



กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่



วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2543

ISBN 974-664-754-7

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

กพ

ธ 1627

2543

ด.2

54114 (ด.2)

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่

.....

นายธนรัชต์ อนุกุล

ผู้วิจัย

.....

นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกวัชร

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์

.....

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยภูมิพลศึกษา

.....

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ล้อมล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์
เรื่อง
กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่
ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี
วันที่ 5 ตุลาคม 2543

.....
นายชนะรัชต์ อนุกุล

ผู้วิจัย

.....
นายสุรัตน์ เขมาลีลากุล

B.M., M.M.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....
รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....
นายสมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์

กศ.บ., Cert.of Advanced Studies.,

M.A., D.Phil. (Music)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....
ศาสตราจารย์เลียงชัย ลิ้มล้อมวงศ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

.....
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....
รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A.

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

ในการจัดทำวิทยานิพนธ์ “กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่” ฉบับนี้ สำเร็จตามวัตถุประสงค์ล่วงหน้าด้วยดีเพราะด้วยความกรุณาจากอาจารย์สุรัตน์ เขมาลีลากุล ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ที่ได้ให้คำชี้แนะและแนะนำ ตรวจสอบแก้ไข และให้ข้อคิดในการทำวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่มาโดยตลอด และอาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านเป็นอย่างสูง

ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข อาจารย์สังกัด ภูเขาทอง ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ อาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ อาจารย์ณัฐ สันตะระกุล อาจารย์สนอง คลังพระศรี และอาจารย์ท่านอื่นๆของวิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ให้ความรู้ และให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัย

ขอขอบคุณเพื่อนๆ รุ่นที่ 4 มหานครอะเมซิ่ง ที่ให้คำปรึกษาและแนะนำ ให้แนวคิด แรงหนุนในการทำวิจัย ขอขอบคุณอาจารย์วสันต์ชาย อิมโอบุส คุณสุภกิจ สุบินมิตร ที่ช่วยผู้วิจัยเก็บ ข้อมูลภาคสนาม อาจารย์ราชวัตร โพธิสารรัตน์ ที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการเก็บข้อมูลภาคสนาม คุณอาหญิง คุณชลนภา อนุกุล

กราบขอบพระคุณอย่างสูงต่อคุณพ่อฤๅษพัฒน์ คุณแม่ประทุม อนุกุล บิดาและมารดา ของผู้วิจัยที่เป็นผู้ให้แรงบันดาลใจ สนับสนุนด้านการเงิน ในการเรียนและทำวิจัยฉบับนี้ คุณตาพิลา มุขวัฒน์ คุณจันทนา กษประเสริฐที่คอยช่วยเหลือดูแลและเป็นกำลังใจเสมอมาตลอด จนกระทั่งการทำวิจัยสำเร็จล่วงหน้าด้วยดี

ท้ายที่สุดขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่มีส่วนช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ด้วยความเคารพยิ่ง จนกระทั่งการทำวิจัยครั้งนี้สำเร็จล่วงหน้าโดยสมบูรณ์

ธนรัชต์ อนุกุล

4136026 MSMS/M : สาขาวิชา : ดนตรี ; ศศ.ม. (ดนตรี)

คำสำคัญ : การวิเคราะห์ / กลองสะบัดชัย / เชียงใหม่ / จังหวะ

ธนรัชต์ อนุกุล : กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่ (KLONG SABUDCHAI IN SOCIOCULTURE OF CHIANGMAI PEOPLE) คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : สุรัตน์ เขมาลีลากุล B.M., M.M., รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม., ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ ค.บ., M.M. 202 หน้า ISBN 974-664-754-7

การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของกลองสะบัดชัยลักษณะทางกายภาพ ความเชื่อและบทบาท ของกลองสะบัดชัยและวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีด้านจังหวะ

ประวัติความเป็นมาของกลองสะบัดชัยมีการใช้กลองสะบัดชัยมาตั้งแต่สมัยอดีตไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่ามาจากที่ใด แต่พบในบันทึกตั้งแต่สมัยพระยามังราย ประมาณพ.ศ.1800 และมีการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน ชื่อของกลองเรียกแตกต่างกันตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมและวัฒนธรรมคือ กลองชัย กลองปู่จา กลองสะบัดชัยโบราณและกลองสะบัดชัยประยุกต์ ลักษณะทางกายภาพเป็นกลองจึงหนึ่งสองหน้าขนาดใหญ่ มีกลองขนาดเล็ก 2-3 ลูกอยู่ด้านข้าง

ความเชื่อในกลองสะบัดชัยแบ่งเป็นความเชื่อทางศาสนาเพื่อใช้กลองสะบัดชัยสำหรับการบูชาศาสนา ความเชื่อด้านความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง เชื่อว่ากลองสะบัดชัยมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นของสูง สามารถบันดาลให้เกิดสิ่งมงคลต่างๆ บทบาทของกลองสะบัดชัยในอดีตใช้ตีเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล แก่นักรบยามทำศึกสงคราม เป็นอาณัติสัญญาณในการทำยุทธวิธีการรบ เป็นเครื่องประโคมกลองชัยเมื่อเสร็จจากการรบ ต่อมาบ้านเมืองไร้ศึกสงครามกลองสะบัดชัยได้ใช้ตีเป็นพุทธบูชา เป็นเครื่องส่งสัญญาณต่างๆ ในชุมชน ปัจจุบันนิยมใช้ในการบันเทิงตามงานบุญของวัดจนกลายมาเป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมที่แพร่หลายในปัจจุบัน

การวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีด้านจังหวะพบว่า

1. โครงสร้างจังหวะ แบ่งเป็นลักษณะสองท่อนและลักษณะหลายท่อน
2. ประโยคจังหวะ มีรูปแบบประโยค ตั้งแต่ 4 รูปแบบขึ้นไป จนถึง 8 รูปแบบ โดยถ้าประโยคจังหวะยาวรูปแบบประโยคน้อย ถ้าประโยคจังหวะสั้น รูปแบบประโยคมีมาก
3. การแปรจังหวะ จังหวะปู่จามีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก มากที่สุด 3 ลักษณะ จังหวะสะบัดชัยมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 2 – 12 ลักษณะ จังหวะสะบัดมีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ ลักษณะของการแปรจังหวะเป็นการแปรโดยเปลี่ยนระดับเสียงโน้ต ความสั้นยาวของโน้ต

4136026 MSMS/M : MAJOR ; MUSIC ; M.A. (Music)

KEY WORDS : ANALYSIS / KLONG SABADCHAI / CHIANGMAI / RHYTHMIC

TANARACH ANUKUL : KLONG SABADCHAI IN SOCIOCULTURE OF CHIANGMAI PEOPLE. THESIS ADVISOR : SURAT KEMALEELAKUL B.M, M.M. NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.ED., M.ED., M.A. ANAK CHARANYANANDA, M.M. (MUSICOLOGY) 202 P. ISBN 974-664-754-7

The objective of this research is to study the history of “Klong Sabadchai”, the belief and it’s role, and it’s physical structure and also to analyze it’s musical rhythm.

According to the history of “Kong Sabadchai”, there has been no evidence regarding it’s origin. But, in the year 1800 B.E. during the reign of Paya Mangrai, a record has been found. This has been passed on until the present time. The names given to this instrument defer according to the changes of society and culture for example Klong jai, Klong pooja, Klong sabadchai boran and Klong sabadchai prayuk.

The belief in the this instrument has been divided into two kinds. The first is a religious belief and the second is a sacred belief. As for the religious belief, people use Klong Sabadchai for religious worship. People also believe that Klong Sabadchai is something high and sacred and can bring about marvelous blessings and protect the nation to survive in peace.

In the ancient days, the role of this instrument was to create a good omen for the warriors in time of wars. It was a signal for fighting strategy and also used in celebrating the victory of the war. Later, when the nation was without war, Klong Sabadchai was used in Buddha worship and in sending signals among communities. At present Klong Sabadchai is used for entertainment in temple festivals and it has now become a famous cultural show all over the country.

The outline of form and rhythmic analysis of Klong Sabadchai:

1. There are two forms “binary form and song form”.
2. The number of rhythmic phases depend on the phase’s length.
3. PooJa’s rhythm has 3 variations of the main rhythm. Sabadchai rhythm has 2 – 12 variations of the main rhythm. Sae rhythm has 4 variations of the main rhythmic.

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
สารบัญตาราง	๗
 บทที่ 1 : บทนำ	 1
1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา	4
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
1.4 ขอบเขตของการศึกษา	4
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะของการศึกษา	5
 บทที่ 2 : การทบทวนวรรณกรรม	 6
2.1 แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา	6
2.2 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	16
2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนา	20
 บทที่ 3 : วิธีดำเนินการวิจัย	 22
3.1 พื้นที่ภาคสนาม แหล่งข้อมูล บุคคลข้อมูล	22
3.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย	23
3.3 วิธีการที่ใช้ในการวิจัย	24
3.4 วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล	24
3.5 วิธีการกระทำกับข้อมูล	25
3.6 วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล	26

สารบัญ (ต่อ)

3.7 การตรวจสอบข้อมูล	27
3.8 การนำเสนอข้อมูล	27
บทที่ 4 : ความเป็นมาและลักษณะเฉพาะทางกายภาพของคลองสะบัดชัย	28
4.1 ความเป็นมาของคลองสะบัดชัย	28
4.2 จังหวัดที่ใช้ดี	35
4.3 ลักษณะทางกายภาพ	41
4.4 การขึ้นหนังสือแบบโบราณ	54
บทที่ 5 : ความเชื่อและบทบาทของคลองสะบัดชัยโบราณ	62
5.1 ความเชื่อในคลองสะบัดชัย	62
5.2 บทบาทของคลองสะบัดชัย	73
บทที่ 6 : การวิเคราะห์จังหวัดที่ใช้ในคลองสะบัดชัย	83
6.1 โครงสร้างจังหวัด	84
6.2 ประโยชน์จังหวัด	109
6.3 การแปรจังหวัด	126
บทที่ 7 : สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	146
7.1 สรุปผลการวิจัย	146
7.2 อภิปรายผลการวิจัย	151
7.3 ข้อเสนอแนะ	154
บรรณานุกรม	156
ภาคผนวก	162
ประวัติผู้วิจัย	187
Executive Summary	188

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงชื่อจังหวัดในการติดธงระดับชั้น	35
ตารางที่ 2 แสดงลักษณะของจังหวัดที่ใช้ดีและการเรียกชื่อจังหวัด.....	37
ตารางที่ 3 แสดงลักษณะของธงระดับชั้นและการเรียกชื่อธง.....	42
ตารางที่ 4 แสดงขนาดของธง.....	44



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของหัวข้อวิจัย

ล้านนาไทย หมายถึง ดินแดนในเขตที่ราบลุ่มแม่น้ำทางตอนบน คือที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง ทางตอนบนและที่ราบลุ่มแม่น้ำกก ประกอบด้วย เชียงราย เชียงแสน พะเยา เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่และน่าน สำหรับแพร่และน่านนั้นมิอาจกล่าวได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาไทย ทั้งนี้เพราะรัฐทั้งสองนี้มิได้เคยอยู่ภายใต้อาณาจักรล้านนาไทยอย่างสิ้นเชิง (อุษณีย์ ธงไชย, 2528: 1)

คำว่า "ล้านนา" เริ่มปรากฏเมื่อปีพ.ศ. 2096 ในหลักศิลาจารึกของวัดนางจันตี อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย หมายความว่า "ที่นาจำนวน 1 ล้าน" และในจารึกเดียวกันเปรียบเทียบกับ "ล้านช้าง" คือ "ช้างจำนวน 1 ล้านเชือก" อันเป็นชื่อเรียกอาณาจักรหลวงพระบางในอดีต (ฮันส์ เพนธ์, 2526: 1)

คนไทยวนได้อพยพเข้ามาในล้านนาตั้งแต่ประมาณ พ.ศ. 1600 บริเวณรอยต่อระหว่างประเทศ พม่า, ไทย, ลาว ปัจจุบัน เดิมเรียกว่า เมืองลาว หรือ เมืองลาว ปกครองโดย พญาลาวจิงกร หรือ ลาวจง เป็นปฐมกษัตริย์องค์แรกของราชวงศ์ลาว พญามังรายได้นำทัพมาตีชาวมอญในเมืองลำพูน และได้สร้างเมืองเชียงใหม่เมื่อ พ.ศ. 1839 ทรงเป็นผู้รวบรวมเมืองต่างๆ ขึ้นเป็นล้านนา เมืองที่เป็นแกนในของล้านนานั้น ตรงกับประมาณจังหวัดทางภาคเหนือของประเทศไทยปัจจุบัน เมื่อถึงปีพ.ศ. 1870 พญาแสนภู ได้สร้างเมืองเชียงแสนใกล้กับเมืองรอยเก่า ต่อมาเปลี่ยนเป็น โยนก และเรียกประชาชนว่า โยน-วน หรือ ยูน

คนไทยวนรับเอาความรู้ วัฒนธรรม ศิลปกรรม และศาสนา บางอย่างจากชาวมอญ ในด้านกฎหมายและศาสนา ใน พ.ศ. 2101 พม่าได้ยึดครองล้านนาเป็นเวลา 200 ปี ใน พ.ศ. 2347 ล้านนากับ สยามร่วมกันผลักดันพม่าออกไป แล้วรวมเข้าเป็นประเทศสยามในปัจจุบัน

ความเชื่อทางพุทธศาสนาของชาวล้านนา มีพื้นฐานมาจากไสยศาสตร์ นับเนื่องด้วยศาสนาพราหมณ์แล้วมารับพุทธศาสนาจากที่ต่างๆ ทำให้เกิดการผสมผสานการปฏิบัติพิธีกรรมทางศาสนา ระหว่างศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ ตลอดความเชื่อต่างๆที่มีมาแต่เดิม (แสง จันทรงาม, 2526: 75)

เมืองเชียงใหม่เป็นดินแดนที่สะสมประเพณีวัฒนธรรมไว้มากมาย เนื่องจากเป็นบริเวณศูนย์กลางของอาณาจักรอันรุ่งเรืองหลายอาณาจักร การมีอาณาจักรเกิดขึ้นบนแผ่นดินล้านนานั้นเป็นผลดีในด้านการสืบสานอารยธรรมจากอาณาจักรหนึ่งไปสู่อาณาจักรหนึ่งตามลำดับไม่ขาดตอน

ศิลปะของล้านนาไทยมีมากมายที่เอื้อต่อศาสนา เช่น เครื่องแห่ดนตรี กลองปี่มฝี่ หรือกลองเต่งถึง เครื่องประโคมของมอญโบราณ ที่ล้านนาไทยนำมาเป็นเครื่องแห่ของตนในยุคต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน กลองแวงหรือกลองดิ่งโอง ใ้แห่ประโคมในคราวมีงานฉลอง ใช้เป็นดนตรีประกอบการรำรำฟ้อนเทียน (มณี พยอมยงค์, 2529: 4) การตีกลองสะบัดชัยในงานพิธีสำคัญทางศาสนา ใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

การตีกลองสะบัดชัยเป็นการบรรเลงเพื่อเป็นพุทธบูชา ตามความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยที่ชาวล้านนานับถือกันมาก ตามวัฒนธรรมอินเดียที่เป็นเค้าโครงทางพุทธศาสนา เพื่อเป็นการอ้อนวอนขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนมากเป็นพระอินทร์และเทพยดา ใช้บรรเลงในวันสำคัญทางศาสนา เช่น พิธีสงกรานต์ พิธีบุญเพื่อให้ฝนตก ทานกัวยสลาก เป็นต้น การย่อขนาดของกลองสะบัดชัยลงมา 1 ใน 3 ส่วน แล้วใช้คานหามด้วยคน 2 คน ผู้ตีใช้ไม้กลอง 2 อันตีในจังหวะต่างๆ เพื่อนำมาเข้าขบวนแห่ ทั้งใช้นำทัพในการทำศึกสงคราม เป็นสิริมงคลและสร้างกำลังใจแก่ทหารก่อนออกศึก และใช้เป็นสัญญาณในการดำเนินแผนการรบ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะของเสียงที่ดัง และทำให้เกิดเสียงได้ง่ายโดยการตีด้วยไม้ สามารถได้ยินในระยะทางที่ไกลกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่นๆ

กลองสะบัดชัยเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในประเภทอวณัฑะ ตามวัฒนธรรมดนตรีของอินเดีย อวณัฑะ (Avanaddha) เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง คือกลองทุกประเภท เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องกระทบ หมายถึงเสียงเกิดขึ้นเมื่อถูกตีหรือเคาะ เครื่องกระทบที่รู้จักกันมากที่สุดคือ อวณัฑะ นักดนตรีคนแรกที่สุดอาจเคาะหรือตีบนขอบไม้กลวงหรือหนังสัตว์ที่ขึงตึง พวกเขาใช้การเคาะหรือการตีเหล่านี้ส่งสัญญาณ ให้จังหวะในการทำงาน สร้างความฮึกเหิมในการต่อสู้ และให้จังหวะหรือเดินรำ

อวณัทระ (Avanaddha) หมายถึงสิ่งที่ผู้กรัง ในลักษณะของการร้อยผูกในการจึงให้ติงจากสิ่งที่นำมาปิด เป็นประเภทเครื่องทำจังหวะ โดยในหน้าหนึ่งของกลอนนั้น สามารถทำให้เกิดเสียงได้หลายเสียง ไม่ว่าจะเป็นการตีด้วยฝ่ามือ เคาะด้วยนิ้ว หรือตีด้วยไม้ (อุดม อรุณรัตน์, 2542: 70)

ในไตรภูมิพระร่วงได้กล่าวถึงบรรดาเทพธิดานางฟ้า บริวารของพระอินทร์ ได้บรรเลงขับกล่อมอยู่บนสวรรค์ว่า

"...ยังมีเทพธิดาคนหนึ่งชื่อ ตป ก็ดี ตีกลองหน้าเดียวลูกหนึ่งชื่อว่า นันทเกริ
...ยังมีเทพธิดาองค์หนึ่งชื่อ ปน ก็ดี ตีกลองหน้าเดียวลูกหนึ่งชื่อ รณมุขเกริ"

นันทเกริ (Nandabheri) หมายถึงกลองที่มีรูปร่างคล้ายกับบาตรหม้อหรือชามกะละมัง ที่ตัดก้นออก ใช้ตีเพื่อความบันเทิงเริงรมย์อย่างใดอย่างหนึ่ง

รณมุขเกริ (Rapamukhabheri) รณ หมายถึงสนามรบ มุข หมายถึง ธรรมชาติ
เครื่องเป็นไป รณมุขเกริ หมายถึงกลองหน้าศึก ใช้ตีนำทัพ

กลองสะบัดชัยอยู่ในประเภทของกลอง อาตตะวิตะ หมายถึงกลองที่มีขนาดใหญ่ซึ่ง
หนึ่งสองหน้าแล้วตึงด้วยเส้น ทั้งสองหน้า เช่น กลองที่ใช้เชิดสิงโตของชาวจีนที่เรียกว่า
"นัมตังโก้" กลองที่ใช้อยู่บนหอประตุมืองของชาวอินเดียที่เรียกว่า "โนระบัด" ใช้เป็นเครื่อง
ประโคมยาม กลองที่ใช้ในยามศึกสงครามของชาวไทยล้านนาที่เรียกว่า "กลองสะบัดชัย"

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2536: 63) ได้กล่าวในดนตรีล้านนาว่า ในสมัยโบราณเครื่อง
อวณัทระ ไม่มีบทบาทในการวัดความถูกต้องและความสั้นยาวของจังหวะ เช่นจังหวะหน้าทับของ
ไทยในปัจจุบัน หน้าทีวัดความถูกต้องของจังหวะนั้นอาศัยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะเป็นตัว
กระทำ ในขณะที่เครื่องพวงอวณัทระทั้งหลายมีหน้าที่ผลิตลีลาของระดับเสียงแบบต่างๆ ให้สอดคล้อง
คล้อยกับทำนองกับทำนองตลอดทั้งอารมณ์ของการแสดงละคร การผลิตเสียงในลักษณะเช่นนี้จำ
เป็นอย่างยิ่งที่ต้องใช้เทคนิคการผลิตเสียงระดับสูง ที่ต้องผ่านการพัฒนามาแล้วเป็นอย่างดี

การตีกลองสะบัดชัยจุดประสงค์เพื่อเป็นการตีเอาฤกษ์เอาชัยหรือเพื่อเป็นสิริมงคลเป็น
การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อให้โชคดี แต่โบราณเป็นกลองแห่งสิริมงคลใช้ตีในขบวนแห่ เข้าใจว่า

เป็นการติ๊ก่อนออกศึกเพื่อเอาฤกษ์เอาชัยและปลุกใจทหารให้มีจิตใจอีกเข็ม และเมื่อได้รับชัยชนะแล้วก็มีการติกลงสะบัดชัยเป็นการฉลองชัยชนะ นอกจากนี้ยังนิยมใช้ตีในงานบุญต่างๆ

เนื่องจากการติกลงสะบัดชัยเป็นการตีเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล ดังนั้นจึงหาะที่ใช้ในการบรรเลงจุดประสงค์เพื่อระลึกถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คอยปกป้องดูแล ความศรัทธาที่มีสูงมากต่อศาสนาเป็นแรงบันดาลใจให้เพลงที่นำมาบรรเลงต้องเป็นเพลงที่เหมาะสมและคู่ควรต่อศาสนาที่เขาทั้งหลายเหล่านั้นศรัทธา

กลองสะบัดชัยมีพัฒนาการทางด้านโครงสร้าง บทบาท และหน้าที่อย่างต่อเนื่อง มีจังหวะที่ใช้ในการบรรเลงหลายจังหวะและมีวิธีการบรรเลงที่ซับซ้อน ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่า มีระบบเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ มีบทบาทหน้าที่สำคัญ สมควรที่มีการศึกษาวิจัยเผยแพร่อย่างจริงจัง สิ่งเหล่านี้เป็นสาเหตุที่ทำให้ผู้วิจัยเกิดความสนใจที่ศึกษาวิจัยเรื่อง “กลองสะบัดชัย” ในรายละเอียดต่อไป เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าและส่งเสริมการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมล้านนา และก่อเกิดประโยชน์ต่อวงการศึกษาด้านมานุษยดนตรีวิทยา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1.2.1 เพื่อศึกษาความเป็นมาและลักษณะเฉพาะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย
- 1.2.2 เพื่อศึกษาความเชื่อและบทบาทในกลองสะบัดชัย
- 1.2.3 เพื่อวิเคราะห์จังหวะที่ใช้ในการติกลงสะบัดชัย

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.3.1 ทำให้ทราบความเป็นมาของกลองสะบัดชัย
- 1.3.2 ทำให้ทราบความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย
- 1.3.3 ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะของเพลงกลองสะบัดชัย
- 1.3.4 ทำให้ทราบความรู้เกี่ยวกับการติกลงสะบัดชัย เป็นแนวทางในการอนุรักษ์กลองสะบัดชัยต่อไปภายหน้า
- 1.3.5 เป็นการส่งเสริม เผยแพร่ ความรู้ และภูมิปัญญาชาวล้านนาไทย

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

ผู้ดำเนินการวิจัยเลือกศึกษากลองสะบัดชัย ในเขตจังหวัดเชียงใหม่

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 การบันทึกทำนองหรือจังหวะ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษากลองสะบัดชัย ผู้วิจัยบันทึกโน้ตด้วยระบบโน้ตสากล

1.5.2 ข้อมูลเพลงที่นำมาศึกษา โดยการเก็บข้อมูลจากศิลปินกลองที่ตีกลองสะบัดชัยมาเป็นเวลาไม่ต่ำกว่า 30 ปี

1.5.3 กลองปี่จ่า, กลองสะบัดชัยโบราณ และกลองสะบัดชัยประยุกต์ ที่นำมาศึกษาลักษณะทางกายภาพ เป็นกลองที่ศิลปินยังคงใช้ติดอยู่ในปัจจุบัน

1.5.4 จังหวะที่ใช้ในการวิเคราะห์คือ ปี่จ่า, สะบัดชัย , และ โดยวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีดนตรีตะวันตกในหัวข้อดังนี้

1. โครงสร้างจังหวะ

2. ประโยคจังหวะ

3. การแปรจังหวะ

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.6.1 ความเชื่อ หมายถึง การยอมรับนับถือ

1.6.2 บทบาท หมายถึง ลักษณะการใช้

1.6.3 โครงสร้างจังหวะ หมายถึง ลักษณะของจังหวะ

1.6.4 ประโยคจังหวะ หมายถึง วรรคของจังหวะ

1.6.5 การแปรจังหวะ หมายถึง การเปลี่ยนลักษณะการตีจากกระสวนจังหวะหลัก

1.6.6 ท่อนเพลง หมายถึง การแบ่งช่วงของฉันทลักษณ์

1.6.7 จังหวะ หมายถึง จังหวะที่ใช้ตีในกลองสะบัดชัย

1.6.8 รูปแบบ หมายถึง ลักษณะการตี

1.6.9 กระสวนจังหวะ หมายถึง จังหวะที่ดีในประโยคจังหวะ

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

1. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

ในงานวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยด้านมานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicological Research) ที่มุ่งเน้นศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ และโดยใช้ทฤษฎีทางคติชนวิทยาในการศึกษา ด้านความเป็นมาความเชื่อบทบาทของกลองสะบัดชัยและดนตรีวิทยาในการศึกษาด้านลักษณะทางกายภาพ การวิเคราะห์จังหวะที่ใช้ในการตีกลองสะบัดชัย

1.1 คติชนวิทยา ขอบข่ายและความหมายของคติชนวิทยาสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ ดังนี้ คือ

1. เป็นเรื่องที่ตามปกติไม่รู้ถึงแหล่งที่มา คือผู้ที่เป็นต้นกำเนิด
2. เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่รับช่วงกันต่อๆ มาจากคนรุ่นก่อนสู่คนรุ่นหลังหลายๆ ชั่วคน ถือเป็นแบบแผนให้คนรุ่นหลังปฏิบัติต่อ ๆ มา หรือเชื่อกันอย่างนั้นสืบมา
3. แต่เดิมเน้นหนักอยู่ที่การถ่ายทอดด้วยคำพูด การบอกเล่าในชั้นหลังจึงมีการจดบันทึก และวิธีการศึกษาเก็บข้อมูลได้ขยายขอบเขตไปถึงข้อมูลที่บันทึกไว้ และการแสดงท่าทางประกอบ

ดังนั้นคติชนวิทยาเมื่อพิจารณาตามระบบการถ่ายทอดแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

ก. ข้อมูลมุขปาฐะ ประกอบด้วย

- ภาษาพูด
- ภาษาถิ่น
- การตั้งชื่อและภูมินามวิทยา
- ภาษิต
- ปริศนาคำทาย
- บทกลอน
- นิทานชาวบ้าน
- เพลงชาวบ้าน

- เพลงเด็ก เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการเล่นของเด็ก

ข. ข้อมูลชุมชน

- สถาปัตยกรรมชาวบ้าน
- ศิลปะชาวบ้าน
- ทัศนกรรมชาวบ้าน
- การแต่งกายพื้นเมือง
- ดนตรีพื้นเมือง
- อาหารพื้นเมือง

ค. ข้อมูลประสม ประกอบด้วย

- ความเชื่อและความถือ
- การละเล่นพื้นเมือง
- การละคร
- การระบำรำฟ้อน
- งานมหกรรม
- พิธีกรรม

กระบวนการถ่ายทอด แต่เดิมคตินิยมวิทยามักถ่ายทอดด้วยปาก (หรือมุขปาฐะ) หรือการแสดงออกเพื่อให้เลียนแบบได้ อันเป็นวิธีดั้งเดิมตามธรรมชาติในชีวิตมนุษย์ การขาดตอนทางคตินิยม และทางวัฒนธรรมนั้น ก็เนื่องมาจากการขาดตอนการถ่ายทอด แม้ในเวลาปัจจุบันนี้เมื่อการสื่อสารด้วยการใช้วัสดุอุปกรณ์ต่างๆ เจริญมากขึ้น แต่การถ่ายทอดด้วยปากและวิธีการปฏิบัติก็ยังมีค่าสำคัญอยู่เป็นอันมากในวงการคตินิยมวิทยา

ความเป็นมาของคตินิยมวิทยา

การศึกษาชนวิทยา เริ่มต้นขึ้นตั้งแต่มนุษย์เริ่มสนใจวัฒนธรรมรอบๆ ตัว แต่ใช้ชื่อต่างๆ กันไปเช่น ความเชื่อโชคลางและไสยศาสตร์ การละเล่น สิ่งที่ทำในยามว่าง การทำคุณไสย เทพนิยาย เพลง และนิทาน เรื่องเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดด้วยปากจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จากพ่อแม่ถึงลูกกินเวลาหลายชั่วอายุคน

แนวความคิดในการศึกษาคติชนวิทยาตอนต้นๆ มักเป็นการเสนอรูปแบบวัฒนธรรมที่ถูกทิ้งไปแล้ว วัฒนธรรมสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ในสมัยที่มนุษย์ยังมีความเชื่อเรื่องลัทธิผีสางเทวดา นักคติชนวิทยาในสมัยแรกมีความเชื่อเรื่องเกี่ยวกับอดีตหลายๆ อย่าง เช่น อดีตต้องให้เห็นความเจริญของมนุษย์ในยุคป่าเถื่อนหรือชี้ให้เห็นวัฒนธรรมโบราณเจริญมาก่อน หน้าที่จะสลายตัวลง เขาจึงเกิดความประทับใจในความเก่าแก่โบราณ และความรู้สึกว่าสิ่งเก่าๆ ในอดีตย่อมดีกว่า ปัจจุบัน ยุคทองย่อมเป็นยุคที่ผ่านมาแล้วในอดีต เขาจึงเรียกศตวรรษที่เขาศึกษารวบรวมนี้ว่า “ของโบราณของประชาชน” โดยเหตุนี้การศึกษาคติชนวิทยา ในศตวรรษที่ 18-19 จึงถือว่าคติชนวิทยาเป็นเรื่องในอดีตที่ถูกหลงลืมไป ในการศึกษาคติชนวิทยา ถือว่า ชาวบ้านไม่ได้จำกัดว่าต้องเป็นชาวบ้านในชนบทเท่านั้นแต่ควรเป็นกลุ่มคนที่ได้รับการอบรมเลี้ยงดูตามธรรมเนียมประเพณีแบบเดิม เพราะถ้ายึดแนวคิดเดิมแล้ว ชาวชนบทที่อพยพเข้ามาอยู่ในเมืองหรือลูกหลานของชาวชนบทที่ถือกำเนิดในเมืองก็ไม่จัดว่าเป็น “ชาวบ้าน” ในความหมายของคติชนวิทยา แต่ตามความเป็นจริงนั้นชาวเมืองที่อพยพจากชนบท หรือลูกหลานที่เกิดในเมืองยังคงดำเนินชีวิตตามปทัสสถานทางสังคมโลกทัศน์ และ ชีวิตทัศน์ยังคงเป็นแบบเดิมอยู่ แต่การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นผลมาจากสภาพสังคมสมัยใหม่ที่ทำให้ชาวเมืองต้องพึ่งตัวเอง และมีความเชื่อมั่นในตัวเองมากขึ้น

คติชนวิทยาและมานุษยวิทยา

มานุษยวิทยาเป็นวิชาที่ศึกษาเรื่องราวของมนุษย์ นักมานุษยวิทยาส่วนใหญ่มักให้คำจำกัดความวิชามานุษยวิทยาว่าเป็น “ศาสตร์ของมนุษย์” แบ่งออกเป็น 2 สาขาใหญ่ คือ

1. มานุษยวิทยากายภาพ ศึกษาวิวัฒนาการของมนุษย์ในด้านกายภาพและด้านชีวภาพ
 2. มานุษยวิทยาวัฒนธรรม ศึกษาวัฒนธรรมของมนุษย์ตั้งแต่เริ่มมีในโลกจนถึงปัจจุบัน
- วัฒนธรรมในความหมายของนักมานุษยวิทยา ได้แก่ สิ่งรวมทั้งหมดซึ่งซับซ้อน ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ กฎหมาย ศีลธรรมจรรยา ขนบธรรมเนียมประเพณี ความสามารถอื่นๆ และนิสัยของมนุษย์ ที่เขาได้จากการเป็นสมาชิกของสังคม

การศึกษาความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของมนุษย์สมัยก่อน ที่มีการศึกษาวัฒนธรรมโดยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ มักได้จาก ดำนาถ เทพนินาย นิทาน ศาสนา แนวความคิดและปรัชญาต่างๆ เราจึงกล่าวได้ว่าวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับวิชาคติชนวิทยาอย่างใกล้ชิดมาเป็นเวลานานมาก เนื่องจากคติชนวิทยาศึกษา เรื่องชนบประเพณีของชาวบ้านทุกๆ ไป ที่อยู่ในขอบข่ายวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม สำหรับมานุษยวิทยาแล้วคติชนวิทยาเป็นส่วนสำคัญยิ่งที่ช่วยให้เข้าใจวัฒนธรรม

ธรรมของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง คนทุกกลุ่มไม่ว่าอยู่ห่างไกลความเจริญและมีเทคโนโลยีอย่างง่าย ๆ เพียงใดก็ตาม ย่อมมีคติชนรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเสมอ

1.2 มานุษยดนตรีวิทยา (Ethno-musicology)

อาลัน เมอริแอม (Alan Merriam) ให้ความหมายของ มานุษยดนตรีวิทยาไว้ว่า มานุษยดนตรีวิทยาเป็นองค์ประกอบของสาขาวิชา 2 สาขา คือ ดนตรีวิทยา และมานุษยวิทยา โดยศึกษาดนตรีของทุกวัฒนธรรมที่เป็นประติสักรูปแบบของมนุษย์ ยกเว้นดนตรีตะวันตก และรวมถึงการศึกษาวัฒนธรรมทางดนตรี ข้อมูลที่รวบรวมได้สามารถบอกความสัมพันธ์ของพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคม หลักฐานต่างๆ ถูกใช้ในการอธิบายว่าเหตุใดดนตรีจึงมีลักษณะและเหตุการณ์ดังที่ปรากฏ ดนตรีถูกรวบรวมแล้วทำทรานสคริปชัน (Transcription) และวิเคราะห์ โดยศึกษาบทบาทของดนตรีที่มีต่อพฤติกรรมของคนในสังคมนั้น

มานุษยดนตรีวิทยาเน้นศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ดนตรีศิลปะตะวันออก และดนตรีร่วมสมัยในวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดแบบสังคมมุขปาฐะ เช่น กำเนิดของดนตรี การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี ดนตรีในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์ ความเป็นสากลในดนตรี หน้าที่ของดนตรีในสังคม การเปรียบเทียบระบบของดนตรีและพื้นฐานทางชีววิทยาของดนตรีและการเต้นรำ

สุกรี เจริญสุข (2538: 10) ได้กล่าวว่า ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์ มีความผูกพันกันอย่างใกล้ชิดอย่างแยกกันไม่ออกกับมานุษยวิทยา (Anthropology) ศิลปวัฒนธรรมเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมของมนุษย์และมนุษย์เองเป็นผู้ให้คุณค่าของศิลปวัฒนธรรมนั้นๆ เมื่อไม่มีคุณค่าวัฒนธรรมนั้นก็จะจางหายไปจากสังคม ดังนั้นความมีคุณค่าที่เริ่มจากสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว การปรับตัวให้เข้ากับสังคม และการอยู่ร่วมกันในสังคม

การเรียนวิทยาศาสตร์ใดๆก็ตาม ที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน

1. เป็นการศึกษาดนตรีใดๆก็ตาม ที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก รวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและอื่นๆ ที่ยังคงเหลืออยู่
2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

ในระหว่างก่อนศตวรรษที่ 6 มีบุคคลเขียนขอบเขตความกว้างของเสียงจากแบบฝึกวิเคราะห์บทประพันธ์ และผู้แสดง เพื่อนำไปสู่การศึกษา โดยมีการศึกษาเกี่ยวกับการเกิดดนตรีในวิญญาณของผู้คนและสิ่งที่อยู่รอบๆ ตัว ในระหว่างศตวรรษที่ 17-18 มีการเพิ่มทิศทางการศึกษาและลักษณะ

ของการศึกษาค้นคว้าทำให้ปรากฏว่ามีการศึกษาประวัติของดนตรี ผู้ประพันธ์ช่วงต้นของประวัติศาสตร์ดนตรี เกี่ยวข้องกับเหตุของปัญหาของดนตรี สิ่งที่อยู่เหนือดนตรีโบราณและดนตรีสมัยใหม่ก่อนศตวรรษที่ 19 ผู้ที่ศึกษาค้นคว้าได้มีการแก้ไขวิชาที่ศึกษาคือ ให้การศึกษาค้นคว้าเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่สืบทอดมา เป็นหัวข้อที่สำคัญ เป็นความเอาใจจริงเอาใจในการศึกษาค้นคว้ามีความแน่นอนและชอบจ่ายของงานที่ศึกษาเป็นเหตุให้เกิดดนตรีวิทยา

1.3 การแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีในทางดนตรีวิทยา

วิกเตอร์ มินฮิลลอน (Victor Mnhillon) ได้แบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีออกเป็น 4 หมวดใหญ่ ได้แก่

1. Autophones หมายถึงเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงโดยการสั่นสะเทือนของแหล่งกำเนิดเสียงนั้น
2. Membranophones หมายถึงเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนังที่ขึงตึง
3. Aerophones หมายถึงเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของอากาศ
4. Chordophones หมายถึงเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของสายที่ขึงตึง

การแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมมีทั้งความเหมือนและความแตกต่างกันในแต่ละประเภท การแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกได้แบ่งประเภทของเครื่องดนตรีออกเป็น 5 ประเภทคือ

1. ประเภทเครื่องสาย (String instruments) เครื่องดนตรีประเภทนี้มีสายที่ทำด้วยเอ็น โลหะ หรือไหม สามารถแบ่งออกเป็นประเภทย่อยๆ ได้อีก 2 ประเภทคือ ประเภทเครื่องตีและประเภทเครื่องดีด

2. ประเภทเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind instruments) สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ประเภทเครื่องเป่าที่เสียงเกิดจากลมที่เป่าเข้าที่รูเป่าและประเภทเครื่องเป่าที่มีลิ้น

2.1 ประเภทเครื่องเป่าที่เสียงเกิดจากลมที่เป่าเข้าที่รูเป่า มี 2 ตระกูลคือ ตระกูลฟลูต (Flute) วิธีเป่าด้านข้างตามแนวนอนและ ตระกูลขลุ่ย (Recorder) ตระกูลนี้เสียงเกิดจากการที่ลมผ่านดากทำให้เกิดการสั่นของลมให้เกิดเสียง

2.2 ประเภทเครื่องเป่าที่มีลิ้น เครื่องดนตรีประเภทนี้เสียงเกิดจากการสั่นของลิ้นที่ปากเป่า ลิ้นมีทั้งลิ้นเดี่ยวและลิ้นคู่ เครื่องเป่าตระกูลลิ้นคู่ได้แก่เครื่องเป่าตระกูล โอโบ และเครื่องประเภทลิ้นเดี่ยวได้แก่ตระกูลคลาริเน็ต และตระกูลแซกโซโฟน

3. ประเภทเครื่องเป่าเครื่องทองเหลือง (Brass instruments) เครื่องดนตรีประเภทนี้เสียงเกิดจากลมที่ผ่านริมฝีปาก ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนของริมฝีปากผ่านกำพวด (Mouth Piece) แล้วทำให้เกิดเสียง

4. ประเภทเครื่องดนตรีที่มีลิ้นนิ้ว (Keyboard instruments) แบ่งเป็น 5 ชนิด คือ เปียโน ออร์แกน ซิเลตต้า ฮาร์ปซิคอร์ด คลาวิคอร์ด

5. ประเภทเครื่องตีประกอบจังหวะ (Percussion instruments) สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

5.1 ประเภทที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของไม้หรือโลหะ (The Autophonic instruments) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะดังนี้

5.1.1 แบบที่มีระดับเสียงที่แน่นอน (Definite Pitch) ได้แก่ คล็อกเคนส บิล ทูบาลาเบล ไซโลโฟน ไวบลาโฟน

5.1.2 แบบที่มีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน (Indefinite Pitch) ได้แก่ ไทรเอง เกิล ฉาบ ฆ้อง กลองจีน

5.2 ประเภทที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนังที่ขึงตึง (The Membrane Instruments) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ

5.2.1 แบบที่มีระดับเสียงที่แน่นอน (Definite Pitch) ได้แก่ ทิมปานี

5.2.2 แบบที่มีระดับเสียงที่ไม่แน่นอน (Indefinite Pitch) ได้แก่ กลองใหญ่ กลองเทนเนอ กลองสแนร์ แทมบูริน

เครื่องดนตรีในเอเชียอาคเนย์สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า เครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลือง และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีถือว่ามียากที่สุด ในประเภทเครื่องดนตรีของเอเชียอาคเนย์

กลองเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้ มีขนาดตั้งแต่เล็กสามารถวางบนอุ้งมือได้ (บัณเฑาะว์) ได้แบบมาจากอินเดีย แล้วโตขึ้นไปจนถึงขนาดใหญ่มาพอกที่คนเข้าไปอยู่ข้างในได้ เช่น กลองพื้นเมืองของไทยภาคเหนือที่เรียกว่า กลองปู่จา หรือกลองบูชา ไปจนถึงที่มีขนาดใหญ่โตเท่าป้านใหญ่ เช่น กลองแอวและกลองหลวง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2535: 33)

กลองหนังตั้งเดิมของชนชาติในจีนตอนใต้และอุษาคเนย์ เป็นกลองประเภทใช้หมุดตอกจึง บรรเลงโดยใช้ไม้ตี ส่วนกลองประเภทใช้เชือกจึงให้ตั้งบรรเลงโดยใช้มือตีนั้น น่าเป็นวัฒนธรรมจากชมพูทวีป อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมจากชมพูทวีปก็ซึมผ่านสู่ดินแดนจีนตอนใต้มานาน โดยรูปธรรมของกลองชนชาติไทในหุบหนานสามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภทกว้างๆ คือ

1. กลองหลวง กลองสะบัดชัย เป็นกลองหนังขนาดใหญ่ ใช้ไม้ตี
2. กลองปาง มีใช้เฉพาะชาวไตแถบต๋องหง เป็นกลองสองหน้า ใช้ไม้ตีหน้าหนึ่ง ใช้มือตีหน้าหนึ่ง
3. กลองสองหน้า ใช้มือตี ขนาดใหญ่เรียกว่า กลองเปียน ขนาดเล็กเรียกว่ากลองล่า
4. กลองยาว กลองดินช้าง หรือ กลองตุ ใช้กันในหมู่ชาวไต ชาววะ ชาวต๋องอั้ง ชาวอาซาง ชาวล่าฮู ชาวอีก้อ (ในหุบหนาน) (ทองแถม นาถจำนง, 2535: 133)

อุดม อรุณรัตน์ (2542: 70) ได้กล่าวถึงกลองว่า กลองเป็นเครื่องดนตรีประเภท อว้นัทระ ของอินเดีย อว้นัทระหมายถึง สิ่งที่ถูกรัดแล้ว หรือรัดลงแล้ว ในลักษณะของการร้อยผูกในการจึงให้ตั้งจากสิ่งที่นำมาปิด (covered) รากศัพท์เดิมว่า "นห" (Nah) คือการรัด, การผูกให้แน่น (Tight , stretched) ดังนั้นจึงหมายถึง กลองชนิดต่างๆ ที่มีลักษณะ อาโดชชะ เป็นประเภทเครื่องทำจังหวะ (Instrument of percussion) และเสียงไม่ตาย (Indefinite Pitch) หมายความว่าในหน้าที่ของกลองนั้น สามารถตีให้เกิดเสียง (Sound- effects) ได้หลายเสียง ไม่ว่าจะเป็นการตีด้วยฝ่ามือหรือเคาะด้วยนิ้วก็ตาม (Both hand and fingers are – used in the tapping) หรืออาจใช้ตีด้วยไม้

เครื่องดนตรีประเภท อว้นัทระ สามารถแบ่งประเภทตามลักษณะของการจึงหนึ่งบนหน้ากลองได้ 3 ชนิดดังนี้

1. ประเภทอาตตะ หมายถึงกลองหน้าเดียวด้วยการจึ่งหน้าด้วยร้อยผูก
2. ประเภทวิตตะ หมายถึงกลองที่มีพื้นหุ้มสองหน้าด้วยร้อยผูก เช่นเดียวกับ อาตตะ เช่น ตะโพน กลองสองหน้า กลองแขก เป็นต้น
3. ประเภทอาตตะวิตตะ หมายถึงกลองขนาดใหญ่จึ่งหน้าสองหน้าแล้วตึงด้วยเส้น ทั้งสองหน้า ได้แก่ กลองโชน กลองหนัง กลองละคร ใช้ตีด้วยไม้

กลองในความหมายทางดนตรีหมายถึง เครื่องดนตรีที่ซึ่งด้วยหนังปิดปากไม้ที่เป็นโพรง ครอบหน้าโพรงไม้ ตรงข้ามหนังโพรงอาจปิดหรือเปิดหรืออาจซึ่งอีกด้านหนึ่งก็ได้

คำจำกัดความของกลองในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ไม่ได้เรียกกองทั้งหมด ได้มีการกล่าวถึง มโหรีทีก (bronze drum) ไม่ใช่ เมมบราโนโฟน (membranophone) หน้ากลองไม่ได้ซึ่งด้วยหนัง

ข้อยกเว้นที่คล้ายคลึงกันของกลอง สลิต-ดรัม (Slit-drum) กลองเล็ก ๆ คล้ายระฆังนา โดยการขุดหรือเผาไม้ที่มำทำกลองให้เป็นโพรง เช่น กลองคูลคูล (kulkul) ในบาห์ลี

สลิต-ดรัมโดยทั่ว ๆ ไปให้ตีเป็นสัญลักษณ์มากกว่าเป็นเล่นดนตรี แต่ก่อนบทบาทของกลองใช้ในพิธีที่ใหญ่ โดยใช้ลำต้นของต้นไม้ต้นเล็กเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ถือ

กลองมีอยู่จำนวนมาก ดนตรีมีความหมายในตัวกลองน้อย ความแตกต่างจากหุ่นกลองที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ความไพเราะและรูปร่างประณีตแตกต่างกันเป็นการบอกชนิดของกลองโดยทั่ว ๆ ไปถูกกำหนดเป็นรูปทรงกระบอก รูปกรวย รูปร่าง ลักษณะเป็นกลม ๆ เหมือนถัง สามารถประยุกต์ใช้ได้โดยไร้ข้อจำกัด เช่น กลองทัดของไทยหมายถึงกลองชนิดหนึ่งมีลักษณะคล้ายกับถัง กลองทัดของไทยเป็นกลองที่มีหนัง 2 หน้า มีขนาดหน้ากลองเท่ากันทั้งสองด้าน (ยาว 46 ซม. จากเส้นผ่านศูนย์กลาง) ขนาดส่วนโค้งที่กว้างที่สุดอยู่ตรงกลาง รูปร่างตัวกลองทำมาจากไม้เนื้อแข็ง ขัดจนเป็นมันเงา บางครั้งมีการตกแต่งผิวกลอง หนังกลองนิยมใช้หนังวัวหรือหนังควาย การวางกลองเวลาตี วางหน้ากลองด้านหนึ่งไว้ข้างล่างและตัวกลองเอียงไปทางคนเล่น วางไว้อยู่บนไม้ที่ขัดกันอยู่ คนตีต้องตีข้างบนหน้ากลองด้วยไม้ไผ่ 1 คู่ ในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 กลองทัดใช้ในวงปี่พาทย์เพียงแค่ใบเดียว แต่หลังจากนั้นมาก็ใช้ 2 ใบ ในจังหวะที่ต่างกันแม้ว่าระดับเสียงไม่พอดีกัน โดยทั่วไปเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในภูมิภาค เครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงสูงถือว่าเป็นตัวผู้และระดับเสียงต่ำเป็นตัวเมีย การปรับระดับเสียงใช้ขี้เถ้าและข้าวสุกไปติดไว้ที่ตรงส่วนกลางหน้ากลองมีผลทำให้เสียงต่ำลง

กลองมีลักษณะเดียวกันแต่มีขนาดครึ่งหนึ่ง ผลิตในลักษณะเดียวกัน เรียกว่า กลองชาตรี ใช้เป็นคู่ ถ้าใช้ในการแสดงละคร เรียกว่า ละครชาตรี

กลองที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ค้นพบในประเทศจีน กำเนิดแรกเริ่มจากคนไทยยุคแรก ๆ มีเขตทางตอนใต้ของจีน และถูกพามาในช่วงการอพยพมาทางใต้ มีกลองใช้เล่นอย่างกว้างขวางในที่อื่น แถบดินแดนเล็ก ๆ ตัวอย่างเช่น เบดุก (bedug) ใช้ในชาวตอนกลาง ตามปกติแล้วดูเหมือนว่าใหญ่กว่ากลองทัด บางครั้งก็ใหญ่มาก แขนงไว้ในลักษณะตามแนวนอนกับครอบไม้ เล่นโดยใช้ไม้ตีที่มีหัวคล้ายค้อน

กลองที่มีรูปร่างเหมือนดังในประเทศไทยและประเทศใกล้เคียงนี้ ตะโพนมีโครงสร้างที่แตกต่างและบางทีกำเนิดในประเทศอินเดีย ขอบทั้งสองหน้าร้อยด้วยด้ายไขว้กัน ใช้เชือกสายหนึ่งร้อยไปตามความยาวของกลอง ดึงเส้นหนังให้ตึง สายหนังหลายเส้นที่ใช้หุ้มตัวกลองและร้อยเข้าด้วยกันจากมุมขวานอกตัวกลองนูนออกมาให้รอบ กลองวางตามแนวนอนอยู่บนขาตั้ง เล่นด้วยการใช้มือตีหน้ากลองทั้งสองข้าง หน้ากลองด้านหนึ่งกว้าง 25 ซม. และอีกด้านกว้าง 22 ซม. รวมทั้งตัวกลองด้วย (ความยาว 48 ซม.) เครื่องดนตรีที่ไม่ได้สัดส่วนกัน อย่างเด่นชัดคือ ตะโพนมอญ มีความยาวประมาณ 50, 37 และ 75 ซม. กลองใบหนึ่งมีโครงสร้างต่างกัน เช่น ตะโพน คูแล้วเป็นทรงกระบอก เรียกว่า สองหน้า กลอง 3 ชนิดนี้ผสมกันแล้วคล้ายกลองทัดมาก

กลองตะโพนปรากฏในงานแกะสลักวัดอังกอร์ (Angkor) สามศตวรรษก่อนหน้านี้ กลองรูปร่างต่าง ๆ มากมาย ถูกวาดเป็นภาพไว้ที่โบโรโบดอร์ (Borobodor) ในจำนวนเครื่องดนตรีเหล่านั้น เป็นกลองที่มีใช้กันในอินโดนีเซียและมาเลเซีย ประเทศเหล่านี้มี 2 ลักษณะที่สำคัญ ลักษณะแรกเป็นกลองที่มี 2 หน้า โดยปกติแล้วคนเล่นใช้ไม้ตี ลักษณะที่ 2 จำแนกแยกแยะจากวิธีระดับเสียงของหนัง จำแนกรูปร่างในไทยคือ กลองทัดและตะโพน กลองทุกอย่างเป็นที่รู้จักกันทั่วไป โดยมีลักษณะเฉพาะคือ เกนดัง (Kendang) ปรากฏจากชื่อจำกัดการเรียกชื่ออื่น ๆ อาจถูกค้นพบรวมไปถึง เกนดังในชวาและเกนดังที่อื่น ๆ ถึงแม้ว่าที่นั่นคือที่ ๆ มีการกล่าวอ้างแตกต่างกันไปถึงกลองหน้าเดียว

ลักษณะภายนอกที่เห็นน้อยที่สุดเกนดังในบาหลิ แสดงให้เห็นว่าธรรมดาที่สุดเพราะว่ามีลักษณะใกล้เคียงกับทรงกระบอก ถึงแม้ว่าปลายของมันเรียวลง หน้ากลองเล็กกว่ากลองอื่น ภายนอกมีความซับซ้อนมากกว่าภายนอก มีการแกะสลักรูปร่างเหมือนนาฬิกาทรายคล้ายคลึงกับเกนดังอื่น กลองของบาหลิทำมาจากไม้ขนุน (Jack-fruit) โดยทั่วไปใช้หนังวัวหรือควายทำหน้ากลอง แต่หน้าข้างและวางไว้ในตำแหน่งโดยใช้หลายที่ ทำเป็นขอบนอกของกลอง แล้วใช้ 2 ห่วงผูกเข้าด้วยกันด้วยเส้นหวายหรือหนัง รูปแบบเหล่านี้มีลักษณะรูปร่างเหมือนตัว เอ็น (N) กลองเล็ก ส่วนกลองใหญ่มีรูปร่างเหมือนตัว วาย (Y) โดยเชือกคู่หนึ่งเลื่อนไปทางปมเงื่อน โดยใช้ปรับระดับเสียง ถ้าคนนั่งเล่น กลองอยู่ที่ตักของคนเล่น ถ้าเป็นขบวนแห่อยู่ที่คอ ตามปกติกลองแล้วเล่นเป็นคู่ ตัวใหญ่ วาดอน (Wadon) เรียกตัวเมีย ตัวเล็กกว่า ลานัง (Lanang) เรียกตัวผู้ เกนดังของชวามีหลายแบบ สามารถที่แบ่งอย่างกว้าง ๆ ได้ 2 ลักษณะสำคัญ ทั้งสองอันมีขนาดหน้ากลองต่างกัน ระดับเสียงต่างกัน กลองในแบบแรกรูปร่างกลม ส่วนที่กว้างที่สุดไม่ใช่จุดที่เป็นศูนย์กลาง แต่อยู่ที่จุด 1 ใน 4 ของวงดนตรี วงกลมสันสมัยใหม่ของชวากลาง มีชนิดต่างกันไปหลากหลาย นำมาใช้อันดับแรกคือ เกนดัง อาเกง (Kendang ageng) เล่นอยู่ตัวเดียว โดยคน ๆ เดียวกัน อีกคนเล่นอยู่ที่ตัวเล็ก เกนดัง กาลิห์ (Kendang kalih) ถ้าวัดตามแบบแล้วได้ขนาด 80 x 40 x 25 และ 44 x 20 x

16 ซม. ตามลำดับ กลองที่ใหญ่กว่า 81 ซม.วางอยู่บนตั้งด้านหน้าผู้ตี ถ้าใช้เกนดัง กาลิห์ วางบนตักของผู้ตี ถ้าเป็นขนาดกลาง เกนดัง วายานกาน (Kendang wayangan) ใช้สำหรับการแสดง วายัง กูลิท (Wayang kulit) หรือ เกนดัง บาตานกาน (Kendang batangan) ถ้าเป็นขนาดเล็กคือ เกนดัง ซิบลอน (Kendang ciblon) เป็นกลองที่มีเสียงชัดที่สุด เหมาะกับการเล่นกับคนที่ซำซึ่งศิลปะ ได้รสชาติเหมือนเนื้อหาทางการละคร ขนาดเกนดังของชาว มีลักษณะพิเศษเป็นทรงกรวย กลองนี้โดยทั่วไปถูกยกไว้เป็นลักษณะกลม ๆ เป็นลักษณะพิเศษ ค้นพบได้ในรูปแบบเก่าของกามาแลนที่ซึ่งรู้จักกันดีในนามของ เกนดัง เพเนเทก (Kendang peneteg) กลองรูปกรวยเป็นกลองที่ธรรมดามากในชาวตะวันตก ถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีใช้ในรูปแบบของวงกามาแลน เข้าใจรูปแบบกลม ๆ สมัยใหม่ของชาวภาคกลาง มีอยู่จริง 2 ขนาดคือ เกนดัง อาเกง (Kendang ageng) มีขนาดใหญ่ และ เกนดัง เลนติก (Kendang lentik) หรือ กูแลนเตน (Kulanten)

เกนดัง อาเกงวางตามยาวของขาตั้ง ตะแคงไปทางตอนปลาย ตามพื้นเพื่อที่ว่าคนเล่นสามารถแก้ไขปรับแต่งเสียงให้สอดคล้องกับสันเท้า เพื่อให้กดหน้ากลองไว้ได้ มีรูปแบบเกนดังของชาวชวาและชาวบาห์ลีถูกนำไปใช้ในประเทศอื่นเหมือนกันและยอมรับโดยใช้ชื่อของเขา เกนดัง ชวา (Gendang Jawa) ของมาเลเซียคือกลองชนิดหนึ่งของชาวชวาที่เรียกว่าเกนดัง อาเกง กลองแขกของไทยเป็นที่รู้จักกันว่าเป็นกลองชวานั่นเอง แต่ความจริงแล้วก็เป็นชนิดของเกนดังชนิดหนึ่งในปัจจุบัน บาห์ลีก็ใช้ชนิดเดียวกันอย่างนี้ด้วย เหมือนกับสิ่งที่อยู่ในรูปแบบของตัวเมียและตัวผู้

กลองในลักษณะอื่น ๆ โดยทั่วไปแล้วมีลักษณะยาวคอดกลาง กลองที่มีขนาดยาวส่วนมากหาได้ในชุมชนชนบท ใช้ไม้ที่เจาะด้านในให้เป็นโพรงตามรูปทรงของท่อนไม้ซึ่งหน้าเดียวด้วยหวาย ส่วนมากใช้หนังงูใช้หวายโยงรั้งขึ้นหน้าไปผูกติดกับส่วนปลายด้านหนึ่งของหุ่นกลอง ตัวกลองคอดตรงกลาง (Coblet Drums) เป็นกลองชนิดหนึ่งที่มีความสำคัญในประเทศแถบอาหรับ เรียบง่ายที่สุดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในภาคใต้ของไทยและประเทศใกล้เคียง มีลักษณะคล้ายกับแจกันที่เป็นรูปโค้ง ภายในข้าง ๆ เอียงไปที่กัน มีฐานที่ตั้งวางอันเล็กที่ส่วนนูนออกมาเข้าไปเหมือนกับขามใบหนึ่ง อยู่ตรงยอดหนังถูกจึงทำให้ตั้งเหนือหน้ากลอง กลองเหล่านี้ที่กล่าวมาทั้งหมดโดยทั่วไปแล้วอธิบายความเป็นตัวของตัวเองในรูปร่างและขนาดแนวความคิดความหลากหลายเหล่านั้น สามารถเปรียบเทียบลักษณะของเส้นผ่าศูนย์กลางตามแบบอย่างและความสูง วัดได้ 3 ลักษณะของกลองไทย โทนชาตรี 20x36 ซม. กลองยาว 21x75 ซม. กลองแหว 50x30 ซม. ทั้งหมดทำด้วยไม้ กลองที่มีลักษณะเป็นถ้วย เช่น โทนมโหรี (คล้ายกับโทนชาตรี) มีรูปร่างทำด้วยเชรามิคหรือรูปเครื่องปั้น กลองที่เหมือนกับนาฬิกาทราย มีปิ่นเอวตรงกลางที่แคบ หนึ่งรับข้างหนึ่งหรือทั้งสองข้าง กลองชนิดนี้มีให้เห็นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้น้อยกว่าส่วนอื่น ๆ ของตะวันออก (ญี่ปุ่นและเกาหลี) ยิ่งกว่านั้นเมื่อกลองข้างหนึ่งมีขนาดเล็กกว่าข้างหนึ่งชนิดที่แตกต่างกัน

ของการสร้างที่ใช้ในการกล่าวถึงกลองนั้น คือขนาดของขอบกลองในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ พวกนี้ตามปกติมันคือกลองใช้หนึ่งชั้นเดียวจึงเหนือขอบ แต่อาจรวมอยู่ในจำพวกเดียวกับกลองสองหน้าได้ด้วยเหมือนกัน ขอบตื้นมากและขอบที่ลึกก็เจอด้วยเหมือนกัน ความลึกเหล่านั้นน้อยกว่าเส้นผ่านศูนย์กลางของหนัง ตัวอย่างที่คุ้นเคยของขอบกลองในตะวันตกคือ แทมบูรีน (Tambourine) คือกลองเล็ก การเล่นร่าเมนาในไทยและกัมพูชาคล้ายคลึงกัน ยกเว้นว่ามันขาดเสียงกริ่ง กลองเหล่านี้ทำให้ติดกับกลองที่พบที่อื่น ๆ ภูมิภาคอื่น ขอบกลองที่แคบหน่อยหน้ากลองมีหน้าเดียวเรียกว่า เทอบาง (Terbang) ใช้ในหลาย ๆ ขนาด ในชาวตะวันตก ในเพนนิซุรามาเลเซีย และสุมาตรา ขอบเขตของ เรบัง (Rebang) ถูกใช้เพื่อหลากหลายชนิดของกลอง รวมไปถึงขอบกลองด้วย อาจเป็นไปได้ว่าการใช้สีของ เรบัง อุบิ (Rebang ubi) เป็นกลองที่ใหญ่และหนักซึ่งวัดได้มากกว่า 90 ซม. จากเส้นผ่านศูนย์กลางและน้ำหนักมากกว่า 110 ก.ก. ขอบของมันทำด้วยไม้แข็ง และมันมีหน้าเดียวทำมาจากหนังควายซึ่งด้วยการผูกหยาบ

แต่เครื่องดนตรีกลองที่ทำอย่างละเอียดที่สุดนี้เป็นของพม่า พาตเหวียง (Pat-waing) หรือ เสง-เหวียง (hsaing-waing) ในความเป็นจริงมันเป็นกลองชุดใช้คนเดียว รวบรวมได้มากมายมากกว่า 21 ใบ แขนงอยู่รอบ ๆ ข้างในกรอบไม้กลม ๆ สูง 1 เมตร และมีการตกแต่งที่ละเอียด กลองที่มีเชือก 2 หัว แต่จัดในแนวตั้ง ดังนั้นผู้แสดงต้องอยู่กึ่งกลางของวงกลมต้องเล่นเหนือหัวกลองเท่านั้น ระดับเสียงของกลองมี 3 ระดับ เครื่องดนตรีที่คล้ายคลึงกันเป็นที่รู้จักในอินเดียโบราณ มันอาจเป็นผลดีต่อพาต-เหวียง ตกทอดมาจากสมัยอินเดียแรกเริ่มมีอิทธิพลต่อเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 ล้านนา

ล้านนา เป็นชื่อของอาณาจักรในประวัติศาสตร์ของคนไทยสายหนึ่ง คำว่า ล้านนา หมายถึงที่ราบลุ่มเหมาะสำหรับทำนา คำว่า “ล้านนา” หมายถึงดินแดนมีที่นาล้านไร่ แต่ไม่ได้หมายถึงมีที่นาจำนวนล้านไร่จริง แต่หมายถึงความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดิน อาณาจักรล้านนา ประกอบด้วยบริเวณ 8 จังหวัดภาคเหนือของไทย คือ เชียงราย พะเยา เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา อาสนจินดา(2526: 65) ได้กล่าวไว้ว่า อาณาเขตของล้านนาไทย คือบริเวณที่คนไทยขวนอาศัยอยู่ส่วนมากอยู่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง ได้แก่เมืองเชียงแสน เชียงราย และเชียงของ

อาณาเขตตั้งอยู่ระหว่างเส้นเมริเดียน 97 องศา 20 ลิปดา กับ 101 องศา 20 ลิปดา ตะวันออก และเส้นละติจูด 17 องศา กับ 20 องศาเหนือ โดยทั่วไปแล้วลักษณะของภูมิประเทศ ประกอบด้วยภูเขาและที่ราบแคบๆ ในลุ่มแม่น้ำสลับกัน แม่น้ำสายสำคัญที่ไหลตามบริเวณหุบเขา ได้แก่แม่น้ำปิง แม่น้ำวัง แม่น้ำยม และแม่น้ำน่าน

ความเชื่อของชาวล้านนา

ศาสนาในอาณาจักรล้านนา สมัยเริ่มแรกแห่งอาณาจักรล้านนาไทยนั้นคือ ศาสนาพุทธ นิกายเถรวาทและมหายาน ผสมกับศาสนาพราหมณ์ ศาสนาวิญญูณนิยม และความเชื่อทางไสยศาสตร์ โชคกลางต่างๆ

ความเชื่อของชาวล้านนาสามารถประมวลความเชื่อของประชาชนในล้านนาไทยจากการศึกษาวรรณกรรมล้านนาไทยของประคอง กระแสชัยและพรรณเพ็ญ เครือไทย ดังนี้

1. ความเชื่อในพุทธศาสนา การนับถือศาสนาพุทธของล้านนามีพื้นฐานมาจากไสยศาสตร์ เนื่องจากศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธเกิดการผสมผสานกัน พิธีกรรมทางศาสนาจึงปนเปกัน ดังนั้นความเชื่อทางพุทธศาสนาจึงแยกออกได้อีกดังนี้

- 1.1 ความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรม
- 1.2 ความเชื่อเรื่องการพลัดพราก
- 1.3 ความเชื่อในเรื่องบุพเพสันนิวาส
- 1.4 ความเชื่อเรื่องอาถรรพ์ ผี
- 1.5 ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์
- 1.6 การใช้ไสยศาสตร์
- 1.7 การใช้เวทย์มนต์คาถา
- 1.8 ความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์
- 1.9 ความเชื่อเรื่องนรก สวรรค์
- 1.10 ความเชื่อเรื่องยักษ์
- 1.11 ความเชื่อเรื่องของวิเศษ
- 1.12 ความเชื่อเกี่ยวกับเสนียดจัญไรและอาถรรพ์
- 1.13 ความเชื่อทางโหราศาสตร์

ขนบธรรมเนียมประเพณีของล้านนาไทย

ล้านนาไทยเป็นอาณาจักรที่รุ่งเรืองด้วยศิลปวัฒนธรรมมาแต่โบราณ ประเพณีเริ่มต้นจากเดือนเมษายน มีประเพณีที่น่าสนใจหลายอย่างดังนี้

1. ประเพณีเดือน 7 เหนือ หรือ เดือนเมษายน

ชาวล้านนาถือเอาวันสงกรานต์เป็นวันปีใหม่มือง ในวันที่ 13 เมษายน มีการทำบุญ การรดน้ำดำหัว พิธีสืบชะตาบ้านและชะตาเมือง ขนทรายเข้าวัด

2. ประเพณีเดือน 8 เหนือ หรือเดือนพฤษภาคม

โดยทั่วไปชาวบ้านนิยมขึ้นนมัสการพระบาทพระธาตุเจดีย์ต่างๆ ในวันวิสาขบูชาจะไปนมัสการเวียนเทียนรอบเจดีย์

3. ประเพณีเดือน 9 เหนือหรือเดือนมิถุนายน

มีพิธีการงอนไถ คราด เนื่องจากใกล้ฤดูการทำนา เกษตรกรทำการเตรียมเครื่องมือในการทำนา

4. ประเพณีเดือน 10 เหนือหรือเดือนกรกฎาคม

เป็นช่วงเข้าพรรษา ผู้หญิงนิยมทำอาหารและขนมเข้าวัดเพื่อนำไปถวายพระในวันเพ็ญเข้าพรรษา

5. ประเพณีเดือน 11 เหนือหรือเดือนสิงหาคม

เพื่อเป็นการบูชาแม่โพสพของตน ชาวนาจะทำการเสกนา โดยเอาเครื่องพลีกรรม เช่น อาหาร ผลไม้ ของหวาน นำไปวางที่แท่นในทุ่งนาที่ได้จัดไว้ ให้แม่โพสพแลร้งษาไร่นาดันกล้าออกงามได้ผลดี

6. ประเพณีเดือน 12 เหนือหรือเดือนกันยายน

นิยมทำบุญอุทิศให้แก่ผู้ตาย เรียกว่า "จาละข้าว" โดยทำอาหารและเครื่องไทยทานไปถวายพระ เรียกว่าการทานจอมหมายถึงการทำบุญตามผู้ถึงแก่กรรม

7. ประเพณีเดือนเจียง (เกียง) หรือเดือนตุลาคม

เดือนนี้มีการทำบุญสลากภัต ชาวล้านนาเรียกว่า ดานสลากหรือ กินถ้วยสลาก

8. ประเพณีเดือนยี่เหนือหรือเดือนพฤศจิกายน

งานเทศกาลที่สำคัญคือ งานลอยกระทงหรือ งานประเพณียี่เป็งของชาวล้านนา

9. ประเพณีเดือน 3 เหนือหรือเดือนธันวาคม

ประเพณีฮ้องขวัญข้าวหรือ เรียกขวัญข้าว อยู่ในช่วเวลาการเก็บเกี่ยวข้าวเข้าไว้ในยุ้งฉาง ทำการบูชาแม่โพสพอีกครั้ง

10. ประเพณีเดือน 4 เหนือหรือเดือนมกราคม

ชาวบ้านได้ทำข้าวจี๋ ข้าวหลามเพื่อเป็นการถวายข้าวจี๋ ข้าวหลามเพื่อเป็นการทำบุญ ถวายน้ำพิกน้ำแรงของตน ประเพณีกองข้าวเปลือกและกองข้าวสารเพื่อถวายวัดเรียกว่า การหล่อ ข้าวท้าวน้ำ และประเพณีถวายพินแก่พระพุทธรูป เรียกว่าการทำหัวหิงไฟพระเจ้า

11. ประเพณีเดือน 5 เหนือหรือเดือนกุมภาพันธ์

ประเพณีที่เกี่ยวกับการฉลองถาวรวัตถุของวัด คือประเพณีปอยหลวงตั้งธรรมหลวง มีการฉลองจัดงานอย่างครึกครื้น

12. ประเพณีเดือน 6 เหนือหรือเดือนมีนาคม

ในวันมาฆบูชามีประเพณีขึ้นพระธาตุ หมายถึงการขึ้นไปนมัสการพระบรมธาตุที่ต่างๆ ประเพณีการปอยล้อหมายถึงการส่งตักการะศพพระเถระผู้ใหญ่ ประเพณีปอยน้อย หมายถึง งานบรรพชาอุปสมบท สามเณรหรือพระภิกษุ

2.2 ลักษณะทั่วไปของคนตรีในล้านนา

เครื่องดนตรีของชาวล้านนาแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีออกตามลักษณะของการบรรเลงเป็น 4 ประเภทคือ ดิด สี ตี เป้า ดังนี้

ประเภทเครื่องดิด แบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ

ซึ่ง ลักษณะคล้ายกับกระจับปี่ของทางภาคกลาง มี 3 ขนาดคือ ซึ่งเล็ก หรือซึ่งคู่สี่ ซึ่งกลางหรือซึ่งคู่ห้า และซึ่งใหญ่คู่สี่ โดยทั่วไปซึ่งมี 4 สาย แต่ปัจจุบันได้มีการพัฒนาซึ่งขึ้นเป็น 6 สาย โดยรวมกันระหว่างเสียงซึ่งกลางและซึ่งเล็กไว้ในตัวเดียวกัน

พินเปี้ยะหรือพินเพี้ยะ เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มาจัดอยู่ในจำพวกพินชนิดหนึ่ง สันนิษฐานว่ามีพัฒนาการมาจากพินน้ำเต้าสายเดี่ยว เปี้ยะมีตั้งแต่ 2 สาย ถึง 7 สาย ใช้กะลามะพร้าวเป็นตัวกำทอนเสียง

ประเภทเครื่องสี คือ สะล้อ มีรูปร่างคล้ายกับซออยู่ในภาคกลาง หน้าสะล้อทำด้วยไม้ และใช้ลวดทำสาย คันชักแยกอิสระจากตัวสะล้อแบ่งออกเป็น 3 ขนาดคือ สะล้อเล็ก สะล้อกลาง และสะล้อใหญ่ โดยที่สะล้อเล็กและสะล้อกลางมีสายอยู่ 2 สาย แต่สะล้อใหญ่มี 3 สาย การดัดสายเป็นการตั้งในคู่สี่หรือคู่ห้า

ประเภทเครื่องเป่า เครื่องเป่าของล้านนาแบ่งออกได้ 3 ชนิดคือ

ขลุ่ย ลักษณะคล้ายกับขลุ่ยหลีบของภาคกลาง ไม่มีรูนิ้วค้ำที่ด้านหลังของขลุ่ย ใช้ประกอบวงสะล้อซอซึง

ปี่จุม เครื่องเป่าประเภทเครื่องลมลิ้นอิสระ มี 4 ขนาด คือ ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่แม่ และ ปี่ตัด ใช้บรรเลงประกอบการขอ ในการบรรเลงใช้ 3 เล่า เรียกว่าปี่จุมสาม แต่ภายหลังได้เพิ่ม ปี่ตัดเข้าไป เรียกว่าปี่จุมสี่

แน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลิ้นคู่ แบ่งออกเป็น 2 ขนาด คือ แนหลวง หมายถึงแนขนาดใหญ่ และ แนน้อย หมายถึงแนขนาดเล็กใช้บรรเลงในวงตั้งโนงและวงป้าด

ประเภทเครื่องตี ส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีประเภทกลองมีหลายชนิดได้แก่

กลองแวง หมายถึงกลองหน้าเดียว ใช้ตีในวงตั้งโนง เพื่อบรรเลงประกอบการฟ้อนพื้นเมืองของชาวล้านนา หรือนำขบวนแห่ครัวตาน

กลองหลวง หมายถึงกลองหน้าเดียวที่พัฒนามาจากกลองแวง มีขนาดใหญ่และยาวมากเป็นพิเศษ

กลองปู้เจ้ หมายถึงกลองก้นยาวของชาวไทยใหญ่ เป็นกลองหน้าเดียว มีรูปร่างคล้ายกลองแวง แต่มีขนาดเล็กกว่า สามารถสะพายบ่าได้

กลองซึ้งมอหรือกลองยาว หมายถึงกลองหน้าเดียว มีลักษณะเหมือนกับกลองยาวของทางภาคกลาง แต่แตกต่างกันในลักษณะของการบรรเลงจังหวะ

กลองตะหลดปด หมายถึงกลองสองหน้า รูปทรงกระบอก ใช้ตีประกอบในวงตั้งโนง

กลองเต่งทึง หมายถึงกลองสองหน้า ลักษณะรูปร่างคล้ายตะโพนมอญใช้ในวงป้าดหรือวงปี่พาทย์พื้นเมือง

กลองสะ หมายถึงกลองสองหน้า รูปร่างคล้ายรามะนา แต่เดิมใช้กลองสะประกอบการฟ้อนดาบและฟ้อนเจิง

กลองโป่งป่ง หมายถึงกลองสองหน้า ลักษณะคล้ายกับตะโพนของไทยภาคกลาง บรรเลงในวงสะล้อซอซึง

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับดนตรีล้านนา

รณชิต แม้นมาลัย (2537: บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างวิถีชีวิตและชาติพันธุ์ ผลการวิจัยแสดงอย่างชัดเจนว่ากลองหลวงมีความ

สัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับวิถีชีวิตของชาวยองในจังหวัดลำพูน การพัฒนาของกลองหลวงจากกลองหลวงสมัยดั้งเดิม ได้มีการพัฒนาเป็นลำดับขั้นโดยชาวยอง จนเป็นที่นิยมกันแพร่หลายในเขตล้านนาในปัจจุบัน และชาวยองในจังหวัดลำพูนก็ยังคงมีบทบาทสำคัญ อันเกี่ยวเนื่องกับกลองหลวงจนถึงทุกวันนี้โดยเฉพาะในการสร้างกลองหลวง

พัฒนาของกลองหลวงแบ่งออกเป็น 3 สมัยคือ 1. สมัยดั้งเดิม 2. สมัยหนานหลวง 3. สมัยปัจจุบัน เสียงของกลองหลวงประกอบด้วย เสียงหน้า และเสียงลูกปลาย คุณภาพของเสียงกลองขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่างๆ เช่น ไม้กลอง เหยือกกลอง รูเอวกลอง หนังกลอง หูหึ่ง คราว หูหึ่ง หนังจีน จ่ากลอง ผู้ตีกลอง วัสดุที่ใช้ในการตีกลอง ตำแหน่งที่ตีกลอง วิธีการตีกลอง จังหวะในการตีกลองและการควบคุมแรงในการตีกลอง กลองหลวงยังคงรักษายาทบาทและหน้าที่ในวิถีของชาวยองปรีชาล้านนาอื่นๆ เป็นเครื่องมือสื่อสารเพื่อแจ้งข่าว ใช้ตีประกอบกระบวนฟ้อน กระบวนแห่ ผสมวงร่วมกับเครื่องดนตรีพื้นเมืองอื่นๆ ใช้เป็นเครื่องไทยทานถวายเป็นพุทธบูชา เป็นต้น

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องกลองสะบัดชัยโบราณในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้แนวคิดวิเคราะห์ข้อมูลทาง คติชนวิทยา ดนตรีวิทยา และมานุษยดนตรีวิทยา มีขั้นตอนดังนี้

3.1 พื้นที่ภาคสนาม แหล่งข้อมูล บุคคลข้อมูล

3.1.1 พื้นที่ภาคสนาม

ผู้วิจัยเลือกศึกษาเรื่องกลองสะบัดชัยโบราณในบริเวณ เขตจังหวัดเชียงใหม่

3.1.2 แหล่งข้อมูลที่ศึกษา

ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

หอสมุดกลาง สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ห้องสมุดศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ

ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ หอสมุดแห่งชาติ

ศูนย์วิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

3.1.3 บุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มของบุคคลข้อมูลออกเป็น 4 กลุ่มคือ กลุ่มนักวิชาการดนตรีวิทยา, กลุ่มนักวิชาการดนตรีที่อยู่ในพื้นที่ศึกษา, กลุ่มศิลปินกลองพื้นบ้านล้านนาและกลุ่มชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ศึกษา

1. กลุ่มนักวิชาการดนตรีทางดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยา
รศ.ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์ วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล
นายสนอง คลังพระศรี วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล
นายสงค์ ภูเขาทอง วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล
นายอานันท์ นาคคง คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผศ. อนรรฆ จรรย์ยานนท์ วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

ศ.อุดม อรุณรัตน์ วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

2. กลุ่มนักวิชาการดนตรีที่อยู่ในพื้นที่การศึกษา

ผศ.ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์ ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏเชียงใหม่

ผศ.รณชิต แม้นมลัย สถาบันราชภัฏเชียงใหม่

นายสนั่น ธรรมธิ นักวิชาการศึกษา สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

นายมงคล เสียงขารี วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

3. กลุ่มศิลปินกลองพื้นบ้านล้านนา

นายกุญ อินตะคำ 66 หมู่ 1 ตำบลโหล่งขอด อำเภอพร้าว จังหวัดเชียงใหม่

นายแก้ว สมบูรณ์ 194 หมู่ 15 ตำบลช่างเคิ่ง อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่

นายคำ กาไวย์ 101 หมู่ 3 ตำบลน้ำแพร่ อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่

นายดวงคำ ณ วิชัย 46 บ้านเข้าแท่นหลวง หมู่ 3 ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย
จังหวัดเชียงใหม่

นายดอก ปัญญาเลิศ 51 หมู่ 5 ตำบลทุ่งรวงทอง อำเภอแม่วาง จังหวัดเชียงใหม่

นายดำรงค์ สุมาลย์ 102 หมู่ 4 ตำบลเชิงคอย อำเภอคอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่

นายบุญมา แสนงาย 64 หมู่ 1 ตำบลเมืองงาย อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่

นายวงศ์ กาวินันท์ 109 หมู่ 2 ตำบลต้นเปา อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่

นายมานพ ยารณะ 5 ถนนเจริญเมือง ซอย 2 ตำบลวัดเกต อำเภอเมือง จังหวัด
เชียงใหม่

นายอุดม คำอ้าย วัดทุ่งเสี้ยว อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่

ฯลฯ

4. กลุ่มชาวบ้านที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ศึกษา

5. พระสงฆ์ และมัคทายก

3.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

3.2.1 เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก SONY Microcassette – corder M – 527V ใช้ในการบันทึกการสัมภาษณ์ ด้วยมีระบบ V-O-R (voice operated recording) สามารถแยกเสียงสัมภาษณ์ได้ชัดเจน

3.2.2 เครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิทัลใช้ในการบันทึกการบรรเลงด้วยความสามารถของเครื่องที่มีความไวและชัดเจนของการบันทึกและมีความสะดวกในการจัดข้อมูลเสียงเพื่อนำไปวิเคราะห์

3.2.3 กล้องถ่ายรูป

3.2.4 กล้องบันทึกวิดีโอ

3.3 วิธีการที่ใช้ในการวิจัย

3.3.1 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการพัฒนากลองสะบัดชัย โดยการสัมภาษณ์นักวิชาการท้องถิ่นและผู้สร้างกลอง สัมภาษณ์นักวิชาการที่ศึกษาเรื่องเกี่ยวกับศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้านถึงมุมมองของกลองสะบัดชัยในวัฒนธรรมกลองพื้นเมือง สัมภาษณ์นักวิชาการด้านทฤษฎีดนตรีสากลเรื่องระบบการวิเคราะห์เครื่องเคาะ

3.3.2 การสังเกตการณ์

ผู้วิจัยได้สังเกตการณ์เกี่ยวกับการสร้างกลอง การตั้งระบบเสียง การเรียนการสอนในการตีกลองสะบัดชัยโบราณ การแสดงการตีในงานต่างๆ และการตีในงานพุทธบูชา

3.4 วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.4.1 การบันทึกเสียงกลอง

ผู้วิจัยได้บันทึกเสียงการบรรเลงกลองจากวงกลองสะบัดชัยโบราณ ด้วยเครื่องบันทึกเสียงระบบดิจิทัล เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์

3.4.2 การบันทึกภาพ

ผู้วิจัยได้บันทึกภาพที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เช่นอุปกรณ์ในการตี กลองสะบัดชัย และลำดับภาพในการขึ้นหน้ากลองสะบัดชัย เพื่อให้งานวิจัยนี้มีความชัดเจน

3.4.3 การบันทึกภาพวิดีโอ

ผู้วิจัยได้บันทึกภาพการบรรเลงกลองสะบัดชัย เพื่อนำข้อมูลในการบรรเลงมาวิเคราะห์

3.5 วิธีการกระทำกับข้อมูล

3.5.1 ข้อมูลวรรณกรรมและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3.5.1.1 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารงานวิจัยและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง จากแหล่งเอกสารต่างๆ ในหัวข้อและเนื้อหาที่สัมพันธ์กับแนวทางในการศึกษาวิจัย เลือกศึกษาในเรื่องที่เกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมา พัฒนาการของกลองสะบัดชัย ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัยที่มีต่อสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่

3.5.1.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก ดนตรีวิทยา คติชนวิทยา และทางมานุษยดนตรีวิทยาในการวิเคราะห์ข้อมูล

3.5.2 ข้อมูลสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้ทำการนำข้อมูลที่ได้สัมภาษณ์มาประมวลกับข้อมูลทางเอกสารเพื่อศึกษาถึงความชัดเจนของข้อมูลทางเอกสารและการคงอยู่ของวัฒนธรรมกลองสะบัดชัยในปัจจุบัน โดยการนำข้อมูลทางเอกสารมาเปรียบเทียบกับข้อมูลสัมภาษณ์ศิลปินที่ได้รับการสืบทอดทางวัฒนธรรม

3.5.3 ข้อมูลภาคสนาม

3.5.3.1 การบันทึกเสียงกลอง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการบันทึกเสียงกลองมาทำการวิเคราะห์ โดยการถอดเทปแล้วบันทึกเป็นระบบโน้ตสากลตะวันตก ในโปรแกรมฟิโนเล (Finale)

3.5.3.2 การบันทึกภาพ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการบันทึกภาพมาประกอบการอธิบายข้อมูลเพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น

3.5.3.3 การบันทึกภาพวีดิทัศน์ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการบันทึกภาพวีดิทัศน์ เพื่อศึกษาวิธีการตี ประกอบกับโน้ตที่ได้ถอดเทปออกมาเป็นระบบโน้ตสากลตะวันตก

3.5.3.4 การบันทึกโน้ต ผู้วิจัยทำการบันทึกโน้ตข้อมูลดังนี้

- การตีกลองโดยกดหัวไม้กลองไว้ที่หน้ากลอง



- การตีกลองแบบเน้นและแรง



- การตีแบบเบา



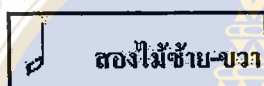
- การตีด้วยไม้แฉ่ม



- การตีด้วยไม้แฉ่มและไม้กลองด้วยกัน



- การตีไม้กลองสองข้างซ้ายและขวาด้วยกัน



- การตีที่ขอบกลอง



- การตีกดหัวไม้ที่หน้ากลองสองข้างพร้อมกัน



3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.6.1 วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร

ผู้วิจัยศึกษาในประเด็นของ ความเชื่อและบทบาท พัฒนาการของกลองสะบัดชัย โดยการตรวจสอบจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.6.2 วิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์และสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการสร้าง และการบรรเลง กลองสะบัดชัย เพื่อทำการตรวจสอบ เปรียบเทียบข้อมูลหลังจากเก็บข้อมูลภาคสนาม

3.6.3 วิเคราะห์เพลง

ผู้วิจัยสนใจศึกษาวิเคราะห์เพลงในการตีกลองสะบัดชัย ในหัวข้อดังนี้

3.6.3.1 โครงสร้างจังหวะ

3.6.3.2 ประโยคจังหวะ

3.6.3.3 การแปรจังหวะ

3.7 การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเพลงจากการเก็บข้อมูลของเหล่าลูกศิษย์นายมานพ ยารณะ มาให้นายมานพ ยารณะ ตรวจสอบก่อนนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์

3.8 การนำเสนอข้อมูล

ผู้ดำเนินการวิจัย นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ โดยจัดหัวข้อในการนำเสนอ ดังนี้

3.8.1 การนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 4 ความเป็นมา และลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย โดยมีหัวข้อย่อยต่างๆ ดังนี้

3.8.1.1 ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย

3.8.1.2 ลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย

3.8.2 การนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอในบทที่ 5 ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย โดยมีหัวข้อย่อยต่างๆ ดังนี้

3.8.2.1 ความเชื่อในกลองสะบัดชัย

3.8.2.2 บทบาทของกลองสะบัดชัย

3.8.3 การนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 นำเสนอในบทที่ 6 วิเคราะห์จังหวะที่ใช้ในกลองสะบัดชัย โดยมีหัวข้อย่อยต่างๆ ดังนี้

3.8.3.1 โครงสร้างจังหวะ

3.8.3.2 ประโยคจังหวะ

3.8.3.3 การแปรจังหวะ

3.8.4 การนำเสนอผลการวิจัย นำเสนอในบทที่ 7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะต่างๆ โดยมีข้อย่อยดังนี้

3.8.4.1 สรุปผลการวิจัย

3.8.4.2 อภิปรายผลการวิจัย

3.8.4.3 ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ความเป็นมาและลักษณะเฉพาะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย

กลองสะบัดชัยเป็นกลองที่อยู่ในสังคมล้านนามาตั้งแต่สมัยอดีต มีการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบการใช้งานและลักษณะทางกายภาพมาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาความเป็นมาของกลองสะบัดชัยโดยใช้ทฤษฎีทางคติชนวิทยา ขอบข่ายและความหมายของคติชนวิทยาสามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้ คือ

1. เป็นเรื่องที่ตามปกติจะไม่รู้ถึงแหล่งที่มา คือผู้ที่เป็นต้นกำเนิด
2. เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่รับช่วงกันต่อๆ มาจากคนรุ่นก่อนสู่คนรุ่นหลังหลายๆ ชั่วคน ถือเป็นแบบแผนให้คนรุ่นหลังปฏิบัติต่อ ๆ มา หรือเชื่อกันอย่างนั้นสืบมา
3. แต่เดิมเน้นหนักอยู่ที่การถ่ายทอดด้วยคำพูด การบอกเล่าในชั้นหลังจึงมีการจดบันทึก และวิธีการศึกษาเก็บข้อมูลได้ขยายขอบเขตไปถึงข้อมูลที่บันทึกไว้ และการแสดงท่าทางประกอบ

4.1 ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย

กลองสะบัดชัยอยู่ในประเภทจึงหนัง 2 หน้า ดูเป็นกลองที่มีมิติน่าสนใจกว่าเพื่อนในทุก ๆ ด้านนับตั้งแต่ครั้งที่สร้างขึ้นมารับใช้บ้านเมือง จนเข้าสู่ร่มเงาพระพุทธศาสนา กระทั่งปัจจุบันยังเป็นเครื่องแสดงอย่างหนึ่งที่ดึงดูดท่านผู้ชมได้ชะงักงัน ด้วยลีลาท่าดูเด็ดเผ็ดมัน (สุตารา สุจฉายา, 2543: อินเทอร์เน็ต)

ในอดีตกลองสะบัดชัยใช้เป็นทั้งสัญญาณการโจมตีข้าศึกเป็นสัญญาณบอกข่าวในชุมชน เป็นเครื่องสร้างความบันเทิง และเป็นเครื่องประโคมฉลองชัย นอกจากนี้ที่หอกกลองตามวัดต่าง ๆ ก็ใช้กลองสะบัดชัยตีบอกสัญญาณแต่เปลี่ยนชื่อเป็น “ก้องปู้จา” คือ กลองบูชาตนเอง

ขงยุทธ ธีรศิลป์ได้ให้ความหมายของกลองสะบัดชัยไว้ว่า ชื่อกลอง “สะบัด” แปลว่าตี ส่วน “ชัย” ก็คือ ชัยชนะ รวมความ “สะบัดชัย” ก็คือ การตีสะบัดให้ความชั่วร้ายหายไป ให้ชัยชนะมาสู่ กลองสะบัดชัยเป็นกลองที่ถ่ายทอดแบบมาจากลักษณะของ “กลองบูชา” ลักษณะของ

กลองบูชา นั้นประกอบด้วย “กลองนันทเทรี” คือ กลองสองหน้าขนาดใหญ่ 1 ลูก และมีลูกกลอง คือ กลองสองหน้าขนาดเล็กอีก 2-3 ลูก ตั้งซ้อนกันเป็นรูปสามเหลี่ยม กลองบูชานี้อยู่ประจำหอกลองตามวัดต่างๆ ใช้ตีเวลาเพล เวลาเรียกประชุม หรือตีก่อนวันพระ เพื่อเตือนความจำของชาวบ้านได้ทำบุญกันอย่างพร้อมเพรียง มีลักษณะเป็นกลองที่ตีเป็นสิริมงคลหรือเป็นพุทธบูชา

กลองสะบัดชัย ตั้งแต่โบราณเป็นกลองแห่งสิริมงคลใช้ตีในขบวนแห่ เข้าใจว่าเป็นการตีก่อนออกศึก เพื่อเอาฤกษ์เอาชัยและปลุกใจทหารให้มีใจฮึกเหิม ไม่ครั่นคร้ามต่อศัตรู และเมื่อได้รับชัยชนะแล้วก็มีการตีกลองสะบัดชัยเป็นการฉลองชัยชนะด้วย ในกาลต่อมา กลองสะบัดชัยหมดโอกาสที่ใช้ด้านการเมืองการปกครองครั้งถึงไว้ก็เปล่าประโยชน์ กลองถือเป็นของสูงได้นำเข้ามาอยู่ในวัด นำไปใช้ในงานแห่พ็อน นอกจากนี้กลองสะบัดชัยก็ยังนิยมนำมาใช้ตีในงานบุญต่างๆ เฉพาะในงานที่เป็นมงคล เช่น งานตามกัวยสลาก ในขบวนแห่ครัวทาน ในงานปอยหลวง ขบวนแห่ในพิธีรดน้ำคำหัว เป็นต้น

กลองสะบัดชัยมีการพัฒนาทางรูปร่าง ชื่อ และการใช้งานหลายครั้งตามยุคสมัยและการใช้งาน สามารถแบ่งการเปลี่ยนแปลงตามสมัยได้ดังนี้

4.1.1 กลองจ้ายะมงคล

กลองสะบัดชัยมีความเป็นมาตั้งแต่สมัยอดีตพบการใช้กลองสะบัดชัยตั้งแต่สมัยพระยามังรายมาแล้วกลองสะบัดชัยในสมัยพระยามังรายนั้นเรียกว่ากลองจ้าย

สมัยอาณาจักรล้านนาในช่วงที่อาณาจักรล้านนาปกครองด้วยพระยามังราย ได้มีการบันทึกถึงเหตุการณ์ที่กลองสะบัดชัยนำมาใช้ในสงครามโดยส่วนใหญ่พบใช้ในเมื่อยามทำศึกสงคราม ดังนั้นที่กบปใบลานที่เป็นเรื่องราวของตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่

การเรียกชื่อของกลองสะบัดชัยในอดีตพบว่าเมื่อมีการเรียกชื่อของกลอง เรียกว่ากลองชัยหรือกลองไชยดังบันทึกนี้

“เมื่อนั้น...ขุนเมืองฝางก็หื้อขอล่องเป็นดั่งว่านั้นเข้าเฝ้าขุนฝางซึ่งหลายหื้อดับแพงศึกขุนคน ฝางคนเดินดินหื้อเข้าลั่นก้องหน้าไม้ธนูไล่เข้าฟันแทงชุกนทေး เจ้าขุนครามแต่งกลศึกฉันทนี้แล้วก็หื้อสัญญาธิพลเคาะฆ้องโย้งตีกลองชัยยกสกลเสนาโยธาเข้าชุกนพระยาบิกขุขึ้นมานั้นแล”

คลองไชยเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ที่พบในบันทึกใช้ในการบันทึกอีกด้วย

“เจ้าพระยาครามได้อินอาชญาพ่อแห่งตนหื้อมาห้าม เจ้าก็ไป อยู่ตามคำพ่อแห่งตนหื้อมาห้ามนั้นแล เมื่อนั้น เจ้าพระยาจึงแต่งเสนาผู้ฉลาดอาจรู้กิจยุทธกรรมทั้งมวล มีขุนไชยเสนาหื้อกินเมืองนครเขลางค์วันนั้นแล แล้วเจ้าก็เอาหมู่วิพลสกลเสนามารอดเชียงใหม่ กราบไหว้พ่อหุ้ประการ เจ้ามั่งรายก็หื้อลูกตนนั่งอยู่เหนืออาสนะ หื้อเป็นอุปราชานั้นแล เจ้ามั่งรายยินดีซึ่งลูกตนกับทั้งขุนบ้านขุนเมืองชุกคน ก็หื้อดีกลองอุ่นเมืองทั่วเวียงเชียงใหม่และกุมกำมัจฉวันเจ็ดคืน เลี้ยงดูหมู่วิพลทั้งมวลชุกคน ก็หื้อรางวัลค่าใส่แขน แหวนใส่ก้อย และผ้าผ่อนแก่ขุนบ้านขุนเมืองชุกคน ส่วนไพร่ไทยทั้งมวลเจ้าก็หื้อเข้าของเงินค่าของจ่ายหื้อพร้อมชุกคน บ่เศษเหลือสักคน ส่วนตนเจ้าพระยาครามนั้นเจ้ามั่งรายก็หื้อเมืองเชียงดาวทั้งมวลเป็นเมืองรางวัล หื้อเป็นที่จอดไปมาแต่เมืองเชียงใหม่และเมืองเชียงรายแล้วก็หื้อเมียนางสี่คน ช้างพลายสี่ตัว ช้างพังสี่ตัว ม้าเกิดสี่ตัว เครื่องค้ำทั้งมวลชุกคน ชันค้ำน้ำต้นค้ำ คะเดิงมะลำค้ำ กับดุริยดนตรี เป็นต้นว่า กลองไชย พาพิณ ปู อุ ตา ภา ส่อ แตร สังข์ พร้อมหุ้ประการ แล้วเจ้ามั่งรายก็ปลงประนามขึ้นชื่อลูกตนว่า เจ้าพระยาไชยสงคราม วันนั้นแล”

การจัดกองทัพนั้นต้องมีการแบ่งสัดส่วนของกองทัพ มีทั้งหมู่ช้าง หมู่ม้า และยังได้กล่าวถึง หมู่แพที่มีหน้าที่ในการให้สัญญาณระหว่างการรบอีกด้วย

“...พลยานั้นในกาลยามนั้นเสียงเลือนนั้กพระเป็นเจ้าหื้อหา 4 พันกุมกามและพุ่มดา แสรงถือหมู่แพอยู่แล้วก็หื้อเคาะฆ้องโฆ่ขอพลศึกเจ้าแซ่สักจีช้างมงคล...”

ในช่วงสมัยนั้นการสงครามนั้นมีอยู่ตลอดเวลาจึงเป็นช่วงเหตุการณ์ที่มีการบันทึกมากที่สุด ดังตัวอย่างของการทำศึกกระหว่างพระยาคำฟูและพระยาหวาน

“เมื่อนั้น กานโถมจึงหื้อไปเกลี้ย (เลิก) กาดลีสี่ชู่แห่ง บ่หื้อหวาน ชื้อขายกินได้ แล้วพระยาคำฟูก็เอาริพลถอยเมื่อเมืองเชียงแสน พระยาหวานก็ยกไปจูเชียงแสน กระยาหวานถอยมาปล้นเอาเมืองฝาง พระยาคำฟูเคียดกริพลไปตามรบหวาน บ่าวหวานผู้หนึ่งชื่อนายโสง หันแสนผานอง มันกะนึ่งว่าเป็นพระยาคำฟู จึงใส่ช้างเข้ามา จึงรู้จักว่าเป็นเสนาแสนผานอง นายโสงใส่ช้างเข้าชนช้างแสนผานอง ช้างนายโสง กวานันแทงถูกเข้าลิ้นช้างแสนผานอง ช้างเพลิงหลวงแสนผานองเพิกหนี นายโสงกวานันไล่ตัดเอาหางช้างเพลิงหลวงได้ พระยาคำฟูยอศึกเข้าล้อมเอาแสนผานอง บ่าวหวานผู้หนึ่งชื่อว่าขุนขอนงวากชนช้างองขวานคำ พระยาคำฟูก็หื้อเคาะฆ้องดีกลองสวดไชยพอพลศึกเข้าล้อมอ้อมเอาองขวานคำ ได้แล้วหมู่พลศึกพระยาหวานเลยหักหนีพระยาคำฟูกริพลตามไล่ฆ่าบ่าวหวานตายมากนัก พระยาคำฟูไล่ศึกพระยาหวานถึงเมืองชะลา ถ้ายหัวเมืองพะยาว เมื่อเมื่อนั้นวันนั้นแล”

การใช้กลองสะบัดชัยเป็นเครื่องส่งสัญญาณบอกระหัดในการทำสงครามนั้น เป็นสิ่งที่พบว่ามีการใช้รหัสโดยปกติอยู่แล้วดังบันทึกนี้

“ ถึงเดือน 4 แรม 2 ค่ำ แสนค้ำประตูลอ นุ่งขล่ายขัดดาบเอาพวกต่างไปกับ 3 คนไปที่เจ้าพระยาเสือไชยยามก่อนศึกเจ้าพระยาแสนชัยหมื่นขอกหน่อคำ ไปหาหมื่นขุนหลวงนครที่ประตูลอ เชียงเลือก มาพบแสนค้ำประตูลอ หมื่นขอกหน่อคำจึงมาบอกแก่เจ้าพระยาแสนหลวงว่า แสนค้ำนุ่งขล่าย ขัดดาบไปฟังรหัสกลางคืนว่าอัน ...”

ฉะนั้นการทำสงครามเมื่อสมัยโบราณการใช้เครื่องมือสื่อสารนั้นไม่มี จึงต้องใช้กลองมาใช้เพื่อเป็นการบอกยุทธวิธีทางการรบ โดยการตกลงรหัสกัน ก่อนที่ทำการรบ เพื่อดำเนินแผนการรบได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังบันทึกการรบระหว่างเมืองเชียงใหม่กับชาวฮ่อ ได้มีการวางแผนและแบ่งกำลังพลเพื่อยุทธวิธีการรบ

“แล้วเขาจึงแต่พลศึก ชาวฝางเป็นปีกขวา พลศึกชาวเชียงของ แลซึ่งเป็นปีกซ้าย ชาวเชียงใหม่ ชาวญวายเป็นองค์ แล้วจึงแต่งหมุ่ม้าออกจอบ (จอบ-ล่อ) ญวน 5 ตัว ยามแตรจักใกล้เที่ยงวัน ฮ่อยกพลศึกเข้ามาชาวเราจึงเคาะฆ้องตีสะบัดไชยขอพลศึกกวมปีกกาคุมติดไว้พลศึกฝางเป็นองค์ แสร้งแต่งถอยฮ่อใ้ใจว่าพลศึกเราพ่ายฮ่อยอพลไล่เข้ามาซ้างมา หล่มขุมตกลางชาวเราขอพลศึกกวมปีกกาคุมไว้ ทั่วแห่งพลศึกฝางไล่แทงฮ่อยตายมากนัก...”

4.1.2 กลองปู่จา (กลองบูชา)

การเปลี่ยนแปลงจากกลองชัยในอดีตมาเป็นกลองปู่จานั้น เมื่อหมดยุคการทำสงครามแล้ว บ้านเมืองสงบสุข กลองก็ไม่ได้นำไปใช้ในการสงครามอีก จึงเหลือแต่การนำมาใช้ในวัดเพื่อนำมาตีเป็นการบูชาพระรัตนตรัยตามความเชื่อในพระพุทธศาสนา ใช้เป็นเครื่องดนตรีในงานบุญของวัดและใช้เป็นเครื่องสื่อสารสัญญาณต่างๆ ภายในชุมชนเอง

เมื่อถูกนำมาใช้ในวัดเพื่อตีเป็นพุทธบูชาหลังจากที่มีการเทศน์ธรรมจบ ชาวบ้านทำการตีกลองบูชา หมายถึงการตีกลองเพื่อบูชาพระธรรม การกระทำเช่นนี้มีการปฏิบัติสืบต่อกันมานาน ทำให้เวลาตีกลองก็เรียกว่าตีกลองบูชา จึงเรียกกลองประเภทนี้ว่ากลองปู่จา คือกลองบูชา ตามหน้าที่ของกลองในขณะนั้นเอง

ในยุคหลังนี้เอง กลองบูชา กลายเป็นกลองที่สร้างขึ้นสำหรับถวายวัด เพื่อเป็นการตีถวายเป็นพุทธบูชาตามความเชื่อที่ว่าเสียงกลองนั้นดังไปถึงสวรรค์ชั้นฟ้า เพื่อให้บรรดาเหล่าเทพดาทั้งหลายเป็นสักขีพยานในการทำบุญทุกๆ ครั้ง

ดังนั้นกลองบูชา จึงจำเป็นต้องอยู่กับวัดโดยจะมีการติดตั้งไว้ในหอกลองไม่มีการเคลื่อนย้ายใดๆ การตีกลองบูชาในปัจจุบัน พบมากในเขตจังหวัดภาคเหนือและในรัฐฉานของพม่า แต่ปัจจุบันปรากฏว่า ผู้มีความชำนาญในการตีกลองบูชาตามแบบประเพณีดั้งเดิมได้เสียชีวิตไปเป็นจำนวนมาก จึงทำให้ความนิยมในการตีกลองบูชาลดจำนวนลงไปด้วย ดังพบว่าในบางวัดมีกลองบูชาเก็บรักษาไว้ แต่ไม่ผู้ที่สามารถตีได้ จึงทำให้กลองบูชาถูกปล่อยปละละเลยทอดทิ้งไว้ (พระครูสังวรญาณ วัดพระเจ้าสะเลียมหวาน, 2529: 3)

เมื่อทำการสร้างกลองเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก่อนนำสู่เข้าวัดต้องมีพิธีการนำกลองถวายวัด ต้องมีการตั้งด่านรับคล้ายกับการตั้งด่านรับเจ้าบ้านในพิธีแต่งงาน โดยมีการนำเอาอาวุธ หอก ดาบ ไปปักตามกลองเข้าไปแล้วมีฝ่ายใดตอบชี้แจงถึงความสำคัญของกลองนี้ว่าเป็นกลองศักดิ์สิทธิ์ที่นำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง และกลองนี้ยังช่วยรักษา ป้องกันข้าศึกศัตรู ทั้งยังช่วยรักษาคำขุพุทธศาสนาให้มั่นคงในบ้านเมืองอีกด้วย จากนั้นจึงมีการนำกลองไปติดตั้งในวัด และมีพิธีกรรมต่างๆ ในการประดิษฐานกลองต่อไป

กลองบูชา ใช้ตีในโอกาสต่างๆ ดังนี้

1. ตีบอกกล่าวการประชุมชาวบ้าน
2. ตีหลังจากพระเทศน์จบแล้ว
3. ตีในเทศกาลของวัด เช่นงานปอยหลวง ถวายสลากภัตต์
4. ตีเอาฤกษ์เอาชัย
5. ตีในคืนก่อนวันพระ เพื่อเป็นการบอกกล่าวให้ชาวบ้านทราบวันรุ่งขึ้นเป็นวันพระ เพื่อเตรียมตัวมาทำบุญที่วัด

4.1.3 กลองสะบัดชัยโบราณ (กลองสะบัดชัยลูกคู่)

โดยลักษณะที่ว่ากลองสะบัดชัยถ่ายแบบมาจากกลองปู้จ้านั้นก็เพื่อจุดประสงค์ในการตีกลองทั้ง 2 อย่าง เป็นการตีเพื่อเอาฤกษ์เอาชัยหรือเป็นสิริมงคลเป็การบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้โชคให้ชัยเหมือนกัน เนื่องจากกลองปู้จาเป็นกลองขนาดใหญ่ ไม่สามารถเคลื่อนย้ายได้สะดวก จึงทำการจำลอง กลองสะบัดชัยขึ้นเพื่อใช้ในขบวนแห่ ให้มีขนาดที่คนพอหาม ประกอบด้วยกลองสองหน้า ทำการย่อส่วนลงมา 1 ใน 3 และขนาดเล็กอีก 2-3 ลูก ใช้ไม้เล่มหนึ่งพาดบนบ่า ส่วนไม้อีกเล่มหนึ่งถือไว้กับมือ ให้กลองอยู่ในลักษณะลาดเอียง มีคนตีกลองต่างหาก 1 คน

ตัวอย่างจากวรรณกรรมเรื่อง อุตสาบารส ผูกที่ 1 พระยาภาลีพรหมทัตตราชให้นามเหสีสุราเทวีที่ขวมนสวนอุทยานและในสวนอุทยานมีการเล่นมโหรีสพ



"มหาชนา อันว่าคนทั้งหลายก็เหลืมนมโหรสพหลายประการต่างๆ ลาวพร่องก็ตีกลองสะบัดไชยตื่นตื่น ลาวพร่องก็ตีพาทย์ต้องการะสับ ลาวพร่องเยยะหลายฉบับพ็อนตบดินมือ ลางพร่องปักกะดิกเอามือตางตื่น"

ในวรรณกรรมประเภทคำวขอเรื่อง หงส์ เจ้าสุริยวงส์เป็นผู้แต่ง ตอนเมื่อมีงานสมโภชเจ้าหงส์หินได้เป็นเจ้าเมืองกล่าวถึงกลองสะบัดชัยซึ่งมีเล่นใน การเล่นมโหรสพต่างๆ "เจ็ดแบกเมียน บ่ถูกตัวเขา คาบลาเอา ท้ารบออกเหล่าน กลองสะบัดไชย ถูกตบไล่เดิน ขบวนเชิงต่อยุทธ์ชน ผัดหลังแล้ววางอาวุธพิฆาตข้า(ฆ่า)ฟันลง"

กลองสะบัดชัยถูกตบในจังหวัดเชียงใหม่ ชุดที่เป็นของเก่าและยังคงใช้งานในปัจจุบัน เป็นของนายมานพ ยารณะ และมีวิธีการตีจังหวะที่ไม่เหมือนใคร โดยกลองสะบัดชัยนี้ ทางนายมานพ ยารณะ เรียกว่า กลองชัยยะมงคล ในปี 2495 นายไกรสิทธิ์ นิมนานเหมินท์ ได้ทำการฟื้นฟูวัฒนธรรมในจังหวัดเชียงใหม่ และให้นายมานพ ยารณะเป็นผู้เผยแพร่ การตีกลองสะบัดชัยถูกตบทางของนายมานพ ยารณะ เป็นทางที่มีความเก่าแก่และมีผู้ทราบน้อยมาก ทางวิทยาลัยนาฏศิลป์เกรงว่าวิธีการตีแบบของนายมานพ ไกลสูญหาย จึงให้นายมานพเข้าสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปี 2535 เป็นต้นมา และได้เรียกกลองสะบัดชัยถูกตบว่า กลองสะบัดชัยโบราณ

4.1.4 กลองสะบัดชัยประยุกต์

กลองสะบัดชัยประยุกต์เป็นการพัฒนามาจากกลองสะบัดชัยถูกตบนั้นคือ การนำเอากลองสะบัดชัยถูกตบมาดัดถูกตบทั้ง 3 ลูกออกไป เนื่องจากการตีกลองสะบัดชัยลักษณะนี้เน้นในการตีจังหวะสะบัดชัยและใช้ทำทางประกอบ ทั้งมีการนำเอาอวัยวะของร่างกายที่สามารถเป็นอาวุธได้ เช่น ศีรษะ เข่า สอก เป็นต้น มาสัมผัสที่หน้ากลองแสดงเป็นท่าทางการตีประกอบด้วย เป็นลีลาการตี

ลีลาการตีแต่เดิมมีลีลาออกชั้นเชิงชาย เพราะการตีกลองเป็นเรื่องของผู้ชายเท่านั้น การออกลดลายน้้ากลองของผู้ตีก็เพื่อแสดงให้เห็นความสามารถในชั้นเชิงการต่อสู้ของตนในขณะที่มีจังหวะการตีควบคุมอยู่ การออกอาวุธขณะติดอยู่กับที่ในหอกกลองนอกจากไม้ตีที่เรียกว่า "ค้อน" แล้วยังใช้อวัยวะส่วนบนที่เป็นอาวุธได้เช่น หัว สอก กำปั้น ประกอบด้วยแต่อาวุธดังกล่าวไม่ให้สัมผัสหน้ากลองเลย เพียงทำท่าทางเท่านั้น เพราะถือกันว่า กลองเป็นของสูงและศักดิ์สิทธิ์ เมื่อกลองสะบัดชัยได้ถูกนำเข้ามาขบวนแห่ อวัยวะเบื้องล่างที่เป็นอาวุธเช่น เข่า เข่า ก็เริ่มมีบทบาทแต่ยังเพียงทำท่าทางเท่านั้น ไม่ได้ให้สัมผัสหน้ากลองนอกจากไม้ตี เมื่อประมาณ 40 ปีที่ผ่านมา มีความเห็นว่าการทำท่าใช้อวัยวะต่างๆ นั้นก็มีค่าเหมือนกับได้สัมผัส จึงได้ใช้อวัยวะเหล่านั้นสัมผัสหน้ากลองได้อย่างเต็มที่ ทำให้ลีลาโดดเด่นยิ่งขึ้น และมีการดัดถูกตบออก เห็นด้วยว่าไม่ มีความจำ

เป็นในการตีและเคาะกะและไม้สะควดต่อการตีแบบโลดโผน แต่มีคนไม่เห็นด้วยกับการกระทำเช่นนั้นจึงเรียกว่า "กลองรุงรัง"

กระทั่งราวปี พ.ศ. 2509 ในเมืองเชียงใหม่มีการประกวดการแสดงพื้นบ้านของล้านนาเพื่อเป็นการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมและต้อนรับการท่องเที่ยว

ในงานมีการประกวดหลายอย่างเช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนดาบ รวมทั้งกลองสะบัดชัย นายคำ กาไวย์ ได้เข้าประกวดการตีกลองนี้ด้วย โดยใช้ลีลาตีอันโลดโผนตามแบบฉบับนิยมในยุค นั้น คือตีด้วยอวัยวะส่วนต่างๆ ที่ใช้เป็นอาวุธได้ไม่ว่าจะเป็น มือ ศอก เข่า ชาวบ้านที่เห็นส่วนใหญ่ตำหนิและไม่ยอมรับ และพากันเรียกการตีกลองลักษณะนี้ว่า กลองรุงรัง แต่ผลการประกวดครั้งนั้นกลับว่า ลีลาของนายคำ กาไวย์ ถูกใจกรรมการจนได้รับรางวัลชนะเลิศ ชื่อเสียงขจรไปทั่ววัดต่าง ๆ ในเชียงใหม่สนใจฝากตัวเป็นลูกศิษย์ ชาวบ้านเริ่มยอมรับมากขึ้นเป็นลำดับ(สุดรา สุฉายา, 2543: อินเทอร์เน็ต)

20 ปีให้หลังมานี้ การตีกลองสะบัดชัยแบบนี้ได้รับความนิยมมากขึ้นทำให้การแสดงการตีกลองสะบัดชัยเป็นที่แพร่หลาย มีการประกวดแข่งขันกันทุกปี และมีการคิดทำทางใหม่ๆ เพื่อให้ชนะในการแข่งขัน มีการแปรขบวน ต่อตัว พ่นไฟ เกิดการพัฒนาขึ้นมากมาย ทำให้ลักษณะของกลองสะบัดชัยนั้นเปลี่ยนแปลงไปจากโบราณ กลองสะบัดชัยถือว่าเป็นของสูงและศักดิ์สิทธิ์จนกลายเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นความบันเทิงของผู้ชมในลักษณะทำทาง

นายคำ กาไวย์ ได้กล่าวไว้ว่า กลองสะบัดชัยที่ได้หัดเล่นครั้งแรกคือกลองสะบัดชัยแบบไม่มีลูกตุบ เมื่อพ.ศ. 2490 โดยทางวัดเอรัณวรธรรม วัดที่อยู่ใกล้บริเวณบ้าน ได้จ้างครูชื่อพ่อหนานตา อยู่ที่วัดหนองหอย บ้านหนองหอย อำเภอสันป่าตองมาสอนตีกลองสะบัดชัยที่วัด ผู้ใดเรียนต้องจ่ายค่าเรียนด้วย แต่นายคำ กาไวย์ไม่มีเงินเรียน จึงอาศัยการแอบดูแล้วนำไปฝึกฝนเอง เมื่อพ.ศ. 2492 อายุประมาณ 16 – 17 ปี ได้มีโอกาสตีออกแสดงในงานดำหัวผู้ว่าราชการจังหวัด จากนั้น ในปีพ.ศ. 2497 นายคำ กาไวย์ได้คิดนำเอา ศอก เข่า มาตีได้ โดยนายกล่าวว่าเป็นผู้คิดขึ้นคนแรก และได้มีการพัฒนาทำทางมาโดยตลอด ในพ.ศ. 2518 ได้เข้าสอนที่วิทยาลัยนาฏศิลป์และเป็นรูปแบบการตีกลองสะบัดชัยในปัจจุบัน

4.2 จังหวะที่ใช้ตี

จังหวะที่ใช้ตีของกลองสะบัดชัยเป็นจังหวะที่มีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณและมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสมัย การเรียนการสอนของการตีจังหวะ ส่วนใหญ่เป็นการเรียนรู้จากการที่ดูจากผู้ตีที่เป็นแล้วนำมาหัดตีเอง แต่จังหวะเหล่านั้นมีกระสวนจังหวะหลักตายตัวในการตี ที่สืบทอดกันมา

นายมงคล เสียงขารี (2543, สัมภาษณ์) ได้กล่าวว่า “จังหวะตีเช่น เสือขบตุ้ เป็นจังหวะที่กำหนดขึ้นมาเองของในท้องถิ่น ถ้ามีเขตที่ไทลื้ออยู่ก็เป็นของไทลื้อ ของไทของและไทจีน ก็มีจังหวะของเขาเองอย่างเช่น เสือขบตุ้, สาวหลับเต๊อะ, ล่องน่าน เพลงเหล่านี้มีชื่อเรียกเหมือนกันแต่ต่างกันที่สำเนียงที่ใช้ในการถ่ายทอดก็จะแตกต่างกัน อย่างเช่นของของ “เสือขบตุ้ตีเก๊าะบ๊ะ เสือขบพระดีเก๊าะเก๊ียง กิณบ่หมดบ่หมดมะเส็ง กิณมะเส็งเหลือกระดูกกำใน กิณบ๊ะไต่กิณหมดกิณเส่ง” ของลื้อคือ = “เสือขบตุ้ตีเก๊าะบ๊ะกะ กิณหะหะหะจีเท่ามะขามป้อม” ความหมายของเนื้อหาถึงแม้ว่าจะแตกต่างกัน แต่ว่าทำนองนั้นมาจากธรรมชาติเดียวกัน เช่น ของนายมานพ ยารณะ นำนบทสวดในพระธรรมไตรปิฎก อิติปิโสอะโมพุทธายะ, พุสะนะโสอะโมพุทธายะ ตีในจังหวะปฏาธรรม ดังตารางที่ 1 นี้ ข้อมูลเป็นลักษณะจังหวะของการตีกลองสะบัดชัยที่พบในจังหวัดเชียงใหม่

ตารางที่ 1 แสดงชื่อจังหวะในการตีกลองสะบัดชัย

ลำดับ	ศรัทธาวัด	ชื่อผู้ตีประจำวัด	จำนวนจังหวะ	ชื่อจังหวะ
1	วัดเข้าแท่นหลวง	หนานดวงคำ	3	1. ปู้จา 2. สรูปธรรม 3. สะบัดชัย
2	วัดจันทรเกษม	1. นายดวงแก้ว อินปัน	3	1. ปู้จา(ตีแพะ) 2. จังหวะช้า 3. จังหวะเร็ว
3	วัดเชียงยืน	1. นายบุญมา แสงนงาย 2. นายมูล แสงเมืองดี 3. น้อยบุญ แสงวงศ์ 4. นายจู้ เชื้อนเพชร	3	1. ปู้จา 2. ตีตั้งโมง 3. สะบัดชัย
4	วัดทุ่งแดง	1. นายกุย อินต๊ะคำ 2. นายใจ ปาไย	2	1. ตีปู้จา

ลำดับ	ศรัทธาวัด	ชื่อผู้ตีประจำวัด	จำนวน จังหวัด	ชื่อจังหวัด
5	วัดทุ่งเขียว	1. อุดม คำอ้าย	3	1. ปูจา 2. ล่องน่าน 3. กลองแพะ
6	วัดบ้านเด่น	นายแก้ว ชิงษา	1	1.กลองปูจา(ตีแสะ)
7	วัดบ้านหลวง	1. หนานพรหม ดวงบาล	2	1. ปูจา(มีไม้แท้ม)
8	วัดบ่อสร้าง	1. หนานคำ วงศ์ทิพย์ 2. น้อยศรีนวล ต๊ะแสง	2	1. แชะ 2. แท้
9	วัดป่าคำ	1. พระมหาจรัญ นันทะจิตโต 2. หนานดำรงค์ สุมาลย์ 3. หนานสนิท ฐะเสรีง 4. หนานมานิต บุญยศยิ่ง 5. น้อยบุญเพ็ญ ลำมาลย์ 6. น้อยเกรียงศักดิ์ บัวบาน	4	1. บูชาธรรม 2. ชัยมงคล 3. ออกศึกยอดบารมี 4. สรุปรธรรม
10	วัดพุทธเอ็น	1. หนานแก้ว สมบูรณ์ 2. หนานสังวร วุฒิกุล 3. นายวินัย ชัยบุตร 4. นายอินสอน ไชยบุตร	2	1. พุทธบูชา 2. ตีแสะ
11	วัดโพธิ์ทองเจริญ	1. นายจันทร์วัน ศรีสามยอด 2. บุญเพิ่ม นิลตะนัน	3	1. ตีแสะ 2. ตีปูจา 3. ตีแท้
12	วัดแม่ปิ้ง	1. นายอ้าย สุยะภู	1	1. ปูจา(ไม้แสะ)
13	วัดล้านทอง	1. นายเมา อุปคำ	3	1. ปูจา 2. แท้ 3. ตีสะบัดชัย
14	วัดศรีทรายมูล	1. นายตากำ คำตัน	3	1. ปูจา 2. แทะซ้ำ 3. แทะเร็ว

ลำดับ	ศรัทธาวัด	ชื่อผู้ตีประจำวัด	จำนวน จังหวะ	ชื่อจังหวะ
15	วัดศรีบุญเรือง	1. นายเพิ่มพูน อยู่เป็ง 2. นายดวงดี ปิ่นปวน	1	ไม่มี
16	วัดสารภี	1. น้อยดีบ สีนารามฤทธิ์ 2. นายคอก ปัญญาเลิศ	2	ไม่มี
17	วัดสันป่าคำ	1. น้อยมา ดุ่นคำ	2	1. กลองปู้จา 2. ไม่มีชื่อเรียก
18	วัดสันมะฮกฟ้า	1. หนันทา เงินดา	3	1. ปู้จา(สะบัดชัย) 2. แสะ 3. แห่
19	วัดหนองไค้ง	1. นายบุญมา สุริยะป้อ 2. หนันทา เทียงใจ 3. นายวงศ์ กาวินันท์ 4. หนันทาล กาวินัน	3	1. ตีกลองปู้จา(มีแสะ) 2. แห่ 3. แสะ

ชื่อจังหวะที่ใช้ตีนั้นตั้งตามการใช้งานและโอกาสที่ใช้ตีจำนวนจังหวะของแต่ละแห่งมีจำนวนไม่เท่ากัน จำนวนที่มีมากที่สุดคือ 3 จังหวะ ได้แก่ ปู้จา แสะ แห่ จังหวะที่มีรองลงมาคือ 2 จังหวะ บางแห่งมีถึง 4 จังหวะและมีชื่อของจังหวะที่ชัดเจนคือของวัดป่าคา ประกอบด้วย ปู้จา ธรรม ชัยมงคล ยอดบารมี และ สรูปธรรม

ลักษณะของจังหวะที่ใช้ตีและการใช้ชื่อของจังหวะมีความแตกต่างกันแล้วแต่ว่าจังหวะนั้นใช้ตีในโอกาสใดของแต่ละที่ดังตารางที่ 2 นี้

ตารางที่ 2 แสดงลักษณะของจังหวะที่ใช้ตีและการเรียกชื่อจังหวะ

ลำดับ	วัด	ชื่อจังหวะ	ลักษณะการตี	โอกาสที่ใช้ตี
1	กุ้เต้า	1. ปู้จา 2. สะบัดชัย	1. ตีกับไม้แสะ 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ	1. ดีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 2. ดีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ
2	เข้าแท่นหลวง	1. ปู้จา 2. สะบัดชัย 3. ลงธรรม	1. ตีกับไม้แสะ 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ 3. ตีกับไม้แสะ	1. ดีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ดีหลังจากจังหวะปู้จา 3. ดีหลังจากเทศน์ธรรมจบ

ลำดับ	วัด	ชื่อจังหวัด	ลักษณะการตี	โอกาสที่ใช้ตี
3	จันทร์เกษม	1. ปู่จา 2. จังหวัดชัย 3. จังหวัดเร็ว	1. ตีกับไม้แสะ 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ 3. ตีกับฆ้อง, ฉาบ	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 2. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 3. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ
4	เชียงยืน	1. ปู่จา 2. ตีตั้งโมง 3. สะบักชัย	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ 3. ตีกับฆ้อง, ฉาบ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 3. ตีแห่งานบุญต่างๆ
5	ทุ่งแดง	1. ตีปู่จา 2. ตีสะบักชัย	1. ตีกับไม้แสะ 2. ไม่มีการตีอีกแล้ว	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 2. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ
6	ทุ่งเสียว	1. ปู่จา 2. ล่องน่าน	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ
7	บ้านเด่น	1. กลองปู่จา	1. ตีกับไม้แสะ	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ
8	บ้านหลวง	1. ปู่จา 2. สะบักชัย	1. ตีกับไม้แสะ 2. ไม่มีการตีอีกแล้ว	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ
9	บ่อสร้าง	1. แชะ 2. แห่	1. ตีกับไม้แสะ 2. ตีกับฆ้อง	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 2. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ
10	ป่าคำ	1. ปู่จาธรรม 2. ชัยมงคล 3. ยอดบารมี 4. สรุปรธรรม	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ 3. ตีกับฆ้อง, ฉาบ 4. ตีกับไม้แสะ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีแห่งานบุญต่างๆ 3. ตีแห่งานบุญต่างๆ 4. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ
11	พุทธเอ็น	1. พุทธบูชา 2. ตีไม้แสะ	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ , ไม้แสะ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ
12	โพธิ์ทองเจริญ	1. ตีไม้แสะ 2. ตีปู่จา 3. ตีสะบักชัย	1. ตีกับไม้แสะ 2. ตีกับฆ้อง 3. ตีกับฆ้อง, ฉาบ	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 2. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 3. ตีแห่งานบุญต่างๆ
14	ศรีทรายมูล	1. ปู่จา 2. แทะช้า 3. แทะเร็ว	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับไม้แสะ 3. ตีกับไม้แสะ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีแห่งานบุญต่างๆ 3. ตีแห่งานบุญต่างๆ

ลำดับ	วัด	ชื่อจังหวะ	ลักษณะการตี	โอกาสที่ใช้ตี
15	ศรีบุญเรือง	ไม่มีชื่อ	1. ตีกับฆ้อง	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ
16	สารภี	1. เสือขบตุ้	1. ตีกับฆ้อง	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีแห่งงานบุญต่างๆ
17	สันป่าคา	1. กลองปู่จา 2. ไม่มีชื่อ	1. ตีกับไม้สะ 2. ตีกับฆ้อง	1. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 2. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ
18	สันมะฮกฟ้า	1. สะบัดชัย 2. ไม้สะ 3. แห่	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับไม้สะ 3. ตีกับฆ้อง, ฉาบ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ 3. ตีแห่งงานบุญต่างๆ
19	หนองไค้	1. ตีกลองปู่จา 2. แห่ 3. สะ	1. ตีกับฆ้อง 2. ตีกับฆ้อง, ฉาบ 3. ตีกับไม้สะ	1. ตีหัวค้ำบอกพรุ่งนี้เป็นวันพระ 2. ตีแห่งงานบุญต่างๆ 3. ตีหลังจากเทศน์ธรรมจบ

สามารถสรุปแบ่งลักษณะการตีได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

ลักษณะการตีกลองกับฆ้อง จังหวะที่ใช้ตีในจุดประสงค์เพื่อเป็นสัญญาณบอกแก่ชาวบ้านว่าวันพรุ่งนี้เป็นวันพระ โดยตีช่วงประมาณ 20.00 น. ในวันขึ้น 14 และ 15 ค่ำของทุกเดือน ลักษณะการตีโดยการตีกลองกับฆ้องเท่านั้นส่วนใหญ่เรียกว่าจังหวะ ปู่จา บางทีในจังหวะชนิดเดียวกันนี้แต่เรียกว่าจังหวะสะบัดชัย บางทีไม่มีชื่อเรียกแต่เมื่อตีกลองพร้อมกับฆ้องนี้ ใช้ตีในตอนหัวค้ำเพื่อบอกว่าวันพรุ่งนี้เป็นวันพระ ในวันรุ่งขึ้นให้ชาวบ้านมาวัด เพื่อมาทำบุญกันอย่างพร้อมเพรียง ลักษณะการตีเช่นนี้ใช้ตีเฉพาะในตอนกลางคืนเท่านั้น

ลักษณะการตีกลองกับฆ้องและฉาบ จังหวะลักษณะนี้ตีเพื่อใช้ในการแห่ ในงานบุญต่างๆ เช่น งานปอยหลวง งานทอดกฐิน โดยนำกลองมาร่วมในขบวนแห่ บางแห่งเรียกการตีลักษณะนี้ว่าตีกลองสะบัดชัย บางแห่งมีชื่อจังหวะที่ใช้ในการแห่โดยเฉพาะแต่มีลักษณะของจังหวะที่คล้ายคลึงกันได้แก่ จังหวะชัยมงคลและยอดบารมีของวัดป่าคาเพื่อใช้ในการแห่เพื่อความบันเทิงและความเป็นสิริมงคลต่างๆ

ลักษณะการตีกลองกับไม้สะ จังหวะนี้ใช้ตีหลังจากการจบธรรมเทศนาของพระสงฆ์ เพื่อเป็นการบูชาและสรรเสริญพระธรรม เป็นสัญญาณบอกระยะเวลาจบเทศน์ธรรม ชาวบ้านที่มี

อายุมากไม่สามารถไปร่วมงานที่วัดได้ ก็สามารถรู้ว่าจบระยษกรรมเทศนา หลังจากได้อินเสียงการตีกลองลักษณะนี้ ก็ยกมือไหว้เพื่อสาธุอนุโมทนาได้โดยอยู่ที่บ้าน

4.2.1 การถ่ายทอด

กลองเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีการระบุทำนองไว้เหมือนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ทางดนตรีไทย การตีจังหวะกลองใช้เสียงประกอบกับจังหวะในการสอนเวลาบรรเลง เป็นวิธีที่ง่ายต่อการจดจำ แต่กลองสะบัดชัยมีเนื้อเพลงระบุกับกระสวนจังหวะในการบรรเลง สามารถจำแนกได้ดังนี้

1. การใช้เสียงในการตีกระสวนจังหวะ เป็นวิธีที่พบมากที่สุด ทำให้จังหวะที่ตีนั้นไม่มีชื่อเรียกแต่ตีตามวิธีและเสียงที่ทราบมาแล้วแต่ละพื้นที่

- วัดพุทธเฮ้น ต๊ะ ตุ่ม ต๊ะ ต๊ะตุ่มต๊ะ ต๊ะตุ่มต๊ะต๊ะตุ่มต๊ะมยุ
- วัดเจ้าแท่นหลวง ตูบ ต้าง โมง ตูบ ต้าง ตูบ โมง
- วัดบ้านหลวง ต๊ะตูปต้าง ตึงหย่าง ตูปอูบ
- วัดทุ่งแดง ต๊ะตุ่มโมง ตุ่มต๊ะสง ต๊ะตุ่มโมง ต๊ะตุ่มต๊ะมม แล่ง มง

2. การใช้คำพูดตีกระสวนจังหวะ กระสวนจังหวะนี้เรียกว่า “ คำว่า ” ตามสำเนียงพื้นเมือง เป็นโคลงที่มีคำสัมผัส แล้วตีตามลักษณะของเสียงที่เกิด

- วัดโพธิ์ทองเจริญ เสือขบตุ้ ตี้เก้าฝักหละ ขบหงะหงะ ตี้เก้าข่าอูบ
- วัดจันทรเกษม ตึงตูปต๊ะ เสือขบพระ ตี้เก้าฝักหละ
ตึงตูปต๊ะ เสือขบพระ ตี้เก้าปะเกียง
กั้นบะเลียง ตั้นหะตั้นเหย่ง
- วัดทุ่งแดง ต๊ะตูปต๊ะ เสือขบตุ้ ตี้เก้าฝักหละ
เสือบพระ ตี้เก้าเค่อเกียง
เสือกินบะเลียง ข้างกะกิงกุกัน

3. การใช้คำาติเป็นกระสวนจังหวะ วิธีการตีลักษณะนี้ เป็นวิธีการตีของนายมานพ ยารณะ จังหวะนี้เรียกว่าจังหวะปุจฉารธรรม เป็นเพลงทางธรรม จังหวะนี้นายมานพ ยารณะได้รับการสอนมาตั้งแต่เด็กๆ และผู้ที่ตีจังหวะนี้ได้ในจังหวัดเชียงใหม่ก็ได้รับการถ่ายทอดจากนายมานพ สามารถแบ่งได้เป็นบทได้ดังนี้

- บทอติปิโส อติปิโส ณะกะวา อะระหัง สัมมาสัมพุทโธ วิชชาจะระณะสัมปันโน
สุคะโต โลกะวิทู อะนุตตะโร ปุริสะทัมมะสาระถิ สัตถา เทวะมะนุสสานัง พุทโธ ณะกะวาติ
(บทถวายพรพระพุทธคุณ อติปิโส)

- บทพุทโธกัมมะ ธรรมโมกัมมะ สังโฆกัมมะ
- บทฐะนะโสณะโมพุทฺธายะ
- บทอะระหังธรรมโม

เป็นต้น

สรุปได้ว่าชื่อของจังหวะนั้นระบุขึ้นตามลักษณะของจังหวะที่นำไปใช้ในโอกาสนั้นๆ
จังหวะที่ใช้ดีหลังจากจบกรรมเทศนาแล้วเรียกว่าติกลองปฐาหรือปฐากรรม จังหวะที่ใช้ดีเพื่อเป็น
สัญญาณบอกว่าในวันพรุ่งนี้เป็นวันพระ จังหวะมีลักษณะที่ซ้ำ มีการตีฆ้องเป็นช่วง ก็เรียกว่าตีแห่
หรือตีสะบัดชัย บางที่ไม่มีชื่อเรียกจังหวะแต่ลักษณะการตีคล้ายกัน และจังหวะที่ใช้ดีในการแห่
ขบวนนั้น เป็นจังหวะที่มีฉาบประกอบด้วย

4.3 ลักษณะทางกายภาพ

กลองสะบัดชัยอยู่ในประเภทของกลอง อาตตะวิตะ หมายถึงกลองที่มีขนาดใหญ่จึง
หนังสองหน้าแล้วตึงด้วยเส้น ทั้งสองหน้า เช่นกลองที่ใช้เชิดสิงโตของชาวจีนที่เรียกว่า "นัมตั่งโก้"
กลองที่ใช้อยู่บนหอระฆังของชาวอินเดียที่เรียกว่า "โนระบัด" ใช้เป็นเครื่องประโคมยาม
กลองที่ใช้ในยามศึกสงคราม ส่วนของชาวไทยล้านนาเรียกว่า "กลองสะบัดชัย"

ในสมัยโบราณเครื่องอวณัฏฐะไม่มีบทบาทในการวัดความถูกต้องและความสั้นยาวของ
จังหวะ เช่นจังหวะหน้าทับของไทยในปัจจุบัน หน้าทีวัดความถูกต้องของจังหวะนั้นอาศัยเครื่อง
ดนตรีประเภทเครื่องเคาะเป็นตัวกระทำ ในขณะที่เครื่องพวงอวณัฏฐะทั้งหลายมีหน้าที่ผลิตเสียงของ
ระดับเสียงแบบต่างๆ ให้สอดคล้องกับทำนองตลอดทั้งอารมณ์ของการแสดงละคร การผลิตเสียง
ในลักษณะเช่นนี้จำเป็นต้องใช้เทคนิคการผลิตเสียงระดับสูง ที่ต้องผ่านการพัฒนามาแล้ว
เป็นอย่างดี (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2536: 63)

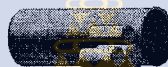
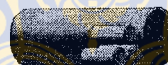
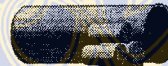
การสร้างกลอง ให้ได้ลักษณะที่เป็นมงคล ให้วัดเอาหน้ากลองขนาดเท่าใดให้แบ่งเป็น
แปดส่วน เอาส่วนหนึ่งมาวัดไปด้วยขนาดยาวของกลองนั้น ได้เท่าใด เอา 3 คูณ แล้วเอา 8 หาร
ถ้าได้เศษทศนิยมนี้ (พระครูสังวรญาณ วัดพระเจ้าเสือเลี่ยมหวาน, 2529: 5)

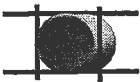
- เศษ 1 ชื่อว่า นันทเกริ ดีเมื่อใดเกิดปีติยินดีแก่ผู้ที่ได้ยินเสียงกลองนั้น
- เศษ 2 ชื่อว่า วิโชคเกริ ดีเมื่อใดผู้ที่ได้ยินก็ไม่เกิดความยินดี
- เศษ 3 ชื่อว่า เตชะเกริ ดีเมื่อใดก็เกิดความชื่นชมยินดี
- เศษ 4 ชื่อว่า มรณะเกริ ดีเมื่อใดจิตใจไม่หมั่นชื่นยินดี
- เศษ 5 ชื่อว่า ชัยยะเกริ ดีเมื่อใดใจกล้าข่มตั้งหน้าสาธารณ
- เศษ 6 ชื่อว่า อุปวเกริ ดีเมื่อใดข่มให้หาวควิดกังวล
- เศษ 7 ชื่อว่า มังคละเกริ ดีเมื่อใดข่มทำให้หายเลิยังทุกข์โทษ เกิดปราโมทย์ยินดี
- เศษ 0 ชื่อว่า โกะระเกริ ดีเมื่อใดข่มให้โทษโกรธเคืองกัน

กลองสะบัดชัยมีลักษณะทางกายภาพที่มีการพัฒนาให้เหมาะกับเหตุการณ์และโอกาสที่นำไปใช้อยู่หลายรูปแบบและตั้งชื่อตามลักษณะของงานที่นำไปใช้ ดังตารางที่ 3 นี้

ตารางที่ 3 แสดงลักษณะของกลองสะบัดชัยและการเรียกชื่อกลอง

ลำดับ	เจ้าของกลอง	รูปทรง	ชื่อเรียก	หมายเหตุ
1	วัดแก้วเต้า		กลองปู้จา	
2	วัดเข้าแท่นหลวง		กลองปู้จา กลองด้าง	
3	วัดจันทร์เกษม		กลองดู้บด้าง กลองหลวง	
4	วัดคงหาดนาก		กลองนันทเกริ	ถูกดุดอยู่ด้านซ้าย ของกลองใหญ่
5	วัดเชียงยืน		กลองหลวง	
6	วัดทุ่งแดง		กลองปู้จา กลองหลวง	

ลำดับ	เจ้าของกลอง	รูปทรง	ชื่อเรียก	หมายเหตุ
7	วัดทุ่งเสี้ยว		กลองปู้จา	
8	วัดบ้านเด่น		กลองปู้จา	
9	วัดบ้านหลวง		กลองปู้จา กลองหลวง	
10	วัดบ่อสร้าง		กลองปู้จา กลองสะบัดชัย	
11	วัดป่าคา		กลองปู้จา กลองชัย	
12	วัดพุทธเอ็น		กลองหลวง	
13	วัดโพธิ์ทองเจริญ		กลองปู้จา	
14	วัดแม่ปิ้ง		กลองปู้จา	
15	วัดศรีทรายมูล		กลองปู้จา	
16	วัดศรีบุญเรือง		กลองหลวง	
17	วัดสารภี		กลองปู้จา	
18	วัดสันป่าข่อย		กลองชัยยะมงคล กลองสะบัดชัยโบราณ	
19	วัดสันป่าคา		กลองปู้จา	
20	วัดสันมะฮกฟ้า		กลองปู้จา กลองสะบัดชัย	

ลำดับ	เจ้าของกลอง	รูปทรง	ชื่อเรียก	หมายเหตุ
21	วัดหนองไค้		กลองปู่จา	
22	คณะคำ กาไวย์		กลองสะบัดชัย	
23	คณะทนต์ศิลป์		กลองสะบัดชัย	

4.3.1 กลองปู่จา

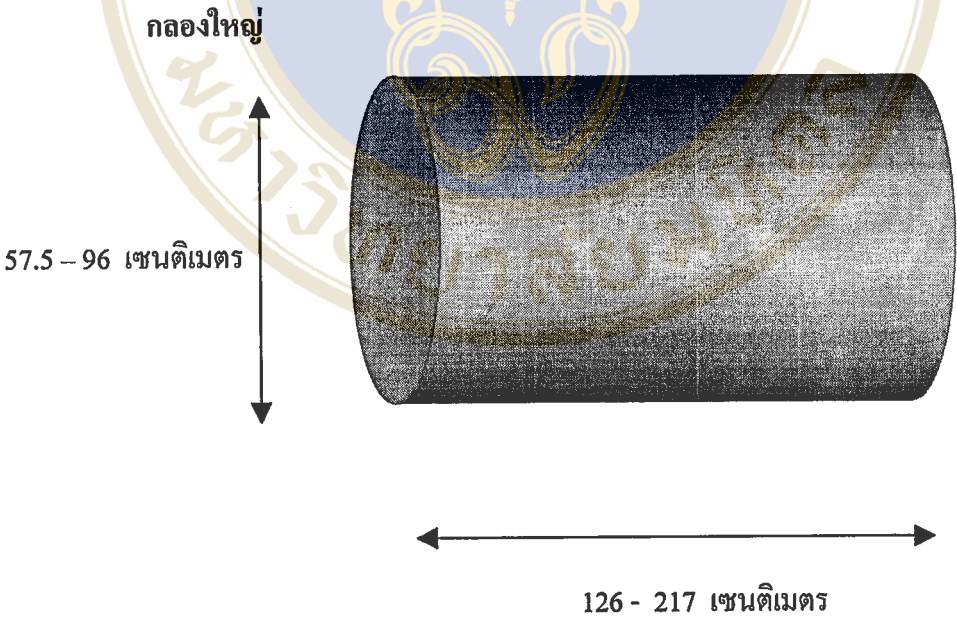
ขนาดของกลองนั้น จากการสัมภาษณ์นายมงคล เสียงขารี ได้กล่าวว่า ขนาดของกลองในแต่ละที่นั้น มีขนาดต่างกัน ขึ้นอยู่กับแรงศรัทธาของชุมชนหรือผู้สร้างถวายว่ามากน้อยเท่าใด ถ้าแรงศรัทธามากกลองก็จะมีขนาดใหญ่ ขนาดลดหลั่นตามแรงศรัทธาดังตารางที่ 4 นี้

ตารางที่ 4 แสดงขนาดของกลอง

ลำดับ	กลอง	กลองหลวง		กลองต๊ับใหญ่		กลองต๊ับกลาง		กลองต๊ับเล็ก	
		ยาว	กว้าง	ยาว	กว้าง	ยาว	กว้าง	ยาว	กว้าง
1	วัดเข้าแท่นหลวง	182.5	57.5	47.5	27.5	25		50	37.5
2	วัดจันทรมุข	199	81.5	42	26.5	38	25.5	-	-
3	วัดเชียงยืน	213	95	67	37.5	59	31	54	26.5
4	วัดทุ่งแดง	115	72.5	51.5	26.5	53.5	23.5	-	-
5	วัดบ้านหลวง	175.5	64	55	30.5	44.5	23.5	43	20.5
6	วัดบ่อสร้าง	126	80	46	33.5	60	28.5	45.5	24
7	วัดป่าคำ	146	76	64	43	57	38	40	34
8	วัดพุทธเอ็น	210	85	60	39	55	32	-	-
9	วัดโพธิ์ทองเจริญ	192	77	73	30	72	28	61	25
10	วัดแม่ปิ้ง	161	76	46	31	54.5	29.5	-	-
11	วัดศรีทรายมูล	131	77	46	29.5	40	26.5	-	-
12	วัดศรีบุญเรือง	217	82	70.5	34.5	61	29.5	48.5	27

ลำดับ	กลอง	กลองหลวง		กลองตุ้มใหญ่		กลองตุ้มกลาง		กลองตุ้มเล็ก	
		ยาว	กว้าง	ยาว	กว้าง	ยาว	กว้าง	ยาว	กว้าง
13	วัดสารภี	202	96	54.5	32.5	49.5	27	-	-
14	วัดสันป่าคา	185	64.5	58	33.5	51	28	46	25.5
15	วัดสันมะชกฟ้า	193	71.5	57.5	30	52	25	45	21
16	วัดหนองไค้ง	215	78	77	37	63	31.5	60	24.5

กลองขนาดใหญ่นี้มีการใช้ชื่อต่างกันแล้วแต่ชาวบ้านในพื้นที่นั้นใช้เรียกอย่างไร ขนาดของกลองนั้นขึ้นอยู่กับศรัทธาของวัดว่าต้องการสร้างกลองใบใหญ่ขนาดเท่าใด ขนาดของกลองสามารถแสดงได้โดยเป็นค่าประมาณของขนาดในข้อมูลที่ได้มา



หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เต็ง รัง เจาะกลางให้กลวง หุ้มหน้ากลองทั้งสอง ด้านด้วยหนังวัว หนังควาย ปัจจุบันนิยมหนังควาย เนื่องจากมีขนาดใหญ่และความทนทาน ด้านข้างเจาะรูกลม ใส่แผ่นทองเหลืองปรูเพื่อระบายอากาศในกลอง

การขึ้นหนังบนหน้ากลองใช้วิธีการนำลิ่มตอก ตรึงหนังให้อยู่ ลิ่มที่ใช้ตอกทำมาจากไม้เนื้อแข็ง กลึงให้กลมหรือใช้ไม้ไผ่ โดยส่วนใหญ่เป็นไม้ไผ่นำมาเหลาให้แหลม ยาวประมาณ 20 เซนติเมตร ส่วนด้านบนแกะสลักให้สวยงาม

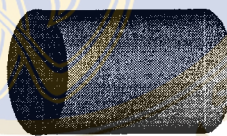


20 เซนติเมตร

กลองตุบเป็นกลองขนาดเล็กที่วางอยู่ด้านข้างของกลองใหญ่มีจำนวน 2 – 3 ลูก แล้วแต่
ละพื้นที่ ขนาดที่ได้ตามตารางดังนี้

ลูกตุบใหญ่

26.5 – 43 เซนติเมตร



42 – 77 เซนติเมตร

ลูกตุบกลาง

23.5 – 38 เซนติเมตร



38 – 72 เซนติเมตร

ลูกตุบเล็ก

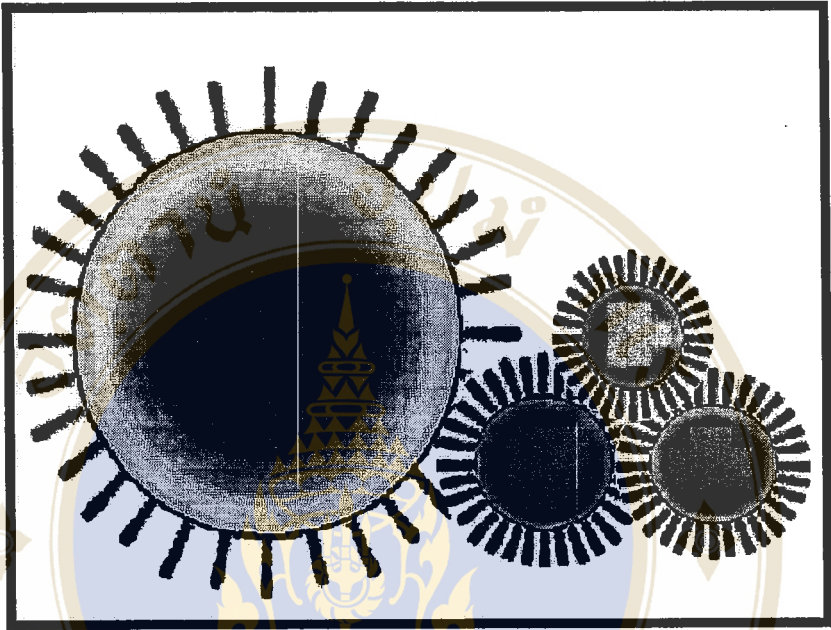
21 – 37.5 เซนติเมตร



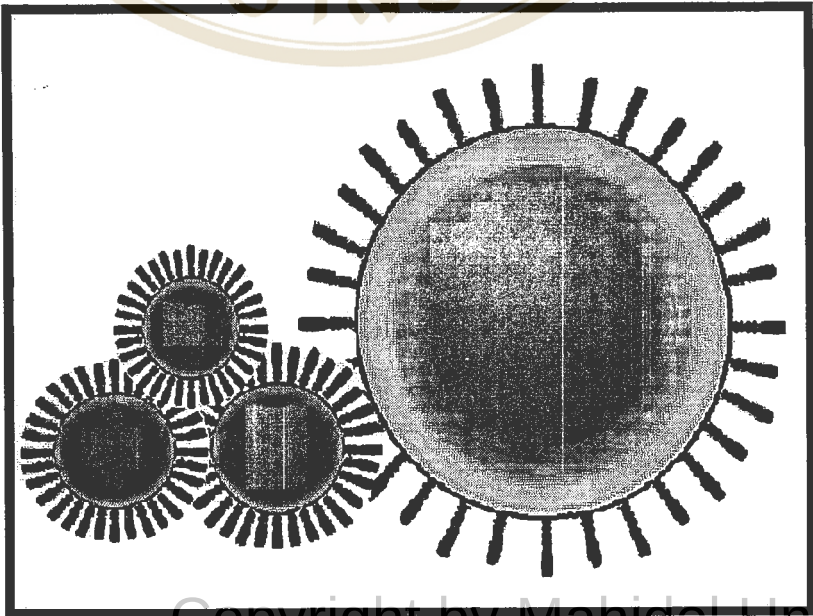
43.5 – 61 เซนติเมตร

4.3.1.1 การวางกลองลูกตุบในจังหวัดเชียงใหม่สามารถแบ่งการวางออกเป็น 4
ลักษณะดังนี้

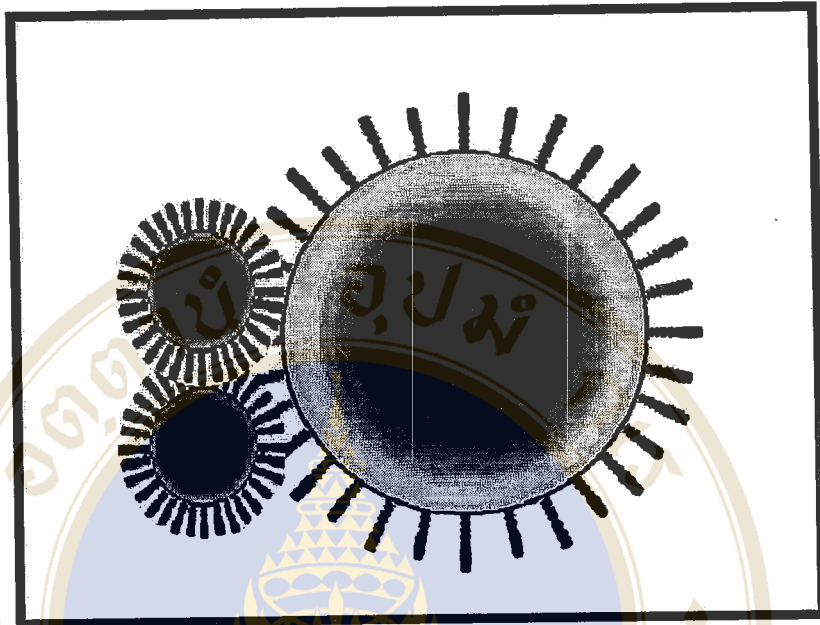
1. การวางกลองลูกตุบไว้ด้านซ้ายของกลองใหญ่



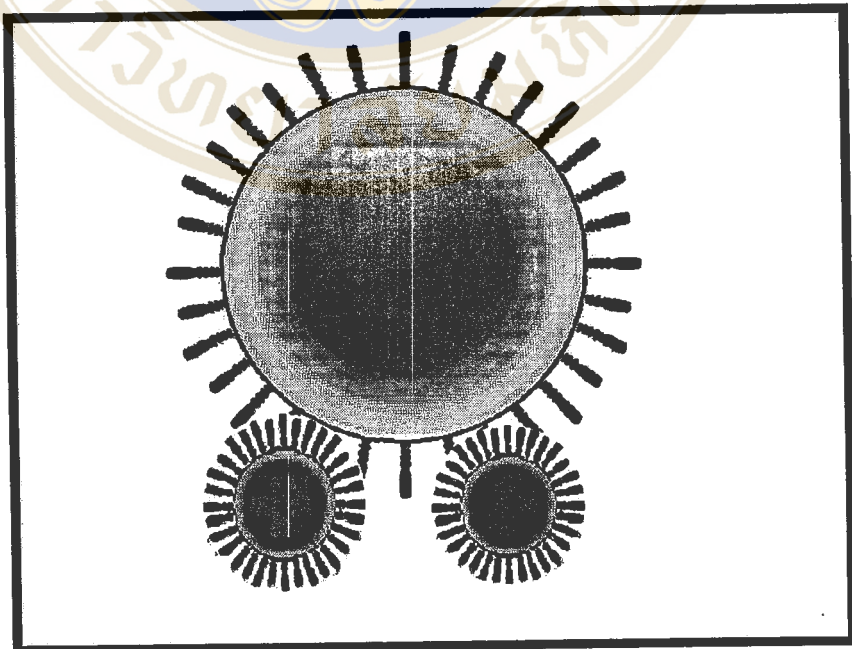
2. การวางกลองลูกตุบด้านขวาของกลองใหญ่



3. การวางกลองลูกตบ 2 ใบด้านขวาของกลองใหญ่



4. การวางกลองลูกตบ 2 ใบด้านล่าง



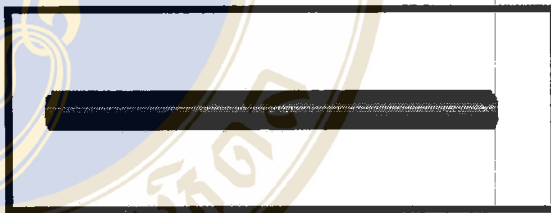
4.3.1.2 ไม้กลอง

ลักษณะของไม้กลองที่ใช้ตี สามารถแบ่งไม้กลองออกเป็น 2 ลักษณะคือ ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 3 ใบ และไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 2 ใบ

1. ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 3 ใบ มีลักษณะคล้ายกับค้อน ทำจากรากของไม้ไผ่ จำนวน 2 อัน

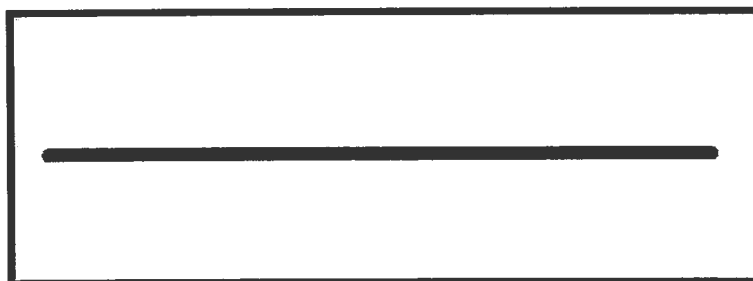


2. ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 2 ใบ มีลักษณะคล้ายกับไม้ตีฆ้องขนาดใหญ่ ทำจากไม้ทรงกระบอก ส่วนหัวไม้ทำจากการนำผ้ามาพันเป็นหัวไม้ 1 อัน และ เป็นไม้ธรรมดา 1 อัน



ไม้สะ

ไม้สะเป็นไม้ที่ใช้ตีที่หน้ากลองในจังหวะที่ขัดกับจังหวะการตีกลอง ทำจากไม้ไผ่ มีความกว้างประมาณ 1-2 เซนติเมตร ความยาวประมาณ 70-90 เซนติเมตร

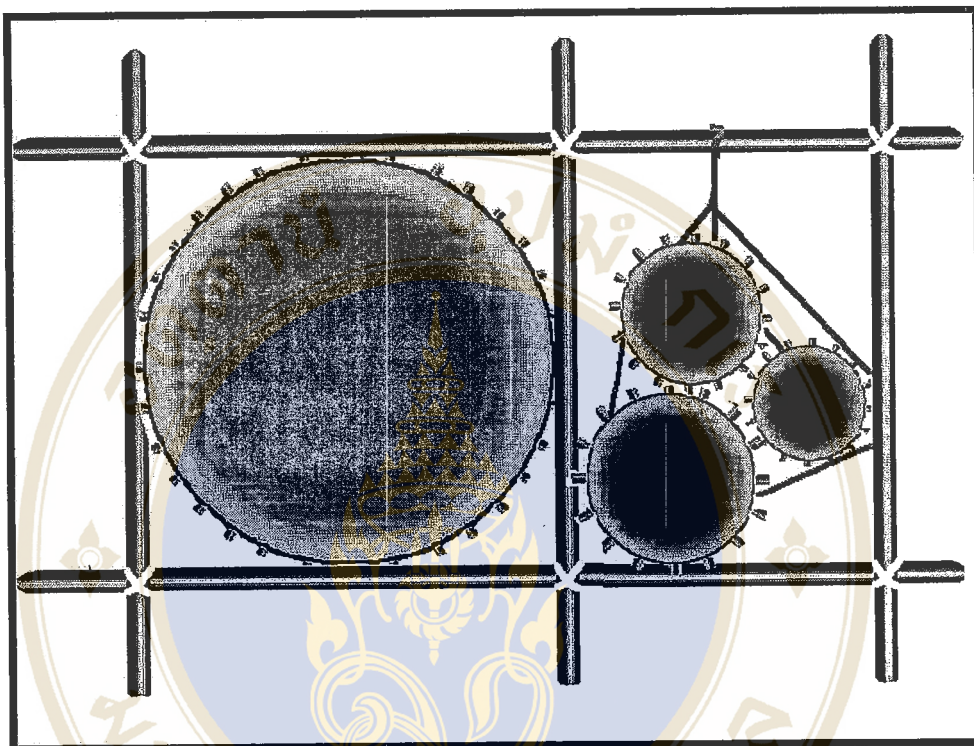


4.3.2 ลักษณะกลองสะบัดชัยโบราณ (กลองสะบัดชัยลูกตบ)

กลองสะบัดชัยโบราณหรือกลองสะบัดชัยลูกตบของวัดสันป่าข่อย ที่อยู่ในความดูแลของนายมานพ ขารณะ เป็นกลองสะบัดชัยลูกตบ ที่มีอายุไม่ต่ำกว่า 40 ปี คือ ชูคของนายมานพ ขารณะ ยังคงใช้งานจนถึงปัจจุบัน

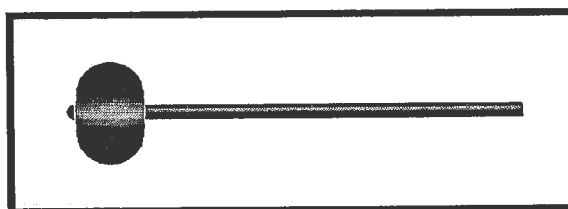


การวางกลองของกลองสะบัดชัยถูกดูบ มีความเชื่อเรื่องการเรียงขนาดกลอง เหมือนการเรียงลำดับการนั่งของพระสงฆ์ นั่นคือเมื่อหันหน้าเข้าหากลองใบใหญ่อยู่ด้านซ้าย แล้วเรียงไปทางด้านขวาตามลำดับ



ไม้ตีของกลองสะบัดชัยถูกดูบมีอยู่ 2 ประเภทคือ ไม้กลองที่มีหัวไม้กลองและไม้แจ่ม

ไม้กลอง ทำจากการพันด้วยผ้า ยาว 46 เซนติเมตร ส่วนหัวยาว 6 เซนติเมตร

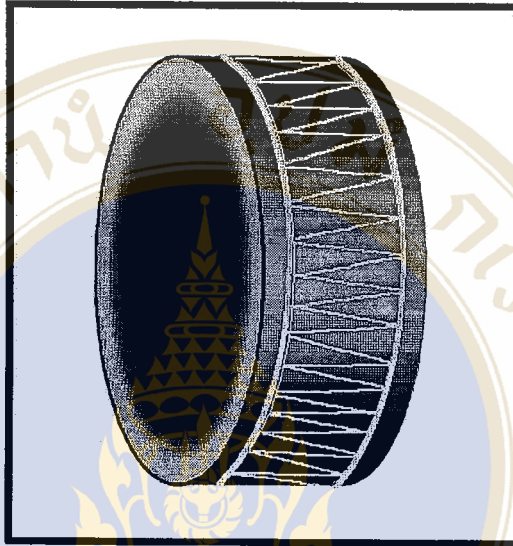


ไม้แจ่ม ทำจากไม้ไผ่ ส่วนปลายที่ใช้ตีมีลักษณะเป็นซี่เล็กๆ ส่วนปลายกว้าง 4.5 เซนติเมตร ฐานกว้าง 3 เซนติเมตร จากปลายถึงฐานยาว 62 เซนติเมตร



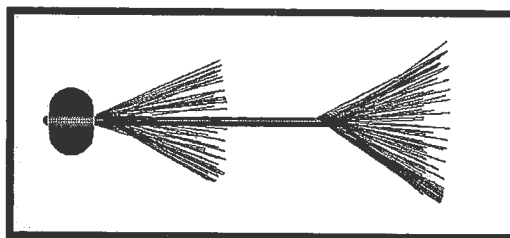
4.3.3 กลองสะบัดชัยประยุกต์

ขนาดของกลองสะบัดชัยประยุกต์ ใช้ขนาดของกลองสะบัดชัยของนายคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติมีชื่อเสียงทางด้านกลองสะบัดชัยประยุกต์

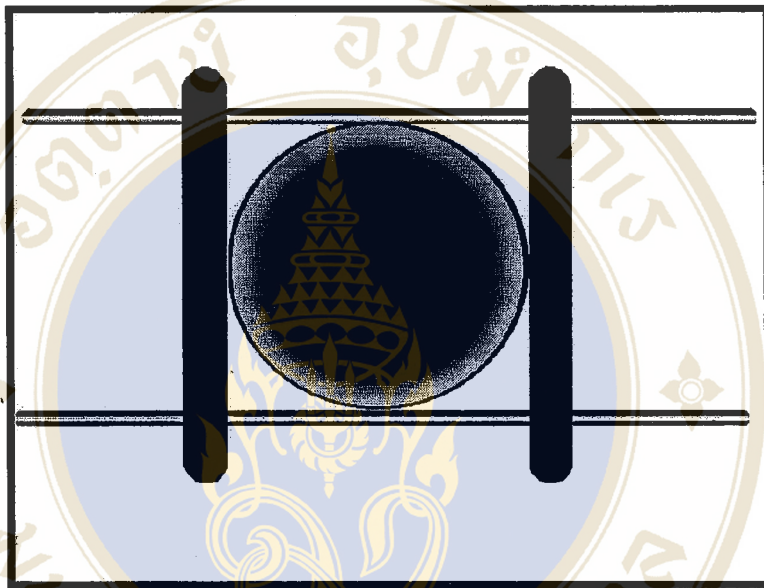


ขนาดของกลอง กลองมีขนาดหน้ากลองกว้าง 50.5 เซนติเมตร ความกว้างของหุ่นกลอง 37.5 เซนติเมตร การยึดหนังของกลองเป็นลักษณะของการใช้เชือกกรั้งดึงให้หนังกลองตึงทั้งสองด้าน เมื่อหนังเริ่มหย่อน ก็ดึงเชือกเข้าให้หนังตึงขึ้น หนังกลองไม่มีการเขียนคาถาและหัวใจกลอง เนื่องจากการตีกลองต้องใช้วิธีต่างๆ สัมผัสกับหน้ากลอง

ไม้กลองที่ใช้ตี หัวไม้ทำด้วยฝัมนำมาพันให้เป็นหัวไม้กลอง ใช้จำนวน 2 อัน เพื่อความสะดวกในการตี หูไม้ทางด้านใต้หัวไม้และทางด้านปลายไม้

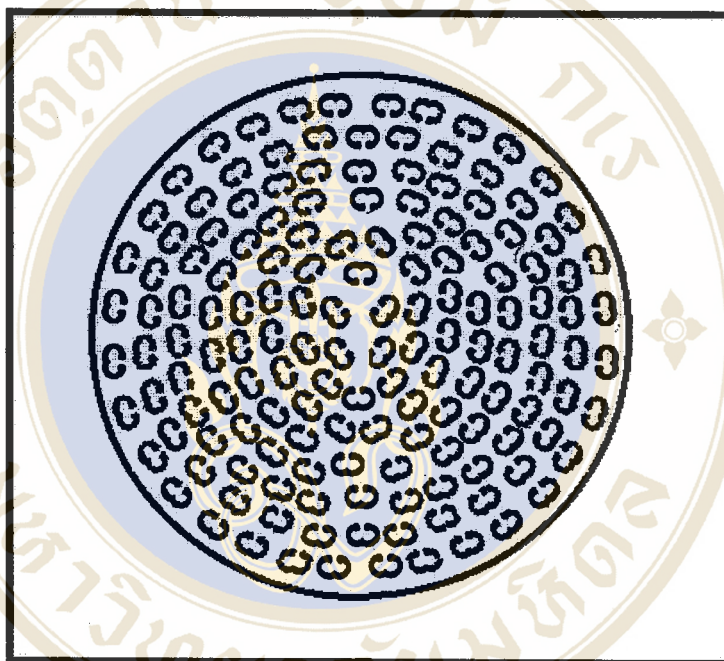


กลองสะบัดชัยประยุกต์มีเฉพาะกลองใหญ่ใบเดียว ไม่มีลูกตุบ ไม้ที่ใช้ประกบกับตัวกลองต้องมีขนาดใหญ่พอที่รับน้ำหนัก เมื่อมีการตีโดยใช้ว้ายวะสัณฑ์ส มีทั้งการใช้ศอก เข่า และเท้า ตีที่หน้ากลอง แรงสัณฑ์สจึงมาก ฉะนั้น โครงกลองต้องมีความแข็งแรง ทั้งคานและไม้ประกบ ต้องทำจากไม้เนื้อแข็ง ไม่นิยมนำไม้ไผ่มาทำ



4.4 การขึ้นหนังแบบโบราณ

กลองเมื่อมีการใช้งานมานาน หนังกลองอาจเกิดการชำรุด ฉีกขาดได้ จึงต้องมีการเปลี่ยนหนังกลองใหม่ ก่อนนำหนังไปขึ้นนั้น ต้องมีการเขียนคาถาบนหนังกลองก่อน โดยส่วนใหญ่เป็นผู้ที่เคยบวชเรียนมา เรียกว่าหนานที่เป็นที่เคารพนับถือของชุมชนเป็นผู้เขียน ลักษณะการเขียนนั้น คาถาถูกเขียนลงบนหนังกลองด้านในทั่วตลอดทั้งผืน การเขียนคาถานั้นเขียนบนหนังทุกผืนที่นำไปขึ้นบนหน้ากลองทั้งกลองใหญ่และกลองตุม

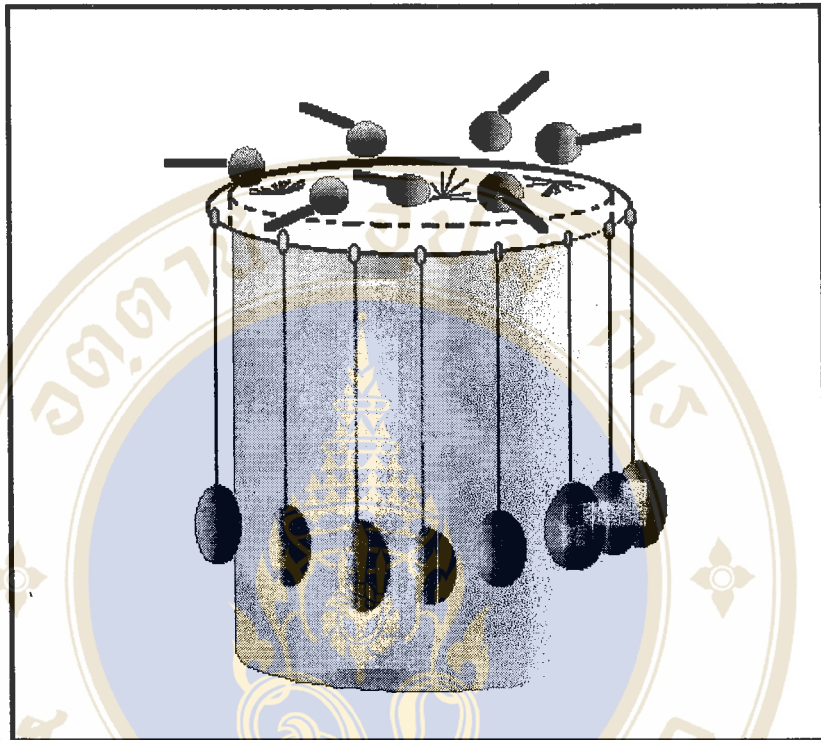


รูปจำลองตัวอย่างการเขียนคาถาบนหนัง

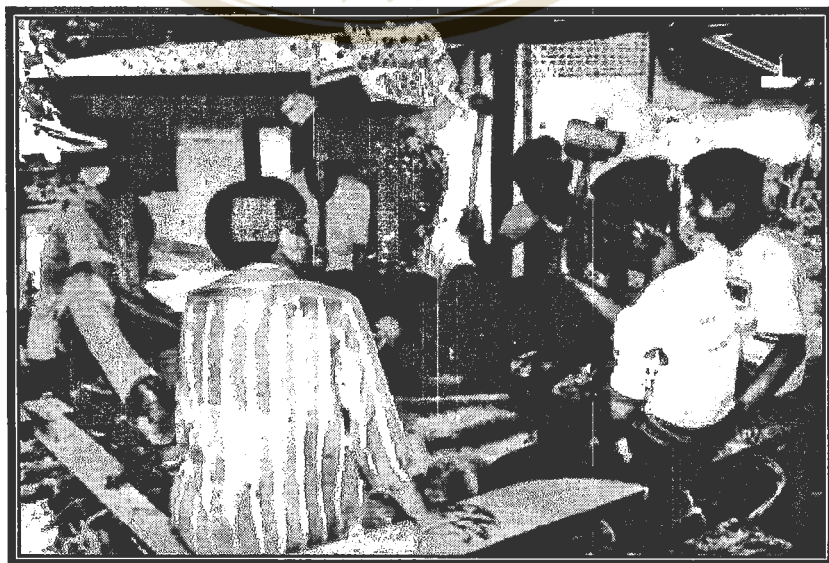
หลังจากนั้นก็นำเอาหนังที่เขียนคาถาแล้วไปแช่น้ำจนหนังอ่อนตัวเป็นเวลา 1 วันเมื่อหนังอ่อนตัวแล้ว ก็นำเอาหนังขึ้นไปขึ้นบนหน้ากลอง จากนั้นนำเชือกมาผูกที่ขอบของหนัง จนรอบส่วนปลายเชือกถ่วงด้วยดินเหนียวหนักถ่วง หลังจากนั้นใช้ก้อน ดินที่หนักให้หนังมีความตึง ใช้คนตีรอบๆหน้ากลอง ลักษณะของก้อน ทำจากมะพร้าวแห้งนำไม้ผูกเป็นด้ามใช้ตีขึ้นหนัง



การตีหนังกลองให้ดังต้องตีหนังกลองตลอด เป็นเวลา 7 วัน 7 คืน มีการผลัดเปลี่ยน
เวรกันทุกๆ 4 ชั่วโมง



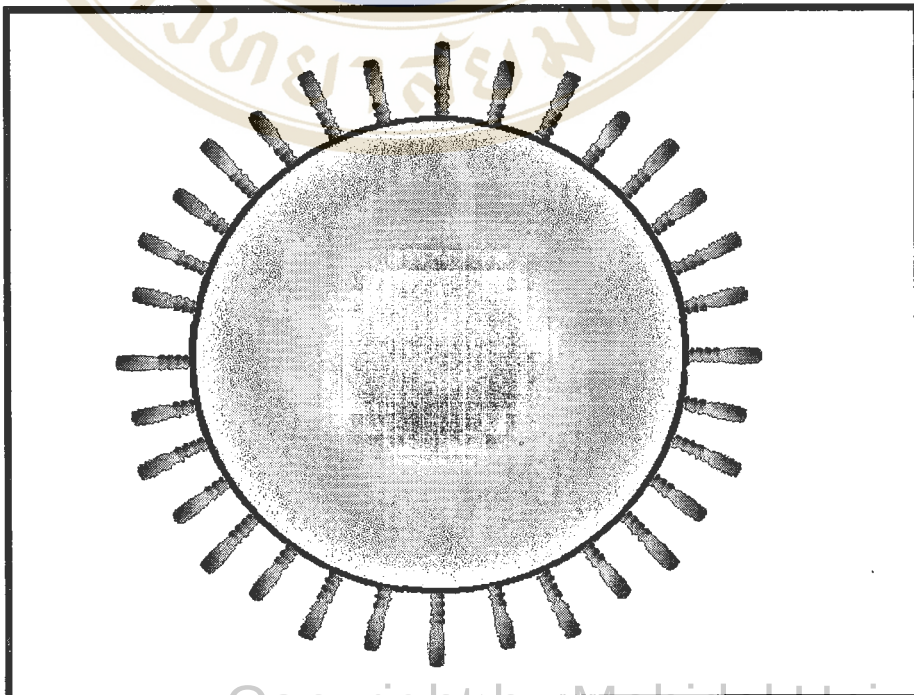
จากรูปเป็นการขึ้นหนังกลองของวัดทุ่งเสียว



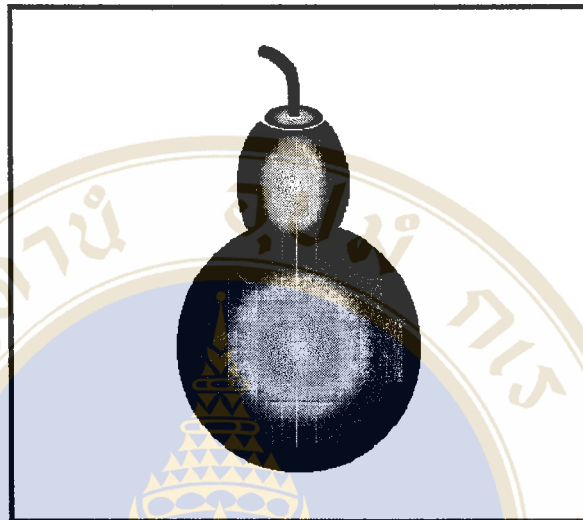
การตั้งกลองตั้งในแนวตั้ง แล้วทำน้้งร้านเพื่อความสะดวกในการตีขึ้นหนัง



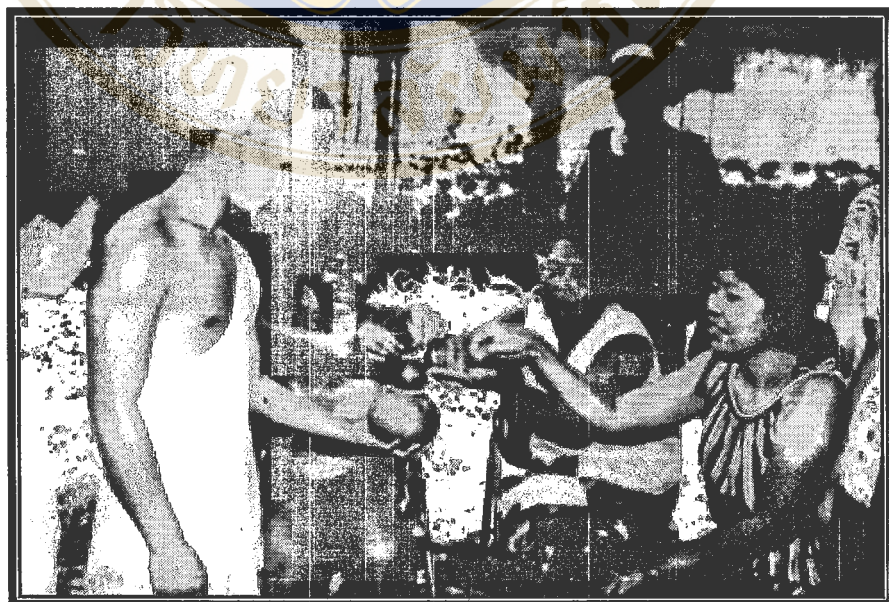
เมื่อหนังกลองตีขึ้นหนังครบเวลาที่กำหนดแล้ว หนังกลองมีความตึงเหมาะสมแล้ว ก็นำ
ลิ้นมาตอกเข้าไปยึดหนังกลองเอาไว้ ตามรูที่มีอยู่เดิม



หลังจากที่มีการขึ้นหนังเสร็จแล้วข้างหนึ่ง ก็นำเอาหัวใจกลองมาติดโดยพระที่เป็นที่
นับถือของชุมชนเป็นผู้ทำพิธีติด



ด้านในบรรจุด้วย แก้วแหวน เงิน ทอง ของมีค่าที่ศรัทธาและชาวบ้านได้ร่วมกันใส่ไว้
เพื่อให้กลองมีอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ ทางด้านเมตตามหานิยม



การใส่แก้ว แหวน เงิน ทอง ของมีค่า ในน้ำเต้า

หลังจากมีการใส่ของมีค่าเสร็จแล้วก็ นำหัวใจกลองไปติดไว้ที่กลางกลองก่อนที่จะทำการ
 จีงหนังอีกด้าน



หัวใจกลองอยู่บริเวณกลางของกลอง



พระผู้เป็นประธานเป็นผู้ติดหัวใจกลอง

เมื่อทำการขึ้นหนังกลองเสร็จแล้วก็มีการเมื่อทำกลองเสร็จเรียบร้อยแล้ว ก่อนนำสู่เข้าวัดต้องมีพิธีการนำกลองถวายวัด ต้องมีการตั้งด้านรับคล้ายกับการตั้งด้านรับเจ้าบ่าวในพิธีแต่งงาน โดยมีการนำเอาอาวุธ หอก ดาบ ไปปักถากกลองเข้าไปแล้วมีฝ่ายโต้ตอบชี้แจงถึงความสำคัญของกลองนี้ว่าเป็นกลองศักดิ์สิทธิ์ที่นำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง และกลองนี้ยังช่วยรักษา ป้องกันข้าศึกศัตรู ทั้งยังช่วยรักษาคำพุทธศาสนาให้มั่นคงในบ้านเมืองอีกด้วย จากนั้นนำกลองไปติดตั้งในวัด และมีพิธีกรรมต่างๆ ในการประดิษฐานกลองต่อไป



การทำพิธีแห่กลองเมื่อขึ้นหนังกลองเสร็จ

สรุปความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย

1. ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย สามารถแบ่งพัฒนาการของกลองสะบัดชัยออกได้เป็น 4 รูปแบบดังนี้

กลองชัย เป็นการเรียกชื่อของกลองสะบัดชัยในอดีต พบว่ามีการเรียกชื่อกลองสะบัดชัยว่า กลองชัย หรือกลองไชย พบในบันทึกบทโขนโบราณพื้นเมืองเชียงใหม่ ช่วงสมัยอาณาจักรล้านนา ปกครองด้วยพระยามังราย ในเหตุการณ์เมื่อยามทำศึกสงคราม

กลองปู่จา เป็นการเปลี่ยนแปลงจากกลองชัยในอดีต เมื่อหมดยุคการทำศึกสงครามแล้วบ้านเมืองมีความสงบสุข ได้นำกลองมาใช้ในวัดเพื่อตีเป็นพุทธบูชาแก่พระรัตนตรัย ตามความเชื่อในพระพุทธศาสนา ใช้เป็นเครื่องดนตรีในงานบุญต่างๆ ของวัดภายในชุมชน โดยมีการติดตั้งไว้บนหอกลอง ไม่มีการเคลื่อนย้ายใดๆ

กลองสะบัดชัยโบราณ (กลองสะบัดชัยลูกดุม) กลองปู่จาเป็นกลองขนาดใหญ่ ไม่สามารถที่เคลื่อนย้ายได้สะดวก โดยได้ทำการจำลอง ย่อส่วนลงมา 1 ใน 3 ของขนาดกลองปู่จา แต่ยังมีลูกดุมเหมือนเดิม ประกอบอยู่บนคันไม้ โดยใช้ไม้เล่มหนึ่งพาดบนบ่า ส่วนอีกเล่มหนึ่งถือไว้กับมือ ให้กลองมีลักษณะลาดเอียงในขณะตี แล้วนำมาเข้าในขบวนแห่ต่างๆ ใช้ในการเล่นเป็นมหรสพ งานบุญ โดยทางวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่มีการเรียกชื่อของกลองสะบัดชัยลูกดุมว่า “กลองสะบัดชัยโบราณ”

กลองสะบัดชัยประยุกต์ เป็นการนำเอากลองสะบัดชัยลูกดุมมาตัดเอาลูกดุมออกไป การตีกลองสะบัดชัยประยุกต์ เป็นการตีกลองประกอบทำทาง โดยนำอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายที่ใช้เป็นอาวุธ ได้แก่ หัว สอก เข่า เป็นต้น ตีที่กลองใบใหญ่ ลีลาที่ใช้ในการตีเป็นลีลาชั้นเชิงชายในการต่อสู้ ประกอบการตีกลอง

ผู้ที่ทำให้กลองสะบัดชัยได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงในปัจจุบันคือนายคำ กาไว้อยู่เป็นศิลปินแห่งชาติทางด้านกลองสะบัดชัยประยุกต์ กลองสะบัดชัยประยุกต์เป็นที่แพร่หลายในปัจจุบัน เป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมของล้านนา ใช้ในงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ลักษณะการแสดงมีความสนุกสนานของจังหวะและทำทางในการแสดงที่เร้าใจ มีการพัฒนารูปแบบการแสดงมากมาย ทั้งการแปรขบวน ต่อตัว และพันไฟ เป็นต้น

จิงหะที่ใช้ตี

ชื่อของจิงหะนั้นระบุขึ้นตามลักษณะของจิงหะที่นำไปใช้ในโอกาสนั้นๆ จิงหะที่ใช้ตีหลังจากจบธรรมเทศนาแล้วเรียกว่าติกลองปู้จาหรือปู้จาธรรม จิงหะที่ใช้ตีเพื่อเป็นสัญญาณบอกว่าในวันพรุ่งนี้เป็นวันพระ จิงหะมีลักษณะที่ซ้ำ มีการตีช่องเป็นช่วง ก็เรียกว่าตีแห่ หรือตีสะบัดชัย บางที่ไม่มีชื่อเรียกจิงหะแต่ลักษณะการตีคล้ายกัน และจิงหะที่ใช้ตีในการแห่ขบวนนั้นเป็นจิงหะที่มีฉาบประกอบด้วย การถ่ายทอดสรุปได้ 3 ลักษณะคือ 1. การใช้วิธีเลียนเสียงกลองในการตี 2. การใช้คำพูดตีกระสวนจิงหะ 3. การใช้คาถาตีเป็นกระสวนจิงหะ

2. ลักษณะทางกายภาพ

กลองปู้จา ทุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้เต็งรัง หุ้มด้วยหนังวัว ขนาดของหน้ากลองใหญ่มีขนาดเล็กสุดตั้งแต่ 57.5 เซนติเมตร ถึงใหญ่สุด 96 เซนติเมตร มีความยาวสั้นที่สุด 126 เซนติเมตร ถึงยาวที่สุด 217 เซนติเมตร ใช้ลิ้มในการยึดหนังกลอง ลูกตุบมีจำนวน 3 ขนาดในหนึ่งชุด ลูกตุบใบใหญ่มีหน้ากว้างต่ำสุด 26.5 เซนติเมตรถึงใหญ่สุดที่ 43 เซนติเมตร ความยาวสั้นที่สุด 42 เซนติเมตร ยาวที่สุด 77 เซนติเมตร ลูกตุบขนาดกลาง มีขนาดหน้ากลองเล็กที่สุด 23.5 ถึงใหญ่สุดที่ 38 เซนติเมตร ความยาวสั้นที่สุดที่ได้คือ 38 ถึงยาวที่สุด 72 เซนติเมตร ลูกตุบเล็ก มีความกว้างหน้ากลองต่ำที่สุดคือ 21 ถึงกว้างที่สุด 37.5 เซนติเมตร ความยาวที่สั้นที่สุดคือ 43.5 ถึงยาวที่สุด 61 เซนติเมตร การวางกลองลูกตุบในจังหวัดเชียงใหม่สามารถแบ่งการวางออกเป็น 4 ลักษณะดังนี้

- ก. การกลองวางลูกตุบไว้ด้านซ้ายกลองใหญ่
- ข. การกลองวางลูกตุบไว้ด้านขวากลองใหญ่
- ค. การกลองวางลูกตุบ 2 ใบด้านขวากลองใหญ่
- ง. การวางกลองลูกตุบ 2 ใบด้านล่างของกลองใหญ่

ไม้กลองสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ ไม้ที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 3 ใบและไม้กลองที่ใช้กับกลองที่มีลูกตุบ 2 ใบ ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 3 ใบมีลักษณะคล้ายค้อน ทำจากรากไม้ไผ่ช่วงราก จำนวน 2 อัน ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 2 ใบ ค้ำหนึ่งเป็นไม้มีหัวทำด้วยผ้าพัน อีกค้ำหนึ่งเป็นไม้ธรรมดาไม่มีหัว ไม้สะเททำจากไม้ไผ่ความกว้างประมาณ 1 – 2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 70 – 90 เซนติเมตร ใช้ตีจิงหะเกาะบนหน้ากลอง

บทที่ 5

ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีทางคติชนวิทยา ศึกษาในเรื่องความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย ความเชื่อในกลองสะบัดชัยมีความเชื่ออยู่หลายด้านจากอดีตจนถึงปัจจุบัน บทบาทของกลองสะบัดชัยมีอยู่หลายบทบาทและเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยเวลาที่เปลี่ยนไป

5.1 ความเชื่อในกลองสะบัดชัย

ธรรมเนียมประเพณี เป็นมรดกสืบทอด มรดก แปลว่าสมบัติคนตายแล้ว หมายถึงคนโบราณได้สร้างได้กระทำแต่เก่าก่อน เมื่อสรุปมี 2 อย่างคือ ส่วนที่เป็นนามธรรม เช่น ลัทธิ ประเพณี พิธีกรรม ระเบียบแบบแผน และที่เป็นรูปธรรม เช่น โบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปกรรม ภาพเขียนและเอกสาร

ความเชื่อคือการยอมรับนับถือ หรือยึดมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งทั้งที่มีตัวตนและไม่มีตัวตน เป็นความเชื่อที่มอบให้แก่รุ่นต่อมามีขาดสายการยอมรับหรือการยึดมั่นนี้ มีหลักฐานเพียงพอที่พิสูจน์ได้ หรือไม่มีหลักฐานที่พิสูจน์สิ่งนั้นก็มีส่วนมากมนุษย์เชื่อเรื่องอำนาจลึกลับ เช่น เทวดา หรือ ผี ที่สามารถบันดาลผลต่าง ๆ ให้เกิดกับคนหรือสังคมได้ ยิ่งมนุษย์เรียนรู้และเข้าใจโลกมากเท่าใด วิทยาการก้าวหน้ามากเท่าใด ความเชื่อก็เสื่อมลงไปมากเท่านั้นเพราะมนุษย์หันมาหาสิ่งที่มีเหตุผลและพิสูจน์ได้มากกว่า

5.1.1 ความเชื่อของกลองในพระพุทธศาสนา

ระบบความเชื่อทางศาสนา สามารถจำแนกระดับความเชื่อทางศาสนาพุทธในสังคมไทยแบ่งออกเป็น 2 ระดับ ได้แก่ ความเชื่อในระดับชาวบ้านและความเชื่อในระดับปรัชญา

ศาสนาเป็นระบบความเชื่อและการปฏิบัติที่เกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์และสิ่งเร้นลับ มนุษย์แสดงออกให้เห็นถึงความเชื่อทางศาสนาสามารถดูได้จากพิธีกรรม การที่มนุษย์สร้างพิธีกรรมขึ้นมา มนุษย์เหล่านั้นก็ย่อมต้องมีวัตถุประสงค์และมีความหมายตามความเข้าใจอันเกิดจากพื้นฐานความ



เชื่อทางศาสนาของตน ความเชื่อทางศาสนาในสังคมไทยมีลักษณะของการผสมผสาน 3 ลักษณะ ได้แก่

1.1 ความเชื่อในเรื่องบทบาทในการควบคุมธรรมชาติและโลกมนุษย์ ดังนั้นมนุษย์ต้องติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านั้นในวิถีทางใดในวิถีทางหนึ่ง เพื่อวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง สิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นสิ่งที่ชาวบ้านเชื่อถือและเชื่อว่ามิพลังอำนาจเหนือธรรมชาติและเหนือมนุษย์ สามารถบันดาลความเป็นไปต่างๆ นานา ได้ทั้งด้านดีด้านร้าย เป็นสิ่งเร้นลับที่มีตัวตนสามารถติดต่อสื่อสารได้ด้วยระบบสัญลักษณ์ต่างๆ มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดอยู่กับมนุษย์และธรรมชาติอย่างแยกไม่ออก

1.2 ความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิพราหมณ์ความเชื่อในพระพุทธศาสนาของชาวบ้านนั้นเป็นความเชื่อที่ผสมกับลัทธิพราหมณ์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อแบบพุทธที่ชาวบ้านเชื่อถือว่ามิพลังอำนาจบันดาลความเป็นไปต่างๆ นานาได้แก่ พระพุทธเจ้า ทั้งที่เป็นพระพุทธรูปและวิญญูณที่อยู่ในระดับสูงสุด โดยมากชาวบ้านมักมุ่งไปที่พระพุทธรูป พระธรรม หรือคัมภีร์ไบเบิลอันเป็นที่บรรจุคำสอนทางศาสนาและคาถาต่างๆ ที่เกี่ยวกับพุทธศาสนา พระสงฆ์และความเชื่อทางลัทธิพราหมณ์คือ เทวดา อินทร์ พรหม ยม ยักษ์ ตลอดจน “เจ้ากรรมนายเวร” หมายถึงวิญญูณผู้ที่ชาวบ้านเชื่อว่าเคยถูกตนประทุษร้ายชาติก่อนหรือชาตินี้และคอยเฝ้าติดตามรอการชดใช้กรรม สิ่งศักดิ์สิทธิ์เหล่านี้สามารถบันดาลทั้งด้านดีด้านร้ายได้เช่นเดียวกับผีดังที่กล่าวมา

1.3 ความเชื่อในโลกนี้โลกหน้า นรก สวรรค์ กฎแห่งกรรม หลักการหลุดพ้น การรู้แจ้งเห็นจริงในสังขารธรรม การถูกปลดปล่อยจากสิ่งผูกมัดทั้งหลาย การแสดงออกของความเชื่อทางศาสนาที่มีวัตถุประสงค์ เพื่อแก้ไขปัญหาในชีวิตในรูปของการบนบานศาลกล่าว เสกเป่า รดน้ำมนต์ อธิษฐานให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยเหลือคุ้มครอง

- ความเชื่อในเรื่องกฎแห่งกรรม พุทธศาสนิกชนจะเชื่อในเรื่องกรรม ชาติหน้า บาป บุญ เชื่อว่าการประกอบพิธีทางศาสนาจะช่วยให้เกิดโชคลาภหรือป้องกันอันตรายได้ และประสบความสำเร็จในกิจกรรมบางอย่าง

- ความเชื่อในเรื่องตัดเวรตัดกรรม จากความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรมนี้ทำให้เกิดความเชื่อเรื่องการตัดเวรตัดกรรม บูชาพระเคราะห์ มีการนิมนต์พระมาสวดทำบุญ เพื่อให้รอดพ้นจากความป่วยไข้ มีความสุข มีลาภยศ หรือมีความสำเร็จในกิจกรรมบางอย่าง

การตีกถอลงเพื่อบูชาพระพุทธศาสนา ชาวบ้านมีความเชื่อว่าเมื่อตีกถอลงเป็นการสรรเสริญพระพุทธศาสนาแล้ว ทำให้เกิดบุญแก่ตนเอง มีคำกล่าวว่า “เมื่อไม่มีเสียงกลองแล้ว ก็ไม่มีศาสนา” การตีกถอลงเป็นการดำรงรักษาพระพุทธศาสนาให้อยู่จนถึง 5000 ปี

การบูชาอยู่ในมงคลชีวิตของพระพุทธศาสนา คือ การยกย่อง เชิดชู เลื่อมใส ด้วยความบริสุทธิ์ใจ จริใจไม่แสสร้งแกล้งทำ หมายถึงกิริยาอาการสุภาพ ที่เราแสดงต่อผู้ที่ควรบูชาทั้งต่อหน้าและลับหลัง การแสดงต่อหน้าเป็นการแสดงให้ท่านทราบว่าเรามีความเคารพและตระหนักในคุณธรรมความดีที่มีอยู่ในตัวของท่านอย่างจริงใจ การแสดงลับหลังเป็นการเตือนใจตัวเอง ให้ผู้ถูกใจไว้กับคุณธรรมอันสูงส่งของท่าน ก่อให้เกิดความรู้สึกอยากกระทำตาม ใจเราจะได้ยกสูงขึ้นเสมอ ๆ ไม่เลื่อนไหลไปในทางชั่วร้าย

บุคคลที่ควรบูชา คือ บุคคลที่มีคุณความดีควรแก่การระลึกนึกถึง และยึดถือเป็นแบบอย่างในการปฏิบัติตาม ได้แก่ ผู้มีศีล สมาธิ ปัญญา สูงกว่าเรา ดังนี้

1. พระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นบัณฑิตที่ประเสริฐสูงสุดในโลก
2. พระสงฆ์ ผู้ประพฤติปฏิบัติชอบ
3. พระมหากษัตริย์ ผู้ทรงทศพิธราชธรรม
4. บิดามารดาและญาติผู้ใหญ่ ที่มีความประพฤติดี
5. ครูอาจารย์ ที่มีความรู้ความสามารถ มีความประพฤติดี
6. ผู้บังคับบัญชา ที่มีความประพฤติดี ตั้งอยู่ในธรรม

ความเชื่อในการบูชาพระพุทธศาสนาที่ระบุไว้ในพระธรรมไตรปิฎก บทพุทธบูชา ปิรวรรต ปริเภทที่ ๘ เกี่ยวกับการใช้ดนตรีในการสรรเสริญพระธรรมมีเนื้อหาดังนี้

ในกาลนั้น ท้าวสัทัมบดีพรหมก็ทรงทิพยเศวตฉัตรอันมีปริมณฑลกว้างได้ ๓ ประโยชน์มากางกันโดยเสด็จ สันคุดิตเทวราชและสุยามเทวราชก็ทรงซึ่งทิพยจามรแลแล้ววิชนี อันมีสัณฐานใหญ่ได้ ๓ คาพยุดมาถวายเป็นพัสตโดยอุกฤษฏ์ทั้งซ้ายขวา สมเด็จพระรัตนราชธิราชก็ทรงซึ่งทิพยมหาวิชัยยุทธสังขทักขิณาวุธอันใหญ่ได้คาพยุดหนึ่ง เบื้องว่าเป่าครั้งเดียวก็บันลือเสียงปรากฏไปถึง ๔ เดือน ดำเนินนำเสด็จไปไปในเบื้องหน้า แลปัญจสิขรคนธรรมเทพบุตรก็คิดพิณทิพย์มีสี่เหลี่องคฺงผิวมะตูมสูงใหญ่ประมาณ ๓ คาพยุด แห่เสด็จไปในบุรพภาควิถี พญาพาฬาสุกริก็แวดล้อมด้วยอนคนางนาคนาณวิภาบริจาริกแปดหมื่นเป็นบริวาร กล่าวอุติกาโณมนาการสารนับด้วยพันบทย ดำเนินตามเสด็จไปในเบื้องหลัง ทั้งท้าวจตุโลกบาลทั้ง ๔ มีหัตถ์ทิพยฉัตรแห่ตามไป ผุ่งเทพดาทนานพคนธรรพ์สุบรรณนาคทั้งหลายก็กระทำสักการบูชาด้วยสุคนธมาลาต่างๆ บ้างก็ประโคมทิพยสังคีตดนตรีโหมฆานสุนทรศัพท์เสนาสนั่นนฤนาท ผุ่งเทพยท้าวทั้งหมื่นโลกธาตุก็มาสโมสรประชุมชวนกันบูชาด้วยนันทิพยุคิณดนตรีแลสุคนธวิเลปนะขงชายรงปฏากอนกอนันต์ จักนับมิได้ อันว่าท่าฝนดอกไม้วทิพย์ก็ปวัตนาการในสถลสถานทางเสด็จนองเนื่องนิรันดรมิรู้ขาดทั้ง

ดอภณพาริชาตที่บันดาลตกลงบูชา แห่ขรื่องเสียงสุรณานิกรกนิษฐทงขงค้ทงหลายถวย ศัพยสาธการเอิกเกริกโกลาหลน่สนั่น

การติกลงจุดประสงค์เพื่อตีเป็นพุทธานุชาต่อพระพุทธานุชา เพื่อเป็นการดำรงรักษา พระพุทธานุชาให้ดำรงอยู่ต่อไปตลอด 5000 พรรษา ในการติกลงนั้นความต้องการให้เสียงนั้น สื่อไปถึงสวรรค์ชั้นฟ้า ขอกล่าวแก่เทวดา อินทร์ พรหม ยม ยักษ์ ตลอดจน เจ้าเวรนายกรรม ได้ รับรู้ถึงการกระทำปฏิบัติบุญจากการสรรเสริญพระพุทธานุชา เพื่อบันดาลให้ตนนั้นได้บุญ

5.1.2 ความเชื่อของกลองในความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง

ระบบความเชื่อทางไสยศาสตร์ ความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์ในล้านนาอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท

1. ความเชื่อเรื่องผีสาร เทวดา สิ่งศักดิ์สิทธิ์และวิญญาณ ชาวล้านนาแต่โบราณเชื่อ เรื่องเกี่ยวกับเรื่องนี้ และจากความเชื่อดังกล่าว คัมภีร์สี่บทตะกัเป็นวรรณกรรม เรื่องหนึ่งที่ยืนยัน ความเชื่อนี้ โดยกล่าวถึงเกี่ยวกับเรื่องทิศผีหลวงและที่อยู่ในแต่ละวันว่าอยู่ที่ไหน การหาที่อยู่ทำกิน อยู่มาได้ไปตรงกับที่ที่ผีหลวงอยู่

2. ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถาอาคมเครื่องรางของขลัง “เวทย์” เป็นชื่อคัมภีร์ใน ศาสนาพราหมณ์มี 4 หมวดใหญ่ หมวดหนึ่งเรียกเป็นภาษาไทยว่า คัมภีร์พระเวท บรรจุความ สำหรับใช้สวดขับสดุดิเทวดา ถ้านำไปใช้เสกเป่าเพื่อบังคับผีหรือเทวดาให้บันดาลในสิ่งที่ตนปรารถนาเรียกว่า มนต์ “มนตร์” แปลว่าคำศักดิ์สิทธิ์ สำหรับใช้เสกเป่า “คาถาอาคม” คือ อักษรหรือข้อความที่ผูกขึ้น ซึ่งถือว่ามีอำนาจลึกลับ เมื่อนำไปใช้ตามลัทธิที่กำหนด, “เครื่องรางของขลัง” คนไทยเชื่อว่า เครื่องรางของขลังเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คุ้มครองป้องกันผู้ที่เป้นเจ้าของได้ จะทำให้อยู่ยงคงกะพันหนังเหนียวยิงฟันไม่เข้า มีหลายประเภท เช่น พระเครื่อง ตะกรุด ยันต์ วาน เหล็กไหล เป็นต้น

ตำนานความเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของกลองโดยการเขียนคาถาบนหนังกลองนายมานพ ยารณะ ได้กล่าวไว้ว่าดังนี้

ศิล 1 พรรษา ยักษ์ต้องลงมากินมนุษย์อยู่เป็นประจำ ยักษ์ตนนี้มีความสามารถสูง โดยมีดาบพิชัย ไม่ว่าจะนำตัวนางผู้ใด ไปซ่อนไว้ที่ไหน ทั้งในถ้ำ ผังไว้ในดิน ยักษ์ก็สามารถมองเห็น แล้วก็ชี้ได้ถูก ให้นางนั้นมากิน ทำให้เดือดร้อน ทั้งพระอินทร์ก็ลงมาดู โดยปลอมตัวเป็นมนุษย์ แล้วสร้างคาถาบังตา โดยการสร้างกลองขนาดใหญ่ กลองใบใหญ่นั้นได้ใช้คาถา “วะ” บังตา เขียนตัว

จะ จำนวนพันตัวไว้ที่หน้ากลอง ทั้งกลองใบใหญ่ และใบเล็ก ใบละพันตัวที่หน้ากลอง นำนางนั้นไปไว้ในกลอง จากนั้นก็ตีบังตาศักดิ์ไว้ แล้วมาตกลองกับยักษ์ว่าให้มองหานางที่นำไปซ่อนไว้ ถ้าไม่สามารถหาได้จะต้องไม่มากินมนุษย์อีก ยักษ์ก็ไม่สามารถจะมองเห็นนางได้ว่าอยู่ที่ใดจากนั้นยักษ์ก็พ่ายแพ้ไป จากนั้นมากลองนี้ก็ได้ชื่อว่า กลองจชัย (กลองไชย)หรือ กลองจชัยยะมงคล

ตามความเชื่อของวัดหนองไผ่เกี่ยวกับประวัติการตีกลอง เพื่อบูชาเทวดามาบอกหมู่บ้านทุกหมู่บ้าน ต้องมีกลองทุกวัด ไม่อย่างนั้น ยักษ์จะลงมากินมนุษย์ในทุกๆ 7 วัน ถ้าวัดไหนมีกลอง บูชาโดยการตีในวันดาตอนกลางคืนประมาณ 4 ทุ่ม และในวันพระตีตอน กลางวัน มีไว้เพื่อให้รู้ว่าคนที่อยู่บริเวณนั้นเป็นคนมีศีลมีธรรม ยักษ์อย่าได้มาทำร้าย

ความเชื่อของชาวบ้านที่เชื่อว่ากลองสามารถบันดาลให้ฝนตกลงมาได้เพราะความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง จากการบอกเล่าของพระครูวิมล เจ้าอาวาสวัดคงคาอานาเมืองทองได้กล่าวไว้ว่า เมื่อครั้งที่ได้มีการนำกลองใหม่ที่สร้างเสร็จแล้วมาเข้าวัด ในขณะที่มีการแห่ขบวนนำกลองเข้าวัด ก็จะมีฝนโปรยลงมาอยู่ตลอดเวลาตลอดพิธีกรรมการนำกลองเข้าวัดนั้น

พิธีกรรมเป็นสิ่งที่ช่วยให้ชาวบ้านคลายความวิตกกังวล สามารถดำรงชีวิตอย่างมีความหวัง เรื่องน่าเป็นสิ่งที่มนุษย์กังวลตลอดเวลาในช่วงฤดูการเพาะปลูก ช่วงก่อนฤดูเพาะปลูกจึงเป็นช่วงที่พิธีกรรมส่วนใหญ่กระทำในช่วงนี้ เช่น การไหว้ผีฝ่าย ผีเจ้าบ้าน การแห่นางแมวขอฝน การฟังธรรมปลาช่อน ฯลฯ ชาวบ้านใช้โอกาสช่วงมีพิธีกรรมได้ทำบุญทำทาน โดยผ่านพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ช่วยสร้างความมั่นใจให้แก่ชาวบ้าน เพื่อให้มีชีวิตอยู่อย่างอุดมสมบูรณ์ในโลกหน้าอีกด้วย

สัญลักษณ์ เป็นระบบที่ใช้ในพิธีกรรม เป็นการปฏิบัติเพื่อใช้สื่อถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดลบันดาลให้บรรดาในสิ่งที่ตั้งวัตถุประสงค์ไว้ สัญลักษณ์ในพิธีกรรมเหล่านั้น ไม่ใช่ความหมายที่ใช้สื่อ ตามปกติ ความหมายของสัญลักษณ์ต้องเป็นตามที่ปรากฏในพิธีกรรม สัญลักษณ์ที่ใช้ในพิธีกรรมสิ่งหนึ่งก็คือเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีในพิธีกรรมจัดว่าเป็นสัญลักษณ์ในการควบคุมการดำเนินพิธีแต่ละขั้นตอน และให้ความสนุกสนานครึกครื้นในบรรยากาศของพิธีกรรม กลองเป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทในพิธีกรรม โดยการตีกลองเพื่อใช้บอกระยะการจบกันแห่งเทศน์มหาชาติของแต่ละกัณฑ์ การตีกลองก็สามารถบันดาลให้ฝนตกลงมาได้

ในสมัยโบราณกลองถือเป็นของสูง เป็นของหมู่บ้านคูเมือง ชาวบ้านธรรมดาไม่สามารถที่จะสัมผัสกลองได้ ต้องเป็นข้าหลวงที่มียศสูงศักดิ์เท่านั้น ตามตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผู้ที่หนึ่งหน้า 57

...ทีนั้นขุนเปกจึงขึ้นอาสาแก่พระยาฉั่นนี้ ข้าขอฝ่าหมูทัพระเป็นเจ้าหนเหนือในคินนี้ ขอแต่งคนออกกับข้าปุ่น 6 พันทอะ พระยาได้ว่าก็ดีแล ฯ ขุนก็จูงออกฝ่าทัพระ เมื่อขึ้นขุนราม เถารู้ข่าวจึงไปไหว้พระยาได้ว่าพระเป็นเจ้าจักหื้อขุนเปกจัดออกฝ่าหมูพระเป็นเจ้าหนเหนือ แท้หรือ... ในคินนั้น ขามเทียงคินขุนเปกจัดมันจี่เรื่อร่อกันพันหลวง พระเป็นเจ้าติโลกราชแล้วมันหื้อลูบกลองเป็นดังหมูหลวง...

5.1.2.1 พิธีกรรมของล้านนาในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

1. พิธีกรรมปลาช่อน

เป็นพิธีกรรมระดับชุมชน เพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล เพื่อให้ได้มีน้ำบริบูรณ์ในไร่นา ประกอบพิธีกรรมในวัดประจำหมู่บ้าน บริเวณที่เกี่ยวข้อง ได้แก่โบสถ์ และ ต้นโพธิ์ ในช่วงเวลาต้นฤดูทำนาในปีที่ฝนแล้ง ไม่ตกต้องตามฤดูกาล ผู้ประกอบพิธีเป็นชาวบ้านในหมู่บ้าน ผู้อำนวยการพิธีคือ อาจารย์วัด หรือ ไวยาวัจกร ผู้เข้าร่วมพิธีคือชาวบ้านในหมู่บ้านไม่จำกัดเพศและวัย

วัตถุสัญลักษณ์ในพิธีกรรม

1. เครื่องบูชา

- ดอกไม้ 1 พาน
- รูป 1 ห่อ
- เทียน 1 ห่อ
- น้ำส้มป่อย
- ธรรมปลาช่อน 1 ผูก (กัณฑ์)

2. สัตว์ที่เกี่ยวข้องกับความอุดมสมบูรณ์ของน้ำ

- ปูมีชีวิต 10 ตัว
- ปลามีชีวิต 10 ตัว
- หอยมีชีวิต 10 ตัว
- คางคกมีชีวิต 4-5 ตัว
- นกกระยางขาวทำด้วยแก่นไม้ปอ 4 ตัว

3. แม่น้ำจำลอง ใช้กาละมังขนาดใหญ่วางบนน้ำก่อนกาละมัง

5. สัญลักษณ์แสดงขอบเขตปริมาตร

- รั้วไม้ไผ่สานลายขัดขนาดสูง 1 เมตร ความยาวขนาดใช้ล้อมวิหาร 1 รอบ ล้อม โคนต้นโพธิ์ 1 รอบ
- เสาหลักรั้ว 4 เสา สำหรับยึดแนวรั้ว และเป็นที่แขวนนกกระทาไม้ป้อ สูงประมาณ 1-2 เมตร

วันประกอบพิธีกรรม ชาวบ้านที่สมัครใจร่วมขบวนแห่แต่งตัวกันแปลกๆ เช่น แต่งเป็นลิง ผู้ชายนุ่งกระโปรงผู้หญิงและเขียนหน้าทาปากด้วยสีดำ หรือกะดำนะต่าง ตัวแมวเองหากไม่ใส่แมงคาก็ถูกจับป้ายสีดำเลอะเลอะเหมือนแมวก่อนใส่กรงขัง โดยผู้อำนวยพิธีร่วมในขบวนแห่ด้วย เป็นผู้กล่าวโหหารกับนางแมว ทำนองว่า “นางแมวเหย...ขอฟ้า ขอฝน ให้ตกลงมาด้วย...”

ในขบวนแห่นำโดยผู้อาวุโส ติดตามด้วยนางแมว มีคนหามกรงขังเดินไป ผู้ร่วมขบวนแห่พิธีและกลุ่มผู้ตีฆ้องกลอง ตลอดระยะทางที่เคลื่อนขบวนแห่ไปนั้น มีการร้องรำทำเพลง ร้องตะโกนว่า “นางแมวมาแล้ว ๆ ๆ นางแมวเอาฝนมาแล้ว ... ๆ ๆ” นอกจากนั้นยังมีการส่งเสียงไชโยโห่ร้องกันอีกที แสดงถ้อยคำเยาะเย้ยถากถางเทวดาฟ้าดิน และที่สำคัญคือนางแมวต้องถูกสาदनํ้าอยู่ตลอดระยะทาง ทั้งโดยผู้ร่วมขบวนพิธี ชาวบ้านที่อยู่ใกล้ทางที่นางแมวผ่าน ถือกันว่า นางแมวผ่านไปบ้านใครหากเจ้าของบ้านไม่ดักนํ้ารดแมวและขบวนแห่แล้วแมวต้องโกรธมาก ไม่ยอมเรียกฝนให้ตกลงมา ดังนั้นเจ้าของบ้านจึงต้องคอยดักนํ้าสาदनางแมวและขบวน โดยการสาดให้เป็นฝอยคล้ายฝนตก พร้อมพูดว่า “เฮ้ ฝนตกแล้ว” ผู้ร่วมขบวนก็ส่งเสียงโห่ร้องยินดี ฝ่ายนางแมวเมื่อถูกสาदनํ้าเปียกและได้ยินเสียงอีกทีก็กรีกครื้น ทำให้เกิดความหวาดกลัวและหนาวสั่นส่งเสียงร้องและกระโดดไปตลอดทาง คนเชื่อว่า ตามปกติแมวเป็นสัตว์ที่เกลียดนํ้า เกลียดฝน ถ้ามันเห็นฝนตกหรือฝนกำลังตก แมวส่งเสียงร้อง ดังนั้นการที่แมวร้องในขบวนพิธีจึงเป็นการแสดงอำนาจศักดิ์สิทธิ์ สามารถเรียกฝนให้ตกลงมาได้

ในอันดับแรกแรกขบวนแห่เคลื่อนไปยังบ้านกำนัน ผู้ใหญ่บ้านหรือผู้ใหญ่ที่มีศีลมีธรรมนำเคารพก่อน จากนั้นจึงเคลื่อนไปรอบๆ หมู่บ้าน ตั้งแต่บ่ายจนถึงเย็น เมื่อเสร็จพิธีในวันแรกแล้วหากฝนยังไม่ตกภายใน 3-7 วัน ก็จัดขบวนแห่ขึ้นอีก รอไปอีกเช่นนี้หากฝนยังไม่

ตกอีกก็แหวกเป็นครั้งที่ 3 ขบวนแห่นางแมวครั้งสุดท้ายนี้ระดมผู้คนมาร่วมให้มากที่สุดเท่าที่มากได้ทั้งหมู่บ้าน และถ้าหากฝนยังไม่ตกอีกก็เป็นอันงดพิธีกรรมแห่นางแมว

5. เครื่องฉันของพระเป็นของขบเคี้ยว ได้แก่ หมากรู เมียง นุหรี

ขั้นตอนปฏิบัติในพิธีกรรม

1. ระยะก่อนวันประกอบพิธีกรรม

ชาวบ้านช่วยกันหาไม้ไผ่จำนวนที่ต้องการ ใช้ทำรั้วรอบโบสถ์ และรอบโคนต้นโพธิ์เมื่อได้ไม้ไผ่มาแล้วก็ช่วยฝงเสา จัก สาน เป็นรั้วโบสถ์ ด้านหน้าทำเป็นประตูทางเข้า 3 ประตู ส่วน รั้วรอบโคนต้นโพธิ์ก็ทำในลักษณะเดียวกันแต่มีประตู 2 ประตู

นกกะบายขาวที่ทำจากแก่นไม้ปอ 4 ตัว นั้นใช้เชือกที่สานไม้ไผ่เป็นรูปไข่คล้องติดกันร้อยผูกกับตัวนกกะบายแล้วนำไปปักไว้กับเสาหลักรั้วทั้ง 4 หลัก

สำหรับสัตว์มีชีวิตอื่นๆ ได้แก่ ปลา ปู หอย จะหาเตรียมไว้อย่างละ 10 ตัว และคางคกอีก 4-5 ตัว

2. วันประกอบพิธีกรรม

พิธีนี้ถูกประกอบขึ้น ณ เบื้องพระพักตร์พระพุทธรูปอันเป็นองค์ประธานในวิหาร ชาวบ้านไปรวมตัวกันในวิหารแต่เช้า โดยมีไวยาวัจกรเป็นผู้อำนวยการพิธีตลอดงาน

ตอนเช้าก่อน 9 นาฬิกา ชาวบ้านนำพานดอกไม้รูปเทียน น้ำส้มป่อยและธรรมาพล่าช่อน ไปวางไว้บนอาสนะตรงหน้าบริเวณที่พระสงฆ์มานั่งเป็นเครื่องสักการะถวายพระสงฆ์ที่เทศนาโปรดในพิธี

ส่วนสัตว์มีชีวิตจำพวก ปลา ปู หอย ใส่ไว้ในกาละมังบรรจุน้ำที่เตรียมไว้ คางคก ใส่ไว้ในตะกร้าป้องกันการกระโดดหนี นกกะบายแก่นไม้ปอ เหล่านี้นำมาวางไว้บนพื้นตรงหน้าแท่นธรรมาสน์ นัยว่าให้ได้ฟังเทศน์ธรรมปลาช่อนด้วย

พอได้เวลาประมาณ 9 นาฬิกา พระสงฆ์ 1 รูป ได้รับการนิมนต์เข้ามาในพิธี เมื่อพระสงฆ์นั่งบนอาสนะแล้ว ไวยาวัจกรจตุรปูเทียมนุชาพรรัตนตรัยผู้เข้าร่วมพิธีทุกคนพนมมือและว่าตาม จบแล้ว ไวยาวัจกรกล่าวคำอาราธนาศีล พระสงฆ์ให้ศีล จบแล้วไวยาวัจกรกล่าวคำอาราธนาธรรม พระสงฆ์เทศน์ธรรมปลาช่อน ตามที่เตรียมถวายไว้จนจบ 1 ผูก แล้วก็ให้พรพร้อมประพรมน้ำส้มป่อยแก่ผู้เข้าร่วมพิธี

ต่อจากนั้นชาวบ้านนำกลองม้งบรรจุ ปลา ปู หอย ไปปล่อยในน้ำไหล (แม่น้ำปิง) นำคางคกไปปล่อยนอกบริเวณวัด ส่วนนกกระยางแก่นไม้ปอถูกนำไปปักไว้ที่ริมฝั่งแม่น้ำปิง เป็นเสร็จพิธี

2. การสืบทอด

นิตยา จันทโทภาสกร (2531: 1) กล่าวถึงการสืบทอดเมืองเชียงใหม่ในสมัยปัจจุบันไว้ว่าเนื่องจากการสืบทอดเมืองหรือการทำบุญเมืองเป็นประจำของเมืองเชียงใหม่มาตั้งแต่สมัยโบราณ และจัดไว้เป็นประจำอันสำคัญที่ต้องปฏิบัติจัดทำกันทุกปี ประเพณีอันดังกล่าวนี้อาจจัดทำเมื่อใดไม่ปรากฏ ต่อมาทางเทศบาลนครเชียงใหม่ได้พิจารณาเห็นว่าประเพณีอันดังกล่าวนั้นสมควรที่ฟื้นฟูขึ้นมาจัดทำและรักษาไว้โดยมี

จุดมุ่งหมายเพื่อความเป็นสิริมงคลและความร่มเย็นเป็นสุขแก่ประชาชนชาวจังหวัดเชียงใหม่ สร้างความสามัคคีให้เกิดขึ้นในหมู่ประชาชนพลเมือง ตลอดจนพ่อค้าหบดี ข้าราชการ เจ้าบ้านเจ้าเมือง ปลุกฝังให้ประชาชนพลเมืองยึดมั่นในประเพณีและศิลปกรรมอันดีเป็นการป้องกันภัยจากการแทรกซึมของลัทธิคอมมิวนิสต์ได้ โดยเริ่มจัดทำครั้งแรกในปี พ.ศ. 2511 โดยจัดในวันใดวันหนึ่งในเดือน 9 เหนือ เพราะถือว่าเดือน 9 เหนือ เป็นเดือนที่เป็นมงคลนามพิธี

การจัดการสืบทอดเมืองในสมัยโบราณนั้น เมื่อทุกแห่งจัดพิธีกรรมบูชาเสร็จเรียบร้อยแล้ว จัดบาตรน้ำพระพุทธมนต์และหม้อมน้ำพระพุทธมนต์ครบทั้ง 10 แห่ง คือ กลางเวียง ประตู่ทั้ง 5 ประตู และแจ้งเวียงทั้ง 4 แจ้ง จัดด้ายสายสิญจน์รอบเวียง 3 รอบ โดยทักษิณวัฏ (เวียนขวา) โยงผ่านเข้าไปรวมกันที่กลางเวียง ดูกุโยเมงมูม

ก่อนเริ่มทำพิธีสมัยโบราณเคยใช้ปืนยิงที่กลางเวียง เป็นสัญญาณเพื่อความพร้อมพร้อมคือลงมือทำพิธีพร้อมกันทุกแห่ง เมื่อได้เวลาแล้วผู้เป็นประธานในพิธีนั้น ๆ ก็เริ่มจุดเทียน รูป บูชาพระรัตนตรัยไหว้พระสมათานศีล 5 จบแล้ว อาราธนาพระปริตร จบแล้วพระภิกษุรูปใดรูปหนึ่ง (โดยปกติรูปที่ 3 หรือคอก 3) ขัดบพัสคเค มุนิราชัสสะ สุนันตุ สักกะโมกะชะทัง ต่อ ฆัมมัสสะวะนะกาโล อะฆัมมะกันตา 1 จบ แล้วตั้ง มโม ตัสสะ พระสงฆ์กับ ภะกะวะโต พร้อมกันต่อไป 3 จบ แล้วต่อ สาระณาคมน 3 ต่อไปตามลำดับหัวข้อสวดมนต์พิธีสืบทอดเมือง

เมื่อพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์จบแล้ว มีการฟังธรรมเทศนา 2 กัณฑ์ คือ ธรรมมังคะละสันติ ธรรมปลาซ่อน เมื่อเทศนาจบแล้วก็มีการผูกมือกัน เสร็จแล้วจึงถวายภัตตาหารเพลแด่พระสงฆ์อันมีพระพุทธรูปเป็นองค์ประธาน ภายหลังจากที่พระสงฆ์อนุโมทนาแล้วก็มีพิธีประพรมน้ำพระพุทธมนต์แก่บรรดาประชาชนทั้งหลายเป็นอันเสร็จพิธี

ส่วนในด้านการทำพิธีทางไสยศาสตร์นั้นก็มียาจารย์ผู้เป็นมรรคทายกเป็นผู้กล่าวคำ
โอกาสพรรณาเครื่องสังเวด้วยถ้อยคำอันร้อยกรองอย่างไพเราะ มีคติ และสามารถโน้มน้าวความ
ศรัทธาของประชาชนผู้ฟังให้เกิดความปิติยินดีอิ่มเอิบใจได้

การสืบชะตาเมืองในสมัยปัจจุบันนั้น ก่อนจัดให้มีการสืบชะตาเมืองต้องจัดให้มีพิธีขึ้น
ท้าวทั้งสี่ก่อน พิธีขึ้นท้าวทั้งสี่จัดในตอนเย็นของวันก่อนที่มีพิธีสืบชะตาเมืองและมีการก่อเจดีย์
ทรายด้วย

ท้าวทั้งสี่ได้แก่ พระกิริปกษะ พระวิรุหะ พระเวชสุวรรณ พระยาอินทร์เจ้าฟ้าและแม่
ธรรณี ภูษาเทพผู้รักษาคณ ในโอกาสต่างๆ ในเมื่อเวลาฝนฟ้าตกไม่ตรงตามฤดูกาลบ้าง ในการเทศนา
ธรรมπλαษอนก็ใช้การติกลองในบทพนแสนห้า(มงคล เสี่ยงขาริ, 2543: สัมภาษณ์)

ธรรมเนียมประเพณีที่กำลังพูดถึงกันเดี๋ยวนี้ บางอย่างเรายังไม่ทราบแน่ชัดเป็นของไทยเผ่า
ไหน สืบมาจากเผ่าลัวะ ยาง และ พม่า ธรรมเนียมประเพณีไทยแท้ดั้งเดิมอันใด หลักฐานที่กล่าว
ไว้ชัดเจนคือประเพณีเข้าอินทขิล ของเมืองเชียงใหม่ “เดือนแปดเข้า เดือนเก้าออก” พญามังรายสืบ
มาจากพวกลัวะ และปฏิบัติสืบต่อมาถึงปัจจุบัน มีความเชื่อเมื่อบูชาอินทขิลแล้วบ้านเมืองอยู่เย็น
เป็นสุข(ปวงคำ ดุ้ยเขียว, 2531: 1)

การบูชาเสาอินทขิล ชาวเชียงใหม่เฉพาะชาวลัวะ เป็นผู้ตั้งถิ่นฐานที่อยู่อาศัยเดิมเชื่อว่า
เสาใจเมืองที่พระอินทร์ให้มาจากบนสวรรค์ชื่อว่าเสาอินทขิล และส่งยักษ์ 2 คนมาเฝ้าเสานี้ โดย
เสานี้มีฤทธิ์มากและเชื่อว่าเสาอินทขิลเป็นเสาที่สามารถบันดาลให้พวกข้าศึกที่ยกทัพมาชิงเอาเมือง
ขณะนั้นชื่อนพบุรีกลายเป็นพ่อค้าไปหมด ในสมัยโบราณบูชากันประจำปีประมาณปลายเดือน 8
เหนือ (พฤษภาคม) โดยเริ่มทำพิธีตั้งแต่วันแรม 13 ค่ำเดือน 8 หรือเข้าอินทขิล ถึงวันขึ้น 4 ค่ำ
เดือน 9เหนือ ออกอินทขิลจึงเรียกกันว่าเดือน 8 เข้าอินทขิล เดือน 9 ออกอินทขิล ในการเข้าอินท
ขิลชาวบ้านชาวเมืองทั้งหนุ่มเฒ่านำดอกไม้รูปเทียน น้ำมันส้มป่อยใส่พานไปทำการสักการะ
เนื่องด้วยการบูชาเสาอินทขิลนี้เป็นการบูชาด้วยดอกไม้ รูปเทียนล้วน ๆ จึงเรียกกันโดยทั่วไปว่าใส่
ขันดอก ระหว่างทำพิธีตั้งแต่เข้าอินทขิลจนออกอินทขิล จัดให้มีการขอ ฟ้อนหอก ฟ้อนดาบ
สังเวทเวทอาภรณ์ ผีเสื้อบ้าน ผีเสื้อวัด (จุฬาร ประชาเดชสุวรรณ, 2541: 27)

5.1.3 วรรณกรรมในพิธีกรรม

“ธรรม” ที่พระใช้เทศนาในพิธีนี้เรียกว่า ธรรมไชยาปลาช่อน เขียนด้วยอักษรล้านนาจารีกลลงในใบลาน การลำดับเรื่องใช้คาถาบาลีสลับกับภาษาเหนือ มีเนื้อความกล่าวถึงพระพุทธองค์ว่า ท่านได้ตรัสเทศนาแก่พระสารีบุตรว่าเมื่อครั้งที่พระองค์เสวยพระชาติเป็นปลานั้นได้เกิดเป็นปลาช่อนเป็นพญาแห่งปลาทั้งหลายในสระ แต่ต่อมาสระน้ำนั้นแห้งขอดลงเป็นเหตุให้ปลาทั้งหลายได้รับความเดือดร้อนทุกข์เวทนาเนื่องจากมีแรงกาเหี่ยว มาจิกกินจนเกือบหมดสระ ด้วยกุศลจึงมีเมตตาของปลาช่อน โพธิสัตว์ คิดประสงค์ให้เหล่าปลาทั้งหลายได้พ้นภัย จึงเกิดเป็นฝนหาใหญ่ตกลงมายังชีวิตให้แก่เหล่าปลา และพระพุทธองค์ทรงเทศนาต่อไปว่า การเทศน์โปรดพระญาติของพระองค์นั้นก็คล้ายดังกรณีการโปรดเหล่าปลาในหนองน้ำแห่งนี้ด้วยจิตเมตตาของพระองค์จึงบันดาลให้เกิดฝนตกในระหว่างที่พระองค์ทรงแสดงธรรม

ส่วนในตอนท้ายของเนื้อเรื่องกล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการบันทึกถ่ายทอดพระธรรมกถนีนี้ว่าเพื่อเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนาไปให้ครบ 5,000 ปี มีการแจ้งชื่อผู้คัดลอกและว่าวัดผู้เป็นเจ้าของธรรมนี้คือ วัดเข้าแท่นน้อย ตำบลสันทรายหลวง อำเภอสันทราย จังหวัดเชียงใหม่ เป็นธรรมที่ใช้เทศน์ในพิธีฟังธรรมปลาช่อนทุกแห่งในภาคเหนือและมีเนื้อความเดียวกัน

บันทึกในใบลานที่กล่าวถึงความเชื่อว่างกลองเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถดูแลรักษาบ้านเมืองให้อยู่เย็นเป็นสุขได้หน้า 38 ย่อหน้า 2 ดังนี้

เจ้าแสนภูก็หื้อไปสร้างบ้านที่หนึ่ง ยังหัวดอนแท่น ยังมีในวันหนึ่ง พระยาแสนภูอนในบ้านนั้น ยามจักใกล้รุ่ง เห็นยังฝันว่า ชายผู้หนึ่งมาจำกับตนว่า ภูจักมาแบ่งกลอง 3 ลูก จักรักษาเมืองเชียงใหม่ลูกหนึ่ง จักรักษาเมืองเชียงรายลูกหนึ่ง จักรักษาเมืองเชียงแสนนี้ ข้าและว่าอันพระยาแสนภูสดุ้งตื่น รุ่งเช้าชดดาพ่อเมืองเหนือ หันไม้ลำหนึ่ง ค้างอยู่หัวดอนแท่น จึงหื้อไปเอามา รู้จักว่าเป็นไม้คู่ จึงตัดเป็นกลองสามลูก ลูกเค้าหื้อเอามาเป็นกลองยามในหอกกลางเวียงเชียงใหม่ ลูกหนึ่งไว้กับหอกกลางเวียงเชียงราย ลูกหนึ่ง ไว้กับหอกกลางเวียงเชียงแสน ที่วัดพระหลวงวันนั้นแล

ผู้ที่ 7 ได้กล่าวถึงกษัตริย์ได้มีคำสั่งให้ไปขอให้พระยาเชียงใหม่มาเป็นพระมหากษัตริย์เจ้าแห่งล้านนา “ภายหลังมันคิดว่าภูนี้มีบุญสมภารแก่กล้าเลยไปเฝ้ากษัตริย์อังวะว่า ทั้งตัวข้าและพระยาเชียงใหม่ก็เป็นวิสาสะคุ้นเคยกับด้วยกันมากนัก ดังว่าหื้อข้าไปโปแปลงเล่าโลมเอาพระยาเชียงใหม่ มาเป็นข้าพระมหากษัตริย์เจ้านั้น ก็เที่ยงว่าจักได้แท่นสงสัย บ่อยาชาแล ฯ มหากษัตริย์อังวะได้ยินคำอันนั้นก็มิพิติชมขึ้นยินดีมากนักจึงกล่าวว่าผิมิฉันนั้นแท้ ภูจกมีพระราชอาญาหื้อมึงเมื่อไปบ้านแปลงเมืองเงิน เมืองลี เมืองฮ่อ ก็ดี ตั้งแต่สืบเช่นคนลงมาหื้อมึงได้เก็บเอานับสิ้น บ่เท่าแต่นั้นก็ปลงยังข้างพลึง ข้างพลาย ม้าเครื่องคำ พาทพ้อง กลองหมม หอกเกียงเงิน เกียงคำ ร่มคำ

ฉัตรเครื่องท้าว 5 ประการให้มาตั้งเมืองสุวรรณเสถียรคตสาละ เมืองสาคร แต่เดือน 11 ก็เบิกพรรณา
ปรากฏนามตนชื่อว่า เจ้ามหาสุวรรณหังจักรวรรดิ เจ้าหลวงหอคำ เมืองเชียงใหม่ ตนเป็นใหญ่ใน
ลานนาไทย 57 เมืองว่าอื่น...”

พิธีกรรมที่ปฏิบัติสำหรับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์จุดประสงค์เพื่อให้การบูชานั้น ส่งผลให้
สิ่งศักดิ์สิทธิ์ดลบันดาลให้บรรลุตามจุดประสงค์ที่ต้องการ การใช้การตีกลองในการสักการะบูชาสิ่ง
ศักดิ์สิทธิ์นั้นอยู่ในความเชื่อของศาสนาจากการบูชาในสิ่งที่สมควรบูชา ชาวบ้านจึงได้ทำการบูชา
สิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยการดนตรี กลองถือเป็นของสูงและเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์จึงใช้เป็นตัวกลางที่สื่อถึงสิ่ง
ศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวบ้านต้องการให้บันดาลในสิ่งที่ตนเองต้องการ อีกทั้งกลองยังสามารถเป็นสิ่งที่ยกย่อง
บ้านเมืองเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยรักษายาเมืองได้

5.2 บทบาทของกลองสะบัดชัย

กลองสะบัดชัยมีบทบาทอยู่หลายบทบาท ได้ถูกนำไปใช้ในหลายบทบาท สามารถแยก
บทบาทของกลองสะบัดชัยได้ดังต่อไปนี้

5.2.1 บทบาทของกลองในพระพุทธศาสนา

การตีบอกสัญญาณในวัน 1 ค่ำ 8 ค่ำ 14 ค่ำและ 15 ค่ำ เพื่อเป็นการบอกแก่ชาวบ้านว่า
พรุ่งนี้เป็นวันพระ ปัจจุบันนิยมตีกลองลักษณะนี้เฉพาะช่วงเข้าพรรษาเท่านั้น

การตีกลองหลังจากการเทศน์ธรรมจบเพื่อเป็นการบอกสัญญาณในการจบการเทศน์
ธรรม

5.2.2 บทบาทของกลองในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

การใช้ดนตรีมารการบูชาสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามความเชื่อในศาสนา ของการบูชาใน
สิ่งที่ควรบูชา ดั้งเดิมที่กาดำเนินพื้นเมืองเชียงใหม่ได้กล่าวถึงในผูกที่ 8 ดังนี้

ถึงเดือน 10 ทุติยะออก 5 ค่ำ เม็งวัน 6 (ศุกร์) ไทยเมืองเป้า ยังมีกล้วยต้นหนึ่ง สูง 2
ศอก เกิดที่หน่อसानแห่งเวียงขำริมน้ำแม่ระมิงค์ มีเถ้านั้น ปลายเถียวเหมือนดังกล้วยนวล มีปลาย
เป็นดอกเหลือง มีวรรณะดังดอกจำปาคำนั้น มีกาบอันบานแผ่ออก 7 กาบเป็นจุม (เป็นกระจุก) ตั้ง
ท่ามกลางแห่ง 7 กาบนั้น เป็นประคูดั่งดอกบัวใหญ่ 2 คีบอ้อม มีวรรณะเหลืองเป็นคำ (ทองคำ) หัน
แล องค์พระเป็นเจ้าช้างเผือกได้ตรัสแล้ว มีอาชญาให้ออกแต่งดอกดอกไม้ธูปเทียนใส่ในขันคำ (พาน

ทองคำ) มีหมูเสนาอำมาตย์หากแวดล้อมล้อมเป็นบริวาร และเครื่องดนตรีต่างๆ ออกไปถึงต้นกล้วย เกิดเป็นดอกบัว (ทอง) คำนั่นและ แล้วก็สักกระบุงชาด้วยเข้าดอกดอกไม้ รูปเทียน ตีดุริยดนตรีสง เสพบูชา แล้วก็เอาหื้อได้ทั้งดินและรากยกใส่ในไห ตั้งเหนือคานหาม แล้วก็หามแห่แห่นเข้ามาสู่เวี ยง ถึงหน้าช่วงพระราชวังหลวง แล้วก็หื้อสร้างแปลงยังมณฑปหลังหนึ่ง เอาต้นกล้วยดอกบัวคำเข้า ตั้งไว้ในท่ามกลางมณฑป แล้วก็ทรงเสพด้วยดุริยดนตรี ฆ้องกลอง หึงขออุ้นัน ได้ 7 วัน 7 คืน บ่ ขาดหั้นและ แล้วก็เอาไปละปะนาคตั้งไว้ในหน้าหอคำในพระราชวังหลวงเพื่อหื้อเป็นชัยมงคลวันนั้น แล

ในหน้าที่ 132 ย่อหน้าที่ 4 มีการใช้ดนตรีในขบวนแห่ของงานทางราชพิธีได้กล่าวไว้ ว่า “เมื่อนั้น เจ้ามหาอุปราชเป็นเค้า และเจ้านายท้าวพระยาทั้งมวลกลับมาคืนสู่เวียงก็พร้อมกันห้าง (ตบแต่ง) นุสสรดเล่มเป็นมังคละ แล้วให้ว่วนเทวดาอินตาพรหมอารักษ์เสื่อบ้านเจนเมืองทั้งมวล แล้วสั่งจอชยฐานว่า นุสสรดจงไปหาเจ้าตนมีบุญมาเสวยราชสมบัติบ้านเมืองแห่งเราทั้งหลายเทอะ ว่าอันแล้วก็ปล่อยไป นักปราชญ์โบราณบุโรหิตดาจารย์และเสนาอำมาตย์ทั้งมวล ก็หื้อตีดุริยดนตรี สงเสพไปตามหลังนุสสรดเล่มประเสริฐก็ปทักษิณซึ่งเวียงหลวงสามรอบ แล้วว่วยหน้าเฉพาะสู่ หนวันตกแล้วก็เข้าไปสู่บุปการามาเวียงสอนดอก แล้ว นุสสรดก็ปทักษิณซึ่งเจ้าตนบุญมีสาม รอบแล้วก็อยู่หั้นแล ”

การใช้ดนตรีในการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์นั้น โดยเฉพาะกลองที่ถูกนำมาใช้ในพิธี เครื่อง ดนตรีที่ใช้วิธีการตีในสมัยนั้น กลองเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ที่สามารถพบได้ชัดเจน กลองได้ถูกนำไปใช้ในพิธีต่าง ๆ ของขั้นตอนการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์

4.2.2 บทบาทของกลองในการบันเทิง

ในสมัยโบราณการจัดงานมหรสพนั้น งานที่มีความสำคัญที่บ้านเมืองใช้กลองเพื่อ บรรเลงเป็นเครื่องมหรสพ ดังเช่นเมื่อพระยามังรายได้จัดงานรับ พระยาไชยสงคราม เมื่อกลับจาก การศึกสงครามและได้รับชัยชนะกลับมา พบในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ผู้คนที่ 3 หน้า 33 ย่อหน้า แรก ดังนี้

“เจ้าพระยาครามได้อินอาญาพ่อแห่งตนหื้อมาห้าม เจ้าก็บ่ไป อยู่ตามคำพ่อแห่งตนหื้อ มาห้ามนั้นแล เมื่อนั้น เจ้าพระยาจึงแต่งเสนาผู้ฉลาดาจารย์กิจยุทธกรรมทั้งมวล มีขุนไชยเสนาหื้อกิน เมืองนครเขลางค์วันนั้นแล แล้วเจ้าก็เอาหมูริพลสกลเสนามารอดเชียงใหม่ กราบไหว้พ่ออุปการ เจ้ามังรายก็หื้อถูกตนนั่งอยู่เหนืออาสนะ หื้อเป็นอุปราชหั้นแล เจ้ามังรายยินดีซึ่งถูกตนกับทั้งขุน บ้านขุนเมืองชุน ก็หื้อตีกลองอุ้นเมืองทั่วเวียงเชียงใหม่และกุมกำมเจ็ดวันเจ็ดคืน เลี้ยงดูหมูริพลทั้ง

มวลชุนน ก็หื้อรางวัลคำใส่แขน แหวนใส่ก้อย และผ้าผ่อนแก่ขุนบ้านขุนเมืองชุนน ส่วนไพร่ไทยทั้ง มวลเจ้าก็หื้อเข้าของเงินคำของจ่ายหื้อพร้อมชุนน บ่เศษเหลือสักคน ส่วนตนเจ้าพระยาครามนั้นเจ้า มังรายก็หื้อเมืองเชียงดาวทั้งมวลเป็นเมืองรางวัล หื้อเป็นที่จอดไปมาแต่เมืองเชียงใหม่และเมือง เชียงรายแล้วก็หื้อเมียนางสี่คน ช้างพลายสี่ตัว ช้างพังสี่ตัว ม้าเกิดสี่ตัว เครื่องคำทั้งมวลชุนน ขันค้ำน้ำ ดั้นคำ คะเดิงมะลั่งคำ กับดุริยดนตรี เป็นต้นว่า กลองไชย พาทพิณ ปู อุ ตา ภา ส่อ แตร สังข์ พร้อมทุก ประการ แล้วเจ้ามังรายก็ปลงประนามขึ้นชื่อลูกตนว่า เจ้าพระยาไชยสงคราม วันนั้นแล

ในอดีตการตีกลองนั้นมีจังหวะที่ระบุไว้อย่างเป็นแบบเฉพาะของในแต่ละบทบาท สามารถใช้ตีในจังหวะสำหรับเพื่อเป็นงานมหรสพได้ และมีการตีจังหวะที่เป็นจังหวะเฉพาะของการ นำขบวนแห่ของกระบวนเสด็จอีกด้วย เหมือนในชาดกที่อยู่ในพระธรรมไตรปิฎกเรื่อง เกรียวทก ชาดก มีเนื้อหาดังนี้

“พระโพธิสัตว์ได้ทราบว่ ที่เมืองพาราณสีมีการนักขัตฤกษ์จึงคิดว่า เราจักนำกลองไปตี ที่มณฑลซึ่งมีมหรสพ ได้เงินแล้วมาเลี้ยงบุตรภรรยา คิดแล้วก็พาบุตรไปสู่ที่ซึ่งมีการเล่นมหรสพ นั้นตีกลองได้ทรัพย์เป็นอันมากแล้วทำมาทางบ้านของตน ครั้นมาถึงกลางป่าที่โจรซ่อนสมอยู่ จึง ห้ามบุตรผู้ตีกลองไม่หยุดหย่อนว่า เจ้าอย่าตีกลองไม่หยุดเช่นนั้น จงตีให้เป็นจังหวะดุจตีกลองแห่ นำเสด็จจะนั้น เมื่อบุตรพระโพธิสัตว์ห้ามอยู่มิเชื่อฟัง พุดว่าฉันจะตีกลองให้โจรกลัวหนีไป แล้วตี กลองกระหน่ำใหญ่ไม่หยุดหย่อน ที่แรกโจรได้ยินเสียงกลองนี้กว่ากลองแห่ในกระบวนเสด็จ ก็พา กันหนีไป ครั้นได้ยินเสียงกลองที่ดีไม่หยุดหย่อน ไม่เป็นจังหวะเช่นนั้น ก็รู้ว่ามิใช่เสียงกลองแห่ เสด็จจึงพากันกลับมาดูเห็นคนแต่สองคนเท่านั้น ก็พากันโอบยตีแย่งเอาทรัพย์ไปเสียทั้งสิ้น”

ในปัจจุบันการตีกลองเพื่อการบันเทิงสามารถพบได้ในงานการทำบุญของศาสนา เช่น งานปอยหลวง งานสลากภัตต์ตามวัดต่าง ๆ

กลองไชยถูกระบุว่าเป็น เครื่องดนตรี ดั้งบันทึกที่กล่าวถึง เจ้ามังรายถวายรางวัลแด่ พระยาไชยสงคราม หมวดยเครื่องดนตรี กลองไชยได้ถูกระบุไว้ในกลุ่มของดุริยดนตรี และเมื่อบ้าน เมืองมีการเฉลิมฉลอง งานมหรสพ ก็ใช้กลองในการบรรเลง ดังเช่น เจ้ามังรายได้สั่งให้มีการตี กลองเพื่ออุ้มเมืองทั่วทั้งเมืองเชียงใหม่และเมืองกุมกาม ตลอดเจ็ดวันเจ็ดคืน เพื่อเป็นการมงคลแก่ พระยาไชยสงครามที่สามารถทำศึกสงครามได้รับชัยชนะกลับมา

วรรณกรรมเรื่อง อุตสาหารส ผูกที่ 1 ตอนพระยาบาลีพรหมทัตราชให้นามเหสีสุรา เทวีไปเที่ยวชมสวนอุทยานและในสวนอุทยานก็มีการเล่นมโหรีสพ "มหาขนา อันว่าคนทั้งหลายก็ เหล้นมโหรีสพหลายประการต่างๆ ลาวพรองก็ตีกลองสะบัด ไชยตื่นเต้น ลาวพรองก็ตีพาทย์ค้องกา

ระสับ ลาวพร่องเยี่ยะหลายฉบับพื่อนตบตีนมมือ ลาวพร่องปักกะดิกเอามือตางตีน" ในวรรณกรรมประเภทคำวซอเรื่อง หงส์ ที่แต่งโดยเจ้าสุริยวงส์ ตอนมีงานสมโภช เจ้าหงส์หินได้เป็นเจ้าเมืองกล่าวถึงการเล่นมโหรีสพต่างๆ ก็มีกลองสะบัดชัยด้วย "เจ็ดแบกเมี้ยน บ่ถูกตัวเขา ดาบลาเอา ทำรบออกเหล่าน กลองสะบัดไชย ลูกตบไล่เต็น ขบวนเชิงต่อยุทธ์ชนผัดหลังแล้ววางอาวุธพิฆาตข้า (ฆ่า) ฟันลง"

4.2.3 บทบาทของกลองในการสงคราม

การใช้กลองชัยในการศึกสงครามเพื่อใช้สำหรับการเป็นการให้อาณัติสัญญาณในการรบได้ใช้สำหรับบอกอาณัติสัญญาณเพื่อเป็นการดำเนินยุทธศาสตร์ในการรบดังตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ผูกที่ 2 หน้า 31 ย่อหน้าที่ 1 ได้ระบุไว้ว่า

“เมื่อนั้น...ขุนเมืองฝางก็หื้อยอล่องเป็นดั่งว่านนั้นเข้าเฝ้าชนฝูงชูทั้งหลายหื้อดับแทงศึกชูกน ฝูงคนเดินดินหื้อเข้าลั่นก้องหน้าไม้ธนูไล่เข้าฟันแทงชुकนทะเล เจ้าขุนรามแต่งกลศึกครั้งนี้แล้วก็หื้อสัญญาธิพลเคาะฆ้องโยงตีกลองชัยยกสกลเสนาโยธาเข้าชुकนพระยาเบิกผู้ขึ้นมานั้นแล”

การใช้รหัสสัญญาณพบได้ว่ามีมาแต่สมัยโบราณ โดยเป็นการทำความเข้าใจและสัญญาณกันไว้ในการใช้รหัสดังที่บันทึกไว้ดังผูกที่ 5 หน้า 75 ได้ระบุไว้ว่า

“ถึงเดือน 4 แรม 2 ค่ำ แสนค้ำประตูลอ นุ่งขล่ายขัดดาบเอาพวกต่างไปกับ 3 คนไปที่เจ้าพระยาถือไชยยามก่อนดึกเจ้าพระยาแสนชัยหมื่นชอกหน่อคำ ไปหาหมื่นขุนหลวงนครที่ประตูลอชิงเลือก มาพบแสนต่างประตูลอ หมื่นชอกหน่อคำจึงมาบอกแก่เจ้าพระยาแสนหลวงว่า แสนค้ำนุ่งขล่าย ขัดดาบไปฟังรหัสกลางคืนว่าอัน...

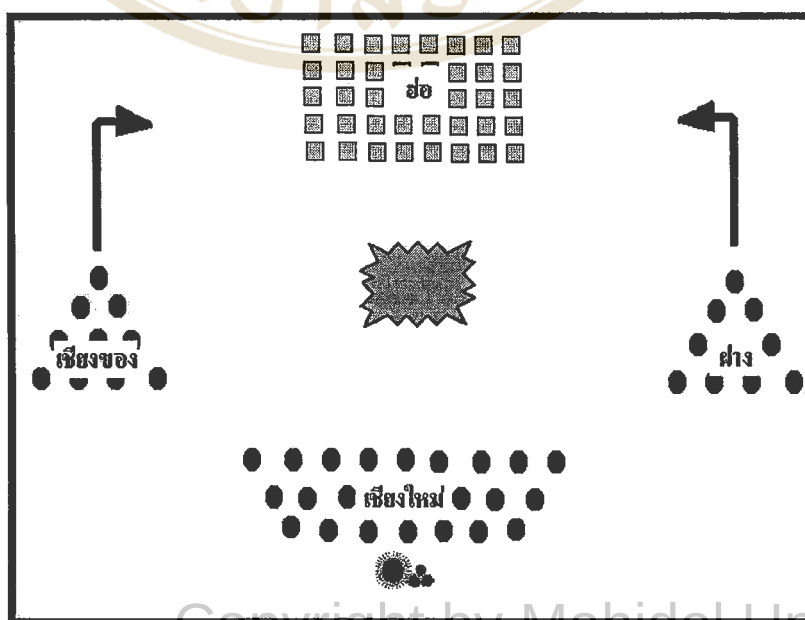
เดือน 5 ออก 5 ค่ำวัน 5 (พฤหัสบดี) ไทยรวาย ส้ายยามก่อนแลงพระยาสุทธรสณะและเจ้าขุนทั้งหลายเอาห่มขุ่มช้าง ม้า แก้วหาญรบพระยาแสน พระยาวชิระอำมาตย์ หมื่นข่าย หมื่นขุนหลวงยามกองพาด เอาห่มขุ่มช้าง ม้าครอบครวออกหนีทางประตูหัวเวียง เมื่อเมืองนครเที่ยงคืนจึงเมี้ยน”

ผูกที่ 3 หน้า 36 ย่อหน้า 4 “แล้วพ่อเจ้าท้าวหน้าถั่วมเมืองฝาง ก็เอาริพลคนศึกมารอดเวียงเชียงใหม่ ตั้งทัพอยู่ทุ่งแสนต่อในเดือนห้าแรม 13 ค่ำ เม็งวันอังคาร (3) ไทยระวายยิ ยามตูดเข้าเจ้าพ่อท้าวหน้าถั่วมแต่งพลศึกอันชื่อว่าราชปัญญา แต่งอุบายหื้อคนศึกเอาเครื่องศึกใส่หาบ เหมือนดั่งมารั้งเมื่อนั้น หื้อเขายังอยู่ยังประตูเวียงชูกแห่ง พ่องแต่งหื้อรอดเวียงทั้งมวล หื้อรอดเป็นดั่งศึกจกมาล้อมเวียงนั้นพ่องแต่งหื้อระวังคุ่มน้อย หื้อรอดชูกเบื่องชูปถ่าย กันพ่อท้าวหน้าถั่วมเข้าเวียงได้ ก็หื้อเคาะฆ้องโยงตีกลองสบัดไชย โห่ร้องเนืองน้นมากนัก แล้วเจ้าพ่อน้ำถั่วมว่า ดังอาวุธขุนเครือนี้ เรา

ไปได้เพื่อที่เสมอดังเราได้แล้วและ แม่นาวถูกล้วยตาย หากจึงไปทางใด สูอย่าได้ฆ่า เท่ากุมเอาตัว หื้อได้แล้วส่งแก่กู ว่าสันนี้ชาและ”

ผูกที่ 3 หน้า 39 ย่อหน้า 3 “เมื่อนั้น กานโถมจึงหื้อไปเกล้า (เล็ก) กาดลีเสี่ยแห่ง บ่ หื้อกาวน่าน ซื่อขายกินได้แล้วพระยาคำฟูก็เอาริพลอยเมื่อเมืองเชียงแสน พระยากาวน่านก็ยกไป จู เชียงแสน พระยากาวน่านถอยมาปล้นเอาเมืองฝาง พระยาคำฟูก็ยกไปตามรบกานน่าน บ่าว กาวน่านผู้หนึ่งชื่อนายโฮงหันแสนผานอง มันคะนึ่งว่าเป็นพระยาคำฟู จึงไล่ช้างเข้ามา จึงรู้จักว่า เป็นแสนแสนผานอง นายโฮงไล่ช้างเข้าชนช้างแสนผานอง ช้างนายโฮง กาวน่านแทงถูกเค้าลั่น ช้างแสนผานอง ช้างเพลิงหลวงแสนผานองเพิกหนี นายโฮงกาวน่านไล่ตัดเอาหางช้างเพลิงหลวงได้ พระยาคำฟูยอศึกเข้าล้อมเอาแสนผานอง บ่าวกาวน่านผู้หนึ่งชื่อว่าขุนยอนงวากชนช้างองขวานคำ พระยาคำฟูก็หื้อเกาะห้องดีกลองสวดไทยพอพลศึกเข้าล้อมอ้อมเอาองขวานคำ ได้แล้วหมู่พลศึก พระยากาวน่านเลยหักหนีพระยาคำฟูกริพลตามไล่ฆ่าบ่าวกาวน่านตายมากนัก พระยาคำฟูไล่ศึก พระยากาวน่านถึงเมืองชะลา ก่ายหัวเมืองพะยาว เมื่อเมื่อนานวันนั้นแล ”

ผูกที่ 4 หน้า 47 “แล้วเขาจึงแต่พลศึก ชาวฝางเป็นปีกขวา พลศึกชาวเชียงของ แลซึ่ง เป็นปีกซ้าย ชาวเชียงใหม่ ชาวญวณเป็นองค์ แล้วจึงแต่งหมู่ม้าออกจอบ (จอบ-ล่อ) ปู 5 ตัว ยามแตร จักใกล้เที่ยงวัน ย่อยกพลศึกเข้ามาหาเราจึงเกาะห้องดีสะบัดไทยพอพลศึกกวมปีกกวมติดไว้พลศึก ฝูงเป็นองค์เสร็จแต่งถอยฮ่อไล่ใจว่าพลศึกเราพ่ายฮ่อยพลไล่เข้ามาข้างมา หล่มขุมตกกลางชาวเราขอ พลศึกกวมปีกกวมไคว่ ทุกแห่งพลศึกฝูงไล่แทงฮ่อยตายมากนัก...”



ในกองทัพนั้นสามารถแบ่งหมู่ที่รับผิดชอบในการรบได้หลายหมู่ หมู่หนึ่งนั้นได้ระบุไว้ในการจัดกองทัพไว้ สำหรับเพื่อให้อาณาตติสัญญานในการรบตามแผนการรบ ในหน้าที่ 56 ของตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ได้กล่าวถึงหมู่หนึ่งไว้ว่า

“...พลยานั้นในกาลยามนั้นเสียงเลือนนั้่นักพระเป็นเจ้าหือหา 4 พันกุมกามและพุ่มตา แสร้งถือหมู่แห่อยู่แล้วก็หือเคาะฆ้องโย้งยอพลศึกเจ้าแซ่สั๊กจีช้างมงคล...

...เมื่อนั้นเจ้าพ่อท้าวบุญเรืองกับพระยาแซ่สั๊กเข้าไปไหว้พระเป็นเจ้าดิโลกราชขอเอาช้างแห (ช้างคู่) ในตัวชื่อเก้าเท้า 1 ตัว ชื่อป้านชมพู่ 1 จักจีโล่อาพระยาบรมไตรโลกดวงได้ว่าฉันนี้พระยาดิโลกราชว่าเชื้อเจ้าทั้ง 2 ยังเป็นลูกเป็นหลานกูด้วยเจือบไซ้ชนศึกสั๊กเทือชาติ ท้าวเนียบได้ตีหมันตีกลองบ่ควรรักตั้งอยู่เชื้อเจ้าปือยจักไปอย่าเอาหมู่พระยาบรมไตรโลกทั้งคีนี่บ่ดืออย่าไปเขาริเอาด้วยอุบายค่าย... บัดนี้พลศึกพระยาได้มามากนัก แกดิหลิค่าย จักเอาเข้าด้วยง่ายบ่ได้แลฯ หมันตั้งจึงแต่งริพลศึกหือคอกหลังปุ่น 4 พันคนหือแต่งจักเค็ดไม้ลากไป หือเท่าฟาอันหนึ่ง หือเอาเง้งช้างกับจองวองช้างไปซุ่มอยู่ ยังคุ่มแล้ว หมันตั้งหือเคาะฆ้องโย้งติสะบัดไชยเป่าปูลูทาหือยอพลศึกหืออยู่คุ่มไม้ สว่ยเง้งช้างติจอมวองผู้เข้าไปโห่ร้องมีนั้่นัก หมันตั้งแสร้งร้องว่าเวย...เวย...”

หลังจากที่ทำการรบได้รับชัยชนะแล้วก็มีการประ โคมฉลองหลังจากที่รบชนะดังในวรรณกรรมเรื่องอุสสาภารต ผูกที่ 12 ตอนพระจิตราขรศึกได้ชนะก็มีการตีกลองสะบัดชัยเฉลิมฉลอง "ส่วนว่าริพลโยธาพระจิตราขรก็ตีกลองสะบัดชัยเหล่นม่วนโห่ร้องอุกขลุกรมีนั้่นักเสียงสนั่นก้องได้ฟ้าเหนือดินมากนั้่นักปุ่นกระสันใจเมืองพานมากนั้่นัก" อีกตอนหนึ่งในผูกเดียวกันว่า "ส่วนพระจิตราขร...มีไชยยุทธ์ หากได้แล้วก็ตีก้องกลองสะบัดชัย สงวนม่วนเหล่น กวัดแกว่งดาบฟ้อนไปมา"

การใช้ระหัสในการรบเป็นยุทธวิธีในการรบที่ชาญฉลาด ในสมัยโบราณนั้นไม่มีเครื่องสื่อสารที่สามารถออกคำสั่งกระทำให้แผนการรบได้ ถือเป็นภูมิปัญญาของคนโบราณที่สามารถทำให้การรบนั้่นประสบผลสำเร็จได้รับชัยชนะได้เป็นอย่างดี การใช้อาณาตติสัญญานในการรบนั้่นต้องการการตกลงระหัสสัญญานที่ใช้ ก่อนที่ทำการรบ เสียงกลองยังช่วยให้เป็นกำลังใจและสร้างความฮึกเหิมแก่ทหาร การตีกลองขณะทำการรบยังเป็นเหมือนการช่วยให้สังคีตลีลิตช่วยปกปักรักษา ให้ทหารได้รับความปลอดภัยจากข้าศึกด้วยความศักดิ์สิทธิ์ของกลองที่ดีอีกด้วย

4.2.4 บทบาทของกลองในการปกครอง

สมัยโบราณนั้นการปกครองบ้านเมือง เรื่องการสื่อสารในบ้านเมืองสามารถพบได้ 2 ข้อดังนี้

1. เพื่อเป็นการประกาศข่าวสารต้องใช้กลองเป็นเครื่องสื่อสารข่าวสารต่าง ๆ ดังผู้ที่ 1 หน้า 29 ย่อหน้าที่ 2 บรรทัดที่ 9

“แล้วเจ้าพระยามังรายจึงหือตีกลองร้องปาวหือสัพพหุมิพลทั้งหลายมาพร้อมชนแล้ว หือทานรางวัลเงินค่าแก่เขา”

ผู้ 2 หน้า 19 ย่อหน้า 1 “...ในกาลนั้น เจ้าพระยามังรายรู้ข่าวสารในหนังสือแห่งเจ้า ฟา มีใจยินดีมากนัก จึงกระทำราชมายา หือตีกลองปาวร้องว่าหือแต่งตุลกังพลโยธาจับปล้นว่า บัด นี้เจ้าเป็นข้าเราว่าร้าย จับหนีไปอาศัยพระยามายังเมืองลำพูนเราจักตามไปเอาดวงได้พิ้วาพระยามา เอาออกหือก็เป็นอันแล้วกัน...”

สัญญาณบอกล่าวในชุมชน วรรณกรรมไทเงินเรื่อง เจ้าบุญหลง ผู้ที่ 5 ตอนชาวเมือง ปัญจนครผูกศุสรดเพื่อเสี่ยงเอาพระยาเจ้าเมือง อำมาตย์ได้สั่งให้เสนาไปปาวประกาศ “อมาตย์แก้ว พรองเมือง หือเสนาเนื่องเอ็นปาวค้อนฟาดหน้ากลองไชย เสียงดังไปผับจอรู้รองเสี่ยงปัญจนคร” และผู้ที่ 7 ตอนเจ้าพรหมปัน จัดเตรียมทัพไปเยี่ยมอนุชาและมารดาได้สั่งให้เสนาไปร้องปาวให้ ชาวเมืองเตรียมขบวนร่วมด้วย “เจ้าก็ร้องเสนามาสู่ แทบใกล้กู่ตนคำ ปลงอาชญาทำโดยรีบ ถีบคน ใช้หนังสือ กลองสะบัดไชยตีปาว กล่าวไพร่ฟ้ามามวล”

บทบาทของกลองที่พบในวรรณกรรมทางพุทธศาสนาที่ใช้ในการปกครอง ทุมเมธชาดก

อดีต พาราณสีย์ พรหมทตเต รชช การนเต ในอดีตกาลครั้งเมื่อพระเจ้าพรหมทัตทรง ราชย์ในพระนครพาราณสี พระโพธิสัตว์เจ้าได้ถือเอาปฏิสนธิในครรภ์แห่งพระอัครมเหสีของพระ ราชานั่น ๆ เมื่อพระโพธิสัตว์ประสูติแล้ว ถึงวันที่จะถวายพระนามชาวพระนครทั้งหลายจึงพากัน ถวายพระนามว่า พระพรหมทัตกุมารดังนี้ ๆ

ณ สมัยนั้นมนุษย์ในเมืองพาราณสีพากันถือเทพมงคล ย่อมพากันเที่ยวมนัสการเทวดา แล ข้าสัตว์ทั้งหลายมีเพะแกะไก่สุกรเป็นต้นเป็นอันมาก ทำพิธีกรรมด้วยตัวปศุสัตว์ทั้งหลายบ้าง มังสะแลโลหิตทั้งหลายบ้าง มีประการต่างๆ

พระโพธิสัตว์จึงตรัสว่า ครั้งนั้นเราได้กระทำความปรารถนาไว้ว่าถ้าเราได้ดำรงราช สมบัติ เราจักทำพิธีกรรมแก่ต้นวิญญูณย์ เราจึงได้ราชสมบัติด้วยอาณัติของรุกขเทวดานั้น เดียว

นี่เราจักทำพิธีกรรมแก้เทวดานั้น ท่านนั้นหลายอย่าได้เน้นช้ายอยู่เลย... เพราะเหตุนั้นท่านทั้งหลายจงเอาเกร็ดที่ประกาศอย่างนี้ว่า พระราชาของเราทั้งหลายได้ขอพรไว้ในกาลครั้งยังเป็นพระมหาอุปราชว่า ถ้าหากพระองค์ได้ดำรงสมบัติไชย ชนทั้งหลายเหล่าใดในจำพวกทูลีลจักมีอยู่ในแวนแคว้นของพระองค์ฯ จักฆ่าชนจำพวกนั้นเอาไปทำพิธีกรรมเสียให้สิ้นดังนี้...

ในบท อิทานิ โหหิ ยชชิสสามิ นั้นว่า ในกาลบัดนี้อตมาจักทำการเช่นสรวง เพราะราชสมบัติอาตมาได้แล้ว ด้วยอาการอาษาจะคือการบนบานศาลกล่าวไว้ดังนี้ ฯ ก็ การณา ในที่นี้พระคันถรจนายจารย์จึงตั้งปจฉาเป็นกถะกัมมยาคำกลางแทรกเข้ามา เพื่อจะวิชันนอรรรถแห่งตนในเบื้องต้นให้สมควรในคาถาบาทปลายว่า การที่พระโพธิสัตว์ตรัสมาแล้ว ในพระคาถาบาทถึงนั้น เพราะเหตุการณเป็นประการใด ฯ แท้จริง พระโพธิสัตว์เจ้าได้ทรงพระดำริว่า ผุ้ชนพากันเป็นอาชรรณ์มากมาย เพราะเหตุฉะนั้น กาลนี้ก็ควรแล้วที่อาตมาจักจับคนจำพวกนั้น ทำพิธีกรรมดังนี้แล ฯ

ฝ่ายอำมาตย์ทั้งหลายได้ฟังพระวาทะพระโพธิสัตว์แล้วก็รับพระบัญชาว่า สาธุ เทว แล้วจึงยังคนให้นำเอากลองไชยเกริไปเที่ยวตีป่าวร้องในพระนครพาราณสี ตลอดที่ประมาณทางได้ ๑๒ โยชน์ ฯ ตั้งแต่ผุ้ชนได้พากันฟังเกริอาญาคือ อาชญาป่าวร้องด้วยกลองชัย จะมีผู้ใดได้สมาทานทูลีลกรรมแม้แต่ข้อหนึ่งคงอยู่ มาตรการคนเดียวก็มีได้มีเลย ฯ

พระโพธิสัตว์เจ้าได้ทรงราชย์อยู่ตราบเท่ากาลเพียงใด แม้ว่าบุคคลแต่ผู้หนึ่งจะได้ทำกรรมสักอย่างหนึ่ง ในทูลีลกรรมทั้งหลาย ๕ ก็ดี ๑๐ ก็ดี มิได้ปรากฏเลยจนตราบเท่ากาลมีประมาณเท่านั้น ฯ

พระโพธิสัตว์เจ้ามิได้ทำให้บุคคลแม้แต่ผู้หนึ่งได้ลำบากเลยพระองค์ก็ให้ชาวราชนูรผู้อยู่ในแวนแคว้นทั้งสิ้นรักษาศีลธรรม ส่วนพระองค์เองได้บำเพ็ญบุญทั้งหลาย มีทานเป็นต้น ในกาลปริโยสานเป็นที่สุดแห่งชีวิต ก็ได้พาเอาบริษัของพระองค์ไปบรรจุไว้ จนเต็มเมืองเทพนคร ฯ

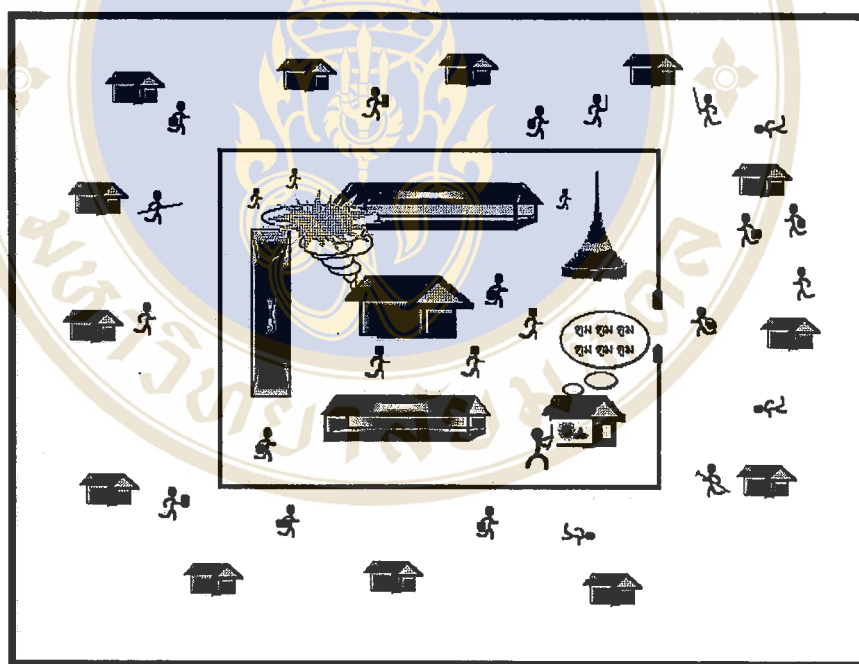
2. การใช้กลองเพื่อเป็นการบอกช่วงเวลาต่างๆ

ผูกที่ 4 ได้มีการใช้กลองในการตีเพื่อบอกเวลา “หมื่นโลกสามล้านว่ามานจำกลุบเปล้าคาย ยังมาทันคู่ด้าย ว่าอัน แล้วหมื่นโลกสามล้านจึงเอาหมูไปถึงยามกอง (กลองค่ำ) จึงเข้าปล้นเอาเมืองฝางได้... (ยังมียามแตรด้วย) ยามซุ่มค่ำ (พลบค่ำ)”

ผูกที่ 3 ในบันทึกตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ “วันหนึ่ง พระยาไสลื้อแต่งดาจ่าจักปล้นเอาเมืองเชียงใหม่ ว่าฉนั้น พระยานอนกลางคืนฝันเห็นช้างไล่ราชสีห์ เลียบปล้น อยู่ถ้วน 7 วัน พระยาไสลื้อจึงไปตั้งอยู่ดินดอยเจ็ดริน ขึ้นไปดำห้วยยังดอยผาลาดหลวง เมื่อนั้นชาวตาแสงข้างละวางเข้า

มาอยู่เวียงเหนือ เจ้าแสนพานองหื้อเขาออกตั้งค่ายแต่หัวรินขึ้นเมื่อจตุตถมาสเจ็ดวัน หื้อเอาเกวียนเลี้ยงกันขึ้นเมื่อไปประมาณ 200 เล่ม เขาเอาตุ้งคำแดงขาวเหลืองปักหมายหัวเกวียนทุกเล่ม พระยาไสลือแต่งหื้อคุมชาวเชียงใหม่ได้ผู้หนึ่งเอาไปถามว่า ซ่อตุงอันมากลานั้นเป็นชื่อลือชา มันบอกว่า ชาวเชียงใหม่อยู่เวียงเหนือเสียเขาออกตั้งค่ายอยู่ ปักซ่อตุงหมายจัดการบหมุ่พลศึกพระยาเจ้าด้วยว่าอันพระยาไสลือมีใจกลัวขามมากนัก ว่าพ่อท้าวขี้กุ่มกามนี้ มันชวนเรามาตายวายนี้ด้วยว่าอัน เราขึ้นมาฉนั้น เขามายอพลศึกเข้ามาฆ่าทัพเราว่าตายวายเสี่ยงชาฤา จึงรีบลงมาห้ำหั่น แล้วหื้อปล่าวริพลทั้งมวล ยามกลองพลศึกเขี้ยวถลอกออกหนี เมืองทั้งรับทั้งฟัง ข้ามแม่น้ำปิงตรงสบกลาง เมื่อทางวันออกแต่งหมุ่ไ่ว่ฝืนหลังพลเขาแต่งกันเป็น 3 หมุ่ ซอยอยู่ตรงหนองแห่งหนึ่ง”

3. การใช้กลองเป็นสัญญาณในชุมชนเมื่อเกิดเหตุต่างๆ



บทบาทในการใช้กลองสำหรับการปกครองบ้านเมืองนั้นมีทั้ง การตีกลองเพื่อเป็นการบอกข่าวสาร การตีกลองเพื่อบอกช่วงเวลาต่างๆ เนื่องจากการประกาศให้ชาวเมืองได้รับรู้ข่าวสาร ต้องอาศัยเครื่องสื่อสารที่เป็นสิ่งที่มีความสูงศักดิ์ในตนเอง ดังเช่นเอกสารของทางราชการที่ต้องมีตราประทับ เสียงกลองที่มีความดังสามารถระบุจังหวะได้เป็นการบอกช่วงเวลาของวันได้อีกด้วย

สรุปความเชื่อและบทบาทในกลองสะบัดชัย

ชาวเชียงใหม่ในอดีตมีความเชื่อว่ากลองสะบัดชัยมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นของสูง ใช้ดีให้เกิดความเป็นสิริมงคล แก่นักรบเมื่อยามทำศึกสงคราม เป็นอาณัติสัญญาณในการทำยุทธวิธี การรบ ทั้งยังเป็นเครื่องประโคมกลองชัยเมื่อเสร็จจากการรบ ต่อมาเมื่อบ้านเมืองไร้ศึกสงคราม กลองสะบัดชัยได้เปลี่ยนบทบาทเข้ามาอยู่ในศาสนาเพื่อใช้ดีเป็นพุทธบูชา และเป็นเครื่องส่งสัญญาณต่างๆ ในชุมชน จนถึงปัจจุบัน นิยมใช้ในการบ้นเท็งตามงานบุญต่างๆ ของวัด จนกลายมาเป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมเป็นที่แพร่หลายในปัจจุบัน



บทที่ 6

การวิเคราะห์จังหวะที่ใช้ในกลองสะบัดชัย

ผู้วิจัยดำเนินการสำรวจข้อมูลในงานภาคสนาม โดยบันทึกเสียงจังหวะกลองสะบัดชัย ในจังหวะต่างๆ จากนักดนตรีกลองสะบัดชัยอาวุโสในจังหวัดเชียงใหม่มาศึกษา ในจังหวะดังต่อไปนี้

1. จังหวะปู้จา
2. จังหวะสะบัดชัย
3. จังหวะเสะ

การศึกษาวเคราะห์จังหวะกลองสะบัดชัยนี้ใช้ทฤษฎีทางดนตรีวิทยา ในการศึกษาข้อมูลจากการบันทึกเสียงในงานภาคสนาม โดยจำแนกจัดทำข้อมูล ดังนี้

1. โครงสร้างของจังหวะ ได้จากการบันทึกเสียง แล้วนำมาถอดจังหวะออกเป็นระบบโน้ตตะวันตก
2. ประโยคจังหวะ
3. การแปรจังหวะ

โครงสร้างของจังหวะใช้การแบ่งท่อนจากลักษณะของกลุ่มประโยคที่ดี และลักษณะของการย้อนซ้ำท่อนของประโยคที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน

ประโยคจังหวะใช้การแบ่งกลุ่มโน้ตที่มีความเกี่ยวเนื่องกันจนถึงจุดพักของประโยคในท่อนที่แบ่งประโยคจังหวะในท่อน

การแปรจังหวะจากประโยคกระสวนจังหวะหลัก ทั้งช่วงประโยคและนำประโยคที่มีจุดพักของประโยค โดยมีลักษณะเดียวกัน

6.1 โครงสร้างจังหวะ

ปูลา

จังหวะปูลาวัดพุทธเอ็น

ห้องที่ 1 introduction เป็นลักษณะของกระสวนจังหวะหลักนำเสนอในช่วงแรก จากห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 7 เป็นรูปแบบของการเรียงลักษณะกระสวนจังหวะในท่อน A

1 2 3 4 5 6 7

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 14 ลักษณะการตีเป็นท่อนกระสวนจังหวะเหมือนกับห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 7

10 11 12 13 14 15

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ท่อนจบมีการตีโน้บทกระสวนที่ซ้ำกัน ห้องที่ 16 ตีซ้ำห้องที่ 15 ห้องที่ 18 ตีซ้ำห้องที่ 17 ในห้องที่ 19 เป็นการซ้ำในกระสวนจังหวะสั้นๆ เพื่อเป็นการส่งจบ

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

13 14 15

17 18

20

ลักษณะของโครงสร้างจังหวะที่ได้

Introduction

A

B

|| 1 ||: 2 - 7 | 8 - 9 :|| 15 - 20 ||

จังหวะปี่จาวัดหนองไค้ง

ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็น Introduction

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

1 2 3 4

ห้องที่ 5-7 เป็นท่อน A

กลิ้งกลอง

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

5 6 7 8

ห้องที่ 8 – 11 เป็นท่อน B

กลองใหญ่

กลองไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

5 6 7 3

9 10 11 2

ห้องที่ 15 – 17 ซ้ำท่อน A

กลองใหญ่

กลองไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

13 14 15 16

17 18 19 20

ห้องที่ 18 – 20 เป็นท่อนจบ

กลองใหญ่

กลองไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

17 18 19 20

ลักษณะของโครงสร้างจังหวะที่ได้

Introduction	A	B	A2	end
1 - 4	5 - 7	8 - 14	15 - 17	18 - 20

จังหวะปู้จาวัดป่าคา

Introduction เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

กลไกไม้กลอง

ท่อน A เริ่มจากห้องที่ 4 จนถึงห้องที่ 14

กลไกไม้กลอง

ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 17 เป็นกระสวนจังหวะที่เป็นการส่งเพื่อเข้าท่อน B

กลไกไม้กลอง

ท่อน B เริ่มห้องที่ 17 จังหวะที่ 3 จนถึงห้องที่ 28

กลองไม่กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

21 22 23 24

25 26 27 28

ห้องที่ 29 เป็นท่อนจบ เป็นการตีในกระสวนจังหวะซ้ำๆ ลักษณะเหมือนกับท่อนจบของท่อน A เพื่อส่งเข้าท่อน B

กลองไม่กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

29 30 31 32 33

ลักษณะของโครงสร้างที่ได้

Introduction A B

|| 1 - 4 | 5 - 16 | 17 - 33 ||

จังหวะปี่พาทย์มโหรี ยารณะ

ท่อน A เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 14 โดยตีซ้ำ 4 รอบ

๙ ไม้แฉ่ม ๑๐ ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 49 ถึงห้องที่ 58

๙ ไม้แฉ่ม ๑๐ ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ท่อน C ตั้งแต่ห้องที่ 59 ถึงห้องที่ 66

ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ท่อน D ตั้งแต่ห้องที่ 65 ถึงห้องที่ 78

ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ท่อน E เป็นท่อนสุดท้ายตั้งแต่ห้องที่ 79 ถึงห้องที่ 85 มีลักษณะของกระสวนจังหวะเพื่อไปสู่จังหวะชนะเลิศต่อไป

ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ลักษณะของโครงสร้างจังหวะที่ได้

A 4 รอบ

B 4 รอบ

C

D

E

||: 1 - 14 :||: 49 - 58 :|| 59 - 66 | 67 - 78 | 79 - 85 ||

จังหวะสวดชัยวัดพุทธเอ็น

ท่อน A เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อน B จากห้องที่ 15 ถึงห้องที่ 21 ในจังหวะที่ 1

13 14 15 16 17 18 19 20 21

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อนจบ เริ่มจากห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 23

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A B end
|| 1 - 14 | 15 - 20 | 21 - 23 ||

จังหวะสะบัดชัยวัดสารภี

ท่อน A จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 12



ท่อน B เริ่มจากห้องที่ 13 จังหวะที่ 1 ถึงห้องที่ 20

ท่อนจบ จากห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 24

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A B end
|| 1 - 12 | 13 - 20 | 21 - 24 ||

จังหวะสะบัดชัยวัดหนองไค้

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 9

กดไม้กลอง

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 13

กดไม้กลอง

10 11 12 13 14 15

ท่อน A2 เป็นการซ้ำท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 19 แล้วจบที่ห้องที่ 19 และ ห้องที่ 20

กดไม้กลอง

14 15 16 17 18 19 20

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A B A2 end

|| 1 - 9 | 10 - 13 | 14 - 19 | 20 - 21 ||

จังหวะสวดชัยวัดสันมะฮกฟ้า

Introduction ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8

♩ กลโม่กลอง

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 32

♩ กลโม่กลอง

ท่อน B เป็นท่อนสั้นๆ แล้วลงจบที่ 40

กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

33 34 35 36

37 38 39 40

ท่อน A2 จำนวนห้องเท่ากับท่อน A เป็นการซ้ำท่อน A แล้วลงจบ

กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

41 42 43 44

45 46 47 48

49 50 51 52

53 54 55 56

57 58 59 60

61 62 63 64

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

Introduction	A	B	A2
1 - 8	9 - 32	33 - 40	41 - 64

จังหวะสลับชั้ววัดป่าคา

ออกศึกยอคบบารมี

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 13

กตไม้กลอง ดั่ง-มา

1
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

5
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

9
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

13
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 21

กตไม้กลอง ดั่ง-มา สองไม้ซำ-ขวา

9 10 11 12
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

13 14 15 16
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

17 18 19 20
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

21 22 23 24
ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อน C ตั้งแต่ห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 35

กลองไม้กลอง ดั่ง - ฃา สองไม้ซ้าย-ขวา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A

B

C

|| 1 - 13 | 14 - 21 | 22 - 35 ||

จังหวัดชัยนาท

ห้อง A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 14

กลไม้กลอง เน้น ขอบกลอง ฆา ดัง - ฆา

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

กลองใหญ่

ห้อง B ตั้งแต่ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 25

ท่อน C เป็นท่อนจบตั้งแต่ห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 30

โน้ตดนตรีสำหรับท่อน C (ห้องที่ 23-30) แสดงด้วยเสียงกลองใหญ่ (Glong Hoi) และเสียงร้อง (เสียง) ดังนี้:

เสียงร้อง: เ็น เมา ตัง-เมา สองไม้ซ้ายขวา

โน้ตดนตรี (ห้องที่ 23-30):

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A B C
 || 1 - 13 | 14 - 24 | 25 - 30 ||

จังหวะสะบัดชัยชนะศึกนายมานพ ยารณะ

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 15

โน้ตดนตรีสำหรับท่อน A (ห้องที่ 1-15) แสดงด้วยเสียงกลองใหญ่ (Glong Hoi) และเสียงร้อง (เสียง) ดังนี้:

เสียงร้อง: ไม้แจ่ม

โน้ตดนตรี (ห้องที่ 1-15):

ท่อน B เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 15 ในจังหวะที่ 4 ถึงห้องที่ 26

♩ ไม่แน่น ♩ ไม่แน่นกับไม้กลอง

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

13 14 15

16 17 18

19 20 21

22 23 24

25 26 27

ท่อน C เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 27 ถึงห้องที่ 47

♩ ไม่แน่น ♩ ไม่แน่นกับไม้กลอง

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

25 26 27

28 29 30

31 32 33 34

35 36 37 38

39 40 41

42 43 44

45 46 47

ท่อน D เป็นท่อนจบเริ่มจากห้องที่ 48 ถึงห้องที่ 54

ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A B C end

|| 1 - 15 | 16 - 26 | 27 - 47 | 48 - 54 ||

จังหวะสะบัดชัยออกศึกนายมานพ ยารณะ

ห้องที่ 1 และ ห้องที่ 2 เป็นลักษณะของ Introduction ของบทกระสวนจังหวะ

ไม้แฉ่ม

ท่อน A เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 17

ไม้แฉ่ม

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 18 มี Pick Up จากห้องที่ 17 จนถึงห้องที่ 34

ไม้แฉ่ม

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อน C ตั้งแต่ห้องที่ 35 ถึงห้องที่ 46

กตไม้กลอง ไม้แฉ่ม

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ท่อน D เป็นท่อนจบ ตั้งแต่ห้องที่ 47 ถึงห้องที่ 49

กตไม้กลอง ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

Introduction A B C end

|| 1 - 2 | 3 - 17 | 18 - 34 | 35 - 46 | 47 -

49 ||

จังหวะและวัดทุ้มแดง

กตไม้กลองสองไม้
ขอบกลอง

ตอน 3
 ตอน 2
 ตอน 1
 กลองใหญ่

ตอน 3
 ตอน 2
 ตอน 1
 กลองใหญ่

ตอน 3
 ตอน 2
 ตอน 1
 กลองใหญ่

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 9

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 ถึงห้องที่ 14

กตไม้กลองสองไม้

ตอน 3
 ตอน 2
 ตอน 1
 กลองใหญ่

ตอน 3
 ตอน 2
 ตอน 1
 กลองใหญ่

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A

B

|| 1 - 9 | 10 - 14 ||

จังหวะสะบัดหนองโค้ง

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 9

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 15

ท่อน C เป็นท่อนจบ ตั้งแต่ห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 19

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A B end

|| 1 - 9 | 10 - 15 | 16 - 19 ||

จังหวะแฉะวัดป่าคา

ท่อน A ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 12

กลองไม้กลองสองไม้

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ท่อน B ตั้งแต่ห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 19

กลองไม้กลองสองไม้

13 14 15 16 17 18 19

ท่อน C เป็นท่อนจบตั้งแต่ห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 22

สองไม้จ้ำบ-บวา

20 21 22

ลักษณะโครงสร้างที่ได้

A

B

end

สรุปโครงสร้างของจังหวะ

1. โครงสร้างจังหวะปี่จา ที่พบเป็นลักษณะสองท่อน คือมีจำนวนท่อน อยู่ 2 ท่อน A และ B โดยมีท่อน Introduction ก่อนเข้าท่อน A และมีท่อน Ending อยู่ท้ายบท ในจังหวะปี่จาธรรมของนายมานพ ขารณะ เป็นโครงสร้างลักษณะหลายท่อน มีอยู่จำนวน 5 ท่อนคือ A B C D E
2. โครงสร้างจังหวะสะบัดชัย ลักษณะโครงสร้างทางของวัดพุทธเอ็น วัดสารภี วัดหนองไค้ วัดสันมะฮกฟ้า เป็นลักษณะสองท่อน ส่วนลักษณะของวัดป่าคา และของนายมานพ ขารณะ เป็นลักษณะหลายท่อน มีจำนวนท่อนที่พบ 3 ท่อน คือ A B C
3. โครงสร้างจังหวะแสะ ลักษณะโครงสร้างของจังหวะแสะวัดพร้าวและวัดป่าคาเป็นแบบสองท่อนคือมีท่อน A และ B วัดหนองไค้มี 3 ท่อน เป็นลักษณะหลายท่อน คือ ท่อน A B C

6.2 ประโยคจังหวะ

จังหวะปี่จาวัดพุทธเอ็น

รูปแบบที่ 1 ที่พบคือ

รูปแบบที่ 2



ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

รูปแบบที่ 3



ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

รูปแบบที่ 4 การย่ำจังหวะ 3 รอบ เพื่อเป็นการลงจบ



ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ประโยคจังหวะมีอยู่ 3 ลักษณะสลับกันไปมา ในรูปแบบที่ 4 มีลักษณะเป็น Cadence ของบทกระสวน

จังหวะปี่จาวัดหนองไค้ง

รูปแบบที่ 1 Introduction ของบทกระสวน



รูปแบบที่ 2



รูปแบบที่ 3



รูปแบบที่ 4

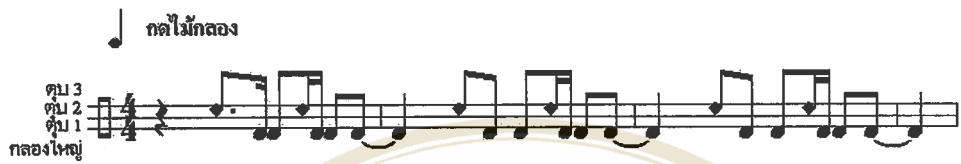


รูปแบบที่ 2 พบจำนวน 2 ครั้งในบทกระสวน รูปแบบที่ 3 พบ 3 ครั้ง รูปแบบที่ 4 พบ 2 ครั้ง ต่อจากรูปแบบที่ 3

จังหวะปู้จาวัดป่าคา

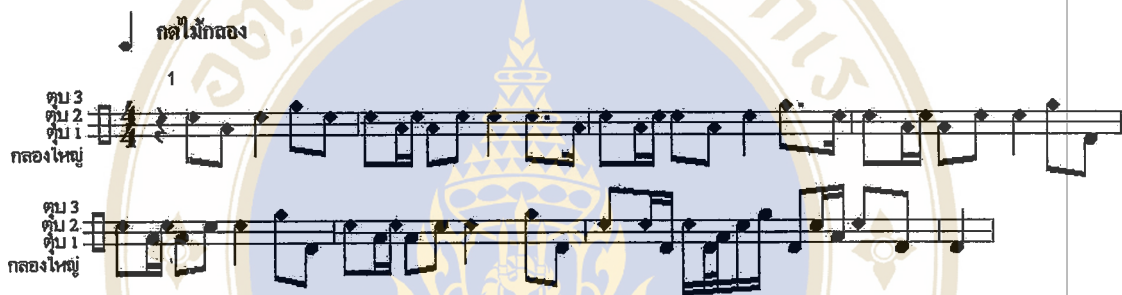
รูปแบบที่ 1 ประโยค Introduction

กตไม้กลอง



รูปแบบที่ 2 การตีในประโยคของบทกระสวนที่เป็นช่วงยาว

กตไม้กลอง



รูปแบบที่ 3 การตีประโยคนี้เป็นลักษณะ Introduction ของท่อน B

กตไม้กลอง



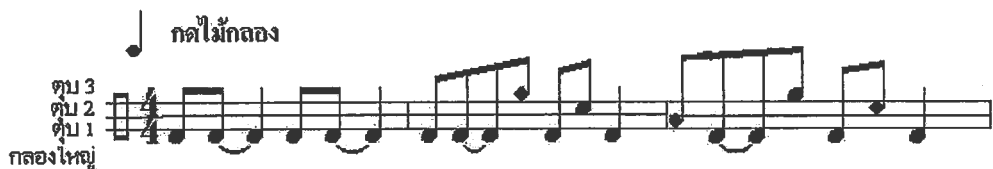
รูปแบบที่ 4 การเพิ่มโน้ตเข้บีด 2 ชั้นเข้ามาในกระสวนจังหวะ

กตไม้กลอง

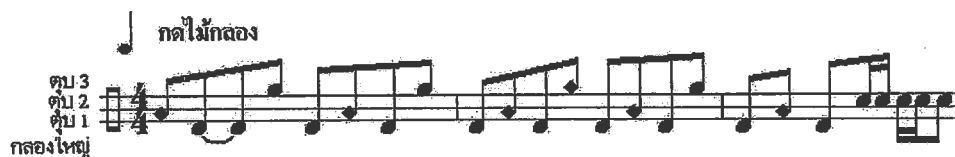


รูปแบบที่ 5 การตีย่ำที่กลองใบใหญ่ก่อนในต้นประโยค

กตไม้กลอง



รูปแบบที่ 6 การสลับลูกใหญ่ในจังหวะตกและลูกตบเล็ก และ ลูกตบใหญ่ ซ้ำกัน



รูปแบบที่ 7 เน้นการตีที่กลองใบใหญ่จนจบประโยค



จังหวะปูจากรมของนายมานพ ยารณะ

รูปแบบที่ 1 การตีด้วยไม้แฉ่ม 5 ครั้ง ครั้งละ 8 จังหวะ ต่อด้วยไม้มีหัวไม้อีก 8 จังหวะ และลง 2 ไม้พร้อมกันอีก 8 จังหวะ ต่อกัน แล้วตีซ้ำทั้งหมดอีก 4 รอบ



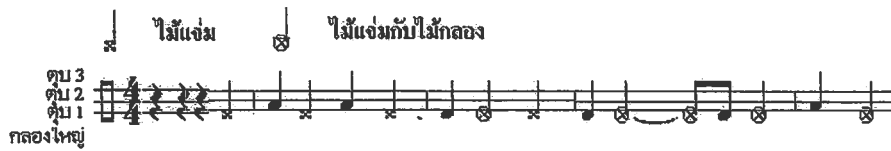
รูปแบบที่ 2 การลงไม้ 2 มือพร้อมกัน 7 จังหวะ ตีด้วยไม้หัวในจังหวะที่ 4 จำนวน 4 ครั้ง ในครั้งที่ 4 จังหวะที่ 4 เปลี่ยนไปตีที่ลูกตบเล็ก ห้องต่อไปลงด้วยไม้แฉ่มอีก 8 จังหวะ แล้วซ้ำทั้งท่อนอีก 4 รอบ



รูปแบบที่ 3 ประโยคสั้น โน้ตที่ตีส่วนใหญ่เป็นตัวดำ มีตัวเขบีต 1 ขึ้น ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 1 ห้องที่ 2 มีตัวขาวในจังหวะที่ 3 จากนั้นตีซ้อนท่อน อีก 4 รอบ



รูปแบบที่ 4 จังหวะในการตีมีการเร่งจังหวะให้เร็วขึ้นในการย้อนแต่ละรอบ ทั้งหมด 3 รอบ



รูปแบบที่ 5 การรวบจังหวะลงมาครั้งหนึ่ง โดยการบันทึกโน้ตที่มีความถี่มากกว่าประโยคอื่น มีการเพิ่มการตีมือในจังหวะที่ 3 เข้ามาในประโยค



รูปแบบที่ 6 การตีจังหวะล่อระหว่างไม้แฉ่มบนกลองใบใหญ่และลูกตบเล็ก ในห้องที่ 2 ของประโยคเป็นการเน้นนำลักษณะของจังหวะที่มีอยู่ในจังหวะชนะศึกที่ต่อจากจังหวะปูจาธรรม



จังหวะสวดชัยวัดพุทธเอ็น

รูปแบบที่ 1 การตีแบบเขปัด 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่



รูปแบบที่ 2 การตีให้เกิดเสียงการไล่สูงขึ้นสลับกับ



รูปแบบที่ 3 การใช้กลุ่มโน้ตแบบ  เป็นส่วนใหญ่ในประโยค



รูปแบบที่ 4 ประโยคจบ กลุ่มโน้ตมีลักษณะเดียวกับประโยครูปแบบที่ 2



จังหวะสะบัดชัยวัดสารภี

รูปแบบที่ 1 ลักษณะของโน้ตที่ใช้เป็นเข็บบัดขึ้นเดียว ส่วนใหญ่เกือบทั้งประโยค



รูปแบบที่ 2 การใช้โน้ต  และ 



รูปแบบที่ 3 กลุ่มโน้ตใช้  เน้นการตีลูกตบทั้ง 2 ใบ



รูปแบบที่ 4 กลุ่มโน้ต  ตีในกลองใบใหญ่และลูกตบใบใหญ่



รูปแบบที่ 5 ลักษณะของกลุ่มโน้ตเป็นเข็ชสองชั้นใช้ลักษณะของ Duration  สลับ

กับ 



รูปแบบที่ 6 เป็นประโยคที่ตีอ้าจังหวะ การลงจบประโยคจบด้วยกลุ่มโน้ตที่มี Duration ที่ยาวขึ้นเป็น  และ 



จังหวะสลับชั้วัดหนองโค้ง

รูปแบบที่ 1 ประโยคหลักที่ใช้ตีโนบทแรกของบทกระสวนแล้วจบที่ลูกทุบใบเล็ก

↓ กลไม้กลอง



รูปแบบที่ 2 คล้ายกับประโยคที่ 1 แต่จบประโยคด้วยการตีอ้าที่กลองใบใหญ่

↓ กลไม้กลอง



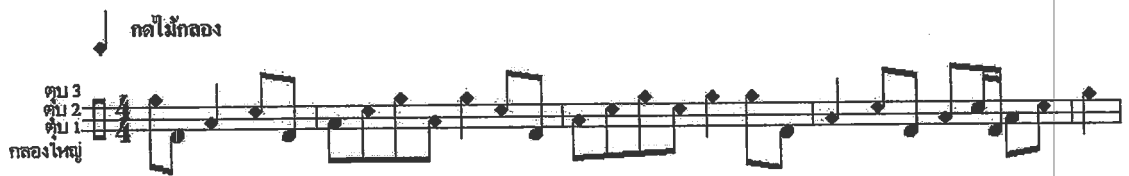
รูปแบบที่ 3 ใช้ท่อนจบของประโยครูปแบบที่ 1 มาตี 2 รอบโดยในรอบที่ 2 เพิ่มลักษณะโน้ต

 เข้าไป

↓ กลไม้กลอง



รูปแบบที่ 4 การตีกลุ่มโน้ตกระสวนจังหวะสั้นๆ ซ้ำกัน



รูปแบบที่ 5 ประโยคจบโดยทั้งประโยคจบของแต่ละรูปแบบประโยคมาต่อกัน



จังหวะสะบัดชัยวัดสันมะอกฟ้า

รูปแบบที่ 1 ลักษณะของกลุ่มโน้ตที่ตีเน้นตีในกลุ่มโน้ตเสียงสูง



รูปแบบที่ 2 กลุ่มโน้ตส่วนใหญ่ตีในกลุ่มโน้ตเสียงกลาง



รูปแบบที่ 3 กลุ่มโน้ตที่ตีเป็นประโยคสั้น ตีในโน้ตเสียงสูงแล้วลงมาจบที่เสียงต่ำ



รูปแบบที่ 4 การตีที่ต่อเนื่อง โดยโน้ตที่มีเสียงครบทั้งสูงสุดและต่ำสุด



รูปแบบที่ 5 กลุ่มโน้ตที่ตีอยู่ในช่วงเสียงกลาง



รูปแบบที่ 6 กลุ่มโน้ตในประโยครูปแบบที่ 6 ใช้การตีในกลุ่มโน้ต  เน้นตีในช่วงเสียงต่ำที่

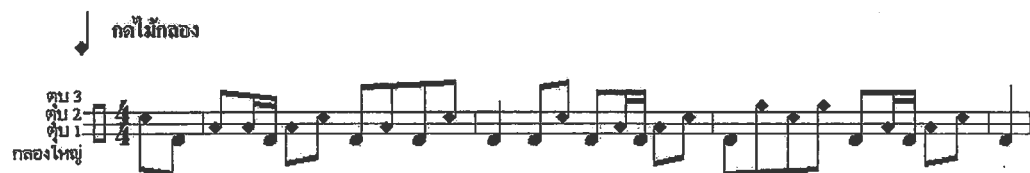
จังหวัดตาก



รูปแบบที่ 7 การนำโน้ตที่มีลักษณะของ Duration ที่ต่างจากประโยคอื่นมาตีทั้ง  และ



รูปแบบที่ 8 การผสมกลุ่มไม้ที่พบอยู่ในรูปแบบที่ 5 คือห้องที่ 1 ของประโยชน์ และรูปแบบที่ 6 คือห้องที่ 2 และ 3 ของประโยชน์



จังหวะสะบัดชัย(ออกศึก)วัดป่าคา

รูปแบบที่ 1 การตีในโน้ตที่มี Duration ยาวเป็นส่วนใหญ่



รูปแบบที่ 2 การตีลูกตบและกลองใบใหญ่ในจังหวะยก สลับกัน



รูปแบบที่ 3 การไล่ตีโน้ตจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ แล้วจบลงด้วยการซ้ำในโน้ตต่ำก่อนจบประโยค



รูปแบบที่ 4 การตีแบบ สลับกับ



จังหวะสะบัดชัยชนะศึกวัดป่าคา

รูปแบบที่ 1 ตีโน้ตต่ำที่กลองใบใหญ่ในจังหวะตกเน้น และสลับกับตีลูกตบในลักษณะ



รูปแบบที่ 2 การตี 2 มือพร้อมกันและตีโน้ตต่ำเป็นส่วนใหญ่

กตไม้กลอง เน้น ฆา



รูปแบบที่ 3 การตีไล่เสียงลูกทุบเสียงสูงลงมาเสียงต่ำแล้วตีที่กลองใบใหญ่

เน้น ฆา



รูปแบบที่ 4 โน้ตส่วนใหญ่ตีในเสียงต่ำที่กลองใบใหญ่

เน้น ฆา สองไม้ข้ามขวา



จังหวะสะบัดชัยชนะศึกนายมานพ ยารณะ

รูปแบบที่ 1 Duration ที่ใช้เป็น ที่ตีในกลองใบใหญ่เป็นส่วนใหญ่สลับกับลูกทุบบ้างในจังหวะยก

ไม้แฉ่ม



รูปแบบที่ 2 การตีโน้ตที่ Duration สั้นขึ้นคือ

ไม้แฉ่ม



รูปแบบที่ 3 การตีไม้แฉ่งมาตีที่ลูกตุบใบใหญ่



รูปแบบที่ 4 ทั้งประโยคที่กลองใบใหญ่



รูปแบบที่ 5 โน้ตที่ตีในจังหวะยก ส่วนใหญ่ตีในลูกตุบใบเล็ก



รูปแบบที่ 6 ช่วงเสียงที่ดีในห้องที่ 1 และ 2 อยู่ในช่วงเสียงต่ำ มีการไล่เสียงขึ้นและลง ในช่วงจบตีไม้แฉ่งและลูกตุบใบเล็ก เพื่อเป็นการย้ำในการลงจบ



จังหวะสะบัดชัยออกศึกของนายมานพ ยารณะ

รูปแบบที่ 1 กลุ่มโน้ตที่ใช้ในประโยคส่วนใหญ่เป็น



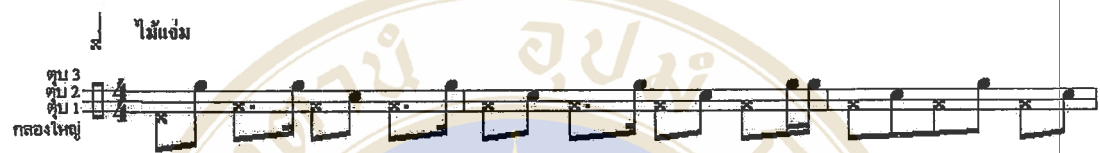
รูปแบบที่ 2 ในแต่ละห้องมีการตีในกลุ่มโน้ตลักษณะต่างๆ สลับกัน



รูปแบบที่ 3 ตีบนกลองใบใหญ่ทั้งประโยค



รูปแบบที่ 4 ไม้แฉ่มตีที่ลูกตบใบใหญ่



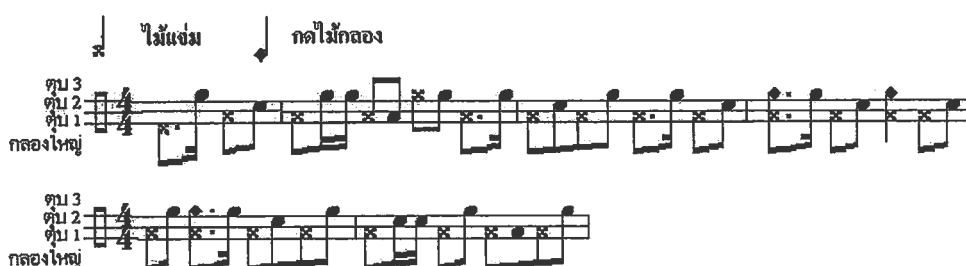
รูปแบบที่ 5 ช่วงเสียงต่ำโดยตีที่กลองใบใหญ่และลูกใบใหญ่



รูปแบบที่ 6 การตีที่ใช้การตีไม้แฉ่มและลูกตบพร้อมกันในจังหวะตก ลักษณะเสียงเหมือนกับการหยุดเสียงในประโยค



รูปแบบที่ 7 การตีไม้แฉ่มบนกลองใบเดียวกันสลับกับตีด้วยไม้หัวผ้า และมีการหยุดเสียงโดยการกดไม้แฉ่มและไม้หัวผ้า บนห้านกลองทำให้เสียงมีลักษณะของการหยุดเสียง ของกระสวนจังหวะในแต่ละช่วง



รูปแบบที่ 8 เน้นตีบนกลองใบใหญ่และตีจบด้วยการตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ ในห้องที่จบ



จังหวะแฉ่งวัดพร้าว

รูปแบบที่ 1 กลุ่มโน้ตที่ใช้ตีในจังหวะยก ช่วงแรกและตีให้มี Duration ที่สั้นลง



รูปแบบที่ 2 จังหวะยก ใช้การตี 2 ไม้พร้อมกันในลักษณะเสียงที่ลงบนหน้ากลองและขอบกลอง



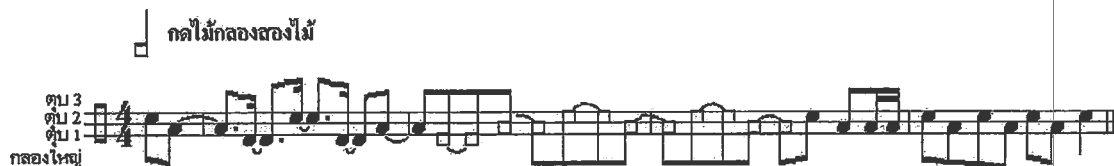
รูปแบบที่ 3 ตีซ้ำโน้ตเป็นส่วนใหญ่



รูปแบบที่ 4 การตีด้วยโน้ต ๓/๔ ต่อกันทั้งประโยค



รูปแบบที่ 5 การตีในจังหวะยกเกือบทั้งประโยค



จังหวะและวัดหนองไค้

รูปแบบที่ 1 เริ่มประโยคด้วยการตีในจังหวะยก มีการตีลูกตบใบใหญ่และใบกลาง ลงจบด้วย กลองใบใหญ่ แล้วตีในลูกตบใบกลางและใบเล็ก แล้วลงด้วยใบใหญ่



รูปแบบที่ 2 กลุ่มโน้ตและ Duration ที่ตีเป็นตัวเขปัดหนึ่งชั้นส่วนใหญ่ แล้วลงที่กลองใบใหญ่ใน จังหวะตก มีการไล่เสียงขึ้นและลง



รูปแบบที่ 3 เป็นประโยคสั้นๆ ตีในช่วงเสียงกลาง โดยตีในลูกตบใบใหญ่และใบกลาง ส่วนใหญ่



รูปแบบที่ 4 การตีโน้ตส่วนใหญ่ที่กลองใบใหญ่และมี Duration ที่ยาวกว่าประโยคอื่น



จังหวะสะบัดป่าคา

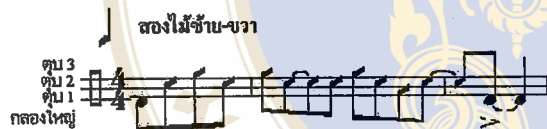
รูปแบบที่ 1 ดินำด้วยโน้ต แล้วต่อด้วย ในช่วงท้ายประโยค



รูปแบบที่ 2 ดินำในแต่ละเสียงในจังหวะ ขึ้นและลง



รูปแบบที่ 3 ลง 2 ไม่พร้อมกันทั้งประโยค แล้วตีจบด้วยกลองใบใหญ่ ในจังหวะยก



รูปแบบที่ 4 ดินำในเสียงกลองใบใหญ่ ในจังหวะตก เพื่อจบด้วยเสียงที่ดีในโน้ตเสียงต่ำ



สรุปรูปแบบประโยค

1. จังหวัดปทุมธานี วัดพุทธเอ็น มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
 วัดหนองไค้ มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
 วัดป่าคา มีรูปแบบประโยค 7 รูปแบบ
 นายมานพ ขารณะ มีรูปแบบประโยค 6 รูปแบบ
2. จังหวัดสระบุรี วัดพุทธเอ็น มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
 วัดสารภี มีรูปแบบประโยค 6 รูปแบบ
 วัดหนองไค้ มีรูปแบบประโยค 5 รูปแบบ
 วัดสันมะฮักฟ้า มีรูปแบบประโยค 8 รูปแบบ
 วัดป่าคา มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
 นายมานพ ขารณะ(ชนะศึก) มีรูปแบบประโยค 6 รูปแบบ
 นายมานพ ขารณะ(ออกศึก) มีรูปแบบประโยค 8 รูปแบบ
3. จังหวัดสระบุรี วัดพรวน มีรูปแบบประโยค 5 รูปแบบ
 วัดหนองไค้ มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
 วัดป่าคา มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ

6.3 การแปรจังหวะ

จังหวะปู้จา

จังหวะปู้จาวัดพุทธเอ็น

กระสวนจังหวะหลัก

กระสวนจังหวะแปรที่ 1

กระสวนจังหวะแปรที่ 2

กระสวนจังหวะแปรที่ 3

การแปรกระสวนจังหวะ 3 ลักษณะ ลักษณะที่ 1 แปรที่จังหวะแรกของกระสวน
จังหวะหลัก ลักษณะที่ 2 แปรที่ จังหวะที่สามของกระสวนจังหวะหลัก

จังหวะปี่จาวัดหนองไค้

กระสวนจังหวะหลัก

↓ กลไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 ในห้องที่ 2 จากลักษณะ เป็น



↓ กลไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 คล้ายกระสวนจังหวะแปรที่ 1 แต่เพิ่ม

ในห้องที่ 4 ของกระสวนจังหวะ

↓ กลไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 การใช้โน้ตที่มี Duration สั้นลงคือ

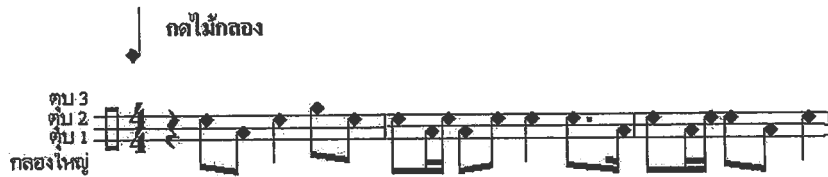
↓ กลไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่



จังหวะปู้จาวัดป่าคา

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 กระสวนประโยคสั้นๆ โดยแปรโน้ตในจังหวะที่ 4 ของ
ห้องที่ 2 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 3



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การเพิ่มกลุ่มโน้ตมากขึ้น



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 ท่อนจบของกระสวนจังหวะดีใน Duration ♪ แทน ♪♪



กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การเปลี่ยนเสียงกลองตี จากลูกดับเป็นกลองใบใหญ่และลักษณะของ Duration จาก  เป็น 

กตไม้กลอง



ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

จังหวะปูจาธรรมนามานพ ยารณะ

กระสวนจังหวะหลัก



ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การตี 2 ไม้พร้อมกันและเพิ่มโน้ตในจังหวะที่ 4



ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

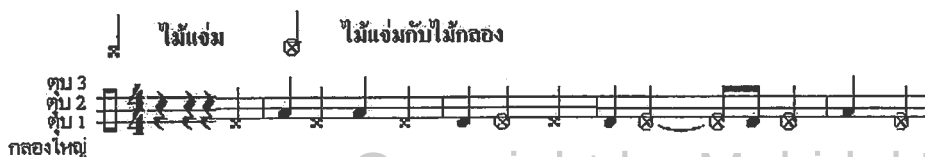
กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตี Duration ให้สั้นลง



ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

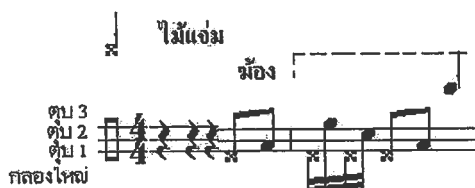
กระสวนจังหวะแปรที่ 3 เพิ่มโน้ตในส่วนแรกของกระสวนจังหวะเข้าไป



ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 แปรเสียงการลงไม้สลับกับกระสวนจังหวะหลักและแปร

กลุ่มโน้ตจาก เป็น



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตีลูกตบจากการไล่เสียงลงเป็นการไล่เสียงขึ้น



จังหวะสะบัดชัยวัดพุทธเอ็น

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 ในจังหวะที่ 4 จาก เป็น



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 แปรทั้งทางลูกตบ และกลุ่มโน้ตจาก  เป็น 



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 การแปรทางลูกตบ ในจังหวะที่ 1 และ 4



กระสวนจังหวะแปรที่ 4 แปรจังหวะที่ 3 โดยใช้กลุ่มโน้ต  และจังหวะที่ 4 เป็น

การแปรทางลูกตบ



กระสวนจังหวะแปรที่ 5 แปรในจังหวะที่ 1 2 และ 3 โดยใช้กลุ่มโน้ต 



กระสวนจังหวะแปรที่ 6 แปรในจังหวะที่ 2 และ 3 โดยใช้กลุ่มโน้ต 



กระสวนจังหวะแปรที่ 7 การใช้วิธีการแปรทางลูกตบทั้ง 4 จังหวะ



กระสวนจังหวะแปรที่ 8 การเปลี่ยน Duration ในจังหวะที่ 4 เป็น 



กระสวนจังหวะแปรที่ 9 การแปรทุกจังหวะโดยจังหวะที่ 1 ใช้การแปรทางลูกดับ
 จังหวะที่ 2 เปลี่ยน Duration ของจังหวะที่ 1 เป็น  จังหวะที่ 3 แปรทางลูกดับ โดยเป็น
 การไล่เสียงขึ้นและลง จังหวะที่ 4 เปลี่ยน Duration เป็น 



จังหวะสะบัดชัยวัดสารภี

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 จังหวะที่ 1 ของกระสวนจังหวะแปร Duration ให้สั้นลง 



และในจังหวะที่ 3 ของกระสวนจังหวะเปลี่ยนกลุ่มโน้ตเป็น 

กระสวนจังหวะแปรที่ 2 ใช้กลุ่มโน้ต  เป็นส่วนใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 การเพิ่มตัวโน้ตให้มากขึ้น โดยใช้กลุ่มโน้ต 





กระสวนจังหวะแปรที่ 4 ใช้กลุ่มโน้ตทั้ง และ



กระสวนจังหวะแปรที่ 5 กลุ่มโน้ต สลับกับ



กระสวนจังหวะแปรที่ 6 เพิ่มโน้ตให้ถี่ขึ้นเป็น



กระสวนจังหวะแปรที่ 7 กลุ่มโน้ต 3 ลักษณะทั้ง และ และ



กระสวนจังหวะแปรที่ 8 กลุ่มโน้ตแบบ ส่วนใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 9 ดีสลับกลองใบใหญ่และลูกตุบใบใหญ่ ในจังหวะที่ 1 ถึง 3 และดีลูกตุบใบใหญ่และใบกลาง ในกลุ่มโน้ตต่างๆ ทั้ง และ



กระสวนจังหวะแปรที่ 10 การตีโน้ตไล่เสียงขึ้นลงและตีพร้อมกันทั้งลูกตุบและกลองใบใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 11 การไล่เสียงขึ้นลงซ้ำกัน 3 รอบ



กระสวนจังหวะแปรที่ 12 การไล่เสียงขึ้นลงเหมือนกับกระสวนจังหวะแปรที่ 11 แต่เปลี่ยน Duration เป็น



จังหวะสะบัดชัยวัดหนองไค้

กระสวนจังหวะหลัก

กลไม่กลอง



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 เปลี่ยนเสียงโน้ตที่ใช้

กลไม่กลอง

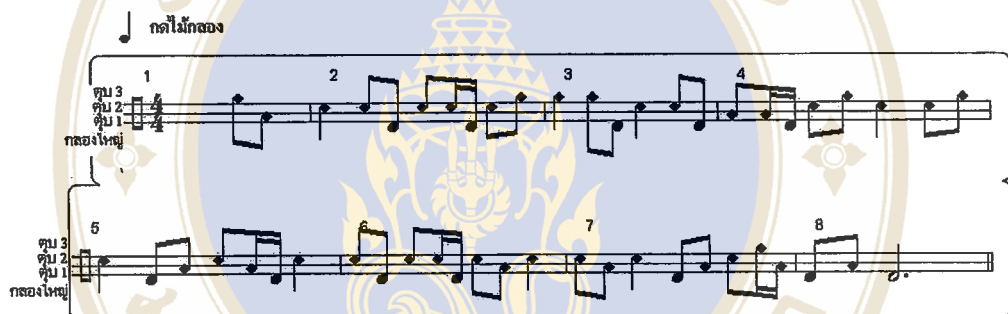


กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การใช้กลุ่มโน้ต  ในช่วงท้ายของกระสวนจังหวะ



จังหวะสลับชั้วัดสันมะฮักฟ้า

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การตีซ้ำตัวโน้ตอยู่ตลอดในครั้งที่ 2 และครั้งที่ 3



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตีซ้ำกลุ่มโน้ตทุกๆ 4 จังหวะ นับตั้งแต่จังหวะแรกของบทกระสวน



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 ตีซ้ำกลุ่มโน้ตทุกๆ 4 จังหวะ มีการเปลี่ยนตัวโน้ตตีบ้าง



กระสวนจังหวะแปรที่ 4 ใช้กลุ่มโน้ตในกระสวนจังหวะแปรที่ 2 และกระสวนจังหวะแปรที่ 3 ผสมสลับกัน



กระสวนจังหวะแปรที่ 5 การตีแบบ  เพิ่มเข้ามา



กระสวนจังหวะแปรที่ 6 การตีในลักษณะกลุ่มโน้ตของกระสวนจังหวะแปรที่ 2 ในห้องที่ 2 และ ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 ใช้กลุ่มโน้ตที่พบมากในกระสวนจังหวะแปรที่ 3

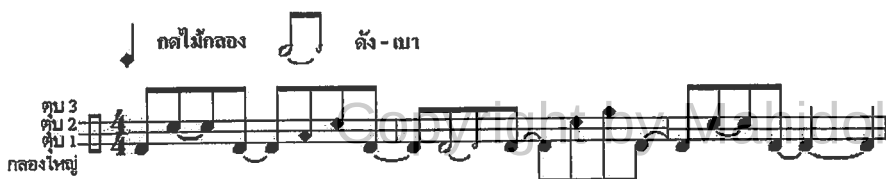


จังหวะสะบัดชัยออกศึกวัดป่าคา

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การตีลูกตบน้อยลงแต่เพิ่มการตีที่กลองใบใหญ่



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตีบนกลองใบใหญ่ในช่วงท้าย มีการย่ำตี 2 ไม้ พร้อมกัน

↓ กลไม้กลอง ดัง - ณา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

กระสวนจังหวะแปรที่ 3 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ใช้การตีในจังหวะยกตลอด

↓ กลไม้กลอง ดัง - ณา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

จังหวะสับดัชชนะศึกวัดป่าคา

กระสวนจังหวะหลัก

↓ กลไม้กลอง เน้น ณา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

กระสวนจังหวะแปรที่ 1 เปลี่ยนเสียงจากการตีบนหนังกลองเป็นการตีที่ขอบกลอง

↓ กลไม้กลอง เน้น ขอบกลอง ณา ดัง - ณา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

กระสวนจังหวะแปรที่ 2 ย้ำการตีบนลูกตุบใบกลางและกลองใบใหญ่ในช่วงสั้นๆ

↓ กลไม้กลอง เน้น ขอบกลอง ณา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

กระสวนจิ้งหะแปรที่ 3 การตีขอบกลองบนลูกตุ้มทั้ง 3 ใบ โดยใช้กลุ่มโน้ตต่างๆ



กระสวนจันทะแปรที่ 4 เน้นการตีขานกลองลูกทุบใบใหญ่และบนกลองใบใหญ่เป็น

ช่วงยาว



จังหวัดสกลนครศึกษานายมานพ ยารณะ

กระสวนจังหวัดหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 เพิ่มไม้ในการตีบนกลองใบใหญ่



กระสวนจังหวัดหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 เปลี่ยน Duration โดยใช้ ♩ และ ♪ ในการตี



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 เปลี่ยน Duration โดยใช้ ♩ แทน ♪



กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การใช้ Duration ♩ และเปลี่ยนเสียงโน้ตที่ตี การตีโดยใช้ 2

ไม้ ดีพร้อมกันในห้องที่ 2



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตีคล้ายกับกระสวนจังหวะแปรที่ 1 แต่ต่างกันในห้องที่ 3

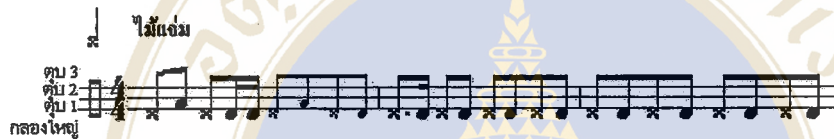


จังหวะสะบัดชัยออกศึกนายมานพ ยารณะ

กระสวนจังหวะหลัก



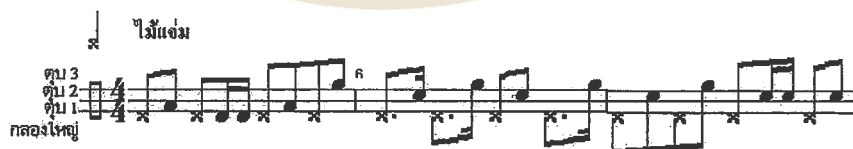
กระสวนจังหวะแปรที่ 1 ใช้ Duration ลักษณะ ♩.♩ และตี ♩.♩ ในช่วงยาว



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตีกลุ่มโน้ต ♩.♩.♩ ต่อกันและ ♩.♩.♩ ต่อกัน



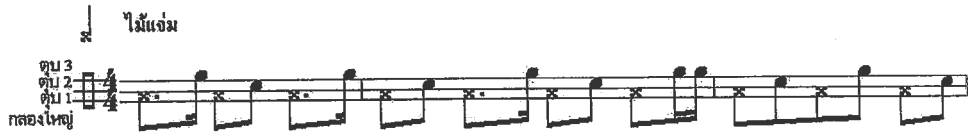
กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปร การตัดโน้ตออกไปในช่วงกลาง ในจังหวะที่ 1 2 และ 3 ของห้องที่ 2 ในกระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การเปลี่ยนการตีไม้แฉ่มบนลูกทุบใบใหญ่ มาตีไม้แฉ่มที่กลองใบใหญ่ และเปลี่ยน Duration1 ในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 2 ด้วย จาก เป็น



จังหวะสะแะวัดทุ่งแดง

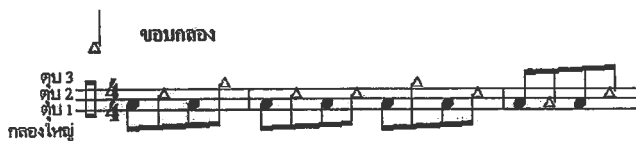
กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การตี 2 ไม้พร้อมกัน แทนการตีในลักษณะ



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การตีขอบกลองโดยลงไม้พร้อมกันในจังหวะยก



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 การตีซ้ำไต่อยู่โดยตลอด



กระสวนจังหวะแปรที่ 4 กลุ่มโน้ตแบบ  ทั้งกระสวนจังหวะ



กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปร การตีแบบลง 2 ไม่พร้อมกัน



จังหวะสะบัดหนองโค้ง

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 การตีไล่เสียงขึ้นลง โดยใช้ Duration  ทั้งประโยค



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 ดีเป็นกลุ่มโน้ต  เหมือนกันทั้ง 3

ห้อง



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 ห้องที่ 1 และ ห้องที่ 2 ดีเหมือนกัน โดยเป็นการไล่เสียงขึ้นลง
ห้องที่สุดท้ายติลงจังหวะเป็น 



กระสวนจังหวะแปรที่ 4 ห้องที่ 1 ดีคล้ายกับกระสวนจังหวะแปรที่ 3 แต่ห้องที่ 2 และ
ห้องที่ 3 เป็นการตีใน Duration ที่ยาวมากกว่าตัวดำ 



จังหวะแฉะวัดป่าคา

กระสวนจังหวะหลัก



กระสวนจังหวะแปรที่ 1 Duration  ทั้งกระสวนจังหวะแปรที่ 1



กระสวนจังหวะแปรที่ 2 การแทรกโน้ต  ในห้องที่ 2



กระสวนจังหวะแปรที่ 3 การตีกลุ่มโน้ตแบบ  ในห้องที่ 1 และ

ห้องที่ 2



กระสวนจังหวะแปรที่ 4 การตี 2 ไม่พร้อมกันทั้งประโยค



สรุปการแปรจังหวะ

การแปรจังหวะกระสวนจังหวะหลักที่อยู่ในท่อนมีลักษณะที่เป็นประโยค โดยการเพิ่มโน้ต เปลี่ยน Duration และเปลี่ยนวิธีการตี

1. จังหวะปู้จา

วัดพุทธเอ็น มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดสารภี มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดหนองไค้ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดป่าคา มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 3 ลักษณะ

จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 1 ลักษณะ

นายมานพ ยารณะ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 3 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 2 ลักษณะ

2. จังหวะสะบัดชัย

วัดพุทธเอ็น มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 9 ลักษณะ

วัดสารภี มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 12 ลักษณะ

วัดหนองไค้ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 2 ลักษณะ

วัดสันมะฮักฟ้า มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 6 ลักษณะ

วัดป่าคา (ออกศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดป่าคา (ชนะศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ

นายมานพ ยารณะ (ชนะศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 1 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 2 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 3 จำนวน 2 ลักษณะ

นายมานพ ยารณะ (ออกศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 2 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 1 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 3 จำนวน 1 ลักษณะ

3. จังหวะเสาะ

วัดทุ่งแดง มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 4 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 1 ลักษณะ

วัดหนองไค้ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ

วัดป่าคา มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ

บทที่ 7

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่องกลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย นอกจากนี้ยังศึกษาบทบาทและหน้าที่ของกลองสะบัดชัย และวิเคราะห์จังหวะที่ใช้ในกลองสะบัดชัยได้แก่ โครงสร้างของจังหวะ ประโยคจังหวะ ตลอดจนการแปรจังหวะของบทกระสวนจังหวะ

ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาตามวัตถุประสงค์ ในลักษณะสัมภาษณ์ บันทึกข้อมูลในงานภาคสนามและจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

7.1 สรุปผลการวิจัย

7.1.1 ความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย

7.1.1.1 ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย จัดแบ่งพัฒนาการของกลองสะบัดชัยออกได้เป็น 4 รูปแบบดังนี้

1. กลองชัย เป็นการเรียกชื่อของกลองสะบัดชัยในอดีต พบว่ามีการเรียกชื่อกลองสะบัดชัยว่า กลองชัย หรือกลองไชย พบในบันทึกบทโขนโบราณตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ช่วงสมัยอาณาจักรล้านนา ปกครองด้วยพระยามังราย ในเหตุการณ์เมื่อยามทำศึกสงคราม

2. กลองปู่จา เป็นการเปลี่ยนแปลงจากกลองชัยในอดีต เมื่อหมดยุคการทำศึกสงครามแล้วบ้านเมืองมีความสงบสุข ได้นำกลองมาใช้ในวัดเพื่อตีเป็นพุทธบูชาแก่พระรัตนตรัย ตามความเชื่อในพระพุทธศาสนา ใช้เป็นเครื่องดนตรีในงานบุญต่างๆ ของวัดภายในชุมชน โดยมีการติดตั้งไว้บนหอกลอง ไม่มีการเคลื่อนย้ายใดๆ

3. กลองสะบัดชัยโบราณ (กลองสะบัดชัยลูกดวบ) กลองปู่จาเป็นกลองขนาดใหญ่ ไม่มีการเคลื่อนย้ายได้สะดวก โดยได้ทำการจำลอง ย่อส่วนลงมา 1 ใน 3 ของขนาดกลองปู่จา แต่ยังมีลูกดวบเหมือนเดิม ประกอบอยู่บนคานไม้ โดยใช้ไม้เล่มหนึ่งพาดบนบ่า ส่วนอีกเล่มหนึ่งถือไว้กับมือ ให้กลองมีลักษณะลาดเอียงในขณะตี แล้วนำมาเข้าในขบวนแห่ต่างๆ ใช้ในการ

เล่นเป็นมหรสพ งานบุญ โดยทางวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่มีการเรียกชื่อของกลองสะบัดชัยลูกคู่บว่า “กลองสะบัดชัยโบราณ”

4. กลองสะบัดชัยประยุกต์ เป็นการนำเอากลองสะบัดชัยลูกคู่บมาตัดเอาลูกคู่บออกไป การตีกลองสะบัดชัยประยุกต์ เป็นการตีกลองประกอบทำทาง โดยนำอวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายที่ใช้เป็นอาวุธ ได้แก่ หัว ศอก เข่า เป็นต้น ตีที่กลองใบใหญ่ ลีลาที่ใช้ในการตีเป็นลีลาชั้นเชิงชายในการต่อสู้ ประกอบการตีกลอง

ผู้ที่ทำให้กลองสะบัดชัยได้รับความนิยมและมีชื่อเสียงในปัจจุบันคือนายคำ กาไวย์ เป็นศิลปินแห่งชาติทางด้านกลองสะบัดชัยประยุกต์ กลองสะบัดชัยประยุกต์เป็นที่แพร่หลายในปัจจุบัน เป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมของล้านนา ใช้ในงานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ลักษณะการแสดงมีความสนุกสนานของจังหวะและทำทางในการแสดงที่เร้าใจ มีการพัฒนารูปแบบการแสดงมากมาย ทั้งการแปรขบวน ต่อตัว และพันไฟ เป็นต้น

จังหวะที่ใช้ตีสรุปได้ว่าชื่อของจังหวะนั้นระบุขึ้นตามลักษณะของจังหวะที่นำไปใช้ในโอกาสต่างๆ จังหวะที่ใช้ตีหลังจากจบธรรมเทศนาแล้วเรียกว่าตีกลองปฐาหรือปฐาธรรม จังหวะที่ใช้ตีเพื่อเป็นสัญญาณบอกว่าในวันพรุ่งนี้เป็นวันพระ จังหวะมีลักษณะที่ซ้ำ มีการตีฆ้องเป็นช่วง ก็เรียกว่าตีแห่ หรือตีสะบัดชัย บางที่ไม่มีชื่อเรียกจังหวะแต่ลักษณะการตีคล้ายกัน และจังหวะที่ใช้ตีในการแห่ขบวนนั้น เป็นจังหวะที่มีฉาบประกอบด้วย การถ่ายทอดสรุปได้ 3 ลักษณะคือ 1. การใช้วิธีเลียนเสียงกลองในการตี 2. การใช้คำพูดตีกระสวนจังหวะ 3. การใช้คาถาตีเป็นกระสวนจังหวะ

7.1.1.2 ลักษณะทางกายภาพ

กลองปฐา หุ่นกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่นไม้เต็งรัง หุ้มด้วยหนังวัว ขนาดของหน้ากลองใหญ่มีขนาดเล็กสุดตั้งแต่ 57.5 เซนติเมตร ถึงใหญ่สุด 96 เซนติเมตร มีความยาวสั้นที่สุด 126 เซนติเมตร ถึงยาวที่สุด 217 เซนติเมตร ใช้ลิ้มในการยึดหนังกลอง ลูกคู่บมีจำนวน 3 ขนาดในหนึ่งชุด ลูกคู่บใบใหญ่มีหน้ากว้างต่ำสุด 26.5 เซนติเมตรถึงใหญ่สุดที่ 43 เซนติเมตร ความยาวสั้นที่สุด 42 เซนติเมตร ยาวที่สุด 77 เซนติเมตร ลูกคู่บขนาดกลาง มีขนาดหน้ากลองเล็กที่สุด 23.5 ถึงใหญ่สุดที่ 38 เซนติเมตร ความยาวสั้นที่สุดที่ได้คือ 38 ถึงยาวที่สุด 72 เซนติเมตร ลูกคู่บเล็ก มีความกว้างหน้ากลองต่ำที่สุดคือ 21 ถึงกว้างที่สุด 37.5 เซนติเมตร ความยาวที่สั้นที่สุดคือ 43.5 ถึงยาวที่สุด 61 เซนติเมตร การวางกลองลูกคู่บในจังหวัดเชียงใหม่สามารถแบ่งการวางออกเป็น 4 ลักษณะดังนี้

- ก. การกลองวางลูกตุบไว้ด้านซ้ายกลองใหญ่
- ข. การกลองวางลูกตุบไว้ด้านขวากลองใหญ่
- ค. การกลองวางลูกตุบ 2 ใบด้านขวากลองใหญ่
- ง. การวางกลองลูกตุบ 2 ใบด้านล่างของกลองใหญ่

ไม้กลองสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ ไม้ที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 3 ใบและไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 2 ใบ ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 3 ใบมีลักษณะคล้ายค้อน ทำจากรากไม้ไผ่ช่วงราก จำนวน 2 อัน ไม้กลองที่ใช้ตีกับกลองที่มีลูกตุบ 2 ใบ ค้ำหนึ่งเป็นไม้มีหัวทำด้วยผ้าพัน อีกค้ำหนึ่งเป็นไม้ธรรมดาไม่มีหัว ไม้แต่ละทำจากไม้ไผ่ความกว้างประมาณ 1-2 เซนติเมตร ยาวประมาณ 70-90 เซนติเมตร ใช้ตีจังหวะเคาะบนหน้ากลอง

7.1.2 ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย

ความเชื่อในกลองสะบัดชัยแบ่งเป็นความเชื่อทางศาสนาเพื่อใช้กลองสะบัดชัยสำหรับการสรรเสริญศาสนาหลังจากมีการเทศนาธรรมจบเป็นการสืบทอดศาสนาให้มีความเจริญต่อไป ความเชื่อด้านความศักดิ์สิทธิ์ของกลอง ชาวเชียงใหม่ในอดีตมีความเชื่อว่ากลองสะบัดชัยมีความศักดิ์สิทธิ์และเป็นของสูง สามารถบันดาลให้เกิดสิ่งมงคลต่างๆ เป็นสิ่งที่ปกป้องบ้านเมืองให้มีความสงบสุข

บทบาทของกลองสะบัดชัยในอดีตใช้ดีเพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคล แก่นักรบเมื่อยามทำศึกสงคราม เป็นอาณัติสัญญาณในการทำยุทธวิธีการรบ ทั้งยังเป็นเครื่องประโคมกลองชัยเมื่อเสร็จจากการรบ ต่อมาเมื่อบ้านเมืองไร้ศึกสงครามกลองสะบัดชัยได้เปลี่ยนบทบาทเข้ามาอยู่ในศาสนาเพื่อใช้ดีเป็นพุทธบูชา และเป็นเครื่องส่งสัญญาณต่างๆ ในชุมชน จนถึงปัจจุบัน นิยมใช้ในการบ้นเท็งตามงานบุญต่างๆ ของวัด จนกลายมาเป็นการแสดงทางศิลปวัฒนธรรมเป็นที่แพร่หลายในปัจจุบัน

7.1.3 การวิเคราะห์จังหวะที่ใช้ในการตีกลองสะบัดชัย

จากการนำกระบวนจังหวะที่ใช้ดีในกลองสะบัดชัย จากงานบันทึกเสียงภาคสนาม มาวิเคราะห์ปรากฏผลดังนี้

7.1.3.1 โครงสร้างจังหวะ

1. โครงสร้างจังหวะปู้จา ที่พบเป็นลักษณะสองท่อน คือมีท่อน A และ B โดยมีท่อน Introduction ก่อนเข้าท่อน A และมีท่อน Ending อยู่ท้ายบท ในจังหวะปู้จา

ธรรมของนายมานพ ยารณะ เป็นโครงสร้างลักษณะหลายท่อน มีอยู่จำนวน 5 ท่อนคือ A B C D E

2. โครงสร้างจังหวะสะบัดชัย ลักษณะโครงสร้างทางของวัดพุทธเอ็น วัดสารภี วัดหนองไค้่ง วัดสันมะฮกฟ้า เป็นลักษณะสองท่อน ส่วนลักษณะของวัดป่าคา และของนายมานพ ยารณะ เป็นลักษณะหลายท่อน มีจำนวนท่อนที่พบ 3 ท่อน คือ A B C

3. โครงสร้างจังหวะแสะ ลักษณะโครงสร้างของจังหวะแสะวัดทุ่งแดง และวัดป่าคาเป็นแบบสองท่อน คือมีท่อน A และ B วัดหนองไค้่งมี 3 ท่อน เป็นลักษณะหลายท่อน คือ ท่อน A B C

7.1.3.2 ประโยคจังหวะ เป็นการแบ่งวรรคประโยคในบทกระสวนจังหวะโดยแบ่งตามช่วงของการพัดโน้ตเป็นประโยคในท่อน

1. จังหวะปู้จา วัดพุทธเอ็น	มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
วัดหนองไค้่ง	มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
วัดป่าคา	มีรูปแบบประโยค 7 รูปแบบ
นายมานพ ยารณะ	มีรูปแบบประโยค 6 รูปแบบ

2. จังหวะสะบัดชัย วัดพุทธเอ็น	มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
วัดสารภี	มีรูปแบบประโยค 6 รูปแบบ
วัดหนองไค้่ง	มีรูปแบบประโยค 5 รูปแบบ
วัดสันมะฮกฟ้า	มีรูปแบบประโยค 8 รูปแบบ
วัดป่าคา	มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ

นายมานพ ยารณะ(ชนะเลิศ) มีรูปแบบประโยค 6 รูปแบบ
นายมานพ ยารณะ(ออกศึก) มีรูปแบบประโยค 8 รูปแบบ

3. จังหวะแสะ วัดทุ่งแดง	มีรูปแบบประโยค 5 รูปแบบ
วัดหนองไค้่ง	มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ
วัดป่าคา	มีรูปแบบประโยค 4 รูปแบบ

7.1.3.3 การแปรจังหวะ เป็นการแปรจังหวะกระสวนจังหวะหลักที่อยู่ในท่อน มีลักษณะที่เป็นประโยค โดยการเพิ่มโน้ต เปลี่ยน Duration และเปลี่ยนวิธีการตี

1. จังหวะปู้จา

วัดพุทธเอ็น มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดสารภี มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดหนองไค้ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดป่าคา มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 3 ลักษณะ

จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 1 ลักษณะ

นายมานพ ยารณะ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน

3 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 2 ลักษณะ

2. จังหวะสะบัดชัย

วัดพุทธเอ็น มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 9 ลักษณะ

วัดสารภี มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 12 ลักษณะ

วัดหนองไค้ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 2 ลักษณะ

วัดสันมะฮักฟ้า มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 6 ลักษณะ

วัดป่าคา (ออกศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 3 ลักษณะ

วัดป่าคา (ชนะศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ

นายมานพ ยารณะ (ชนะศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1

จำนวน 1 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 2 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่

3 จำนวน 2 ลักษณะ

นายมานพ ยารณะ (ออกศึก) มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1

จำนวน 2 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 1 ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่

3 จำนวน 1 ลักษณะ

3. จังหวะสะ

วัดทุ่งแดง มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลักที่ 1 จำนวน 4

ลักษณะ จากกระสวนจังหวะหลักที่ 2 จำนวน 1 ลักษณะ

วัดหนองไค้ มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ

วัดป่าคา มีการแปรจังหวะจากกระสวนจังหวะหลัก 4 ลักษณะ

7.2 อภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่” เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มีการเก็บข้อมูล สํารวจแหล่งกลองสะบัดชัย นักดนตรีกลองสะบัดชัยอาวุโส เพื่อสาริตและบันทึกเสียงบทกระสวนจังหวะ แล้วนำมาถอดกระสวนจังหวะเป็นโน้ตตะวันตก เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาลักษณะทางกายภาพ ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย โดยเฉพาะบริบทของกระสวนจังหวะ การศึกษาวิเคราะห์ปรากฏอยู่ในบทที่ 4 บทที่ 5 และบทที่ 6 ตามลำดับ การอภิปรายมีสาระที่นำมาพิจารณาคือ

7.2.1 ความเป็นมาและลักษณะทางกายภาพของกลองสะบัดชัย

กลองสะบัดชัยเป็นกลองที่อยู่ในสังคมเชียงใหม่มาเป็นเวลานาน มีพัฒนาการทางด้านรูปร่าง ประวัติความเป็นมา การนำกลองเข้าไปใช้ในเหตุการณ์ต่างๆ กลองสะบัดชัยเป็นกลองที่พบอยู่ในบันทึกตั้งแต่สมัยอดีตตั้งแต่เป็นอาณาจักรล้านนา ส่วนใหญ่พบในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ โดยลักษณะที่พบอยู่ในเหตุการณ์ของการทำศึกสงคราม ใช้เป็นเครื่องส่งอาณัติสัญญาณในการโจมตี ทำแผนยุทธวิธีการรบ ของผู้นำทัพชาวเชียงใหม่ ใช้ตีนำทัพเพื่อสร้างความฮึกเหิมและความเป็นสิริมงคลแก่นักรบ โดยในบันทึกกล่าวถึงเมื่อมีการตีกลองสะบัดชัยแล้วให้เข้าทำการรบกับศัตรู เป็นสัญญาณเพื่อให้ทำการรบ หลังจากการรบเสร็จสิ้นลงและได้รับชัยชนะ ก็ตีเพื่อเป็นการฉลองชัยชนะนำทัพกลับเข้าเมือง ในยามไม่มีสงครามใช้เป็นเครื่องประโคมในงานฉลองของบ้านเมือง เมื่อยามที่บ้านเมืองมีงานสำคัญ

ลักษณะของกลองสะบัดชัยในปัจจุบันในบันทึกตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ไม่พบการเรียกกลองนี้ว่ากลองปู้จา แต่พบกลองที่ชื่อ “กลองชัย” ใช้ตีสะบัดชัยเมื่อทำการสงคราม ลักษณะที่เห็นได้ในปัจจุบันนี้มีอยู่ 3 ลักษณะคือ กลองปู้จา คือกลองขนาดใหญ่มีลูกตุบอยู่ด้านข้าง พบเห็นตามหอกลองของวัดในจังหวัดเชียงใหม่ ลักษณะที่สองเป็นกลองหน้ากว้างใกล้เคียงกับกลองปู้จาที่อยู่บนหอกลองแต่มีความแคบของหุ่นกลองเพียง 1 ใน 3 ของกลองปู้จา มีลูกตุบเหมือนกัน มีคานไม้เพื่อให้คนหามในขณะตี ใช้ในการนำมาเข้าขบวนแห่ อีกทั้งยังสะดวกในการขนย้าย ปัจจุบันเรียกว่ากลองสะบัดชัยโบราณหรือกลองสะบัดชัยลูกตุบ กลองสะบัดชัยอีกประเภทมีเพียงกลองใหญ่ที่อยู่บนไม้คานลูกเดียวไม่มีกลองตุบ เรียกว่ากลองสะบัดชัยประยุกต์ กลองสะบัดชัยลักษณะนี้เป็นที่แพร่หลายมากในปัจจุบัน พบเห็นได้ตามงานเลี้ยงฉลองขันโตก หรือการแสดงเพื่อเป็นการรับแขกบ้านแขกเมืองของเมืองเชียงใหม่

ข้อมูลทางความเป็นมานั้น ไม่มีการสืบทอดกันมาในสังคม ในส่วนของชื่อและประวัติของกลอง ในจังหวัดเชียงใหม่มีนายมานพ ยารณะเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดประวัติของกลองสะบัดชัยโบราณและวิธีการตีกลองสะบัดชัยโบราณที่ดีโดยใช้ไม้แจ่มและรักษาการตีแบบดั้งเดิม และเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้แบบดั้งเดิมของกลองสะบัดชัยโบราณในจังหวัดเชียงใหม่

จังหวัดที่ใช้ดีในปัจจุบันพบได้หลายจังหวัดแบ่งออกเป็น 1. จังหวัดที่ใช้ดีจุดประสงค์เพื่อเป็นพุทธบูชาแก่พระพุทธรูปศาสนา 2. จังหวัดที่ใช้ดีเพื่อใช้ในการแห่ประโคมขบวนในงานประเพณีทางศาสนา 3. จังหวัดที่ใช้ดีเพื่อเป็นการส่งสัญญาณให้ชุมชนทราบหลังจากมีการเทศนาธรรมจบ โดยชื่อที่ใช้เรียกจังหวัดที่ใช้ตามลักษณะของเหตุการณ์ที่ดี การตีกลองปฐาติเพื่อเป็นการบูชาพระรัตนตรัย ในงานบุญทางศาสนา เมื่อใช้ดีในงานแห่หรือเพื่อความบันเทิง เรียกว่าตีกลองสะบัดชัย โดยตีบนกลองเดียวกันนั่นเอง

โดยทั่วไปแล้วการตีจังหวัดโดยทั่วไปของชาวบ้านใช้วิธีการถ่ายทอดแบบวิธีครูพักลักจำ ไม่มีการจับมือตีเลยทำให้จังหวัดที่มีความแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ แต่ยังคงลักษณะหลักของจังหวัดดั้งเดิมอยู่ แต่พบได้น้อย ส่วนใหญ่เป็นการตีค้นโดยใช้ความสามารถส่วนตัวตีมากกว่า แต่การถ่ายทอดของนายมานพ ยารณะ มีการถ่ายทอดตามคาถาคำสอนและวิธีการตีที่เป็นขั้นเป็นตอน มีแบบแผนที่ตายตัว พบลักษณะเช่นนี้ได้เพียงแห่งเดียวในจังหวัดเชียงใหม่ ต้องมีการฝึกหัดเป็นกรณีพิเศษเท่านั้น

กลองปฐาติ และกลองสะบัดชัยโบราณ ได้เริ่มหายไปจากสังคมและวัฒนธรรมชาวเชียงใหม่ โดยให้ความสนใจที่กลองสะบัดชัยประยุกต์มากกว่า เนื่องจากการตีที่มีความเข้าใจในการใช้ท่าทางการต่อสู้ประกอบกับการตีกลอง และจังหวัดที่ใช้ดีเป็นจังหวัดที่ไม่มีความซับซ้อนในการตี เหมือนกับจังหวัดที่ใช้ตีบนกลองสะบัดชัยโบราณ เพราะการตีกลองสะบัดชัยโบราณนั้นเน้นที่การตีจังหวัดที่มีความซับซ้อนของจังหวัด การตีกลองสะบัดชัยโบราณไม่มุ่งเน้นความสนุกสนาน ไม่เน้นท่าทางประกอบ แต่มุ่งเน้นจุดประสงค์ในการตีเพื่อบูชาศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

จากการออกเก็บข้อมูลในเขตจังหวัดเชียงใหม่มีผู้ที่รู้จักกลองสะบัดชัยโบราณน้อยมาก เมื่อออกไปไกลจากตัวเมืองเชียงใหม่แล้วยังไม่มีผู้ที่เคยเห็นหรือรู้จักกลองสะบัดชัยโบราณมาก่อนเลย จากการสำรวจข้อมูลทางภาคสนามแล้วแทบไม่พบกลองประเภทนี้เลยดังเช่น ในอำเภอฝาง เป็นพื้นที่ที่ได้รับข้อมูลจากพระสงฆ์ชั้นผู้ใหญ่ในอำเภอเมืองว่าเคยพบอยู่มาก แต่เมื่อสำรวจแล้วไม่พบเลย บางวัดไฟไหม้หอกกลองไปแล้วก็ไม่มีอีก บางวัดขายเป็นของเก่า ในอำเภอไชยปราการพบเพียงวัดเดียวแต่กลองก็ชำรุดแล้ว และยังมีอีกหลายพื้นที่ที่ไม่พบหรือพบเพียงกลองที่ชำรุดแล้ว บางพื้นที่พบแต่เพียงกลองแต่ไม่มีผู้ที่สามารถตีได้เลย เช่นใน อำเภอสะเมิง อำเภออมก๋อย อำเภอแมริม อำเภอแม่แตง อำเภอคอดอยเต่า ในอำเภอพร้าวบางจังหวัดตั้งแต่สมัยอดีตได้หายไปไม่มีการตีอีกเลย

7.2.2 ความเชื่อและบทบาทของกลองสะบัดชัย

ในอดีตความเชื่อในกลองสะบัดชัยมีอยู่มากมายทั้งความศักดิ์สิทธิ์ของกลองและจุดประสงค์เพื่อใช้ตี ปัจจุบันความเชื่อในกลองสะบัดชัยนั้นได้เลือนหายไป โดยยังคงเชื่อถึงการตีกลองเพื่อบูชาพระรัตนตรัยแล้วได้บุญกุศลจากการตี ส่วนความศักดิ์สิทธิ์ของกลองนั้นยังคงพบเพียงบางพื้นที่เท่านั้น ในปัจจุบันกลองที่พบว่ามีหัวใจกลอง และคาถาบนหนังกลองพบเพียงไม่กี่แห่ง เมื่อเปลี่ยนแปลงมาเป็นกลองสะบัดชัยประยุกต์แล้ว ความศักดิ์สิทธิ์ของกลองนั้นหายไป ไม่มีการเขียนคาถาบนหนังกลอง กลองไม่มีหัวใจกลอง โดยนายคำ กาไวย์ ได้ให้เหตุผลของการไม่เขียนคาถาบนหน้ากลองและการไม่มีหัวใจกลองว่า การตีกลองแบบประยุกต์นั้น ต้องใช้อวัยวะส่วนต่างๆ สัมผัสกับหน้ากลอง รวมถึงการใช้เท้าเตะที่หน้ากลองด้วย ไม่สามารถเขียนคาถาบนหน้ากลองได้ แต่กลองปู่จาที่อยู่บนหอกลองประจำวัด ยังคงมีการเขียนคาถาบนหน้ากลองอยู่ และวิธีการตีไม่มีการใช้อวัยวะส่วนใดสัมผัสกับหน้ากลองเลย การตีกลองโดยใช้อวัยวะส่วนบน เช่น สอกในการสัมผัสหน้ากลองด้วยนั้น พบที่อำเภอเชียงดาว โดยใช้เพียงสอกเตะที่หน้ากลองบางครั้งในจังหวะสะบัดชัยเท่านั้น และเป็นการตีด้วยวิธีนี้มานานแล้ว ในความเชื่อเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของกลองในอำเภอเชียงดาว ตำบลเมืองงายนี้มีอยู่มาก โดยกล่าวว่ากลองเป็นของสูงไม่มีการนำมาตีนอกวัด เป็นสิ่งที่ไม่ควรทำให้เกิดอาเพศได้ ในอำเภอต่างๆ ที่อยู่ไกลจากตัวเมืองเชียงใหม่ เช่นที่อำเภอพร้าว อำเภอเชียงดาว อำเภอแม่แจ่ม เมื่อผู้วิจัยได้ขอทำการสาธิตการตีกลอง ต้องมีการประกาศให้ชุมชนทราบว่าเป็นเพียงการตีเพื่อเป็นการสาธิตและเก็บข้อมูล ไม่เช่นนั้นชาวบ้านต้องแตกตื่นกันจากเสียงกลอง เพราะการตีกลองดีเมื่อมีเหตุเท่านั้น จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่อำเภอสันกำแพง ขณะที่ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลการตีกลองอยู่นั้น ได้มีชาวบ้านบางส่วนรีบแต่งตัวแล้วเข้ามาที่วัดอย่างรีบเร่ง เนื่องจากได้ยินเสียงกลองแล้วนึกว่าเกิดเหตุร้าย หรือเหตุการณ์อะไรขึ้น ตามประเพณีเดิมนั้น การตีกลองเพื่อบอกวันโกนวันพระ ต้องตีทุกครั้งตลอดทั้งปี แต่ปัจจุบันนี้ตีในช่วงเข้าพรรษาเท่านั้น

7.2.3 โครงสร้างของจังหวะ

โครงสร้างจังหวะที่ใช้ตีในกลองสะบัดชัย เป็นโครงสร้างที่มีความซับซ้อนน้อย มีลักษณะโครงสร้างแบบสองท่อน เป็นส่วนใหญ่ แต่ลักษณะโครงสร้างจังหวะปู่จาธรรมของนายมานพ ยารณะ นั้นมีความแตกต่างจากที่อื่น โดยลักษณะโครงสร้างเป็นแบบ Song Form มีท่อนที่ซ้ำกันไม่มากนัก มีบทกระสวนที่แตกต่างกันในแต่ละท่อน และมีจุดซ้ำที่แน่นอน

ประโยคจังหวะของบทกระสวนจังหวะ แต่ละประโยคมีความสั้นยาวไม่แน่นอน แต่มีลูกจบประโยคที่คล้ายกัน มีจุดพักเป็นที่สังเกตได้ โดยการตีพักในโน้ตที่มี Duration ที่ยาว สามารถแบ่งประโยคตามกลุ่มโน้ตที่มีลักษณะเดียวกันที่ละวรรคได้

การแปรจังหวะนั้นใช้วิธีการแปรโดยการเพิ่มโน้ต เพิ่มห้อง และเปลี่ยน Duration ของโน้ตเดิม ในกระสวนจังหวะหลัก กระสวนจังหวะหลักเป็นกระสวนจังหวะแรกที่พบอยู่ในท่อนบทกระสวน และกระสวนแปรเป็นกระสวนจังหวะที่ติดตามหลังกระสวนจังหวะหลัก มีประโยควรรคที่คล้ายกัน

7.3 ข้อเสนอแนะ

7.3.1 เกี่ยวกับการศึกษาวิจัย

ข้อเสนอแนะเพื่อให้สอดคล้องกับงานวิจัยฉบับนี้ ได้แก่

7.3.1.1 ควรมีการศึกษาจังหวะกลองสะบัดชัยที่ยังไม่มีการบันทึก แล้วนำมาบันทึกข้อมูลเก็บรวบรวมไว้เพราะขณะนี้จังหวะสะบัดชัยแบบแผนดั้งเดิมเริ่มสํารวจไม่พบแล้ว

7.3.1.2 จังหวะสะบัดชัยโบราณ เช่น ปู่จําธรรม ขอฟนแสนห่า ผู้สนใจกลองสะบัดชัยแบบแผนดั้งเดิม สมควรเตรียมงานศึกษาวิจัย เพราะขณะนี้มนักดนตรีกลองสะบัดชัยได้จํานวนน้อยมาก

7.3.1.3 บริบทที่ผู้วิจัยสมควรศึกษาเพิ่มเติม คือ สํารวจจังหวะกลองสะบัดชัยในแบบแผนดั้งเดิม วิธีการตีสำเนียงกลองให้ตรงกับคาถากลอง ซึ่งยังไม่มีผู้ใดกล่าวถึง เช่น ในจังหวัดลำพูน จังหวัดแพร่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดน่าน ที่มีลักษณะเฉพาะของกระสวนจังหวะ ซึ่งมีประวัติความเป็นมายาวนาน

7.3.2 เกี่ยวกับการอนุรักษ์และส่งเสริมการตีกลองสะบัดชัยแบบดั้งเดิม

การอนุรักษ์และส่งเสริมการตีกลองสะบัดชัย มีหลายวิธี เช่น

7.3.2.1 ด้านนักดนตรี ควรมีการส่งสอนระดมจังหวะกลองสะบัดชัย อาจทำได้ในรูปแบบการเรียน แบบตีพร้อมๆ กัน หลายๆ ชุด เพื่ออนุรักษ์แบบแผนด้านสำเนียงกลอง ลูกกระสวนจังหวะ และรายละเอียดอื่นๆ เพื่อให้การตีเกิดความสมบูรณ์ทุกด้านอย่างถูกต้อง

7.3.2.2 ด้านครูกลองอาวโส ควรเผยแพร่วิทยากร จังหวะและแบบแผนอย่างมิได้ปิดบังแก่ชุมชน ผู้สนใจ เพราะเป็นแนวทางหนึ่งซึ่งรักษา แบบแผนโบราณไว้ได้สืบไป

7.3.2.3 ด้านหน่วยงานรัฐ องค์กร นักศึกษา สถาปตล สมควรให้มีการตีกลองสะบัดชัยแบบโบราณ ตามประเพณีดั้งเดิมที่เคยปฏิบัติกันมา เพื่อส่งเสริมกิจกรรมประเพณี

7.3.2.4 ด้านประวัตินุคตล ศัพทส์งคิตลันนา เครื่องดนตรีโบราณ แบบแผนดนตรีเชิงมุขปาฐะ สมควรจัดคณะกรรมการจัดทำไว้





บรรณานุกรม

เกรียงศักดิ์ บัวบาน. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

แก้ว ชิงษา. 2, 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

แก้ว สมบูรณ์. 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

แก้ว อินปัน. 27 มกราคม พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

กฤษ อินทจักร์. 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

กรมศิลปากร. (2540). ความเชื่อพื้นบ้านล้านนาถ่ายทอดประสบการณ์ของท่านผู้รู้ใน

ท้องถิ่น. เชียงใหม่: โรงพิมพ์เมือง

คำ กาไว. 8 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

คำ วงศ์ทิพย์. 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

คำ เทียงใจ. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

จรรยา นันทะจิตโต, พระ. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดศรีประดิษฐ์(ป่าคา).

สัมภาษณ์.

จันทร์วัน ศรีสามยอด. 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

จู เชื้อนเพชร. 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ใจ ปาโยง. 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี. (2529). ศิลปะการขับร้อง, พิณเร้า, ดนตรีล้านนา. ในหนังสือดนตรีไทยอุดม

ศึกษาครั้งที่ 17 เชียงใหม่: โรงพิมพ์ช้างเผือก.

_____. (2536). ดนตรีอินเดีย. ขอนแก่น: ภาควิชามนุษยศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์

และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ดวงคำ ณ วิชัย. 29 มกราคม พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ดวงดี ปันปวน. 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ดอก ปัญญาเลิศ. 27 มกราคม พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ดำรงค์ สุมาลย์. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ดาคำ คำตัน. 27 มกราคม พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ดาด กาวิอินทร์. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ดีป สีนาราช. 27 มกราคม พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ทรงศักดิ์ ปราศร์วัฒนากุล. (2539). ศิลปะและวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยภูมิภาค ครั้งที่ 5. เชียงใหม่:

โรงพิมพ์เมือง.

ทรงศักดิ์ ปราศรัยวัฒนากุล. (2524). ศิลปะการฟ้อนของล้านนา. ในเอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ เพลงพื้นบ้านล้านนาไทย ฉบับที่ 711. เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ทองแถม นาถจำนง. (2535). มองพัฒนาการของดนตรีในอุษาคเนย์. ในหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 23. กรุงเทพฯ: บริษัทพี.เอ.ลิวี่จำกัด.

_____. (2535). มองพัฒนาการของเครื่องดนตรีชาวสยามจากหลักฐานอื่น. ในดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมชาวสยาม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ทองสุข จัทขบุตร. (2529). นิทานธรรมะ ตอน 6. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

เทือง นาทสิโร, พระ. 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดบ้านเด่น. สัมภาษณ์.

ธีรยุทธ ขวงศรี. (2529). ศิลปะการขับร้อง ฟ้อนรำ ดนตรีล้านนา ใน ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 17. เชียงใหม่: โรงพิมพ์ช้างเผือก.

_____. (2540). การดนตรี การขับ การฟ้อน ล้านนา. เชียงใหม่: สุริวงค์บุ๊คเซนเตอร์.

นิตยา จันโทภาสกร. (2531). การสืบชาติ: การสืบชาติเมืองเชียงใหม่ในสมัยปัจจุบัน. เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่อง ประเพณีและวัฒนธรรมล้านนา วิทยาลัยครูเชียงใหม่ สหวิทยาลัยล้านนา. เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

นิบาตชาดก เล่ม 1. (2540). ทุมเมธชาดก. หนังสือที่ระลึกงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี เรื่องนิบาตชาดก เล่ม 1. กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. (2532). ดนตรีพื้นเมือง. ในสรรพสังคีต. กรุงเทพฯ: บริษัทสำนักพิมพ์สมาพันธ์จำกัด.

บุญ แสงวงศ์. 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

บุญเพิ่ม นิลตะนัน. 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สาธิตจังหวัดพะเยา. สัมภาษณ์.

บุญเพ็ญ สุมาลย์. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

บุญมา สุริยะป้อ. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

บุญมา แสงฉาย. 7, 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ปวงคำ ด้อยเขียว. (2531). ประเพณีบูชาข้าวปุ้นหรือบูชาข้าวชีวิต. เชียงใหม่: คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พงษ์จันทร์ คล้ายสุบรรณ. (2528). วรรณคดีศาสนาและขนบประเพณี. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บำรุงสาส์น

พูนพิศ อมาตยกุล. (2535). ภาพรวมของดนตรีในกลุ่มประเทศเอเชียอาคเนย์. จากหนังสือดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 23. กรุงเทพฯ: บริษัท พี.เอ. ลิวี่จำกัด.

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 แห่งสยาม ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้ตราพระราชบัญญัติขึ้นไว้โดยปริยายแห่งราชอำนาจของข้าพเจ้าผู้สำเร็จราชการแผ่นดินในรัชกาลปัจจุบัน (2530). พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับสังคายนาใน

พระบรมราชูปถัมภ์ พุทธศักราช 2530. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

พรม ดวงบาล. 11 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

พรรณพิมล รักศิลปิน. 29 มกราคม พ.ศ. 2543. นักวิชาการดนตรีล้านนา. สัมภาษณ์.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ. (2535). เครื่องดนตรีล้านนา. เชียงใหม่: อัดสำเนา.

พิสิฐ เจริญสุข. (2539) เกร็ดความรู้ในนิทานชาดก. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

เพิ่มพูน อยู่เป็ง. 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

มงคล เสี่ยงขารี. 7, 20 มกราคม พ.ศ. 2542, 15 มีนาคม พ.ศ. 2543, 1, 16 พฤษภาคม พ.ศ.

2543. ผู้เชี่ยวชาญกลองสะบัดชัย วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่. สัมภาษณ์.

มงคลชีวิต. (2530). มูลนิธิพระธรรมกาย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์นิวไวด์

มณี พยอมยงค์. (2526-27). ความเชื่อและประเพณีของล้านนาไทย. ในล้านนาไทย. เชียงใหม่:

ทิพย์เนตรการพิมพ์.

มา เงินตา. 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

มา ตุ่นคำ. 13 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

มานพ ยารณะ. 27 ธันวาคม พ.ศ. 2542, 18 มกราคม พ.ศ. 2543, 29 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543, 1,

16 พฤษภาคม พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

มานิต บุญยชัย. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

มูล แสนเมืองดี. 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์

ขงยุทธ ชีรศิลป์. (2524). ดนตรีพื้นเมือง. ในเอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ "เพลงพื้น

บ้านล้านนาไทย". เชียงใหม่: สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

_____. (2524). ดนตรีพื้นบ้านล้านนา. ในเอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ "เพลง

พื้นบ้านล้านนาไทย". เชียงใหม่: สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ขงยุทธ ชีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. (2528). ดนตรีพื้นเมือง. กรุงเทพฯ: อักษรสยามการการ

พิมพ์.

_____. (2535). ดนตรีพื้นบ้านล้านนา. (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: กลางเวียงการพิมพ์.

รณจิต แม้นมาลัย. (2537). กลองหลวงล้านนา : ความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตและชาติพันธุ์. วิทยา

นิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาและวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล.

รุจพร ประชาเศรษฐวัฒน์. (2541). ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน : กรณีศึกษาเปรียบเทียบกับล้านนากับสิบ

สองปันนา. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยพายัพ.

รุจพร ประชาเดชสุวรรณ. 28 ธันวาคม พ.ศ. 2542. นักวิชาการดนตรีล้านนา. สัมภาษณ์.

วงศ์ กาวินันท์. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

วินัย ไชยบุตร. 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์

วิรัช ชูสูงเนิน. (2527). ดนตรีเบื้องต้นสำหรับครูประถม. (พิมพ์ครั้งที่ 2) ในมหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒพิษณุโลก ภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ แผนก
เอกสารและการพิมพ์.

วิรุณ, พระ. 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดหาดนาค. สัมภาษณ์.

วิศาลนวกิจ (ฉายาปิยธัมโม จาอ้าย), พระ. 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดสันมะฮกฟ้า.
สัมภาษณ์.

คิวาโลย โปธิปาล. (2525). ดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ. ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ:
โรงพิมพ์วิจิตรธรรม.

ศรีนวล ต๊ะแสง. 3 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวลัวะ. ในดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจ
และสังคมสยาม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สงวน โชติสุขรัตน์. (2512). ประเพณีและวัฒนธรรมภาคเหนือและเชียงใหม่. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ใน
งานฉาปนกิจศพคุณแม่แก้วดี สันตจิตฺต. เชียงใหม่: สงวนการพิมพ์.

สนั่น ธรรมธิ. (2538). ความเป็นมาของกลองสะบัดชัย. จากดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 26
กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด.

_____. (2539). ลักษณะบทบาทของดนตรีพื้นบ้านล้านนา. ในศิลปะและวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยภูมิภาค ครั้งที่ 5. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.

_____. (2543). สืบสานตำนานกลองล้านนา. ในสูจิบัตรงานแอมป์ใหม่สันกำแพงแสดง
ศิลปะพื้นเมือง. เชียงใหม่: ธาราทองการพิมพ์.

สนิท ฐะเรีจ. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สืบทอดจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

สถาพร วิฑะธัมโม, พระ. 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดทรายมูล. สัมภาษณ์.

สมศักดิ์ สร้อยระย้า. (2538). เรื่องเล่าขาน. เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง
เฮาส์.

ถังวร วุฒิกุล. 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

สุกรี เจริญสุข. (2538) ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์: ดนตรีที่เกี่ยวข้องกับเชื้อชาติ. ในดนตรีชาวสยาม.
เขตพระนคร กรุงเทพฯ: Dr. Sax.

สุดารา สุจฉายา. (2543). อินเทอร์เน็ต <http://music.acmecity.com/flute/2/tumtum.htm>

อมรธรรมประยูต, พระ. 4 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าคณะอำเภอแม่ริม. สัมภาษณ์.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2525). ประวัติเมืองเชียงใหม่ ใน ล้านนาไทยศึกษา: สำนักงานตำราเอกสาร และการพิมพ์กลาง วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

อสิธรา (นามปากกา). (2508). นิยายเมืองเหนือ. พระนคร : โรงพิมพ์จำลองศิลป์.

อ้าย สุขะภู. 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

อินสอน ไชยบุตร. 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองผู้สาธิตจังหวะกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

อินหลวง ปัญญาพโล, พระ. 2 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดหนองไค้ง. สัมภาษณ์.

อิสระ นันทมิตร, พระ. 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. เจ้าอาวาสวัดบ้านไผ่. สัมภาษณ์.

อุดม คำอ้าย. 1 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543. ศิลปินกลองสะบัดชัย. สัมภาษณ์.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2524). โวหารล้านนา (คำอุปัชฌ์-อุสาว, ปริศนาคำทาย, สุภาษิต). เชียงใหม่: ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อุดม อรุณรัตน์. (2542). ดุริยางคดนตรีจากพระพุทธศาสนา. (พิมพ์ครั้งที่ 3) วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อุษณีย์ ธงไชย. (2528). อาณาจักรล้านนาไทย. เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาศึกษา : ประวัติศาสตร์และโบราณคดี.

Funes, Donald J. (1992). MUSICAL INVOLVEMENT. (second edition) United State of America

Montgomery, Michael F. (1981). MUSIC. United State of America

Myers, Helen. (1992). Ethnomusicology an introduction. United State of America

Penth, Hans. (1985). THE LANNA. Paper presented Seminar on Lan Na History and Archaeology : Chiang Mai Teacher Training College Chiang Mai



จังหวะปี่จาวธรรม

นายมานพ ยารณะ



ไม่แจ่ม ไม่แจ่มกับไม้กลอง

ทุบ 3 1 2 3 4

ทุบ 2 5 6 7 8

ทุบ 1 9 10 11 12

กลองใหญ่

ทุบ 3 13 14 15 16

ทุบ 2 17 18 19 20

ทุบ 1 21 22 23 24

กลองใหญ่

ทุบ 3 25 26 27 28

ทุบ 2 29 30 31 32

ทุบ 1 33 34 35 36

กลองใหญ่

ทุบ 3 37 38 39 40

ทุบ 2 41 42 43 44

ทุบ 1 45 46 47 48

กลองใหญ่

Copyright by Mahidol University

[illegible]

จังหวะสลับชัชนะศึก

นายมานพ ยารณะ

๙ ไม่แจ่ม ๑๐ ไม่แจ่มกับไม้กลอง

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

1 2 3

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

4 5 6

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

7 8 9

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

10 11 12

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

13 14 15

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

16 17 18

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

19 20 21

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

22 23 24

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

25 26 27

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

28 29 30

ไม้แจ่ม ไม้แจ่มกับไม้กลอง

ตบ 3 31 32 33
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 34 35 36
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 37 38 39
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 40 41 42
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 43 44 45
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 46 47 48
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 49 50 51
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3 52 53 54
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

จังหวะสลับชั้ยออกศึก

นายมานพ ยารณะ

ไม่เข้ม ไม่เข้มกับไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

1 2

3 4

5 6 7

8 9 10

11 12

13 14 15

16 17 18

19 20

21 22 23

24 25 26

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ไม้แฉ่ม ไม้แฉ่มกับไม้กลอง กลไม้กลอง

ตบ 3 27 28 29
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 30 31 32
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 33 34 35
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 36 37 38
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 39 40 41
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 42 43 44
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 45 46 47
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

ตบ 3 48 49
 ตบ 2
 ตบ 1
 กลองใหญ่

จังหวะปี่จาวธรรม

วัดป่าคา

กดไม้กลอง

Top 3
Middle 2
Bottom 1
กลองใหญ่

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32 33

จ้งหะต๊ะตังโมง
วัดป่าคา

กลไม่กลอง ด้ง-เบา ลองไม้ซ้าย-ขวา

1 2 3 4

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

5 6 7 8

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

9 10 11 12

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

13 14 15 16

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

17 18 19 20

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

21 22 23 24

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

กลองใหญ่ คัง-เภา สองไม้ซ้าย-ขวา

25 26 27 28

ค.บ. 3
ค.บ. 2
ค.บ. 1

กลองใหญ่

29 30 31 32

ค.บ. 3
ค.บ. 2
ค.บ. 1

กลองใหญ่

33 34 35

ค.บ. 3
ค.บ. 2
ค.บ. 1

กลองใหญ่

จังหวะสวดชัยชนะศึก

วัดป่าคา

กัน ขอบกลอง ณา ตั้ง-ณา สองไม้ชัย-ขวา

1 2 3

4 5 6

8 9 11

12 14 15

16 17 18

20 21 23

24 26 27

28 29 30

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1

กลองใหญ่

จังหวะสรุปรธรรม
วัดป่าคา

สองไม้ซ้าย-ขวา

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

จังหวะพุทธบูชา

วัดพุทธเอ็น

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 17 18 19 20

จังหวะสวดชัย

วัดพุทธเอ็น

1 2 3

4 5 6

7 8 9

10 11 12

13 14 15

16 17 18

19 20 21

22 23

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

จังหวะปู่จา

วัดหนองไค้

กดไม้กลอง

1 2 3 4

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

5 6 7 8

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

9 10 11 12

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

13 14 15 16

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

17 18 19 20

ตบ 3
ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

จังหวะแห่
วัดหนองไค้

↓ กดไม้กลอง

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15

16 17 18 19

20 21

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

จังหวะแฉะ

วัดหนองไค้

กลองใหญ่

ตับ 3

ตับ 2

ตับ 1

กลองใหญ่

ตับ 3

ตับ 2

ตับ 1

กลองใหญ่

ตับ 3

ตับ 2

ตับ 1

กลองใหญ่

ตับ 3

ตับ 2

ตับ 1

กลองใหญ่

ตับ 3

ตับ 2

ตับ 1

จังหวะแห่

วัดสารภี

1 2 3

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

5 6 8 9

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

10 11 12

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

14 15 17

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

18 20 21

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

22 23 24

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

26 27 29

ตบ 2
ตบ 1
กลองใหญ่

30 32 33

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

34 35 36

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

38 39 41

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

จังหวัดเวียง

วัดสารภี

1 2 3

4

5 6 8

9 11 12

13 14 15

16 17 18

20 21

23 24

ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

จังหวะสลับขั้ว

วัดสันมะอกฟ้า

กดไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

↓ กดไม้กลอง

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

33 34 35 36

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

37 38 39 40

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

41 42 43 44

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

45 46 47 48

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

49 50 51 52

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

53 54 55 56

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

57 58 59 60

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

61 62 63 64

จังหวะสระ

วัดทุ่งแดง

กดไม้กลองสองไม้ ขอบกลอง

1 2 3

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

4 5 6 7

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

8 9 10 11

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

12 13 14

ทุบ 3
ทุบ 2
ทุบ 1
กลองใหญ่

ศัพท์สัทศาสตร์พื้นเมืองเชียงใหม่

คำภาษาพื้นเมืองนี้บันทึกจากภาษาพูดของชาวเชียงใหม่ ที่ใช้สื่อสารกัน อาจไม่ตรงตามหลักไวยากรณ์ล้านนา

1. กลองจ๊ัย หมายถึง กลองจ๊ัย
2. กลองปู่จา หมายถึง กลองขนาดใหญ่ 1 ลูก และกลองลูกเล็กจำนวน 2-3 ลูกผูกอยู่
ด้าน 30 ข้างของกลองใบใหญ่ตั้งอยู่บนหอกลอง
3. กลองสะบัดชัยโบราณ หมายถึง กลองขนาดใหญ่ 1 ลูก และกลองลูกเล็กจำนวน 2-3 ลูกผูก
ติดอยู่ด้านซ้ายของกลองใบใหญ่มีคานหาม
4. กลองสะบัดชัย หมายถึง กลองขนาดใหญ่ 1 ลูก มีคานหาม
5. กลองสะบัดชัย หมายถึง กลองสะบัดชัย
6. กิ่น หมายถึง กิ่น
7. กุมเอาตัวมา หมายถึง กุมเอาตัวมา
8. เก้า หมายถึง ฐาน, ช่วงต้น
9. ขบ หมายถึง กัด
10. คำใส่แขน หมายถึง คำใส่ของใส่แขน
11. จู่ หมายถึง จิ้ง
12. ตัว “วะ” หมายถึง ภาษาขอมโบราณ
13. ดี หมายถึง ที่
14. ดี หมายถึง พระ
15. แต่งคน หมายถึง จัดคน
16. ทั้งريبทั้งพึ่ง หมายถึง ทั้งريبทั้งเร่ง
17. ทานก้วยสลาก หมายถึง งานบุญสลากภัตต์
18. น้อย หมายถึง ผู้ที่เคยบวชเรียนแล้วสึกใช้เวลาน้อยกว่าหนาน
19. บ่ หมายถึง ไม่
20. ปูน หมายถึง จำนวน
21. ปู่จา หมายถึง บุชา
22. แป้ง หมายถึง สร้าง, ทำ
23. ผ่อ หมายถึง ดู

- | | |
|------------------|--|
| 24. มาจำ | หมายถึง มาพุดจา |
| 25. มารอด | หมายถึง มาถึง |
| 26. ไม้สะ | หมายถึง ไม้ไผ่ |
| 27. ไม้แจ่ม | หมายถึง ไม้ไผ่ ด้านปลายตีแผ่หนึ่งด้าน |
| 28. ลูกตูป | หมายถึง กลองขนาดเล็กอยู่ด้านข้างกลองใบใหญ่ |
| 29. ว่าอัน | หมายถึง ว่าอย่างนั้น |
| 30. คีล 1 พรรษา | หมายถึง ช่วงเวลาเข้าพรรษา |
| 31. หนเหนือ | หมายถึง ทิศเหนือ |
| 32. หนาน | หมายถึง ผู้ที่เคยบวชเรียนมานานแล้วลาสิกขา |
| 33. หื้อ | หมายถึง ให้ |
| 34. หื้อกินเมือง | หมายถึง ให้ครองเมือง |
| 35. อว่ายหน้า | หมายถึง หันหน้า |

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ

นายธนรัชต์ อนุกุล

วัน เดือน ปีเกิด

5 ตุลาคม พ.ศ. 2519

สถานที่เกิด

จังหวัดกรุงเทพมหานคร ประเทศไทย

ประวัติการศึกษา

ศิลปศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์)

มหาวิทยาลัยพายัพ

ปีการศึกษา พ.ศ. 2537 – 2540

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)

สาขาวิชาดนตรี แผนกวิชาดนตรีวิทยา

วิทยาลัยภูมิพลสังคีต มหาวิทยาลัยมหิดล

ปีการศึกษา พ.ศ. 2541 – 2543

EXECUTIVE SUMMARY

KLONG SABADCHAI IN SOCIOCULTURE OF CHIANGMAI PEOPLE

ABSTRACT

The objective of this research is to study the history of “Klong Sabadchai”, the belief and it’s role, and it’s physical structure and also to analyze it’s musical rhythm.

According to the history of “Kong Sabadchai”, there has been no evidence regarding it’s origin. But, in the year 1800 B.E. during the reine of Paya Mangrai, a record has been found. This has been past on until the present time. The names given to this instrument defer according to the changes of society and culture for example Klong jai, Kolng pooja, Klong sabadchai boran and Klong sabadchai prayuk.

The belief in the this instrument has been divided into two kinds. The first is a religious belief and the second is a sacred belief. As for the religious belief, people use Klong Sabadchai for religious worship. People also believe that Klong Sabadchai is something high and sacred and can bring about marvelous blessing and protect the nation to survive in peace.

In the ancient days, the role of this instrument was to create good omen for the worriors in time of wars. It was a signal for fighting strategy and also used in celebrating the victory of the war. Later, when the nation was without war, Klong Sabadchai was used in Buddha warship, in sending signals among communities.

At present Klong Sabadchai is used for entertainment in the temple fesivals and it has now become a famous cultural show all over the country.

The outline of form and rhythmic analysis of Klong Sabadchai:

1. There are two forms “binary form and song form”.

2. The number of rhythmic phase are depend on phase, phase's long. The numbers are less. The phase is short, there has many phrases.

3. PooJa's rhythmic has 3 variations of main rhythmic. Sabadchai rhythmic has 2 – 12 variations of main rhythmic. Sae rhythmic has 4 variations of main rhythmic.

INTRODUCTION

Lanna Thai means the prairie land situated between the Ping and the Kok rivers. It is made up of Chiangria Chiangsan Payao Chiangmai Lampoon Lampang Priay and Naan. As for Priay and Naan, we cannot say that they were a part of Lanna Thai because these two regions had never been totally governed by Lanna Thai. (Usanee Thongchai, 2528: 1)

The word “Lanna” appeared in the year 2096 B.E. According to the historical memorial stone at Jandee temple in Chiang Kong district in the province of Chiang rai, this word means “the land of one million fields”, and on the same stone declaring the word Lan Chang as “the land of one million elephants. And it was the name used for calling the Kingdom of Luangprabang in the past. (Hans Paints, 2526: 1)

The Thai-Yuan race migrated to Lanna in the year 1600 B.E. approximately, around the joining borders of Burma Thai and the presant Laos which was previously called Muang Raos or Muan Laos ruled by Paya Laojankawn or Laojong who was the first King of Laos Dynasty. Paya Mangrai led his army to attack the Mawn in the city of Lampoon in the year 1839 B.E.

Paya Mang rai brought together different cities to make Lanna. The core city of Lanna at that time was situated at the northern part of the present Thailand. During the year 1870 B.E. Paya Sanpoo had built Chiang san close to Roi-Kas city which was later called Yonok and the people were called Yon, Yuan, Yoon

The Thai accepted some knowledge, culture, art and religion from the Mawn. As for the laws and religion, in the year 2101 B.E. the Burmese conquered and ruled over Lanna for 200 years. In the year 2347 B.E. Lanna and Siam joined forces in pushing the Burmese out and therefore become the country of Siam of the present time.

The belief in Buddhism of Lanna people was based on black magic, starting with Bhramand religion and later came Buddhism from different places, resulting in a mixture of rites and rituals between the two religions. Although the previous beliefs (Sang Tanam, 2526: 75)

Chiangmai is the land of great accumulation of cultures and traditions because it has been the centre of many great empires. The existence of an empire on the land of Lanna created a good effect regarding the continuation of civilization from one empire to another without any break.

There are many Lanna Thai arts that give support to the religion for example musical parade instrument, Klong poomping or Klong teng ting, prakom instrument of the ancient Mawn from which the Lanna Thai had modified into their own parade instrument until the present time. Klongaew or Klongtingmong is used in the festive celebration. It is also used as music for the candle dance. (Manee Payomyong, 2529: 4) The beating of Klong Sabadchai during important religious ceremony is a part of Buddhist rites.

The beating of Klong Sabadchai is done for Buddha worship according to their sacred belief. And is highly respected by the Lanna people. This is to follow Indian culture which has been the structure of Buddhism. It is done to pray for blessing from the sacred being, usually from god Indra and other gods. It is also played on important religious days such as Water-festival, Rain-requesting ceremony and Kuay-salak offering.

The size of Klong Sabadchai is reduced to 1/3 of the original size and two people are needed to carry it. The person beating the instrument uses two sticks in beating it into different rhythms for the purpose of leading the parade as well as leading the army into the war. It is meant to be a good omen and to give mental strength to the soldiers before the war. It is used as signals for fighting strategy as the instrument can create a great sound easily by beating it with sticks. The sound can be heard better from far distance comparing to other instrument.

Klong Sabadchai is an instrument in the category of Avanaddha according to the Indian culture. This category means all kind of drums made from leather. It is a kind of beating instrument creating sound when beaten or knocked. The most famous beating instrument is Avanaddha. The first drummer might have knocked or beaten on a stretched sheet of leather. They used the knocking or the beating as signal, as harmonious steps in working, to create inspiration in the fight and also to give steps in dancing.

Avanaddha means something that is binding in the way of knotting the leather tightly to its structure. It is categorized in rhythm composer. On one side of the drum, many different sound can be created. It can be beaten by hands, knocked with fingers or beaten with sticks.

(Udom Aroonrat, 2542: 70)

Klong Sabadchai is in the category of Attawita meaning a big two-sided drum tightly stretched by small rope on both the sides such as the Chinese drum used in Lion-festival named “Nam Tang Koh”, the Indian drum used on the fort called “Norabad” for indicating time. The Thai Lanna’s drum used during the war is called “Klong Sabadchai”.

The objective in using Klong Sabadchai is to bring about luck and good omen in order to worship sacred being for their blessing. In the ancient time, this good omen drum was beaten in the parade, assuming that it was beaten before the war for good luck and victory and to encourage the army. Once the victory had been obtained, Klong Sabadchai would be beaten in order to celebrate their victory. Besides, this drum was famous in different local festivals.

Klong Sabadchai has been continuously developed in it’s structure and roles. There are many different kind of rythumes as well as complicated beating techniques. The drum is considered to be a cultural heredity of great value. It has a unique sounding it’s role important, worthy of prevalent serious studies.

These have been the cause of this research on Klong Sabachai, for which the details will be presented. This research is a direction for more studies as well as a support to conserve arts and culture of Lanna. It is aimed to bring about advantages in the fields of humandity and music studies.

OBJECTIVES

1. To study the history and the physical of Klong Sabadchai.
2. To study the belief and the role of Klong Sabadchai.
3. To analyze the rhythm of Klong Sabadchai

MATERIALS AND METHODS

This research used the Ethnomusicological method. The studies are providing as these following areas.

1. Documents Analysis

1.1) Document Papers

To collect and study about history, the belief and the role of Klong Sabadchai from paper, books, which were from many resources.

1.2) Field works

The field works were using the anthropology method as these following order:

- Interview: Do the formal interview and informal interview.
- Observation: Do the participant observation.
- Sound Recording: To record the Klong Sabadchai rhythm. To analyze the rhythmic structure from the record.
- Video Recording: To record the Klong Sabadchai beating. Do the video recording and took photos of musician and Klong Sabadchai.

RESEARCH PRESENTATION

The researcher then arranges and present the results of the analyses according to the objectives. The topic used for describing are as follows.

1. The history and the physical of Klong Sabadchai.

- the history
- the physical features of “Klong Sabadchai”

2. The belief and the role of Klong Sabadchai.
 - the belief of Klong Sabadchai
 - the role of Klong Sabadchai
3. The analysis of Klong Sabadchai beating.
 - the rhythmic form
 - the phrase
 - the variation

SCOPE

In this thesis, the researcher circumscribes the scope of the study in Chiangmai.

DISCUSSION, CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

This research is concerned with the Klong Sabadchai (Sabadchai drum) with perspectives of social and culture of Chiangmai. The aims of the research are the study of background, physical characteristics, roles and duties of Klong-Sabadchai as well as analyzing rhythms playing with such as their structures and sentences and alternating of rhythmic.

The author has researched in the form of interviewing, field data recording and studying related works.

The results of the research are discussed as follow:

Conclusions

1. Background and physical characteristics of Klong Sabadchai

Background

The development of Klong-Sabadchai could be categorized in 4 classes:

1. Klong Chai (Chai drum)

Previously, Klong-Sabadchai was called as Klong-Chai. This was recorded in the old document about local legend of Chiangmai, in Lanna period, by the reign of King Mangrai. It was the wartime.

2. Klong Pucha (Pooja drum)

It was modified from Klong-Chai. After the wartime became the city to the peaceful period. Therefore, the drum was used in the temple to present the respect to Buddha and was used as musical instrument in temples' ceremonies. It was set up in the drum tower and rested there.

3. Klong Sabadchai Boran (Old Sabadchai drum) or Klong Sabadchai Looktoob (Sabadchai-Looktoob drum)

Because of its size, people could not move Klong-Pucha easily. It was minimize to 1/3 of its old size, but it still had Looktoob included on the wood stick. One stick was upon the shoulder, while the other one was held in hand, so that the drum was inclined during the performance. It was presented in festivals and ceremonies. The college of classical dance in Chiangmai has named Klong-Sabadchai-Looktoob as Klong-Sabadchai-Boran.

4. Klong Sabadchai Prayoog (Applied Sabadchai drum)

It is Klong Sabadchai Looktoob without Looktoob. Playing Klong Sabadchai Prayoog is the combination of music playing and body performance. The body parts like head, elbows, angles are used instead of the sticks and beat upon the big drum. The movements are similar to fighting movement.

At this moment, the man who brings Klong Sabadchai to the public and becomes well known is Mr. Kam Gawai, the national artist by Klong Sabadchai Prayoog. Klong Sabadchai

Prayoog is very popular today. It is an art performance of Lanna and always presented by greeting ceremony. Further more it shows joyful rhythms and enthusiasm movements.

The names of the tempos are specified after their characteristics using in different occasions.

The tempo that used after blessing is called as Thee Klong Pooja or Pooja Dharma.

The tempo that signalizes the religious event is named as Thee Hae or Thee Sabadchai. It is a slow rhythm with gong several times.

Somewhere there exists no name, but there are ordinary styles of playing and using gong and symbol several times. They are generally characterized as follow:

1. Imitation of drums tone by playing.
2. Dialog of poem by playing.
3. Dialog of black magic word.

Physical Characteristics

Klong Pooja is made of strong wood covered with bull skin. It is hold by pins. The diameter of the big drum is between 57.5 cm to 96 cm. Its length is from 126 cm to 217 cm.

There are 3 different sizes of Looktoob in a system. The biggest Looktoob has diameter from 26.5 cm to 43 cm and length from 42 cm to 77 cm. The second biggest has diameter 23.5 - 38 cm and length 38 - 72 cm. The smallest one has diameter 21 - 37.5 cm and length 43.5 - 61 cm.

The arrangements of Looktoobs are sorted in 4 classes.

- a) At the left side of the big drum
- b) At the right side of the big drum
- c) 2 Looktoobs at the right side of the big drum

d) 2 Looktoobs at the left side of the big drum

The sticks could be divided in 2 types: sticks using with drum and 3 Looktoobs and sticks using with drum and 2 Looktoob.

A pair of stick using with drum and 3 Looktoobs looks like hammers. It made from bamboo root. A pair of stick using with drum and 2 Looktoobs are not likely. One of them is normal wood, while the other one is normal wood wrapped at one end with cloth. Mai-Sae made of bamboo with 1-2 cm width and 70-90 length using as rhythm instrument.

Belief and roles of Klong Sabadchai

The Belief of Klong Sabadchai is separated in two ways. The first Belief is a religious Belief. The drum performance is dedicated to the Religion after Dharma-talk Hence it is a way to keep the Religion successively. The second Belief is relative to the Holiness of the drum. Prior citizen of Chiangmai believed in the holy drum. It could provide the good things and protect the city.

The roles of Klong-Sabadchai in the past were providing the luck for the soldiers in the war, signaling in the battle and celebrating the triumph after the warfare. And when there was no war any more, it has changed its roles to blessing Buddha as well as communication tool among communities until now. It is very favorite by religious festival in the temples and becomes the popular art performance in the present.

Discussions

The research of Klong Sabadchai with perspectives of social and culture of Chiangmai is a quality research. It consists of data recording, surveying of Klong Sabadchai sources together with old Klong Sabadchai musicians to demonstrate and record Klong Sabadchai beating and transcription them in western notes, to analyze background, physical characteristics, beliefs including with roles of Klong Sabadchai. The study in detail is shown in chapter 4, 5 and 6 sequentially. The interested topics for discussion are following.

1. Background and physical characteristics of Klong-Sabadchai

Klong Sabadchai has been the drum within Chiangmai social for a long time. Its figure and application have been developed. It was found in the old documents since the Kingdom of Lanna, mostly in the local legends of Chiangmai. It was used in the war, to signalize the battle and plan the strategy of the headman of Chiangmai as well as arouse the fighting mind of the soldiers. These old documents explained that, as the drum was beaten, begun the fought, from this cause it was the fight signal. After the battle and they got the victory, the drum was beaten for celebration. In the peaceful time it was used as musical instrument in cities festivals.

In the local legend of Chiangmai there is no calling of this drum as Klong Pooja, but only Klong Chai, that was played during the war.

In the present, the characteristics of these drums could be seen in 3 types.

Klong Pooja is the big drum with Looktoob by the side. It is always found in the drum towers in Chiangmaais temples. The second type is the wide face drum, similar to Klong-Pucha, but its body is only 1/3 of Klong-Puchas body. It owns Looktoob like Klong-Pucha and carrying wood stick. It is played in the the parade because it could transport easily. Now it is called Klong-Sabadchai-Boran or Klong-Sabadchai-Looktoob.

The other one owns only a big drum on the stick without Looktoob and is named as Klong-Sabadchai-Prayoog. At this moment is this type very popular, and found in Khan-Thok pary or reception ceremony of the city.

The background information is founded hardly. There is no record with regard to these. In Chiangmai, Mr. Manop Yarana has learned the history of Klong Sabadchai Boran as well as the method of traditional playing by using Jam-wood. He is the instructor the inherited knowledge about Klong Sabadchai Boran in Chiangmai.

The rhythms, that are played today, are categorized in 3 sorts.

1. Playing for dedicating to Buddha
2. Playing in the parade by religious tradition
3. Playing for signalizing the community after Dharma-talking

The names of the rhythms are called after the events. Thee Klong Pucha is for blessing Buddha, while Thee Klong Sabadchai is for the parade and entertainment, by using the same drum.

In general, people have learned by themselves. Hence, there are different rhythms in different areas. They are still similar in the main theme, but very few. Regularly, they played improvisation, in opposite with the instruction of Mr. Manop Yarana. His teaching style is very conservative. This could be

found only in Chiangmai. The practice is taken particularly in special case.

Klong Pooja and Klong Sabadchai Boran have begun to disappear from Chiangmai. Klong Sabadchai Prayoog is more interested because of its attractive performance and its clear rhythm, while Klong Sabadchai Boran has complex rhythm and its purpose is dedicating Buddha, not for entertainment.

By collecting data in Chiangmai city there is a few people who knows Klong Sabadchai Boran and very fewer outside the city.

By surveying the filed data, the author hardly found the drum of this type, for instance in Amphor Fang, the old monk in Amphor Muang has informed that he once found many of them there, but after the surveying there is none of them. Some drum towers were burnt. Some were sold as antiques. In Amphor Chaiprakarn it was found in one temple, but defected. In several areas it was not found or found defected. In some areas the drum was found, but there was no drummer, for example Amphor Samoeng, Amphor Ormkoy, Amphor Mae Rim, Amphor Mae Tang, Amphor Doi Tao. In Amphor Prao some rhythms from the old day has been disappeared.

Beliefs and roles of Klong Sabadchai

There exists many beliefs concerning with Klong Sabadchai in the past, both in the holiness of the drum and the purpose of playing it. But today it is mostly used for praying for Buddha, and in only few people still carry those beliefs.

Presently, the drums, which are believed to have the soul with the magic words on their surfaces, are hardly found. When they are modified to Klong Sabadchai Prayoog, all the magic has faded away. Hence, there are magic words and soul of

the drum anymore. The reason given by Mr. Kam Gawai is that, during the performance the drummer has to use all part of his body including his feet to hit on the surface of the drum, so that the magic word should not be written on it.

The exception is Klong-Pucha, which is still written the magic words upon it, because the playing methods are different. In Amphor Chiangdow the drummer uses only his elbow in Sabadchai rhythm.

In Tambol Muang-Ngai, Amphor Chiangdow, the drum is the holy drum, so that it is prohibited to play outside the temples. Otherwise, it will lead to the bad fortune.

In the suburbs, such as Amphor Prao, Amphor Chiangdow, Amphor Mae-Jam, when the author asked for the demonstration of drum playing, it has to be announced to the community that this play was just for the study. This could avoid the provoking like the event in Amphor Sankampaeng.

Structure of rhythm

The structure of rhythm, which is used by drum performance, is plain, and mostly consists of two parts. But the structure of Pooja rhythm by Mr. Manom Yarana is different from the others, in which its structure is song form, that composed of alternated parts and exactly duplicated points.

The rhythmic phrases has the unlikely length. However, they end in the same style. Moreover, there is the clearly resting point by resting the notes, which has a long duration. Sentences could be separated after the same note groups in phrase.

The variation used variation the measure note, changed duration, changed note



Recommendations

Concerning the study

The study about the rhythms of Klong Sabadchai, which are not recorded, should be proceed, because the traditional rhythms begins to lost.

The researcher, who is interested in the old rhythms such as Pooja Dharma and Kor Fon San Ha should start the research as soon as possible, because there is a few drummer who could play this instrument.

The related topic are traditional rhythms of Klong Sabadchai and the methods of beating the drum after the magic words, for instance in Lampoon, Prae, Chiangrai and Nan.