จนถึงการเป็นประเทศราชของกรุงเทพฯ ในตอนต้น

Copyright by Mahidol University

สมัยรัตนโกสินทร์ ในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ นั้น เอกสารประเภทตำนานเหล่านี้ จะสร้างภาพรัฐในอุดมคติ จินตนาการ สร้างภาพอดีตของล้านนาให้อุดมไปด้วยรายละเอียดของเหตุการณ์ต่างๆ แต่เนื่องจากลักษณะของตำนานการคัดลอกใหม่ซ้ำแล้วซ้ำเล่า การเปลี่ยนแปลงตามเจตนารมณ์ของผู้เขียน ตลอดจนถึงการผสมผสานเรื่องราวที่เป็นอภินิหาร และความเชื่อในนิยายปรัมปราเป็นส่วนมาก จึงส่งผลให้วรรณกรรมเหล่านี้ถูกทอดทิ้ง ไม่ได้รับความเชื่อถือในเชิงวิชาการเท่าที่ควร แต่ในที่นี้ผู้วิจัยถือว่าวรรณกรรมเรื่องเล่าเหล่านี้ยังคงความอุดมสมบูรณ์ในด้านเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ รวมไปถึงหลักฐานความร่วมสมัยทางการดนตรีที่ผ่านการคัดลอก จาร จารึกมาหลายชั่วอายุคนในสถาบันสงฆ์อันเป็นศูนย์กลางแห่งการเรียนรู้ในสังคมล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ก่อนจะถึงยุคฟื้นฟูล้านนาสมัยพระเจ้ากาวิละที่ปรากฏพัฒนาการของดนตรี ถูกรื้อฟื้นจากวรรณกรรมตำนาน คัมภีร์ วรรณกรรมมุขปาฐะต่างๆ ที่ยังหลงเหลืออยู่ในดินแดนล้านนา ต่างก็ได้รับการรื้อฟื้นจารจารึกใหม่โดยอ้างอิงของเดิม วรรณกรรมส่วนใหญ่ได้รับการคัดต่อและเติมในยุคสมัยนี้มาก แต่ผลจากการปกครองของพม่าที่ทำให้วัฒนธรรมดนตรีในคุ้ม หรือพระราชพิธีของกษัตริย์ลบเลือนหายไปจนเกือบสิ้น และผลจากการกวาดต้อนผู้คนหลากวัฒนธรรมเข้ามาสู่ดินแดนล้านนา ก่อนที่จะสถาปนาหัวเมืองประเทศราชล้านนาใหม่แทนที่ความชอบธรรมในรัฐอำนาจเดิมผ่านตัวตนราชวงศ์มังรายผู้ก่อตั้ง เกิดเป็นความหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นความร่วมสมัยขึ้นชัดเจนในแผ่นดินล้านนา โดยเริ่มแรกดนตรีล้านนายังฝังแน่นเข้ากับสถาบันสงฆ์ที่มีประเพณีการจดบันทึก และประเพณี ๑๒ เดือนผ่านวัฒนธรรมดนตรีวิถีชีวิตชุมชน ก่อนที่สถาบันใหม่ “คุ้มเจ้าหลวง” จะรับดนตรีจากสยามเข้ามาสถาปนาความชอบธรรมเหนือดินแดนคนท้องถิ่นซึ่งกระจัดกระจายไปยังรัฐแว่นแคว้น

ผู้วิจัยถือว่ายุคนี้เป็นยุคของการบันทึก สืบต่อ และเก็บความเป็นวัฒนธรรมดนตรีล้านนาไว้ ถือครองโดยสถาบันสงฆ์ที่ยังได้รับการอุปถัมภ์จากผู้ปกครองพม่า เป็นลมหายใจสุดท้ายของความเป็นล้านนาก่อนที่จะถูกรื้อฟื้นใหม่ในสมัยพระเจ้ากาวิละ ในยุคนี้สถาบันสงฆ์ ถือเป็นสถาบันที่ผูกขาดความเป็นวัฒนธรรม ด้วยยังเป็นสถาบันหลักของสังคมล้านนาที่ยังหลงเหลืออยู่และกระจายตัวออกไปสู่รัฐแว่นแคว้น ก่อนที่สถาปนาความชอบธรรมของตนเข้ากับวิถีชีวิตคนล้านนา ประเพณี ๑๒ เดือน อย่างแนบเนียน และเข้าร่วมในการสถาปนารัฐล้านนาใหม่ใน พ.ศ. ๒๔๑๗ ในที่นี้ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของวรรณกรรม ตำนาน ออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ได้แก่

(๑) ตำนานฝ่ายวัด (ตำนานเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา)

(๒) ตำนานฝ่ายเมือง (ตำนานเรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์ ราชวงศ์)

(๓) ตำนานปกิณกะ (ตำนานเรื่องราวเบ็ดเตล็ดประเภทนิทาน หรือตำนานท้องถิ่น) ดังนี้

Copyright by Mahidol University

๘.๓.๑ ตำนานฝ่ายวัด และบทบาทหน้าที่ของดนตรี

ปฐมสมโพธิ สำนวนล้านนา ปรากฏหน้าที่ของดนตรีผ่านบริบททางพระพุทธศาสนา ตำนานพุทธประวัติ อันได้แก่ ปฐมสมโพธิ ดนตรีมีหน้าที่รับใช้พระพุทธศาสนา ปรากฏดนตรีในและนอกราชฐาน หน้าที่ในการบรรเลงดนตรีส่วนมากเป็นหน้าที่ของเทพบุรุษ เช่นพระอินทร์ เป่าสังข์ พระปัญจสิขร ดีดพิณ เหล่าเทวดาแห่ประโคม ฆ้อง กลอง ปี่ และเหล่าสนมนาฏ (เหล่านางฟ้าเทพธิดา) ขับทิพย์ (ขับสรรเสริญพระพุทธเจ้า) นอกจากนี้ยังพบความปีติยินดีของเหล่าบรรดาเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยตนเองเมื่อครั้งพระพุทธเจ้าประสูติ และตรัสรู้ ดังนี้

ตาราง ๘.๕ บุคคล เครื่องดนตรี และหน้าที่ ในปฐมสมโพธิ

ปริเฉท	บุคคล	เครื่องดนตรี	หน้าที่
ปริจเฉทที่ ๑	เทวดา	พิณ	แห่ประโคมเฉลิมฉลองยินดีเมื่อครั้งพระพุทธเจ้าประสูติ
	เครื่องดนตรีบรรเลงเอง	กลอง	
ปริจเฉทที่ ๔	เหล่านางในราชฐาน	ดีด สี ตี เป่า	บรรเลงในราชฐานฝ่ายในพระ ราชวังเจ้าชายสิทธัตถะ
	เทวดา	ดุริยนนตรี	สักการะบูชา
ปริจเฉทที่ ๕	พระอินทร์	สังข์	บรรเลงแห่ประโคมในการเฉลิมฉลองในชัยชนะของพระพุทธเจ้าที่ทรงตรัสรู้
	พระปัญจสิงขร	พิณ	
	นางนาฏสนม	ขับทิพย์	
	เทวดา	*ตุริยนนตรี* ฆ้อง กลอง ปี่	
ปริจเฉทที่ ๗	พระอินทร์	สังข์	ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมยินดีในวาระที่พระโพธิสัตว์ตรัสรู้

ส่วนเรื่องของพิณในพระพุทธศาสนานั้นผู้วิจัยพบว่า ตามหลักฐาน เช่น พระไตรปิฎก และปฐมสมโพธิ หรือแม้แต่จิตรกรรมฝาผนังในล้านนา เช่นวัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดภูมินทร์ และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน นั้นผู้ที่ดีดพิณคือพระปัญจสิขร และผู้ที่เป่าสังข์คือพระอินทร์

Copyright by Mahidol University

ในที่นี้ถือความถูกต้องดังภาพแกะสลัก พระอินทร์ และพระปัญจสิขรถือพิณ เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ ที่นาคารชุนโกณฑะ รัฐอานธรประเทศ อินเดีย อายุงานศิลปกรรมราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๘ และเนื้อหาของงานศิลปกรรมมีความสอดคล้องกับพระไตรปิฎก ในสักกปัญหาสูตร ว่า

“เมื่อครั้งที่พระพุทธองค์ได้ตรัสรู้แล้ว กาลครั้งนั้นพระพุทธองค์ทรงประทับอยู่ในถ้ำอินทสาล แขวงเมืองราชคฤห์ องค์อินทร์สักกเทพราช มีประสงค์ที่จะเข้าเฝ้าพระพุทธองค์เพื่อทูลถามปัญหาธรรมะ จึงได้เสด็จมายังสถานที่ดังกล่าว เพื่อเป็นการสักการะแด่พระพุทธเจ้า องค์อินทร์จึงมีรับสั่งให้ปัญจสิขร นักดนตรีแห่งสวรรค์ที่ตามเสด็จมาสักการะพระพุทธองค์ด้วย พร้อมร้องเพลงประกอบพิณในรูปแบบของ “คาถา” ครั้นเมื่อพระพุทธองค์ได้สดับแล้ว จึงได้ตรัสชมเชย พร้อมทั้งสอดแทรกเนื้อหาธรรมะที่มีใจความดังที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายเป็นภาษาไทยว่า “นี่แน่ปัญจสิขร เสียงดนตรีของท่านช่างผสมกลมกลืน อยู่เป็นอย่างดีกับเสียงร้อง และเสียงขับร้องก็ผสมผสาน กลมกลืนเป็นอย่างดีกับเสียงดนตรี ใช่แต่เท่านั้น เสียงดนตรีของท่านก็ไม่เหลื่อมล้ำเกินเลยเสียงขับร้อง เสียงขับร้องก็ไม่เหลื่อมล้ำเสียงดนตรี” หลักฐานดังกล่าวร่วมสมัย และสอดคล้องกับภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หลังจากทรงแสดงธรรมโปรดพุทธมารดา ที่พระที่นั่งพุทธไธสวรรค์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ปรากฏภาพจิตรกรรมพระอินทร์เป่าสังข์ และพระปัญจสิขรดีดพิณ ดังนี้



ภาพ ๘.๑ พระที่นั่งพุทธไธสวรรค์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร พระอินทร์เป่าสังข์ พระปัญจสิขรดีดพิณ และพระพรหมถือฉัตร ภาพโดย จุลทรรศน์ พยาฆรานนท์

Copyright by Mahidol University

ส่วนพิณที่เป็นรูปแบบเดิมตามปรากฏในพระไตรปิฎกผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นพิณ ๗ สายดังที่ปรากฏในจิตรกรรมวัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ ส่วนภาพพิณที่ปรากฏในจิตกรรมวัดภูมินทร์ และวัดหนองบัวจังหวัดน่านนั้น มีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีจีน และคงได้รับอิทธิพลเรื่องพิณที่มีการเจาะบริเวณหน้าปัดของพิณคล้ายลักษณะของเครื่องดนตรีจีนมากกว่าเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากเขมร อีกทั้งในช่วงนั้นล้านนาได้มีการติดต่อค้าขายกับพ่อค้าคนจีน และฝรั่ง ดังมีศาลเจ้าจีนเก่าแก่บริเวณตัวเมืองจังหวัดน่านดังกล่าว การรับวัฒนธรรมจากจีนนี้นับรวมถึงวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์งานจิตกรรม เช่น สี และโครงสร้างตัวอาคารวิหารล้านนาที่ใช้โครงสร้างแบบม้าต่างไหมของจีน มากกว่าศิลปกรรม สถาปัตยกรรมแบบภาคกลาง หรือเขมรในช่วงหลัง

เวสสันตรชาดก และชาดกอื่นๆ

เป็นชาดกในพระพุทธศาสนา เล่าเรื่องพุทธประวัติ และอดีตชาติของพระพุทธเจ้า มีหลายฉบับ และคัดลอกเรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๗ ถือว่าเป็นเรื่องราวพุธประวัติที่เปรียบดังนิทานได้รับความนิยมสูงสุดคือ ฉบับไม่ไผ่แจ้เรียวแดง ปรากฏบทบาทของการดนตรีในชาดก ดังนี้

ตาราง ๘.๖ เครื่องดนตรีล้านนาที่ปรากฏในเวสสันตรชาดก ฉบับไม่ไผ่แจ้เรียวแดง

กัณฑ์ หรือฉบับ	เครื่องดนตรี	บทบาท หน้าที่
กัณฑ์มหาราช (สนั่น ธรรมธิ ๒๕๕๐)	กลอง	พระเจ้าสัญชัยสั่งให้กองทัพและไพร่พลให้ไปแห่ประโคมต้อนรับพระเวสสันดรกลับเมือง
	กลองหลวง	
	สังข์	
	ติ่ง	
	จักเข้	
	พิณ ๗ สาย	
ฉบับไม้ไผ่แจ้เรียวแดง (อุดม รุ่งเรืองศรี ๒๕๔๖)	พาทย์ค้อง (พาทย์ฆ้อง)	พระเวสสันดรเห็นนางมัทรีสลบ จึงคิดว่านางสิ้นพระชนม์แล้วจะทรงคิดจะจัดเมรุ ดนตรีในงานศพของนางมัทรีอย่างไร
	สรไน (ปี่ไฉน)	
	เบงทรา (ปี่พาทย์)	
	ปลี่ (ปี่)	
	แฉ่ง (ฉาบ)	

Copyright by Mahidol University

กัณฑ์ หรือฉบับ	เครื่องดนตรี	บทบาท หน้าที่
นครกัณฑ์ เจ้าสุริยวงศ์	ค้อง (ฆ้อง)	ดนตรีแห่ประโคมเมื่อตอนพระเวสสันดรเสด็จจากเขาวงกตคืนสู่เมืองเชตุดร
	กลอง	
	แตรวง	

จากตารางดนตรีที่ปรากฏในชาดกยังมีความเหลื่อมล้ำกันของยุคสมัย ดังปรากฏตามวัฒนธรรมการจารึก คัดลอกใหม่ตามประเพณีทางพระพุทธศาสนา ดนตรีมีหน้าที่หลักในการแห่ประโคมในชาดก ตำนานทางพระศาสนา เช่นการตอนรับพระเวสสันดร และยังมีหน้าที่แห่ประโคมในพระราชพิธี ศพของนางมัทรีข้างต้น นอกจากนี้จากนครกัณฑ์ ที่เจ้าสุริยวงศ์แต่งขึ้นปรากฏรูปขบวนแห่ของพระเวสสันดร มีลักษณะคล้ายคลึงกับงานศิลปกรรม จิตรกรรม วิหารวัดบ้านก่อ สันนิษฐานวาดประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ร่วมสมัย ช่วงเวลาเดียวกับครั้งที่พระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ ประพาสเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๖๙ โดยในวรรณกรรมมีเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องตรงกันกับภาพจิตรกรรมได้แก่ นันทเภรี (วงปี่กลอง) กลอง และแตรวง และยังมีอุปกรณ์อื่นๆ ดังความปรากฏคล้ายคลึงกัน เช่น นายร้อยไล่เรียงตับ ปืนยาวมีปลายดาบ และแตรวงเป่าเพลงเดิน เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ เป็นชาดกที่ได้รับความนิยมในล้านนา มีการถ่ายทอดลงเป็นจิตรกรรมฝาผนัง คือ จิตรกรรมเวียงต้า ปรากฏภาพจิตรกรรมดนตรีมีหน้าที่บรรเลงเฉลิมฉลอง การละเล่นมหรสพพื้นบ้านในราชสำนักเมืองเชียงทอง คนเป่าปี่ ๓ คนและคนฟ้อน ๒ คน สันนิษฐานว่าเป็นวงช่างซอ และพบจิตรกรรมฆ้องแบน บรรเลงโดยกลุ่มชนเผ่าโพกหัว ในขบวนแห่ของกษัตริย์ (เจ้าแสงเมือง) ซึ่งชาดกเรื่องนี้มีเนื้อหา ลักษณะของโครงเรื่องร่วมสมัยกับพระนาละ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๖ และพระศรีเมือง พระราชนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรสถานพิมุข (กรมพระราชวังหลัง) อย่างไรก็ตามชาดกเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำนี้น่าจะมีรากฐานเรื่องราวมาจากมหาภารตยุทธ อันมีเนื้อหาที่สอดแทรกไปด้วยคำสอน หรือนิทานสอนใจกษัตริย์เป็นหลักสำคัญมีรากมาจากพราหมณ์ เป็นภาคต่อของพระนาละเมื่อแพ้สกา พนันต้องทิ้งเมืองรกร้างด้วยกษัตริย์ที่ไม่สามารถปกครองเมืองตนเองได้ ดังนั้นพระโพธิสัตว์จึงกลับชาติมาเกิดบำเพ็ญบุญบารมีเพื่อช่วยเหลือเมืองและชาวเมืองเหล่านั้นให้อยู่ดีมีสุข ชาดกเหล่านี้ถือเป็นเกร็ดของเรื่องราวนิทานในลัทธิพราหมณ์ก่อนจะถูกผนวกเข้าไปอยู่ในหมวดหมู่ชาดก นิทานทางพระพุทธศาสนา

เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าตำนานฝ่ายวัด ดนตรีทำหน้าที่แห่ประโคมเป็นพุทธบูชาในวาระโอกาสสำคัญในพระพุทธศาสนาเป็นหลัก โดยเนื้อหาและบทบาทของดนตรีมีความสืบเนื่องจากหน้าที่ของดนตรีที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดพระยืน นอกจากนี้ดนตรีและข้าวัดยังถือเป็นพุทธบูชา

Copyright by Mahidol University

อย่างหนึ่งที่กษัตริย์ได้อุปถัมภ์แก่พระศาสนา ดังในตำนานพระธาตุจอมทอง เชียงใหม่ ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องประดับพระยศพระพุทธเจ้า อันมีการอุทิศเครื่องแห่ประโคมข้าวัด ได้แก่ ฆ้อง กลอง แตร สังข์ บัณเฑาะว์ และพิณพาทย์ อันเป็นเครื่องประดับพระยศ ของกษัตริย์ก่อนที่จะถูกนำมาใช้ในพระพุทธศาสนา

ส่วนดนตรีที่ปรากฏในตำนานมีหน้าที่สร้างบรรยากาศของเรื่องราวโดยเฉพาะชาดกหรือพุทธประวัติต่างๆ ให้มีความตระการตา น่าสนใจ รวมทั้งสร้างความยิ่งใหญ่ให้กับเหตุการณ์นั้นๆ ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์จะไม่ได้เข้าไปอยู่ในสถานการณ์จริงก็ตาม แต่ดนตรีรวมไปถึงหน้าที่ของดนตรีที่ปรากฏนั้นล้วนแต่เกิดจากประสบการณ์ของผู้เขียน วิถีชีวิตของคนในยุคสมัยนั้น ซึ่งทั้งหมดนับว่าเป็นหลักฐานส่วนสำคัญทางประวัติศาสตร์อีกหลักฐานหนึ่งที่ช่วยเติมเต็มภาคประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาร่วมสมัยให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งหลักฐานเหล่านี้มีความสอดคล้องร่วมสมัยกับงานศิลปกรรมล้านนา และบันทึกของชาวต่างชาติที่เข้ามาในล้านนา เช่น ลิลเลียน จอห์น เคอร์ติส ที่เข้ามาเผยแผ่คริสต์ศาสนาในล้านนา เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๓๘ และนายปิแอร์ โอร์ต ผู้ช่วยที่ปรึกษากฎหมายชาวเบลเยี่ยม เข้าสู้ล้านนาเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๔ เป็นต้น

๘.๓.๒ ตำนานฝ่ายเมือง และบทบาทหน้าที่ของดนตรี

ตำนานฝ่ายเมือง หรือพื้นเมือง หมายถึงประวัติความเป็นมาที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นปกครอง โดยเฉพาะกษัตริย์ ราชวงศ์ มีความเกี่ยวข้องกับการสร้างตัวตนของบรรพบุรุษของชาติพันธุ์ก่อเกิดปรากฏการณ์ ตำนานวีรบุรุษ เกิดหลักเอกภาพหรือสมานฉันท์ระหว่างสถาบันกษัตริย์กับสถาบันสงฆ์ที่จำเป็นอย่างยิ่งต่อความมั่นคงของสังคม

เพราะฉะนั้นการขัดแย้งกันระหว่างสองสถาบันจะถูกสร้างขึ้นเป็นสัญลักษณ์ของความแตกแยกในระบบสังคมในรูปแบบของ “กลียุค” หรือ “ยุคมืด” เนื้อหาของตำนานฝ่ายเมืองจึงมุ่งที่จะสร้างสรรค์เอกภาพของทั้งสองสถาบันเป็นหลัก เพราะถ้าไม่เช่นนั้นก็หมายถึงสถาบันสงฆ์จะขาดผู้อุปถัมภ์ และระบบสังคมล้านนาจะแตกขาดเสถียรภาพในการปกครองไปในที่สุด ในที่นี้ดนตรีมีหน้าที่สรรเสริญความเป็นธรรมราชาของกษัตริย์ ดนตรีมีหน้าที่สร้างความชอบธรรมของกษัตริย์หรือสถาบันปกครอง ความชอบธรรมใน “บุญ” ที่กษัตริย์พึงจะอุปถัมภ์ได้ต่อพระพุทธศาสนา นอกจากนี้ดนตรียังเป็นทรัพย์อย่างหนึ่งของกษัตริย์อันบ่งบอกถึงศักดินา อำนาจ ตลอดจนมีหน้าที่ที่ใช้บ่งบอกถึงสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น สงคราม การเฉลิมฉลอง และเหตุการณ์สำคัญ ดังนี้

Copyright by Mahidol University

ตาราง ๘.๗ กษัตริย์ ราชวงศ์ ดนตรี และหน้าที่ของดนตรี

กษัตริย์ ราชวงศ์ และตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
องค์พระมังรายราชเจ้า (พญามังราย) **สิงหนวติกุมาร**	เครื่องดุริยางคดนตรี	ดนตรีแห่ประโคมเฉลิมฉลองบูชาพระมหาธาตุ กษัตริย์อุปถัมภ์พระพุทธศาสนา
	แตรสังข์	
	บัณเฑาะว์	
	ฆ้อง	
	กลอง	
อนันตยศ และมหันตยศ **จามเทวีวงศ์**	มหาชัยเภรี	ดนตรีแห่ประโคมในการรบ ฉลองชัยชนะจากการรบ ของพระเจ้าอนันตยศ และพระเจ้ามหันตยศ ที่มีต่อกษัตริย์มิลักขะ
	ตะโพน	
	บัณเฑาะว์	
	สังข์	
	แตร	
พระนางจามเทวี **จามเทวีวงศ์**	มหาวิชัยมหรสพ เป็นเวลา ๗ วัน	ดนตรีมหรสพ บูชาพราหมณ์ มีพระโหราธิบดีเป็นต้น และช้างมงคลหัตถีรัตน
พระเจ้าอนันตยศ **จามเทวีวงศ์**	กลองตะโพน	ดนตรีเฉลิมฉลองเมืองใหม่เขลางค์นคร ที่พระฤาษีสร้างประทานแก่พระเจ้าอนันตยศ
	บัณเฑาะว์	
	สังข์	
	กลองยาว	
พญางำเมือง **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่**	มหรสพ ๓ วัน ๓ คืน	ดนตรีเฉลิมฉลองรับรองแขกบ้านแขกเมือง พญามังราย และพระร่วง
พญาหงสา **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่**	มหรสพ ๓ วัน ๓ คืน	ดนตรีเฉลิมฉลองรับรองแขกบ้านแขกเมือง พญามังราย
พญามังราย **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่**	นำช่างฆ้องมาจากเมืองอังวะ	เครื่องบ่งบอกถึงความเจริญของรัฐและศักดินาของกษัตริย์
พญาคราม **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่**	กลองอุ่นเมือง	เป็นสัญลักษณ์ของสงครามยุติลง บ้านเมืองเข้าสู่ภาวะปกติ ชัยชนะ

Copyright by Mahidol University

กษัตริย์ ราชวงศ์ และตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
พญาคราม **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่**	กลองไชย พาทย์ พิณ ปี่ (ปุลุลาภา) ปี่ห้อ แตร สังข์	ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของฐานันดร ยศ หรือศักดินา ของพญาคราม เมื่อได้รับพระราชทานแต่งตั้งให้เป็นพญาไชยสงคราม พร้อมพระราช-ทานเมืองเชียงดาว เป็นรางวัลความดีความ ชอบหลังจากตีเมืองหริภุญไชยได้สำเร็จ
ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ (ฉบับวัดพระงาม พ.ศ. ๒๓๙๗)	ช้อย(จ๊อย) ซอ(ขับซอ) กันโลง (ขับกันโลง) พิณพาทย์ ฆ้อง กลอง ขลุ่ย แน (ปี่แน) แตรเหิน แคน ค้อย ติ่ง ธะล้อ (สะล้อ) ซอ เพี๊ยะ (พิณเปี๊ยะ) พิณ บัณเฑาะว์ หอยสังข์	ดนตรีมีหน้าที่บรรยายถึงความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรม และการดนตรีล้านนา เมื่อได้รับเอกราชจากพม่าแล้ว จากวรรณกรรม ผู้ ประ-พันธ์มีจุดมุ่งหมายที่แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของอาณาจักรล้านนาที่กลับมายิ่งใหญ่เหมือนเดิม เป็นอาณาจักรที่มีความอุดมสมบูรณ์ทั้งทรัพยากร ประเพณี และวัฒนธรรม ในที่นี้รวมไปถึงการดนตรีด้วย
พญามังราย อภิเษกสมรสกับนางพายโค **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	มหรสพ ๓ วัน ๓ คืน	ปรากฏดนตรี และเนื้อความคล้ายกับตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่

Copyright by Mahidol University

กษัตริย์ ราชวงศ์ และตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
พระยามังราย **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	ช่างฆ้อง	ช่างฆ้อง ช่างหล่อ ถูกเกณฑ์มาจากเมืองพุกาม อังวะ เพื่อทำฆ้องหรือเครื่องดนตรีที่เป็นโลหะในล้านนา อันเป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญในวัฒนธรรมล้านนาที่สามารถผลิตเครื่องดนตรีจำพวกโลหะเอง ดังปรากฏ เครื่องเครื่องดนตรีในพระพุทธศาสนา “ระฆัง” ที่เมืองเชียงแสน
พระเจ้าเมืองอังวะ **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	ช่างฆ้อง ช่างหล่อ ช่างระฆัง	พระเจ้าเมืองอังวะได้มอบช่างเหล่านี้ให้พญามังราย โดยช่างฆ้อง ๒ คน แยกอยู่ที่เวียงกุมกามและเชียงแสน ช่างฆ้อง และช่างหล่อนั้นเป็นพวกหล่อฆ้อง และระฆัง
พญามังราย **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	มหรสพ ๓ วัน ๓ คืน	ดนตรี มหรสพ เฉลิมฉลองในการสร้างเมืองเชียงใหม่
พระเจ้าเมืองว้องตน **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	บันเดาะ (บัณเฑาะว์)	หนึ่งในเครื่องบรรณาการที่เมืองประเทศราชส่งให้พระเจ้าติโลกราช
พระเจ้าติโลกราช **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	ฆ้องหลวง ๙ ลูก	เครื่องบรรณาการตอบกลับแก่พระเจ้าเมืองว้องตน
เจ้าพระวรหลวงมังธราหลวง **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	กอง (กลอง) ๑ สิ่ง (ฉิ่ง) ๒ ปลี (ปี่)ขรา ๒ ปลี (ปี่)ห้อ ๒ ปลี (ปี่)แน ๒	เครื่องดนตรี กลอง ฉิ่ง และปี่ ถูกนำมาเป็นเครื่องใช้ของสูงที่แสดงถึงยศ ศักดินา ส่วนมากเป็นจำพวกเครื่องแห่ประโคม ของเจ้าพระวรหลวงมังธราหลวง

Copyright by Mahidol University

กษัตริย์ ราชวงศ์ และตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
พระยาจ่าบ้าน **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	กอง (กลอง) ๕ ลูก	ดนตรีถูกนำมาเป็นเครื่องใช้ของสูงที่แสดงถึงยศ ศักดินา ส่วนมากเป็นจำพวกเครื่องแห่ประโคม ของพระยาจ่าบ้าน
	ฉิ่ง ๒	
	ปลี่ (ปี่) ๒	
	แตรเหิน ๒	
	ปลี่ (ปี่) ขรา	
	ปลี่(ปี่) ห้อ ๒	
เมืองน่านและเมืองเชียงแสน **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	กอง (กลอง) ๙ ลูก	ดนตรีถูกนำมาเป็นเครื่องใช้ของสูงที่แสดงถึงยศ ศักดินา ส่วนมากเป็นจำพวกเครื่องแห่ประโคม ของเจ้าเมืองน่าน และเจ้าเมืองเชียงแสน
	กอง (กลอง) บลูก ๒	
	ฉิ่ง ๒	
	บันเดาะ (บัณเฑาะว์) ๑	
	ปลี่ (ปี่) ห้อ ๒	
พระยาข่วง **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	กอง (กลอง) ๖ ลูก	ดนตรีถูกนำมาเป็นเครื่องใช้ของสูงที่แสดงถึงยศ ศักดินา ส่วนมากเป็นจำพวกเครื่องแห่ประโคม ของพระยาข่วง
	สิ่ง (ฉิ่ง) ๑	
	กอง (กลอง) บลูก ๑	
	ปลี่ (ปี่) ชั้น ๒	
	ปลี่ (ปี่) ห้อ ๑	
พระยาลคอร(ลำปาง) **ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่**	กอง (กลอง) ๕ ลูก	ดนตรีถูกนำมาเป็นเครื่องใช้ของสูงที่แสดงถึงยศ ศักดินา ส่วนมากเป็นจำพวกเครื่องแห่ประโคม ของพระยาลคอร (ลำปาง) เป็นต้น
	เกิ้ง ๒ ใบ	
	สิ่ง (ฉิ่ง) ๒	
นางจามเทวี **พงศาวดารโยนก**	ดุริยางคดนตรี	ดนตรี มีหน้าที่แห่ประโคม สักการะในการต้อนรับคชสาร (ช้าง)
สมเด็จพระเจ้าลพราช และพระเจ้าอาทิตยราช **พงศาวดารโยนก**	มหาชัยเภรี	ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมในพระพุทธศาสนา เมื่อครั้งพระเจ้าทั้งสองพระองค์ขางขั้นก่อสร้างเจดีย์ และการปรากฏของพระบรมสารี-ริกขธาตุ บังเกิดเป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิ-หาริย์ ผู้คนสาธุการ ดนตรีบรรเลงแห่ประโคม
	ประโคมดุริยางค์ ดนตรี	
	ฆ้อง	
	กลอง	
	แตร	
	สังข์	
	กังสดาล	

Copyright by Mahidol University

กษัตริย์ ราชวงศ์ และตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
ขุนคราม **พงศาวดารโยนก**	ตีกลอง	กลองถูกใช้เป็นเครื่องส่งสัญญาณ รวมถึงใช้ในการรบ และประชุมพล
พระเจ้ากาวิละ **พงศาวดารโยนก**	มหรสพ	เฉลิมฉลองวิหาร และฉัตร วัดพระธาตุดอยสุเทพ
พระเจ้ากาวิละ **พงศาวดารโยนก**	มหรสพ ๓ วัน	สมโภชฉลองพระแก้วเสวตมณีและพระพุทธรูปทองคำ
เจ้าฟ้าเชียงตุง **ตำนานเมืองยอง**	ดุริยดนตรี ๕ ประการ มหรสพ ๗ วัน	ดนตรีเฉลิมฉลองในพระราชพิธีภิเษกเจ้าฟ้าเชียงตุง

จากตัวอย่างข้างต้นผู้วิจัยได้พยายามแบ่งแยกดนตรี และหน้าที่ของดนตรี ปรากฏในวรรณกรรม ตำนานฝ่ายเมือง ซึ่งส่วนใหญ่แล้ว ดนตรียังมีหน้าที่แห่ประโคม สรรเสริญในวีรกรรมของกษัตริย์ รวมทั้งในบางส่วนดนตรียังถือเป็นเครื่องสูงอันแสดงถึงยศ ศักดินาของเจ้าผู้ครองเมืองต่างๆ ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ส่วนมากเป็นดนตรีที่เน้นเครื่องตีจำพวกกลอง และปี่ ส่วนฆ้องนั้นถือเป็นเครื่องดนตรีชั้นสูง เพราะเป็นเครื่องโลหะ ทำยาก และมีราคา เช่นเมื่อคราพญามังรายได้นำช่างฆ้อง ระฆัง มาจากพุกามและอังวะ ทำให้ทราบได้ว่าวัฒนธรรมฆ้องนั้นมีความสำคัญต่อความมั่นคงของรัฐ เพราะเครื่องดนตรีจำพวกฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีมีคุณลักษณะเสียงกังวาน ก้อง ไกล มีความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ จำเป็นต่อพิธีกรรมสำคัญของรัฐ เพราะฉะนั้นฆ้อง ปี่ สังข์ กลองต่างๆ จึงเป็นเครื่องมือพื้นฐานในสถาบันหลักของสังคมล้านนา

จากตำนานฝ่ายเมืองข้างต้นผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า วัฒนธรรมการดนตรีในยุคแรกเริ่มนั้น สมัยพระนางจามเทวี และพญามังราย ดนตรีมีหน้าที่สรรเสริญวีรกรรม รวมถึงรับใช้สถาบันกษัตริย์ การเฉลิมฉลอง การต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง รวมถึงการสร้างเมืองใหม่ ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมในพระยศ และอำนาจของกษัตริย์ ดังเช่นการเฉลิมฉลองด้วยมหรสพ ปรากฏตามหลักฐานส่วนใหญ่ใช้เวลา ๓ วัน ๓ คืน รวมถึงการได้มาซึ่งสิ่งของสำคัญ เป็นเกียรติต่อราชวงศ์ และบ้านเมือง ดังเช่น พระนางจาม ทรงจัดให้มีมหาวิชัยมหรสพ เป็นเวลา ๗ วัน ในงานเฉลิมฉลองเมือง และช้างคู่พระองค์ (ช้างปู่ก่ำงาเขียว) ในที่นี้ดนตรียังบ่งบอกถึงยศของคนผู้นั้นด้วย เช่น จำนวนกลอง จำนวนฆ้อง ชนิดของปี่เครื่องแห่ประโคมเฉลิมยศต่างๆ หน้าที่ในทางเดียวกันดนตรียังมีหน้าที่ผสานสองสถาบัน ได้แก่ สถาบันพระศาสนา และกษัตริย์ ให้มีส่วนร่วมอุปถัมภ์สถาบันพระศาสนา ปรากฏการณ์ดังกล่าวชัดเจนในบริบทการสร้าง “ธรรมราชา” เด่นชัดในสมัยพระเจ้าอาทิตยราช (พระธาตุหริภุญชัย) พญากือนา (จารึกวัดพระยืน) พระเจ้าติโลกราช (วัดเจ็ดยอด) และพระเจ้ากาวิละ

Copyright by Mahidol University

(วัดพระธาตุดอย) ซึ่งทั้งหมดถือเป็นยุคทองของสมัยทั้งสิ้น ดนตรีมีหน้าที่ในการประโคมเพื่อความปรองดองของสถาบันทั้งสอง มีหน้าที่ประโคม ประกาศ และเป็นบทบาทหนึ่งที่ผู้ประพันธ์วรรณกรรมสอดแทรกจิตนาการอันยิ่งใหญ่ในวัฒนธรรมเสียงดนตรีลงในวรรณกรรม เพื่อความสมบูรณ์ และเป็นการบ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรืองของยุคสมัย บุคคล และสถาบันดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น

๘.๓.๓ ตำนานปกิณกะ และบทบาทหน้าที่ของการดนตรี

เป็นตำนานเบ็ดเตล็ด เกิดจากนิทาน ตำนานท้องถิ่น ซึ่งกระจายอยู่ตามท้องถิ่นต่างๆ เป็นหลัก มีเนื้อหาที่สั้น เนื้อหาที่มีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องอาจจะไม่ตรงถึงขั้นกล่าวออกมาเป็นเครื่องดนตรีหรือหน้าที่การใช้งานของดนตรีและการแสดงฟ้อนรำต่างๆ ตำนานปกิณกะถือว่าเป็นตำนานที่มีการบอกเล่าผ่านเคล้าเครื่องดนตรี และการแสดง เช่น ละครซอ หรือการบรรยายเล่าเรื่องผ่านการจ๊อย จีบสาว ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้รับการจด และจารจารึกอย่างเป็นทางการเพราะไม่มาสารถเข้าไปอยู่ในหอธรรม (หอธรรม) ได้เพราะว่าเป็นเรื่องทางโลกที่พระสงฆ์ไม่ควรศึกษา จึงส่งผลให้ตำนานเรื่องเล่าประเภทนี้ ค่อยๆ ห่างหายไปจากสังคมล้านนา พร้อมกับช่วงอายุของคนไปตามลำดับ ตำนานทั่วไปนี้ส่วนมากจะอยู่ในวัฒนธรรมชุมชน เป็นความบันเทิงอยู่ในมหรสพระดับบ้าน ในที่นี้รวบถึงเรื่องราวข้อบัญญัติ ข้อห้ามในพระพุทธศาสนาที่ได้รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง เช่น โอวาทา-นุสาสนี ในที่นี้ผู้วิจัยถือว่าเป็นเรื่องราวปกิณกะเช่นกัน เพราะไม่ได้อยู่ในวีถีชีวิตคนล้านนามาตั้งแต่แรก เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับข้อห้ามซึ่งจะกล่าวในภาคส่วนต่อไป ลักษณะของตำนานปกิณกะนี้อาจครอบคลุมกว้างขวาง และมีความเกี่ยวเนื่องกับตำนานทั้งฝ่ายวัด และฝ่ายเมือง เพราะถือเป็นสถาบันหลักของสังคมล้านนา ทั้งหมดผ่านการขับเคลื่อนโดยสังคมเกษตรกรรม อาจกล่าวได้ว่าสังคมและวัฒนธรรมชุมชนนี้ รับรูปแบบมาจากสถาบันหลักในสังคม ก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงให้สอดคล้องเข้ากับวิถีชีวิต เป็นพลังในการขับเคลื่อนรัฐหรืออาณาจักรผ่านวัฏจักรเวลาตามฤดูกาลหรือประเพณีล้านนา การดนตรีที่ปรากฏในวรรณกรรม ตำนานปกิณกะมีดังนี้

ตาราง ๘.๘ ตำนานปกิณกะ ดนตรีที่ปรากฏ และหน้าที่เกี่ยวข้อง

ตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
นิราศหริภุญชัย	ติ่ง	เฉลิมฉลองเป็นพุทธบูชาพระธาตุหริภุญชัย เมืองลำพูน ในงานแปดเป็ง บอกเล่าถึงบรรยากาศแห่งเทศกาลทางพระพุทธศาสนา
	ทร้อ	
	กั่นโลง	
	พวกคันธัพพ์	

Copyright by Mahidol University

ตำนาน	ดนตรี	หน้าที่
นิราศหริภุญชัย	แคน	
	สรไน	
โคลงหงส์ผาตำ	มหรสพ	เฉลิมฉลองรับขวัญบุคคลสำคัญ
คร่าวซอเรื่องหงส์หิน	รำแคน	เฉลิมฉลองในพระราชพิธีสำคัญของกษัตริย์ ตอน ท้าวปุรันตปะจัดงานฉลองเมื่อทราบว่าหกกุมารฆ่ายักษ์ และการจัดงานลองเพื่อล่อให้พระโพธิสัตว์ไปให้พระเจ้าย่าดูตัว
	มหรสพ	
	เภรีพาทย์ค้อง	
	ยิ้งซอวอน	
	รำม่านเงี้ยว	
	มโนราห์	
	ชักยนต์โขนหนัง	
	ยี่เค	
	ฟ้อนม่านเงี้ยว	
	มองเซิงเสียงหลาย	
คันธกุมาร	พิณ	ทำหน้าที่เป็นอาวุธ เครื่องมือวิเศษ
	กลอง	กลองพระจำเมือง สถานที่ที่นางกองสีซ่อนตัวจากงูร้ายที่เข้ามาบุกทำลายเมือง
อ้ายร้อยขอด	ฟังซอม่วนเหล้น	เฉลิมฉลองงานกฐิน ตอน ราชธิดาทั้งเจ็ดไปชมงานฉลองกฐิน ดนตรีมีหน้าที่แห่บรรเลงในงานมหรสพของกษัตริย์ ทั้งนี้ได้เปิดให้ประชาชน ชาวเมืองเข้ามาชมได้
	เพลงพาทย์ค้อง	
	ละครขับร้อง	
	เงี้ยวซอลา	
	โขนหนัง	

จากตำนานปกิณกะ จากการดนตรีที่ปรากฏให้ทราบว่า ดนตรีมีความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมชุมชนมากกว่าตำนานฝ่ายวัด และฝ่ายเมือง เนื่องจากประเพณีการประพันธ์ และกฎข้อห้ามระเบียบนั้นไม่อยู่ในข้อห้ามของสงฆ์ เพราะถือว่าเป็นเรื่องราวของชาวบ้าน มีจุดประสงฆ์เพื่อสร้างความบันเทิง รื่นเริง ในงานเทศกาล บ่อยครั้งที่พระสงฆ์ล้านนาจะหยิบยกตำนานเหล่านี้มาเพื่อสอนสั่งประชาชน เพราะเป็นเรื่องทางโลก มีเนื้อหาที่ชวนตื่นเต้น มีของวิเศษ และอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์พิสดารต่างๆ และบ่อยครั้งตำนานพื้นบ้านเหล่านี้จะถูกนำมาดัดแปลงเป็นซอเพื่อเพิ่มอรรถรสในการฟังมากยิ่งขึ้น พระสงฆ์ส่วนมากในล้านนาที่เป็นนักเทศน์ จำต้องมีเรื่องเล่าตำนาน

Copyright by Mahidol University

เหล่านี้ไว้สำหรับเรียกร้องญาติโยมผู้มาทำบุญ เข้าวัด ที่สำคัญตามประเพณีท้องถิ่น หากมีพิธีกรรมทางศาสนา เช่นงานสานกรรม (เข้ากรรม) หรือแม้แต่การเทศนาในงานศพ ก็จะมีเรื่องเล่าตำนานเหล่านี้สอดแทรกเพื่อความบันเทิงด้วย

ในทางตรงกันข้ามพระสงฆ์ก็มีกฎ ข้อห้ามต่างๆ เพื่อมิให้ประพฤติเกินเลยพระวินัยเช่นกัน เนื้อความเรื่องพระสงฆ์ ดนตรี และการบันเทิง ถูกบัญญัติอย่างไม่เป็นทางการไว้ในระเบียบข้อห้ามที่เรียกว่า “โอวาทาสาสนี” หรือ “โอวาทานุศาสนีย์” โอวาทตักเตือนพระสงฆ์และสามเณรจากพระผู้ใหญ่ จารเมื่อ จุลศักราช ๑๒๑๙ หรือ พ.ศ. ๒๔๐๐ มีเนื้อความกล่าวถึงดนตรีว่า *“ประการ ๑ จุ่งหื้อแก่บ้านนายนักการ อันเป็นคามโภชกะนั้น หื้อได้พร้อมกันห้ามลูกหลานอันเป็นบ่าวนั้น อย่าหื้อได้มาแอ่วหาทุพระฝูงหนุ่มกัม มาฟู่จาด้วยคลองอิทธิมายา ชักชวนพระไปแอ่วไปเล่น เมื่อวันเมื่อคืน อย่าได้มาดีดเพี๊ยะ เป่าปี่ สีสะล้อ จ้อยซอ แล่นแพนเล่นละกุย สมคบกันด้วยทุพระฝูงหนุ่มกัม เยื่องนี้ย่อมหื้อหม่นเล้าเศร้าหมองในศาสนา เหตุว่าครูบาอาจารย์สั่งสอนหื้อดีแล้วพ้อยมาเทเสีย อันนี้เป็นโทษแก่ชาวบ้านแล”*

เนื้อความดังกล่าวสอดคล้องกับการศึกษาของ Gerald P. Dyck ที่เข้ามาเก็บข้อมูลเรื่องพิณเปี๊ยะและกลองล้านนา ใน พ.ศ. ๒๕๑๐-๒๕๑๕ ว่าวัฒนธรรมดนตรีล้านนาส่วนใหญ่มีศูนย์รวมอยู่ที่วัด โดยเฉพาะพระสงฆ์ และผู้ที่ลาสิกขา มีการเล่นเปี๊ยะ กลองหลวง และดนตรีอื่นๆ ในเทศกาลสำคัญทางพุทธศาสนา ผู้เล่นส่วนใหญ่ผ่านการบวชเรียน หรือศึกษาพระธรรมมาแล้วทั้งสิ้น ดังนั้นจึงมีข้อห้ามเกี่ยวกับพระสงฆ์ในยุคหลังว่าห้ามพระสงฆ์เล่นดนตรี และเข้าพวกเข้าฝูงกับชายหนุ่มตามหมู่บ้าน เพราะจะเป็นตัวอย่างที่ไม่ดีแก่ชุมชน

๘.๓.๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ประเพณี ๑๒ เดือน ในสถาบันวัดและชุมชน

หลังจากสถาบันกษัตริย์ล่มสลายลง วัฒนธรรมการดนตรีล้านนาส่วนใหญ่ถูกสืบทอดมายังสถาบันพระพุทธศาสนาซึ่งเป็นลมหายใจสุดท้ายของสถาบันวัฒนธรรมล้านนา พระสงฆ์คือบุคคลสำคัญในการสืบทอดวัฒนธรรมการดนตรีเหล่านี้ให้อยู่รอดโดย การจารจารึกคัมภีร์ ตำนานชาดก และรวมถึงการสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมล้านนา อันมีการดนตรีทำหน้าที่สำคัญในการขับเคลื่อนศรัทธา การมีส่วนร่วมระหว่างวัดและชุมชน ผ่านผู้ชายที่บวชเรียนแล้วเรียกว่า “ขนาน” หรือ “หนาน” ซึ่งมักจะเป็นผู้นำทางฝ่ายฆราวาส พิธีกรรมทางพุทธ ผ่านวัฏจักรเวลาประเพณี ๑๒ เดือน ซึ่งบางอย่างมีการกำหนดวันเวลาอย่างชัดเจน บางอย่างเป็นกำหนดการอย่างคร่าวๆ ไม่ตายตัว แต่ก็สามารถจัดปฏิทินโดยสังเขปตามระบบการนับเดือนในท้องถิ่น ในที่นี้ผู้วิจัยได้อ้างการนับเดือนในประเพณี ๑๒ เดือน ตามรูปแบบของ วิถี พานิชพันธุ์ ดังนี้

Copyright by Mahidol University

(๑) **เดือนห้า (กุมภาพันธ์)** งานศพพระสงฆ์ เจ้านาย ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ งานปอยหลวง งานตานตุง ประเพณีไหว้พระธาตุดอยตุง เป็นช่วงเวลาหลังการเก็บเกี่ยวประชาชนมีเวลาว่างจากการเกษตรกรรม เทศกาลงานสำคัญส่วนใหญ่จะเกิดขึ้นและเริ่มต้นในช่วงนี้ วัฒนธรรมดนตรีที่เกี่ยวข้องจะเป็นดนตรีในพระพุทธศาสนา เพื่อพุทธบูชา และส่งสการแก่พระสงฆ์ผู้ล่วงลับ เช่น การแห่ประโคมวงพาทย์ฆ้องในงานปอยหลวง และพิธีส่งสการงานศพของพระสงฆ์ และเจ้านายด้วย

ปัจจุบันบางจังหวัดทางภาคเหนือตอนบนยังใช้คำว่า “ส่งสการ” อยู่บ้างถึงแม้ว่าจะมีคำอื่นๆ มาแทน เช่นคำว่า ปลงศพ เสียศพ เผาศพ นอกจากนี้การส่งสการยังเป็นการแสดงออกถึงความกตัญญูต่อผู้ตาย โดยจัดพิธีกรรมและเครื่องสักการให้สมแก่ฐานะผู้ตาย ได้แก่ ปราสาทศพ เหล่าสัตว์หิมพานต์ ดอกไม้, ดอกไม้จัน และเครื่องไทยทานต่างๆ เครื่องสักการะเหล่านี้สามารถมอบให้โดยตรงหรือผ่านตัวแทน เช่น พระสงฆ์ สามเณร นอกเหนือจากนี้ส่วนสำคัญที่จะขาดเสียไม่ได้ในการจัดพิธีส่งสการก็คือดนตรี ในที่นี้ขอกล่าวถึงดนตรีพาทย์ฆ้องดังปรากฏในพิธีส่งสการของนางมัทรี ในมหาเวสสันดรชาดก ดังที่กล่าวมาข้างต้น



ภาพ ๘.๒ พิธีส่งสการ งานศพพระสงฆ์ล้านนาในอดีต ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

จากบันทึกของ ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส มิชชันนารีชาวอเมริกัน คณะเพรสไบทีเรียน ที่เดินทางไปเผยแพร่คริสต์ศาสนาที่เชียงใหม่ ในปี พ.ศ. ๒๔๓๘ - ๒๔๔๒ สมัยรัชกาลที่ ๕ ว่า “ไม่มีพิธีใดจะได้รับการรอคอยด้วยความสนใจ และพึงพอใจอย่างยิ่งเท่ากับพิธีเผาศพ ดังนั้นฝูงชนจำนวนมากมายจึงมักมารวมกันหนาแน่นและเพลิดเพลินไปกับการแข่งขันชกมวย ชนไก่ ฟังพระ

Copyright by Mahidol University

สวดมนต์ ชมการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ การเล่นกล การแสดงเบ็ดเตล็ด ตลอดจนชมการแสดงต่างๆ ที่มีลักษณะเหมาะแก่งานศพ ซึ่งสลับกันไปมาจัดให้ชมกันตลอดเวลา" (ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส ๒๕๔๓, ๑๗๒) หรือเรียกว่า "เฮือนเย็น" อันหมายถึงบ้านที่มีการตั้งศพ สวดศพโดยพระสงฆ์ในเวลากลางคืน ส่วนใหญ่ในช่วงยามวิกาลอาจมีการพนัน การละเล่นต่างๆ มหรสพ ดนตรีปี่พาทย์ ประโคมเป็นช่วงๆ มิให้เงียบเหงาวังเวง บางคนแสดงความสนิทสนมกับผู้ตายโดยการนอนค้างคืนช่วยเฝ้าศพด้วย การตั้งศพนี้นิยมทำกัน ๓ - ๕ วัน



ภาพ ๘.๓ วงพาทย์ฆ้องในพิธีส่งสการ พิธีศพพระสงฆ์ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

วงดนตรีที่ใช้แห่ประโคมส่วนใหญ่เป็นวงพาทย์ฆ้อง (บางพื้นที่เรียกว่าวงเต่งถิ้ง) ปัจจุบันประกอบด้วยเครื่องดนตรี ปี่แนหน้อย (เล็ก) ปี่แนหลวง (ใหญ่) ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ กลองเต่งถิ้ง และฉาบ จัดเป็นเครื่องแห่ประโคมถึงการประกาศชัยชนะของมนุษย์ที่ก้าวไปสู่ปรโลก ทั้งนี้ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงวงปี่พาทย์ฆ้องวงไว้ว่ามีเครื่องดนตรีหลัก คือ ปี่ ฆ้อง และกลอง สืบเนื่องมาจากวัฒนธรรมฆ้อง (ราว ๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว) บางทีอาจเหมารวมเรียกเป็น "เบญจดุริยางค์" เป็นวงประโคมของหลวง หรือมิฉะนั้นก็เป็นสมบัติส่วนรวมของชุมชนที่มีศูนย์กลางอยู่ที่วัดวาอาราม เพราะเอกชนคนหนึ่งคนใดไม่มีอำนาจจะสร้างสิ่งนี้ได้ โดยเฉพาะ ฆ้องวง ที่ทำด้วยโลหะผสมสัมฤทธิ์ ต้องผลิตด้วยเทคโนโลยีขั้นสูงซึ่งมีอยู่กับ "หลวง" เท่านั้น (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๓, ๘๖) วงพาทย์ฆ้องนี้ส่วนใหญ่ใช้บรรเลงในพิธีกรรม แห่ประโคมเพื่อคุณค่าทางจิตวิญญาณมากกว่าสุนทรียรส บ้างก็สร้างบรรยากาศที่สนุกสนานครื้นเครงดังปรากฏ

Copyright by Mahidol University

จินตภาพ ผู้คนตบมือ เล่นดูมหรสพ ชุมนุมสังสรรค์ (บ้างเล่นการพนัน) และปิดท้ายด้วยการแสดงดอกไม้ไฟประกอบดนตรีปี่พาทย์ในขั้นตอนการเผาปราสาทศพ ปรากฏในเวสสันดรชาดกในตอนที่พระเวสสันดรทำดอกไม้ไฟ พลุ ตะไล ไฟพะเนียง อย่างพิสดารตระการตา ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

(๒) เดือนหก (มีนาคม) งานปอยหลวง สมโภชวัดวาอารามปอยข้างสังฆ์ ประเพณีฟ้อนผีมด ผีเม็ง ประเพณีไว้พระธาตุหกเป็ง (พระธาตุช่อแฮและพระธาตุแช่แห้ง) เป็นเดือนที่ชุมชนหมู่บ้านนิยมจัดงานเทศกาลปอยหลวง เพราะเป็นช่วงเดือนสุดท้ายของปี เดือนนี้เป็นอีกเดือนหนึ่งที่มีเทศกาลมากมาย โดยเฉพาะงานปอยหลวง ผู้วิจัยถือว่าเป็นงานมหกรรมความบันเทิงของล้านนาอย่างหนึ่ง ปรากฏครั้งแรกในจารึกเขาสุมนกูฏ ร่วมสมัยกับจารึกวัดพระยืนดังมีเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีและงานเฉลิมฉลองเนื่องในพระพุธศาสนาดังนี้



ภาพ ๘.๔ วงกลองปู่จาหรือกลองบูชา ประกอบกลองบูชา ฉาบใหญ่หรือสว่า ปี่แน ฆ้องจำนวนเก้าใบ และกลองตะโลดโปด วงดนตรีคณะวัดดอนหลวง ตำบลแม่แรง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน บรรเลงแห่หน้าบริเวณวิหารวัดในงานปอยหลวง ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

"สาธุการบูชาอีกดุริยาพาทย์พิณฆ้องกลองเสียงดังสิพอดังดินจักหล่มอันไซร้ (เพียงดินจะถล่มนั้น)" ดนตรีมีหน้าที่ประโคมให้เกิดความศรัทธา บูชา ในพระศาสนาปรากฏ พาทย์ พิณ ฆ้อง และกลอง ประโคมดังเสมือนฟ้าดินจะถล่ม ดนตรีก็ถือเป็นอีกเครื่องมือหนึ่งของ ศาสนา ในการแผ่กระจายอำนาจซ่อนเร้นเพื่อเข้าสู่ความเชื่อ ศรัทธาที่แรงกล้าจนกระทั่งสามารถลบล้างความเชื่อพื้นถิ่นเดิมเสียจนเกือบหมดสิ้น เพราะฉะนั้นอำนาจทางเสียงจึงมาคู่กับอำนาจทางความเชื่อในศาสนาสู่การศรัทธา ด้วยเครื่องไทยทานฉลองพระพุทธบาทดังนี้

"สองขอก (ข้าง) หนทาง ย่อมตั้งกัลปพฤกษ์ใส่รมยวลดอกไม้" แปลว่า สองข้างทางเรียงรายไปด้วยต้น กัลปพฤกษ์ ประดับประดาด้วยดอกไม้ คล้ายต้นครัวทาน ดังเช่นประเพณีงานปอยหลวงในภาคเหนือปัจจุบัน ต้นครัวทาน หรือไทยทาน คือการจำลองต้นไม้ (กัลปพฤกษ์)ที่ชาวบ้านนำปัจจัยอาหาร ข้าวของเครื่องใช้ ปัจจัย ถวายทานไว้ภายภาคหน้า (ยุคพระศรีอาริย-เมตไตรย) และ"*ปลูกธงปฏากทั้งสองปลาก (ฟาก) หนทาง ย่อมเรียงขัน*" มีธงปลูก (ตุง) เรียงรายไปตามสองฟาก พร้อมด้วยขันหมากพลูบูชาอภิรมย์ คือการต้อนรับโดยยินดีแสดงเรียงรายจนถึงงานเฉลิมฉลองที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท ปรากฏซึ่งดนตรีเล่นประโคมอย่างสนั่นหวั่นไหว (ประโคมอย่างครื้นเครง เล่าถึงบรรยากาศงานบุญที่ครื้นเครงไปด้วยเสียงดนตรีของเทศกาล)

โดยทั่วไปแล้วหมู่บ้านหรือชุมชนจะมีวัดประจำหมู่บ้านหนึ่งวัดเป็นอย่างน้อย ส่วนใหญ่เป็นวัดขนาดเล็ก เป็นที่สั่งสอนวิชา ศิลปะ ประเพณีและวัฒนธรรมล้านนา ในที่นี้รวมถึงวัฒนธรรมการดนตรีด้วย เมื่อมีการสร้างศาสนสถานหรือบูรณปฏิสังขรณ์อาคารหรือสิ่งก่อสร้าง จึงเกิดเป็นการเฉลิมฉลองซึ่งมักจะจัดเป็นงานมหรสพใหญ่โต ๓ วัน ๓ คืน จัดโดยชุมชนดังที่ปรากฏในตำนาน ซึ่งสมัยก่อนอาจมีเจ้าภาพเป็นกษัตริย์ ถวายข้าวัด ข้าวของเครื่องใช้ เครื่องดนตรีแห่ประโคม ดังปรากฏในตำนานพระธาตุจอมทอง งานปอยหลวงเป็นมหกรรมของงานมหรสพของชุมชนส่งให้เกิดการติดต่อแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม เกิดการว่าจ้างช่างซอ ช่างปี่ นักดนตรีพาทย์ฆ้อง ตามหมู่บ้านใกล้เคียง ช่วงนี้เป็นช่วงเวลางานของเหล่านักดนตรีภายหลังฤดูการเก็บเกี่ยว

วัฒนธรรมดนตรีล้านนาส่วนใหญ่ถูกสืบทอดตามชุมชน วัฒนธรรมชุมชนมีวัดเป็นศูนย์กลาง โดยในแต่ละชุมชนจะมีศิลปินพื้นบ้านถืออาชีพนักดนตรีเป็นอาชีพรองจากเกษตรกรรม สืบทอดการดนตรีภายในครอบครัว และผู้สนใจ ดนตรีในงานปอยหลวงนั้นนอกจากจะมีดนตรีจากหมู่บ้านใกล้เคียงเข้ามามีส่วนร่วมแล้ว ยังมีวงดนตรีและต่างแสดงจากหัววัดในต่างตำบล อำเภอ ตลอดถึงต่างจังหวัดเข้ามาแสดงดนตรี ฟ้อนรำ เป็นพุทธบูชารวมถึงแห่ประโคมต้นครัวตานเพื่อร่วมทำบุญ ซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่สมัยก่อนจะถูกเก็บรักษาไว้ที่วัด เป็นสมบัติส่วนกลางของชุมชน เช่น ฆ้อง กลอง และเครื่องแห่ประโคมต่างๆ ด้วยบทบาทหน้าที่ของดนตรีเหล่านี้มีความใกล้ชิดใน

Copyright by Mahidol University

พิธีกรรมทางศาสนาและชุมชน สิ่งเหล่านี้เกิดเป็นความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างสถาบันวัด และชุมชนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน



ภาพ ๘.๕ วงกลองสะบัดชัยจากศรัทธาวัดข้างเคียงร่วมแห่ถวายเป็นพุทธบูชาในงานปอยหลวงวัดฉางข้าวน้อยใต้ ตำบลฉางข้าวน้อย อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

แหล่งมหรสพเหล่านี้ส่วนใหญ่จะอยู่ติดกำแพงวัด ลานหน้าวัดหรือเรียกกว่า “ข่วงวัด” บรรเลงแห่ประโคมตลอดทั้งวัน บ้างก็มีการละเล่นต่างๆ อยู่จนดึกดื่นตลอดทั้งคืน บางครั้งทางวัดก็มีการจัดข้าวปลาอาหาร และที่หลับนอนให้กับคณะศรัทธาที่เดินทางมาไกลพักอาศัย อีกสิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้เลยสำหรับงานปอยหลวงก็คือการขับซอ ส่วนมากเรื่องราวที่ขับจะเป็นพวกชาดกต่างๆ ดังที่กล่าวมาข้างต้นในตำนานปกิณกะ มีเนื้อหาอิงธรรมะ สอนจริยธรรม ความกตัญญู ค่านิยมที่ถูกที่ควรในสังคมปัจจุบัน ตลอดจนนิทานสอนใจต่างๆ สอดแทรกไปด้วยมุขตลกไม่น่าเบื่อ เป็นการแสดงที่ชาวบ้านชอบมาก ถึงกับขนเสื่อมาปูรอตั้งแต่เช้ามืด โดยกรรมวิธีการจัดการมหรสพเหล่านี้จะผ่านการตัดสินใจโดยเสียงโหวตของชุมชนและกรรมการวัด ให้หาศิลปินพื้นบ้านมาอย่างเหมาะสมตามความต้องการของชุมชนมาแสดงบนผามซอ หรือ “ค้างซอ” ที่เป็นจุดเด่นของงานมหรสพ กลไกสำคัญในการสืบทอดวรรณกรรมมุขปาฐะล้านนา ในอดีตบางวัดก็จะมีผามเปี๊ยะไว้ให้ชายหนุ่มบรรเลง แลกเปลี่ยนเทคนิคการเล่นเปี๊ยะ ส่วนมากจะจัดบริเวณทุ่งนาหน้าวัดเป็นที่สุมชุมนุมของชายหนุ่มสมัยก่อน ทั้งอวดเปี๊ยะ อวดลายเปี๊ยะ และอวดลายขา (ลายสักบริเวณขา) พร้อมแลกเปลี่ยนมิตรภาพกันของชายหนุ่มระหว่างหมู่บ้าน หรือชุมชนรอบข้าง

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๘.๖ ขบวนแห่ประโคมดนตรี ฟ้อนเล็บนำหน้าครัวทาน ศรัทธาจากหัววัดรอบนอก
ภาพจาก หอจดหมายเหตุรูปภาพมหาวิทยาลัยพายัพ เชียงใหม่



ภาพ ๘.๗ วงกลองมองเซิง บรรเลงนำขบวนครัวทานจากหัววัดเข้ามาถวายเครื่องไทยทาน
ในงานปอยหลวงวัดฉางข้าวน้อย ตำบลฉางข้าวน้อย อำเภอป่างซาง จังหวัดลำพูน
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

วิถี พานิชพันธุ์ กล่าวว่า วันที่สามของงานปอยหลวงเป็นวันแห่ครัวตานเข้าวัดจากต่างหมู่บ้าน ต่างตำบล ต่างอำเภอ หรือแม้แต่ต่างจังหวัด ที่มีความคุ้นเคยหรือความสัมพันธ์กับวัดเจ้าภาพ ชาวบ้านศรัทธาต่างพื้นที่จะเดินทางมาเป็นกลุ่มใหญ่เพื่อนำครัวทานมาจัดตั้งเป็นขบวนที่ค่อนข้างเป็นทางการก่อนแห่เข้าภายในวัด ขบวนครัวทานหัววัดประกอบด้วย “ขันเชิญ” คือพานใส่ข้าวตอกดอกไม้ ธูปเทียน มีมัคนายกของวัดนั้นๆ หรือหนาน (ผู้ที่เคยบวชเรียน) ถือนำขบวนตามมาด้วยกลุ่มช่างฟ้อน ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเมืองที่มักจะเป็นเด็กสาวสวย พร้อมวงดนตรีปี่แน กลองแอวที่บรรเลงจังหวะเนิบนาบ ส่วนพระสงฆ์จากหัววัดที่มีสัปทน (ร่ม) กั้นเดินนำคณะศรัทธา ปิดท้ายด้วยเครื่องครัวทานหรือต้นครัวทานที่จะถวายไว้กับวัดเจ้าภาพ เป็นริ้วบวนสวยงามมากช่วงท้ายของขบวนมักจะเป็นชายหนุ่มน้อยใหญ่เล่นตบมะผาบ ฟ้อนเจิง ฟ้อนดาบ ประกอบวงดนตรีกลองซิ่งมองกลองปู่เจ่ก้นยาวสนุกสนานเฮฮา (วิถี พานิชพันธุ์ ๒๕๔๘)

(๓) เดือนเจ็ด (เมษายน) หรือเดือน ๗ เหนือ (เดือน ๕ ใต้) สงกรานต์ปีใหม่ การสรงน้ำพระพุทธรูป ดำหัวพระสงฆ์ ดำหัวผู้เฒ่าผู้แก่ พ่อแม่ ครูบาอาจารย์ ญาติผู้ใหญ่ ดำหัวกู่ กระดูกบรรพบุรุษ ก่อเจดีย์ทราย ตานขันข้าว สืบชะตาบ้านเรือน สะเดาะเคราะห์ เลี้ยงผีปู่ย่า ประเพณีสงกรานต์ หรือปีใหม่เมือง นับแต่พระอาทิตย์ย่างออกจากราศีมีนเข้าสู่ราศีเมษ เป็นช่วงที่มีอากาศร้อนจัด เป็นช่วงเวลาของการสิ้นสุดของปี เป็นช่วงเวลาที่ดอกลำไยบานสะพรั่งส่งกลิ่นหอม ดอกลมแล้ง (ราชพฤกษ์) แข่งกันบานอวดดอกเหลืองอร่าม ใบไม้ใหญ่ต่างร่วงโรยรอการผลิใบอีกครั้งในฝนแรกเดือนพฤษภาคม และมักจะถือเอาวันที่ ๑๓ เมษายน เป็นวัน “สังขารล่อง” วันนี้ตั้งแต่เช้ามืดฝ่ายชายจะตื่นมาจุดประทัด ตีฆ้อง ร้องป่าวขับไล่สังขาร (อายุ) ซึ่งเป็นตัวแทนของความเศร้าหมองอับโชค จะล่องเลยผ่านไปประมาณเที่ยงคืนของวันที่ ๑๓ ชาวบ้านนิยมจุดประทัด ยิงปืน ตีฆ้อง ตีกลอง เพื่อขับไล่ปู่สังขารให้ล่องเลยผ่านไป ส่วนมากนิยมทำพิธีที่แม่น้ำ (ช่วงหน้าแล้งน้ำแห้ง) หรือคลอง เพื่อให้ปู่สังขารไหลล่องไปตามน้ำ เป็นพิธีการขับไล่สิ่งอัปมงคล ในอดีตมีฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ โลหะ เครื่องมือหลักในการส่งสังขาร กระทำโดยชายหนุ่ม และผู้นำครอบครัวซึ่งเป็นผู้ชาย ช่วงบ่ายมีการสรงน้ำพระพุทธรูปที่วัดคนเฒ่าคนแก่ น้อย หนาน (ผู้ที่เคยบวชเรียนมาแล้ว) ต่างเข้าวัดอันเป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในหมู่บ้าน เล่นดนตรี ตีกลองบูชา กลองมองเชิง หรือกลองซิงมอง สร้างบรรยากาศ ความรื่นเริงในวัด อย่างสนุกสนาน

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๘.๘ ผู้เฒ่าผู้แก่เข้าวัด เล่นดนตรี เพื่อเป็นพุทธบูชาในงานสรงน้ำพระเจ้าเฉลิมฉลองในวันสงกรานต์ ที่อำเภอเวียงหนองล่อง จังหวัดลำพูน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ในความร้อนของหน้าร้อนเดือนเมษายนยามบ่ายชาวบ้านก็จะนิยมรดน้ำกันอย่างสนุกสนานหลังกลับจากสรงน้ำพระพุทธรูป และพระสงฆ์ที่วัด ในสมัยหลังๆ ตามตัวเมืองใหญ่ทางภาครัฐจะจัดให้มีการนำเอาพระพุทธรูปองค์สำคัญคู่บ้านคู่เมืองออกแห่รอบบ้านรอบเมืองเพื่อให้ประชาชนสรงน้ำ เพื่อเป็นสิริมงคล มีวงดนตรีแห่ประโคมพาทย์ฆ้อง ฟ้อนเล็บ รอบเมือง เช่นขบวนแห่พระพุทธสิหิงค์ เชียงใหม่ ซึ่งปัจจุบันกลายเป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ในพิธีกรรมวันสงกรานต์ล้านนาเชียงใหม่

วันที่ ๑๔ เมษายน วันเน่า วันเนาว์ หรือวันจ่าย เป็นวันที่อยู่ระหว่างปีเก่าและปีใหม่ ถือว่าเป็นวันเตรียมตัวสำหรับพิธีตรุษสงกรานต์ในวันต่อไป ซึ่งตลาดต่างๆ จะหยุดในวันพรุ่งนี้ ในเวลาช่วงบ่ายของวันเนาว์ทุกคนจะไปที่แม่น้ำ หรือลำห้วย หาทรายสะอาดตามท้องน้ำที่เริ่มแห้งขอด เพื่อนำไปก่อเจดีย์ตามตามวัดประจำหมู่บ้าน ศรัทธาข้าวัดทุกคนในหมู่บ้านสนุกสนานกับการเล่นสาดน้ำเคล้าเพลงเสียงสามสายในหมู่บ้านซึ่งส่วนมากนิยมเปิดเพลงทางเทศกาลปีใหม่เมืองของ อบเชยเวียงพิงค์ หรืออบเชย ร้องคู่กับวีรศักดิ์ ประกอบการขนทรายเข้าวัดเพราะต้องขนหลายเที่ยว ผู้เฒ่าผู้แก่ก็บรรเลงดนตรีตีกลองบูชาสร้างบรรยากาศที่ครึกครื้น และวันนี้ชาวบ้านถือว่าถ้าใครด่าทอหรือพูดจาส่อไปในทางอัปมงคลในวันนี้จะทำให้ปากเหม็นเน่าทั้งปี จึงเป็นสาเหตุให้หลายคนหันมาเปิด

Copyright by Mahidol University

เพลงเพราะๆ บรรเลงดนตรีพื้นเมือง บ้างก็จัดต้นครัวทาน (เครื่องไทยทาน) เพื่อถวายปัจจัยแก่พระสงฆ์ และวัดในพื้นที่ตน



ภาพ ๘.๕ ชาวบ้านจัดแต่งต้นครัวทาน และปัจจัย เล่นดนตรีแห่ในบวนถวายตันครัวทานแก่วัดในหมู่บ้านตนในวันสงกรานต์ พร้อมขนทรายเข้าวัด วันที่ ๑๔ เมษายน

ในเชียงใหม่คนมักนิยมไปขนทรายกันที่แม่น้ำปิง ใกล้ๆ สะพานนวรัฐ เพราะในช่วงนี้น้ำปิงจะลดลงจนสามารถลงไปขนทรายได้ ฉะนั้นจะเห็นว่าในวันนี้จะเห็นผู้คนต่างพากันถือขันเงิน (สมัยก่อน) หรือถังน้ำลงไปขนทรายในน้ำปิง และเล่นน้ำกันอย่างสนุกสนาน การขนทรายเข้าวัดในวันเนาว์นี้ ถือว่าเป็นการทำบุญที่ได้อานิสงส์มากเท่ากับเม็ดทราย หรือบางคนกล่าวว่า เป็นการทำบุญเพื่อชดใช้กรรมที่เกิดขึ้นทั้งโดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ ซึ่งมากมายเหมือนเม็ดทรายที่เหยียบติดเท้าออกมาจากวัด ส่วนทรายที่ได้นั้นทางวัดจะนำไปใช้ประโยชน์ต่อไป

วันพญาวัน ๑๕ เมษายน เป็นวันเถลิงศก ขึ้นปีใหม่ วันนี้เป็นวันเปลี่ยนจุลศักราชปัจจุบันถือเอาวันที่ ๑๕ เมษายน ประจำทุกปี เช้าตรู่ชาวบ้านจะพากันเข้าวัดฟังธรรม ทำบุญ เรียกว่า “ตานขันข้าวปีใหม่” มีการถวายตุงผ้า และตุงช่อกระดาษ นักษัตร ๑๒ ราศี อุทิศส่วนกุศลให้ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ช่วงบ่ายจะมีการออกไปดำหัวของชาวล้านนาไทย ซึ่งมักจะเริ่มตั้งแต่วันพญาวัน ปรากฏหลักฐานชัดเจนในสมัยพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ ซึ่งอำมาตย์เอก พระยาอนุบาลพายัพกิจ ปลัดมณฑลและข้าหลวงประจำจังหวัดเชียงใหม่ (พ.ศ. ๒๔๗๑ - ๒๔๘๑) ได้กล่าวถึงเทศกาลประเพณีรด

Copyright by Mahidol University

น้ำดำหัวของชาวเหนือยามสงกรานต์ ไว้ในหนังสือ อนุบาลรำลึก มีดนตรี ขบวนแห่ ฆ้องกลอง เฉลิมฉลองดังนี้

"สำหรับพิธีรดน้ำดำหัวของชาวเชียงใหม่โดยเฉพาะนั้นผู้เขียน ได้สอบถามจากผู้สูงอายุที่เชียงใหม่ คือจากคุณพระทวีประศาสน์ข้าราชการบำนาญ ท่านเล่าว่าบิดาของท่าน พระราชนายกเสนี เป็นข้าราชบริพารในพระเจ้าอินทรวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ พระบิดาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ขณะที่พระเจ้าอินทรวิชยานนท์ยังครองนครเชียงใหม่อยู่ เมื่อถึงยามสงกรานต์ วันสังขารล่อง พระเจ้าอินทรวิชยานนท์แต่งองค์เสร็จแต่เช้าลงจากคุ้มกลางเวียง ซึ่งมีบริเวณประมาณหน้าศาลากลางจังหวัดเดี๋ยวนี้ ประทับแคร่หาม มีขบวนแห่ มีฆ้องกลอง พร้อมด้วยเจ้านาย พระญาติพระวงศ์ และข้าราชบริพารตามเสด็จ ออกทางประตูช้างเผือกเลียบคูเวียงลงไปจนถึงเจดีย์งาม (เจดีย์กิ่ว) (นงเยาว์ กาญจนจารี ๒๕๓๓, ๒๙ - ๓๒)



ภาพ ๘.๑๐ ขบวนแห่ปีใหม่ บริเวณประตูท่าแพ (ปัจจุบันคือลานอเนกประสงค์ท่าแพ) ในตัวเมืองเชียงใหม่ ฟ้อนเล็บ และวงกลองตึ่งโนง เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๙๓ ภาพโดย บุญเสริม สาตราภัย

และในสมัยเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เจ้าเมืองผู้เริ่มการดนตรีมหรสพเพื่อประชาชน ผู้จ้างครูแตรวงเข้ามาทำการสอนชื่อ ครูนาค เป็นชาวกรุงเทพฯ มีวงแตรวงเป็นของคุ้มให้แห่ในเทศกาลต่างๆ โดยเฉพาะสงกรานต์เป็นประจำ พอตกเย็นเวลาประมาณ ๕ โมงเย็น ก็จะเปิดเวทีที่

Copyright by Mahidol University

กลางสนามหน้าคุ้ม (ปัจจุบันคือโรงเรียนยุพราช) มีการบรรเลงแตรวงเป็นที่ครื้นเครง (หน้าคุ้มจึงเป็นที่ชุมนุมของผู้คนสมัยนั้น) เมื่อแตรวงบรรเลงจบ ถึงกลางคืนผู้คนก็พากันไปดูละคร เป็นโรงละครใหญ่ มีผู้แสดงประมาณ ๕๐ คน เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เป็นเจ้าที่มีอารมณ์ศิลปิน รักเทศกาลสนุกสนาน พอถึงวันสงกรานต์ ก็จะคิดสิ่งแปลกใหม่สนุกๆ แทบทุกปี โดยจัดขบวนแห่หาบเจ้าเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ นั่งบนแคร่ มีฆ้อง กลองครบชุด กางสัปทน ขบวนแห่ไปทางถนนท่าแพ เปิดโอกาสให้ประชาชนรดน้ำและทำพิธีดำหัว ขบวนแห่จะเดินไปตามถนนสายต่างๆ พอตกกลางคืนก็จะมีละคร เช่นนี้ประชาชน ข้าราชการ ตลอดจนพระญาติจึงมีความรัก และเคารพเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ เป็นพิเศษ (ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ๒๕๓๘, ๑๐๘ - ๑๐๙)

นอกจากการดำหัวเจ้าเมือง ซึ่งปัจจุบันได้เปลี่ยนมาเป็นผู้ว่าราชการจังหวัดแล้ว ยังมีการรดน้ำดำหัวพระสงฆ์โดนคณะศรัทธาหัววัด มีการแห่แหนดนตรีฆ้องกลองปู่ คล้ายแตรวงแต่ใช้ปี่แนแทน บรรเลงเพลงสมัยใหม่ ลูกทุ่ง รำวงสนุกสนาน บ้างก็ประกอบการฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนครัวทานเป็นที่สนุกสนานของชาวบ้าน

ปัจจุบันเทศกาลสงกรานต์เชียงใหม่ถึงแม้จะเปลี่ยนแปลงไปมาก ตามระบบทุนนิยมและระบอบไทยเที่ยวไทย เกิดวัฒนธรรมใหม่ทำให้ประเพณีระดับบ้าน และวัดค่อยๆ เลือนหายไปจากสังคมล้านนา แต่ก็สามารถพบเห็นได้ตามหมู่บ้านรอบนอก มีการประกวดวงดนตรีพื้นเมืองล้านนา มีการจัดริ้วขบวนโดยภาครัฐซึ่งเข้ามาแทนสถาบันเจ้าเมืองในอดีต ประเพณีการรดน้ำดำหัวผู้ว่าราชการ นายกเทศบาล ตลอดจนถึง อบต. ประเพณีนี้ถูกรักษาไว้อย่างเหนียวแน่นภายใต้ระบบการปกครองแบบอุปถัมภ์ค้ำจุน ตลอดจนการเมืองท้องถิ่น ในพื้นที่ทางวัฒนธรรมนี้ดนตรียังคงถูกใช้เป็นเครื่องมือในการประโคมแห่ เฉลิมฉลอง ในสถาบันหลักสังคมล้านนาร่วมสมัยเรื่อยมา

จากรูปแบบดนตรีข้างต้นแสดงให้เห็นถึง เครื่องดนตรีรูปแบบของวงดนตรี และหน้าที่การใช้งาน ความเป็นวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ ได้รับการปรับเปลี่ยน และแปลงส่งต่อกันซึ่งคติ ความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรมดนตรีก็เช่นกัน มีหน้าที่รับใช้สังคม ศาสนาเหมือนเดิม ไม่ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงความเชื่อเหล่านั้นเท่าใด ดนตรีเท่านั้นที่ยังไม่มีการเปลี่ยนแปลง เพราะดนตรีคือผลผลิตของสังคม วัฒนธรรมเป็นเสมือนสิ่งที่ยังหล่อเลี้ยง มนุษย์ในสังคม ที่ยังมีศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ดนตรีนั้นทำหน้าที่เสมือนเครื่องสร้างพิธีกรรม ความเชื่อ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการประโคมสังคมให้รับทราบถึงการเข้ามาของสิ่งที่จะยึดเหนี่ยวซึ่งสังคมในจินตนาการนั้นให้เป็นหนึ่งเดียวและเป็นจริงเมื่อสิ่งนั้นยังประโคมให้เห็นซึ่งการมีอยู่ของความเชื่อ ระบบจินตนาการลัทธิ (ศาสนา) พิธีกรรม อันหลอมรวมความเป็นรัฐ ชาติในสังคมนั้น อย่างกลมเกลียวโดยใช้ดนตรีเป็นจุดเชื่อมโยง

Copyright by Mahidol University

ยึดเหนี่ยวไว้ด้วยกัน ดังที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงผลของการรับแบบแผนวัฒนธรรมจากอินเดียว่า ทำให้เกิดความแตกต่างทางสังคม และมองเห็นความแตกต่างทางชนชั้น “ชนชั้นปกครอง” และ “ชนชั้นถูกปกครอง”ชนชั้นปกครอง คือ “ชนชั้นสูง” ที่เป็นมูลนาย เจ้านาย รวมถึงผู้นำลัทธิ และศาสนา และเป็นเจ้าของประเพณีหลวงมีศูนย์กลางอยู่ที่ วัง และวัด ชนชั้นถูกปกครองก็คือ “ชนชั้นต่ำ” ที่เป็นบ่าวไพร่ ไพร่บ้านพลเมือง ข้าทาส และเป็นเจ้าของ “ประเพณีราษฎร์” มีศูนย์กลางอยู่ที่วัด เป็นจุดเชื่อมโยงเข้ากับ ประเพณีหลวง หรือแม้กระทั่งหอผี (ซึ่งมีแบ่งเป็นผีชั้นสูง ผีชั้นต่ำ ผีให้คุณและผีให้โทษ) ที่มีการจัดประเพณีบูชาสังเวยประจำจำปี (สุจิตต์ วงษ์เทศ ๒๕๕๑)

(๔) เดือนแปด (พฤษภาคม) หรือเดือน ๘ เหนือ (เดือน ๖ ใต้) สร้างบ้านเรือน งานบวช ลูกแก้ว แต่งงาน ขึ้นบ้านใหม่ งานแข่งขันบอกไฟหมื่น บอกไฟแสน ประเพณีไหว้พระธาตุแปด-เป็ง (พระธาตุดอยสุเทพ พระธาตุหริภุญชัย และพระธาตุศรีจอมทอง) ดังปรากฏในนิราศหริภุญชัย เนื้อความแสดงถึงความอาลัยรัก ต่อคนรักที่ต้องจากไปนมัสการพระธาตุหริภุญชัย (โดยกองเกวียนจากเชียงใหม่ไปลำพูน) เนื้อความเริ่มต้นด้วยบทนมัสการพระรัตนตรัย อันได้แก่ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ ได้บอกวันเดือนปีที่เดินทางไปนมัสการพระธาตุหริภุญชัย ในงานวันแปดเป็ง (วันเพ็ญเดือน ๖ ตรงกับเดือนแปดเหนือ) ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ในเดือนแปดเป็งนี้จะมีพิธีการแข่งขันตีกลองหลวง หรือแข่งกลอง (เส้งกลอง) เป็นการประชันฝีมือในการทำกลองหลวง (กลองก้นยาวขนาดใหญ่) เคยใช้ตีในการออกรบศึกสงคราม เพื่อเป็นการข่มขวัญศตรูฝ่ายตรงข้าม ก่อนที่จะเข้ามาอยู่ในพระพุทธศาสนาใช้บรรเลงตีเป็นพุทธบูชา และเพื่อแข่งขันของชายหนุ่มชาวล้านนา ส่วนมากกลองหลวงจะเป็นกลองยาว มีขนาดใหญ่ การแข่งขันกลองนี้ยังทำกันประจำทุกปีเป็นประเพณีในท้องที่เขตจังหวัดลำพูน และเชียงใหม่

โดยเฉพาะในจังหวัดลำพูนมักจะมีการประกวดกันทุกปีในเทศกาลสรงน้ำพระธาตุหริ-ภุญชัย จะมีนักเลงกลองมาจากวัดต่างๆ ขนบรรทุกกลองใบใหญ่มากับล้อเกวียน (คนเมืองเรียกว่าล้องัว คือเกวียนเทียมวัว) มายังที่วัด ซึ่งทางวัดจะตั้งคณะกรรมการตัดสินและมีเงินสดเป็นรางวัล เมื่อแข่งขันก็ให้หัววัดต่างตีกลองของตนด้วยมือเปล่าพันด้วยจีวรหลายชั้น แล้วก็รัวไปบนหน้ากลอง เสียงดังสนั่นหวั่นไหว ของหัววัดไหนดังกว่า เสียงทุ้มนุ่มลึก ดังกังวานกว่าหัววัดนั้นชนะ สังเกตว่าบางครั้งสามเณรก็สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการแข่งขันนี้ได้เช่นกัน เพราะชาวบ้านถือว่าเป็นการแข่งขันที่มีส่วนช่วยรักษาประเพณีท้องถิ่น และไม่ใช่การร้องรำทำเพลงดูเหมือนเสื่อมเสีย

ปรากฏเครื่องมือ เครื่องดนตรีกลองหลวงในตำนานมังราย และตำนานเชียงใหม่-เชียงตุง ต้นฉบับอักษรไทยลื้อตัวเขียน และฉบับปริวรรตต้นฉบับเนื้อความจากสำนวนไทยลื้อ เป็นสำนวนไทยกลาง ต้นฉบับจากหมู่บ้านฟ้าเหนือ เมืองฮำ สิบสองพันนา จากพ่อหนานสม วงศ์ราช

Copyright by Mahidol University

ปรากฏเนื้อความในตำนานที่เกี่ยวกับดนตรีกลองหลวงว่า “*เจ้าเจ็ดพันตู มีลูกชายผู้หนึ่งชื่อว่า เจ้าแขนเหล็กกุมาร เพราะว่าท่านเอาค้อนตีกลองจนกลองแตกคามือท่าน จึงมาแต่งตั้งชื่อว่าเจ้าแขนเหล็กเพราะเหตุนี้ ต่อจากนั้นเจ้าเจ็ดพันตูผู้เป็นพ่อ ก็ให้พวกเสนาอำมาตย์ป่าวประกาศแก่ชาวบ้านชาวเมืองทั้งหลายให้มาพร้อมกัน แล้วแจกจ่ายเบี้ยให้ เพราะฉะนั้นเมืองจึงเจริญรุ่งเรือง บ้านเมืองสุขเกษมมากนัก เจ้าเจ็ดพันตูผู้เป็นเจ้าแผ่นดินก็ยกเจ้าแขนเหล็กขึ้นเป็นอุปราช แต่งงานกับลูกสาวเสนาผู้ใหญ่*” (ลมูล จันทร์หอม ปริวรรต ๒๕๕๐) จากตำนานทราบวิธีการคิดว่าหากชายคนใดสามารถตีกลองจนแตกคามือ ถือว่าชายผู้นั้นมีท่อนแขนอันแข็งแรงดุจดั่งเหล็กกล้าสมชาย และเป็นที่นับหน้าถือตา และเป็นที่ยอมรับของคนในชุมชน



ภาพที่ ๘.๑๑ การแข่งขันกลองหลวง ในประเพณีสรงน้ำพระธาตุวัดอรุณวิทยาวาส อำเภอเวียงหนองล่อง จังหวัดลำพูน พ.ศ. ๒๕๕๒ ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

การดนตรีล้านนา และการผลิตเครื่องดนตรีชั้นสูงล้านนา ยังคงถูกถ่ายทอดสืบต่อมาในสถาบันสงฆ์ อันมีวัดเป็นศูนย์กลาง ตำราการสร้างกลองหลวง และผู้รู้ส่วนมากจะเป็นพระสงฆ์ หรือหนานที่ผ่านการบวชเรียน รวมถึงการศึกษาวิชาอาคมต่างๆ ในการลงยันต์ภายในตัวกลอง ซึ่งกลองหลวงนี้มีรากพัฒนาการมาจากกลองที่ใช้ในการรบทัพจับศึก เมื่อสถาบันกษัตริย์ในรัชวงศ์มังรายล่มสลายลงแล้ว วัฒนธรรมดนตรีดังกล่าวต่างติดตามผู้รู้เข้าไปในสถาบันที่มีความมั่งคนมากกว่า นั่นก็

Copyright by Mahidol University

คือสถาบันสงฆ์ ที่ยังคงจารจารึกตำนาน สรรพวิชา ความรู้ และวัฒนธรรมการดนตรีสืบต่อเรื่อยมา และแฝงเร้นอยู่ในประเพณี ๑๒ เดือนจนถึงปัจจุบัน

(๕) เดือนเก้า (มิถุนายน) หรือเดือน ๙ เหนือ (เดือน ๗ ใต้) เดือนนี้อากาศมักร้อนจัด มีคำพังเพยว่า “เดือนเก้าหมาเฒ่านอนน้ำ” หมายถึงอากาศร้อนจัด จนสุนัขแก่ๆ ต้องไปนอนน้ำ ประเพณีเลี้ยงผีเมือง ผีเจ้านาย ผีขุนน้ำ งานไหว้ครู การหว่านกล้า ซ่อมฝาย เลี้ยงผีฝาย วิถี พานิชพันธุ์ ได้กล่าวถึงประเพณีการเลี้ยงผีไว้ว่า ฤดูสำหรับการเลี้ยงผีคือช่วงหน้าแล้งก่อนเทศกาลเข้าพรรษา โดยนับตั้งแต่เดือนมีนาคมเป็นต้นไป โดยมักจะเป็นช่วงที่ดอกเอื้องผึ้งสีเหลืองผลิดอก ชาวล้านนาจะใช้ดอกเอื้องชนิดนี้ประกอบพิธีเลี้ยงผี สำหรับการประทับทรงนั้นผีบรรพบุรุษจะอาศัยร่างของลูกหลานฝ่ายหญิง โดยถือว่าเป็นหน้าที่ต้องรับผิดชอบ เชื่อว่าฝ่ายหญิงเท่านั้นที่สามารถจดจำสายสกุลของตนเองได้ โดยส่วนมากฝ่ายชายจะเป็นสายสกุลจากต่างถิ่น ต่างเมือง ยากที่จะตามหาเหง้า



ภาพ ๘.๑๒ พิธีเลี้ยงผีลูกปู่แสะย่าแสะ หรือเลี้ยงดง ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๒

ถือเว้นแต่ผีเจ้านายหรือผีระดับชั้นเทพที่อาศัยร่างคนอื่นที่เชื่อว่าผีเลือกแล้ว เรียกว่าม้าขี่ หากม้าขี่คนเก่าหมดอายุขัย ผีนั้นก็จะเลือกใหม่ บางครั้งในชุมชนหนึ่งๆ มีการลงผีเจ้านายมากมาย สาเหตุนั้นเกิดจากความผันผวนทางสังคม ชาวบ้านขาดที่พึ่งและความเชื่อมั่นทางพระพุทธศาสนา

Copyright by Mahidol University

ลดน้อยถอยลง จึงทำให้ไปพึ่งพาคนทรงเจ้ามากขึ้น ส่วนใหญ่เชื่อว่าผีเจ้านายมีส่วนช่วยในการปัดเป่าทุกข์โศกต่างๆ หรือชี้ทางออกให้กับชุมชนโดยไม่หวังพึ่งหลักธรรมความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ที่นิยมมากคือการให้เลขหวย เมื่อมีลาภก็จะนำไปสู่การเลี้ยงเซ่นไหว้คราวต่อไปมากขึ้น การฟ้อนผีเจ้านายจะละม้ายคล้ายคลึงกับการฟ้อนผีมด เพียงแต่แตกต่างในรายละเอียดของเครื่องเซ่นแบะขั้นตอนการฟ้อน

สำหรับผีเมืองซึ่งมีศักดิ์สูงกว่าผีเจ้านายมักจะได้รับการยกย่องให้เป็นผีรักษาเมือง และรักษาต้นน้ำสำคัญของชุมชนเกษตรกรรม ในอดีตผีเมืองไม่มีการลงทรงและการใช้ม้าขี่ เช่นไม่มีการทรงผีปู่แสะย่าแสะมีลูกเป็นยักษ์ ดังนั้นงานเลี้ยงผีลูกของปู่แสะย่าแสะจึงมีเครื่องเซ่นไหว้เป็นของสดเช่นควายทั้งตัวและอาจมีคนทรงของยักษ์ที่เป็นลูกของปู่แสะย่าแสะต้องทำพิธีกินของดิบของสดให้ชาวบ้านได้เห็นกับตา พิธีกรรมเลี้ยงผี ปกติใช้เวลาอย่างน้อยสามวันอันประกอบไปด้วย วันดา เป็นวันแรกหรือวันข่าว เป็นวันเตรียมการต่างๆ มีการแจ้งข่าวแก่ชาวบ้านให้มาร่วมในงาน มีการสร้างผามหรือปะรำพิธีที่บ้านของเจ้าภาพ ตระเตรียมอาหารเครื่องดื่ม เครื่องเซ่นไหว้ มีแม่งานหรือหญิงอาวุโสเรียกว่าเก๊าผี ทำหน้าที่ติดต่อวิญญาณผีบรรพบุรุษให้เตรียมมาประทับทรงในวันงาน การติดต่อผีในวันนี้เรียกว่า ข่าวผี



ภาพ ๘.๑๓ วงดนตรีพาทย์ฆ้องพื้นเมืองพิธีฟ้อนผี จังหวัดลำปาง ภาพโดย วิทยา พลวิฑูรย์

วันฟ้อน เป็นวันที่มีงานตลอดทั้งวัน ตั้งแต่เวลาเช้าจนถึงพลบค่ำ เริ่มตั้งแต่การบรรเลงเพลงพื้นบ้านการกินอาหารเครื่องดื่มที่เตรียมไว้ เครื่องดนตรีในพิธีฟ้อนผีเป็นวงดนตรีพาทย์ฆ้อง

Copyright by Mahidol University

พื้นเมือง ประกอบไปด้วย ฆ้องวง ระนาด กลองเต่งถิ้ง หรือตะโพนมอญ ฉาบ ฉิ่ง ไม้เหิก และปี่แน ซึ่งนักดนตรีที่เป็นผู้ชายต่างก็เล่นบรรเลงเพลงอย่างสนุกสนานสอดคล้องกัน บรรเลงเพลงเร้าใจ เช่นเพลงมอญ เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว ผีมดห้อยผ้า



ภาพ ๘.๑๔ การฟ้อนผีที่กู่ช้าง ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน สังเกตบรรดาม้าขี่ส่วนใหญ่จะเป็นเพศหญิง ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

สอดคล้องกับอากับกริยาในพิธีกรรมฟ้อนผีอย่างสนุกสนาน การบรรเลงดนตรีมักจะเล่นต่อเนื่องไปเรื่อยๆ ตอบโต้กับผู้ฟ้อนจนกระทั่งนักดนตรีพักกินข้าว ช่วงนี้อาจมีการจ๊อยซอ หรือเปลี่ยนมาเล่นวงดนตรีสะล้อ ซอ ซึง แทรกเพื่อไม่ให้งานเงียบเหงา เป็นที่น่าสังเกตว่าปัจจุบันมีการนำเครื่องดนตรีสมัยใหม่ เช่นอิเล็กโทน กีตาร์เบส และกลองชุด เข้ามาประสมวงบรรเลงปนกับเครื่องดนตรีพื้นเมือง หรือบางแห่งก็มีการนำดนตรีลูกทุ่ง รำวง หรือเพลงสากลมาเล่นเพื่อเอาใจช่างฟ้อน ม้าขี่รุ่นใหม่ ส่วนผู้ชายก็มีหน้าที่คอยช่วยเหลืองานบริการด้านอื่นๆ เช่นเตรียมอาหาร เหล้า เล่นดนตรี พูดคุยโต้ตอบระหว่างผีบรรพบุรุษและลูกหลาน การรักษาโรค การทำนายทายทัก การแนะนำแก้ไขปัญหาให้ลูกหลาน ในระหว่างนั้นผีตนอื่นก็จะพากันฟ้อนรำไปตามเสียงดนตรีพาทย์ฆ้องอย่างครึกครื้น ดนตรีแห่ประโคมถูกนำกลับมาผลิตซ้ำอีกครั้งรับใช้บทบาทวัฒนธรรมสายแม่ในวันปล่อยผี วันที่สตรีผู้ถือครองสกุล สอบทอดเชื้อสายผีบรรพบุรุษมีสิทธิ์ที่จะเล่น เต้นรำ ดื่มสุรา

Copyright by Mahidol University

หรือแม้แต่สามารถบอกสอนให้กับฝ่ายชายให้รู้ถึงความเสมอเท่าเทียมกันของสังคม วัฒนธรรมล้านนา ในพื้นที่สตรีฝ่ายผี บุรุษฝ่ายวัด



ภาพ ๘.๑๕ วงดนตรีพาทย์ฆ้องพื้นเมืองประยุกต์ คณะสืบสายลายเมืองวังทอง จังหลัดลำพูน ประกอบการฟ้อนผีที่จังหวัดลำพูน นักดนตรีเป็นชายล้วน ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ปี่แนน้อย ปี่แนหลวง ตะโพน กลองเต่งถิ้ง ไม้เหิก ฉาบ และกลองชุด ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

วันล้างผาม เป็นวันสุดท้ายของงาน ถือเป็นวันขอบคุณผู้ที่มาช่วยเหลืองาน บางครั้งก็มีการเล่นบรรเลงดนตรีย่างสนุกสนานของคนในหมู่บ้าน ในที่นี้ดนตรีมีบทบาทในการเชื่อมช่องว่างระหว่างเพศ และอำนาจการต่อรองเรื่องเพศ ความสำคัญในบทบาทที่แฝงเร้นในประเพณี ๑๒ เดือน ดนตรีถูกใช้แห่ประโคมสรรเสริญในวัฒนธรรมสายแม่ สตรีเป็นผู้สืบเชื้อสายและถือครองความชอบธรรมโดยเก๊าผีบรรพบุรุษ บรรเลงแห่ประโคมโดยฝ่ายชาย ในที่นี้วิถี พานิชพันธุ์ได้อธิบายเพิ่มเติมเรื่องบทบาททางเพศในสังคมล้านนาว่า ผู้หญิงล้านนาเป็นเพศที่ต้องทำงานหนักตลอดชีวิตโดยจารีตประเพณี ทุกเรื่องภายในครอบครัวล้วนแต่เป็นหน้าที่ของหญิง จึงทำให้ไม่มีเวลาเล่นดนตรี ตีฆ้อง ตีกลอง จะเป็นก็แต่ซอที่บอกสอนผ่านแม่ครูซึ่งเป็นสตรีเท่านั้น สตรีล้านนาเป็นผู้รู้เห็นความเคลื่อนไหวในครอบครัวหรือแม้แต่ชุมชนเพราะมีสังคมอยู่ที่ตลาด และวัฒนธรรมเกษตรกรรม อีกทั้งยังเป็นผู้ควบคุมค่าใช้จ่ายภายในครอบครัว เมื่อมีลูกก็จะบอกสอนเกี่ยวกับสายสกุล รากเหง้าของ

Copyright by Mahidol University

ตนเอง และมารยาทในสังคม และจะเข้มงวดเป็นพิเศษกับลูกสาว ทั้งนี้เพราะลูกผู้หญิงไม่ค่อยมีโอกาสบวชเรียนหนังสืออย่างเด็กชาย การเรียนรู้ทุกอย่างจึงต้องอาศัยแม่และยาย เมื่อถึงวัยสาวก็ต้องเรียนรู้การทอผ้า ซึ่งอันที่จริงแล้วเป็นการเรียกร้องความสนใจจากชายหนุ่ม หรือการแสดงความพร้อมที่จะมีคู่ครอง ส่วนฝ่ายชายก็ต้องเรียนรู้ทางศิลป์และดนตรี เพื่อจะนำไปใช้ในการแอ่วสาว ซื้อใจสตรีที่นั่งรอที่เรือนชาน ทอผ้ารอชายหนุ่มที่ตนหมายปอง

ผู้ชายล้านนาไม่นิยมแอ่วสาวบ้านเดียวกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้านับถือผีบรรพบุรุษสายเดียวกัน ดังนั้นผู้ชายมักจะออกเดินทางยามค่ำคืนเพื่อไปแอ่วสาวต่างหมู่บ้านตามประเพณี ประเพณีแอ่วสาวนำไปสู่การพัฒนาฝีปากทั้งชายและหญิง ไม่ว่าจะเป็นการพูดหรือการขับซอ กาพย์ กลอน โต้ตอบต่างๆ อีกทั้งยังมีการผูกคำกลอนให้เป็นปริศนาเพื่อจุดประสงค์แอบแฝงเพื่อไม่ให้ครอบครัวฝ่ายหญิงรู้ความจริง หรือการนัดแนะแอบเจอต่างๆ นาๆ สิ่งเหล่านี้ทำให้ชาวล้านนามีความสามารถทางวัฒนธรรมมุขปาฐะมากเป็นพิเศษ อีกครั้งคำที่ใช้ในการแสดงอารมณ์ของล้านนา จะมีการแสดงออกซึ่งอารมณ์มากกว่าคำ หรือภาษาทางภาคกลาง เมื่อแต่งงานมีครอบครัว ผู้หญิงตระหนักในความรับผิดชอบต่อครอบครัวสูง ชอบค้าขาย ถนัดในการเจรจา หาเงินเป็นเรื่องเป็นราวมากกว่าฝ่ายชายที่ชอบเล่นการพนัน เล่นดนตรี และดื่มสุรา ลูกสาวคนโตจะมีหน้าที่สืบสายผีบรรพบุรุษหรือเก๊าผี ลูกสาวคนเล็กเรียกว่าอีหล้า จะเป็นผู้รับมรดกบ้านเรือนเรือกสวนไร่นา พร้อมทั้งรับผิดชอบความอยู่ดีกินดีของคนในวงศ์ตระกูล



ภาพ ๘.๑๖ กลองหลวง วัดพระพุทธบาทจากผ้า ตำบลมะกอก อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน เครื่องดนตรีในวัดที่ชาวบ้าน พระ สามเณรนิยมนำมาแข่งขันกันในเดือนแปด ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๘.๑๗ กลองปู่จา (บูชา) เป็นกลองที่อยู่บนหอกลองของวัดในภาคเหนือ พอถึงพิธีสำคัญ ชาวบ้าน และพระ ก็จะนิยมย้ายกลองปู่จาประจำวัดมาแห่ประโคมข้างนอก บ้างก็ยกใส่รถลาก บรรเลงตามขบวนฟ้อนชองช่างฟ้อนหญิงสาวในหมู่บ้าน ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย



ภาพ ๘.๑๘ ฟ้อนเจิง ศิลปะการต่อสู้ของชายล้านนา ส่วนมากจะเรียนควบคู่ไปกับการดนตรี ฟ้อนดาบ และตบมะผาบ วัดถือเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้สรรพวิชา และการดนตรีของชายล้านนา ภาพฟ้อนเจิงอวดลายของชายล้านนาสองในงานปอยหลวง ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

Copyright by Mahidol University

บทบาทของชายล้านนา ถึงแม้ว่าคนล้านนาจะไม่รังเกียจลูกชาย แต่เด็กผู้ชายก็แทบจะไม่มีหน้าที่อะไรในบ้าน ตามปกติเด็กผู้ชายจะทำงานนอกบ้านเช่นช่วยทำไร่ไถนา หาความเพลิดเพลินในชีวิตไปวันๆ โดยธรรมชาติแล้วเด็กผู้ชายจะเข้าใจหน้าที่บทบาทของตนเองโดยเรียนรู้จากรุ่นพี่และญาติ มีโอกาสบวชเรียนในพระพุทธศาสนาซึ่งผู้หญิงไม่มีโอกาสนี้ เด็กผู้ชายล้านนาจึงทำตัวได้ตามสบายจนกระทั่งถึงเวลาบวชเรียนในวัดประจำหมู่บ้าน หรือวัดที่ทางบ้านเห็นชอบว่ามีศิลปวิทยาความรู้ และผู้มีวิชาอาศัยและเป็นพระอาจารย์อยู่ พระพุทธศาสนามีส่วนช่วยขัดเกลาให้ผู้ชายล้านนาเป็นคนใจเย็น และเป็นแหล่งศิลปะวิทยาการดนตรีพื้นบ้าน เพราะในวัดล้วนแต่เป็นแหล่งเก็บรักษาของเครื่องดนตรีสำคัญประจำหมู่บ้านอันได้แก่ ฆ้องหลวง ฆ้อง กลองบูชา กลองแอว ฉาบ ตลอดจนเครื่องแห่ในพิธีต่างๆ ที่สำคัญ จุดเด่นของผู้ชายล้านนาที่ชัดเจนก็คือเป็นผู้ที่ปรับตัวง่าย มีการยอมรับสิ่งใหม่ๆได้ดีกว่าผู้หญิง นิยมเดินทางท่องเที่ยวต่างเมืองแสวงหาประสบการณ์ และความรู้ใส่ตัว บ้างก็พกเครื่องดนตรีที่สามรถพกพาได้ติดตัวไปเป็นเพื่อนยามเหงา เช่น เปี๊ยะ ซึง สะล้อ ปี่ และขลุ่ยเป็นต้น



ภาพ ๘.๑๕ กลองบูชาภายในวัดพระพุทธบาทตากผ้า ตำบลมะกอก อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

การเดินทางท่องเที่ยวเริ่มตั้งแต่วัยรุ่นแตกพาน พ่อแม่กำหนดให้ออกไปนอนที่เติ๋นเรือนเพื่อลดความวุ่นวายของการเข้าออกนอกบ้านในยามค่ำคืน วิถี พานิชพันธุ์ ได้เล่าเสริมอีกว่าเด็กชายล้านนานี้ได้สะสมความรู้จากอุ๊ย (ตา หรือ ปู่) ในที่นี้รวมไปถึงการดนตรีด้วย ที่เสี้ยมสอน

Copyright by Mahidol University

หลานเกี่ยวกับประสบการณ์เรื่องการแอ่วสาว การเล่นดนตรี การพูดเกี้ยวพาราสี การดำรงชีพและกาลเทศะต่างๆ ของชีวิต บุคลิกภาพส่วนหนึ่งของผู้ชายล้านนาที่ช่วยสร้างความสัมพันธ์กับเพื่อนต่างถิ่นได้ดีก็คือการพนัน เล่นดนตรี และเหล้า ชอบเดินทางไปกับคาราวาน ซึ่งเป้าหมายที่แท้จริงแล้วก็คือการแสวงหาคู่นั่นเอง การเดินทางไปตามที่ต่างๆ ของผู้ชายทำให้ได้เห็นศิลปะและวัฒนธรรมต่างถิ่น ในที่นี้รวมไปถึงวัฒนธรรมการดนตรี เกิดการซึมซับเอกลักษณ์ของแต่ละที่ไว้และพร้อมนำมาปรับใช้กับตนเอง ชอบจินตนาการและเพ้อฝัน สนใจเรื่องนามธรรมมากกว่ารูปธรรม ชายชาวล้านนานิยมฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีตั้งแต่ยังเยาว์วัย เพื่อใช้สำหรับการแอ่วสาว ส่วนมากใช้ซึงและขลุ่ยสำหรับเด็กหนุ่มรุ่นกระทง สะล้อสำหรับหนุ่มใหญ่ พิณเปี๊ยะสำหรับบ่าวเชื้อและผู้ที่มีฐานะดี ความสามารถทางด้านดนตรีเป็นบุคลิกสำหรับการเข้าสังคม เป็นการเชิดหน้าชูตาให้กับเด็กหนุ่มและแสดงถึงความพร้อมทางด้านวุฒิการศึกษาและศิลปะ

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วการเดินทางของชายหนุ่มนั้นมีเป้าหมายอยู่ที่การหาคู่ โดยอาศัยอุบายทางการค้าบังหน้า เช่น ในช่วงทศวรรษที่ผ่านมานิยมขายลูกหมู ดังเช่นเพลงป้อก้าหมูหน้อย (พ่อค้าหมูน้อย) ซึ่งเป็นบทเพลงที่เกิดจากการแอ่วสาวต่างหมู่บ้านแล้วฝ่ายชายกลับบอกหักเพราะฝ่ายหญิงสาวมีพ่อค้าหมูน้อยคนอื่น การค้าขายหมูน้อยทำด้วยการหาบสินค้าเร่ขายพร้อมเครื่องดนตรีคู่ใจไปตามที่ต่างๆ เพื่อจะได้มีโอกาสจีบสาว หากถูกใจก็อาจตกลงอยู่กินด้วยกัน ถ้าไม่เป็นที่พอใจหรือไม่มีโอกาสก็จะเดินทางต่อไป กล่าวกันว่าจะรู้ได้ว่าสาวบ้านไหนงดงาม ก็ต้องเข้าไปในวิหารประจำหมู่บ้านนั้นก่อน เพื่อที่จะดูพระพักตร์ของพระพุทธรูปประจำวิหาร หากงดงามแสดงว่าสาวบ้านนี้งาม หากทว่าไม่งามดังที่ใจหวังไว้แล้วก็อาจต้องมาดูอีกที เมื่อแต่งงานมีลูกแล้วผู้ชายจึงจะอยู่ติดกับบ้าน แม้จะต้องออกไปค้าขาย แต่ยังไม่เลิกเล่นการพนัน สูบบุหรี่ และดื่มเหล้า และมีหน้าที่ในบ้านเพิ่มขึ้นคือช่วยทำงานสวนและทำนา เวลาทำงานส่วนใหญ่เป็นช่วงเช้าตรู่ถึงยามสายเท่านั้น ดังนั้นเวลาที่เหลือจึงเปิดโอกาสให้มีกิจกรรมเป็นของตัวเอง ส่วนใหญ่จะไปชุมนุมที่วัดหรือข่วงบ้านเพื่อเล่นการพนัน และเมื่อถึงเวลาเย็นก็ดื่มเหล้าหรือตั้งวงเล่นดนตรี(วิถี พานิชพันธุ์ ๒๕๔๘)

(๖) เดือนสิบและสิบเอ็ด (กรกฎาคม ถึงสิงหาคม) หรือเดือน ๑๐ และ ๑๑เหนือ (เดือน ๘และ ๙ ใต้) เริ่มเข้าสู่ฤดูฝน ประเพณีเข้าพรรษา แฮกนา (แรกนา) การดำนาปลูกข้าว ส่วนมากในช่วงนี้ชาวล้านนาจะทำการเกษตร ไม่มีมหรสพความบันเทิง เป็นช่วงเวลาของการปลูกข้าว การเอามื้อเอาวัน ทานข้าว คนเฒ่าจำศีลไม่ออกไปไหนหรือทำกิจกรรมรื่นเริง เป็นช่วงเวลาของการศึกษาธรรมะ คิดพิจารณาตนเอง รวมถึงเป็นช่วงเวลาของนักประพันธ์ล้านนาที่จะได้คิดสิ่งใหม่ในช่วงนี้

Copyright by Mahidol University

(๗) เดือนสิบสอง (กันยายน) เดือน ๑๒ เหนือ (เดือน ๑๐ ใต้) ฝนมักตกหนัก และน้ำท่วมในเดือนนี้ เริ่มมีประเพณีงานรื่นเริงอันได้แก่ ประเพณีทางศาสนามีการตานก๋วยสลาก หรือข้าวสลากนิยมจัดในวันขึ้น ๘ - ๑๕ ค่ำ ถึงเดือน ๑๒ แรม ๑๕ ค่ำ ในเดือน ๑๒ เพ็ญ มีการทานอุทิศส่วนกุศลแด่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ช่วงเวลาของเดือนนี้ชาวล้านนาเชื่อว่ายมบาลปล่อยผีออกมารับของทานได้ ชีวิตของชุมชนเกษตรกรรมรอบนอกจะเริ่มหว่านพันธุ์ผักต่างๆ เพื่อทำสวนต่อไป ในเดือนนี้น้ำหลากเหมาะกับประเพณีแข่งเรือ ปรากฏดนตรีกองเชียร์แบบสมัยใหม่ กองเชียร์แม่บ้าน หรือกลุ่มสตรีแม่บ้านออกมาร้องรำทำเพลงในประเพณีแข่งเรือระหว่างชุมชน ตำบล หรืออำเภอ พบได้มากในจังหวัดน่าน

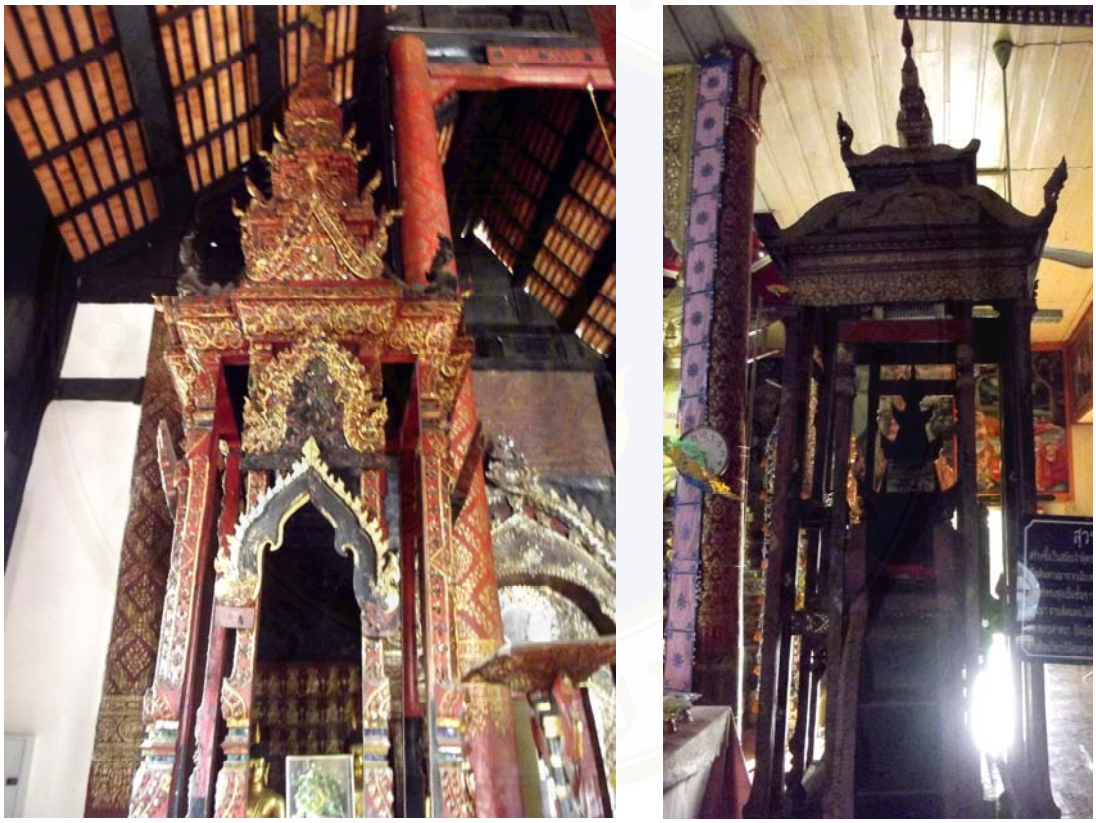
(๘) เดือนเกี๋ยง (ตุลาคม) โบราณว่าเดือนเจียง (เดือน ๑๑ ใต้) ทำบุญออกพรรษา ประเพณีตานก๋วยสลาก ตานธรรม ตั้งธรรมหลวง ตานโคม ตานกฐิน ลอยสะเปา เกี่ยวข้าวดอ ชาวบ้านเริ่มปลูกผักทำสวนโดยเฉพาะสวนลำไย ช่วงนี้พระสงฆ์ สามเณรจะมีการซักซ้อมอ่านธรรมบางพื้นที่ก็เริ่มมีการอ่านธรรมในประเพณีตั้งธรรมหลวง การดนตรีส่วนใหญ่ในเดือนนี้มีหน้าที่แห่ประโคมเช่น แห่กฐิน แห่วงกลองบูชาในวัดประเพณีตานก๋วยสลาก และแห่สะเปาเป็นต้น

(๙.) เดือนยี่ (พฤศจิกายน) หรือเดือน ๑๒ ใต้ มีประเพณีทานกฐิน ลอยสะเปา ตั้งธรรมหลวง งานบูชาพระธาตุลำปางหลวง ประเพณียี่เป็ง ในที่นี้ธิติพล กันตีวงศ์ ได้กล่าวถึงประเพณีตั้งธรรมหลวงไว้ว่า พระพุทธ ศาสนาในอาณาจักรล้านนามีความสัมพันธ์ต่อวิถีชีวิตชาวล้านนา มีวัดเปรียบเสมือนศูนย์กลางของชุมชน ชาวล้านนาเชื่อว่าการให้บุตรชายบวชเรียนเป็นโอกาสหนึ่งที่จะได้รับการศึกษาและสามารถเปลี่ยนสถานะทางสังคมของครอบครัว อีกทั้งชาวล้านนามีความเชื่อเรื่องบุญ บาป เชื่อว่าการทำบุญฟังเทศน์ฟังธรรมนั้นได้บุญ และพบปะพูดคุยกับบุคคลอื่นที่อยู่ร่วมในสังคม เพราะฉะนั้นพระสงฆ์จึงมีบทบาทอำนาจต่อสังคม โดยอ้างคำสอนทางพุทธศาสนาเป็นคำสอนง่ายๆ แฝงไว้ ในเรื่องเล่า บทเทศน์ บทสวด ถ่ายทอดเพื่อให้เกิดความบันเทิงและสามารถสื่อสารระหว่างผู้ส่งสาร (พระสงฆ์หรือพระนักเทศน์) ไปยังผู้รับสาร (ผู้ฟัง) โดยอาศัยทำนองที่ไพเราะกับเนื้อเรื่องบทสวดที่แฝงเป็นคำสอนไว้อย่างน่าสนใจ

การเทศน์นั้นบ้างก็ว่าไม่ใช่ดนตรี บ้างก็ว่าเป็นดนตรี สำหรับผู้วิจัยแล้วการเทศน์มหาชาติโดยเฉพาะกัณฑ์มัทรีในประเพณีตั้งธรรมหลวงนั้น ถือว่าเป็นวรรณกรรมมุขปาฐะที่ให้ความเพลิดเพลิน อันเป็นความบันเทิงอย่างหนึ่งที่พระสงฆ์สามารถสร้างปฏิสัมพันธ์กับชุมชนได้ ในทีนี้ ธิติพล กันตีวงศ์ กล่าวเสริมว่าการเทศน์มหาชาติล้านนานั้นมีลักษณะเฉพาะทางทำนองหรือที่เรียกว่า “ระบำ” ในภาษาท้องถิ่น หมายถึงสำเนียงที่ได้รับการฝึกฝน และถ่ายทอดมาจากครูบา

Copyright by Mahidol University

อาจารย์ อันเป็นเอกลักษณ์แต่ละท้องถิ่นแตกต่างกันไป เช่น ระบำพร้าวไกวใบ นิยมเทศน์ในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน เชียงราย เชียงตุง และแม่ฮ่องสอน มีลักษณะทำนองที่ช้า อ่อนโยน สง่างดงาม ระบำมะนาวล่องของ เป็นระบำที่เทศน์เป็นทำนองเสียงสูง ต่ำ สลับกันเป็นระดับ พบมากในพื้นที่จังหวัดลำปาง น่าน บางแห่งในจังหวัดเชียงใหม่ และเชียงราย เน้นในรูปแบบของจังหวะความสนุกสนานเพลิดเพลิน และทำนองนกเขาเหิน มีลักษณะการเทศน์แบบเอื้อนเสียงขึ้นสูงทุกระยะลมหายใจ นิยมมากในจังหวัดแพร่ น่าน และลำปางบางแห่ง



ภาพ ๘.๒๐ ธรรมาสน์วัดปราสาท จังหวัดเชียงใหม่ และธรรมาสน์วัดป่าซาง จังหวัดลำพูน สถานที่เทศน์มหาชาติของพระล้านนา นิยมใช้ผ้าทำเป็นม่าน ปกปิดรูปลักษณ์ รวมไปถึงใบหน้าของพระผู้เทศน์ เพราะสมัยก่อนมักมีสตรีหลงในเสียง ลีลา สำนวนการเทศน์ของพระสงฆ์
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

การเทศน์มหาชาติของชาวล้านนา แบ่งออกทั้งหมด ๑๓ กัณฑ์ มีการแบ่งเสียง หรือคัดเสียงสำหรับสามเณร และพระผู้ที่ฝึกเรียนเทศน์ซึ่งคำนึงถึงลักษณะทางกายภาพ บุคลิก ของผู้เทศน์ด้วยว่าควรได้เสียงเทศน์ในระดับ ๓ ระดับเสียงดังนี้ เสียงแหลม ให้เทศน์กัณฑ์ทศพร กุมาร มัทรี และฉกษัตริย์ เสียงกลาง ให้เทศน์กัณฑ์หิมพานต์ ทานกัณฑ์ วนปเวสน์ จุลพน มหาพน และสัก

Copyright by Mahidol University

บรรพ์ เสียงทุ้ม ให้เทศน์กัณฑ์ชูชก มหาราช และนครกัณฑ์ การเทศน์กัณฑ์มัทรีนั้น นิยมเทศน์ในงานประเพณียี่เป็ง งานประเพณีตั้งธรรมหลวง และงานสืบชะตาของชาวล้านนา เชื่อว่าการได้ฟังเทศน์มหาชาติครบทั้ง ๑,๐๐๐ พระคาถาทำให้ได้พบกับโลกพระศรีอาริย์ ลักษณะความเชื่อทางศาสนาทำให้การเทศน์มหาชาติมีบทบาททางสังคมของชาวล้านนามาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการร่วมฟังธรรมในงานประเพณีตั้งธรรมหลวง และพระจะผลัดเปลี่ยนกันเทศน์ตามลำดับคนละกัณฑ์จนจบ ๑๓ กัณฑ์ซึ่งกว่าจะจบก็เป็นเวลาจนสว่างของอีกวันหนึ่ง การเทศน์นี้เมื่อจบกัณฑ์หนึ่งๆ เจ้าของกัณฑ์ก็จะถวายกัณฑ์เทศน์ และให้พรเป็นกัณฑ์ๆ พร้อมการตีกลองบูชา บางครั้งอาจมีการจุดประทัดระเบง ฆ้องกลองอื่นๆ เพื่อให้มีความปีติโสมนัสแก่ศรัทธา ปรากฏทำนองกลองบูชามีความสอดคล้องกับทำนองลีลาระบำการเทศน์มหาชาติ เช่น เสือขบตุ๊ (เสือกัดพระ) สาวเก็บผัก สาวหลับเต๊อะ (สาวหลับเสียเถิด) เสือขบจ๊าง (เสือกัดช้าง) และปี้หนานเจ็บต๊อง (พี่ทิดเจ็บท้อง) เป็นต้น



ภาพ ๘.๒๑ หอกลองบูชาโบราณภายในวัดดอยคลั่ง จังหวัดลำพูนภาพโดย มานพ มานะแซม

การเทศน์กัณฑ์มัทรีเป็นกัณฑ์เทศน์ที่ได้รับความนิยมกัณฑ์เทศน์หนึ่งในหลายๆ กัณฑ์เทศน์ เนื่องจากเนื้อหาบรรยายถึงความรู้สึกของแม่ที่ถูกพรากลูกไปจากอ้อมอก แสดงความรู้สึกที่ต้องปฏิบัติตนให้เชื่อฟังผู้เป็นสามี เนื้อหาบางตอนมีความเศร้าโศกและใช้อารมณ์ในการเทศน์มาก ปัจจุบันมีวิธีการลดทอนเนื้อหา กล่าวเนื้อหาโดยสรุปมุ่งเน้นความไพเราะของทำนองเป็นสำคัญ (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๔๘) ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมดังที่ได้กล่าวไว้บทก่อนหน้า เกี่ยวกับพิธีส่งสการนางมัทรี ซึ่งเป็นวิธีการคิด รูปแบบการประพันธ์ของพระสงฆ์ล้านนาที่ให้ความสำคัญกับพิธีส่งสการ ดอกไม้ไฟ ดนตรีแห่ประโคมแบบล้านนา

Copyright by Mahidol University

(๑๐) เดือนสาม (ธันวาคม) หรือเดือนอ้ายใต้ เริ่มเกี่ยวข้าวปี ข้าวดอ ประเพณีสู่ขวัญควาย สู่ขวัญข้าว การเก็บข้าวใส่ยุ้ง ชาวสวนเริ่มปลูกพืชผักต่างๆ เพื่อยังชีพ เป็นช่วงหน้าหนาวชาวล้านนาสังคมเกษตรกรส่วนใหญ่ยังชีพด้วยการปลูกพืชผักในฤดูนี้ เพราะศตรูพืชไม่ชุกชุม

(๑๑) เดือนสี่ (มกราคม) หรือเดือนยี่ใต้ ในเดือนนี้การเก็บเกี่ยวข้าวใกล้จะเสร็จแล้ว มีประเพณีการกวนข้าวทิพย์ ตานข้าวใหม่ ตานหลัวหิงไฟพระเจ้า จี่ข้าวหลาม ขึ้นบ้านใหม่ แต่งงาน ปรากฏนตรีวงสะล้อ ซึง และช่างซอ ในงานขึ้นบ้านใหม่ สงวน โชติสุขรัตน์ ได้กล่าวถึงประเพณีซอเมืองไว้ในหนังสือประเพณีไทยภาคเหนือว่ามีปรากฏในท้องที่จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย แพร่ น่าน แม่ฮ่องสอน และจังหวัดตากในบางพื้นที่ การซอนั้นมักใช้แสดงในพิธีการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง การขึ้นบ้านใหม่ งานปอยหลวง งานปอย (งานทำบุญบรรพชาหรืออุปสมบท) ดังปรากฏหลักฐานในบันทึกของนายปีแอร์ โอร์ต ผู้ช่วยที่ปรึกษากฎหมายชาวเบลเยี่ยมที่เข้ามารับราชการในสยามขณะนั้นให้เดินทางไปทำหน้าที่พิจารณาคดีร่วมกับนายจอห์น บาเรตท์ ราชทูตสหรัฐที่เมืองเชียงใหม่ ครั้งเมื่อเข้าเยี่ยมเยียนเจ้าผู้ครองนครลำพูนดังที่ได้กล่าวไว้ในบทก่อนหน้า การขับซอมักมีคู่ซอชายหญิง พูดบรรยายเล่าเรื่อง นิทานเกี่ยวกับทางโลก บ้างก็เป็นเนื้อหาความรัก ตลก และด้วยคารมเผ็ดร้อน ความเป็นมาของซอนั้นมีปรากฏในตำนานสุวรรณคำแดงว่าพระยาผู้ครองเมืองเสฐฏบุรี พระยาผู้นี้ชื่อ แมนตาทอก ได้รบกับพวกผี พวกผีสู้ไม่ได้จึงหนีไปอยู่เมืองผีตายืน พระยาจึงตามไปรบผีเลยถูกปืน พิษของผีตายเสียในที่นั่น พวกเสนาอำมาตย์จึงเอาศพกลับคืนมายังเมืองเสฐฏบุรี เอาศพไว้นอกเวียง นางอุทุมพะกายมเหสีทราบว่าผัวตายก็เสียใจมาก ร้องไห้คร่ำครวญว่า “ผัวที่รักแม่เฮย ผัวแปงอี่แม่เฮย” จึงเกิดเป็นมูลเหตุให้มีการซอขึ้น ในที่นี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าชาวล้านนาถือการขับร้องอันประกอบด้วยทำนองต่างๆ ว่า “ซอ” ทั้งสิ้น ในที่นี้รวมไปถึงการขับร้องทางไทยภาคกลางด้วย เช่น ซอสมโภชช้างเผือก เป็นต้นซอ มีหลายทำนอง ดังจำแนกออกตามทำนองต่างๆ ได้ดังนี้

ซอเพลงอื่อ มีวิวัฒนาการมาจากเพลงกล่อมเด็ก อื่อเด็กนอน เป็นเพลงสำหรับกล่อมเด็กนอน ประกอบด้วยทำนอง และจังหวะเพลงช้าๆ มีเสียงฮัม อื่อ ต่อท้ายเพลง เนื้อร้องไพเราะชวนให้ฝันชวนให้หลับ เนื้อร้องมักจะเป็นภาษิตและคำกล่อม บอกเล่าบรรยายถึงแม่ไม่อยู่บ้าน เพราะสตรีล้านนามักจะออกไปทำงานนอกบ้านบ่อย ปล่อยให้ลูกน้อยอยู่กับแม่อุ๊ย (ย่า หรือยาย) เนื้อเพลงส่วนใหญ่บอกถึงการออกไปทำธุระของผู้เป็นมารดา เช่น จ่ายตลาด ออกไปทำสวน หรือเพลงนกกาเหว่า ที่แม่ไข่ไว้ให้แม่กาดูแล แม่กา (แม่อุ๊ย) ก็หลงรักนึกว่าเป็นลูกตน เป็นต้น

Copyright by Mahidol University



ภาพ ๘.๒๒ ช่างซอเด็กกำลังหัดซอ ฟ้อนรำ ในสมัยรัชกาลที่ ๗ ภาพโดย วัชรินทร์ ยอดคำเหลือง

ซอพม่า เป็นทำนองที่แปลงมาจากพม่า หรือเพลงสำเนียงพม่าซึ่งเป็นดนตรีที่มาจากภาคกลาง ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในล้านนา ดนตรีล้านนาที่นิยมบรรเลงประกอบในการซอพม่ามีซึง สะล้อ ปี่จุม และมีฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ เพลงซอพม่าเป็นเพลงในชุดเดียวกันกับเพลงพม่ารำขวาน และมีลักษณะทำนองเดียวกันกับขับลำ เต้ยพม่าของวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขง เป็นทำนองซอ ขับลำที่ได้รับความนิยมในแถบล้านนา และเขตวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขง

ทำนองเชียงใหม่ หรือซอขึ้นเชียงใหม่ เป็นเพลงซอที่มีลักษณะเร็วและมีเสียงเอื้อนข้างท้ายประโยค ดนตรีประกอบด้วยปี่จุมและซึง บทเพลงมักจะมีเนื้อหาเหน็บแนมสนุกสนาน ส่วนทำนองเชียงแสนเป็นทำนองโบราณคลาสสิค มีจังหวะช้าๆ ใช้บรรยาย พรรณนาถึงความรัก ความอ่อนหวาน อ่อนโยนที่มีต่อคนรัก หรือใช้เป็นบทซอในการเกี้ยวพาราสีที่ชายหนุ่มหยอกล้อกับหญิงสาว และใช้ซอเมื่อต้องการเปลี่ยนเป็นทำนองอื่น หรือเรียกว่าทำนองเชื่อม

ทำนองจะปุ หรือทำนองซอของชาวจะปุหรือชาวพุ มีลีลาจังหวะช้าๆ เนิบนาบ ไพเราะหนักแน่น เป็นทำนองเพลงซอที่เจ้านายฝ่ายเหนือนิยม เช่นเพลงซอรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๗ เมื่อครั้งเสด็จประพาสเชียงใหม่

ซอเพลงเงี้ยว หรือเสเลเมา เป็นบทเพลงซอที่รับเอามาจากวัฒนธรรมดนตรีไทยใหญ่ (เงี้ยว) มีเงี้ยวธรรมดา และเงี้ยวสิบชาติ มักขึ้นต้นด้วยคำว่า “เสลาเมา” เป็นทำนองซอที่มีความ

Copyright by Mahidol University

สนุกสนาน ใช้ในการบอกเล่าเรื่องราวที่ได้พบเห็น หรือต้องการบรรยายถึงสิ่งประทับใจที่ตนได้พบมาอวด มาแบ่งกัน



ภาพ ๘.๒๓ วงช่างซอลาวเชียงใหม่ ณ หมู่บ้านแห่งหนึ่ง ฝ่ายชายเป่าปี่จุมสามเล่ม สตรีเกล้าผมแบบลาวนุ่งผ้าซิ่นตีนจก ภาพโดย วัชรินทร์ ยอดคำเหลือง

ทำนองล่องน่าน เป็นทำนองซอที่เกิดในเขตวัฒนธรรมน่าน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงนิยมสะล้อ และปิน (พิณ) แบบน่าน ท่วงทำนองค่อนข้างที่จะเร็วไม่เนิบนาบ สอดคล้องกับลักษณะภาษาท้องถิ่นที่ค่อนข้างพูดได้กระทัดรัดคำ ไม่เยิ่นเย้อ หรือเนิบนาบ แต่ก็อ่อนหวานในตัว นิยมใช้ทำนองซอนี้พรรณนาถึงธรรมชาติ ยอพระเกียรติบุคคลสำคัญ และตอนสุดท้าย บทส่งท้ายที่จะอำลาผู้ฟัง

ทำนองปั่นฝ้าย เป็นทำนองซอโบราณ เป็นที่นิยมในจังหวัดแพร่ น่าน เป็นทำนองซอที่มีความไพเราะเข้าใจ ง่ายต่อการจดจำ และด้นสดคำร้อง ประดิษฐ์คำร้องและประยุกต์ทำนองโดยพ่อครูไชยลังกา เครือเสน ที่รู้จักและนิยมมากเห็นจะเป็นทำนองซอปั่นฝ้ายที่มีเนื้อร้องแสดงวิถีชีวิตของสตรีว่าด้วยขบวนการทอผ้าฝ้าย ตั้งแต่ปลูกฝ้ายจนถึงทอผ้า ต่อมาได้มีการประยุกต์ใส่ทำนองดนตรีให้ทันสมัยเป็นเพลงซอปั่นฝ้ายร่วมสมัยเช่นเพลง บ่างเคิ้น และเพลงแม่อีสี ๒,๐๐๐ เป็นต้น

ทำนองพระลอ เป็นทำนองซอที่มีความไพเราะด้วยทำนองเสียงสูงต่ำ พลิ้วไหว อ่อนช้อย นิยมใช้พรรณนาความงาม ชมนก ชมไม้ ธรรมชาติ ซอทำนองพระลอเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย คือ ซอพระลอ ตอนพระลอเดินดง เป็นส่วนหนึ่งของบทซอที่ท้าวสุนทรพจนกิจ กวีประจำคุ้มเจ้าเชียงใหม่ สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี แต่งขึ้น ปัจจุบันนิยมแพร่หลายในจังหวัดแพร่เป็นอันมาก เพราะเชื่อว่าเป็นดินแดนกำเนิดตำนานรักอันลือลั่นของพระลอ พระเพื่อน พระแพง ซอที่ใช้ทำนองพระลอเช่น ซอเรื่องพระลอ ซอเรื่องน้อยไจยาตามที่ได้กล่าวมาในบทก่อนหน้านี้เป็นต้น

Copyright by Mahidol University

ทำนองซอยิ้น เป็นทำนองที่ใช้สำหรับยอพระเกียรติ ท้าวสุนทรพจนกิจแต่งซอยิ้นเพื่อสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งเสด็จประพาสมณฑลฝ่ายเหนือเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๙ อนึ่งการเรียกชื่อซอหรือทำนองซอนั้นขึ้นอยู่กับความนิยม และชื่อที่ใช้เรียกกันตามท้องถิ่นนั้นๆ ซึ่งบางครั้งเป็นชื่อเฉพาะ หากได้รับความนิยมก็จะได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันเรื่อยมา เท่าที่ปรากฏชาวล้านนาไม่นิยมเรียกซอตามทำนอง แต่จะเรียกชื่อตามเนื้อหา หรือเรื่องที่ตนฟังเป็นหลัก เช่น ซอเจ้าสุวัตร นางบัวคำ (ทำนองพม่า เชียงใหม่) ซอตำรายา ซอหอยไห้ (ทำนองซอเงี้ยว) ซอดาววีไก่หน้อย (ทำนองเพลงอื่อ) และซอน้อยไจยา (ทำนองซอพระลอ) (สงวน โชติสุขรัตน์ ๒๕๕๓) จากความอุดมสมบูรณ์ของวัฒนธรรมมุขปาฐะล้านนา สืบทอดขับร้องเล่าขานในรูปแบบซอ มีปรากฏในโครงนิราศระยะเมืองเชียงใหม่ ประพันธ์โดยเจ้าพระยาราชสัมภารากร (เลื่อน สุรนันท์) อดีตข้าหลวงสามหัวเมือง นครเชียงใหม่ บุตรคนโตของเจ้าพระยาอภัยพิพิธ (เสศ สุนันท์) ซึ่งต่อมาได้รับราชการตำแหน่งข้าหลวงตระลาการศาล (ตุลาการศาล)ต่างประเทศในนครเชียงใหม่ สมัยรัชกาลที่ ๕ ว่าแรกเริ่มเดินทางเข้ามาสู่เมืองเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๔๒๕ ขณะผ่านหมู่บ้านป่างิ้ว ในเขตอำเภอสารภีปัจจุบัน และได้บันว่าได้ยินเสียงซอและขลุ่ย (ปี่จุม) ในบทที่ ๓๑๘ ดังนี้

ป่างิ้วงามเงื่อนงิ้ว *งามลออ*
เสียงส่งประสานซอ *ขลุ่ยซ้อน* (สนั่น ธรรมธิ ๒๕๕๐)

ปัจจุบันถึงแม้ว่าวัฒนธรรมวรรณกรรมมุขปาฐะจะค่อยหายไปจากสังคมล้านนา เพราะว่ามีแหล่งความบันเทิงสมัยใหม่เข้ามาแทนที่ แต่ผู้วิจัยถือหลักฐานทางวรรณกรรมมุขปาฐะเรื่องเล่า ตลอดจนนิทานล้านนายังเป็นอีกหลักฐานหนึ่งที่สามารถบ่งชี้ถึงความเจริญ ความเปลี่ยนแปลง ตลอดจนความเป็นดนตรีร่วมสมัยในสังคมล้านนาอย่างชัดเจน แม้ว่านักวิชาการหลายท่านอาจให้น้ำหนักในภาคส่วนนี้ไม่มากเหมือนหลักจารึก หรือวรรณกรรมที่เป็นลายลักษณ์อักษร อย่างไรก็ดีวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ได้แฝงเข้าไปอยู่ในวิถีชีวิตคนล้านนาอย่างลึกซึ้งผ่านประเพณี ๑๒ เดือนของคนล้านนา ในที่นี้ อานันท์ กาญจนพันธุ์ ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมชุมชนล้านนาว่า ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมนั้นโหดร้ายต่อสังคมชาวนา ชาวไร่อย่างเหลือเกินนั้น ช่างเป็นความจริงแม้ในปัจจุบันเพราะพวกเขามักจะไม่ได้รับการยอมรับว่ามีบทบาทในการสร้างสรรค์ประวัติศาสตร์เสียเลย และนั่นก็หมายรวมถึงว่า ไม่มีบทบาทในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมและประเพณีด้วย

เพราะสิ่งที่เรียกกันว่าประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมประเพณีของสังคมนั้น ตลอดมามักจะถูกทำให้ดูเหมือนหนึ่งเป็นผลิตผลอยู่ในแวดวงของชนชั้นนำในสังคมเท่านั้น สำหรับสิ่งที่อาจเป็นประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมประเพณีของชาวนาชาวไร่ วิถีชีวิตชุมชนตลอดจนถึงวัดรอบนอก

Copyright by Mahidol University

ก็มักจะถูกมองเห็นว่าเป็นการตามกระแสวัฒนธรรมหลักหรือลอกเลียนจากวัฒนธรรมใหญ่ในสังคม ดังนั้นอะไรที่เป็นของชาวบ้าน ชุมชน จึงมักจะถือว่าเป็นเรื่องแปลกประหลาดสำหรับผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมใหญ่ และเห็นว่าวัฒนธรรมของชาวบ้านนั้นเป็นเพียงวัฒนธรรมเล็ก (อานันท์ กาญจนพันธุ์ ๒๕๒๗, ๑๙๕) เพราะฉะนั้นการศึกษาวัฒนธรรมการดนตรีส่วนมากในสถานศึกษาจึงเข้ามาศึกษาวัฒนธรรมใหญ่เป็นหลัก ทอดทิ้งวัฒนธรรมรากหญ้า ชุมชนล้านนาไปเกือบหมดสิ้น พร้อมการศึกษาวิจัยในมุมมองของผู้อยู่ในวัฒนธรรมใหญ่ มองวัฒนธรรมเล็กในบริบทของความแปลกประหลาด และสิ่งเหล่านี้ค่อยๆ ก่อตัวมาเป็นการศึกษาเชิงชาตินิยม ตลอดจนถึงการครอบงำทางด้านวัฒนธรรมจากวัฒนธรรมใหญ่ ส่งผลให้สังคมชุมชนวัฒนธรรมเล็ก ดิ้นรนและปรับตัวให้เป็นเหมือนวัฒนธรรมใหญ่มากขึ้นเพื่อต้องการลดความประหลาดตลอดจนสร้างความเป็นชาตินิยม ทับถมความเป็นท้องถิ่นนิยมตนเสียสิ้น ส่งผลให้การศึกษาวิจัยภาษา วัฒนธรรม ดนตรี รวมถึงคติชนวิทยา ขาดข้อมูลซึ่งเป็นกุญแจสำคัญในการพัฒนาและต่อยอดความรู้ ตลอดไปจนถึงการพัฒนาประเทศอย่างมีแก่นสารต่อไป



ภาพ ๘.๒๔ รถเชคในงานปอยหลวงกำลังแห่ประโคมเครื่องไทยทานสู่วัดฉางข้าวน้อย
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ปัจจุบันวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยในท้องถิ่นล้านนากำลังจะถูกกลืนเข้าไปด้วยกันกับวัฒนธรรมใหญ่ วัฒนธรรมทุนนิยม การล่มสลายของความเป็นชุมชน วัฒนธรรมชุมชนค่อยๆ ปรากฏขึ้นในแง่การขาดแคลนวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น งานปอยหลวงมีการแห่ประโคมดนตรีด้วยวงดนตรีสตริงสมัยใหม่ การเข้ามาของรถเชค (รถที่มีลำโพงขนาดใหญ่ไว้เปิดเพลงสำหรับคนเต้นรำมักใช้ในการแห่ประโคม แห่เครื่องไทยทาน และอื่นๆ แทนวงดนตรีพื้นบ้านเดิม) และวัฒนธรรมสมัยนิยม ตามรสนิยมของชาวบ้านวัยรุ่น เป็นต้น สิ่งเหล่านี้กำลังทำลายความอุดมสมบูรณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นอันมีวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน และยังมีอีกตัวแปรหนึ่งคือ สถาบันการปกครอง

Copyright by Mahidol University

กระจายอำนาจ ความเชื่อ และปลูกฝังวัฒนธรรมใหญ่โดยผ่านสถาบันการศึกษา และสถาบันอุดมศึกษาที่มีส่วนช่วยต่อยอด พัฒนาพร้อมทำลาย ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวไว้ในหัวข้อต่อไป

๘.๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยยุคประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) และภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๗๕)

เสกสรรค์ ประเสริฐกุล ได้เสนอแนวคิดเรื่องพัฒนาการของรัฐชาติกับความขัดแย้งภายในของชาวสยามว่า .ในยุคนี้เริ่มเกิดความเป็นรัฐชาติในแผ่นดินสยาม หรือที่เรียกว่าประเทศไทยขึ้น โดยมีพัฒนาการมาจากรัฐจารีต ดังนั้นในบางมิติอำนาจรัฐในประเทศไทยจึงมีความต่อเนื่องสูง มีประเพณีวัฒนธรรมหลายอย่างที่รัฐสร้างขึ้น ดัดแปลงให้อยู่ในกรอบนิยมของตนและถูกส่งทอดจากสมัยจารีตร่วมสมัยมาถึงปัจจุบัน โดยการเปลี่ยนแปลงนี้ดำเนินไปอย่างค่อยเป็นค่อยไปและไม่ใช่ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นหลัก หากเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตลอดช่วงรัชกาลที่ ๔ เรื่อยมา ทั้งหมดเกิดการส่งชนชั้นนำสยามไปปกครองหัวเมืองท้องถิ่น ตลอดจนแทรกแซงอำนาจทางการเมืองก่อนที่จะปรับปรุงวัฒนธรรมให้เป็นชาตินิยมภายหลัง

การที่รัฐจารีตของสยามไม่มีพรหมแดนชัดเจนตายตัวนั้น สอดคล้องกับความสัมพันธ์ทางอำนาจแบบโบราณ การเกี่ยวดองด้วยการแต่งงานและรวมอำนาจเจ้าท้องถิ่นเข้าสู่ศูนย์กลาง ซึ่งมีจุดเน้นอยู่ที่กำลังคนมากกว่าดินแดน ที่สำคัญคือศูนย์กลางอำนาจใหญ่ (วัฒนธรรมใหญ่)ปกครองคนโดยผ่านศูนย์อำนาจเล็ก (วัฒนธรรมเล็ก) ส่วนศูนย์อำนาจเล็กจะแผ่อิทธิพลไปได้ไกลแค่ไหนก็ถือว่าอิทธิพลของศูนย์อำนาจใหญ่ไปได้ไกลเท่านั้น ในบางกรณีก็ต้องส่งบรรณาการต่อศูนย์อำนาจใหญ่ที่อื่นด้วย ทั้งนี้เพื่อความอยู่รอดของตน (เสกสรรค์ ประเสริฐกุล ๒๕๕๓) เช่นเดียวกับล้านนาที่เริ่มก่อตั้งขึ้นมาใหม่ภายหลังตกเป็นประเทศราชของพม่ามายาวนาน เริ่มต้นตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๑๗ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาถูกรื้อฟื้นมาอีกครั้งในรูปแบบของวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่วัด และชุมชน ในขณะที่สถาบันกษัตริย์ใหม่ที่เพิ่งก่อตั้งไร้วัฒนธรรมดนตรีราชสำนักล้านนาเดิม เกิดการแบ่งแยก ปะทะกันระหว่างดนตรีล้านนาเดิมที่ตกทอดสู่วัฒนธรรมชุมชน กับวัฒนธรรมดนตรีของเจ้านายซึ่งรับมาจากวัฒนธรรมใหญ่จากสยาม เกิดการแบ่งชั้นระหว่างวัฒนธรรมดนตรีขึ้นอย่างชัดเจนคือ วัฒนธรรมดนตรีชุมชน และวัฒนธรรมดนตรีเจ้านาย

เกิดการกำหนดเขตแดนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นพร้อมการกระจายอำนาจเข้าสู่แว่นแคว้น ปะทะกับการเข้ามาของนักล่าอาณานิคมเพื่อแสวงหาทรัพยากรของชาติตะวันตก ตลอด

Copyright by Mahidol University

จนถึงสยามได้สูญเสียอำนาจการควบคุมเหนือรัฐประเทศราชในช่วง พ.ศ. ๒๔๑๐ – ๒๔๕๒ จากแรงกดดันดังกล่าวทำให้ผู้ปกครองสยามไม่อาจรักษาความสัมพันธ์ทางอำนาจแบบสมัยใหม่ไว้ได้อีกต่อไป ส่งผลให้เกิดการขับเคลื่อนให้มีการเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ระหว่างรัฐกับสังคมแบบรวมศูนย์อำนาจเข้าสู่ส่วนกลางโดยเริ่มจากการปฏิรูปการปกครองแบบมณฑล ตลอดจนถึงการยกวัฒนธรรมดนตรีในสังคมสยาม (สังคมใหญ่)ให้กลายเป็นวัฒนธรรมดนตรีเพื่อชนชั้นปกครอง กระจายตัวแฝงเข้าสู่ผู้นำเมืองประเทศราช และถือเอาวัฒนธรรมดนตรีเดิมเป็นวัฒนธรรมดนตรีชุมชน และศาสนา เหตุการณ์ดังกล่าวส่งผลให้เกิดการแบ่งชั้นกันอย่างชัดเจนระหว่างดนตรีในคุ้มเจ้านาย และนอกคุ้ม (วัฒนธรรมดนตรีชุมชน มีวัดเป็นศูนย์กลาง)

ต่อมาในปี พ.ศ. ๒๔๔๕ จึงเกิดการตอบโต้โดยผีเจ้านาย (ความเชื่อท้องถิ่น) ตัวแทนสิทธิความเชื่อพื้นเมือง จึงเรียกร้องให้สยามยกเลิกภาษีอากร และภายหลังจากกำราบบรรดาม้าขี่ให้สงบลงแล้ว (ใช้เวลาประมาณปีเศษ) ทางส่วนกลางจึงดำเนินนโยบายขอเจ้าดารารัศมีเป็นเจ้าจอมในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเพื่อรั้งเสถียรภาพทางการเมืองของล้านนา ก่อนที่จะสูญเสียอำนาจและเข้าสู่กระบวนการรวมศูนย์อำนาจเข้าสู่ส่วนกลางอย่างสมบูรณ์ ฉะนั้นการดนตรีสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่รับอิทธิพลจากดนตรีภาคกลางเข้ามานั้นจึงถือเป็นเรื่องการปรับเปลี่ยนบทบาทหน้าที่ของดนตรีพัฒนาจากดนตรีชุมชนแว่นแคว้นโบราณไปสู่ความเป็นวัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่มากกว่าแรงผลักดันที่เกิดจากอคติทางด้านเชื้อชาติ หรือความล้าสมัยในวัฒนธรรมดนตรีเมืองประเทศราชแบบแปลกประหลาดในสายตาชนชั้นนำสยาม ทั้งนี้เนื่องจากในเวลานั้นแนวคิดเรื่องชาติหรือลัทธิชาตินิยมสมัยใหม่ยังไม่ได้ก่อรูปขึ้นเป็นอุดมการณ์อย่างชัดเจน ไม่ชัดเจนเท่าปัจจุบันที่มีกลไกทางทุนนิยมเข้ามาแบ่งกันพื้นที่เพื่อแย่งชิงทรัพยากรทางด้านวัฒนธรรม

เพราะฉะนั้นชุมชนล้านนาจึงไม่ได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมากนัก เพราะยังห่างจากศูนย์กลางทางวัฒนธรรม ส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นดังกล่าวขาดความแข็งแรงสืบเนื่องเพราะสถาบันเจ้านาย และสถาบันปกครองรัฐชาติ ไม่มีจุดยืนที่มั่นคงต่อกัน เกิดวัฒนธรรมดนตรีที่ไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตชุมชนเดิม เป็นวัฒนธรรมดนตรีสมัยนิยมจากวัฒนธรรมใหญ่ เกิดนิยามความเป็นไทยตามคติชนชั้นนำสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์โดยการสถาปนาพระราชอำนาจขององค์พระมหากษัตริย์เป็นรัฐชาติสมัยใหม่เข้าสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง ตามมาด้วยการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ร่วมกันในประเทศ คือจะต้องมีภาษา วัฒนธรรม และวิถีชีวิตเหมือนกัน ในวัฒนธรรมที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ ช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๗๕) ดังกล่าวส่งผลให้เกิดการขยายตัวของการศึกษาภาคบังคับมากขึ้น มีการรณรงค์ให้พูดภาษาประจำชาติในห้องเรียน ศึกษาวัฒนธรรมไทย มารยาทไทย และดนตรีไทยพร้อมๆ กับความ

Copyright by Mahidol University

แปลกแยกระหว่างวัฒนธรรมดนตรีในสถานศึกษาและชุมชนซึ่งไม่มีปรากฏในตำราเรียน ผลจากการสร้างประวัติศาสตร์ชาติไทยในฐานะความจำร่วมของรัฐชาติ เช่น คนไทยล้วนอพยพมาจากเทือกเขาอัลไต เพลงไทยสี่ภาคที่ดัดแปลงมาจากส่วนกลาง สิ่งเหล่านี้ถูกถ่ายทอดมากับการปูพื้นฐานทางการศึกษา การทำลายวัฒนธรรมท้องถิ่น และความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมที่รับแบบอย่างแนวคิดมาจากตะวันตก ขาดดุลอำนาจในการต่อรอง และการศึกษาถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเข้าใจ

นอกเหนือไปจากการเชิดชูพุทธศาสนาที่แฝงไปด้วยการเมืองในระดับฐานันดรสงฆ์ดังเช่นในปี พ.ศ. ๒๔๕๓, ๒๔๖๒, ๒๔๗๘ ในการจับกุมไต่สวนครูบาศรีวิชัยในข้อหากระด้างกระเดื่อง อันเป็นความพยายามที่จะปรามอำนาจสงฆ์ในสถาบันชุมชนให้ยอมรับการปกครองสงฆ์แบบรวมศูนย์อำนาจจากภาคกลางแล้ว รัฐไทยกลับอาศัยวัฒนธรรมตะวันตกเป็นเนื้อหาสำคัญในการนำมาประดิษฐ์เป็นวัฒนธรรมแห่งชาติ มีดนตรีประจำชาติ มีภาษาประจำชาติ ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่ารัฐไม่เพียงต้องการสร้างเอกภาพทางด้านวัฒนธรรมเท่านั้น หากยังมีความคิดเรื่องความทันสมัย ส่งผลให้เกิดการปฏิวัติวัฒนธรรมโดยการรื้อถอนวัฒนธรรมท้องถิ่นออกทั้งหมด และสร้างชุดวัฒนธรรมประจำชาติขึ้นมาใหม่โดยอาศัยอำนาจโครงสร้างทางเศรษฐกิจทุนนิยมมาเป็นพลังในการขับเคลื่อนความเป็นรัฐชาตินี้ แต่สำหรับวัฒนธรรมดนตรีล้านนาแล้วยังมีความร่วมสมัยกันมาโดยตลอด จากการขับเคลื่อนในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสู่ความเป็นท้องถิ่นนิยม วัฒนธรรมดนตรีในคุ้มเจ้านายถูกส่งทอดสืบต่ออีกครั้งโดยสถานศึกษาผ่านตัวบุคคลสำคัญที่ถูกปลูกฝังมาจากสถาบันคุ้มเจ้านายดังนี้

เจ้าเทพกัญญา บูรณพิมพ์ (นามสกุลเดิม ณ เชียงใหม่) สอนดนตรีไทยในวังสวนสุนันทา (พ.ศ. ๒๔๖๐) สอนมโหรีเครื่องสาย ณ ตำหนักพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา (พ.ศ. ๒๔๖๕) นำบุตรี คุณทิพอวลเข้าไปถวายตัวในวัง และได้เป็นนักดนตรีต่อมา ครั้นนั้นมีศิษย์ เช่น คุณเฉลิม บุคนาค คุณใจ ไกรฤกษ์ คุณหญิงนิ่ง สุรพันธ์เสนีย์ (บุนนาค) คุณไขแสง คุณบุญผ่อง วิเศษพันธุ์ รวมสอนให้บุตรีท่านด้วย นอกจากนี้เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ ยังต่อเพลงซอสามสายถวายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตเป็นครั้งคราวที่วังบางขุนพรหม ได้ถวายการสอนซออู้แก่พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าดิลกนพรัตน์ โอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ประสูติแต่เจ้าจอมมารดาทิพเกสร ศิษย์ของท่านที่มีชื่อเสียงมากอีกท่านก็คือ พระยาภูมี-เสวิน (จิตร จิตตะเสวี)

เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ สอนเปียโนเพลงไทย ให้แก่ นางสุมิตรา สุจริตกุล เล่นเปียโนก่อนที่จะตั้งวงดนตรี นารีศรีสุมิตร (พ.ศ. ๒๔๖๓) ส่งผลให้เจ้าบัวชุมจึงกลายเป็นครูสอนดนตรีคนสำคัญในพระราชฐานชั้นใน จนกระทั่งเมื่อย้ายพระตำหนักมาสวนสุนันทาแล้ว ก็ยังสอนดนตรีที่

Copyright by Mahidol University

ตำหนักพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา (เสด็จพระองค์ใหญ่) และได้สอนเปียโนเพลงไทย แก่นางสุมิตรา สุจริตกุล



ภาพ ๘.๒๕ กลุ่มเจ้านาย และผู้ที่สืบต่อวัฒนธรรมการดนตรี การแสดง ล้านนา ภายหลังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสิ้นพระชนม์ มีเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ **สมาชิกแถวแรก**เรียงจากซ้ายไปขวามี นางลม่อม ตั้งมั่นเจริญ, นางเจียม ชาญรณฤทธิ์, นางประดับ ปรารถนาดี, เจ้าสุกัณฑา ณ เชียงใหม่, น.ส.คำใฝ สุริยะเรือนแก้ว, นางตา แก้วมูล และนางจันทร์สม **แถวที่สอง**เรียงจากซ้ายไปขวา นางทองคำ สุขุมนทร, นางลูกอินทร์ ทัศนะพยัคฆ์, นางบุญเลี้ยง จัทรไพโรจน์, นางเทียม, นางจันทร์เอี่ยมโสภณ และนางนงเยาว์ พงษ์พิพัฒน์ **แถวที่สาม**เรียงจากซ้ายไปขวา เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นางอุไร สว่างเชื้อ, นางสมบุญ สุวัชร์, นางคำผง ศรีระประทุม, นางจันสม ชันนะธฤทธิ์ และนางไปล่ โอชาเจริญ **แถวที่สี่**เรียงจากซ้ายไปขวา น.ส.ศรีพูน พงษ์พิพัฒน์, นายจันทร์แก้ว ชินนะฤทธิ์, นางขาว อนุรัฐนฤผดุง, คุณพระอนุรัฐนฤผดุง, นางเอิบ พุกเปรม, ส.ท.สง่า ผ่องสอาด, นางดีวิลันดา, นายดี สว่างเชื้อ และนางบุญปั๋น ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

ซึ่งในขณะนั้นเจ้าบัวชุม ได้สอนเพลงนกขมิ้น ๓ ชั้น เพลงปลาทอง และเพลงลาวแพน ให้แก่นาง สุมิตรา สุจริตกุล ซึ่งเป็นครั้งแรกๆ ของการนำเครื่องดนตรีตะวันตก เช่นเปียโน มา

Copyright by Mahidol University

บรรเลงด้วยเพลงไทย รวมทั้งได้ปรับวงเครื่องสายหญิงวงมโหรีหญิงหลายต่อหลายวงต่อมา จนเมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ หลังสิ้นรัชกาลที่ ๕ แล้ว เจ้าบัวชุมก็ยังไปทำหน้าที่ครูสอนดนตรีไทยในคุ้มหลวงเมืองเชียงใหม่ ถ่ายทอดฝีมือจะเข้ ทางซอต่างๆ จนถึงการขับร้อง ให้คนเชียงใหม่ไว้ไม่น้อย เล่ากันว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมีประทับที่ใด หากมีเจ้าบัวชุมอยู่ด้วย บรรยากาศจะครึกครื้นด้วยเสียงดนตรีไทยอยู่เป็นนิจ

เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ เปิดโรงเรียนและเป็นครูสอนดนตรีขับร้องด้วยตนเอง โรงเรียนนี้ชื่อบางบัวทองวิทยาลัย ถึงปี พ.ศ. ๒๕๑๓ จากนั้นเป็นอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ (ก่อตั้งเมื่อวันที่ ๑ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๑๔) ทำหน้าที่สอนขับร้องเพลงพื้นเมืองตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เป็นผู้ประพันธ์บทร้องถวายพระพร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในวโรกาสเฉลิมฉลองทรงครองราชย์เป็นปีที่ ๕๐ กาญจนาภิเษก จัดแสดงถวายพระพรที่จังหวัดเชียงใหม่ในปี พ.ศ. ๒๕๓๓ ฝึกซ้อมนักเรียนร้องเพลงอื่อ (เพลงกล่อมเด็ก) เข้าร่วมแข่งขันในงานวันแม่มหิดล พ.ศ. ๒๕๓๓ จนได้รับประทานโล่ห์รางวัลจากพระหัตถ์พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าโสมสวลีพระวรราชาทินัดดามาตุ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ ๒ และรางวัลชมเชย และได้ร่วมกับท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี และคณะ ฟื้นฟูฟ้อนม่านแม่เล้ ถ่ายทอดท่าฟ้อนรำทางเหนือให้แก่ครู อาจารย์ และนักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ นำออกแสดงครั้งแรกในงานครบรอบ “ ๑๒๐ ปี พระราชชายาเจ้าดารารัศมี” เมื่อวันที่ ๑๐ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๓๖ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์พื้นเมืองล้านนา) ปีพ.ศ.๒๕๔๑

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นอาจารย์สอนดนตรีไทย และดนตรีพื้นเมืองของวิทยาลัยนาฏศิลป์ เชียงใหม่ เป็นช่างทำเครื่องดนตรีล้านนา ประดิษฐ์ ประยุกต์และพัฒนาเครื่องดนตรีล้านนาให้มีความทันสมัย ตลอดจนเป็นแม่กองจัดการบรรเลง “ล้านนามหาดุริยางค์ขึ้นเป็นครั้งแรก” ในที่นี้ รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวว่าในฐานะผู้ที่เคยร่วมอยู่ในเหตุการณ์สำคัญของความเคลื่อนไหวปรากฏการณ์ผสมวงดนตรีพื้นเมืองว่า เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้เป็นผู้บุกเบิก ยกระดับ พัฒนารูปร่างเครื่องดนตรี รวมไปถึงการผสมวง โดยจัดระเบียบ หลักการการบรรเลงที่ส่งผลมาจนถึงปัจจุบัน เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เคยบอกเล่าประวัติตนเกี่ยวกับการดนตรีล้านนาให้ฟังว่า “สมัยเด็กเคยไปเรียนดนตรีไทยในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ครูผู้ฝึกสอนดนตรีในคุ้มครั้งนั้นมีครูช่อ หลังจากเล่าเรียนดนตรีไทยได้สักระยะก็กลับมาอยู่ที่บ้าน และต่อมาก็ย้ายบ้านจากที่เดิมมาอยู่ที่น้ำโท้ง ตำบลสบแม่ข่า อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ในระหว่างนี้ได้มีการรวบรวมนักดนตรีพื้นเมืองที่มีอยู่ในหมู่บ้าน มาร่วมเล่นด้วยกันโดยเจ้าสุนทร เป็นผู้ให้การสนับสนุนและควบคุมดูแล นักดนตรีเหล่านั้นมีอยู่หลายคนเช่น พ่อหนานอ้าย กันธิมา (บิดานายวิเทพ กันธิมา) นายปั๋น ไชยยา และนายก๋องคำ ไชยยาเป็นต้น

Copyright by Mahidol University

หลังจากนั้นก็ได้ย้ายครอบครัวมาอยู่ในตัวเมืองเชียงใหม่ ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๑๔ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้รับเชิญจากโรงเรียนนาฏศิลปเชียงใหม่ให้เข้ามาเป็นครูสอนวิชาดนตรีพื้นเมือง คือซึงสะล้อ และอื่นๆ นับว่าท่านคือผู้วางรากฐานดนตรีพื้นเมืองล้านนา และยังมีส่วนต่อยอดทางดนตรีไทยอีกด้วย” นอกจากนี้รักเกียรติ ปัญญายศ ได้กล่าวเสริมเรื่องการพัฒนารูปแบบวงดนตรีพื้นเมืองล้านนาว่า วงสะล้อซึงเท่าที่ปรากฏในวรรณกรรมพื้นเมืองต่างๆ จะพบเพียงแต่ชื่อของเครื่องดนตรีเท่านั้น เช่นวรรณกรรมเจ้าบุญหลงที่กล่าวไว้ว่า “พ่องก็เอาการสับมาต่อย เสียงอิงอ้อยมันหู เพี๊ยะพิณดูร่วนก้อง หอยสังข์ร้องเสียงดัง ติ่งทร้อนันบ่ขาด พ่องก็ร้องบาทถ้อยซอกลอน” จากหลักฐานไม่พบการผสมวงดนตรีแต่อย่างใด

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ นอกจากจะเป็นผู้ออกแบบผสมวงซึงสะล้อแล้ว ยังเป็นผู้ออกแบบรูปร่าง ลักษณะเครื่องดนตรีโดยท่านเป็นผู้ประดิษฐ์ และออกแบบเอง แสดงให้เห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องความสัมพันธ์ของระบบเสียง และสัดส่วนของเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี ดังนั้นรูปแบบการผสมวงและรูปร่างเครื่องดนตรีที่มีมาตรฐานจึงได้รับการตอบรับ และขยายตัวไปอย่างรวดเร็ว และเชื่อว่าหน่วยงานหรือองค์กรต่างๆที่เคยสนับสนุนวงสะล้อซึงในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๑๘ - ๒๕๒๘ น่าจะรับรูปแบบเครื่องดนตรี และการผสมวงแบบเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ไปบรรเลงแน่นอน ซึ่งเป็นเวลา ๑๔ - ๑๕ ปี ที่ท่านได้เปิดมิติ และกลายเป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีพื้นเมืองล้านนาจนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต

หลังจากที่เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เสียชีวิตไปไม่นาน ก็ได้เกิดปรากฏการณ์พัฒนาการทางด้านดนตรีพื้นเมืองล้านนาขึ้นอีกครั้ง เมื่อนายวิเทพ กันธิมา (อดีตครูสอนวิชาดนตรีพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ปัจจุบันได้เสียชีวิตไปแล้ว) ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนหนึ่งของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้คิดค้นเครื่องดนตรีพื้นเมืองจากเดิมที่สร้างโดยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้แก่ สะล้อหลวงหรือสะล้อสามสาย, สะล้อกลางหรือสะล้อลูกสี่, สะล้อเล็กหรือสะล้อลูกสาม, ซึงหลวง, ซึงกลาง, ซึงเล็ก, ขลุ่ย และกลองพื้นเมืองหรือกลองโป่งโป้ง เพิ่มขึ้นมาอีกสองชนิดคือ ซึงลูกสี่ขนาดเล็กหรือซึงตัด และสะล้อขนาดเล็กหรือสะล้อตัด ด้วยเหตุผลว่า เพื่อสนับสนุนให้เด็กเล็กบรรเลงเพราะเครื่องดนตรีที่มีมาแต่เดิมนั้นมีขนาดที่ใหญ่เกินไปสำหรับเด็ก (รักเกียรติ ปัญญายศ ๒๕๕๓)

เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (นามสกุลเดิม ณ เชียงใหม่) เริ่มสอนดนตรีไทยครั้งแรกในวังพระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล เป็นบุคคลสำคัญในการฟื้นฟูการดนตรีล้านนาในภาคเหนือ สอนดนตรีไทย ที่โรงเรียนสาธิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยเฉพาะวิชาการขับร้องทั้งเพลงซอ เพลงไทยเดิม และสอนเครื่องมือจะเข้ เมื่อประมาณ พ.ศ.๒๕๒๒ - ๒๕๒๓ อาจารย์ธีรยุทธ ยวงศรี อดีตอาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และคุณไพโรจน์ เหลืองอาภาพงศ์ เจ้าของร้าน ๒๐ ซาวด์ ถนนท่าแพ อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ได้พาคณะนักดนตรีนักร้อง วงดนตรีพื้นเมืองเชียงใหม่ ที่มี

Copyright by Mahidol University

เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่เป็นผู้ควบคุมวง เดินทางโดยรถยนต์โดยสารจากเชียงใหม่ไปทำการบันทึกเสียงที่ห้องบันทึกเสียงโรต้า (ROTA) พักอยู่ที่หอพักคุรุสภา กระทรวงศึกษาธิการ บันทึกเสียงในอัลบั้มเอกลักษณ์ล้านนา ครั้งนั้นเจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ ได้ขับร้องเพลงน้อยไจยาด้วย

ครูอัญชัน ปิ่นทอง เป็นครูสอนขับร้อง และดนตรีที่โรงเรียนนพีสี โรงเรียนอนุบาลเชียงใหม่ วิทยาลัยเทคนิคพายัพ คณะพยาบาลศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สอนขับร้อง เครื่องสาย ฟ้อนรำ ได้เคยนำศิษย์ออกแสดงทางวิทยุโทรทัศน์ช่อง ๘ ลำปาง เป็นประจำ ศิษย์ที่มีชื่อเสียงได้แก่ ไพโรจน์ บุญผูก ผลงานการบันทึกเสียง เคยร่วมวงดนตรีกับญาติมิตรคณะสุนทรวาทิน อัดแผ่นเสียงเพลง ฟ้อนเมืองเหนือ และเพลงไทยอื่นๆ อีกหลายเพลง ไว้กับห้าง ต.เง็กชวน บางลำพู บุตรีคนโตชื่อ วัลลีย์ และบุตรชายชื่อ ทวีศักดิ์ ทั้งสองคนเป็นนักดนตรีไทย ส่วนนายทวีศักดิ์นั้น สอนดนตรีอยู่ที่วิทยาลัยครู ปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๔ เป็นอาจารย์ประจำสาขานิเทศศาสตร์)จังหวัดเชียงใหม่ ก็ได้สืบทอดองค์ความรู้ทางดนตรีมาอย่างครบถ้วน

ม.จ. หญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย ทรงเป็นหลักในเรื่องระเบียบวิธีการฟ้อนแบบราชสำนักเชียงใหม่ มาจนถึงยุครับแขกเมือง ในสมัยรัชกาลปัจจุบัน และ **ม.จ.หญิงภัทรดา ฉัตรชัย (ดิศกุล)** ทรงมีบทบาทสำคัญเช่นเดียวกับ ม.จ.ฉัตรสุดา ที่กล่าวแล้วข้างต้น เป็นแม่แบบการฟ้อนราชสำนักพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มาโดยตลอดจนถึงรัชกาลปัจจุบัน

๘.๕ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒)

๘.๕.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลงภายใน สถาบันการศึกษา

จากบทบาทของบุคคลที่มีความสำคัญต่อการต่อยอดทางด้านดนตรีล้านนาร่วมสมัยกับสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี บุคคลเหล่านี้มีบทบาทอย่างยิ่งในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีล้านนาเดิมให้ร่วมสมัยเรื่อยมา ส่งผลและมีอิทธิพลเป็นอย่างยิ่งในสถานศึกษา โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๓ เริ่มเปิดทำการเรียนการสอนเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๗ พร้อมกับชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าการดนตรีไทยได้เจริญงอกงามในมหาวิทยาลัยเชียงใหม่เป็นที่แรกในจังหวัดเชียงใหม่ ก่อนที่จะเติบโตในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

เปิดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ ๑ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๑๔ ในชื่อโรงเรียนนาฏศิลปเชียงใหม่ และได้รับยกวิทยฐานะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เมื่อวันที่ ๑ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๒๑ โดยกรม

Copyright by Mahidol University

ศิลปากรมีนโยบายที่จะขยายการศึกษาด้านนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ ในส่วนภูมิภาค โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ คือเพื่อพัฒนาคุณภาพการจัดการศึกษาศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรีให้ได้มาตรฐานสูงขึ้น สามารถผลิตครู ศิลปิน และบุคลากรทางศิลปะให้มีคุณภาพได้มาตรฐาน สอดคล้องกับความต้องการของท้องถิ่นทางภาคเหนือและประเทศ และเพื่อให้บริการทางวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม และดำเนินการอนุรักษ์ พัฒนา ทำนุบำรุง ส่งเสริม เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ด้านนาฏศิลป์ ดนตรี แก่เยาวชนทั้งในระบบ และนอกระบบโรงเรียน รวมหน่วยงานทั้งภาครัฐบาล ภาคเอกชน และประชาชนทั่วไป โดยเริ่มนโยบายการจัดการศิลปวัฒนธรรมทั้งดนตรีไทย และดนตรีล้านนา ซึ่งต่างจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ที่เริ่มก่อตั้งชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทยเป็นหลักก่อนที่จะมีชมรมพื้นบ้านล้านนาเกิดตามหลัง และทั้งสองชมรมต่างไม่ขึ้นตรงต่อกัน กล่าวคือไม่มีความเกี่ยวข้องกัน เพราะเป็นองค์กรอิสระในมหาวิทยาลัย เชียงใหม่

ชมรมดนตรีไทยและนาฏศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่เติบขึ้นโดยนักศึกษา และคนที่รักดนตรีไทยในมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นสถานที่ชุมนุมดนตรีไทย เริ่มแรกจากกิจกรรมของคนที่รักดนตรีไทย และทำการออกแสดงดนตรีตรีไทยเช่นการบรรเลงและขับร้องถวายพระพรเนื่องในวันเฉลิมพระชนมพรรษา ออกอากาศทางสถานีโรทัศน์ช่อง ๘ ลำปาง ก่อนที่จะก่อตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๘ เริ่มแรกกลุ่มนักศึกษานำโดย สุรอรรถ ทองนิรมล และทัศนัย นิติศิริ โดยได้เชิญครูผู้มีความสามารถทางด้านดนตรีไทยมาฝึกสอนคือ ครูวิชิต และครูอัญชัน ปิ่นทอง ซึ่งครูทั้งสองเป็นเชื้อสายคนดนตรีไทย ทำการสอนที่ชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทยจนถึงแก่กรรม

ในปี พ.ศ. ๒๕๑๑ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ยังได้รับเครื่องดนตรีไทยปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบงา จากพลตรีเจ้าราชบุตร (วงษ์ตะวัน ณ เชียงใหม่) เกิดการเจริญเติบโตของดนตรีไทยในรั้วมหาวิทยาลัยเชียงใหม่อย่างจริงจัง มีการสนับสนุนจากคณาจารย์ผู้ชื่นชอบดนตรีไทย มีครูดนตรีไทยในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเข้ามาปลูกฝังองค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทย และนาฏศิลป์ไทย ในที่นี้รวมไปถึงนาฏศิลป์ในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา และฟ้อนเงี้ยวเป็นต้น ในปี พ.ศ. ๒๕๑๕ ทางชุมนุมได้ครูเชื้อ ดนตรีรส มาสอนดนตรีไทยให้สมาชิกในชมรม แต่ก็มีปัญหาบางประการเนื่องจากนักศึกษามีระยะเวลาในการเรียนจำกัด และจบออกไปทำหน้าที่การงานที่ตนได้ศึกษามา เพราะว่าที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ไม่ได้มีการเปิดสอนคณะดนตรี หรือสาขาดนตรี เพราะฉะนั้นการปลูกฝังหรือสอนการดนตรีไทยให้กับเหล่านักศึกษาจึงเป็นเพียงแค่งานอดิเรกเท่านั้น ไม่ได้จริงจังในหน้าที่การงาน หรือนำไปสอน ศึกษาต่อยอดเท่าที่ควร

ต่อมามีการติดต่อโดยขอความร่วมมือคณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลปะเชียงใหม่ให้เข้ามาช่วยสอนซึ่งได้แก่ ครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ครูจีรพล เพชรสม ครูเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ และครูบุญช่วย โสวัตร ในช่วงนั้นการดนตรีไทยในชมรมดูเหมือนจะเฟื่องฟู แต่ก็ไปได้ไม่นานเพราะไม่ได้

Copyright by Mahidol University

เป็นหลักสูตร เป็นชมรมที่ไม่มีตัวตนอย่างเป็นทางการในสถานศึกษา สอนดนตรีไทยให้คนที่รักและส่วนใหญ่สมาชิกก็จะปรับเปลี่ยน ผลัดหมุนเวียนไปเรื่อยๆ ไม่มีความแน่นอน สิ่งเหล่านี้เป็นปัญหาหนึ่ง หรืออาจเป็นเพราะโครงสร้างของชมรมนั้นหละหลวมและไม่มีระบบพอที่จะพัฒนาต่อยอดไปในอนาคต อีกทั้งการดนตรีไทยดังกล่าวยังขัดแย้งกับวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งยากจะผสานหรือรับมาสอดคล้องพัฒนา จากการศึกษาปัญหาส่วนใหญ่อยู่ที่สมาชิกนักดนตรีส่วนใหญ่มาจากภาคกลาง ภาคใต้ ส่วนการดนตรีไทยนั้นทางชมรมจะเน้นเพียงการดนตรีไทย และดนตรีในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเท่านั้น มิได้มีดนตรีพื้นบ้านล้านนาแต่อย่างใด ส่วนกิจกรรมหลักของชมรมส่วนมากจะเป็นกิจกรรมระหว่างมหาวิทยาลัยเช่น ดนตรีไทยอุดมศึกษา เป็นต้น

และในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทยก็ได้เป็นเจ้าภาพในการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๒๖ เมื่อวันที่ ๒๖ - ๒๗ มกราคม ซึ่งเป็นปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย และเกิดการปะทะระหว่างชุดคำว่า ดนตรีไทยดนตรีประจำชาติ และดนตรีล้านนาเชียงใหม่ขึ้นเป็นครั้งแรก ด้วยนโยบายชาตินิยมฝังลึกดังที่กล่าวมาข้างต้น กับการเชิดชูเอกลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้นำพามาซึ่งกระแสการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมเกิดขึ้น เกิดเป็นดนตรีไทยอุดมศึกษาที่พยายามเชิดชูดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือดนตรีล้านนาขึ้นมาทัดเทียมกับดนตรีไทยประจำชาติ สิ่งเหล่านี้เป็นคำถามที่ยากเกินกว่าชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทยสามารถตอบได้ เพราะว่าตนไม่ได้อยู่พัฒนา และเจริญงอกงามในวัฒนธรรมล้านนา เป็นปรากฏการสถาปนาวัฒนธรรมการดนตรีใหญ่ และวัฒนธรรมการดนตรีเล็ก ซึ่งได้แก่ดนตรีไทย และดนตรีพื้นบ้านล้านนาขึ้นอย่างเป็นทางการ

บทความที่สื่อผ่านในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๒๖ เป็นบทความที่ก่อร่างสร้างตัวจากสถาบันอันเป็นแหล่งของการดนตรีในล้านนาดังนี้ สถาบันเจ้านายและดนตรีไทย เช่น บทความเรื่อง พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏศิลป์และดนตรีไทยโดย ประไพพักต์ คำเกิด และ ณรงค์ศักดิ์ ค้านอธรรม บทความเรื่องปี่พาทย์วงษ์ตะวัน สัญลักษณ์แห่งความรุ่งเรืองในดุริยศิลป์ของราชสำนักล้านนาโดย ไพโรจน์ บุญผูก สถาบันวัด เช่น บทความเรื่องความเป็นมาของกลองสะบัดชัยโดย สนั่น ธรรมธิ บทความเรื่องเสียงปลายของกลองหลวงโดย ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ และสถาบันชุมชนมีปรากฏชุดคำว่าพื้นบ้านเป็นคำบ่งชี้ เช่น บทความเรื่องลักษณะดนตรีพื้นบ้านล้านนา บทบาทและหน้าที่แฝงเร้นโดย สนั่น ธรรมธิ บทความเรื่องเปี๊ยะ พิณโบราณที่ไม่ธรรมดากับปัญหาการอนุรักษ์โดย ทรงกลด ทองคำ บทความเรื่องตั้งเชียงใหม่ สุดยอดของซอล้านนาโดย ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์ และบทความเรื่องเทปเพลงบรรเลงดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดย สนั่น ธรรมธิ เป็นต้น

และบทความที่มีความสำคัญยิ่งในหนังสือเล่มนี้คือ บทความเรื่องมหาวิทยาลัยเชียงใหม่กับการส่งเสริมการแสดงศิลปะพื้นบ้านล้านนาแก่นักศึกษาโดย ทัศนีย์ ศรีมงคล ว่ามีการ

Copyright by Mahidol University

ก่อตั้งชมรมพื้นบ้านล้านนาขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๗ แยกตัวออกมา ไม่ขึ้นตรงและไม่มีความเกี่ยวข้องกับชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทยมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สาเหตุที่ก่อตั้งเพราะนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่จำนวนมากเป็นคนท้องถิ่นในภาคเหนือ ซึ่งมีศิลปวัฒนธรรมอันมีเอกลักษณ์ของตนและมีพื้นฐานด้านศิลปะการแสดงที่สืบทอดจากบรรพชนล้านนาอยู่ไม่น้อย การก่อตั้งชมรมพื้นบ้านล้านนาขึ้นในสังกัดสโมสรนักศึกษาเช่นเดียวกับชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทยที่ไม่ได้เน้นเรื่องดนตรีล้านนา โดยได้ใช้คำว่า “พื้นบ้านล้านนา” ในที่นี้ รักเกียรติ ปัญญายศ ได้เสนอความหมายว่า “พื้น” หมายถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมา ดังนั้นคำว่า “ดนตรีพื้นเมืองล้านนา” จึงน่าจะมีความหมายว่า ดนตรีที่มาพร้อมประวัติศาสตร์ของเมือง แสดงถึงนัยอันงดงามทั้งในเชิงสุนทรียศาสตร์และประวัติศาสตร์ (รักเกียรติ ปัญญายศ ๒๕๕๓)

การก่อตั้งชมรมพื้นบ้านล้านนามีวัตถุประสงค์เพื่อนุรักษ์เผยแพร่และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและฝึกฝนตนเอง เพื่อสืบทอดมิให้สูญหาย และคงเอกลักษณ์ความเป็นพื้นบ้านไว้ ดังนั้นนอกจากการจะมีการฝึกสอนร่ำเรียนกันในหมู่นกศึกษาแบบพี่สอนน้องแล้ว ยังมีการออกไปสืบเสาะหาแหล่งความรู้จากพ่อครู แม่ครู ตามท้องถิ่นต่างๆ ในภาคเหนือ อันเป็นเหตุให้ได้ค้นพบศิลปะที่กำลังจะสูญหายไป และสามารถเรียนรู้สืบทอดเอาไว้ได้จำนวนไม่น้อย ตลอดช่วงระยะเวลาทศวรรษที่ผ่านมากิจกรรมของชมรมยังดำเนินไปควบคู่การแนวทางการอนุรักษ์ สืบทอด โดยสามารถแบ่งเป็นรายการได้ดังนี้ (๑) การสืบค้นและอนุรักษ์สืบทอดศิลปะดั้งเดิมเอาไว้มิให้สูญหายทั้งในด้านการดนตรี การละเล่น และฟ้อนรำ เช่นการเล่นพิณเปี๊ยะ วงดนตรีพื้นเมืองวงเต่งถิ้ง การฟ้อนเจิง เจิงไม้ค้อน ตบมะผาบ กลองสะบัดไชย ฟ้อนกิงกะหร่า ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเมืองก๋าย ลาย และฟ้อนที่สืบทอดมาจากวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้แก่ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนน้อยไจยา และฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ซึ่งแนวทางการอนุรักษ์สืบทอดนั้น ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการแสดงแบบพื้นบ้านอย่างแท้จริง คือไม่ปรับเปลี่ยน เสริมเติมแต่งให้กลายไปจากลักษณะเดิม

(๒) การสร้างสรรค์ดนตรีพื้นเมืองและเพลงร้องพื้นบ้านล้านนา โดยชมรมพื้นบ้านได้อัดเทปผลงานดนตรีพื้นเมืองออกเผยแพร่ในชื่อชุดเอื้องล้านนา ซึ่งประกอบด้วยเพลงพื้นเมืองดั้งเดิม และเพลงที่ชมรมได้ประพันธ์ขึ้นใหม่เช่น เพลงฝ้ายคำ เพลงหริภุญชัย เพลงกาสะลอง เพลงไต่อ่างขาง เพลงโหมโรงเอื้องล้านนา เพลงฟ้าฮ่าม และเพลงภู่ชมดวง ซึ่งปัจจุบันเพลงเหล่านี้เป็นที่รู้จักและนำไปบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย เช่นเพลงพื้นบ้านล้านนา เพลงอาลัยเสียงซึง เพลงสาวยองไร้คู่ เพลงฮักอ้ายสักคน เพลงวอนอ้ายลักเมา และเพลงชมรมพื้นบ้านเป็นต้น โดยเพลงบางเพลงก็มีการคิดสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นมาใหม่สอดคล้องกับเนื้อหาของเพลงโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์ดิเรกชัย มหัทธนะสิน เช่นฟ้อนหริภุญชัย ฟ้อนไต่อ่างขาง ฟ้อนบ่ากอน ฟ้อนไทลื้อ ฟ้อนน่านทันทบุรี ฟ้อนนกยูง ฟ้องผางประทีป ฟ้อนอวยพร และฟ้อนบายศรีสู่ขวัญเป็นต้น (ทัศนีย์ ศรีมงคล

Copyright by Mahidol University

๒๕๓๘, ๑๕๑ - ๑๕๔) ในที่นี้ชมรมพื้นบ้านล้านนาได้สร้างระแสดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้เฟื่องฟูขึ้นมาอีกครั้งในบทบาทของวัฒนธรรมรอง หรือวัฒนธรรมเล็ก โดยได้เลือกใช้ชุดคำว่า “พื้นบ้าน” ซึ่งมีความหมายถึงวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่น หรือชุมชนในล้านนา มากกว่าดนตรีล้านนา

เกิดการฟื้นฟูดนตรีล้านนาขึ้นมาจากกระแสการพัฒนาสืบต่อยอดจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และนายวิเทพ กันธิมา อย่างชัดเจน จนใน พ.ศ. ๒๕๓๙ ทางสำนักส่งเสริมมหาวิทยาลัย เชียงใหม่ ในโครงการสารานุกรมวัฒนธรรมไทย (ภาคเหนือ) โดยธนาคารไทยพาณิชย์จำกัด(มหาชน) ได้เล็งเห็นความสำคัญจุดนี้ จึงได้จัดทำเทปเพลงบรรเลงพื้นบ้านล้านนาขึ้น พร้อมทั้งให้ข้อมูลโดยสังเขปเกี่ยวกับดนตรีและเพลงในเทปด้วย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมศิลปะการดนตรีของล้านนา เพื่อร่วมฉลองในโอกาสที่เมืองเชียงใหม่มีอายุครบ ๗๐๐ ปี ในปี พ.ศ. ๒๕๓๙ การจัดทำในครั้งนั้นมี ๒ ชุด ชุดแรกเป็นดนตรีประเภทสะล้อซึง มีทั้งหมด ๓ ม้วน คณะผู้บรรเลงเป็นศิลปินวงนาคทันต์เชียงใหม่ ชุดที่ ๒ เป็นดนตรีประเภทที่มีกลองเป็นหลักได้แก่ วงเต่งถิ้ง และวงกลองต่างๆ เป็นต้น (สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘, ๑๕๗)

ภายหลังจากปรากฏการณ์ดนตรีไทยอุดมศึกษาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๘ การดนตรีล้านนาก็เกิดการเปลี่ยนแปลงอีกครั้ง เกิดปรากฏการณ์อนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านล้านนา การเผยแพร่รูปแบบวงดนตรี สื่อเสียง และการฟ้อนรำแบบพื้นบ้านล้านนาอย่างกว้างขวางในเขตภาคเหนือตอนบน เกิดการกระจายตัวของการเล่นพิณเปี๊ยะที่กำลังจะหายไปจากวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ทั้งหมดได้กระจายตัวเข้าสู่สถานศึกษาโรงเรียนต่างๆ อย่างรวดเร็ว และภายหลังจากงานฉลองเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ดนตรีล้านนาก็ดูเหมือนจะแพร่กระจายไปในวงกว้าง โดยเน้นที่สถานศึกษาทั้งใหญ่ และเล็ก ทั้งหมดนี้ถือเป็นอีกความสำเร็จหนึ่งของชมรมพื้นบ้านล้านนาที่มีส่วนในการขับเคลื่อนดนตรีล้านนาในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ก่อนที่กระแสวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านนี้จะไปเจริญเติบโตที่วัฒนธรรมดนตรีอีสานเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

จากความร่วมสมัยของดนตรีในสถานศึกษาดังที่กล่าวไว้ในข้างต้น วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่นับเป็นสถาบันที่มีส่วนช่วยในการวางรากฐานดนตรีล้านนาใหม่อีกครั้งท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมหลัก และนโยบายการบริหารของกรมศิลปากรที่มีศูนย์กลางอยู่ที่กรุงเทพฯ และเนื่องจากการขาดช่วงต่อในการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีล้านนาของสถาบันคุ้มเจ้านาย แต่ยังมีบุคคลากรสำคัญในการพัฒนาต่อยอดในสถานศึกษา ดนตรีล้านนาจึงเติบโตขึ้นมาอีกครั้งในอัตลักษณ์ใหม่ที่มีพื้นฐานมาจากดนตรีพื้นบ้าน ท้องถิ่น หรือจากสถาบันชุมชน จนมีการเรียกติดปากกันว่า “ดนตรีพื้นบ้านล้านนา” และมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ก็สร้างอัตลักษณ์ใหม่ของดนตรีล้านนาขึ้นมาอีกครั้งในแวดวงดนตรีไทยอุดมศึกษา นับเป็นก้าวแรกของดนตรีพื้นบ้านล้านนา (เรียกตามเอกสารวิชาการในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๒๖) ก่อนที่จะเปลี่ยนแปลงตนเองอีกครั้งภายใต้การฟื้นฟู

Copyright by Mahidol University

วัฒนธรรมล้านนาเข้าสู่วัฒนธรรมของชนชั้นกลางได้อย่างเต็มรูปแบบโดยคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ซึ่งจะได้กล่าวไว้ในภาคส่วนต่อไป

ในที่นี้มาริ แก้วแดง ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาในช่วงนี้ว่า เมื่อสถาบันเจ้านาย มีศูนย์กลางอยู่ที่คุ้มหรือหอคำ หมดอำนาจลงเมื่อเจ้าแก้วนวรัฐถึงแก่พิราลัยเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๘๕ รัฐบาลกรุงเทพฯ จึงได้ยกเลิกตำแหน่งเจ้าผู้ครองนคร ฉะนั้นการเป็นศูนย์กลางทางด้านวัฒนธรรมดนตรีล้านนาจึงถูกโยกย้ายไปยังสถาบันใหม่ คือสถาบันการศึกษา พร้อมการครอบงำทางวัฒนธรรมใหญ่จากส่วนกลาง ชัดเจนที่สุดเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๕๖ เป็นต้นมา เมื่อสยามกำหนดนโยบายให้ครูพูดภาษาไทยเท่านั้นในโรงเรียน และห้ามสอนภาษาล้านนาในโรงเรียน การสอนภาษาล้านนาจึงเหลือแต่เพียงในวัด แต่ก็มีข้อดีอยู่บ้างในโยบายการครอบงำทางด้านวัฒนธรรม คือมีการสร้างเอกลักษณ์ความเป็นไทยใหม่ โดยถือว่าทุกคนในสยามเป็นคนที่มาจากที่เดียวกัน คือเทือกเขาอัลไตเพื่อลดการเกิดอคติทางด้านชาติพันธุ์ลงด้วยการห้ามคนจากสยามเรียกคนล้านนา “ลาว” และได้เกิดชุดคำใหม่เกิดมาแทนคนลาว โดยมีผู้ให้ข้อสังเกตในสมัยรัชกาลที่ ๖ ว่าคนสยามได้เปลี่ยนมาเรียกคนลาวเหล่านี้ว่า “คนเมือง” ซึ่งก็หมายความว่าคนพื้นเมือง ไม่ใช่คนที่มาจากที่ใดเป็นคนในท้องที่นั้น และก็ไม่ใช่คนลาว (ธเนศวร์ เจริญเมือง ๒๕๔๒, ๑๓) เพราะฉะนั้นผู้วิจัยถือว่าคำว่าดนตรีพื้นบ้านล้านนานั้น น่าจะมีความเป็นมาพร้อมกับชื่อคนเมืองด้วย จึงถือว่าความหมายของดนตรีพื้นบ้านล้านนาคือ ดนตรีของคนท้องถิ่นหรือคนพื้นเมืองในพื้นที่ล้านนา

พ.ศ. ๒๔๗๖ ยกเลิกระบบเทศาภิบาล ตั้งเมืองต่างๆ เป็นจังหวัดดังเช่นปัจจุบัน ส่วนบทบาทหน้าที่ของสถาบันวัดซึ่งเคยเป็นศูนย์กลางของชุมชนนั้นก็ค่อยๆ ลดบทบาทลงหลังปี พ.ศ. ๒๕๐๒ เมื่อทางภาครัฐเริ่มปฏิวัติวัฒนธรรมในสถาบันวัดโดยการจัดพิมพ์พระธรรมคำสอนทั้งหมดที่เป็นภาษาล้านนาให้เป็นภาษาไทยภาคกลาง ส่งผลให้พระส่วนใหญ่เลิกเรียนภาษาล้านนา ส่งผลให้รากฐานวัฒนธรรมล้านนา การดนตรีในสถาบันวัด ความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรมถูกทำลายด้วยระบบรวมศูนย์อำนาจการจัดการในทุกๆ ด้านส่งผลให้ความอุดมสมบูรณ์ทางด้านทรัพยากรทางวัฒนธรรม และวัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นเกือบสูญหายหมดสิ้น และด้วยระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเข้าสู่ภาคอุตสาหกรรมและบริการ สังคมเกษตรกรรมที่มีวิถีชีวิตตามประเพณี ๑๒ เดือนล้านนาจึงค่อยๆ หายไปจากสังคม เพราะผู้คนต้องการรายได้ที่มากขึ้นกว่าเดิม ต้องการรถยนต์ ทีวี ตู้เย็น และเครื่องอำนวยความสะดวกแบบคนในเมือง จนกระทั่งวัฒนธรรมชุมชนได้เลือนหายไปพร้อมกับวิถีชีวิตที่เปลี่ยนแปลงเข้าสู่สังคมเมืองมากขึ้น (มาริ แก้วแดง ๒๕๔๗, ๓๕ - ๓๘) เกิดความเจริญกระจุกตัวที่เมือง ความยากจนกระจายในส่วนชนบทรอบนอกที่ยังคงใช้วิถีชีวิตเหมือนเดิม นักดนตรีท้องถิ่นเริ่มขาดการสนับสนุนและตกอยู่ในภาวะยากจนเพราะไม่มีคนฟัง ไม่มีผู้ว่าจ้างผนวกกับสถาบันวัดค่อยๆ ลดอำนาจและบทบาทลง ฉะนั้นเพื่อความอยู่รอดนักดนตรีจึงพยายาม

Copyright by Mahidol University

ปรับเปลี่ยนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัยมากขึ้น เช่น วงซอประยุกต์ ซอสตริง วงดนตรีพื้นบ้านล้านนาสมัยใหม่สะล้อ ๒๐๐๑ หรือแม้กระทั่งวงดนตรีพาทย์ฆ้องที่เปลี่ยนมาใช้เบสเป็นเครื่องดนตรีเน้นจังหวะ และอิเล็กโทนบรรเลงทำนองหลักผสานแทน



ภาพ ๘.๒๖ วงดนตรีพื้นบ้านล้านนาที่มีการประยุกต์ปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย

ถึงแม้ว่าการดนตรีล้านนาในสถานศึกษาจะมีความเจริญเนื่องมาจากการสนับสนุนจากภาครัฐ แต่การดนตรีล้านนารอบนอก ดนตรีที่ยังรับใช้สถาบันเดิมของสังคมล้านนากลับถูกมองข้าม จะมีเพียงแต่การส่งนักศึกษาเข้าไปสืบทอดองค์ความรู้เพื่อสนององค์กรภาครัฐเท่านั้น ไม่ได้เกิดการพัฒนาระยะยาวหรือปลูกฝังค่านิยมรักและหวงแหนในวัฒนธรรมล้านนาแต่เพียงใด หากแต่เป็นการย้ายภูมิปัญญาเข้าสู่ตัวเมืองเพื่อรับใช้องค์กร และระบอบทุนนิยมเพียงเท่านั้น จนเกิดปัญหาวัฒนธรรมดนตรีเดิมในวิถีชีวิตคนล้านนาขาดดุลอำนาจในการต่อรองกับสังคมใหญ่ และการศึกษาถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเข้าใจถ่องแท้ และผลจากระบอบการรวมศูนย์อำนาจนี้ส่งผลให้วัฒนธรรมท้องถิ่นอ่อนแอ ขาดผู้นำท้องถิ่นในการจัดการ บริหารวัฒนธรรมอย่างถูกต้อง เพราะปัจจุบันระบบการบริหารจังหวัด อำเภอ ตำบล และหมู่บ้าน ยังอยู่ในมือของข้าราชการซึ่งล้วนมาจากการแต่งตั้ง เกิดการพัฒนาอย่างไร้ทิศทางในที่นี้รวมถึงดนตรีล้านนาดังจะได้กล่าวในภาคส่วนต่อไป

Copyright by Mahidol University

๘.๕.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลงยุคฟื้นฟูล้านนาในระบอบทุนนิยม

ผลจากการพัฒนาด้านการท่องเที่ยว ในที่นี้ สรัสวดี อ๋องสกุล ได้กล่าวไว้ว่า อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในช่วงนี้มีการขยายตัวมากขึ้น แต่ก็กระจุกตัวเฉพาะในเขตเมือง โดยเฉพาะเมืองเชียงใหม่ ซึ่งมีการคมนาคมสะดวก ในทางตรงกันข้ามรอบนอกตัวเมืองวิถีชีวิต และวัฒนธรรมกลับไม่ค่อยเปลี่ยนแปลง และไม่ได้จัดให้มีสภาพเป็นแหล่งท่องเที่ยว ผลดังกล่าวส่งผลให้เมืองเชียงใหม่กลายสภาพเป็นแหล่งท่องเที่ยว เป็นเมืองใหม่ที่เติบโตบนเมืองเก่า โดยพัฒนาเชิดชูความโบราณของเมืองเชียงใหม่อันเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนาที่สั่งสมอารยธรรมมาช้านาน มีความสวยงามด้วยศิลปวัฒนธรรมและแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติ ชื่อเสียงของเชียงใหม่ด้านการท่องเที่ยวมีมานานแล้ว อย่างน้อยตั้งแต่สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ. ๒๔๘๒ เรียกดินแดนแห่งนี้ว่า “ถิ่นไทยงาม” ประชาสัมพันธ์บ้านเมืองในภาคเหนือให้ปรากฏเป็นที่รับรู้ในฐานะดินแดนสาวงาม ดอกไม้สวย อากาศดี ผู้คนนิ่มนวลอ่อนหวาน

นอกจากเสนอภาคภาคเหนือคือดินแดนสาวงามแล้ว ยังมีการสร้างวัฒนธรรมล้านนาใหม่ โดยอาศัยการปรับปรุงจากรากวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้เกิดภาพลักษณ์เมืองเหนืออันมีวัฒนธรรมงดงาม ดังกรณีการจัดเลี้ยงขันโตก หรือขันโตกดินเนอร์ ซึ่งเริ่มครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๖ ตามความคิดของไกรศรีและจรรยา นิมมานเหมินทร์ เพื่อจัดเลี้ยงส่งข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ในงานนั้นได้กำหนดให้มีการแต่งกายพื้นเมือง ผู้ชายสวมชุดม่อฮ่อม ผู้หญิงนุ่งซิ่น เกล้ามวยทัดดอกไม้ หลังจากนั้นเกิดความเข้าใจว่าเป็นชุดการแต่งกายพื้นเมืองแบบมาตรฐาน อาหารซึ่งจัดวางในโตกตามวัฒนธรรมเดิมมีเฉพาะเลี้ยงในงานทำบุญใหญ่ๆ ซึ่งจัดเฉลิมฉลองเป็นพิเศษ ในงานยังได้จัดแสดงศิลปวัฒนธรรมล้านนาโดยนำดนตรีพื้นเมืองมาบรรเลง สร้างความพอใจเป็นอย่างมาก (สรัสวดี อ๋องสกุล ๒๕๕๑, ๕๔๕ - ๕๔๖) และในช่วงเวลานี้ร่วมสมัยกันกับช่วงที่เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้ปรับรูปแบบวงดนตรีล้านนา สะล้อซึง ให้สามารถบรรเลงร่วมวงกันได้ และแต่ละเครื่องดนตรีต่างมีบทบาทหน้าที่ชัดเจน เป็นการสร้างมาตรฐานให้ดนตรีล้านนาเพื่อรองรับงานการบรรเลงเช่น การบรรเลงวงสะล้อซึงประกอบการฟ้อนรำในงานขันโตกดินเนอร์ และการบรรเลงเพลงเพื่อขับกล่อมแขกผู้เข้ามาในงานขันโตกดินเนอร์เป็นต้น ซึ่งปัจจุบันนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ รวมถึงนักศึกษาชมรมพื้นบ้านล้านนา และนักศึกษาสถาบันอื่นๆ ยังรับงานบรรเลงดนตรีล้านนาในสถานที่จัดงานขันโตกดินเนอร์ เช่นคุ้มขันโตก สิบสองปันนาขันโตก และขันโตกไทรทอง เสมอ

ในยุคนี้ผู้วิจัยขออนุโลมเรียกยุคสมัยนี้ว่า ยุคสมัยแห่งการฟื้นฟูการดนตรีล้านนาเพื่อชนชั้นกลาง ดังเช่นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาหรือยุคเรอเนสซองซ์ เป็นการระลึกถึงถึงศิลปะสมัยยุครุ่งเรืองของล้านนาในอดีตให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ซึ่งไม่ใช่การลอกเลียนแบบจากอดีต แต่เป็นการเน้นถึง

Copyright by Mahidol University

ความสำคัญของลักษณะเฉพาะบุคคล เพื่อสนองความต้องการทางการตลาดของชนชั้นกลางในระบอบทุนนิยม แต่ก็มีกระแสวิจารณ์ในแนวต่อต้านอย่างชัดเจนดังที่ ธเนศวร์ เจริญเมืองได้กล่าวไว้ในเรื่องของการรื้อฟื้นศิลปวัฒนธรรมล้านนาในยุคสมัยนี้ว่า เนื่องจากระบบการศึกษาไม่ส่งเสริมการค้นคว้าและอภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและไม่ส่งเสริมการศึกษาภาคประวัติศาสตร์ท้องถิ่น การหันไปให้ความสนใจกับอดีตและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นกลับกลายเป็นความบิดเบี้ยว ๒ ด้านคือ

(๑) การรื้อฟื้นอดีตโดยไม่ศึกษาเรียนรู้อดีตอย่างจริงจัง

(๒) นักธุรกิจบางรายอาศัยความตื่นตัวดังกล่าวด้วยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมมาเป็นสินค้า เช่น การนำเอาสิ่งก่อสร้างในวัดมาเป็นเครื่องตกแต่งโรงแรมร้านค้า และบ้านเรือน การจัดพิธีกรรมในพุทธศาสนาให้เป็นงานรื่นเริงในโรงแรมและร้านอาหาร เช่น การปล่อยโคมไฟ การติดตุง นอกจากนี้ยังมีการแต่งกายชุดพื้นเมืองแบบเจ้านายเพื่อให้นักท่องเที่ยวได้ถ่ายรูปเป็นที่ระลึก

แต่ทั้งหมดก็เป็นการบิดเบือนวัฒนธรรม เพราะค่านิยมใหม่ก็คือการเสพวัฒนธรรมของเจ้านายที่สูญสิ้นไปแล้ว เป็นการนำเอาวัฒนธรรมมาซื้อขายเพื่อเป็นการเสพและหากำไร ความวิลิศมาหราและการบิดเบือนวัฒนธรรมดั้งเดิมจึงเกิดขึ้น และพัฒนาความเลอะเทอะมากขึ้นเรื่อยๆ เพราะฉะนั้นการรื้อฟื้นความงดงามและความอุดมสมบูรณ์ของล้านนา ไม่ควรจะมีการระดมช่างฟ้อนมาร่ายรำ เอาคนตีกลองตีฆ้อง คนฟ้อนนกฟ้อนดาบออกมาโยกย้ายลีลา ดนตรีล้านนาบรรเลงเพื่อนักท่องเที่ยว หรือการจัดประกวดนางงามกางร่ม เพราะสิ่งเหล่านั้นเป็นเพียงเปลือกนอกของศิลปวัฒนธรรม หลายอย่างเพิ่งประดิษฐ์มาเมื่อไม่นานมานี้ โดยมุ่งไปที่กิจกรรมส่งเสริมการท่องเที่ยว แต่รากฐานของศิลปวัฒนธรรมอันเป็นสิ่งที่จะทำให้บ้านเมืองสะอาด งดงามน่าอยู่ น่าท่องเที่ยว สิ่งแวดล้อมมีคนดูแลรักษาอย่างดี ผู้คนมีคุณภาพและมีความคิดสร้างสรรค์ ก็เริ่มจากการปรับปรุงระบบการศึกษาให้คนท้องถิ่นรู้จักตนเองมากขึ้น ลดการครอบงำทางด้านวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์แบบประดิษฐ์จากภาคกลางให้น้อยลง มีผู้นำท้องถิ่นที่เข้าใจถึงปัญหาและพร้อมพัฒนาอย่างตรงไปตรงมา (ธเนศวร์ เจริญเมือง ๒๕๔๒, ๑๙) จากการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวผู้วิจัยได้จำแนกประเภทของดนตรีล้านนาร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลงยุคฟื้นฟูล้านนาในระบอบทุนนิยมออกได้ ๕ ประเภท ตามลักษณะ อัตลักษณ์โดยสังเขปได้ดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม วงนาคทันต์ ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๖ เป็นกลุ่มดนตรีล้านนามีเจตนารมณ์ความมุ่งมั่นสืบต่อความเป็นล้านนาเดิมให้มีการบรรเลงแบบดั้งเดิม โดยไม่ทิ้งรูปแบบของดนตรีล้านนาเดิมสมัยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ก่อเกิดศิลปินล้านนาร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์ทางด้านดนตรีล้านนา มีความโดดเด่นในการสร้างสรรค์ผลงานเน้นวัฒนธรรมแบบเดิมของดนตรีล้านนาไม่เปลี่ยนแปลง และยังถือว่าเป็นดนตรีพื้นบ้านล้านนาในแนวทางอนุรักษนิยม

Copyright by Mahidol University

ภายในวงประกอบด้วยนักดนตรีฝีมือ มีอาจารย์สนั่น ธรรมธิ เป็นผู้ควบคุม และรุ่นพี่จากชมรมพื้นบ้านล้านนามหาวิทยาลัยเชียงใหม่



ภาพ ๘.๒๗ เทปบรรเลงเพลงพื้นบ้านล้านนาวงนาคทันต์ โดยสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่ ในโครงการสารานุกรมวัฒนธรรมไทย (ภาคเหนือ)
ภาพจากหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ ๒๖

Copyright by Mahidol University

ปัจจุบันเป็นนักวิชาการสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นอกจากนี้ยังเป็นผู้วางรูปแบบการบรรเลงอย่างมีแบบแผนโดยมีการแบ่งหน้าที่ และลีลาของแต่ละเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน มีการประสานเสียงในรูปแบบดนตรีพื้นบ้านจนเกิดความไพเราะ ซึ่งได้รับอิทธิพลนี้มาจากนายวิเทพ กันธิมา จากเดิมการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองในวัฒนธรรมดนตรีชุมชนแต่ละเครื่องดนตรีจะมีความอิสระในการบรรเลง ส่วนใหญ่นิยมบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสองชิ้นคือ สะล้อ และซึง และไม่ได้ค่อยให้สนใจในการบรรเลงเป็นวงใหญ่มากนัก (มาริ แก้วแดง ๒๕๔๗, ๔๗)

กล่าวคือวงนาคทันต์เกิดมาจากการสนับสนุนของภาครัฐภายใต้การดูแล และควบคุมของบุคลกรในมหาวิทยาลัย เชียงใหม่ มีสมาชิกและการสืบทอดที่ชมรมพื้นบ้านล้านนา เป็นวงดนตรีล้านนาที่มีความเป็นมืออาชีพที่เกิดจากการย้ายภูมิปัญญาทางด้านดนตรีจากชุมชนสู่ภาครัฐ สมาชิกวงเริ่มแรกประกอบด้วย นายสมบูรณ์ กาวิชัย นายอุดม หลีตระกูล นายลิปกร มีแก้ว นายภานุทัต อภิชนาธง และอาจารย์สนั่น ธรรมธิ ที่เป็นรุ่นพี่ของชมรมพื้นบ้านล้านนา ส่งผลให้วงนาคทันต์เป็นวงดนตรีล้านนาที่ส่งอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเป็นอย่างมาก ด้วยการบันทึกเทปในโครงการสารานุกรมวัฒนธรรมไทย (ภาคเหนือ) โดยธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด (มหาชน) เพราะได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐ มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมศิลปะการดนตรีล้านนา และเพื่อร่วมเฉลิมฉลองในโอกาสเมืองเชียงใหม่มีอายุครบ ๗๐๐ ปี ในปี พ.ศ. ๒๕๓๙ เทปจัดทำขึ้น ๒ ชุด ชุดแรกเป็นดนตรีประเภทสะล้อซึง ประกอบด้วยเทป ๓ คณะผู้บรรเลงเป็นศิลปินวงนาคทันต์เชียงใหม่ ชุดที่ ๒ เป็นดนตรีประเภทกลองเป็นหลักได้แก่ วงเต่งถิ้ง และวงกลองต่างๆ โดยที่หน้าที่ ๑ เป็นวงเต่งถิ้ง และหน้าที่ ๒ เป็นวงกลองต่างๆ เช่น มองเซิง ปู่เจ่ และตึ่งนงเป็นต้น

เพลงที่บรรเลงประกอบไปด้วยเพลงพื้นเมืองล้านนาทั้งหมดเป็นเพลงบรรเลงได้แก่ เพลงปราสาทไหว, ฤาษีหลวงถ้ำ, พม่า, ปุมเหม้นหรือปุมเป้ง, แห่หน้อย, รอบเวียง, ล่องแม่ปิง, ปั่นฝ้าย, กุหลาบเชียงใหม่, อื่อ, ผีมดกินน้ำมะพร้าว, ผีมดห้อยผ้า, มวย, มอญลำปาง, ปราสาทไหวยอง, กล่อมนางนอน, รำวงแม่ปิง, กระต่ายลอยคอ, เปิดปราสาท, ตั้งเชียงใหม่, ชาวปุ, ละม้าย, น้อยไชยา, ซอเงี้ยว, ซอน่าน, ลับแล และเพลงเสเลเมา เป็นต้น (สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

วงนาคทันต์ถือเป็นแบบอย่างของวงดนตรีที่แสดงรูปแบบความเป็นอนุรักษนิยมได้สมบูรณ์ชัดเจนที่สุดวงหนึ่ง จึงเป็นวงดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยมต้นแบบ ปัจจุบันวงนาคทันต์ ยังรับงานแสดงดนตรีด้านอนุรักษนิยมเสมอ มีนายภานุทัต อภิชนาธง เป็นหัวหน้าวง บันทึกเทป ซีดี เกี่ยวกับเพลงดนตรีล้านนาออกจำหน่าย มีผลงานเพลงมากมาย นอกจากนี้ยังสอนดนตรีให้แก่เยาวชน และผู้สนใจที่วัดลอยเคราะห์ จังหวัดเชียงใหม่ และด้วยเหตุว่าสถาบันการศึกษาจังหวัดเชียงใหม่ได้มีโครงการอนุรักษ์วัฒนธรรมล้านนาแก่เยาวชน เป็นเงื่อนไขว่าด้วยนักเรียนทุกคนจะต้องเล่นบรรเลงเพลงล้านนาแบบอนุรักษนิยมกับเครื่องดนตรีล้านนาเครื่องใดเครื่องหนึ่งให้เป็น

Copyright by Mahidol University

ก่อนที่จะสำเร็จการศึกษา ปรากฏการณ์ดังกล่าวส่งผลให้นักเรียนโรงเรียนภาครัฐมีความกระตือรือร้นในการออกมาเรียนดนตรีล้านนามาก เพราะมิฉะนั้นถ้าไม่เรียนก็จะไม่จบการศึกษา ไปต่อไหนก็ไม่ได้ ส่งผลให้การดนตรีล้านนาในช่วงนี้มีแต่ผู้สนใจ โดยเฉพาะเยาวชน ส่งผลให้ยอดขายเครื่องดนตรีล้านนาเป็นอีกธุรกิจหนึ่งที่น่าจับตามอง

(๒) ดนตรีล้านนา เพลงลูกทุ่งคำเมือง ในที่นี้ ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล กล่าวเกี่ยวกับเพลงลูกทุ่งคำเมืองไว้ว่า เพลงพื้นบ้านสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านล้านนา เมื่อชีวิตเปลี่ยนไปก็เป็นเหตุให้เพลงพื้นบ้านเปลี่ยนแปลง หรือเสื่อมสูญ เช่นเมื่อไม่มีประเพณีแอ่วสาว การเล่นดนตรีพื้นบ้านของชายหนุ่มก็หมดไป นอกจากนี้ความพ่ายแพ้ต่อกระแสวัฒนธรรมภาคกลาง และจากตะวันตกก็เป็นอีกสาเหตุหนึ่ง เมื่อมีการบังคับใช้ภาษาไทยในสถานที่ราชการ และสถานศึกษา ส่งผลให้ภาษาท้องถิ่นลดความสำคัญลง คนรุ่นหลังฟังเนื้อความในบทซอไม่รู้เรื่อง การศึกษาที่ยึดนโยบายจากส่วนกลางทำให้พ่อแม่สมัยใหม่สอนลูกพูดภาษาไทยในครอบครัว เพลงลูกทุ่งคำเมืองเป็นพัฒนาการอย่างหนึ่งของเพลงพื้นบ้านล้านนา มีเนื้อหาวิถีชีวิตสอดคล้องกับชีวิตของชาวบ้าน และที่สำคัญคือการขับร้องด้วยภาษาท้องถิ่น และลูกทุ่งคำเมืองนี่เองที่เป็นการคลี่คลายไปสู่ลักษณะของโฟล์คซองคำเมืองต่อมา

ลูกทุ่งคำเมือง เป็นเพลงที่มีลักษณะเดียวกันและมีพัฒนาการมาจากเพลงลูกทุ่งภาคกลาง ก่อตั้งด้วยวงดนตรีเอกชนยุคแรกเริ่มประมาณปี พ.ศ. ๒๔๙๗ - ๒๔๙๘ ได้แก่วงลูกระมิงค์ ประกอบด้วยผู้ประพันธ์เพลงคนสำคัญคือ สุริยา ยศถาวร คำร้องเป็นคำเมืองเน้นเนื้อหาไปในทางตลกขบขันเช่นเพลง ลืมอ้ายแล้วกา เพลงคนสิ่งตึง และเพลงปีนเก๊าบ่าตัน เป็นต้น วงดนตรีที่มีชื่อเสียงต่อมาประมาณปี พ.ศ. ๒๔๙๙ คือวง ซี.เอ็ม ประกอบด้วยดาวตลกที่มีชื่อเสียงสองคนได้แก่ เสี่ยปิน และ หม่อมวิรัช ณ โรงหมู เมื่อทั้งคู่ออกมาแสดงตลกนั้นจะแสดงการตอบโต้กลอนสด เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมมาก วงดนตรีที่แยกวงออกมาจากวง ซี.เอ็ม เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๐๗ คือวงศรีสมเพชร มีนักร้องและนักประพันธ์เพลงประจำวงได้แก่ สุริยา ยศถาวร และวีรพล คำมงคลเป็นต้น ตัวอย่างเพลงที่ได้รับความนิยมเช่นเพลง สาวมอเตอร์ไซค์ เพลงหยุบมือกำ เพลงบ่เกย เพลงยินฤดี และเพลงบ่าวโหลเป็นต้น เพลงลูกทุ่งคำเมืองเหล่านี้มีพัฒนาการมาจากคณะละครซอ ที่ใช้วงดนตรีแบบพื้นเมืองประยุกต์บรรเลง โดยใช้เครื่องดนตรีเช่น ขลุ่ย ซึง สะล้อ ปี่จุม ผสมผสานเข้ากับเครื่องดนตรีสากลเช่น กีตาร์เบส กีตาร์ไฟฟ้า และกลองชุดเป็นต้น มีการนำทำนองซอมาขับร้องใหม่เรียกว่า “ซอสตริง” เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นพวกตลกขบขัน ค่อนแคะคนรุ่นใหม่ที่ไปนิยมชมชอบวัฒนธรรมจากส่วนกลาง ละทิ้งวิถีชีวิตแบบพื้นบ้านล้านนาเดิม (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ๒๕๒๕, ๒๘-๓๐)

Copyright by Mahidol University

ยุคสมัยของบุญศรี รัตนัง ในที่นี้วิลักษณ์ ศรีป่าซาง ได้กล่าวไว้ว่า บุญศรี รัตนัง คือราชาเพลงคำเมือง และเป็นผู้ริเริ่มเพลงคำเมืองแทรกบทพูด ได้รับอิทธิพลนี้มาจากเพลิน พรหมแดน และได้นำเอาเทคนิคนี้มาร้องกับเพลงลูกทุ่งคำเมืองจนเกิดมิติใหม่ขึ้นในเพลงลูกทุ่งคำเมือง แนวทางการประพันธ์เพลงของบุญศรีนั้นถือว่าเป็นลักษณะเด่นที่สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตลกขบขันกับเพลง เนื้อหาที่พูดในเพลงก็เป็นเรื่องพื้นๆ ตามวิถีชีวิตของคนท้องถิ่นทั่วไป ส่วนใหญ่เป็นเรื่องวิถีชีวิตแบบรักสนุกของชายล้านนาที่มัวแต่เล่นการพนัน สูบบุหรี่ ดื่มเหล้า ปัญหาของครอบครัว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงที่สร้างมาจากปัญหาเพื่อคอยสั่งสอนว่ากล่าว และตักเตือนทางอ้อม ส่วนโครงสร้างของเพลงจะมีคำร้อง ๔ ท่อน และบทพูด ๔ ช่วงสลับกัน บางเพลงก็ไม่เท่ากันแล้วแต่เนื้อหา และดนตรีของเพลง พร้อมกันนั้นบุญศรี รัตนัง ยังเป็นนักดนตรีพื้นบ้านสามารถเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านได้หลากหลาย และนำเอาเครื่องดนตรีเหล่านี้มาบรรเลงร่วมในเพลงของเขาอีกด้วย (วิลักษ์ ศรีป่าซาง ๒๕๓๖)



ภาพ ๘.๒๘ บุญศรี รัตนัง และลูกสาว อ้อม รัตนัง ศิลปินเพลงลูกทุ่งคำเมืองสมัยใหม่
ภาพจาก komchadluek.net

ในระยะหลังต่อมาดนตรีลูกทุ่งคำเมืองก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร ในขณะเดียวกันหนุ่มสาววัยรุ่นซึ่งมีชีวิตอยู่ในเมืองก็ได้รับวัฒนธรรมจากตะวันตกเริ่มนิยมเล่นดนตรีแบบโฟล์คซองกันมาก เพราะสามารถเล่นเกี้ยวพาราสี อีกทั้งยังดูทันสมัย แต่ก็ยังมีลูกทุ่งคำเมือง วิฑูรย์ ใจพรหม ที่มีจุดยืนแตกต่างจากบุญศรี รัตนัง คือกล้าวิพากษ์วิจารณ์ ล้อเลียนสภาพสังคมล้านนาในปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

อย่างสนุกสนาน เช่นการหยิบยกเรื่องราวความใสซื่อบริสุทธิ์ของชนกลุ่มน้อย ชาวเขา แรงงานต่างด้าว สาวประเภทสอง และนักบวชที่มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศเป็นต้น มีนักประพันธ์เพลงร่วมได้แก่ ขวัญชัย สุริยัน และศิลปินรับเชิญอีกมากมาย



ภาพ ๘.๒๕ วิฑูรย์ ใจพรหม และนักแสดง เปิดการแสดงที่ร้านหมูกระทะในตัวเมืองเชียงใหม่
ภาพโดย นิธิศ แปงน้อย

วิฑูรย์ ใจพรหม เป็นคนลำพูนมาแต่กำเนิด แต่ปัจจุบันอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ เขาชอบร้องเพลงลูกทุ่งมาตั้งแต่วัยรุ่น ได้ขึ้นเวทีประกวดมาแทบทุกเวที แต่ทุกครั้งไม่เคยได้รับรางวัลเลย เมื่อเห็นว่าไม่มีทางประสบความสำเร็จจากเวทีประกวด วิฑูรย์จึงหันไปร้องเชียร์รำวง และร้องเพลงตามห้องอาหารเล็กๆ รอบนอกเมืองเชียงใหม่ จนเริ่มมั่นใจว่าร้องเข้าหูชาวบ้าน จึงสมัครร้องเพลงตามคาเฟ่ และห้องอาหารใหญ่ แต่เจ้าของร้านปฏิเสธด้วยเหตุผลว่าจะรับแต่นักร้องหญิงที่แต่งตัวโป๊ๆและถ้าเป็นนักร้องชายก็ต้องมีหน้าตาที่หล่อๆ สามารถร้องเพลงสตริงหรือลูกทุ่งภาคกลางได้ คนหน้าตาไม่ดีอย่างเขาจึงหาทางพลิกแพลง โดยแต่งตัวเป็น แอ๊ด คาราบาว ร้องเพลงเพื่อชีวิต แต่งตัววัยรุ่นเพื่อร้องเพลงสตริง แต่งตัวเป็นลูกทุ่งเพื่อร้องเพลง สายัณห์ สัญญา และศรเพชร ศร

Copyright by Mahidol University

สุพรรณ หรือแต่งเป็นกะเทย คนแก่ เด็ก ฯลฯ เพื่อร้องตลกคำเมือง ด้วยวิธีนี้ คาเฟ่ใหญ่ จึงยอมรับความสามารถและให้เขาแสดงโชว์ได้ครั้งละ ๑ ชั่วโมง เนื้อหาของเพลงมีทั้งการต่อต้าน รณรงค์และส่งเสริม วิฑูรย์ได้พบ สีนวล นภดล นักจัดรายการวิทยุที่มีรายการมากที่สุดในเชียงใหม่ และร่วมกันทำเพลงชุดท้าพิสูจน์ เพียงชุดแรกก็ดังเปรี้ยงไปทั้งภาคเหนือ จึงทำต่อเนื่องมาจนถึงชุดที่ ๑๕ เพลงดังๆ ของเขา เช่น ลูกกวนตัวผัวกวนใจ, น้ำเปลี่ยนนิสัย, ข้าวใหม่ปลามัน, เมียถามมือถือ ฯลฯ วิฑูรย์ ใจพรหม จึงเป็นราชาเพลงตลกคำเมืองที่มากด้วยความสามารถอย่างยากที่จะหาใครเทียบ (เจนภพ จบกระบวนวรรณ ๒๕๕๐, ๑๑๕)

ปัจจุบันเพลงของ วิฑูรย์ ใจพรหม ได้รับความนิยมทั้งเด็ก ผู้ใหญ่ และวัยรุ่น เนื่องจากเนื้อหาของเพลงมีการหยอกล้อกับเหตุการณ์สำคัญในยุคสมัยปัจจุบันเช่นเพลง ธนาคารโคกระบือ เพลง ๓๐ บาทรักษาทุกโรค เพลงกระเทยสี่ภาค เพลงเมียถามมือถือ และเพลงที่กล่าวมาข้างต้นส่วนมากตัวละครจะมีลักษณะที่เชยๆ ความรู้ไม่ทันโลก หรือเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชนกลุ่มน้อยหรือชายขอบในสังคมล้านนาในปัจจุบัน นอกจากนี้วงดนตรีของวิฑูรย์ยังปรับเปลี่ยนวิธีการนำเสนออยู่เสมอ เช่นมีวงดนตรีวงใหญ่เปิดคอนเสิร์ตเป็นของตัวเอง รับแสดงที่ร้านหมูกระทะ และงานในประเพณีต่างๆ ส่วนมากกลุ่มผู้ฟังจะเป็นคนท้องถิ่นในวัฒนธรรมชุมชน อันเป็นแรงขับเคลื่อนจากความผูกพันของชาวล้านนาในยุคปัจจุบันที่มีต่อความเป็นท้องถิ่นของตน และด้วยความต้องการที่จะแสวงหาวิถีชีวิตเดิมๆ ในที่นี้รวมไปถึงความภูมิใจในวัฒนธรรมท้องถิ่นร่วมกัน และอาจกล่าวได้ว่าบทเพลงคำเมืองยุคใหม่ที่เกิดขึ้นนั้น คือการประสานเชื่อมต่อกับระหว่างอดีตและปัจจุบัน คือพัฒนาการอย่างหนึ่งของเพลงล้านนาร่วมสมัย

(๓) ดนตรีล้านนา ประเภทโฟล์คซองล้านนา มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมดนตรี การแอ่วสาว เกี้ยวพาราสีในวัฒนธรรมล้านนา เมื่อชายหนุ่ม หรือพ่อค้าหมูน้อยในวัฒนธรรมชุมชนเดิมเลิกเล่นซึง สะล้อ พิณเปี๊ยะ หันมาเล่นเครื่องดนตรีสมัยใหม่ที่มีรูปแบบพัฒนา สามารถเล่นบรรเลงเพลงพื้นเมือง ร้องบรรเลงเข้ากับเพลงพื้นเมืองได้ด้วย เครื่องดนตรีชิ้นนั้นคือ กีตาร์ จรัล มโนเพ็ชร เคยให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือพิมพ์บ้านเมือง ฉบับที่ ๗๗๑๐ วันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๒๗ จากหนังสือ ๓๐ ปี โฟล์คซองคำเมือง คือรางวัลแด่คนช่างฝัน จรัล มโนเพ็ชร ว่า การทำดนตรีเป็นแบบพื้นเมืองจริงๆ ผมคิดว่าไม่มีความคิดที่จะออกมาแบบนั้น เพราะตอนนี้ผมไม่สามารถที่จะแต่งเพลงพื้นเมืองออกมาได้ เพลงพื้นเมืองส่วนมากไม่มีคำร้อง เป็นการสร้างทำนองขึ้นมาเอาไว้ ซึ่งสามารถจะใส่เนื้ออะไรก็ได้ การเล่นแบบเก่าให้เหมือนเดิมเลยนั้น ขัดกับความรู้สึกของผมอยู่แล้ว ถ้าผมเอาของเก่ามาเล่น ผมจะต้องรื้อของเขาหมด แล้วผมก็ยังไม่อยากจะรื้อคือยังไม่มีความสามารถที่จะแต่ง

Copyright by Mahidol University

ออกมาได้ ตามความรู้สึกผมจะไม่ทำ เพราะมันไม่ได้เกิดอะไรขึ้นมา อีกอย่างผมว่าเครื่องดนตรีสมัยนี้พัฒนาขึ้นมากแล้ว ไม่จำเป็นต้องกลับไปหาเครื่องดนตรีแบบเก่าอีก

ปัจจุบันเครื่องดนตรีสามารถเล่นได้ในขอบเขตกว้างไกลมาก ไม่งั้นเราต้องไปรื้อของเขาหมดเลยเช่น เอาซึงมารื้อทำใหม่เพื่อให้ได้มาตรฐาน ถ้าผมทำผมอยากทำแบบนี้มากกว่า แล้วจึงค่อยเอาซึงที่ทำดีแล้วมาเล่น แต่ถ้าเอาซึงแบบทุกวันนี้มาเล่นไม่ได้ มันทำให้แคบลง ไม่สามารถเล่นเสียงนั้นเสียงนี้ได้เลย ผมคิดอยู่เสมอว่าดนตรีจะต้องเปลี่ยนไป แล้วไม่รังเกียจว่าจะเป็นเครื่องดนตรีอะไร ไม่ใช่ผมจะรังเกียจเครื่องดนตรีพื้นบ้านเพราะไม่สวย ไม่มัน เปล่าเลยผมว่าเครื่องดนตรีก็ย่อมเป็นเครื่องดนตรีอยู่ดี แม้แต่ซีตาร์ ก็ยังมีการนำมาปรับปรุงให้สามารถเล่นกับเพลงอะไรก็ได้ แล้วนี้เราจะปรับปรุงของเราให้ได้มาตรฐานบ้างไม่ได้หรือ? แต่ของเรามีกลุ่มคนอยู่กลุ่มหนึ่งที่เขาไม่ยอมรับเด็ดขาดถึงการเปลี่ยนแปลงนี้ มันเสียอย่างนี้แหละครับ จะเอามาเปลี่ยนไม่ได้ ซึ่งผมว่าไม่ถูกเลย เครื่องดนตรีจะต้องมีการพัฒนาไปเรื่อย



ภาพ ๘.๓๐ จรัล มโนเพ็ชร ภาพจาก Wikipedia

Copyright by Mahidol University

จะถือว่าดนตรีไทยเดิมนับวันยิ่งหายไปเพราะคนเขาไม่เล่นกัน ก็ว่าไม่ได้ชัดนัก แต่โดยลึกๆ แล้วดนตรีไทยเดิมให้อิทธิพลต่อดนตรีไทยทุกวันนี้มากทีเดียว เพียงแต่เราเร็วกว่า แทนที่เราจะเปลี่ยนแปลงพวกเครื่องดนตรีไทยขึ้นมาให้ดีขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ให้เป็นเครื่องดนตรีประจำชาติ เรากลับหยุดไว้แค่นั้น และเอาทรัมเป็ตเข้ามาเล่นแทนที่เราจะพัฒนาเอาปี่ของเราขึ้นมา และหากจะให้ผลสรุปออกมาจากงานเพลงโฟล์คซองในชุดอมตะ ๑ ก็สามารถสรุปออกมาได้เลยว่าผมถูกโจมตีหนักมาก ทั้งจากอาจารย์ในมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และครูเพลงพื้นเมืองทั้งหลาย ผมยอมรับฟังทุกอย่าง ก็มีบ้างเป็นธรรมดาที่สิ่งนั้นทำให้ผมเกิดอารมณ์ขึ้นมาบ้างในช่วงนั้น เพราะผมได้อธิบายให้เขาฟังแล้วก็ยังไม่ยอมรับเรา ทำให้คิดมากไปเปล่าๆ (สิเหร่ ๒๕๕๑, ๔๘ - ๔๙)

ในทางเดียวกันจรัล มโนเพ็ชร ยังเป็นบุคคลที่อนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านเช่นในเรื่องของพิณเปี๊ยะ การนำเอาดนตรีพื้นบ้านมาประยุกต์บรรเลงร่วมกับกีตาร์ในเพลงพื้นบ้านเช่นเพลงน้อยใจยา เพลงล่องแม่ปิง และอื่นๆอีกมากมาย เพราะคนล้านนากำลังโหยหาอัตลักษณ์ใหม่ทางดนตรีที่ยืนหยัดบนอัตลักษณ์ของตน ไม่ใช่ดนตรีแบบเก่าดั้งเดิม ไม่ใช่ดนตรีแบบใหม่สมัยนิยมทั้งหมด แต่เป็นดนตรีที่ยังซึ่งกลิ่นไอของความเป็นล้านนา เป็นดนตรีเพื่อคนปัจจุบัน เพลงที่ได้รับความนิยมของจรัล มโนเพ็ชร ส่วนใหญ่ก็จะเป็นเพลงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนล้านนาในปัจจุบัน จะมีเพลงเก่านำมาขับร้องใหม่ ทำดนตรีใหม่บ้างเช่นเพลงน้อยใจยา แต่สิ่งเดียวที่ยังคงขาดไม่ได้สำหรับโฟล์ค-ซองล้านนาที่รับเอาวัฒนธรรมโฟล์คซองอเมริกานี้มานั้นก็คือ ภาษาคำเมือง เพลงบางเพลงนำรูปแบบทำนองมาจากเพลงโฟล์คซองอเมริกา หรือเพลงสมัยนิยมตะวันตก เช่นเพลงอุ๊ยคำ ได้รับทำนองมาจากเพลง Man Come Into Eypt ขับร้องโดยวง Peter Pual and Mary เพลง เมียวเมียว มูมู ได้รับทำนองมาจากเพลง Diamonds and Rust ขับร้องโดย Joan Baez และเพลง พี่สาวครับ ได้รับทำนองมาจากเพลง Nivram บรรเลงโดย The Shadows เป็นต้น

ผู้ฟังเพลงของจรัล ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลาง หรือผู้คนในวัฒนธรรมเมืองใหญ่ที่พยายามแสดงความเป็นอิสระและความเสมอภาคทางด้านวัฒนธรรมภาษาและความคิดของท้องถิ่น ระดับภาษาที่ใช้ในงานเพลงเป็นภาษาคำเมืองแบบผสมกับคำไทยภาคกลาง โดยเน้นที่การลงตัวของทำนองเป็นหลัก การใช้คำเปิดคำปิดในวรรคจบของเพลง บางเพลงก็ใช้คำร้องเดิมแต่นำมาบรรเลงด้วยกีตาร์ เข้ากับเครื่องดนตรีล้านนา เช่นเพลงน้อยใจยา เป็นต้น จรัล มโนเพ็ชร เสียชีวิตเมื่อวันที่ ๓ กันยายน พ.ศ. ๒๕๔๔ ปัจจุบันมีผู้สืบต่อความเป็นโฟล์คซองคำเมือง คำหล้า ธัญยพร ถึงแม้จะมีแนวคิดในการสร้างสรรค์เพลงต่างกัน แต่คำหล้า ยังใช้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงเพลงโฟล์คซองคำเมืองร่วมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนา เครื่องดนตรีจีน และเครื่องดนตรีสากลเป็นต้น

Copyright by Mahidol University

(๔) ดนตรีล้านนาแบบสมัยใหม่ วงช้างสะตน ก่อตั้งโดยอาจารย์ ธิติพล กันตีวงศ์ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๐ ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เรียกตนเองว่า ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ที่เจริญเติบโตท่ามกลางความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรม ในที่นี้นักวิจัยขออนุโลมใช้คำว่า “นีโอล้านนา” มีจุดยืนที่การเสนอรูปแบบดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม (อนุรักษนิยม) กลับมาประยุกต์รับใช้สังคมปัจจุบัน เป็นดนตรีล้านนาแนวประยุกต์ผสมผสานเข้ากับดนตรีโลก (world music) ในวัฒนธรรมดนตรีหลากหลายประเทศเช่น ญี่ปุ่น จีน ธิเบต อินเดีย วัฒนธรรมดนตรีไทย และวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยเครื่องดนตรีล้านนาเป็นหลัก ได้แก่ สะล้อ ซึง ขลุ่ย พิณเปี๊ยะ กลองโป่งโป้ง ม้อง กังสดาล กลองเต่งถิ้ง เครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมดนตรีภาคกลางได้แก่จะเข้ และขิม และเครื่องดนตรีวัฒนธรรมดนตรีต่างๆ เช่น พิณพม่า พิณเวียดนาม กลองอัฟริกา ฟลู้ท คาริเนต ตับบลา (กลองอินเดีย) และเครื่องประกอบจังหวะต่างๆ มากมาย เช่นถ้วยทองเหลือง กระดิ่ง กระพรวน เดง และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะจำพวกชนเผ่าต่างๆ เป็นต้น



ภาพ ๘.๓๑ ธิติพล กันตีวงศ์ นักดนตรีล้านนาร่วมสมัย ภาพจาก facebook.com/thitipol

มีการประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบดนตรีล้านนาสมัยใหม่ (new world music) เกิดอัตลักษณ์ใหม่ทางด้านดนตรีล้านนาร่วมสมัยให้ออกไปสู่สากล เป็นวงดนตรีล้านนาที่กล้าเปลี่ยนแปลงปลีกตัวออกจากความเป็นพื้นบ้านล้านนาแบบอนุรักษนิยม และในทางเดียวกันวงช้างสะตนก็ยังมีจุดยืนบนความเปลี่ยนแปลงนี้ในตัวตนของวงดนตรีอนุรักษนิยมเช่นกัน ซึ่งจากการศึกษาพบว่าภาค

Copyright by Mahidol University

ในคณะวิจิตรศิลป์ มีวงดนตรีแบบอนุรักษนิยมด้วยได้แก่ วงช่อคำ เป็นวงดนตรีที่เกิดจากนักศึกษาผู้มีความสามารถทางด้านวัฒนธรรมล้านนา เช่นนักศึกษาที่ได้รับทุนในการเข้าคณะในชื่อ “ทุนช้างเผือก” มี วิทยา พลวิฑูรย์ เป็นหัวหน้าวง ส่งผลให้บางครั้งวงดนตรีสองวงดังที่กล่าวมานี้ แสดงมีส่วนร่วมทางด้านวัฒนธรรมดนตรีล้านนาทั้งในและต่างประเทศเสมอ



ภาพ ๘.๓๒ วงช้างสะตน บรรเลงดนตรีเพลงอัยรา ประกอบการฟ้อน ขณะเปิดการแสดงคอนเสิร์ต ปารีส ประเทศฝรั่งเศส ภาพจาก changsaton.com

นอกจากนี้วงช้างสะตนยังมีนักร้อง นักแสดง คือ อาจารย์มานะ มานะแซม และนักแสดงแบบร่วมสมัยซึ่งทั้งหมดเป็นอาจารย์ นักศึกษา และศิษย์เก่าคณะวิจิตรศิลป์ ในส่วนของการแสดงนาฏศิลป์ที่ใช้ดนตรีร่วมสมัยวงช้างสะตนบรรเลงจะเลือกแนวเพลงที่ฟังแล้วให้อารมณ์สื่อตรงกับแนวความคิดในการฟ้อนเช่น เพลงอัยรา ประพันธ์ราวปี พ.ศ. ๒๕๓๙ ใช้ในการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ร่วมสมัย ของภาควิชาศิลปะไทย ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ใช้เครื่องดนตรีล้านนาบรรเลง ใช้ความคิดเกี่ยวกับการดำรงอยู่ของช้างไทย การเคลื่อนไหวร่างกายแบบช้าง เสียงร้องก้องกังวานในป่า เป็นต้น เมื่ออาจารย์มานพ มานะแซม ได้ฟังดนตรีจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างงานชุดฟ้อนช้าง และได้ประดิษฐ์ท่าฟ้อนในขั้นตอนต่อมา แนวเพลงของวงช้างสะตนที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล หรือผสมผสานด้วยเครื่องดนตรีชนิดอื่นที่นอกเหนือไปจากวงดนตรีพื้นเมืองล้านนา แต่หลักสำคัญในการเลือกเพลง และเครื่องดนตรีที่

Copyright by Mahidol University

บรรเลงก็คือ ฟังแล้วให้อารมณ์ความรู้สึกที่ตรงหรือใกล้เคียงกับการออกแบบในการแสดง แนวคิดหลักให้มากที่สุด (อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ ๒๕๔๘, ๑๓๖)

แนวทางรูปแบบดนตรีล้านนาร่วมสมัยดังกล่าว บางทีก็เรียกว่า “นีโอล้านนา” มาจากคำว่า นีโอคลาสสิค หมายถึง ยุคสมัยของศิลปะแนวสมัยใหม่ ในยุคของการรวมศูนย์อำนาจเริ่มเสื่อมคลายในระบอบเสรีนิยม ทุนนิยม ดังนั้นในช่วงนี้ศิลปินจึงมีอิสระในการสร้างสรรค์งานอย่างเต็มที่ ไม่ยึดติดกับประเพณีเก่าๆ ศิลปินใดที่ มีอุดมการณ์เดียวกันก็เกิดการรวมกลุ่ม ตั้งเป็นลัทธิศิลปะใหม่ขึ้น เป็นยุคสมัยของการปฏิวัติวัฒนธรรม เป็นดนตรีล้านนาใหม่เพื่อสนองความต้องการของคนในสังคมปัจจุบัน โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นกลางในระบอบทุนนิยม ไม่ขึ้นตรงกับองค์กรภาครัฐ เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่สร้างสรรค์งานจากรากของวัฒนธรรมดนตรีล้านนา เกิดเป็นเอกลักษณ์ประจำกลุ่มบนพื้นฐานของแนวคิดแบบนีโอล้านนา มีบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่เช่น เพลงเปิดป่า ประพันธ์โดย ธิติพล กันตีวงศ์ เพลงเบิก ประพันธ์โดย ธวัชชัย ทำทอง เพลงอัศจรรย์ ประพันธ์โดย ธวัชชัย ทำทอง เพลงช้างน้าว ประพันธ์โดย ธิติพล กันตีวงศ์ เพลงจันทรา ประพันธ์โดย ศุภกิจ สุบินมิตร เพลงหิมพานต์ ประพันธ์โดย ธิติพล กันตีวงศ์ เพลงดวงดอกไม้ ประพันธ์โดย มานพ มานะแซม และธิติพล กันตีวงศ์ และเพลงลมแม่คะนิ้ง ประพันธ์โดย ลีนวัตร จักรเกษตร เป็นต้น

ในที่นี้ นิวัติ กองเพียร ได้เสนอความคิดเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่ว่าเป็น “วัฒนธรรม” ที่อาศัยวัฒนธรรมดนตรีเดิม บางครั้งก็เปลี่ยนแปลงไปมากแต่ก็ยังสามารถโยงใยไปมาหากันในรากของวัฒนธรรมเดิมพอไม่ให้ลืมเค้าเดิมที่เราต่างหวงแหน วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่ดังกล่าวเป็นวัฒนธรรมจริง ไม่ใช่การหลงใหลได้ปลื้มกับของเก่าที่เราพยายามย้อนกลับไปหา โดยการรณรงค์ เชิญชวนให้คนสมัยใหม่กลับไปหาของเก่าที่มีอยู่คนละยุค คนละสมัยใหม่ อย่างนี้ไม่เรียกว่าวัฒนธรรม วัฒนธรรมคือวิถีชีวิตสมัยใหม่ที่ต้องดำเนินไป ของเก่ามีไว้เพื่อเป็นเครื่องเตือนใจให้รำลึกถึงวันเวลาเก่าเก่าของเราที่ผ่านมาเท่านั้น ชื่นชมยินดีได้แต่ไม่ใช่เอามาคลั่ง เพลงดนตรีก็เหมือนกันเพลงเก่าก็ดี ไพเราะตามยุคสมัยของเขา แต่ไม่ไพเราะไม่นิยมถึงวันนี้ เพลงดนตรีที่อยู่มาถึงวันนี้เพราะมันถูกปรับปรุง แต่ใครที่ยังหลงรักของเดิมอยู่ก็ไม่ใช่เรื่องเสียหาย แต่อย่านำมาเป็นเรื่องขัดแย้งหรือนำมาเป็นเรื่องด่าทอกัน เพราะมีเสรีภาพในการคิดสร้างสรรค์ การฟัง ไม่ใช่บังคับให้ฟัง บังคับให้ทำ อย่างเที่ยวเอาของเก่ามาย่ำยีของใหม่ว่าไม่ดี ไม่งาม ยุคสมัยของใครก็ของคนนั้น อย่าเอามาปนกัน เราอยู่ยุคนี้ต้องสร้างเพลงของยุคนี้ หรือจะเอามาปรับเปลี่ยนก็ไม่มีใครว่า แต่ต้องมีรากฐาน ไม่ใช่นึกอยากเอามายำเข้ากันอะไรก็ได้ (นิวัติ กองเพียร ๒๕๕๔)

Copyright by Mahidol University

บทที่ ๙
สรุปผลวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีคำถามวิจัยสำหรับการศึกษาครั้งนี้ว่า “ดนตรีล้านนาร่วมสมัยมีวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงจากอดีตมาถึงปัจจุบันอย่างไร? โดยมีวัตถุประสงค์ของการวิจัยคือ เพื่อศึกษารวบรวมและบันทึกประวัติความเป็นมาวัฒนธรรมดนตรี เชื่อมโยงผ่านมิติเวลา ผู้คน สังคม บนแผ่นดินล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันในมุมมองของความร่วมสมัย เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะวิวัฒนาการความร่วมสมัยในวัฒนธรรมดนตรีในแผ่นดินล้านนาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ - พ.ศ. ๒๕๕๒ การวิจัยใช้วิธีการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ข้อมูลทางโบราณคดี และศิลปกรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องปรากฏข้อมูลปฐมภูมิ ทุติยภูมิ และการปฏิบัติงานภาคสนาม นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาจำแนกตามประเด็นศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ ตีความจากข้อมูลจริง ปรากฏการณ์ทางบริบท สภาพแวดล้อม ทั้งด้านบริบทสังคม วัฒนธรรมการดนตรี ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี ความเชื่อ ความหมาย และนัยสำคัญของดนตรีล้านนาร่วมสมัย จากการวิจัยมีสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะดังนี้

๙.๑ สรุปผลวิจัย

จากอดีตถึงปัจจุบันบนผืนแผ่นดินล้านนา มีกิจกรรมทางวัฒนธรรม สังคม ผู้คน รวมไปถึงดนตรีเปลี่ยนแปลงมากมาย แต่อย่างไรตำแหน่งที่ตั้งของเมืองเชียงใหม่ยังคงตั้งอยู่ที่เดิมไม่เปลี่ยนแปลงมาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ ก่อตั้งโดยพระยามังรายจนถึงปัจจุบัน จากพัฒนาการของเมืองใหม่ที่เจริญเติบโตทับเมืองเก่าของล้านนา ทำให้สังคมวัฒนธรรมทั้งหมดหลอมรวมร่วมสมัยกันอย่างมีเอกลักษณ์ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาก็เช่นกัน จากการศึกษาในมิติร่วมสมัยที่หลากหลายทำให้เกิดมุมมองใหม่อันเป็นแนวทางไปสู่ความจริงที่สอดคล้องต้องกัน ทราบแหล่งที่มาที่ไปของการกระจายตัวทางวัฒนธรรมดนตรีผ่านผู้คน ซึ่งผู้คนในล้านนาดูเหมือนจะรับเอารูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีที่มีความเจริญมากกว่ามาปรับใช้จนเกิดการพัฒนา และเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยดังนี้

Copyright by Mahidol University

๕.๑.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๕ - ๒๐๐๐ : ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์

จากหลักฐานศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) ศิลาจารึกร่วมสมัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง ดนตรีล้านนาในยุคนี้มีความผูกพันกับสถาบันหลักทางสังคมล้านนา อันได้แก่สถาบันการปกครอง (รัชสมัยพญากือนา) กษัตริย์พยายามผนวกอำนาจรัฐเข้ากับสถาบันพระพุทธศาสนาในตำแหน่ง “ธรรมราชา” เช่นเดียวกับพระยาลิไทยแห่งกรุงสุโขทัยที่ทรงสร้างเสถียรภาพทางการเมืองของรัฐโดยให้เมืองสุโขทัยเป็นศูนย์กลางทางพระพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์ เพราะเห็นว่าพระพุทธศาสนาลัทธิใหม่มีการยกย่องเทิดทูนกษัตริย์ในพระยศของธรรมราชา เป็นเหตุให้นิกายเดิมค่อยๆ ลดความสำคัญลงในที่สุด และอาจกล่าวสรุปใจความตามจารึกว่าดนตรีมีหน้าที่ประโคมความเป็นธรรมราชาของกษัตริย์ เพื่อที่จะลบล้างความเชื่อลัทธิเดิมให้สิ้นไปด้วยพระพุทธศาสนานิกายใหม่สายลังกาวงศ์ที่มาจากเมืองพัน ประเทศพม่า

ตามหลักฐานจารึก วัฒนธรรมดนตรีถูกนำเข้ามาในดินแดนล้านนาพร้อมกับพระศาสนา เพื่อประกอบพระราชพิธีของกษัตริย์ ดนตรีถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้พระราชพิธีมีความสมบูรณ์ ปรากฏเครื่องมือ พาทย์ พิณ ฆ้อง และกลอง บรรเลงแห่ประโคม สถาปนาคติความเชื่อในเรื่องจักรวาลมีวัดเป็นศูนย์ของกลางอาณาจักร และชุมชน สร้างความเชื่อเรื่องการถวายข้าวัด นักดนตรีเพื่อบรรเลงแห่ประโคม ดังปรากฏในจารึกไว้ข้าพระมหาธาตุจอมทอง เป็นต้น

จากหลักฐานจารึกวัดพระยืน ปรากฏรูปแบบเครื่องดนตรีที่ครบครันกว่าจารึกอื่นๆ ทั้งหมดผู้วิจัยถือว่าเป็นรูปแบบดนตรีแห่ประโคมเหมือนกัน แต่มีเครื่องดนตรีสองชิ้นที่สำคัญในศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาหลังจาก พ.ศ. ๑๙๑๓ ร่วมสมัยกับจารึกวัดพระยืน และวัดช้างล้อม คือ แตร และสังข์ อันเป็นเครื่องดนตรีในรากฐานวัฒนธรรมพราหมณ์ ตามหลักฐานพระไตรปิฎก ผู้ใช้เครื่องมือสังข์ เป็นผู้แรกคือพระอินทร์ ปรากฏเช่นเดียวกับหลักฐานศิลปกรรมแกะสลักหินทราย ฐานพระพุทธรูป ศิลปะสกุลช่างพะเยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๑ เป็นไปได้ว่าเครื่องมือ แตร และสังข์นั้น รับมาจากวัฒนธรรมดนตรีขอมเมื่อครั้งเสื่อมอำนาจ โดยกษัตริย์ขอมพระเจ้าชัยวรมันที่ ๘ ได้มีการอุทิศข้าวัด ทรัพย์สินส่วนพระองค์ และทรงผนวชในพระพุทธศาสนานิกายหีนยาน (พ.ศ. ๑๘๕๒) ซึ่งก่อนหน้านั้นเครื่องแห่ประโคมในศาสนาพราหมณ์คงรับใช้พระพุทธศาสนาแล้ว และทำให้ทราบถึงเครื่องดนตรีพื้นถิ่น หรือเครื่องดนตรีที่มีความแตกจากจากจารึกร่วมสมัยอื่น มีปรากฏเฉพาะในจารึกวัดพระยืนเท่านั้น คือ สรไน ทะเทียด กาหล กังสดาล มรทงค์ และดงเดือด ทั้งนี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเป็นเครื่องดนตรีในพระพุทธศาสนานิกายเดิม คือพระพุทธศาสนานิกายเดิมของอาณาจักรหริภุญไชยที่รับมาจากอาณาจักรทวารวดี

Copyright by Mahidol University

แต่หากมองในมุมมองทางด้านศิลปกรรม แม้จะเป็นที่เชื่อกันว่านิกายดังกล่าวที่นำมาเผยแพร่ในล้านนาเป็นนิกายเถรวาท (ลังกาวงศ์) ในความสัมพันธ์ทางพระพุทธศาสนาระหว่างสุโขทัยกับลังกา แต่ก็น่าแปลกใจว่าเหตุใดงานศิลปกรรมของทั้งสองกลับมีรูปแบบใกล้เคียงกันน้อยมาก เมื่อเทียบกับพระพุทธรูปที่นำเข้ามาจากตอนใต้ของอินเดีย ซึ่งก็สอดคล้องต้องกันกับเมื่อพญาลิไท อาราธนาพระมหาสามีสังฆราชจากเมืองพัน (พม่า) เพื่อถวายอุปสมบทแด่พระองค์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่า ความสัมพันธ์ทางด้านศิลปกรรมและรูปแบบดนตรีร่วมสมัยที่ปรากฏในล้านนาช่วงนั้น สุโขทัยได้ส่งอำนาจอิทธิพลแฝงทางวัฒนธรรมดนตรีมาจากพระพุทธศาสนาสายเมืองพัน ซึ่งรับมาจากอินเดียอีกทีหนึ่ง แล้วผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีกัมพูชา (ขอม) ก่อนที่จะมาถึงล้านนา

จากหลักฐานความร่วมสมัย และบริบทแสดงให้เห็นถึง เครื่องดนตรีรูปแบบ วงดนตรี และหน้าที่การใช้งาน ความเป็นวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ได้รับการปรับเปลี่ยน และแปลงส่งต่อกันซึ่งคติ ความเชื่อ และศาสนาไปเรื่อยๆ แต่วัฒนธรรมดนตรีก็ยังมีหน้าที่รับใช้สังคมและศาสนาเหมือนเดิม ถึงความเชื่อเหล่านั้นจะเปลี่ยนแปลงไปมากเท่าสักใด ดนตรีก็ยังอยู่ในสังคมไม่หายไป เพราะดนตรีคือผลผลิตของสังคม เพราะวัฒนธรรมเป็นเสมือนสิ่งที่ยังหล่อเลี้ยงมนุษย์ในสังคมที่ยังมีศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ดนตรีนั้นจึงสนองหน้าที่เสมือนเครื่องสร้างพิธีกรรม ความเชื่อให้เป็นส่วนหนึ่งของการประโคมให้สังคมรับทราบถึงการเข้ามาของสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจในสังคมแห่งจินตนาการให้เป็นหนึ่งเดียว หลอมรวมความเป็นรัฐอย่างกลมเกลียว โดยใช้ดนตรีเป็นจุดเชื่อมโยงยึดเหนี่ยวไว้ซึ่งสถาบันต่างๆ เข้าด้วยกัน

๕.๑.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐ : ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์

เมื่อความเป็นรัฐแข็งแรงขึ้น สถาบันหลักทางสังคมมีอำนาจในการปกครอง ควบคุม การพัฒนาอาณาจักรสู่ความเจริญรุ่งย่อมเป็นเรื่องง่าย บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองมีเอกภาพ ศิลปะและวัฒนธรรมการดนตรีย่อมรุ่งเรืองด้วยเหมือนกัน หลักฐานงานศิลปกรรมรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุกถือเป็นหลักฐานเดียว ปรากฏวัฒนธรรมการดนตรี สอดคล้องกับงานศิลปกรรมร่วมสมัยในยุคทองของล้านนา ร่วมสมัยกับงานศิลปกรรมวัดเจ็ดยอด ศาสนสถานเมื่อครั้งสังคายนาครั้งที่ ๘ ในแผ่นดินล้านนาสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. ๒๐๒๐) ลวดลายที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาท ฮันส์ เพนธ์ ได้สันนิษฐานอายุรอยพระพุทธบาทไว้ประมาณปี พ.ศ. ๒๐๐๐-๒๑๕๐

Copyright by Mahidol University

จากรูปแบบทางศิลปกรรมปรากฏการเข้ามาของศิลปะจีน อินเดีย อยุธยา และพม่า เพราะในช่วงนี้ วัฒนธรรม ศิลปกรรม และการดนตรีจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับอารยธรรมใหญ่ คืออินเดีย และจีน เกิดการไหลบ่าเข้ามาของวัฒนธรรม และเทคโนโลยีจากต่างแดน เกิดการผสมกับวัฒนธรรม ความเชื่อท้องถิ่น จนก่อเกิดเป็นรูปแบบวัฒนธรรมท้องถิ่น ความเข้มข้นของการรับและประยุกต์วัฒนธรรมต่างแดนมีมากในหมู่คนชั้นสูง สถาบันหลักของสังคมอันได้แก่ สถาบันศาสนา และกษัตริย์ จากการปกครองล้านนาสมัยนี้ ปรากฏรัฐมีรากฐานมาจากสังคมการเกษตรที่แข็งแกร่ง พัฒนาการของรัฐนี้ ได้สร้างตัวตนของดินแดนในจินตนาการขึ้นมาเพื่อถือครองอำนาจโดยสถาบันหลักของสังคม โดยอ้างความเป็นศูนย์กลางจักรวาล สั่งสมเกียรติยศของศูนย์กลางอำนาจชักจูงผู้คนในรัฐ สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สร้างศูนย์รวมทางจิตใจด้วยสิ่งก่อสร้างมโหฬาร และพิธีกรรมอันมีดนตรีเป็นเครื่องชำระล้างความเชื่อเดิมในพิธีกรรมอันโอ่อ่า

ปรากฏรูปคนนางฟ้า เทพธิดา บรรเลงเครื่องดนตรีจำพวก พิณ และเครื่องเป่าที่มีลักษณะคล้ายขลุ่ย หรือปี่ บรรเลงในปราสาทราชฐาน เรียงรายด้วยนางฟ้า เทพธิดารับใช้สถาบันชนชั้นปกครอง (กษัตริย์) ในภพภูมิของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นเครื่องประดับบารมีของพระอินทร์ ในคติความเชื่อจักรวาล อันมีโครงสร้างแบบไตรภูมิ ร่วมสมัยกับไตรภูมิโลกวินิจฉัย (ไตรภูมิพระร่วง) ปรากฏนางฟ้าบรรเลงดนตรีเช่นเดียวกัน เครื่องดนตรีที่ปรากฏเป็นอีกหนึ่งหลักฐานสำคัญของดนตรีในพระราชฐาน คือ พิณประเภทคันธนู (bow harp) และเครื่องเป่าประเภทขลุ่ยที่เป่าในแนวดิ่ง (end blown flute)

คติจักรวาลที่สร้างพระพุทธบาท ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของรัฐในจินตนาการเพื่อผู้โยงเข้ากับหลักความเชื่อทางพระพุทธศาสนา มีนัยในการควบคุมประชากรในรัฐให้มีระเบียบเรียบร้อย ภาคใต้กฎหมายทางพระพุทธศาสนาอันได้แก่ กฎแห่งกรรม ในความสัมพันธ์ทางสังคมที่เป็นรูปธรรม (social reality) อาณาจักรล้านนามีเอกภาพและความเจริญรุ่งเรือง อันเป็นผลมาจากการสมานฉันท์ รวมพลังระหว่างสถาบันกษัตริย์และศาสนา สร้างชุมชนทางจินตนาการ (imagined community) ในแผ่นดินความเชื่อแบบธรรมราชา จากหลักฐานทางศิลปกรรมร่วมสมัย ปรากฏเครื่องดนตรีในคติความเชื่อดังกล่าวที่วัดโปวินต่าวน์ ประเทศพม่า เป็นงานจิตรกรรมพุทธประวัติมีเครื่องดนตรีพิณ และเครื่องเป่า เช่นเดียวกันบรรเลงในราชฐานโดยเหล่านางใน ปรนนิบัติ ขับกล่อมแก่บุคคลในสถาบันกษัตริย์ เป็นวงดนตรีหญิงล้วน ซึ่งไมเคิล ไรท์ กล่าวว่า เป็นวงดนตรีที่บรรเลงด้วยเหล่านางเทพทาสี อันมีที่มาจากวัฒนธรรมศาสนาพราหมณ์ ที่ได้จัดว่าวงดนตรีประเภทนี้เป็นวงดนตรีวงเล็ก “จินฺนเมฬฺ” มีพิณเป็นเครื่องหลัก มีหญิงเป็นนักรำ และใช้แสดงกันหน้าพระประธานภายในประการัม ดังปรากฏในงานปูนปั้นนางทั้ง ๕ ประดับฐานเจดีย์สมัยทวารวดีที่คูบัว จังหวัดราชบุรี

Copyright by Mahidol University

จากหลักฐานร่วมสมัยในอาณาจักรล้านนาก่อนหน้า ทำให้ทราบประเภท หน้าที่ ของวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏในดินแดนล้านนาว่ามี ๒ ประเภท ใหญ่ๆ คือ ดนตรีที่บรรเลงในวัง กับดนตรีที่บรรเลงนอกวัง วัฒนธรรมความเชื่อนางรับใช้ปรนนิบัติเล่นดนตรีชั้นใน ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ ก็เป็นอีกหนึ่งหน้าที่ของนางผู้แต่งเข้าไปเพื่อทำหน้าที่ปรนนิบัติดูแลเทพเจ้า ควรแก่การเคารพบูชา (พระอินทร์) ซึ่งเปรียบเหมือนกษัตริย์ของโลกสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หน้าที่ของเทพทาสีมีไว้เพื่อก่อเกิดบรรยากาศที่เป็นมงคล มีศักดิ์ศรี งามสง่า และรื่นเริง ดังนั้นนางจึงมีบทบาทร้องและรำตาม เทวสถานของเทพ อย่างเช่นพระอินทร์ เป็นต้น ปรากฏการณ์คติจักรวาล มงคล ๑๐๘ ประการดังกล่าว เกิดจากการครอบงำทางพุทธศาสนา นิกายมหายาน ที่เจริญเติบโตในอาณาจักรขอม และได้กระจายเผยแพร่เข้ามาในล้านนา และถือครองความเชื่อในดินแดนสุวรรณภูมิทั้งหมดให้ตกอยู่ใต้พุทธปาทลักขณะ ดินแดน รัฐแห่งจิตนาการในพระพุทธศาสนา

แม้ว่าเครื่องดนตรีเหล่านี้ถูกใช้โดยศาสนา สถาบันต่างกัน แต่วัฒนธรรมดนตรี เครื่องดนตรีและวิวัฒนาการของดนตรียังปรากฏความร่วมสมัย การเปลี่ยนถ่ายหน้าที่ และการพัฒนาเพื่อความอยู่รอดของสถาบันที่ยังใช้ดนตรีในการขับกล่อม และประโคมฐานอำนาจหลักของสังคมอำนาจทางวัฒนธรรมของศูนย์กลางเหล่านี้แพร่หลายไปได้กว้างไกล โดยรัฐอื่นๆ รับเอาวัฒนธรรมของราชสำนักไปแสดงในท้องถิ่นตนเอง จนเกิดแบบแผนทางวัฒนธรรมที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของอุดมคติรัฐในรุ่นหลัง ดังปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ โดยปรากฏอิทธิพลของสถาบันศาสนาที่รอรับการอุปถัมภ์จากสถาบันกษัตริย์

ต่อมาภายหลังเมื่อกษัตริย์สามารถควบคุมสถาบันคณะสงฆ์ได้ในระดับสูง ดังเช่นปรากฏในสมัยพระเจ้าติโลกราชซึ่งกษัตริย์สามารถเลือกสนับสนุน อุปถัมภ์นิกายสงฆ์ได้ ก่อเกิดเป็นงานศิลปกรรมเพื่อเกื้อหนุนระหว่างสองสถาบัน เกิดวัฒนธรรมที่ลงตัวมีเอกลักษณ์ การดนตรีมีรูปแบบและหน้าที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับงานศิลปกรรม เกิดการสร้างอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ ทั้งหมดนี้ปรากฏอยู่ในยุคทองของล้านนา ยุคทองสุดท้ายก่อนที่สถาบันกษัตริย์จะล่มสลายลงเหลือเพียงสถาบันสงฆ์อันทรงอำนาจภายใต้ความเชื่อ พิธีกรรมทางศาสนา

๕.๑.๓ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา

ผลจากสถาบันกษัตริย์ล้านนาราชวงศ์มังรายล่มสลายลง แต่ระบบสถาบันพระศาสนายังคงแข็งแกร่ง ตรงกันข้ามกลับมีอิสระในการบันทึก แต่งหรือเขียนเรื่องราวโดยปลดออกจากดุลอำนาจสถาบันกษัตริย์ และมีระบบปกครองใหม่จากพม่าเข้ามาสนับสนุนถวายเงินทอง ที่ดินประปราย ส่งผลให้สถาบันสงฆ์กลับกลายเป็นศูนย์รวมอำนาจใหม่ คือผู้นำทางด้านจิตวิญญาณใน

Copyright by Mahidol University

ล้านนา เกิดการรวมอำนาจจากสถาบันกษัตริย์ ถ่ายทอดลงมาสู่พระสงฆ์ด้วยอำนาจอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ เพื่อหวังเข้าครอบครองรัฐแว่นแคว้น สร้างความชอบธรรมและเรียกความศรัทธาได้อย่างมากมายมหาศาล วัฒนธรรม ประเพณีการจาร จารึก บันทึกเรื่องราวยังคงสืบต่อเรื่องมาในสถาบันวัด ก่อนที่จะส่งต่อและถ่ายทอดไปยังกลุ่มชุมชน โดยมีตัวแทนจาก “น้อย” หรือ “ขนาน” หรือ “หนาน” ผู้ชายที่เคยบวชเรียนมาแล้วรักษาสืบทอดพิธีกรรม รวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมดนตรี ในที่นี้ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของวรรณกรรม ตำนาน ที่ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ได้แก่

(๑) ตำนานฝ่ายวัด หรือตำนานเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ดนตรีมีหน้าที่ในการแห่ประโคม เฉลิมฉลองเรื่องราวในพระพุทธศาสนา พุทธประวัติปรากฏดนตรีในราชฐาน ดนตรีแห่ประโคมนอกราชฐาน ดนตรีที่ปรากฏขึ้นมาด้วยอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ โดยหน้าที่ของดนตรีส่วนใหญ่ปรากฏในตำนานเพื่อสร้างความยิ่งใหญ่ ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา นักดนตรีเป็นชั้นสูง เช่นพระอินทร์เป่าสังข์ เทวดาดีดพิณ นางฟ้าออกมาขับร้องฟ้อนรำ ส่วนตำนานฝ่ายวัดที่บันทึกเรื่องราวเช่นประวัติพระพุทธรูป ประวัติวัดนั้น ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมพาทย์ฆ้องเฉลิมฉลองอันเนื่องจากความเลื่อมใสในพระศาสนา ถือเป็นพุทธบูชาอย่างหนึ่งเป็นต้น

(๒) ตำนานฝ่ายเมือง หรือ ตำนานเรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์ ราชวงศ์ ดนตรีมีหน้าที่ชัดเจนในการแห่ประโคม สรรเสริญในวีรกรรมของกษัตริย์ ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมสรรเสริญถึงชัยชนะของสถาบันปกครองที่มีชัยเหนือฝ่ายศตรู ในทางเดียวกันดนตรียังมีหน้าที่ผสานสถาบันกษัตริย์และพระพุทธศาสนา โดยสร้างบรรยากาศกษัตริย์ทรงทำนุบำรุงพระศาสนาซึ่งเป็นเหตุการณ์อันแสดงถึงความรุ่งเรืองของยุคสมัย นอกจากนี้ยังปรากฏเครื่องดนตรีบางชิ้นมีหน้าที่เป็นยศ หรือศักดินากษัตริย์ ขุนนาง เพราะดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมให้ทราบถึงเกียรติยศ ส่วนมากเป็นดนตรีที่เน้นเครื่องตีจำพวกกลอง และปี่ ส่วนฆ้องนั้นถือเป็นเครื่องดนตรีชั้นสูง เพราะเป็นเครื่องโลหะ ทำยาก และมีราคา ฉะนั้นการมีวงดนตรี และเครื่องดนตรีบางชนิด ถือว่าเปรียบเสมือนเครื่องประดับยศอย่างหนึ่งที่ชนชั้นสูงพึงมีไว้แห่ประโคมในกิจ ที่อยากประชาสัมพันธ์ หรือแสดงความมั่งมีในยศศักดินาตนต่อประชาชน

(๓) ตำนานปกิณกะ หรือ ตำนานเรื่องราวเบ็ดเตล็ดประเภทนิทาน หรือตำนานท้องถิ่นถือว่าเป็นตำนานที่มีการบอกเล่าผ่านเคล้าเครื่องดนตรี และการแสดง เช่น ละครซอ หรือการบรรยายเล่าเรื่องผ่านการจ๊อย จีบสาว ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้รับการจด และจารจารึกอย่างเป็นทางการเพราะไม่มาสารถเข้าไปอยู่ในหอธรรม (หอธรรม) ได้เพราะว่าเป็นเรื่องทางโลกที่พระสงฆ์ไม่ควรศึกษา เป็นความบันเทิงอยู่ในมหรสพระดับบ้าน บ้างดนตรีก็ปรากฏอยู่ในเรื่องราวอีกทีหนึ่ง ซึ่งส่วนมากปรากฏเป็นดนตรีจากภาคกลางเสียส่วนใหญ่ เช่น คร่าวซอเรื่องหงส์หิน เป็นต้น เนื่องจากสถาบัน

Copyright by Mahidol University

กษัตริย์ในอุดมคติชาวล้านนาในขณะนั้นคือกษัตริย์จากสยาม เพราะฉะนั้นการดนตรี มหรสพอันเกี่ยวเนื่องกับสถาบันการปกครองจึงเป็นดนตรีแบบราชสำนักสยามเช่นกัน ปรากฏดนตรีล้านนาแท้เพียงโคลงนิราศหริภุญชัยที่ได้รับการสืบต่อจากราชสำนักภาคกลาง

ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์จะไม่ได้เข้าไปอยู่ในสถานการณ์จริงก็ตาม แต่ดนตรีรวมไปถึงหน้าที่ของดนตรีที่ปรากฏนั้นล้วนแต่เกิดจากประสบการณ์ของผู้เขียน วิถีชีวิตของคนในยุคสมัยนั้น ซึ่งทั้งหมดนับว่าเป็นหลักฐานส่วนสำคัญทางประวัติศาสตร์อีกหลักฐานหนึ่งที่ช่วยเติมเต็มภาคประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาร่วมสมัยให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น ถึงแม้ว่าสมัยพม่าปกครอง การเขียนตำนานยังคงมีอยู่แต่น้อยลงมาก แต่ยังสืบทอดมาเรื่อยๆ จนถึงสมัยฟื้นฟูบ้านเมืองราชวงศ์เจ้าเจ็ดตนปรากฏการฟื้นฟู การเขียนตำนานครั้งใหญ่สมัยพระเจ้ากาวิละ (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๓๕๘) เนื่องจากในช่วงเวลานั้นดินแดนล้านนามีสภาพการสร้างบ้านแปลงเมืองใหม่ (เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง) ราชวงศ์ท้องถิ่นผู้นำใหม่ต้องสร้างสิทธิธรรมด้วยการเขียนประวัติราชวงศ์ตน ส่งผลให้การเขียนตำนานฟื้นฟูขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งเพื่อสรรเสริญสถาบันกษัตริย์ใหม่ ในช่วงเวลาดังกล่าวมีการนำตำนานเก่ามาคัดลอกใหม่อย่างมากมาย เพราะในเวลานั้นวัดเปรียบเสมือนสถานศึกษาสรรพวิชา สอนให้ชายล้านนาเป็นผู้รู้โลก นักกวี นักดนตรี นักประวัติศาสตร์ นักธรรม นักวิทยาศาสตร์ แพทย์ศาสตร์ ฉะนั้นศิลปะวิทยาการต่างๆ ในช่วงล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่ายังสามารถติดตาม ศึกษาจากมิติความร่วมสมัยผ่านสถาบันวัด ก่อนที่จะถ่ายทอดลงสู่ชุมชน ท้องถิ่น และแฝงตัวเข้าไปในประเพณี ๑๒ เดือนอย่างกลมกลืน กระทั่งผ่านเข้ามาสู่สมัยล้านนา ประเทศราชของสยาม ในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ วัฒนธรรมการบันทึกส่วนใหญ่ยังอยู่ในสถาบันพระพุทธศาสนา และฝังตัวในวัฒนธรรมระดับชุมชนเกษตรกรรม จนเกิดยุคฟื้นฟูล้านนาใหม่ เกิดปรากฏการณ์รับดนตรีสยามเข้ามาฉลองพระเกียรติยศของสถาบันปกครอง

๕.๑.๔ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) และภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๗๕)

จากการล่มสลายของสถาบันกษัตริย์ล้านนา และตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า ๒๑๖ ปี ต่อมารัฐไทยได้ล้านนาเข้าสวามิภักดิ์และร่วมกันทำสงครามขับไล่พม่าออกจากเมืองเชียงแสน (พ.ศ. ๒๓๔๗) ก่อร่างสร้างตัวขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ เมื่อผู้นำท้องถิ่นพระยาจ่าบ้าน และเจ้ากาวิละร่วมกันต่อต้านพม่า โดยการช่วยเหลือของพระเจ้าตากสิน เมื่อปีพ.ศ. ๒๓๕๘ นักประวัติศาสตร์เรียกยุคสมัยนี้ว่า “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” คือการกวาดต้อนผู้คน วัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาอยู่ในเมืองเชียงใหม่ เพราะตอนนั้นเชียงใหม่ยังเป็นเมืองร้าง ไร้ซึ่งผู้คน และวัฒนธรรมการดนตรี

Copyright by Mahidol University

จากนั้นพระเจ้ากาวิละได้ถือครองสืบต่ออำนาจโบราณอารยธรรมล้านนา และได้สืบต่อแสดงตนในฐานะกษัตริย์ท้องถิ่นโดยเข้ามาสวมแทนที่กษัตริย์ราชวงศ์มังรายในทุกเรื่อง เกิดเป็นชาตินิยมเริ่มแรกในแผ่นดินล้านนา โดยเริ่มต้นจากการฟื้นฟูราชประเพณีเดิมที่เคยปฏิบัติกันมา การดนตรีล้านนามีเพียงวัฒนธรรมการดนตรีที่หลงเหลืออยู่ในวิถีชีวิตของชุมชนรัฐแว่นแคว้นได้รับมาจากการกวาดต้อนผู้คนหลายวัฒนธรรม สถาบันเจ้านายไม่มีดนตรีบรรเลงแห่ประโคม สรรเสริญหรือขับกล่อมในคุ้ม จึงรับวัฒนธรรมดนตรีจากสยามเข้ามา ต่อจากนั้นพระเจ้ากาวิละทรงยกอำนาจความชอบธรรมจากเชื้อสายสกุลท้องถิ่น เป็นเจ้าหัวเมืองประเทศราชสยามอย่างชัดเจน ส่งผลให้เจ้าหัวเมืองเหล่านั้นต้องมีคณะละคร ดนตรี สยามเพื่อเฉลิมพระเกียรติยศของตนเอง และละครนั้นต้องเป็นการแสดงโดยไม่หวังผลตอบแทน เพื่อเป็นการซื้อใจ และสั่งสอนเหล่าประชนชนทางอ้อมให้มีความจงรักภักดีต่อเจ้านาย

ยุคสมัยสำคัญในช่วงล้านนาเมืองประเทศราชของสยามว่า ช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดของการเปลี่ยนแปลง เลือกรับและปรับเปลี่ยนดนตรีสมัยนี้อยู่ในยุคสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่มีการพัฒนารูปแบบดนตรีล้านนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีในราชสำนัก พระองค์ทรงมีบทบาทต่อการดนตรี ละคร และนาฏศิลป์ล้านนา การดนตรีในช่วงสมัยนี้ได้รับรูปแบบดนตรีวัฒนธรรมจากภายนอกหลากหลายรูปแบบ เช่น รูปแบบดนตรีไทยภาคกลาง ได้ทรงนำครูดนตรี ครูสอนฟ้อนรำจากภาคกลางเข้ามาสอนดนตรี รูปแบบดนตรีตะวันตกจากกลุ่มมิชชันนารี ตลอดถึงรูปแบบดนตรีและการแสดงที่มาจากพม่า รวมถึงการนำรูปแบบดนตรีล้านนามาผสมผสานสร้างภาพลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นนิยม จนกระทั่งรูปแบบดนตรีในช่วงนี้ก่อเกิดเป็นดนตรีแบบราชสำนักที่มีแบบแผนลงตัว กรณีนี้หากพระองค์ทรงเปลี่ยนตัวเองให้เหมือนกับเจ้านายสตรีชั้นสูงของกรุงเทพฯ พระองค์ก็จะอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าเช่นกัน เพราะบุคคลที่แวดล้อมทุกคนก็จะยังคงรับรู้ว่าพระองค์เป็น “ลาว” และในวัฒนธรรมชั้นสูงของราชสำนักฝ่ายในนั้น ก็จะมีการเน้นความเป็นชาติวุฒิมาเป็นอันดับแรก ดังนั้นพระราชชายาเจ้าดารารัศมีจึงไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากพยายามสร้างอัตลักษณ์ของพระองค์ในฐานะเจ้านายเชียงใหม่ มีวิถีชีวิตแบบคนเชียงใหม่ แต่มีรสนิยมทางดนตรีสูงส่งเพื่อให้ชาวกรุงได้ประจักษ์ถึงความมีอารยะวัฒนธรรมของเชียงใหม่ และดนตรีการแสดงก็ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการเฉลิมพระเกียรติให้เท่าเทียมกับสังคมวังในสมัยก่อน เป็นยุคสมัยแห่งการสร้างบุคลากรด้านดนตรีในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสู่ความเป็นท้องถิ่นนิยมในล้านนา วัฒนธรรมดนตรีในคุ้มเจ้านายถูกส่งทอดสืบต่ออีกครั้งโดยสถานศึกษา และอื่นๆ ผ่านตัวบุคคลสำคัญที่ถูกปลูกฝังมาจากสถาบันคุ้มเจ้านาย ได้แก่ เจ้าเทพกัญญา บูรณพิมพ์, เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่, เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่, เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่, เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม, ครูอัญชัน ปิ่นทอง , ม.จ. หญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย และ ม.จ.หญิงภัทรดา ฉัตรชัย เป็นต้น

Copyright by Mahidol University

๕.๒ อภิปรายผล

๕.๒.๑ ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ประเพณี ๑๒ เดือน ในสถาบันวัด และชุมชน

หลังจากสถาบันกษัตริย์ราชวงศ์มังรายล่มสลายลง วัฒนธรรมการดนตรีล้านนาส่วนใหญ่ถูกสืบทอดมายังสถาบันพระพุทธศาสนา พระสงฆ์คือบุคคลสำคัญในการสืบทอดวัฒนธรรมการดนตรีเหล่านี้ให้อยู่รอดโดยการจารจารึกคัมภีร์ ตำนาน ชาดก และการสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมล้านนา อันมีการดนตรีทำหน้าที่สำคัญในการขับเคลื่อนศรัทธา การมีส่วนร่วมระหว่างวัดและชุมชน ผ่านผู้ชายที่บวชเรียนแล้วเรียกว่า “ขนาน” หรือ “หนาน” ซึ่งมักจะเป็นผู้นำทางฝ่ายฆราวาส พิธีกรรมทางพุทธ ผ่านวัฏจักรเวลาประเพณี ๑๒ เดือน ซึ่งบางอย่างมีการกำหนดวันเวลาอย่างชัดเจน บางอย่างเป็นกำหนดการอย่างคร่าวๆ ไม่ตายตัว แต่ก็สามารถจัดปฏิทินโดยสังเขปตามระบบการนับเดือนในท้องถิ่น ส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีล้านนาส่วนใหญ่ถูกสืบทอดตามชุมชน วัฒนธรรมชุมชนมีวัดเป็นศูนย์กลาง โดยในแต่ละชุมชนจะมีศิลปินพื้นบ้านถืออาชีพนักดนตรีเป็นอาชีพรองจากเกษตรกรรม สืบทอดการดนตรีภายในครอบครัว และผู้สนใจ รับใช้สังคมประเพณี ๑๒ เดือนล้านนา ในภาวะเกิดเป็นความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างสถาบันวัดและชุมชนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ล้านนาที่เริ่มก่อตั้งขึ้นมาใหม่ภายหลังตกเป็นประเทศราชของพม่ามายาวนาน เริ่มต้นตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๑๗ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาถูกรื้อฟื้นมาอีกครั้งในรูปแบบของวัฒนธรรมท้องถิ่นโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่วัด และชุมชน ในขณะที่สถาบันกษัตริย์ใหม่ที่เพิ่งก่อตั้งไร้วัฒนธรรมดนตรีราชสำนักล้านนาเดิม เกิดการแบ่งแยก ปะทะกันระหว่างดนตรีล้านนาเดิมที่ตกทอดสู่วัฒนธรรมชุมชนกับวัฒนธรรมดนตรีของเจ้านายซึ่งรับมาจากวัฒนธรรมใหญ่จากสยาม เกิดการแบ่งชั้นระหว่างวัฒนธรรมดนตรีขึ้นอย่างชัดเจนคือ วัฒนธรรมดนตรีชุมชน และวัฒนธรรมดนตรีเจ้านาย

ประเพณี ๑๒ เดือน ประกอบด้วยความเชื่อทั้งผี (วัฒนธรรมสายแม่) และพุทธ (วัฒนธรรมสายพ่อ) ผสมกลมกลืนกันอย่างลงตัว วัฒนธรรมดนตรีล้านนารับใช้ความเชื่อทั้งสองสาย คือ บรรเลงทั้งประเพณีฟ้อนผี แห่พิธีส่งสการ (พิธีศพเจ้านาย หรือพระสงฆ์) งานปอยหลวง และบรรเลงแห่ประกอบการฟ้อนรำเช่น ฟ้อนเล็บ เป็นต้น โดยสรุปดนตรีล้านนาร่วมสมัย ประเพณี ๑๒ เดือน นี้รับใช้สถาบันวัด และชุมชน การมีส่วนร่วมของชุมชน เป็นวัฒนธรรมดนตรีชุมชนโดยมีวัดเป็นศูนย์กลาง เป็นวัฒนธรรมดนตรีรากหญ้าในสังคมล้านนา การช่วยเหลือเกื้อกูลกันในสังคมหมู่บ้าน การเอามื้อเอาวัน การสร้างเหมืองฝายระบบจัดการน้ำแบบล้านนา ถูกทำลายและเปลี่ยนแปลงง่ายตามยุคสมัย บ้างก็หายสาบสูญลงเมื่อสถาบันชุมชนแบบโบราณโดนชุมชนสมัยใหม่เช่น บ้านจัดสรร ในที่นี้นับรวมถึงกระแสทุนนิยมที่เปลี่ยนความเป็นวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า

Copyright by Mahidol University

เกิดภาวะความเจริญกระจุกตัวที่เมือง ความยากจนกระจายในส่วนชนบทรอบนอกที่ยังคงใช้วิถีชีวิตเหมือนเดิม นักดนตรีท้องถิ่นเริ่มขาดการสนับสนุนและตกอยู่ในภาวะยากจนเพราะไม่มีคนฟัง ไม่มีผู้ว่าจ้างผนวกกับสถาบันวัดค่อยๆ ลดอำนาจและบทบาทลง ฉะนั้นเพื่อความอยู่รอดนักดนตรีจึงพยายามปรับเปลี่ยนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัยมากขึ้น ในที่นี้ผู้วิจัยไม่ได้สรุป อภิปรายหมายความถึงมุมมองของวัฒนธรรมใหญ่ที่ส่งผลหรือมีต่อวัฒนธรรมเล็ก เพราะถ้าหากการศึกษาวิจัยเป็นไปในมุมมองดังกล่าว เท่ากับว่าจะให้สังคมชุมชนวัฒนธรรมเล็กดิ้นรนและปรับตัวให้เป็นเหมือนวัฒนธรรมใหญ่มากขึ้นเพื่อต้องการลดความประหลาดตลอดจนสร้างความเป็นชาตินิยมทับถมความเป็นท้องถิ่นนิยมตนเสียสิ้น ส่งผลให้การศึกษาวิจัยภาษา วัฒนธรรม ดนตรี รวมถึงคติชนวิทยา ขาดข้อมูลซึ่งเป็นกุญแจสำคัญในการพัฒนาและต่อยอดความรู้ตลอดไปจนถึงการพัฒนาประเทศอย่างมีแก่นสารต่อไป เพราะฉะนั้นผู้วิจัยให้ความสำคัญของวัฒนธรรมชุมชนนี้เป็นวัฒนธรรมจริง เพราะเกิดจากวิถีชุมชนจริง การดนตรีล้านนาบรรเลงในหน้าที่สะท้อนสังคมได้อย่างตรงไปตรงมา บริสุทธิ์ไม่แสแสร้ง และกำลังจะหายไปจากวัฒนธรรมการดนตรี สังคมล้านนาจริง

๕.๒.๒ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒)

เมื่อรัฐชาติไทยเริ่มแสวงหาอัตลักษณ์ เอกลักษณ์ ประเพณี และวัฒนธรรมของตน บ้างก็ประดิษฐ์ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ แล้วแต่งตั้งเป็นวัฒนธรรมประเพณีระดับชาติ ดังนั้นในบางมิติอำนาจรัฐ ประเทศไทยจึงมีความต่อเนื่องสูง มีประเพณีวัฒนธรรมหลายอย่างที่รัฐสร้างขึ้นดัดแปลงให้อยู่ในกรอบนิยมของตนและถูกส่งทอด จากสมัยจารีตร่วมสมัยมาถึงปัจจุบัน
วัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นล้านนากำลังถูกกลืนเข้ากับวัฒนธรรมใหญ่ วัฒนธรรมทุนนิยม การล่มสลายของความเป็นชุมชน วัฒนธรรมชุมชนค่อยๆ ปรากฏขึ้นในแง่การขาดแคลนวัฒนธรรมท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้กำลังทำลายความอุดมสมบูรณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นอันมีวัดเป็นศูนย์กลาง และยังมีอีกตัวแปรหนึ่งคือสถาบันการปกครองกระจายอำนาจ ความเชื่อ และปลูกฝังวัฒนธรรมใหญ่ ผ่านสถาบันการศึกษาและสถาบันอุดมศึกษาที่มีส่วนช่วยต่อยอดองค์ความรู้เดิมในสถาบันรัฐ พร้อมทำลายความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรมสถาบันชุมชน

ช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ส่งผลให้เกิดการขยายตัวของการศึกษาภาคบังคับมากขึ้น มีการรณรงค์ให้พูดภาษาประจำชาติในห้องเรียน ศึกษาวัฒนธรรมไทยมารยาทไทย และดนตรีไทยพร้อมๆ กับความแปลกแยกระหว่างวัฒนธรรมดนตรีในสถานศึกษาและชุมชนที่ขาดดุลอำนาจในการต่อรอง และการศึกษาถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเข้าใจ แต่สำหรับวัฒนธรรมดนตรีล้านนาแล้วยังมีความร่วมสมัยกันมาโดยตลอด จากการขับเคลื่อนในสมัยพระราช

Copyright by Mahidol University

ชายาเจ้าดารารัศมีสู่ความเป็นท้องถิ่นนิยม วัฒนธรรมดนตรีในคุ้มเจ้านายถูกส่งทอดสืบต่ออีกครั้งโดยสถานศึกษาผ่านตัวบุคคลสำคัญที่ถูกปลูกฝัง บุคคลเหล่านี้มีบทบาทอย่างยิ่งในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีล้านนาเดิมให้ร่วมสมัยเรื่อยมา ส่งผลและมีอิทธิพลเป็นอย่างยิ่งในสถานศึกษาโดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อันประกอบด้วยชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย สานต่อองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ดนตรีในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ชมรมพื้นบ้านล้านนา เน้นเรื่องการสืบสานอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม และนาฏศิลป์ในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมืองเชียงใหม่กลายสภาพเป็นแหล่งท่องเที่ยว เป็นเมืองใหม่ที่เติบโตบนเมืองเก่า โดยพัฒนาเชิดชูความโบราณของเมืองเชียงใหม่อันเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนาที่สั่งสมอารยธรรมมาช้านาน มีความสวยงามด้วยศิลปวัฒนธรรมและแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติ ชื่อเสียงของเชียงใหม่ด้านการท่องเที่ยวมีมานานแล้ว อย่างน้อยตั้งแต่สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ. ๒๔๘๒ เรียกดินแดนแห่งนี้ว่า “ถิ่นไทยงาม” ประชาสัมพันธ์บ้านเมืองในภาคเหนือให้ปรากฏเป็นที่รับรู้ในฐานะดินแดนสาวงาม ดอกไม้สวย อากาศดี ผู้คนนิ่มนวลอ่อนหวาน

ในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย ได้เป็นเจ้าภาพในการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๒๖ เมื่อวันที่ ๒๖-๒๗ มกราคม เป็นปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย และเกิดการปะทะระหว่างชุดคำว่า ดนตรีไทยดนตรีประจำชาติ และดนตรีล้านนาเชียงใหม่ ด้วยนโยบายชาตินิยมฝังลึกกับการเชิดชูเอกลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้นำพามาซึ่งกระแสการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม เกิดเป็นดนตรีไทยอุดมศึกษาที่พยายามเชิดชูดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือดนตรีล้านนา ขึ้นมาทัดเทียมเป็นจุดเด่นกับดนตรีไทยประจำชาติ เกิดการฟื้นฟูดนตรีล้านนาขึ้นมาจากกระแสการพัฒนาสืบต่อยอดจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และนายวิเทพ กันธิมาอย่างชัดเจน ภายหลังจากปรากฏการณ์ดนตรีไทยอุดมศึกษาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๘ เกิดกระแสการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านล้านนา การเผยแพร่รูปแบบวงดนตรี สื่อเสียง และการฟ้อนรำแบบพื้นบ้านล้านนาอย่างกว้างขวางในเขตภาคเหนือตอนบน เกิดการกระจายตัวของการเล่นพิณเปี๊ยะที่กำลังจะหายไปจากวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ทั้งหมดได้กระจายตัวเข้าสู่สถานศึกษาโรงเรียนต่างๆ อย่างรวดเร็ว และภายหลังจากงานฉลองเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ดนตรีล้านนาก็ดูเหมือนจะแพร่กระจายไปในวงกว้าง โดยเน้นที่สถานศึกษาทั้งใหญ่ และเล็ก ทั้งหมดนี้ถือเป็นอีกความสำเร็จหนึ่งของชมรมพื้นบ้านล้านนาที่มีส่วนในการขับเคลื่อนดนตรีล้านนาในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา และผลจากระบอบการรวมศูนย์อำนาจนี้ส่งผลให้วัฒนธรรมท้องถิ่นอ่อนแอ ขาดผู้นำท้องถิ่นในการจัดการบริหารวัฒนธรรมอย่างถูกต้อง เพราะปัจจุบันระบบการบริหารจังหวัด อำเภอ ตำบล และหมู่บ้าน ยัง

Copyright by Mahidol University

อยู่ในมือของข้าราชการซึ่งล้วนมาจากการแต่งตั้ง เกิดการพัฒนาอย่างไร้ทิศทาง อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในช่วงนี้มีการขยายตัวมากขึ้น แต่ก็กระจุกตัวเฉพาะในเขตเมือง

มีการฟื้นฟูสร้างวัฒนธรรมล้านนาใหม่เพื่อการค้า โดยอาศัยการปรับปรุงจากรากวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้เกิดภาพลักษณ์เมืองเหนืออันมีวัฒนธรรมงดงาม ดังกรณีการจัดเลี้ยงขันโตก หรือขันโตกดินเนอร์ ซึ่งเริ่มครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๖ เป็นยุคสมัยแห่งการฟื้นฟูการดนตรีล้านนาเพื่อชนชั้นกลาง ดังเช่นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาหรือยุคเรอเนสซองซ์ เป็นการระลึกถึงถึงศิลปะสมัยยุครุ่งเรืองของล้านนาในอดีตให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ซึ่งไม่ใช่การลอกเลียนแบบจากอดีต แต่เป็นการเน้นถึงความสำคัญของลักษณะเฉพาะบุคคล เพื่อสนองความต้องการทางการตลอดของชนชั้นกลางในระบอบทุนนิยม เนื่องจากระบบการศึกษาไม่ส่งเสริมการค้นคว้าและอภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและไม่ส่งเสริมการศึกษาภาคประวัติศาสตร์ท้องถิ่น การหวนไปให้ความสนใจกับอดีตและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นกลับกลายเป็นความบิดเบี้ยวทางวัฒนธรรม ๒ ด้านคือ การรื้อฟื้นอดีตโดยไม่ศึกษาเรียนรู้อดีตอย่างจริงจัง และนักธุรกิจอาศัยความตื่นตัวดังกล่าวด้วยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมมาเป็นสินค้า

๕.๒.๓ รูปแบบ วงดนตรีล้านนาร่วมสมัย ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒)

วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่นี้ยังเป็น “วัฒนธรรม” ที่อาศัยวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม บางครั้งก็เปลี่ยนแปลงไปมากแต่ก็ยังสามารถโยงใยไปมาหากันในรากของวัฒนธรรมเดิม พอไม่ให้ลืมรูปแบบในชุดวัฒนธรรมเดิม วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่ดังกล่าวเป็นวัฒนธรรมจริง เป็นวัฒนธรรมดนตรีของคนร่วมสมัยปัจจุบัน ไม่ใช่วัฒนธรรมดนตรีแบบเก่าในอดีต เกิดการโหยหาอัตลักษณ์ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม ปรับเปลี่ยน พัฒนาเพื่อคนในยุคปัจจุบัน ศิลปินมีเสรีภาพในการสร้างสรรค์งานเพลงเพื่อสนองต่อสังคมมากขึ้นเกิดเป็นรูป ประเภท ลักษณะของดนตรีล้านนาร่วมสมัยโดยสังเขปดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม วงนาคทันต์ เป็นวงดนตรีที่ไม่ทิ้งรูปแบบของดนตรีล้านนาเดิมสมัยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ก่อตั้งมาจากการสนับสนุนของภาครัฐภายใต้การดูแลและควบคุมของบุคลากรในมหาวิทยาลัย เชียงใหม่ มีสมาชิกและการสืบทอดที่ชมรมพื้นบ้านล้านนาเป็นวงดนตรีล้านนาที่มีความเป็นมืออาชีพที่เกิดจากการย้ายภูมิปัญญาทางด้านดนตรีจากชุมชนสู่ภาครัฐ ส่งผลให้วงนาคทันต์เป็นวงดนตรีล้านนาที่ส่งอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเป็นอย่างมาก ด้วยการบันทึกเทปในโครงการสารานุกรมวัฒนธรรมไทย (ภาคเหนือ) โดยธนาคารไทยพาณิชย์จำกัด (มหาชน) เพราะได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐ ถือเป็นแบบอย่างของวงดนตรีที่แสดงรูปแบบ

Copyright by Mahidol University

ความเป็นอนุรักษนิยมได้สมบูรณ์ชัดเจนที่สุดวงหนึ่ง จึงเป็นวงดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยมต้นแบบ

(๒) ดนตรีล้านนา เพลงลูกทุ่งคำเมือง เป็นพัฒนาการเพลงพื้นบ้านมีสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านล้านนา เมื่อชีวิตเปลี่ยนไปก็เป็นเหตุให้เพลงพื้นบ้านเปลี่ยนแปลง เกิดเป็นเพลงลูกทุ่งคำเมือง มีลักษณะเดียวกันและมีพัฒนาการมาจากเพลงลูกทุ่งภาคกลาง มีพัฒนาการมาจากคณะละครซอบอกเล่าเรื่องราวสะท้อนสังคมล้านนาในปัจจุบัน เนื้อหาส่วนมากเป็นเรื่องเบาสมองตลกขบขัน ค่อนแคะคนรุ่นใหม่ที่ไปนิยมชมชอบวัฒนธรรมจากส่วนกลาง ละทิ้งวิถีชีวิตแบบพื้นบ้านล้านนาเดิม และสะท้อนวิถีชีวิตของกลุ่มคนชายขอบในสังคมปัจจุบัน รูปแบบที่ได้รับความนิยมเป็นเพลงคำเมืองแทรกบทพูด อิทธิพลนี้มาของ เพลิน พรหมแดน เนื้อหาที่พูดในเพลงก็เป็นเรื่องพื้นๆ ตามวิถีชีวิตของคนท้องถิ่นทั่วไป ส่วนใหญ่เป็นเรื่องวิถีชีวิตแบบรักสนุกของชายล้านนาที่มัวแต่เล่นการพนัน สูบบุหรี่ ดื่มเหล้า ปัญหาของครอบครัว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงที่สร้างมาจากปัญหาเพื่อคอยสั่งสอนว่ากล่าว และตักเตือนทางอ้อม ถือเป็นพัฒนาการของดนตรีล้านนาในช่วงก่อนจะมีโฟล์คซองคำเมือง

(๓) ดนตรีล้านนา ประเภทโฟล์คซองล้านนา มีรากฐานมาจากประเพณีแอ่วสาว และลูกทุ่งคำเมือง เป็นรูปแบบดนตรีล้านนาที่หนีจากระบบเสียงเก่าๆ ในรูปแบบดนตรีพื้นบ้านล้านนาโดยการนำเครื่องดนตรีตะวันตกคือ กีตาร์ เข้ามาบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีหลักเช่นเดียวกับวัฒนธรรมดนตรีโฟล์คซองอเมริกา เพราะคนล้านนากำลังโหยหาอัตลักษณ์ใหม่ทางดนตรีที่ยืนหยัดบนอัตลักษณ์ของตน ไม่ใช่ดนตรีแบบเก่าดั้งเดิม ไม่ใช่ดนตรีแบบใหม่สมัยนิยมทั้งหมด แต่เป็นดนตรีที่ยังซึ่งกลิ่นไอของความเป็นล้านนา เป็นดนตรีเพื่อคนปัจจุบันซึ่งส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลาง หรือผู้คนในวัฒนธรรมเมืองใหญ่ที่พยายามแสดงความเป็นอิสระ ความเสมอภาคทางด้านวัฒนธรรมภาษาและความคิดของท้องถิ่น ระดับภาษาที่ใช้ในงานเพลงเป็นภาษาคำเมืองแบบผสมกับคำไทยภาคกลางโดยเน้นที่การลงตัวของทำนองเป็นหลัก การใช้คำเปิดคำปิดในวรรคจบของเพลง บางเพลงก็ใช้คำร้องเดิมแต่นำมาบรรเลงด้วยกีตาร์ เข้ากับเครื่องดนตรีล้านนา เช่นเพลงน้อยใจยา เป็นต้น

(๔) ดนตรีล้านนาแบบสมัยใหม่ วงช้างสะตน เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย ที่เจริญเติบโตท่ามกลางความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรม ในตัวตนจุดยืนว่าเป็นยุคสมัย “นีโอล้านนา” มาจากคำว่า “นีโอคลาสสิค” หมายถึง ยุคสมัยของศิลปะแนวสมัยใหม่ ในยุคของการรวมศูนย์อำนาจเริ่มเสื่อมคลายในระบอบเสรีนิยม ทุนนิยม ดังนั้นในช่วงนี้ศิลปินจึงมีอิสระในการสร้างสรรค์งานอย่างเต็มที่ไม่ยึดติดกับประเพณีเก่าๆเสนอรูปแบบดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม (อนุรักษนิยม) กลับมาประยุกต์รับใช้สังคมปัจจุบัน เป็นดนตรีล้านนาแนวประยุกต์ผสมผสานเข้ากับดนตรีโลก มีการประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบดนตรีล้านนาสมัยใหม่ (new world music)

Copyright by Mahidol University

เกิดอัตลักษณ์ใหม่ทางด้านดนตรีล้านนาร่วมสมัยให้ออกไปสู่สากล เป็นดนตรีล้านนาใหม่เพื่อสนองความต้องการของคนในสังคมปัจจุบัน โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นกลางในระบอบทุนนิยม ไม่ขึ้นตรงกับองค์กรภาครัฐ เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่สร้างสรรค์งานจากรากของวัฒนธรรมดนตรีล้านนา เกิดเป็นเอกลักษณ์ประจำกลุ่มบนพื้นฐานของแนวคิดแบบนีโอล้านนา

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

๕.๓.๑ ข้อเสนอแนะที่ได้จากการวิจัย

(๑) จากการศึกษาค้นคว้าพบว่าองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ยังกระจัดกระจายขาดการเชื่อมโยงข้อมูลแบบร่วมสมัยเพื่อหาความสัมพันธ์ ที่มาที่ไปของวัฒนธรรมการดนตรี ซึ่งไม่สามารถมองแค่บริบทตัวดนตรี หรือวัฒนธรรมที่จำกัดขอบเขต พื้นที่ เช่น จังหวัด อำเภอ หรือภูมิภาค ซึ่งยังเป็นอีกปัญหาหนึ่งในการศึกษาวัฒนธรรมการดนตรีล้านนาแบบรัฐจารีต เพราะฉะนั้นการศึกษาจากรากฐานทางประวัติศาสตร์จึงมีความสำคัญมาก ทั้งนี้รวมไปถึงการศึกษาความร่วมสมัยผ่านหลักฐานทางโบราณคดี ศิลปกรรม โบราณสถาน และโบราณวัตถุ เพื่อให้เกิดชุดคำตอบของการกระจายวัฒนธรรมดนตรีล้านนาแบบมุมกว้าง เพราะวัฒนธรรมแพร่กระจายไปตามผู้คน สังคม มากกว่าสิทธิอาณาทางเขตตามวิธีคิดแบบรัฐชาตินิยมปัจจุบัน

(๒) ควรมีการศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่น ความอุดมสมบูรณ์ของวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในสังคมระดับชุมชน เพราะเป็นแหล่งวัฒนธรรมสุดท้ายที่ยังคงความบริสุทธิ์ในด้านชุมชนซึ่งมีวัดเป็นศูนย์กลาง ก่อนที่จะถูกชุมชนสมัยใหม่ เทคโนโลยีสมัยใหม่ เข้ามาทำลายความอุดมสมบูรณ์นี้ เนื่องจากวัฒนธรรมระดับชุมชน มีภูมิคุ้มกันทางวัฒนธรรมน้อย การเปลี่ยนแปลงมาก สิ่งต่างๆ เกิดขึ้นรวดเร็วตามกระแสการพัฒนาเศรษฐกิจที่แปรสภาพความอุดมสมบูรณ์นี้ให้ออกมาในรูปแบบของการท่องเที่ยว เกิดการสรรสร้างวัฒนธรรมประดิษฐ์ที่ไม่มีความจริงใจในการมีส่วนร่วมของสังคม เพราะขาดผู้ศึกษาวิจัยเล็งเห็นความสำคัญ โดยไม่ใช้มุมมองในการศึกษาในมิติของวัฒนธรรมใหญ่ มองวัฒนธรรมเล็กในรูปแบบของวัฒนธรรมเลียนแบบ หรือวัฒนธรรมที่แปลกประหลาด

(๓) ควรมีการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาแบบร่วมสมัย โดยใช้วิธีคิดแบบการศึกษาวรรณกรรมร่วมสมัย เพราะส่วนมากนักวิจัยจะติดกับดักของคำว่าร่วมสมัยว่า เป็นวัฒนธรรมดนตรีของคนปัจจุบัน เป็นนวัตกรรมใหม่ของวงการดนตรี ซึ่งทั้งหมดมีความหมายเพียงแค่ตัวรูปแบบของดนตรี เช่นแนวทางกระประพันธ์ แนวคิดในการผลิตนวัตกรรมเท่านั้น แต่การศึกษาวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยในมิติของวรรณกรรมร่วมสมัย เป็นการศึกษาทบทวน เชื่อมโยง

Copyright by Mahidol University

บริบทของสมัยที่มีความสัมพันธ์ร่วมกันในรากฐานที่เจริญเติบโตมาที่เดียวกัน เป็นการศึกษาบริบทและประวัติศาสตร์ดนตรีผ่านงานวรรณกรรม ตำนาน จารึก รวมไปถึงหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นตัวพิสูจน์ความเป็นมา และเป็นไปของวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ดนตรีแต่ละยุคสมัยได้อย่างมีประสิทธิภาพ

๕.๓.๒ ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยต่อไป

(๑) ควรมีการตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อหา หลักฐาน ความร่วมสมัยของวัฒนธรรมดนตรี เพราะผู้วิจัยเชื่อว่ายังมีหลักฐาน ตำนาน และเรื่องเล่าวรรณกรรมมุขปาฐะที่เกี่ยวข้องตกหล่น หรือยังไม่ได้รับการพิสูจน์ หรือค้นพบ และควรมีการเก็บข้อมูลทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนาร่วมสมัยในชุมชน องค์ความรู้ที่กำลังจะสูญหาย เช่น บุคคลข้อมูลร่วมสมัย ผู้เฒ่า ผู้แก่ที่เคยสัมผัสวัฒนธรรมดนตรีล้านนาในยุคก่อน ในวัฒนธรรมก่อนที่จะถูกชุมชนสมัยทำลาย

(๒) ควรมีการวิจัยต่อเนื่องไปถึงความเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาร่วมสมัยในอนาคต เนื่องจากปัจจุบันรูปแบบวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยได้ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสโลกาภิวัตน์ ส่งผลให้เกิดนวัตกรรมใหม่ขึ้นมาเรื่อยๆ องค์ความรู้ทางด้านดนตรีล้านนาบางอย่างกำลังสาบสูญไปจากสังคมล้านนา ชุดคำ ชุดความคิด ที่เกิดจากวัฒนธรรมการดนตรีภาครัฐไม่ใช่คำตอบเพียงคำตอบเดียวของการพัฒนาต่อยอด เพราะฉะนั้นจึงควรมีการศึกษาดนตรีล้านนาร่วมสมัยนี้ต่อไปถึงอนาคต และมันจะไม่มีวันสิ้นสุด สังคมเปลี่ยน วัฒนธรรมเปลี่ยน ดนตรีล้านนาก็เปลี่ยน

(๓) นำองค์ความรู้ที่ได้มาพัฒนา สร้างสรรค์ ดนตรีล้านนาร่วมสมัยอย่างมีที่มา และที่ไป เพราะผู้วิจัยเห็นว่าการจะพัฒนาวัฒนธรรมใดใด ควรตั้งอยู่บนรากฐานของวัฒนธรรมเดิมที่แข็งแกร่ง ไม่ควรพัฒนาปรับเปลี่ยนไปอย่างไร้จุดยืน ไร้จุดหมาย จนเกิดเป็นความวิปริตทางปัญญาสร้างวัฒนธรรมการดนตรีแบบประดิษฐ์ขึ้นมา สุดท้ายก็จะไม่เหลืออะไรเลย

(๔) จากระบบการพัฒนา ปกครองท้องถิ่นแบบรวมศูนย์อำนาจสู่ศูนย์กลาง ทำให้ผู้บริหารขาดการเข้าใจวัฒนธรรมท้องถิ่น เกิดการพัฒนารูปแบบ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาที่ผิดเพี้ยน ฉะนั้นควรมีบุคคลที่เข้ามาบริหารท้องถิ่น หมู่บ้าน ตำบล อำเภอ จังหวัด ที่มีความรู้ ความเข้าใจในวัฒนธรรม สนับสนุนงานวิจัย นักวิจัย นักวิชาการท้องถิ่นที่เข้าใจสภาพสังคม วัฒนธรรม มากกว่าการสร้างปัญหา ถกเถียงเรื่องราวที่เป็นอัตตาส่วนบุคคล ซึ่งนอกจากจะไม่เป็นการพัฒนาแล้ว ยังเป็นการสร้างความสับสนให้แก่ชุมชน ส่งผลให้ผู้วิจัยรับรู้สภาพวัฒนธรรมดนตรีที่บิดเบือนอันเป็นผลมาจากผู้ปกครองท้องถิ่นที่ขาดวิสัยทัศน์ เกิดงานวิจัยและภาคสนามที่ได้เป็นงานสร้างภาพมากกว่าสร้างสรรค์

Copyright by Mahidol University

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ – ๒๕๕๒
LANNACONTEMPORARY MUSIC IN 1839 -2552 B.E. OR 1296 – 2009 A.D.

นิธิศ แปงน้อย ๕๐๓๗๙๓๓ MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : อรวรรณ บรรจงศิลป, B.Ed., M.Ed., M.M., พูนพิศ อมาตยกุล, M.D., M.A., Ph.D., เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, B.Ed., M.Mus., Ph.D.

บทสรุปแบบสมบูรณ์

บทนำ

จากอดีตถึงปัจจุบันบนผืนแผ่นดินล้านนา มีกิจกรรมทางวัฒนธรรม สังคม ผู้คน รวมไปถึงดนตรีเปลี่ยนแปลงมากมาย แต่อย่างไรตำแหน่งที่ตั้งของเมืองเชียงใหม่ยังคงตั้งอยู่ที่เดิมไม่เปลี่ยนแปลงมาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ ก่อตั้งโดยพระยามังรายจนถึงปัจจุบัน จากพัฒนาการของเมืองใหม่ที่เจริญเติบโตทับเมืองเก่าของล้านนา ทำให้สังคมวัฒนธรรมทั้งหมดหลอมรวมร่วมสมัยกันอย่างมีเอกลักษณ์ ดนตรีด้วยก็เช่นกันหากนับย้อนถึงหลักฐานดนตรีชิ้นแรกในแผ่นดินล้านนา ศิลาจารึกวัดพระยืน พ.ศ. ๑๙๑๙ และหลักฐานอื่นอีกมากมายที่เป็นแหล่งอ้างอิงได้ดี บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรี ศาสนา ผู้คน สังคม ในมุมมองของประวัติศาสตร์ดนตรี หรือดนตรีวิทยา (Musicology) แล้วนับว่าพื้นที่ของล้านนา มีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางยังขาดผู้ศึกษาร้อยเรียงเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีบนผืนแผ่นดินนี้เข้ากับหลักฐานทางวัฒนธรรม โบราณสถาน โบราณวัตถุ ประวัติศาสตร์ วรรณกรรม วิถีชีวิต ผู้คน สังคม การเมือง และความเชื่ออยู่มาก

การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาร่วมสมัย หมายถึงการศึกษาภาคประวัติศาสตร์ ผู้คน สังคม วัฒนธรรม ศาสนา การเมือง และบริบทรอบข้างที่เกี่ยวข้อง โดยมุมมองของนักดนตรีวิทยา ร้อยเรียงเรื่องราวทั้งหมดผ่านหลักฐานที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา โดยไม่อ้างอิงคัดเฉพาะดนตรีหรือชื่อของเครื่องดนตรีให้เกิดความสับสน แต่จะร้อยเรียงเรื่องราวทั้งหมดพร้อมบริบทเกี่ยวกับดนตรีผ่านมุมมองของความร่วมสมัย ผ่านตัวแปรสำคัญคือเวลาที่เกี่ยวข้องกับ

Copyright by Mahidol University

กิจกรรมในประเพณี ๑๒ เดือน ปรากฏมีวัฒนธรรมดนตรีมากมายเกิดขึ้นตามบริบทของเวลา วาระของแต่ละฤดูของสังคมเกษตรกรรม

การศึกษาครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยดนตรีวิทยา (musicology) ที่เน้นการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีเป็นหลัก และมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) ศึกษาเกี่ยวกับบริบทของสังคม มนุษย์ วัฒนธรรมผ่านตัวดนตรี โดยผู้วิจัยได้แบ่งช่วงเวลาการศึกษาวิจัยตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์มีเกณฑ์การศึกษาโดยอ้างอิงจาก สรัสวดี อ๋องสกุล (สรัสวดี อ๋องสกุล, ๒๕๓๙) ๔ ยุค ดังนี้ (๑) ยุคอาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ (๒) ยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ – ๒๑๐๐. (๓) ล้านนาสมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ (๔) ยุคสมัยเมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖ และ (๕) ยุคสมัยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองปฏิรูปการศึกษาถึงปัจจุบัน พ.ศ. ๒๔๗๖ - ๒๕๕๒

ทั้งนี้เพื่อสามารถเข้าใจ และอธิบายได้ถึงที่มา ตัวตนของเรื่องที่ทำการศึกษาได้อย่างมีความรู้และเข้าใจในวัฒนธรรมรายทางที่ยังคงดำเนินต่อไปในสังคม พร้อมนำองค์ความรู้ที่ได้นำไปผลิตวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ภายใต้ดินแดนล้านนาปัจจุบันอย่างยั่งยืน เกิดขบวนการเปลี่ยนแปลงระบบวิธีคิดไปสู่ความใหม่ (modernization) อย่างมีที่มาที่ไป และเหมาะสม

วัตถุประสงค์

(๑) เพื่อศึกษารวบรวมและบันทึกประวัติความเป็นมาวัฒนธรรมดนตรี เชื่อมโยงผ่านมิติเวลา ผู้คน สังคม บนแผ่นดินล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันในมุมมองของความร่วมสมัย

(๒) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะวิวัฒนาการความร่วมสมัยในวัฒนธรรมดนตรีในแผ่นดินล้านนาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒

คำถามวิจัย

ดนตรีล้านนาร่วมสมัยมีวิวัฒนาการ การเปลี่ยนแปลงจากอดีตมาถึงปัจจุบันอย่างไร ?

วิธีการวิจัย

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๕๕๒ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาวิจัยวัฒนธรรมดนตรีร่วมสมัยบนแผ่นดินล้านนา แบ่งเป็น ๕ ยุคดังนี้

Copyright by Mahidol University

(๑) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ เริ่มจากยุคก่อตั้งล้านนา ศึกษาความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ จากความร่วมสมัยในศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) เป็นหลัก เพราะเป็นจารึกแรกที่มีเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีในแผ่นดินล้านนา และจารึกร่วมสมัยอื่นที่เกี่ยวข้อง

(๒) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคทองของล้านนา (พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐) ศึกษาความร่วมสมัยในโบราณวัตถุ รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ เพราะเป็นหลักฐานทางศิลปกรรมปรากฏ รูปแบบเครื่องดนตรี และหน้าที่ของดนตรีสำคัญ และชัดเจนที่สุดในแผ่นดินล้านนา และศึกษางานศิลปกรรมร่วมสมัยอื่นที่เกี่ยวข้อง

(๓) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา สมัยพม่าปกครอง (พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗) ศึกษาจากความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา อันเป็นเพียงหลักฐานเดียวในการสืบทอดคัดลอก ตลอดเรื่อยมา แม้จะอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า

(๔) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในยุคสมัยเมืองประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมดนตรี บริบทบุคคลสำคัญ ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เป็นยุคสมัยของการรื้อฟื้น ฟื้นฟู ปรับปรุง ดนตรีล้านนาให้เป็นรูปเป็นร่างดังเช่นปัจจุบัน

(๕) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒) อันเป็นยุคสมัยปัจจุบัน จากระบบการแทรกแซงวัฒนธรรมของรัฐ และการกระจายตัวทางวัฒนธรรมล้านนาผ่านสถานศึกษา รวมถึงศิลปินในระบอบทุนนิยม และสื่อกลางทางผ่านวิถีชีวิตชุมชน ก่อเกิดเป็นความร่วมสมัยในแผ่นดินล้านนา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

การวิจัยใช้วิธีการวิจัยแบบดนตรีวิทยา (musicology) ศึกษาเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา และมานุษยดนตรีวิทยา (ethnomusicology) ศึกษาความร่วมสมัยของประวัติศาสตร์วัฒนธรรม ผู้คน วิเคราะห์ถึงที่มาที่ไปของวัฒนธรรมดนตรีถึงความร่วมสมัย การแพร่กระจายของวัฒนธรรมดนตรี (diffusionism) โดยเน้นการบันทึกเรื่องราวประวัติศาสตร์เกี่ยวกับดนตรีเป็นหลัก

ผลการวิจัย

จากอดีตถึงปัจจุบันบนผืนแผ่นดินล้านนา มีกิจกรรมทางวัฒนธรรม สังคม ผู้คน รวมไปถึงดนตรีเปลี่ยนแปลงมากมาย แต่อย่างไรตำแหน่งที่ตั้งของเมืองเชียงใหม่ยังคงตั้งอยู่ที่เดิมไม่เปลี่ยนแปลงมาตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ ก่อตั้งโดยพระยามังรายจนถึงปัจจุบัน จากพัฒนาการของเมือง

Copyright by Mahidol University

ใหม่ที่เจริญเติบโตทับเมืองเก่าของล้านนา ทำให้สังคมวัฒนธรรมทั้งหมดหลอมรวมร่วมสมัยกันอย่างมีเอกลักษณ์ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาก็เช่นกัน จากการศึกษาในมิติร่วมสมัยที่หลากหลายทำให้เกิดมุมมองใหม่อันเป็นแนวทางไปสู่ความจริงที่สอดคล้องต้องกัน ทราบแหล่งที่มาที่ไปของการกระจายตัวทางวัฒนธรรมดนตรีผ่านผู้คน ซึ่งผู้คนในล้านนาดูเหมือนจะรับเอารูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีที่มีความเจริญมากกว่ามาปรับใช้จนเกิดการพัฒนา และเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย อาณาจักรล้านนา พ.ศ. ๑๘๓๙ - ๒๐๐๐ : ความร่วมสมัยในจารึก และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ จากหลักฐานศิลาจารึกวัดพระยืน (พ.ศ. ๑๙๑๓) ศิลาจารึกร่วมสมัย และเอกสารที่เกี่ยวข้อง ดนตรีล้านนาในยุคนี้มีความผูกพันกับสถาบันหลักทางสังคมล้านนา อันได้แก่สถาบันการปกครอง (รัชสมัยพญากือนา) กษัตริย์พยายามผนวกอำนาจรัฐเข้ากับสถาบันพระพุทธศาสนาในตำแหน่ง “ธรรมราชา” เช่นเดียวกับพระยาลิไทยแห่งกรุงสุโขทัยที่ทรงสร้างเสถียรภาพทางการเมืองของรัฐโดยให้เมืองสุโขทัยเป็นศูนย์กลางทางพระพุทธศาสนานิกายลังกาวงศ์ เพราะเห็นว่าพระพุทธศาสนาลัทธิใหม่มีการยกย่องเทิดทูนกษัตริย์ในพระยศของธรรมราชา เป็นเหตุให้นิกายเดิมค่อยๆ ลดความสำคัญลงในที่สุด และอาจกล่าวสรุปใจความตามจารึกว่าดนตรีมีหน้าที่ประโคมความเป็นธรรมราชาของกษัตริย์ เพื่อที่จะลบล้างความเชื่อลัทธิเดิมให้สิ้นไปด้วยพระพุทธศาสนานิกายใหม่สายลังกาวงศ์ที่มาจากเมืองพัน ประเทศพม่า

ตามหลักฐานจารึก วัฒนธรรมดนตรีถูกนำเข้ามาในดินแดนล้านนาพร้อมกับพระศาสนา เพื่อประกอบพระราชพิธีของกษัตริย์ ดนตรีถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้พระราชพิธีมีความสมบูรณ์ ปรากฏเครื่องมือ พาทย์ พิณ ฆ้อง และกลอง บรรเลงแห่ประโคม สถาปนาคติความเชื่อในเรื่องจักรวาลมีวัดเป็นศูนย์ของกลางอาณาจักร และชุมชน สร้างความเชื่อเรื่องการถวายข้าวัด นักดนตรีเพื่อบรรเลงแห่ประโคม ดังปรากฏในจารึกไว้ข้าพระมหาธาตุจอมทอง เป็นต้น

จากหลักฐานจารึกวัดพระยืน ปรากฏรูปแบบเครื่องดนตรีที่ครบครันกว่าจารึกอื่นๆ ทั้งหมดผู้วิจัยถือว่าเป็นรูปแบบดนตรีแห่ประโคมเหมือนกัน แต่มีเครื่องดนตรีสองชิ้นที่สำคัญในศาสนาพราหมณ์ที่เข้ามาหลังจาก พ.ศ. ๑๙๑๓ ร่วมสมัยกับจารึกวัดพระยืน และวัดช้างล้อม คือ แตร และสังข์ อันเป็นเครื่องดนตรีในรากฐานวัฒนธรรมพราหมณ์ ตามหลักฐานพระไตรปิฎก ผู้ใช้เครื่องมือสังข์ เป็นผู้แรกคือพระอินทร์ ปรากฏเช่นเดียวกับหลักฐานศิลปกรรมแกะสลักหินทราย ฐานพระพุทธรูป ศิลปะสกุลช่างพะเยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๑ เป็นไปได้ว่าเครื่องมือ แตร และสังข์นั้น รับมาจากวัฒนธรรมดนตรีขอมเมื่อครั้งเสื่อมอำนาจ โดยกษัตริย์ขอมพระเจ้าชัยวรมันที่ ๘ ได้มีการอุทิศข้าวัด ทรัพย์สินส่วนพระองค์ และทรงผนวชในพระพุทธศาสนานิกายหีนยาน (พ.ศ. ๑๘๕๒) ซึ่งก่อนหน้านั้นเครื่องแห่ประโคมในศาสนาพราหมณ์คงรับใช้พระพุทธศาสนาแล้ว และทำให้ทราบถึงเครื่องดนตรีพื้นถิ่น หรือเครื่องดนตรีที่มีความแตกจากจากจารึกร่วมสมัยอื่น มีปรากฏ

Copyright by Mahidol University

เฉพาะในจารึกวัดพระยืนเท่านั้น คือ สรไน ทะเทียด กาหล กังสดาล มรทงค์ และดงเดือด ทั้งนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเป็นเครื่องดนตรีในพระพุทธศาสนานิกายเดิม คือพระพุทธศาสนานิกายเดิมของอาณาจักรหริภุญไชยที่รับมาจากอาณาจักรทวารวดี

แต่หากมองในมุมมองทางด้านศิลปกรรม แม้จะเป็นที่เชื่อกันว่านิกายดังกล่าวที่นำมาเผยแพร่ในล้านนาเป็นนิกายเถรวาท (ลังกาวงศ์) ในความสัมพันธ์ทางพระพุทธศาสนาระหว่างสุโขทัยกับลังกา แต่ก็น่าแปลกใจว่าเหตุใดงานศิลปกรรมของทั้งสองกลับมีรูปแบบใกล้เคียงกันน้อยมาก เมื่อเทียบกับพระพุทธรูปที่นำเข้ามาจากตอนใต้ของอินเดีย ซึ่งก็สอดคล้องต้องกันกับเมื่อพญาลิไท อาราธนาพระมหาสามีสังฆราชจากเมืองพัน (พม่า) เพื่อถวายอุปสมบทแด่พระองค์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่า ความสัมพันธ์ทางด้านศิลปกรรมและรูปแบบดนตรีร่วมสมัยที่ปรากฏในล้านนาช่วงนั้น สุโขทัยได้ส่งอำนาจอิทธิพลแฝงทางวัฒนธรรมดนตรีมาจากพระพุทธศาสนาสายเมืองพัน ซึ่งรับมาจากอินเดียอีกทีหนึ่ง แล้วผสานเข้ากับวัฒนธรรมดนตรีกัมพูชา (ขอม) ก่อนที่จะมาถึงล้านนา

จากหลักฐานความร่วมสมัย และบริบทแสดงให้เห็นถึง เครื่องดนตรีรูปแบบ วงดนตรี และหน้าที่การใช้งาน ความเป็นวัฒนธรรมดนตรีเหล่านี้ได้รับการปรับเปลี่ยน และแปลงส่งต่อกันซึ่งคติ ความเชื่อ และศาสนาไปเรื่อยๆ แต่วัฒนธรรมดนตรีก็ยังมีหน้าที่รับใช้สังคมและศาสนาเหมือนเดิม ถึงความเชื่อเหล่านั้นจะเปลี่ยนแปลงไปมากเท่าสักใด ดนตรีก็ยังอยู่ในสังคมไม่หายไป เพราะดนตรีคือผลผลิตของสังคม เพราะวัฒนธรรมเป็นเสมือนสิ่งที่ยังหล่อเลี้ยงมนุษย์ในสังคมที่ยังมีศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ดนตรีนั้นจึงสนองหน้าที่เสมือนเครื่องสร้างพิธีกรรม ความเชื่อให้เป็นส่วนหนึ่งของการประโคมให้สังคมรับทราบถึงการเข้ามาของสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจในสังคมแห่งจินตนาการให้เป็นหนึ่งเดียว หลอมรวมความเป็นรัฐอย่างกลมเกลียว โดยใช้ดนตรีเป็นจุดเชื่อมโยงยึดเหนี่ยวไว้ซึ่งสถาบันต่างๆ เข้าด้วยกัน

(๒) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ในช่วงยุคทองแห่งล้านนา พ.ศ. ๒๐๐๑ - ๒๑๐๐ : ความร่วมสมัยในรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ เมื่อความเป็นรัฐแข็งแรงขึ้น สถาบันหลักทางสังคมมีอำนาจในการปกครอง ควบคุม การพัฒนาอาณาจักรสู่ความเจริญรุ่งย่อมเป็นเรื่องง่าย บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองมีเอกภาพ ศิลปะและวัฒนธรรมการดนตรีย่อมรุ่งเรืองด้วยเหมือนกัน หลักฐานงานศิลปกรรมรอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุกถือเป็นหลักฐานเดียว ปรากฏวัฒนธรรมการดนตรี สอดคล้องกับงานศิลปกรรมร่วมสมัยในยุคทองของล้านนา ร่วมสมัยกับงานศิลปกรรมวัดเจ็ดยอด ศาสนสถานเมื่อครั้งสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งที่ ๘ ในแผ่นดินล้านนาสมัยพระเจ้าติโลกราช (พ.ศ. ๒๐๒๐) ลวดลายที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาท ฮันส์ เพนธ์ ได้สันนิษฐานอายุรอยพระพุทธบาทไว้ประมาณปี พ.ศ. ๒๐๐๐ - ๒๑๕๐

Copyright by Mahidol University

จากรูปแบบทางศิลปกรรมปรากฏการเข้ามาของศิลปะจีน อินเดีย อยุธยา และพม่า เพราะในช่วงนี้วัฒนธรรม ศิลปกรรม และการดนตรีจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับอารยธรรมใหญ่ คือ อินเดีย และจีน เกิดการไหลบ่าเข้ามาของวัฒนธรรม และเทคโนโลยีจากต่างแดน เกิดการผสมกับวัฒนธรรม ความเชื่อท้องถิ่น จนก่อเกิดเป็นรูปแบบวัฒนธรรมท้องถิ่น ความเข้มข้นของการรับและประยุกต์วัฒนธรรมต่างแดนมีมากในหมู่คนชั้นสูง สถาบันหลักของสังคมอันได้แก่ สถาบันศาสนา และกษัตริย์ จากการปกครองล้านนาสมัยนี้ ปรากฏรัฐมีรากฐานมาจากสังคมการเกษตรที่แข็งแกร่ง พัฒนาการของรัฐนี้ ได้สร้างตัวตนของดินแดนในจินตนาการขึ้นมาเพื่อถือครองอำนาจโดยสถาบันหลักของสังคม โดยอ้างความเป็นศูนย์กลางจักรวาล สั่งสมเกียรติยศของศูนย์กลางอำนาจชักจูงผู้คนในรัฐ สร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สร้างศูนย์รวมทางจิตใจด้วยสิ่งก่อสร้างมโหฬาร และพิธีกรรมอันมีดนตรีเป็นเครื่องชำระล้างความเชื่อเดิมในพิธีกรรมอันโอ่อ่า

ปรากฏรูปคนนางฟ้า เทพธิดา บรรเลงเครื่องดนตรีจำพวก พิณ และเครื่องเป่าที่มีลักษณะคล้ายขลุ่ย หรือปี่ บรรเลงในปราสาทราชฐาน เรียงรายด้วยนางฟ้า เทพธิดารับใช้สถาบันชนชั้นปกครอง (กษัตริย์) ในภพภูมิของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นเครื่องประดับบารมีของพระอินทร์ ในคติความเชื่อจักรวาล อันมีโครงสร้างแบบไตรภูมิ ร่วมสมัยกับไตรภูมิโลกวินิจฉัย (ไตรภูมิพระร่วง) ปรากฏนางฟ้าบรรเลงดนตรีเช่นเดียวกัน เครื่องดนตรีที่ปรากฏเป็นอีกหนึ่งหลักฐานสำคัญของดนตรีในพระราชฐาน คือ พิณประเภทคันธนู (bow harp) และเครื่องเป่าประเภทเป่าด้านข้าง (end blown flute) คติจักรวาลที่สร้างพระพุทธบาท ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของรัฐในจินตนาการเพื่อผูกโยงเข้ากับหลักความเชื่อทางพระพุทธศาสนา มีนัยยะในการควบคุมประชากรในรัฐให้มีระเบียบเรียบร้อย ภาคใต้กฎหมายทางพระพุทธศาสนาอันได้แก่ กฎแห่งกรรม ในความสัมพันธ์ทางสังคมที่เป็นรูปธรรม (social reality) อาณาจักรล้านนามีเอกภาพและความเจริญรุ่งเรือง อันเป็นผลมาจากการสมานฉันท์ รวมพลังระหว่างสถาบันกษัตริย์และศาสนา สร้างชุมชนทางจินตนาการ (imagined community) ในแผ่นดินความเชื่อแบบธรรมราชา จากหลักฐานทางศิลปกรรมร่วมสมัย ปรากฏเครื่องดนตรีในคติความเชื่อดังกล่าวที่วัดโปวินต่าวน์ ประเทศพม่า เป็นงานจิตรกรรมพุทธประวัติมีเครื่องดนตรีพิณ และเครื่องเป่า เช่นเดียวกันบรรเลงในราชฐานโดยเหล่านางใน ปรนนิบัติ ขับกล่อมแก่บุคคลในสถาบันกษัตริย์ เป็นวงดนตรีหญิงล้วน ซึ่งไมเคิล ไรท์ กล่าวว่า เป็นวงดนตรีที่บรรเลงด้วยเหล่านางเทพทาสี อันมีที่มาจากวัฒนธรรมศาสนาพราหมณ์ ที่ได้จัดว่าวงดนตรีประเภทนี้เป็นวงดนตรีวงเล็ก “จินฺนเมฆมฺ” มีพิณเป็นเครื่องหลัก มีหญิงเป็นนักรำ และใช้แสดงกันหน้าพระประธานภายในประการัม ดังปรากฏในงานปูนปั้นนางทั้ง ๕ ประดับฐานเจดีย์สมัยทวารวดีที่คูบัว จังหวัดราชบุรี

Copyright by Mahidol University

จากหลักฐานร่วมสมัยในอาณาจักรล้านนาก่อนหน้า ทำให้ทราบประเภท หน้าที่ ของวัฒนธรรมดนตรีที่ปรากฏในดินแดนล้านนาว่ามี ๒ ประเภท ใหญ่ๆ คือ ดนตรีที่บรรเลงในวัง กับดนตรีที่บรรเลงนอกวัง วัฒนธรรมความเชื่อนางรับใช้ปรนนิบัติเล่นดนตรีชั้นใน ปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ ก็เป็นอีกหนึ่งหน้าที่ของนางผู้แต่งเข้าไปเพื่อทำหน้าที่ปรนนิบัติดูแลเทพเจ้าควรแก่การเคารพบูชา (พระอินทร์) ซึ่งเปรียบเหมือนกษัตริย์ของโลกสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หน้าที่ของเทพทาสีมีไว้เพื่อก่อเกิดบรรยากาศที่เป็นมงคล มีศักดิ์ศรี งามสง่า และรื่นเริง ดังนั้นนางจึงมีบทบาทร้องและรำตาม เทวสถานของเทพ อย่างเช่นพระอินทร์ เป็นต้น ปรากฏการณ์คติจักรวาล มงคล ๑๐๘ ประการดังกล่าว เกิดจากการครอบงำทางพุทธศาสนา นิกายมหายาน ที่เจริญเติบโตในอาณาจักรขอม และได้กระจายเผยแพร่เข้ามาในล้านนา และถือครองความเชื่อในดินแดนสุวรรณภูมิทั้งหมดให้ตกอยู่ใต้พุทธปาทลักขณะ ดินแดน รัฐแห่งจิตนาการในพระพุทธศาสนา

แม้ว่าเครื่องดนตรีเหล่านี้ถูกใช้โดยศาสนา สถาบันต่างกัน แต่วัฒนธรรมดนตรี เครื่องดนตรีและวิวัฒนาการของดนตรียังปรากฏความร่วมสมัย การเปลี่ยนถ่ายหน้าที่ และการพัฒนาเพื่อความอยู่รอดของสถาบันที่ยังใช้ดนตรีในการขับกล่อม และประโคมฐานอำนาจหลักของสังคมอำนาจทางวัฒนธรรมของศูนย์กลางเหล่านี้แพร่หลายไปได้กว้างไกล โดยรัฐอื่นๆ รับเอาวัฒนธรรมของราชสำนักไปแสดงในท้องถิ่นตนเอง จนเกิดแบบแผนทางวัฒนธรรมที่กลายเป็นส่วนหนึ่งของอุดมคติรัฐในรุ่นหลัง ดังปรากฏในรอยพระพุทธบาทวัดพระสิงห์ โดยปรากฏอิทธิพลของสถาบันศาสนาที่รอรับการอุปถัมภ์จากสถาบันกษัตริย์

ต่อมาภายหลังเมื่อกษัตริย์สามารถควบคุมสถาบันคณะสงฆ์ได้ในระดับสูง ดังเช่นปรากฏในสมัยพระเจ้าติโลกราชซึ่งกษัตริย์สามารถเลือกสนับสนุน อุปถัมภ์นิกายสงฆ์ได้ ก่อเกิดเป็นงานศิลปกรรมเพื่อเกื้อหนุนระหว่างสองสถาบัน เกิดวัฒนธรรมที่ลงตัวมีเอกลักษณ์ การดนตรีมีรูปแบบและหน้าที่ชัดเจนยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับงานศิลปกรรม เกิดการสร้างอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ทั้งหมดนี้ปรากฏอยู่ในยุคทองของล้านนา ยุคทองสุดท้ายก่อนที่สถาบันกษัตริย์จะล่มสลายลงเหลือเพียงสถาบันสงฆ์อันทรงอำนาจภายใต้ความเชื่อ พิธีกรรมทางศาสนา

(๓) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย สมัยพม่าปกครอง พ.ศ. ๒๑๐๑ - ๒๓๑๗ : ความร่วมสมัยที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ตำนาน เรื่องเล่า มุขปาฐะในดินแดนล้านนา ผลจากสถาบันกษัตริย์ล้านนาราชวงศ์มังรายล่มสลายลง แต่ระบบสถาบันพระศาสนายังคงแข็งแกร่ง ตรงกันข้ามกลับมีอิสระในการบันทึก แต่งหรือเขียนเรื่องราวโดยปลดออกจากดุลอำนาจสถาบันกษัตริย์ และมีระบบปกครองใหม่จากพม่าเข้ามาสนับสนุนถวายเงินทอง ที่ดินประปราย ส่งผลให้สถาบันสงฆ์กลับกลายเป็นศูนย์รวมอำนาจใหม่ คือผู้นำทางด้านจิตวิญญาณในล้านนา เกิดการรวมอำนาจจากสถาบันกษัตริย์ ถ่ายทอดลงมาสู่พระสงฆ์ด้วยอำนาจอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ เพื่อหวังเข้าครอบครองรัฐแว่น

Copyright by Mahidol University

แคว้น สร้างความชอบธรรมและเรียกความศรัทธาได้อย่างมากมายมหาศาล วัฒนธรรม ประเพณี การจาร จารึก บันทึกเรื่องราวยังคงสืบต่อเรื่องมาในสถาบันวัด ก่อนที่จะส่งต่อและถ่ายทอดไปยังกลุ่มชุมชน โดยมีตัวแทนจาก “น้อย” “ขนาน” หรือ “หนาน” ผู้ชายที่เคยบวชเรียนมาแล้วรักษาสืบทอดพิธีกรรม รวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมดนตรี ในที่นี้ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของวรรณกรรม ตำนานที่ปรากฏเนื้อความเกี่ยวกับดนตรีออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ได้แก่

ตำนานฝ่ายวัด (ตำนานเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา) ดนตรีมีหน้าที่ในการแห่ประโคม เฉลิมฉลองเรื่องราวในพระพุทธศาสนา พุทธประวัติปรากฏดนตรีในราชฐาน ดนตรีแห่ประโคมนอกราชฐาน ดนตรีที่ปรากฏขึ้นมาด้วยอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ โดยหน้าที่ของดนตรีส่วนใหญ่ปรากฏในตำนานเพื่อสร้างความยิ่งใหญ่ ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา นักดนตรีเป็นชั้นสูง เช่นพระอินทร์เป่าสังข์ เทวดาดีดพิณ นางฟ้าออกมาขับร้องฟ้อนรำ ส่วนตำนานฝ่ายวัดที่บันทึกเรื่องราวเช่นประวัติพระพุทธรูป ประวัติวัดนั้น ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมพาทย์ฆ้องเฉลิมฉลองอันเนื่องจากความเลื่อมใสในพระศาสนา ถือเป็นพุทธบูชาอย่างหนึ่งเป็นต้น

ตำนานฝ่ายเมือง (ตำนานเรื่องราวเกี่ยวกับกษัตริย์ ราชวงศ์) ดนตรีมีหน้าที่ชัดเจนในการแห่ประโคม สรรเสริญในวีรกรรมของกษัตริย์ ดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมสรรเสริญถึงชัยชนะของสถาบันปกครองที่มีชัยเหนือฝ่ายศตรู ในทางเดียวกันดนตรียังมีหน้าที่ผสานสถาบันกษัตริย์และพระพุทธศาสนา โดยสร้างบรรยากาศกษัตริย์ทรงทำนุบำรุงพระศาสนาซึ่งเป็นเหตุการณ์อันแสดงถึงความรุ่งเรืองของยุคสมัย นอกจากนี้ยังปรากฏเครื่องดนตรีบางชิ้นมีหน้าที่เป็นยศ หรือศักดินากษัตริย์ ขุนนาง เพราะดนตรีมีหน้าที่แห่ประโคมให้ทราบถึงเกียรติยศ ส่วนมากเป็นดนตรีที่เน้นเครื่องตีจำพวกกลอง และปี่ ส่วนฆ้องนั้นถือเป็นเครื่องดนตรีชั้นสูง เพราะเป็นเครื่องโลหะ ทำยากและมีราคา ฉะนั้นการมีวงดนตรี และเครื่องดนตรีบางชนิด ถือว่าเปรียบเสมือนเครื่องประดับยศอย่างหนึ่งที่ชนชั้นสูงพึงมีไว้แห่ประโคมในกิจ ที่อยากประชาสัมพันธ์ หรือแสดงความมั่งมีในยศศักดินาตนต่อประชาชน

ตำนานปกิณกะ (ตำนานเรื่องราวเบ็ดเตล็ดประเภทนิทาน หรือตำนานท้องถิ่น) ถือว่าเป็นตำนานที่มีการบอกเล่าผ่านเคล้าเครื่องดนตรี และการแสดง เช่น ละครซอ หรือการบรรยายเล่าเรื่องผ่านการจ๊อย จ๊อยสาว ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้รับการจด และจารจารึกอย่างเป็นทางการเพราะไม่สามารถเข้าไปอยู่ในหอธรรม (หอธรรม) ได้เพราะว่าเป็นเรื่องทางโลกที่พระสงฆ์ไม่ควรศึกษา เป็นความบันเทิงอยู่ในมหรสพระดับบ้าน บ้างดนตรีก็ปรากฏอยู่ในเรื่องราวอีกทีหนึ่ง ซึ่งส่วนมากปรากฏเป็นดนตรีจากภาคกลางเสียส่วนใหญ่ เช่น คร่าวซอเรื่องหงส์หิน เป็นต้น เนื่องจากสถาบันกษัตริย์ในอุดมคติชาวล้านนาในขณะนั้นคือกษัตริย์จากสยาม เพราะฉะนั้นการดนตรี มหรสพอัน

Copyright by Mahidol University

เกี่ยวเนื่องกับสถาบันการปกครองจึงเป็นดนตรีแบบราชสำนักสยามเช่นกัน ปรากฏดนตรีล้านนาแท้เพียงโคลงนิราศหริภุญชัยที่ได้รับการสืบต่อจากราชสำนักภาคกลาง

ถึงแม้ว่าผู้ประพันธ์จะไม่ได้เข้าไปอยู่ในสถานการณ์จริงก็ตาม แต่ดนตรีรวมไปถึงหน้าที่ของดนตรีที่ปรากฏนั้นล้วนแต่เกิดจากประสบการณ์ของผู้เขียน วิถีชีวิตของคนในยุคสมัยนั้น ซึ่งทั้งหมดนับว่าเป็นหลักฐานส่วนสำคัญทางประวัติศาสตร์อีกหลักฐานหนึ่งที่ช่วยเติมเต็มภาคประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนาร่วมสมัยให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น ถึงแม้ว่าสมัยพม่าปกครอง การเขียนตำนานยังคงมีอยู่แต่น้อยลงมาก แต่ยังสืบทอดมาเรื่อยๆ จนถึงสมัยฟื้นฟูบ้านเมืองราชวงศ์เจ้าเจ็ดตนปรากฏการฟื้นฟู การเขียนตำนานครั้งใหญ่สมัยพระเจ้ากาวิละ (พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๓๕๘) เนื่องจากในช่วงเวลานั้นดินแดนล้านนามีสภาพการสร้างบ้านแปลงเมืองใหม่ (เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง) ราชวงศ์ท้องถิ่นผู้นำใหม่ต้องสร้างสิทธิธรรมด้วยการเขียนประวัติราชวงศ์ตน ส่งผลให้การเขียนตำนานฟื้นฟูขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งเพื่อสรรเสริญสถาบันกษัตริย์ใหม่ ในช่วงเวลาดังกล่าวมีการนำตำนานเก่ามาคัดลอกใหม่อย่างมากมาย เพราะในเวลานั้นวัดเปรียบเสมือนสถานศึกษาสรรพวิชา สอนให้ชายล้านนาเป็นผู้รู้โลก นักกวี นักดนตรี นักประวัติศาสตร์ นักธรรม นักวิทยาศาสตร์ แพทย์ศาสตร์ ฉะนั้นศิลปะวิทยาการต่างๆ ในช่วงล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่ายังสามารถติดตาม ศึกษาจากมิติความร่วมสมัยผ่านสถาบันวัด ก่อนที่จะถ่ายทอดลงสู่ชุมชน ท้องถิ่น และแฝงตัวเข้าไปในประเพณี ๑๒ เดือนอย่างกลมกลืน กระทั่งผ่านเข้ามาสู่สมัยล้านนา ประเทศราชของสยาม ในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ วัฒนธรรมการบันทึกส่วนใหญ่ยังอยู่ในสถาบันพระพุทธศาสนา และฝังตัวในวัฒนธรรมระดับชุมชนเกษตรกรรม จนเกิดยุคฟื้นฟูล้านนาใหม่ เกิดปรากฏการณ์รับดนตรีสยามเข้ามาฉลองพระเกียรติยศของสถาบันปกครอง

(๔) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยในช่วงประเทศราชแห่งราชอาณาจักรสยาม (พ.ศ. ๒๓๑๗ - ๒๔๗๖) และภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ. ๒๔๗๕) จากการล่มสลายของสถาบันกษัตริย์ล้านนา และตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า ๒๑๖ ปี ต่อมารัฐไทยได้ล้านนาเข้าสวามิภักดิ์และร่วมกันทำสงครามขับไล่พม่าออกจากเมืองเชียงแสน (พ.ศ. ๒๓๔๗) ก่อร่างสร้างตัวขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. ๒๓๑๗ เมื่อผู้นำท้องถิ่นพระยาจ่าบ้าน และเจ้ากาวิละร่วมกันต่อต้านพม่า โดยการช่วยเหลือของพระเจ้าตากสิน เมื่อปีพ.ศ. ๒๓๕๘ นักประวัติศาสตร์เรียกยุคสมัยนี้ว่า “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” คือการกวาดต้อนผู้คน วัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาอยู่ในเมืองเชียงใหม่ เพราะตอนนั้นเชียงใหม่ยังเป็นเมืองร้าง ไร้ซึ่งผู้คน และวัฒนธรรมการดนตรี

จากนั้นพระเจ้ากาวิละได้ถือครองสืบต่ออำนาจโบราณอารยธรรมล้านนา และได้สืบต่อแสดงตนในฐานะกษัตริย์ท้องถิ่นโดยเข้ามาสวมแทนที่กษัตริย์ราชวงศ์มังรายในทุกเรื่อง เกิดเป็นชาตินิยมเริ่มแรกในแผ่นดินล้านนา โดยเริ่มต้นจากการฟื้นฟูราชประเพณีเดิมที่เคยปฏิบัติกันมา การ

Copyright by Mahidol University

ดนตรีล้านนามีเพียงวัฒนธรรมการดนตรีที่หลงเหลืออยู่ในวิถีชีวิตของชุมชนรัฐแว่นแคว้นได้รับมาจากการกวาดต้อนผู้คนหลายวัฒนธรรม สถาบันเจ้านายไม่มีดนตรีบรรเลงแห่ประโคม สรรเสริญหรือขับกล่อมในคุ้ม จึงรับวัฒนธรรมดนตรีจากสยามเข้ามา ต่อจากนั้นพระเจ้ากาวิละทรงยกอำนาจความชอบธรรมจากเชื้อสายสกุลท้องถิ่น เป็นเจ้าหัวเมืองประเทศราชสยามอย่างชัดเจน ส่งผลให้เจ้าหัวเมืองเหล่านั้นต้องมีคณะละคร ดนตรี สยามเพื่อเฉลิมพระเกียรติยศของตนเอง และละครนั้นต้องเป็นการแสดงโดยไม่หวังผลตอบแทน เพื่อเป็นการซื้อใจ และสั่งสอนเหล่าประชนชนทางอ้อมให้มีความจงรักภักดีต่อเจ้านาย

ยุคสมัยสำคัญในช่วงล้านนาเมืองประเทศราชของสยามเป็นช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดของการเปลี่ยนแปลง เลือกรับและปรับเปลี่ยน ดนตรีสมัยนี้ในยุคสมัยของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่มีการพัฒนารูปแบบดนตรีล้านนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีในราชสำนัก พระองค์ทรงมีบทบาทต่อการดนตรี ละคร และนาฏศิลป์ล้านนา การดนตรีในช่วงสมัยนี้ได้รับรูปแบบดนตรีวัฒนธรรมจากภายนอกหลากหลายรูปแบบ เช่น รูปแบบดนตรีไทยภาคกลาง ได้ทรงนำครูดนตรี ครูสอนฟ้อนรำจากภาคกลางเข้ามาสอนดนตรี รูปแบบดนตรีตะวันตกจากกลุ่มมิชชันนารี ตลอดถึงรูปแบบดนตรีและการแสดงที่มาจากพม่า รวมถึงการนำรูปแบบดนตรีล้านนามาผสมผสานสร้างภาพลักษณ์ความเป็นท้องถิ่นนิยม จนกระทั่งรูปแบบดนตรีในช่วงนี้ก่อเกิดเป็นดนตรีแบบราชสำนักที่มีแบบแผนลงตัว

กรณีนี้หากพระองค์ทรงเปลี่ยนตัวเองให้เหมือนกับเจ้านายสตรีชั้นสูงของกรุงเทพฯ พระองค์ก็จะอยู่ในสถานะที่ด้อยกว่าเช่นกัน เพราะบุคคลที่แวดล้อมทุกคนก็จะยังคงรับรู้ว่าพระองค์เป็น “ลาว” และในวัฒนธรรมชั้นสูงของราชสำนักฝ่ายในนั้น ก็จะมีการเน้นความเป็นชาติวุฒิมาเป็นอันดับแรก ดังนั้นพระราชชายาเจ้าดารารัศมีจึงไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากพยายามสร้างอัตลักษณ์ของพระองค์ในฐานะเจ้านายเชียงใหม่ มีวิถีชีวิตแบบคนเชียงใหม่ แต่มีรสนิยมทางดนตรีสูงส่งเพื่อให้ชาวกรุงได้ประจักษ์ถึงความมีอารยะวัฒนธรรมของเชียงใหม่ และดนตรีการแสดงก็ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการเฉลิมพระเกียรติให้เท่าเทียมกับสังคมวังในสมัยก่อน เป็นยุคสมัยแห่งการสร้างบุคลากรด้านดนตรีในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสู่ความเป็นท้องถิ่นนิยมในล้านนา วัฒนธรรมดนตรีในคุ้มเจ้านายถูกสืบต่ออีกครั้งโดยสถานศึกษา และอื่นๆ ผ่านตัวบุคคลสำคัญที่ถูกปลูกฝังมาจากสถาบันคุ้มเจ้านาย ได้แก่ เจ้าเทพกัญญา บูรณพิมพ์, เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่, เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่, เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่, ครูโสภา เพ็งพุ่ม, ครูอัญชัน ปิ่นทอง, ม.จ. หญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย และ ม.จ.หญิงภัทรดา ฉัตรชัย เป็นต้น

Copyright by Mahidol University

การอภิปรายผล

ผลจากการวิจัย มีประเด็นนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้

(๑) ดนตรีล้านนาร่วมสมัย ประเพณี ๑๒ เดือน ในสถาบันวัด และชุมชน หลังจากสถาบันกษัตริย์ราชวงศ์มังรายล่มสลายลง วัฒนธรรมการดนตรีล้านนาส่วนใหญ่ถูกสืบทอดมายังสถาบันพระพุทธศาสนา พระสงฆ์คือบุคคลสำคัญในการสืบทอดวัฒนธรรมการดนตรีเหล่านี้ให้อยู่รอดโดยการจารจารึกคัมภีร์ ตำนาน ชาดก และการสืบทอดประเพณีวัฒนธรรมล้านนา อันมีการดนตรีทำหน้าที่สำคัญในการขับเคลื่อนศรัทธา การมีส่วนร่วมระหว่างวัดและชุมชน ผ่านผู้ชายที่บวชเรียนแล้วเรียกว่า “หนาน” ซึ่งมักจะเป็นผู้นำทางฝ่ายฆราวาส พิธีกรรมทางพุทธ ผ่านวัฏจักรเวลาประเพณี ๑๒ เดือน ซึ่งบางอย่างมีการกำหนดวันเวลาอย่างชัดเจน บางอย่างเป็นกำหนดการอย่างคร่าวๆ ไม่ตายตัว แต่ก็สามารถจัดปฏิทินโดยสังเขปตามระบบการนับเดือนในท้องถิ่น ส่งผลให้วัฒนธรรมดนตรีล้านนาส่วนใหญ่ถูกสืบทอดตามชุมชน วัฒนธรรมชุมชนมีวัดเป็นศูนย์กลาง โดยในแต่ละชุมชนจะมีศิลปินพื้นบ้านถืออาชีพนักดนตรีเป็นอาชีพรองจากเกษตรกรรม สืบทอดการดนตรีภายในครอบครัว และผู้สนใจ รับใช้สังคมประเพณี ๑๒ เดือนล้านนา ในภาวะเกิดเป็นความสัมพันธ์เชิงอุปถัมภ์ระหว่างสถาบันวัดและชุมชนเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ล้านนาที่เริ่มก่อตั้งขึ้นมาใหม่ภายหลังตกเป็นประเทศราชของพม่ามายาวนาน เริ่มต้นตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๑๗ วัฒนธรรมดนตรีล้านนาถูกรื้อฟื้นมาอีกครั้งในรูปแบบของวัฒนธรรมท้องถิ่นโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่วัด และชุมชน ในขณะที่สถาบันกษัตริย์ใหม่ที่เพิ่งก่อตั้งไร้วัฒนธรรมดนตรีราชสำนักล้านนาเดิม เกิดการแบ่งแยก ปะทะกันระหว่างดนตรีล้านนาเดิมที่ตกทอดสู่วัฒนธรรมชุมชนกับวัฒนธรรมดนตรีของเจ้านายซึ่งรับมาจากวัฒนธรรมใหญ่จากสยาม เกิดการแบ่งชั้นระหว่างวัฒนธรรมดนตรีขึ้นอย่างชัดเจนคือ วัฒนธรรมดนตรีชุมชน และวัฒนธรรมดนตรีเจ้านาย

ประเพณี ๑๒ เดือน ประกอบด้วยความเชื่อทั้งผี (วัฒนธรรมสายแม่) และพุทธ (วัฒนธรรมสายพ่อ) ผสมกลมกลืนกันอย่างลงตัว วัฒนธรรมดนตรีล้านนารับใช้ความเชื่อทั้งสองสาย คือ บรรเลงทั้งประเพณีฟ้อนผี แห่พิธีส่งสการ (พิธีศพเจ้านาย หรือพระสงฆ์) งานปอยหลวง และบรรเลงแห่ประกอบการฟ้อนรำเช่น ฟ้อนเล็บ เป็นต้น โดยสรุปดนตรีล้านนาร่วมสมัย ประเพณี ๑๒ เดือน นี้รับใช้สถาบันวัด และชุมชน การมีส่วนร่วมของชุมชน เป็นวัฒนธรรมดนตรีชุมชนโดยมีวัดเป็นศูนย์กลาง เป็นวัฒนธรรมดนตรีรากหญ้าในสังคมล้านนา การช่วยเหลือเกื้อกูลกันในสังคมหมู่บ้าน การเอามื้อเอาวัน การสร้างเหมืองฝายระบบจัดการน้ำแบบล้านนา ถูกทำลายและเปลี่ยนแปลงง่ายตามยุคสมัย บ้างก็หายสาบสูญลงเมื่อสถาบันชุมชนแบบโบราณโดนชุมชนสมัยใหม่เช่น บ้านจัดสรร ในที่นี้นับรวมถึงกระแสทุนนิยมที่เปลี่ยนความเป็นวัฒนธรรมให้กลายเป็นสินค้า

Copyright by Mahidol University

เกิดภาวะความเจริญกระจุกตัวที่เมือง ความยากจนกระจายในส่วนชนบทรอบนอกที่ยังคงใช้วิถีชีวิตเหมือนเดิม นักดนตรีท้องถิ่นเริ่มขาดการสนับสนุนและตกอยู่ในภาวะยากจนเพราะไม่มีคนฟัง ไม่มีผู้ว่าจ้างผนวกกับสถาบันวัดค่อยๆ ลดอำนาจและบทบาทลง ฉะนั้นเพื่อความอยู่รอดนักดนตรีจึงพยายามปรับเปลี่ยนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัยมากขึ้น ในที่นี้ผู้วิจัยไม่ได้สรุปอภิปรายความความหมายมุมมองของวัฒนธรรมใหญ่ที่ส่งผลหรือมีต่อวัฒนธรรมเล็ก เพราะถ้าหากการศึกษาวิจัยเป็นไปในมุมมองดังกล่าว เท่ากับว่าจะให้สังคมชุมชนวัฒนธรรมเล็ก ดิ้นรนและปรับตัวให้เป็นเหมือนวัฒนธรรมใหญ่มากขึ้น และเพื่อต้องการลดความประหลาดตลอดจนสร้างความเป็นชาตินิยม ทับถมความเป็นท้องถิ่นนิยมตนเสียสิ้น ส่งผลให้การศึกษาวิจัยภาษา วัฒนธรรม ดนตรี รวมถึงคติชนวิทยาขาดข้อมูลซึ่งเป็นกุญแจสำคัญในการพัฒนาและต่อยอดความรู้ ตลอดไปจนถึงการพัฒนาประเทศอย่างมีแก่นสารต่อไป เพราะฉะนั้นผู้วิจัยให้ความสำคัญของวัฒนธรรมชุมชนนี้เป็นวัฒนธรรมจริงเพราะเกิดจากวิถีชุมชนจริง การดนตรีล้านนาบรรเลงในหน้าที่สะท้อนสังคมได้อย่างตรงไปตรงมาบริสุทธิ์ไม่แสแสร้ง และกำลังจะหายไปจากวัฒนธรรมการดนตรีในสังคมล้านนาจริง

(๒) ดนตรีล้านนาร่วมสมัยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒) เมื่อรัฐชาติไทยเริ่มแสวงหาอัตลักษณ์ เอกลักษณ์ ประเพณี และวัฒนธรรมของตน บ้างก็ประดิษฐ์ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมขึ้นมาใหม่ แล้วแต่งตั้งเป็นวัฒนธรรมประเพณีระดับชาติ ดังนั้นในบางมิติอำนาจรัฐ ประเทศไทยจึงมีความต่อเนื่องสูง มีประเพณีวัฒนธรรมหลายอย่างที่รัฐสร้างขึ้น ดัดแปลงให้อยู่ในกรอบนิยมของตนและถูกส่งทอด จากสมัยจารีตร่วมสมัยมาถึงปัจจุบัน

วัฒนธรรมดนตรีท้องถิ่นล้านนากำลังถูกกลืนเข้ากับวัฒนธรรมใหญ่ วัฒนธรรมทุนนิยม การล่มสลายของความเป็นชุมชน วัฒนธรรมชุมชนค่อยๆ ปรากฏขึ้นในแง่การขาดแคลนวัฒนธรรมท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้กำลังทำลายความอุดมสมบูรณ์ของวัฒนธรรมท้องถิ่นอันมีวัดเป็นศูนย์กลาง ยังมีอีกตัวแปรหนึ่งคือสถาบันการปกครองกระจายอำนาจ ความเชื่อและการปลูกฝังวัฒนธรรมใหญ่ ผ่านสถาบันการศึกษาและสถาบันอุดมศึกษาที่มีส่วนช่วยต่อยอดองค์ความรู้เดิมในสถาบันรัฐ พร้อมทำลายความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรมสถาบันชุมชน

ช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ส่งผลให้เกิดการขยายตัวของการศึกษาภาคบังคับมากขึ้น มีการรณรงค์ให้พูดภาษาประจำชาติในห้องเรียน ศึกษาวัฒนธรรมไทยมารยาทไทย และดนตรีไทยพร้อมๆ กับความแปลกแยกระหว่างวัฒนธรรมดนตรีในสถานศึกษาและชุมชนที่ขาดดุลอำนาจในการต่อรอง และการศึกษาถึงวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเข้าใจ แต่สำหรับวัฒนธรรมดนตรีล้านนาแล้วยังมีความร่วมสมัยกันมาโดยตลอด จากการขับเคลื่อนในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมีสู่ความเป็นท้องถิ่นนิยม วัฒนธรรมดนตรีในคุ้มเจ้านายถูกส่งทอดสืบต่ออีกครั้ง

Copyright by Mahidol University

โดยสถานศึกษาผ่านตัวบุคคลสำคัญที่ถูกปลูกฝัง บุคคลเหล่านี้มีบทบาทอย่างยิ่งในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบดนตรีล้านนาเดิมให้ร่วมสมัยเรื่อยมา ส่งผลและมีอิทธิพลเป็นอย่างยิ่งในสถานศึกษา โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อันประกอบด้วยชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย สานต่อองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ดนตรีในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ชมรมพื้นบ้านล้านนา เน้นเรื่องการสืบสานอนุรักษ์วัฒนธรรมดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม และนาฏศิลป์ในวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

จากการที่เมืองเชียงใหม่กลายสภาพเป็นแหล่งท่องเที่ยว เป็นเมืองใหม่ที่เติบโตบนเมืองเก่า โดยพัฒนาเชิดชูความโบราณของเมืองเชียงใหม่อันเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนาที่สั่งสมอารยธรรมมาช้านาน มีความสวยงามด้วยศิลปวัฒนธรรมและแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติ ชื่อเสียงของเชียงใหม่ด้านการท่องเที่ยวมีมานานแล้ว อย่างน้อยตั้งแต่สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม พ.ศ. ๒๔๘๒ เรียกดินแดนแห่งนี้ว่า “ถิ่นไทยงาม” ประชาสัมพันธ์บ้านเมืองในภาคเหนือให้ปรากฏเป็นที่รับรู้ในฐานะดินแดนสาวงาม ดอกไม้สวย อากาศดี ผู้คนนิ่มนวลอ่อนหวาน

ในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยชมรมนาฏศิลป์และดนตรีไทย ได้เป็นเจ้าภาพในการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๒๖ เมื่อวันที่ ๒๖ - ๒๗ มกราคม เป็นปีรณรงค์วัฒนธรรมไทย และเกิดการปะทะระหว่างชุดคำว่า ดนตรีไทยดนตรีประจำชาติ และดนตรีล้านนาเชียงใหม่ ด้วยนโยบายชาตินิยมฝังลึกกับการเชิดชูเอกลักษณ์ความเป็นท้องถิ่น สิ่งเหล่านี้นำพามาซึ่งกระแสการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรม เกิดเป็นดนตรีไทยอุดมศึกษาที่พยายามเชิดชูดนตรีพื้นบ้านล้านนา หรือดนตรีล้านนา ขึ้นมาทัดเทียมเป็นจุดเด่นกับดนตรีไทยประจำชาติ เกิดการฟื้นฟูดนตรีล้านนาขึ้นมาจากกระแสการพัฒนาสืบต่อยอดจากเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และนายวิเทพ กันธิมา อย่างชัดเจน ภายหลังจากปรากฏการณ์ดนตรีไทยอุดมศึกษาเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๘ เกิดกระแสการอนุรักษ์ดนตรีพื้นบ้านล้านนา การเผยแพร่รูปแบบวงดนตรี สื่อเสียง และการฟ้อนรำแบบพื้นบ้านล้านนาอย่างกว้างขวางในเขตภาคเหนือตอนบน เกิดการกระจายตัวของการเล่นพิณเปี๊ยะที่กำลังจะหายไปจากวัฒนธรรมดนตรีล้านนา ทั้งหมดได้กระจายตัวเข้าสู่สถานศึกษาโรงเรียนต่างๆ อย่างรวดเร็ว และภายหลังจากงานฉลองเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี ดนตรีล้านนาก็ดูเหมือนจะแพร่กระจายไปในวงกว้าง โดยเน้นที่สถานศึกษาทั้งใหญ่ และเล็ก ทั้งหมดนี้ถือเป็นอีกความสำเร็จหนึ่งของชมรมพื้นบ้านล้านนาที่มีส่วนในการขับเคลื่อนดนตรีล้านนาในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา

และผลจากระบอบการรวมศูนย์อำนาจนี้ส่งผลให้วัฒนธรรมท้องถิ่นอ่อนแอ ขาดผู้นำท้องถิ่นในการจัดการ บริหารวัฒนธรรมอย่างถูกต้อง เพราะปัจจุบันระบบการบริหารจังหวัด อำเภอ ตำบล และหมู่บ้าน ยังอยู่ในมือของข้าราชการซึ่งล้วนมาจากการแต่งตั้ง เกิดการพัฒนาอย่างไร้ทิศทาง อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในช่วงนี้มีการขยายตัวมากขึ้น แต่ก็กระจุกตัวเฉพาะในเขตเมือง

Copyright by Mahidol University

มีการฟื้นฟูสร้างวัฒนธรรมล้านนาใหม่เพื่อการค้า โดยอาศัยการปรับปรุงจากรากวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่แล้ว เพื่อให้เกิดภาพลักษณ์เมืองเหนืออันมีวัฒนธรรมงดงาม ดังกรณีการจัดเลี้ยงขันโตก หรือขันโตกดินเนอร์ ซึ่งเริ่มครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๔๙๖ เป็นยุคสมัยแห่งการฟื้นฟูการดนตรีล้านนาเพื่อชนชั้นกลาง ดังเช่นยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาหรือยุคเรอเนสซองซ์ เป็นการระลึกถึงถึงศิลปะสมัยยุครุ่งเรืองของล้านนาในอดีตให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ซึ่งไม่ใช่การลอกเลียนแบบจากอดีต แต่เป็นการเน้นถึงความสำคัญของลักษณะเฉพาะบุคคล เพื่อสนองความต้องการทางการตลอดของชนชั้นกลางในระบอบทุนนิยม เนื่องจากระบบการศึกษาไม่ส่งเสริมการค้นคว้าและอภิปรายแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและไม่ส่งเสริมการศึกษาภาคประวัติศาสตร์ท้องถิ่น การหวนไปให้ความสนใจกับอดีตและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นกลับกลายเป็นความบิดเบี้ยวทางวัฒนธรรม ๒ ด้านคือ ๑. การรื้อฟื้นอดีตโดยไม่ศึกษาเรียนรู้อดีตอย่างจริงจัง ๒. นักธุรกิจอาศัยความตื่นตัวดังกล่าวด้วยการนำเอาศิลปวัฒนธรรมมาเป็นสินค้า

(๓) รูปแบบ วงดนตรีล้านนาร่วมสมัย ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสมัยของทุนนิยม (พ.ศ. ๒๔๗๕ - ๒๕๕๒) วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่นี้ยังเป็น “วัฒนธรรม” ที่อาศัยวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม บางครั้งก็เปลี่ยนแปลงไปมากแต่ก็ยังสามารถโยงใยไปมาหากันในรากของวัฒนธรรมเดิม พอไม่ให้ลืมรูปแบบในชุดวัฒนธรรมเดิม วัฒนธรรมดนตรีสมัยใหม่ดังกล่าวเป็นวัฒนธรรมจริง เป็นวัฒนธรรมดนตรีของคนร่วมสมัยปัจจุบัน ไม่ใช่วัฒนธรรมดนตรีแบบเก่าในอดีต เกิดการโหยหาอัตลักษณ์ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม ปรับเปลี่ยน พัฒนาเพื่อคนในยุคปัจจุบัน ศิลปินมีเสรีภาพในการสร้างสรรค์งานเพลงเพื่อสนองต่อสังคมมากขึ้นเกิดเป็นรูปประเภท ลักษณะของดนตรีล้านนาร่วมสมัยโดยสังเขปดังนี้

ดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม วงนาคทันต์ เป็นวงดนตรีที่ไม่ทิ้งรูปแบบของดนตรีล้านนาเดิมสมัยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ก่อตั้งมาจากการสนับสนุนของภาครัฐภายใต้การดูแล และควบคุมของบุคลากรในมหาวิทยาลัย เชียงใหม่ มีสมาชิกและการสืบทอดที่ชมรมพื้นบ้านล้านนา เป็นวงดนตรีล้านนาที่มีความเป็นมืออาชีพที่เกิดจากการย้ายภูมิปัญญาทางด้านดนตรีจากชุมชนสู่ภาครัฐ ส่งผลให้วงนาคทันต์เป็นวงดนตรีล้านนาที่ส่งอิทธิพลต่อวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเป็นอย่างมาก ด้วยการบันทึกเทปในโครงการสารานุกรมวัฒนธรรมไทย (ภาคเหนือ) โดยธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด (มหาชน) เพราะได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐ ถือเป็นแบบอย่างของวงดนตรีที่แสดงรูปแบบความเป็นอนุรักษนิยมได้สมบูรณ์ชัดเจนที่สุดวงหนึ่ง จึงเป็นวงดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยมต้นแบบ

ดนตรีล้านนา เพลงลูกทุ่งคำเมือง เป็นพัฒนาการเพลงพื้นบ้านมีสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านล้านนา เมื่อชีวิตเปลี่ยนไปก็เป็นเหตุให้เพลงพื้นบ้านเปลี่ยนแปลง เกิดเป็นเพลงลูกทุ่งคำเมือง มีลักษณะเดียวกันและมีพัฒนาการมาจากเพลงลูกทุ่งภาคกลาง มีพัฒนาการมาจากคณะละคร

Copyright by Mahidol University

ซอบอกเล่าเรื่องราวสะท้อนสังคมล้านนาในปัจจุบัน เนื้อหาส่วนมากเป็นเรื่องเบาสมอง ตลกขบขัน ค่อนแคะคนรุ่นใหม่ที่ไปนิยมชมชอบวัฒนธรรมจากส่วนกลาง ละทิ้งวิถีชีวิตแบบพื้นบ้านล้านนาเดิม และสะท้อนวิถีชีวิตของกลุ่มคนชายขอบในสังคมปัจจุบัน รูปแบบที่ได้รับความนิยมเป็นเพลงคำเมืองแทรกบทพูด อิทธิพลนี้มาของ เพลิน พรหมแดน เนื้อหาที่พูดในเพลงก็เป็นเรื่องพื้นๆ ตามวิถีชีวิตของคนท้องถิ่นทั่วไป ส่วนใหญ่เป็นเรื่องวิถีชีวิตแบบรักสนุกของชายล้านนาที่มัวแต่เล่นการพนัน สูบบุหรี่ ดื่มเหล้า ปัญหาของครอบครัว ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเพลงที่สร้างมาจากปัญหาเพื่อคอยสั่งสอนว่ากล่าว และตักเตือนทางอ้อม ถือเป็นพัฒนาการของดนตรีล้านนาในช่วงก่อนจะมีโฟล์คซองคำเมือง

ส่วนดนตรีล้านนาประเภทโฟล์คซองล้านนานั้น มีรากฐานมาจากประเพณีแอ่วสาวและลูกทุ่งคำเมือง เป็นรูปแบบดนตรีล้านนาที่หนีจากระบบเสียงเก่าๆ ในรูปแบบดนตรีพื้นบ้านล้านนา โดยการนำเครื่องดนตรีตะวันตกคือ กีตาร์ เข้ามาบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีหลักเช่นเดียวกับวัฒนธรรมดนตรีโฟล์คซองอเมริกา เพราะคนล้านนากำลังโหยหาอัตลักษณ์ใหม่ทางดนตรีที่ยืนหยัดบนอัตลักษณ์ของตน ไม่ใช่ดนตรีแบบเก่าดั้งเดิม ไม่ใช่ดนตรีแบบใหม่สมัยนิยมทั้งหมด แต่เป็นดนตรีที่ยังซึ่งกลิ่นไอของความเป็นล้านนา เป็นดนตรีเพื่อคนปัจจุบันซึ่งส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางหรือผู้คนในวัฒนธรรมเมืองใหญ่ที่พยายามแสดงความเป็นอิสระ ความเสมอภาคทางด้านวัฒนธรรมภาษาและความคิดของท้องถิ่น ระดับภาษาที่ใช้ในงานเพลงเป็นภาษาคำเมืองแบบผสมกับคำไทยภาคกลาง โดยเน้นที่การลงตัวของทำนองเป็นหลัก การใช้คำเปิดคำปิดในวรรคจบของเพลง บางเพลงก็ใช้คำร้องเดิมแต่นำมาบรรเลงด้วยกีตาร์ เข้ากับเครื่องดนตรีล้านนา เช่นเพลงน้อยใจยา เป็นต้น

ดนตรีล้านนาแบบสมัยใหม่ วงช้างสะตน เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย ที่เจริญเติบโตท่ามกลางความอุดมสมบูรณ์ทางวัฒนธรรม ในตัวตนจุดยืนว่าเป็นยุคสมัย “นีโอล้านนา” มาจากคำว่า “นีโอคลาสสิค” หมายถึง ยุคสมัยของศิลปะแนวสมัยใหม่ ในยุคของการรวมศูนย์อำนาจเริ่มเสื่อมคลายในระบอบเสรีนิยม ทุนนิยม ดังนั้นในช่วงนี้ศิลปินจึงมีอิสระในการสร้างสรรค์งานอย่างเต็มที่ไม่ยึดติดกับประเพณีเก่าๆ เสนอรูปแบบดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเดิม (อนุรักษนิยม) กลับมาประยุกต์รับใช้สังคมปัจจุบัน เป็นดนตรีล้านนาแนวประยุกต์ผสมผสานเข้ากับดนตรีโลก มีการประพันธ์เพลงใหม่ในรูปแบบดนตรีล้านนาสมัยใหม่ (new world music) เกิดอัตลักษณ์ใหม่ทางด้านดนตรีล้านนาร่วมสมัยให้ออกไปสู่สากล เป็นดนตรีล้านนาใหม่เพื่อสนองความต้องการของคนในสังคมปัจจุบัน โดยเฉพาะกลุ่มชนชั้นกลางในระบอบทุนนิยม ไม่ขึ้นตรงกับองค์กรภาครัฐ เป็นวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยที่สร้างสรรค์งานจากรากของวัฒนธรรมดนตรีล้านนา เกิดเป็นเอกลักษณ์ประจำกลุ่มบนพื้นฐานของแนวคิดแบบนีโอล้านนา

Copyright by Mahidol University

จากการพัฒนาประเทศตามแบบแผนพัฒนาเศรษฐกิจจากส่วนกลาง ตลอดจนนโยบายการศึกษาที่ค่อนข้างจะปิดบังรากเหง้าวัฒนธรรมดนตรีบนแผ่นดินมาตุภูมิ การพัฒนานั้นอาจไร้ทิศทางในการวางรากฐานทางวัฒนธรรมอย่างถูกต้อง ตลอดจนอำนาจของสถาบันเดิมค่อยๆ สลายตัวลง ชนชั้นกลางมีอำนาจต่อรอง สร้างสรรค์วัฒนธรรมดนตรีล้านนาใหม่ขึ้นมา อย่างไรก็ตามสิ่งเหล่านี้ยังไม่ได้รับการศึกษา บันทึกถึงความเคลื่อนไหวของสังคมที่เจริญอยู่บนแผ่นดินล้านนาเดิม เนื่องจากการเคลื่อนไหวทางวัฒนธรรมดนตรีบางครั้งยังสวนทางขัดแย้งกับสภาพความเป็นจริงซึ่งไม่สามารถเจริญเติบโตได้ในรากเหง้าเดิมของตน ฉะนั้นจึงเป็นหน้าที่ของนักวิจัย สถาบันการศึกษา องค์กรภาคต่างๆ ที่ควรศึกษาถึงที่มาที่ไปของวัฒนธรรมดนตรีของตนอย่างถูกต้อง และเหมาะสม

Copyright by Mahidol University

LANNACONTEMPORARY MUSIC IN 1839 - 2552 B.E. OR 1296 - 2009 A.D.

NITHIT PANGNOI 5037933 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISSORY COMMITTEE : ORAWAN BANJONGSIL, B.Ed., M.Ed., M.M., POONPIT AMARTAYAKUL, M.D., M.A., Ph.D., CHALERMSAK PIKULSRI, B.Ed., M.Mus., Ph.D.

EXTENDED SUMMARY

Introduction

In the Lanna land, the activities of the culture, people and music have experienced continual change, which is still occurring. However, the boundries of Chiang Mai have are still as they were in 1839 B.E. This Kingdom was established by King Mungrai and from its beginning the development incorporated and adapted artifacts and concepts from other cultures and applied them to forge its own cultural identity. Music was integral in this identity for the people.

The stone inscription at Wat Phra Yuen in Lamphun, dated 1913 B.E., is the starting point for the history of Lanna music. Other stone inscriptions at various places acknowledge this and add to the history of the music, religion, culture, and society in the historical viewpoint, and provide a musicology. Of the Lanna kingdom and the epicenter of Chiang Mai town there has been a lack of music historical studies integrating the land, ancient arts, ruins, archeology, literature, human life, society, politics and folklore. Instead past studies in a musicology context focused on musical forms, names of instruments, etc.

This study uses the musicology procedure with a focus on contemporary music history and ethnomusicology, which studies social and cultural music. The researcher classifies the periods by the historical evidence found during the course of study. Also used for historical outline is the study by Saratsawadee Ongsakul, which

Copyright by Mahidol University

classifies the following five periods: 1) Lanna Kingdom Period; 1839-2000, B.E. 2) Lanna Golden Age Period; 2001-2100 B.E. 3) Domination of Myanmar Period; 2101-2317 B.E. 4) Domination of Siam Period; 2317-2476 B.E. and 5) Integrated Equation Ya Na Royal Rights and Education Reform Period; 2476-2552 B.E.

The five periods of political eras help make it easier to explain and understand the history of the music. It is hoped the findings in this study can and will be used as a foundation by future researchers, as well as support present-day creative economy activities.

Objective

1) For study, collect and write contemporary music history linked to the time, people, society on Lanna land from 1839-2552 B.E.

2) For study, analysis, and contemporary history of development of Lanna contemporary music from 1839-2552 B.E.

Research Question

How has the contemporary history of Lanna music developed from the past until the present-day?

Research Methods

This is a qualitative research study of the of Lanna contemporary music over five historical periods. 1) Lanna contemporary music history in the Lanna Kingdom Period; 1839-2000, B.E., beginning in the year the kingdom was established. The study of Wat Phra Yuen stone inscription (1913 B.E.). This was the first stone inscription to describe musical activity in the Lanna land, and other stone inscriptions reference it.

Copyright by Mahidol University

2) Lanna contemporary music history in the Lanna Golden Age Period; 2001-2100 B.E. Study of contemporary history of antiquities, the Wat Phra Sing footprint, which origins evidence of art depicting music instruments and the function of music in the Lanna land. Study of other antiquities and ancient art.

3) Lanna contemporary music history in the Domination of Myanmar Period; 2101-2317 B.E. Study of legends, narratives and oral histories about music culture in the Lanna land.

4) Lanna contemporary music history in the Domination of Siam Period; 2317-2476 B.E. Study of biographies of Princess Dararasamee, who was responsible for changes which resulted in Lanna music moving towards classical music.

5) Lanna contemporary music history in the Integrated Equation Ya Na Royal Rights and Education Reform and Capitalism Concept Period; 2476-2552 B.E. Study of the beginnings of nationalism, introduction of a nationwide education system and their impact on Lanna music and culture.

All of these cover the history of the Lanna land to the present day. This research uses the musicology and ethnomusicology methods to study Lanna music contemporary history and the relationship of the music over time with the people. It also analyzes Lanna contemporary music history and the theory of music culture and diffusionism.

Results

From the past to the present day the people in the Lanna land have had numerous music cultural activities, not static but ever-evolving, in the land of their Kingdom, which was established by King Mungrai in 1839 B.E. The center of the Kingdom still remains from founding days. Chiang Mai town was and still remains the center of Lanna development. All of the activities within the town also created the identity of Lanna contemporary music. The study of the Lanna musical history viewpoint leads to a new vision and clearer understanding of Lanna culture. The Lanna people were accepting of forms and functions of music from what were regarded as more advanced cultures, and adapted them for fostering their own cultural identity.

Copyright by Mahidol University

1) Lanna contemporary music history in the Lanna Kingdom Period; 1839-2000, B.E. In Wat Phra Yuen the stone inscription (1913 B.E.) was the first stone inscription to describe musical activity in the Lanna land, and other stone inscriptions reference it. At this time Lanna music was related with its early institutions; the Royalty, religion and local communities. The King Gurna succeeded in merging the institutions of the Royalty and religion, resulting in the ability of the Royalty and the state to exert greater power over the population. This ushered in the status of the Lanna King as Hnrna Marcha. This was modeled on what had occurred earlier in Sukothai, where the Praya Lithai established the first Buddhist Kingdom to promote the stability of the state and build up political power by merging the Royalty with religion. The sect of Buddhism, the Lanka sect which was disseminated from Mynamar, accepted and respected the Royalty of Hnrna Marcha. The music of this period has as its function to offer respect to the King, who merged and unified the Royalty with the Lanka sect. The new Buddhism from Myanmar was embraced by the Lanna people while they still continued to practice traditional spirit beliefs.

In addition to the religious tenets of the Lanka sect, music was also introduced with its adoption and played an important role, especially the playing of music at ceremonies involving the Royalty. The manner and the settings in which ceremonial music were presented could almost be described as among the first instances of mass communication. The name for the group of musicians was ‘Part Kong’.

By attempting to play this ceremonial music for more people, there was a need to invent larger instruments in order to produce louder sounds. These instruments included the ‘kong’ (gong), ‘pin’ (harp) and drums. When the loud playing of the instruments from off in the distance was heard by the people, it signaled a ceremony was underway and they would flock to it. This was organized under the ‘universe concept’--same as how temples are configured--where the center of town was the location for the ceremonies. Music also marked the completion of ceremonial activities.

From the Wat Phra Yuen stone inscription this research finds that the ceremonial band ‘Part Kong’ can be classified as a fanfare and parade band. It also discovers two instruments that were imported from Brahmin religion after 1913 B.E.,

Copyright by Mahidol University

one a horn and the other a coch shell. This finding is confirmed by the Wat Chang Lom stone inscription. According to the Tripitaka, the Indrac King of Gods used the coch shell instrument. This is evidenced by the base of the Buddha sculpture in Phayao, from the art style used in the 20 - 21st century B.E., depicting the King of Gods playing coch shell.

It is possible this instrument was introduced from Khmer culture during the rule of King Jayavaraman 8, who was dedicated to the Hirayana sect of Buddhism and provided people (slaves), money and even underwent the ritual of tonsure himself in the 1852 B.E. Prior to his rule, music in the Khmer Kingdom was used by Brahmins of the Hindu religion. But because King Jayavaraman 8 did not support the Hindu religion, it steadily lost influence and the music that it had used instead began to be used by the Buddhism religion.

This contemporary historical record makes clear that some musical instruments were introduced from other Kingdoms. Later stone inscriptions compared with the earliest Wat Phra Yuen stone inscriptions offer evidence that instruments the Sorranai, Tatiet, Kahon, Kangsadal, Maruetong and Dongduen are mostly indigenous to Lanna music culture.

The researcher surmises the above instruments were probably brought by the old Buddhism from the Draravati Kingdom to the Hariphunchai Kingdom and then to Lanna. Looked at from the fine arts viewpoint, the conventional thinking has it that the Lanka sect--the sect in Sukothai--had the same instruments and introduced them to Lanna. But if was take a closer look and compare the art styles of the Lanka and Sukothai we find that they are different with few similarities. In fact, the Lanka sect art style has much more in common with the art style of southern India. Thus, it is a far better possibility that this sect of Buddhism spread from southern India to Myanmar and then to Lanna. Lending further credence to this theory, King Lithai invited Samee Sangkarat (high monk) from the Myanmar town of Pan to ordain him.

Thus, the researcher surmises the music culture came from Buddhism originally from southern India, which was spread to Myanmar and Sukothai. It then blended with elements of Khmer music culture before it was introduced to the Lanna land. The above evidence is a record of the form and functions of early Lanna music culture. From its beginning, it has been open to adaptation. The music culture of the

Copyright by Mahidol University

land of Lanna has been ever-changing, moving forward, and guided by principle, faith and has played a vital role in religion, and is still alive and relevant in the present day.

The music culture of the Lanna land brought a unity to the people with the motherland and religion, as well as reinforcing their belief in the religious tenets. Through the music culture these institutions connected together under the accent of Lanna.

2) Lanna contemporary music. During the Golden Age of Lanna, 2001-2100 B.E. The contemporary wood marquetry of the Footprint of Wat Phra Singh. The state becomes stronger as social institutions come under government control, while at the same time the kingdom is able to gain more prosperity. A prosperous state with a unity of music, art and culture will flourish as well. The Footprint evidence of the wooden marquetry is the only evidence of this. Displayed are cultural artifacts and depictions of music, consistent with contemporary art in the Golden Age of Lanna.

Contemporary art with Wat Jet Yod. Places on this correct Tripitaka No. 8 in the Lanna land of King Tilokkarat (2020 B.E.). Footprint patterns that appear in Hans Penth assumed the estimated year of the Footprint to be 2000 to 2150 B.E. The displayed entry art forms are of Chinese, India, Ayutthaya and Myanmar art because of the culture, art and music all have a close relationship with the civilizations and culture of India and China.

An influx of culture and technology from abroad led to formation of a hybrid culture, which still retained local beliefs. A concentration of introduction and application of foreign cultures among the nobility impacted the main institutions of society, including religion and the royalty. From the rule of Lanna in this period the state established strong roots from its development of agricultural social systems. By establishing the identity of the land in the people's collective conscious the state was able to exercise power over the major institutions of society. From the 'center of the universe' concept honor derived from the center of authority, and the people were accepting of this. Thus, a unity in the spiritual center of the gigantic building was realized. And it is clear to see the role ritualized forms of music had in reinforcing that unity.

The goddesses were displayed playing instruments such as harps and blowing flute and oboe-like instruments played in the castle court. Lined with fairy

Copyright by Mahidol University

Daily use of rulers (kings) in the Daowadung heaven. Acts as an ornament of Lord Indra's universe concept belief. The structure of the three worlds (Trai Phum Phra Ruang) appeared like fairy music. The important instrument of the court of is the bow harp-end blown flute. The universal principle of the Buddha--representing the imagination of the land to bind--links it to the main beliefs of Buddhism. This had implications for control of the population in an orderly state, under both the law of state and the law of Karma, creating a concrete social reality of Lanna unity and prosperity. As a result the power between the monarchy and religion was reconciled in the collective conscious of the community of the Trrmracha land.

There is evidence of the contemporary art with instruments displayed in the Po Win Toung in Burma of a Buddhist history painting showing harp and flute. The performers are women who played in the court, ministering to the royal family. The all-female band was known as 'Ta Si' according to music historian and researcher Michael Wright, and the band performed music to pay homage to the gods.

From the Brahmanism culture, it was a small band with a harp as its main instrument. A woman is dancing and displayed in front of the principal. The all-female band appeared in the stucco adorning the stupa in Dvaravati art at Ku Bua in Ratchaburi province. Cultural artifacts depict a girl being used to serve, to play instruments in the palace. This appears on the Wat Phra Singh footprint. The girl also has a function of representing the creator responsible for God and an object of worship (Indra), the king of the Daowadung heaven. The role of women musicians and dancers created an atmosphere of sacred dignity and elegance. They played cheerfully, singing and dancing in the shrine of the deity. The faith motto of the universe, the 108 symbol, reflected the dominance of Mahayana Buddhism. Its influence in the Cambodia Kingdom was disseminated to the Lanna Kingdom. Possession of faith in the land of Suvarnabhumi under the foot print and image of Mahayana Buddhism.

These instruments are used by religion and different institutions. But the culture and the evolution of contemporary musical instruments served key functions for the survival and development of the main institutions. Music was used and employed with fanfares played for the main power base of society to survive.

The cultural center has been widely adopted by other states. Regional courts led to development of local musical cultures. Cultural patterns become part of

Copyright by Mahidol University

the ideal state, and as shown in the Wat Phra Singh foot print religious institutions receiving the patronage of royal institutions reinforced the power and influence of both. Later, the king would be in control of the institutions of the monks. During the time of King Tilokarat, who supported Buddhist monks, art works supported both institutions. Culture has its unique style. Music has form and function and with art, both create a cultural ethnic identity. This appears in the Golden Age of Lanna before its fall and the influential monks and their institutions made great use of it in religious ceremonies to become the leading entity.

3) Lanna contemporary music during the Burmese regime (2101 - 2317 B.E.) The contemporary historical record appears in the legendary tale in the oral history of the Lanna land. The Mang Rai dynasty of monarchy of Lanna had collapsed. But the religious institutions were still strong and free to record history and collect stories composed by authors and removed from the institution of the king. The new regime of Burma offered financial support to the religious institutions and monks in this endeavor.

The institution of the monks became the new center and spiritual leader of the Lanna land. The centralization of the monarchy passed down to the monks who possessed supernatural powers and practiced magic and were renowned for the ability to perform miracles. This helped them to gain control of the state and take possession of the land by the righteous and the faithful. The cultural traditions of study and making written records of history was introduced are still being written in the traditional school of the temple. Before the transfer this was conveyed to community representatives from the individual who was ordained as a monk, called “Nan” or “ Ka Nan", through inherited rituals, including music, art and culture. In this study are an assortment of literary legends with works of three types, including music.

-Legends of the temple from the monks. (The legendary stories about the Buddha). Music is responsible for parade fanfares to celebrate the story of Buddhism. In Buddhist history, there is music in the court and parade fanfares for outside the court. Music is associated with supernatural powers and miracles. The majority of the legendary temple bands play music for deepening the people's faith in Buddhism. The elite musicians, such as Indra, play coch and angels play harp and dance. The temple legends, such as those in the history of Buddha, use music for performing parade

Copyright by Mahidol University

fanfares and celebratory occasions. Their offerings to Buddha are in adherence to the religious institution.

-The legend of the kingdom. (The legend of the emperor.) Music is apparent in the parade fanfares and praising the bravery of the king. Music has the duty to praise victory by monarchy institutions over enemies of the kingdom. In the same manner music integrated religion and the monarchy. With building up the king and religious ministers, music is associated with events exhibiting the prosperity of the era. In addition, the various musical instruments indicate ranking in social order.

The music has a duty to honor and pay tribute through the performance of fanfares. The main instruments for making the music for fanfares were drums, pipes and gongs. The gong is considered a high-level musical instrument because it is made from metal, and thus more expensive. The bands and musical instruments were viewed as accessories and an indication of the social rank of those who owned them. Elites used the playing of music fanfares to make the public aware of them or to exhibit their wealth and social ranking.

-The miscellaneous history. (Other types of stories, or myths about local legends.) These are myths that were told with music and performances, such as musical or narrative storytelling through courtship. Most of these have not been noted nor inscriptions made of because they were not be in the Hall of Dharma (Dharma Hall in temple) so priests could not read or study them.

Most of the music stories appear in miscellaneous history; i.e., the musical story from Siam culture of Hong Hin poetry, etc. The ideal of the king in the stories at that time is the king of Siam, so the music and drama are connected with political institutions as well as Siamese royal court music. Did Lanna original music in the Niras Haripunchai poem get carried over from Ayutthaya period? Although the author did not live in the actual situation the music and function of the music are real from author's experience. It was a local way of life in that era. All of which is evidence that the historical record for the contemporary Lanna music is more defined. Even during the Burmese regime Lanna music inherited themes of earlier legends.

Restoration of the Lanna in Major Positions of the Seven Prince is the starting point for getting the people to settle in Chiang Mai town. (The Beginning of the Thip Jak Dynasty displayed restoration, writing the legend of the reign of King

Copyright by Mahidol University

Kawila, 2325 - 2358 B.E.) During this time people living in outer areas were persuaded to settle in the town. The expression, 'vegetables kept in the basket, the people kept in the town' promoted this policy.

New local leaders needed to establish a new dynasty, by writing, editing and copying the history of their dynasty again. As a result the recovery of written legends once again praised the new monarchy. During that time the old legends were adapted, appeared as new ones and taught at the temple. The temple was also a place of education, where boys or males in Lanna learned about the world from the viewpoint of a musician, historian, poet, theologian, medical doctor and scientist.

Therefore, in the arts and other disciplines of study the Lanna colonized by Burma could also keep track of contemporary dimensions and study via the temple institutions, before being transferred to the local community and the traditional 12 month cycle of Lanna cultural activity was introduced. Before the renaissance and integration as part of Siam/Thailand in 2317 B.E. the culture of Buddhism and the culture of agriculture community were embedded in Lanna land. Until the new renaissance the musical culture's main phenomenon celebrated the dignity of Lanna (Chiang Mai) from Siam musical culture.

4) Lanna contemporary music during integration with part of Siam/Thailand in 2317 - 2476 B.E., and subsequent change of government 2575 B.E. After the collapse of the monarchy of Lanna the region came under the rule of Burma for about 216 years. Siam and Lanna surrendered and cooperated in the war driving the Burmese out of Chiang Saen town in 2347 B.E. The mainland presence focused on gathering local leaders in 2317 B.E by Phraya Cha Ban and Jao Kawila to band together against Burma with help from Pra Jao Tak in 2358 B.E. Historians dubbed this period "Vegetables kept in the basket, proletariat kept in the town".

People from many cultures were herded into Chiang Mai town because it was a deserted town in which people could live and also have a musical culture. Jao Kawila was regarded as the successor to earlier Lanna culture, as local king traced back to the Mung Rai royal dynasty, and he played a leading role in all matters. During this time the first signs of nationalism emerged in the Lanna land, and with its beginning came restoration of old royal traditions from the past.

Copyright by Mahidol University

Lanna traditional music remained an aspect of life for the people of smaller communities living in surrounding areas. It had been influenced by many cultures. The ruling class did not have music for fanfares, lulls and praises. So it ended up importing musical culture from Siam. And then King Kawila, whose political authority was legitimized by the elite local families, decided that Chiang Mai would be in dominion of Siam. As a result the town leaders would require music and drama to celebrate their social standing.

Performances of music and drama had to be exhibited to the people without asking for any money in return in order to win the people's hearts and induce in them their loyalty. This is an important era in the selection and modification of Lanna music, the most important period of transition to dominion of Siam.

The music in the era of Princess Dararasmi had developed form and style from the court. She played a key role in the further development of Lanna music, drama and dancing. Development of the music in this period was influenced by a wide variety of music cultures from outside Lanna. These outside influences included Thai music and dancing teachers from Siam (Bangkok), missionaries from America who were teaching western music, and musicians and dancers from Burma. All of these were mixed and matched with local musical styles. Princess Dararasmi created a new identity for classical Chiang Mai royal court music.

Princess Dararasmi could not be accorded the same status as the court women in Bangkok, because the court culture is based first on national origin and she was well-known as a Lao (Chiang Mai) princess. She really had no choice but to adapt, to forge a new identity outstanding with Siam culture, as a way of showing Chiang Mai culture was on equal footing with the main culture. Over time came further buildup of music personnel who contributed to local popularity of Lanna music. The music culture from court was the successor once again through educational institutions. Key persons who influenced music culture from the court are Jao Thepkanya Buranapim, Jao Buachum Na Chiangmai, Jao Keaukeaw Na Chiangmai, Jao Sunthon Na Chiangmai, Sopa Pengpum, Aunchion Pinthong, Her Serene Highness Princess Chatsuda Chatchai and Her Serene Highness Princess Pattarada Chatchai, among others.

Copyright by Mahidol University

Discussion

For the results of research the following issues are discussed below.

1) Contemporary Lanna traditions in the community are based on the 12 month traditional cycle and Buddhist institutions and come about after the collapse of the Mungrai monarchy. Lanna musical culture was largely passed over to Buddhist institutions and survived largely on the work of the monks, who inscribed scriptures, legends, fables and the heritage of the traditions of Lanna culture.

Music plays an important role driving the people's participation in both the faith of the temple and the affairs of the community. Men are ordained through the so-called "Nan" leader of secular Buddhist rituals over the 12 month traditional cycle of Lanna cultural life. Some of these rituals have a clearly-defined date, while others are not fixed by date but scheduled by brief overview of the calendar months by the local court. Almost all musical culture is inherited by community institutions, with the temple as its center. Each community has local artists making careers as professional musicians secondary to the community's agriculture work.

The music culture inherited by musical family units and enthusiasts also uses the 12 month traditional cycle of life, fostering relations between Buddhist religious and community institutions. This continues to the present day. Lanna was re-established after a lengthy Myanmar dominion. Beginning in 2317 B.E. the music was revived from local culture. It has its center at the temple without the court music culture of the newly-established monarchy. This caused a clash between the traditional music, the heritage of the community of Lanna culture, and the New Lanna royalty, music of which was from Siam music culture. The traditional music of the local culture faced discrimination. The 12 month traditional cycle culture is a blend of tradition-based faith in spirits ('maternal culture') and Buddhism ('paternal culture'). Lanna music culture is used for both; offering prayers for spirit dancing, funerals of monks, the Poi Luang parade, etc.

In summary music functions to serve human life and the main institutions, with the participation by the people in the community's social affairs and the temple at its core. A feature of the grassroots culture of Lanna society is to show participation, as can be seen in the aiding of the village's management of the Lanna-style water irrigation system. But this is easily threatened and can be destroyed from the changes

Copyright by Mahidol University

brought about by modern-era culture. The disintegration of the traditional community institution is threatened by the evolution of the modern community, with its emphasis on housing land and property ownership under the capitalist system concept.

This includes capitalism's effect of changing the culture by the focus on manufacturing products to market, as well as the concentration of economic growth in towns while poverty is spread in the rural periphery. Local musicians began to lose support and fall into poverty because there were few people to listen to them or hire them with the gradual decline and reduced role in traditional institutions. Therefore, in order to survive, musicians must adapt themselves to more contemporary times.

This research does not discuss the meaning and cultural viewpoint of smaller group cultures (in areas away from town centers). If undertaken there is likely to be movement toward an adjustment being made, or forced on them, to come more into line with the main culture. This might be made to reduce what may be viewed as 'bizarre' culture from main culture's viewpoint, with nationalist cultural themes created to replace the local ones. As a result of the lack of information, the key to develop awareness and knowledge is to study the cultures, language, folklore and music.

2) Lanna contemporary music after the change of government and the period of capitalism (2475-2552 B.E.) The Thai government forged its own identity, unique traditions and culture. Artifacts representing a new historical viewpoint and culture were then appointed as the national culture. Thus the Thai government has been consistently creating or adapting many local cultures for the framework and successor from the traditional age to the present. Lanna local music culture has been swallowed up by the main culture and capitalist practices. The collapse of agriculture society has led to gradual decline in local music culture.

These are destroying the abundance of local culture with the temple at the center of community. Another factor in this loss is centralization of government, which cultivates and promotes a national culture in schools, the education system and public institutions. This contributes to the destruction of fertility of local culture. The government change in 2475 B.E. resulted in the expansion of compulsory education and a campaign to compel the use of Thai as the national language in the classroom and the study Thai classical music, too.

Copyright by Mahidol University

A form of alienation resulted between the music culture as studied in classroom and the home-town or local music cultures, which lacked any standing at all in this process. Yet understanding of music in the local culture was and still is continuous with time. The royal Princess Dararasmi promoted the local popularity of Chiang Mai culture.

Music culture in her court was inherited again by schools and principals, who later worked in education places These individuals played a role, especially in developing forms of music adapted to contemporary times while still referencing the original (traditional) forms. This still continues to present times. There are key places of influence in the education field, in particular Chiang Mai College of Dramatic Arts and Chiang Mai University, and the club of Lanna music and dance. Preserving the history and abundant knowledge of Lanna music culture and the works from the palace of royal Princess Dara Rasmi.

The Lanna folk club's (Pheun Ban Lanna) emphasis in on conserving the theme of Lanna music culture and heritage, knowledge of the music and artifacts from the palace of royal Princess Dara Rasmi. As Chiang Mai city became a tourist attraction, a new city has grown over the old city. Glorification of Chiang Mai city glorifies the capital of the Lanna kingdom that was built up from a long time ago. Now Chiang Mai is the most beautiful province for cultural and natural attractions and has long been renowned as such. At least since 2482 B.E. Field Marshal Pibulsonggram called this land “Thin Thai Ngam” (The Beauty of Thai). The image promotes a perception in the public as a land of lovely women, great weather, beautiful flowers and gentle, sweet people.

In 2538 B.E. Chiang Mai University's Thai Classical Music and Dance club hosted the event “Don Tri Thai U-Dom Suk Sa” (Thai Classical Music College Festival) 26 in 26-28 January. That year saw a Thai culture campaign and the festival sparked a discussion between the worlds of Thai classical music (Thai music in a nationalism concept) and Lanna local music (Chiang Mai folk music).

This was viewed as the government trying to showcase a new version of its deep-seated nationalistic policy, but it instead raised awareness of the local music culture identity. As a result it brought about a wave change to music. The Thai

Copyright by Mahidol University

classical music college festival raised the level of Lanna and other local music featuring them the same as Thai classical music.

Reconstruction of Lanna music was undertaken by Jao Sunthon Na Chiangmai and Withep Kantima. After the Thai classical music college festival in 2538 B.E., the trend was to conserve local Lanna music without the cultural trappings. The band released a music album and takes part in local music competitions in northern of Thailand.

The distribution of “Pin Pia” (Heart Harp) players, missing from Lanna music culture, was quickly introduced to places of education. And after the celebration of Chiang Mai's 700th anniversary, Lanna music seems to have spread more, and emphasized in the education system. All of these are successes coming out of Thai Classical Music and Dance Club hosting the “Don Tri Thai U-Dom Suk Sa” (Thai Classical Music College Festival).

As a result of the centralized regime power, local cultures are weakened and the number of local leaders to manage and coordinate culture properly is reduced. The current management system in the districts and villages is still in the hands of officials appointed and development proceeds without direction. The tourism industry has expanded greatly but is concentrated only in urban areas. A proper restoration of Lanna music culture based on its roots would be an asset for a more beautiful image of Chiang Mai.

The Khan Tok or Khan Tok dinners, which began in 2496 B.E. in the era of a developing middle class, saw initial restoration of Lanna music culture. The renaissance era to commemorate the glorious arts, and to regain prosperity, is the same with Lanna culture. This is not an imitation of the past but emphasizes the importance of the individual to satisfy market demand of middle class patrons in the capitalist system.

The education system does not support this research and discussion about ideas raised by it. It does not support the study of the abundant local history, to pay attention to the history, art and the distortion of culture from these two points. 1.) Resurrecting the past without studying it seriously 2.) Some people and businesses with little or no knowledge of Lanna culture clamoring to make money from selling

Copyright by Mahidol University

'Lanna cultural', when in fact they are just focusing on making profits using Lanna culture by selling an 'introduction' to it.

3) Lanna contemporary bands after the change of government in the time capitalism (2475-2552 B.E.) The music this time is more modern by using technology but relies on the old style of Lanna music culture. Sometimes it is altered but is still inspired by its music culture roots and recalls the model of the same culture. This offers a reality of a modern musical culture, contemporary with the times for people in the present-day longing fro creation of an identity for development of modern era Lanna music. Artists have freedom to create and present their vision of contemporary Lanna music.

The Nakka Than Band takes a conservative approach Lanna music style--it does not detour from the musical form compositions by Jao Sunthon Na Chiangma--and was established and supported by government under the supervision of Chiang Mai University personnel. The Lanna traditional club in Chiang Mai University is successor to Lanna music by professionals, bringing the wisdom of experience from the community to the government system. Its musical output is Lanna classical music, recorded in the Encyclopedia project as the music of northern Thailand, supported by Siam Commercial Bank. This is an example of a traditional and conservative Lanna contemporary music band, the most obvious one.

Lanna contemporary music, Luk Tung Khum Muang, developed from Lanna folk music associated with daily life of villagers. As time and conditions change the music change and adapts to the contemporary. Luk Tung Khum Muang is similar to Luk Tung in central of Thailand. It has its base and its development from Sor drama (Lakorn Sor) and presents social and human life stories of the north.

Most of lyrical content is lighthearted, satirical and humorous to the younger generation, with themes showing admiration for the Bangkok culture life style and abandonment of the Lanna(northern) style. This reflects and demonstrates the marginalization the members of these groups feel in present times. The song forms have a conversational speaking phase and a singing phase with the music, an influence from Ploen Prum Dan.

Copyright by Mahidol University

The lyrics deal with the lives of the local people, conveying popular themes dealing with generalizations in a humorous way. For example, lyrics might point to most men as fun-loving and saddled with bad habits, i.e., smoking, drinking and family problems. Which is to say these songs are also a tool for teaching and offering guidance in an indirect way. Developed before Lanna Folk Songs, they are a type of American-style folk song and sung in a local dialect.

The Lanna Folk Song has its roots from traditional folk music by Jarun Manophet. Of his folk songs the main features are playing guitar and singing in a western style. Lanna people are longing for a new music identity that stands on its own. Not old-style music, not new age and not popular music. It also offers a glimpse of Lanna music and has appeal mostly with people in the middle class or urban dwellers, to demonstrate independence and equality about culture and language in the capitalist democracy concept.

A Lanna contemporary music band, Changsaton band, it is growing in the Faculty of Fine Art at Chaing Mai University. This band has expanded in the midst of a rich cultural heritage by Thitipol Kantiwong, band leader and composer. They describes themselves as “Neo Lanna”, equating the term with “Neo Classic”, referring to the era of unceasingly centralized power in the liberal capitalist regime system. Thus, the artists have freedom to create and not adhere to traditional music. And by offering new music which incorporates elements of conservative Lanna music, western and world music the new composition of Lanna contemporary music (New World Music) is a new identity; international contemporary music to meet current soclal needs. Especially it is presented to middle class patrons in the capitalist regime and not supported by the government as this band creates a new contemporary music from the root of Lanna music in Neo Lanna concept.

The government policy of the country's development follows conventional practices, with economic focus directed from the central authority while education policy is rather obscure about roots of music culture in the motherland. And development starts and continues without the basic laying down of a foundation for cultural accuracy. Gradual disintegration of the cultural institutions follows. The middle class people have the power to negotiate the terms of a new music cultural arrangement in the capitalist regime and tourism industry system.

Copyright by Mahidol University

However, this topic has not received much attention, with little research into the record of the social moment of the origins of the Lanna land. As music culture sometimes moves in an opposite direction to actual conditions, Lanna music culture may not have started on the original root of Lanna culture. Therefore, it is the responsibility of researchers, institutions and organizations to study the musical source of their cultures accurately and in an appropriate manner.

Copyright by Mahidol University

บรรณานุกรม

เอกสารภาษาไทย

กรมพระราชวังบวรสถานพิมุข. (๒๕๔๓). *พระศรีเมือง*. กรุงเทพฯ พิมพ์ครั้งแรกในงานพระราชทานเพลิงศพนายอรุณ จันทรางศุ : กรมศิลปากร จัดพิมพ์.

กรมศิลปากร. (๒๕๐๗). ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๓. *ประชุมพงศาวดาร ฉบับหอสมุดแห่งชาติ เล่ม ๒*. พระนคร : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า.

_____. (๒๕๑๕). *ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๖๑*. พิมพ์เป็นงานอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพนางสมาน ทะเบียนกิจ (น้อม สัจจะเวทะ) วันที่ ๒๐ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๑๕. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

กฤษณา เกษมศิลป์. (๒๕๓๕). *รอยต่อประวัติศาสตร์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วงษ์สว่าง.

กวินทิพย์ บรรยายกิจ. (๒๕๔๐). *วงเครื่องสายผสมออร์แกน : กรณีศึกษาวงวัชรบรรเลง*.วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา (วัฒนธรรมการดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล.

แก้วนวรัฐ ณ เชียงใหม่, เจ้า. (๒๔๗๗). *พระประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. กรุงเทพฯ : บำรุงนุกูลกิจ.

คณะกรรมการจัดทำหนังสืออนุสรณ์สามกษัตริย์. (๒๕๒๖-๑๕๒๗). *ล้านนาไทย*. อนุสรณ์ พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุสาวรีย์สามกษัตริย์. เชียงใหม่ : พิมพ์ที่ทิพย์เนตรการพิมพ์.

คณะกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. (๒๕๓๘). *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี*. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

คณะกรรมการผู้ริเริ่มจัดงานอนุสรณ์ วันพระราชชายาเจ้าดารารัศมี. (๒๕๑๖). *งานอนุสรณ์ถวายแด่พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในรัชกาลที่ ๕*. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์กลางเวียง.

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. (๒๕๔๘). *ประชุมจารึกภาคที่ ๘ สุโขทัย*. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในโอกาสที่วันพระบรมราชสมภพครบ ๒๐๐ ปี วันที่ ๑๘ ตุลาคม พุทธศักราช ๒๕๔๗. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : พิมพ์ที่อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน.

คณะทำงานโครงการวรรณกรรมอาเซียน. (๒๕๒๘). *ไตรภูมิกถา ฉบับถอดความ*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

Copyright by Mahidol University

คมเนตร เชษฐพัฒนวนิช. (๒๕๔๖). *ความเชื่อพื้นบ้านล้านนา : ถ่ายทอดจากประสบการณ์ของท่านผู้รู้ในท้องถิ่น*. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

คำ ผกา. (๒๕๕๓). *ก็ไพร่นี่คะ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อ่าน.

จันทร์จิรายุ รัชนี. หม่อมเจ้า. (๒๕๓๓). *ใครปลอมศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง?*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม.

จันทิมา นิลทองคำ. (๒๕๔๐). *การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา (วัฒนธรรมการดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล.

จารุณี อินเฉิดฉาย. (๒๕๓๖). *พุทธฺปาทลักขณ และรอยพระบาทในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : บริษัทพรีสเกล จำกัด.

จิตร ภูมิศักดิ์. (๒๕๒๕). *ข้อเท็จจริงว่าด้วยชนชาติขอม*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไม้งาม.

จิรชาติ สันต๊ะยศ. (๒๕๕๑). *ประวัติศาสตร์ฉบับ รื้อสร้าง ทั้งที่จริง และสร้างขึ้นใหม่ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพ :สำนักพิมพ์มติชน.

จิรวัฒน์ อุตตมกุล. (๒๕๕๑). *พระภรรยาเจ้าและสมเด็จเจ้าฟ้าในรัชกาลที่ ๕*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม.

จุลลดา ภักดีภูมินทร์. (๒๕๓๕). *เลาะวัง ๒*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โชคชัยเทเวศร์ (๑๙๘๘).

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (๒๕๔๒). *ดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ . (๒๕๔๙). *พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับงานสังคีตศิลป์*. เอกสารประกอบพิธีเปิดนิทรรศการ ณ อาคารรัศมีทัศนา พิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ วันที่ ๒๖ สิงหาคม ๒๕๔๙.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (๒๕๕๐). *เพลงลูกทุ่ง ความเป็นมาแห่งมนต์เพลงลูกทุ่งชีวิต และผลงานของนักร้องและครูเพลงจากอดีตถึงปัจจุบัน*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สารคดี.

เจฟฟรี่ ไฟน์สโตน. (๒๕๓๒). *จุฬาลงกรณ์ราชสันตติวงศ์ พระบรมราชวงศ์แห่งประเทศไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ฟริเวอร์บุ๊ค.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (๒๕๔๕). *ผีเจ้านาย*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (๒๕๔๘). *ดนตรีอินเดีย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ . (๒๕๔๐). พิณในพระไตรปิฎก. ใน *วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา*, สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

Copyright by Mahidol University

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (๒๕๓๘). *ประวัติการเมืองไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ดอกหญ้า.

ชาย โพธิสิตา. (๒๕๕๐). *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พิ้นติ้ง.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (๒๕๔๕). *ดนตรีพื้นเมืองคนเมืองเหนือ*. ลำปาง : สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏลำปาง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (๒๕๔๗). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดี. จี. อี. ฮอลล์. (๒๕๔๙). *ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สุวรรณภูมิ - อุษาคเนย์ภาคพิสดาร เล่ม ๑*. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย.

เด่นดาว ศิลปานนท์. (๒๕๔๐). *มงคล ๑๐๘ บนรอยพระพุทธบาท*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, กรมพระยา. (๒๕๔๕). *เทศาภิบาล*. ฉบับมติชน. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

ตำนานมังราย และตำนานเชียงใหม่ – เชียงตุง : ต้นฉบับอักษรไทลื้อตัวเขียน และฉบับแปลความจากอักษรไทลื้อเป็นสำนวนภาษาไทยกลาง. (๒๕๔๐). ลมูล จันทร์หอม ปริวรรต. เชียงใหม่ : สำนักภาษาและศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล (๒๕๒๕). จากเพลงพื้นบ้านลานนาถึงโฟล์คซองคำเมือง. ใน *วารสารมนุษยศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

_____. (๒๕๔๙). *ล้านนาอันอุดม*. เชียงใหม่ : หน่วยผลิตเอกสารและตำรา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ท้าวสุนทรพจนกิจ (ใหม่ บุญมา). (๒๕๔๘). *คร่าวซอพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จเยือนนครเชียงใหม่*. พระครูอดุลสีลกิตติ์และคณะ, ปริวรรต. เชียงใหม่ : เชียงใหม่โฆษณา.

ทวี สว่างปัญญางกูร. (๒๕๒๗). *ตำนานเมืองยอง*, ปริวรรตจากต้นฉบับอักษรไทยลื้อ. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ทิน อ่อง, หม่อง. (๒๕๐๓). *ประวัติศาสตร์พม่า*. แปลโดย เพ็ชรี สุมิตร. กรุงเทพฯ : ไทยพัฒนาพานิช

เทพินทรัสสภุกขุ. (๒๕๔๐). ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา. ใน *วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา*. บำเพ็ญ ระวิน, ปริวรรต, สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

Copyright by Mahidol University

ธเนศวร์ เจริญเมือง. (๒๕๔๒). *๑๐๐ ปี สายสัมพันธ์ สยาม – ล้านนา (พ.ศ. ๒๔๔๒ – ๒๕๔๒)*. เอกสารชุดท้องถิ่นของเราชุดที ๑ ในโครงการการศึกษาการปกครองท้องถิ่น. เชียงใหม่ : สถาบันมังรายและกลุ่มชินวัตร.

_____ . (๒๕๓๖). *มาจากล้านนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ผู้จัดการ.

ธิติพล กันตีวงศ์. (๒๕๕๒). *การศึกษารูปแบบบทการประพันธ์ดนตรีในช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี*. โครงการวิจัยเพื่อพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ ประจำปี ๒๕๔๘, ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

_____ . (๒๕๔๕). *ทำนองเทศน์มหาชาติ กัณฑ์มัทรีในประเพณีตั้งธัมม์หลวง จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธีรยุทธ ยวงศรี. (๒๕๓๙). *การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เธียรชาย อักษรดิษฐ์. (๒๕๔๘). *ล้านนา จักรวาล ตัวตน อำนาจ*. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.).

น. ณ ปากน้ำ. (๒๕๔๔). *วัดบวกครกหลวง จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

นงเยาว์ กาญจนจารี. (๒๕๓๓). *ดารารัศมี พระประวัติพระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. กรุงเทพฯ : สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์.

นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์. (๒๕๓๖). *การเมืองไทยสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

_____ . (๒๕๓๘). *ชาติไท เมืองไทย แบบเรียนและอนุสาวรีย์ : ว่าด้วยวัฒนธรรม รัฐ และรูปการจิตสำนึก*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

_____ . (๒๕๔๘). *ประวัติศาสตร์ชาติ ปัญญาชน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

_____ . (๒๕๓๒). *ลักษณะการปกครองประเทศสยามแต่โบราณ : พื้นฐานเศรษฐกิจและสายธารความคิด*. กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์สวย จำกัด.

นันทนา ชุติวงศ์. (๒๕๓๓). *รอยพระพุทธบาทในศิลปะเอเชียอาคเนย์*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

นิรันดร์ ภักดี. (๒๕๔๔). *วงตึ่งโนง : กรณีศึกษาในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และลำพูน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

นิวัติ กองเพียร. (๒๕๕๔). โหมโรงเพลงสงกรานต์. *เพลงดนตรี* ปีที่ ๑๖ (ฉบับที่ ๖).

Copyright by Mahidol University

นิศา ชูโต. (๒๕๔๕). *การวิจัยเชิงคุณภาพ*. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : แมทส์ปอยท์.

บุญเสริม สาตราภัย. (๒๕๒๒). *ลานนาไทยในอดีต*. เชียงใหม่ : ช้างเผือกการพิมพ์.

_____ . (๒๕๓๒). *เสด็จลานนา เล่ม ๑*. กรุงเทพฯ : ทิพย์วิสุทธิ์.

_____ และสังคีต จันทนโพธิ์. (๒๕๒๕). *อดีตลานนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เรืองศิลป์.

บ็อค, คาร์ล. (๒๕๕๐). *ท้องถิ่นสยามยุคพระพุทธเจ้าหลวง*. เสฐียร พันธรังษี และอัมพร ทีขะระ, แปลและเรียบเรียงจาก Tempes and Elephants : The narrative of a journey of exploration through upper Siam and Lao. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

บูรณพันธุ์ ใจกล้า. (๒๕๔๕). *ซอล่องน่าน : กรณีศึกษาคณะ คำผาย นุปิง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลป-ศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เบญจวรรณ ทองศิริ. (๒๕๔๗). พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับดนตรีนาฏศิลป์ และการละคร. ใน *ขัตติยานีศรีล้านนา*. เจ้าวงศ์สักก์ ณ เชียงใหม่, บรรณาธิการ. เชียงใหม่ : มูลนิธินวราชดำริอนุรักษ์ฝ่ายเหนือ.

ประกายแก้ว ณ เชียงใหม่. (๒๕๒๑). *ดารารัศมีรำลึก*. พิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในวันที่ ๙ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๒๑.

ประจักษ์ ประภาพิทยากร. (๒๕๒๕). *เทวดานุกรมในวรรณคดี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ประชากิจกรจักร, พระยา. (๒๕๐๗). *พงศาวดารโยนก*. พระนคร : คลังวิทยา.

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๒. (๒๕๐๖). พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภา.

ประสิทธิ์ ลีปรีชา และคณะ. (๒๕๔๖). *วิถีชีวิตชาติพันธุ์ในเมือง*. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ประเสริฐ ณ นคร. (๒๕๓๔). งานจารึกและประวัติศาสตร์ของ *ประเสริฐ ณ นคร*. พิมพ์เนื่องในโอกาสฉลองอายุ ๖ รอบ ศาสตราจารย์ ดร. ประเสริฐ ณ นคร ๒๑ มีนาคม ๒๕๓๔. กรุงเทพฯ : สำนักส่งเสริมและฝึกอบรม.

_____ . (๒๕๔๐). ตำนานมูลศาสนาเชียงใหม่และเชียงตุง. ใน *วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา*, สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ตรัสวิน.

ประเสริษฐ์อักษร. (๒๔๕๒). *สาวเครือฟ้า*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สุกภการจำรูญ.

ปรานี วงษ์เทศ. (๒๕๔๘). *ประเพณี ๑๒ เดือน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

ปรานี ศิริธร ณ พัทลุง. (๒๕๒๓). *ชีวิตรักเจ้าเชียงใหม่*. เชียงใหม่ : บริษัท เชียงใหม่สหนวกิจ จำกัด.

_____ . (๒๕๓๘). *เพ็ชร์ล้านนา เล่ม ๑-๒*. พิมพ์ครั้งที่๒. เชียงใหม่ : ผู้จัดการ.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (๒๕๔๖). *เจ้าแม่ คุณปู่ ช่างซอ ช่างฟ้อน และเรื่องอื่นๆ ว่าด้วยพิธีกรรมและนาฏยกรรม*. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

Copyright by Mahidol University

ปัญญา รุ่งเรือง. (๒๕๔๖). *ประวัติการดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง*. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

ปิยมาศ ศรแก้ว. (๒๕๔๔). *การฟ้อนของชาวไทลื้อ จังหวัดน่าน*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เปลื้อง ณ นคร. (๒๕๑๐). *ประวัติวรรณคดีไทยฉบับนักศึกษา*. พิมพ์ครั้งที่ ๕ กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

เผ่าทอง ทองเจือ. (๒๕๓๓). *การเมืองเบื้องหลังผ้าซิ่น*. วัสดุบันทึกเสียง ผู้วิจารณ์ ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และสุจิตต์ วงษ์เทศ. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พรรณเพ็ญ เครือไทย. (๒๕๓๙). *วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา*. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เพนธ์, ฮันส์. ศรีเลา เกษพรหม และอภิรดี เตชะศิริวรรณ. (๒๕๔๑). *ประชุมจารึกล้านนา*. เชียงใหม่ : คลังข้อมูลจารึกล้านนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาเชียงใหม่.

พูนพร พูลทาจักร. (๒๕๓๐). *การเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจในมณฑลพายัพหลังการตัดเส้นทางรถไฟสายเหนือ พ.ศ. ๒๔๖๔ – ๒๔๔๘*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (๒๕๕๐). *จดหมายเหตุดนตรี ๕ รัชกาล*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา.

_____. (๒๕๒๖). *นามานุกรมศิลปินไทย ในรอบ ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

_____. (๒๕๔๘). ประวัติละครร้อง. ใน *วารสารเพลงดนตรี*, มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพฯ : หยินหยางการพิมพ์.

_____. (๒๕๕๒). *พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับการดนตรีของชาติไทย*, เพลงอมตะเทิดพระเกียรติ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี, วันอาทิตย์ที่ ๒๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๔๒ ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (๒๕๒๔). พระราชชายาเจ้าดารารัศมี องค์อุปถัมภ์ดนตรีและนาฏศิลปไทย แห่งนครเชียงใหม่. *สยามรัฐ* ฉบับ วันที่ ๒๙ สิงหาคม : ๙.

_____. (๒๕๔๐). *ลำนำแห่งสยาม*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์นิตยสาร HI-FI STEREO.

Copyright by Mahidol University

_____ . (๒๕๓๐). *เอื้องเงิน ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิ เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่*. กรุงเทพฯ : บริษัท รักสิปป์ จำกัด.

พูนแสง (ลดาวัลย์) สูตะบุตร. (๒๕๒๖). *เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ในรัชกาลที่ ๕*. พิมพ์สนองพระคุณ เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ในรัชกาลที่ ๕. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

โพธิรังสี, พระภิกษุ. (๒๕๑๖). *คำแปลจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชย*. กรุงเทพ : รุ่งวัฒนา.

ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (๑๕๑๘). สมหมาย เปรมจิตต์, ปริวรรต. *ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่*.

ภาณุพงษ์ เลาหสม. (๒๕๔๑). *จิตรกรรมฝาผนังล้านนา*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

มณี พยอมยงค์. (๒๕๑๖). *ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย*. เชียงใหม่ : ส.ทรัพย์การพิมพ์.

_____ . (๒๕๑๖). *ประวัติและวรรณคดีล้านนา*. กรุงเทพฯ : มิตนราการพิมพ์.

_____ . (๒๕๓๐).*วัฒนธรรมล้านนาไทย*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (๒๕๒๙). *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๑๗ วันที่ ๑ กุมภาพันธ์ ๒๕๒๙*. เชียงใหม่ : พิมพ์ที่ โรงพิมพ์ช้างเผือก.

_____ . (๒๕๓๘). *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๒๖ วันที่ ๒๖-๒๗ มกราคม ๒๕๓๘*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : พิมพ์ที่ บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. (๒๕๕๐). *สวนสุนันทา*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

มานิต วัลลิโภดม. (๒๕๑๖). *ตำนานสิงหนวติกุมาร ฉบับสอบค้น*. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมาตรีจัดพิมพ์เผยแพร่.

มาริ แก้วแดง. (๒๕๔๗). *การปรับตัวของนักดนตรีพื้นบ้านในบริบทของสังคมเชียงใหม่ปัจจุบัน*. วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาภูมิภาคศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มิ่งสรรพ์ ขาวสะอาด และคณะ. (๒๕๔๙). *นพีสีเชียงใหม่*. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มูลนิธิวราชดำริอนุรักษ์ฝ่ายเหนือ เจ้านายฝ่ายเหนือและจังหวัดเชียงใหม่. (๒๕๕๐). *บายศรีทูลพระขวัญ*. เชียงใหม่ : มูลนิธิวราชดำริอนุรักษ์ฝ่ายเหนือ.

ไมเคิล ไรท์. (๒๕๕๐). *ฝรั่งคลั่งผี*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

ยุทธพร นาคสุข. (๒๕๕๐). พิณและสะล้อเมืองน่าน. ใน *ดนตรีไทยอุดมศึกษา เทิดไท้ ๘๐ พรรษามหาราชัน เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ ๓๕ ณ มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย*.

Copyright by Mahidol University

_____. (๒๕๕๐). *วงกลองเมืองน่าน : วงกลองคุม วงกลองอืด วงกลองล่องน่าน (มงสืดสิ้ง) และฟ้อนล่องน่าน*. เชียงใหม่ : มรดกล้านนา.

รณชิต แม้นมาลัย. (๒๕๓๖) *กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์*, วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

รัตนปัญญาเถระ, พระภิกษุ. (๒๕๑๗). *ชินกาลมาลีปกรณ์*. แสง มนวิทูร แปล. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลงศพ ศาสตราจารย์ ร.ต.ท.แสง มนวิทูร ๒๐ เมษายน ๒๕๑๗.

ราชวงศาพื้นเมืองเชียงใหม่. (๒๕๑๘). ภาคปริวรรตลำดับที่ ๔ ปริวรรตโดย สมหมาย เปรมจิตต์. เชียงใหม่ : ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. (๒๕๔๒). พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับนาฏศิลป์. ใน *ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน*. จัดพิมพ์เป็นที่ระลึก เนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ๙ ธันวาคม ๒๕๔๒. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (๒๕๔๓). *นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี*. ทุนอุดหนุนวิจัยสำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

ลิเลียน จอห์นสัน เคอร์ติส. (๒๕๔๓). *ชาวลาวทางตอนเหนือของประเทศสยาม*. ชรัตน์ สิงหเดชากุล, แปล. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

วชิราภรณ์ วรรณดี และอนันต์ สบฤกษ์. (๒๕๕๐). *พัฒนาการดนตรีไทย : บ้าน-วัด-วัง*. กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

วรรณกรรมอาเซียน. (๒๕๓๙). *วรรณกรรมสมัยอยุธยา ฉบับถอดความ*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด(มหาชน)

วัน วลิต. (๒๕๒๓). *พงศาวดารฉบับกรุงศรีอยุธยา ฉบับ วัน วลิต พ.ศ. ๒๑๘๒*. วนาศรี สามนเสน, แปล. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

วิชิตวงศ์ ณ ป้อมเพชร. (๒๕๔๔). *เศรษฐกิจสยาม บทวิเคราะห์ในพระองค์เจ้าดิลกนพรัตน์ กรมหมื่นสรรควิสัยนรบดี*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

วิถี พานิชพันธ์. (๒๕๓๒). *จิตกรรมเวียงต้า*. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ.

_____. (๒๕๔๘). *วิถีล้านนา*. เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ซิลค์เวอร์ม.

Copyright by Mahidol University

วิลักษณ์ ศรีป่าซาง. (๒๕๓๖). *วิเคราะห์เพลงที่มีบทพูดของบุญศรี รัตนัง*. รายงานการวิเคราะห์วรรณกรรมล้านนา สาขาวิชาภาษาและวรรณกรรมล้านนา, คณะบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. (๒๕๔๔). *เรื่องเล่าชีวิตสาวชาววัง หอมติดกระดาน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรม.

_____. (๒๕๔๐). *ลูกแก้ว เมียขวัญ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

ศิริพร ณ ถลาง. (๒๕๕๒) *ทฤษฎีคติชนวิทยา วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน – นิทานพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด. (๒๕๓๕). *ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจ และสังคมสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สงวน โชติสุขรัตน์. (๒๕๕๒). *คนดีเมืองเหนือ*. นนทบุรี : ศรีปัญญา.

_____. (๒๕๑๕). *ตำนานพระยามังรายสร้างเมืองเชียงตุง*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (๒๕๕๒). *ตำนานเมืองเหนือ*. นนทบุรี : ศรีปัญญา.

_____. (๒๕๑๒). *ไทยยวน – คนเมือง*. พระนคร : โอเดียนสโตร์.

_____. (๒๕๑๕). *ประชุมตำนานลานนาไทย*. พระนคร : โอเดียนสโตร์.

_____. (๒๕๕๒). *ประเพณีไทยภาคเหนือ*. นนทบุรี : ศรีปัญญา.

สดับ ลดาวัลย์, เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์. (๒๕๐๖). *อัตตชีวประวัติ (เจ้าของเขียนเอง)*. กรุงเทพฯ : ม.ท.พ.

สน สีมาตรัง. *(๒๕๒๑)*. *จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว*. กรุงเทพฯ : ศิลปะลานนาไทย.

สนอง คลังพระศรี. (๒๕๔๑). *หมอลำซิ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำในภาคอีสาน*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สนั่น ธรรมธิ. (๒๕๕๐). *หนังสือชุดล้านนาคดี นาฏดุริยการล้านนา. เชียงใหม่* : สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สมเด็จฯ กรมดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์. (๒๕๕๒). *เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ และพระยาอนุมานราชธน. (๒๕๕๒). *เพลงดนตรีจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธน*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

Copyright by Mahidol University

สมพร มันตะสูตร. (๒๕๒๕). *วรรณกรรมไทยปัจจุบัน*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

สรัสวดี อ๋องสกุล. (๒๕๔๓). ชุมชนโบราณในแอ่งเชียงใหม่ – ลำพูน. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง จำกัด.

_____. (๒๕๓๙). *ประวัติศาสตร์ล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง จำกัด.

_____. (๒๕๕๑). *ประวัติศาสตร์ล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง จำกัด.

_____. (๒๕๓๗). *พญางำเมือง : บทวิเคราะห์ใหม่จากตำนานเมืองน่าน*. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

_____. (๒๕๔๒). *วัฒนธรรมและการเมืองล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่.

สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๓๗). ประติมากรรมและสถาปัตยกรรมเมืองพะเยา. ใน *พะเยา-ชีวิตและภูมิปัญญา*. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

_____. (๒๕๓๔). ศิลปะเชียงแสน (ศิลปะล้านนา) และศิลปะสุโขทัย. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สายชล สัตยานุรักษ์. (๒๕๔๕). *ความเปลี่ยนแปลงในการสร้างชาติไทยและความเป็นไทย โดยหลวงวิจิตรวาทการ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. (๒๕๔๓). *พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา*. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักข่าวสารอเมริกัน. (๒๕๐๐). *สมุดภาพพุทธจริยาประวัติ*. กรุงเทพฯ : สำนักข่าวสารอเมริกัน.

สุกรี เจริญสุข. (๒๕๓๘). *ดนตรีชาวสยาม*. กรุงเทพฯ : โครงการจัดตั้งมหาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (๒๕๓๐). *ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethnomusicology)*. ถนนดนตรี ปีที่ ๑ ฉบับที่ ๔ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๓๐.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๔๘). *กรุงสุโขทัยมาจากไหน?*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

_____. (๒๕๕๑). *ดนตรีไทยมาจากไหน?*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

_____. (๒๕๕๑). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : บริษัทพิฆเณศ พริ้นติ้ง เซนเตอร์ จำกัด

Copyright by Mahidol University

สุรพล ดำริห์กุล. (๒๕๓๙). *แผ่นดินล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๓). *นาฏศิลป์ปริทรรศน์*. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรศักดิ์ ทอง. (๒๕๕๓). *สยามเทวะ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

สุเนตร ชุติธรานนท์ และคณะ. (๒๕๕๒). *ทัศนคติเหยียดหยามเพื่อนบ้านผ่านแบบเรียน ชาตินิยมในแบบเรียน*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

เสถียร โกเศศ – นาคะประทีป. (๒๕๕๑). *ประชุมเรื่องพระราม และแง่คิดจากวรรณคดี*. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศยาม.

เสาวนิต. (๒๕๑๕). *สยามในอดีต*. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา.

แสงดาว ณ เชียงใหม่, เจ้า. (๒๕๑๗). *พระประวัติ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี,* พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ ๑๐๐ วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ วันที่ ๑๘ สิงหาคม ๒๕๑๗.

เหม เวชกร. (๒๔๗๘). *คนไทยในราชสำนักพระนางวิคตอเรีย*. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ :โรงพิมพ์วัฒนะผล.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. (๒๕๔๕). *แนวคิดทฤษฎีการฟื้อนล้านนาแบบใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๕.

อมรรัตน์ กานต์ธัญลักษณ์. (๒๕๔๕). *รูปแบบและลักษณะทางดนตรีของเฮ็ดกวามชาวไต จังหวัดแม่ฮ่องสอน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยมหิดล.

อรรถจักร สัตยานุรักษ์. (๒๕๒๘). *การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นนำไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ ๔ – พ.ศ. ๒๔๗๕*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (๒๕๔๕). *โบราณวัตถุ – โบราณสถานในวักลานนา*. เชียงใหม่ : สถาบันภาษา ศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (๒๕๒๗). *พัฒนาการของชีวิตและวัฒนธรรมล้านนา*. พิมพ์ครั้งแรก. เชียงใหม่ : สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อายะดา กีรินกุล. (๒๕๔๑). มิสเบอร์ธ่า เบล๊านท์ (นางอาจวิทยาคม). *อนุสรณ์ ๑๒๐ ปี กุลสตรีวังหลัง - วัฒนาวิทยาลัย พ.ศ. ๒๔๑๗ - ๒๔๓๗*. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการจัดงานฉลอง ๑๒๐ ปี กุลสตรีวังหลังวัฒนาวิทยาลัย.

โอร์ต, ปีแอร์. (๒๕๓๙). *ล้านนาไทยในแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง*. พิมพ์ครั้งที่สอง. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์การันต์.

Copyright by Mahidol University

อำไพ คำโท. (๒๕๓๐). *ไตรภูมิฉบับภาษาเขมร*. กรุงเทพฯ : หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (๒๕๓๓). *พจนานุกรมล้านนา -ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง เล่ม ๑ - ๒*. จัดทำขึ้นในวโรกาสที่ "แม่ฟ้าหลวง" เจริญพระชนมายุ ๘๐ พรรษา ๒๐ ตุลาคม ๒๕๓๓. พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

_____ . (๒๕๕๑). *วรรณกรรมล้านนา*. ปรับปรุงครั้งที่ ๕ และพิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

เอกชัย สอนศรี. (๒๕๔๖). *ซึงในวัฒนธรรมดนตรี จังหวัดเชียงใหม่*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

เอนก นาวิกมูล. (๒๕๕๐). *เพลงนอกศตวรรษ*. พิมพ์ครั้งที่ ๔. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

_____ . (๒๕๒๖). *ประวัติความเป็นมาของล้านนาไทย*. เชียงใหม่ : ทิพย์เนตรการพิมพ์.

ภาษาต่างประเทศ

Bauer, Marion and Peyser, Ethel. (1939). *How Music Grew ; From Prehistoric Times to The Present Day*. New York : G.P. Putnam's Sons.

Deva, B. Chaitanya. (1989). *Musical Instrument in Sculpture in Karnataka.* New Delhi : Tulika Print Communication Services.

Hooper, Giles. (2006). *The Discourse of Musicology*. England : Ashgate Publishing Limited.

Kannika Prosao. (2005). *Chiang Mai A Portrait in Her ๘ th Century*. Bankok : Within.

May Chew, Anne. (2005). *The Cave temple of Po Win Taung, Central Burma Architecture, Scupture and Murals*. Bangkok : White Lotus.

Morton, David. (1976). *The Traditional Music of Thailand*. London : University of California Press Berkeley, Los Angeles.

Ping, Amranand and Warren, William. (2004). *Lanna Style, Art & Design on Northern Thailand*. Bangkok : Asia Books.

Poncar, Jaroslav and S. Maxwell, Thomas. (2006). *Of Gods, Kings, And Men The Reliefs of Angkor Wat*. Germany : Silkworm Book.

Report of Asian Traditional Performing Art. (1893). *Dance and Music in South Asian Drama*, This edition published by Academia Music Ltd.

Copyright by Mahidol University

Shahriairi, Andrew Christopher. (2001). *Lanna Music and Dance : Image and Identity in Northern Thailand.* A dissertation submitted to the College of Fine and Professional Art of Kent State University in partial fulfillment of the requirmenta for the degree of Doctor of Philosophy.

Zoere, Beryl de and Spies Walter. (1973). *Dance and Drama in Bali*. England : Oxford University Press.

เอกสารอิเล็กทรอนิคส์ และเว็บไซต์

คมชัดลึก. ๒๕๕๒ : *ภาพข่าวศิลปินโฟล์คซองล้านนา จรัล มโนเพ็ชร*. www. Komchadluek.net. (สืบค้นเมื่อวันที่ 23 มิถุนายน ๒๕๕๒)

เทรคเอิร์ธ. ๒๕๕๓ : *สืบค้นรูปภาพโบราณ และรูปภาพเครื่องดนตรีจีน*. trekearth.com.

ธิติพล กันตีวงศ์. ๒๕๕๓ : *ประวัติวงช้างสะตน ความเป็นมา รูปภาพ สมาชิกของวง และการแสดงคอนเสิร์ต*. changsaton.com. (สืบค้นเมื่อ ๗ สิงหาคม ๒๕๕๒)

วิกิพีเดีย. ๒๕๕๓ : *สืบค้นตรวจสอบข้อมูล รูปภาพของศิลปินที่เกี่ยวข้อง*. www. Wikipedia. Org .

โอลด์โฟโต้เจแปน. ๒๔๔๓ : *ภาพสตรีชาวญี่ปุ่นโบราณ*. oldphotosjapan.com.

Copyright by Mahidol University

บุคลานุกรม

คำหล้า ธัญยพร, นางสาว, นักดนตรีโฟล์คซองล้านนา ศิลปินล้านนา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๐.

ธิติพล กันตีวงศ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, อาจารย์สาขาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ นักวิชาการดนตรี หัวหน้าวงดนตรีล้านนาร่วมสมัย วงช้างสะตน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๑.

บุญศรี รัตนัง, นาย, ศิลปินลูกทุ่งคำเมือง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๑ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏ เชียงใหม่ ในงานมอบรางวัลเพชรล้านนา.

เพนธ์, ฮันส์, ดร., สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๐ ณ ห้องทำงานสถายันวิจัยสังคม.

พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์ นายแพทย์ , นักดนตรีวิทยา นักประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล อำเภอ พุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๐ - ๒๕๕๓.

ภานุทัต อภิชนาธง, นาย, หัวหน้าวงนาคทันต์ ศิลปินพื้นบ้านล้านนา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๒ ณ วัดพระสิงห์วรวิหาร.

มานพ มานะแซม, ผู้ช่วยศาสตราจารย์, คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๑ ณ ภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วรชาติ มีชูบท, นาย, นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ สมาคมศิษย์เก่าวชิราวุธวิทยาลัย กรงเทพฯเมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๔ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา.

วิฑูรย์ ใจพรหม, นาย, ศิลปินลูกทุ่งคำเมือง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๑.

วิถี พานิชพันธ์, ศาสตราจารย์, ดร., คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๐.

สนั่น ธรรมธิ, นาย, นักวิชาการ สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๓.

สมบูรณ์ กาวิชัย, นาย, หัวหน้าวงดนตรีลายเมือง ศิลปินพื้นบ้านล้านนา ช่างทำเครื่องดนตรี อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๑.

สรัสวดี อ๋องสกุล, ศาสตราจารย์, สาขาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๐.

Copyright by Mahidol University

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, นาย, นักวิชาการดนตรีวิทยา นักประวัติศาสตร์ นักวิชาการอิสระ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลอำเภอ พุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๐ - ๒๕๕๓.

อุดม รุ่งเรืองศรี, ศาสตรจารย์ ดร., มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อ ปี พ.ศ. ๒๕๕๑ และ ณ อาคารเรือนเดิม จังหวัดเชียงใหม่ .

Copyright by Mahidol University



ภาคผนวก

Copyright by Mahidol University

จากการศึกษาของ คมสัน มหิงษ์ และองอาจ สายใยทอง เรื่องเพลงพื้นบ้านของประเทศไทย ถือว่าเพลงดนตรีล้านนาเป็นดนตรีพื้นบ้านคือมีลักษณะรูปแบบดนตรีที่เรียบง่าย ไม่ซับซ้อน มุ่งเสริมสร้างความสนุกรื่นเริงในชุมชน ใช้เล่นบรรเลงในประเพณี และวัฒนธรรมท้องถิ่น เป็นประเภทของดนตรีล้านนาแบบอนุรักษนิยม ในวิถีวัฒนธรรมชุมชน ก่อนจะตกทอดมายังสังคมทุนนิยมสมัยใหม่

เดิมได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านเพลง โดยวิธีบอกเล่า ปากต่อปาก เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะโดยอาศัยการฟังและจดจำกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ช่วงหลังเมื่อระบบการศึกษาเข้ามาถึง องค์ความรู้ดังกล่าวก็ได้รับการต่อยอดให้มีการจดบันทึกเป็นโน้ตเพลงอักษรไทย เช่น ด ร ม ฟ ซ เป็นต้น ซึ่งเป็นระบบ ๗ เสียง ของดนตรีไทย สิ่งเหล่านี้มีส่วนบงการสำเนียงเพลงล้านนาเดิมให้เข้าสู่ระบบเสียงของดนตรีไทยได้ง่าย รวดเร็ว และเป็นระบบขึ้น ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงเสียงให้เข้าไปสู่ความเป็นชาตินิยมอย่างง่ายดาย ในที่นี้ อาจารย์สำเนียง เจริญจิตรกรรม โรงเรียนศึกษานารี ได้กล่าวถึงเพลงพื้นบ้าน ในวิชาภาษาไทย ท ๐๓๕ ว่า เพลงพื้นบ้านส่วนมากเป็นเพลงที่ใช้ในการเกี้ยวพาราสี หรือการซักถามโต้ตอบกัน ความเด่นของเพลงพื้นบ้านอยู่ที่ความไพเราะ ถ่อยคำง่ายๆ แต่มีความหมายกินใจ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการโต้ตอบกัน เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่จะมีเนื้อร้องและทำนองง่ายๆ ร้องเล่นได้ไม่ยาก ฟังไม่นานก็สามารถร้องเล่นตามได้ มีสถานที่แสดงเช่น ลานบ้าน ลานวัด ท้องนา และลำน้ำ ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงก็จะเป็นเครื่องดนตรีง่ายๆ สามารถทำได้เองตามครัวเรือน หรือไม่ก็ใช้การตบมือประกอบจังหวะ และสามารถแบ่งประเภทตามเรทอายุได้เป็นเพลงเด็ก และเพลงผู้ใหญ่ เพื่อเป็นการจำกัดวัยวุฒิในการเสพสื่อ ส่วนเพลงผู้ใหญ่นั้นนับรวมไปถึงเพลงในพิธีกรรมด้วย (สำเนียง เรียนรัชตะ วิชาภาษาไทย ท ๐๓๕)

ดนตรีล้านนา ส่วนใหญ่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในการศึกษาแล้ว ส่วนเรื่องเพลงดนตรีล้านนา ธีรยุทธ ยวงศรี กล่าวไว้ว่าเป็นดนตรีพื้นเมือง หรือพื้นบ้าน มีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยหริภุญไชย ประกอบด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา สามารถนำมาผสมเป็นวง เพื่อบรรเลงในโอกาสต่างๆ อันประกอบไปด้วย เครื่องดีด ได้แก่ ซึงเล็ก ซึงใหญ่ และพิณเปี๊ยะ เครื่องตีได้แก่ เครื่องกระทบด้วยไม้เช่น ระนาด เครื่องกระทบด้วยโลหะเช่น ฆ้อง ฆ้องวง และเครื่องกระทบด้วยหนังสัตว์เช่น กลองต่างๆ เป็นต้น เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย ปี่แน ปี่จุม

เครื่องดนตรีล้านนา สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภท ได้แก่วงดนตรีแห่ประโคมเรียกว่าวงพาทย์ฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีพิธีกรรม ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีหนัก เช่น ระนาด ฆ้องวง กลองขนาดใหญ่ และปี่ ลักษณะวงดนตรีมีความคล้ายคลึงกับดนตรีมอญ หรือพม่าปัจจุบัน

Copyright by Mahidol University

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าวัฒนธรรมดนตรีพม่า และล้านนามีความใกล้ชิดคล้ายคลึงกัน เนื่องจากเมื่อช่วงล้านนาตกเป็นเมืองขึ้นของพม่า ช่วงนั้นพม่าได้กวาดต้อนเหล่าช่าง และนักดนตรี โดยเฉพาะช่างฆ้อง ช่างกลอง กลับพม่าไปเสียหมดสิ้น ส่งผลให้ล้านนาเป็นเมืองร้าง ขาดแคลนวัฒนธรรมราชสำนักในสถาบันกษัตริย์ หลงเหลือสืบทอดปัจจุบัน เพียงดนตรีในวัฒนธรรมชุมชน หรือเรียกกันว่าดนตรีพื้นเมืองล้านนา ที่ล้วนประดิษฐ์เครื่องดนตรีมาจากภูมิปัญญาพื้นบ้าน เครื่องดนตรีสร้างมาจากวัสดุพื้นบ้าน เป็นเครื่องดนตรีง่ายๆ แก่ ซึง สะล้อ ปี่ ขลุ่ย เปี๊ยะ และเครื่องประกอบจังหวะจำพวกกลอง เครื่องดนตรีส่วนใหญ่มีพัฒนาการมาจากวัฒนธรรมเกี้ยวพาราสี เป็นเครื่องดนตรีข้างกายของเหล่าชายหนุ่มล้านนา



ภาพ สตรีเล่นซึง ภาพจากหนังสือลักษณะไทย เล่ม ๓

ซึง เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด รูปร่างคล้ายพิณ หรือกระจับปี่ สามารถแบ่งเป็น ซึงเล็ก ซึงกลาง ซึงใหญ่ ซึงมีทั้งหมด ๔ สาย ได้แก่ ๒ สายเอก และ ๒ สายทุ้ม สามารถแบ่งประเภทตามขั้นคู่ของเสียงได้แก่ ซึงลูก ๔ หมายถึง ขั้นคู่ของสายเอกและสายทุ้มเป็นคู่ ๔ เช่น โด – ฟา, โซ – โด และ เร – โซ เป็นต้น ซึงลูก ๕ หมายถึง ขั้นคู่ของสายเอกและสายทุ้มเป็นคู่ ๕ เช่น โด – โซ, โซ –

Copyright by Mahidol University

เร และ เร – ลา เป็นต้น ตัวของซึงนิยมทำด้วยไม้สักเพราะหาได้ง่ายในท้องถิ่น และเป็นไม้ที่มีสีสันงดงาม ต่อมาเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลกงรูปร่าง และขนาดให้มีเอกภาพมากขึ้น และใช้สายกีตาร์แทนสายเบรคจักรยาน เพื่อสะดวกในการเทียบเสียง และการประสมวง



ภาพ ชายบรรเลงเปี๊ยะ ภาพจากหนังสือลักษณะไทย เล่ม ๓

เปี๊ยะ เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด ใช้วิธีการดีดแบบพิเศษเรียกว่า “ป๊อก” คือการทำเสียง harmonic ให้กังวานคล้าเสียงระฆัง สันนิษฐานว่ามีพัฒนาการมาจากพิณน้ำเต้า เป็นเครื่องดนตรีที่มีหัวเป็นโลหะ ประกอบด้วยสายโลหะ ๒-๗ สาย นิยมบรรเลงเดี่ยว

สะล้อ เป็นเครื่องดนตรีประเภทสี มีรูปร่างคล้ายซออู้ แต่เสียงจะออกมาสูงและแหลมกว่า ใช่สายที่ทำมาจากโลหะ สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีพัฒนาการมาจากจีน ใช้สายจากเครื่องดนตรีจีน และจึงปรับเปลี่ยนมาเป็นสายเบรครถจักรยานในภายหลัง ก่อนที่จะนิยมเปลี่ยนมาใช้สายกีตาร์ในปัจจุบัน เช่นเดียวกันซึง เพราะเครื่องดนตรีล้านนามีความคล้ายคลึง และมีวัฒนาการใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีจีน เช่น การใช้สายโลหะนี้เป็นต้น สะล้อมี ๓ ขนาด ได้แก่ สะล้อน้อยหรือสะล้อที่มีขนาดเล็กสุด นิยมตั้งเสียงเป็นคู่ ๕ สะล้อกลางนิยมตั้งเสียงเป็นคู่ ๔ สะล้อใหญ่ นิยมตั้งเสียงเหมือนกับสะล้อเล็ก บ้างก็มี ๓ สาย สะล้อใหญ่นี้เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ เป็นผู้คิดค้นขึ้น

ปี่ สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภท คือปี่ที่ใช้ประกอบการขับ ได้แก่ปี่จุม บรรเลงประสานกัน ๓ เลาขึ้นไปถึง ๕ เลาหรือบรรเลงร่วมกับวงสะล้อ – ซึง เป็นเครื่องดนตรีในวัฒนธรรม

Copyright by Mahidol University

มุขปาฐะ การขับซอในล้านนา ลักษณะของปี่โดยทั่วไปทำด้วยไม้รวกแดง ใช้ไม้รวกแดงทั้งลำนำมาตัดให้ได้ขนาดตามเสียงของปี่ทำเป็นปี่ขนาดต่างๆ แต่ละเล่ม ใช้ท่อนโคนของลำไม้รวกแดงซึ่งมีขนาดใหญ่เป็นปี่เล่มใหญ่ และใช้ท่อนปลายของลำไม้รวกแดงซึ่งมีขนาดเล็กเป็นปี่เล่มเล็ก นำไม้รวกแดงที่ตัดเป็นท่อนๆได้ขนาดตามเสียงและชนิดของปี่แล้วมาทะลวงออกเหลือข้อสุดท้ายปิดตันไว้ทำเป็นหัวปี่ตัดหัวปี่ตรงข้อที่ปิดตันพอดีใช้ตอนโคนของลำไม้รวกแดงซึ่งใหญ่ทำเป็นปลายเล่ม และตอนปลายของลำไม้รวกแดงซึ่งเรียวเล็กทำเป็นหัวเล่มใกล้กับหัวปี่ที่มีข้อปิดตันห่างลงมาข้างล่างเล็กน้อยปาดด้านข้างเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเจาะทะลุสอดลิ้นซึ่งทำด้วยทองเหลืองหรือโลหะผสมไว้เป็นลิ้นปี่ด้านข้างที่ตัวปี่เจาะรูเพื่อใช้นิ้วปิด–เปิด ทำให้เกิดเสียงต่างๆ กันตามต้องการการเจาะรูใช้วิธีเจาะช้อนขึ้นไปทางตัวปี่เรียงลำดับกันลงมา ๗ รูยกเว้นปี่เล่มใหญ่ที่เรียกว่าปี่แม่นั้นเจาะรูเรียงลำดับกันไว้ตอนบนเพียง๖รูส่วนอีกรูหนึ่งนั้นเจาะห่างลงไปไว้ที่ปลายปี่แต่ก็ยังคงมี ๗ รู เช่นกัน



ภาพ ชายบรรเลงปี่จุม ภาพจากหนังสือลักษณะไทย เล่ม ๓

แบบที่ ๒ ได้แก่ ปี่แน นิยมเป่าประสานเสียง บรรเลงเป็น ๒ แนว โดยใช้ปี่ ๒ เลา ได้แก่ ปี่แนน้อย และปี่แนหลวง ใช้บรรเลงในวงพาทย์ฆ้อง วงกลองตึ่งโนง มีรูปร่างลักษณะทั่วไปเหมือนปี่มอญ ตัวแนทำเป็น ๒ ท่อนถอดออกจากกันได้ท่อนบนเรียกว่า “เลาแน”ท่อนล่างเรียกว่า

Copyright by Mahidol University

“ตี๋นแน” หรือลำโพงแน มีลักษณะเป็นดอกลำโพงบานปลายเวลาเล่นใช้ ๒ ท่อนสวมเข้าด้วยกัน โดยมีเชือกผูกโยงเลาแนกับตี๋นแนไว้ด้วยกันเลาแนทำด้วยไม้หรืองาช้างกลึงกลมเรียวที่เลาแนเจาะรูเรียงลำดับไปตามความยาวของเลามี ๗ รูเพื่อใช้นิ้ว ปิด–เปิด เพื่อทำให้เกิดเสียงในระดับต่างๆ และมีรูนิ้วค้ำ ๑ รูเจาะให้ด้านหลังอยู่ระหว่างรูนิ้วที่ ๑ – ๒ ข้างบนด้านหน้า (เหมือนรูนิ้วขลุ่ย)

ตอนใกล้หัวเลาแนห่างลงมาประมาณ ๖ เซนติเมตรกลึงเป็นลูกแก้วคั่นไว้และช่วงเหนือลูกแก้วใช้เชือกพันไว้โดยรอบเลาแนไปจนถึงหัวแนตอนบนสุดตรงกลางเจาะรูเพื่อใช้สอด “หลอด” หรือ “กำพวด”ของแน ตอนที่สอดไว้กับเลาแนจะพันด้วยด้ายเหนือเส้นด้ายมี “แต่แหว” หรือ “กะบังลม” ทำด้วยโลหะแผ่นบางๆ กลมๆ สวมไว้สำหรับรองหรือกันริมฝีปากผู้เป่าปลายหลอด (กำพวด) ผูกลิ้นไว้เป่าทำด้วยใบตาล (ต้องต้มก่อน) ซึ่งตัดเป็นแผ่นบางๆ ลักษณะกลมเรียวกว้างประมาณ ๑ เซนติเมตรมีจำนวน ๔ – ๖ ลิ้นเพื่อใช้เป็นลิ้นเป่าตี๋นแนหรือลำโพงแนทำด้วยโลหะประเภททองเหลือง

ขลุ่ย เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ไม่มีลิ้น ลักษณะเช่นเดียวกันกับขลุ่ยในวัฒนธรรมดนตรีไทยภาคกลาง

กลองหลวง หรือกลองห้ามมาร วัฒนธรรมดนตรีล้านนา ถือเป็นวัฒนธรรมกลองกล่าวคือกลองมีทำนองและจังหวะเป็นของตนเอง มีการรวมวงและบรรเลงร่วมกัน สร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการรบ ก่อนที่จะถูกนำมาใช้งานบรรเลงเป็นพุทธบูชา ใช้ตีในพิธีกรรมทางศาสนา เช่น ตีเป็นสัญญาณในพิธีสังฆกรรม เรียกประชุม หรือตีประกอบการฟ้อนรำ หรือแข่งขันเป็นต้น บ้างก็เรียกกลองชนิดนี้ว่ากลองห้ามมาร เพราะเชื่อว่าเสียงของกลองนั้นทำให้เกิดสำนึก และสามารถขับไล่อกุศลกรรม กิเลส หรือมารร้ายได้

กลองแอว กลองแอวเป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องตีชนิดขึงด้วยหนังหน้าเดียวเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากพม่าและชนชาติไทยใหญ่จัดเป็นกลองประเภทเดียวกับกลองหลวงกลองปูเจ่และกลองยาวเป็นกลองที่มีอยู่ประจำวัดเพื่อใช้ในวงกลองแอวประกอบการฟ้อนเมืองหรือเข้าขบวนแห่ในงานบุญต่างๆกลองแอวมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กลองตึ่งนง” หรือ“ กลองตึ่งโนง”

กลองปูจา หรือกลองบูชา เป็นกลองทรงกระบอกมีขนาดใหญ่ และมีประจำทุกวัดสันนิษฐานว่าคงรับใช้ในสถาบันกษัตริย์ก่อน เพราะในวังเช่นพระบรมมหาราชวังนั้นในอดีตก็มีหอกลองเช่นกัน เมื่อสถาบันกษัตริย์หมดสิ้นไป กลองและหอกลองนี้เลยเข้ามารับใช้ในพระพุทธศาสนาแทน ปัจจุบันส่วนมากใช้ตีในศาสนกิจวันโกน วันศีล (วันพระ) บางหมู่บ้านกลองบูชาก็ใช้ตีถวายเป็นพุทธบูชาประกอบการฟ้อน กลองบูชาเป็นกลองชุดที่ประกอบด้วยกลองใหญ่ ๑ ลูก ขนาดเล็ก ๓ ลูก ตั้งไว้รวมกัน บางแห่งต้องตั้งไว้ทางซ้าย บางแห่งก็ตั้งไว้ทางขวาของผู้ตี

Copyright by Mahidol University

กลองก้นยาว หรือกลองปูเจ่ เป็นกลองที่มีขนาดและรูปร่างเล็กลงไปกว่ากลองแอวอีกเล็กน้อย กลองปูเจ่เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือประเภทเครื่องตีชนิดขึงหนังหน้าเดียวเช่นเดียวกับกลองหลวงกลองแอวแต่เล็กกว่าใช้เล่นกับวงปูเจ่เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลมาจากชนชาติไทยใหญ่หรือไตหรือเงี้ยวเช่นเดียวกันกับกลองมองเซิงคำว่า “ปูเจ่” ไม่ใช่คำภาษาไทยเข้าใจว่าคงจะเป็นคำที่เรียกเพี้ยนมาจากภาษาพม่าพม่าเรียกกลองลักษณะเช่นนี้ว่า “โอสิ” คนพื้นเมืองเหนือบางท้องถิ่นเรียกว่ากลอง“อูเจ่” ก็มีแต่ชนชาติไทยใหญ่หรือเงี้ยวเรียกกลองปูเจ่ว่า “กลองก้นยาว”



ภาพ วงกลองติ่งโนง ประกอบไปด้วยปี่แนหน้อย (เล็ก) ปีแนหลวง (ใหญ่) ฉาบ ฆ้องกลองตะโลดโปด และกลองแอว ภาพจากหนังสือลักษณะไทย เล่ม ๓

Copyright by Mahidol University



ภาพ กลองสะบัดไชย ภาพจากหนังสือลักษณะไทย เล่ม ๓

กลองสะบัดไชย เป็นกลองที่ย่อส่วนมาจากกลองปูจา แต่แรกมีกลองเล็กครบทั้ง ๒ ขนาด ทั้งขนาดใหญ่ ๑ ลูก และขนาดเล็ก ๓ ลูก (ลูกตุ๊บ) ต่อมาตัดลูกเล็กออกไป ๑ ลูก เหลือเพียง ๒ ลูก มีการประดิษฐ์ท่าฟ้อนเจิงเข้ามาประกอบการตีกลอง และใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายเข้ากระทบให้เป็นจังหวะ และลักษณะพิเศษ เช่น หัว เข่า และศอก เป็นต้น บ้างก็กระโดดลอดตัวกลอง พร้อมพ่นไฟน่าหวาดเสียว เป็นการแสดงที่นักท่องเที่ยวชอบมาก

กลองมองเซิง เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีไทยใหญ่ ไต หรือเงี้ยว แถบพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน และอำเภอฝาง อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่ ลักษณะทางกายภาพของกลองมองเซิงเป็นกลองสองหน้า ขนาดของกลองมองเซิง ไม่มีขนาดมาตรฐาน เพราะไม่มีรูปแบบความเป็นกฎระเบียบเข้ามารัดตัวจนเกินไป เกิดเป็นความงามของเสียง และศิลปะของตัวกลองในแต่ละท้องที่ สำหรับวิธีเล่นผู้บรรเลงจะใช้เชือกผูกที่คอขณะบรรเลงทำให้เดิน ฟ้อน เต้น ทำจังหวะขณะบรรเลงได้ด้วย ดูไปก็เป็นเอกลักษณ์ที่น่ารักอย่างหนึ่งของผู้เล่น

Copyright by Mahidol University



ภาพ กลองตะโล้ดโป้ด ภาพจากหนังสือลักษณะไทย เล่ม ๓

กลองตะโล้ดโป้ด เป็นกลองประกอบจังหวะในวงกลองตึ่งโนง เป็นกลองที่เดินจังหวะ มีลักษณะทรงกระบอกยาว แต่ละท้องที่มีขนาดแตกต่างกัน ทั้งเสียง และรูปร่าง มีลักษณะคล้ายกลองเปิงมาง กลองตะโล้ดโป้ดเป็นกลองชนิดขึ้นหนัง ๒ หน้าตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็งเช่นไม้ขนุนมีรูปร่างลักษณะเหมือนเปิงมางแต่ยาวกว่าคือกลองตะโล้ดโป้ดยาวประมาณ ๗๘ เซนติเมตรหน้ากลองทั้งสองข้างมีขนาดเล็กใหญ่ไม่เท่ากันหน้ากลองข้างหนึ่งกว้างประมาณ๑๗เซนติเมตรอีกข้างหนึ่งใหญ่กว่ากว้างประมาณ ๒๐ เซนติเมตรตอนกลางป่องเล็กน้อยมีสายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนังโยงรอบมองไม่เห็นตัวกลองหน้ากลองติดข้าวสุกผสมขี้เถ้า (จ่า) เพื่อใช้ถ่วงเสียงให้ได้ตามต้องการมีหูผูกห้อยทำด้วยหนังอยู่ตรงขอบทางหน้าเล็ก

วงดนตรีล้านนา วงดนตรีพื้นเมือง หรือวงสะล้อ – ซึง เป็นลักษณะการประสมวงดนตรีพื้นเมืองเหนือที่ใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองที่เล่นกันตามท้องถิ่นโดยทั่วไปมาเล่นประสมวงกันระยะแรกๆ คงจะเป็นการประสมวงประเภทเครื่องสายเช่น สะล้อ ซึง เปี๊ยะ ฯลฯ ครั้งแรกโดยเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ และพัฒนาอีกครั้งโดยนายวิเทพ กันธิมา มาประสมวงเล่นกันก่อนต่อมาภายหลังจึงใช้เครื่องดนตรีชนิดอื่นเข้ามาเล่นประกอบเช่น ขลุ่ย ปี่จุม กลองฉิ่ง ฯลฯ ทำให้เกิดความไพเราะและสนุกสนานเพิ่มขึ้น เพลงที่นิยมบรรเลงเป็นเพลงทำนองเช่น เพลงล่องแม่ปิง ปราสาทไหว ล่องน่าน อื่อ และฤาษีหลงถ้ำเป็นต้น

Copyright by Mahidol University



ภาพ วงกลองแอว หรือวงกลองติ่งโนง

วงกลองแอวหรือวงติ่งนง (ติ่งโนง) เป็นลักษณะการประสมวงของเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือที่ใช้ประกอบการแสดงที่แพร่หลายที่สุดคือฟ้อนเมือง (ฟ้อนเล็บฟ้อนเทียนและฟ้อนครัวทาน) เป็นวงที่มีประจำอยู่กับวัดแทบทุกวัดในภาคเหนือเพราะต้องใช้เป็นวงดนตรีประกอบการฟ้อนในการแห่ครัวทานหรืองานบุญต่างๆของวัดใช้บรรเลงประกอบกับการฟ้อนเมือง (ฟ้อนเล็บฟ้อนเทียนหรือฟ้อนครัวทาน) ในการแห่ครัวทานต้อนรับครัวทานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ฯลฯ เป็นต้น

วงกลองปูเจ่ เป็นการประสมวงของเครื่องประกอบจังหวะ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากไทยใหญ่ ไต หรือเงี้ยว เรียกวงตามชื่อเครื่องดนตรีหลักคือ กลองปูเจ่ ๑ ลูก ฆ้อง ๓ – ๕ ใบ ฉาบ ๑ คู่ ส่วนใหญ่บรรเลงโดยผู้ชาย เหมาะสำหรับประกอบการฟ้อนนกกิงกะหร่า และเต้นโตของชาวไทยใหญ่ ตบมะผาบ ฟ้อนดาบ แบะฟ้อนเจิงเป็นต้น

วงกลองมองเซิง เป็นลักษณะการประสมวงเครื่องดนตรีประเภทตีที่ได้รับอิทธิพลมาจากไทยใหญ่ เงี้ยว หรือไต เช่นเดียวกับวงกลองปูเจ่ มองเซิงเป็นคำภาษาไทยใหญ่ เป็นคำผสมระหว่างคำว่า “มอง” แปลว่าฆ้อง และคำว่า “เซิง” แปลว่าชุด หรือแปลว่า ฆ้องชุด นั่นเอง วงดนตรี

Copyright by Mahidol University

นี้เน้นการประสานเสียงกันของฆ้องมีตั้งแต่ ๕ – ๗ ใบ บ้างก็นิยม ๙ ใบ นิยมบรรเลงเล่นประกอบการฟ้อนรำ เช่น ฟ้อนเจิง ฟ้อนก๋ายลาย และการตบมะผาบ เป็นต้น

วงกลองเต่งถิ่ง หรือวงกลองเต่งทิ้ง มีชื่อเรียกอีกหลายอย่างเช่น “เครื่องป้าด” หรือ “วงป้าดก๊อง” (วงพาทย์ฆ้อง) เป็นวงดนตรีพิธีกรรม บ้างก็ใช้เครื่องดนตรีของภาคกลางเข้ามาประสมเล่นกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือ เครื่องดนตรีโดยเฉพาะปี่แน มีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์มอญ เพลงที่ใช้บรรเลง ถ้าบรรเลงในงานศพนิยมเล่นเพลงแหย่งหลวงหรือแหย่งลูกหลวง เพลงแหย่งน้อย (ปราสาทไหว) เพลงแหย่งลูกกลับ เพลงแหย่งลูกฆ้อง เพลงพม่า เพลงฤาษีหลงถ้ำ เพลงลาวลำปาง เพลงล่อง-น่าน เพลงปุ๋มเม่น

นอกจากนี้ยังนำเพลงไทย (เดิม) ที่มีทำนองโศกเศร้ามาเล่นด้วย เช่นเพลงโศกพม่า เพลงธรณีกันแสง ฯลฯปัจจุบันมีการนำเพลงไทยสากล (ลูกทุ่ง – ลูกกรุง) มาเล่นด้วยโดยการบรรเลงเฉพาะทำนองดนตรีไม่มีการขับร้อง แต่ถ้าใช้การประสมวงในการฟ้อนผีมด จะเล่นเพลงที่ใช้กับพิธีฟ้อนผีมด ได้แก่ เพลงฉัตรผี (ตอนเชิญผีและเลี้ยงผี) เพลงโหมโรง (ตอนผีเข้าทรงและแต่งตัว) เพลงแหย่งลูกหลวง (ตอนผีแจกดอกไม้ให้กับผู้มาร่วมงาน) เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว (ตอนผีดื่มและแจกน้ำมะพร้าวให้กับผู้มาร่วมงาน) เพลงผีกุลา เมื่อบรรเลงเพลงเหล่านี้แล้วก็จะบรรเลงเพลงพื้นเมืองอื่นๆ ต่อไปผีมดก็จะฟ้อนประกอบไปด้วยถ้าผีมดมีการฟ้อนดาบฟ้อนเจิงด้วยก็จะเล่นเพลงโหมโรงซึ่งเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็วเพื่อให้เกิดความคึกคักเข้มแข็งและสนุกเร้าใจต่อไป

เพลงพื้นเมืองล้านนา ส่วนมากเป็นเพลงที่มีทำนองสั้นๆ ในอัตรา ๒ จังหวะ ใช้เครื่องดนตรีล้านนาดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นบรรเลง สามารถแบ่งออกตามประเภท หน้าที่ได้คือ (๑) เพลงบรรเลงทั่วไป บรรเลงทั้งเดี่ยว คู่ หรือวง เป็นเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีล้านนา วงดนตรีพื้นเมืองหรือวงสะล้อ – ซึง บรรเลง เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงบรรเลง ใช้บรรเลงได้ทุกโอกาส มีเพลง

๑. ล่องแม่ปิง	๒. ปราสาทไหว	๓. ฤาษีหลงถ้ำ	๔. ล่องน่าน
๕. พม่า	๖. เงี้ยว	๗. อื่อ	๘. เชียงใหม่
๙. จะปุ	๑๐. เชียงแสน	๑๑. ละม้าย	๑๒. มวย
๑๓. ปุ๋มเม่น	๑๔. เพลงสาวไหม	๑๕. เพลงพร้าวพันรำ	๑๖. อื่อ
๑๗. ฤาษีหลงถ้ำ	๑๘. ล่องแม่ปิง	๑๙. เงี้ยว	๒๐. พม่ารำขวาน
๒๑. ล่องน่าน	๒๒. ลาวเดินดง	๒๓. แหย่งหลวง	๒๔. ปราสาทไหวยอง
๒๕. จกไหล	๒๖. สร้อยเวียงพิงค์	๒๗. ลำนำชนบท	๒๘. ชมดอย
๒๙. หมอกมุมเมือง	๒๗. แม่โขง แม่ปิง	๒๘. มอญ	๒๙. ไต่อ่างขาง
๓๐. โหมโรงเอื้องเงิน	๓๑. ฮ่มฟ้าปารมี	๓๒. กล่อมนางนอน	๓๓. เสเลเมา

Copyright by Mahidol University

๓๔. กาสะลอง	๓๕. พุ่มชูดวง	๓๖. ฝ้ายคำ	๓๗. ฟ้าฮ่าม
๓๘. กระต่ายลอยคอ	๓๙. เปิดปราสาท	๔๐. แห่น้อย	๔๑. ขงเบ้ง
๔๒. ดาดน่าน	๔๓. พร้าวไกวใบ	๔๔. มังกรร่ายรำ	๔๕. ฉัตร
๔๖. รอบเวียง	๔๗. กุหลาบเชียงใหม่	๔๘. แหย่งลำพูน	๔๙. พระลอเลื่อน
๕๐. หริภุญชัย	๕๑. เงี้ยวลา	๕๒. ปราสาทกุด	๕๓. ปั่นฝ้าย
๕๔. เมืองน่าน	๕๖. ปุ๊มเป้ง	๕๗. มอญดำ	๕๘. ดาดน่าน
๕๙. ลาวเสด็จ	๖๐. รำวงแม่ปิง	๖๑. กาสะลอง	๖๒. มังกรร่ายรำ
๖๓. ขงเบ้ง	๖๔. ขมุกินน้ำมะพร้าว หรือ ผีมดกินน้ำมะพร้าว		๖๕. เอื้องผึ้ง
๖๖. ฟ้าหลวง	๖๗. พู่ชมดวง		

(๒) เพลงประกอบการฟ้อน เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบการฟ้อน หรือการแสดงล้านนา มีทั้งการบรรเลงเฉพาะดนตรีล้วนๆ หรือมีการขับร้องประกอบด้วย ได้แก่เพลง

๑. แหย่งหลวง	๒. แหย่งน้อย	๓. แหย่งลูกฆ้อง	๔. แหย่งลูกกลับ
๕. ลาวเสี่ยงเทียน	๖. ล่องน่าน (พระลอ)	๗. สาวไหม	๘. ระบำซอ
๙. น้อยใจยา	๑๐. ฟ้อนที	๑๑. ระบำเชียงแสน	๑๒. ฟ้อนที
๑๓. หริภุญชัย	๑๔. ปั่นฝ้าย	๑๕. ฟ้อนเล็บ, ฟ้อนเทียน	๑๖. ฟ้อนโคม
๑๗. ฮ่มฟ้าปารมี	๑๘. เชียงแสน	๑๙.ม่านมุ้ยเชียงตา	๒๐. ผีมดห้อยผ้า
๒๑. ผีมดกินน้ำมะพร้าว	๒๒. มอญลำปาง	๒๓. มวย	๒๔. มาเดอลอง

(๓) เพลงประกอบการซอ หรือขับร้อง บทเพลงเป็นทำนองวนไปมา ไม่มีท่อน หรือทำนองที่โดดเด่น ส่วนใหญ่ประกอบการขับซอ บรรเลงโดยวงปี่จุม บางพื้นที่เช่นจังหวัดน่าน ใช้วงดนตรีสะล้อ – ปิน ทำนองที่บรรเลง เช่นทำนอง

๑. ปี่จุมห้า	๒. เชียงใหม่	๓. จะปุ	๔. ละม้าย
๕. เชียงแสน	๖. เงี้ยว	๗. อื่อ	๘. ล่องน่าน (พระลอ)
๙. พระลอเดินดง	๑๐. ปั่นฝ้าย	๑๑. เยื้อน หรือเยิ้น ฯลฯ	

ดังจะได้ยกตัวอย่างของเพลงที่ได้รับความนิยมของแต่ละประเภท ข้างต้นดังนี้

เพลงปราสาทไหว ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ แปลว่าการสั่นไหวของปราสาท ส่วนมากเข้าใจว่าเป็นปราสาทศพขณะเคลื่อนศพเข้าสู่ป่าช้า เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมมากในล้านนา บรรเลงได้ทั้งวงสะล้อ – ซึง และวงแห่พาทย์ฆ้อง มีชื่อเรียกแตกต่างกันตามพื้นที่ เช่น เพลงแห่ เพลงแหย่ง และเพลงลากเป็นต้น เป็นเพลงที่มีทำนองไพเราะ

Copyright by Mahidol University

- - - ซ	- ซ ซ ซ	ฟ ม ฟ ซ	- ท – ด	- - ร ด	ท ซ ท ด	ร ด ท ซ	ท ซ ฟ ม
- - ซ ฟ	ม ร ด ด	ม ด ซ ฟ	ม ร ด ด	- ด ม ฟ	ซ ด ม ฟ	- ซ ท ด	ร ด ท ซ

(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๒๘, ๗๗)

เพลงพม่า หรือ ซอพม่า ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นทำนองนิยมบรรเลงประกอบการซอ บางครั้งเรียกเพลงเจ้าสุวัตร หรือนางบัวคำ ซึ่งนิยมเรียกตามเนื้อเรื่องของซอ เช่นซอเรื่อง เจ้าสุวัตร นางบัวคำ

- ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด	ซ ด ร ด	ท ล ฟ ซ	ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ด	- ม ซ ล	- ซ – ซ
- - - -	ฟ ร ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ร ฟ ด ร	- ร – ร	ฟ ร ฟ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ร ฟ ด ร
ด ร ฟ ซ	ฟ ร ฟ ด	ท ด ซ ล	ท ร ด ท	- - ซ ท	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ร	- ด - ท
- ด ร ด	ท ด ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ด ร ด	ท ด ซ ล	- ซ –ด	- ท ล ซ

เพลงฤาษีหลงถ้ำ ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ นิยมบรรเลงด้วยวงสะล้อ – ซึง

- - - ท	- ด ด ด	- ท – ร	ด ด ด ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ซ	- - - ล	ด ร ด ซ
- - - ล	ด ร ด ซ	- - - ล	ด ร ล ด	- - - ล	ด ล ซ ฟ	ซ ฟ ร ฟ	ซ ล ด ซ
- - - ฟ	- - ล ซ	ล ฟ ล ซ	- ร – ม	- ม – ม	ซ ด ร ม	ซ ล ซ ม	- ร – ด

(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๒๘, ๗๗)

เพลงแห่น้อย ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นเพลงที่มีทำนองคล้ายเพลงปราสาทไหว นิยมบรรเลงและแพร่หลายในเขตอำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ได้นำมาเผยแพร่เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๗ จนเป็นที่นิยมในเขตจังหวัดเชียงราย และลำพูนในปัจจุบัน

- - - ร	ฟ ซ ร ด	- - ซ ล	ซ ล ด ซ	- - - ด	ซ ด ท ซ	ท ซ ท ด	ซ ท ซ ด
- - - ซ	ท ซ ฟ ม	- ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ด ซ ท ด	ร ด ท ซ	- ด ท ซ	ด ซ ฟ ม
- ร – ด	- ซ – ฟ	- ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด				

(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๒๘, ๗๗)

Copyright by Mahidol University

เพลงล่องแม่ปิง ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน

- - - ซ	- ซ ซ ซ	ล ซ ม ซ	- ล – ด	- - - - -	ซ ล ซ ด	ซ ล ซ ด	ม ร ซ ม
- ม – ม	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด – ร	- ร – ร	ซ ด ร ม	ร ม ซ ม	ร ด – ร
- ซ – ล	- ด- ร	ม ร ซ ร	ม ร ด ล	ซ ด ร ม	- ซ – ล	ซ ล ด ล	ซ ม – ซ

(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๒๙, ๗๗)

เพลงปั่นฝ้าย (ประกอบฟ้อนสาวไหม) ประพันธ์โดยนายไชยลังกา เครือเสน ช่างซอ ศิลปินแห่งชาติ (พ.ศ. ๒๔๔๘ – ๒๕๓๕) เป็นทำนองประกอบการขับซอทำนองหนึ่งของเมืองน่าน โดยปรับปรุงจากเพลงชื่อ “ชักใบ” ต่อมาเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ได้ประพันธ์ท่อนที่สองเพิ่มเติมอีก ปัจจุบันนิยมใช้บรรเลงประกอบการฟ้อนสาวไหม

ท่อน ๑

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ด - ม	- - - ร	ม ร ด ล	- ม ร ด	- ล ด ซ
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- ม - ร	- ด – ร	- ม – ซ	- - ล ซ	- ม – ร
- ม – ร	- ด - ล	- ม ร ด	- ล ด ซ				

ท่อน ๒

- ซ – ล	ซ ล ซ ซ	- - - -	- ด – ล	ด ล ซ ด	- ร – ม	- - - -	- - - -
- ล - ซ	- - - -	- ม - ร	- - - -	- ม - ร	- ด - ล	ซ ม ซ ล	- ด – ร
- ม - ร	- ด - ล	- ม ร ด	- ล ด ซ				

(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๒๙)

เพลงอื่อ ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นทำนองโบราณ ใช้ประกอบการซอ สันนิษฐานว่ามีวิวัฒนาการมาจากเพลงกล่อมเด็ก นิยมใช้ประกอบการซอในเนื้อหาพรรณนาทั่วไป ตลกขบขัน และอวยชัยให้พร ทำนองนี้นิยมเล่นในวงปี่จุม และวงสะล้อ – ซึง

- - - -	- - - ม	- - - ร	- - ด ล	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ซ – ล
- ซ – ม	- ร – ด	- - - ร	- ม – ซ	- - - ล	- ซ – ฟ	- ซ – ล	- ฟ – ซ
- ล – ฟ	- ล – ซ	- ฟ- ซ	- ล - ร	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ร
- - - ล	- - - ร	- ล – ร	- ม – ซ	- - - -ล	- ซ – ม	- ร – ด	- - ร ม

Copyright by Mahidol University

- ร – ด	- - - ร ม	- ด ร ม	- ซ – ล	- - - -	- ซ – ม	- ร – ม	- ซ – ล
- ซ – ม	- ร – ด	- - - ร	ด ร ม ซ				

(ธีรยุทธ ยวงศรี ๒๕๒๙)

เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนผีโดยเฉพาะการฟ้อนผีมด เพลงนี้จะใช้บรรเลงขณะที่ร่างทรงกำลังดื่มน้ำมะพร้าว เชื่อว่าเป็นน้ำที่บริสุทธิ์ ตามพิธี ภายหลังนิยมนำไปบรรเลงในการฟ้อนผี เช่น ฟ้อนผีมด ผีเม็ง ผีเจ้านาย ผีเจ้าบ้าน เป็นต้น

- - - ล	- ล ล ล	ซ ล ด ร	ด ล ด ซ	- ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ฟ ม ร	ด ล ด ร
- - - -	- ล ล ล	ซ ล ด ร	ด ล ด ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ฟ ม ร	ด ล ด ร
- ซ ซ ซ	ม ล ซ ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ร ฟ ร	ด ล – ด	- - - ร	ฟ ด ร ฟ
- ร ฟ ฟ	- ซ ฟ ฟ	-ซ ล ซ	ฟ ม ร ด	- ร ฟ ร	ด ล – ด	- - - ร	ฟ ด ร ฟ
- ซ ซ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	- ซ ซ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ
- ล – ซ	- ฟ – ม	ร ด ร ม	- ฟ – ซ	- - - -	- - - ด	- - - ท	ล ซ ฟ ซ
- - - -	- - - ด	- - - ท	ล ซ ฟ ซ	- ล ฟ ซ	ล ซ ฟ ซ	- - ฟ ซ	ฟ ร – ฟ
- - - -	- ร – ด	- - ล ด	- ร – ฟ	- - ร ซ	- - ร ฟ	- ม – ร	ด ล ด ร

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงผีมดห้อยผ้า ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นเพลงบรรเลงสำหรับการฟ้อนผี โดยเฉพาะการฟ้อนผีเม็ง เพื่อประกอบอากับกริยาของม้าขี่ (ผีเม็ง) ขณะที่ร่างทรงห้อยผ้าเพื่อสวมวิญญาณลงสู่ตัวม้าขี่ ขณะห้อยผ้านั้นเหล่าบรรดาม้าขี้ต่างก็ฟ้อนรำทำเพลงสนุกสนาน บางคนก็อาเจียน หรือโหยหวน แฝงไปด้วยอารมณ์วิงเวียน เคล้ากับเพลงทำนองสนุกสนาน ส่วนชื่อเพลง “ผีมดห้อยผ้า” นี้เป็นชื่อเรียกติดปากของนักดนตรีเท่านั้น ซึ่งในความเป็นจริงการลงผีมดมิได้มีการห้อยผ้าแต่อย่างใด

- - ร ด	ท ล ฟ ซ	- - ร ด	ท ล ฟ ซ	- - ฟ ซ	ทดทร	- - ฟ ซ	ทดทร
- ด - ด	ท ท ท ท	- ฟ - ฟ	ร ร ร ร	- - ท ด	ร ด ท ซ	- - ฟ ซ	ท ด ท ร
- - ท ด	ร ด ท ซ	- ล ซ ฟ	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	- ล ด ด	ล ร ด ล
- ล ด ด	ล ร ด ล	ซ ล ด ร	ด ล – ซ	- - ล ซ ฟ	- - ล ซ ฟ	- - ล ซ ฟ	ซ ล ซ ซ
- - ลซ ฟ	- - ล ซ ฟ	- - ล ซ ฟ	ด ร ฟ ซ	- - ล ซ ฟ	ซ ล ซ ซ	- - ล ซ ฟ	ด ร ฟ ซ

Copyright by Mahidol University

- -ลซ ฟ	ซ ล ซ ซ	- - ล ซ ฟ	ด ร ฟ ซ

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงมวย หรือ บ่ากุยเวย เดิมคือเพลงแขกบรเทศ ประพันธ์โดยพระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ชาวล้านนานิยมนำมาประกอบการชกมวย โดยบรรเลงในอัตราจังหวะ ๒ ชั้น ขณะที่นักมวยไหว้ครู และบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว ขณะที่นักชกมวยชกต่อยกัน นอกจากนี้ยังนิยมบรรเลงประกอบการฟ้องเจิง ฟ้อนดาบ และฟ้อนหอก และใช้บรรเลงขณะฌาปนกิจศพพระภิกษุ หรือบุคคลทั่วไปอีกด้วย โดยเพลงมวยนี้จะใช้บรรเลงขณะไฟเผาปราสาท ความฮึกเหิมของเพลงเข้ากันได้ดีกับท่วงทำนองของปราสาทที่กำลังพังทลายลงโดยเปลวไฟที่ลุกโชน

ไหว้ครู

- - - ด	- ร ร ร	- - - ฟ	ร ซ ฟ ร	ด ร ฟ ด	- ด – ด	ฟ ร ด ล	ซ ฟ ซ ล
- - - ด	- ร ร ร	- - - ฟ	ร ซ ฟ ร	ด ร ฟ ด	- ด – ด	ฟ ร ด ล	ซ ฟ ซ ล
- ด ด ด	- ล ซ ฟ	ด ร ด ฟ	ด ฟ ซ ล	-ด ด ด	ฟ ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ฟ
- ฟซ ล	ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ด ร	ฟ ร ด ล	ซ ล ด ร	ด ล ด ร	ด ร ฟ ซ
- ฟซ ล	ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ด ฟ ซ ล	- ด ด ด	ฟ ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ฟ

ออกเร็ว

- ซ– ฟ	ม ร ท ด	- ซ – ด	ท ซ ท ด	- ซ – ฟ	ม ร ท ด	- ซ – ด	ท ซ ท ด
- มม ม	ด ม ฟ ซ	- ด ท ซ	ท ซ ฟ ม	ฟ ด ฟ ม	ด ม ฟ ซ	- ด ท ซ	ท ซ ฟ ม
- - -ฟ	ม ร ท ด	- ซ – ด	ท ซ ท ด	- ซ – ฟ	ม ร ท ด	- ซ – ด	ท ซ ท ด

ท่อนจบ

- ม ม ม	- ฟ – ซ	- ด ท ซ	- ฟ – ม	- ด - ม	- ฟ - ซ	- ด ท ซ	ฟ ม– ฟ

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงมอญลำปาง ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนผีเม็งของชาวลำปาง นิยมเรียกชื่อเพลงนี้ว่า “เพลงมอญเก๊าห้า” (ต้นหว้า) นายอุดม หลีตระกูล เป็นผู้ค้นพบเอปี พ.ศ. ๒๕๓๖ จึงนำมาเผยแพร่จนเป็นที่นิยมในเขตจังหวัดเชียงใหม่ และลำพูน จึงเรียกชื่อตามแหล่งที่มาว่าเพลงมอญลำปาง

Copyright by Mahidol University

- - ฟ ซ	- - ท ด	- - ท ซ	ม ฟ ซ ท	ด ด ร ด	ท ซ ท ด	ลซฟ ล	ซ ฟ ร ด
ซ ท ซ ฟ	ม ด ท ซ	- ซ – ซ	ซ ดทซ ฟ	ซ ดทซ ฟ	ม ซ ฟ ม	- ด ด ด	ม ซ ม ฟ
ซ ฟ ม ด	ท ม ฟ ซ	- ซ – ซ	ซ ดทซ ฟ	ซ ดทซ ฟ	ม ซ ฟ ม	- ด ด ด	ม ซ ม ฟ
- ท ด ร	ซ ฟ ร ด	ล ซ ฟ ล	ซ ฟ ร ด				

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงปราสาทไหวยอง ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นเพลงบรรเลงที่นิยมบรรเลงในเขตเมืองยอง ประเทศพม่า ชาวยองแถบนั้นเรียกชื่อเพลงว่า “ปราสาทไหว” ต่อมานายลิปกร มาแก้ว ค้นพบเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๖ จึงนำมาเผยแพร่ในจังหวัดเชียงใหม่ และเรียกชื่อตามแหล่งที่มาว่า “ปราสาทไหวยอง”

- - - -	ฟ ซ ท ด	ร ด ท ซ	ฟ ซ ท ด	- - ท ร	ด ร ท ด	ร ด ท ซ	ฟ ม ฟ ซ
- ด –ซ	- ด ท ซ	- ด ท ซ	ท ซ ฟ ม	- - - ฟ	ม ด ฟ ม	- ด – ฟ	ด ม ฟ ซ
- ทซ ด	- - ท ซ	- ด ท ซ	ท ซ ฟ ม	- ฟ ซ ม	ฟ ซ ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ฟ ม ร ด

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงปุ๋มเหม้น หรือปุ๋มเป้ง ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ มีทำนองคล้ายคลึงกับเพลงปั่นฝ้าย เป็นเพลงที่มีความสนุกสนาน มีทำนองคล้ายกับเพลงปั่นฝ้าย ใช้บรรเลงทั่วไป ซึ่งมีชื่อเรียกต่างกันไปตามท้องถิ่นเช่น ปุ๋มเหม้น ขงเป้ง ปุ๋มเป้ง ทางภาคกลางเรียกชื่อเพลงนี้ว่า เพลงแขกกะเหล็ง เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะสองชั้น บางทีก็บรรเลงให้เร็วขึ้นเป็นอัตราชั้นเดียว เพลงปุ๋มเป้งสันนิษฐานว่าเป็นเพลงทำนองเพลงจีนโดยประชาชนจีนที่อพยพเข้ามาในเมืองไทยนำมาบรรเลงในการเชิดหุ่นกระบอก และเรื่องที่นิยมเล่นของหุ่นกระบอกคือ เรื่องขงเบ้ง ต่อมาพอเข้ามาเผยแพร่มาถึงภาคเหนือนักดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือนำมาบรรเลงจึงตั้งชื่อเพลงขงเบ้งตามตัวเองในเรื่อง ๓ ก๊ก และเล่าสืบต่อมากลายเป็น ปุ๋มเป้ง (เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ให้ข้อมูลโดยนายเชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ)

เพลงปุ๋มเป้ง (ระบำ)

- - - -	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- ฟ – ม	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ
- ด ร ด	- ล ด ล	- ซ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	- ฟ – ฟ	- ม ร ด	- - - ร	ม ร ซ ม
- ม – ม	ซ ม ร ด	- - - ร	ม ร ซ ม	- ซ ล ซ	-ม ซ ม	- ร ม ร	ด ม ร ด

Copyright by Mahidol University

เพลงปุ๋มเหม้น (ขงเบ้ง)

- - - -	- ม – ซ	- - - ล	ซ ล ด ซ	- ล ด ล	ซ ม – ซ	- - - ล	ด ซล ด
- - - ร	ม ร ด ล	- - ร ด	- ล ด ซ	- ซ – ซ	ด ล ซ ม	- - ร ด	ซ ดร ม
- - ซ ล	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ร ม ด ร	- ร – ร	ด ร ม ซ	- - ด ล	ซ ม – ร
- ม ซ ร	ม ร ด ล	- - ร ด	ซ ล ด ซ				

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงรำวงแม่โขง รำวงแม่ปิง กระต่ายลอยคอ เปิดปราสาท ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เพลงทั้งสี่เป็นเพลงประเภทเพลงรำวง สันนิษฐานว่าคงประพันธ์ขึ้นในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง อยู่ในลักษณะเพลงรำโทนของภาคกลาง เป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

เพลงรำวงแม่โขง

- - - -	- ฟ – ร	- - ด ร	- ฟ - ท	- - ด ร	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ร
- - ด ร	- ท - ด	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- ท - ซ	ท ซ ท ซ	- ฟ- ท
- - - ล	- - - ซ	- - ฟ ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ด - ร	- - - -	- ฟ - ร
- ฟ - ร	- ด - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ร	- ด - ร	- ฟ- ซ
- ฟ - ร	- ด - ท	- ด - ร	ด ท - ด	- - - -	- - - -	- - - ท	- ด - ฟ
- - - ร	- - ด ท	- - - ซ	- - ท ซ	ท ซ ท ซ	- ท - ด	- - - ร	- ฟ- ซ
- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- ท - ซ	ท ซ ท ซ	- ฟ - ซ	- - - -	- ท - ซ
ท ซ ท ซ	- ฟ - ซ						

เพลงรำวงแม่ปิง

- ล - ฟ	- ล - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - -	- ด -ฟ	- - - -	- ด - ร
- - ด ฟ	- ด - ร	- - - ด	- - - ท	- - - -	- ซ - ท	- - - ด	- - ท ซ
- - ท ฟ	- ซ - ท	- - - ด	- ซ - ท	- - - ร	- - ด ร	- - ฟ ร	- ด - ท
- - - ร	- - ด ร	- - ฟ ร	- ด - ท	- - - ฟ	- ซ - ล	- ซ -ด	- ล - ซ
- ด - ด	- ซ - ซ	- ฟ ซ ล	- ซ - ซ	- ด - ด	- ซ - ซ	- ฟ ซ ล	- ซ -ซ

Copyright by Mahidol University

เพลงกระต่ายลอยคอ (โยกเยก)

ท่อน ๑

- - - -	- - - ซ	- - ม ซ	- ล - ด	- - - -	- ด - ล	- - ซ ม	- ซ - ซ
- - - -	- ม - ซ	- - - -	- ม - ม	- - ร ซ	- ม - ม	- - ร ด	- ม - ร
- - - -	- - - ท	- ร - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ล - ซ	- ม - ซ	- ล - ด

ท่อน ๒

- - - -	- - - ซ	- - ม ซ	- ล - ด	- - - -	- ด - ล	- - ซ ม	- ซ - ซ
- - - -	- ม - ร	- ม ร ด	- ร - ม	- - - -	- ซ - ร	- - ม ร	- ด - ล
- - - -	- - - -	- ซ - ม	- ซ - ล	- - - -	- ด - ล	- ซ - ด	- ร - ม
- - - -	- ร - ด	- - - -	- ร - ด				

(สนั่น ธรรมธิ ๒๕๓๘)

เพลงพร้าวไกวใบ เป็นเพลงที่อาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ อาจารย์ประจำหมวดวิชาเครื่องสายไทย วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ กรมศิลปากร ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงชุด ฟ้อนวี (ระบำพัด) ซึ่งประดิษฐ์โดยครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ จึงเรียกติดปากว่า “ฟ้อนวี”

สองชั้น

- - - ร	- ร ร ร	- ด ท ด	- ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ล	ด ร ฟ ซ	- ท - ด	ท ร ด ท
- ร ฟ ด	ร ด ท ซ	- ร ฟ ซ	ด ซ ท ด	- - ท ร	- - ท ด	- ร ฟ ซ	ล ซ ด ร
- ร - ร	ด ร ฟ ซ	- ล ด ซ	ล ซ ด ร	ฟ ร ด ท	ซ ท ด ร	ฟ ร ด ท	ด ร ท ด
- ด - ด	ซ ท ด ร	ฟ ร ด ท	ด ร ท ด	- ร - ซ	- ซ ท ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ
ร ท ล ร	- - ล ท	ร ท ล ซ	ร ซ ล ท	ร ท ล ร	- - ล ท	ร ท ล ซ	ล ท ซ ล
- ล - ล	ด ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- ซ ซ ซ	ร ซ - ร

ชั้นเดียว

- - ร ร	- ซ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- ด- ท	ล ซ ฟ ซ	- ท - ด	ร ด ท ด	- ร - ร
- - ร ร	- ร - ร	ฟ ร ด ท	ด ร ท ด	ร ด ท ซ	ด ซ ท ด	- ร ฟ ร	ด ท ล ซ
ร ท ล ร	- - ล ท	ร ท ล ซ	ล ท ซ ล	ด ล ซ ฟ	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ฟ ม ร

Copyright by Mahidol University

ท่อนจบ

- - ร ร	- ซ - ซ	ล ซ ฟ ซ	- ด - ท	ล ซ ฟ ซ	- ท - ด	ร ด ท ด	- ร - ร

ทำนองตั้งเชียงใหม่ ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ เป็นชื่อทำนองสำหรับบรรเลงประกอบการซอ (เฉพาะวงปี่จุม) เป็นทำนองซอทำนองแรก

(ทางซึงเล็ก)

- - - ม	- - ซ ล	- - - ล	- - - ร	- ฟ ม ร	- - - -	ด ร ด ฟ	- - - ฟ
- - - ซ	ฟ ม ร ด	ร ด - -	- - - -	ด ร ด ฟ	- - - ม	- - - ซ	- - - ร
- ฟ ม ร							

ท่อน ๑

- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- ล - ซ	ฟ ซ ล ร	- ล - ร	ด ร ม ซ
- - - ม	ร ม ซ ล	ด ร ด ซ	- - ล ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	ด ล ซ ด
ร ด ซ ล	ด ล ซ ด	ร ด ซ ล	ด ล ซ ม	- ร - ด	- ซ - ท	ด ท ซ ท	ด ร ท ด
- - - -	ฟ ร ด ท	ด ร ท ด	ด ท ล ซ	- ร ด ท	ด ท ล ซ	- ด - -	ซ ด - ร
- - ฟ ซ	ล ซ - ล	- - ซ ด	ซ ด ท ซ	- - ท ฟ	- ซ - ล	ด ล ซ ม	ซ ม ร ม
- ซ ด ล	ซ ม ร ด	- - - -	ฟ ร ด ฟ	- - - -	ซ ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ด ล ซ ฟ
ม ร ด ร	ฟ ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ร ด ล	- - ซ ล	ด ล ซ ม	ซ ล - ด	- - ร ม
- - - ซ	- ม ร ซ						

ท่อน ๒

- - - -	- - - ซ	- - - -	ท ด ม ฟ	ซ ฟ ม ฟ	ซ ฟ ม ด	ซ ฟ ม ด	ซ ด ม ฟ
ด ซ ท ซ	ฟ ร ด ท	ด ท ซ ท	ด ท ล ซ	ด ท ล ซ	ด ซ ท ด	ซ ล ซ ด	ซ ด ซ ล
ท ล ซ ฟ	ซ ร ฟ ซ	ฟ ซ ท ซ	ฟ ซ ท ด	- - ซ ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ด ซ	ท ซ ม ฟ
ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด	- - - -	- - - ซ	- - ท ด	- ซ ท ด	- - ซ ฟ	ม ร ด ซ
ท ซ ม ฟ	ด ซ ท ซ	ฟ ม ฟ ซ	- - ท ซ	ฟ ม ร ด	- ซ ท ด	ซ ด - ซ	ท ซ ฟ ม
ร ม ฟ ซ	ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด					

Copyright by Mahidol University

ท่อน ๓

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	ฟ ด - ร	- - - -	ด ฟ ด ร	ด ฟ ด ร	ด ร ฟ ซ
ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ด ซ	ฟ ม ร ด	- ร ม ด	- ซ ม ฟ	ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด
ซ ล ซ ด	ซ ด ซ ล	ด ล ซ ฟ	ซ ร ฟ ซ	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- ม ร ซ
- - - -	- - - ด	- ซ ท ด	ฟ ด - ซ	ท ซ ฟ ม	ด ม ฟ ซ	ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด

ท่อน ๔

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ฟ ด ร	- - - -	ด ฟ ด ร	ฟ ซ ล ร	ด ร ฟ ซ
ด ล ซ ร	ฟ ซ ล ซ	- ด - ซ	- ฟ ม ร	- - ล ร	ด ร ม ซ	- ท - ซ	ฟ ร ฟ ซ
ด ซ ท ด	ฟ ร ด ท	- - ฟ ท	ด ท ซ ท	ด ท ด ฟ	- - ซ ท	ด ท ซ ท	ด ท ซ ท
- ด - ท	ซ ล ด ร	- - - -	- - - ล	- - ร ล	ซ ฟ ม ร	- ล ด ร	ฟ ซ ล ด
- ร ฟ ร	ฟ ล ฟ ซ	- - - ซ	- - ท ด	ฟ ซ ท ด	ฟ ซ ม ฟ	ท ซ ด ซ	ท ซ ฟ ม
- ด - ซ	ท ซ ม ฟ	- - ท ซ	ฟ ม ร ด	- ซ - ล	ด ล ซ ฟ	- ร ฟ ซ	ด ล ซ ฟ
ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด	- - - -	- - ม ซ	- - ท ซ	ฟ ม ร ด	- - - -	- - - ล
ด ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- - - -	- - - ด	- ม - ด	ซ ด - ซ	ท ซ ฟ ม	ร ม ฟ ซ
ด ซ ท ซ	ฟ ม ร ด						

(บ่าวข่วงสิงห์ รวบรวม ๒๕๓๘)

ทำนองชาวปุ ไม่ปรากฏนามผู้ประพันธ์ บางท้องที่นิยมเรียกกันว่า “จะปุ” เป็นทำนองที่สองของช่างซอใช้ขึ้นบทซอรับจากทำนองเชียงแสน

(ทางซึงกลาง)

- - - ร	- - ฟ ซ	ท ด ฟ ร	ด ฟ ท ด	- - ซ ด	ร ด ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ
- - - ม	ร ม ซ ท ล	ล ซ - ร	ด ท ล ซ	- ล ด ร	ม ร ด ซ	ล ซ ด ล	ซ ด ร ม
- - ร ม	ร ม ล ร	ม ร ล ร	ม ร ล ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ท	ล ซ -	ม ซ ล ด
- - - -	- - - ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - ม	ร ม ซ ล	ท ล ท ซ	- - ล ท

ขึ้นต้น

- - - ท	- ซ - ล	ท ล ซ ล	ท ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ด
- - - -	- - - ท	ล ซ - ร	ด ท ล ร	- ล ด ร	ม ร ด ซ	ล ซ ด ซ	ล ด ร ม

Copyright by Mahidol University

- - - -	- - - ม	- - - ด	- - - ร	ม ล ด ร	ม ล ด ร	ม ล ด ร	ม ร ด ล
- ล ด ล	ซ ล ด ซ	ล ซ ด ซ	ล ซ ด ล	ด ล ซ ม	ซ ม ร ด	ม ด ร ม	ด ร ม ซ
- - - ล	ด ล ซ ฟ	ม ร - ด	ซ ด ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ
- - - ล	ด ล ซ ฟ	ม ร - ด	ซ ด ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ
- - - ม	ร ม ซ ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ	- ล ด ร	ม ร ด ซ	ล ซ ด ซ	ล ด ร ม
- - ร ม	ร ม ร ล	ม ร ล ร	ม ร ล ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ด ร ม ร	ด ซ ล ด
- - - -	- - - ท	ล ซ - ร	ด ท ล ซ	- - - ม	ร ม ซ ล	ท ล ท ซ	- - ล ท
ลง					- ฟ - ม	ฟ ซ ม ฟ	ฟ ม ร ด

เนื้อร้องเพลงลูกทุ่งคำเมือง โดยศิลปิน วิฑูรย์ ใจพรหม ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างมาจำนวนสองเพลง ที่เป็นที่รู้จัก และได้รับความนิยมคือเพลง ส.ส. หรือจ๊ะ เป็นเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่หยอกล้อกับสังคมได้อย่างตรงไปตรงมา เรื่องสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรที่ตอนหาเสียง และตอนดำรงตำแหน่งไม่รักษาคำพูดจึงโดนชาวบ้านตอบกลับโดยการไม่เลือกเป็นสมัยถัดไป เพราะไม่มีความรับผิดชอบ ดีแต่พูด ในเพลง คนต่างด้าว ที่สะท้อนเรื่องราว ความตลกขบขันของกลุ่มชนชายขอบชาวต่างด้าวที่เป็นแรงงานพม่า ด้วยพูดไม่ชัด กับการแสดงสำเนียง นิสัยเปิ่นๆ ทั้งยังเป็นแรงงานหลบหนี ไม่ถูกต้องตามกฎหมาย เพลงนี้สื่อถึงความเป็นชายขอบของสังคมได้อย่างชัดเจน ดังนี้

เพลง ส.ส. หรือจ๊ะ ร้องโดย วิฑูรย์ ใจพรหม

(บทร้อง)

ประเทศไทยสดใสเปรมปรีดิ์ มีรัฐมนตรีและมีท่าน ส.ส.
เวลาเลือกตั้งครั้งใด หาเสียงยกใหญ่สรรเสริญเยินยอ
จะฮับใจ้ปี้น้องประชาชน หมู่เฮากู้คนจึงไปเลือก ส.ส.

(บทพูด)

(ส.ส.) สวัสดีคับป้อแม่ปี้น้องทุกๆ ท่าน กระผมนายบุญลุ่ม สุ่มทองคำ สังกัดพรรคพลังเงินเบอร์ ๘๐ คนเมืองร้อยเปอร์เซ็นคับ ขอเสนอตั๋วฮับใจ้บรรดาป้อแม่แม่ปี้น้องเป็น ส.ส. บ้านเฮา คนบ้านเฮานะคับ บรรดาป้อแม่ปี้น้องตังหลาย ย่อมฮู้จักปัญหาบ้านเฮาดี อย่างกำบ่าเก่าตี้เป็น

Copyright by Mahidol University

ว่าจะซื้อล้อหื้อผ่อตี้แก๋นจะเลือกผู้แทนหื้อแหงนผ่อหน้า เลือกผมเถอะคับป้อแม่ปี้น้องตังหลายจ่วยกั๋นแก้ปัญหาและก่อพัฒนาเตี่ยงแต้ จะไปลืมเน้อคับ ผมนายบุญลุ่ม สุ่มทองคำ เบอร์ ๘๐ จะขอฮับใจ้บรรดาป้อแม่ปี้น้องเน้อคับ เฮ้อ เฮ้อ เฮ้อ เฮ้อ

(บทร้อง)

ประเทศไทยสดใสเบิกบาน มีรัฐบาลจัดสรรกั๋นเปรมปรีดิ์
ส.ส. หรือว่าผู้แทน เขาเป๋นตั๋วแทนของเฮาวันนี้
มีเรื่องมีราวสอดส่องดูแล ปัญหาเร่งแก้ปากต๊องประชาชี

(บทพูด)

(ชาวบ้านหญิง) ท่าน ส.ส. อยู่ก่อ ห๋ำ เมื่อใค่เป๋นเนี่ยอู้ดีขนาดแต้ๆ ผ่อบะเดี่ยวเลาะถนนเป๋นหลุมเป๋นบ่อ เหมืองฝายก่อลุ๊กอล่ม ตี้ดอนน้ำก่อแห้ง ตี้ลุ่มน้ำก่อท่วม ละยะจะเอาจะได ห๋ำ

(เลขา ส.ส.) อะไรอีกหละ อะไรอีกหละ ใครมาเดือดนันสันเร้าเต๋ำหมู่นี้อีกละเนี่ยเหอ

(ชาวบ้าน) ก่อจาวบ้านเนี่ยก่า

(เลขา ส.ส.) เอ่อ ท่าน ส.ส. กำลังพักผ่อนอยู่ เมื่อคืนก็กลับดึกไม่ได้นอน เพราะท่านมัวไปติดงานบ่าน้อแน่บอล อะเฮย งานน้อยหน่าบอลนะ ใครมีอะไรจะสั่งเสียก็สั่งเสียไปเลยซี่

(ชาวบ้าน) บ่าสั่ง บ่าสั่ง

(ชาวบ้านหญิง) ถ้าบ่าปะตั๋ว ส.ส. วันนี้ ถ้าบ่าออกมามีปัญหาแน่

(ส.ส.) เอ้อ เว่ย ไผมาเดือดนันสันเร้ากั๋นแหมเมาะห๋ำ ก่อตึงบอกแล้วว่าเป๋นเวลาหลับเวลานอนของ ส.ส. ผมตึงบอกแล้วว่ามีอะหยังหื้อสั่งเลขาไว้ นี่คุณเลขาถ้าอู้บ่ฮู้เรื่องก่อปล่อยหมาออกมาเลย (เสียงหมาดุร้ายเห่า)

(ชาวบ้านหญิง) บ่าเดี่ยวนี่นาท่าน ส.ส. ฮู้ก่อ ?

(ส.ส.) หรือจ๊ะ

(ชาวบ้านหญิง) ถนนเนี่ยอะมันเป๋นหลุมเป๋นบ่อ

(ส.ส.) หรือจ๊ะ

(ชาวบ้านหญิง) เหมืองฝายก่อลุ๊กอล่ม

(ส.ส.) หรือจ๊ะ

(ชาวบ้านหญิง) เอ้ย เว่ย นั้นแนะได้หรือจ๊ะ หรือจ๊ะ น้ำตี้โด่นตี้แห้ง

Copyright by Mahidol University

(ส.ส.) หรือจ๊ะ

(ชาวบ้านหญิง) แล้วตี้ลุ่มก่อน้ำท่วม

(ส.ส.) หรือจ๊ะ

(ชาวบ้านหญิง) แล้วจะแก้ไขอย่างใด

(ส.ส.) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) เอาหละ เอาหละ บ่าเดี่ยวนี้ปัญหากู้สิ่งกู้อย่างผมฮู้หมดละ เวลานี้ผมขอเวลาไปหลับก่อนเน้อคับ (เสียงนอนหลับ ครอก และชาวบ้านส่งเสียงหมดหวัง “อย่างอั้นนะ”)

(บทร้อง)

ประเทศไทยถือว่าแน่นอน เวลาเดือดฮ้อนเป๋นก่อยุบสภา ส.ส. หลายคนเสียใจ๋ จะต้องปี๊กไปหาเสียงกับประชา เวลาท่านเป๋น ท่านว่าอย่างใด ประชาชนเข้าใจ๋หมดเลยศรัทธา

(บทพูด)

(ชาวบ้านหญิง) หมู่เฮามารวมตั๋วกั๋นนี่ก่อดีแล้ว แหมบ่ากี่วันจะมีก๋านเลือกตั้ง ส.ส. ใหม่เน้อ

(ส.ส.) สวัสดีคับ บรรดาป้อแม่ปี้น้องจาวบ้านตังหลาย ผมนายบุญลุ่ม สุ่มทองคำ ส.ส. เจ้าเก่าเจ้าเดิม ปี๊กมาหาเจ้าปี้นายน้องแหมแล้วคับ

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) เต้าตี้ผมได้เป๋น ส.ส. นี้นะคับ

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) ผมก่อได้ทำคุณประโยชน์หื้อกับสังคม บ้านเมือง สาธารณชนมากมาย เน้อคับ

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) คือทางด้านสังคมผมก่อได้มอบเงินขอทานคนหนึ่ง เป๋นเงินอยู่ ๘ บาท

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) เพื่อเอาไปซื้อกิ๋นเหล้า กิ๋นข้าวถ้าบ่มีผมวันนั้น รับรองว่ามันบ่าอกเหล้าอดข้าวต๋ายหื้อมันฮู้ไปกาคับ

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) ตางด้านศาสนาผมก่อได้สมทบทุนหื้อตางวัดเป๋นจำนวนเงินอยู่ ๒๐๐ บาท

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) เออะ เอ่อ แล้วก่อตางด้านก๋านเกษตร ผมก่อได้เหมาผักกาดแม่อุ้ยคำเอาหื้อเป๋นไปเลี้ยง

Copyright by Mahidol University

ในงานบ้านศพ นี่คือคุณงามความดีของผมนะคับ

(ชาวบ้าน) หรือจ๊ะ

(ส.ส.) เอ่อ แล้วก่อสมัยหน้าคงจะเลือกผมแหมเน่อคับเน่อ

(ชาวบ้าน) ไม่เลือกจ้า.....

เพลง คนต่างด้าว ร้องโดย วิฑูรย์ ใจพรหม

(บทร้อง)

ตำรวจไทยหัวใจชอบสนุก ไม่เคยมีทุกข์ชอบสนุกกับงาน
ตั้งด่านตรวจคนที่เดินทางออกเข้าผ่าน ไม่เคยรำคาญ เพราะมันเป็นงานของเรา

(บทพูด)

(ตำรวจ) ขอตรวจบัตรหน่อยครับ

(คนต่างด้าว) อ๋อ คะละคะ

(ตำรวจ) อ่าวนี่บัตรหมดอายุตั้งนานแล้วยังไม่ไปต่ออีก

(คนต่างด้าว) อ๋อโผะไม่มีเวลาคะ

(ตำรวจ) เอ้ เสียงคุ้นๆ แล้วไปต่อบัตรเนียะ เค้าไปต่อที่ไหน? ที่โรงเรียนหรือที่วัด?

(คนต่างด้าว) (หัวเราะ แฮะ แฮะ แฮะ) คูตะหรวดอย่ามาหลอะให้โผะพู้เลอ บะปาจาโตขาไม่ทะที่โรเร ที่วะหรอก

(ตำรวจ) แล้วเค้าทำกันที่ไหน ?

(คนต่างด้าว) เอ้า ค้าก็ทะกาที่โรพะ โน่

(ตำรวจ) งั้นก็ไปโรงพัก

(คนต่างด้าว) อ๋อ ไปทำบะ

(ตำรวจ) ไปติดคุก ฮึฮึฮึ บัตรประจำตัวไปทำที่โรงพัก ไป !

(บทร้อง)

ตำรวจไทยหัวใจไม่ก้าวร้าว เจอคนต่างด้าวที่ย่างก้าวมาหา ก็เดินเข้าไปถามไถ่และพูดจา
ว่าไปไหนมา พวกเขาตอบว่ามาเที่ยวเมืองไทย

Copyright by Mahidol University

(บทพูด)

(คนต่างด้าว ชาย) โอ๋ ตะหรวดมา วี่เถอะ วี่เถอะ

(คนต่างด้าว หญิง) มะต้อวี่ มะต้อวี่

(คนต่างด้าว ชาย) ม่ายวิ่งม่ายได้ เดี๊ยะค้าจะราน้า

(คนต่างด้าว หญิง) เค้าไม่จะราหรอก ข๋ำไม่ใช่ตะหรวดจะคนน้า ข๋ำเปตะหรวดท่อเที่ยว ข๋ำจะพาเราไปเที่ยอย่าเดียว

(ตำรวจ) อ่าว พวกคุณจะไปไหนกันครับ

(คนต่างด้าว ชาย) อ๋อ พกโผมาเที่ยเมืองไทยคะ

(ตำรวจ) อ่าว พวกคุณมาจากไหนครับ

(คนต่างด้าว ชาย) อ๋อ มาจากพม่าคับ

(ตำรวจ) อ่าว งั้นก็ต่างด้าวสิเนี่ย แล้วมีบัตรผ่านแดนไหมเนี่ย

(คนต่างด้าว ชาย) ไม่มีคับ

(ตำรวจ) อ่าว แล้วเข้ามาเนี่ยไม่กลัวผมจับหรือไง?

(คนต่างด้าว หญิง) อ๋อ ไม่กัวหรอกค้า เพราะคูตะหรวดไม่ใช่เปนตะหรวดจะโค คูตะหรวดเป็นตธหรวดท่อเที่ยว หนูอย่าให้คูตะหรวดพาไปเที่ยว และก็พาไปทาข้าวโดยเฉพาะโต้ยาโกะ

(ตำรวจ) อ่อ อะฮ้อย กินอาหารญี่ปุ่นด้วยนะ

(คนต่างด้าว หญิง) ไม่ใช่ ไม่ใช่อาหาญี่ปู่น่า โต้ยาโกะ โต้ยาโก้ะ

(ตำรวจ) อ่อ อะอ๋อ ต้มยำกบงั้นก็ไปกับผมเลย ผมจะพาไปเที่ยวไม่ต้องกลับแล้วพม่าอยู่เมืองไทยนี่แหละ

(คนต่างด้าว หญิง) แอ่ แล้คูตะหรวดจะพาหนูไปเที่ยที่ไหนคะ

(ตำรวจ) อะ ตามผมมา ผมจะพาไปเที่ยวห้องขัง กลุ่มคนต่างด้าว - เย้

(คนต่างด้าว หญิง) โพะเราไป ไป ไป ไปเที่ยห้อขังกา เหมะเขาว่าแล้นะ ขาไม่จะเราหรอก ขาเป็นตะหรวกท่อเที่ยว

(บทร้อง)

ตำรวจไทยหัวใจไม่ดำ เจออยู่ประจำ พวกทำตัววกวน
จับได้มาแล้วสอบปากคำทีละคน แต่ว่าบางคน พูดจาไม่น่าเชื่อ

Copyright by Mahidol University

(บทพูด)

(ตำรวจ) อ่าว คนนี้จำได้เมื่อคราวที่แล้วก็โดนจับครั้งหนึ่งแล้ว ยังจะย้อนกลับมาอีก

(คนต่างด้าว ชาย) อ๋อ ผมไม่เคยมาคะ มาครั้งแรกคะ

(ตำรวจ) อย่าเถียง ผมจำได้แล้วชื่ออะไรนะ?

(คนต่างด้าว ชาย) อ๋อ ชื่อแสง คะ

(ตำรวจ) แล้วมาครั้งที่แล้วชื่ออะไร?

(คนต่างด้าว ชาย) อ๋อ ชื่อชัย คับ

(ตำรวจ) แน่ แล้วเมื่อกี้บอกว่าไม่เคยเข้ามาไง

(คนต่างด้าว ชาย) ฮ่า ฮ่า ฮ่า คูตะหรวดขี้โกงอะ หลอกให้โผะพูดอ่า (ทำเสียงเหมือนคนหัวเราะกึ่งร้องไห้) เหอๆ เหอๆ เหอๆ.....

เพลงโฟล์คซองคำเมือง ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอยกตัวอย่างเพลง อุ๊ยคำ ของจรัล มโนเพ็ชร เพลง อุ๊ยคำ อัดเสียงครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ Supper Sonic แผ่น Folk Song คำเมืองเสียงดีที่สุดมีเสียงระฆังปิดท้าย เพลงถ่ายทอดอารมณ์ที่เศร้านำ บันทึกเสียงครั้งต่อมากับ นิธิทัศน์ โปรโมชั่น ระย้า พูดถึงเพลง อุ๊ยคำ ไว้ในหนังสือพิมพ์ เดลินิวส์ ฉบับที่ ๑๐, ๙๔๒ วันพฤหัสที่ ๒๗ กันยายน ๒๕๒๒ ในทำนองว่า เป็นเพลงที่เด่นที่สุด จนอยากจะยกให้เป็นยอดเพลงในรอบ ๑๐ ปี “ครับ... แล้วมันก็เริ่มถูกสนใจมาอ่อนๆ นักจัดรายการก็เริ่มเปิดกัน พอถึงจุดนั้น แฟนเพลงกลับชอบเพลงนี้มากกว่าเพลงอื่นๆ ในชุด อมตะ๑ นับเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมหลังสุดในชุด

จรัล มโนเพ็ชร เล่นเพลงนี้มาตั้งแต่สมัยตั้งวงดนตรีอยู่ที่เชียงใหม่กับพี่น้องมี จรัล, กิจจา, คันธ์ชิต และเกษม ครั้งต่อมากับ นิธิทัศน์ โปรโมชั่น ประสานเสียงมากเกินไปจนไม่มีลักษณะโฟล์ค-ซอง อย่างเคยไม่ได้รสของธรรมชาติของ “คำเมือง” อย่างที่ต้นฉบับดั้งเดิมดังได้เคยสร้างความประทับ และตราตรึงใจไว้

เพลงอุ๊ยคำ ได้รับทำนองเพลงมาจากเพลง Man Come into Egypt จากอัลบั้ม Moving อัดเสียงครั้งแรกเมื่อ ค.ศ. ๑๙๖๓ เพลงต้นฉบับเดิมใช้คนละระดับบันไดเสียงกับเพลงอุ๊ยคำ นักประพันธ์เพลงนี้คือ Hellerman และMinkott แห่งวง Apple Seed Music Corp สังกัดบริษัท Warner Prothen. CD. เนื้อร้องเดิมมี เนื้อหาของบทเพลงเกี่ยวกับพระศาสดาโมเสส พระองค์ทรงเดินทางเข้าไปในดินแดนอียิปต์ การต่อสู้ ฟันฝ่ากับอุปสรรค์ต่างๆ ด้วยจิตใจอันมุ่งมั่น ดวงตาที่ยังมีแสงแห่งความหวังทอประกาย เปรียบเสมือนดวงตะวันที่ทอแสงเป็นเปล่งกายท่ามกลางค่ำคืนอันมืดมิด ผู้นำพาแสงสว่างอันอบอุ่นสู่ชีวิต บนสัตยาบันที่แนวแน่ คืออิสรภาพ ท่านผู้สร้างความกลมเกลียว

Copyright by Mahidol University

ผูกพันจิตวิญญาณพวกเราหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียว พวกเราจักน้อมตามท่านไปสู้อิสรภาพอันปราศจากพันธนาการแห่งโซ่ตรวน ไม่มีทางที่เราจะโดนกักขังอีกท่าน พวกเราจักน้อมตามท่านไปสู้อิสรภาพอันปราศจากโซ่ตรวน สู่อิสรภาพที่สวยงามอีกครา

สังคีตลักษณ์เพลง Man Come Into Egypt ที่ส่งถึงเพลง อุ๊ยคำ

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์เพลงอุ๊ยคำ ได้ใช้แนวคิดรูปแบบการวิเคราะห์โดยประยุกต์รูปแบบวิธีการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของ David Joyner ผู้เขียนหนังสือ American Popular Musicซึ่งทำการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ โดยใช้ส่วนประกอบหลัก ๓ ส่วน คือ เวลา สังคีตลักษณ์ และทำนองภาพพรรณนา (David Joyner, American Popular Music A Multicultural History, ๒๐๐๓) ดังนี้

เวลา	สังคีตลักษณ์	ทำนองภาพพรรณนา
:๐๐	Intro	เสียงกีต้าร์โปร่งเริ่มต้นบรรเลงนำก่อน แล้วตามด้วยร้อง “อุ๊ยคำ” พร้อมเสียงประสานแนวเดียวกันสามรอบ เป็นการเริ่มต้นเพลงพร้อมย้ำคำว่า “อุ๊ยคำ”เป็นการเริ่มต้นด้วยท่อนฮุค(Hook) ของเพลง
:๒๙	Verse A	ประโยคถามขึ้นทำนอง A บรรยายถึงสถานะของตัวอุ๊ยคำว่าเป็นใคร และอยู่ตัวคนเดียว
:๔๑	Verse B	ประโยคตอบขึ้นทำนอง B ตอบและขยายความชีวิตของอุ๊ยคำ เช่น การงาน สุขภาพเสื่อมถอย ความเหนื่อยล้าน่าสงสารของชีวิตคนแก่ที่อยู่ตัวคนเดียวและไม่มีใคร ก่อนที่จะจบประโยคด้วยเสียงประสานแบบ Minor ที่ให้เกิดความรู้สึกหดหู่ เศร้าใจ
๐๑:๐๒	Verse C	ประโยคสรุปอยู่ที่ทำนอง C บรรยายถึงสภาพความอยู่รอดของอุ๊ยคำโดยการแบ่งผักบุ้งให้แม่ค้าขาประจำมารับไปขายที่ตลาด จบท่อนเสียงเสียงประสานแนวเดียวกันเพื่อย้ำว่าอุ๊ยคำยังได้ทำสิ่งนี้เป็นกิจวัตรสืบมา
๐๑:๑๓	Verse A	ประโยคเพลงได้ย้อนกลับมาสู่ A เพื่อบรรยายถามถึงอดีตอันเศร้าสลดของอุ๊ยคำ จบท่อนด้วยเสียงประสานแนวเดียวกันเพื่อต้องการย้ำว่า “ตอนนี้อุ๊ยคำเหลือแต่เพียงลูกสาว” เพราะผัวแกได้ตายจากกันก่อนหน้านั้นแล้ว
๐๑:๓๕	Verse B	ประโยคเพลง B ได้วนมาตอบประโยค A อีกครั้งเป็นครั้งที่สอง

Copyright by Mahidol University

		เพื่อแสดงย้ำถึงความน่าสงสารของอุ๊ยคำที่ลูกสาวกระทำเรื่องอื้อฉาวด้วยการหนีตามผู้ชาย จบท่อนด้วยเสียงประสานแบบ Minor ที่ให้เกิดความรู้สึกหดหู่ เศร้าใจเป็นครั้งที่สอง
๑:๔๖	Verse C	ประโยคสรุปทำนอง C ได้วนมาเป็นครั้งที่สองเพื่อที่จะบอกสรุปว่าสถานะของอุ๊ยคำ จากเรื่องที่ผ่านมาทั้งหมดนั้น ส่งผลให้อุ๊ยคำต้องอยู่คนเดียว จบท่อนเสียงเสียงประสานแนวเดียวกันเพื่อย้ำว่าอุ๊ยคำนั้นทุกข์ทั้งกาย ทุกข์ทั้งใจ พี่น้องและญาติก็ไม่มี
๑:๕๘	Intro๒	ประโยค Intro ถือเป็นท่อนฮุค (Hook) ของเพลงรอบสองกลางเพลงที่ได้เข้ามาย้ำถึงเรื่องราวคนแก่ชื่อ “อุ๊ยคำ” อีกครั้ง พร้อมเสียงประสานแนวเดียวกันสามรอบ เสมือนเป็นการย้ำ ตอบรับและทราบถึงเรื่องราวของคนแก่น่าสงสารที่ชื่อ “อุ๊ยคำ” ก่อนที่จะขึ้นเรื่องราว ภาคสองต่อไป
๒:๑๓	Verse A	ประโยคเพลงได้ย้อนกลับมาสู่ A เป็นครั้งที่สาม โดยได้ตั้งใจย้ำบรรยายถึงตัวอุ๊ยคำว่าเป็นใครแล้วก็เปลี่ยนเนื้อร้องตอนจบประโยคเพลงว่า “อุ๊ยคำน่าสงสารจริงๆ” ประโยคเพลงนี้เริ่มมีการเข้ามาของประสบการณ์ ความรู้สึกส่วนตัวของผู้ประพันธ์ว่าเคยสัมผัสตัวจริงของอุ๊ยคำดังแสดงความเห็นว่า “เป๋นดีอินดูล๋ำ” แปลว่าน่าสงสารจริงๆ
๐๒:๒๔	Verse B	ประโยคตอบขึ้นทำนอง B ตอบและขยายความถึงประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ว่าวันหนึ่งตนก็ไม่เจออุ๊ยคำแล้ว เพราะตนได้เคยมาเยี่ยมเยียนแล้วหลายครั้ง จบประโยคด้วยเสียงประสานแนวเดียวกันเพื่อที่จะย้ำถึงคำถามว่า “แล้วอุ๊ยคำไปไหน”
๐๒.๓๕	Verse C	ประโยคสรุปทำนอง C ได้วนมาเป็นครั้งที่สามพร้อมเสียงประสานแบบ Minor แสดงถึงอารมณ์ที่หดหู่ ลางสังหรณ์ ผักบุ้งเหี่ยวเฉา ท้องฟ้ามืดหม่น เมฆฝนครึ้มดำ พร้อมการบอกอย่างเป็นนัยว่าผู้ประพันธ์ได้อยู่ในเหตุการณ์นั้นโดยได้ยินเสียงพระสวดอภิธรรม อันแสดงว่าอุ๊ยคำได้ตายไปจากโลกนี้แล้ว จบประโยคด้วยเสียงประสานแนวเดียวกันเพื่อย้ำคำว่า “ขออุ๊ยคำไปดี”
๒:๕๘	Intro	ท่อนฮุค(Hook) ของเพลงรอบที่สามย้อนกลับมาอีกครั้งเพื่อส่งวิญญาณอุ๊ยคำ ด้วยเสียงระฆังดังวังเวงตี ๙ ครั้ง พร้อม เสียง

Copyright by Mahidol University

		ประสานแนวเดียวกันทอดเสียงอย่างเศร้าสร้อยร้องว่า “อุ๊ยคำ” สามรอบ
๐๓:๑๔	Verse A	เหมือนประโยค A รอบที่สาม ย้ำถึงความใจดี และความน่าสงสารของอุ๊ยคำ
๐๓:๒๕	Verse B	เหมือนประโยค B รอบที่สาม ย้ำถึงการหายไปของอุ๊ยคำโดยผ่านประสบการณ์ของผู้ประพันธ์เพลง
๐๓:๓๖	Verse C	เหมือนประโยค C รอบที่สาม เพื่อเป็นการย้ำถึงผู้บอกเล่าเรื่องราวของอุ๊ยคำ ว่าตั้งแต่เริ่มต้น จนจบเพลงเพลงนี้ทั้งหมดเป็นประสบการณ์ตรงของผู้ประพันธ์ที่มีต่ออุ๊ยคำ ตั้งแต่แรกจนอุ๊ยคำได้ตายจากไป
๐๓:๕๘	Intro	ท่อนฮุค ในลักลักษณะที่ซ้ำกันกับครั้งที่สาม พร้อมเสียงระฆังดังวังเวง เพื่อน้อมส่งดวงวิญญาณของอุ๊ยคำ ให้ไปสู่สุขคติ ด้วยเถิด จบเพลง...

จากสังคีตลักษณ์ประโยคเพลงข้างต้น พบว่า เพลง Man Come Into Egypt ร้องโดย Peter, Paul and Mary เป็นเพลงที่ไม่มีท่อนฮุค(Hook) คือเป็นลักษณะสังคีตลักษณ์แบบพรรณนาถึงวีรกรรมของโมเสส โดยมีประโยคเพลงเชื่อมต่อกันแบบติด และต่อเนื่อง ๓ ประโยคเพลงคือ A B และ C เมื่อจรัลรับเพลงนี้เข้ามา จรัลได้เพิ่มท่อนฮุค คือท่อน D เพื่อให้เพลงนี้ติดหูมากยิ่งขึ้น จากประโยคเพลงต้นฉบับที่ดูจะเป็นวีรกรรมอันยิ่งใหญ่ คล้ายกับการที่โมเสสได้สร้างวีรกรรมที่แสดงถึงอารมณ์ฮึกเหิม ปลดปล่อยชาวยิวที่ตกเป็นทาสของชาวอียิปต์

จรัลได้นำแนวคิดเรื่องวีรกรรม หรือตำนานวีรบุรุษมาแนบประยุกต์ใช้กับเรื่องราวบุคคลที่ได้สร้างวีรกรรมของตอน นั่นก็คืออุ๊ยคำ โดยเปลี่ยนสีสันของประโยคเพลง ปรับเปลี่ยนคอร์ดบางอันเพื่อให้ดูสอดคล้องเข้ากับ แนวคิดโฟล์คซองคำเมืองของตน เนื่องจากภาษาคำเมืองหรือแม้แต่ภาษาไทยนั้นได้มีกฎของวรรณยุกต์เข้ามา ซึ่งไม่เหมือนกับภาษาต้นฉบับที่ไม่ว่าจะทั้งยืดทั้งหย่อน ปรับเปลี่ยนเสียงวรรณยุกต์แต่ความหมายของคำก็ยังเหมือนเดิม ทั้งนี้เสียงวรรณยุกต์ทั้งหมดจากเพลงต้นฉบับนั้นไม่สามารถนำมาใช้ได้กับภาษาคำเมืองหมดทุกคำ แม้ว่าวรรณยุกต์คำเมืองจะมีมากกว่าไทยมาหนึ่งเสียงก็ตาม ฉะนั้นจรัลจึงต้องเปลี่ยนคอร์ดบางอันเพื่อที่จะได้ลงตัวกับคำร้อง และมันก็ได้สร้างสีสันของประโยคเพลงอย่างเศร้าสร้อยขึ้นอย่างน่าประหลาด

จากจำนวนคำร้องต้นฉบับและของจรัล พบว่าได้ถอดจำนวนคำมาเกือบหมดสิ้นจากเพลงต้นฉบับ เพื่อที่สามารถยังซึ่งเสน่ห์ของสังคีตลักษณ์ต้นฉบับไว้ แต่ความหมายและเรื่องราวเดิม

Copyright by Mahidol University

ของเพลงได้ถูกเปลี่ยนไปตามจินตนาการของนักประพันธ์อย่างสิ้นเชิง ซึ่งทั้งหมดจรัลก็คงเห็นจุดอ่อนของเพลง Man Come Into Egypt ว่าไม่มีท่อนฮุค หรือท่อนขายเพื่อให้ผู้ฟังจำได้ติดหู จึงแทรกท่อนนี้เข้าไปอย่างตั้งใจโดยทำเป็นท่อน Intro และจงใจให้ย้ำตามหลังท่อน C หรือท่อนสรุปของสังคีตลักษณ์เพลงข้ามชาติอีกที เพื่อจงใจให้ผู้ฟังจำติดหูว่าเพลงนี้คือเพลงที่เกี่ยวกับเรื่องราวของอุ๊ยคำ ซึ่งเพลงต้นฉบับปรากฏคำว่า โมเสส ตรงปลายท่อน A เท่านั้น ซึ่งก็ทำให้ผู้ฟังไม่ “Get” หรือเข้าใจว่าบทเพลงนี้ต้องการอะไร? และพยายามจะสื่ออะไรให้แก่ผู้ฟัง ผลนำมาซึ่งการไม่เกิดความซาบซึ้งในบทเพลงตามมา ส่วนเสียงระฆัง จรัลได้ให้สัมภาษณ์กับผู้วิจัยเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๒ ว่า

“ผมไม่ได้บอกว่าอุ๊ยคำตาย เพราะมันค่อนข้างง่ายที่จะทำให้ผู้ฟังทราบทันทีว่า สรุปแล้วคนแก่น่าสงสารนี้ตอนจบก็ตายไปเหมือนละครที่เดาตอนจบได้ และตนได้ตั้งใจให้ผู้ฟังได้ทราบถึงบรรยากาศเสียงพระกำลังอ่านธรรม (สวดอภิธรรม) “ขออุ๊ยคำไปดี” เพราะเชื่อว่าจะต้องเป็นเสียงระฆังถึงจะดี แล้วอุ๊ยคำแกก็ผูกพันอยู่กับวัด อยู่กับวัด กินกับวัด ในใจจึงคิดอยู่ไม่กี่คำว่าเรื่องราวของอุ๊ยคำ จะต้องมีคำว่า วัด ผักบุ้ง และบุคคลในครอบครัว พออุ๊ยคำไปแล้ว คนที่เข้าใจอุ๊ยคำอย่างผม คงรู้ว่าสิ่งที่แทนค่าให้ผู้ฟังนึกไปถึงวัด คงต้องเป็นเสียงระฆังอยู่ดี” (นิธิศ แปงน้อย ๒๕๔๒)

เกร็ดน่ารู้เกี่ยวกับบทเพลง

เนื่องจากผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมงานกับ จรัล มโนเพ็ชร เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๐ - ๒๕๔๔ โดยเป็นนักดนตรี และบรรเลงร่วมกันมาตลอด จากบันทึกส่วนตัวของผู้วิจัย ได้มีเนื้อหาสอดคล้องกับคำสัมภาษณ์ที่ จรัลได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงอุ๊ยคำ และได้รับการตีพิมพ์ไว้ในหนังสือ ๓๐ ปี โฟล์คซองคำเมือง ไว้ดังนี้

“เพลงอุ๊ยคำรึ” เสียงจรัลเปรยขึ้นง่ายๆ ที่บ้านผมอยู่ตรงประตูเมืองเชียงใหม่ มีวัดชื่อ ” พันแหวน” หน้าวัดนั้นมีหนองน้ำใหญ่ที่เรียกกันว่า “หนองจริน” ในหนองเต็มไปด้วยผักบุ้งอยู่เต็มไปหมดตรงข้างๆ วัดจะมีคนแก่ปลูกกระท่อมอยู่ แกแก่มากตั้งแต่ผมยังเป็นเด็ก ผมชอบวิ่งเล่นบริเวณหนองน้ำแห่งนี้อยู่เป็นประจำ ก็เจอแกบ่อยๆ เลยคุยกับแก ชอบแกมากเลย แกเป็นช่างซอ ช่างซอที่ว่าหมายถึง ช่างขับร้องเพลงของภาคเหนือ แกก็ซอให้ฟัง ผมชอบมากทีเดียว เลยไปหาแกบ่อย แล้วแกยังเล่าเรื่องเก่าๆ ให้ฟังอีกด้วย

ผมประทับใจมาก เลยถามเรื่องชีวิตส่วนตัวของแก แกเล่าให้ฟังว่า แกมีลูกสาว ผัวแกตายไปก่อนจากนั้นลูกสาวก็หนีตามผู้ชายไป ผมถามแกว่าไม่เสียใจกับเหตุการณ์นี้บ้างหรือ แกบอกว่าเสียใจ ช่วงแรกก็อายชาวบ้าน แต่ตอนหลังไม่มีใครดูแล เลยต้องดูแลตัวเองมาตลอด ความรู้สึกของแกจะไม่สนใจชาวบ้าน ไม่น้อยเนื้อต่ำใจ นับเป็นคนแก่ที่มีความสุขจริงๆ มีกิน ไม่มีก็ไม่เป็นไร

Copyright by Mahidol University

ตอนนั้นแกทำงานด้วย คือไปทำความสะอาดที่วัด เตรียมกับข้าวให้พระ เสร็จแล้วก็ล้างถ้วยล้างชาม จึงกลับมาบ้าน

พอบ่ายแก่ๆ แกจะไปเก็บผักบุ้งเอามาเรียงกันแล้วมัด ตั้งแต่เช้าเอาไปตลาด ช่วงหลังๆ ไม่ค่อยจะไหว เพราะแกไม่แข็งแรง ชาวบ้านที่ขายผักจะมารับเอาที่กระท่อมของแกแทน คนเหนือเป็นยังงี้แหละครับ ถ้าเจ้านี้ผูกขาดผักบุ้งแล้ว เจ้าอื่นจะไม่ไปแข่ง ปล่อยให้เป็นสิทธิ์ของเจ้านี้ไป ทั้งๆ ที่หนองจรินนั้นเป็นที่สาธารณะ ใครจะไปเก็บก็ได้ เก็บกินได้ แต่ไม่มีใครเก็บไปขาย ที่ผมเห็นแกแล้วเกิดความประทับใจก็ตรงที่แกเป็นคนแก่ที่มีความสุข แต่เป็นคนแก่ที่มีความทุกข์ในสายตาของชาวบ้านทั่วไป เป็นคนแก่ที่ชาวบ้านเขาสังเวช มักจะเล่าขานในทำนองที่ว่าแก่จะตายอยู่แล้ว ลูกหลานก็ทิ้ง ยังต้องทำงานหามรุ่งหามค่ำ เป็นคนมีเวรมีกรรม แต่แกกลับไม่เคยพูดเลยว่าแกมีความทุกข์ แกกลับคิดว่าแกมีความสุขเสียอีก ผมนึกอีกทีว่า แกมีความคิดยังไงที่นึกแบบนี้ ซ้ำยังไม่สนใจเรื่องของชาวบ้านเขา แต่กิจกรรมภายในหมู่บ้านแกก็ไปช่วย และกลายเป็นที่รักของชาวบ้านในที่สุด

“ผมมาประทับใจ และเกิดความรู้สึกอย่างมากตรงที่ แกต้องตายคนเดียว ปกติแล้วผมจะไปนั่งคุยกับแกทุกเย็นหลังกลับจากโรงเรียน วันหนึ่งผมไปหาแกแล้วไม่เจอ ก็ไม่ได้เอะใจ อีกวันไปใหม่ ยังไม่เจออีก เอ...เป็นอะไร ก็ไปตามหาที่วัด ทางวัดบอกว่าไม่เห็นแกมาสองวันแล้ว จึงไปตามดูที่กระท่อม แกตายอยู่ในกระท่อมอย่างสงบเงียบ ตอนนั้นผมอายุสักสิบขวบ เรื่องราวของแกฝังอยู่ภายในใจมาตลอด กระทั่งมาเที่ยวกรุงเทพฯ ผมเห็นคนแก่ผอมมากคนหนึ่ง จึงทำให้นึกถึงอุ๊ยคำขึ้นมา ก็เลยเขียนเนื้อเพลงไว้บนซองบุหรี่ว่า “อุ๊ยคำคนแก่” เอาไว้ท่อนหนึ่งก่อน พอกลับไปเชียงใหม่ ก็พยายามเขียนเรื่องของแก พยายามให้มันกระชับ ใกล้เคียงกับชีวิตของแก ให้มันถูกต้องมากที่สุดสำหรับบทประพันธ์”

ความรู้สึกช่วงนั้นสามารถเขียนออกมาค่อนข้างราบรื่น เพียงแต่มันสับสน ไม่เรียงตามลำดับเหตุการณ์เท่านั้นเอง ผมก็หาความคิดว่า “เราจะทำยังไงเพื่อจะย้ำให้คนเข้าใจว่า อุ๊ยคำคือคนแก่ ท่าทางใจดี จะย้ำยังไงดี” เพราะส่วนมากแล้ว คนหนุ่มสาวทั่วไปไม่ค่อยให้ความสนใจคนแก่ เห็นคนแก่เป็นเหมือนเด็ก ไม่เคยเห็นว่าคนแก่น่ารัก มีบางคนไม่สนใจเลย ไม่ว่าจะเป็นพ่อแม่พี่น้องจะกินจะอยู่ยังไง ผมศึกษาว่าทำไมคนแก่จึงขี้บ่น ทำไมคนแก่จึงเป็นคนมีปัญหามาก มันเกิดจากอะไร

สรุปได้ว่า เกิดจากความน้อยใจที่ตัวเองแก่แล้ว กลัวลูกหลานไม่ใส่ใจ กลัวลูกหลานจะรังเกียจรำคาญ จึงทำตัวให้มีปัญหา เพื่อให้คนอื่นเขาสนใจ คนทั่วไปไม่ได้สนใจว่าทำไมคนแก่จึงเป็นเช่นนั้น ผมจึงมีวิธีย้ำคำแทบทุกตอนว่า “ท่าทางใจดี” แล้วใช้คำซ้ำเปลี่ยนนิดเดียวแล้วซ้ำ มันกลายเป็นลักษณะการแต่งเพลงของผมไปโดยปริยาย บางทีคนร้องเกิดความสับสน ทั้งๆ ที่จริงแล้วผมว่ามันทำให้จำง่ายจะตายไป ผมยอมรับเลยว่า สิ่งที่ผมได้มาจากอิทธิพลของเพลงสากลที่ผมฟังมา

Copyright by Mahidol University

มากมาย จากจุดนั้นผมเลยตัดสินใจย้ำคำในเพลงอุ๊ยคำ เพื่อจี้ใจคนฟังให้เกิดความสงสาร แต่ไม่ต้องการให้เกิดความสังเวช

คนที่ได้รับความทุกข์ทรมานจะไม่เป็นคนแก่ที่ท่าทางใจดีเด็ดขาด จะต้องเป็นคนแก่ก้าวร้าว ผมพยายามจะให้คนมองเห็นถึงคนแก่คนหนึ่งที่มีความสุขในท่ามกลางสายตาคนอื่นซึ่งหาว่าแกไม่มีความทุกข์ คิดถึงเรื่องของภาษาว่า “หากใช้คำเมืองคงไม่แปลกนัก จะทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจมากขึ้น” แต่อย่างไรก็ตาม ผมจะใช้คำภาษาไทยขยายคำเมืองคำนั้นอยู่ตอนท้ายทุกคำเลย เพื่อให้เกิดความเข้าใจง่ายขึ้น แต่ที่จริงแล้ว เป็นคำเมืองซึ่งใช้กันอยู่ในปัจจุบัน สามารถเข้าใจได้อย่าง “อุ๊ยคำคนแก่ ท่าทางใจดี” ก็เป็น ใจ๋ดี คำว่า “ใจ๋” เป็นคำเมือง ซึ่งผมคิดว่าผู้ฟังทั่วไปคงเข้าใจเหมือนกัน อะไรทำนองนี้

ผสมเข้ากับเพลงของ Peter Paul and Mary ผมจะมั่วไปหมดเกี่ยวกับทำนองเพลง เพราะผมฟังเพลงมากในช่วงนั้น หากว่ากันที่จริงแล้ว มันมีบทสวดอยู่ส่วนหนึ่งในนั้น แล้วเอามาดัดแปลงย้ายคำเพื่อเติมตัวโน้ตเข้าไป ตัดของเก่าออกไปบ้าง บอกไม่ถูกเหมือนกันว่าติดใจท่วงทำนองนั้นมาได้อย่างไร เพียงแต่เข้าใจอยู่อย่างหนึ่ง คือมีจุดประสงค์อยู่อย่างเดียวว่า “จะทำยังไงให้คนฟังยอมรับ คือยอมรับเพลง ไม่ใช่ยอมรับที่มันสมองผม” เพราะคิดอยู่เสมอว่าคนไทยเราไม่ค่อยยอมรับดนตรีประเภทนี้ รู้สึกว่าไม่ค่อยจะฟังเพลงไทยกันเลยในช่วงนั้น จะฟังแต่เพียงฝรั่งอย่างเดียว ก็เลยเสี่ยงกันดู ท่วงทำนองตอนขึ้นผมคิดเอาเอง การวางจังหวะใหม่ผมก็คิดขึ้นมาเองเพื่อให้ลงตัวกับคำร้อง หากจะกล่าวกันอย่างแท้จริงแล้ว เพลงอุ๊ยคำไม่ใช่งานของผมคนเดียวทั้งหมด เพราะมีอิทธิพลเพลงที่เคยเล่นมา มันรวมกันอยู่ในนั้นหลายเพลงทีเดียว แล้วช่วงนั้นเป็นระยะเริ่มต้นของผมด้วย ผมยอมว่าไม่สามารถที่จะแต่งทำนองออกมาได้หมดทั้งเพลง

ในใจนึกชอบเพลงนี้มากเลย รักและภาคภูมิใจกับมันเงียบๆ ไม่ได้หวังว่าผู้ฟังจะชอบเพลงบทนี้ เพราะในชุด “อมตะ ๑” ที่ออกมานั้นมีเพลงอย่าง สาวมอเตอร์ไซค์ รวมอยู่ด้วย แล้วยังมีเพลง พี่สาวครับ อีกเพลงหนึ่ง เพลงอื่นๆ ที่สนุกสนานก็มีอีกหลายเพลง พอเทปออกวาง มันก็เป็นไปตามที่ผมคิดเอาไว้ คือ ไม่มีใครสนใจเพลงอุ๊ยคำมากนัก จนกระทั่งคุณระย้าเขียนวิจารณ์ถึงเพลงนี้

จำได้ว่า คุณระย้า พูดถึงเพลง อุ๊ยคำ ไว้ในหนังสือพิมพ์ เดลินิวส์ ฉบับที่ ๑๐, ๙๔๒ วันพฤหัสที่ ๒๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๒๒ ในทำนองว่า เป็นเพลงที่เด่นที่สุด จนอยากจะยกให้เป็นยอดเพลงในรอบ ๑๐ ปี “ครับ... แล้วมันก็เริ่มถูกสนใจมาอ่อนๆ นักจัดรายการก็เริ่มเปิดกัน พอถึงจุดนั้นแฟนเพลงกลับชอบเพลงนี้มากกว่าเพลงอื่นๆ ในชุด อมตะ1 นับเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมหลังสุดในชุด (จรัล มโนเพ็ชร ๒๕๕๑, ๒๑ - ๒๖)

Copyright by Mahidol University

ดนตรีล้านนาร่วมสมัย วงช้างสะตน ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างโน้ตเพลง และประวัติความเป็นมาบางบทเพลง และภาพถ่ายโน้ตเพลงที่ทางวงช้างสะตนใช้ในการบรรเลงจริง ดังนี้

เพลง โบกขรพรรษ ประพันธ์โดย ธิติพล กันตีวงศ์ ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อสักการะดวงวิญญาณผู้ซึ่งเป็นมารดา โดยกล่าวว่า เพลงนี้ส่งผ่านอารมณ์ความรู้สึกของยังความอาลัย ความคะนึงถึงเสียงกล่อมของแม่ที่กล่อมลูกครั้งเยาว์วัยนั้น เสียงเพลงนี้จะอยู่ในความทรงจำที่ดีของลูกตลอดไป

เพลงโบกขรพรรษประพันธ์ขึ้นเมื่อวันที่ ๓ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๔๒ โดยได้สำเนียงเพลงแบบล้านนาเป็นโครงสร้างโดยรวมของเพลง การบรรเลงจะบรรเลงในจังหวะที่ช้าเพื่อต้องการที่จะแสดงให้เห็นถึงความโศกเศร้าที่อยู่ภายในความรู้สึกเมื่อบรรเลง เพลงโบกขรพรรษได้ออกแสดงครั้งแรกในวันที่ ๓๐ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๔๒ ณ เชียงใหม่สปอร์ตคลับ ในงาน “คีตทิพย์ ภารดร” ร่วมบรรเลงโดยวงดนตรีล้านนาร่วมสมัยวงช้างสะตน และวงดนตรีเครื่องสายสากล Chiang Mai Strings Ensemble.

- ด ท ด	- - ท ซ	- ด ท ซ	- - ท ด	- - - ฟ	- - ม ฟ	ซ ฟ ม ฟ	- ด ท ซ
- ด ท ด	- - ท ซ	- ด ท ซ	- - ฟ ม	- ร - ด	- - ฟ ม	ร ด ฟ ม	- ฟ - ซ
ด ล ซ ฟ	ซ ล ซ ซ	ด ล ซ ฟ	ซ ล ฟ ซ	- ด ท ด	- - ท ซ	- ด ท ซ	- - ฟ ม
- ซ ท ซ	- ฟ - ม	ด ซ ฟ ม	- ฟ - ซ	- ซ ท ซ	- ฟ - ม	ด ซ ฟ ม	- ร - ด

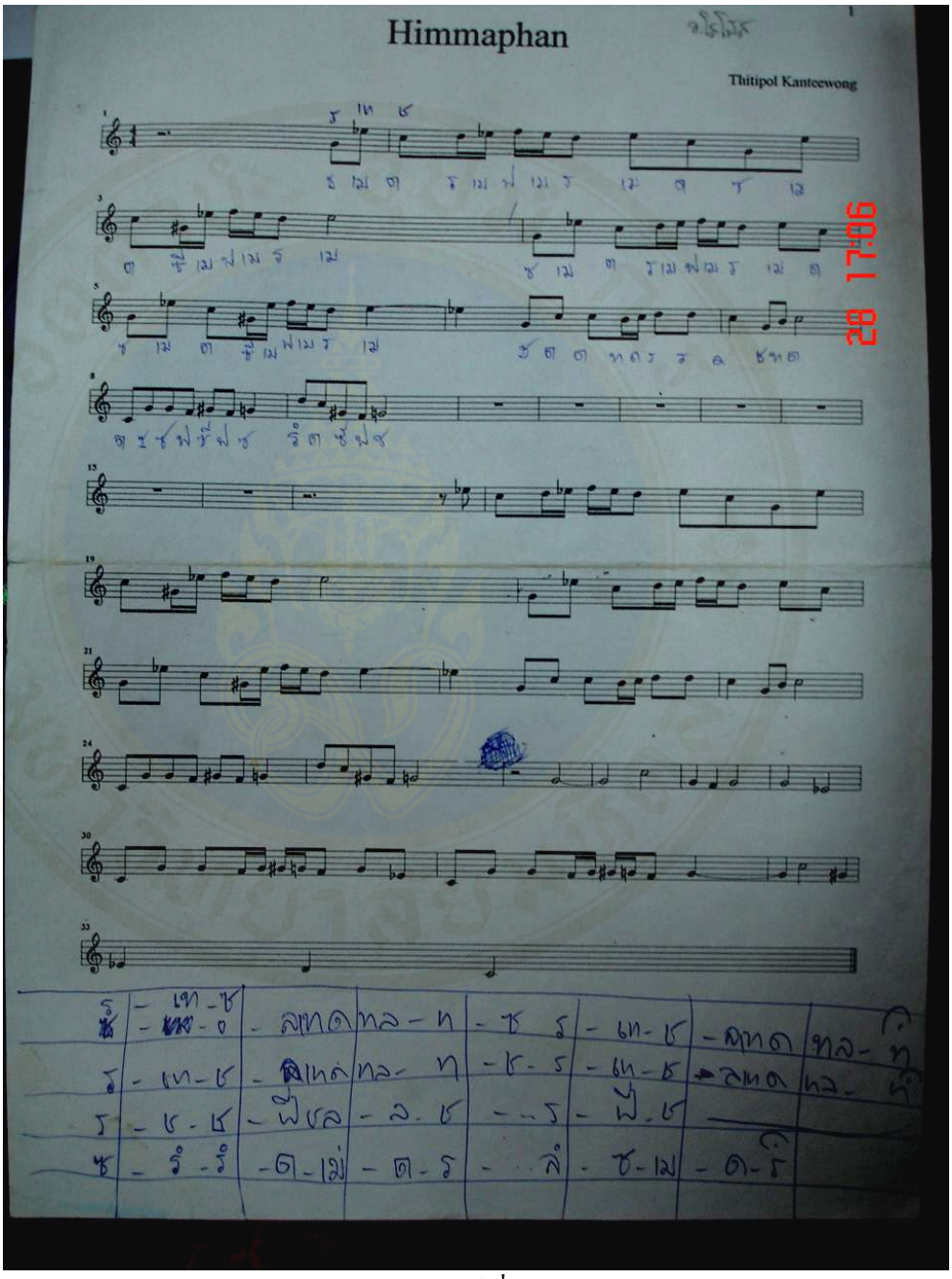
ธิติพล กันตีวงศ์

นอกจากนี้ธิติพล กันตีวงศ์ ยังทำการวิจัยในเรื่อง ดนตรีล้านนาแบบประเพณีนิยมใหม่ในช่วงศตวรรษที่ ๒๑ (คริสต์ศักราช) จากหนังสือวารสารวิชาการ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปีที่ ๒ ฉบับที่ ๑ เดือนมกราคม - มิถุนายน ว่าการวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาถึงการเปลี่ยนแปลงของดนตรีล้านนาแบบประเพณีนิยมของล้านนาที่ส่งผลต่อสังคมชาวล้านนาในช่วงศตวรรษที่ ๒๑ โดยใช้ประบวนการทางมานุษยวิทยา และจากผลการศึกษาพบว่ามีปัจจัย ๒ ประการที่ทำให้รูปแบบดนตรีแบบประเพณีนิยมล้านนา เกิดการเปลี่ยนแปลง และมีผลกระทบต่อชาวล้านนา ปัจจัยภายนอก และปัจจัยภายใน ทำให้เกิดรูปแบบดนตรีแบบประเพณีนิยม ๓ รูปแบบที่ชัดเจนได้แก่ ดนตรีแบบอาวองการ์ด ดนตรีสมัยนิยม (pop Music) และดนตรีแนวทดลอง

รูปแบบดนตรีแบบประเพณีนิยมของล้านนาในช่วงศตวรรษที่ ๒๑ สะท้อนโลกทัศน์ของสังคมที่ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงความคิดของนักประพันธ์ดนตรี นักดนตรี และกลุ่ม

Copyright by Mahidol University

ผู้ฟัง รูปแบบดนตรีแบบประเพณีนิยมใหม่ล้านนา เชื่อมโยงความคิดที่มีผลกระทบต่อสังคม ๓ ประการ ได้แก่ ความคิดท้องถิ่นนิยม ชาตินิยม และนานาชาตินิยม (ธิติพล กันตีวงศ์ ๒๕๕๓, ๓๐)



ภาพ โน้ตเพลง เพลงหิมพานต์ ที่วงช้างสะตนใช้ในการบรรเลง

Copyright by Mahidol University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นายนิธิศ แปงน้อย
วัน เดือน ปีเกิด	๑๗ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๒๗
สถานที่เกิด	จังหวัดเชียงใหม่ ประเทศไทย
วุฒิการศึกษา	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๕๕๐ ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (วิจิตรศิลป์)
ทุนการศึกษา/ทุนวิจัย	ทุนอาศรมศึกษาดนตรีวิทยา ปีการศึกษา ๒๕๕๑ - ๒๕๕๒ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ทุนวิจัยเพลงไร้พรหมแดน ตำแหน่งผู้วิจัยร่วม จากมูลนิธิ ดร. สุกรี เจริญสุข
ที่อยู่ปัจจุบัน	๑๔๒ หมู่ที่ ๑ ถนนลำพูน-ป่าซาง ตำบลมะกอก อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน ๕๑๑๒๐ E-mail : ameliec29@gmail.com

Copyright by Mahidol University