การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ปริญญานิพนธ์

ของ

จินดา แก่นสมบัติ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

สิงหาคม 2552

การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ปริญญานิพนธ์

ของ

จินดา แก่นสมบัติ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
สิงหาคม 2552

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

บทคัดย่อ

ของ

จินดา แก่นสมบัติ

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
สิงหาคม 2552

จินดา แก่นสมบัติ. (2552). *การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์. รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์.

การศึกษา การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาทางด้านการประกอบพิธีกรรม และวิเคราะห์ทำนองลำพร้อมกับดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เริ่มศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำราและการเก็บข้อมูลภาคสนามด้วยวิธีการสังเกต สัมภาษณ์ บันทึกเทป และถ่ายภาพประกอบ

ผลการศึกษา มีลักษณะตามประเด็นดังต่อไปนี้

1. วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษ ของหมอลำผีฟ้า พบว่ามีการประกอบพิธีกรรมขึ้น ปีละหนึ่งครั้ง ครั้งละ 3 วันดังนี้ วันแรก คือ วันปงพาคายใหญ่ ลงจากหิ้งบูชาผีบรรพบุรุษ ตรงกับวันอาทิตย์แรก ข้างขึ้นเดือน6 ของทุกปี เป็นพิธีกรรมเชื้อเชิญบอกกล่าวผีบรรพบุรุษ ว่าพรุ่งนี้จะมีการประกอบพิธีกรรม วันที่สอง คือ วันประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ตรงกับวันจันทร์ ข้างขึ้นเดือน 6 เครื่องเซ่นไหว้หลักประกอบไปด้วย ขันธ์ 5 ขันธ์ 8 รูปถ่ายของมารดา มีการลำอ้อนวอน ให้ผีแถน ผีฟ้า ผีบรรพบุรุษ ให้มารับการเคารพ บูชา กราบไหว้ วันที่สาม คือ วันปงพาวาน ตรงกับวันอังคาร ข้างขึ้นเดือน 6 เป็นพิธีกรรมเลี้ยงผีบรรพบุรุษ ประกอบด้วย กล้วย 8 ชิ้น น้ำตาล 8 กอง ต่อ 1 พา มีทั้งหมด 8 พา ชาวบ้านโนนทอง ยังคงรักษาวัฒนธรรมของพิธีกรรม ความเชื่อในเรื่องผีแถนและปฏิบัติตามขั้นตอนของพิธีกรรมไว้อย่างชัดเจนและให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก

2. การวิเคราะห์ทำนองลำประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีนายบุญหนา เทพทำ พบว่า โครงสร้างหลักของทำนอง ซ้ำวกไปวนมา ผู้ลำดัดแปลงแนวทำนองได้อย่างมีอิสระ มีการจบโดยสมบูรณ์ของแต่ละท่อนอย่างชัดเจน ไม่มีการประสานเสียง จึงไม่มีแบบแผนที่ตายตัวในจังหวะ ซึ่งเป็นลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์

3. การวิเคราะห์ดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า พบว่า ใช้แคนแปด เพียงเต้าเดียว โครงสร้างหลัก คือลายใหญ่ มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น ซึ่งเป็นขั้นคู่เสียงที่กลมกลืน มีการจบโดยสมบูรณ์อย่างชัดเจน มีการการถ่ายทอดความรู้สึกกระฉับกระเฉง มีการประสานเสียง ไม่มีแบบแผนที่ตายตัว สามารถดัดแปลงแนวทำนองได้อย่างมีอิสระ แต่ทั้งนี้ต้องอยู่ในโครงสร้างหลักของทำนอง ในบันไดเสียงหลัก Aminor ใช้เสียงโน้ตอยู่ 5 โน้ต (Pentatonic) คือ A C D E G ซึ่งปรากฏโน้ตเสียงอื่น ทั้งนี้เป็นเพราะลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ของลายแคน

A STUDY OF RITUAL (LAM PEE FAH) ; TRADITIONAL ESARN FOLK DANCE FOR SACRIFICE TO THE ANCESTOR'S SPIRITS AT BAN NONTHONG, NONGJIK SUB-DISTRICT, BORABU DISTRICT, MAHA SARAKHAM PROVINCE.

AN ABSTRACT

BY

CHINDA KAENSOMBAT

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

August 2009

Chinda Kaensombat. (2009). *A Study of Ritual (Lam Pee Fah) ; Traditional Esarn Folk Dance for Sacrifice to the Ancestor's Spirits at Ban Nonthong, Nongjik Sub-District, Borabu District, Maha Sarakham Province.* Master Thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Dr.Manoop Wisouttipat, Assoc. Prof Kanchana Intarasunanont.

A study of ancestor's spirit ritual of Isan northeastern vocal style (Mor lam pee fha) at Ban Nonthong, Nongjik Sub-District, Borabu District, Maha Sarakham Province aims at exploring the ritual and analyzing rhythm and music played in ancestor's spirit ritual of Boonna Teptaman, an Isan 'Mor lam pee fha' rhythmic Vocalist, at Ban Nonthong, Nongjik Sub-District, Borabu District, Maha Sarakham Province. The information of the study was started investigating from documents and textbooks together with the field data collection through observation, interview, tape-record and photos taking.

The results of the investigating are as follows:

1. In culture related to the ritual, it was found that the ancestor's spirit worship of Mor lam pee fha is annually done by three days at a time. First day of the ritual is "Wan pong pa khai yai" a day for bringing down the offerings from shelves, which meets the Waxing Crescent Phase of 6th month on 1st Sunday of every year. It is a ritual inviting and telling spirits of ancestor for holding worship tomorrow. The second day is a day of Mor lam pee fha held on the Waxing Crescent Phase of 6th month on Monday. The offerings consist 'khan ha Khan bad' which contains five and eight pairs of the offerings, and a picture of mother. There is Isan vocal style telling 'Pee tan', 'Pee fha' and spirit of ancestor called 'Pee ban pa bou root' to come for people's respect worship and prostration. The third day is called "Wan pong pa wan" which is a ritual offering sacrifices to spirit of ancestor held on the Waxing Crescent Phase of 6th month on mentioned. Eight pieces of banana and eight heaps of sugar are prepared for each tray of offerings which are totally eight trays of them. People in Nonthong remain preserving their culture of the ritual and belief in pee tan, as well as following steps of the worship obviously. They really realize on importance of the rite.

2. In the analysis of a vocal melody used in the ritual of Boonna Teptaman, it reveals main structure of the repeated melody. The melody is modified independently. The vocalist ends each sentence of the songs completely and clearly. There is no harmony; the rhythmic style of poems is therefore changeable. This is a unique feature of it.

3. In the analysis of rhythm and music played in Ancestor's Spirit ritual of Mor lam pee it showed that there was only "Khaen pad" a kind of Isan bamboo mouth organ used for music. The main musical structure of the melody in this Khaen solo is "Lai yai." Its melody is changed in form of skipping which is called intervals. The music is performed with lively feeling and then completely ended. There is no harmony and a fixed style of standard, so the melody can be altered freely. However, the melody has to follow the main structure of its scale. In a minor key signature, there employed five notes (Pentatonic): A, C, D, E, and G which appear in other notes of sound due to a particular feature of khaen's melody (Lai khaen).

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง
การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า
บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ของ
จินดา แก่นสมบัติ

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)
วันที่ ..... เดือน ..... พ.ศ. 2552

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

คณะกรรมสอบปากเปล่า

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความกรุณา ความร่วมมือจากบุคคลหลายฝ่ายที่ให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจ ทำให้ผู้วิจัยมีความมุมานะในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์ ประธานกรรมการสอบปริญญานิพนธ์ และรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม ที่ได้ให้คำปรึกษา คำแนะนำ และช่วยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ จนปริญญานิพนธ์มีความสมบูรณ์ ตลอดจนอาจารย์ทุกท่าน ที่ให้ความรู้แก่ผู้วิจัย ในการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต

ขอขอบคุณ คุณพ่อบุญหนา เทพทำ พ่อหนาย ไวมาตร พ่อนพพร โทแสง แม่วันทา แสงตะวัน แม่บัว เทพทำ แม่ไพรวัลย์ จันทะเม่ พ่อทองใส จันทะเม่ พ่อมา ไวมาตร พ่อปราศรัย ชัยจันดา พ่อสมัย หอมแสง และพ่อเส็ง แสนโชติ ที่ให้การต้อนรับ และความร่วมมือในการเก็บข้อมูลเป็นอย่างดี จนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์วีรพันธ์ ธงตะทบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ศรีสารคาม และคณาจารย์หลักสูตรสาขาดนตรีมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ที่ให้คำปรึกษา ตรวจ แก้ไข และให้คำแนะนำเกี่ยวกับการบันทึกโน้ตในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบคุณอาจารย์ปฏัก สินทร คุณเกรียงไกร ผลชาลี มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ที่ได้อนุเคราะห์อุปกรณ์ในการบันทึกภาพและเสียง ที่ให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยในการเก็บข้อมูลภาคสนาม และเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัย ทำให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุณี สาธิตานันท์ ที่ให้คำแนะนำ คำปรึกษา ตลอดจนเนื้อหาสาระ จนปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณอาจารย์โอภาส วงศ์สง่า อาจารย์สุกิจ ศรีสนอง และคุณพี่สัญญา แก่นสมบัติ ผู้ประสิทธิประสาทวิชาดนตรีให้กับผู้วิจัยในวัยเด็กและคอยให้ความช่วยเหลือตลอดมา จนผู้วิจัยได้ยึดถือวิชาดนตรีเป็นแนวปฏิบัติจนประสบความสำเร็จในวันนี้

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ คุณพี่สุบรรณ เหล่าจูม คุณพ่อสุวรรณ์และคุณแม่ทองลา แก่นสมบัติ ผู้ซึ่งอบรมเลี้ยงดู ให้โอกาสในการศึกษา เป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัยในทุกๆเรื่องตลอดมา ทำให้ผู้วิจัยมีความมุมานะและพยายามจนประสบความสำเร็จในวันนี้

จินดา แก่นสมบัติ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการศึกษา	5
	ความสำคัญของการศึกษา	5
	ขอบเขตของการศึกษา	5
	นิยามศัพท์เฉพาะ	6
	กรอบแนวคิด	11
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	12
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมและการสืบทอด	12
	เอกสารที่เกี่ยวกับข้องกับพิธีกรรมกับความเชื่อ	13
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับดนตรีประกอบพิธีกรรม	14
	เอกสารที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์ดนตรี	16
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ประเพณีและการสืบทอด	18
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ความเชื่อ	20
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การละเล่นพื้นบ้าน	25
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม	27
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การวิเคราะห์ดนตรี	28
3	**วิธีดำเนินการวิจัย**	31
	ขั้นรวบรวมข้อมูล	31
	ขั้นตอนศึกษาข้อมูล	33
	ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล	33
	ขั้นสรุปและอภิปรายผล	34
4	**ผลการวิเคราะห์ข้อมูล**	35
	ตอนที่ 1	35
	ข้อมูลทั่วไปของจังหวัดมหาสารคาม	35

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ข้อมูลทั่วไปของอำเภอบรบือ..... 36
ข้อมูลทั่วไปของตำบลหนองจิก..... 38
สภาพทั่วไปของชุมชนหมู่บ้านโนนทอง..... 39
ลักษณะที่ตั้งของชุมชน..... 39
ประวัติความเป็นมาของหมู่บ้านโนนทอง..... 41
จำนวนประชากร..... 44
การศึกษา..... 44
ศาสนา..... 46
ภาษา..... 50
การประกอบอาชีพ..... 50
สภาพเศรษฐกิจและความเป็นอยู่ สาธารณูปโภค..... 50
ตอนที่ 2..... 52
เครื่องดนตรีและผู้บรรเลงประกอบพิธีกรรม..... 52
ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี..... 52
องค์ประกอบของเครื่องดนตรี..... 53
การประกอบส่วนต่างๆให้เป็นแคน..... 59
วิธีการบรรเลง..... 62
ท่วงทำนอง (ลาย) ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม..... 63
นักดนตรี หรือหมอแคน..... 65
โอกาสในการบรรเลง..... 67
ตอนที่ 3..... 67
การศึกษาการประกอบพิธีกรรม..... 67
เครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรม..... 67
ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม..... 72
ตอนที่ 4..... 89
วิเคราะห์ทำนองลำประกอบพิธีกรรม..... 89
วิเคราะห์ลายแคนประกอบพิธีกรรม..... 141

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ **หน้า**

5 สรุปผล อภิปรายผลและ ข้อเสนอแนะ 183

จุดมุ่งหมายของการศึกษา 183

ความสำคัญของการศึกษา 183

ขอบเขตของการศึกษา 183

วิธีดำเนินการศึกษา 183

สรุปผล 185

อภิปรายผล 193

ข้อเสนอแนะ 194

บรรณานุกรม 195

ภาคผนวก 202

ประวัติย่อผู้วิจัย 206

บัญชีตาราง

ตาราง **หน้า**

1 แสดงลำดับชื่อลูกแคนแคนแปด เรียกชื่อตามช่างแคนไทย..... 60

2 แสดงลำดับชื่อลูกแคนแคนแปด เรียกชื่อตามช่างแคนลาว..... 61

3 แสดงลำดับเสียงแคนแปด แคนแต่ละลูกเมื่อนำมาเทียบเป็นโน้ตดนตรีสากล..... 61

4 แสดงรูปแบบโน้ตที่ประจำลูกแคนแปด..... 64

5 แสดงลักษณะการ การใช้นิ้วที่มือขวาแคนแปด..... 63

6 แสดงลักษณะการ การใช้นิ้วที่มือซ้ายแคนแปด..... 63

7 แสดงทางแคนและการเทียบคีย์ พร้อมทั้งเสียงลูกแคนที่ติดขี้สูด ของแคนแปด..... 64

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 แผนที่จังหวัดมหาสารคาม..... 36
2 องค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก..... 39
3 บ้านซองแมว แล้วแยกซ้ายออกจากถนนเส้นทางหลัก 150 เมตร บ้านโนนทอง..... 40
4 ป้ายทางเข้าบ้านโนนทองและบ้านไชโย..... 40
5 ถนนทางเข้าหมู่บ้านโนนทอง จากเส้นทางหลักจนถึงหมู่บ้านระยะทาง 500 เมตร..... 41
6 ที่ทำการผู้ใหญ่นพพร โทแสง แห่งบ้านโนนทอง..... 42
7 ผู้วิจัยกับหมอลำผีฟ้าบุญหนา เทพทำ..... 43
8 บ้านของนายบุญหนา เทพทำ..... 43
9 อาคารเรียนโนนราศีวิทยา..... 45
10 ป้ายโรงเรียนโนนราศีวิทยา..... 46
11 ศาลาการเปรียญที่กำลังก่อสร้าง วัดแสงสว่างอารมณ์..... 48
12 บุญเดือนห้า ทางวัดได้เชิญพระพุทธรูปลงมาที่ลานวัดเพื่อให้โยมได้ สรงน้ำ..... 48
13 ผู้วิจัยกับเจ้าอาวาสวัดแสงสว่างอารมณ์ และผู้ใหญ่บ้านโนนทอง..... 49
14 ผู้วิจัยกับนายทองใส จันทะเม่ ผู้ใหญ่บ้านไชโย..... 49
15 สภาพถนนภายในหมู่บ้านเป็นถนนคอนกรีตเสริมเหล็ก..... 51
16 นกการะเวก..... 53
17 ลูกแคนที่ทำด้วยไม้ซางซึ่งเป็นพืชตระกูลไม้ไผ่ลำเล็กๆ มีปล้องยาว..... 54
18 ส่วนประกอบของลูกแคน..... 55
19 เต้าแคน..... 55
20 ตัวอย่างลิ้นแคนที่ปกติ..... 57
21 ตัวอย่างลิ้นแคนที่ไม่ปกติหรือลิ้นนอง..... 57
22 ขี้สูดหรือชันโรง..... 58
23 ไม้กั้น..... 58
24 ต้นเครือหญ้านาง..... 59
25 เชือกรัดแคนที่ทำจากเครือหญ้านาง..... 59
26 ตัวอย่างแคนแปดที่ทำเสร็จเรียบร้อยแล้ว..... 62
27 นายหนาย ไวมาตร..... 66

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

28 แสดงรูปแบบของขันธ์ 5 ดังสรรพสิ่งทั้งหลายในอนันตจักรวาล..... 69
29 เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 5..... 70
30 ดอกจำปาลาว 16 ดอก ร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ 4 ดอก ใส่ในขันธ์ 8..... 71
31 การจัดรูปแบบเครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 8..... 72
32 ผ้าขาวรองขี้ผึ้ง ในพาคายใหญ่..... 73
32 เงินฮางในพาคายใหญ่..... 74
34 เงินเหรียญบาท และเงินฮางในพาคายใหญ่..... 74
35 เส้นฝ้ายสีขาวที่ชาวบ้านนำมาเพื่อให้นายบุญหนา ได้ผูกแขนให้..... 75
36 ภาพเด็กๆตัวเล็กๆที่ติดสอยห้อยตามผู้สูงอายุมาเพื่อให้นายบุญหนา ผูกแขนให้..... 76
37 นายบุญหนา กำลังผูกแขนให้ชาวบ้านก่อนเข้าร่วมพิธีกรรม..... 76
38 ข้าวสารเหนียว ที่ ชาวบ้านนำมารวมกัน..... 77
39 ดอกจำปาของบริวารผีฟ้า นำมาเป็นเครื่องเซ่นไหว้..... 77
40 รับประทานอาหารร่วมกันก่อนจะเข้าร่วมพิธีกรรม..... 78
41 จัดเตรียมสถานที่ประกอบพิธีกรรม ที่ลานหน้าบ้านของนายบุญหนา..... 79
42 ขันธ์ 5 และขันธ์ 8 เป็นเครื่องเซ่นไหว้ หลัก..... 79
43 พาคายไหว้ที่รวมทั้งขันธ์ 5 และขันธ์ 8 เป็นเครื่องเซ่นไหว้..... 80
44 หมอน 10 ใบที่วางเป็นวงกลมและผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสไบขาว ดาบ หวาย..... 80
45 รูปภาพของนางสุข เทพทำ ที่นำมาวางไว้ข้างพาคายไหว้..... 82
46 นายบุญหนา จุดเทียนขาวเล่มใหญ่ 1 คู่ ท่ามกลางการห้อมล้อมของบริวารผีฟ้า..... 82
47 บริวารผู้หนึ่ง ได้รุกขึ้นฟ้อนรำ..... 83
48 บริวารทุกคนรุกขึ้นมาฟ้อนรำ รอบวงพิธีกรรม..... 83
49 นางไพวัลย์ ที่เป็นบริวารได้นำเอาผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ขึ้นมาสวมใส่..... 84
50 นางไพวัลย์ จับเอาดาบชักออกมาจากฝัก ขึ้นมาร่ายรำ..... 84
51 นายบุญหนา ก็กลับเข้าสู่พิธีกรรมอีกครั้ง บริวารผีฟ้าทุกคน นั่งก้มมือจับพาคาย..... 85
52 นายบุญหนา ขอคะมาลาโทษและอันเชิญ ผีฟ้า ขึ้นประทับบนชั้นฟ้า..... 85
53 นายบุญหนา นำพาคายไหว้ ขึ้นกลับไปไว้บนบ้าน ข้างถาดพาคายใหญ่..... 86
54 หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษของนายบุญหนา เทพทำ..... 86
55 พาหวานซึ่งประกอบไปด้วย น้ำตาล กล้วย ใบไม้..... 87

บัญชีภาพประกอบ (ต่อ)

ภาพประกอบ **หน้า**

56 จัดพาหวานมี น้ำตาล 8 กอง กล้วยหั่นชิ้นเล็กๆ 8 ชิ้น ใส่ใบตอง..... 88

57 พาหวานจัดใส่ใบตอง 8 ใบ (8 พา)..... 88

58 นายบุญหนา เทพทำ..... 206

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

วัฒนธรรมถือเป็นเอกลักษณ์ของชาติที่มีการสืบทอดกับสังคมไทยมาช้านาน เป็นมรดกทางสังคมที่ครอบคลุมทุกสิ่งทุกอย่าง ในการแสดงออกถึงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติและศีลธรรมอันดีงามของประชาชน (สุพัตรา สุภาพ. 2536: 99) เป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ เป็นการแสดงออก และการสื่อความหมายความรู้สึกนึกคิดของแต่ละบุคคลหรือกลุ่มคน เป็นการเปลี่ยนแปลงในเชิงสร้างสรรค์ที่เห็นได้ทั้งในด้านรูปธรรมนามธรรม ซึ่งมีการสะสมขึ้นเป็นมรดกของสังคมนั้น เพื่อให้สอดคล้องกับสิ่งแวดล้อม และมีการถ่ายทอดต่อไปยังคนรุ่นใหม่ ผู้ที่เกิดมาในสังคมใดก็จะได้รับมรดกของสังคมนั้นโดยอัตโนมัติเป็นลำดับแรก ต่อมาจึงมีการปรับปรุงเพื่อเสริมเติมแต่งตามยุคตามสมัย และสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไป วัฒนธรรมที่มนุษย์ถ่ายทอดความรู้มาหลายชั่วอายุคน มีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจ และมีความหลากหลายของแต่ละชุมชนหรือท้องถิ่น เช่น ประเพณี พิธีกรรม การละเล่น ภาษา ซึ่งสิ่งเหล่านี้คือ วัฒนธรรมที่แสดงถึงภูมิปัญญา ความสามารถ และความเจริญรุ่งเรืองของชุมชนนั้น โดยการเรียนรู้ที่เกิดจากธรรมชาติ การเรียนรู้ด้วยตนเอง หรือการถ่ายทอดความรู้จากผู้ที่มีความรู้ต่าง ๆ ในท้องถิ่น เช่น พ่อ แม่ ญาติพี่น้อง เพื่อนบ้าน และพระสงฆ์ เป็นต้น ซึ่งการเรียนรู้และการถ่ายทอดความรู้นี้มีขึ้นตลอดเวลานับตั้งแต่แรกเกิดจนกระทั่งสิ้นอายุขัย เมื่อสังคมมนุษย์มีการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากมีประชากรเพิ่มขึ้น สังคมมีความสลับซับซ้อน ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศ แหล่งวิชาการหรือแหล่งความรู้เกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว บุคคลมีความรอบรู้ไม่ครอบคลุมในทุก ๆ เรื่อง สถาบันทางการศึกษา เช่น โรงเรียน วิทยาลัย มหาวิทยาลัย จึงทวีความสำคัญมากขึ้นเป็นลำดับในฐานะแหล่งการเรียนรู้ และถ่ายทอดความรู้ที่เข้ามามีบทบาทใหม่ในชุมชนทำให้ระบบการเรียนรู้แบบดั้งเดิม และการถ่ายทอดความรู้แบบดั้งเดิมที่มีอยู่ในแต่ละชุมชนลดบทบาทลง(จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2530: 59)

ในความหลากหลายของวัฒนธรรมพื้นบ้าน เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวอีสาน ที่มีความโดดเด่นและถือเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญของคนในภูมิภาคนี้ คือ ศิลปะการแสดงหมอลำ (ธีระพงษ์ โสดาศรี. 2537: 28) ซึ่งเป็นที่นิยมมากและรับใช้ชีวิตของชาวอีสานในแง่มุมต่าง ๆ กล่าวคือ ให้ความบันเทิง ผ่อนคลายความตึงเครียดของคนในสังคมให้การศึกษา ให้ความรู้ให้แง่คิดศีลธรรม จรรยาแก่ประชาชน และนำวรรณกรรมท้องถิ่นมาแสดงหมอลำ โดยมีศิลปินหมอลำเป็นผู้อนุรักษ์และสืบทอดศิลปะพื้นบ้าน นับได้ว่าหมอลำเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสานที่สะท้อนภาพของสังคม และยังเป็นความบันเทิงในเชิงธุรกิจอีกด้วย หมอลำมีบทบาทที่

สำคัญต่อสังคมอีสาน 2 ประการ คือ 1) บทบาทด้านพิธีกรรม ได้แก่ หมอลำผีฟ้า ซึ่งเป็นการลำเพื่อรักษาคนเจ็บป่วย และขอคำทำนายเกี่ยวกับโชคชะตาบ้านเมือง พิธีกรรมทั้งสองลักษณะนี้สัมพันธ์กับองค์ประกอบของสังคม ในด้านความเชื่อการผลิต และระบบเศรษฐกิจ 2)บทบาทด้านมหรสพมี 2 ลักษณะคือ บทบาทโดยตรงได้แก่ให้ความบันเทิง ให้การศึกษา เผยแพร่ศาสนา สร้างเอกภาพทางการเมือง ความคิด และเป็นสื่อชาวบ้านส่วนบทบาทที่แฝงเร้นได้แก่ เป็นการผ่อนคลายความเก็บกด และความคับข้องใจอันเกิดจากกรอบสังคมและปัญหาในการดำเนินชีวิต (จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2523: 124)

ในสังคมชนบทในภาคอีสาน ยังมีการดูแลสุขภาพพื้นบ้านกันอยู่มาก ในแต่ละสังคมวัฒนธรรมในภาคอีสานมีรากเหง้าแห่งวัฒนธรรมดั้งเดิม 3 กระแส อันได้แก่ ความเชื่อเรื่องผี พราหมณ์ และพุทธ (Kirsch.1977) อันเป็นรากฐานของวัฒนธรรม ดังนั้นชาวอีสานจึงมีโลกทัศน์ในการมองโลก มองร่างกายไม่ต่างจากชาวตะวันออก ชาวอีสานเชื่อว่า ผีมีอยู่ทั่วไปทุกหนทุกแห่ง มีทั้งผีผดและผีร้าย (อุษา กลิ่นหอม. 2543: 52) และสิ่งแวดล้อมรอบตัวเรามีสิ่งศักดิ์สิทธิ์คุ้มครองอยู่ สามารถดลบันดาลให้ชีวิตสงบสุขหรืออาจลงโทษให้เกิดความเจ็บป่วยได้ ดังนั้นมนุษย์จึงต้องอ่อนโน้มต่อธรรมชาติ นอกจากนี้ชาวอีสานมีวิถีคิด ความเชื่อเกี่ยวกับร่างกายว่า มนุษย์ประกอบด้วยสองส่วน คือ ส่วนรูปกาย และส่วนจิตใจ รูปกาย คือ ธาตุ 4 อันได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ หากธาตุทั้งสี่หรือธาตุหนึ่งธาตุใดมากหรือน้อยไปจะทำให้ร่างกายเจ็บป่วยได้ (จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2544: 99) สำหรับด้านจิตใจได้แก่ ขวัญ และจิตวิญญาณ ความเป็นมนุษย์จึงประกอบด้วยส่วนกายกับส่วนจิตที่สัมพันธ์ สุขภาพจึงเป็นผลรวมของจิตและกายที่สมดุล อาจกล่าวได้ว่าชาวอีสานมีความเชื่อเกี่ยวกับสาเหตุของการเกิดโรคสองประการใหญ่ด้วยกัน คือ เกิดจากธรรมชาติ หรือความไม่สมดุลของร่างกาย และเกิดจากสิ่งเหนือธรรมชาติหรืออำนาจในสิ่งศักดิ์สิทธิ์

จากโลกทัศน์ดังกล่าว ชาวอีสานจึงมีการป้องกันการเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นหรือความไม่สมดุลของร่างกายโดยกำหนดแนวทางที่หลีกเลี่ยงไม่ให้เกิดโรคด้วยการกำหนดแบบแผนในการดำเนินชีวิตที่สร้างจากทุนทางวัฒนธรรม และภูมิคุ้มกันสุขภาพหลายประการด้วยกัน โดยกำหนดเป็นข้อห้าม “ขะลำ” ต่างๆ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการดูแลสุขภาพของชาวอีสาน นอกจากนี้ยังมีแนวทางในการดำเนินชีวิต อันได้แก่ วิถีครอบครัว วิถีชุมชน และวิถีการบริโภค ครอบครัวของชาวอีสานส่วนใหญ่เป็นครอบครัวขยาย มีเกื้อกูลช่วยเหลือกัน วิถีครอบครัวจึงเป็นทุนทางวัฒนธรรม ที่เสริมสร้างพลังกาย พลังจิตที่เห็นเป็นรูปธรรมได้ชัดเจน เมื่อเกิดการเจ็บป่วยและมีกระบวนการของเครือข่าย ทางสังคมไม่ว่าจะเป็นสมาชิกในครอบครัว ญาติพี่น้อง หรือคนรอบข้าง ของผู้ป่วยจะเข้ามีบทบาทในการรักษาความเจ็บป่วยของผู้ป่วย สำหรับวิถีชุมชนของชาวอีสานนั้นเป็นรูปแบบชุมชนเกษตรกรรมเพื่อยังชีพ มีความเอื้ออาทรและแบ่งปันระหว่างกัน มีการแข่งขันกันน้อย ทำให้ชีวิตมีสภาพจิตที่ดี ความเจ็บป่วยทางกายจึงมักไม่รุนแรง นักจิตวิทยามีความเชื่อความคิดในเชิงบาก เช่น ภาวะจิตที่เต็มไปด้วยความรักความ

ศรัทธา ความไว้เนื้อเชื่อใจ ความเมตตากรุณาจะมีพลังเสริมสร้างภูมิคุ้งกันให้กันชีวิต (จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2544: 3)

เมื่อเกิดการเจ็บป่วย ชาวอีสานจะดูแลสุขภาพกันเองในระบบครอบครัว เครือญาติ โดยมีวิถีการส่งผ่านถ่ายทอดความรู้ในการดูแลสุขภาพกันมาช้านานรุ่นต่อรุ่น แต่เมื่อเกิดความสามารถในการดูแลรักษากันเอง ชาวบ้านจึงไปหาผู้ทำหน้าที่บำบัดเยียวยาความเจ็บป่วยคือ หมอพื้นบ้าน (Traditional Healer) เช่น หมอยาสมุนไพร หมอตำแย หมอนวด หมอลำผีฟ้า เป็นต้น ซึ่งโรคทั่วไปหมอพื้นบ้าน จะมีกระบวนการรักษาที่สัมพันธ์กับชีวิตกับสภาพแวดล้อม ทางสังคมวัฒนธรรมของตนมิใช่เป็นการรักษาแบบแยกส่วน และหากเกิดการเจ็บป่วยที่มีลักษณะที่ผิดแปลกไปจากธรรมชาติชาวอีสาน จะไปรักษากับหมอพื้นบ้าน ที่รักษาทางไสยศาสตร์ เช่น หมอพระ หมอธรรม หมอลำผีฟ้า หมอพราหมณ์ หมอสูดขวัญ เป็นต้นเหล่านี้เป็นวัฒนธรรมสุขภาพที่ชาวอีสานสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

โดยทั่วไปชาวอีสานเชื่อกันว่า มีเทพเจ้าอยู่บนสรวงสวรรค์ มีนามว่า พระยาแถน เป็นผู้สร้างมนุษย์ให้เกิดมาบนโลก และควบคุมความเป็นไปของมนุษย์เมื่อมนุษย์เกิดมาแล้วจะมีความสุข ความทุกข์ หรือยากดีมีจนก็ขึ้นอยู่กับอำนาจของพระยาแถน และยังมีความเชื่อว่า บนผืนโลกอันกว้างใหญ่นี้ ท่ามกลางป่าสูง หรือป่าดงดิบ แม่น้ำลำคลอง ต้นไม้ใหญ่ ฯลฯ ย่อมจะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์สิงสถิตย์อยู่ ใครจะทำอะไรก็จะต้องบนบานสานกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อมีความไม่สบายเกิดขึ้นในครอบครัว รักษาไม่หาย พวกพี่น้องของผู้ป่วยก็เชิญผู้มีวิชาอาคมมาฟ้อน และลำขับกล่อม เพื่อให้ผู้ป่วยหายจากการป่วยนั้นๆ ซึ่งสิ่งนี้เองที่ชาวบ้านเรียกว่า "ผีฟ้า" การลำผีฟ้ามีอยู่ 2 ลักษณะคือ 1)ลำเพื่อบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษ ซึ่งเรียกว่า ผีโคตรหรือผีต้นตระกูล ซึ่งจะอาศัยยอยู่ตามบ้าน ตามเล้า ตามตุ่มน้ำ หรือตามครกมอง ปีหนึ่งๆ จะต้องเลี้ยงครั้งหนึ่งในราวเดือนหก 2) ลำเพื่อรักษาคนป่วย ซึ่งเป็นการลำเพื่อสอดส่องหาสาเหตุแห่งความเจ็บป่วย ผู้ลำหรือหมอลำที่ชาวบ้านสามารถติดต่อกับภูตผี วิญญาณหรือเทวดาได้ หมอลำจะเริ่มพิธีด้วยการคุกเข่าตรงหน้าเครื่องบูชา กราบลงแล้วเชิญผีฟ้าให้มารับเครื่องบูชาหมอลำผีฟ้าก็จะลำจนทราบสาเหตุแห่งการเจ็บป่วย ถ้าสาเหตุนั้นเกิดจากผีฟ้า หมอลำผีฟ้าก็จะขับลำนำอ้อนวอนให้ผีฟ้าออกจากร่างของผู้ป่วย ในขณะที่หมอลำผีฟ้าลำอยู่นั้น บริวารผีฟ้าก็จะฟ้อนบูชาผีฟ้าไปด้วย หมอแคนก็จะเป่าแคนประกอบการลำ ผู้ป่วยบางรายก็จะลุกขึ้นฟ้อนตามบริวารผีฟ้า และเมื่อรักษาจนหายการเจ็บป่วยแล้ว จะต้องเป็นบริวารของผีฟ้าต่อไป (ชัยยันต์ จิตบุญ. 2532: 62)

การแพทย์ตะวันตกได้เข้ามาสู่ประเทศไทยในช่วงรัตนโกสินทร์ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 3 โดยคณะมิชชันนารี่ (Protestant missionries) และถือเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงทางด้านการแพทย์ ของประเทศไทย นำสู่การจัดการเปลี่ยนแปลงทางด้านการแพทย์อย่างเป็นทางการในสมัยรัชการ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นการเริ่มต้นการพัฒนาการแพทย์ตามแบบตะวันตกครั้งแรก นับตั้งแต่สมัยรัชการที่ห้าเป็นต้นมา ได้ปรับเปลี่ยนการจัดสร้างจัดหาบริการสาธารณสุขบนฐานขององค์ความรู้ การจัดการ การบริหารและการให้บริการของการแพทย์

แผนปัจจุบันโดยตลอดมา การขยายตัวของการแพทย์ตะวันตกการนำเทคโนโลยีต่างๆเข้ามาใช้นั้นถูกกำหนดโดยบริบททางการเมือง ซึ่งไม่ได้มีอยู่ในเฉพาะการเมืองแบบใดแบบหนึ่งเท่านั้น แต่ปรากฏอยู่ในการเมืองทุกแบบ (ฉลาดชาย รมิตานนท์. 2545: 56) จึงอาจกล่าวได้ว่าความรู้เป็นสิ่งที่ถูกผลิตขึ้นมาและในการผลิตความรู้นั้นจะต้องมีอำนาจเข้ามาเกี่ยวข้องเสมอ

ในอดีตความสัมพันธ์ของรัฐกับชาวบ้านยังมีพันธะต่อกันอย่างเบาบาง การดูแลสุขภาพยังเป็นภาระหน้าที่ของประชาชนและชุมชนเป็นสำคัญ แต่เมื่อการเปลี่ยนแปลงประเทศให้ทันสมัย เพื่อเผชิญหน้ากับจักรวรรดินิยมตะวันตก ในคริสต์ศตวรรษที่19 เป็นต้นมา สังคมไทยก้าวเข้าสู่สังคมสมัยใหม่อย่างชัดเจน ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ.2475 โดยเฉพาะตั้งแต่สมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2481 – 2487) เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงของสังคมไทย การสร้างชาติในยุค จอมพล ป. พิบูลสงคราม คือการสร้างอุดมการณ์หรือวิถีคิดใหม่เกี่ยวกับสุขภาพทางการแพทย์ให้ประชาชนยอมรับ รัฐได้เข้ามาบริหารจัดการอำนาจเพื่อดูแลทุกข์สุขของราษฎรในการดำเนินชีวิตประจำวันด้วยวาทกรรมการแพทย์ และสาธารณสุขของไทยที่ไม่แยกออกจากกระบวนการผลิตสร้างทางการเมืองของรัฐชาติไทย ส่งผลให้การแพทย์สมัยใหม่เข้าไปบงการร่างกายชีวิต เพื่อสร้างพลเมืองตามอุดมคติที่รัฐหรือชนชั้นนำ ต้องการเปลี่ยนแปลงชาติไทยให้มี “วัฒนธรรมใหม่” โดยมีร่างกายของประชาชนทั้งทางด้านที่เป็นร่างกายทางกายภาพและด้านที่เป็นร่างกายทางสังคม คือทั้งร่างกาย จิตใจ นิสัย บุคลิกภาพและจรรยามรรยาทเป็นเป้าหมายที่จะต้องถูกจัดการ และสร้างสถาบันทางการแพทย์ เช่นโรงพยาบาล สถานีอนามัย แทรกแซงเข้ามาบังคับร่างกายได้อย่างแยบยล เพื่อแสดงให้เห็นถึงความมีอารยธรรมของชาติที่ทัดเทียมนานาประเทศ

โดยทั่วไปการแพทย์แผนปัจจุบันมักจะมองว่า การดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้าน มีความเชื่อที่สืบต่อกันมาอย่างงมงาย เป็นความเชื่อผิด ๆ ขาดความเป็นวิทยาศาสตร์ไม่สามารถพิสูจน์และอธิบายได้ตามหลักเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ เนื่องจากตามทัศนะของการแพทย์แผนปัจจุบันมักมองว่าระบบการดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้านเป็นเพียง “ระบบความเชื่อ” เป็นภูมิปัญญาที่ไม่เป็นวิทยาศาสตร์ เชื่อถือไม่ได้ พิสูจน์ไม่ได้ ข้อสรุปนี้มีอยู่ทั่วไปในสายตาของรัฐที่ยึดการแพทย์แผนปัจจุบันเป็นมาตรฐาน (ฉลาดชาย รมิตานนท์. 2545: 60)

วิถีชีวิตและวัฒนธรรมของสังคมไทยทางด้านขนบธรรมเนียมประเพณี ทัศนคติ ความเชื่อ ความศรัทธาที่เคยยึดถือปฏิบัติ สืบทอดกันมาแต่ช้านานตั้งแต่โบราณกาลนั้น ดนตรีมีความสัมพันธ์ และเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตตลอดจนความเป็นอยู่ของมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากการใช้ดนตรีบรรเลงเกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรม การประกอบการแสดง การละเล่น ในงานประเพณีต่างๆ หรือใช้ประโคมในงานศพ ซึ่งมีปรากฏในพิธีกรรมและการแสดงของทุกภาคของไทย แต่เครื่องดนตรีและท่วงทำนองจะมีความแตกต่างกันไป และมีเอกลักษณ์ของตัวเองโดยเฉพาะ ชาวอีสานมีเอกลักษณ์การถ่ายทอดจากบรรพบุรุษจนเป็นวัฒนธรรม ซึ่งบ่งบอกถึงวิถีชีวิตและรูปแบบการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน กับบทบาทของดนตรี

ที่บรรเลงเกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรม การประกอบการแสดง การละเล่นของคนอีสานมาช้านาน (สุรศักดิ์ พิมเสน. 2532: 1)

เนื่องจากการประกอบพิธีกรรม บางพิธีกรรม เช่นหมอลำผีฟ้า ซึ่งสังคมปัจจุบันมักจะมองว่าการดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้าน มีความเชื่อที่สืบต่อกันมาอย่างงมงาย เป็นความเชื่อผิด ๆ ขาดความเป็นวิทยาศาสตร์ไม่สามารถพิสูจน์และอธิบายได้ตามหลักเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ อันเนื่องจากเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง เศรษฐกิจและวัฒนธรรมในสังคมไทย ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของสังคมไทยทางด้านขนบธรรมเนียมประเพณี ทัศนคติ ความเชื่อ ความศรัทธาที่เคยยึดถือปฏิบัติ สืบทอดกันมาแต่ช้านานตั้งแต่โบราณกาลเริ่มหายไปอย่างช้าๆ ซึ่งมีสาเหตุมาจากอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก มีผลกระทบต่อ การเปลี่ยนแปลงในสังคมของชาวอีสานมากขึ้น พิธีกรรม หลายอย่างค่อยๆหายไปจากสังคม ดั่งเช่น การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้าซึ่งปีหนึ่งๆ จะต้องเลี้ยงครั้งหนึ่งในเดือนหก การประกอบพิธีกรรมนี้ถือว่าเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมที่มีประวัติความเป็นมาอันเก่าแก่และยาวนาน ซึ่งกำลังจะหายไปจากสังคมของชาวอีสาน และเพื่อเป็นการสืบสานพร้อมกับอนุรักษ์วัฒนธรรมอันดีงามนี้ไว้

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ในการสืบทอดวัฒนธรรมในการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ให้ดำรงอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของสังคมต่อไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

2. เพื่อวิเคราะห์ทำนองลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ความสำคัญของการศึกษา

1. เพื่อให้ทราบถึงการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

2. เพื่อให้ทราบถึงทำนองลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ขอบเขตของการศึกษา

1. การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาเฉพาะ การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

2. การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทำนองกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

นิยามศัพท์เฉพาะ

ผีฟ้า	หมายถึง	เทวดาทุกจำพวก ทั้งภูมเทวดา รุกขเทวดา อากาศเทวดา อินทร์พรหม ยม ยักษ์ ทั้งหลาย ผีซึ่งมีวิมานอยู่บนฟ้า ซึ่งก็คือเทวดานั่นเองผีฟ้า ไม่ใช่สิ่งน่ากลัวเหมือนผีชนิดอื่นๆ ผีฟ้าเป็นผีที่ให้คุณมากกว่าให้โทษเป็นผีที่คอยคุ้มครองดูแลรักษามนุษย์
บวงสรวง	หมายถึง	การเซ่นไหว้เทพยดาและบรรพบุรุษของบริวาร ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ผีบรรพบุรุษ	หมายถึง	ผีโคตรผีต้นตระกูลที่เป็นเครือญาติที่ร่วงลับไปแล้วและเป็นผู้เคยถ่ายทอดวิชาลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ลำ	หมายถึง	การเปล่งเสียงขับร้องของหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ฟ้อน	หมายถึง	การแสดงท่าเคลื่อนไหวร่างกายประกอบจังหวะดนตรีของ หมอลำผีฟ้า ซึ่งทางภาคกลางเรียกว่า รำ
ลำส่อง	หมายถึง	ลำเพื่อหาสาเหตุของการป่วย เมื่อทราบสาเหตุแล้วจึงจะมีการรักษา
ลำปัว	หมายถึง	ลำรักษา โดยเนื้อกลอนลำจะกล่าวถึงการขอโทษที่ทำไปโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ จึงแต่งคายเพื่อขอขมาลาโทษ และขอให้คนป่วยหาย จะมีการฟ้อนประกอบ โดยหมอลำผีฟ้าจะฟ้อนก่อน แล้วบริวารของผีฟ้าก็จะฟ้อนตาม ในบางครั้งผู้ป่วยก็จะลุกขึ้นฟ้อนตาม

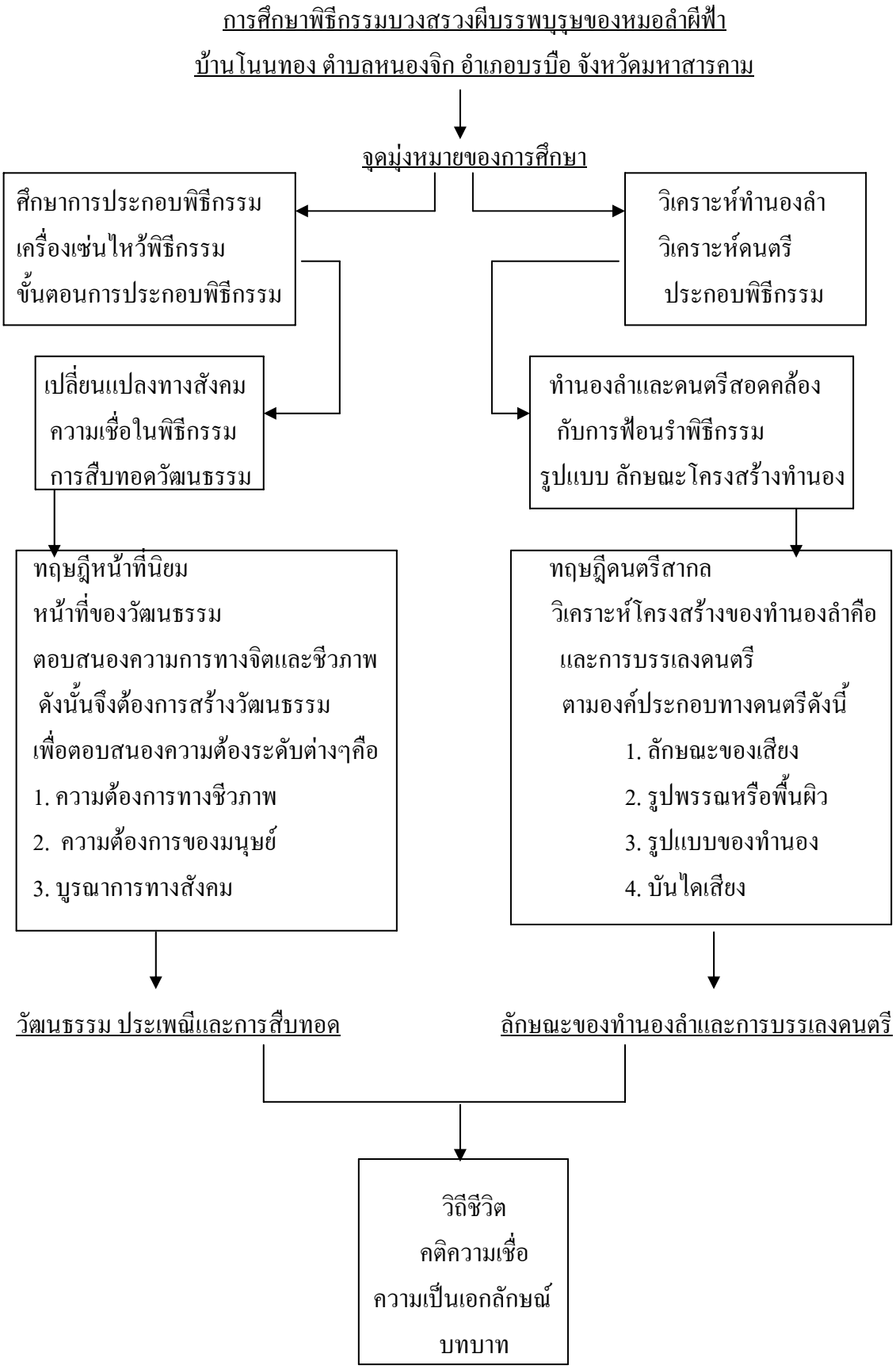
ลำส่ง	หมายถึง	ให้สัญญาว่าจะทำทุกอย่างที่ผีต้องการ เสร็จแล้ว หมอลำผีฟ้าจะให้น้ำมนต์แก่ผู้ป่วยดื่ม เอาด้ายผูกแขนให้เป็นอันเสร็จสิ้นการฟ้อนผีฟ้า และวันถัดไป ญาติของคนป่วยอาจ ทำพิธีสะเดาะเคราะห์ให้
หมอม้า	หมายถึง	ผู้เชี่ยวชาญในการเป่าแคน ในที่นี้หมายถึงหมอแคนที่เป่าประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
บทลำ	หมายถึง	ทำนองลำที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ลำผีฟ้า
กลอนลำ	หมายถึง	เนื้อร้องของหมอลำ ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ลำผีฟ้า
คายใหญ่	หมายถึง	เครื่องเซ่นไหว้ที่อยู่บนหิ้งบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิกอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
คายไหว้	หมายถึง	เครื่องเซ่นไหว้ ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
พาหวาน	หมายถึง	สำรับอาหารที่เป็นประเภทของหวานอันประกอบไปด้วย กล้วยหั่นชิ้นเล็กๆ 8 ชิ้น น้ำตาลทรายขาว 8 กอง จัดใส่ใบตอง 1 ใบ จัดเป็นสำรับทั้งหมด 8 สำรับ เพื่อเลี้ยง ผีบรรพบุรุษของหมลำผีฟ้าในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
เข้าครู	หมายถึง	การไหว้ครูของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ฮีตคอง	หมายถึง	จารีตประเพณีของชาวอีสาน
ลายแคน	หมายถึง	ทำนองการบรรเลงของเครื่องดนตรีอีสาน
บริวาร	หมายถึง	กลุ่มบุคคลที่นับถือผีฟ้า ประกอบด้วยคนที่ผ่านการรักษา ด้วยพิธีกรรมลำผีฟ้า และผู้ที่ร่วมพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า และเครือญาติในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้า

		บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
บทบาท	หมายถึง	หน้าที่หรือพฤติกรรมของหมอลำผีฟ้าที่มีต่อสังคม ซึ่งเป็นสิ่งที่กลุ่มหรือสังคมกำหนดขึ้นใน ที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ดอกจำปา	หมายถึง	ดอกไม้ที่ใช้เป็นเครื่องเซ่นไหว้ประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิกอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ภาคกลางเรียกว่าดอกลั่นทม เป็นไม้ดอกยืนต้นในสกุล Plumeria มีหลายชนิดด้วยกัน บางคนมีความเชื่อว่า ไม่ควรปลูกต้นลั่นทมในบ้าน เนื่องจากมีชื่อเป็นอัปมงคล คือไปพ้องกับคำว่า 'ระทม' ซึ่งแปลว่า เศร้าโศก ทุกข์ใจ แต่ปัจจุบันนิยมเรียกชื่อใหม่ ว่า ลีลาวดี และนิยมปลูกกันแพร่หลายอย่างมาก ชื่อพื้นเมืองอื่นๆ ได้แก่ จำปาลาว และจำปาขอม เป็นต้น (สำหรับชื่อภาษาอังกกฤษ ได้แก่ Frangipani, Plumeria, Templetree)
กะซวย	หมายถึง	กรวย ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ลำผีฟ้า
พื้นผิว	หมายถึง	ลักษณะเนื้อของดนตรีที่ปรากฏอยู่ในกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
ทำนอง	หมายถึง	การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างกันออกไปของระดับเสียงและความยาวของเสียงที่ปรากฏอยู่ในกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

กระสวนจังหวะ	หมายถึง	ความสั้นยาวของเสียงแต่ละเสียงในทำนอง 1ห้องที่ปรากฏอยู่ในกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
การเคลื่อนที่ของทำนอง	หมายถึง	แนวทางการเคลื่อนที่ของตัวโน๊ตที่ต่อเนื่องกัน ว่ามีการเคลื่อนที่ไปแบบใดของกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
การเคลื่อนที่แบบกระโดด	หมายถึง	การเคลื่อนที่ของโน้ตที่มีเสียงสูง-ต่ำ สลับกันไปมา ไม่ไปตามทิศทางเดียวกันของกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
การเคลื่อนที่แบบซ้ำโน้ต	หมายถึง	การเคลื่อนที่ไปในแนวเดียวกันและมีการใช้โน้ตซ้ำกันของกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
รูปร่างของทำนอง	หมายถึง	รูปร่างหรือลายเสียงของทำนองในแต่ละท่อนของกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ช่วงกว้างของเสียง	หมายถึง	ความแตกต่างของระดับเสียงต่ำสุดและสูงสุดในกลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
บันไดเสียง	หมายถึง	กลุ่มเสียงของกลอนลำที่ใช้ลำและบรรเลงใน 1 กลอนลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ในที่นี้หมายถึงหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

กรอบแนวคิด


การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า
บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
จุดมุ่งหมายของการศึกษา
ศึกษาการประกอบพิธีกรรม
เครื่องเซ่นไหว้พิธีกรรม
ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม
วิเคราะห์ทำนองลำ
วิเคราะห์ดนตรี
ประกอบพิธีกรรม
เปลี่ยนแปลงทางสังคม
ความเชื่อในพิธีกรรม
การสืบทอดวัฒนธรรม
ทำนองลำและดนตรีสอดคล้อง
กับการฟ้อนรำพิธีกรรม
รูปแบบ ลักษณะโครงสร้างทำนอง
ทฤษฎีหน้าที่นิยม
หน้าที่ของวัฒนธรรม
ตอบสนองความการทางจิตและชีวภาพ
ดังนั้นจึงต้องการสร้างวัฒนธรรม
เพื่อตอบสนองความต้องระดับต่างๆคือ
1. ความต้องการทางชีวภาพ
2. ความต้องการของมนุษย์
3. บูรณาการทางสังคม
ทฤษฎีดนตรีสากล
วิเคราะห์โครงสร้างของทำนองลำคือ
และการบรรเลงดนตรี
ตามองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้
1. ลักษณะของเสียง
2. รูปพรรณหรือพื้นผิว
3. รูปแบบของทำนอง
4. บันไดเสียง
วัฒนธรรม ประเพณีและการสืบทอด
ลักษณะของทำนองลำและการบรรเลงดนตรี
วิถีชีวิต
คติความเชื่อ
ความเป็นเอกลักษณ์
บทบาท

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ลำผีฟ้า หรือลำทรง ในเขตจังหวัดมหาสารคามนั้น ได้มีผู้ค้นคว้าและเขียนบทความลงเผยแพร่ในเอกสารบ้าง แต่ไม่มีมากนัก เนื้อหาส่วนใหญ่จะเป็นการกล่าวถึงการประกอบพิธีกรรมการทำนายโรคและรักษาโรคเป็นส่วนใหญ่ แต่ในส่วนของการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า พร้อมทั้งการวิเคราะห์ทำนองลำและการบรรเลงดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านั้น เท่าที่สืบค้นยังไม่ปรากฏว่ามีงานวิจัยหรือเอกสารใดเขียนเกี่ยวกับเรื่องนี้

ในการวิจัยเรื่อง "การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม" ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการศึกษา ดังนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง
    - 1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ วัฒนธรรมและการสืบทอด
    - 1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ พิธีกรรมกับความเชื่อ
    - 1.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีประกอบพิธีกรรม
    - 1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ ทฤษฎีดนตรีและ การวิเคราะห์ดนตรี
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    - 2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ วัฒนธรรม ประเพณีและการสืบทอด
    - 2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ พิธีกรรมกับความเชื่อ
    - 2.3 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ การละเล่นพื้นบ้าน
    - 2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีประกอบพิธีกรรม
    - 2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การวิเคราะห์ดนตรี

1. เอกสารที่เกี่ยวข้อง

1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ วัฒนธรรม และ การสืบทอด

เสถียร โกเศศ (2516: 5) ได้กล่าวถึง วัฒนธรรมว่า เป็นสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลง ปรับปรุง หรือผลิตสร้างขึ้นเพื่อความก้าวหน้างอกงามในวิถีชีวิตของส่วนรวม ที่ถ่ายทอดกันได้ เอาอย่างกันได้ เป็นผลิตผลที่มนุษย์ได้เรียนรู้มาจากคนแต่ก่อน สืบต่อประเพณีกันมา และเป็นความคิดเห็น ความรู้สึก ความประพฤติ กิริยาอาการ หรือการกระทำใดๆของมนุษย์ในส่วนรวม ลงพิมพ์เดียวกัน และสำแดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อถือเป็นระเบียบประเพณี

พิชิต ชัยเสรี (2529: 32) ได้กล่าวว่า ดนตรีไทยนั้นมิใช่แต่จะเป็นมรดกอารยธรรมของชาติไทยเท่านั้น แต่เป็นของชาวโลกด้วยการจะสืบต่อถ่ายทอด จึงเป็นเรื่องสำคัญ และจำเป็นเช่นเดียวกับอารยธรรมอื่นๆของมนุษย์ชาติ ธรรมดาศิลปะที่จะเจริญงอกงามได้นั้นต้องประกอบได้ด้วยศิลปินที่สามารถ ผู้ชมที่วิจักษ์ และสังคมอันเป็นอารยะ ดนตรีไทยมีคีตกวีที่เป็นอัจฉริยะมาแต่โบราณ มีศิลปินทีสามารถถ่ายทอดความงามได้โดยยิ่ง สังคมไทยก็เป็นอารยะมาตังแต่สุโขทัย อยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ในปัจจุบันจะเหลือเพียงผู้ชมที่อาจสามารถชื่นชม วิจักษ์ความงามได้ด้วยถ่องแท้

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2541: 107-108) ได้กล่าวไว้ใน พื้นฐานมานุษวิทยาภาควัฒนธรรม ว่า องค์ประกอบ ของวัฒนธรรมมีอยู่ 4 ลักษณะดังนี้ 1) องค์วัตถุ (Imstrumental and Symbolic Objects) คือ วัฒนธรรมวัตถุที่สามารถสัมผัสจับต้องได้และมีรูปร่าง เช่น โบสถ์ วิหาร และส่วนที่ไม่มีรูปร่าง เช่น ภาษา ตัวเลข เครื่องหมาย สัญลักษณ์ 2) องค์การ (Associatiom or Organization) คือ กลุ่มที่มีโครงสร้างอย่างเป็นทางการ มีกฎระเบียบข้อบังคับและวัตถุประสงค์ไว้อย่างแน่นอน เช่น ครอบครัว หมู่บ้าน สหประชาชาติ 3) องค์พิธีการ (Usage) เป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่ยอมรับกันโดยทั่วไป เช่น พิธีกรรมต่างๆ โดยพิธีการจะเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคม 4) องค์มิติ (Concepts) หมายถึง ความเชื่อ ความคิดเห็น ตลอดจนอุดมการณ์ต่างๆ ทัศนคติ การยอมรับว่าสิ่งใดถูกหรือผิด สมควรหรือไม่ ซึ่งแล้วแต่กลุ่มชนใดจะใช้เป็นมาตรฐานในการตัดสินหรือเป็นเครื่องวัดในสภาพแวดล้อมของตน

1.2 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ พิธีกรรมกับความเชื่อ

เฉลิมพล งามสุทธิ (2548: 52-57) ได้กล่าวไว้ใน ดุริยางคศาสตร์ว่าด้วยเรื่องดนตรีบำบัด กล่าวคือ ดนตรีมีความสัมพันธ์กับมนุษย์มาตั้งแต่เริ่มมีมนุษยชาติแล้ว ไม่ว่าจะเป็นความบันเทิงเริงรมย์ทางสังคมวัฒนธรรมและจิตใจ อีกทั้งยังเป็นเครื่องกล่อมเกลาจิตใจและผ่อนคลายอารมณ์ได้เป็นอย่างดี ในอดีตสมัยกรีกและโรมันเชื่อว่าดนตรีเป็นสิ่ง มหัศจรรย์ และอำนาจของดนตรีสามารถช่วยบำบัดโรคทางกายและจิตใจได้ นักปราชญ์หลายท่านได้กล่าวถึงดนตรีในทำนองเดียวกัน เช่น เพลโต กล่าวว่า สุขภาพกายและสุขภาพจิตสามารถบำบัดให้ดีขึ้นได้โดยการใช้ดนตรี

ฉลาดชาย รมิตานนท์ (2545: 22) ได้กล่าวว่าการแพทย์แผนปัจจุบันมักจะมองว่า การดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้าน มีความเชื่อที่สืบต่อกันมาอย่างงมงาย เป็นความเชื่อผิดๆ ขาดความเป็นวิทยาศาสตร์ ไม่สามารถพิสูจน์ และอธิบายได้ตามหลักเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ เนื่องจากตามทัศนะของการแพทย์แผนปัจจุบันมักมองว่าระบบการดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้านเป็นเพียง “ระบบความเชื่อ” เป็นภูมิปัญญาที่ไม่เป็นวิทยาศาสตร์ เชื่อถือไม่ได้ พิสูจน์ไม่ได้ ข้อสรุปนี้มีอยู่ทั่วไปในสายตาของรัฐที่ยึดการแพทย์แผนปัจจุบันเป็นมาตรฐาน

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม (2550: 6) คณะศึกษาศาสตร์ เอกสังคมศึกษา ได้กล่าวไว้ในวรสารบทความว่า ผีฟ้านั้นชาวอีสานมีความเชื่อว่าเป็นเทวดามากกว่าเป็นผี ผีฟ้าจึงเป็นผีที่อยู่ระดับสูงกว่าผีชนิดอื่นๆ ส่วนแถนนั้นมีความเชื่อว่าเป็นคำเรียกรวมถึงเทวดาและแถนที่ใหญ่ที่สุดคือ แถนหลวง

ซึ่งเชื่อว่าเป็นพระอินทร์ผีฟ้าหรือผีแถนนั้นแต่ละพื้นที่มีการเรียกที่แตกต่างกันไป และมีความเชื่อว่า ผีฟ้านั้นสามารถที่จะดับยุคเข็ญหรือทำลายล้างอุปสรรคทั้งปวงได้ และสามารถที่จะช่วยเหลือมนุษย์ที่เดือดร้อนได้การที่มนุษย์เกิดการเจ็บป่วยนั้นเนื่องจากไปละเมิดต่อผีการละเมิดต่อบรรพบุรุษ การรักษาต้องมีการเชิญผีฟ้ามาสิงสถิตอยู่ใน ร่างของคนทรงเรียกว่า "ผีฟ้า นางเทียน" ในการลำผีฟ้าของชาวอีสานนั้นมีองค์ประกอบทั้งหมด 4 ส่วนคือ หมอลำผีฟ้า หมอแคน ผู้ป่วย และเครื่องคายทั้งหญิง ชายและเด็กโดยไม่จำกัดอายุเครื่องคาย หมอลำผีฟ้าจะเป็นผู้หญิงที่มีอายุหรือบางท้องถิ่นจะเป็นผู้หญิงสาวโดยเฉพาะที่จังหวัดเลยและจะต้องสืบเชื้อสายมาจากกลุ่มหมอลำผีเท่านั้นแต่ที่จริง ผีฟ้าสามารถสิงได้ความเชื่อของชาวอีสานเชื่อว่า ผีฟ้าสามารถที่จะกำหนดการเกิดการตายของมนุษย์ได้ การที่มนุษย์ตายไป ขวัญจะออกจากร่างเพื่อไปพบบรรพชน แต่ขวัญจะไม่แตกดับเหมือนร่าง เป็นเพียงการจากไปของร่างแต่วิญญาณยังคงอยู่กับผู้มีชีวิต

สาเหตุที่มีการฟ้อนรำกันนั้นก็เพื่อเป็นการทำให้คนไข้มีพลังจิตในการต่อสู้กับการเจ็บป่วย มีอารมณ์ผ่อนคลาย ความตึงเครียด จิตใจปลอดโปร่งไร้วิตกกังวล และสร้างจิตสำนึกด้านความกตัญญูเป็นคตินิยมของวัฒนธรรมไทย ซึ่งได้สืบทอดต่อกันมาจนกลายเป็นประเพณี จะเห็นว่าผีฟ้านั้นเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจมนุษย์โดยมีคติเตือนใจว่า"คนไม่เห็นผีเห็น" สำหรับทุกวันนี้การลำผีฟ้าดูจะเสื่อมคลายลงไป เพราะความเจริญทางด้านการแพทย์ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี แต่สำหรับชาวอีสานบางกลุ่มการกระทำพิธีกรรมเกี่ยวกับผีฟ้า ไม่ใช่เป็นสิ่งงมงายเหลวไหลหรือไร้สาระสิ้นเชิงเสียทีเดียว

3.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีประกอบพิธีกรรม

สมเกียรติ หอมยก (2550: 20) ได้กล่าวว่าดนตรีประกอบ พระราชพิธีส่วนพระมหากษัตริย์นั้น ต้องเครื่องดนตรีและวงดนตรีมาบรรเลงประกอบในพระราชพิธี ซึ่งมีแบบแผนมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เริ่มตั้งแต่เมื่อแรกประสูติตามประเพณี ก็จะมีวงดนตรีคอยประโคมว่าประสูติแล้วและในบางกรณียังมีเพลงเป็นเครื่องแสดงด้วยว่าประสูติเป็นพระราชโอรสหรือพระราชธิดา ต่อจากนั้นไม่ว่าจะเห่กล่อมพระบรรทม ขึ้นพระอู่ การสมโภชเดือนพระราชพิธีโสกันต์ เมื่อผนวชเป็นสามเณร ผนวชเป็นพระภิกษุ พระราชพิธีวิวาห์มงคล งานพระเมรุ ก็ล้วนใช้เครื่องดนตรี และวงดนตรีประกอบทั้งสิ้น

ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2548: 58-61)ได้กล่าวไว้ใน ดุริยางคศาสตร์ว่าด้วยเรื่องดนตรีมีคุณทุกอย่าง กล่าวคือ ดนตรีกำเนิดขึ้นมาเมื่อไหร่คงไม่สามารถกำหนดแน่นอนลงไปได้ แต่เป็นสิ่งที่มีขึ้นมากับมนุษยชาติและมีวิวัฒนาการขึ้นมาตามลำดับ ประโยชน์ของดนตรีนั้นมิใช่การสนุกเฮฮาชั่วครั้งชั่วคราวเท่านั้น แก่นที่เป็นคุณอันอเนกอนันต์นั้นมีมากมาย จะยกตัวอย่างพอสังเขปดังต่อไปนี้ 1) ดนตรีเพื่อการขับกล่อม (Music for Soothing) ได้แก่ เพลงกล่อมเด็ก กล่อมพระบรรทม เพลงประเภทนี้จะสร้างความอบอุ่น สร้างขวัญและกำลังใจให้กับผู้ฟัง 2) ดนตรีเพื่อการทำงาน (Work Song) เป็นดนตรีที่ช่วยให้คนได้สนุกกับการทำงาน ไม่เบื่อหน่าย ถือว่าเป็นการผ่อนคลายภายในตัว เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง

เพลงชักกระดาน เพลงเจ๊กลากซุง เพลงเห่เรือ เพลงเรือ 3) ดนตรีเพื่อศาสนา (Ceremonial Music) ในพิธีกรรมทางศาสนาของศาสนาต่างๆมักจะนำดนตรี หรือคำร้องหรือบทสวดต่างๆ มาร้อยเป็นคำประพันธ์ นำมาสวดและขับร้องในท่วงทำนองต่างๆ เพื่อให้เกิดความไพเราะและน่าศรัทธาเลื่อมใส ง่ายต่อการจดจำ 4) ดนตรีเพื่อปลุกใจ (Patriotic Song) เพลงประเภทนี้จะมีจังหวะหนักแน่น ท่วงทำนองเร้าใจ ทำให้ผู้ฟังรู้สึกฮึกเหิม และไม่โดดเดี่ยวเดียวดาย เช่น เพลงชาติ เพลงสยามมานุสติ เพลงรักเมืองไทย เพลงกราวกีฬา 5) ดนตรีเพื่อความพร้อมเพียงทางการทหาร (Martial Music) ใช้ดนตรีเป็นเครื่องส่งสัญญาณนัดหมายของการเข้าต่อตีบุกทะลวงหรือร่นถอย 6) ดนตรีเพื่อการพรรณนา (Descriptive Music) เป็นดนตรีที่เลียนเสียงจากธรรมชาติ เช่น เสียงนกร้อง น้ำไหล ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า หรือเสียงสัตว์ต่างๆ มนุษย์จึงได้ประดิษฐ์เครื่องมือต่างๆ เพื่อทำเสียงล้อเลียนเหล่านั้น และเมื่อการดนตรีได้วิวัฒนาการก้าวหน้าขึ้นตามลำดับ จึงเกิดบทเพลงประเภทดนตรีพรรณนาขึ้นมากมาย เช่น เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงตับโพระดก เพลงนกเขาขะแมร์ นกเขามะราปี Patoral Symphony ของ Beethoven เป็นต้น 7) ดนตรีเพื่อเพื่อประกอบการแสดง (Theatrical Music) ดนตรีแบบนี้ ต้องแต่งเพลงหรือบรรจุเพลงในกรณีต่างๆ กันหลากหลาย ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องและการแสดง 8) ดนตรีบำบัด (Music Therapy) เป็นผลมาจากความเชื่อทำให้ต่อสู้กับโรคภัยไข้เจ็บ เช่น พี่น้องทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือได้ใช้วิธีการเช่นนี้มานานแล้ว เป็นการรักษาโรคแบบความเชื่อของชาวบ้าน เช่น การรำผีฟ้า ฉะนั้น ดนตรีจึงมีคุณทุกอย่างไป ย่อมใช้ได้ดั่งจินดาค่าบุรินทร์

วุฒิสิทธิ์ จีระกมล (2550: 153) ได้กล่าวว่า แคน ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของภาคอีสาน ประชาชนแถบนี้นิยมเป่าเล่นกันมาช้านา ทั้งเล่นเดี่ยวคลอร้อง และเล่นผสมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น พิณ โปงลาง กลอง ฯลฯ ประกอบการแสดงพื้นอีสาน ได้แก่ หมอลำกลอน หมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน เป็นต้น นอกนี้ยังเป็นเครื่องดนตรี ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม ได้แก่ ลำผีฟ้า ลำเหยา แคนเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ของที่สุดของไทย มีหลักฐานว่าพบในยูนนาน(ชั้นหิน) มีอายุเก่าแก่ถึง 2000 ปี ซึ่งเป็นต้นแบบให้แคนเอเชียตะวันออกทั้งหมด แคน ยังเคยค้นพบที่อารยธรรมบ้านเชียง พบว่ามีอายุเก่าแก่ถึง 4000 - 6000 ปี

สำเร็จ คำโมง (2539: 203) ได้กล่าวถึง แคน คือเครื่องเป่ามีลิ้น จัดอยู่ในจำพวก Reed Mouth Organ แคนเต้าหนึ่ง คนอีสานและคนลาวเรียกว่า แคนหนึ่งดวง ประกอบไปด้วยลูกแคนหลายลูก แต่ละลูกฝังด้วยลิ้นซึ่งทำด้วยแผ่นทองเหลืองผสมแผ่นเงินบางๆ ไว้ที่ผนัง จัดลูกแคนเป็น 2 แพ สอดส่วนท่อนที่ฝังลิ้นนั้นผนึกไว้ในเต้าลม (wind chest) ซึ่งทำเป็นกระเปาะ เปิดปลายด้านหนึ่งสำหรับให้ผู้บรรเลงเป่าและดูดลม ผ่านลิ้นของลูกแคนเหล่านั้น ลูกแคนจะส่งเสียงเฉพาะลูกที่ถูกปิดรูนิ้ว (fingering hole) ซึ่งเจาะเป็นรูเล็กๆ ไว้ที่ส่วนเหนือเต้าลมเท่านั้น การเป่าแคนจึงมีลักษณะคล้ายกับการเล่นออร์แกน

แคน เป็นเครื่องดนตรีที่คนอีสานใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม ได้แก่ ลำผีฟ้า ลงข่วง ลำเหยา

ลำส่อง ลำทรง นอกนี้ยังเป็นเครื่องดนตรี ประกอบการแสดงพื้นอีสาน ได้แก่ หมอลำกลอน หมอลำซิ่ง หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน โดยเล่นผสมวงกับเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น พิณ โปงลาง กลอง ไหซอง โหวด ซึ่งถือว่าแคน เป็นเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์ของคนอีสานก็ว่าได้

1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับ ทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์ดนตรี

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 27) ได้กล่าวไว้ใน ดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยกล่าวถึงรูปแบบหรือลักษณะเด่นที่ปรากฏในทำนองเพลง มีเนื้อหาสรุปว่า รูปแบบที่เป็นคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลงมี 2 ประเภท ได้แก่ 1.รูปแบบของจังหวะคือ สัดส่วนในการใช้โน้ตในทำนองเพลงนั้น 2.รูปแบบของทำนอง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง นอกจากนี้ยังได้อธิบายถึงรูปแบบของการบรรเลงลักษณะต่าง ๆ เช่น การบรรเลงลักจังหวะ การบรรเลงแบบเก็บ การวิเคราะห์รูปแบบเพลง และยังได้อธิบายระบบบันไดเสียงของดนตรีไทยสรุปว่า บันไดเสียงของดนตรีไทย คือบันไดเสียงที่มีโครงสร้างของสิ่งสำคัญหรือเสียงหลัก 2 เสียง และมีเสียงรอง 2 เสียง ตามแผนผังข้างล่าง

1 2 3 **4** 5 6 **7**

เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงหลัก เสียงขั้นที่ 4 และ 7 เป็นเสียงรอง เสียงแต่ละเสียงจากขั้นที่ 1 ถึงขั้นที่ 7 มีความห่างของระดับเสียงเท่ากัน เสียงที่สูงขึ้นไปต่อจากขั้นที่ 7 นั้นเป็นเสียงเดียวกับขั้นที่ 1 นั่นเอง แต่มีระดับเสียงสูงกว่าเป็นคู่ 8 และได้อธิบายถึงวรรคและประโยคเพลงไว้ว่า “วรรคเพลง” จะได้ยินบ่อยในหมู่ดนตรีไทย แต่ความหมายที่ต้องการสื่อนั้นแตกต่างกันออกไป ส่วนใหญ่เมื่อกล่าวถึงวรรคเพลง จะหมายถึง การแบ่งทำนองเป็นส่วนๆ โดยยึดถือทำนองหลัก

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2550: 1-4) ได้กล่าวไว้ใน ทฤษฎีดนตรี โดยกล่าวถึงเรื่องของเสียง มีเนื้อหาพอสรุปว่า เสียงเป็นศาสตร์สาขาหนึ่งทางวิทยาศาสตร์ เรียกว่า สวนศาสตร์ (อ่านว่า สะวะนะสาด) หมายถึง วิชาที่ว่าด้วยเรื่องเสียง และเนื่องจากดนตรีมีความสัมพันธ์กับเสียงโดยตรงจำต้องเข้าใจเรื่องวิทยาศาสตร์เบื้องต้น คือเสียงแต่ละเสียงมีคุณสมบัติซึ่งสามารถแยกแยะได้ดังนี้

1. ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง ระดับเสียงสูงต่ำ
2. ความเข้มของเสียง (VolumeหรือIntensity) หมายถึง เสียงดัง เสียงเบา
3. สีสันของเสียง (TimbreหรือTone color) หมายถึงเสียงที่มาจากแหล่งกำเนิดเสียงแตกต่างกัน
4. คุณภาพของเสียง (Tone quality) หมายถึง เสียงดีมากดีน้อย
5. ความยาวของเสียง (Duration) หมายถึง เสียงมีความสันยาวไม่เท่ากันทังนี้รวมไปถึงความเงียบด้วย

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 1-4) ได้กล่าวถึง การวิเคราะห์เพลงไว้ว่า วิเคราะห์เพลงมีความสำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจบทเพลง การที่จะวิเคราะห์เพลงให้ถ่องแท้ หรือละเอียดลออเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้วิเคราะห์ ในแง่ทฤษฎีควรหาข้อมูลเกี่ยวเพลงนั้นก่อน จึง

วิเคราะห์ส่วนประกอบหลักของเพลง วิเคราะห์ประโยคเพลง วิเคราะห์สังคีตลักษณ์และวิเคราะห์โครงสร้างของเพลง

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526: 15) ได้กล่าวถึงแนวคิดทางดนตรีไว้ว่า ดนตรีพื้นบ้านกำเนิดจากการร้องก่อน “ดนตรีพื้นบ้าน” หรือ “เพลงพื้นบ้าน” นั้นไม่ใช่ของง่ายแต่เอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านแยกเป็นข้อ ตามที่ Professor Bruno Nettle เขียนในหนังสือ Folk and Traditional Music of The Western Continents ได้เขียนไว้ว่า

1. ไม่ทราบชื่อผู้แต่ง
2. แต่งโดยนักดนตรีที่ไม่ใช่นักดนตรี นักดนตรีที่ไม่ได้รับการฝึกฝน (การแต่ง)
3. มีความเกี่ยวข้องกับกิจกรรมในชีวิตประจำบัน
4. เป็นลักษณ์ของการแสดงออกทางดนตรีของคนส่วนใหญ่
5. ขับร้องหรือบรรเลงโดยนักร้องหรือนักดนตรีที่ไร้พื้นฐานทางทฤษฎี
6. เป็นดนตรีที่มีความเก่าแก่
7. เป็นดนตรีสืบทอดโดยความจำ ไม่มีการเขียนลงเป็นโน้ตดนตรี
8. ต้องมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอตามความยินยอมของผู้เล่นและผู้ฟังจนไม่อาจทราบได้ว่าต้นตอที่แท้จริงเป็นอย่างไร
9. ต้องได้รับการบรรเลง และการยอมรับในหมู่นับดนตรี และผู้ฟังดนตรีจึงจะอยู่ได้

สงัด ภูเขาทอง (2532: 23-27) ได้กล่าวถึงแนวการศึกษาดนตรีไว้ว่า ดนตรีไทยเดิม หรือเรียกว่า Classical กับนักดนตรีพื้นเมือง (Folk Song Music) ทั้ง 2 อย่างนั้นมีความสำคัญเท่าๆกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ดนตรีพื้นเมือง หรือเพลงพื้นเมือง โดยมีองค์ประกอบทางดนตรีหลักใหญ่ 5 ประการ คือ

1. จังหวะ
2. ทำนอง
3. พื้นผิว
4. คุณภาพของดนตรี
5. คีตลักษณ์

สมนึก อุ่นแก้ว (2536: 1) ได้กล่าวไว้ใน ทฤษฎีดนตรีแนวปฏิบัติ โดยกล่าวถึงเรื่องของจังหวะ มีเนื้อหาพอสรุปว่า จังหวะหมายถึง ช่วงเวลาที่ดำเนินอยู่ในขณะที่บรรเลงดนตรี จะสิ้นสุดลงก็ต่อเมื่อจบเพลงเท่านั้น จังหวะมีหน้าที่ควบคุมการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง และแนวประสานเสียงต่างๆ ให้มีความสัมพันธ์กัน การเดินจังหวะจะเป็นไปอย่างสม่ำเสมอ เหมือนกับการเดินของนาฬิกาจังหวะ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1.จังหวะเคาะ (Beat) เป็นหน่วยบอกช่วงเวลาของดนตรี ปฏิบัติโดยการเคาะ

จังหวะให้ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ จนจบเพลง 2.จังหวะทำนอง (Rhythm) เป็นช่วงเวลาที่เสียงดังออกมา มีทั้งสั้นเสียงยาวสลับกันไป หรือบางครั้งก็สลับด้วยความเงียบ ซึ่งแล้วแต่บทเพลงนั้น

กวี ครองแก้ว (2550: 5-8) ได้กล่าวไว้ใน การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงแบนด์ โดยกล่าวถึงเรื่อง คอร์ด มีเนื้อหาพอสรุปได้ว่า คอร์ด คือ กุลมของเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปถ้าเขียนโน้ตจะจัดเรียงแนวตั้ง หรือปฏิบัติออกเสียงพร้อมกัน คอร์ดที่มีโน้ต 3 ตัว เรียกว่า ทรัยแอด จะประกอบไปด้วยโน้ตฐานราก โน้ตขั้นคู่ที่ 3 และโน้ตขั้นคู่ที่ 5 และคอร์ดที่มีโน้ต 4 ตัว เรียกว่า เซเวนท์คอร์ดจะประกอบไปด้วยโน้ตฐานราก โน้ตขั้นคู่ที่ 3 โน้ตขั้นคู่ที่ 5 และโน้ตขั้นคู่ที่ 7 คอร์ดต่างๆที่ได้พบเห็นได้รับฟังจะให้ความรู้สึก และให้อารมณ์ตามเนื้อหาสาระของบทเพลงเพื่อให้ผู้ฟังได้มีอารมณ์คล้อยตามตามจินตนาการของผู้แต่งหรือผู้เรียบเรียงเสียงประสาน

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ วัฒนธรรม ประเพณีและการสืบทอด

ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 10) ได้ศึกษา มนุษย์ในส่วนต่าง ๆ ของโลกมีวัฒนธรรมแตกต่างกันไปเนื่องมาจากความแตกต่างของสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ เช่น ลักษณะของภูมิประเทศ ภูมิอากาศและพืชพันธุ์ธรรมชาติที่ทำให้สภาพทางกาย เช่นโครงสร้างของร่างกาย หน้าตา ผมเผ้า ผิวพรรณของผู้คนไม่เหมือนกันแม้แต่ธรรมชาติการฟังเสียงการออกเสียงก็แตกต่างกันไปและยิ่งเมื่อมนุษย์เจริญก้าวหน้า ถึงขั้นที่รู้จักประดิษฐ์คิดสร้างตั้งบ้านเรือนอยู่ร่วมกัน เป็นสังคมเกิดขนบธรรมเนียมประเพณีที่สอดคล้องคล้อยตามวิถีชีวิตที่เหมาะสมกับสภาพความเป็นอยู่ของคนและเมื่อมีแนวคิดทางศาสนาปรัชญาและความเชื่อ ซึ่งเป็นเครื่องควบคุมและจัดระเบียบในสังคมแล้ว ก็ยิ่งทำให้วัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละส่วนของโลกแตกต่างกันไปมากยิ่งขึ้น นอกจากความจำเป็นทางกายในการดำรงอยู่ของชีวิตแล้วมนุษย์ยังต้องการเครื่องจรรโลงใจด้วย ดังนั้น ดนตรีจึงมีบทบาทอันสำคัญทั้งด้านศาสนา เช่น การบวงสรวงบูชา การขับกล่อม และเพื่อความบันเทิง ทั้งส่วนตัวและหมู่คณะ ตลอดจนการเป็นหลักให้แก่การแสดงละคร ฟ้อน รำ ด้วย

สุพัตรา สุภาพ (2536: 3) ได้ศึกษา สังคมวิถีชาวบ้านและวัฒนธรรม กล่าวว่า สังคมหมายถึงความสัมพันธ์ของมนุษย์ในสังคม ความสัมพันธ์นี้มีความสำคัญต่อการดำรงอยู่ของสังคมช่วยให้สมาชิกเกิดความรู้ความเข้าใจกันมากยิ่งขึ้น และที่สำคัญสังคมช่วยให้ทุกคนเข้าใจตนเองรู้จักตัวเอง รู้จักบุคลิกที่แท้จริงของตน ประการสุดท้ายช่วยให้บุคคลรู้จักเจตคติและค่านิยมของตนเองได้ถูกต้อง วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึง ทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นแบบแผน ในความคิดและการกระทำที่แสดงออกออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างระเบียบกฎเกณฑ์ วิธีการปฏิบัติ การจัดระเบียบ ตลอดระบบความเชื่อ ความนิยม ความรู้และเทคโนโลยีต่างๆในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ

พระมหาณัฐพล โพไพ (2543: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา วิเคราะห์คำศัพท์เครือญาติของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยในภาคอีสาน พบว่าลักษณะของครอบครัว เครือญาติและคำศัพท์เครือญาติของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยในภาคอีสาน 7 กลุ่มชาติพันธุ์ ได้แก่ ไทยอีสาน ไทยโคราช ไทยญ้อ ไทยโย้ย ไทยแสก ผู้ไทย และไทยกะเลิง คำศัพท์เรียกชั้นเครือญาติของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยในภาคอีสานทั้ง 7 กลุ่ม มีทั้งหมด 665 คำศัพท์ แบ่งเป็น คำศัพท์เครือญาติร่วมตระกูล คำศัพท์เครือญาติร่วมกลุ่ม คำศัพท์เครือญาติข้ามกลุ่ม และคำศัพท์เครือญาติเฉพาะกลุ่ม คำศัพท์เครือญาติเป็นสิ่งที่ได้รับการถ่ายทอด หรือสืบทอดมาจากบรรพบุรุษแบบมุขปาฐะด้วยการเลียนเสียงหรือสำเนียงพูดให้เหมือนกับ "ภาษาแม่" มากที่สุด แม้ว่าปัจจุบันจะได้รับอิทธิพลทางภาษาจากหลายรูปแบบ เช่น ทางสื่อสาร ทางการศึกษา ทางประสบการณ์ แต่ภาษาที่จัดเป็นภาษาแม่ หรือภาษาบรรพบุรุษ หรือภาษาหลักนั้นยังคงมีอิทธิพลมากในระดับท้องถิ่นและยังคงใช้สื่อในวิถีชีวิตอย่างต่อเนื่องตลอดมา

โกวิทย์ ไกยสิทธิ์ (2525: 54) ได้ศึกษา ประเพณีวัฒนธรรมการลงข่วงของชาวบ้านบึงพระ ตำบลท่าลาดขาว อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชศรีมา พบว่า พิธีกรรมการลงข่วงผีฟ้า กระทำกันในเดือน 3 ของทุกปี ในสมัยก่อนทำกัน 3 วัน 3 คืน ต่อมาการดำรงชีวิตฝืดเคือง พิธีกรรมจึงเหลือเพียง 2วัน 2คืน วันแรกเป็นวันจัดเตรียมเครื่องพิธี และข้าวปลาอาหาร คืนแรกเรียกว่า ลงมาลัยหมื่นมาลัยแสน วันที่ 2 ของพิธีเรียกว่า วันหงายภาชนะขาว ซึ่งถือว่าเป็นวันเลี้ยงผีพ่อผีแม่ ผีปู่ย่าตายาย ชาวบ้านเรียกว่า ผีพ่อหมอเย่า พร้อมกับทำอาหารเลี้ยงพระที่ ในตอนบ่ายกลุ่มผีฟ้าก็จะนำผ้าป่าไปทอดถวายที่วัด

อัมรินทร์ แรงเพ็ชร (2545: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา วงปี่ไม้แมน : ดนตรีในพิธีเสนของชาวลาวโซ่ง ในอำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี พบว่า วงปี่ไม้แมนเป็นดนตรีใช้บรรเลงประกอบพิธีเสน ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเป่าเท่านั้น ในขณะที่บรรเลงมีการขับบทสวดของหมอมดควบคู่ไปด้วย วงปี่ไม้แมนถูกใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารกับผีในพิธีเสน พิธีดังกล่าวมีบทบาทหน้าที่ในการตอบสนองความต้องการพื้นฐานทางด้านความมั่นคงทางจิตใจ เป็นเครื่องมือในการปลูกฝังจริยธรรม ทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับสังคม เป็นสัญลักษณ์ในการแสดงชนชั้นทางสังคม ก่อให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคมโซ่งภายใต้การนับถือผีเดียวกัน ปัจจุบันพิธีเสนและวงปี่ไม้แมนเริ่มลดบทบาทลง เนื่องจากการรับเอาวัฒนธรรมและค่านิยมแบบสมัยใหม่เข้ามาใช้ในการดำเนินชีวิตประจำวันมากขึ้น ประกอบกับวงปี่ไม้แมนเป็นดนตรีสำหรับประกอบพิธีกรรมเท่านั้น ในเวลาปกติจะนำมาใช้มิได้ นักดนตรีต้องมีสถานภาพพิเศษคือ "หมอมด" ดังนั้น จึงเป็นข้อจำกัดของการสืบทอด ภาวะการณ์ดังกล่าวอาจทำให้วงปี่ไม้แมนสูญหายไปจากสังคมของลาวโซ่งได้ในอนาคต

ประไพ เจริงบุญ (2533: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา การผสมผสานวัฒนธรรมชาวไทย-ลาว และ ชาวไทย-เขมร ในพิธีมงก็วลจองได บ้านดม พบว่า วัฒนธรรมผสมผสานในพิธีมงก็วลจองไดของไทย-เขมรกับ พิธีบายศรีสู่ขวัญของไทย-ลาว ที่บ้านดม อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์ อันเกิดจากการรวมกลุ่มกัน

ทางสังคม โดยมีคติความเชื่อ วิธีการปฏิบัติตนและการดำเนินชีวิตที่คล้ายกัน จุดมุ่งหมายของพิธีกรรมเพื่อการสร้างกำลังใจและความเป็นศิริมงคลในการดำเนินชีวิต ได้แก่ การเรียกขวัญในพิธีแต่งงาน พิธีบวชนาค พิธีขึ้นบ้านใหม่ พิธีสะเดาะเคราะห์คนเจ็บป่วยและพิธีสู่ขวัญคนธรรมดา

ชัยยนต์ เพาพาน (2533: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวัฒนธรรมสังคมการนับถือผีฟ้าของชาวอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม พบว่า หมอลำผีฟ้ามีบทบาทต่อสังคมหมู่บ้าน ทั้งบทบาทโดยตรง คือ การบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษ เป็นวัฒนธรรมการสืบทอด และการรักษาโรคที่เกิดจากการกระทำของผี บทบาททางอ้อมคือ บทบาททางด้านการสร้างเอกภาพในสังคม ได้แก่ การสร้างความสามัคคี บทบาทด้านการควบคุมพฤติกรรม ได้แก่ การนำเอาคติเกี่ยวกับผีมากำหนด และควบคุมพฤติกรรมชาวบ้านไม่ให้ผิดฮีดผิดคองของหมู่บ้าน

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ พิธีกรรม ความเชื่อ

ทักสินา ไกรราช (2549: 53) ได้ศึกษา ผีอารักษ์ พบว่า เป็นตัวแทนของสิทธิอำนาจดั้งเดิมในชุมชนบทอีสานมีบทบาทสำคัญในการควบคุมดูแลและจัดการทรัพยากรธรรมชาติ ส่วนรวมของชุมชนโดยผ่านรูปแบบของความเชื่อที่ปรากฏเป็นเรื่องเล่าหรือตำนานพื้นบ้าน สถาบันความเชื่อ การประกอบพิธีทางศาสนานอกจากนี้ผีอารักษ์ยังได้รับมอบสิทธิอำนาจในการควบคุมและดูแลพฤติกรรมของคนในชุมชน โดยอาศัยบรรทัดฐานและศีลธรรมของชุมชนเป็นเกณฑ์สำคัญ เชื่อว่าหากผู้ใดกระทำผิดจารีต ผีจะทำให้เจ็บป่วย หรืออาจถึงตายได้

พัชรา ปราชญ์เวทย์ (2546: 16) ได้ศึกษา ชาวอีสานได้ยึดมั่นในลัทธิภูตผีวิญญาณตลอดมา จึงพบได้ว่า มีพิธีกรรมจำนวนมากที่พยายามติดต่อกับวิญญาณเหล่านั้น กระจ้ำหรือหมอจ้ำต้องสาธยายเวทย์มนต์ ซึ่งมีการผูกสัมผัสเป็นบทร้อยกรองขับเห่ เพื่อพรรณนาเนื้อความที่วิงวอน ขับไล่วิญญาณและสิ่งชั่วร้าย บทพรรณนาในพิธีกรรมเหล่านี้ได้ถูกพัฒนาโดยการนำเครื่องดนตรีมาประกอบ เปลี่ยนจากหมอจ้ำมาเป็นผู้เชี่ยวชาญในการขับลำนำที่เรียกว่า หมอลำ โดยมีแคนเป็นเครื่องประกอบ เพิ่มความสนุกสนานทำให้เกิดการฟ้อนรำประกอบ ดนตรีและการฟ้อนรำของชาวอีสานนั้นส่วนใหญ่ใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม และเป็นการรื่นเริงหลังฤดูการเก็บเกี่ยวหรือมีความสำเร็จในการประกอบอาชีพ เช่น การล่าสัตว์ การเพาะปลูก ย่อมต้องมีการขอบคุณวิญญาณหรือเทพเจ้าที่ได้ช่วยอำนวยให้เกิดผลดี

ประสาท อิศรปรีดา (2518: 64) ได้ศึกษา ความเชื่อและสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจของชาวอีสาน พบว่า ความเชื่อและสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจเป็นสิ่งสำคัญ ที่เกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของชาวอีสานจนแยกไม่ออกจากสถาบันอื่นของหมู่บ้าน กล่าวคือ คติความเชื่อ เกี่ยวกับภูตผี วิญญาณอำนาจเหนือธรรมชาติเปรียบเสมือนเป็นเครื่องควบคุมความประพฤติและศีลธรรม มิให้ชาวบ้านปฏิบัติตนนอกจารีตประเพณี

สุดาพร หงส์นคร (2539: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาประเพณีพิธีกรรมการเข้าทรงพ่อพญาสี่เขี้ยวของชาวไทยวนบ้านสีคิ้ว ตำบลสีคิ้ว อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา พบว่า ไทยวนสีคิ้วเป็นกลุ่มไทยวนกลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่บริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หลักฐานการอพยพเคลื่อนย้ายนั้นไม่ปรากฏ มีเพียง

คำบอกเล่าจากร่างทรงพ่อพญาสี่เขี้ยวเท่านั้น พ่อพญาสี่เขี้ยวมีฐานะเป็นเสื้อบ้านเสื้อเมือง ผีบรรพบุรุษที่ไทยยวนสีคิ้วเคารพนับถือร่วมกัน พิธีกรรมการเข้าทรงของพ่อพญาสี่เขี้ยวเป็นการผสมผสานระหว่างความเชื่อในเรื่องผีบรรพบุรุษกับพุทธศาสนา พิธีกรรมดังกล่าวมีความสัมพันธ์อย่างยิ่งต่อวิถีชีวิตไทยยวนสีคิ้ว พิธีกรรมที่หน้าที่และบทบาทในสังคมไทยยวนสีคิ้ว เช่นการควบคุมคนในสังคมให้ประพฤติดีอยู่ในกรอบศีลธรรม ควบคุมคนผ่านพ่อพญาสี่เขี้ยวในฐานะเสื้อบ้านเสื้อเมืองที่ปกครองลูกบ้านหลานเมืองอย่างพ่อปกครองลูก ในขณะเดียวกันความเชื่อดังกล่าว ยังเป็นเครื่องยึดโยงคนในสังคมไทยยวนสีคิ้วให้เกิดความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นกลุ่มชาติพันธ์ที่มีรากทางประวัติศาสตร์เช่นกัน ด้วยความสำคัญหลายประการของพ่อพญาสี่เขี้ยว ไทยยวนสีคิ้วจึงจัดงานเลี้ยงพ่อพญาสี่เขี้ยวขึ้นทุกปีช่วงวันขึ้น 6 ค่ำ เดือน 6 มีการเซ่นสังเวย การเฉลิมฉลองและการแสดงมากมายที่บ่งบอกความเป็นไทยยวนสีคิ้ว เช่น การฟ้อนรำ ฟ้อนดาบ ด้วยเหตุนี้การเข้าทรงพ่อผีพญาสี่เขี้ยวซึ่งเป็นพิธีกรรมทางความเชื่อจึงมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของไทยยวนสีคิ้วสืบมาจนกระทั่งปัจจุบัน

ดวงรัตน์ ทรัพย์ประดิษฐ์ (2544: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา พิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ: กรณีศึกษาดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญงานวิจัยชิ้นนี้ พบว่า "ผีเจ้าพ่อ" เป็นผีอีกประเภทหนึ่งที่มอญเคารพนับถือเปรียบได้กับเทวดาของมอญ ชาวบ้านแต่ละกลุ่มแต่ละหมู่บ้านจะมีเจ้าพ่อเจ้าแม่ที่เป็นที่พึ่งทางใจต่างกันไป ดังนั้นเมื่อถึงเวลาอุทิศส่วนกุศลให้วิญญาณบรรพบุรุษและเทวดา จึงมีพิธีรำเจ้าพ่อเจ้าแม่ทุกปี โดยพิธีรำเจ้าพ่อนิยมปฏิบัติหลังเทศกาลสงกรานต์ก่อนวันแรม 15 ค่ำ เดือน 5 แต่ละหมู่บ้านจะจัดเครื่องบูชามีอาหารประเภทข้าวหลาม ข้าวเหนียว มีดอกไม้พวงมาลัยถวาย การแต่งกายในพิธีรำเจ้าพ่อจะแตกต่างกันไปตามความเหมาะสมของเจ้าพ่อนั้นๆ ชาวบ้านจะเชิญผู้ที่เป็นสื่อทางวิญญาณหรือ "ร่างทรง" แต่ละหมู่บ้านจะเชิญเจ้าพ่อเจ้าแม่ของหมู่บ้านตัวเองมารวมกัน พิธีกรรมจะเริ่มขึ้นโดยการรำถวายเจ้าพ่อหลักเมืองเพราะเป็นเทพเจ้าสูงสุดของมอญพระประแดง กระบวนการพิธีรำเจ้าพ่อจะประกอบไปด้วย(1) ผู้รำ ส่วนมากมักเป็นผู้หญิงอาวุโสวัยชรา เป็นบุคคลที่มีมนุษย์สัมพันธ์เป็นที่นิยมชมชอบของคนในหมู่บ้าน (2) ผู้ร่วมพิธีกรรม เป็นบุคคลในชุมชนผู้อาวุโส ญาติพี่น้องคนในครอบครัว เป็นการรวมกลุ่มของญาติพี่น้องผ่านการทำพิธีกรรม (3) สถานที่ประกอบพิธีกรรม มักใช้สถานที่ที่ผู้คนในชุมชนเชื่อถือเช่นศาลเจ้าพ่อประจำหมู่บ้าน (4) นักดนตรี ส่วนมากมักเป็นผู้ชายและสืบทอดกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ เครื่องดนตรีประกอบพิธีรำเจ้าพ่อ ประกอบด้วย ฆ้องมอญปี่มอญ ระนาดเอก ตะโพนมอญเปิงมาง 1 ลูกและฉิ่ง ปัจจุบันจะใช้เครื่องปี่พาทย์มอญเครื่องห้าหรือวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่บรรเลง บางครั้งอาจใช้เครื่องปี่พาทย์ไทยเครื่องห้า โดยทำนองเพลงจะเป็นเพลงนุ่มนวลบรรเลงช้า แสดงถึงความสง่างามของเจ้าพ่อที่เข้ามาในพิธี รูปแบบเพลง มักบรรเลงกลับไปกลับมา เพลงที่ใช้เป็นเพลงในการประโคมศพ กระสวนจังหวะ เป็นจังหวะซ้ำๆ มีรูปแบบจังหวะและสำนวนเพลงในแต่ละเพลงไม่มากนัก ลักษณะเพลงบรรเลงซ้ำรูปแบบเดิมและบรรเลงฆ้องวงแบบมือมอญ การบรรเลงเพลง ต้องสัมพันธ์กับท่ารำ โดยดูสัญญาณจากการเปลี่ยนสิ่งของในการรำถวาย

สุเทพ สุนทรเภสัช (2511: 145) ได้ศึกษา ความเชื่อเรื่องผีปู่ตา ในหมู่บ้านภาคะวันออกเฉียงเหนือ พบว่า ความเชื่อเรื่องผีปู่ตา ในหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือนั้นเชื่อว่า ผีปู่ตา เป็นผีบรรพบุรุษประจำหมู่บ้าน จะให้ความคุ้มครองลูกหลานในหมู่บ้านให้มีความสันติสุขปราศจาก ภยันตรายใดๆทั้งปวง แม้กระทั่งสัตว์เลี้ยงข้องชาวบ้านอีกด้วย นอกจากนี้ ยังแดงอำนาจศักดิ์สิทธิ์ให้เป็นไปตามปรารถนาของผู้บนบาน และจะลงโทษผู้ไม่ปฏิบัติตามฮิตคลองของหมู่บ้าน

สุมิตร ปิติพัฒน์และเสมอชัย พูลสุวรรณ (2540: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ลาวโซ่ง พลวัตของระบบวัฒนธรรมในรอบสองศตวรรษ พบว่า ถิ่นฐานเดิมของลาวโซ่ง คือ สิบสองจุไท และถิ่นฐานที่ถูกกวาดต้อนเข้ามา คือ จังหวัดเพชรบุรี ภาคกลางของประเทศไทย และมีการเคลื่อนย้ายถิ่นออกไปในหลายจังหวัดของภาคกลาง การเปลี่ยนแปลงทางด้านนิเวศน์ ทำให้ลาวโซ่งมีกลไกทางสังคมในการธำรงชาติพันธุ์หลายระดับและที่สำคัญที่สุด คือ คติการนับถือผีบรรพบุรุษ ซึ่งนับว่าเป็นรากแก้วของวัฒนธรรมลาวโซ่งทั้งระบบและเพิ่มความเข้มข้นจนทำให้เกิดเครือข่ายทางสังคมรูปแบบใหม่ๆ

ศักดา เชื้อประทุม (2538: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับป่าดอนปู่ตาในอำเภอนาเชือกจังหวัดมหาสารคาม พบว่า ลักษณะโดยทั่วไปของป่าดอนปู่ตานั้นเป็นป่าทึบหรือโปร่งผันแปรตามลักษณะและจำนวนพื้นที่ และมีหนองน้ำธรรมชาติในพื้นที่ด้วย และจะมีศาลปู่ตาแห่งละ 1-3 หลัง และชาวบ้านได้ใช้พื้นที่นี้เก็บผลผลิตจากป่าเป็นอาหารตามฤดูกาลและเป็นยาสมุนไพร สำหรับพิธีกรรมนั้นก็มีพิธีกรรมเลี้ยงปู่ตาและเสี่ยงทายประจำปีในเดือน 6 โดยมีเฒ่าจ้ำเป็นผู้ประกอบพิธี และสำหรับผลกระทบต่อชุมชนนั้นก็เป็นเหมือนที่รวมอำนาจในการอำนวยทุกข์และสุขให้เกิดได้กับบุคคลที่มีความผูกพันกับผีบรรพชนในเงื่อนไขที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตและศรัทธาที่ยึดมั่นทางใจของชุมชน

วิญญู ผลสวัสดิ์ (2536: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา พิธีกรรมการเลี้ยงผีบรรพบุรุษของชาวผู้ไทยตำบลคำชะอี อำเภอคำชะอี จังหวัดมุกดาหาร พบว่า องค์ประกอบและขั้นตอนของพิธีกรรมการเลี้ยงผีบรรพบุรุษของผู้ไทย ต.คำชะอี อ.คำชะอี จ.มุกดาหาร เก็บข้อมูลโดยการอาศัยวิธีการสังเกตและการสัมภาษณ์ผู้รู้ เจ้าจ้ำ เทียม และผู้ไทยที่มาร่วมพิธีกรรมประจำปีจำนวน 63 คน ผลการศึกษาปรากฏว่าองค์ประกอบของพิธีกรรมการเลี้ยงผีบรรพบุรุษประจำปีมีบุคคลที่เข้าร่มพิธีกรรม ซึ่งประกอบด้วยเจ้าจ้ำ เทียม และผู้ไทยทั้ง ต.คำอะชี เจ้าจ้ำมีบทบาทสำคัญที่สุดในการประกอบพิธีกรรมเพราะเป็นประธานและเป็นสื่อกลางติดต่อระหว่างผู้ไทยกับผีบรรพบุรุษ สิ่งของที่ใช้จัดเลี้ยงประกอบด้วยเครื่องบูชา เครื่องสังเวย และภาชนะบรรจุเครื่องบูชา เครื่องสังเวยที่ผู้ไทยจัดหามาด้วยเงินบริจาคจะนำไปประกอบพิธีจัดเลี้ยงทั้งที่ศาลเจ้าปู่ดานตึง และที่บ้านเจ้าจ้ำ ในวันที่ 13 เมษายนของทุกปี ผู้ไทยมีความสัมพันธ์กับพิธีกรรมการเลี้ยงผีบรรพบุรุษอยู่ 3 พิธีกรรม คือ การเลี้ยงผีบรรพบุรุษประจำปี การบะ (การบน) และการคอบ (การแก้บน) ชาวบ้านยังมีความเชื่อว่าผีบรรพบุรุษ เรียกว่าผีเจ้าปู่ที่พวกตนได้อันเชิญมาจากเมืองวังเป็นวิญญาณของเจ้านายชั้นสูงระดับกษัตริย์ของผู้ไทยในอดีต เจ้าปู่จะยังคอยคุ้มครองและยังบันดาลให้

ฝนตกต้องตามฤดูกาล เพื่อความอุดมสมบูรณ์ทางเกษตรกรรม จึงมีการจัดพิธีกรรมการเลี้ยงผีบรรพบุรุษเป็นประจำทุกปี หากผู้ใดไม่เคารพบูชาหรือลบหลู่ เจ้าปู่จะลงโทษให้ผู้นั้นเจ็บป่วยหรือตายได้ คติความเชื่อเหล่านี้ผู้ไทยตำบลคำชะอียังคงยึดถือและปฏิบัติกันอยู่เป็นประจำจนถึงปัจจุบัน

จิราภรณ์ ภัทราภานุภัทร (2528: 15) ได้ศึกษา สถานภาพคติความเชื่อของคนไทย พบว่า สถานภาพคติความเชื่อของคนไทย ประกอบไปด้วย ความเชื่อดั้งเดิม และความเชื่อที่ได้รับจากศาสนา ทั้งยังได้กล่าวถึงพิธีกรรมการรักษาความเจ็บป่วย ของชาวบ้านม่วงขาว อำเภอโคกปีบ จังหวัดปราจีนบุรี ชาวบ้านม่วงขาว เป็นชาวลาวที่อพยพเข้ามาอยู่ในที่แห่งนี้เป็นเวลาหลายร้อยปี ในการประกอบพิธีกรรมการรักษาความเจ็บป่วย จะอาศัยผีอยู่ 2 ประเภทคือ ผีฟ้า และผีเจ้าพ่อ ผีฟ้านั้นเป็นภูตหญิงอาศัยตามต้นไม้หรือบนท้องฟ้า เมื่อใครในหมู่บ้านเกิดความเจ็บป่วย หมอผีก็จะประกอบพิธีโดยการร้องเชิญและมีหมอแคน เป่าแคนประกอบ คนป่วยที่รักษาก็เข้าเป็นพวกของผีฟ้า

ใครทอง สิงห์คำมา (2528: 13) ได้ศึกษา การบวงรสวงบูชาผี ของชาวอำเภอโคกศรีสุพรรณ จังหวัดสกลนคร พบว่า ผู้ที่เจ็บป่วยเป็นบุคคลที่ผีต้องการให้ไปอยู่ด้วย จำเป็นที่ญาติพี่น้องต้องเชิญหมอเหยามาลำส่อง เพื่อหาสาเหตุป่วย ซึ่งผู้ป่วยที่จะรักษาหายจะต้องเป็น ผีหมอ พิธีกรรมเริ่มโดยหมอเหยามาลำส่องโดยการลำวาดภูไท มีแคนเป็นดนตรีประกอบ หมอเหยาจะอัญเชิญผีมาเข้าทรง พร้อมกับมีล่ามช่วยถามหมอเหยา ในการลำส่องจนกว่าจะรู้สาเหตุ แล้วลำอ้อนวอนขอขมาลาโทษ ส่วนผู้ป่วยที่ป่วยด้วยโรค หมอเหยาจะแนะนำให้ไปหาหมอ และหากินยาแทน

สุรัตน์ วรางค์รัตน์ (2528: 13) ได้ศึกษา ประเพณีวัฒนธรรมของชาวผู้ไทและชาวโซ่ พบว่า พิธีกรรมรักษาหรือบำบัดโรคภัยไข้เจ็บของชาวผู้ไท และชาวโซ่ เรียกว่า หมอลำผีฟ้า โดยมีคนทรงเรียกว่า กก ซึ่งเป็นผู้หญิง และมีผู้ร่วมคณะเรียกว่า ศิษย์หรือนางเทียม ซึ่งเคยผ่านการรักษามาแล้ว นอกจากนี้ยังมีหมอแคนเป่าประกอบพิธีกรรม และคนไข้ร่วมอยู่ด้วย การรักษาอาศัยการร้องลำ การฟ้อนที่สวยงาม และวาทศิลป์ที่อ่อนหวาน เพื่อที่จะให้ผีที่สิงอยู่ในร่างของผู้ป่วยเป็นพวกเดียวกันกับตน หรือออกจากผู้ป่วยไป

กฤตยา แสวงเจริญ (2537: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา เรื่องแนวทางการให้ความรู้ทางด้านสุขภาพอนามัยแก่หมอลำผีฟ้า พบว่า แนวทางการให้ความรู้ด้านสุขภาพอนามัยแก่หมอลำผีฟ้า มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความรู้ความเชื่อ และการปฏิบัติทางด้านสุขภาพอนามัยของหมอลำผีฟ้าและรับบริการ จากนั้นให้ความรู้เกี่ยวกับ สุขภาพอนามัยแก่หมอลำผีฟ้า และศึกษาผลการให้ความรู้เกี่ยวกับการดูแลสุขภาพอนามัย ต่อการปฏิบัติของหมอลำผีฟ้า วิธีการวิจัยเป็นเชิงคุณภาพและเชิงปฏิบัติการ โดยศึกษาจากหมอลำผีฟ้าทั้งหมด 34 คนผู้รับบริการที่เคยรักษาหาย (ศิษย์ของหมอลำผีฟ้า)ตลอดจนประชาชนในชุมชนที่หมอลำทั้ง 34 คนอาศัยอยู่รวมกันทั้ง 18 หมู่บ้าน ในท้องที่ 4 อำเภอของจังหวัดชัยภูมิ การศึกษาใช้วิธีการเชิงคุณภาพ โดยใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม สัมภาษณ์แบบ เจาะลึก, การสนทนากลุ่ม เพื่อศึกษาความรู้, ความเชื่อ และการปฏิบัติทางด้านสุขภาพอนามัยของหมอลำ ผู้รับบริการประชาชนทั่วไป

ในหมู่บ้าน ก่อน - หลังการอบรม การใช้แบบทดสอบความรู้และการปฏิบัติตนก่อน - หลังการอบรมให้ความรู้แก่หมอลำผีฟ้า และการสัมภาษณ์โดยใช้แบบสัมภาษณ์โดยเจ้าหน้าที่สาธารณสุขในการติดตามสัมภาษณ์หลังการอบรม การศึกษาครั้งนี้ ใช้เวลา 12 เดือน โดยใช้ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูลระหว่าง เดือนมีนาคม 2536 -เดือนกุมภาพันธ์ 2537 ผลการศึกษาวิจัยพบว่า หมอลำผีฟ้ามีความรู้ ความเชื่อ และการปฏิบัติตัวทางด้านสุขภาพใน 2 ฐานะ ในฐานะที่เป็นหมอลำผีฟ้า หมอลำเชื่อว่า ตนมีความสามรถปฏิบัติการรักษาโรคอย่างเชี่ยวชาญ โดยเฉพาะโรคผีทำและผีแปลง ทำให้ลูกศิษย์ซึ่งตนรักษาหายและอยู่ด้วยโดยความผูกพันทางพิธีการมากมาย ทั้งนี้ได้รับการยอมรับจากญาติพี่น้องและคนในชุมชนและในฐานะที่เป็นบุคคลทั่วไปในชุมชน หมอลำผีฟ้า เคยได้รับการรักษาโดยวิธีการแพทย์แผนปัจจุบันและวิธีของมอลำผีฟ้าเชื่อว่าอาการโรคหายไป เพราะวิธีการของหมอลำผีฟ้าช่วย จึงเข้าเป็นผู้รักษา จากนั้นพบว่า ตนมีอารมณ์ดีขึ้น สังคมกว้างขึ้น ฐานะทางเศรษฐกิจดีขึ้น บุคลิกภาพดีขึ้น บ้านเรือนสะอาดมีระเบียบขึ้น ด้านความรู้ทางสุขภาพอนามัย หมอลำมีความรู้ที่เหมาะสมเกี่ยวกับด้านสุขภาพ มีความรู้ความเข้าใจถึงสาเหตุของการเจ็บป่วย และวิธีปฏิบัติตน เมื่อมีการเจ็บป่วยการงดอาหารแสลงเป็นไปอย่างเหมาะสม แต่ยังมีทัศนะคติวิธีการรักษาด้วยหมอลำยังไม่ถูกยอมรับจากบุคลากรสาธารณสุข การรักษาจึงไม่อยากบอกให้เจ้าหน้าที่รู้ ความรู้ส่วนใหญ่จึงเป็น การแสวงหาเอง จากความรู้ดังกล่าวจึงได้จัดอบรม หมอลำผีฟ้าใช้เวลา 1 วัน เพื่อให้เกิดความรู้ทัศนะคติที่ดีต่อการรักษาแผนปัจจุบัน และสามารถเผยแพร่ความรู้และช่วยเหลือผู้รับบริการได้อย่างเหมาะสม ในการเข้าร่วมเกี่ยวกับสุขภาพอนามัย หมอลำผีฟ้ายินดีเข้าร่วมเพราะถือว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์มอบหมายให้ตนทำหน้าที่เกี่ยวกับสุขภาพ จึงไม่สามารถปฏิเสธได้ แม้ว่าจะติดธุระอะไรก็ต้องมา เมื่อทดสอบความรู้เกี่ยวกับ สิ่งที่ก่อปัญหาทางด้านสุขภาพในกลุ่มตัวอย่าง พบว่าความรู้ทางด้านสุขภาพอนามัยของหมอลำผีฟ้าก่อน และหลังการอบรมไม่มีความแตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ จากนั้นศึกษาและติดตามประเมินผลการให้ความรู้ทางสุขภาพอนามัยแก่หมอลำผีฟ้าพบว่า หมอลำสามารถนำความรู้ไปผสมผสาน กับวิธีการรักษาของหมอลำผีฟ้า โดยให้ความรู้คำแนะนำต่อผู้รับบริการได้ทั้งก่อน และหลังการรักษาด้วยวิธีการของหมอลำผีฟ้า หมอลำผีฟ้าส่วนใหญ่พอใจ และนำความรู้ไปปฏิบัติได้ถูกต้อง ในการให้การแนะนำ ดูแล และส่งต่อผู้ป่วยอย่างเหมาะสมศิษย์ และญาติตลอดจนประชาชนในชุมชนพึงพอใจที่รู้ว่าหมอลำได้รับการอบรมเกี่ยวกับสุขภาพอนามัย

ชัยยน เพาพาน (2533: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา การประกอบพิธีกรรมการลำผีฟ้ามีปรากฏทั่วไปในสังคมเขตอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ในการประพิธีกรรมนั้นมีองค์ประกอบต่างๆ คือ เครื่องคายรักษา บุคลากรประกอบพิธีกรรม การแต่งกาย กลอนลำ และการฟ้อนรำ พิธีการรักษามี3ขั้นตอน คือ ขั้นจัดเตรียม ได้แก่ การจัดเตรียมสถานที่ เครื่องคายรักษา คนป่วย ฯลฯ ขั้นประกอบพิธีกรรมเป็นการลำรักษา ได้แก่ การลำอัญเชิญผีฟ้า ลำส่องหาสาเหตุ และลำเรียกขวัญ และขั้นหลังพิธีกรรม เป็นการอบรมสั่งสอนผู้ป่วยให้ปฏิบัติตามธรรมเนียมของผีฟ้าและจัดนำของเครื่องเซ่นให้ผีตามที่ต้องการ และ

ในเดือน 6 ของทุกปี จะมีการเลี้ยงข่วงผีฟ้าหรือเรียกว่าพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษ เพื่อเป็นการชุมนุมกลุ่มผู้นับถือผีฟ้า เพื่อเฉลิมฉลองและตอบแทนบุญคุณต่อผีฟ้า ที่ให้ความคุ้มครองรักษาแก่ตน

การลำผีฟ้ามีความสัมพันธ์กับโครงสร้างของสังคมทางด้านคติความเชื่อพื้นบ้าน นั่นคือ เชื่อว่าผีสามารถทำให้เจ็บป่วยและรักษาการเจ็บป่วยได้ ความเชื่อด้านพุทธศาสนาชาวบ้านคือ เชื่อว่า บาป บุญ นรก สวรรค์ มีผลต่อการรักษาการเจ็บป่วย ความเชื่อเกี่ยวเกี่ยวกับเครื่องรางของขลัง นั่นคือเชื่อว่าวัตถุมีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์สามารถขับไล่ผีได้ และความเชื่อเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติว่าสามารถนำมาทำนาย การเจ็บป่วยของคนไข้ได้ ความเชื่อเหล่านี้ หมอลำผีฟ้าได้นำมาเกื้อหนุนใน พิธีกรรมการรักษาของตน

ชัยยันต์ จิตบุญ (2532: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาหมอลำผีฟ้าในเขตอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม พบว่า ชาวอีสานเชื่อกันว่า มีเทพเจ้าอยู่บนสรวงสวรรค์ มีนามว่า พระยาแถน เป็นผู้สร้างมนุษย์ให้เกิดมาบนโลก และควบคุมความเป็นไปของมนุษย์เมื่อมนุษย์เกิดมาแล้วจะมีความสุข ความทุกข์ หรือยากดีมีจนก็ขึ้นอยู่กับอำนาจของพระยาแถน และยังมีความเชื่อว่า บนผืนโลกอันกว้างใหญ่นี้ ท่ามกลางป่าสูงหรือป่าดงดิบ แม่น้ำลำคลอง ต้นไม้ใหญ่ ฯลฯ ย่อมจะมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์สิงสถิตย์อยู่ ใครจะทำอะไรก็จะต้องบนบานสานกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เมื่อมีความไม่สบายเกิดขึ้นในครอบครัว รักษาไม่หาย พวกพี่น้องของผู้ป่วยก็เชิญผู้มีวิชาอาคมมาลำ และฟ้อนขับกล่อม เพื่อให้ผู้ป่วยหายขาดจากการป่วยนั้นๆ ซึ่งสิ่งนี้เองที่ชาวบ้านเรียกว่า "ผีฟ้า" การลำผีฟ้ามีอยู่ 2 ลักษณะคือ 1).ลำเพื่อบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษ ซึ่งเรียกว่า ผีโคตรหรือผีต้นตระกูล ซึ่งจะอาศัยอยู่ตามบ้าน ตามเล้า ตามตุ่มน้ำ หรือตามครกมอง ปีหนึ่งๆ จะต้องเลี้ยงครั้งหนึ่งในราวเดือนหก หรือเดือนเจ็ด 2). ลำเพื่อรักษาคนป่วย ซึ่งเป็นการลำเพื่อส่องหาสาเหตุแห่งความเจ็บป่วย ผู้ลำหรือหมอลำที่ชาวบ้านสามารถติดต่อกับภูตผี วิญญาณหรือเทวดาได้ หมอลำจะเริ่มพิธีด้วยการคุกเข่าตรงหน้าเครื่องบูชา กราบลงแล้วเชิญผีฟ้าให้มารับเครื่องบูชา หมอลำผีฟ้า ก็จะลำจนทราบสาเหตุแห่งการเจ็บป่วย ถ้าสาเหตุนั้นเกิดจากผีฟ้า หมอลำผีฟ้า ก็จะขับลำนำอ้อนวอนให้ผีฟ้าออกจากร่างของผู้ป่วย ในขณะที่หมอลำผีฟ้า ลำอยู่นั้น บริวารผีฟ้าก็จะฟ้อนบูชาผีฟ้าไปด้วย หมอแคนก็จะเป่าแคนประกอบการลำ ผู้ป่วยบางรายก็จะลุกขึ้นฟ้อนตามบริวารผีฟ้า และเมื่อรักษาจนหายการเจ็บป่วยแล้ว จะต้องเป็นบริวารของผีฟ้าต่อไป ตัวอย่างกลอนลำอ้อนวอนผีฟ้า

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การละเล่นพื้นบ้าน

สมจิตร พ่วงบุตร (2526: 217-218) ได้ศึกษาการละเล่นเรือมมม็วต พบว่า เป็นการละเล่นอย่างหนึ่งของชาวสุรินทร์ ถือว่า การละเล่นเรือมมม็วตเป็นการเล่นที่ศักดิ์สิทธิ์เพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บ ดังนั้นการรักษาผู้ป่วยในสมัยก่อนจากจะใช้ยาสมุนไพร คาถาอาคม แล้วยังมีการประกอบพิธีกรรมเรือมมม็วตด้วย พิธีกรรมนี้ประกอบด้วย คณะดนตรีมีจำนวน 8 คน ดังนี้ ผู้เล่น โทน ซอ ปี่อ้อ ปี่ซลัย ฉิ่ง กรับ และผู้ขับร้อง พร้อมกับเครื่องเซ่นไหว้ มีการฟ้อนรำและการร้องประกอบ

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2523: 8) ได้ศึกษา การละเล่นและบทบาทของหมอลำทีมีต่อสังคมอีสานในช่วง กึ่งศตวรรษ พบว่า หมอลำมีบทบาทสำคัญอยู่ 2 ประการ คือ บทบาททางด้านพิธีกรรมและบทบาททางด้านมหรสพ สำหรับบทบาททางด้านพิธีกรรมนั้น โดยส่วนใหญ่จะเป็นการบำบัดรักษาโรคภัยไข้เจ็บ เรียกว่า ลำผีฟ้า นอกจากการลำรักษาผู้ป่วยแล้ว ยังลำเพื่อขอคำทำนายชะตาเมืองในอีกแง่หนึ่ง และบวงสรวงบูชาบรรพบุรุษอีกด้วย การลำผีฟ้ายังมีบทบาทด้านการสร้างความสามัคคีขจัดปัญหาเดือดร้อนของชาวบ้าน และควบคุมพฤติกรรมทางสังคมให้เป็นไปตามบรรทัดฐานของสังคมอีกด้วย

ภูมิจิต เรืองเดช (2526: 165) ได้ศึกษา การละเล่นเพลงกันตรึม พบว่า เป็นเพลงเกร็ดทำนองมากกว่า 228 ทำนอง หยิบทำนองไหนมาเล่นก่อนหลังก็ได้ คำร้องเป็นภาษาเขมร แต่ปัจจุบันอาจแทรกภาษาไทยบางตอนในกรณีที่วงกันตรึม ไปเล่นในท้องถิ่นที่พูดภาษาไทย บางทำนองอาจจะผสมผสานเอาวลีของทำนองเพลงไทยสากล หรือเพลงโคราชเข้าไปด้วยก็มี การตั้งชื่อเพลง ตั้งตามทำนองแบบเดียวกันกับเพลงไทยเดิม คือทำนองหนึ่งใส่คำร้องได้หลายๆ เนื้อ ภาษาเขมรเรียกว่า บทกันตรึมใช้แสดงเป็นมหรสพในงานบุญ และงานมงคลทุกประเภท โดยเฉพาะงานแต่งงานของชาวเขมรจะขาดกันตรึมไม่ได้ และในพิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผี เช่นการละเล่นบองบ็อด เรือมมะม็วด ก็ใช้วงกันตรึมเหมือนกัน

ชโลมใจ กลั่นรอด (2541: 241-247) ได้ศึกษา การละเล่นทะแยมอญ : วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญชุมชนวัดบางกระดี่ จากผลการวิจัย พบว่า ทะแยมอญเป็นการละเล่นของมอญที่มีการด้นกลอนเป็นคำร้องประกอบดนตรีซึ่งมี 2 รูปแบบคือ รูปแบบโบราณ และรูปแบบใหม่ ในด้านองค์ประกอบพบว่าบทร้องที่เป็นภาษามอญโบราณ และคำบาลีทำให้จำกัดผู้ชมอยู่ในกลุ่มมอญผู้สูงอายุเท่านั้น ส่วนมอญหนุ่มสาวไม่ให้ความสนใจเนื่องจากไม่เข้าใจภาษาในบทร้อง จำนวนผู้แสดงลดน้อยลงเพราะขาดการสืบทอดทำให้เพลงเก่าจำนวนหนึ่งต้องสูญไป อีกทั้งในปัจจุบัน การละเล่นทะแยมอญได้กลายมาเป็นการแสดงที่มีผู้จ้างวาน มีการประยุกต์เพลงสมัยใหม่เข้าไปใช้ร้อง มีทั้งเนื้อร้องที่เป็นภาษามอญ และภาษาไทย ส่วนดนตรีที่ใช้บรรเลงเรียกว่า "โกรจยาม" นั้น เป็นการบรรเลงคลอไปกับเสียงของคนร้อง เสียงของดนตรีมีลักษณะทุ้มต่ำ เพลงมีลักษณะเป็นทำนองสั้นๆ มีการซ้ำทำนองในขณะที่เนื้อร้องเปลี่ยนไป

สำหรับด้านความสัมพันธ์กับดนตรีไทยนั้นพบว่า โกรจยามมีพื้นฐานการผสมวง และการบรรเลงคล้ายเครื่องสายไทย มีการนำทำนองเพลงไทยบางเพลงไปใช้ อีกทั้งในด้านเครื่องดนตรียังมีการพัฒนารูปร่างลักษณะของ "จยาม" ให้มีลักษณะเหมือนจะเข้ของไทย สำหรับทะแยมอญแล้วนั้น ผู้วิจัยได้เสนอว่า ทะแยมอญถือว่ามีบทบาทต่อชุมชนบางกระดี่ร่วมด้วย โดยทำหน้าที่ให้ความบันเทิงและขัดเกลาทางสังคม จากเนื้อร้องที่แฝงไว้ด้วยการอบรมสั่งสอนศีลธรรมจรรยาขนบประเพณี และการเกี้ยวพาราสีของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงนั่นเอง แต่อย่างไรก็ตาม การพัฒนาทะแยมอญยังไม่มีแนวทางที่ชัดเจน อีกทั้งยังไม่ได้รับการดำเนินการอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งอาจมีผลต่อการสูญสิ้น ของวัฒนธรรมการดนตรีมอญด้านเครื่องสายแหล่งสุดท้ายของมอญในประเทศไทยก็เป็นได้

กนกวรรณ ระลึก (2545: 1) ได้ศึกษา การละเล่น ฟ้อนสะเอิงของชาวไทยกูยงานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาพิธีกรรมการฟ้อนสะเอิงของไทยกูย บ้านกระแซงใหญ่ ตำบลกระแซง อำเภอกันทรลักษณ์ จังหวัดศรีสะเกษ เพื่อศึกษารูปแบบ สัญลักษณ์ความเชื่อ และบทบาทของพิธีกรรม โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลในพื้นที่ชุมชน และสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในพิธีกรรม ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ผลการวิจัยพบว่า ไทยกุยบ้านกระแซงใหญ่มีจักรวาลความเชื่อแบบพราหมณ์ - พุทธ - ผี ความเชื่อเกี่ยวกับผีบรรพบุรุษเป็นรากฐานความเชื่อที่นำไปสู่กระบวนการประกอบพิธีกรรม ความหมายทางวัฒนธรรมของพิธีกรรมฟ้อนสะเอิง จึงเป็นกระบวนการที่ สืบเนื่องสัมพันธ์กันในบริบทของ ไทยกูย พิธีกรรมการฟ้อนสะเอิง เป็นพิธีกรรมที่ไทยกูยเข้าทรงผีฟ้า หรือผีสะเอิงเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยที่ไม่สามารถรักษาให้หายเป็นปกติด้วยการแพทย์แผนปัจจุบัน และเมื่อหายจากอาการเจ็บป่วยต้องทำการเข้าทรงเพื่อสักการะขอบคุณผีสะเอิง บทบาทของพิธีกรรมนั้น ผู้วิจัยพบว่ามีบทบาทที่สำคัญ 3 ประการต่อสังคมชาวไทยกูยคือ บทบาทในการควบคุมทางสังคม บทบาทในการสร้างความสัมพันธ์ของกลุ่มคนในสังคมและสร้างกำลังใจในการดำรงชีวิต

สุภาพร คำยุธา (2545: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา การละเล่น การฟ้อนของชาวผู้ไทย กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ พบว่า ชนเผ่าผู้ไทยบ้านโพนมีศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งการฟ้อนละครผู้ไทยและฟ้อนผู้ไทยเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สืบทอดต่อกันมา มีพัฒนาการองค์ประกอบในการแสดงด้านต่าง ๆ อาทิการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อน การเพิ่มเครื่องดนตรีประกอบ โดยปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เหมาะสมกับโอกาสในการแสดง อาทิ ฟ้อนถวายฯ งานรื่นเริง งานบุญบั้งไฟ งานฟ้อนพิธีกรรมบูชาผี งานต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เป็นต้น

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม

วีรพันธ์ ธงตะทบ (2548: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ตำนานความเป็นมาของแคน พบว่า จุดใหญ่ใจความ คือ แคนสร้างขึ้นเพื่อที่จะเรียนเสียงนกการะเวก ซึ่งถือเสมือนหนึ่งเป็นเสียงจากสวรรค์ บางตำนานบอกว่า หญิงหม้ายเป็นคนคิดประดิษฐ์ขึ้น และทำเต้าแคนให้มีรูปร่างเหมือนเต้านมของตน อย่างไรก็ดี ช่างทำแคนแทบทุกคน เชื่อว่า แคนเป็นเพศหญิง แม้เครือเถาวัลย์ที่ใช้ผูกมัดแคนก็ใช้เครือหญ้านาง หรือ ยานาง และ อ้อ หรือ คาถา สำคัญในพิธีไหว้ครูของช่างทำแคนก็กล่าวอัญเชิญ นางต่างๆ ลงมาดลบันดาลให้ชั่งทำแคน ทำแคนให้มีคุณภาพดีและเสียงออกมาไพเราะ ลายแคน คือจังหวะทำนองแคนโดยลอกเลียนเสียงธรรมชาติแท้อย่างแท้จริง ซึ่งประกอบด้วย ลายสุดสะแนน ลายอ่านหนังสือใหญ่ หรือลายใหญ่ ลายอ่านหนังสือน้อย หรือลายน้อย ลายแมงภู่ตอมดอก ลายโปงลาง ข้างภู ลายแม่ฮ้างก่อมลูก ลายลมพัดไผ่ ลายลมพัดพร้าว ลายล่องของ ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย ลายเต้ย ลายเซิ้ง

สุรศักดิ์ พิมพ์เสน (2532: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ขั้นตอนและวิธีการทำแคนของชั่งทำแคนบ้านสีแก้ว จังหวัดร้อยเอ็ด ประกอบไปด้วยขั้นตอนดังนี้ คือ การตีลิ้นแคน การสับลิ้นแคน การตาดลิ้นแคน

หรือการขูดลิ้นแคน การผัดลิ้นแคนหรือการตะไบลิ้นแคน การตาดลิ้นครั้งที่ 2 การเตรียมกู่แคน การเตรียมเต้าแคน การเตรียมขี้สูด การประกอบแคน ระบบเสียงแคน

การไหว้ครู ในแต่ละปี ชั่งทำแคนบ้านสีแก้ว จังหวัดร้อยเอ็ดจะจัดพิธีไหว้ครู โดยมีเครื่องไหว้ครูดังนี้ ขันธ์ 5 ซวย 5 (กรวย 5) ดอกไม้ 1 คู่ เทียน 4 เล่ม การไหว้ครูจะประกอบพิธีในวันอังคาร ใช้คำพูดธรรมดา มีเนื้อหายกย่องและรำลึกถึงพระคุณครูบาอาจารย์ ศิษย์ผู้ใดทำแคนแต่ละปีสม่ำเสมอ ก็ไม่จำเป็นจะต้องไหว้ครู เพราะว่าในการทำแคนในแต่ละครั้ง ชั่งทำแคนจะไหว้ครูก่อนเสมอ

โพไช สุนนะลาด (2538: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาดนตรี วิถีชีวิตชาวไทยพวน แขวงเชียงขวาง ประเทศลาว พบว่า ในอดีตดนตรีมีความสัมพันธ์กับประเพณีพิธีกรรมต่างๆ ของไทพวน เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างการทำมาหากินของไทพวนกับดนตรี คือ ดนตรีมีไว้เพียงเพื่อรับใช้ในงานบุญประเพณี พิธีกรรมที่เป็นสังคม วัฒนธรรมท้องถิ่นเท่านั้น ไม่ได้มีไว้สำหรับการประกอบการทางธุรกิจ แต่การเปลี่ยนแปลงได้เกิดขึ้นจากการรับดนตรีจากภายนอกเข้ามา

วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์ (2543: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ดนตรีเค่ง เครื่องดนตรีของชนเผ่าม้ง พบว่าม้งถือว่าเค่งเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุด โดยเชื่อว่าสามารถสื่อสารกับวิญญาณได้ ใช้เป่าในพิธีกรรมทางความเชื่อ ได้แก่ ความเชื่อเรื่องชีวิตหลังความตาย จึงมีพิธีศพถือว่าเป็นพิธีสำคัญที่สุด ความเชื่อในเรื่องการปกป้องรักษา จึงมีพิธีซื้อ ความเชื่อเรื่องการเกิดใหม่จึงมีพิธี ตจอผลี่ ความเชื่อเรื่องลางบอกเหตุร้าย จึงมีพิธีทำบุญฆ่าวัวให้วิญญาณผู้ตาย มีเพลงเป่าในเวลาเช้า เที่ยงและเย็น ห้ามเป่าปนกันหรือเป่าเล่น ห้ามสตรีเป่าเค่งในงานศพ ใช้เค่งเป่าเพื่อความบันเทิง การเกี้ยวพาราสี เป็นเพื่อนขณะเดินทาง และในวาระพิเศษต่างๆได้ม้งถือว่าพระแม่เจ้าคือบรมครูทางวิชาเป่าเค่ง

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ การวิเคราะห์ดนตรี

ศรัณย์ นักรบ (2541: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย พบว่า สภาพทั่วไปของชุมชน ปัจจุบันเป็นชุมชนใหญ่มีความเจริญด้านต่างๆ มาก เนื่องจากหน่วยงานและองค์กรที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชน ได้ให้การช่วยเหลือพัฒนาหมู่บ้านอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลาหลายปี ส่วนด้านวัฒนธรรมดนตรี มีการสืบทอดมาช้านานไม่สามารถทราบได้ว่ามีขึ้นในสมัยใด นอกจากตำนานที่เล่าต่อกันมา ดนตรีเป็นลักษณะการถ่ายทอดด้วยวิธีปากเปล่า เครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่างๆ เป็นวัสดุที่หาได้จากธรรมชาติมี 4 ชนิด ได้แก่ "หยัด" เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่ใช้บรรเลงทำนอง ส่วน "โย" "ต้งล้อ" และ "เฉ่าเจ้ย" เป็นเครื่องประกอบจังหวะ

การผสมวงดนตรีมี 2 ลักษณะคือวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีครบ 4 ชิ้นและวงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ 3 ชิ้น นักดนตรีส่วนมากมีอายุ 40-55 ปีประกอบอาชีพด้านการเกษตรเป็นอาชีพหลักการแต่งกายของนักดนตรีในพิธีกรรมจะแต่งกายด้วยชุดประจำเผ่า ดนตรีจะใช้บรรเลงเฉพาะเพื่อประกอบพิธีกรรมสำคัญ 3 พิธีเท่านั้น ได้แก่ พิธีกรรมการแต่งงานแบบใหญ่ พิธีกรรมงานศพ และ

พิธีกรรมงานขึ้นปีใหม่ โดยมีบทเพลงที่ใช้บรรเลงทั้งหมด 11 เพลงจากการวิเคราะห์พบว่าบทเพลงเป็นลักษณะที่มีแนวทำนองเดียวไม่ปรากฏการใช้เสียงในลักษณะดังเบา โครงสร้างของทำนองประกอบด้วยโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตตกแต่งทำนองที่เป็นวลีสั้นๆ ระบบเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งใกล้เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์ มิได้ใกล้เคียงกับเสียงดนตรีไทยแต่ประการใด การบรรเลงบทเพลงจะไม่เป็นไปตามเสียงไมเนอร์ ทั้งนี้เนื่องจากนักดนตรีมีอิสระในการสร้างเสียง เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนักเป็นลักษณะการบรรเลงตามทำนองของหยัดเท่านั้น

ธรรมนูญ จิตตรีบุตร (2543: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา"ปี๊ห์" ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน ผลจากการศึกษาพบว่าชนเผ่าลัวะเป็นกลุ่มคนที่อาศัยอยู่บริเวณจังหวัดน่านของประเทศไทย มีประเพณีความเชื่อและพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองคือ พิธี "สลด" โดย "ปี๊ห์" เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีโสลดและมีความสำคัญมากต่อวิถีชีวิตของชนเผ่าลัวะ เครื่องดนตรีชนิดนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นกลุ่มใหญ่ๆ จึงเสมือนว่าเป็นศูนย์รวม ของชาวบ้านในการถ่ายทอดความรู้สึกทางวัฒนธรรม

ลักษณะทางกายภาพของ "ปี๊ห์" เป็นเครื่องดนตรีที่ผลิตจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "ไม้เฮียะ" มีทั้งหมด10 ชุด แต่ละชุดมีเสียงที่ตายตัวแตกต่างกัน ด้านลักษณะเฉพาะทางดนตรีของ "ปี๊ห์" พบว่าเป็นเพลงที่มีรูปแบบเดียว มีลักษณะการบรรเลงที่ซ้ำไปซ้ำมา ส่วนใหญ่แล้วเพลงที่บรรเลงโดย "ปี๊ห์" ใช้กระสวนจังหวะที่เหมือนกันและใกล้เคียงกัน ด้านการเคลื่อนที่ของทำนองมีอยู่6ลักษณะคือ ทำนองแบบซ้ำตัวโน้ต แบบสลับฟันปลา แบบขาลงและขาขึ้น แบบขาขึ้นขาลงและแบบขาลง

สายพิรุณ สินฤกษ์ (2546: บทคัดย่อ) ได้ศึกษา ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวชอง ตำบลตะเคียนทอง จ.จันทบุรี พบว่า เพลงพื้นบ้านของคนชอง ตำบลตะเคียนทอง กิ่งอำเภอเขาคชฌกูฏ จังหวัดจันทบุรีได้รับอิทธิพลจากคนไทยภาคกลางอยู่มาก ทั้งด้านการร้องรำทำเพลงและเครื่องดนตรีที่ใช้ส่วนใหญ่เพื่อประกอบจังหวะ แต่ก็มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองเพลงของชองแสดงให้ เห็นถึงบทบาทหน้าที่ของศิลปะท้องถิ่นซึ่งมีความสัมพันธ์อันแนบแน่นกับวิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมของคนชอง อีกทั้งยังมีบทบาทสำคัญในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ อาทิ เพลงในพิธีอัญเชิญผีบรรพบุรุษหรือ "ผีหิ้งผีโรง" เพลงในพิธีแต่งงาน เพลงยันแย่ เพลงในพิธีศพ ลักษณะเนื้อร้องเพลงของชองมักแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน คนกับสัตว์เลี้ยงและคนกับธรรมชาติ มีหน้าที่รองคือ เป็นเครื่องสร้างความบันเทิงเริงใจ นอกเหนือจากบทบาทหลักในการร้องเพื่อประกอบพิธีกรรม ลักษณะเด่นของเพลงร้องของชอง คือ เนื้อเพลงและประโยคในทำนองส่วนใหญ่ไม่สัมพันธ์กัน การเคลื่อนที่ของระดับเสียงมีลักษณะคล้ายลูกตกของดนตรีแบบแผนไทย มีลักษณะการซ้ำโน้ต บางครั้งช่วงกลางและท้ายประโยคเพลงเกิดการเคลื่อนที่รูปแบบซ้ำๆกัน หรือเคลื่อนที่เป็นขั้นคู่กระโดดบันไดเสียงหรือกลุ่มเสียงมีลักษณะแบบเพลงพื้นบ้านของไทย

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม (2545: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่ พบว่า ดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นรำในช่วงเทศการปีใหม่ เครื่องดนตรีหลักที่ใช้ในการดำเนินทำนอง คือ “หน่อ” มีความสำคัญในการเป็นผู้นำในการเต้นรำของมูเซอ อยู่ในตระกูลเครื่องลม มีระบบเปรียบเทียบเสียงอยู่ 5 เสียง คือ ซอล ลา ที โด เร ส่วนบทเพลงจะมีทำนองสนุกสนาน โครงสร้างทำนองมีท่อนเดียว บรรเลงวนไปวนมา แต่ละเพลงมีองค์ประกอบดนตรีครบถ้วน ทั้งทำนองเพลง การประสานเสียงและจังหวะ นักดนตรีมีอิสระในการสร้างเสียงสูง เสียงต่ำ แตกต่างจากทำนองเดิม โดยเกิดจากการควบคุมลมหายใจ อันเป็นลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ในบทเพลง ทำนองขึ้นต้น และลงจบ มีลักษณ์แตกต่าง จากทำนองอื่นภายในบทเพลง

บทที่ 3
วิธีดำเนินการศึกษา

การศึกษาการพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางวิธีการดำเนินการศึกษาตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลขั้นปฐมภูมิ ได้มาจากการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับสภาพทั่วไปชุมชนและองค์ประกอบของดนตรีที่เกี่ยวกับพิธีกรรม ดังนี้

1.1.1 สภาพทั่วไปชุมชน ได้แก่

- ลักษณะที่ตั้งของหมู่บ้าน
- ประวัติความเป็นมาของหมู่บ้าน
- จำนวนประชากร
- การศึกษา ศาสนา ภาษา
- อาชีพ เศรษฐกิจ ความเป็นอยู่

1.1.2 องค์ประกอบของดนตรีที่เกี่ยวกับพิธีกรรม ได้แก่

- ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี
- องค์ประกอบของเครื่องดนตรี
- นักดนตรี
- โอกาสในการบรรเลง

ขั้นตอนการรวบรวมข้อได้ใช้วิธีการสำรวจจาก สำมะโนประชากร จากสังเกต สอบถาม พูดคุย สัมภาษณ์ บันทึกลงใน เทปบันทึกเสียง กล้องบันทึกภาพนิ่ง และกล้องถ่ายทำวีดิทัศน์

1.2 ข้อมูลทุติยภูมิ ได้มาจากการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

1.2.1 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมรวมไปถึง เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม ความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมและการสืบทอด

1.2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

1.2.3 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

โดยเก็บรวบรวมจากเอกสารทางด้านวิชาการในสถาบันต่างๆและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

- สำนักงานหอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักงานหอสมุดมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
- สำนักงานหอสมุดมหาวิทยาลัยขอนแก่น
- สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- ศูนย์สารนิเทศอีสานสิรินธรมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
- สำนักศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
- สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏร้อยเอ็ด
- สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
- สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยอุบลราชธานี
- สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
- ห้องสมุดเฉลิมราชกุมารี อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
- องค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

1.3 รวบรวมข้อมูลจากภาคสนามด้วยวิธีการต่างๆดังต่อไปนี้

1.3.1 การสังเกตโดยไม่มีส่วนร่วม ในการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม และเก็บข้อมูล ดังต่อไปนี้

- เครื่องเซ่นไหว้ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม
- ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม
- เก็บข้อมูลทำนองของกลอนลำที่ใช้ลำประกอบพิธีกรรม
- เก็บข้อมูลลายแคนที่หมอแคนใช้เป่าประกอบพิธีกรรม

โดยใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ในการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนามดังต่อไปนี้คือ เทปบันทึกเสียง กล้องบันทึกภาพนิ่ง กล้องถ่ายทำวีดีทัศน์ แบบสัมภาษณ์ สมุดจดบันทึกโน้ตไทย โน้ตสากล และเครื่องพิมพ์คอมพิวเตอร์

1.3.2 การสัมภาษณ์ โดยวิธีการสัมภาษณ์ตามแนวคำถามจากแบบสัมภาษณ์ที่เตรียมไว้ โดยสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

- หมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ
- หมอแคน นายหนาย ไวมาตร
- ผู้ใหญ่บ้าน นายนพพร โทแสง

พร้อมด้วยสมาชิกหรือบริวารทุกคนที่เข้าร่วมพิธีกรรม

2. ขั้นตอนศึกษาข้อมูล

ดำเนินการศึกษาจาก การเก็บรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิหรือข้อมูล ที่เกี่ยวกับสภาพทั่วไปของชุมชน พร้อมทั้งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากภาคสนาม เพื่อที่จะนำมาเรียบเรียงลำดับเนื้อหาสาระที่สำคัญในขั้นตอนศึกษาข้อมูล ดังต่อไปนี้

2.1 ข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมเกี่ยวกับสภาพทั่วไปของชุมชน จะเป็นฐานข้อมูลเพื่อใช้ในการศึกษาการสืบทอด ความเชื่อในพิธีกรรมของชุมชน

2.2 ศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานและวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.2.1 ศึกษาองค์ประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า

- รูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม
- ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม
- เครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม

2.2.2 ข้อมูลที่ได้ จะนำมาศึกษาเปรียบเทียบ ลำดับเนื้อหาสาระและจัดทำให้เป็นหมวดหมู่ พร้อมกับเรียบเรียงขั้นตอนให้เป็นระเบียบและสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง

2.3 ศึกษาจากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ในการประกอบพิธีกรรม ดังต่อไปนี้

2.3.1 ศึกษารูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม โดยถอดข้อมูลจากภาพนิ่งและภาพจากวีดีทัศน์ แล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

2.3.2 ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมโดยถอดข้อมูลจากภาพนิ่ง ภาพจากวีดิทัศน์ เทปบันทึกเสียง และคำสัมภาษณ์ผู้ร่วมพิธีกรรม แล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร

2.3.3 ศึกษาการลำประกอบพิธีกรรมโดยถอดข้อมูลจากเทปบันทึกเสียงการลำประกอบพิธีกรรม ออกมาแล้วบันทึกเป็นโน้ตสากล

2.3.4 ศึกษาการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม โดยถอดข้อมูลจากเทปบันทึกเสียงการเป่าแคนประกอบพิธีกรรม ออกมาแล้วบันทึกเป็นโน้ตสากล

3. ขั้นตอนวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ได้ใช้ข้อมูลที่ได้จาก การเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นข้อมูลหลัก ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นข้อมูลสนับสนุน โดยมีรายระเอียดของการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.1 ข้อมูลปฐมภูมิหรือข้อมูล ที่เกี่ยวกับสภาพทั่วไปของชุมชน

3.1.1ข้อมูลทั่วไปของจังหวัดมหาสารคาม

3.1.2 ข้อมูลทั่วไปของอำเภอบรบือ

3.1.3 ข้อมูลทั่วไปของตำบลหนองจิก

3.1.4 สภาพทั่วไปของชุมชนหมู่บ้านโนนทอง

3.2 เครื่องดนตรีและผู้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

3.2.1 ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี

3.2.2 องค์ประกอบของเครื่องดนตรี วัสดุที่ใช้ทำ ขนาด รูปทรง ระดับเสียง

3.2.3 วิธีการบรรเลง

3.2.4 นักดนตรีหรือหมอแคน

3.2.5 โอกาสในการบรรเลง

3.3 เป็นการศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า

3.3.1 รูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ประกอบพิธีกรรม

3.3.2 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

3.4 วิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของทำนองลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม ตามองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้

3.4.1. ลักษณะของเสียง

- ความดัง-เบา
- การถ่ายทอดความรู้สึก

3.4.2. รูปพรรณหรือพื้นผิว

3.4.3. รูปแบบของการลำและการบรรเลงดนตรี

3.4.4. ทำนองของการลำและการบรรเลงดนตรี

- จังหวะทำนอง
- ทิศทางของทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนอง
- โน้ตตกแต่งในทำนอง
- การขึ้นต้นและการจบ
- ช่วงกว้างของเสียง
- กระสวนจังหวะ

3.4.5. บันไดเสียง

ขั้นสรุปและอภิปรายผล

1. นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าในแบบพรรณนาวิเคราะห์

2. เรียบเรียงจัดทำบทสรุปที่ได้จากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูล

3. อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาในสมัยโบราณ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือนี้เคยเป็นอาณาจักรขอมก่อนที่จะตกมาเป็นของไทย ทำให้อิทธิพลของวัฒนธรรมทวารวดีที่แพร่ขยายครอบคลุมดินแดนอีสานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12 - 14 หลังจากนั้นอาณาจักรขอมได้ขยายอิทธิพลเข้ามาสู่ดินแดนอีสานโดยมีอิทธิพลสูงมากในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16 - 18

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ อยู่ในวงกระหนาบของประเทศลาวและเขมรการติดต่อกับชาติลาวทำได้สะดวกตลอดแนวชายแดนเพราะมีเพียงลำน้ำโขงกั้นอยู่และประชาชนเป็นชนเผ่าเดียวกันกับไทย ส่วนทางเขมรนั้น ทิวเขาพนมดงรักกั้นอยู่อย่างค่อนข้างสมบูรณ์ การติดต่อถูกจำกัดอยู่ตามช่องทางต่างๆ ผ่านเขาที่สูงชันและเป็นแนวยาวตลอด

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ประกอบด้วย 19 จังหวัด แบ่งออกเป็น อีสานเหนือ อีสานใต้ อีสานกลาง

อีสานเหนือนั้นมี ๖ จังหวัดคือ หนองคาย เลย อุดรธานี หนองบัวลำภู ขอนแก่น และกาฬสินธุ์

อีสานกลางมี ๘ จังหวัดคือ นครพนม สกลนคร มุกดาหาร ยโสธร ร้อยเอ็ด อำนาจเจริญ ชัยภูมิและมหาสารคาม

อีสานใต้มี ๕ จังหวัดคือ อุบลราชธานี ศรีษะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์ และนครราชสีมา

ตอนที่ 1

ข้อมูลทั่วไปของจังหวัดมหาสารคาม

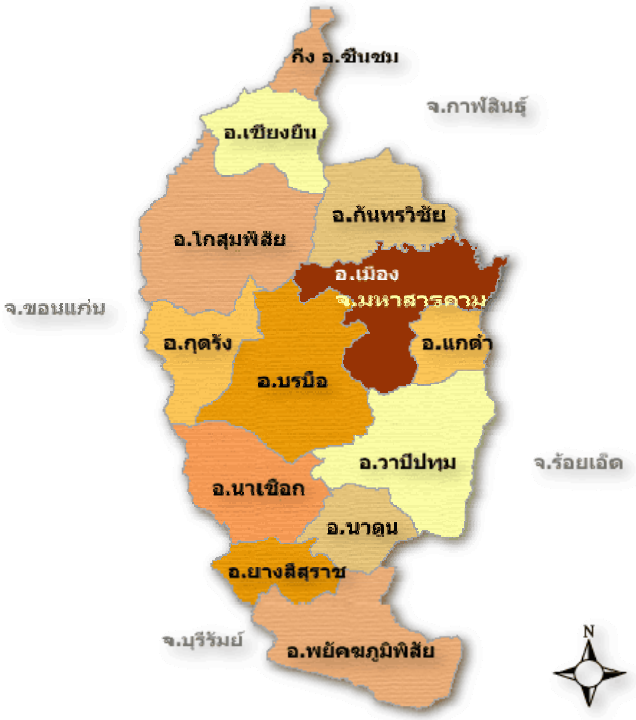
จังหวัดมหาสารคาม เป็นจังหวัดที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน กล่าวคือได้มี ท้าวมหาชัย กับท้าวบัวทอง ทั้ง 2 ท้าวนี้เป็นหลาน ของพระยาขัตติยวงศาเจ้าเมืองร้อยเอ็ด พร้อมด้วยผู้คนได้อพยพ จากเมืองร้อยเอ็ด มาตั้งเมืองขึ้นใหม่ที่บริเวณริมกุดนางใย เมื่อปี พ.ศ.2408 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานนามเมืองที่ตั้งใหม่นี้ว่า เมืองมหาสารคาม

มหาสารคามเป็นที่ตรงกลางที่สุดของภาคอีสาน จะเรียกอีกอย่างหนึ่งได้ว่า เป็นสะดืออีสาน มีเนื้อที่ 5,291.68 ตารางกิโลเมตร ภูมิประเทศเป็นที่ราบลูกคลื่นไม่มีภูเขา มีแม่น้ำชีไหลผ่าน พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นทุ่งนา อยู่ห่างจากกรุงเทพฯ ไปตามทางรถยนต์เป็นระยะทางประมาณ 470 กิโลเมตร การปกครองแบ่งออกเป็น 11 อำเภอกับ 2 กิ่งอำเภอ ได้แก่ กิ่งอำเภอกุดรัง กิ่งอำเภอชื่นชม อำเภอกันทรวิชัย อำเภอแกดำ อำเภอโกสุมพิสัย อำเภอเชียงยืน อำเภอนาเชือก อำเภอนาดูน อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย อำเภอ

เมืองมหาสารคาม อำเภอยางสีสุราช อำเภอวาปีปทุมและอำเภอบรบือ (สำนักงานสถิติจังหวัดมหาสารคาม. 2550)

จังหวัดมหาสารคามมีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียงดังนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	จังหวัดขอนแก่นและจังหวัดกาฬสินธุ์
ทิศใต้	ติดต่อกับ	จังหวัดสุรินทร์และจังหวัดบุรีรัมย์
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	จังหวัดกาฬสินธุ์และจังหวัดร้อยเอ็ด
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	จังหวัดขอนแก่นและจังหวัดบุรีรัมย์



ภาพประกอบ 1 แผนที่จังหวัดมหาสารคาม

ข้อมูลทั่วไปของอำเภอบรบือ

อำเภอบรบือ เป็นอำเภอที่ตั้งขึ้นในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ.2453 พระเจริญราชเดช (อุ่น ภวภูตานนท์ ณ มหาสารคาม) ข้าหลวงกำกับเมืองมหาสารคาม ได้พิจารณาเห็นว่าเมืองมหาสารคามได้เจริญก้าวหน้า มีผู้คนอาศัยอยู่หนาแน่นควรมีการขยายเมืองออกไปอีก จึงได้ทำหนังสือกราบทูลกรมดำรงราชานุภาพ เสนาบดีกระทรวงมหาดไทยในขณะนั้น ขอย้ายอำเภอประจิมสารคาม จากเมืองมหาสารคาม มาตั้งที่บ้านค้อ(ปัจจุบันอยู่ทิศตะวันออกอำเภอบรบือ) แล้วเปลี่ยนนามใหม่ว่าท่าขอนยาง โดยเอานามเมืองท่าขอนยางที่ถูกยุบลงให้เป็นตำบล มาตั้งชื่อแทน ต่อมาในปี พ.ศ.

2457 หม่อมเจ้านพมาศ นวรัตน์ ซึ่งดำรงตำแหน่ง เป็นผู้ว่าราชการจังหวัดมหาสารคาม ในขณะนั้น ได้เสด็จมาตรวจราชการ ที่อำเภอท่าขอนยาง ได้พบเห็นสภาพของท้องถิ่นอำเภอนี้ เห็นว่ามีบ่อน้ำอุดมสมบูรณ์ไปด้วยข้าวปลาอาหารมีบ่อเกลือที่ชาวบ้านในท้องถิ่นนี้ ถือเป็นสินค้าที่นำไปแลกเปลี่ยนสิ่งของกับท้องถิ่นห่างไกลดังนั้นหม่อมเจ้านพมาศนวรัตน์จึงประทานชื่อใหม่ว่า“บ่อระบือ”อำเภอท่าขอนยางจึงได้เปลี่ยนชื่อเป็นอำเภอบรบือมาตราบเท่าทุกวันนี้

ท้องที่อำเภอบรบือประกอบด้วยองค์การปกครอง 1 เทศบาล 15 องค์การบริหารส่วนตำบล มีทั้งหมด 206 หมู่บ้าน มีพื้นที่ทั้งหมด 723 ตารางกิโลเมตร

เทศบาลตำบลบรบือ
องค์การบริหารส่วนตำบลบรบือ
องค์การบริหารส่วนตำบลบ่อใหญ่
องค์การบริหารส่วนตำบลวังไชย
องค์การบริหารส่วนตำบลหนองม่วง
องค์การบริหารส่วนตำบลกำพี้
องค์การบริหารส่วนตำบลโนนราษี
องค์การบริหารส่วนตำบลโนนแดง
องค์การบริหารส่วนตำบลบัวมาศ
องค์การบริหารส่วนตำบลหนองคูขาด
องค์การบริหารส่วนตำบลวังใหม่
องค์การบริหารส่วนตำบลยาง
องค์การบริหารส่วนตำบลหนองสิม
องค์การบริหารส่วนตำบลหนองโก
องค์การบริหารส่วนตำบลดอนงัว
องค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก

อำเภอบรบือ ตั้งอยู่ทางตอนกลางของจังหวัด มีอาณาเขตติดต่อกับเขตการปกครองข้างเคียงดังต่อไปนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	อำเภอโกสุมพิสัยและเมืองมหาสารคาม
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	อำเภอเมืองมหาสารคามและอำเภอวาปีปทุม
ทิศใต้	ติดต่อกับ	อำเภอวาปีปทุมและนาเชือก
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	อำเภอกุดรัง

อาชีพหลัก ได้แก่ การเกษตรกรรมผลผลิตทางการเกษตรที่สำคัญ ข้าว พืชไร่ อ้อย ข้าวโพด เห็ดฟาง มันสำปะหลัง พืชผักต่าง ๆ เก็บเห็ดป่า การปศุสัตว์ การอุตสาหกรรม อาชีพเสริม ไ ด้แก่ การพาณิชย์ การบริการ การท่องเที่ยว

จำนวนประชากร อำเภอบรบือมีจำนวนประชากรโดยแยกเป็นชายและหญิงดังนี้

ชาย 52,295 คน

หญิง 52,017 คน

รวม 104,312 คน (สำนักงานสถิติอำเภอบรบือ. 2550)

ข้อมูลทั่วไปของตำบลหนองจิก

ตำบลหนองจิก เป็นตำบลหนึ่งซึ่งอยู่เขตการปกครองของ อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ประวัติความเป็นมาของ หมู่บ้านหนองจิก เดิมนั้นได้รวมเป็นตำบลเดียวกับตำบลบรบือ เมื่อปี 2512 ได้แยกออกจากตำบลบรบือ เป็นตำบลหนองจิก มีจำนวน 13 หมู่บ้าน โดยมีนายจันดี ปัดทุม เป็นกำนันคนแรก ปัจจุบันตำบลหนองจิกมีจำนวน 20 หมู่บ้าน สภาพทั่วไปของตำบลหนองจิก มีพื้นที่ทั้งหมดประมาณ 58.345 ตารางกิโลเมตร หรือ 36,465.71 ไร่ สภาพพื้นที่โดยทั่วไปเป็นพื้นที่ลูกคลื่นลอนคว่ำที่ราบหรือที่ราบลุ่ม

ตำบลหนองจิกมีอาณาเขตติดกับตำบลอื่นๆดังนี้

ทิศเหนือ ติดกับ ตำบลบรบือ ตำบลหนองโก อำเภอบรบือ

ทิศใต้ ติดกับ ตำบลกำพี้ ตำบลหนองม่วง อำเภอบรบือ

ทิศตะวันตก ติดกับ ตำบลบรบือ ตำบลหนองสิม อำเภอบรบือ

ทิศตะวันออก ติดกับ ตำบลหนองม่วง ตำบลโคกก่อ อำเภอเมืองมหาสารคาม

จำนวนประชากรในเขตตำบลหนองจิก

เป็นชาย 4,608 คน

หญิง 4,586คน

มีจำนวนประชากรทั้งหมด 9,194 คน

มีจำนวนหลังคาเรือน 2,540 หลังคาเรือน

มีอาชีพหลักเกษตรกรรม ทำนา ทำสวน ทำไร่ อาชีพเสริม รับจ้างทั่วไป

เส้นทางการคมนาคม การเดินทางเข้าสู่ตำบล มีถนนลาดยางจากอำเภอบรบือ ถึงบ้านค้อห่างจากอำเภอบรบือ 4 กิโลเมตร

สภาพพื้นที่และระบบสาธารณูปโภค มีไฟฟ้าใช้ทุกหมู่บ้าน มีระบบประปา 19 หมู่บ้าน มีโทรศัพท์สาธารณะใช้ 15 หมู่บ้าน (สำนักบริหารการทะเบียนองค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก. 2551)

ภาพประกอบ 2 องค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก

ข้อมูลทั่วไปของชุมชนหมู่บ้านโนนทอง

สำหรับชาวหมู่บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาสภาพทั่วไปของชุมชนด้วยวิธีการสำรวจ การสังเกต พูดคุย สอบถามและสัมภาษณ์ ทำให้ได้ทราบข้อมูลในด้านต่างๆ ดังต่อไปนี้

ลักษณะที่ตั้งของชุมชน

หมู่บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ตั้งอยู่พื้นที่ราบสูง มีระยะห่างจากตำบลหนองจิก 4 กิโลเมตร มีระยะจากอำเภอบรบือ ประมาณ 8 กิโลเมตร และห่างจังหวัดมหาสารคามประมาณ 33 กิโลเมตร ตั้งอยู่ระหว่างหลักกิโลเมตรที่ 8- 9 ถนนอำเภอบรบือ ทางไปอำเภอวาปีปทุม ถึงบ้านซองแมว แล้วแยกซ้ายออกจากถนนเส้นทางหลักประมาณ 150 เมตร เดิมอยู่ในเขตการปกครองของ ตำบลบรบือ ต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงเขตการปกครองใหม่ จึงมาขึ้นตรงกับตำบลหนองจิก โดยมีเนื้อที่ประมาณ 1576.25 ไร่ มีอาณาเขตติดต่อกับเขตหมู่บ้านอื่นดังต่อไปนี้

ทิศเหนือ	ติดต่อกับ	หมู่บ้านดอนบม
ทิศใต้	ติดต่อกับ	หมู่บ้านซองแมว
ทิศตะวันออก	ติดต่อกับ	หมู่บ้านไชโย และหมู่บ้านภูดิน
ทิศตะวันตก	ติดต่อกับ	หมู่บ้านค้อ และหมู่บ้านหนองจิก

ภาพประกอบ 3 บ้านซองแมว

ภาพประกอบ 4 ป้ายทางเข้าบ้านโนนทองและบ้านไชโย

ภาพประกอบ 5 ถนนทางเข้าหมู่บ้านโนนทอง จากเส้นทางหลักจนถึงหมู่บ้านระยะทาง 500 เมตร

ประวัติความเป็นมาของหมู่บ้านโนนทอง

จากการสัมภาษณ์ สอบถาม พูดคุยกับนางวันทา แสงตะวัน อายุ 83 ปี ซึ่งได้ถือกำเนิดที่หมู่บ้านโนนทอง โดยนางวันทา แสงตะวัน ได้กล่าว่า หมู่บ้านโนนทองเดิมมีชื่อว่า หมู่บ้านคุ้มใหม่ เหตุเพราะว่าได้อพยพมาจาก หมู่บ้านซองแมวประมาณ 113 ปีที่แล้ว อพยพครั้งแรกเมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 2439 โดยครอบครัวของนายสา กับนางสีทา ทึนหาร สาเหตุที่อพยพมาตั้งหลักแหล่งที่ใหม่ เพราะเป็นที่นาและที่ทำกินของตัวเอง ซึ่งมีระยะห่างจากหมู่บ้านซองแมวเพียง 500 เมตรเท่านั้นเอง หลังจากนั้นก็ได้มีผู้คนจากหมู่บ้านซองแมวและหมู่บ้านอื่น ติดตามครอบครัวของนายสา ทึนหาร ออกมาตั้งหลักแหล่งจำนวน 3 หลังคาเรือน โดยมีครอบครัวของ นายพิม นางไกร สุขรัตน พร้อมด้วยครอบครัวของนายเสาร์ นางก่อย โทแสง และได้เรียกชื่อหมู่บ้านว่า “คุ้มใหม่” หลังจากนั้นเมื่อปี พ.ศ. 2489 หมู่บ้านคุ้มใหม่ได้ขยายใหญ่โตขึ้น และมีจำนวนประชากรเพิ่มมากขึ้น นายหวัน งามวงศ์ษา ที่เป็นผู้ใหญ่บ้านในขณะนั้นได้ตั้งชื่อคุ้มใหม่เป็น “หมู่บ้านไชโย” ซึ่งมีความหมายว่า มีความสุข สนุกสนาน และมีความเจริญรุ่งเรือง หลังจากนั้นอีก 20 ปีต่อมา หมู่บ้านไชโย ได้ขยายใหญ่โตขึ้นและได้มีจำนวนหลังคาเรือนเพิ่มขึ้นประมาณ 51 หลังคาเรือน เดิมนั้นหมู่บ้านหนองจิกอยู่ในเขตการปกครองของตำบลบรบือ เมื่อปี พ.ศ. 2512 ตำบลหนองจิกได้แยกเขตการปกครองออกจากตำบลบรบือ โดยมีนายจันดี ปัดทุม เป็นกำนันตำบลหนองจิกคนแรก และในขณะนั้นมีจำนวนหมู่บ้าน 13 หมู่บ้าน เลยทำให้หมู่บ้านไชโย ต้องมีการเปลี่ยนแปลงเขตการปกครองใหม่ มาขึ้นตรงต่อตำบลหนองจิก และได้ชื่อตามเขตการปกครองใหม่ว่าหมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม และเมื่อปีพ.ศ.2540 หมู่บ้าน

ไชโย ได้ขยายใหญ่โตเพิ่มมากขึ้น มีจำนวนหลังคาเรือน 167 หลังคาเรือน เลยมีการแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 2 หมู่บ้าน โดยเอาถนนเส้นทางหลักซึ่งอยู่ตรงกลางหมู่บ้าน เป็นเส้นแบ่งอาณาเขตการปกครอง คือทิศตะวันออก เป็นหมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 โดยมีนายทองใส จันทะเม่ เป็นผู้ใหญ่บ้าน มีจำนวนหลังคาเรือน 101 หลังคาเรือน และทิศตะวันตก ได้ชื่อใหม่เป็น หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19โดยมีนายพันธุ์ สุนนนาม เป็นผู้ใหญ่บ้านในขณะนั้นมี และได้เป็นคนตั้งชื่อว่า หมู่บ้านโนนทอง ซึ่งหมายความว่า เนินที่มีความล้ำค่าเปรียบประดุจดั่งทองคำ มีจำนวนหลังคาเรือน 66 หลังคาเรือน ปัจจุบันนี้มีนายนพพร โทแสง ดำรงตำแหน่งเป็นผู้ใหญ่บ้านโนนทอง (วันทา แสงตะวัน. 2551: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 6 ที่ทำการผู้ใหญ่นพพร โทแสง แห่งบ้านโนนทอง

ภาพประกอบ 7 ผู้วิจัยกับหมอลำผีฟ้าบุญหนา เทพทำ

ภาพประกอบ 8 บ้านของนายบุญหนา เทพทำ

จำนวนประชากร

ปี พ.ศ. 2540 มีการแบ่งการปกครองออกเป็น 2 หมู่บ้าน คือหมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 และหมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 จากการสำรวจประชากรจากทะเบียนบ้าน ตำบลหนองจิก ณ. เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2551 พบว่า

ปัจจุบันหมู่บ้านไชโย มีจำนวนประชากร แบ่งเป็นชาย 207 คน เป็นหญิง 209 คน รวมเป็น 416 คน มีจำนวนครอบครัว 101 หลังคาเรือน

หมู่บ้านโนนทอง มีจำนวนประชากร แบ่งเป็นชาย 151 คน เป็นหญิง 146 คน รวมเป็น 297 คน มีจำนวนครอบครัว 66 หลังคาเรือน (สำนักบริหารการทะเบียนองค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก. 2551)

การศึกษา

การศึกษา จากการสอบถาม พูดคุยและสัมภาษณ์ในเรื่องการศึกษาของชาวบ้านโนนทอง พบว่า ผู้สูงอายุส่วนใหญ่แล้วจะมีปัญหาในเรื่องการอ่านออกเขียนได้ เพราะส่วนใหญ่ได้จบในระดับการศึกษาเพียงประถมปีที่ 4 เท่านั้น หรือถ้าเป็นชายก็ผ่านการบวชเรียน ศึกษาทางบาลี บางคนก็สามารถเขียนภาษาลาวได้เป็นอย่างดี ส่วนเด็กและผู้อยู่ในวัยหนุ่มสาว หรือผู้ที่อยู่ในวัยอายุต่ำกว่า 40 ปี สามารถอ่านออกเขียนได้ ทั้งนี้เพราะได้เข้ารับการศึกษาภาคบังคับตามนโยบายของรัฐบาลปัจจุบันหมู่บ้านโนนทอง มีโรงเรียนระก่อนวัยเรียนและระดับอนุบาลถึงประถมศึกษา ในบริเวณใกล้เคียง ซึ่งห่างจากหมู่บ้านเพียง 200 เมตร คือโรงเรียนบ้านซองแมวโดยมี นายบุญสวย แก้วเสน่ห์ เป็นผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านซองแมว ตั้งอยู่ที่ บ้านซองแมว หมู่ที่ 2 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม (นพพร โทแสง 2551: สัมภาษณ์)

การศึกษาในระดับมัธยมศึกษา มีนักเรียนจากหมู่บ้านโนนทอง ไปเรียนต่อในระดับมัธยมที่โรงเรียนมัธยมโนนราษีวิทยา ตำบลโนนราษี อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ซึ่งห่างจากหมู่บ้านโนนทองเพียง 6 กิโลเมตร

ในปีการศึกษา 2537 กรมสามัญศึกษาอนุมัติให้ โรงเรียนบรบือ ซึ่งเป็นโรงเรียนมัธยมประจำอำเภอ ได้ตั้งสาขาโรงเรียนมัธยมศึกษาที่ตำบลโนนราษี อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ให้ใช้โคกดินแดงพื้นที่สาธารณะประโยชน์ ตำบลโนนราษี เป็นสถานที่ตั้งจำนวน 180 ไร่ โรงเรียนได้รับนักเรียนที่จบการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 6 เข้าศึกษาต่อในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 จำนวน 71 คน เป็นชาย 37 คน หญิง 34 คนโดยโรงเรียนจัดการเรียนการสอน 2 ห้องเรียนโดยแต่งตั้งให้ นายคำชัย จ่าสูงเนิน อาจารย์ 2 ระดับ 6 เป็นผู้ประสานงานสาขาโรงเรียนบรบือ และโรงเรียนได้จัดครู-อาจารย์ มาปฏิบัติการสอนตามรายวิชาต่างๆ จนครบทุกหมวดวิชาตรงตามหลักสูตรของกระทรวง ปีการศึกษา 2540 โรงเรียนได้รับบริจาคอาคารเรียน 1 หลัง 3 ห้องเรียน โดยท่านผู้ว่าราชการจังหวัดมหาสารคามในขณะนั้นคือ นายวิชัย ทัศนเศรษฐ์ ได้รับมอบจาก ประธานบริษัทนิปปอน เคลวา ซิเซสึ จำกัด ประเทศญี่ปุ่น วันที่ 8

พฤษภาคม 2540 โรงเรียนได้รับการประกาศจัดตั้งจากกระทรวงศึกษาธิการให้เป็นโรงเรียน มัธยมศึกษาประจำตำบลโนนราศี ปัจจุบันโรงเรียนโนนราษีวิทยา ได้เปิดทำการสอนในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ถึงระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 โดยมีจำนวนนักเรียนดังต่อไปนี้

มัธยมศึกษาปีที่ 1 มีจำนวนห้องเรียน 3 ห้อง
เป็นชาย 45 คน เป็นหญิง 78 คน รวมเป็น 123 คน

มัธยมศึกษาปีที่ 2 มีจำนวนห้องเรียน 3 ห้อง
เป็นชาย 49 คน เป็นหญิง 71 คน รวมเป็น 120 คน

มัธยมศึกษาปีที่ 3 มีจำนวนห้องเรียน 3 ห้อง
เป็นชาย 36 คน เป็นหญิง 53 คน รวมเป็น 89 คน

มัธยมศึกษาปีที่ 4 มีจำนวนห้องเรียน 2 ห้อง
เป็นชาย 28 คน เป็นหญิง 54 คน รวมเป็น 82 คน

มัธยมศึกษาปีที่ 5 มีจำนวนห้องเรียน 2 ห้อง
เป็นชาย 25 คน เป็นหญิง 28 คน รวมเป็น 53 คน

มัธยมศึกษาปีที่ 6 มีจำนวนห้องเรียน 2 ห้อง
เป็นชาย 22 คน เป็นหญิง 25 คน รวมเป็น 47 คน

สรุปแล้วโรงเรียนโนนราษีวิทยา มีจำนวนนักเรียนรวมทั้งหมด 15 ห้องเรียน เป็นชาย 205 คน เป็นหญิง 309 คน รวมเป็นนักเรียนทั้งหมด 514 คน (สถิติโรงเรียนโนนราษีวิทยา. 2552)

ปัจจุบันนักเรียนจากหมู่บ้านโนนทอง บางส่วนไปศึกษาต่อในระดับมัธยมที่โรงเรียนอื่นๆ ได้แก่ โรงเรียนบรบือ โรงเรียนบรบือพิทยาคาร ซึ่งเป็นโรงเรียนประจำอำเภอบรบือและห่างจากหมู่บ้านโนนทองประมาณ 8 กิโลเมตร โรงเรียนสารคามพิทยาคม โรงเรียนผดุงนารี ซึ่งเป็นโรงเรียนประจำจังหวัดมหาสารคามและห่างจากหมู่บ้านโนนทองประมาณ 33 กิโลเมตร

ภาพประกอบ 9 อาคารเรียนโนนราษีวิทยา

ภาพประกอบ 10 ป้ายโรงเรียนโนนราศีวิทยา

ศาสนา

ศาสนาที่นับถือ คือศาสนาพุทธ มีการปฏิบัติธรรมตามคำสอนของพระพุทธเจ้า วัดประจำหมู่บ้านโนนทอง คือวัดแสงสว่างอารมณ์ มีพระจำวัดอยู่ 2 รูป สามเณร 2 รูป ชาวบ้านไชโยและบ้านโนนทองใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาร่วมกัน มีพื้นที่ 7 ไร่ 3 งาน มีกุฏิ 2 หลัง มีศาลาการเปรียญที่กำลังก่อสร้าง 1 หลัง ไม่มีอุโบสถ์ โดยมีเฒ่าแก่หรือผู้นำพุทธศาสนิกชนประจำหมู่บ้าน ซึ่งชาวหมู่บ้านโนนทองเรียกว่า “พ่อใหญ่จ้ำ” หนึ่งคนคือ พ่อจ้ำบุญหนา เทพทำ (นพพร โทแสง 2551: สัมภาษณ์)

ปัจจุบันชาวบ้านโนนทองยังเชื่อในเรื่องของการนับถือบูชาเซ่นไหว้วิญญาณผีบรรพบุรุษ เทพเจ้า เทพยดา ภูตผีปีศาจทั้งหลาย (Animism) โดยภายในบ้านทุกๆหลัง จะมีหิ้งไหว้ผีบรรพบุรุษไว้สำหรับเคารพบูชา ถ้าเหตุการณ์อะไรก็ตาม ที่เกิดขึ้นจากวิญญาณผีบรรพบุรุษ ภูตผีปีศาจทั้งหลายไม่ว่าจะดีหรือร้ายชาวบ้านโนนทองเชื่อว่า “หมอธรรม” จะเป็นคนกลางช่วยกล่าวคำเซ่นไหว้บูชาหรือขอคะมาลาโทษจากการทำผิด

ชาวบ้านโนนทองยังเชื่อใน เรื่องขนบธรรมเนียมประเพณีของอีสาน ซึ่งมีความแตกต่างจากภาคกลางตรงที่ ขนบธรรมเนียมประเพณีของภาคกลางได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดูและคัมภีร์พระมนูธรรมศาสตร์ ส่วนขนบธรรมเนียมของอีสานได้รับอิทธิพลจากล้านช้าง เข้าใจว่าวัฒนธรรมล้านช้างได้รับอิทธิพลจาก วัฒนธรรมจีน นั่นคือ การเคารพบรรพบุรุษ ผีปู่ตา ผีแถน ผีฟ้า ผีตาแฮก (ผีนาผีไร่) ขนบธรรมเนียม ประเพณีของภาคกลางจึงมีลักษณะเป็นพราหมณ์มากกว่าพุทธ ส่วนชาวบ้านโนนทองนั้นเชื่อใน เรื่องขนบธรรมเนียมประเพณีของอีสาน ก็คือ ฮีตสิบสอง หรือ จารีตประเพณี ประจำสิบสองเดือน ที่สมาชิกในสังคมได้มีโอกาสร่วมชุมนุมกันทำบุญ เป็นประจำเดือนในทุกๆ เดือนของรอบปี "ฮีต" มาจากคำว่า "จารีต" ถือเป็นจรรยาของสังคม ถ้าฝ่าฝืนมีความผิด เรียกว่า ผิดฮีต หมายถึง ผิดจารีต ฮีตสิบสองมาจากคำ 2 คำ คือ ฮีต กับ สิบสอง ฮีต มาจากคำว่า จารีต หมายถึงสิ่งที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจน

กลายเป็นประเพณีที่ดีงาม ชาวอีสาน เรียกว่า จาฮีต ดังนั้น ฮีตสิบสอง จึงหมายถึง ประเพณีที่ประชาชนชาวอีสานได้ปฏิบัติสืบต่อกันมาในโอกาสต่างๆ ทั้งสิบสองเดือนในแต่ละปี ประเพณีทั้งสิบสองเดือนที่ชาวบ้านโนนทอง ได้ถือปฏิบัติกันมานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นประเพณีที่ส่งเสริมให้คนในชุมชน ได้ออกมาร่วมกิจกรรมพบปะ สังสรรค์กันเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงและเพื่อความสมานสามัคคี มีความรักใคร่กันของชาวบ้านโนนทอง ซึ่งเป็นการสืบทอดสิ่งที่ดีงามมาจวบจนปัจจุบัน ประเพณีทั้งสิบสองเดือนที่ชาวบ้านโนนทองถือปฏิบัติมีดังนี้

เดือนอ้าย	บุญข้าวกรรม
เดือนยี่	บุญคูณลาน
เดือนสาม	บุญข้าวจี่
เดือนสี่	บุญเผวส
เดือนห้า	บุญสงกรานต์
เดือนหก	บุญบั้งไฟ
เดือนเจ็ด	บุญชำฮะ
เดือนแปด	บุญเข้าพรรษา
เดือนเก้า	บุญข้าวประดับดิน
เดือนสิบ	บุญข้าวสาก
เดือนสิบเอ็ด	บุญออกพรรษา
เดือนสิบสอง	บุญกฐิน

ภาพประกอบ 11 ศาลาการเปรียญที่กำลังก่อสร้าง วัดแสงสว่างอารมณ์

ภาพประกอบ 12 บุญเดือนห้า ทางวัดได้เชิญพระพุทธรุปลงมาที่ลานวัดเพื่อให้โยมได้ สรงน้ำ

ภาพประกอบ 13 ผู้วิจัยกับเจ้าอาวาสวัดแสงสว่างอารมณ์และผู้ใหญ่บ้านโนนทอง

ภาพประกอบ 14 ผู้วิจัยกับนายทองใส จันทะเม่ ผู้ใหญ่บ้านไชโย

ภาษา

จากการสอบถาม พูดคุยและสัมภาษณ์ชาวบ้านโนนทอง ในเรื่องการใช้ภาษาพูดชาวบ้านโนนทอง พบว่าจะใช้ภาษาถิ่นคือภาษาไทยอีสาน ส่วนใช้ภาษาเขียนเป็นภาษาไทย เด็กและคนหนุ่มสาวส่วนใหญ่สามารถใช้ภาษาไทยได้อย่างชัดเจน เพราะได้รับการศึกษาในระดับมัธยมศึกษา ผู้มีอายุหรือผู้อาวุโสส่วนใหญ่ จะมีปัญหาเรื่องการใช้ภาษาพูดและภาษาเขียน คือพูดภาษาไทยสำเนียงไม่ชัดเจน ภาษาเขียนก็เขียนไม่ค่อยถูกต้อง

ชาวบ้านโนนทอง ในสมัยปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะใช้ภาษาไทย กันอย่างคล่องแคล่ว ปัญหาการสื่อสารด้วยภาษาไทยจึงไม่ค่อยจะมี ยุคข้อมูลข่าวสารสมัยนี้ จึงช่วยส่งเสริมในการใช้ภาษาไทยของชาวหมู่บ้านโนนทอง

การประกอบอาชีพ

ชาวหมู่บ้านโนนทองประกอบอาชีพทางด้านเกษตรเป็นหลัก โดยพืชหลักที่ใช้เพาะปลูกคือข้าว ซึ่งปลูกข้าวนาปี หมายถึง ปีหนึ่งปลูกได้ครั้งเดียว จะปลูกข้าวเหนียวเป็นหลัก ทั้งทำนาเพื่อเอาไปค้าขายหรือเป็นของแลกเปลี่ยนและบริโภค ส่วนการปลูกพืชชนิดอื่น ได้แก่ มันสำปะหลัง ข้าวโพด แตงโม มันแกวและพืชผักสวนครัวทั่วไป นอกจากนี้ยังมีการเลี้ยงสัตว์ ได้แก่ วัว ควาย เป็ด ไก่ เพื่อสำหรับบริโภคเองและเอาไว้แลกเปลี่ยนค้าขาย อีกอาชีพหนึ่งคืออาชีพรับจ้างทั่วไป ได้แก่ ทำงานในโรงงานทอผ้า ทำงานเป็นกรรมกรก่อสร้างรับจ้างทั่วไปในกรุงเทพมหานคร

ส่วนงานทางด้านงานหัตกรรมและงานฝีมือ ชาวหมู่บ้านโนนทองมีการรวมกลุ่มแม่บ้านทอผ้าไหมตัดเป็น เสื้อ ผ้าถุง ผ้าขาวม้า ผ้าสะโหร่ง เพื่อเอาไว้ใช้เอง เป็นของฝากและเอาไว้ขายหรือเป็นของแลกเปลี่ยนของกำนัน

ในหมู่บ้านมีร้านค้าอยู่เพียง 3 ร้านค้าเท่านั้น ซึ่งขายของใช้จำเป็น เช่น สบู่ ยาสีฟัน ผงซักผ้า ขนม น้ำมันพืช น้ำปลา ผงชูรส น้ำตาลยา แก้ปวดลดไข้ เป็นต้น

สำหรับคนหนุ่มสาวที่ได้จบระดับอุดมศึกษา บางคนได้เข้าทำงานในหน่วยงานราชการ และบริษัทเอกชนทั้งในเขตอำเภอบรบือ หรือในจังหวัดมหาสารคาม และจังหวัดใกล้เคียง พร้อมทั้งกรุงเทพมหานคร (นพพร โทแสง. 2551 : สัมภาษณ์)

สภาพเศรษฐกิจและความเป็นอยู่สาธารณูปโภค

รายได้หลักของชาวหมู่บ้านโนนทองได้จากการเกษตรเป็นหลัก คือข้าว ซึ่งปีหนึ่งปลูกได้ครั้งเดียว ส่วนใหญ่จะปลูกข้าวเหนียวเป็นหลัก ถ้าปีไหนแห้งแล้ง สภาพเศรษฐกิจและความเป็นอยู่ของชาวหมู่บ้านโนนทอง ก็จะภาวะยากจนแร้นแค้น ทำบางครอบครัวต้องเป็นหนี้สิน

ส่วนการสาธารณูปโภคของหมู่บ้าน ด้านการคมนาคม สภาพถนนภายในหมู่บ้านเป็นถนนคอนกรีตเสริมเหล็กตั้งแต่หน้าหมู่บ้านจนถึงท้ายหมู่บ้านเป็นระยะทาง 500 เมตร และตลอดทุกซอยของหมู่บ้านก็เป็นถนนคอนกรีตเสริมเหล็ก แต่ถนนที่เดินทางไปแปลงเกษตรตามไร่นา ยังเป็นถนนลูกรังอยู่

อีกทั้งสภาพผิวถนนจะไม่เรียบ เป็นหลุมเป็นบ่อและมีโคลน จึงทำให้เกิดอุปสรรคในการขนผลผลิตทางการเกษตรออกจากแปลงเกษตรเป็นอย่างมาก

ส่วนการสาธารณูปโภค ด้านการประปา ในปี พ.ศ. 2509 หมู่บ้านโนนทองมีการขุดบ่อน้ำบาดาล 1 บ่อ โดยการช่วยเหลือจากหน่วยงานเร่งรัดพัฒนาชนบทจังหวัดมหาสารคาม ในปี พ.ศ. 2540 ได้มีการวางระบบประปาจากองค์การบริหารส่วนตำบลหนองจิก มาจนถึงปัจจุบัน

ส่วนการสาธารณูปโภค ด้านการไฟฟ้า ในปี พ.ศ. 2528 การไฟฟ้าส่วนภูมิภาคได้เดินสายไฟฟ้าเข้าสู่หมู่บ้าน ทำให้หมู่บ้านไฟฟ้าใช้ และหลายครอบครัวได้ซื้อเครื่องใช้ไฟฟ้าหลายชนิด เช่น หม้อหุงข้าว กระทะไฟฟ้า โทรทัศน์ ตู้เย็น พัดลม เป็นต้น ซึ่งสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ เหล่านี้ทำให้วิถีชีวิตของชุมชนเปลี่ยนไป

ส่วนการสาธารณูปโภค ด้านการสาธารณสุข จากการสอบถาม พูดคุยกับชาวบ้านโนนทอง ทำให้ทราบได้ว่า เมื่อมีการเจ็บป่วยขึ้นเล็กน้อย จะซื้อยามารับประทานเองจากร้านขายยาในละแวกใกล้เคียงหรือจากในตัวอำเภอบรบือ หากเจ็บป่วยซึ่งมีความจำเป็นที่จะไปพบแพทย์ ก็จะไปที่สถานีบริการสาธารณสุขตำบลหนองจิก หรือโรงพยาบาลอำเภอบรบือ และถ้าป่วยมีอาการหนัก ก็จะใช้บริการโรงพยาบาลประจำจังหวัดมหาสารคาม (นพพร โทแสง. 2551 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 15 สภาพถนนภายในหมู่บ้านเป็นถนนคอนกรีตเสริมเหล็ก

ตอนที่ 2

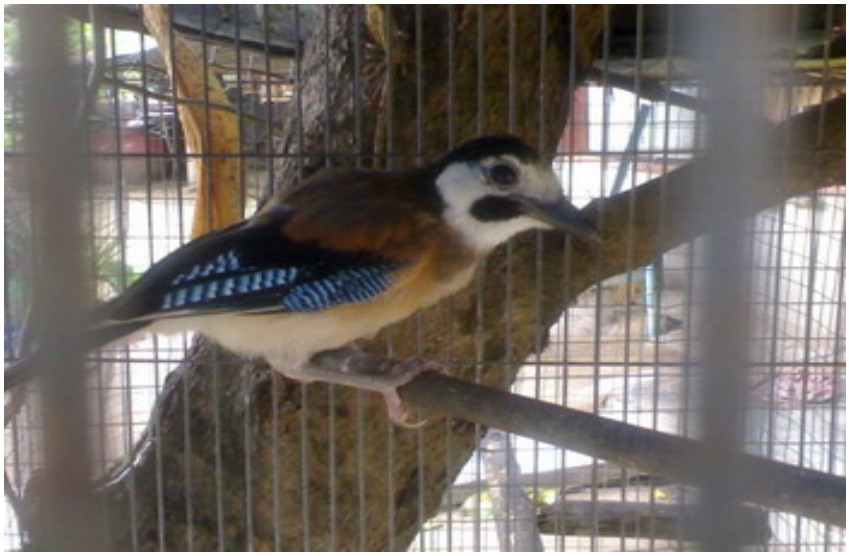
เครื่องดนตรีและผู้บรรเลงประกอบพิธีกรรม

1. ประวัติความเป็นมาของเครื่องดนตรี

แคน เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมือง ที่เป็นมรดกภาคอีสานที่เก่าแก่ที่สุด แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีความไพเราะ มีความซับซ้อนของเสียงมาก แคนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าเป็นเพลง ใครเป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีนี้ขึ้นมานั้น ไม่สามารถบอกได้หรือไม่มีหลักฐานที่แน่นอนยืนยันได้ แต่มีเพียงประวัติตำนานที่เล่าขานกันสืบเรื่อยต่อมาดังนี้ ครั้งก่อนนั้นมีนายพรานคนหนึ่งได้เข้าไปในป่าเพื่อหาล่าสัตว์ตามวิถีชีวิตของชาวบ้าน และนายพรานนั้นได้เดินเข้าไปในป่าลึก ก็ได้ยินเสียงแว่วๆ มา เสียงนั้นมีความไพเราะมาก มีทั้งเสียงสูง เสียงต่ำ บ้างก็สลับกันไป แล้วพรานก็ได้เข้าไปดูว่าเสียงนั้นมาจากที่ใด ทันใดนั้น ก็มองเห็นเป็นเสียงร้องของนกชนิดหนึ่ง มีชื่อเรียกว่า “นกการเวก” จากนั้นก็ได้เดินทางกลับบ้าน แล้วนำเรื่องที่ตนได้ยินมานั้นไปเล่าให้ชาวบ้านได้ฟัง และมีหญิงหม้ายคนหนึ่ง พอได้ฟังแล้วเกิดความสนใจอย่างมาก เลยขอติดตามนายพรานเข้าไปในป่าเพื่อไปดูนกการเวก ว่ามีความไพเราะจริงหรือไม่ ครั้งหญิงหม้ายได้ฟังเสียงนกการเวกร้องไพเราะเป็นอย่างนายพรานเล่าให้ฟัง ก็เกิดความเพลิดเพลินและติดอกติดใจ มีความคิดอย่างเดียวว่า จะทำอย่างไรดี ถ้าต้องการฟังอีก ครั้งจะติดตามนกการเวกนี้ไปฟังคงจะยากแน่นอน จึงคิดที่จะทำเครื่องแทนเสียงร้องของนกการเวก ให้มีเสียงเสนาะออนซอนจับใจ ดุจดังเสียงนกการเวกนี้ให้จงได้ เมื่อหญิงหม้ายกลับถึงบ้าน ก็ได้คิดทำเครื่องดนตรีต่างๆ ขึ้นมาไม่ว่าจะเป็น ดีด สี ตี เป่า หลายๆ อย่าง ก็ยังไม่มีเสียงดนตรีชนิดใดมีเสียงไพเราะเหมือนกับเสียงนกการเวก ในที่สุดนางก็ได้ไปตัดไม้ชนิดหนึ่ง เอามาประดิษฐ์ดัดแปลงเป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง รู้สึกว่าค่อนข้างไพเราะ จึงได้พยายามดัดแปลงแก้ไขอีกหลายๆ ครั้ง จนกระทั่งเกิดเป็นเสียงไพเราะ เหมือนเสียงร้องของนกการเวก จนในที่สุดเมื่อได้แก้ไขครั้งสุดท้ายแล้วลองเป่ารู้สึกไพเราะจับใจ ดุจดังเสียงนกการเวก นางจึงมีความรู้สึกดีใจในความสำเร็จของตนเป็นพันที่ได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีได้เป็นคนแรก จึงคิดที่จะไปทูลเกล้าถวายพระเจ้าปเสนทิโกศล และนางยังได้ฝึกหัดเป่าลายต่างๆ จนเกิดความชำนาญเป็นอย่างดี จึงนำเครื่องดนตรีไปเข้าเฝ้า ถวายพระเจ้าปเสนทิโกศล แล้วนางก็ได้เป่าลายเพลงให้พระเจ้าปเสนทิโกศลฟัง เมื่อฟังเพลงจบแล้ว พระเจ้าปเสนทิโกศลทรงมีความพึงพอใจอย่างมากที่มีเครื่องดนตรีประเภทนี้เกิดขึ้นและทรงตั้งชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “แคน” ด้วยเหตุนี้เครื่องดนตรีที่หญิงหม้ายที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยใช้ไม้ไผ่น้อยเรียงติดต่อกัน ใช้ปากเป่า จึงได้ชื่อว่า “แคน” มาตราบเท่าทุกวันนี้และแคน ยังมีหลายท่านที่ให้ความหมายของคำว่า แคน บ้างกล่าวว่าแคนเรียกตามเสียงของแคน โดยเวลาเป่าเสียงแคนจะดังออกมาว่า แคนแล่นแคน แล่นแคน แล่นแคน แต่บางท่านก็ให้ความหมายว่า แคนเรียกตามไม้ที่นำมาทำเต้าแคน คือ ไม้ที่ทำเต้าแคนนั้น นิยมใช้ไม้ตะเคียน หรือภาษาอีสานเรียกว่า ไม้แคน จากการสันนิษฐานจากนิยายเรื่อง หญิงหม้าย แล้วยังมีการบันทึกจากท่านศาตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้บันทึกไว้นี้ ผนวกเข้ากับนิทาน ปรัมปราที่กล่าวมาแล้ว ทำให้มีความเชื่อได้สนิทใจว่า

"แคน" คือ เครื่องดนตรีโบราณของไทย ตั้งแต่สมัยอาณาจักรอ้ายลาว ในยุคน่านเจ้า เพราะว่าได้มีการค้นพบเครื่องดนตรีชนิดนี้ในแถบ มณฑลยูนาน และยังเชื่อกันว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีอายุไม่ต่ำกว่า 2,000 ปีขึ้นไปและที่ว่าแคน เป็นเครื่องดนตรียุคน่านเจ้า แท้ที่จริงแล้วอาจจะมีก่อนหน้านั้นด้วยซ้ำไป ดังนั้นจึงน่าจะมีเหตุผลเพียงพอที่จะเชื่อได้ว่าแคนคือเครื่องดนตรีชิ้นแรกของโลก

ในปัจจุบันนี้ แคน เป็นเครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่มากที่สุด เป็นเครื่องดนตรีที่มีความนิยมเป่ากันมาก โดยเฉพาะชาวจังหวัดขอนแก่น ถือเอาแคนเป็นเอกลักษณ์ชาวขอนแก่น รวมทั้งเป็นเครื่องดนตรีประจำภาคอีสานตลอดไป และในปัจจุบันนี้ชาวบ้านได้มีการประดิษฐ์ทำแคนเป็นอาชีพอย่างมากมาย เช่น อ.นาหว้า จ.นครพนม จะทำแคนเป็นอาชีพทั้งหมู่บ้าน รวมทั้ง จังหวัดอื่นๆ อีกมากมาย และแคนยังเป็นเครื่องดนตรีที่นำมาเป่าประกอบการแสดงต่างๆ เช่นแคนวง วงโปงลาง วงดนตรีพื้นเมือง หมอลำกลอน รวมทั้งมีการเป่าประกอบพิธีกรรมของชาวอีสาน เช่า หมอลำผีฟ้า



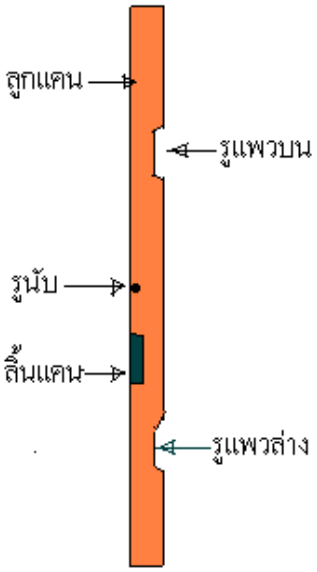
ภาพประกอบ 16 นกการะเวก

2. องค์ประกอบของเครื่องดนตรี

แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงไพเราะมาก การเป่าแคนใช้มือทั้งสองข้าง บังคับเสียงทำ ให้เสียงแคนที่ออกมานั้น มีทั้งทำนองเพลง เสียงประสาน เสียงสอดแทรก แสดงถึงอารมณ์ และ ความรู้สึกต่าง ๆ อย่างพร้อมมูลทีเดียว มีความสมบูรณ์ขนาดที่ว่า ถ้าใช้เครื่องดนตรีอื่น ๆ บรรเลง ก็ต้องใช้หลายเครื่องทีเดียว แต่แคนเพียงเต้าเดียวก็สามารถทำได้ ยิ่งถ้าได้นักเป่าแคนที่มีความ สามารถ มีความชำนิชำนาญ สามารถเป่าท่วงทำนองต่างๆ ซึ่งตามภาษาพื้นบ้านอีสานเรียกว่า "ลายแคน" ก็ยิ่งจะเพิ่มความไพเราะ ซาบซึ้งจับใจมากยิ่งขึ้น จนยากที่จะหาเครื่องดนตรีอื่นๆ มาเทียบได้แคนเป็น เครื่องดนตรีสำคัญของชาวอีสานทำจากไม้กู่แคน แคนหนึ่งอัน เรียกว่า แคนหนึ่งเต้า มีส่วนประกอบของแคนมีดังนี้

1. ลูกแคน คือ ไม้ไผ่ที่นำมาประกอบเป็นแคน ทำจากไม้ตระกูลไผ่ชนิดหนึ่ง ทางภาคอีสานเรียกว่าไม้ไผ่เฮี้ย ชาวลาวเรียกว่า ไม้เฮี้ยน้อย ทางภาคกลางและทางเหนือเรียกไม้ซาง และเนื่องจากไม้ไผ่เฮี้ยนี้ โดยมากนำมาใช้ทำแคนเป็นหลัก ช่างแคน จึงนิยมเรียกว่า ไม้กู่แคน ทำจากไม้ซางซึ่งเป็นพืชตระกูลไม้ไผ่ลำเล็กๆ มีปล้องยาว ขนาดเท่านิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้และนิ้วนางตามลำดับ โดยนำมาลนไฟแล้วดัดให้ตรงขนาดยาวตั้งแต่ 80 เซนติเมตร ถึง 3 เมตร ไม้กู่แคนทุกลำทะลุข้อออก เพื่อให้ลมผ่าน ฝังลิ้นทองเหลืองหรือลิ้นเงิน ห่างจากปลายข้างบนประมาณ 50 - 60 เซนติเมตร โดยบริเวณนั้นบากเป็นช่องสี่เหลี่ยมสองช่อง ห่างหรือใกล้กัน ตามลักษณะของระดับเสียง ตรงกลางของไม้กู่แคนจะเจาะรูกลมเล็กๆ ลำละหนึ่งรูเพื่อใช้นิ้วเปิดปิดเวลาบรรเลงเรียกว่า รูนับ รูที่บากอยู่ด้านในเมื่อประกอบเป็นแคนแล้วจะมองไม่เห็น แคนแต่ละดวงจะมีจำนวนลูกแคนไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับชนิดของแคน แคนหก มีไม้กู่แคนสามคู่ แคนเจ็ดจะมีไม้กู่แคน เจ็ดคู่

ภาพประกอบ 17 ลูกแคนที่ทำด้วยไม้ซางซึ่งเป็นพืชตระกูลไม้ไผ่ลำเล็กๆ มีปล้องยาว



ภาพประกอบ 18 ส่วนประกอบของลูกแคน

2. เต้าแคน คือปล้องตรงกลางแคน มีลักษณะกลมเป็นกระเปาะ มีไว้เพื่อประกอบลูกแคนทุกลูกทำเข้าด้วยกันและหุ้มลิ้นลูกแคนไว้ เต้าแคนถูกเจาะรูกลม มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร ที่หัวเต้า เพื่อใช้ปากเป่าให้ลมผ่านลิ้นแคนทุกลิ้น ระหว่างเต้าแคนและลูกแคนจะนำขี้สูดมาปิดให้แน่นเพื่อป้องกันมิให้ลมที่เป่าเข้าไปนั้นรั่วออกมาข้างนอก ไม้ที่นิยมทำเต้าแคน คือไม้ประดู่ไหม ไม้พยุง ไม้แคนหรือไม้ตะเคียน ไม้หนามแท่ง ส่วนมากนิยมใช้ไม้ประดู่ส่วนที่เป็นราก

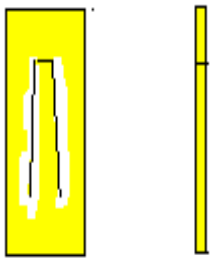
ภาพประกอบ 19 เต้าแคน

3. หลาบโลหะ คือแผ่นโลหะบางๆ ที่สกัดออกเป็นลิ้นแคน โดยมากใช้โลหะผสมระหว่างทองแดงกับเงิน ถ้าใช้แผ่นเงินบริสุทธิ์ หรือ ทองแดงบริสุทธิ์ จะทำให้อ่อนหรือแข็งจนเกินไป แผ่นโลหะแผ่นหนึ่งยาวประมาณ 3 เซนติเมตร กว้างประมาณ 1 เซนติเมตร และหนาเพียง 2 มิลลิเมตรหลาบโลหะที่ใช้ทำลิ้นแคน เป็นโลหะผสม โดยมากใช้โลหะผสมระหว่างทองแดงกับเงิน โลหะที่ช่างแคนนิยมใช้นั้น ไม่ใช่โลหะบริสุทธิ์ เพราะโลหะบริสุทธิ์หาได้ยาก ช่างแคนมักจะใช้เหรียญสตางค์แดง ซึ่งเป็นเหรียญหนึ่งสตางค์สมัยก่อน ผสมกับเงินเกือบบริสุทธิ์ ที่หาซื้อจากร้านทอง บางทีเงินบริสุทธิ์ไม่มี ก็ใช้เหรียญ 5 บาทแบบโบราณแทน เพราะมีส่วนผสมของเงินอยู่มาก ช่างแคนแต่ละคน จะมีสูตรผสมโลหะอันเป็นสูตรของตนอยู่ ซึ่งการผสมโลหะนี้ โดยมากช่างแคนมิได้ผสมเอง จะจ้างช่างผสมโลหะอีกทีเพียงแต่กำชับอัตราการผสมโลหะแก่ช่างผสมโลหะเท่านั้น นอกจากใช้ทองแดงกับเงินแล้ว บางแห่งเรียกว่า แคนตลาด ก็นิยมใช้หลาบโลหะที่เป็นทองเหลือง เพราะราคาถูก หาได้ง่าย ส่วนแคนที่ใช้ลิ้นที่ทำจากทองแดงผสมกับเงิน เรียกว่า แคนลิ้นเงิน ให้โทนเสียงออกนุ่มๆ มีเสียงสดใสโทนแหลมของโลหะทองแดง และเสียงโทนทุ้มของโลหะเงิน ดังนั้น แคนลิ้นเงิน จึงให้เสียงที่ฟังไพเราะ สบายหู นุ่มหู หากต้องการให้ออกโทนทุ้มมากๆ ก็ใส่เงินเข้าไปมากขึ้น แต่ว่า การใส่เงินเข้าไปมาก จะทำให้หลาบโลหะนั้น อ่อนเกินไป การสปริงตัวหรือการคืนตัวไม่ดี ส่งผลให้ “ลิ้นนอง” ง่าย ซึ่งไม่เป็นผลดี สูตรผสมที่พอเหมาะ ช่างแคนแต่ละคนจะทราบดี เนื่องจากแคนลิ้นเงิน ให้เสียงที่สดใสปนนุ่มนวล จึงเป็นแคนที่หมอแคนทั้งหลาย นิยมเป็นที่สุด เนื่องจากเงินและสตางค์แดง ปัจจุบันราคาแพงขึ้น แคนลิ้นเงินสาเหตุดังกล่าวจึงราคาแพงขึ้นตามไปด้วย

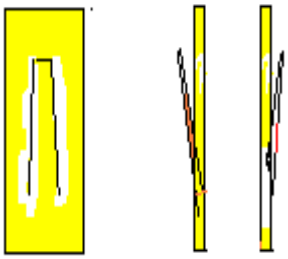
แคนที่ใช้ลิ้นที่ทำจากสตางค์แดงล้วนๆ ไม่ผสมเงิน เรียกว่า แคนลิ้นทองแดง หรือแคนลิ้นทอง แคนลิ้นทองแดงนี้ เนื่องจากหลาบโลหะสตางค์แดง มีความแข็งมาก จึงให้เสียงโทนแหลมใส เป่าแล้วเสียงดังไกล แต่มีความนุ่มนวลน้อย คนที่ชอบเสียงโทนทุ้ม ฟังแล้วอาจจะบอกว่า แสบแก้วหู แต่คนที่ชอบเสียงโทนสดใส อาจจะบอกว่า เสียงใสไพเราะดี ซึ่งก็แล้วแต่คนชอบ ลิ้นแคนที่ทำจากหลาบโลหะสตางค์แดง เนื่องจากแข็ง เหนียว ทน มีการคืนตัวดี อายุการใช้งาน จึงนานกว่าลิ้นเงินเล็กน้อยซึ่งแล้วแต่ความเข้าใจของช่างทำแคน

แคนที่ใช้ลิ้นที่ทำจากทองเหลือง เรียกว่า แคนลิ้นทองเหลือง หรือเพื่อให้ดูมีคุณภาพ บางทีก็บอกว่า แคนลิ้นทองเหลือง ทองเหลืองหาค่อนข้างง่ายกว่าสตางค์แดง และราคาไม่แพงเท่าสตางค์แดง ความหมายคือ สตางค์แดงในอดีตมีราคาแค่หนึ่งสตางค์ แต่ปัจจุบัน ราคาแพงขึ้นหลายพันเท่าตัว ช่างแคนที่ทำแคนตลาด คือแคนที่มีคุณภาพต่ำ ถึงปานกลาง จึงนิยมใช้ทองเหลืองเป็นโลหะอ่อน ไม่เหนียว มีการคืนตัวปานกลาง ให้เสียงใสนุ่ม แต่ไม่แน่น เสียงจะออกแนวโปร่งๆ หลวมๆ เพราะลิ้นทองเหลืองค่อนข้างอ่อน โดนลมกระทบนิดเดียว ก็สั่นเกิดเสียง ดังนั้น แคนลิ้นทองเหลือง เมื่อเราลองเป่าดูตอนแรกๆ จะเป่าง่ายมาก เป่าเบาๆ ก็ดัง ไม่รู้สึกเปลืองลม แต่หลังจากเป่าไปเป่ามา ลิ้นทองเหลืองนั้นเนื่องจากอ่อน คืนตัวไม่ดี ก็ไม่คืนเข้าที่เดิม เป็น “ลิ้นนอง” หรือลิ้นหมูบหลบเข้าข้างใน ทำให้ลมหนี

ออกตามช่องนั้นๆ ได้ แทนที่จะไปออกเฉพาะลิ้นที่เรานับหรือปิดรู ลักษณะนี้ จะทำให้ผู้รู้สึกเป่าแล้วเปลืองลมมากขึ้น เพราะลมรั่ว นั่นเอง อีกอย่างหนึ่ง เนื่องจากลิ้นอ่อน และคืนตัวไม่ดี เมื่อเป่าแรงๆ หรือดูดแรงๆ ลิ้นอาจงอแล้วไม่คืนตัว หรือลิ้นอาจหักได้ง่าย แคนลิ้นทองเหลือง หมอแคนอาชีพจะไม่นิยมใช้ แต่หมอแคนตามบ้าน อาจจะใช้ เพราะราคาถูก แคน จะให้เสียงที่ไพเราะหรือไม่ นอกจากความกล่อมกัน ความเข้ากัน ความกินกันดี ของเสียงแต่ละเสียงแล้ว วัสดุของตัวหลาบโลหะที่ใช้ทำลิ้น ก็ถือว่าสำคัญ เพราะเป็นการกำหนดโทนของเสียงแคนแผ่นโลหะที่ใช้ทำลิ้นแคน จะกว้างแคบ สั้นยาว ขึ้นอยู่กับระดับเสียงของลูกแคนนั้นๆ เช่น เสียงต่ำ จะยาวกว่าเสียงสูง โดยประมาณแล้วแต่ละแผ่น จะยาวประมาณ 3 เซนติเมตร จะกว้างประมาณ 1 เซนติเมตร และหนาประมาณ 0.5 มิลลิเมตร ที่แผ่นแต่ละแผ่น จะตัดตรงกลางแนวยาวทำเป็นลิ้น และลิ้นนี้ จะหนาบางไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ ช่างทำแคน จะใช้มีดตอกและติวไม้รวกขูดแต่งลิ้น เพื่อปรับแต่งเสียง หากขูดด้านปลายลิ้นให้บางลง เสียงจะสูงขึ้น หากขูดด้านโคนลิ้นให้บางลง เสียงจะต่ำลง ซึ่งถ้าขูดจนบางเต็มที่แล้ว เสียงยังไม่ได้ ช่างแคนก็จะแก้ที่ รูแพวบนของแคนลูกนั้น บากรูให้ใกล้ลิ้นเข้ามาอีก จะทำให้เสียงสูงขึ้น การแก้ที่รูแพวบนนั้น แก้ได้เพียงบากให้ใกล้ลิ้นแคนเข้าไปอีก เท่านั้นเอง ดังนั้น ตอนแรกที่บากรูแพวบน ช่างแคนมักจะเผื่อเอาไว้ คือบากให้ไกลๆ เอาไว้ก่อน แล้วค่อยบากเข้ามาใกล้ทีหลัง แต่สำหรับช่างแคนที่ชำนาญ ก็จะบากได้ค่อนข้างแม่น



ภาพประกอบ 20 ตัวอย่างลิ้นแคนที่ปกติ

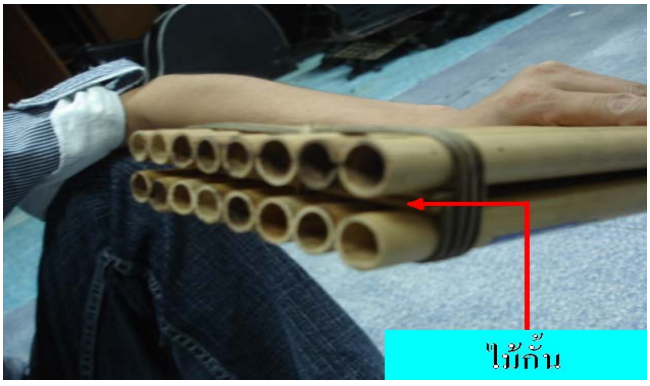


ภาพประกอบ 21 ตัวอย่างลิ้นแคนที่ไม่ปกติหรือลิ้นนอง

4. ขี้สูดหรือชันโรง เป็นขี้ผึ้งเหนียวสีดำ ที่ได้จากรังของแมลงชนิดหนึ่ง ตัวเล็กกว่าผึ้ง เรียกว่า แมลงขี้สูดหรือแมงน้อย คุณสมบัติของขี้ผึ้งชนิดนี้คือเหนียว ไม่ติดมือ และไม่แห้งกรอบ ขี้สูดใช้ผนึกช่องว่างระหว่างลูกแคนกับเต้า เพื่อไม่ให้ลมที่ผ่านเข้าทางปากรั่วไหลออกจากเต้าแคน

ภาพประกอบ 22 ขี้สูดหรือชันโรง

5.ไม้กั้น ทำจากไม้ไผ่ เหลาเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม กว้างประมาณ 1 เซนติเมตร หนาประมาณ 1 เซนติเมตร และยาวประมาณ ไม่เกินความกว้างของแคนดวงนั้นๆ ไม้กั้นนี้ ใช้กั้นระหว่างลูกแคนแพซ้ายกับแพขวา ตรงจุดที่มีเชือกมัด ซึ่งจุดที่มีเชือกมัด โดยมากจะมีอยู่ 3 จุดคือ ด้านล่าง 1 จุด ตรงกลางแถวๆปลายของลูกแคนที่สั้นที่สุด 1 จุด และด้านบนตรงปลายของลูกแคนที่ยาวที่สุดอีก 1 จุด นอกจากนั้น ตรงรูสี่เหลี่ยมของเต้าแคน ก็ใช้ไม้กั้นอีก 2 จุด ข้างบนและข้างล่าง รวมแล้ว แคน 1 ดวง ใช้ไม้กั้นประมาณ 5 อัน



ภาพประกอบ 23ไม้กั้น

6. เชือก ใช้สำหรับมัดยึดลูกแคน ให้อยู่ในรูปทรงที่ต้องการ และให้แคนมีความแข็งแรงขึ้น เชือกมัดนี้ นิยมใช้ เครือหญ้านาง และเครือหวาย แต่บางแห่งในปัจจุบัน ก็ใช้เชือกฟาง แคนที่ผลิตที่ในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด ช่างทำแคนร้อยเอ็ดนิยมใช้เครือหญ้านาง เป็นเชือกรัดแคน แคนที่ผลิตที่ในเขตจังหวัดนครพนม นิยมใช้หวาย เป็นเชือกรัดแคน

ภาพประกอบ 24 ต้นเครือหญ้านาง

ภาพประกอบ 25 เชือกรัดแคนที่ทำจากเครือหญ้านาง

3.วิธีการประกอบส่วนต่างๆให้เป็นแคน

อันดับแรก ช่างแคนจะจัดทำลูกแคนลูกแรก ขึ้นมาเป็นแม่แบบ เรียกลูกแคนนี้ว่า ลูกยั้ง เพราะถือเป็นฐานหรือแม่แบบ แล้วสืบสาวออกไปยังเสียงอื่นๆ ต่อไป นอกจากนั้น ลูกแคนลูกแรกนี้ จะเป็น

ตัวกำหนดขนาดความยาวต่ำสุดของแคนดวงนั้น คือจะสั้นกว่าลูกนี้ไปไม่ได้อีกแล้ว ลูกแรกหรือลูกยั้งนี้ จึงต้องเป็นลูกที่ยาวที่สุด ลูกแคนที่น่าจะยาวที่สุด คือลูกที่รูแพวบนอยู่ไกลที่สุด และลูกแคนที่รูแพวบนอยู่ไกลที่สุด จะให้เสียงต่ำที่สุด และในแคนทุกดวง เสียงที่ต่ำที่สุด คือเสียงลูกทุ้ง หรือลูกโป้ขวา ซึ่งหมอแคนสมัยใหม่ เมื่อเทียบกับดนตรีสากล จึงตั้งชื่อลูกนี้ว่า เสียงลาต่ำ ช่างแคน จะจัดทำลูกโป้ขวา เป็นอันดับแรก โดยมีบันไดเสียงหรือคีย์ ตามที่ผู้มาซื้อแคนร้องขอ เช่น หากผู้มาซื้อแคนต้องการ แคนแปดโป้ ช่างแคนก็จะบากรูสำหรับใส่ลิ้น จากนั้น ก็วัดนับจากรูลิ้นนั้นลงไปด้านล่างให้ได้ระยะ แปดโป้ ซึ่งหมายถึง ความกว้างนิ้วหัวแม่มือต่อกันแปดครั้งนั้นเอง แล้วบากตรงจุดนั้น เรียกว่า รูแพวล่าง จากนั้น ก็บากรูแพวบน โดยวัดนับจากลิ้นแคนขึ้นไปด้านบน ระยะประมาณ 3 ทบของรูแพวล่าง เช่น รูแพวล่างแปดโป้ รูแพวบน ก็ประมาณ 24 โป้ เมื่อบากรูแพวบนเสร็จแล้ว ใส่ลิ้นที่เตรียมไว้เข้าไป แล้วทดลองเป่าถ้าได้เสียงที่พอใจแล้ว ถือว่าลูกแคนนี้ คือ ลูกมาสเตอร์หรือลูกยั้งของแคนดวงนั้น และในกรณีที่ ผู้ซื้อต้องการระดับเสียงที่แน่นอน ควรเอาตัวอย่างเสียง หรือตัวอย่างเครื่องดนตรีซึ่งมีคีย์เสียงที่ผู้ซื้อต้องการไปให้ช่างทำแคนเทียบเสียงด้วย เพื่อให้ได้เสียงที่ถูกต้องแม่นยำ ซึ่งหากระบุคีย์เสียงที่แน่นอน ช่างทำแคนก็จะขูดลิ้นปรับแต่งเสียงแคนของลูกยั้งให้ได้ตามเสียงที่ผู้ซื้อต้องการก่อน

เมื่อได้ลูกมาสเตอร์หรือลูกยั้งแล้ว ช่างแคน ก็จะสืบสาวไปหาลูกอื่นๆ ที่เสียงเดียวกันแต่อยู่คนละช่วงทบเสียง ซึ่งช่างทำแคนเรียกว่า เสียงถูกกัน เช่น ลา ต่ำ กับ ลา กลาง กับ ลา สูง เป็นต้น สืบไปหาเสียงร่วมคอร์ด ซึ่งช่างทำแคนเรียกว่า เสียงกินกัน เช่น เทียบ ลา กับ โด เทียบ ลา กับ มี เทียบ ลา กับ เร เทียบ เร กับซอล เทียบ ซอล กับ โด เทียบ โด กับฟา เทียบ ฟา กับ ที เทียบ ที กับ มี ซึ่งการเทียบเสียงหาเสียงที่กินกัน และถูกกันนี้ เป็นความสามารถพิเศษของหูช่างแคน หลังจาก เสร็จทุกลูกแล้ว ช่างแคนก็จะประกอบลูกแคนทั้งหมด เข้าในเต้าแคนที่เตรียมไว้ โดยเรียงลำดับลูกแคน ดังตัวอย่างกรณีการประกอบแคนแปด ดังนี้

ตาราง 1 ลำดับชื่อลูกแคนแคนแปด เรียกชื่อตามช่างแคนไทย

	คู่ที่1	คู่ที่2	คู่ที่3	คู่ที่4	คู่ที่5	คู่ที่6	คู่ที่7	คู่ที่8
แพซ้าย	โป้ซ้าย	เวียงใหญ่ หรือ แม่เวียง	แม่แก่	แม่ก้อย ขวา	แม่ก้อย ซ้าย	สะแนน	ก้อยซ้าย	เสพซ้าย
แพขวา	ลูกทุ้ง หรือ โป้งขวา	แม่เซ	สะแนน	ฮับทุ้ง	เวียงน้อย หรือ ลูกเวียง	แก่น้อย	ก้อยขวา	เสพขวา

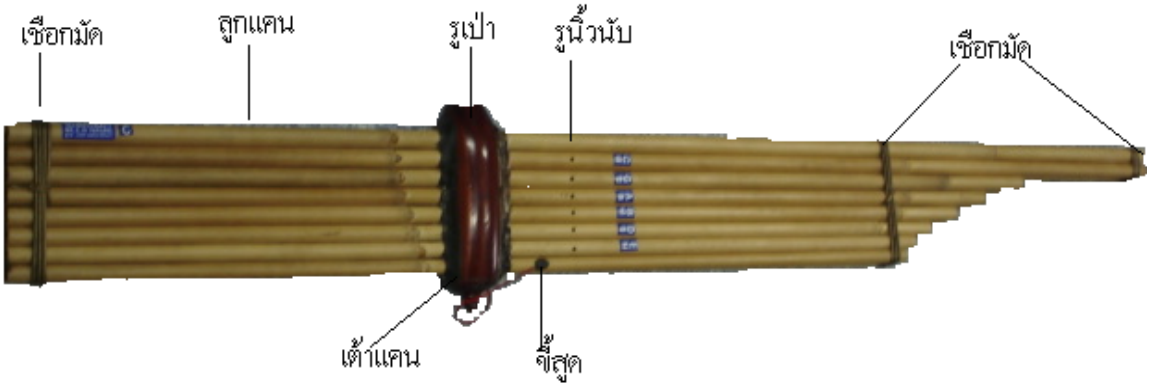
ตาราง 2 ลำดับชื่อลูกแคนแคนแปด เรียกชื่อตามช่างแคนลาว

	คู่ที่1	คู่ที่2	คู่ที่3	คู่ที่4	คู่ที่5	คู่ที่6	คู่ที่7	คู่ที่8
แพซ้าย	โป้ซ้าย	ชี้ซ้าย	แม่เวียง	ซะซ้าย	จุ้มเมืองหลวง	สุดสะแนน	ก้อยซ้าย	สร้อยสุดสะแนน
แพขวา	ลูกทุ้ง	ติดสูดใหญ่	สุดสะแนน	ฮับทุ้ง	ลูกสอง	ติดสูดน้อย	สร้อยล่อง	สร้อย

ตาราง 3 ลำดับเสียงแคนแปด แคนแต่ละลูก เมื่อนำมาเทียบเป็นโน้ตดนตรีสากล

	คู่ที่1	คู่ที่2	คู่ที่3	คู่ที่4	คู่ที่5	คู่ที่6	คู่ที่7	คู่ที่8
แพซ้าย	โด	ทีต่ำ	เรต่ำ	มีต่ำ	ฟา	ซอล	ฟา	ซอลสูง
แพขวา	ลาต่ำ	โดต่ำ	ซอล	ลา	ที	เร	มี	ลาสูง

โดยขณะที่ใส่ลูกแคนเข้าไปในโพรงเต้าแคนแต่ละลูกนั้น ก็จะใช้ขี้สูดติดลุกแคนกับเต้าแคน และเมื่อเรียงครบทุกลูกแล้ว ก็จะติดขี้สูดปิดผนึกให้ทั่วอุดรูรั่วให้มิด เมื่อเสร็จแล้ว ช่างแคนจะทดลองเป่าดูอีกที เพื่อจะสำรวจตรวจสอบว่ายังมีเสียงไหนที่ยังผิดเพี้ยนอยู่หรือไม่ หลังจากปรับแต่งเสียงจนกลมกล่อมถูกต้องดีแล้ว ช่างแคน ก็จะนำเครือหญ้านาง หรือเส้นตอกหวายที่เตรียมไว้แล้ว มาจัดการมัดรอบลูกแคน ทั้งสามจุด คือ จุดที่หนึ่งด้านล่างของแคน จุดที่สองตรงช่วงปลายลูกแคนที่สั้นที่สุด และจุดที่สามตรงช่วงปลายลูกแคนที่ยาวที่สุด โดยจุดที่มัดนี้ จะใส่ไม้หมอน หรือไม้กั้นระหว่างลูกแคนแพซ้ายกับแพขวา เป็นอันทำแคนเสร็จหนึ่งดวง



ภาพประกอบ 26 ตัวอย่างแคนแปดที่ทำเสร็จเรียบร้อยแล้ว

4. วิธีการบรรเลง

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม พบว่า หมอแคนหนาย ไวมาตร ได้ใช้แคนแปด เป่าประกอบพิธีกรรม เพราะว่าแคนแปด เป็นแคนขนาดกลาง เหมาะกับเสียงของนายบุญหนา เทพทำ จากการศึกษาข้อมูลของแคนแปด วิธีการเป่าแคนและโน้ตที่ประจำลูกแคนแปด ได้มีรายละเอียดดังนี้

ตาราง 4 โน้ตที่ประจำลูกแคนแปด

แพซ้ายลูกที่	แพขวาลูกที่	ระดับเสียงที่ได้
1	2	โด
3	6	เร
4	7	มี
5-7	-	ฟา
6	3	ซอล
-	1-4	ลา
2	5	ที

ตาราง 5 ลักษณะการ การใช้นิ้วที่มือขวาแคนแปด

นิ้วมือขวา	ลูกที่	ระดับเสียงที่ได้
หัวแม่มือ	1	ลา
ชี้	2-3	โด-ซอล
กลาง	4-5	ลา-ที
นาง	6-7	เร-มี
ก้อย	8	เสพขวา

ตาราง 6 ลักษณะการ การใช้นิ้วที่มือซ้ายแคนแปด

นิ้วมือซ้าย	ลูกที่	ระดับเสียงที่ได้
หัวแม่มือ	1	โด
ชี้	2-3	ที-เร
กลาง	4-5	มี-ฟา
นาง	6-7	ซอล-ฟา
ก้อย	8	เสพซ้าย

5. ลายแคน (ทำนอง) ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ นั้น จากการเก็บรวบรวมข้อมูลและการสัมภาษณ์ หมอแคนหนาย ไวมาตร ได้ใช้ ลายใหญ่ เป่าประกอบพิธีกรรมจากต้นจนจบพิธีกรรม

จากการศึกษาข้อมูล คำว่าท่วงทำนองของแคนที่ถูกเป่าออกมานั้น ชาวอีสานเรียกว่า ลายแคน ซึ่งก็คือ จังหวะ ทำนองแคนนั่นเอง ลายแคนเป็นการสืบต่อกันมาจากความทรงจำหมอแคนในอดีต ไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ลายแคนถูกประดิษฐ์ขึ้นมาจากการเลียนลีลาและท่วงทำนองหรือเสียงจากธรรมชาติซึ่งทำให้เกิดความไพเราะจับใจ

ดนตรีอีสานสามารถแยกระดับเสียงได้โดยยึดแคน เป็นหลัก และมีอยู่ 2 กลุ่มระดับเสียงคือ

1. กลุ่มลายทางยาว หมายถึง การบรรเลงประกอบการลำที่มีท่วงทำนองเชื่องช้า เหมาะสำหรับการลำในบทเล่าเรื่อง บทพรรณนา บทโศกเศร้า หวนหา เป็นลายที่ออกสำเนียงทางไมเนอร์ ให้อารมณ์แบบสุนทรีย์ กินใจ แบ่งออกเป็น 3 ลายใหญ่ๆ

- ลายใหญ่ เทียบเสียงเป็น เอไมเนอร์ (Am)
- ลายน้อย เทียบเสียงเป็น ดีไมเนอร์ (Dm)
- ลายเซ เทียบเสียงเป็น อีไมเนอร์(Em)

2. ลายกลุ่มทางสั้น เป็นลายที่ออกสำเนียงทางเมเจอร์ ให้ความรู้สึกเริงร่า กระฉับกระเฉง คำว่าทางสั้น ในภาษาทางดนตรี หมายถึงมีจังหวะเร็วและตกสม่ำเสมอ แทบจะไม่มีช่วงที่จะลากเสียงยาวได้เลย แยกย่อยออกไปตามสเกลเสียงได้ 3 ลายคือ

- ลายสุดสะแนน เทียบเสียงเป็น ซีเมเจอร์(C major)
- ลายโป้ซ้าย เทียบเสียงเป็น เอฟเมเจอร์(F major)
- ลายสร้อย เทียบเสียงเป็น จีเมเจอร์(G major)

ซึ่งมีลายระเอียดของ ลายแคน ของแคนแปด ดังนี้

ตาราง 7 สรุปลายแคน ทางแคนและการเทียบคีย์ พร้อมทั้งเสียงลูกแคนที่ติดขี้สูด ของแคนแปด

ชื่อลาย	ทาง	คีย์	ติดขี้สูดที่เสียง	ติดขี่สูดแพ
ใหญ่	Minor	Aminor	ลา มี	8 ขวา 7 ขวา
น้อย	Minor	Dminor	เรสูง ลาสูง	6 ขวา 8 ขวา
เซ	Minor	Eminor	มี ลา	7 ขวา 8 ขวา
สุดสะแนน	Major	Cmajor	ซอลสูง	8 ซ้าย
โป้ซ้าย	Major	Fmajor	ซอลสูง โดสูง	8 ซ้าย 1 ซ้าย
สร้อย	Major	Gmajor	เรสูง ลาสูง	6 ขวา 8 ขวา

ลายใหญ่ ซึ่งเป็นลายแคนที่เป่าการประกอบพิธีกรรม ลายใหญ่ หมายถึง ทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงทุ้มต่ำ ภาษาไทย-ลาว เรียกเสียงทุ้มต่ำว่า เสียงใหญ่ เสียง ลา เป็นเสียงทุ้มต่ำที่สุดในแคนแต่ละเต้า เมื่อลายใหญ่มีเสียง ลา เป็นศูนย์กลางของทำนอง จึงมีชื่อเรียกว่า ลายใหญ่

ลายใหญ่ มีเสียงลาต่ำ (เสียง A เมื่ออยู่บันไดเนเจอรัลไมเนอร์) เป็นเสียงศูนย์กลางของทำนอง ใช้โน้ตในทำนองได้เพียง 6 โน้ต คือ ล ท ด ร ม ซ ส่วนเสียงฟา เป็นเสียงที่ไม่เข้าพวกกับเสียงอื่นเมื่อบรรเลงทำนอง หากนำเสียงนี้มาใช้ร่วมทำนอง จะฟังดูแปร่งๆ หู ซึ่งเสียงฟา เมื่อหากจะให้เข้าพวกจริงๆ ต้องเป็นเสียงฟาชาร์ป (F#) ซึ่งแคนไม่มีเสียงฟาชาร์ป อีกอย่างหนึ่ง ทำนองลายเพลงอีสาน โดยมาก เป็นทำนองโน้ตกระโดด ใช้โน้ตในแต่ละลายเพลง 5 โน้ต ซึ่งโน้ตหลัก 5 โน้ตของลายใหญ่คือ “ล ด ร ม ซ” ส่วนลายเพลงที่มี 6 โน้ต คือ เพิ่มเสียง ท และ 7 โน้ต (เพิ่มเสียง ท และ ฟ) จะมีน้อย ถ้ามีบรรเลง ก็เป็น

เพลงที่ยืมทำนองมาจากถิ่นอื่น หรือเป็นลายเพลงกำเนิดใหม่ (ซึ่งถ้ามี 7 โน้ต แคนจะบรรเลงได้เฉพาะลายน้อยเท่านั้น) มาตราเสียงของลายใหญ่ จัดอยู่ใน “A Mode” คือเพลงจบลงด้วยเสียง ลา ออกเป็นบันไดเอไมเนอร์ (Am)

การบรรเลงลายใหญ่ ต้องใช้เสียงลา และ เสียง มี เป็นเสียงประสานยืน หรือเสียง Drone ตลอดทั้งลาย ดังนั้น ผู้เป่า จะเอาขี้สูดก้อนเล็กๆ อุดที่รูของ เสียงลาสูง ไว้(เสียงเสพ แพขวามือลูกที่แปด) ส่วนรูนับเสียงมี (ลูกที่7 แพขวามือ) จะใช้นิ้วนางขวา ปิดไว้ เพื่อเป็นการสะดวกในอันที่จะเลื่อนไปปิดรูนับเสียงเร (ลูกที่6 แพขวามือ) เมื่อเปลี่ยนไปเล่นลายน้อย แต่ถ้าเป็นการบรรเลงลายใหญ่ล้วนๆ ไม่ออกลายอื่น หมอแคนอาจใช้ก้อนขี้สูด ปิดรูเสียงมี และเสียงลา ไว้ทั้งสองรู เสียงประสานยืนหรือเสียงโดรนนั้น หมอแคนเรียกว่าเสียงเสพ

6. นักดนตรี หรือหมอแคน

การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า แห่งหมู่บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม หมอแคนที่เป่าประกอบพิธีกรรมจะถูกเรียกว่าหมอม้า คือ นายหนาย ไวมาตร และใช้เครื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมเพียงชิ้นเดียวคือ แคน 1 เต้า เท่านั้น หมอแคนหนาย ไวมาตร เป็นผู้มีความสามารถในการเป่าแคนเป็นอย่างมาก อาจกล่าวได้ว่าเป็นนักดนตรีที่มีฝีดีสุดของหมู่บ้าน นายหนาย ไวมาตร เกิดเมื่อวันอาทิตย์ที่ 12 พฤษจิกายน พ.ศ. 2484 ที่บ้านซองแมว ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เป็นบุตรคนที่ 2 ในพี่น้อง 8 คน บิดาชื่อนายสม ไวมาตร เสียชีวิตแล้ว มารดาชื่อนางกา ไวมาตร เสียชีวิตแล้ว นายหนาย ไวมาตรจบการศึกษา ระดับชั้นประถมปีที่ 4 ที่โรงเรียนวัดบ้านซองแมว มีภรรยาชื่อนางมา ไวมาตร ซึ่งเป็นบุตรสาวของนายแหมก กับนางพา มูลยาพอ นายหนาย กับนางมา ไวมาตร ได้สมรสกันเมื่อปี พ.ศ. 2503 ที่หมู่บ้านไชโย(หมู่บ้านโนนทองในปัจจุบัน) มีบุตรด้วยกัน 7 คน เป็นชาย 4 คน หญิง 3 คน ปัจจุบันนายหนาย ไวมาตร อายุ 68 ปี นางมา ไวมาตร อายุ 65 ปี และอาศัยอยู่ บ้านเลขที่ 40 หมู่ที่ 19 บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ประกอบอาชีพด้านการเกษตร ได้แก่ ทำนาในฤดูฝน ในฤดูแล้ง เลี้ยงสัตว์ ได้แก่ วัว ควาย ไก่ เป็ด นายหนาย ไวมาตร เริ่มชอบและหลงในเสียงลำเสียงแคนมาตั้งแต่จำความได้ ในวัยเด็ก นายสม ไวมาตร ผู้เป็นพ่อได้พานายหนาย ไปชมหมอลำกลอน ที่มาแสดง ที่บ้านซองแมว นายหนายรู้สึกประทับใจ ซาบซึ้งในเสียงแคนที่หมอแคนที่เป่าประกอบกับหมอลำกลอน และใฝ่ฝันเอาไว้ว่า สักวันหนึ่ง ตัวเองต้องเป็นหมอแคนให้ได้ พอถึงวัยหนุ่ม อายุ 17 ปี นายหนู ไวมาตร ผู้เป็นพี่ชาย ได้พานายหนาย ไปฝากกับหมอลำเรื่องต่อกลอนคณะ ส.ประยุทธศิลป์ โดยพี่ชายให้ฝึก ท่องกลอนลำอยู่ประมาณ 2 ปี เพื่อจะให้นายหนาย เป็นหมอลำที่มีชื่อเสียงให้ได้ แต่ทว่าความใฝ่ฝันที่เก็บไว้ในใจตอนเมื่อยังเยาว์วัย ว่าสักวันหนึ่ง ตัวเองต้องเป็นหมอแคนให้ได้ ซึ่งยังไม่เคยเลือนหายไปจากใจเลย พอถึงอายุได้ 19 ปี นายหนาย ได้เดินทางมาขอเป็นลูกศิษย์กับ หมอแคนทองคำ นำแก้ว ระยะแรก ครูทองคำ ได้สอน

ให้เป่าแคนแปด และฝึกเป่าลายใหญ่ โดยใช้เวลาฝึกเป่าอยู่ประมาณ 1 เดือน ก็ได้รับคำชมจากครูทองคำว่า เป่าได้ไพเราะ มีพรสวรรค์ จากนั้นครูทองคำ ก็เริ่มสอนให้เป่าลายน้อย และได้สอนลายที่ยากที่สุด คือ ลายสุดสะแนน ซึ่งได้ใช้เวลาฝึกเป่าลายสุดสะแนน อยู่ประมาณ 15 วัน จนได้รับคำชมจาก ครูทองคำว่า เป่าได้เร็วกว่าศิษย์คนอื่น หลังจากนั้นก็ฝึกเป่า ลายเซ ลายโป้ซ้าย ลายสร้อย ให้ นายหนาย ได้ใช้เวลาเรียนการเป่าแคนอยู่ประมาณ 3 ปี หลังจากนั้น ได้มีคนมาติดต่อไปเป่าแคนประกอบหมอลำกลอนซึ่งเป็นหมอลำฝ่ายหญิง หมอลำจอมศรี พงศ์อุทธา และเป่าแคนประกอบการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอนหลายคณะ เช่น คณะ ส.ประยุทธศิลป์ คณะ สมชายบันเทิงศิลป์

การเป่าแคนประกอบพิธีกรรมหมอลำผีฟ้า จากการสัมภาษณ์ นายหนาย ได้กล่าวว่า เริ่มเป่าแคนประกอบพิธีกรรมรักษา ก่อนการเป่าแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษ โดยเป่าประกอบพิธีกรรมให้กับหมอลำผีฟ้า บุญหนา เทพทำ ซึ่ง นายหนาย ไวมาตร จดจำไม่ได้ว่าปี พ.ศ. ใด จำได้ว่า ได้เป่าประกอบพิธีกรรมนี้มานานแล้วประมาณ 35 ปี และ นายหนาย กล่าวต่อไปอีกว่า จะเป่าประกอบพิธีกรรมนี้ต่อไป จนกว่าจะมีเหตุที่ทำให้ตนเองไม่สามารถเป่าแคนได้ ซึ่งการเป่าแคนประกอบพิธีกรรมนี้ ตนเองเป่าด้วยความเชื่อ ความศรัทธาและจะต้องการสืบทอดพิธีกรรมนี้ต่อไป (หนาย ไวมาตร. 2550: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 27 นายหนาย ไวมาตร

7. โอกาสในการบรรเลง

ลักษณะการเป่าแคนประกอบพิธีกรรมหมอลำผีฟ้า นายหนาย ไวมาตร จะใช้แคนประเภทแคนแปดเพียงเต้าเดียว และเป่าในลายใหญ่เพียงลายเดียวเท่านั้น ประสานกับการลำและการฟ้อนรำ

โอกาสในการเป่าแคนประกอบพิธีกรรมของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ นั้นมีอยู่ 2 พิธีกรรม คือ

1. การเป่าแคนประกอบพิธีกรรมลำผีฟ้าเพื่อรักษาผู้เจ็บป่วย ซึ่งไม่ได้กำหนด วัน เวลา และสถานที่ แล้วแต่โอกาสในการข้อร้องจากญาติของผู้เจ็บป่วย ให้ไปรักษา ซึ่งจากการสัมภาษณ์หมอแคนหนาย พบว่า ช่วงที่เริ่มเป่าประกอบพิธีกรรมระยะแรก ประมาณ ปี พ.ศ. 2517 ถึง 2525 ได้มีการประกอบพิธีกรรมลำผีฟ้าเพื่อรักษาผู้เจ็บป่วยเป็นจำนวนมาก ประมาณปีละ 8 ถึง 10 ครั้ง ต่อมาการประกอบพิธีกรรมได้ลดลงเรื่อยๆ ปัจจุบันนี้ไม่ค่อยมีผู้เจ็บป่วย มาให้ประกอบพิธีกรรมลำผีฟ้าเพื่อรักษาเลย ปีหนึ่งๆอาจจะแค่มีครั้งเดียวหรือไม่มีเลย ซึ่งอาจจะเป็นเพราะ วิทยาการทางการแพทย์ ได้เข้ามาสู่ชุมชนและสร้างความเข้าใจใหม่ให้กับชุมชน

2. การเป่าแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ จะประกอบพิธีกรรมขึ้นใน วันข้างขึ้นเดือน 6 ของของทุกปีและต้องตรงวันจันทร์ กล่าวคือ ในปีหนึ่งจะประกอบพิธีกรรมครั้งเดียว (หนาย ไวมาตร. 2550: สัมภาษณ์)

ตอนที่ 3

การศึกษาการประกอบพิธีกรรม

1. เครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรม

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลในการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษ ของหมอลำผีฟ้า ซึ่งมีหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ แห่งหมู่บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ได้มีเครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรม ประเภทขันธ์ 5 และเครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 8 ดัง ซึ่งมีการจัดเครื่องเซ่นไหว้ดังต่อไปนี้

เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 5 ประกอบไปด้วย

- เทียนเล็ก	10	เล่ม (5 คู่)
- ดอกจำปา ดอกตูม	10	ดอก (5 คู่)
- ดอกจำปา ดอกบาน	10	ดอก (5 คู่)
- ขันหรือจาน	1	ใบ

โดยมีการจัดรูปแบบเครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 5 มีดังนี้คือ นำเทียนเล็ก 10 เล่มวางลงในขัน ข้างละ 5 เล่ม หลังจากนั้นก็นำเอาดอกจำปา ดอกตูม 10 ดอก วางลงในขัน ข้างละ 5 ดอก แล้วค่อยเอาดอกจำปา ดอกบาน 10 ดอก วางลงในขัน ข้างละ 5 ดอก ก็เป็นอันเสร็จ

จากศึกษาความหมายการจัดรูปแบบ เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 5 นั้น คำว่า เบญจขันธ์ หรือ ขันธ์ 5 หมายถึง กองแห่งรูปธรรมและนามธรรมห้าหมวดที่ประชุมกันเข้าเป็นชีวิต ซึ่งประกอบ ไปด้วย

1. รูปขันธ์ กองรูปก็คือ ส่วนที่เป็นรูป ร่างกาย พฤติกรรม และคุณสมบัติต่าง ๆ ของส่วนที่เป็นร่างกาย ส่วนประกอบฝ่ายรูปธรรมทั้งหมด

2. เวทนาขันธ์ กองเวทนาก็คือ ส่วนที่เป็นการเสวยรสอารมณ์ ความรู้สึก สุข ทุกข์ หรือเฉย ๆ เมื่อรับรู้เกิดความพอใจ มนุษย์เรียกว่า สุข เมื่อรับรู้เกิดความไม่พอใจ มนุษย์เรียกว่า ทุกข์ เมื่อรับรู้แล้วไม่ทุกข์ไม่สุข เรียกว่า อุเบกขา

3. สัญญาขันธ์ กองสัญญาก็คือ ส่วนที่เป็นความกำหนดหมายให้จำอารมณ์นั้น ๆได้ ความกำหนดได้หมายรู้ในอารมณ์ 6 เช่น เสียงดัง รูปสวย กลิ่นหอม รสหวาน ร้อนและดีใจ

4. สังขารขันธ์ กองสังขารก็คือ ส่วนที่เป็นความปรุงแต่ง สภาพที่ปรุงแต่งจิตให้ดีหรือชั่วหรือเป็นกลาง ๆ คุณสมบัติต่าง ๆ ของจิต มีเจตนาเป็นตัวนำ ที่ปรุงแต่งคุณภาพของจิต ให้เป็นกุศล อกุศล อัพยากฤต

5. วิญญาณขันธ์ กองวิญญาณก็คือ ส่วนที่เป็นความรู้แจ้งอารมณ์ ความรู้อารมณ์ทางอายตนะทั้ง 6 อายตนะแปลว่า บ่อเกิดหรือสื่อสัมพันธ์ บ่อเกิดหรือสื่อสัมพันธ์ ของอายตนะทั้งสองแล้วเกิดอารมณ์ขึ้น อายตนะมีตาเป็นต้น เมื่อสัมผัสกับรูปแล้ว ก็ติดต่อสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องถึงประสาทเข้ามาหาใจ แล้วใจก็รับเอามาเป็นอารมณ์ ถ้าดีก็ชอบใจ สนุก เพลิดเพลิน ถ้าไม่ดีก็ไม่ชอบใจ คับแค้นเป็นทุกข์โทมนัสต่อไป อายตนะ ประกอบด้วย อายตนะภายใน 6 และอายตนะภายนอก 6 มีดังนี้

หู	ได้ยินเสียง	เรียกว่า โสตวิญญาณ
ตา	มองเห็นวัตถุ	เรียกว่า จักษุวิญญาณ
จมูก	ดมกลิ่น	เรียกว่า ฆานวิญญาณ
ลิ้น	รับรส	เรียกว่า ชิวหาวิญญาณ
กาย	ถูกสัมผัส	เรียกว่า กายวิญญาณ
ใจ	รับความรู้สึก	เรียกว่า มโนวิญญาณ

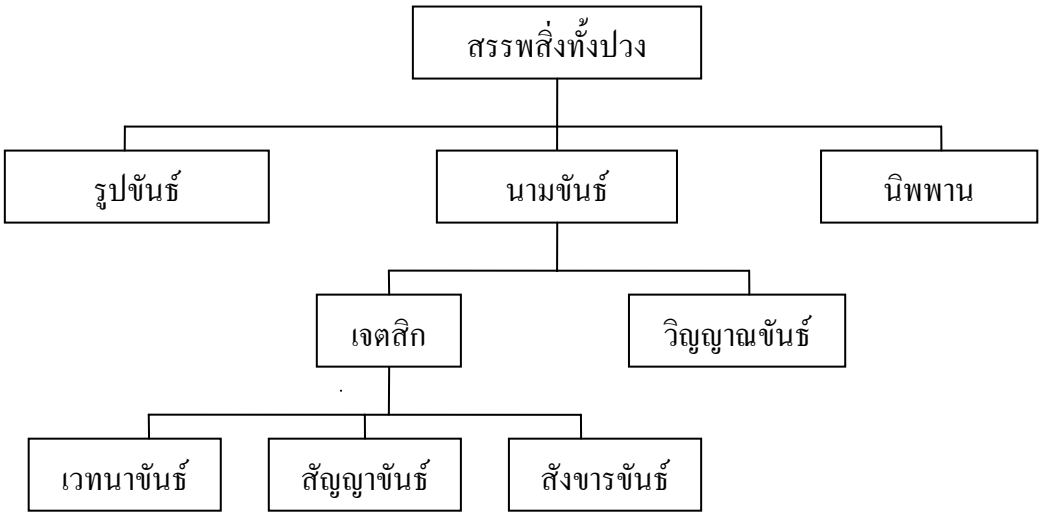
อาจกล่าวได้ว่าสรรพสิ่งทั้งหลายในอนันตจักรวาลนั้น แยกประเภทได้เป็น 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 คือส่วนเป็นวัตถุทั้งหลาย ได้แก่ สสารทั้งหลาย แสง สีทั้งหลาย เสียง กลิ่น รส ความเย็น ความร้อน ความอ่อน ความแข็ง ความหย่อน ความตึง อาการเคลื่อนไหวของสิ่งต่างๆ ช่องว่างต่างๆ อากาศ ดิน น้ำ ไฟ ลม สภาพแห่งความเป็นหญิง เป็นชาย เนื้อสมองและระบบของเส้นประสาททั้งหลาย อันเป็นฐานให้จิตเกิด รวมทั้งอาการแห่งความเกิดขึ้น ตั้งอยู่ เสื่อมไป ดับไปของวัตถุทั้งหลายด้วยซึ่งรวมเรียกว่า รูปขันธ์ (ขันธ์ = กอง หมวด หมู่)

ส่วนที่2 คือส่วนที่เป็นความรู้สึกนึกคิด และความคิดทั้งหลาย รวมเรียกว่านามขันธ์ แยกได้ 4 ชนิดคือ เวทนาขันธ์ สัญญาขันธ์ สังขารขันธ์ วิญญาณขันธ์

ส่วนที่ 3 คือส่วนที่เป็น นิพพาน อันหมายความว่า สภาวะที่พ้นจากรูปขันธ์และนามขันธ์ทั้งปวงหรือสภาวะจิตที่พ้นจากความยึดมั่น ผูกพันธุ์ในสิ่งทั้งปวง รวมไปถึงไม่ยึดมั่นในนิพพานด้วย นิพพาน = นิ + วาน ในภาษาบาลีนั้น ว. กับ พ. ใช้แผลงแทนกันได้ วาน จึงเท่ากับ พาน นิ หมายถึง การพ้นจากทุกสิ่ง และ วาน หมายถึง สิ่งที่เกี่ยวโยงไว้ ได้แก่ ตัณหาคือความทะยานอยากและอุปาทานคือความยึดมั่นถือมั่นนั่นเอง ฉะนั้นคำว่า นิวาน หรือนิพพาน แปลตามตัวจึงหมายถึงความพ้นจากเครื่องเกี่ยวโยงกับตัณหาและอุปาทาน นั่นเอง

โดยที่เวทนาขันธ์ สัญญาขันธ์ สังขารขันธ์รวมเรียกว่าเจตสิก ซึ่งแปลว่าเป็นสิ่งที่เกิดร่วมกับจิตเสมอ (ในภาษาบาลีนั้นสระ อิ กับสระ เอ ใช้แทนกันได้ เจต จึงเท่ากับ จิต นั่นเอง) คือจิตและเจตสิกจะเกิดและดับพร้อมกันเสมอ จะแยกกันเกิดไม่ได้ เพราะเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกันอยู่ เพียงแต่ว่าตอนนั้นนามขันธ์ตัวไหนจะแสดงตัวเด่นกว่าตัวอื่นเท่านั้นเอง



ภาพประกอบ 28 รูปแบบของขันธ์ 5 ดังสรรพสิ่งทั้งหลายในอนันตจักรวาล

ภาพประกอบ 29 เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 5

เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 8 ประกอบไปด้วย

- เทียนใหญ่	4	เล่ม (2 คู่)
- ดอกจำปา ดอกตูม	16	ดอก (8 คู่)
- ดอกจำปา ดอกบาน	16	ดอก (ร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ4 ดอก)
- ขันหรือจาน	1	ใบ

การจัดรูปแบบเครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 8 มีดังนี้คือ นำเทียนเล็ก 4 เล่มวางลงในขัน ข้างละ 2 เล่ม หลังจากนั้นก็นำเอาดอกจำปา ดอกตูม 16 ดอก วางลงในขัน ข้างละ 8 ดอก แล้วนำเอาดอกจำปา ดอกบาน 16 ดอก ไปร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ 4 ดอก วางลงในขัน ข้างละ 2 พวง ก็เป็นอันเสร็จ (บุญหนา เทพทำ. 2551: สัมภาษณ์)

เหตุผลที่นำเอาดอกจำปามาเป็นเครื่องเซ่นไหว้นั้น มีเหตุผลว่า ดอกจำปา หรือดอกลั่นทม ตามความเข้าใจเดิมของคนโบราณ ลั่นทมนั้น มีเสียงพ้องกับคำว่า “ระทม” ซึ่งหมายถึงความโศกเศร้าเสียใจ แต่มีผู้รู้หลักฐานในภาษาไทยได้อธิบายว่า ลั่นทม เป็นคำผสมของคำว่า ลั่น+ทม โดย“ลั่น” หมายถึง แตกหัก ละทิ้ง ส่วน“ทม” หมายถึง ความทุกข์โศก เมื่อรวมกันแล้วจึงหมายถึง การละทิ้งความระทมทุกข์ทั้งปวง ซึ่งความหมายที่ดี ทางภาคใต้ เรียกดอกลั่นทมว่า ดอกไม้ขอม เป็นดอกไม้บูชาครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ชาวลาวและชาวอีสาน ดอกลั่นทม ว่า “ดอกจำปาลาว” ในสมัยก่อนนั้นไม่นิยมปลูกไว้ในบริเวณบ้าน แต่มักปลูกไว้ในป่าหรือป่าช้า ซึ่งน่าจะเป็นความต้องการของลูกหลานปลูกไว้ให้ผู้ตายอันเป็นสิ่งที่เคารพรัก ได้ชื่นชมกับความสวยงาม จากเหตุผลดังกล่าว จึงมีการนำเอา ดอกลีราวดี หรือ ดอก

จำปาลาว มาเป็นเครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า (พรชัย ศรีสารคาม 2551 : สัมภาษณ์)

ดอกจำปา ดอกตูม 16 ดอก ใช้บวงสรวง ผีบรรพบุรุษ ดอกจำปา ดอกบาน 16 ดอก ร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ4 ดอก ใช้บวงสรวง ผีแถน ส่วน เทียนใหญ่ 4 เล่ม ใช้บวงสรวง ผีแถน โดยชาวอีสานมีความเชื่อเกี่ยวกับธาตุทั้ง 4 ประกอบด้วยธาตุ ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งถือว่าเป็นจุดกำเนิดชีวิตมนุษย์ รวมทั้งยังมีความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรม คือการเวียนว่ายตายเกิดของสรรพสัตว์และชีวิตมนุษย์ และชาวอีสานมองสุขภาพอย่างเป็นองค์รวมและเชื่อว่าเหตุแห่งการเจ็บป่วยเกี่ยวข้องกับ “กรรม” ทั้งกรรมจากการกระทำในปัจจุบัน และกรรมจากการสั่งสมมาแต่อดีตชาติ ดังนั้นสุขภาพจึงไม่ใช่เรื่องเฉพาะหมอยาและโรงพยาบาล แต่เพียงอย่างเดียว แต่สุขภาพเป็นเรื่องของการดำเนินวิถีชีวิตให้เป็นสุข ทั้งในส่วนของบุคคล ซึ่งประกอบด้วยร่างกายกับจิตวิญญาณ รวมทั้งศักยภาพทางภูมิปัญญาในการดูแลรักษาสุขภาพ (พรชัย ศรีสารคาม. 2551: สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 30 ดอกจำปา 16 ดอก ร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ 4 ดอก ใส่ในขันธ์ 8

ภาพประกอบ 31 การจัดรูปแบบเครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 8

นายบุญหนา เทพทำ ได้ให้ถือ ศีล 8 ห้ามร่วมหลับนอนฉันท์สามีภรรยา งดเว้นอาหารมื้อเย็น สวดมนต์ไหว้พระ เจริญสมาธิภาวนา เหมือนการถือศีลบวชพราหมณ์นั่นเอง โดยต้องปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ถ้าผิดศีล จะได้รับการลงโทษจาก ผีแถนและผีบรรพบุรุษได้ (นายบุญหนา เทพทำ. 2551: สัมภาษณ์)

2. ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

มีขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอยู่ 3 วัน ดังต่อไปนี้

2.1 วันปงพาคายใหญ่ เป็นวันแรก ตรงกับวันอาทิตย์ เป็นการประกอบพิธีกรรม “ปงพาคายใหญ่” จะเป็นพิธีกรรมอันดับแรกก่อนการประกอบพิธีกรรมอื่นๆ ซึ่งเป็นการเชิญเอาพาคายใหญ่ลงจากหิ้งบูชาผีบรรพบุรุษ พิธีกรรมจะต้องเริ่มขึ้นก่อนเวลา 18.00 น. ในวันข้างขึ้นเดือน 6 ของทุกปี และต้องตรงกับวันอาทิตย์ และนายบุญหนา เรียกการประกอบพิธีกรรมนี้ ว่า “ปงพาคายใหญ่” ซึ่ง พาคายใหญ่นั้น ประกอบไปด้วย

- ถาดพาคาย
- ผ้าขาวรองถาดพาคาย
- ขี้ผึ้ง หรือ เทียนจากการบูชาทุกๆครั้ง แล้วเกิดการหลอมรวมกันเอง
- เงินฮาง มีอยู่ 3 เหรียญ มีลักษณะคล้ายกับรางใส่อาหารสำหรับเลี้ยงสัตว์
- เงินเหรียญบาทเก่าๆ 1 เหรียญ

- ดอกจำปาบาน 8 ดอก วางไว้ 2 ข้าง ข้างละ 2 ดอก
- เทียนใหญ่ 4 เล่ม วางไว้ 2 ข้าง ข้างละ 2 คู่
- เทียนเล็ก 5 คู่ วางรวมกัน

การปงพาคายใหญ่ ของนายบุญหนา เทพทำ นั้นได้ทำพิธี บอกกล่าวขอเชิญ ผีแถน ผีฟ้า พร้อมทั้งผีบรรพบุรุษ ให้รับทราบไว้ด้วยว่า ในวันพรุ่งนี้จะมีการประกอบพิธีกรรม จึงขอให้ ผีแถน ผีฟ้า พร้อมทั้งผีบรรพบุรุษ ให้ลงมาประทับรับการสักการบูชาจากข้าพเจ้าพร้อมทั้งบริวารผู้เข้าร่วมพิธีกรรมภายในวันพรุ่งนี้ด้วย หลังจากกล่าวเสร็จ ก็นำเอาพาคายใหญ่ ลงมาที่พื้นของบ้าน แล้วก้มลงกราบ 1 ครั้ง หลังจากนั้นก็ก้มลงกราบหิ้งพระ 3 ครั้ง เป็นอันเสร็จพิธีปงพาคายใหญ่

ภาพประกอบ 32 ผ้าขาวรองขี้ผึ้ง ในพาคายใหญ่

ประกอบ 33 เงินฮางในพาคายใหญ่

ภาพประกอบ 34 เงินเหรียญบาท และเงินฮางในพาคายใหญ่

2.2 วันประกอบพิธีกรรม เป็นวันที่สอง ตรงกับวันจันทร์ในวันข้างขึ้นเดือน 6 ของทุกปี เป็นวันประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า เช้าตรู่ เวลาประมาณ 05.00 น. ชาวหมู่บ้านโนนทองทั้งชาวหมู่บ้านอื่น ที่ศรัทธาในพิธีกรรรม พร้อมทั้งบริวารของผีฟ้าทั้งหลาย ที่จะเข้าร่วมพิธีกรรม ก็เริ่มทยอยเดินทางกันมา ที่บ้านของนายบุญหนา เทพทำ จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่าส่วนใหญ่แล้วจะมีแต่ผู้สูงอายุทั้งนั้น คืออายุประมาณ 50 ปีขึ้นไป พร้อมทั้งมีเด็กๆตัวเล็กๆที่ติดสอยห้อยตามผู้สูงอายุมา และเท่าที่สังเกตเห็นทุกคนที่มานั้น จะนำเอา เส้นฝ้ายสีขาว ดอกจำปา และข้าวสารเหนียว ติดตัวมาด้วยนั้นเป็นเพราะสาเหตุดังนี้

1. สาเหตุของการนำเส้นฝ้ายสีขาวมาด้วยนั้น ก็เพื่อจะให้นายบุญหนา เทพทำ ได้ผูกแขนให้ และช่วยบนบานให้ผีฟ้าคุ้มครอง ไม่เกิดการเจ็บป่วย พร้อมทั้งอวยพรให้มีความสุข ปราศจากภัยอันตรายทั้งปวง ก่อนเข้าร่วมพิธีกรรม

2. สาเหตุที่ทุกคนนำดอกจำปา จำนวน 16 ดอก ติดตัวมาด้วยนั้น ก็เพื่อที่จะเป็นเครื่องเซ่นไหว้ผีบรรพบุรุษ ร่วมในการประกอบพิธีกรรมครั้งนี้

3. ส่วนของข้าวสารเหนียว ที่นำมาด้วยนั้น ทุกคนจะเอามาเทรวมกัน สาเหตุเพื่อที่จะนำมาทดแทนข้าวเหนียวของครอบครัวนายบุญหนา เทพทำ ซึ่งได้จัดการเตรียมหุงหาอาหาร เลี้ยงทุกๆคนที่มา ก่อนที่จะมีการประกอบพิธีกรรม

ภาพประกอบ 35 เส้นฝ้ายสีขาวที่ชาวบ้านนำมาเพื่อให้นายบุญหนา ได้ผูกแขนให้

ภาพประกอบ 36 เด็กๆตัวเล็กๆที่ติดสอยห้อยตามผู้สูงอายุมาเพื่อจะให้นายบุญหนา ได้ผูกแขนให้

ภาพประกอบ 37 นายบุญหนา กำลังผูกแขนให้ชาวบ้านก่อนเข้าร่วมพิธีกรรม

ภาพประกอบ 38 ข้าวสารเหนียว ที่ชาวบ้านนำมารวมกัน

ภาพประกอบ 39 ดอกจำปา ของบริวารผีฟ้า นำมาเป็นเครื่องเซ่นไหว้

ภาพประกอบ 40 รับประทานอาหารร่วมกันก่อนจะเข้าร่วมพิธีกรรม

หลังจากเสร็จจากพิธีการผูกแขน และรับประทานอาหารร่วมกันแล้ว ก็ได้เวลาเริ่มการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า โดยจะต้องเริ่มประกอบพิธีกรรมก่อนเวลา 09.00 น. จากการเก็บรวบรวมข้อมูล ได้มีขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม ดั่งต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1. ขั้นจัดเตรียมเครื่องเซ่นไหว้(พาคายไหว้) และสถานที่

นายบุญหนา ได้นำขันธ์ 5 และขันธ์ 8 พร้อมทั้งนำดอกจำปา ของบริวารผีฟ้าทั้งหมด มาวางรวมในพาคายไหว้ จากนั้นก็นำเอาขันน้ำและเงินบาทเก่า 1 เหรียญที่ได้จากพาคายใหญ่วางกลางพาคายไหว้ แล้วเอาดาบกับหวายวางบนริมพาคายไหว้

สถานที่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรม คือลานหน้าบ้านของนายบุญหนา เทพทำ โดยจัดการปูเสื่อแล้วนำเอา หมอนประมาณ 10 ใบ มาวางเป็นวงกลม พร้อมทั้งนำเอา ผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสะไบขาว โดยจัดวางรวมกันไว้บนหมอน และจากสอบถามนายบุญหนา ได้ให้คำอธิบายความหมายของส่วนประกอบของ “พาคายไหว้” ดังนี้

- ขันธ์ 5 และขันธ์ 8 เป็นเครื่องเซ่นไหว้ หลัก
- ดอกจำปา ของบริวารผีฟ้าทั้งหมด เป็นเครื่องเซ่นไหว้ ของผู้เข้าร่วมพิธีกรรม
- ขันน้ำ จะใช้สำหรับทำน้ำมนต์ในตอนเสร็จพิธีกรรม
- เงินบาทเก่า 1 เหรียญที่ได้จากการปงพาคาย ซึ่งเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์จากพาคายใหญ่
- ดาบกับหวายวางบนริมถาดพาคาย มีไว้สำหรับผีฟ้า ได้รำดาบ รำหวาย ปัดรังควาน

- หมอน 10 ใบ ที่วางเป็นวงกลม จัดไว้สำหรับบริวารผีฟ้าใช้รองกราบบวงสรวง
- ผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสไบขาวโดยจัดวางรวมกันไว้บนหมอน จัดไว้สำหรับผีฟ้า

ภาพประกอบ 41 จัดเตรียมสถานที่ประกอบพิธีกรรม ที่หน้าลานบ้านของนายบุญหนา

ภาพประกอบ 42 ขันธ์ 5 และขันธ์ 8 เป็นเครื่องเซ่นไหว้ หลัก

ภาพประกอบ 43 ถาดพาคายไหว้ที่รวมทั้งขันธ์ 5 และขันธ์ 8 เป็นเครื่องเซ่นไหว้

ภาพประกอบ 44 หมอน 10 ใบ ที่วางเป็นวงกลม ผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสไบขาว ดาบและ หวาย

ขั้นตอนที่ 2. ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมบวงสรวง

เริ่มจากนายบุญหนา เทพทำ นำรูปภาพของมารดาของตนคือ นางสุข เทพทำ ลงจากหิ้งบูชา แล้วนำมาวางไว้ข้าง พาคายไหว้ ท่างกลางการห้อมล้อมของบริวารผีฟ้า หลังจากนั้นได้จุดเทียนขาวเล่มใหญ่ 1 คู่ บริวารผีฟ้าทั้งหมดได้ก้มลงแล้วพนมมือ นายบุญหนา ได้ลำพร้อมกับเสียงแคนของนายหนายไวมาตร โดยมีเนื้อ กล่าวคำขอร้องให้ผีแถน ผีฟ้า ให้ลงมาเข้าร่วมพิธีกรรมและรับการถวายการบูชาจากบริวารทั้งหลาย และเรียกร้องให้ดวงวิญญาณแม่ของตนคือนางสุข เทพทำ ให้รับทราบด้วยว่าขณะนี้ลูกและบริวารทั้งหลายกำลังประกอบพิธีกรรมขอให้แม่มารับการบูชาจากลูกด้วยเถิด พอลำจบลง นายบุญหนา ได้เดินออกจากพิธีกรรมไป คงเหลือแต่บริวารผีฟ้าทั้งหลาย ที่ยังก้มพนมมืออยู่ท่ามกลางเสียงแคนที่ยังเป่าอย่างไม่หยุดยั้ง

เวลาอีกไม่นานนัก ผู้วิจัยได้สังเกตเห็น บริวารผู้หนึ่ง ได้รุกขึ้นฟ้อนรำรอบกองพิธีกรรม และบริวารบางคนก็กำลังนั่งก้มพนมมือชักกระตุกอยู่ก็มี บางคนทั้งฟ้อนรำไปด้วยทั้งร้องไห้ไปด้วย เวลาประมาณ 30 นาที บริวารทุกคนรุกขึ้นมาฟ้อนรำไปมา รอบกองพิธีกรรม เวลาต่อมามีบริวารท่านหนึ่งคือ นางไพวัลย์ จันทะเม่ ซึ่งลูกสาวของ นายบุญหนา ได้จับเอา ผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสไบขาว ขึ้นมาใส่แล้วก็บ่นพรึมพรำ อีกไม่นานนักก็ตระโกนออกมาว่า ตัวเองคือแม่สุข หลังจากนั้นก็จับเอาดาบชักออกมาจากฝัก ขึ้นมาร่ายรำ

การฟ้อนรำของบริวารผีฟ้าในพิธีกรรม ใช้เวลาอยู่ประมาณ 2 ชั่วโมง นายบุญหนา ก็กลับเข้าสู่พิธีกรรมอีกครั้ง บริวารผีฟ้าทุกคน นั่งลงแล้วก้มเอามือประคองที่พาคายไหว้ จากนั้นนายบุญหนา ได้เอ่ยคำขอขมาลาโทษ แก่ ผีแถน ผีฟ้า พร้อมทั้งผีบรรพบุรุษคือ แม่สุข เทพทำ ที่ลงมาเข้าร่วมพิธีกรรมและรับการถวายการบูชาจากบริวารทั้งหลาย ในวันนี้ แล้วขออัญเชิญ ผีแถน ผีฟ้า พร้อมทั้งผีบรรพบุรุษคือ แม่สุข ออกจากพิธีกรรมและเชิญขึ้นประทับบนชั้นฟ้า หลังจากนั้นได้นำเอา ขันน้ำมนต์จากพาคายไหว้มาประพรมให้กับบริวาร แล้วนำรูปภาพของแม่ พร้อมกับพาคายไหว้ ขึ้นกลับไปไว้บนบ้าน วางไว้ข้างถาดพาคายใหญ่ เป็นอันเสร็จพิธีกรรม

ภาพประกอบ 45 รูปภาพของนางสุข เทพทำ ที่นำมาวางไว้ข้างพาคายไหว้

ภาพประกอบ 46 นายบุญหนา จุดเทียนขาวเล่มใหญ่ 1 คู่ ท่ามกลางการห้อมล้อมของบริวารผีฟ้า

ภาพประกอบ 47 บริวารผู้หนึ่ง ได้รุกขึ้นฟ้อนรำ

ภาพประกอบ 48 บริวารทุกคนรุกขึ้นมาฟ้อนรำ รอบวงพิธีกรรม

ภาพประกอบ 49 นางไพวัลย์ ที่เป็นบริวารได้นำเอา ผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ขึ้นมาสวมใส่

ภาพประกอบ 50 นางไพวัลย์ จับเอาดาบชักออกมาจากฝัก ขึ้นมาฟ้อนรำ

ภาพประกอบ 51 นายบุญหนา ก็กลับเข้าสู่พิธีกรรมอีกครั้ง บริวารผีฟ้าทุกคน นั่งก้มมือจับที่พาคาย

ภาพประกอบ 52 นายบุญหนา ได้เอ่ยคำขอขมาลาโทษและอัญเชิญ ผีฟ้า ขึ้นประทับบนชั้นฟ้า

ภาพประกอบ 53 นายบุญหนา นำพาคายไหว้ ขึ้นกลับไปไว้บนบ้าน ข้างถาดพาคายใหญ่

ภาพประกอบ 54 หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษของนายบุญหนา เทพทำ

2.3 วันปงพาหวาน เป็นวันที่สาม ตรงกับวันอังคาร และเป็นการประกอบพิธีกรรม “ปงพาหวาน” หลังจากการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษเสร็จลงในวันจันทร์ เช้าตรู่ประมาณ 06.00 น.ของวันอังคารต่อมา ก็จะเป็นการประกอบพิธีกรรมการนำเอาถาดพาคายใหญ่ ขึ้นสู่หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษ ซึ่งก่อนที่จะนำเอาถาดพาคายใหญ่ ขึ้นสู่หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษนั้น นายบุญหนา ก็ได้มีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีแถน ผีฟ้า ผีบรรพบุรุษ โดยจัดหาอาหารประเภทของหวาน ซึ่งประกอบไปด้วย น้ำตาล กล้วย จัดใส่ใบตอง 8 ใบ (8 พา) ในแต่ละจานจะมีน้ำตาล 8 กอง กล้วยหั่นชิ้นเล็กๆ 8 ชิ้น จัดวางไว้หน้าถาดพาคายใหญ่ แล้วนายบุญหนา ก็กล่าวเชิญ ผีแถน ผีฟ้า ผีบรรพบุรุษ มารับการเลี้ยงของหวาน(พาหวาน) ที่ตนได้จัดหาไว้ให้ พอกล่าวเสร็จ ก็ทิ้งพาหวานไว้ ประมาณ 1 ชั่วโมง หลังจากนั้นนายบุญหนาได้นำเอาถาดพาคายใหญ่ ขึ้นสู่หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษ ก็เป็นอันเสร็จการประกอบพิธีกรรมทั้งหมด

ภาพประกอบ 55 พาหวานซึ่งประกอบไปด้วย น้ำตาล กล้วย ใบไม้

ภาพประกอบ 56 จัดพาหวานมี น้ำตาล 8 กอง กล้วยหั่นเป็นชิ้นเล็กๆ 8 ชิ้น ใส่ใบตอง

ภาพประกอบ 57 พาหวานจัดใส่ใบตอง 8 ใบ (8 พา)

ตอนที่ 4

วิเคราะห์ทำนองลำและลายแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า

1. การศึกษาวิเคราะห์ทำนองลำ

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทำนองลำ มีองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้

1. ลักษณะของเสียง
    - ความดัง-เบา
    - การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก
2. รูปพรรณหรือพื้นผิว
3. รูปแบบของการลำ
4. ทำนองของการลำ
    - จังหวะทำนอง
    - ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง
    - โน้ตตกแต่งในทำนอง
    - การขึ้นต้นและการจบ
    - ช่วงกว้างของเสียง
    - กระสวนจังหวะ
5. บันไดเสียง

การลำประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ นั้น เป็นบทกลอนลำที่ได้สืบต่อกันมาในสมัยโบราณ ไม่ปรากฏผู้แต่ง ส่วนใหญ่การลำจะเป็นการด้นสด (Improvisation) ทั้งเนื้อหาและทำนอง เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการเชิญ ผีแถน ผีบรรพบุรุษ มารับการเคารพบูชา จากบริวารผีฟ้า

กลอนลำที่ใช้ประพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้านั้น มีเพียงกลอนลำ 1 กลอนเท่านั้น การวิเคราะห์ทำนองลำในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตสากล เพื่อเป็นสื่อทำให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน และเพื่อต้องการแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุด แต่ไม่ใช่ความหมายว่า โน้ตสากลสามารถถ่ายทอดจิตวิญาณที่แท้จริงของทำนองลำหมอลำผีฟ้าของนายบุญหนา เทพทำ ได้อย่างครบถ้วน ดังที่ปรากฏจากโน้ตของทำนองลำและเนื้อหาของกลอนลำดังต่อไปนี้

ทำนองลำประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า

90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
3
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126

เนื้อหาของกลอนลำประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า

โอ.....โอย..ขอทานถ่อนขอพรอนุญาต
ปาบอย่าได้นำ กรรมอย่าให้ต้อง เวรน้องอย่าได้มี
ให้ลงเลียบห้อง หัวคายแพงบ่อนลูกแต่ง
เลาะแค่งๆ แค่งเข้า คู่ซุลาย
มีเวียกกะจั่งขาน มีงานกะจังเอิ้น สามทีให้วิ่งแล่น
ให้เจ้าม้างขี้ฟ้า กะมาได้แม่นดั่งลม โอ...โอย..
ขอเทิงอ้ามาตรฟ้า สุธรรมาผู้ใซ่ง่าย
ให้ลงเลียบห้อง หัวคายแพงบ่อนลูกแต่ง
เลาะแค่งๆ แค่งเข้า คู่ซุลาย
มีเวียกกะจั่งขาน มีงานกะจังเอิ้น สามทีให้วิ่งแล่น
ให้เจ้าม้างขี้ฟ้า กะมาได้แม่นดั่งลม
ให้เจ้าสิกขึ้นม้า สีจำปาโตเจ้าเคยขี่
สิกขึ้นม้าจำปาเจ้า แม่นขี่มา โอ.....โอย..
ขอนุ่งผ้ากะสองวาแพเบี่ยง ขอนุ่งผ้าสีหม้อนิลแม่เฮาต่ำ
บ่แม่นผ้าขี้ริ้ว กะเทิงซ้ำต่อเซิง
เซินเจ้าลงมาเล่นแถวงามๆ เว้าค่องๆ
มาได้ย่อง กะตางไซ่ หมายสาว
มักอันได้กะสิให้ ตามใจผู้ซุอย่าง
มักแพรลั่ว กะสิซื้อมาแหง
มักแพรแดง กะสิซื้อมาให้
แพรสไบ ค้องไหล่
ดอกเกดแก้วแถวงามๆ กะสิแต่ง
ซ้างกะเก้า ม้ากะเก้า ถวยเจ้าหน่อพุทโธ
สองจอ ให้เจ้าจับอยู่ยั้งจอมเกษ อาซะนัย
สองทอ ให้เจ้าธงทะยานไป ข่าวนางพอแจ้ง
สองหัวห้อย กะหางกวยกดแกว่ง
สองปอ ให้เจ้าปากกล่าวต้านถามน้องนาตร กะแพง โอ...โอย..
อาทิตย์ จับอยู่ยั้งจอมเกษ อาซะนัย
จันทร์ โทจูม ฝาซี ด่วนไปมีซ้า

อังคาร เอ้ากะทรงอานโดยด่วน
พุธ คะเนาแทบเท่า กะถือแซ่ แม่นไล่ไป
พหัส ให้ระวังตัวม้ามิ่ง
ศุกร์เสาร์ สองพี่น้องให้หามม้าแม่นซ่อยกัน เด้อ..โอ...โอย..
ให้ลงเลียบห้อง หัวคายแพงบ่อนลูกแต่ง
เลาะแค่งๆ แค่งเข้า คู่ซุลาย
ให้เจ้าสิกขึ้นม้า สีจำปาโตเจ้าเคยขี่
สิกขึ้นม้าจำปาเจ้า แม่นขี่มา โอ.....โอย..

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทำนองลำ มีองค์ประกอบทางดนตรีดังต่อไปนี้

1. ลักษณะของเสียง

1.1 ความดัง-เบา มีลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความดัง จะอยู่คำแรกของวลี และอยู่คำสุดท้ายตอนจบของวลี ส่วนลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความเบานั้นไม่พบในทำนองลำ

1.2 การถ่ายทอดความรู้สึก ลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้สึก เป็นการอ้อนวอน เชื้อเชิญ ให้ความรู้สึกถึงความเชื่อมั่น ความศรัทธาอย่างเป็นที่สุด

2. รูปพรรณหรือพื้นผิว เป็นลักษณะที่เป็นแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture)

3. รูปแบบของการลำ เป็นลักษณะทำนองเดียวแต่มีอยู่ 5 ท่อน คือ จะเป็นทำนองหลักโดยจะลำซ้ำทำนองไปมา ไม่มีกำหนดความยาวที่แน่นอนแล้วแต่ โดยเมื่อลำท่อนที่ 1 ไปพอสมควร แล้วก็จะมีลูกเอื้อนก่อนจบท่อน หลังจากนั้นถึงจะลำท่อนที่ 2, 3, 4, 5 และจะมีลูกเอื้อนก่อนจบท่อนเหมือนกันทุกๆท่อน

4. ทำนอง

4.1 จังหวะทำนอง

4.1.1 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงเดียวกัน (Tied note) เป็นลักษณะของทำนองอย่างหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของบทลำ ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ 1-2, 6-7, 11-12-13, 26-27, 36-37, 40, 51-52, 55-56, 57-58, 63-64-65, 71-72, 96-97-98, 100-102-103, 107, 116-117, 120-121-122

ตัวอย่าง ห้องที่ 1-2 1 2

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 6-7 6 7

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 11-13 11 12 13

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) และโยงเสียงที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์(Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 26-27 26 27

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 36-37 36 37

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 40 40

จากภาพแสดง โยงเสียงที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 51-52 52 53

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต A เสียงหลักในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 55-56 55 56

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) และโยงเสียงที่โน้ต G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 57-58 57 58

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 63-65 63 64 65

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) และโยงเสียงที่โน้ต D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 71-72 71 72

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 96-98 96 97 98

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) และโยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่100-103

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) และโยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 107

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 116-117

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 120-122

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) และโยงเสียงที่โน้ต G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ของเสียงหลัก A ในบันไดเสียง A Minor

4.12 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีเสียงต่างระดับเสียงกัน (Slur note) เป็นลักษณะของทำนองอย่างหนึ่งที่แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของบทลำ ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องเพลงที่ 2-3 4-6, 11, 16-18, 20-25, 33, 36, 42, 43-44-45-46-47, 49-50, 55, 58-60, 65, 69, 75, 78, 81-83-84-85- 86-87-88, 95, 103-104, 105-106, 107-108-109, 114, 120-121-122, 123-124, 125-126

ตัวอย่าง ห้องที่ 2-3 2 3

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ลงไปที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 4-5-6 4 5 6

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 4โยงเสียงที่โน้ต D ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต E ส่วนห้องที่ 5 โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ลงไปที่โน้ต A และห้องที่ 6 โยงเสียงที่โน้ต A กลับขึ้นไประยะคู่ คู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd)

ตัวอย่าง ห้องที่ 11 11

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 16-18 16 17 18

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 16 กับ 18 โยงเสียงที่โน้ต D ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 20-25

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 20-25 เป็นลูกเอื้อนก่อนจบท่อนลำท่อนที่ 1 พบว่าห้องที่ 20 โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 4 ที่โน้ต C ส่วนห้องที่ 21 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C ห้องที่ 22 โยงเสียงที่โน้ต G ลงมาระยะคู่ 3 ที่โน้ต E ส่วนห้องที่ 23 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C โยงเสียงที่โน้ต G ลงมาระยะคู่ 3 ที่โน้ต E ห้องที่ 24 โยงเสียงที่โน้ต E ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต G และโยงเสียงที่โน้ต D ลงมาระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต A ห้องที่ 24 โยงเสียงที่โน้ต C ลงมาระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงหลักของบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 33

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 33 โยงเสียงที่โน้ต D ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ของบันไดเสียง A Minor

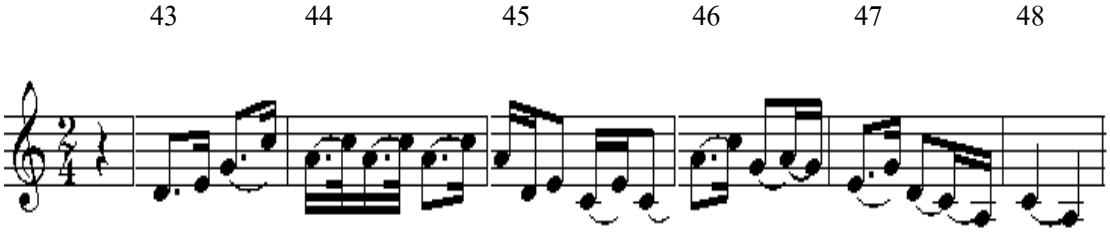
ตัวอย่าง ห้องที่ 33

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ของบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 42

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ลงมาระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ของบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 43-48



จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 43-48 เป็นลูกเอื้อนก่อนจบท่อนลำท่อนที่ 2 พบว่าห้องที่ 43 โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 4 ที่โน้ต C ส่วนห้องที่ 44 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C และห้องที่ 44 โยงเสียงที่โน้ต C ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต E ลงมาระยะคู่ 3 ที่โน้ต C ส่วนห้องที่ 45 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C และโยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต A โยงเสียงที่โน้ต A ลงมาระยะคู่ 2 ที่โน้ต G ส่วนห้องที่ 46 โยงเสียงที่โน้ต E ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต G และโยงเสียงที่โน้ต D ลงมาระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต A ห้องที่ 47 โยงเสียงที่โน้ต C ลงมาระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 49-50

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 49โยงเสียงที่โน้ต E ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต A ส่วนห้องที่ 50 โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 55

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ของบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 58-60

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 58 และ 60 โยงเสียงที่โน้ต D ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 65

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 65 โยงเสียงที่โน้ต C ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 69

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต A แล้วกลับลงมาระยะคู่ 2 ที่โน้ต G และโยงเสียงที่โน้ต E ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต G แล้วกลับลงมาระยะคู่ 3 ที่โน้ต E

ตัวอย่าง ห้องที่ 75

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต D ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 78

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 81-83

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 81โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต A ส่วนห้องที่ 83 โยงเสียงที่โน้ต C ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต E และโยงเสียงที่โน้ต C ลงมาระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor

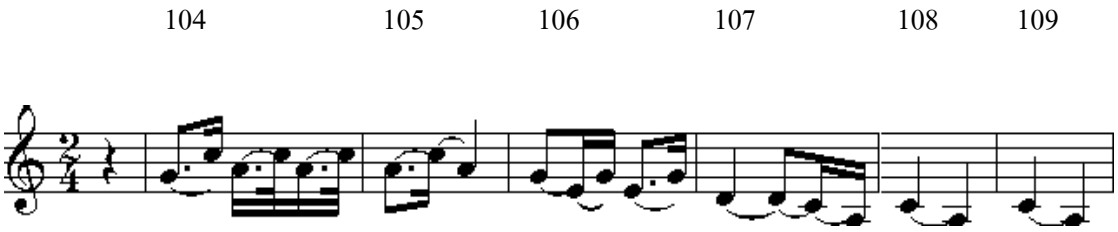
ตัวอย่าง ห้องที่ 84-88

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 84-88 พบว่า ห้องที่ 43โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 4 ที่โน้ต C ส่วนห้องที่ 85 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C และห้องที่ 86 โยงเสียงที่โน้ต A ลงมาที่โน้ต G E แล้วโยงกลับขึ้นไปที่โน้ต G ส่วนห้องที่ 87 โยงเสียงที่โน้ต E ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต G และโยงเสียงที่โน้ต D ลงมาระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต A ห้องที่ 47 โยงเสียงที่โน้ต C ลงมาระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 95

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 104-109



จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 104-109 พบว่า ห้องที่ 104โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 4 ที่โน้ต C และโยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C และห้องที่ 105 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C และห้องที่ 106 โยงเสียงที่โน้ต G ลงมาที่โน้ต E แล้วโยงกลับขึ้นไปที่โน้ต G ส่วนห้องที่ 107 โยงเสียงที่โน้ต D ลงมาระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต A และห้องที่ 108 และ109โยงเสียงที่โน้ต C ลงมาระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 114

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ลงไปที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 120-121

จากภาพแสดงให้เห็นว่า โยงเสียงที่โน้ต D ลงมาระยะคู่ 2 ที่โน้ต C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 122-126

จากภาพแสดงให้เห็นว่า ห้องที่ 122-126 พบว่า ห้องที่ 122 โยงเสียงที่โน้ต G ขึ้นไประยะคู่ 4 ที่โน้ต C และห้องที่ 1123 โยงเสียงที่โน้ต A ขึ้นไประยะคู่ 3 ที่โน้ต C โยงระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A และห้องที่ 124 โยงเสียงที่โน้ต G ลงมาที่โน้ต E แล้วโยงกลับขึ้นไปที่โน้ต G ส่วนห้องที่ 125 โยงเสียงที่โน้ต D ขึ้นไประยะคู่ 2 ที่โน้ต E โยงเสียงที่โน้ต D และC แล้วโยงเสียงระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A ซึ่งเป็นเสียงของหลักบันไดเสียง A Minor ห้องที่ 126

4.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองลำ มีการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอ ลำ 3 ประการ ดังนี้

4.2.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง การเคลื่อนที่แบบซ้ำของทำนอง คือ การเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้พบมากในทำนองลำ โดยปรากฏในห้องที่ 6-7,11-12, 14-15, 19, 26, 27, 29, 30-31, 33-34, 37, 49-52, 53-55, 57-59, 60, 62- 63, 65-67, 70-71,73-75, 79-81, 83, 89, 94-96, 100, 110-112, 117, 119-120 ดังนี้

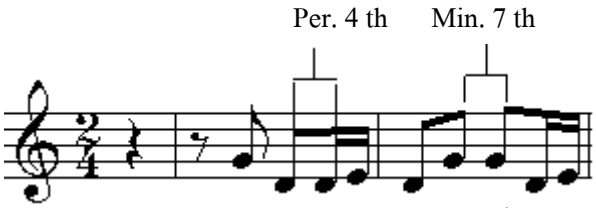
ตัวอย่าง ห้องที่ 6-7 Min. 3 rd Per. 5 th

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า โน้ตตัวที่ 2- 3 มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor และโน้ตตัวที่ 4-5 มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่ง ที่โน้ต D ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 11-12 Min. 3 rd

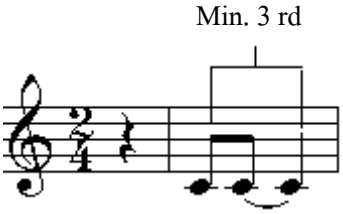
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 14-15



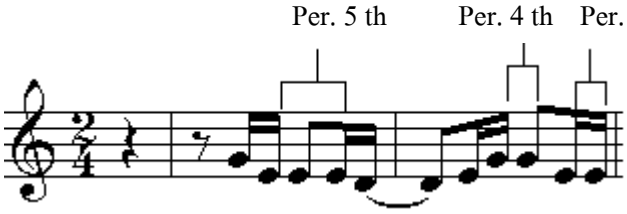
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ห้องที่ 14โน้ตตัวที่ 2-3 มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor ส่วนห้องที่ 15โน้ตตัวที่ 2-3 มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 19



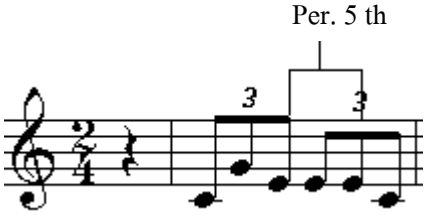
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่างห้องที่ 26-27



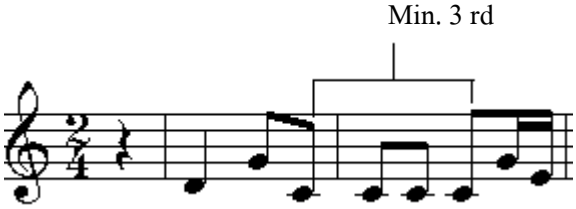
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor และมีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 29



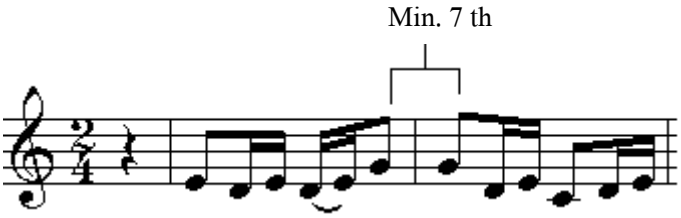
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 30-31



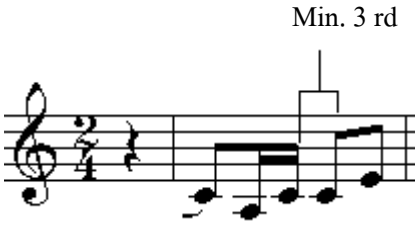
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 33-34



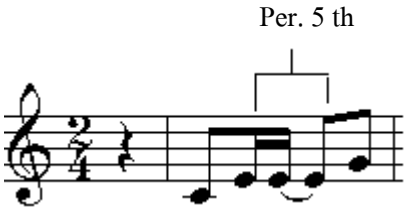
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 37



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 40

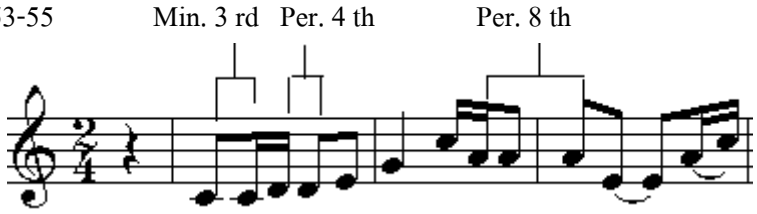


จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่49-51

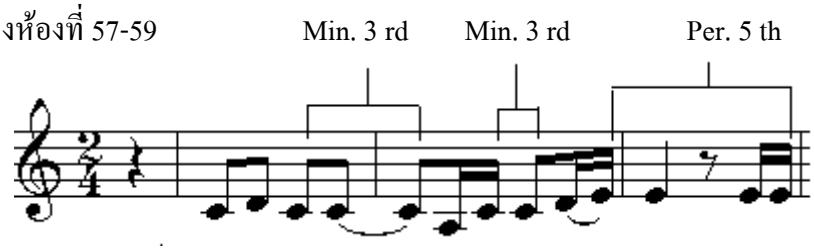
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 53-55



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) และเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor คู่ 8 เปอร์เฟคท์ (Per. 8 th) คือเสียงหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 57-59

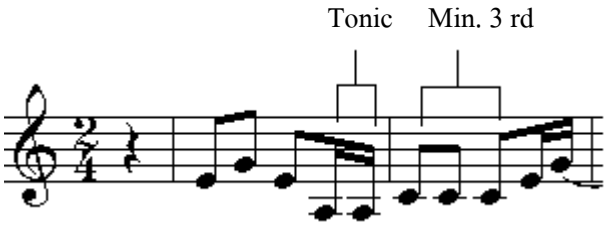


จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) และ E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 60

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 62-63

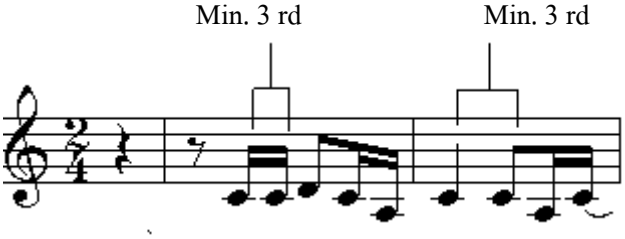


จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียงหลัก (Tonic) และมีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่างห้องที่ 65-67

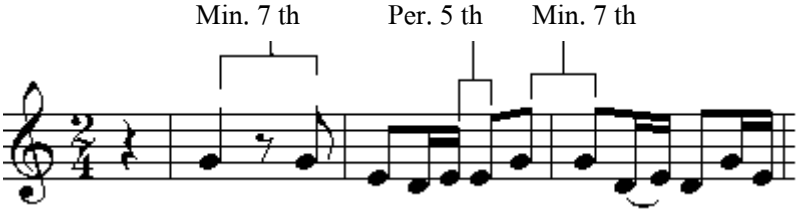
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่างห้องที่ 70-71



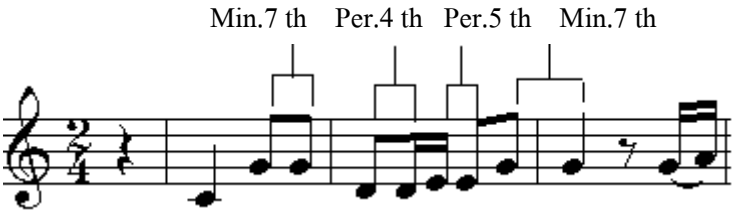
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่างห้องที่ 73-75



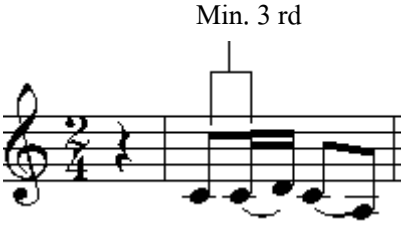
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) และ E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่างห้องที่ 79-81



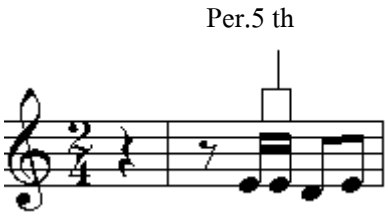
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) และเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th)ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 83



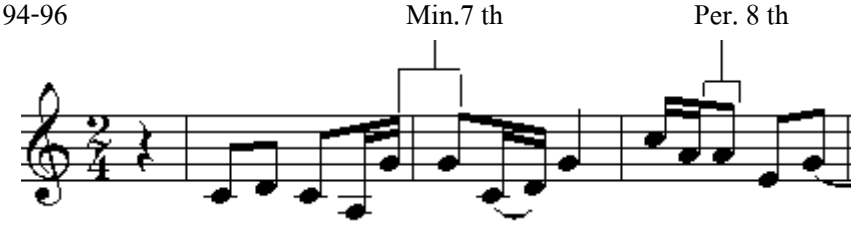
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 89



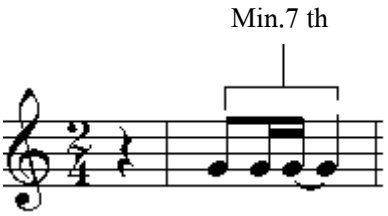
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th)ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 94-96



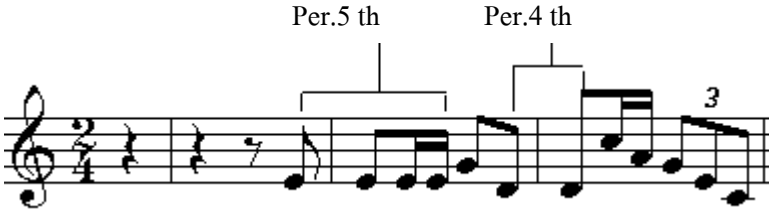
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในบันไดเสียง A Minor และคู่ 8 เปอร์เฟคท์ (Per. 8 th) คือเสียงหลัก (Tonic)

ตัวอย่าง ห้องที่ 100



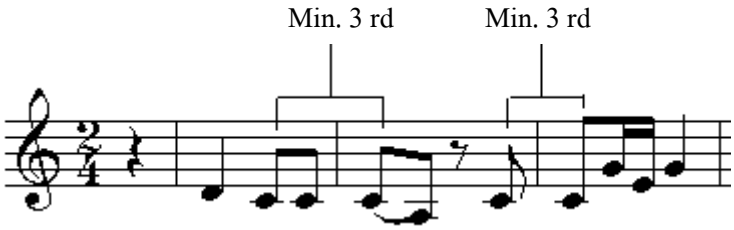
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 110-112



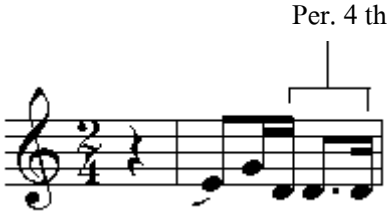
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง E ซึ่งเป็นคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) และเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 113-115



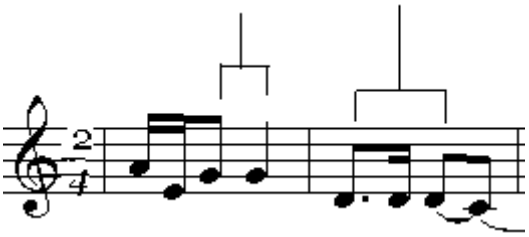
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง C ซึ่งเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 117



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

ตัวอย่าง ห้องที่ 119-120 Min.7 th Per. 4 th



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในตำแหน่งเสียง G ซึ่งเป็นคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) และ D ซึ่งเป็นคู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) ในบันไดเสียง A Minor

4.2.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น การเคลื่อนที่ชนิดนี้ของทำนองเพลงมีอยู่ 2 ประเภท คือ

- การเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง การเคลื่อนที่ชนิดนี้ จะปรากฏอยู่ในห้องที่ 1, 12-13, 34, 53, 58-59, 98

ตัวอย่างห้องที่ 1-2

ตัวอย่างห้องที่ 12-13

ตัวอย่างห้องที่ 34

ตัวอย่างห้องที่ 53

ตัวอย่างห้องที่ 58-59

ตัวอย่างห้องที่ 98

จากภาพที่แสดงจะเห็นได้ว่า โน้ตมีการเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง เรียงลำดับเสียง C D E จากเสียงขั้นที่ 3-4-5 ของบันไดเสียง A Minor

- การเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง การเคลื่อนที่ชนิดนี้ จะปรากฏอยู่ในห้องที่ 18-19, 64-65, 92-93, 101-102,

ตัวอย่างห้องที่ 8-9

ตัวอย่างห้องที่ 18-19

ตัวอย่างห้องที่ 64-65

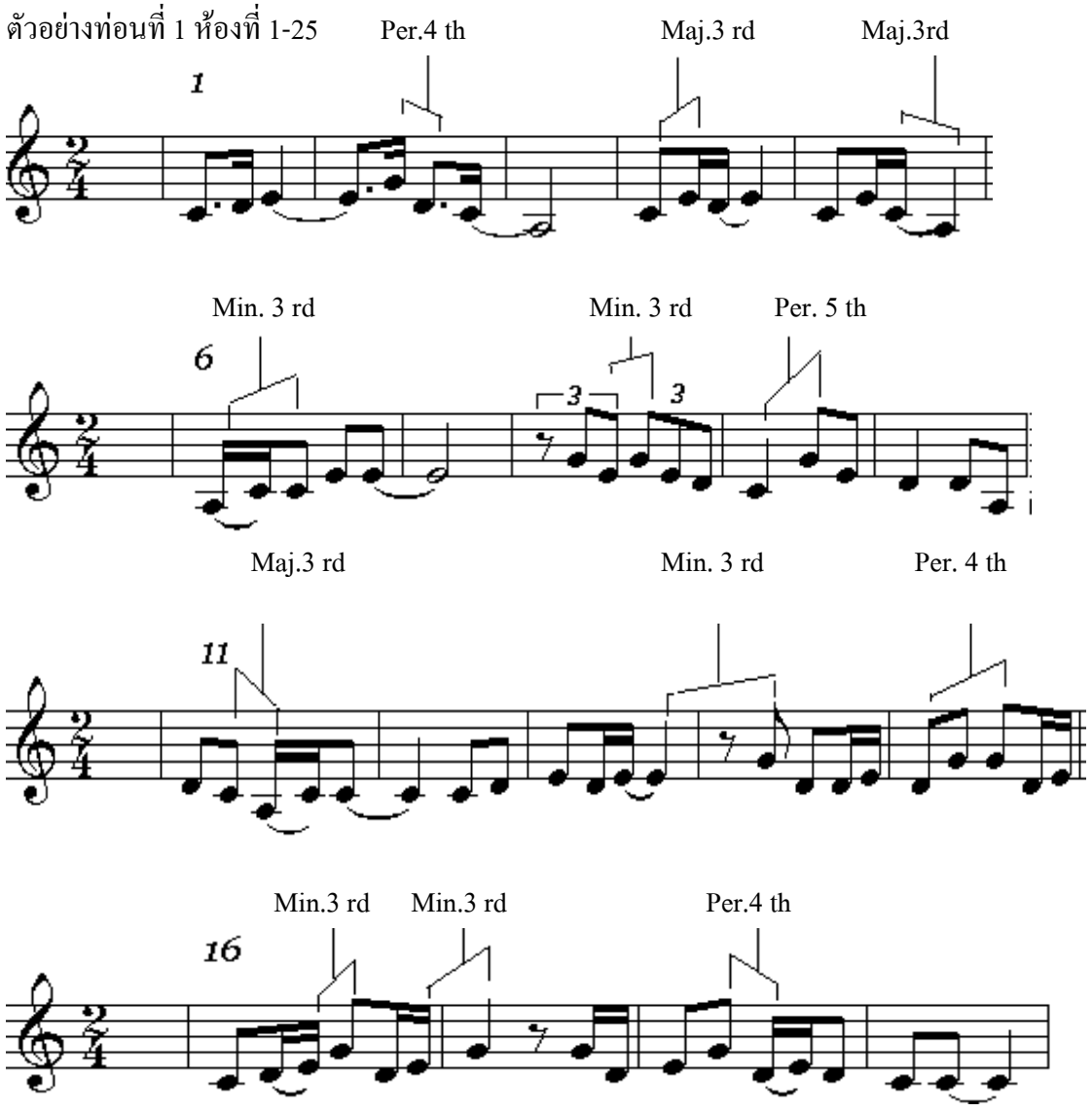
ตัวอย่างห้องที่ 92-93

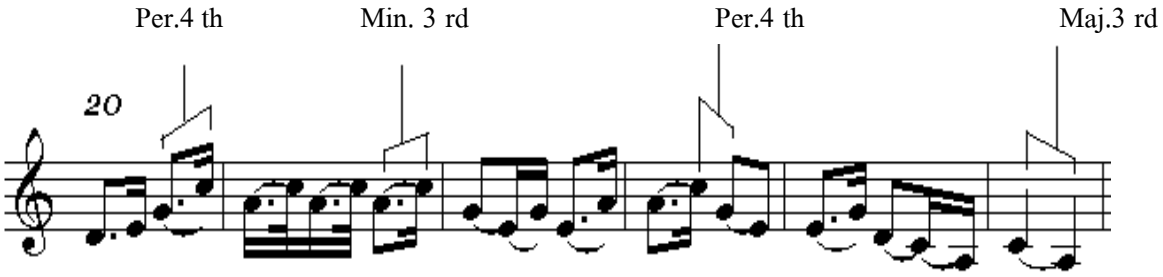
ตัวอย่างห้องที่ 101-102

จากภาพที่แสดงจะเห็นได้ว่าโน้ตมีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง เรียงลำดับเสียงE D C จากเสียงขั้นที่ 5-4-3 ของบันไดเสียง A Minor

4.2.3 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ในทำนองลำจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองชนิดนี้มากที่สุด แต่จะไม่พบการกระโดดข้ามขั้นของทำนองคู่ 8 ทั้งการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นขึ้นและลง ดังนี้

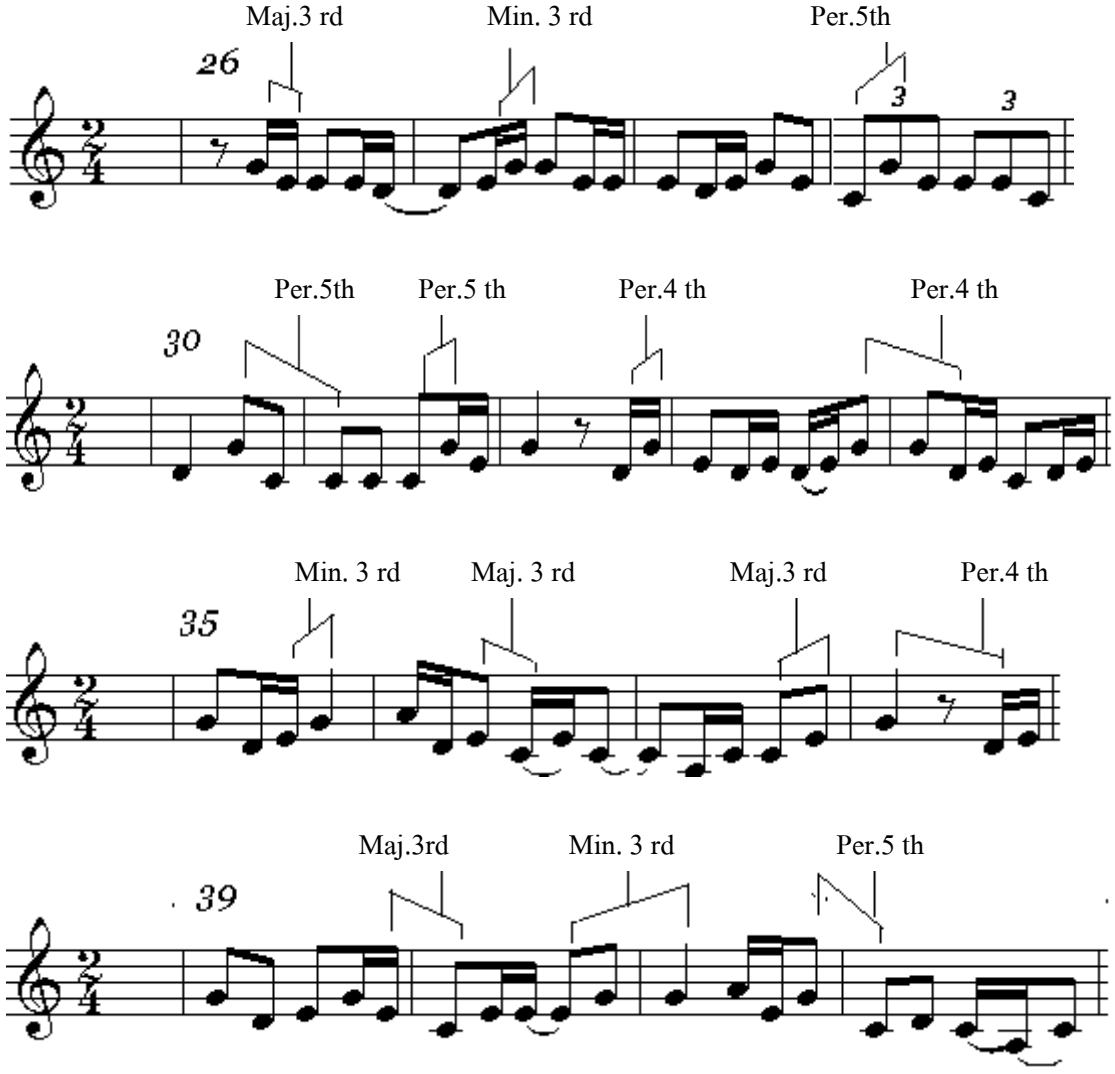
ตัวอย่างท่อนที่ 1 ห้องที่ 1-25

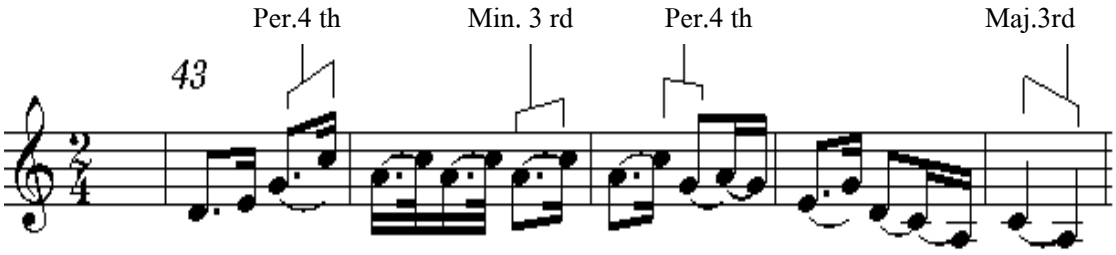




จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 1 ทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์(Maj.3 th) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) และคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) โดยส่วนมากจะเป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกลมกลืน (Consonance) ซึ่งทำให้ทำนองเพลงเรียบง่าย

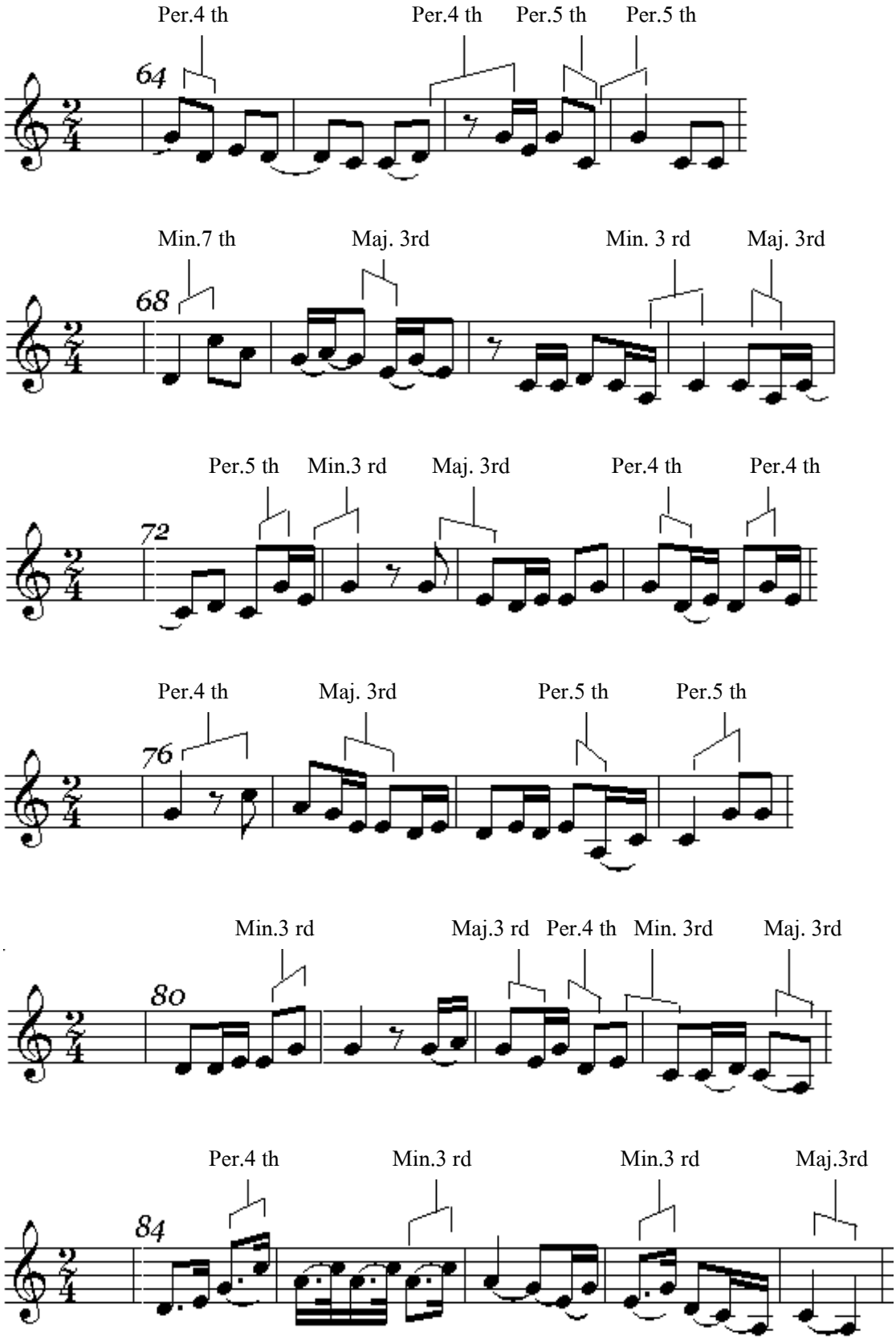
ตัวอย่างท่อนที่ 2 ห้องที่ 26-47





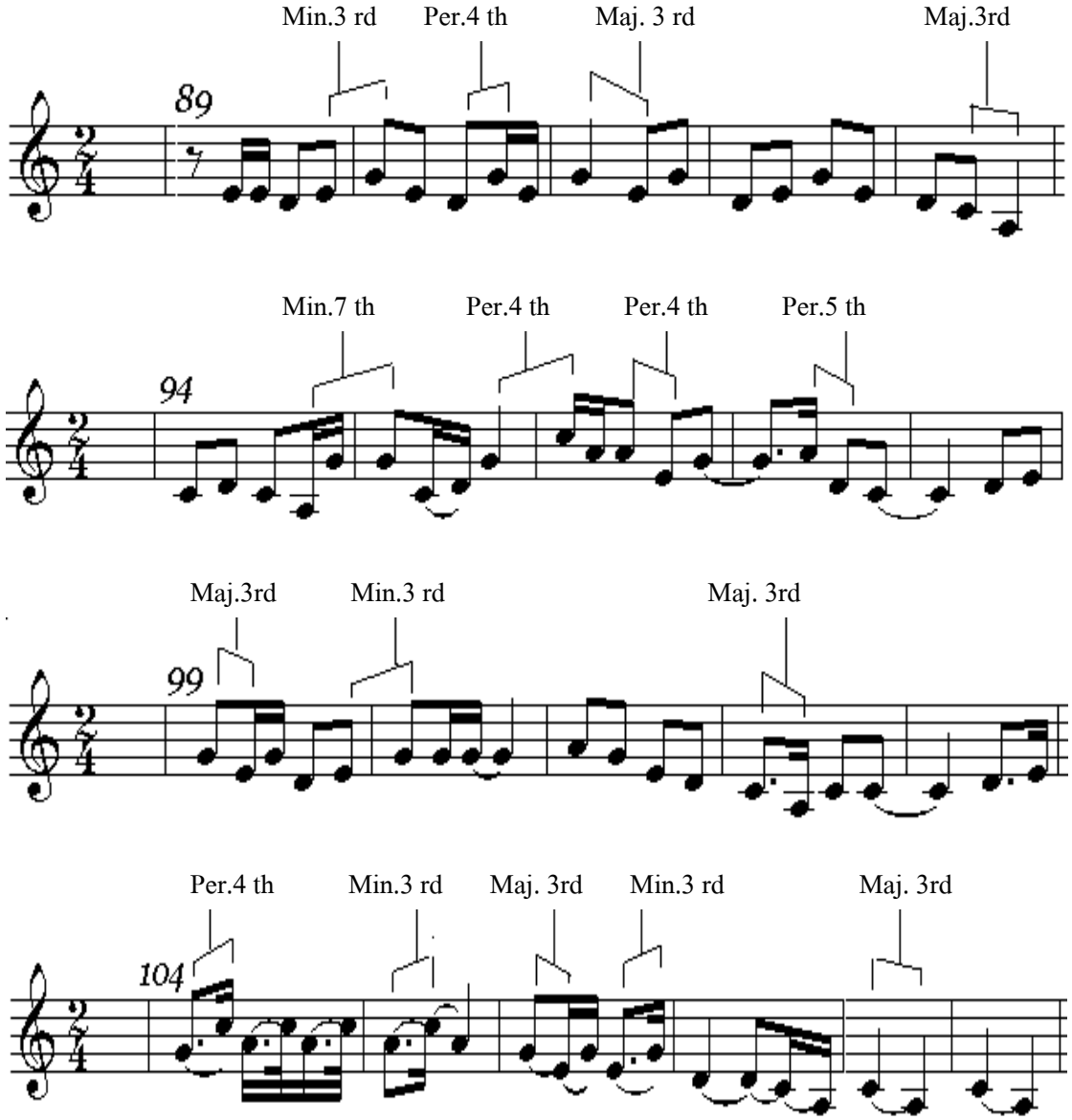
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 2 ทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์(Maj.3 rd) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) และ คู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) โดยส่วนมากจะเป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกลมกลืน (Consonance) ซึ่งทำให้ทำนองเพลงเรียบง่าย

ตัวอย่างท่อนที่ 3 ห้องที่ 48-88


Per.4 th
Per.4 th
Per.5 th
Per.5 th
64
Min.7 th
Maj. 3rd
Min. 3 rd
Maj. 3rd
68
Per.5 th
Min.3 rd
Maj. 3rd
Per.4 th
Per.4 th
72
Per.4 th
Maj. 3rd
Per.5 th
Per.5 th
76
Min.3 rd
Maj.3 rd
Per.4 th
Min. 3rd
Maj. 3rd
80
Per.4 th
Min.3 rd
Min.3 rd
Maj.3rd
84

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 3 ทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 ไมเนอร์(Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) คู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) และมีคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในห้องที่ 68

ตัวอย่างท่อนที่ 4 ห้องที่ 89-109



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 4 ทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 ไมเนอร์(Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) คู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) และมีคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในห้องที่ 94

ตัวอย่างท่อนที่ 5 ห้องที่ 110-126

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 5 ทำนองเพลงมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 ไมเนอร์(Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) คู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) และมีคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ในห้องที่ 112

4.2.4 ทิศทางของทำนอง มีทิศทางของทำนองลำ ดังนี้

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-3

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ C E D A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนที่จากคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 จบลงมาที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนท้ายของประโยค และจบลงด้วยโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4-7

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ C E C A A E E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 กลับลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต A กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่เสียง E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนกลางของประโยคและสูงขึ้นในท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตคู่ 5 ของโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 8-13

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ G C G D D D A C E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต G กระโดดระยะคู่ 5 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 กลับขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ลงไปที่เสียง A กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตคู่ 5 โน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 14-17

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ G D D G C G G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 กลับขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 5 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่เสียง G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 4 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง G กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 4 และคู่ 5

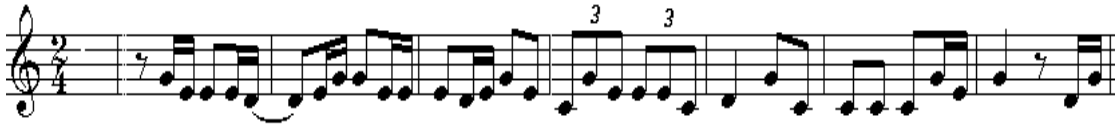
ประโยคที่ 5 ห้องที่18-25

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ E D C C D G A A G E A G E D C A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต E ลงมาที่โน้ต D จาก D ลดลงมาที่โน้ต C จาก C เพิ่มขึ้นมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 จบลงที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางสูงขึ้นในตอนกลางของประโยคและลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 6 ห้องที่ 26-32



โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ E D G E G C E D G C C G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต E ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 5 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E จาก E ลดลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 5 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 จบลงที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 6 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง G กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5

ประโยคที่ 7 ห้องที่ 33-38

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ E D G C G G A C C C G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 5 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต A กระโดดระยะคู่ 6 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 7 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง Gกลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 6

ประโยคที่ 8 ห้องที่ 39-47

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ G E C E G A C C D G A A G E D C A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 จบลงที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางสูงขึ้นในตอนกลางของประโยคและลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 9 ห้องที่ 48-54

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ G D G A G D G A C C G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G ขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต A กระโดดระยะคู่ 6 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 9 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง G กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 4 คู่ 5 และคู่ 6

ประโยคที่ 10 ห้องที่ 55-59

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ A E A G C C C C E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต A กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต A จากนั้นสูงขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 5 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนกลาง ส่วนท้ายประโยคสูงขึ้น และจบลงด้วยโน้ตคู่ 5 โน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 11 ห้องที่ 60-67

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ G D E G E E C C G E D C G G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 11 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง G กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5

ประโยคที่ 12 ห้องที่ 68-73

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ D C G E D C C C C G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต D กระโดดระยะคู่ 7 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 12 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 คู่ 5 และคู่ 7

ประโยคที่ 13 ห้องที่ 74-81

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ E E G D G A E D E C G D E G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต A กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต Dเคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปหา E กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปหา E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 13 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง E กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5

ประโยคที่ 14 ห้องที่ 82-88

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ G D C C D G A A G E D C A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C จาก C สูงขึ้นไปหา D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 จบลงที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางสูงขึ้นในตอนกลางของประโยคและลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 15 ห้องที่ 89-95

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ D G D G E D G D A C C G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาเป็นโน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปที่โน้ต A กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 15 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง G กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5

ประโยคที่ 16 ห้องที่ 96-100

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ C E G D C D G D G ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C กระโดดระยะคู่ 6 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปจบที่โน้ต G

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 16 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง G กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5

ประโยคที่ 17 ห้องที่ 101-109

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ A E C C C D G A A G E D C A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต A กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G สูงขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 จบลงที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางสูงขึ้นในตอนกลางของประโยคและลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

ประโยคที่ 18 ห้องที่ 110-114

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ E G D G D C C ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาจบที่โน้ต C

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 18 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4

ประโยคที่ 19 ห้องที่ 115-126

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของเพลง ได้แก่ C G D D E E G A G D C D G G A A G E D C A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C กระโดดระยะคู่ 5 ขึ้นไปที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต G สูงขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 4 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต D กระโดดระยะคู่ 4 ขึ้นไปที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 สูงขึ้นไปที่โน้ต A เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลง

มาที่โน้ต G กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลดลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 จบลงที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางสูงขึ้นในตอนกลางของประโยคและลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

4.3 โน้ตตกแต่งในทำนองลำ ลักษณะของทำนองลำ ที่เป็นเอกลักษณ์ โดยการใช้โน้ตตัวผ่าน (Passing Note) ไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic) ซึ่งปรากฏในห้องที่ 2-3, 9-10, 15-16, 24-25, 46-47, 87-88, 92-93, 107-108, 125-126

ตัวอย่างห้องที่ 2-3 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 9-10 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 24-25 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

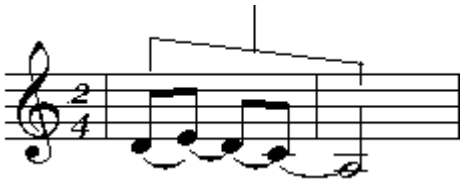
ตัวอย่างห้องที่ 46-47 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 87-88 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 92-93 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 107-108 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

ตัวอย่างห้องที่ 125-126 Passing Noteไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)



4.4 การขึ้นต้นและการจบ

การเริ่มต้นในท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของทำนอง ไม่เป็นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนบทลำ คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นในห้องที่ 1 คือโน้ต C และโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ห้องที่ 25 คือโน้ต A

ตัวอย่าง โน้ตขึ้นต้นท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 โน้ต C

โน้ตตัวจบของท่อนที่ 1 ห้องที่ 25 โน้ต A

จากภาพ จะขึ้นต้นด้วยโน้ตขั้นคู่ที่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) ของบันไดเสียง และจบลงด้วยโน้ตตัวหลัก (Tonic) ของบันไดเสียง

การเริ่มต้นในท่อนที่ 2 ห้องที่ 26 โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของทำนอง ไม่เป็นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนบทลำ คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นในห้องที่ 1 คือโน้ต G และโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ห้องที่ 47 คือโน้ต A

ตัวอย่าง โน้ตขึ้นต้นท่อนที่ 2 ห้องที่ 26 โน้ต G จังหวะยก

โน้ตตัวจบของท่อนที่ 2 ห้องที่ 47 โน้ต A

จากภาพ จะขึ้นต้นด้วยโน้ตขั้นคู่ที่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ของบันไดเสียง และจบลงด้วยโน้ตตัวหลัก (Tonic) ของบันไดเสียง

การเริ่มต้นในท่อนที่ 3 ห้องที่ 48 โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของทำนอง ไม่เป็นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนบทลำ คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นในห้องที่ 48 คือโน้ต G และโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ห้องที่ 88 คือโน้ต A

ตัวอย่าง โน้ตขึ้นต้นท่อนที่ 2 ห้องที่ 48 โน้ต G จังหวะที่ 2

โน้ตตัวจบของท่อนที่ 3 ห้องที่ 88 โน้ต A

จากภาพ จะขึ้นต้นด้วยโน้ตขั้นคู่ที่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th) ของบันไดเสียง และจบลงด้วยโน้ตตัวหลัก (Tonic) ของบันไดเสียง

การเริ่มต้นในท่อนที่ 4 ห้องที่ 89 โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของทำนอง ไม่เป็นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนบทลำ คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นในห้องที่ 89 คือโน้ต E และโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ห้องที่ 109 คือโน้ต A

ตัวอย่าง โน้ตขึ้นต้นท่อนที่ 4 ห้องที่ 89 โน้ต E จังหวะยก

โน้ตตัวจบของท่อนที่ 4 ห้องที่ 109 โน้ต A

จากภาพ จะขึ้นต้นด้วยโน้ตขั้นคู่ที่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ของบันไดเสียงจบลงด้วยโน้ตตัวหลัก (Tonic) ของบันไดเสียง

การเริ่มต้นในท่อนที่ 5 ห้องที่ 110 โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของทำนอง ไม่เป็นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของท่อนบทลำ คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นในห้องที่ 110 คือโน้ต E และโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ห้องที่ 126 คือโน้ต A

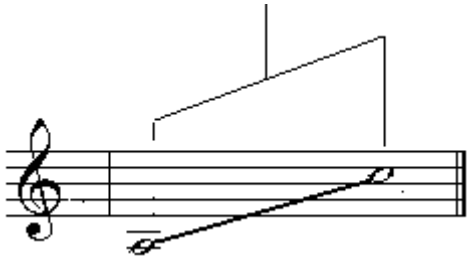
ตัวอย่าง โน้ตขึ้นต้นท่อนที่ 5 ห้องที่ 110 โน้ต E จังหวะที่ 2 ยก

โน้ตตัวจบของท่อนที่ 5 ห้องที่ 126 โน้ต A

จากภาพ จะขึ้นต้นด้วยโน้ตขั้นคู่ที่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per. 5 th) ของบันไดเสียง และจบลงด้วยโน้ตตัวหลัก (Tonic) ของบันไดเสียง

4.5 ช่วงกว้างของเสียง ทำนองลำ พบว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 10โดยเสียงต่ำสุดคือ เสียงลาต่ำ A ในตำแหน่งโน้ต ของกุญแจซอล และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงโดสูง C ในตำแหน่งระหว่างบรรทัดเส้นที่ 3-4 ของกุญแจเสียงซอล ซึ่งมีช่วงเสียง ดังนี้

โน้ต A เสียงต่ำสุด ช่วงกว้างของเสียงเท่ากับคู่ 10 ไมเนอร์ โน้ต C เสียงสูงสุด



4.6 กระสวนจังหวะ ทำนองลำมีรูปแบบของกระสวนจังหวะในทำนองลำมีดังนี้

รูปแบบที่ 1. ห้องที่ 1, 118, 120

รูปแบบที่ 2. ห้องที่ 2,

รูปแบบที่ 3. ห้องที่ 4, 5, 13, 100,

รูปแบบที่ 4. ห้องที่ 6, 36, 116

รูปแบบที่ 5. ห้องที่ 8,

รูปแบบที่ 6. ห้องที่ 9, 10, 12, 30, 67, 68, 79, 91, 98, 113,

รูปแบบที่ 7. ห้องที่ 11, 18, 42, 50, 57, 92

รูปแบบที่ 8. ห้องที่ 12, 98

รูปแบบที่ 9. ห้องที่ 14,

รูปแบบที่ 10. ห้องที่ 15, 16, 31, 39, 42, 62, 63, 75, 90, 94,

รูปแบบที่ 11. ห้องที่ 17, 32, 38, 55, 59, 81,

รูปแบบที่ 12. ห้องที่ 19

รูปแบบที่ 13. ห้องที่ 20, 43, 44, 84, 122

รูปแบบที่ 14. ห้องที่ 21, 85,

รูปแบบที่ 15. ห้องที่ 22, 106, 124

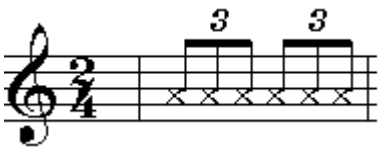
รูปแบบที่ 16. ห้องที่ 23, 24, 46, 87,

รูปแบบที่ 17. ห้องที่ 25, 47, 86, 87, 88, 105, 106, 107,108, 109,124, 125

รูปแบบที่ 18. ห้องที่ 26, 27, 58, 70,

รูปแบบที่ 19. ห้องที่ 28, 33, 34, 53, 60, 74, 78, 80 82, 99, 111

รูปแบบที่ 20. ห้องที่ 29



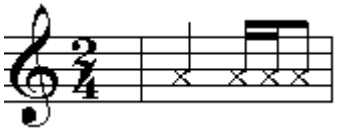
รูปแบบที่ 21. ห้องที่ 35, 61, 115

รูปแบบที่ 22. ห้องที่ 36, 49, 96, 116

รูปแบบที่ 23. ห้องที่ 37, 58, 66, 89

รูปแบบที่ 24. ห้องที่ 40

รูปแบบที่ 25 ห้องที่ 41, 54



รูปแบบที่ 26. ห้องที่ 48

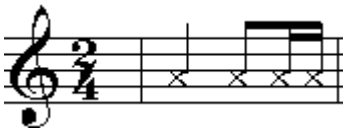
รูปแบบที่ 27. ห้องที่ 52, 69,

รูปแบบที่ 28. ห้องที่ 56

รูปแบบที่ 29. ห้องที่ 64

รูปแบบที่ 30. ห้องที่ 65

รูปแบบที่ 31. ห้องที่ 71



รูปแบบที่ 32. ห้องที่ 73, 76, 114

รูปแบบที่ 33. ห้องที่ 77

รูปแบบที่ 34. ห้องที่ 83, 93, 95,

รูปแบบที่ 35 ห้องที่ 97

รูปแบบที่ 36. ห้องที่ 102

รูปแบบที่ 38. ห้องที่ 103

รูปแบบที่ 39. ห้องที่ 112

รูปแบบที่ 40. ห้องที่ 117

รูปแบบที่ 41. ห้องที่ 119

รูปแบบที่ 42. ห้องที่ 121

รูปแบบที่ 43. ห้องที่ 126

5. บันไดเสียง

ลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงของทำนองลำ จะเป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ของบันไดเสียง A Minor โดยมีเสียง A C D E G ซึ่งปรากฏโน้ตเสียงอื่นในทำนองลำ

A C D E G A

สรุปการวิเคราะห์ทำนองลำ

1. ลักษณะของเสียง

1.1 ความดัง-เบา ความดัง จะอยู่ที่จังหวะตกของทุกพยางค์ ส่วนลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความเบานั้นไม่พบในทำนองลำ

1.2 การถ่ายทอดความรู้สึก เป็นการอ้อนวอน เชื้อเชิญ ให้ความรู้สึกถึงความเชื่อมั่น ความศรัทธา การเคารพบูชาอย่างเป็นที่สุด

2. รูปพรรณหรือพื้นผิว เป็นลักษณะที่เป็นแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture)

3. รูปแบบของการลำ เป็นลักษณะทำนองเดียวแต่มีอยู่ 5 ท่อน คือ จะเป็นทำนองหลักโดยจะลำซ้ำทำนองไปมา ไม่มีกำหนดความยาวที่แน่นอนแล้วแต่ จะมีลูกเอื้อนก่อนจบท่อนเหมือนกันทุกๆ ท่อน

4. ทำนอง

4.1 จังหวะทำนอง

4.1.1 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงเดียวกัน (Tied note) พบว่ามีโน้ต C E G ซึ่งโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง A Minor

4.1.2 การโยงเสียงโน้ตที่ต่างระดับกัน (Slur note) พบว่า การโยงโน้ตที่ต่างระดับส่วนมาก จะโยงจากคู่ 1 ไปยังคู่ 2 และคู่3 ซึ่งเป็นลูกเอื้อนในการลำ

4.2 ทิศทางและการเคลื่อนที่ของทำนอง

4.2.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง เสียงซ้ำกันที่พบมากที่สุดคือโน้ต C รองลงมาคือโน้ต E และโน้ต G

4.2.2 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นบันได มีอยู่ 2 ประเภท

- ประเภทเคลื่อนขึ้น พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันขึ้นไปคือ C D E
- ประเภทเคลื่อนลง พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันลงมาคือ E D C

4.2.3 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น พบว่า ขั้นคู่ที่ไม่ปรากฏในการกระโดดข้ามขั้นคือ คู่ 8 โดยจะพบเพียงขั้นคู่ที่ กลมกลืน (Consonance) คือคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) คู่ 3 เมอร์เจอร์ (Maj. 3 rd)คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) เปอร์เฟคท์ 5 (Per. 5 th)และคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th)

4.2.4 ทิศทางของทำนอง มีทิศทางของทำนองลำ พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนท้ายของประโยค และจบลงด้วยโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic)

4.3 โน้ตตกแต่งในทำนองลำ ลักษณะของทำนองลำ ที่เป็นเอกลักษณ์ โดยการใช้โน้ตตัวผ่าน (Passing Note) ไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

4.4 การขึ้นต้นและการจบ พบว่า ทำนองลำมี 5 ท่อน โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของแต่ละท่อนไม่ใช่โน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละท่อนของบทลำ โน้ตตัวสุดท้ายจะจบลงด้วยโน้ตเสียงหลักของบันไดเสียง (Tonic) คือโน้ต A

4.5 ช่วงกว้างของเสียง พบว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 10โดยเสียงต่ำสุดคือ เสียงลา A ในตำแหน่งคาบบรรทัดเส้นน้อยต่ำที่ 2 โน้ตของกุญแจซอล และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงโดสูง C ในระหว่างบรรทัดเส้นที่ 3-4 ของกุญแจเสียงซอล

4.6 กระสวนจังหวะ ลายแคน มีรูปแบบของกระสวนจังหวะ แตกต่างกันออกไปแต่ที่พบรูปแบบกระสวนจังหวะมากที่สุดคือ รูปแบบที่ 19. ห้องที่ ที่ 28, 33, 34, 53, 60, 74, 78, 80 82, 99, 111 ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นกระสวนจังหวะหลัก

5. บันไดเสียง ลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงของทำนองลำ จะเป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ของบันไดเสียง A Minor โดยมีเสียง A C D E G ซึ่งปรากฏโน้ตเสียงอื่นในทำนองลำ

2. การศึกษาวิเคราะห์การบรรเลงดนตรี(ลายแคน)ประกอบพิธีกรรม

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างลายแคน มีองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้

1. ลักษณะของเสียง
    - ความดัง-เบา
    - การถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก
2. รูปพรรณหรือพื้นผิว
3. รูปแบบของลายแคน
4. ทำนองของลาย
    - จังหวะทำนอง
    - ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง
    - โน้ตตกแต่งในทำนอง
    - การขึ้นต้นและการจบ
    - ช่วงกว้างของเสียง
    - กระสวนจังหวะ
5. บันไดเสียง

การเป่าแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ นั้น เป็นลายแคนที่ชื่อว่า “ลายใหญ่” และได้บรรเลงสืบต่อกันมาในสมัยโบราณ ซึ่งไม่ปรากฏผู้แต่ง ส่วนใหญ่จะเป็นการด้นสด (Improvisation)

การเป่าแคนประพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้านั้น มีเพียง ลายใหญ่ เท่านั้น การวิเคราะห์การเป่าแคนลายใหญ่ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกโน้ตสากล เพื่อเป็นสื่อทำให้เกิดความเข้าใจร่วมกัน และเพื่อต้องการแสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมมากที่สุด แต่ไม่ใช่ความหมายว่า โน้ตสากลสามารถถ่ายทอดจิตวิญาณที่แท้จริงของลายแคนที่หมอแคนหนาย ไวมาตร เป่าไว้ ได้อย่างครบถ้วน ดังที่ปรากฏจากโน้ตของลายแคนดังต่อไปนี้

ลายแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า

15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43

44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63

64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77

การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างลายแคน มีองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้

1. ลักษณะของเสียง

1.1 ความดัง-เบา มีลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความดัง จังหวะตกแรกของทุกพยางค์ และจังหวะตกสุดท้ายของทุกพยางค์ ส่วนลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความเบานั้นไม่พบในลายแคน

1.2 การถ่ายทอดความรู้สึก ลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดความรู้สึก เป็นการถ่ายทอดถึง ความกระฉับกระเฉง สร้างความเชื่อมั่น ความศรัทธา การเคารพบูชาอย่างเป็นที่สุด

2. รูปพรรณหรือพื้นผิว เป็นลักษณะที่เป็นแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture) และมีเสียงประสาน (Drone) จะใช้เสียง ลาต่ำ และเสียง มี ทุกห้องเพลง ตั้งแต่ต้นจนจบ

3. รูปแบบของลายแคน ลักษณะแนวทำนองเดียว คือ จะมีทำนองหลักโดยจะเป่า ซ้ำทำนองไปมา ไม่มีกำหนดความยาวที่แน่นอนแล้วแต่

4. ทำนองของลายแคน

4.1 จังหวะทำนอง

4.1.1 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงเดียวกัน (Tied note) ไม่ปรากฏอยู่ในห้องเพลง

4.12 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีเสียงต่างระดับเสียงกัน (Slur note) ไม่ปรากฏอยู่ในห้องเพลง

4.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของลายแคน มีการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ลายแคน 3 ประการ ดังนี้

4.2.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง คือการเคลื่อนที่ของทำนองไปในระดับเสียงเดิม การเคลื่อนที่ชนิดนี้ในทำนองหลักไม่ปรากฏในห้องเพลง แต่จะปรากฏในเสียงประสาน (Drone) ของทุกห้องเพลง ดังนี้

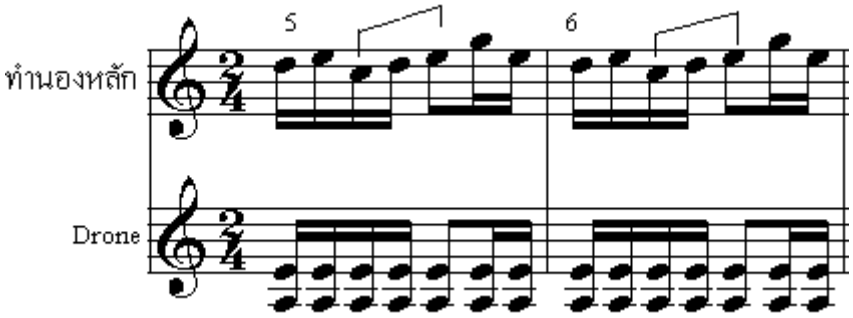
ตัวอย่าง ห้องที่ 1-2

จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า โน้ตในทำนองหลัก ไม่มีการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง แต่มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในเสียงประสาน (Drone) ของทุกห้องเพลง คือเสียงคู่ 1 (A) กับเสียงคู่ 5 (E) ของคอร์ด A Minor

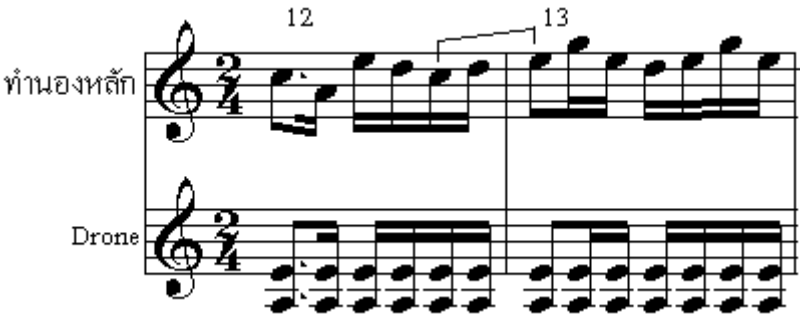
4.2.2 การเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นบันไดเสียง คือการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเรียงตามลำดับขั้นเสียงทีละขั้น การเคลื่อนที่ชนิดนี้ของลายแคนมีอยู่ 2 ประเภท คือ

- การเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง การเคลื่อนที่ชนิดนี้ จะปรากฏอยู่ในห้องที่ 5-6, 12 -13, 18-19, 21-22, 23-24-25, 28-29-30, 32, 34-35, 36-37, 39, 41-42, 44, 48, 51, 59-60, 61-62-63, 66-67-68, 74-75

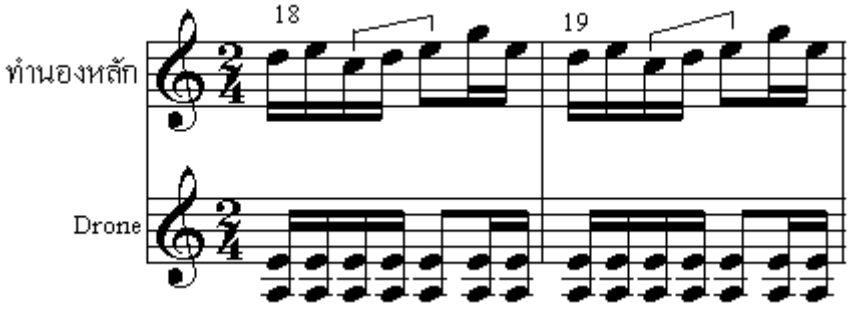
ตัวอย่างห้องที่ 5-6



ตัวอย่างห้องที่ 12-13

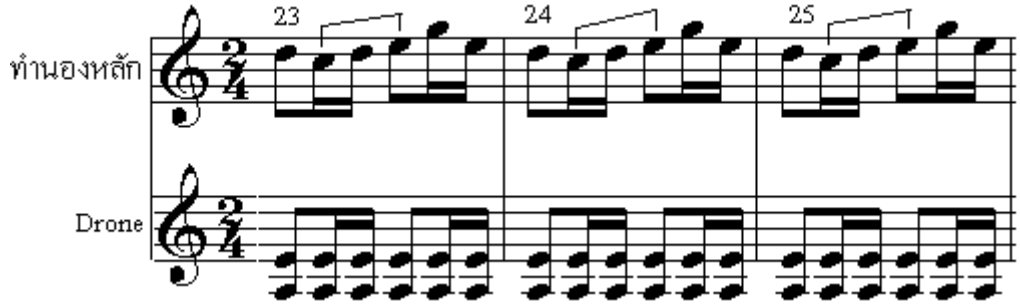


ตัวอย่างห้องที่ 18-19

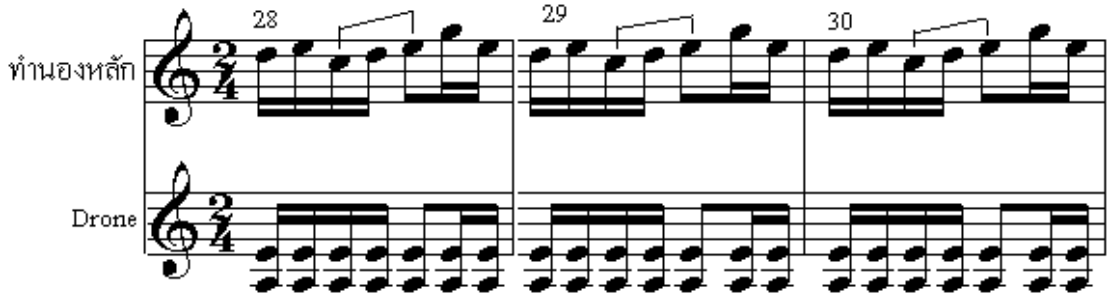


ตัวอย่างห้องที่ 21-22

ตัวอย่างห้องที่ 23-24-25

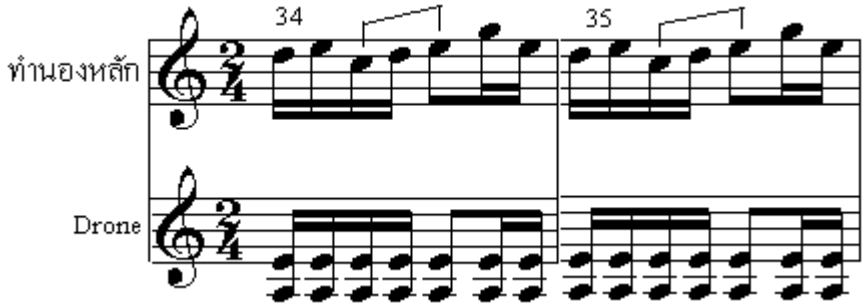


ตัวอย่างห้องที่ 28-30

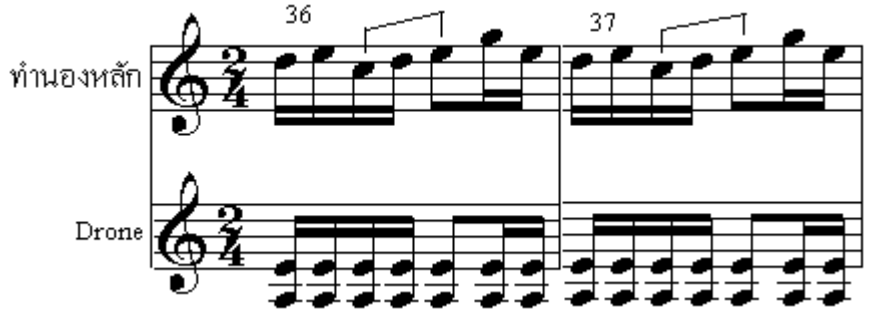


ตัวอย่างห้องที่ 32

ตัวอย่างห้องที่ 34-35



ตัวอย่างห้องที่ 36-37



ตัวอย่างห้องที่ 39

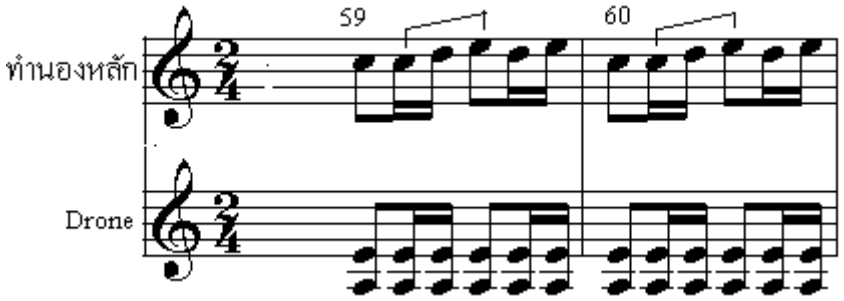
ตัวอย่างห้องที่ 41-42

ตัวอย่างห้องที่ 44

ตัวอย่างห้องที่ 48

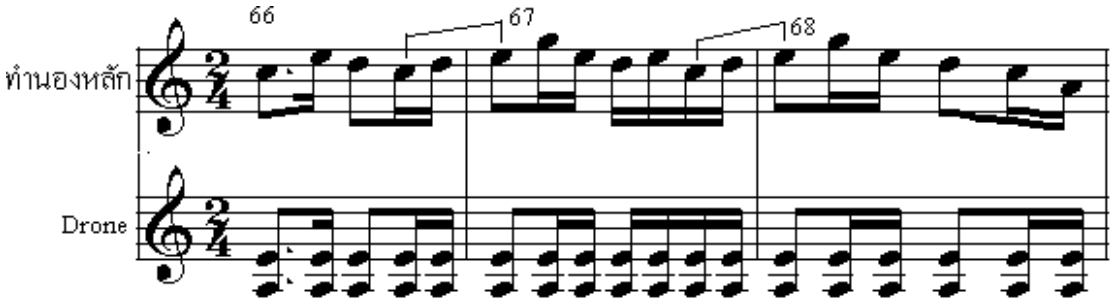
ตัวอย่างห้องที่ 51

ตัวอย่างห้องที่ 59-60

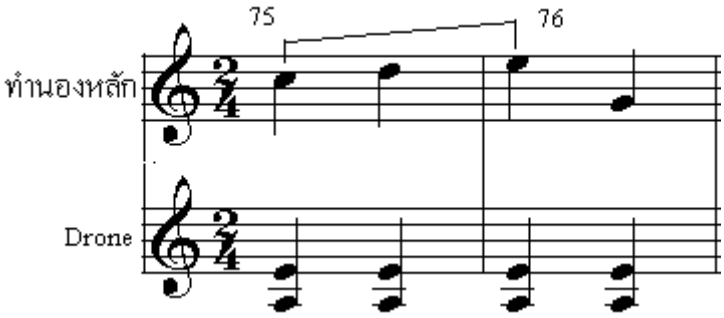


ตัวอย่างห้องที่ 61-63

ตัวอย่างห้องที่ 66-68



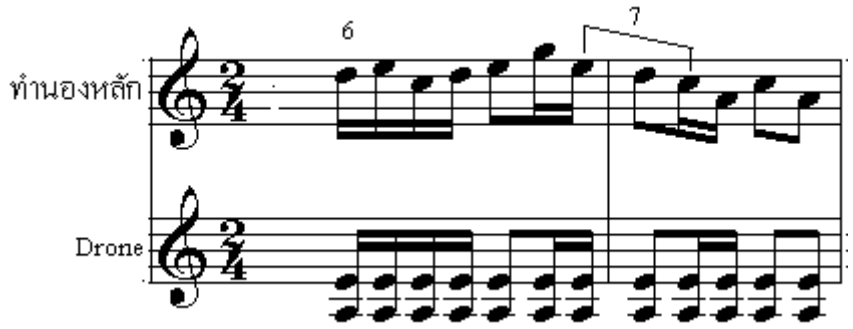
ตัวอย่างห้องที่ 74-75



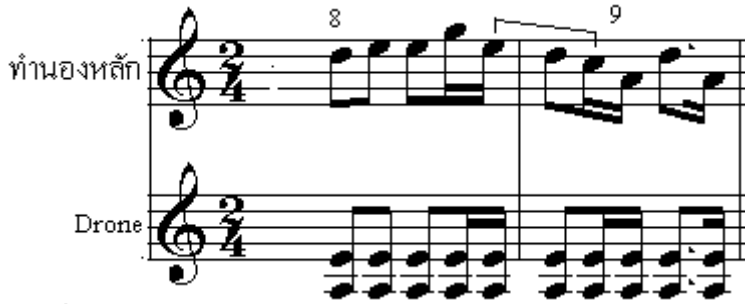
จากภาพที่แสดงจะเห็นได้ว่าโน้ตมีการเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้นบันไดเสียง เรียงลำดับเสียง C D E จากเสียงขั้นที่ 3-4-5 ของบันไดเสียง A Minor

- การเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง การเคลื่อนที่ชนิดนี้ จะปรากฏอยู่ในห้องที่ 6-7, 8-9, 12, 19-20, 21-22, 23-24, 25-26, 30-31, 32-33, 37-38, 39-40, 44-45, 48-49-50, 55-56-57-58, 62-63, 68

ตัวอย่างห้องที่ 6-7

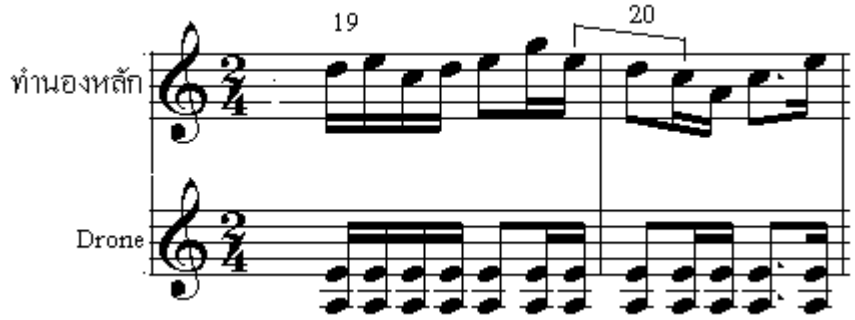


ตัวอย่างห้องที่ 8-9

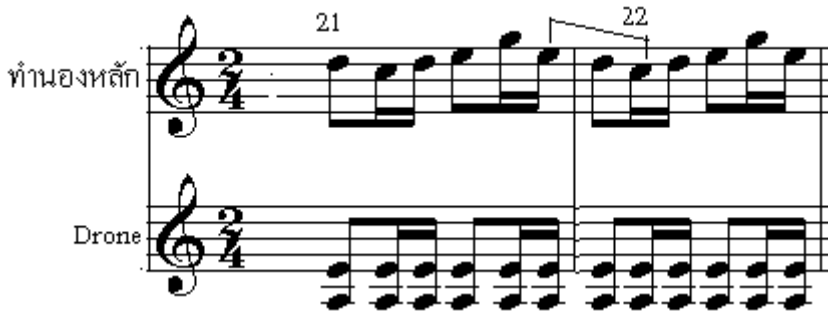


ตัวอย่างห้องที่ 12

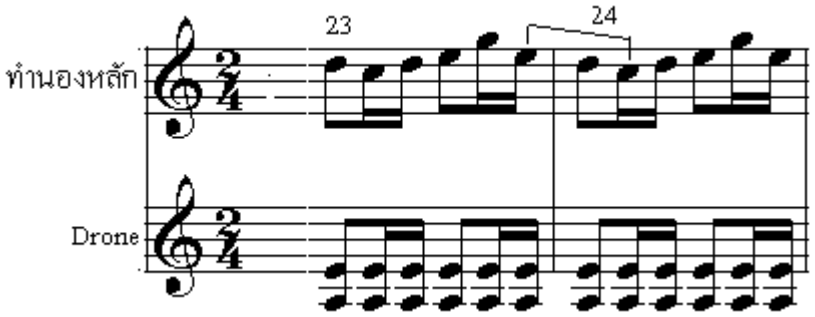
ตัวอย่างห้องที่ 19-20



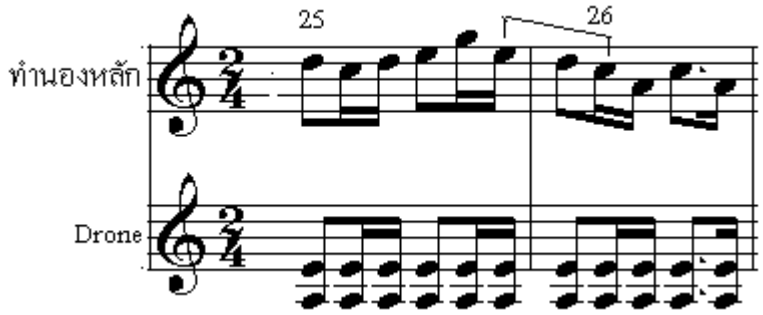
ตัวอย่างห้องที่ 21-22



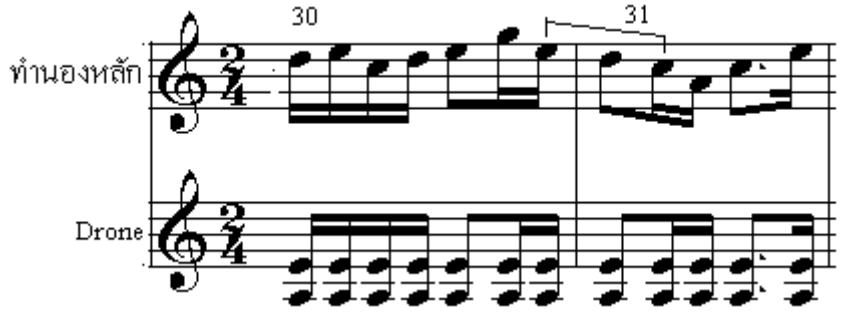
ตัวอย่างห้องที่ 23-24



ตัวอย่างห้องที่ 25-26

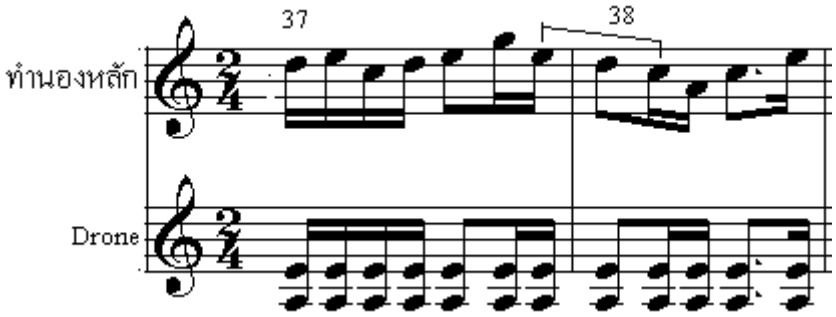


ตัวอย่างห้องที่ 30-31



ตัวอย่างห้องที่ 32-33

ตัวอย่างห้องที่ 37-38

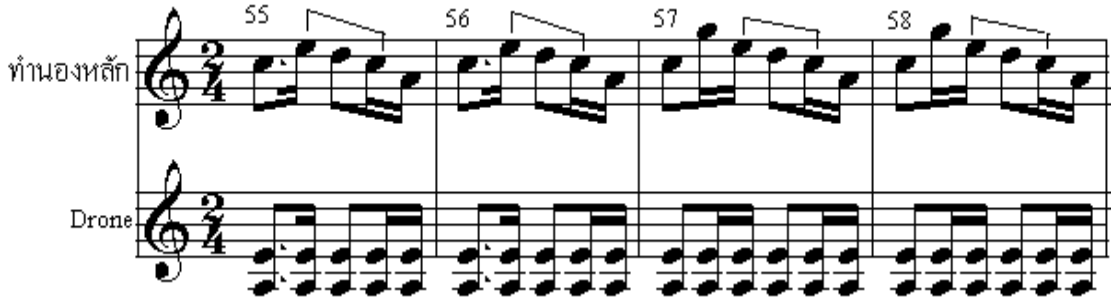


ตัวอย่างห้องที่ 39-40

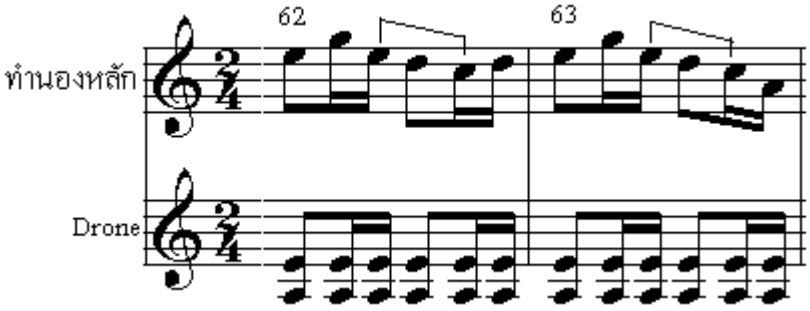
ตัวอย่างห้องที่ 44-45

ตัวอย่างห้องที่ 48-49-50

ตัวอย่างห้องที่ 55-58



ตัวอย่างห้องที่ 62-63,

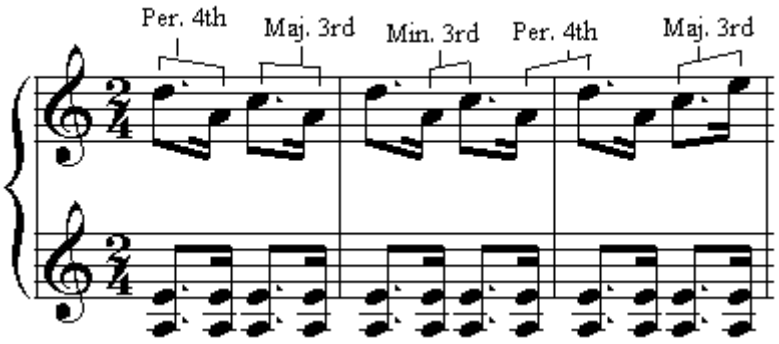


ตัวอย่างห้องที่ 68

จากภาพที่แสดงจะเห็นได้ว่าโน้ตมีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นบันไดเสียง เรียงลำดับเสียง E D C จากเสียงขั้นที่ 5-4-3 ของบันไดเสียง A Minor

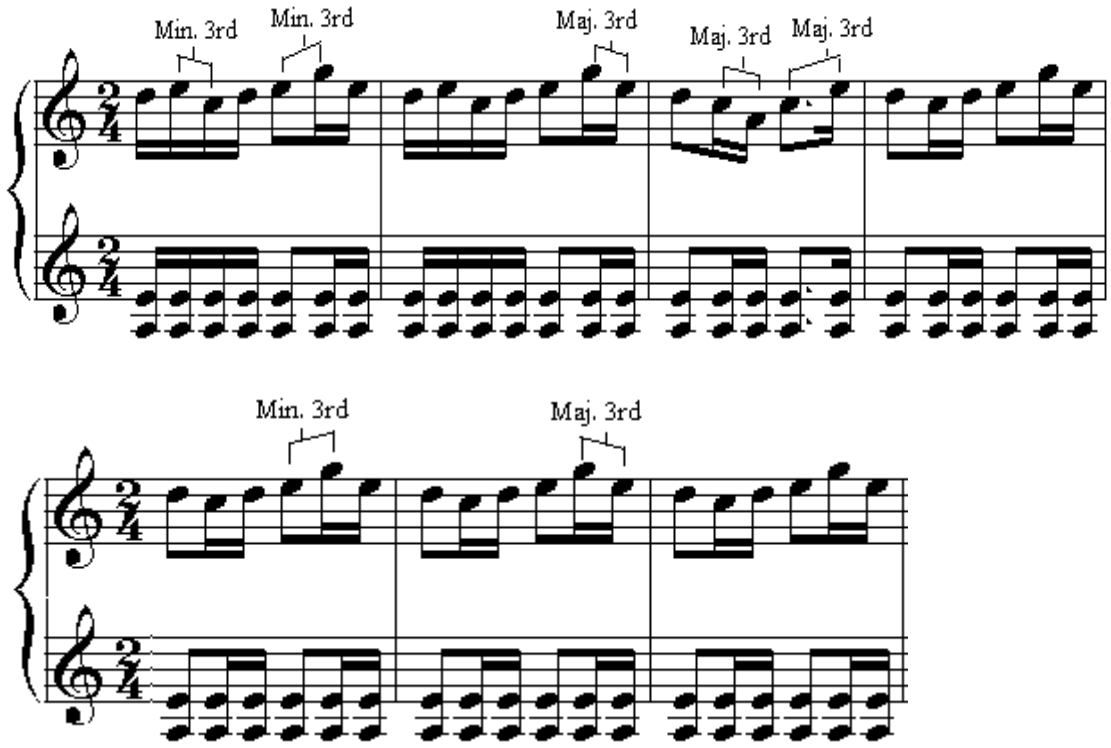
4.2.3 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น ในลายแคนจะพบการเคลื่อนที่ของทำนองชนิดนี้มากที่สุด แต่จะไม่พบการกระโดดข้ามขั้นของทำนองคู่ 8 ทั้งการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นขึ้นและลง ดังนี้

ตัวอย่าง ห้องที่ 1-17



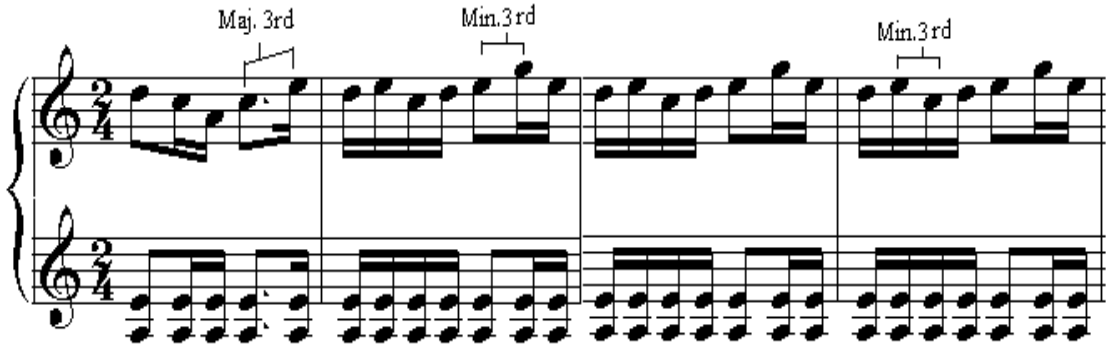
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 1 ทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์ (Maj.3 rd) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th)และคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) โดยส่วนมากจะเป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกลมกลืน (Consonance) ซึ่งทำให้ทำนองเรียบง่าย

ตัวอย่าง ห้องที่ 18-32



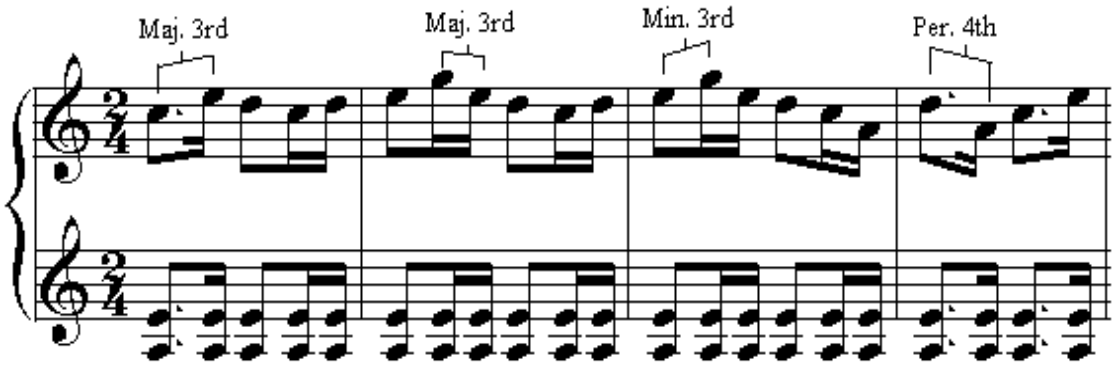
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 2 ทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์(Maj.3 rd)) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) และคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) โดยส่วนมากจะเป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกลมกลืน (Consonance) ซึ่งทำให้ทำนองเรียบง่าย

ตัวอย่างห้องที่ 33-47



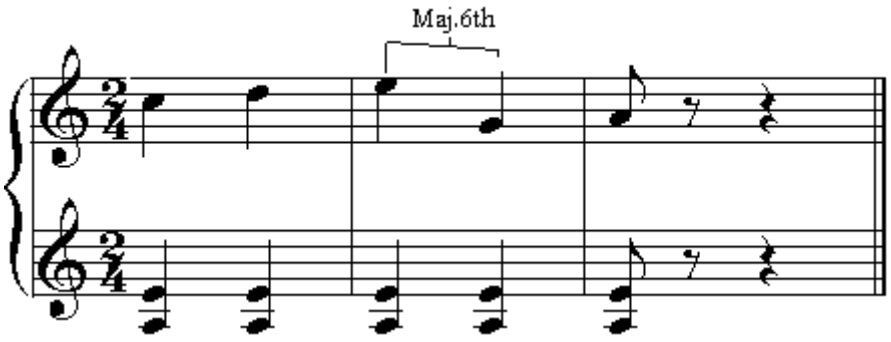
จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 3 ทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์(Maj.3 rd)) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) และ คู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th) โดยส่วนมากจะเป็นการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกลมกลืน (Consonance) ซึ่งทำให้ทำนองเรียบง่าย

ตัวอย่างห้องที่ 48-64



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 4 ทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์(Maj.3 rd) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) และคู่ 5 เปอร์เฟคท์ (Per.5 th)

ตัวอย่างห้องที่ 65-76



จากภาพแสดงจะเห็นได้ว่า ในท่อนที่ 5 ทำนองมีการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น โดยมีขั้นคู่ดังนี้ คู่ 3 เมเจอร์(Maj.3 rd)) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min.3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per.4 th) และมีคู่ 6 ไมเนอร์ (Min. 6 th) ในห้องที่ 75

4.2.4 ทิศทางของทำนอง ทิศทางของลายแคนลายใหญ่ มีการศึกษาวิเคราะห์ทำนองหลัก ดังนี้

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4

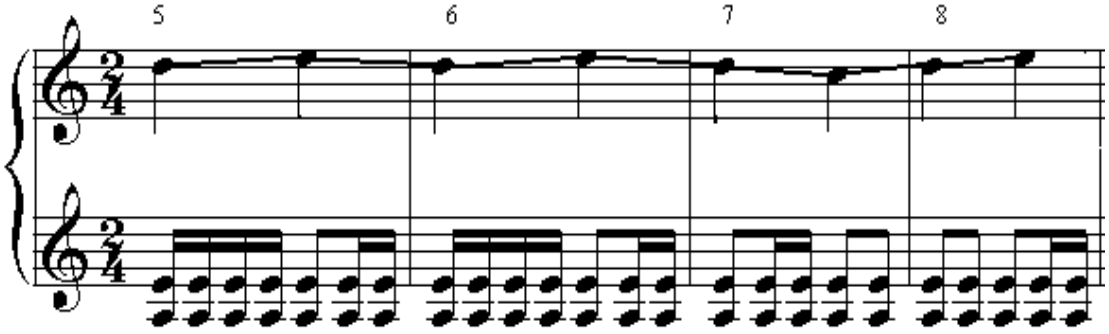
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของลายใหญ่ ได้แก่ A C D C D C D C ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต A กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต C เคลื่อนขึ้นไปคู่ 2 ที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต C เคลื่อนขึ้นไปคู่ 2 ที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาจบที่โน้ต C

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้ พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่น และจบลงด้วยโน้ตคู่ 3 ไมเนอร์ ของบันไดเสียง A Minor

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5-8

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของลายใหญ่ ได้แก่ D E D E D C D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต D เคลื่อนเคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้ พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่น โดยมีทิศทางลาดลงในตอนกลางของประโยค และสูงขึ้นในท้ายประโยคจบลงด้วยโน้ตคู่ 5 ของโน้ตหลักบันไดเสียง A Minor

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 9-12

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของลายใหญ่ ได้แก่ D C E D C D C Eซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนลงระยะคู่ 2 มาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนลงระยะคู่ 2 มาที่โน้ต D เคลื่อนลงระยะคู่ 2 ลงไปที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนลงระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้ พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีโน้ตหลักคือเสียง C มีทิศทางสูงขึ้น และในตอนท้ายประโยคจะจบลงด้วยโน้ตคู่ 5 โน้ตหลักของบันไดเสียง A Minor

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 13-16

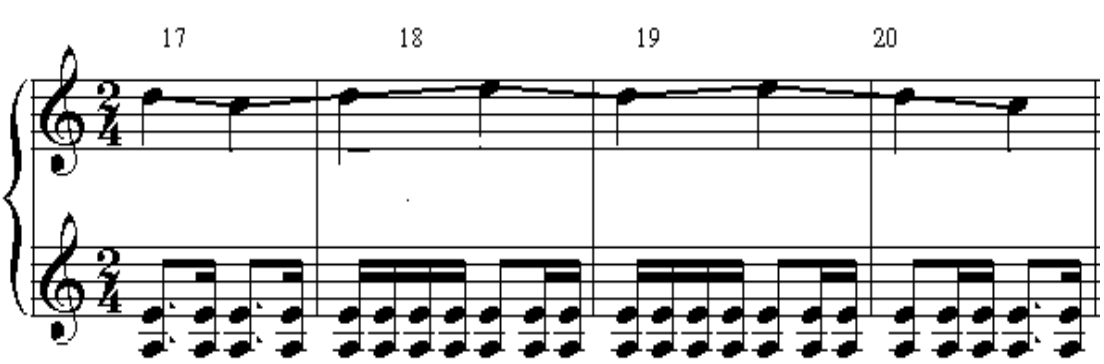
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลักของลายแคน ได้แก่ E D D D D C D C ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาจบที่โน้ต C

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 4 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลง และเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 5 ห้องที่ 17-20

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D C E E D E D C ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

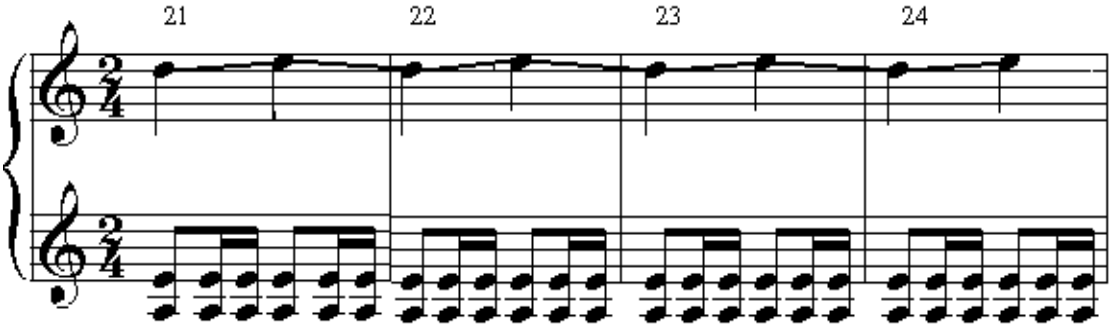


เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาจบที่โน้ต C

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้ พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่น โดยมีทิศทางสูงขึ้นในตอนกลางของประโยค และลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตคู่ 3 ของโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic) A Minor

ประโยคที่ 6 ห้องที่ 21-24

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D E D E D E D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

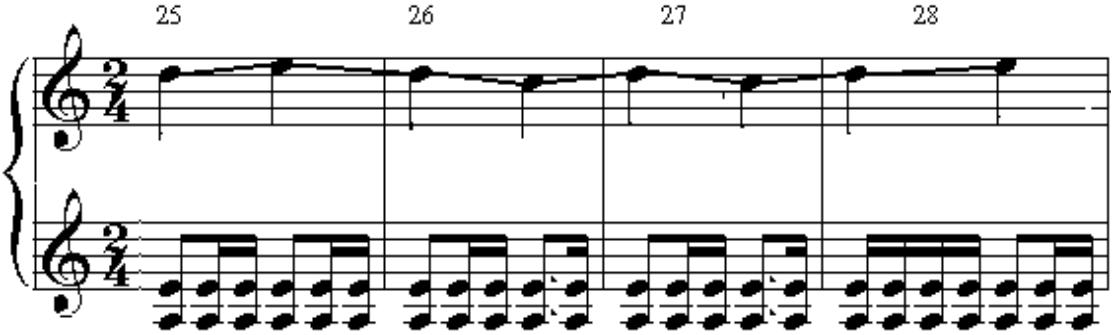


เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 6 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กับเสียง E กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลง การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2 เท่านั้น

ประโยคที่ 7 ห้องที่ 25-28

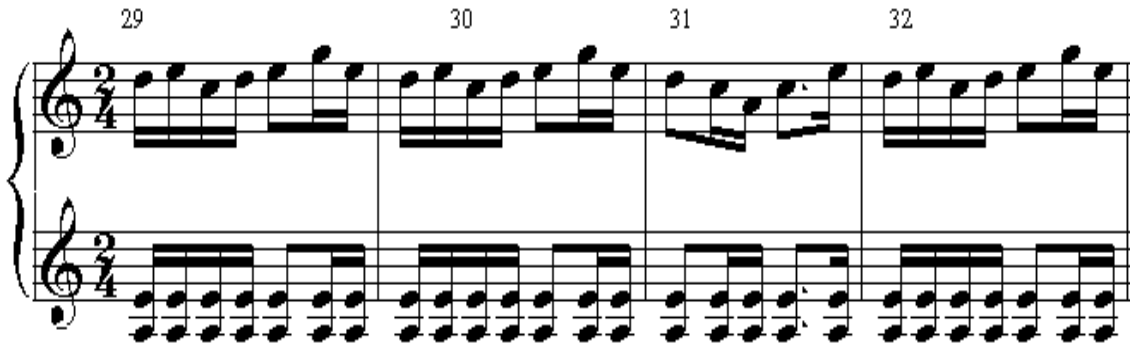
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D E D C D C D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



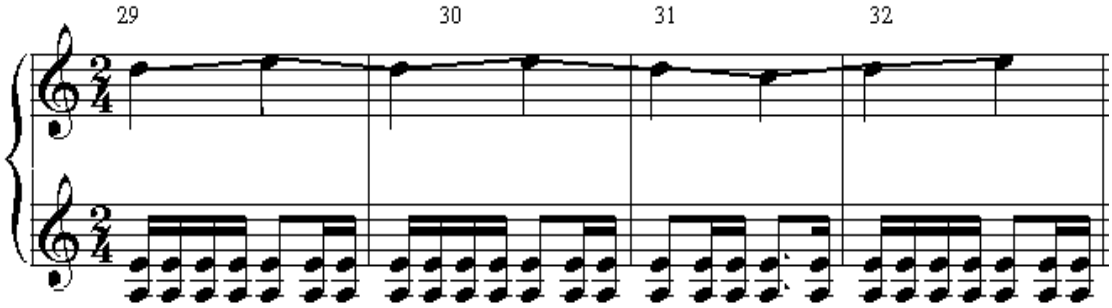
เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 7 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 8 ห้องที่ 29-23



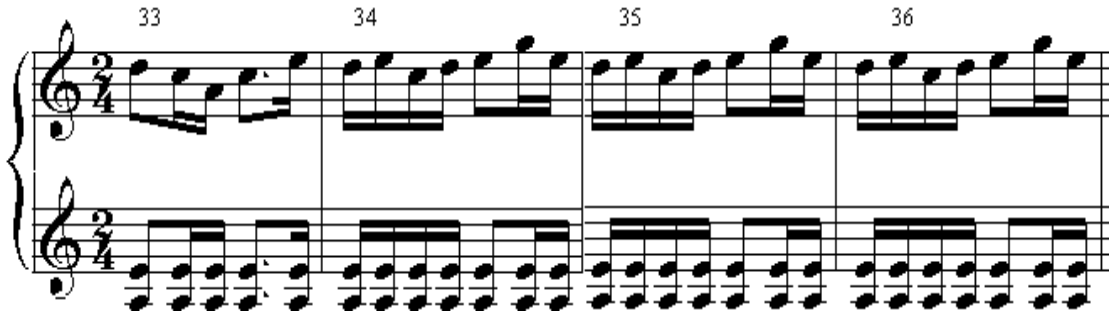
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D E D E D C D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



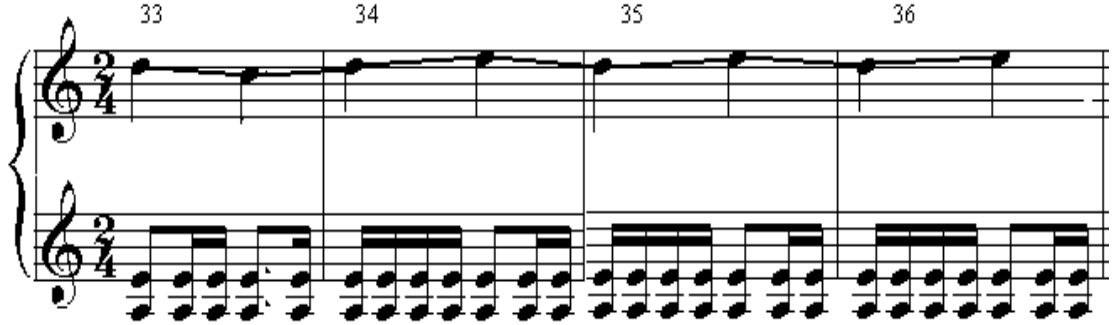
เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 8 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 9 ห้องที่ 33-36



โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D C D E D E D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

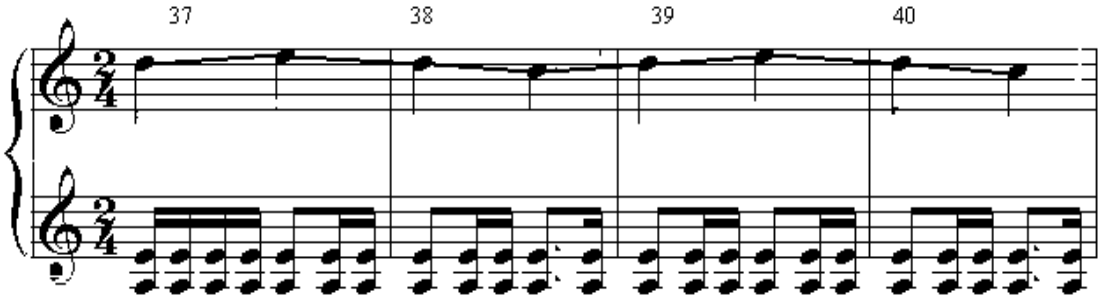


เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 9 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 10 ห้องที่ 37-40

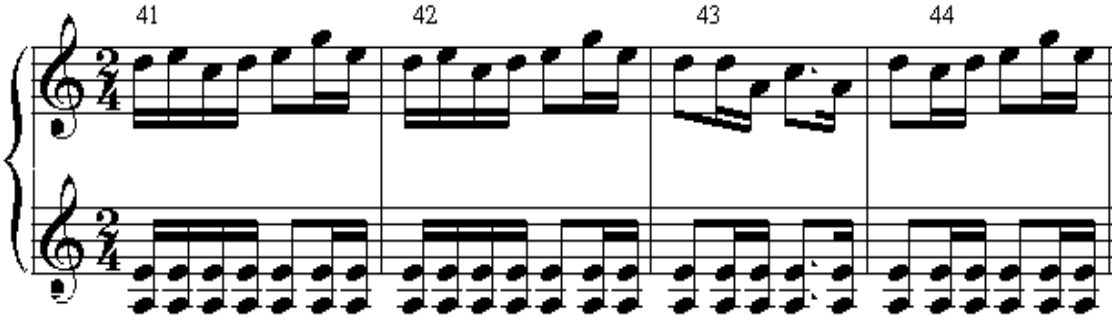
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D E D C D E D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



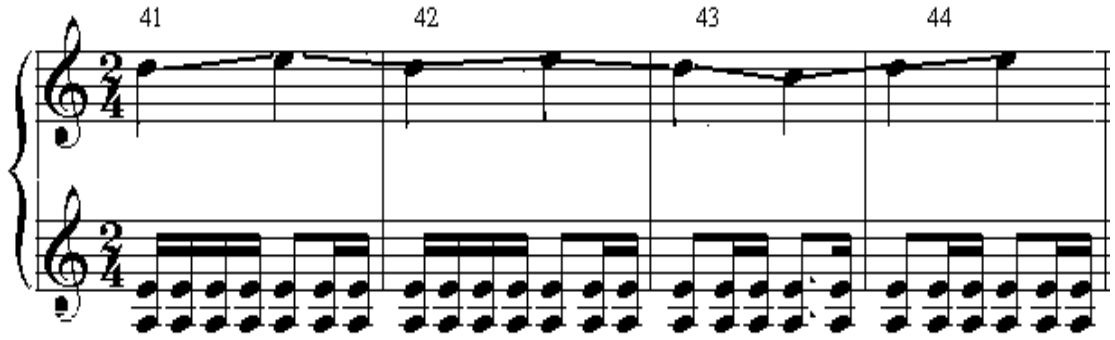
เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่ที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 10 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 11 ห้องที่ 41-44



โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D E D E D C D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

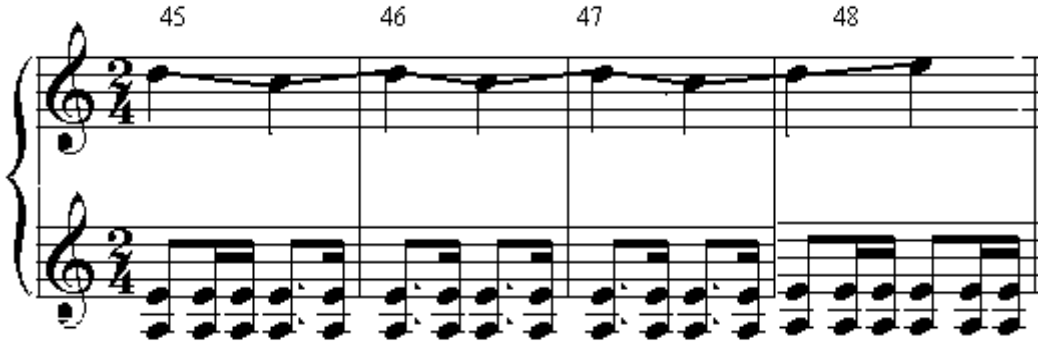


เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 11 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 12 ห้องที่ 45-48

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D C D C D C D E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

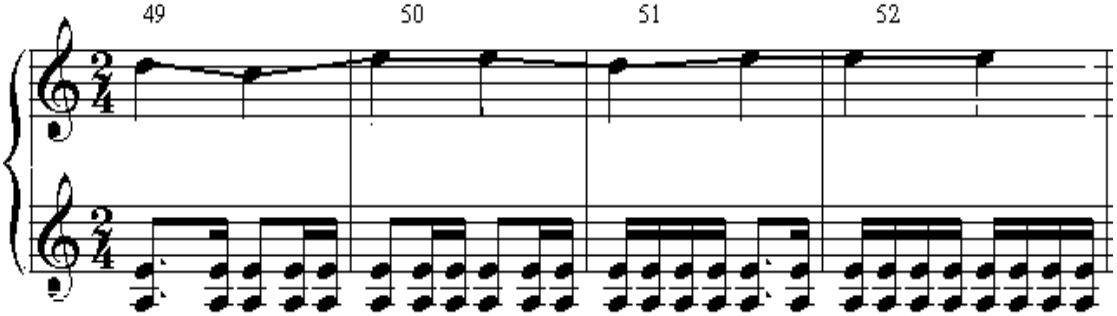


เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต Dเคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 12 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 13 ห้องที่ 49-52

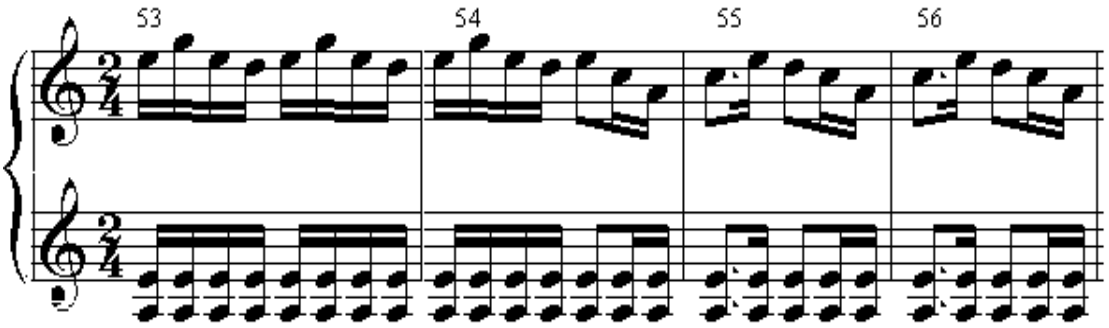
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ D C E E D E E E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



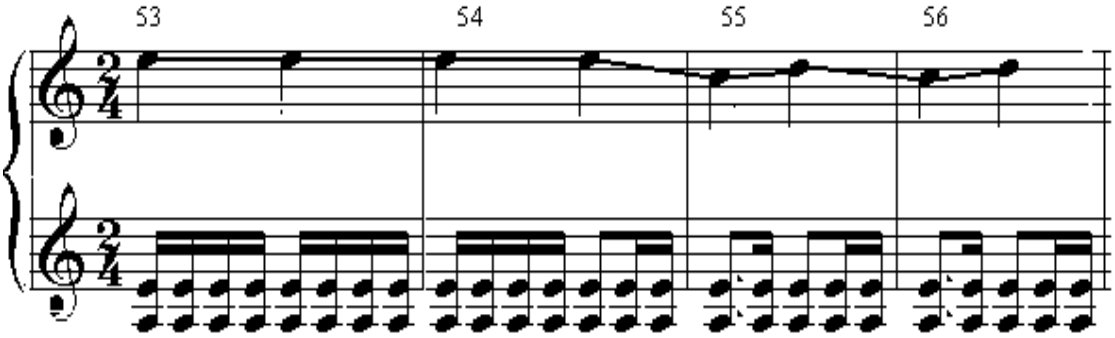
เริ่มด้วยโน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 13 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 14 ห้องที่ 53-56



โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ E E E E C D C D ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

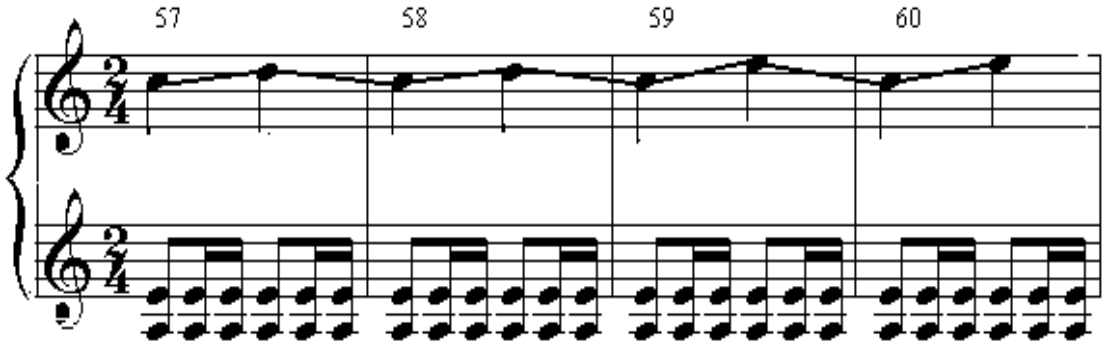


เริ่มด้วยโน้ต E กระโดดระยะคู่ 3 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 กลับขึ้นไปจบที่โน้ต D

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 14 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 15 ห้องที่ 57-60

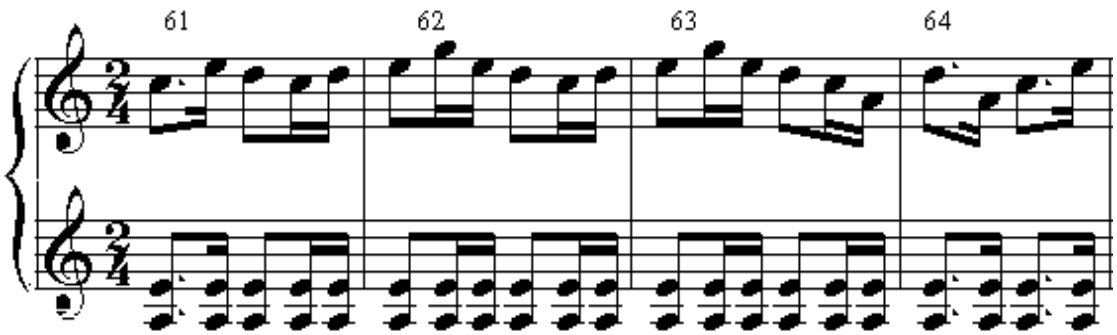
โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ C D C D C E C E ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



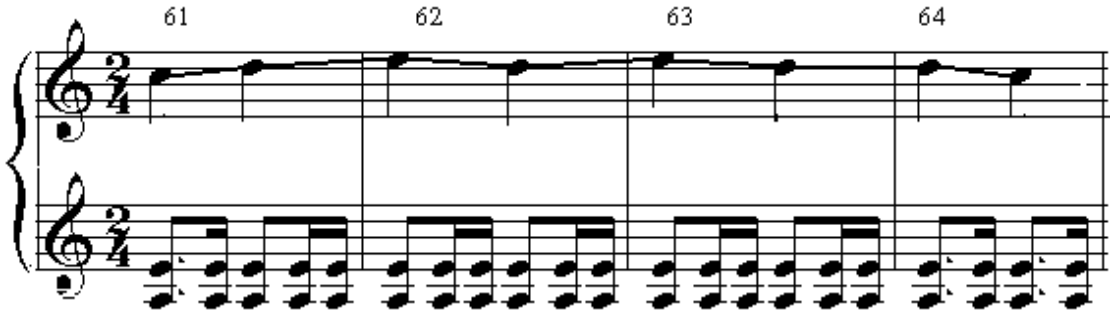
เริ่มด้วยโน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 3 กลับลงมาทีโน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปจบที่โน้ต E

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 15 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง C กลางประโยคทิศทางของทำนองลดลงและเพิ่มขึ้นตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 16 ห้องที่ 61-64



โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ C D E D E D C D ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้



เริ่มด้วยโน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปจบที่โน้ต D

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 16 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 17 ห้องที่ 65-68

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ C D C D E D E D ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต E เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาจบที่โน้ต D

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 17 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 18 ห้องที่ 69-72

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ C D C D C D C C ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นไปที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาที่โน้ต C เคลื่อนระยะคู่ 2 ขึ้นมาที่โน้ต D เคลื่อนระยะคู่ 2 ลงมาจบที่โน้ต C

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคที่ 18 นี้พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบเป็นคลื่น โดยมีโน้ตหลักคือเสียง D กลางประโยคทิศทางของทำนองตอนท้ายเพื่อส่งเข้าประโยคต่อไป การเคลื่อนที่มีเพียงการเคลื่อนที่ของทำนองคู่ 2

ประโยคที่ 19 ห้องที่ 73-77

โน้ตจังหวะตกซึ่งเป็นทำนองหลัก ได้แก่ C C C C E G A ซึ่งจะได้ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองดังนี้

เริ่มด้วยโน้ต C กระโดดระยะคู่ 3 ขึ้นไปที่โน้ต E กระโดดระยะคู่ 6 ลงมาที่โน้ต G เคลื่อนระยะคู่ 2 จบลงที่โน้ต A

ลักษณะทิศทางการดำเนินทำนองของประโยคนี้พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่โดยมีทิศทางเส้นตรงในประโยคและลาดลงในตอนท้ายประโยค จบลงด้วยโน้ตหลักบันไดเสียง (Tonic)

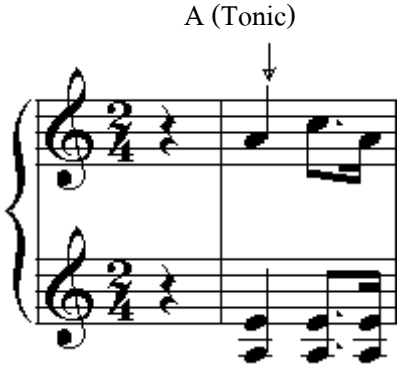
4.3 โน้ตตกแต่งในลายแคน ลักษณะของลายใหญ่ ที่เป็นเอกลักษณ์ โดยการใช้โน้ตตัวผ่าน (Passing Note) ไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic) ซึ่งปรากฏในห้องที่ 76-77

ตัวอย่างห้องที่ 76-77

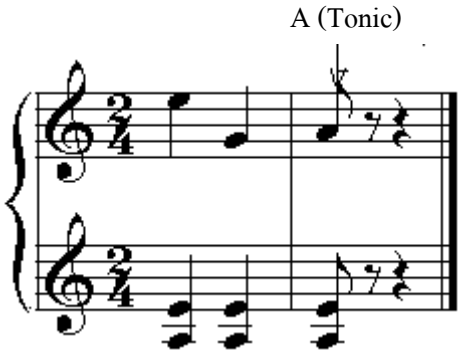
4.4 การขึ้นต้นและการจบ

การเริ่มต้นใน ห้องที่ 1-76 โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของลายใหญ่ เป็นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของลายแคน คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นในห้องที่ 1 คือโน้ต A และโน้ตตัวสุดท้ายของท่อน ห้องที่ 76 คือโน้ต A (Tonic)

ตัวอย่างโน้ตขึ้นต้นในห้องที่ 1



ตัวอย่างโน้ตตัวจบของ ห้องที่ 76

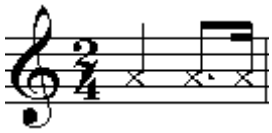


จากภาพ จะขึ้นต้นด้วยโน้ตเสียงหลักของบันไดเสียง และจบลงด้วยโน้ตตัวหลัก (Tonic) ของบันไดเสียง

4.5 ช่วงกว้างของเสียง ลายใหญ่ พบว่า ทำนองหลัก เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 8 โดยมีเสียงต่ำสุดคือ เสียงซอล G ในตำแหน่งเส้นที่ 2 ในตำแหน่งโน้ต ของกุญแจซอล และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอลสูง G ในตำแหน่งบนบรรทัดเส้นที่ 5 ของกุญแจเสียงซอล ส่วนเสียงประสาน (Drone) เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 5 โดยมีเสียงต่ำสุดคือ เสียงลาต่ำ A ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงมี Eในตำแหน่งโน้ต ของกุญแจซอล ดังนี้

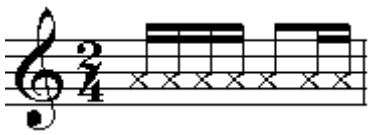
4.6 กระสวนจังหวะ ลายแคน ลายใหญ่ มีรูปแบบของกระสวนจังหวะมีดังนี้

รูปแบบที่ 1. ห้องที่ 1,



รูปแบบที่ 2. ห้องที่ 2, 3, 4, 15, 16, 17, 46, 47, 64, 65, 69, 70, 71,

รูปแบบที่ 3. ห้องที่ 5, 6, 18, 19, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 54,



รูปแบบที่ 4. ห้องที่ 7,

รูปแบบที่ 5. ห้องที่ 8,

รูปแบบที่ 6. ห้องที่ 9, 20, 26, 29, 31, 33, 38, 40, 43, 45, 49,

รูปแบบที่ 7. ห้องที่ 10, 11, 55, 56, 61, 66,

รูปแบบที่ 8. ห้องที่ 12

รูปแบบที่ 9. ห้องที่ 13, 67

รูปแบบที่ 10. ห้องที่ 14, 52, 53

รูปแบบที่ 11. ห้องที่ 21, 22, 23, 24, 25, 44, 48, 50, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68

รูปแบบที่ 12. ห้องที่ 51

รูปแบบที่ 13. ห้องที่ 72, 73, 74,

รูปแบบที่ 14. ห้องที่ 75, 76

รูปแบบที่ 15. ห้องที่ 77

5. บันไดเสียง

ลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงของลายแคน ลายใหญ่ จะเป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ของบันไดเสียง A Minor โดยมีเสียง A C D E G ซึ่งปรากฏโน้ตเสียงอื่นในทำนองลำเลย

สรุปการศึกษาวิเคราะห์ลายแคน (ลายใหญ่)

1. ลักษณะของเสียง

1.1 ความดัง-เบา พบว่า ความดัง จะอยู่จังหวะตกทุกพยางค์ที่ ส่วนลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความเบานั้นไม่พบในลายแคน

1.2 การถ่ายทอดความรู้สึก ความกระฉับกระเฉง สร้างความเชื่อมั่น ความศรัทธา

2. รูปพรรณหรือพื้นผิว เป็นลักษณะที่เป็นแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture) และมีเสียงประสาน (Drone) จะใช้เสียง ลาต่ำ และเสียง มี ทุกห้องเพลง ตั้งแต่ต้นจนจบ

3. รูปแบบของลายแคน เป็นลักษณะทำนองเดียว คือ จะมีทำนองหลักโดยจะเป่า ซ้ำทำนองวกไปวนมา ไม่มีกำหนดความยาวที่แน่นอนแล้วแต่

4. ทำนองของลายแคน

4.1 จังหวะทำนอง

4.1.1 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงเดียวกัน (Tied note) ไม่ปรากฏอยู่ในห้องเพลง

4.12 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีเสียงต่างระดับเสียงกัน (Slur note) ไม่ปรากฏอยู่ในห้องเพลง

4.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของลายแคน มีการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ลายแคน 3 ประการ ดังนี้

4.2.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง โน้ตในทำนองหลักไม่ปรากฏการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง แต่มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในเสียงประสาน (Drone) ของทุกห้องเพลง คือเสียงคู่ 1 (A) กับเสียงคู่ 5 (E) ของคอร์ด A Minor

4.2.2 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นบันได มีอยู่ 2 ประเภท

- ประเภทเคลื่อนขึ้น พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันขึ้นไปคือ C D E
- ประเภทเคลื่อนลง พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันลงมาคือ E D C

4.2.3 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น พบว่า ขั้นคู่ที่ไม่ปรากฏในการกระโดดข้ามขั้นคือ คู่ 8 โดยจะพบเพียงขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Maj. 3 th) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) เปอร์เฟคท์ 5 (Per. 5 th) และคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th)

4.2.4 ทิศทางของลายแคน มีทิศทางของลายแคน พบว่า ทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนท้ายของประโยค และจบลงด้วยโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic) A Minor

4.3 โน้ตตกแต่งในลายแคน ลักษณะ ที่เป็นเอกลักษณ์ โดยการใช้โน้ตตัวผ่าน (Passing Note) ไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

4.4 การขึ้นต้นและการจบ พบว่า ขึ้นต้นโน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้าย คือ โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นด้วยโน้ตเสียงหลัก โน้ตตัวสุดท้ายของท่อนจะเป็นโน้ตเสียงหลักของบันไดเสียง (Tonic) คือโน้ต A

4.5 ช่วงกว้างของเสียง พบว่าทำนองหลัก เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 8 โดยมีเสียงต่ำสุดคือ เสียงซอล G ในตำแหน่งเส้นที่ 2 ในตำแหน่งโน้ต ของกุญแจซอล และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอลสูง G ในตำแหน่งบนบรรทัดเส้นที่ 5 ของกุญแจเสียงซอล ส่วนเสียงประสาน (Drone) เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุด มีความห่างเท่ากับคู่ 5 โดยมีเสียงต่ำสุดคือ เสียงลาต่ำ A ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงมี Eในตำแหน่งโน้ต ของกุญแจซอล

4.6 กระสวนจังหวะ พบว่าลายแคนมีรูปแบบของกระสวนจังหวะ แตกต่างกันออกไป แต่ที่พบรูปแบบกระสวนมากที่สุดมีอยู่ 2 รูปแบบ คือรูปแบบที่ 3. ห้องที่ 5, 6, 18, 19, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 54, และ รูปแบบที่ 11. ห้องที่ 21, 22, 23, 24, 25, 44, 48, 50, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68 ซึ่งอาจถือได้ว่าเป็นกระสวนจังหวะหลัก

5. บันไดเสียง ลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงของลายแคน(ลายใหญ่) จะเป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ของบันไดเสียง A Minor โดยมีเสียง A C D E G ซึ่งปรากฏโน้ตเสียงอื่นในลายแคน

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ผู้วิจัยกำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษา ขอบเขตของการศึกษา และวิธีดำเนินการศึกษาดังนี้

จุดมุ่งหมายของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
2. เพื่อวิเคราะห์ทำนองลำ และการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ความสำคัญของการศึกษา

1. เพื่อให้ทราบถึงพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม
2. เพื่อให้ทราบถึงทำนองลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

ขอบเขตของการศึกษา

1 การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาเฉพาะ การประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

2. การศึกษาครั้งนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทำนองกลอนลำ และการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

วิธีดำเนินการศึกษา

ในการศึกษาครั้งนี้ได้กำหนดแนวทางวิธีการดำเนินการศึกษาตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลขั้นปฐมภูมิ ที่เกี่ยวกับสภาพทั่วไปชุมชนหมู่บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ได้แก่ ลักษณะที่ตั้ง ประวัติความเป็นมา จำนวนประชากร การศึกษา ศาสนา ภาษา อาชีพ สภาพเศรษฐกิจและความเป็นอยู่สาธารณูปโภค

1.2 ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ ความรู้พื้นฐานด้านดนตรีพื้นบ้านอีสานโดยเฉพาะแคน องค์ประกอบของแคน ลักษณะการบรรเลง และโอกาสที่ใช้ในการบรรเลง

1.3 ข้อมูลจากภาคสนามด้วยวิธีการสังเกต โดยไม่มีส่วนร่วม ในการประกอบพิธีกรรมและเก็บข้อมูลโดยเฉพาะการลำและการเป่าแคนประกอบพิธีกรรม โดยการใช้เครื่องมือและอุปกรณ์ในการดำเนินการ ดังต่อไปนี้คือ เครื่องบันทึกเสียง แถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพ วีดีทัศน์ แบบสัมภาษณ์ สมุดจดบันทึก

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

ดำเนินการศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิชาการและการเก็บข้อมูลภาคสนาม แล้วนำมาเรียบเรียงลำดับเนื้อหาสาระ ดังนี้

2.1 ศึกษาองค์ประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบูชาผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า ได้แก่ รูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม ทำนองลำและการเป่าแคนประกอบพิธีกรรม โดยข้อมูลที่ได้ จะนำมาศึกษาเปรียบเทียบ ลำดับเนื้อหาสาระและจัดทำให้เป็นหมวดหมู่ พร้อมกับเรียบเรียงขั้นตอนให้เป็นระเบียบและสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง

2.2 ศึกษาจากการเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม คือ ศึกษารูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม โดยถอดข้อมูลจากภาพนิ่ง และภาพจากวีดีทัศน์ แล้วบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร และศึกษาทำนองลำและลายแคนที่ใช้ประกอบพิธีกรรม โดยถอดข้อมูลจากเทปบันทึกเสียง ออกมาแล้วบันทึกเป็นโน้ตสากล

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลจากเอกสารงานวิชาการเป็นหลัก โดยมีรายระเอียดของการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

3.1 ศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

3.1.1 ศึกษาเกี่ยวกับ ดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม โดย ศึกษาประวัติความเป็นมา วัสดุที่ใช้ทำ ขนาด รูปทรง ระดับเสียง วิธีการบรรเลง โอกาสในการบรรเลง

3.1.2 ศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ประกอบพิธีกรรม

3.1.3 ศึกษาเกี่ยวกับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

3.2 วิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของทำนองลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรม ตามองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้

3.2.1 ลักษณะของเสียง

- ความดัง-เบา
- การถ่ายทอดความรู้สึก

3.2.2 รูปพรรณหรือพื้นผิว

3.2.3 รูปแบบของการลำและการบรรเลงดนตรี

3.2.4 ทำนองของการลำและการบรรเลงดนตรี

- จังหวะทำนอง
- ทิศทางของทำนอง การเคลื่อนที่ของทำนอง
- โน้ตตกแต่งในทำนอง
- การขึ้นต้นและการจบ
- ช่วงกว้างของเสียง
- กระสวนจังหวะ

3.2.5. บันไดเสียง

สรุปผล

การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ได้สรุปตามประเด็นต่อไปนี้

1. ศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

1.1 ดนตรีที่บรรเลงประกอบพิธีกรรม

1.1.2 ประวัติความเป็นมาของแคน ใครเป็นผู้ประดิษฐ์แคนขึ้นมานั้น ไม่ไม่มีหลักฐานยืนยันได้ แต่มีเพียงตำนานที่เล่าขานกันสืบต่อมา ว่ามีหญิงหม้ายคนหนึ่งได้ติดตามนายพรานเข้าไปในป่า นางได้ยินเสียง “นกการเวก” ร้องไพเราะ นางจึงได้มาประดิษฐ์ดัดแปลงเป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง ดุจดังเสียงนกการเวก จากนั้นนางจึงไปทูลเกล้าถวายและได้เป่าให้ พระเจ้าปเสนทิโกศลฟัง เมื่อฟังทรงมีความพึงพอใจอย่างมาก ทรงตั้งชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า “แคน” และยังมีการบันทึกว่า "แคน" คือเครื่องดนตรีโบราณของไทย ตั้งแต่สมัยอาณาจักรอ้ายลาว ในยุคน่านเจ้า เพราะว่าได้มีการค้นพบเครื่องดนตรีชนิดนี้ในแถบ มณฑลยูนาน และยังเชื่อกันว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีอายุไม่ต่ำกว่า 2,000 ปีขึ้นไป

1.1.3 ประเภทแคนที่เป่าประกอบพิธีกรรม คือ แคนแปด ลักษณะมีลูกแคน 8 คู่ มีระดับเสียง 7 เสียง คือ ด ร ม ฟ ซ ล ท

1.1.4 วัสดุที่ใช้ทำ รูปทรง ขนาด ของแคนแปด

1.1.4.1 ลูกแคน คือ ไม้ตระกูลไผ่ ที่ชาวอีสานเรียกว่าไม้ไผ่เฮี้ย ภาคกลางและทางเหนือเรียกไม้ซาง ขนาดเท่านิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้และนิ้วนางตามลำดับ ดัดให้ตรงขนาดยาวตั้งแต่ 100 เซนติเมตร ทุกลำทะลุข้อออก เพื่อให้ลมผ่าน ฝังลิ้น ห่างจากปลายข้างบนประมาณ 68 เซนติเมตร โดยบริเวณนั้นบากเป็นช่องสี่เหลี่ยมสองช่อง ห่างหรือใกล้กัน ตามลักษณะของระดับเสียง ตรงกลางจะเจาะรูกลมเล็กๆ เรียกว่า รูนับ

1.1.4.2 เต้าแคน นิยมใช้ไม้ประดู่ส่วนที่เป็นราก มีลักษณะกลมเป็นกระเปาะ เจาะรูกลม มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร ที่หัวเต้า เพื่อใช้ปากเป่าให้ลมผ่านลิ้นแคนทุกลิ้น

1.1.4.3 ลิ้นแคน โดยมากใช้โลหะผสมระหว่างทองแดงกับเงิน ถ้ายาวประมาณ 3 เซนติเมตร กว้างประมาณ 1 เซนติเมตร หนาเพียง 2 มิลลิเมตร

1.1.4.4 ขี้สูด ได้จากรังของแมลงชนิดหนึ่ง เรียกว่า แมลงขี้สูดหรือแมงน้อย คุณสมบัติของขี้ผึ้งชนิดนี้คือเหนียว ไม่ติดมือ และไม่แห้งกรอบ ขี้สูดใช้ผนึกช่องว่างระหว่างลูกแคนกับเต้า เพื่อไม่ให้ลมที่ผ่านเข้าทางปากรั่วไหลออกจากเต้าแคน

1.1.4.5 ไม้กั้น ทำจากไม้ไผ่ เหลาเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม กว้างประมาณ 1 เซนติเมตร หนาประมาณ 1 เซนติเมตร และยาวประมาณ 10 เซนติเมตร ใช้กั้นระหว่างลูกแคนแพซ้ายกับแพขวา จะมีอยู่ 3 จุดคือ ด้านล่าง 1 จุด ตรงกลางแถวๆปลายของลูกแคนที่สั้นที่สุด 1 จุด และด้านบนตรงปลายของลูกแคนที่ยาวที่สุดอีก1 จุด

1.1.4.6 เชือกมัด ใช้ เครือหญ้านาง เป็นเชือกรัดแคนมีอยู่ 3 จุด

1.1.5 ระดับเสียง วิธีการบรรเลง ประกอบพิธีกรรม คือ ลายใหญ่ ซึ่ง หมายถึงทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงทุ้มต่ำ ภาษาไทย-ลาว เรียกเสียงทุ้มต่ำว่า เสียงใหญ่ มีเสียง ลา (บันไดเสียง A Minor) เป็นเสียงหลัก ใช้โน้ตในทำนองได้เพียง 5 โน้ตคือ ล ด ร ม ซ ใช้เสียงลา และ เสียง มี เป็นเสียงประสานยืน หรือเสียง Drone ตลอด เอาขี้สูดก้อนเล็กๆ อุดที่รูของ เสียงลาเสียงมี เรียกว่าเสียงเสพ

1.1.6โอกาสในการบรรเลง ประกอบพิธีกรรมของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ นั้นมีอยู่ 2 พิธีกรรม คือ

1.1.6.1. การเป่าแคนประกอบพิธีกรรมลำผีฟ้าเพื่อรักษาผู้เจ็บป่วย ซึ่งไม่ได้กำหนด วัน เวลา และสถานที่ แล้วแต่โอกาสในการข้อร้องจากญาติของผู้เจ็บป่วย ให้ไปรักษา พบว่า ปี พ.ศ. 2517 ถึง 2525 ได้มีการประกอบพิธีกรรมปีละ 8 ถึง 10 ครั้ง ปัจจุบันนี้ ปีหนึ่งๆอาจจะแค่มีครั้งเดียวหรือไม่มีเลย

1.1.6.2. การเป่าแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า นายบุญหนา เทพทำ จะประกอบพิธีกรรมขึ้นใน วันข้างขึ้นเดือน 6 ของของทุกปีและต้องตรงวันจันทร์ กล่าวคือ ในปีหนึ่งจะประกอบพิธีกรรมครั้งเดียว

ผลจากการศึกษา วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับแคนที่ใช้ประกอบพิธีกรรม พบว่า แคนเป็นเครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งได้มีการสืบทอดกันมาช้านาน ไม่สามารถยืนยันได้ว่าเกิดในยุคใดสมัยใด แคนที่ใช้ประกอบพิธีกรรมนั้น มีพื้นฐานมาจากความเชื่อ ความเคารพบูชาในผีแถน ผีบรรพบุรุษ ตามระบบความเชื่อของหมอลำผีฟ้าและบริวารผีฟ้า ซึ่งมีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และยังคงรักษาวัฒนธรรมไว้อย่างเคร่งครัด จุดประสงค์หลักของแคนจะใช้ประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษเป็นวัตถุประสงค์สำคัญซึ่งต้องทำกันทุกปีส่วนการประกอบพิธีกรรมรักษานั้นเป็นวัตถุประสงค์รองลงมา

การถ่ายทอดแคนที่เป่าประกอบพิธีกรรมนั้น ใช้วิธีถ่ายทอดด้วยวิธีปากเปล่า สืบทอดต่อกันมารุ่นสู่รุ่น ไม่มีการบันทึกโน้ตหรือเป็นลายลักษณ์อักษร

ผลจากการศึกษา เกี่ยวกับนักดนตรี (หมอแคน) พบว่า ปัจจุบันในหมู่บ้านโนนทอง มีหมอแคน หนาย ไวมาตร เพียงคนเดียว ที่เป่าประกอบพิธีกรรม ดังนั้น หมอแคนจึงมีความสำคัญมาก ซึ่งชาวผีฟ้ามีความเชื่อว่า หมอแคน คือหมอม้า เป็นตัวแทนที่ไปรับผีแถนลงมาจากฟ้าสู่พิธีกรรม

1.2 รูปแบบการจัดเครื่องเซ่นไหว้ประกอบพิธีกรรม มีการจัดเครื่องเซ่นไหว้ดังต่อไปนี้

1.2.1 เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขันธ์ 5 ประกอบไปด้วย

- เทียนเล็ก	10	เล่ม (5 คู่)
- ดอกจำปา ดอกตูม	10	ดอก (5 คู่)
- ดอกจำปา ดอกบาน	10	ดอก (5 คู่)
- ขันหรือจาน	1	ใบ

เบญจขันธ์ หรือขันธ์ 5 หมายถึง กองแห่งรูปธรรมและนามธรรมห้าหมวดที่ประชุมกันเข้าเป็นชีวิต ซึ่งประกอบ ไปด้วย

1.2.1.1 รูปขันธ์ คือ ส่วนประกอบฝ่ายรูปธรรมทั้งหมด

1.2.1.2 เวทนาขันธ์ คือ ส่วนที่เป็นการเสวยรสอารมณ์ ความรู้สึก

1.2.1.3 สัญญาขันธ์ คือ ส่วนที่เป็นความกำหนดหมายให้จำอารมณ์นั้น ๆได้ ความกำหนดได้หมายรู้ในอารมณ์ 6 เช่น เสียง รูป กลิ่น รส ร้อน ดีใจ

1.2.1.4 สังขารขันธ์ คือ ส่วนที่เป็นความปรุงแต่ง สภาพที่ปรุงแต่งจิตให้ดีหรือชั่วหรือเป็นกลาง ที่ปรุงแต่งคุณภาพของจิต ให้เป็นกุศล อกุศล อัพยากฤต

1.2.1.5 วิญญาณขันธ์ คือ ส่วนที่เป็นความรู้แจ้งอารมณ์ เมื่อสัมผัสกับรูปแล้ว ก็ติดต่อสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องถึงประสาทเข้ามาหาใจ แล้วใจก็รับเอามาเป็นอารมณ์

1.2.2 เครื่องเซ่นไหว้ประเภทขัน 8 ประกอบไปด้วย

- เทียนใหญ่	4	เล่ม (2 คู่)
- ดอกจำปา ดอกตูม	16	ดอก (8 คู่)
- ดอกจำปา ดอกบาน ร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ4 ดอก		

- ขันหรือชาม 1 ใบ

ชาวอีสาน ได้เรียกดอกลั่นทม ว่า “ดอกจำปา” ในสมัยก่อนนั้นไม่นิยมปลูกไว้ในบริเวณบ้าน แต่มักปลูกไว้ในป่าหรือป่าช้า ซึ่งเป็นความเชื่อว่าปลูกไว้ให้ผีบรรพบุรุษได้ชื่นชมกับความสวยงาม จากเหตุผลดังกล่าว จึงมีการนำเอา ดอกจำปา มาเป็นเครื่องเซ่นไหว้ในการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า

1.2.2.1 ดอกจำปา ดอกตูม 16 ดอก ใช้บวงสรวง ผีบรรพบุรุษ

1.2.2.2 ดอกจำปา ดอกบาน 16 ดอก ร้อยเป็นพวง 4 พวง พวงละ4 ดอก ใช้บวงสรวง ผีแถน บริวารผีฟ้า

1.2.2.3 เทียนใหญ่ 4 เล่ม ใช้บวงสรวง ผีแถน โดยชาวอีสานมีความเชื่อเกี่ยวกับธาตุทั้ง 4 ประกอบด้วยธาตุ ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งถือว่าเป็นจุดกำเนิดชีวิตมนุษย์ รวมทั้ง ยังมีความเชื่อเรื่องกฎแห่งกรรม คือการเวียนว่ายตายเกิดของสรรพสัตว์และชีวิตมนุษย์

1.3 ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม มีขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมอยู่ 3 วัน ดังต่อไปนี้

1.3.1 วันปงพาคายใหญ่ พิธีกรรมจะต้องเริ่มขึ้นก่อนเวลา 18.00 น. ในวันข้างขึ้นเดือน 6 ของทุกปี และต้องตรงกับวันอาทิตย์ พาคายใหญ่ประกอบไปด้วย

- ถาดพาคาย
- ผ้าขาวรองถาดพาคาย
- ขี้ผึ้ง
- เงินฮาง
- เงินเหรียญบาทเก่าๆ 1 เหรียญ
- ดอกจำปาบาน 8 ดอก
- เทียนใหญ่ 4 เล่ม
- เทียนเล็ก 5 คู่

การปงพาคายใหญ่ บอกกล่าวขอเชิญ ผีแถน ผีฟ้า ผีดีที่เป็นบริวารผีฟ้าทั้งหลาย ให้รับทราบไว้ด้วยว่า ในวันพรุ่งนี้จะมีการประกอบพิธีกรรมบวงสรวง

1.3.2 วันประกอบพิธีกรรม เช้าตรู่ประมาณ 05.00 น. ในวันข้างขึ้นเดือน 6 ของทุกปี และต้องตรงกับวันจันทร์ เช้าตรู่ประมาณ 05.00 น. นายบุญหนา ได้ทำพิธีผูกแขนให้ชาวบ้านและช่วยบนบานให้ ปราศจากภัยอันตรายทั้งปวงและรับประทานอาหารร่วมกัน หลังจากเสร็จจากพิธีการผูกแขน เริ่มการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า โดยจะต้องเริ่มประมาณเวลา 09.00 น. ได้มีขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม ดั่งต่อไปนี้

1.3.2.1. ขั้นจัดเตรียมพาคายไหว้ นายบุญหนา ได้นำขันธ์ 5 และขันธ์

8 พร้อมทั้งนำดอกลีราวดีของบริวารผีฟ้าทั้งหมด มาวางรวมในพาคายไหว้ จากนั้นก็นำเอาขันน้ำและเงินบาทเก่า 1 เหรียญที่ได้จากพาคายใหญ่วางกลางพาคายไหว้ แล้วเอาดาบกับหวายวางบนริมพาคายไหว้ ขันธ์ 5 และขันธ์ 8 เป็นเครื่องเซ่นไหว้ หลัก

1.3.2.2 ขั้นจัดเตรียมสถานที่ประกอบพิธีกรรม คือลานหน้าบ้านของนายบุญหนา เทพทำ โดยจัดการปูเสื่อแล้วนำเอา หมอนประมาณ 10 ใบ มาวางเป็นวงกลม พร้อมทั้งนำเอา ผ้าสะโหร่ง ผ้าขาวม้า ผ้าสะไบขาวโดยจัดวางรวมกันไว้บนหมอน

1.3.2.3 ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมบวงสรวง เริ่มจากนำรูปภาพของมารดาของตนคือ นางสุข เทพทำ นำมาวางไว้ข้าง พาคายไหว้ ท่างกลางการห้อมล้อมของบริวารผีฟ้า หลังจากนั้นได้จุดเทียนขาวเล่มใหญ่ 1 คู่ บริวารผีฟ้าทั้งหมดได้ก้มลงแล้วพนมมือ นายบุญหนา โดยมีเนื้อ กล่าวคำขอร้องให้ผีแถน ผีฟ้า และเรียกร้องให้ดวงวิญญาณแม่ของตน ให้กำให้มารับการบูชาจากลูกด้วยเถิด พอลำจบลง นายบุญหนาได้เดินออกจากพิธีกรรมไป คงเหลือแต่บริวารผีฟ้าทั้งหลายท่ามกลางเสียงแคนที่ยังเป่าอย่างไม่หยุดยั้ง มีการฟ้อนรำของบริวารผีฟ้า ใช้เวลาอยู่ประมาณ 2 ชั่วโมง นายบุญหนา ก็กลับเข้าสู่พิธีกรรมอีกครั้ง บริวารผีฟ้าทุกคน นั่งลงแล้วก้มเอามือประคองที่พาคายไหว้ จากนั้นนายบุญหนา ได้เอ่ยคำขอขมาลาโทษ แก่ ผีแถน ผีฟ้า และผีบรรพบุรุษออกจากพิธีกรรมและเชิญขึ้นประทับบนชั้นฟ้า หลังจากนั้นได้นำเอา ขันน้ำมนต์จากพาคายไหว้ มาประพรมให้กับบริวาร แล้วนำรูปภาพของแม่ พร้อมกับพาคายไหว้ ขึ้นกลับไปไว้บนบ้าน วางไว้ข้างถาดพาคายใหญ่ เป็นอันเสร็จพิธีกรรม

1.3.3 วันปงพาหวาน ตรงกับวันอังคาร ประมาณ 06.00 น.ของวันอังคาร ก่อนที่จะนำเอาถาดพาคายใหญ่ ขึ้นสู่หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษนั้น มีประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีแถน ผีฟ้า ผีบรรพบุรุษ โดยจัดหาอาหารประเภทของหวาน ซึ่งประกอบไปด้วย น้ำตาล กล้วย จัดใส่ใบตอง 8 ใบ (8 พา) ในแต่ละจานมีน้ำตาล 8 กอง กล้วยหั่นเป็นชิ้นเล็กๆ 8 ชิ้น จัดวางไว้หน้าถาดพาคายใหญ่ ไว้ประมาณ 1 ชั่วโมง หลังจากนั้นนายบุญหนา ได้นำเอาถาดพาคายใหญ่ ขึ้นสู่หิ้งบูชาผีบรรพบุรุษ ก็เป็นอันเสร็จการประกอบพิธีกรรมทั้งหมด

ผลการศึกษา เกี่ยวกับการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ พบว่า หมอลำผีฟ้าและบริวาร มีความเชื่อในเรื่องวิญญาณ เคารพผีบรรพบุรุษ นับถือผีแถน สิ่งที่สะท้อนออกมาจากความเชื่อ เช่น ความเคารพยำเกรง ไม่ประพฤติปฏิบัติในทางที่ไม่บังควร ต่อบางสิ่งบางอย่างซึ่งตนเชื่อว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถ้าประพฤติปฏิบัติในทางที่ไม่ดี ถูกลงโทษจาก ผีแถน ผีบรรพบุรุษ ซึ่งได้ยึดถือจากอดีตจนถึงปัจจุบันจึงทำให้พิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มของชาวอีสานเป็นอย่างมาก

2. วิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของทำนองลำ และการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ

จังหวัดมหาสารคาม

2.1 การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทำนองลำ สรุปตามองค์ประกอบทางดนตรี ดังนี้

2.1.1 ลักษณะของเสียง

2.1.1.1 ความดัง-เบา ความดัง อยู่ที่จังหวะตกของทุกพยางค์ ส่วนลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความเบานั้นไม่พบในทำนองลำ

2.1.1.2 การถ่ายทอดความรู้สึก เป็นการอ้อนวอน เชื้อเชิญ ให้ความรู้สึกถึงความเชื่อมั่น ความศรัทธา การเคารพบูชาอย่างเป็นที่สุด

2.1.2 รูปพรรณหรือพื้นผิว เป็นลักษณะที่เป็นแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture)

2.1.3 รูปแบบของการลำ เป็นลักษณะทำนองเดียวแต่มีอยู่ 5 ท่อน คือ จะเป็นทำนองหลักโดยจะลำซ้ำทำนองไปมา ไม่มีกำหนดความยาวที่แน่นอนแล้วแต่ จะมีลูกเอื้อนก่อนจบท่อนเหมือนกันทุกๆท่อน

2.1.4 ทำนอง

2.1.4.1 จังหวะทำนอง

- การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงเดียวกัน (Tied note) พบว่า มีโน้ต C E G ซึ่งโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง A Minor

- การโยงเสียงโน้ตที่ต่างระดับกัน (Slur note) พบว่า การโยงโน้ตที่ต่างระดับส่วนมาก จะโยงจากคู่ 1 ไปยังคู่ 2 และคู่3 ซึ่งเป็นลูกเอื้อนในการลำ

2.1.4.2 ทิศทางและการเคลื่อนที่ของทำนอง

- การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง เสียงซ้ำกันที่พบมากที่สุดคือโน้ต C รองลงมาคือโน้ต E และโน้ต G

- การเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นบันได มีอยู่ 2 ประเภท ประเภทเคลื่อนขึ้น พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันขึ้นไปคือ C D E และประเภทเคลื่อนลง พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันลงมาคือ C D E

- การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น พบว่า ขั้นคู่ที่ไม่ปรากฏในการกระโดดข้ามขั้นคือ คู่ 8 โดยจะพบเพียงขั้นคู่ที่ กลมกลืน (Consonance) คือคู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) คู่ 3 เมอร์เจอร์ (Maj. 3 rd)คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) เปอร์เฟคท์ 5 (Per. 5 th)และคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th)

- ทิศทางของทำนอง มีทิศทางของทำนองลำ พบว่าทำนอง

หลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนท้ายของประโยค และจบลงด้วยโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic)

2.1.4.3 โน้ตตกแต่งในทำนองลำ ลักษณะของทำนองลำ ที่เป็นเอกลักษณ์ โดยการใช้โน้ตตัวผ่าน (Passing Note) ไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

2.1.4.4 การขึ้นต้นและการจบ พบว่า ทำนองลำมี 5 ท่อน โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นของแต่ละท่อนไม่ใช่โน้ตระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละท่อนของบทลำ โน้ตตัวสุดท้ายจะจบลงด้วยโน้ตเสียงหลักของบันไดเสียง (Tonic) คือโน้ต A เหมือนกันทุกท่อน ซึ่งแสดงถึง การจบโดยสมบูรณ์ของแต่ละท่อนอย่างชัดเจน

2.1.4.5 ช่วงกว้างของเสียง พบว่า เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 7โดยเสียงต่ำสุดคือ เสียงลา A ในตำแหน่งระหว่างบรรทัดเส้นที่ 2-3 โน้ต ของกุญแจซอล และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงโดสูง G ในตำแหน่งบนบรรทัดเส้นที่ 5 ของกุญแจเสียงซอล ซึ่งมีช่วงเสียง ดังนี้

2.1.4.6 กระสวนจังหวะ ลายแคน มีรูปแบบของกระสวนจังหวะแตกต่างกันออกไปแต่ที่พบรูปแบบกระสวนจังหวะมากที่สุดคือ รูปแบบที่ 17 ห้องที่ 23, 24, 25, 47, 86, 87, 88, 105, 106, 107,108, 109,124, 125 ซึ่งถือไดว่าเป็นกระสวนจังหวะหลัก

2.1.5. บันไดเสียง ลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงของทำนองลำ จะเป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ของบันไดเสียง A Minor โดยมีเสียง A C D E G ซึ่งไม่ปรากฏโน้ตเสียงอื่นในทำนองลำ

ผลการศึกษา วิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างทำนองลำประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า พบว่า โครงสร้างหลักของทำนอง ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตเสียงสั้น มีทำนองซ้ำวนไปวนมา ผู้ลำสามารถดัดแปลงแนวทำนองได้ มีการจบโดยสมบูรณ์ของแต่ละท่อนอย่างชัดเจน มีการการถ่ายทอดความรู้สึก เป็นการอ้อนวอน เชื้อเชิญ ให้ความรู้สึกถึงความเชื่อมั่น ความศรัทธา การเคารพบูชาอย่างเป็นที่สุด ไม่มีการประสานเสียง จึงไม่มีแบบแผนที่ตายตัวในการลำ แต่ทั้งนี้ต้องอยู่ในโครงสร้างหลักของทำนองลำเป็นสำคัญ ทั้งนี้เป็นลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ในทำนองลำผีฟ้าของนายบุญหนา เทพทำ การวิเคราะห์ทำนองลำผีฟ้าโดยใช้หลักองค์ประกอบทางดนตรีสากล มีจุดประสงค์เพื่อจะทำให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันเท่านั้น

2.2 การศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างลายแคน (ลายใหญ่) สรุปตามองค์ประกอบทางดนตรีดังนี้

2.2.1. ลักษณะของเสียง

2.2.1.1 ความดัง-เบา พบว่า ความดัง จะอยู่จังหวะตกทุกพยางค์ที่ส่วนลักษณะของเสียงที่เกี่ยวกับความเบานั้นไม่พบในลายแคน

2.2.1.2 การถ่ายทอดความรู้สึก ความกระฉับกระเฉง สร้างความ

เชื่อมั่น ความศรัทธา

2.2.2. รูปพรรณหรือพื้นผิว เป็นลักษณะที่เป็นแนวทำนองเดียว (Monophonic Texture) และมีเสียงประสาน (Drone) จะใช้เสียง ลาต่ำ และเสียง มี ทุกห้องเพลง ตั้งแต่ต้นจนจบ

2.23. รูปแบบของลายแคน เป็นลักษณะทำนองเดียว คือ จะมีทำนองหลักโดยจะเป่า ซ้ำทำนองไปมา ไม่มีกำหนดความยาวที่แน่นอนแล้วแต่

2.2.4. ทำนองของลายแคน

2.2.4.1 จังหวะทำนอง

2.2.4.1.1 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีระดับเสียงเดียวกัน (Tied note) ไม่ปรากฏอยู่ในห้องเพลง

2.2.4.1.2 การโยงเสียงตัวโน้ต ที่มีเสียงต่างระดับเสียงกัน (Slur note) ไม่ปรากฏอยู่ในห้องเพลง

2.2.4.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของลายแคน มีการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ลายแคน 3 ประการ ดังนี้

2.2.4.2.1 การเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง โน้ตในทำนองหลักไม่ปรากฏการเคลื่อนที่แบบซ้ำทำนอง แต่มีการเคลื่อนที่ซ้ำของทำนองในเสียงประสาน (Drone) ของทุกห้องเพลง คือเสียงคู่ 1 (A) กับเสียงคู่ 5 (E) ของคอร์ด A Minor

2.2.4.2.2 การเคลื่อนที่แบบเรียงตามขั้นบันได มีอยู่ 2 ประเภท คือ ประเภทเคลื่อนที่ขึ้น พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันขึ้นไปคือ C D E และประเภทเคลื่อนที่ลง พบว่ามี 3 เสียงเรียงกันลงมาคือ E D C

2.2.4.2.3 การเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้น พบว่า ขั้นคู่ที่ไม่ปรากฏในการกระโดดข้ามขั้นคือ คู่ 8 โดยจะพบเพียงขั้นคู่ 3 เมเจอร์ (Maj. 3 th) คู่ 3 ไมเนอร์ (Min. 3 rd) คู่ 4 เปอร์เฟคท์ (Per. 4 th) เปอร์เฟคท์ 5 (Per. 5 th) และคู่ 7 ไมเนอร์ (Min. 7 th)

2.2.4.2.4 ทิศทางของทำนอง มีทิศทางของลายแคน พบว่าทำนองหลักจะมีลักษณะการเคลื่อนที่แบบคลื่นโดยมีทิศทางลาดลงในตอนท้ายของประโยค และจบลงด้วยโน้ตหลักของบันไดเสียง (Tonic) A Minor

2.2.4.3 โน้ตตกแต่งในลายแคน โดยการใช้โน้ตตัวผ่าน (Passing Note) ไปสู่โน้ตตัวหลัก (Tonic)

2.2.4.4 การขึ้นต้นและการจบ พบว่า โน้ตเสียงแรกที่ขึ้นต้นคือโน้ตเสียงหลัก และโน้ตตัวสุดท้ายก็เป็นโน้ตเสียงหลักของบันไดเสียง (Tonic) คือโน้ต A

2.2.4.5 ช่วงกว้างของเสียง พบว่า ทำนองหลัก เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 8 โดยมีเสียงต่ำสุดคือ เสียงซอล G ในตำแหน่งเส้นที่ 2 ในตำแหน่งโน้ต ของ

กุญแจซอล และระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงซอลสูง G ในตำแหน่งบนบรรทัดเส้นที่ 5 ของกุญแจเสียงซอล ส่วนเสียงประสาน (Drone) เสียงต่ำสุดและเสียงสูงสุดมีความห่างเท่ากับคู่ 5 โดยมีเสียงต่ำสุดคือ เสียงลา ต่ำ A ระดับเสียงสูงสุดคือ เสียงมี Eในตำแหน่งโน้ต ของกุญแจซอล

2.2.4.6 กระสวนจังหวะ ทำนองลำมีรูปแบบของกระสวนจังหวะแตกต่างกันออกไปแต่ที่พบรูปแบบกระสวนมากที่สุดมีอยู่ 2 รูปแบบ คือรูปแบบที่ 3 ห้องที่ 5, 6, 18, 19, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 54, และ รูปแบบที่ 11 ห้องที่ 21, 22, 23, 24, 25, 44, 48, 50, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 68 ซึ่งอาจถือไดว่าเป็นกระสวนจังหวะหลัก

2.2.5. บันไดเสียง ลักษณะโครงสร้างทางกลุ่มเสียงของทำนองลำ จะเป็นแบบ 5 เสียง (Pentatonic) ของบันไดเสียง A Minor โดยมีเสียง A C D E G ซึ่งไม่ปรากฏโน้ตเสียงอื่นในลายแคนเลย

ผลการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างลายแคนประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษ ของหมอลำผีฟ้านายบุญหนา เทพทำ ที่หมอแคนหนาย ไวมาตร ได้เป่าประกอบพิธีกรรม พบว่า โครงสร้างหลักของลายแคน (ลายใหญ่) ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตเสียงยาวเสียงสั้น มีทำนองซ้ำวนไปวนมา มีการเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น จะพบการเคลื่อนที่ของ ขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกลมกลืน (Consonance) เช่น คู่ 3 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 4 เปอร์เฟค คู่ 5 เปอร์เฟค คู่ 6 เมเจอร์ และคู่ 6 ไมเนอร์ แต่ก็ยังไม่มีการใช้ขั้นคู่ที่ก่อให้เกิดเสียงกระด้าง (Dissonance) จึงทำให้ทำนองเพลงมีความเรียบง่ายอันเป็นลักษณะเด่นของลายแคน(ลายใหญ่) มีการจบโดยสมบูรณ์ของแต่ละท่อนอย่างชัดเจน มีการการถ่ายทอดความรู้สึก เชื่อมั่น ศรัทธา ความกระฉับกระเฉงอย่างเป็นที่สุด มีการประสานเสียง ไม่มีแบบแผนที่ตายตัวในลายใหญ่ พร้อมทั้งหมอแคนสามารถดัดแปลงแนวทำนองได้ แต่ทั้งนี้ต้องอยู่ในโครงสร้างหลักของลายใหญ่เป็นสำคัญ ทั้งนี้เป็นเพราะลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ของลายใหญ่ที่หมอแคนหนาย ไวมาตร ได้เป่าประกอบพิธีกรรมเอาไว้ ในการวิเคราะห์ลายแคน(ลายใหญ่)โดยใช้หลักองค์ประกอบทางดนตรีสากล มีจุดประสงค์เพื่อจะทำให้เกิดความเข้าใจที่ตรงกันเท่านั้น

อภิปรายผล

การศึกษาพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งการเก็บข้อมูลกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกัน ผลการวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายของงานวิจัย ได้ปรากฏชัดเจนแล้วตั้งแต่ในบทที่ 4 ดังนั้นในส่วนนี้ผู้วิจัยจะขออภิปรายผลเพิ่มเติมดังนี้

ผลการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างลายแคนประกอบพิธีกรรมพบว่า โครงสร้างหลักของลายแคน (ลายใหญ่) มีบันไดเสียงเป็น A Minor มีการการถ่ายทอดความรู้สึก เชื่อมั่น ศรัทธา ความกระฉับกระเฉงอย่างเป็นที่สุด แล้วมาประกอบกับรูปแบบของทำนองลำ ที่มีโครงสร้างหลักของทำนอง

ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตเสียงสั้นโดยใช้การเอื้อนลักษณะพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์และมีเนื้อหาอ้อนวอน เชื้อเชิญ ให้ความรู้สึกถึงความเชื่อมั่น ความศรัทธา การเคารพบูชาอย่างเป็นที่สุด ด้วยเหตุนี้จึงทำให้บริวารผีฟ้าและผู้เข้าร่วมพิธีกรรมมีความเชื่อ ความศรัทธา การเคารพบูชาในผีฟ้า ผีแถน ผีบรรพบุรุษ จึงเป็นเหตุให้บริวารผีฟ้าที่เข้าร่วมในพิธีกรรม ฟ้อนรำประกอบพิธีกรรม ซึ่งถือเป็นบทบาท หน้าที่ของหมอลำผีฟ้าที่มีต่อกลุ่มหรือสังคมได้กำหนดขึ้นเอง การประกอบพิธีกรรมดังกล่าวถือว่า เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมที่มีหน้าที่ตอบสนองความต้องการของปัจเจกบุคคลในสังคมกลุ่มนี้ คือ ความต้องการทางด้านจิตใจ เพื่อความมั่นคงทางจิตใจ ความต้องการสงบทางใจ ความต้องการปราศจากโรคภัยและภัยอันตรายทั้งปวง ระบบสังคมที่สนองความต้องเหล่านี้ ได้แก่ ศิลปะ สิ่งศักดิ์สิทธิ์และเวทมนต์คาถา ซึ่งทำให้เกิดความอุ่นใจ ความมั่นใจและความปลอดภัย จากแนวคิดทฤษฎีหน้าที่นิยมความต้องการทางด้านจิตใจของมนุษย์ จึงเป็นหลักสำคัญในการนำมาใช้วิเคราะห์พฤติกรรมของคนที่เข้าร่วมพิธีกรรมในครั้งนี้ กล่าวคือพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้าบ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม จะดำรงอยู่ได้ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคมต้องประกอบด้วยข้อสำคัญดังต่อไปนี้

1. คติความเชื่อในพิธีกรรมของกลุ่มหรือสังคม
2. ความเป็นเอกลักษณ์ของพิธีกรรม
3. บทบาทและ หน้าที่ของหมอลำผีฟ้าที่มีต่อกลุ่มหรือสังคมกำหนดขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

ควรมีการศึกษาวิจัยเปรียบเทียบทำนองลำและการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมหมอลำผีฟ้าในแต่ละท้องถิ่นของชาวอีสาน ว่ามีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

2. ข้อเสนอแนะสำหับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

ปัจจุบันกระแสวัฒนธรรมของสังคมเมือง กระแสโลกาภิวัฒน์ ได้เข้าไปมีอิทธิพลเป็นอย่างมาก ความทันสมัยในด้านการแพทย์ ด้านการคมนาคม การสื่อสารต่างๆ จึงทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนจากวิถีชีวิตดั้งเดิมซึ่งเป็นเรื่องน่าเป็นห่วงอย่างยิ่ง อาจจะทำให้อนาคตวัฒนธรรมการประกอบพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษของหมอลำผีฟ้า อาจจะต้องเปลี่ยนไปจากเดิม ถ้าไม่มีการสืบทอดวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่า จากปัญหาดังกล่าว เห็นสมควรเป็นอย่างยิ่งที่หน่วยงานของรัฐและเอกชน ตลอดจนองค์กรต่างๆ จะต้องเข้ามามีบทบาทปลูกจิตสำนึกแก่ชาวบ้าน เพื่อให้คุณค่าวัฒนธรรมของตนเอง และช่วยกันส่งเสริมดำรงรักษาไว้ นอกจากนี้ ต้องให้การสนับสนุนโครงการงานวิจัยทางด้านดนตรีและวัฒนธรรมการประกอบพิธีกรรมหมอลำผีฟ้าของชาวอีสานอย่างจริงจัง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กนกวรรณ ระลึก. (2545*). การฟ้อนสะเอิงของชาวไทยกูย.* กรุงเทพฯ: ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. The 8th International Conference on Thai Studies.

กวี ครองแก้ว. (2550*). การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงแบนด์.* กำแพงเพชร: มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2541). *เอกสารคำสอน พื้นฐานมานุษวิทยาภาควัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

โกวิทย์ ไกยสิทธิ์. (2525). *ประเพณีการลงข่วงผีฟ้าบ้านบึงพระ ตำบลท่าลาดยาว อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา* **.** นครราชสีมา: ภาคนิพนธ์ วิทยาลัยครูนครราชสีมา.

กฤตยา แสวงเจริญ. (2537). *แนวทางการให้ความรู้ทางด้านสุขภาพอนามัยแก่หมอลำผีฟ้า.* ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

กฤษฎา ศรีธรรมา และคณะ. (2548*). การจัดการความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นในพิธีสู่ขวัญของชาวอีสาน.* มหาสารคาม: สำนักคิลปะวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

ใครทอง สิงห์คำมา**.** (2528). *การบูชาผีของชาวบ้านกิ่งอำเภอโคกศรีสุพรรณ จังหวัดสกลนคร.* สกลนคร: ภาคนิพนธ์ วิทยาลัยครูสกลนคร.

จารบุตร เรืองสุวรรณ. (2520). *ของดีอีสาน.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2523). *ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวอีสาน.* กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

_____. (2530). *คติชาวบ้านไทย.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. (2544). *สุขภาพวิถีไทย สายใยแห่งวัฒนธรรม; ภูมิปัญญาไทย ทางเลือกแห่งการสร้างสุขภาพ.* วิชาสาขาการแพทย์แผนไทยประยุกต์ กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

จิราภรณ์ ภัทราภานุภัทร. (2528). *สถานภาพการศึกษาเรื่อง คติความเชื่อของคนไทย.* กรุงเทพฯ: วิจัยโครงการไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม**.** (2545). *ดนตรีชาวเขาเผ่ามูเซอ กรณีศึกษาหมู่บ้านห้วยหลวง อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่.* กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). *ดนตรีพื้นบ้านอีสาน.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____ **.** (2527). *ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับดนตรีไทย.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2545). *ทฤษฎีสังคมกับการปฏิรูปสังคมและสุขภาพ.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2548). *ดุริยางคศาสตร์.* กรุงเทพฯ: กองบรรณาธิการ. คณะศิลปกรรมศาสตร มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สันติการพิมพ์.

ชโลมใจ กลั่นรอด. (2541) *ทะแยมอญ: วัฒนธรรมการดนตรีของชาวมอญ ชุมชนวัดบางกระดี่.* กรุงเทพฯ: สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ชัยยนต์ เพาพาน. (2533). *การลำผีฟ้าในเขตอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ชัยยันต์ จิตบุญ. (2532). *การลำผีฟ้าในเขตอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ . (2550). *ทฤษฎีดนตรี.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงรัตน์ ทรัพย์ประดิษฐ์. (2544). *พิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ : กรณีศึกษาดนตรีและพิธีรำเจ้าพ่อของชาวมอญ.*กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ทักษิณา ไกรราช. (2549). *มิติวัฒนธรรมในการดูแลสุขภาพแบบพื้นบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ในอีสาน.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธรรมนูญ จิตตรีบุตร. (2543). *"ปี๊ห์" ดนตรีของชนเผ่าลัวะ บ้านเต๋ย จังหวัดน่าน.* กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ธีระพงษ์ โสดาศรี. (2537). *บทบาทของสำนักงานหมอลำ ในอำเภอเมืองในจังหวัดขอนแก่น.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

บุญเดิม พันรอบ. (2526). *สังคมวิทยา-มานุษยวิทยา.*ชลบุรี: ภาควิชาสังคมวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒบางแสน.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. (2548). *ดุริยางคศาสตร์.* กรุงเทพฯ: กองบรรณาธิการ. คณะศิลปกรรมศาสตร มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สันติการพิมพ์.

ประไพ เจริงบุญ. (2540). *การผสมผสานวัฒนธรรมชาวไทย-ลาว และ ชาวไทย-เขมร ในพิธีมงก็วล จองได บ้านดม.* มหาสารคาม: สาขาวิชาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ประสาท อิศรปรีดา. (2518). *ความเชื่อและสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจของชาวอีสาน.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2517). *ประวัติดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). *หลักวิชามานุษยดิริยางควิทยา*. เอกสารการสอนรายวิชา 393571 ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พระมหาณัฐพล โพไพ. (2543). *วิเคราะห์คำศัพท์เครือญาติของกลุ่มชาติพันธุ์ไทยในภาคอีสาน*. มหาสารคาม: สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พิชิต ชัยเสรี. ปหาสะ. (2528). *วารสารศิลปกรรม*. ปีที่ 4 ฉบับที่ 8 กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

โพไช สุนนะลาด. (2538). *ดนตรี:วิถีชีวิตชาวไทยพวน แขวงเชียงขวาง ประเทศลาว*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.

ภูมิจิตร เรืองเดช. (2526). *กันตรึม*. บุรีรัมย์: ศูนย์วัฒนธรรม.วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.

มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม. (2550). *ผีฟ้า*. กรุงเทพฯ: เอกสังคมศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม. กรุงเทพฯ: คณะศึกษาศาสตร์. มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ชวนพิมพ์.

วสันต์ชาย อิ่มโอษฐ์. (2543). *เค่ง เครื่องดนตรีของชนเผ่ามัง*. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิญญู ผลสวัสดิ์. (2536). *พิธีกรรมการเลี้ยงผีบรรพบุรุษของชาวผู้ไทยตำบลคำชะอี อำเภอคำชะอี จังหวัดมุกดาหาร*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

วีรพันธ์ ธงตะทบ. (2548). *การศึกษาประวัติและเทคนิคการผลิตเครื่องดนตรีอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

วุฒิสิทธิ์ จีระกมล. (2550). *สุนทรียทางดนตรี*. มหาสารคาม: อภิชาตการพิมพ์.

ศูนย์วัฒนธรรม. (2527). *สมบัติอีสานใต้* ครั้งที่ 3. บุรีรัมย์: วิทยาลัยครูบุรีรัมย์.

ศรัณย์ นักรบ. (2541). *ดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย*. กรุงเทพฯ: วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ศักดา เชื้อประทุม. (2538). *ความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับป่าดอนปู่ตาในอำเภอนาเชือกจังหวัดมหาสารคาม*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สงัน สุวรรณเลิศ. (2542). *หมอลำผีฟ้า*. กรุงเทพฯ: ผู้รักษาแบบพื้นบ้านของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ วารสารจิตสถาบันแพทย์แผนไทย. กรมการแพทย์ กระทรวงสาธารณสุข. “ชุมชนแพทย์ไทยและสมุนไพรแห่งชาติครั้งที่ 3” แพทย์แผนไทยใส่ใจผู้สูงอายุ. ศิลป์สยามบรรจุภัณฑ์.

สมจิตร พ่วงบุตร. (2526). *เพลงพื้นเมืองและการละเล่นพื้นเมืองจังหวัดสุรินทร์*. จังหวัดสุรินทร์: วิทยาลัยครูสุรินทร์.

สมเกียรติ หอมยก. (2550). *วารสารดนตรีรังสิต*. ปีที่4 ฉบับที่8. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรังสิต.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2536). *ทฤษฎีดนตรีแนวปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: จูนพับลิชชิ่ง.

สายพิรุณ สินฤกษ์. (2546).*ดนตรีในสังคมวัฒนธรรมของชาวชองตำบลตะเคียนทอง จังหวัดจันทบุรี*. กรุงเทพฯ: สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

สาร สาระทัศนานันท์. (2539). *ฮีตสิบสองคลองสิบสี่*. ที่ระลึกทำบุญอายุ 80 ปี. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุดาพร หงษ์นคร. (2539). *ประเพณีพิธีกรรมการเข้าทรงพ่อพญาสี่เขี้ยวของชาวไทยวนบ้านสีคิ้ว ตำบลสีคิ้ว อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา*. มหาสารคาม: สาขาไทยคดีศึกษาเน้นมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุเทพ สุนทรเภสัช. (2511). *สังคมวิทยาของหมู่บ้านภาคตะวันออกเฉียงเหนือ*. กรุงเทพฯ: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2542). *ดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านอีสาน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุพัตรา สุภาพ. (2536). *สังคมและวัฒนธรรมไทย ค่านิยม ครอบครัว ประเพณี*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุภาพร คำยุธา. (2546). *การฟ้อนของชาวผู้ไทย:กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวักาฬสินธุ์*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมิตร ปิติพัฒน์และเสมอชัย พูลสุวรรณ. (2540). *ลาวโซ่ง: พลวัตของระบบวัฒนธรรมในรอบสองศตวรรษ*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุรศักดิ์ พิมพ์เสน. (2532*). การทำแคน*. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

สุรัตน์ วรางค์รัตน์. (2524). *การศึกษาเชิงเปรียบเทียบประเพณีวัฒนธรรมของชาวผู้ไทยและชาวโซ่*. สกลนคร : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูสกลนคร.

เสถียร โกเศศ. (2516).*วัฒนธรรมและประเพณีต่างๆ ของไทย*. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

สำเร็จ คำโมง. (2522). *ดนตรีอีสาน*. มหาสารคาม: ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

อุษา กลิ่นหอม. (2543). *ผีดีอีสาน*. สาระคณะวิทยาศาสตร์. ปีที่2 ฉบับที่4 กุมภาพันธ์-มีนาคม 2543.

อัมรินทร์ แรงเพ็ชร. (2545).*วงปี่ไม้แมน ดนตรีในพิธีเสนของชาวลาวโซ่งในอำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

Kirsch, A. Thomus (1977). Complexity in the Thai Religious System. Asian Studies. XXVI, 2 (February) , 1197: 241-66

สัมภาษณ์

บุญหนา เทพทำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 19 สิงหาคม 2551

บัว เทพทำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2551

บรรจด เทพทำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2551

สุวสันต์ เทพทำ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2551

สาคร จันทะเม่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2551

ไพรวัลย์ จันทะเม่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2551

ทองใส จันทะเม่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2551

ตา จันทะเม่ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2551

หนาย ไวมาตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2551

มา ไวมาตร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2551

นพพร โทแสง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2551

วันทา แสงตะวัน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม 2551

พรชัย ศรีสารคาม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 20 มิถุนายน 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน 2551

วีระพันธ์ ธงตะทบเป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 29 มิถุนายน 2551

_____ . เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 15 สิงหาคม 2551

ปฏัก สินทร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 27 สิงหาคม 2551

พิทยวัฒน์ พันธะศรี เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ตำบลตลาด อำเภอเมือง จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม 2551

ปราศรัย ชัยจันดา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านโนนทอง หมู่ที่ 19 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 ธันวาคม 2551

สมัย หอมแสง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 ธันวาคมา 2551

เส็ง แสนโชติ ผู้ให้สัมภาษณ์, จินดา แก่นสมบัติ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่หมู่บ้านไชโย หมู่ที่ 7 ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 12 ธันวาคมา 2551

ภาคผนวก

แบบสัมภาษณ์ ชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้สำหรับสัมภาษณ์ เพื่อศึกษาชีวประวัติบุคคลที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษหมอลำผีฟ้า แห่งหมู่บ้านโนนทอง

---

1. ชื่อ..... สกุล.....
2. เกิดวัน.....ที่.....เดือน.....พ.ศ. .....อายุ.....ปี
3. ภูมิลำเนาเดิม .....

.....

4. ที่อยู่ปัจจุบัน .....

.....

5. อาชีพ .....
6. สถานภาพเกี่ยวกับคู่ครอง.....

.....

7. การศึกษา .....

.....

8. บิดาชื่อ.....อายุ.....อาชีพ.....
9. มารดาชื่อ.....อายุ.....อาชีพ.....
10. จำนวนพี่น้อง.....คน เป็นชาย.....คน เป็นหญิง.....คน ได้แก่.....

.....

.....

.....

11. ชีวิตในวัยเด็ก.....

.....

12. หน้าที่ทางสังคม.....
13. การเรียนลำ.....

……

14. การถ่ายทอด.....
15. สัมภาษณ์วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....ณ.ที่.....

.....

แบบสัมภาษณ์ ชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้เก็บข้อมูลเกี่ยวกับสภาพทั่วไปของหมู่บ้าน

---

1. ข้อมูลของผู้ให้สัมภาษณ์

1.1 ชื่อ.....สกุล.....อายุ.....ปี เพศ ( ) ชาย ( ) หญิง

1.2 ที่อยู่ปัจจุบัน.....หมู่ที่.....หมู่บ้าน.....ตำบล.....

อำเภอ.....จังหวัด.....เบอร์โทรศัพท์.....

1.3 การศึกษา.....อาชีพ.....

1.4 สถานภาพครอบครัว

( ) โสด ( ) แต่งงาน ( ) คู่ครองเสียชีวิต ( ) อย่าร้าง

2.ข้อมูลของหมู่บ้าน

2.1 หมู่บ้านนี้ตั้งขึ้นมาเมื่อใด .....

.....

2.2 อพยพมาจากที่ใด .....

.....

.....

2.3 เลือกมาอยู่หมู่บ้านนี่เพราะเหตุใด.....

.....

3. ลักษณะที่ตั้งของหมู่บ้าน.....

.....

4. อาชีพหลัก.....อาชีพเสริม.....

5. รายได้.....ต่อปี

6. สาธารณูปโภค

6.1 การประปา.....

6.2 การคมนาคม.....

6.3 การสื่อสาร.....

6.4 การสาธารณสุข.....

.....

.....

ประวัติความเป็นมาของหมอลำผีฟ้า

ภาพประกอบ 57 นายบุญหนา เทพทำ

นายบุญหนา เทพทำ เกิดเมื่อ วันพฤหัสบดีที่ 21 มีนาคม พ.ศ. 2470 ที่ หมู่บ้านซองแมว ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม เป็นบุตรของนายจำปา และนางสุขเทพทำ มีพี่น้อง 8 คนดังนี้ 1.นายสม 2.นายสุ 3.นางบุญมา 4.นายบุญหนา 5.นางอำคา 6. นางจันทร์มา 7. นางมันลิกา 8.นายสม ปัจจุบันอายุ 82 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 57 หมู่ 19 บ้านโนนทอง ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

พ.ศ. 2480 จบการศึกษา ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนวัดบ้านดอนบม ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม

พ.ศ. 2491 อายุ 21 ปี ได้บวชเรียน ที่วัดบ้านซองแมว ตำบลหนองจิก อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ใช้เวลาบวชเรียนอยู่ถึง 7 ปี พ.ศ. 2497 ได้สอบนักธรรมเอกผ่าน แล้วจึงลาสิกขาบด

พ.ศ. 2498 ได้สมรสกับ นางบัว มีบุตรด้วยกัน 5 คน เป็นชาย 3 คน เป็นหญิง 2 คน ดังนี้ 1. นางสุพจน์ 2. นายบรรจบ 3. นางไพวัลย์ 4. นายสุวสันต์ 5. นายราฉะจันทร์

พ.ศ. 2499 ได้รับการถ่ายทอดวิชาหมอลำผีฟ้า จากนางสุข เทพทำ และได้เป็นบริวารผีฟ้าในพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษ

หลังจากนางสุข ได้เสียชีวิตลง นายบุญหนา ก็สืบทอดการปรกอบพิธีกรรมหมอลำผีฟ้า ทั้งพิธีรักษา และพิธีกรรมบวงสรวงผีบรรพบุรุษ มาจนถึงปัจจุบัน

นายบุญหนา ยังเป็นหมอสูดขวัญ ผู้นำพิธีทางศาสนา (พ่อใหญ่จ้ำ) ได้รับการยกย่องจากชาวบ้าน ว่าเป็นผู้นำทางด้านการรักษาจารีตประเพณี และเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้าน

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ สกุล	นายจินดา แก่นสมบัติ
วัน เดือน ปีเกิด	5 ตุลาคม พ.ศ. 2510
สถานที่เกิด	บ้านกุดรัง ตำบลนาเชือก อำเภอนาเชือก จังหวัดมหาสารคาม
ที่อยู่ปัจจุบัน	75/42 ถนนนครสวรรค์ ตำบลตลาด อำเภอเมืองมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2522	ประถมศึกษาชั้นปีที่ 6 จากโรงเรียนบ้านกุดรัง อำเภอนาเชือก จังหวัดมหาสารคาม
พ.ศ. 2528	มัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนนาเชือกพิทยาสรรค์ อำเภอนาเชือก จังหวัดมหาสารคาม
พ.ศ. 2530	อ.ศศ. (ดนตรีสากลและศิลปะการแสดง) จากวิทยาลัยครูมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม
พ.ศ. 2535	ค.บ. (เทคโนโลยีการศึกษาและนวัตกรรม) จากวิทยาลัยครูมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม
พ.ศ. 2542	ค.บ. (ดนตรีศึกษา) จากสถาบันราชภัฏมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม
พ.ศ. 2552	ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) ศิลปะกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ กรุงเทพมหานคร