ใบรับรองวิทยานิพนธ์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา)

ปริญญา

ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา	ดนตรี
สาขา	**ภาควิชา**

เรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

The Music Accompaniment of the Khawpheemod Ritual: A Case Study of the Ban-Song Chan Village in Song Chan Sub-District, Krasang District, Buri Ram Province

นามผู้วิจัย นายกิตติภัทท์ ดงวัง

ได้พิจารณาเห็นชอบโดย

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพจน์ ยุคลธรวงศ์, ศษ.ด.)

หัวหน้าภาควิชา .....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา, M.M.)

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์รับรองแล้ว

.....

(รองศาสตราจารย์กัญจนา ธีระกุล, D.Agr.)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

วันที่ ..... **เดือน** ..... **พ.ศ.** .....

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

The Music Accompaniment of the Khawpheemod Ritual: A Case Study of the Ban-Song Chan Village in Song Chan Sub-District, Krasang District, Buri Ram Province

โดย

นายกิตติภัทท์ ดงวัง

เสนอ

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
เพื่อความสมบูรณ์แห่งปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา)
พ.ศ. 2553

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

กิตติภัทท์ ดงวัง 2553: ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา) สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาดนตรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพจน์ ยุคลธรวงศ์, ศษ.ด. 223 หน้า

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) ศึกษาบทเพลง โดยศึกษาถึง วัตถุประสงค์ของการบรรเลง บทเพลงในช่วงของพิธีการ โอกาสที่ใช้บรรเลง วิเคราะห์ทำนอง (วิเคราะห์ Form การประพันธ์) 2) ศึกษาเครื่องดนตรี ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี และการผสมวงดนตรี 3) ศึกษาความเชื่อในการสร้างงานดนตรีในพิธีการ

ผลการวิจัยพบว่า 1) ใช้เพลงและพิธีกรรมการบรรเลง 3 รูปแบบคือ เพลงในพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู, เพลงในพิธีกรรมการเข้าทรง (พิธีกรรมเข้าผีมด, พิธีกรรมชาวบ้าน), เพลงในพิธีกรรมการตัดพลาย และบทเพลงในช่วงของพิธีการหลักมี 6 เพลง ดังนี้ เพลงเชิดกลอง, เพลงยัวปรึง, เพลงจะโดล, เพลงเฮาตาสะแล, เพลงมม็วดเกล็วตา และเพลงจะเรียง โอกาสที่ใช้บรรเลงมีขั้นตอนหลักๆ 3 ขั้นตอนคือ การไหว้ครูหรือขึ้นครู, การหาผีและเรียกขวัญ และการตัดพลาย และพบรูปแบบโครงสร้างของบทเพลง 3 แบบคือ Iterative Form , Binary Form และRounded Binary Structure กลุ่มเสียงพบได้ 5-6 เสียง โดยมีช่วงเสียงกว้างสุดคือ G-G_2 ,รูปลักษณ์ของทำนองพบ 5 รูปแบบ, ผิวพรรณพบได้ 2 ลักษณะคือ Monophony, Idiomatic Heterophony

2) ดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมคือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล ตรัวกลาง แคนแปด กลองตะโพน กลองตุ้ม กลองกันตรึม ฉาบเล็กและฉิ่ง โดยมีระบบเสียงของเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองส่วนใหญ่ใช้ 7 เสียง โดยมีระยะห่างระหว่างเสียงดังนี้ ระนาดเอก มีระบบเสียง คือ 287, 22, 224, 320, 10 และ189 เซ็นต์ ฆ้องวงใหญ่ มีระบบเสียง คือ 47, 296, 197, 158, 63 และ 252 เซ็นต์ ปี่สไล มีระบบเสียง คือ 140, 262, 95, 171, 189 และ115 เซ็นต์ แคนแปด มีระบบเสียง คือ 152, 33, 287, 204, 229 และ180 เซ็นต์ ตรัวกลาง มีระบบเสียง คือ 210, 185, 65, 239, 175 และ221 เซ็นต์ และมีการผสมวงดนตรี คือ วงดนตรีปี่พาทย์เขมร, วงตรัวกันตรึม และวงแคน

3) ความเชื่อในการสร้างงานดนตรีในพิธีการ โดยในแต่ละช่วงของพิธีกรรมจะมีการใช้บทเพลงที่เกี่ยวกับความเชื่อในแบบของชาวเขมร โดยความเชื่อในเรื่องของครูบาอาจารย์และต้องมีการไหว้ครูก่อนเริ่มพิธีกรรมทั้งตัวบองบ็อดและนักดนตรี, ความเชื่อในเรื่องของประกำ (การคล้องช้าง), ความเชื่อในเรื่องศาลตาปู่, ความเชื่อในเรื่องของการเรียกขวัญคนป่วยและเครือญาติ, ความเชื่อในเรื่องของผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด หรือผีบรรพบุรุษต่างๆ), และความเชื่อในเรื่องของการไล่ผีเพื่อปัดเป่าสิ่งที่มารบกวนหรือกระทำให้เจ็บไข้ได้ป่วย

_____ _____ ___/___/___

ลายมือชื่อนิสิต ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Kittipat Dongwung 2010: The Music Accompaniment of the Khawpheemod Ritual: A Case Study of the Ban-Song Chan Village in Song Chan Sub-District, Krasang District, Buri Ram Province
Master of Arts (Ethnomusicology), Major Field: Ethnomusicology, Department of Music.
Thesis Advisor: Assistant Professor. Supoj Yukolthonwong, Ph.D. 223 pages.

This research aims 1) to study the ritual music focusing on its objectives for performing, style of music used, occasions used, and melody composed (musical form analysis), 2) to study musical instruments used including their physical properties and musical ensembles and 3) to study the beliefs that ritual music is based upon.

The research shows that 1) the ritual music is performed vary in three different purposes including as the music for rituals paying homage to patron deities, as the music for rituals associated with mediumship (Pheemod ritual, folklore ritual) and as the music for ivory cutting rituals for elephants. There are six types of musical styles used including Cherd Klong song, Yua Prung song, Ja Dol song, Hao Ta Salae song, Muad Klew Ta song and Ja Riang song. Ritual music is performed at three main, at the procedure of summoning spirits, and at the procedure of cutting ivories for elephants. Musical forms found in ritual music including Iterative Form, Binary Form, and Rounded Binary Structure, while there are 5-6 sound groups detected in ritual music, largest of which is G-G_2. In addition, ritual music is also found to have 5 patterns of melody compositions, 2 types of texture which are Monophony and Idiomatic Heterophony

2) The musical instruments used in ritual music include Ranad Ek (xylophone), Khong Wong Yai (bossed gong), Pi Salai (double-reed oboe), Trua Klang (two-string fiddle), Khaen Paad (mouth organ), Taphon (barrel drum), Glong Tum (drum), Glong Kantrum (single-headed drum) , Chab Lek (small cymbals) and Ching (finger cymbals). Prevailingly, the sound system of these musical instruments employ seven cents intervals structure in which Ranad Ek is performed at 287, 22, 224, 320, 10 and 189 cents, Khong Wong Yai at 47, 296, 197, 158, 63 and 252 cents, Pi Salai at 140, 262, 95, 171, 189 and 115 cents, Khaen Paad at 152, 33, 287, 204, 229 and 180 cents, Trua Klang at 210, 185, 65, 239, 175 and 221 cents. Musical ensembles found are Khmer Piphat ensemble, Trua Kantrum ensemble and Khaen ensemble.

3) The beliefs that Khawpheemod Ritual Music are based upon in each phrase of rituals are found to be inherited from Khmer civilization. Among which are the belief that patron deities exist and rituals for paying homage to them from Bongbod and musicians is thus necessary, the belief in Pragum (Elephant Round-Up), the belief in housing for spirits, the belief in summoning souls back to the sick ones and their relatives, the belief in ancestral ghosts, the belief in casting out evil forces causing maladies

_____ _____ ___ /___ /___

Student's signature Thesis Advisor's signature

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จได้ด้วยคำแนะนำ และความอนุเคราะห์ช่วยเหลือเป็นอย่างดียิ่งจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุพจน์ ยุคลธรวงศ์ รองศาสตรจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ อาจารย์ ดร.สิงห์คำ นันต๊ะภูมิ และรองศาสตราจารย์ ดร.จรัส สว่างทัพ ที่ได้กรุณาให้คำแนะนำ ให้คำปรึกษา ตลอดจนแก้ไขปรับปรุงวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จด้วยดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณนายเย็น ประสิทธิ์ศรี, นางเขียน ประสิทธิ์ศรี, นายสุพจน์ พิชนาหะรี นายจิม จิรัมย์ และนายนาม วิวรรณรัมย์ ที่กรุณาให้ความอนุเคราะห์ในการให้สัมภาษณ์ ตลอดจนผู้ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ทุกท่าน

ขอขอบคุณ นายทยา เตชะเสน์ และนายขจรชม เคนมี ที่ให้ความช่วยเหลือมาโดยตลอด รวมทั้งเพื่อนๆ พี่ๆ นิสิตปริญญาโท สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา รุ่นที่ 6 ที่ให้ความช่วยเหลือและคอยให้กำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อสุดใจ ดงวัง คุณแม่อุไร ดงวัง และน้องธัญวัฒก์ ดงวัง (น้องตั๊ก) ที่ให้ความช่วยเหลือ ตลอดจนให้การสนับสนุน และเป็นกำลังใจตลอดเวลาอันสำคัญยิ่งในการทำวิทยานิพนธ์

ประโยชน์และคุณค่าแห่งงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเพื่อกราบบูชาบุพการี และสมาชิกในครอบครัวทุกคน ตลอดจนครู อาจารย์ผู้ซึ่งประสิทธิประสาทวิชาความรู้ทั้งในอดีตและปัจจุบัน

กิตติภัทท์ ดงวัง

เมษายน 2553

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญ

หน้า

สารบัญตาราง (4)

สารบัญภาพ (5)

สารบัญโน้ตเพลง (9)

บทที่ 1 บทนำ 1

ความสำคัญและที่มาของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3

ประโยชน์ที่ได้รับ 4

ขอบเขตของการวิจัย 4

ข้อตกลงเบื้องต้น 5

นิยามศัพท์เฉพาะ 7

บทที่ 2 การตรวจสอบเอกสาร 9

สภาพภูมิศาสตร์และสภาพทั่วไปของบ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ 9

ประเพณี ความเชื่อ และพิธีกรรมโดยทั่วไป 21

ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ที่เกี่ยวข้องในพิธีกรรมเข้าผีมด 30

ดนตรีบำบัด 32

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเข้าผีมด 36

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเข้าผีมดในประเทศไทย 36

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเข้าผีมดที่ตีพิมพ์ในต่างประเทศ 40

บทที่ 3 วิธีการวิจัย 42

ขั้นเตรียมการ 42

ขั้นดำเนินการ 44

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล 46

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

ขั้นนำเสนอผลการศึกษาวิจัย 49
ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย 49
งบประมาณที่ใช้ในการวิจัย 49
บทที่ 4 ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด 50
บทเพลงและวิเคราะห์ทำนองเพลง 6 เพลง 50
เพลงที่ 1 เพลงเชิดกลอง 50
เพลงที่ 2 เพลงยัวปรึง 75
เพลงที่ 3 เพลงจะโดล 97
เพลงที่ 4 เพลงเฮาตาสะแล 109
เพลงที่ 5 เพลงมม็วดเกล็วตา 124
เพลงที่ 6 เพลงจะเรียง 145
เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด 166
เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง 166
เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเครื่องกระทบ 171
ระบบเสียง 173
ลักษณะการผสมวงดนตรี 186
การผสมวงดนตรีมโหรีเขมร 186
การผสมวงดนตรีตรัวกันตรึม 188
การผสมวงดนตรีวงแคน 190
บทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรค 191

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 196
สรุปผลการวิจัย 196
อภิปรายผล 202
ปัญหาและอุปสรรค 204
คุณค่าของวิทยานิพนธ์ 205
ข้อเสนอแนะ 206

เอกสารและสิ่งอ้างอิง 207

ภาคผนวก 213
ภาคผนวก ก นักดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมด 214
ภาคผนวก ข แบบสอบถาม 220

ประวัติการศึกษาและการทำงาน 223

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดลูกที่ 1-7 (จากเสียงต่ำสุดขึ้นไป)	173
2	แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดลูกที่ 1-7 (จากเสียงต่ำสุดขึ้นไป)	176
3	แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากเสียงที่ 1-7 (โดยไล่ตามบันไดเสียง)	178
4	แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากเสียงที่ 1-7 (โดยไล่ตามบันไดเสียง)	181
5	แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากเสียงที่ 1-7 (โดยไล่ตามบันไดเสียง)	183
6	สรุปผลการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด กรณีศึกษา: บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	201

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แผนที่ อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	13
2	แผนที่ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	17
3	อ่างเก็บน้ำห้วยสวาย บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	19
4	สวนสุขภาพเฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาส ฉลองศิริราชสมบัติ 60 ปี องค์การบริหารส่วนตำบลสองชั้น	19
5	แผนที่บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	20
6	ระนาดเอก	166
7	ฆ้องวงใหญ่	167
8	ปี่สไล	168
9	ลิ้นปี่สไล	168
10	แคนแปด	169
11	รูปแบบเสียงทั้ง 16 เสียงของแคน	169
12	ตรัวกลาง	170
13	การบรรเลงตรัวกลาง	170

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
14	กลองตะโพน	171
15	กลองตุ้ม	172
16	กลองกันตรึม	172
17	แสดงระยะห่างของเสียงตามระบบเซนต์ของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J Ellis)	173
18	แสดงระบบเสียงของระนาดเอก กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)	174
19	แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด	175
20	แสดงระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่ กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)	176
21	แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด	178
22	แสดงระบบเสียงของปี่สไล กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)	179
23	แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด	180
24	แสดงระบบเสียงของแคนแปด กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)	181

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
25	แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด	183
26	แสดงระบบเสียงของตรัวกลาง กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)	184
27	แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด	185
28	วงดนตรีมโหรีเขมร	187
29	วงดนตรีมโหรีเขมร บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	187
30	วงตรัวกันตรึม	189
31	วงตรัวกันตรึม บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	189
32	วงแคน	190
33	วงแคน บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์	191

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพผนวกที่		หน้า
1	นายเย็น ประสิทธิ์ศรี	214
2	นางเขียน ประสิทธิ์ศรี	215
3	นายสุพจน์ พิชนาหะรี	216
4	นายจิม จิรัมย์	217
5	นายนาม วิวรรณรัมย์	217

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สารบัญโน้ตเพลง

โน้ตเพลงที่		หน้า
1	เพลงเชิดกลอง	52
2	เพลงยัวปรึง (การเรียกขวัญ)	76
3	เพลงจะโดล	98
4	เพลงเฮาตาสะแล	110
5	เพลงมม็วดเกล็วตา	125
6	เพลงจะเรียง	146

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บทที่ 1

บทนำ

ความสำคัญของปัญหา

ชุมชนในท้องถิ่นชนบทนั้น มีวัฒนธรรม ประเพณี การดำรงชีวิตที่เรียบง่าย ประกอบกับความเชื่อในเรื่องต่างๆ ที่สืบทอดจากรุ่นสู่อีกรุ่น ทั้งในเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับดินฟ้าอากาศ ความเชื่อเกี่ยวกับผีสางนางไม้ ความเชื่อเกี่ยวกับการเจ็บป่วยไข้ ความเชื่อเกี่ยวกับผีบรรพบุรุษ สิ่งเหล่านี้แม้ในยุคปัจจุบันที่มีความเจริญรุ่งเรือง มีหลักวิทยาศาสตร์ที่ก้าวหน้า แต่ความเชื่อเหล่านี้ก็ยังมีอิทธิพลและฝังอยู่ในจิตใจผู้คนในท้องถิ่นชนบทอยู่มิเลือนหาย และเป็นสิ่งที่จะช่วยบรรเทาความทุกเพื่อให้เกิดความสุขความเจริญ ความอุดมสมบูรณ์ ความดีทั้งปวงนั้น ปัจจัยที่จะทำให้เกิดสิ่งเหล่านี้ก็คือการบวงสรวง การสู่ขวัญ การเรียกขวัญ การขอขมาลาโทษ เป็นต้น ในการเจ็บป่วยไข้ด้วยอาการที่ร้ายแรงหรือไม่ร้ายแรงนั้น ขั้นต้นชาวบ้านจะมีการรักษาโดยการนำเอาคนป่วยปกติไปรักษาที่โรงพยาบาล เมื่อรักษาที่โรงพยาบาลไม่หาย ชาวบ้านก็จะนำคนป่วยที่เป็นญาติของตนไปรักษาด้วยวิธีการตามความเชื่อในแต่ละท้องถิ่นของตนที่อาศัยอยู่

ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดการกระทำจากสิ่งต่างๆ ทั้งด้านดี ด้านร้าย คนโบราณจึงสร้างความศรัทธาให้เกิดแก่ลูกหลาน เช่น ความเชื่อเรื่องภูตผี ว่ามีอิทธิฤทธิ์ที่จะบันดาลความสุขสวัสดีมาให้ และหากทำให้ผีโกรธ ก็จะนำความทุกข์ยากลำบากมาให้ด้วย เมื่อมีการพูดและการนำไหว้กราบ เช่น สร้างสักการะบ่อยๆเข้าก็ปลูกความเชื่อให้ลึกลงไปในสำนึกของแต่ละคนจนไม่สามารถถอดถอนได้ เมื่อความเชื่อมีเต็มที่แล้ว จะทำให้สิ่งที่ตนต้องการมากขึ้นกว่าเดิม ความเชื่อนับเป็นพื้นฐานแห่งการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และศาสนาแยกได้ดังนี้ คือ ความเชื่อทำให้เกิดความมั่นใจ ความเชื่อทำให้เกิดพลัง ความเชื่อทำให้เกิดการสร้างสรรค์ ความเชื่อทำให้เกิดความสามัคคี ความเชื่อทำให้เกิดรูปธรรม ความเชื่อเป็นพื้นฐานให้เกิดปัญญา ความเชื่อทำให้การนับถือศาสนาได้อย่างมั่นคง ความเชื่อทำให้เกิดฤทธิ์ทางใจ และความเชื่อนั้นก็มีผลเสียเช่นกัน เป็นธรรมดาของคนเรามีความเชื่อและไม่เชื่อเป็นของคู่กัน คือ ระหว่างความศรัทธาและไม่ศรัทธา ระหว่างคนที่มีจลศรัทธากับ อจลศรัทธา คือ ศรัทธาที่หวั่นไหว และไม่หวั่นไหว หากจะพิเคราะห์โดยความเป็นกลางแล้วจะเห็นได้ว่า ศรัทธาเป็นคำกลางๆ จะนำ ไปใช้ได้ทั้ง 2 ทาง คือ ทางเชื่อและไม่เชื่อ ดังนั้น การจะกำหนดให้แต่ละบุคคลเชื่ออย่างเดียวกัน

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

หมดย่อมทำได้ยาก เพราะความเชื่อที่เป็นผลดีก็มี ความเชื่อให้ผลตรงกันข้ามก็มี และความไม่เชื่อเกิดผลไปอีกแนวหนึ่งก็มี ทั้งนี้ความเชื่อแบ่งได้เป็น เชื่ออย่างเหตุผล และเชื่ออย่างไม่มีเหตุผล (มณี พยอมยงค์, 2536: 70)

ความเชื่อของชาวอีสานแต่เดิมนั้นก็เหมือนกับชนชาวไทยในท้องถิ่นอื่นๆ กล่าวคือมีความเชื่อในสิ่งที่มองไม่เห็นตัวตน โดยเข้าใจว่ามีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ มีอำนาจ สามารถให้ดีให้ร้ายแก่คนได้ ความเชื่อเช่นนี้เป็นความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งเหนือธรรมชาติโดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับผีสางเทวดาเป็นความเชื่อที่ชาวอีสานได้สืบทอดต่อกันมาเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยเชื่อว่า ผีสามารถนำความสุขหรือความทุกข์ และให้ดีให้ร้ายแก่ตนเอง รวมทั้งครอบครัวได้ จึงต้องประกอบพิธีกรรมเพื่อบวงสรวงต่อผีสางเทวดาและผีบรรพบุรุษ เพื่อให้ผู้ป่วยหรือตนเองและครอบครัวนั้นมีความปลอดภัยหรือหายจากโรคภัยไข้เจ็บ สามารถมีชีวิตอยู่ต่อไปและอยู่ในสังคมได้อย่างมีความสุข อีกทั้งยังเชื่อว่าผีนั้นสามารถขจัดปัดเป่าโรคภัยไข้เจ็บได้ จากการศึกษาพบว่าชาวบ้านในภาคอีสานนั้นมีความเชื่อเรื่องภูตผีสางเทวดาและผีบรรพบุรุษ อย่างเหนียวแน่นก่อให้เกิดพิธีกรรมต่างๆ มากมายดังมีพิธีกรรมในท้องถิ่นต่างๆ ที่มีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป

ในการรักษาคนป่วยด้วยพิธีกรรมของชาวบ้านในเขตอีสานใต้นั้น ในแต่ละท้องถิ่นท้องที่จะเรียกไม่เหมือนกัน เช่น การลำผีฟ้า, การเข้าผีมด, มม็วดแกตา, มม็วดแกมอ, เล่นมม็วด, บองบ็อด, ขะมอ, ผีมอญ, พีธีเข้ามอหรือเข้าหมอ, การบูชาผี, การทรงผี, ผีฟ้าเตาะเมอะ เป็นต้น บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ได้มีการรักษาโรคเกี่ยวกับพิธีกรรมประเภทนี้เช่นกัน โดยเรียกพิธีกรรมประเภทนี้ว่า “การเข้าผีมด” (เขียน ประสิทธิ์ศรี, 2551)

บ้านสองชั้น เป็นหมู่บ้านที่เป็นชุมชนขนาดใหญ่ประกอบไปด้วยสามหมู่บ้าน คือ หมู่ที่ 1 หมู่ที่ 2 หมู่ที่ 3 ส่วนใหญ่นั้นมีเชื่อสายเขมร และพูดภาษาเขมร โดยมีวัฒนธรรม ประเพณีที่มีลักษณะเฉพาะเด่นชัด เช่น พิธีกรรมเข้าผีมด หรือ อาจเรียกอย่างหนึ่งว่า ครูมม็วด เหตุที่ผู้วิจัยได้เรียกชื่อว่าพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น คือ ได้เรียกตามเจ้าของพิธีกรรม ซึ่งอาศัยอยู่ในหมู่ที่ 2 บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งได้รักษาคนเจ็บป่วยมาเป็นเวลานานทั้งในเขต จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีษะเกษ และจังหวัดนครราชสีมา ในการรักษานั้นจะใช้พิธีกรรมเข้าผีมดในการรักษา รวมทั้งมีแบบแผนและขั้นตอนอย่างเคร่งครัด และมีการผสมผสานวงดนตรีประกอบการแสดง ทั้งวงปี่พาทย์เขมร วงมโหรีเขมร และมีการใช้เครื่องดนตรีผสมผสานกัน อันมีความแตกต่างกันในแต่ละขั้นตอน และมีลักษณะการบรรเลงในพิธีกรรมที่แตกต่างกันออกไป

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

โลกยุคปัจจุบันนี้มีความเจริญรุ่งเรืองมากเมื่อเทียบกับระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา ด้วยหลักทางเทคโนโลยี การสื่อสาร การคมนาคม และหลักวิทยาศาสตร์การแพทย์ในด้านการรักษาโรคในปัจจุบันนี้ ได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ในขณะเดียวกันวิธีการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมตามแบบฉบับของชาวอีสานใต้ก็เริ่มให้ความนิยมน้อยลงและค่อยๆสูญหายไปตามกาลเวลา บทเพลงประกอบพิธีกรรมที่เป็นแบบฉบับของวัฒนธรรมเขมรค่อยๆเรือนหายไปพร้อมๆกับเหล่าบรรดาศิลปินนักดนตรีที่ไร้ผู้สืบทอดและบันทึกไว้ให้เป็นลายลักษณ์อักษร

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาในหัวข้อเรื่อง “ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์” ทั้งนี้ โดยมุ่งหวังที่จะทำการศึกษาและอนุรักษ์บทเพลงในขั้นพิธีการของพิธีกรรมเข้าผีมดซึ่งเป็นศิลปะแขนงดนตรีและการแสดงพื้นบ้านอีสานใต้ ที่ควรรักษาให้คงอยู่ รวมทั้งเป็นผลให้เกิดผลงานทางด้านวิชาการ ทั้งด้าน ชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnography) มานุษยวิทยา (Anthropology) มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) และดุริยางควิทยา (Musicology) และเป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมพื้นบ้านอีสานใต้ในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ให้คงอยู่ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาบทเพลง โดยศึกษาบทเพลงประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด

2. ศึกษาเครื่องดนตรี และลักษณะการผสมวงดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด

3. ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรค

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ประโยชน์ที่ได้รับ

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่า งานวิจัยจะได้รับประโยชน์หลักๆอยู่ สาม ประการ คือ

ประการที่หนึ่ง เพื่อเอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านวิชาการดนตรี โดยได้ทราบถึงวงดนตรีในลักษณะต่างๆ ที่ใช้ในพิธีกรรมและตัวบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในขั้นพิธีการของช่วงต่างๆ ในพิธีกรรม คือ พิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู พิธีกรรมการเข้าทรง พิธีกรรมการตัดพลาย เป็นต้น ทั้งนี้ในช่วงพิธีกรรมดังกล่าว จะมีพิธีกรรมย่อยลงไปอีก ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไป และมีการใช้เครื่องดนตรี บทเพลง การผสมวงดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงของพิธีกรรมอีกด้วย

ประการที่สอง เพื่อเป็นการอนุรักษ์บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด ในขั้นพิธีการของช่วงพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู พิธีกรรมการเข้าทรง พิธีกรรมการตัดพลาย อันเป็นผลให้บทเพลงและวัฒนธรรมทางการรักษาโรคที่สืบต่อกันมาแต่โบราณมิให้สูญหาย รวมไปถึงเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสานใต้ที่เกี่ยวกับพิธีกรรมการรักษาโรคแบบโบราณ ในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ให้คงอยู่และได้ศึกษาต่อไป

ประการที่สาม เป็นผลให้เกิดประโยชน์ด้านการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ดุริยางควิทยาชาติพันธุ์วิทยา มานุษยวิทยา และสังคมวิทยา และทำให้ได้รับรู้ถึงงานการวิเคราะห์บทเพลงที่เกิดจากจิตวิญญาณแห่งการรักษาผู้ป่วย และถือว่าเป็นวิถีแห่งดนตรีบำบัดที่ทำให้เกิดสิ่งที่น่าอัศจรรย์รวมทั้งเป็นงานดนตรีอย่างสร้างสรรค์ตามวิถีแห่งดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษา ดังต่อไปนี้

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์ถึงดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษาบ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยเริ่มตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2551 – เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2553 ทั้งนี้ในการศึกษาวิเคราะห์นั้น จะศึกษาวิเคราะห์บทเพลงโดยเน้นศึกษาวิเคราะห์ในทำนองหลักของบทเพลงที่วงดนตรีแต่ละประเภทได้บรรเลงในขั้นพิธีการของพิธีกรรม

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เข้าผีมด ทั้งนี้โดยได้อธิบายหัวข้อของการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดในข้อที่ 3 ของข้อตกลงเบื้องต้น

ข้อตกลงเบื้องต้น

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดข้อตกลงเบื้องต้น ดังต่อไปนี้

1. บทเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์นั้น มีการถอดเป็นโน้ตสากลโดยการถอดจากเสียงบันทึกจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม

2. ชื่อเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์นั้น บางเพลงจะเป็นชื่อเฉพาะที่เป็นภาษาเขมร ในการเขียนนั้น ผู้วิจัยจะออกเสียงคำเป็นตัวเขียนให้ใกล้เคียงการออกเสียงจากภาษาพูดซึ่งเป็นภาษาเขมรให้มากที่สุด และมีการตั้งชื่อเพลงขึ้นมาใหม่ตามเรื่องราวในระหว่างพิธีกรรมนั้นๆ ในการตั้งชื่อเพลงหัวหน้าวงดนตรีจะเป็นผู้ตั้งชื่อเพลงเอง เนื่องจากว่า ในบางบทเพลงนักดนตรีจะไม่รู้ชื่อเพลงและเรียนรู้โดยการสืบทอดโดยใช้ความจำในทำนองเพลงนั้นๆเป็นหลัก ทั้งนี้ จะจำชื่อเพลงบางเพลงไม่ได้ เพราะบทเพลงในพิธีกรรมนั้นมีมาก และเล่นเพลงตามเหตุการณ์ต่างๆในระหว่างพิธีกรรมซึ่งแตกแต่งกันไป ดังนั้นบทเพลงในพิธีกรรมจึงเป็นการบอกเล่าต่อเนื่องกันมาจากครูของนักดนตรีในแบบวัฒนธรรมมุขปาฐะ (Oral Tradition) ซึ่งบางครั้งไม่ทราบชื่อเพลง

3. การวิเคราะห์บทเพลงในขั้นพิธีการของพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น ผู้วิจัยใช้หลักคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (Music Analysis) โดยวิเคราะห์ในแนวทางตามหลักวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) และหลักการวิเคราะห์เพลงไทย โดยมีหัวข้อการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังต่อไปนี้

3.1 บทเพลง

3.1.1 วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

3.1.2 บทเพลงในช่วงของพิธีการ

3.1.3 โอกาสที่ใช้บรรเลง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.2 วิเคราะห์ทำนองเพลง

3.2.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

3.2.2 กลุ่มเสียง (Mode)

3.2.3 ช่วงเสียง (Ranges)

3.2.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour)

1) ท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

2) ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

3) ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

4) ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating)

5) ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

3.2.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

3.2.6 โครงสร้างบทเพลง (Form)

3.2.7 ผิวพรรณ (Texture)

3.2.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

3.3 เครื่องดนตรี

3.3.1 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

3.3.2 ระบบเสียง (Tuning System)

3.4 ลักษณะการผสมวงดนตรี

3.5 ความเชื่อในการสร้างงานดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่าบทเพลงประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดนั้นมีบทเพลงที่บรรเลงตามโอกาสในช่วงพิธีการต่างๆพบได้ 3 ช่วงใหญ่ๆ คือ พิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู พิธีกรรมการเข้าทรง และพิธีกรรมการตัดพลาย โดยมีบทเพลงประกอบพิธีกรรมรวมทั้งสิ้น 24 เพลง และผู้วิจัยได้เลือกบทเพลงประกอบพิธีกรรมเพื่อทำการศึกษาวิเคราะห์ในเพลงหลักๆที่สำคัญๆ รวมทั้งบทเพลงมีความหมายโดยสอดคล้องกับช่วงของพิธีการต่างๆช่วงละ 1-2 บทเพลง และรวมทั้งสิ้นเป็น 6 บทเพลง ดังต่อไปนี้

1. เพลงในพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู (ใช้วงมโหรีเขมร)
   - เพลงเชิดกลอง
2. เพลงในพิธีกรรมการเข้าทรง
   2.1 เข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด (ใช้วงมโหรีเขมร)
      - เพลงยัวปรึง
   2.2 เข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน (ใช้วงตรัวกันตรึม)
      2.2.1 เกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู
         - เพลงจะโดล
      2.2.2 เกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน
         - เพลงเฮาตาสะแล
3. เพลงในพิธีกรรมการตัดพลาย (ใช้วงตรัวกันตรึมกับวงแคน)
   - เพลงมม็วดเกล็วตา
   - เพลงจะเรียง

นิยามศัพท์เฉพาะ

เจ้าบ้าน หมายถึง ชาวบ้านหรือเจ้าภาพที่เชิญผู้กระทำพิธีกรรมมา เพื่อทำการรักษาผู้ที่เจ็บไข้ได้ป่วยในแต่ละท้องที่หรือท้องถิ่นนั้นๆ

พิธีกรรมชาวบ้าน หมายถึง ช่วงของพิธีกรรมการรักษาโรคที่ผู้กระทำพิธีกรรมได้ทำพิธีกรรมโดยมีชาวบ้านเข้ามาเกี่ยวข้องหรือเมื่อมีการเข้าร่างทรงในผู้รักษาศีล (บองบ็อด) แล้วนั้น ชาวบ้านหรือคนเฒ่าคนแก่จะเป็นผู้ที่สอบถามความเป็นไปกับผีบรรพบุรุษที่มาเข้าร่างทรง เพราะชาวบ้านหรือคน

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เฒ่าคนแก่ จะเป็นผู้ที่เข้าใจและรับรู้เรื่องราวในอดีตหรือความเป็นไปต่อเขาเหล่านั้น เนื่องจากเป็นเครือญาติเดียวกัน

เข้าผีมด แบ่งความหมายได้ 2 กรณีคือ

กรณีที่ 1 พิธีกรรมการรักษาโรคโดยใช้การเข้าร่างทรง โดยผู้รักษาศีลจะเป็นร่างทรง จากนั้นมีการใช้ดนตรีบำบัดโดยผู้รักษาศีลเป็นผู้กำหนดในบทเพลงที่ใช้บรรเลง และบรรเลงโดยนักดนตรีในพิธีกรรม จากนั้นมีการดูมอหรือการดูว่าเกิดอะไรกับผู้ป่วยที่มารักษา และส่วนใหญ่นั้นจะเป็นการกระทำผิดผี ทั้งผีบรรพบุรุษและผีท้องไร่ท้องนา หรือเจ้าที่เจ้าทาง และส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องของไสยศาสตร์เป็นหลัก

กรณีที่ 2 พิธีกรรมการรักษาโรค ที่ปรากฏ ณ บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

เข้าทรง หมายถึง การที่วิญญาณหรือผีบรรพบุรุษได้เข้าในร่างของผู้รักษาศีลเพื่อสอบถามในเรื่องราวในอดีต หรือสิ่งที่เป็นไปต่อการเจ็บป่วยในพิธีกรรมเข้าผีมด

บองบ็อด หมายถึง ผู้รักษาศีลที่เป็นบุคคลหลักในพิธีกรรมการรักษา และเป็นร่างทรงให้ผีบรรพบุรุษหรือวิญญาณเจ้าที่เจ้าทาง หรือสิ่งลี้ลับมาเข้าร่างทรง

กระสัง หมายถึง ต้นไม้ชนิดหนึ่ง เกิดมากในบริเวณอำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้นไม้มีหนามใบเล็กๆ คล้ายใบมะขาม แต่ยาวกว่า และใบหนากว่า ใบของต้นกระสังใช้ปรุงอาหารแทนส้มได้ และมีรสอร่อยกว่า แต่ก่อนเกิดมากเป็นต้นไม้ที่ทนต่อความแห้งแล้งเป็นอย่างดี

เฒ่าตาปู่ หมายถึง บรรพบุรุษที่เป็นต้นตระกูลของชาวบ้าน

การขึ้นครู หมายถึง การเคารพกราบไหว้ครูบาอาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนวิชาความรู้ให้แก่ศิษย์

ตัดพลาย หมายถึง การไล่ผี หรือมารที่มาอยู่กับเนื้อตัวคนป่วย และอยู่ในบริเวณบ้านเรือนของคนป่วย หรือตามท้องไร่ท้องนาออกไป

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บทที่ 2

การตรวจสอบเอกสาร

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์” ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง และเอกสารที่เนื้อหามีความสัมพันธ์กับงานวิจัยที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา โดยการจัดแบ่งเป็นหมวดหมู่ได้ดังนี้

1. สภาพภูมิศาสตร์และสภาพทั่วไปของบ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์
2. ประเพณี ความเชื่อ และพิธีกรรมโดยทั่วไป
3. ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด
4. ดนตรีบำบัด
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ

สภาพภูมิศาสตร์และสภาพทั่วไปของบ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์” โดยผู้วิจัยได้ทำการเลือกพื้นที่กรณีศึกษา ในหมู่บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ทั้งนี้ถือได้ว่าในพื้นที่ ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์นั้นเป็นบริเวณที่มีชุมชนที่มีมาแต่ช้านานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และมีสภาพภูมิศาสตร์รวมทั้งผู้คนที่เดินทางผ่านไปมาและมีวิถีชีวิตแปลเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลาครั้งเมื่ออดีตกาล แต่สภาพกาลในปัจจุบันนั้นได้มีผู้คนอพยพเดินทางมาอาศัยอยู่ในอาณาบริเวณพื้นที่นี้ เป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นชาวบ้านสองชั้นที่อาศัยอยู่เดิม ชาวเขมรที่อพยพมาจากเขตจังหวัดสุรินทร์ รวมทั้งชาวอินเดีย และชาวจีนที่อพยพมาจากแผ่นดินใหญ่ เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา สภาพภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ จะเป็นอย่างไรนั้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและสืบค้นจากเอกสาร ตำรา รวมทั้งมีการลงพื้นที่กรณีศึกษา โดยเก็บข้อมูลทั่วไปและ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บันทึกข้อมูลพื้นที่กรณีศึกษา เมื่อวันที่ 20 กันยายน 2551 ดังมีข้อมูลที่นำมาเสนอในงานวิจัยครั้งนี้โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 ข้อมูลทั่วไปของอำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

แผนที่ประเทศไทย (2551) ได้กล่าวถึงข้อมูลทั่วไปของอำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ไว้ดังนี้

1.1.1 คำขวัญ คือ แผ่นดินธรรม ลำน้ำชี ประเพณีสามเผ่า ชุมชนเก่าเมืองโบราณ กรอบหวานกระยาสารท หัวผักกาดอบน้ำผึ้ง รสน่าทึ่งหมี่ยำไทย งามผ้าไหมพื้นเมือง

1.1.2 ประวัติความเป็นมาของอำเภอกระสัง

อำเภอกระสังเดิมเป็นหมู่บ้านเล็ก ๆ ชื่อนี้มาจากคำว่า กะซ้อต แปลว่า ยากจน บ้านนี้ขึ้นตรงกับตำบลสองชั้น อำเภอเมืองบุรีรัมย์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2480 ได้ยกฐานะเป็นตำบลกระสังและโดยที่มีทางรถไฟผ่าน จึงเป็นย่านการค้ามีความเจริญขึ้นตามลำดับ จึงได้รับการจัดตั้งเป็นกิ่งอำเภอเมื่อปี พ.ศ. 2495 ครั้งแรกมี 3 ตำบล คือกระสัง สองชั้น และลำดวน ปี พ.ศ. 2501 ได้ยกฐานะเป็นอำเภอกระสัง

เหตุที่มีชื่อว่า กระสัง ก็เพราะว่ามีต้นกระสังเกิดมาก ต้นกระสังเป็นต้นไม้มีหนามใบเล็กๆ คล้ายใบมะขาม แต่ยาวกว่า และใบหนากว่า ใบของต้นกระสังใช้ปรุงอาหารแทนส้มได้และมีรสอร่อยกว่า แต่ก่อนเกิดมากเป็นต้นไม้ที่ทนต่อความแห้งแล้งเป็นอย่างดี นอกจากนี้ใบของต้นกระสังเอามาต้มเอาน้ำกินแก้โรคช้ำในได้ และต้นกระสังมีหน่วยกลมๆคล้ายผลมะนาวเอามาตำให้ละเอียดเสกคาถา นะโมพุทธายะ เอาผ้าขาวที่สะอาดกรองละลายกับน้ำปล่อยน้ำให้ใสเอามาหยอดตาแก้โรคตาแดงดักในตอนต้นสมัยกรุงศรีอยุธยา บ้านกระสังเคยมีคนอพยพมาอยู่ โดยอพยพจากเมืองนครธมเมืองหลวงของเขมรมาอยู่ในราว พ.ศ. 1896 ในสมัยพระเจ้าอู่ทอง โดยขุนหลวงพะงั่ว ยกกองทัพมาตีเขมรคนหนีทัพไทยมาตั้งอยู่ที่บ้านกระสังประมาณ 17 ครัวเรือน เพราะเห็นว่าบ้านกระสังมีทำเลดีเคยเป็นเมืองเก่า เคยเป็นเมืองร้างมานานมีต้นไม้ขึ้นปกคลุมกลายเป็นดง สัตว์ป่ามีมากมาย และมีดงอยู่ทางทิศตะวันออกบ้านเรียกว่าดงขะเวียง อาหารการกินหาง่าย มีน้ำบริบูรณ์เพราะอยู่ใกล้คลองหรือห้วยเรียกว่า ห้วยจะเมือง ซึ่งอยู่ทางทิศตะวันตก และทางเหนือวัดท่าสว่าง คนมาอยู่บ้านกระสังร้อยกว่าปีก็เกิดโรคระบาดอีกครั้ง ผู้คนก็อพยพไปอยู่ ณ บริเวณบ้านเมืองไผ่หมด เหลืออยู่ไม่กี่คน ต่างพากันตาย

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

หมู่เกือบหมด คนที่เหลือก็พากันอพยพไปอยู่ที่บ้านเมืองไผ่ บ้านกระสังก็กลายเป็นเมืองร้างนับตั้งแต่ พ.ศ. 2000 จนถึง พ.ศ. 2345 เป็นเวลาประมาณสามร้อยกว่าปี บ้านกลายเป็นดง มีต้นไม้เกิดขึ้นหนาแน่น ถึงขนาดมีช้างมาอยู่มากมาย ต้นไม้ที่มีมากที่สุดคือไม้ไผ่ป่า และบรรดาส่วยจังหวัดสุรินทร์ได้กลับมาจากการคล้องช้างได้มาเห็นบ้านกระสังมีทำเลดี ก็พากันมาจับจองที่ดิน อยู่ต่อมาภายหลังคนจากจังหวัดสุรินทร์ และคนอยู่ในเขตอำเภอพิมาย ก็อพยพมาอาศัยเพิ่มขึ้นอีกและมากขึ้นเรื่อยๆในราว พ.ศ. 2320 พระบาท สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก ได้เคยเสด็จมาเขตอำเภอกระสัง และนำทหารมาซุ่มนอนพักที่ดงขะเวียงทางตะวันออกบ้านกระสัง แล้วยกทัพไปตีเมือง ขุขันธ์จังหวัดศรีสะเกษ จนถึง พ.ศ. 2351 ชาวกระสังอดอยากเนื่องจากฝนแล้ง พากันอพยพไปอยู่ที่อื่นที่อุดมสมบูรณ์กว่า บ้านกระสังก็กลายเป็นบ้านร้างอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 พ.ศ. 2453 ผู้คนจากจังหวัดสุรินทร์ บ้านสองชั้น บ้านเมืองไผ่และบ้านห้วยราช ได้อพยพมาอาศัยอยู่ที่บ้านกระสังเป็นจำนวนมากขึ้น เพราะพื้นที่ของบ้านกระสังเหมาะในการเกษตรคือการทำนา พ.ศ. 2464 และได้มีการสร้างทางรถไฟมาถึงกระสังพอตั้งสถานีกระสัง และมีรถไฟวิ่งผ่าน ผู้คนก็อพยพมาอยู่จำนวนมากเกือบทุกสารทิศ มีทั้งชาวอินเดียและชาวจีนที่อพยพมาจากแผ่นดินใหญ่ มาอยู่ที่บ้านกระสังแห่งนี้สมัยนั้นเขตอำเภอกระสังทั้งหมด เป็นหมู่บ้านขึ้นตรงต่อตำบลห้วยราชแต่ก่อนเมืองแปะ (บุรีรัมย์) ยังไม่มี ยังคงขึ้นตรงต่อนครราชสีมา ในระยะต่อมาทางราชการได้ตั้งจังหวัดบุรีรัมย์ คือเมืองแปะขึ้น พ.ศ. 2468 บ้านสองชั้นได้ยกฐานะขึ้นเป็นตำบล บ้านกระสังก็ไปขึ้นตำบลสองชั้น ยังขึ้นต่ออำเภอเมืองจังหวัดบุรีรัมย์อยู่ต่อมาทางราชการได้ยกฐานะบ้านกระสังขึ้นเป็นตำบลโดยขึ้นกับอำเภอเมืองบุรีรัมย์โดยมีกำนันที่ได้รับเลือกคือกำนันไกร สุขอนันต์ และยกฐานะบ้านลำดวนขึ้นเป็นตำบลเหมือนกัน กระสังมีความเจริญก้าวหน้าขึ้นโดยลำดับ มีประชากรเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ ผู้ว่าราชการจังหวัดบุรีรัมย์ในสมัยนั้นคือ ขุนอารีย์ราชการันต์ ได้เห็นว่าอำเภอกระสังเจริญ มีคนตั้งร้านค้าอยู่มากมาย สิ้นค้าที่ขึ้นชื่อของอำเภอกระสังในสมัยนั้นคือ ข้าว เปลือก พ่อค้าคนกลางซื้อข้าวเปลือกได้ส่งขาย ที่ไปที่กรุงเทพมหานครโดยส่งไปทางตู้รถไฟ ผู้ว่าราช การจังหวัดได้เสนอต่อกระทรวงมหาดไทยให้ตั้งตำบลกระสังเป็นกิ่งอำเภอผู้ว่าราชการจังหวัดได้สั่งให้กำนันไกร สุขอนันต์จัดหาทีดินเพื่อจะปลูกสร้างที่ว่าการกิ่งอำเภอ กำนันก็ได้จัดเอาทำเลที่ปลูกสร้างอยู่ในปัจจุบันนี้ โดยเกณฑ์ราษฎรมาช่วยถางป่าไม้ที่ จะยกเป็นกิ่งอำเภอ และในปี พ.ศ. 2492 นี้เอง ทางราช การมีนายอำเภอเมืองบุรีรัมย์ ได้ส่งปลัดผล (ไม่ทราบนามสกุล) มาอยู่ทำงานชั่วคราวที่กระสังจนกว่าจะสร้างที่ทำงานเสร็จโดยมี นายไกร สุข-อนันต์ กำนันตำบลกระสังเป็นผู้ประมูลสร้าง พอสร้างเสร็จก็มีปลัดวิโรจน์ กาญจนธวัช เป็นปลัด อำเภอประจำกิ่งอำเภอกระสังคนแรก คนต่อมาคือ นายอำนาจ สุภจัมปียาภ์ นายสมบูรณ์ ไทยวัชรามาศ ต่อมาเรื่อยจนถึงนายอำเภอคนปัจจุบันนี้ บ้านกระสังเจริญขึ้นเป็นลำดับ ถนนหน้าตลาดกระสังสมัยก่อนปลูกต้นจามจุรีหน้าบ้านกันหลังคาเรือนเพื่อเป็นร่มเงาและ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ป้องกันแสงแดด และมีความเชื่อว่าการค้าขายจะดี ทำมาค้าขายคล่อง เพียงเวลาไม่กี่ปี คนจีนที่อพยพมา และสามารถตั้งตัวได้ และทำมาค้าขายคล่องและมีเงินหมุนเวียนมากพอที่จะปักหลักปักฐานที่อำเภอนี้ไปตามๆกัน ประชาชนส่วนใหญ่ของอำเภอกระสัง พูดภาษาท้องถิ่น คือภาษาเขมรเส้นทางการคมนาคม การเดินทางเข้าสู่อำเภอกระสังจากจังหวัดบุรีรัมย์ เดินทางด้วยรถยนต์ตามทางหลวงแผ่นดินหมายเลข 226 ระหว่าง อำเภอกระสังอำเภอเมืองบุรีรัมย์ ระยะทาง 35 กิโลเมตร ระบบสาธารณูปโภค มีระบบสาธารณูปโภค คือ การไฟฟ้าส่วนภูมิภาค 1 แห่ง และที่ทำการไปรษณีย์โทรเลขของทางราชการ 1 แห่ง

1.1.3 ลักษณะภูมิประเทศ เป็นที่ราบสูง สภาพดินเป็นดินปนทราย มีป่าไม้เล็กน้อย ส่วนมากเป็นป่าเบญจพรรณ ซึ่งยังเหลืออยู่ในเขตป่าสงวนแห่งชาติตามแนวฝั่งลำชี ซึ่งเป็นเส้นแบ่งเขตแดนระหว่างจังหวัดบุรีรัมย์กับจังหวัดสุรินทร์

1.1.4 ข้อมูลทั่วไป มีดังนี้คือ รหัสไปรษณีย์ 31160 มีพื้นที่ทั้งหมด 652.700 ตร.กม. มีประชากร 102,743 คน (พ.ศ.2550) มีความหนาแน่น 157 คน/ตร.กม. สถานที่ตั้งที่ว่าการอำเภอ ถนนสุขาภิบาล 14 ตำบลกระสัง อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ 31160 โทรศัพท์ 044-691178

1.1.5 ที่ตั้งและอาณาเขต อำเภอกระสังตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของจังหวัด มีอาณาเขตติดต่อกับเขตการปกครองข้างเคียง ดังต่อไปนี้

ทิศเหนือ ติดต่อกับอำเภอสตึก

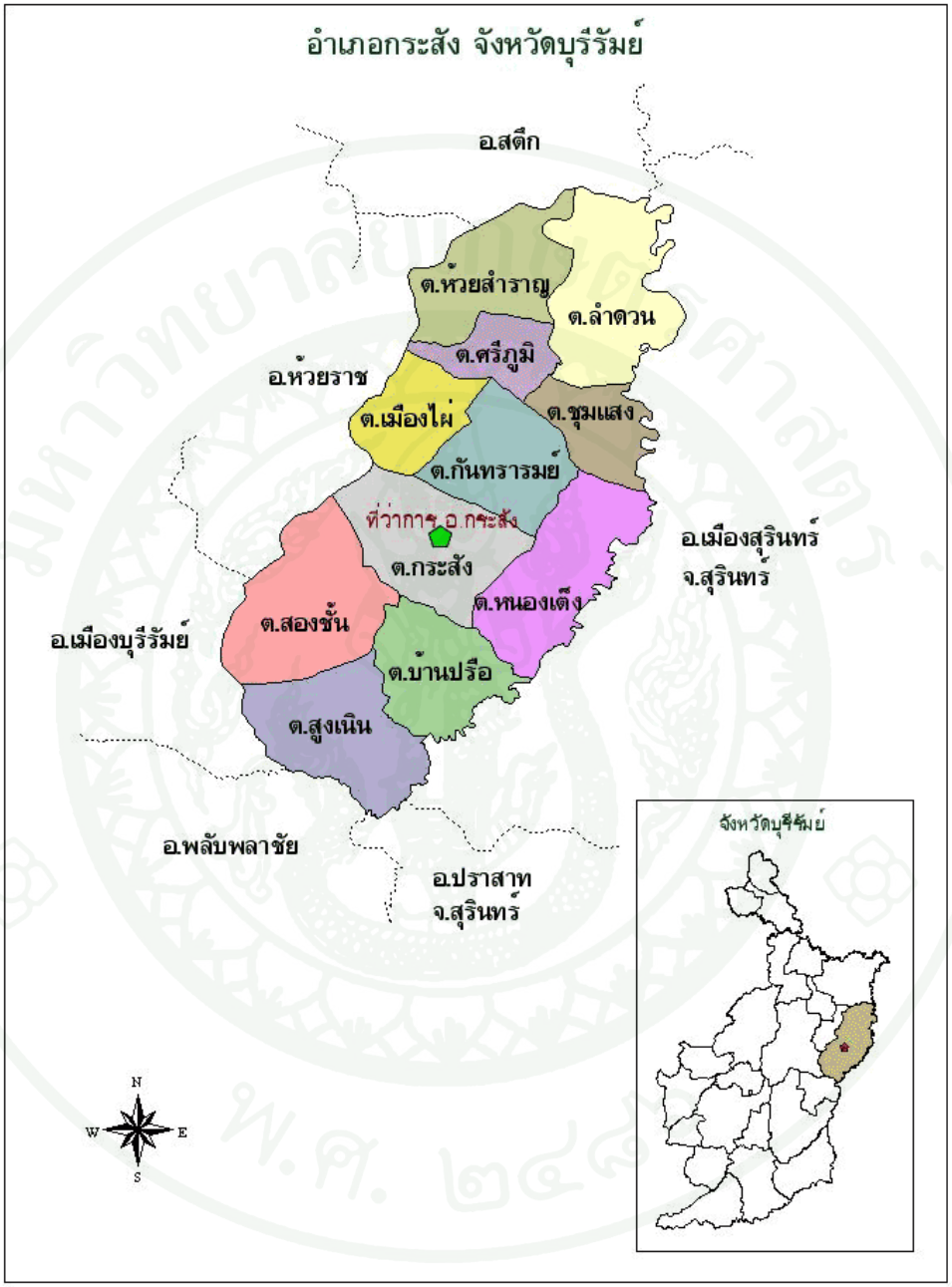
ทิศตะวันออก ติดต่อกับอำเภอเมืองสุรินทร์ (จังหวัดสุรินทร์)

ทิศใต้ ติดต่อกับอำเภอเมืองสุรินทร์ อำเภอปราสาท (จังหวัดสุรินทร์) อำเภอพลับพลาชัย และอำเภอเมืองบุรีรัมย์

ทิศตะวันตก ติดต่อกับอำเภอเมืองบุรีรัมย์และอำเภอห้วยราช

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แผนที่อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์



ภาพที่ 1 แผนที่อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

ที่มา: แผนที่ประเทศไทย (2008)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.1.6 การปกครองส่วนภูมิภาค อำเภอกระสังได้แบ่งพื้นที่ในการปกครองออกเป็น 11 ตำบล 168 หมู่บ้าน

1) อำเภอกระสัง (Krasang) ประกอบด้วย 21 หมู่บ้าน

2) อำเภอลำดวน (Lamduan) 18 หมู่บ้าน

3) อำเภอสองชั้น (Song Chan) 17 หมู่บ้าน

4) อำเภอสูงเนิน (Sung Noen) 19 หมู่บ้าน

5) อำเภอหนองเต็ง (Nong Teng) 18 หมู่บ้าน

6) อำเภอเมืองไผ่ (Mueang Phai) 13 หมู่บ้าน

7) อำเภอชุมแสง (Chum Saeng) 12 หมู่บ้าน

8) อำเภอบ้านปรือ (Ban Prue) 15 หมู่บ้าน

9) อำเภอห้วยสำราญ (Huai Samran) 14 หมู่บ้าน

10) อำเภอกันทรารมย์ (Kanthararom) 12 หมู่บ้าน

11) อำเภอศรีภูมิ (Si Phum) 8 หมู่บ้าน

1.1.7 การปกครองส่วนท้องถิ่น อำเภอกระสังประกอบด้วยองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น 12 แห่ง ดังนี้

1) เทศบาลตำบลกระสัง ครอบคลุมพื้นที่บางส่วนของตำบลกระสัง

2) เทศตำบลสองชั้น ครอบคลุมพื้นที่ตำบลสองชั้นทั้งตำบล

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3) เทศบาลตำบลหนองเต็ง ครอบคลุมพื้นที่ตำบลหนองเต็งทั้งตำบล

4) เทศบาลตำบลอุดมธรรม ครอบคลุมพื้นที่ตำบลกระสัง (เฉพาะนอกเขตเทศบาลตำบลกระสัง)

5) องค์การบริหารส่วนตำบลลำดวน ครอบคลุมพื้นที่ตำบลลำดวนทั้งตำบล

6) องค์การบริหารส่วนตำบลสูงเนิน ครอบคลุมพื้นที่ตำบลสูงเนินทั้งตำบล

7) องค์การบริหารส่วนตำบลเมืองไผ่ ครอบคลุมพื้นที่ตำบลเมืองไผ่ทั้งตำบล

8) องค์การบริหารส่วนตำบลชุมแสง ครอบคลุมพื้นที่ตำบลชุมแสงทั้งตำบล

9) องค์การบริหารส่วนตำบลบ้านปรือ ครอบคลุมพื้นที่ตำบลบ้านปรือทั้งตำบล

10) องค์การบริหารส่วนตำบลห้วยสำราญ ครอบคลุมพื้นที่ตำบลห้วยสำราญทั้งตำบล

11) องค์การบริหารส่วนตำบลกันทรารมย์ ครอบคลุมพื้นที่ตำบลกันทรารมย์ทั้งตำบล

12) องค์การบริหารส่วนตำบลศรีภูมิ ครอบคลุมพื้นที่ตำบลศรีภูมิทั้งตำบล

1.1.8 สินค้าขึ้นชื่อของอำเภอกระสังคือ ผักกาดหวานอบน้ำผึ้ง อำเภอกระสัง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.2 บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

1.2.1 สภาพทั่วไปของตำบล พื้นที่เป็นที่ราบลุ่ม มีสภาพดินเป็นดินเหนียวปนทราย มีอ่างเก็บน้ำขนาดใหญ่อยู่กลางตำบลเนื้อที่ 400 ไร่

1.2.2 อาณาเขตของตำบล

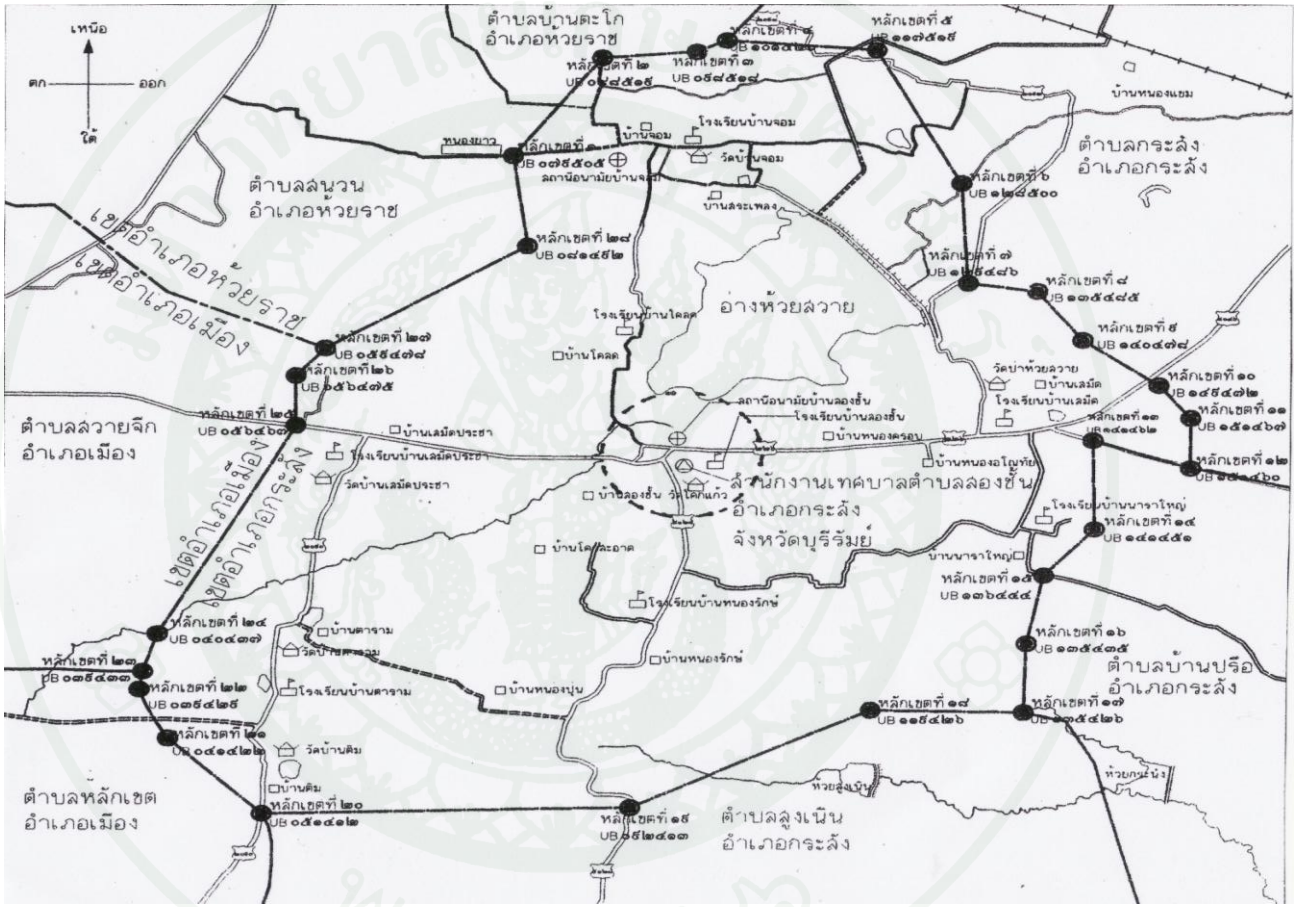
ทิศเหนือ ติดกับ ตำบลตะโก อำเภอห้วยราช จังหวัดบุรีรัมย์

ทิศใต้ ติดกับ ตำบลสูงเนิน อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

ทิศตะวันออก ติดกับ ตำบลกระสัง อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

ทิศตะวันตก ติดกับ ตำบลสวายจิก อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ภาพที่ 2 แผนที่ตำบลสองชัน อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

ที่มา: นายทศพร ปานมน ตำแหน่ง ช่างโยธา สังกัดหน่วยงานองค์การบริหารส่วนตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ เมื่อวันที่ 16 เมษายน 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.2.3 จำนวนประชากรของตำบล จำนวนประชากรในเขต อบต.11,902 คน และจำนวนหลังคาเรือน 2,361 หลังคาเรือน

1.2.4 ข้อมูลอาชีพของตำบล อาชีพหลัก ทำนา ทำสวน ทำไร่ อาชีพเสริม เลี้ยงสัตว์ ปลูกหม่อน เลี้ยงไหม ทอผ้า จักสาน

1.2.6 การคมนาคม และการเดินทางเข้าสู่ตำบล ในการเดินทางเข้าสู่ตำบลใช้เส้นทาง 226 กม.ที่ 16 จากจังหวัดบุรีรัมย์โยรถโดยสารประจำทาง ราคาค่าโดยสารรถปรับอากาศ 20 บาท ส่วนรถพัดลม ราคาค่าโดยสาร 10 บาท

1.2.7 สภาพพื้นที่และระบบสาธารณูปโภค ในจำนวนครัวเรือนที่มีไฟฟ้าใช้ในเขต อบต. 2,270 ครัวเรือน จำนวนบ้านที่มีโทรศัพท์ 12 หลังคาเรือน คิดเป็นร้อยละ 94.50 ของจำนวน

1.2.8 สถานที่ท่องเที่ยว อ่างเก็บน้ำห้วยสวายในฤดูหนาวมีนกเป็ดน้ำมาอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก ในช่วงเดือนพฤศจิกายนมีเทศกาลแข่งขันเรือยาวประจำปี และสวนสุขภาพประจำหมู่บ้าน

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

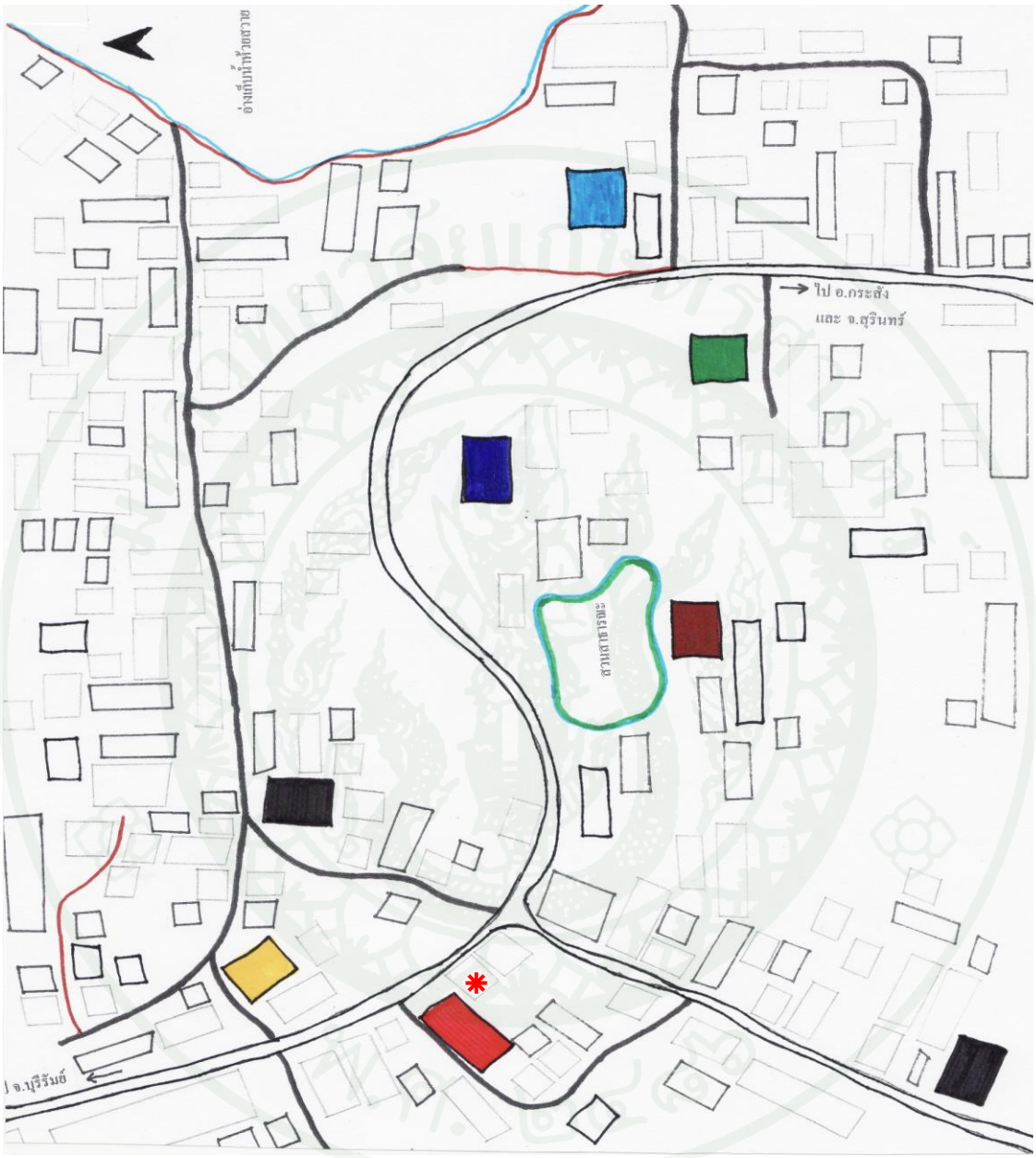
ภาพที่ 3 อ่างเก็บน้ำห้วยสวาย บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์
หมายเหตุ: บันทึกภาพ เมื่อวันที่ 16 เมษายน 2551

ภาพที่ 4 สวนสุขภาพเฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาส ฉลองศิริราชสมบัติ 60 ปี องค์การบริหารส่วนตำบลสองชั้น
หมายเหตุ: บันทึกภาพ เมื่อวันที่ 16 เมษายน 2551

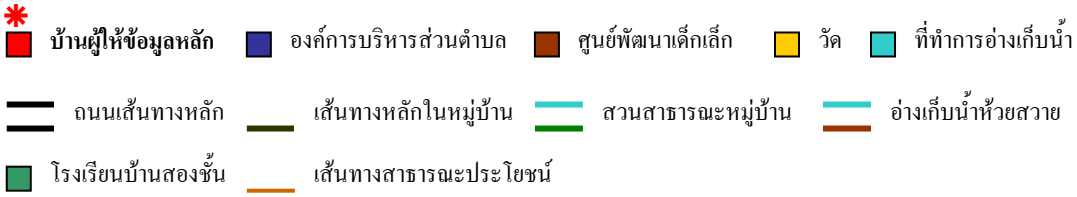
1.2.9 เส้นทางพื้นที่กรณีศึกษา จุดมุ่งหมายคือบ้านสองชั้น เมื่อออกจากตัวอำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ ในเส้นทางไปจังหวัดสุรินทร์ หรือเส้นทางอำเภอกระสัง ประมาณ 12 กิโลเมตร ก็ถึงบ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ใช้เวลาประมาณ 10 นาที ดังแผนที่ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แผนที่หมู่บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์



สัญลักษณ์ในแผนที่หมู่บ้านสองชั้น



ภาพที่ 5 แผนที่บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

หมายเหตุ: บันทึกภาพโดย นายธัญวัฒก์ ดงวัง (ผู้ช่วยนักวิจัย) เมื่อวันที่ 17 เมษายน 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ประเพณี ความเชื่อ และพิธีกรรมโดยทั่วไป

พิธีกรรมของชาวอีสานที่มีความสำคัญในชีวิตโดยการนำความเชื่อจากศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ หรือผีสางนางไม้ เทวดา โชคชะตา และฤกษ์ยาม มากำหนดเป็นพิธีกรรมต่างๆ ตั้งแต่เกิดจนตาย เช่น แรกเกิด เพื่อให้เด็กปลอดภัยก็มีพิธี กล่าวคำผอกเด็ก เมื่อเปลี่ยนฐานะทางสังคม เช่น อุปสมบท แต่งงาน เป็นหัวหน้าครอบครัว เพื่อให้มีสิริมงคลแก่ชีวิตก็มีพิธีกรรมต่างๆ เช่น สู่ขวัญ ผูกแขน ปลูกบ้าน และขึ้นบ้านใหญ่ เป็นต้น ส่วนในช่วงชีวิตอื่นนอกจากนี้ เมื่อมีการเจ็บป่วยหรือลางร้ายต่างๆก็จะประกอบพิธีปัดรังควาน เช่น เสียเคราะห์ ควดข้าว แก้กำเลิด บูชาเทวดาเป็นที่พึ่ง และเสวยดวงชะตา เมื่อตายแล้วก็มีพิธีศพและอุทิศส่วนกุศลแด่ดวงวิญญาณผู้ตาย ว่าจำเพาะข้อห้ามและข้อละเว้นต่างๆ โดยแก่นสารย่อมเป็นประสบการณ์สั่งสมของเผ่าพันธุ์ที่เคยประสบมาแล้วบัญญัติให้ลูกหลานได้เข้าใจและรับรู้ (เอกวิทย์ ณ ถลาง, 2544) ความเชื่อเป็นเรื่องที่มนุษย์ทุกคนได้รับการปลูกฝังจากครอบครัวบางครั้งจะอ้างถึงพระพุทธศาสนาและอ้างพระสงฆ์ผู้ประกอบพิธีกรรม เพื่อสนับสนุนความเชื่อที่ตนและบุคคลในสังคมยึดถือปฏิบัติ ครั้นวิทยาศาสตร์เจริญขึ้นพิธีกรรมต่างๆ จะเปลี่ยนไปเพราะผู้ที่มีการศึกษาจะนำหลักวิทยาศาสตร์มาเป็นแนวทางพิจารณาความเชื่ออย่างมีเหตุผลขึ้น อย่างไรก็ตาม สังคมชนบทบางแห่งยังยึดถือปฏิบัติกันอยู่ และมีความเชื่อในเรื่องผีสางนางไม้ และโชคชะตา และฤกษ์งามยามดี อันเห็นในพิธีกรรมต่างๆ ดังต่อไปนี้

ทั้งนี้โดย เอกวิทย์ ณ ถลาง (2544) ได้กล่าวถึงหนังสือก้อม เป็นความรู้และแนวทางปฏิบัติในการทำนา และวิถีชีวิตของชาวอีสาน ประกอบด้วยเนื้อเรื่อง 7 เรื่องด้วยกันคือ ธรณีสาร ฟ้าไขประตูน้ำ วันแฮกไฮ่แฮกนา วันแฮกปูกของ ตำราผีกินข้าว สู่ขวัญข้าว และสู่ขวัญควาย เน้นไปยังเรื่องปัดรังควานจากที่ดินและลางร้ายจากบุคคล (ธรณีสาร) ในวันฟ้าไขประตูน้ำ ตอนกลางวันชาวบ้านจะเอาปุ๋ยไปใส่นา ตอนกลางคืนจะฟังเสียงฟ้าร้อง ทางทิศใดทิศหนึ่งจากทิศทั้งแปด แล้วทำนายตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้เพื่อพยากรณ์เกณฑ์น้ำฝน (ฟ้าไขประตูน้ำ) อธิบายพิธีกรรมในการทำนา เริ่มแต่การปลูกข้าวในแต่ละปี ฤกษ์ดีในตอนปลูกข้าว (สู่ขวัญข้าว) เรียกขวัญควายมาปลอบโยน (สู่ขวัญควาย)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2.1 พิธีกรรมตามปฏิทินในรอบปี

สังคมอีสานยังมีรูปแบบและสาระของสังคมประเพณีที่สืบทอดกันมานานหลายชั่วคน ได้เด่นชัดกว่าสังคมในภูมิภาคอื่นๆ เพราะคนอีสานยึดมั่นกับการประกอบพิธีกรรมและการมีวัตรปฏิบัติตามธรรมเนียมที่กำหนดไว้เป็น “ฮีตสิบสองคองสิบสี่” ในที่นี้เรียกว่า พิธีกรรมตามปฏิทิน พิธีกรรมตามปฏิทินเป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นหมุนเวียนเป็นประจำ กำหนดไว้แน่นอนในแต่ละเดือนในรอบปี เพราะเหตุการณ์เหล่านั้นมีความสำคัญต่อหมู่คณะของคนในสังคม จึงเป็นธรรมเนียมในการปฏิบัติของคนในแต่ละกลุ่ม เนื้อหาในสิบสองสิ่งที่ประมวลไว้ในหนังสือก้อมเกี่ยวกับฮีตสิบสองคงสิบสี่ในสาระสำคัญก็คือ แนวปฏิบัติของการประกอบพิธีกรรมตามเจตจำนงและลักษณะเฉพาะของพิธีกรรมแต่ละเรื่องในแต่ละเดือนครบทั้งสิบสองเดือน ฮีตสิบสองคองสิบสี่ของกลุ่มไท-ลาว เป็นพิธีกรรมตามปฏิทินที่มีลักษณะการผสมผสานระหว่างเรื่องสำคัญสามเรื่อง คือ ความเชื่อดั้งเดิมคือเรื่องผี โดยเฉพาะผีบรรพบุรุษ กับพุทธศาสนาอันมีไตรสรณคมน์เป็นที่ตั้ง และวันนักขัตฤกษ์ของพุทธศาสนา ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่สัมพันธ์กับวงจรการทำนาตามฤดูกาล

2.2 ฮีตสิบสองคองสิบสี่

เป็นพิธีกรรมที่แสดงออกของชาวอีสาน อันมีสาระสำคัญคล้ายคลึงกับของล้านนา เพราะวัฒนธรรมอีสานกับวัฒนธรรมล้านนามีพัฒนาการจากรากเง้าเดียวกันในมิติประวัติศาสตร์อีกทั้งได้รับอิทธิพลของพุทธศาสนาและลัทธิพราหมณ์เป็นเวลานานหลายศตวรรษ และเป็นวัฒนธรรมข้าวเหมือนกัน ตลอดจนภาษาที่เป็นเครื่องหมายในการสื่อสารความก็มีความ หมายคล้ายคลึงกัน แต่อย่างไรก็ตาม คนอีสานก็มีอะไรบางอย่างที่ไม่เหมือนคนล้านนาหรือคนไทในภูมิภาคอื่นๆ ฮีตสิบสองคองสิบสี่ มีภูมิปัญญาที่มีการปรับตัวให้เข้ากับหลักการของธรรมชาติ และมีความสำคัญ อนึ่งว่า ภูมิปัญญาที่มีอยู่ในฮีตสิบสองคองสิบสี่นั้น ไม่อาจประเมินค่าได้ว่ามีความลึกซึ้งมากหรือน้อยกว่าภูมิปัญญาในวัฒนธรรมอื่นๆ หรืออาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า ในฮีตสิบสองคองสิบสี่ เป็นโครงสร้างทางความคิด ความเชื่อ และเป็นทั้งพลังในการหล่อหลอมและผูกพันให้คนอีสานมีความสำนึกแน่นแฟ้นอยู่กับสังคมเครือญาติผู้จำเริญรอยวิถีชีวิตชาวนา ที่ฤดูกาลของธรรมชาติในรอบปีเป็นตัวกำหนดการประกอบพิธีกรรม (เอกวิทย์ ณ ถลาง, 2544)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สุภณ สมจิตศรีปัญญา (2536: 81) ได้อธิบายถึงสาระสำคัญและเจตจำนงที่มีอยู่ในฮีตสิบสอง คองสิบสี่ โดยได้ตรวจสอบเนื้อหาที่มีอยู่ในจารึกในหนังสือก้อมได้ดังต่อไปนี้

เดือนอ้าย (ธันวาคม) ทำพิธีบุญข้าวกรรม เป็นช่วงเวลาพระสงฆ์เข้าปริวาสกรรม (อยู่ชดใช้กรรม) ซึ่งเป็นพิธีสำหรับพระภิกษุเพื่อให้บริสุทธิ์จากอาบัติสังฆาทิเสส (อาบัติหนักรองจากปาราชิก) ในเดือนเดียวกันนี้ชาวบ้านจะไปทำบุญที่วัด นอกจากพิธีกรรมทางศาสนาแล้วก็เป็นเวลาที่ข้าวในนาสุกพร้อมจะเก็บเกี่ยวได้ จึงมีการลงแขกเกี่ยวข้าว และทำปลาร้าหรือปลาแดก เก็บไว้เป็นเสบียงตลอดปี

เดือนยี่ (มกราคม) ทำพิธีบุญคูณลาน โดยนิมนต์พระไปเทศที่ลานข้าวของหมู่บ้านและทำบุญตักบาตรเลี้ยงพระ ประพรมน้ำมนต์แก่ลานข้าวและต้นข้าวที่นาให้เป็นศิริมงคล เมื่อนำข้าวขึ้นยุ้งฉางแล้ว ก็ทำพิธีสู่ขวัญข้าว และตักข้าวเปลือกจากยุ้งข้าวเป็นปฐมฤกษ์เพื่อเอาไปถวายพระที่วัดก่อนจะนำมารับประทานกันต่อไป

เดือนสาม (กุมภาพันธ์) บุญข้าวจี่ และวันเพ็ญเดือนสามก็เป็นวันมาฆบูชา นอกจากทำบุญข้าวจี่ถวายพระที่วัดแล้ว ก็มีการลงขันผลผลิตกันไว้ที่วัดซึ่งเรียกว่า พิธีบุญประทายข้าวเปลือก

เดือนสี่ (มีนาคม) พิธีบุญเผวส (พระเวสสันดร) คือ พิธีเทศมหาชาติ ชาวบ้านก็จัดข้าวปลาอาหารไปทำบุญแล้วร่วมกันฟังเทศน์มหาชาติ ถือกันว่าใครไปฟังเทศมหาชาติครบสิบสามกัณฑ์ในวันเดียวกันจะได้ไปเกิดในสมัยพระศรีอาริยเมตไตรยอันเป็นยุคอุดมสุข พร้อมทั้งอุทิศส่วนกุศลให้ปู่ย่าตายายผู้ล่วงลับ และจัดข้าวปลาอาหารเลี้ยงญาติมิตร

เดือนห้า (เมษายน) พิธีสงกรานต์ ชาวบ้านจะสรงน้ำพระพุทธรูปและไปกราบไหว้ระลึกคุณพ่อแม่ปู่ย่าตายายที่ยังมีชีวิตอยู่ โดยทำพิธีบายศรีผู้ใหญ่และอุทิศส่วนกุศลให้บรรพชน

เดือนหก (พฤษภาคม) ฤดูฝนเริ่มแล้ว และวันเพ็ญเดือนหก ก็เป็นวันวิสาขบูชา ชาวบ้านจึงทำบุญระลึกถึงพระพุทธเจ้า พร้อมกันนั้นก็มีพิธีบุญบั้งไฟเพื่อบูชาแถน และขอฝนให้ตกตามฤดูกาลให้มีความอุดมสมบูรณ์เมื่อเริ่มต้นฤดูกาลทำนาทำไร่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เดือนเจ็ด (มิถุนายน) พิธีบุญซำฮะ (บุญชำระ) หรือที่เรียกว่าบุญเบิกบ้าน ชาวบ้านพร้อมใจกันปัดกวาดทำความสะอาดเรือนคุ้มบ้าน และข้าวของเครื่องใช้ให้เรียบร้อย ไม่สกปรกรกรุงรัง แล้วจึงทำบุญและประกอบพิธีชำระและป้องกันเสนียดจัญไรในหมู่บ้าน นอกจากพิธีสงฆ์และการถวายสังฆทานแล้ว ก็มีพิธีสวดคาถาไล่ผี ปัดรังควานปัดเป่าความชั่วร้าย แล้วรดน้ำมนต์ทั่วหมู่บ้าน จากนั้นก็เตรียมตกกล้า แฮกนา ไถหว่าน และทำไร่

เดือนแปด (กรกฎาคม) พิธีบุญเข้าพรรษา ชาวบ้านจะแห่เทียนพรรษาไปวัด และเอาผ้าอาบน้ำฝนถวายพระ แล้วหมั่นไปฟังเทศน์ฟังธรรมตลอดการเข้าพรรษา

เดือนเก้า (สิงหาคม) พิธีบุญข้าวประดับดิน เป็นพิธีรำลึกถึงคุณแผ่นดินที่มนุษย์ได้อาศัยทำมาหาเลียงชีพ เมื่อทำบุญที่วัดแล้วก็จัดข้าวปลาอาหารไปฝังให้แก่ดิน ปัจจุบันบางหมู่คัดแปลงมาเป็นการใส่ปุ๋ยบำรุงไร่ อีกนัยหนึ่งอธิบายว่าเป็นการทำบุญให้ญาติผู้ล่วงลับเนื่องจากเชื่อว่าในเดือนเก้าคนตายได้รับการปลดปล่อยให้ออกมาท่องเที่ยวบุญข้าวประดับดินทำในวันแรมสิบสี่ค่ำ เดือนเก้า

เดือนสิบ (กันยายน) พิธีบุญข้าวสาก ถึงวันเพ็ญกลางเดือนสิบชาวบ้านจะนำข้าวฉลากหรือห่อข้าวใหญ่ไปถวายพระสงฆ์ อุทิศส่วนกุศลแก่บรรพบุรุษและญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้ว แล้วนำห่อข้าวน้อยไปแขวนไว้ตามต้นไม้ ตามเสาหรือเจดีย์ แล้วตีกลองตีโปงบอกสัญญาณให้ผีญาติพี่น้อง รุกขเทวดา และเปรตมารับเอาข้าวห่อนั้น ด้วยถือว่าเป็นการส่งเปรตและผู้ล่วงลับที่ออกมาเที่ยวในเดือนเก้าให้กลับไปสู่แดนของตนในเดือนสิบ

เดือนสิบเอ็ด (ตุลาคม) พิธีบุญออกพรรษา วันเพ็ญเดือนสิบเอ็ด ตอนเช้าชาวบ้านไปทำบุญที่วัด ตกเย็นชาวบ้านเอาดอกไม้ธูปเทียนไปบูชาพระและถวายผ้าบังสุกุล มีการตักบาตรเทโวที่วัด กวนข้าวทิพย์ กรอกน้ำมัน ปั่นฝ้าย การกวนข้าวทิพย์ต้องให้หญิงสาวพรหมจารีมาช่วยกันกวน

เดือนสิบสอง (พฤศจิกายน) พิธีบุญกฐิน จากวันแรมหนึ่งค่ำเดือนสิบเอ็ด ถึงวันเพ็ญเดือนสิบสอง ชาวบ้านจะทำพิธีทอดกฐินที่วัดเหมือนที่ทำกันทั่วประเทศ บางแห่งที่อยู่ใกล้แม่น้ำลำคลองก็จะมีการส่วงเฮือแข่งเรือ การไหลเรือไฟ และลอยกระทงกัน ในช่วงเวลาเดียวกัน ข้าวตั้งท้องและเปลี่ยนเป็น เมล็ดข้าวแล้ว ก่อนจะสุกเมที่ก็จะเก็บมาทำข้าวเม่าไว้ถวายพระและเอาไว้กิน จึงเรียกพิธีนี้ว่า บุญข้าวเม่า

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2.3 ความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณในสังคมอีสาน

ความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณของสังคมไทยทุกภูมิภาคนั้นได้ผสมผสานกับศาสนาอย่างกลมกลืน แต่เราอาจจะพอแยกให้เห็นว่าส่วนใดเป็นความเชื่อทางพุทธศาสนา ส่วนใดเป็นความเชื่อเรื่องภูตผี พิธีกรรมต่างๆ นั้นเป็นความเชื่อเรื่องภูตผีปะปนอยู่มาก เช่น คนไทยนิยมนำพระพุทธรูปมาเป็นเครื่องรางของขลัง ซึ่งตามปรัชญาพุทธศาสนาแล้วจะปฏิเสธอาถรรพเวทย์ หรือไสยเวทย์อย่างสิ้นเชิง ในสังคมสมัยอดีตความเชื่อเรื่องไสยเวทย์ยิ่งมีอิทธิพลต่อสังคมมาก ในส่วนของการทรงเจ้าเข้าผีนั้นอาจจะแยกออกจากพระพุทธศาสนาได้ค่อนข้างจะชัดเจน

ความเชื่อเรื่องภูตผีนั้นฝังแน่นอยู่กับคตินิยมของคนไทยอย่างแน่นแฟ้นตั้งแต่สมัยอดีต แม้แต่บ้านเมืองยังมีราชพิธีเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องภูตผีอยู่ไม่น้อยในรอบปีหนึ่งๆ เช่น การเซ่นสรวงพระเสื้อเมือง พระทรงเมือง และหลักเมือง รวมทั้งพิธีสอบสวนคดีความสมัยอดีตโดยใช้พิธีลุยไฟ ดำน้ำ เพื่อแสดงความบริสุทธิ์ของจำเลย ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวเป็นความเชื่อในภูตผีวิญญาณทั้งสิ้น

2.4 ผีแถน หรือผีฟ้าผีแถน

ความเชื่อของสังคมอีสานเชื่อว่า ผีที่ยิ่งใหญ่กว่าผีทั้งหลายคือ ผีแถน อันมีลักษณะเป็นเทพมากกว่าเป็นผี นั่นคือผีแถนเป็นผู้สร้างโลก สร้างสรรพสิ่งต่างๆให้แก่โลก ดังปรากฏในนิทานขุนบรม และยังเชื่อว่ามนุษย์ในสมัยนั้นติดต่อกับแถนได้ในสมัยก่อน เช่นอาจขอร้องให้พระยาแถนช่วยเหลือดับทุกเข็ญแก่มนุษย์ในโลกได้ แต่ภายหลังพะยาแถนอดทนต่อความรำคาญของพวกมนุษย์ไม่ไหวจึงไม่ยอมให้ติดต่ออีก นอกจากนี้ชนชั้นผู้ปกครองมีเชื้อสายสืบมาจากพระยาแถนอีกด้วย

การศึกษาพิธีกรรมในรอบปีของสังคมอีสานแล้วไม่ปรากฏว่าได้มีพิธีกรรมใดๆ ที่เป็นพิธีกรรมที่เซ่นสรวงบวงพลีพระยาแถนโดยตรง แต่อาจจะมีพิธีกรรมเกี่ยวเนื่องอยู่บ้าง เช่น การแห่บั้งไฟ การลำผีฟ้าผีแถน (รักษาโรค) ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวก็ไม่ได้แสดงให้เห็นชัดแจ้งว่าเป็นการเซ่นสรวงเพื่อแสดงความขอบคุณที่คุ้มครองเภทภัย หรือวิงวอนให้คุ้มครองเภทภัยแก่สังคมมากนัก แต่จากความเชื่อที่ติดค้างอยู่ในกระแสความคิดของปัจเจกบุคคลชาวอีสานหรือการอ้างถึงพระยาแถนนั้น ดูเหมือนว่าสังคมอีสานเคารพเกรงกลัวพระยาแถน เหมือนเทพเจ้าสำคัญที่สุดในสังคมนั้น
(ธวัช ปุณโณทก, 2536)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พิธีกรรมที่มีความสัมพันธ์กับพิธีกรรมเข้าผีมด

สุจริต บัวพิมพ์ (2538: 95) ได้กล่าวถึงความเชื่อในภาคอีสานว่า ความเชื่อเรื่องผี เรื่องเทวดา เรื่องผู้ศักดิ์สิทธิ์ เรื่องต้นไม้ใหญ่ เรื่องดอนผีปู่ตา จะมีอยู่เป็นอันมาก และเชื่อว่าหากทำสิ่งที่ดีงามให้แล้ว ผีหรือสิ่งศักดิ์สิทธ์ต่างๆ จะให้คุณ จะอำนวยโชค ดินฟ้าอากาศก็จะดีตามไปด้วย การบวงสรวงเซ่นไหว้ จึงปรากฏอยู่มากในภาคอีสาน การแสดงที่ใช้ในพิธีกรรมต่างๆ ดังนี้คือ การรำถวายมือ เป็นการฟ้อนให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือที่มีความเชื่ออยู่ชม จะมีการฟ้อนต่างๆกัน เช่น การฟ้อนบูชาผีไท้ ผีแถน ฟ้อนบูชาผีฟ้า รำตังหวาย ฟ้อนผู้ไท้ หรือฟ้อนส่วยมือ เรือมบัลโจล ของชาวไทยเชื้อสายเขมร

อุดม เชยกีวงศ์ (2545: 125) ได้กล่าวถึงความรู้สึกเชื่อมั่น ศรัทธาของมนุษย์ที่มีต่อสิ่งต่างๆ ว่าจะบันดาลให้เกิดสุขหรือทุกข์ได้ หากกระทำหรือปฏิบัติต่อความเชื่อในทางที่ถูกที่ควร ความสุขก็จะเกิดตามมา ในทางตรงกันข้าม หากกระทำสิ่งที่ไม่ถูกต้องหรือละเลย ความทุกข์ร้อนอาจจะเกิดขึ้นได้ ความเชื่อนั้นเป็นสิ่งที่มีการปรับเปลี่ยนตามความรู้สึกนึกคิดของยุคสมัย ดังที่ พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า ความเชื่อถือของชนชาติไทยแต่ดั้งเดิม ก็ไม่ต่างกับชนชาติอื่นๆ คือ มีความเชื่อถือสิ่งปกติมองไม่เห็นตัว แต่ถือหรือเข้าใจว่ามีฤทธิ์หรืออำนาจอยู่เหนือคนอาจบันดาลให้ดีให้ร้าย หรือให้คุณให้โทษได้ ความเชื่อถืออย่างนี้เรียกว่า ลัทธิผีสางเทวดา (Animism) อันเป็นคติศาสนามาตั้งแต่ดั้งเดิมของมนุษย์ก่อนที่จะวิวัฒนาการมาเป็นคติศาสนาอันประณีตขึ้นในปัจจุบัน

เขียน ประสิทธิ์ศรี (2551) จากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยนางเขียน ประสิทธิ์ศรี ได้กล่าวถึงพิธีกรรมการรักษาโรค ด้วยพิธีกรรมพื้นบ้านอีสานของชาวบ้านในอีสานและเขตอีสาน-ใต้ พบว่าในแต่ละท้องถิ่นหรือท้องที่นั้น จะเรียกชื่อพิธีกรรมไม่เหมือนกัน เช่น การลำผีฟ้า, การเข้าผีมด, มม็วดแกตา, มม็วดแกมอ, เล่นมม็วด, บองบ็อด, ขะมอ, ผีมอญ, พิธีเข้ามอหรือเข้าหมอ, การบูชาผี, การทรงผี, ผีฟ้าเตาะเมอะ เป็นต้น

พิธีกรรมเข้าผีมดโดยเนื้อหาหลักๆแล้วนั้นเป็นพิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับผี เช่น ผีปู่ตา ผีบรรพบุรุษ ผีบ้าน ผีเรือน ผีปู่ ผีย่า รวมทั้งผีในเครือญาติต่างๆ เนื่องจากผู้ป่วยที่มาทำการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมนี้อาจจะมีการทำผิดผี คือ ไม่ให้ความเคารพ หรือมีการรบหลู่ก็เป็นได้ ฉะนั้นจึงมีการเจ็บป่วยไข้ขึ้นมา และชาวบ้านจึงรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเข้าผีมดนี้ โดยเฉพาะในเขตพื้นที่อีสานใต้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เนื่องจากผู้คนในแถบดินแดนสุวรรณภูมิแห่งนี้เป็นดินแดนที่มีผู้คนอาศัยอยู่มายาวนาน และสิ่งที่เป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจของผู้คนในสมัยก่อนนั้น คือการบูชา บวงสรวงเทพเจ้า การไหว้ผีต่างๆ ชาวผู้ไท-ลาว-เขมร ในแถบภาคอีสานของประเทศไทยนี้ ก็มีความเชื่อที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนานเช่นเดียวกับภูมิภาคอื่นๆ ฉะนั้นจึงมีพิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องการไหว้เคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือการไหว้ผีเกิดขึ้นในแต่ละกลุ่มชุมชน เพื่อใช้เป็นที่ยึดเหนี่ยวทางจิตใจนอกจากพระพุทธศาสนา พิธีกรรมเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องการไหว้ผี บูชาผี ในลักษณะต่างๆ ในเขตอีสานใต้มีดังต่อไปนี้

1. พิธีกรรมและความเชื่อที่มีความสัมพันธ์โดยตรงกับพิธีกรรมเข้าผีมด

1.1 พิธีกรรมความเชื่อผีปู่ตาวิญญาณบรรพบุรุษประจำหมู่บ้าน

ปู่ตาบางท้องที่เรียกว่า ผีตาปู่ เป็นวิญญาณบรรพบุรุษประจำหมู่บ้าน ที่ทำหน้าที่คุ้มครอง ไม่อาจกำหนดได้ว่าเป็นวิญญาณของบรรพบุรุษสายใด สกุลใด แต่ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นวิญญาณบรรพบุรุษของชาวหมู่บ้านนั้นทุกคน ลักษณะของพิธีกรรมและความเชื่อเรื่องผีปู่ตานี้ ส่อให้เห็นว่าชาวบ้านอีสานมีทัศนะเกี่ยวกับโลกว่า มีโลกของผีและโลกของมนุษย์ โลกของผีอันเป็นที่อยู่ของวิญญาณที่ล่วงลับไปแล้ว และอาจจะติดต่อสื่อสารกันได้ระหว่างโลกของผีและโลกของมนุษย์โดยผ่านตัวกลางหมอจ้ำ ความเชื่อเรื่องผีปู่ตานี้เป็นบ่อเกิดของการเข้าเจ้าทรงผีเพื่อมนุษย์จะติดต่อกับวิญญาณ และการเซ่นสรวงสังเวยก็เป็นส่วนที่มนุษย์จะอุทิศสิ่งของมีค่า อาหาร ต่อวิญญาณที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ เพื่อให้ได้รับผลประโยชน์หรือเพื่อเป็นการตอบแทนผลประโยชน์ที่ตนได้รับจากความช่วยเหลือของวิญญาณ การที่ชาวบ้านได้กระทำพิธีเลี้ยงผีปู่ตาประจำปีหรือเสียค่าคายในการบูชาเจ้าปู่นั้น เป็นการเอาใจหรือแสดงความกตัญญูที่ผีปู่ตาได้คุ้มครองรักษาเภทภัยต่างๆ แก่ตนและครอบครัวและชาวบ้านส่วนรวมทั้งหมู่บ้าน

สถาบันผีปู่ตานั้นทำหน้าที่ควบคุมความประพฤติของชาวบ้านไม่ให้ผู้หนึ่งผู้ใดประพฤตินอกรีตประเพณีของสังคม โดยอาศัยอำนาจอันศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติของเจ้าปู่ ซึ่งเป็นผลให้สังคมอยู่กันอย่างถ้อยทีถ้อยอาศัยกัน และไม่ประพฤติผิดฮีตบ้านดอนเมือง (จารีตประเพณี) อันจะนำมาซึ่งความสุขของสังคมอย่างแท้จริง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.2 ผีประจำไร่นา หรือผีตาแฮก

ช่วยให้ธัญพืชในไร่นามีความงอกงาม ไม่ถูกรบกวนจากศัตรูพืช หรือผีตาแฮก การไหว้ผีตาแฮกจะกระทำกันทุกปีในราวเดือนหก คือ เริ่มทำนา ชาวบ้านจะนำอาหารและไก่ต้ม ของหวานไปเลี้ยงผีตาแฮกที่ท้องนาและอธิษฐานให้พืชพันธุ์ดี เจริญงอกงามและฝนตกลงตามฤดูกาล ฯลฯ คนที่ผิดผีชนิดนี้บางครั้งอาจเป็นไปถึงเจ็บป่วยไข้ หรือเป็นในลักษณะจำความไม่ได้ อันทำให้บรรดาญาติพี่น้องต้องพากันนำไปรักษาที่โรงพยาบาล แต่เมื่อรักษาไม่หายส่วนใหญ่ชาวบ้านในเขตอีสานใต้ก็จะพากันรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเข้าผีมด การลำผีฟ้า, เล่นมม็วด, การบูชาผี, การทรงผี เป็นต้น

1.3 แนวความเชื่อที่มีความสัมพันธ์ทางด้านอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

ยุพา สุทธิโกศล (2523: 25-26) ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับผู้ป่วยจิตเวชกับการรักษาพื้นบ้าน พบว่า ประชาชนในประเทศที่ด้อยพัฒนามักจะใช้ระบบไสยศาสตร์ในการรักษาคนป่วย เพราะมีความเชื่อว่า ความเจ็บป่วยของมนุษย์นั้นมีสาเหตุอยู่ 3 ประการคือ

1.3.1 สาเหตุโดยธรรมชาติ โดยมากเป็นความเจ็บป่วยโดยทั่วไป เช่น ปวดท้องก็กินยาของแสลง ถูกแมลงกัดต่อยก็ใช้สมุนไพรรักษา

1.3.2 สาเหตุจากผิดธรรมชาติ การเจ็บป่วยชนิดนี้ยากที่จะอธิบายได้ เนื่องจากมีความสลับซับซ้อน เช่น อยู่ดีๆ ก็ปวดท้องหาสาเหตุอื่นไม่พบก็เชื่อว่า “อาจจะถูกของ” คือเชื่อว่าถูกศัตรูใช้เวทมนต์คาถาเสกเป่าเอาของบางอย่างเข้าท้อง

1.3.3 สาเหตุมาจากอำนาจเหนือธรรมชาติ เชื่อว่าความเจ็บป่วยเกิดจากอำนาจเหนือธรรมชาติกระทำ อันได้แก่ ภูมิผีวิญญาณชั่วร้าย วิญญาณผีบรรพบุรุษ ทั้งนี้ก็เพราะผู้ป่วยทำผิดหรือละเมิดข้อห้าม การรักษาก็มักจะทำพิธีการขอขมา เซ่นไหว้ การสวดอ้อนวอน เป็นต้น

ศรีศักร วัลลิโภดม (2527: 18) ได้กล่าวถึงการถือผีในเมืองไทยโดยเฉพาะในภาคอีสานและสรุปโดยรวมพบว่า การถือผีนั้นมีผลกระทบต่อสังคมและจิตวิทยาที่เกี่ยวข้องและคนไทยแบ่งออกได้ 4 ประเภทคือ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1. เจ้าพ่อ ใช้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เทพเจ้าตามศาสนาพุทธและฮินดู เช่น ท้าวมหาพรม เจ้าพ่อขุนตาล เป็นต้น ประชาชนจะสร้างสถานที่สักการบูชาเซ่นไหว้ขอความช่วยเหลือ

2. หลักเมือง เป็นคติเชื่อของคนไทยว่า เมื่อสร้างเมืองต้องอาศัยผีหลักบ้านหลักเมืองเพื่อดูแลรักษาให้มีความเจริญรุ่งเรืองและสงบสุข จึงปรากฏศาลหลักเมืองให้เห็นตามจังหวัดต่างๆทั่วไป

3. ผีเสื้อบ้านหรือศาลปู่ตา คือ ภูตผีคุ้มครองหมู่บ้าน อันมีชื่อเรียกของคนในภาคกลางและภาคเหนือว่า ผีเสื้อบ้าน ส่วนภาคอีสานเรียกว่าศาลปู่ตา สร้างขึ้นตามชายหมู่บ้านทั่วไป

4. ผีเรือน คนเชื่อว่าผีบ้านผีเรือนจะคอยช่วยเหลือลูกหลานในบ้านเรือนถ้าปฏิบัติถูกต้องจะมีความร่มเย็นเป็นสุข และถ้าปฏิบัติไม่ถูกต้องจะได้รับความเดือดร้อน ปรากฏในภาคอีสานและภาคเหนือ ส่วนภาคกลางเรียกว่า พระภูมิเจ้าที่

จิราภรณ์ ภัทราภานุภัทร (2528: 24) ได้ศึกษาวิจัยสถานภาพคติความเชื่อของคนไทย พบว่า คติความเชื่อของคนไทยประกอบด้วยความเชื่อดั้งเดิมและความเชื่อที่ได้รับทางศาสนา และมีการประกอบพิธีกรรมการรักษาโรค ที่ได้จากการเจ็บป่วย โดยอาศัยผีสองประเภทคือ ผีฟ้า และผีเจ้าพ่อ ผีฟ้านั้นเป็นภูตผีหญิงอาศัยอยู่ตามต้นไม้บนท้องฟ้าหรือท้องฟ้า เมื่อเจ็บป่วยหมอผี จะประกอบพิธีโดยการร้องเชิญและมีแคนเป็นดนตรีประกอบ

จากการศึกษาแนวคิดของนักวิชาการหลายท่าน อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า พิธีกรรมและความเชื่อในเขตภาคอีสานโดยส่วนใหญ่นั้น มีพิธีกรรมในรอบปีที่สืบสานต่อวัฒนธรรมกันมาตั้งแต่โบราณกาล คือ การมีภูมิปัญญาฮีตสิบสองคองสิบสี่ โดยมีประเพณีในรอบสิบสองเดือนที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งชาวอีสานยังยึดถือกันอย่างเหนียวแน่น ทั้งนี้ โดยมีพิธีการที่ยึดอยู่ในหลักทางพระพุทธศาสนาเป็นหลัก มีการนับถือผีบรรพบุรุษ ผีประจำไร่นา ผีประจำหมู่บ้าน ผีบ้านผีเรือน เป็นต้น การดนตรีนั้นได้ฝังอยู่ในชีวิตของชาวอีสานดังเห็นได้จากการแสดงพื้นเมือง การแสดงประจำปี การแสดงร่วมในพิธีกรรมต่างๆ อันมีผลต่อชีวิตจิตใจของชาวอีสานโดยตรง และถือว่ามีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องที่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ที่เกี่ยวข้องในพิธีกรรมเข้าผีมด

อีสานใต้นั้น มีพื้นที่ประกอบไปด้วย จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ และจังหวัดนครราชสีมา โดยมีจังหวัดนครราชสีมาที่มีวัฒนธรรมในเรื่องของการละเล่นที่มีลักษณะเด่นเฉพาะและแตกต่างออกไป จากวัฒนธรรมส่วนใหญ่ของพื้นที่คือ กลุ่มวัฒนธรรมเพลงโคราช ส่วนในจังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ จะเป็นกลุ่มเพลงกันตรึม และเจรียงที่มีความแตกต่างกันออกไป แต่ก็มีวัฒนธรรมบางส่วนที่คล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่ ในการละเล่นประเภทต่างๆนั้นก็มีรูปแบบและวิธีการที่แตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ โอกาสในการละเล่น เช่น ในระหว่างช่วงเทศกาลต่างๆ หรือ เป็นการร้องโต้ตอบกันเพื่อความสนุกสนาน หรือเพื่อการเกี้ยวพาราสี ในเรื่องของความรัก ของหนุ่มสาว เป็นต้น รวมทั้งเพื่อการแสดงโดยตรง เช่น กันตรึม หรือใช้เกี่ยวกับพิธีกรรมและความเชื่อต่างๆที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมและแบบแผนไว้ตลอดมา

เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526: 77) ได้ศึกษาถึงดนตรีพื้นบ้านอีสาน และได้กล่าวถึงดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้ที่ใช้ในพิธีกรรมเกี่ยวกับการเจ็บไข้ว่า ดนตรีเมื่อเวลาเจ็บไข้ เรียกเป็นภาษาถิ่นสุรินทร์ว่า
“ซือจับกรนระเนีย” มีการเข้าทรงเรียกว่า “มะมวด” (แม่มด) ซึ่งเปรียบได้กับ “หมอลำผีฟ้า” ผู้ที่เรียนมะมวดมีการสืบทอดต่อกันเป็นกิจจะลักษณะ การเข้าทรงอีกอย่างหนึ่งเรียกว่า “บองบ๊อด” มีลักษณะเป็นแบบพญาแถนมาเข้าทรงคนถือธรรม หรือ “หมอธรรม” มีการฟ้อนรำมีพิธีบายศรีพาความเจ็บป่วยไข้ได้ป่วยออกจากร่างกายวงดนตรีประกอบเรือมมะมวด

ถ้าเป็นวงใหญ่ ประกอบด้วย

1. ซอ 1 คัน
2. ปี่อ้อ 1 เลา
3. ปี่ซลัย 1 เลา
4. กลองกันตรึม 2 ใบ
5. กลองตะโพน 1 ใบ
6. ฉิ่ง 1 คู่
7. กรับ 1 คู่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ถ้าเป็นวงเล็ก ประกอบด้วย

1. ซอ
2. ปี่อ้อ
3. กลองกันตรึม
4. จริญ, จันเรียญ, หรือเจรียง, (นักร้อง) 1 คน (คนตีกลองเป็นนักร้องด้วย)

สมจิตร พ่วงบุตร (2526: 8) ได้กล่าวถึงการเล่นเรือมมม็วตว่า เป็นการเล่นอย่างหนึ่งของชาวจังหวัดสุรินทร์ และถือว่าการเล่นเรือมมม็วตเป็นการเล่นที่มีความศักดิ์สิทธิ์ และเพื่อบำบัด รักษาโรคภัยไข้เจ็บ ดังนั้น การรักษาผู้ป่วยในสมัยก่อนนอกจากจะใช้ยาสมุนไพร คาถาอาคม แล้วยังมีการประกอบพิธีกรรมเรือมมม็วตด้วย พิธีกรรมนี้ประกอบด้วยคณะนักดนตรี 8 คน ดังนี้ ผู้เล่น โทน ซอ ปี่อ้อ ปี่ซลัย ฉิ่ง กรับ และผู้ร้อง พร้อมกับเครื่องเซ่นไหว้ในการร้องลำด้วย

จารุวรรณ ธรรมวัตร (2530) ได้กล่าวในเรื่องที่ศึกษาเกี่ยวกับ บทบาทของหมอลำต่อสังคมอีสานในช่วงกึ่งศตวรรษ พบว่า หมอลำมีบทบาทอยู่สำคัญสองประการคือ บทบาททางด้านสังคม คือ พิธีกรรม และด้านมหรศพ สำหรับบทบาททางด้านพิธีกรรมนั้น โดยส่วนใหญ่จะรักษาโรคภัยไข้เจ็บเราเรียกว่า การลำผีฟ้า โดยมีเครื่องดนตรีคือ แคน เป็นเครื่องดนตรีเพื่อเป่าประกอบการลำ และนอกจากจะลำเพื่อรักษาผู้ป่วยแล้ว ยังลำเพื่อขอทำนายชะตาเมือง ในอีกแง่หนึ่งการลำผีฟ้ายังมีบทบาทสร้างความสามัคคีขจัดปัญหาความเดือดร้อนของชาวบ้าน และควบคุมพฤติกรรมด้านสังคมให้เป็นไปตามบรรทัดฐานของสังคมอีกด้วย

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2546) ได้ทำการศึกษาเรื่อง แหล่งวัฒนธรรมภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านอีสานในเขตลุ่มน้ำชี ผลการศึกษาพบว่า มีช่างทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน จำนวน 32 คน เป็นชาย 31 คน เป็นหญิง 1 คน อายุอยู่ในช่วงระหว่าง 50-60 ปี การศึกษาของช่างส่วนใหญ่อยู่ในระดับประถมศึกษา สถานภาพครอบครัวอยู่กันแบบมีครอบครัวสมบูรณ์ทั้งหมด ช่างส่วนใหญ่เป็นช่างทำแคน และกลองยาว โดยอาศัยอยู่ในชนบท อาชีพส่วนใหญ่ทำการเกษตรกรรม วิถีชีวิตต่างๆยังคงมีความเชื่อเรื่องผี เรื่อง ดอนปู่ตา ตลอดจนมีการนับถือประเพณีต่างๆ สืบทอดจากบรรพบุรุษ เช่น ประเพณีฮีตสิบสองครองสิบสี่ วิธีการทำเครื่องดนตรีโดยได้รับการถ่ายทอดจากครู เพื่อน บิดา หรือครอบครัว ตลอดจนการสังเกต จดจำ และประยุกต์วิธีการทำเครื่องดนตรีจากเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งไปเป็นอีกชนิดหนึ่งรายได้ส่วนใหญ่ของช่างมีรายได้ดีสามารถเลี้ยงครอบครัวได้ สำหรับรูปแบบของช่าง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แต่ละคน พบว่า รูปแบบของช่างดนตรีไม่แตกต่างกันมากนัก ช่างบางคน ช่างบางคนทำสัญลักษณ์ที่มีลักษณะเฉพาะของตนเองไว้บนเครื่องดนตรี เช่น ทำเต้าแคนแบบก้นหอย เจาะตัวพิณแบบแกะสลักรูปใบโพธิ์ ซึ่งส่วนใหญ่จะเน้นที่เสียงที่มีคุณภาพและสวยงามเป็นหลัก

ธงรบ จันทร์เต็ม (2549: 68) ได้อธิบายถึงดนตรีพื้นบ้าน คือ ดนตรีที่แต่งขึ้นโดยนักดนตรีพื้นบ้านด้วยเนื้อหา สำนวน สำเนียงของชาวบ้าน และถ่ายทอดสืบต่อกันด้วยความจำ แบบมุขปาฐะ วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านอีสานแบ่งเป็น 3 กลุ่มคือ กลุ่มวัฒนธรรมเจรียงกันตรึม ซึ่งมาจากกลุ่มไทยเขมร กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีโคราช ได้แก่ เพลงโคราช และกลุ่มสุดท้าย ได้แก่ กลุ่มวัฒนธรรมดนตรีหมอลำ คือ กลุ่มไทยลาว

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2551) ได้กล่าวถึงความสำคัญของเพลงพื้นบ้านไว้ว่า เป็นเพลงที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของวัฒนธรรมไทย ลักษณะของรูปแบบเพลงพื้นบ้านนั้นจะคงอนุรักษ์เป็นมรดกของสังคมไทย คงไว้ซึ่งความเป็นไทย เราสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ คติชาวบ้าน คำประพันธ์ต่างๆ ภาษาท้องถิ่นและเรื่องสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับการทำมาหากินในการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน เรื่องต่างๆเหล่านี้ สามารถเรียนรู้ได้จากเพลงพื้นบ้าน

จากการศึกษาแนวคิดของนักวิชาการหลายท่าน อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า อีสานใต้นั้นมีพื้นประกอบไปด้วย จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีสะเกษ และจังหวัดนครราชสีมา หรือโคราช และมีกลุ่มวัฒนธรรมโคราช นั้นมีเพลงโคราช ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวโคราชเป็นหลัก และกลุ่มวัฒนธรรมกันตรึม เจรียง และมีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรีโดยตรงคือ พิธีกรรมเข้าผีมด แต่บางท้องที่อาจเรียกได้แตกต่างกันออกไป เช่น มม็วต, รำผีมด, บองบ็อด, ลำผีฟ้า เป็นต้น โดยมีเครื่องดนตรีคือ ตรัว กลองกันตรึม ปีซไล ปี่อ้อ แคน เป็นต้น

ดนตรีบำบัด

เนื่องจากงานวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นงานวิจัยที่ใช้กระบวนการทางดนตรีเพื่อการรักษาโรคที่ถือได้ว่าเป็นวิธีการทางดนตรีบำบัดอีกประเภทหนึ่งที่มีการรักษาที่มีแบบเฉพาะ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะขออ้างอิงถึงงานวิจัยรวมทั้งเอกสารที่เกี่ยวข้องทางดนตรีบำบัด เพื่อให้มีความเข้าใจและทราบถึงกระบวนการและวิธีการทางดนตรีบำบัดในลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เฉลิมพล งามสุทธิ (2544) ได้กล่าวถึงดนตรีบำบัดว่าเป็นอำนาจของดนตรีสามารถบำบัดโรคทางกายและจิตใจได้ และนักปราชญ์หลายท่านได้กล่าวถึงดนตรีในทำนองเดียวกัน เช่น เพลโต กล่าวว่าสุขภาพกายและสุขภาพจิตสามารถปรับให้ดีขึ้นได้โดยการใช้ดนตรี ปีทากอรัส เชื่อว่า ดนตรีในชีวิตประจำวันของมนุษย์มีผลกระทบต่อสุขภาพ และโฮเมอร์ แนะว่า อารมณ์ในทางลบทั้งหลายซึ่งได้แก่ ความโกรธ ความกลัว ความเศร้า ความวิตกกังวล ความเหนื่อยล้า สามารถป้องกันได้ด้วยเสียงดนตรี ในปัจจุบันชีวิตประจำวันมนุษย์เรามีความสัมพันธ์กับดนตรีมากมาย เช่น ทางวิทยุ โทรทัศน์ งานรื่นเริงสังสรรค์ หรือแม้กระทั่งตัวเราที่เพลิดเพลินอยู่กับเสียงเพลงที่ขับร้องเอง หรือฮัมเพลงไปในขณะที่อารมณ์ดี และดนตรีมีผลต่อสรีระทางร่างกาย เช่น การเต้นของระบบหัวใจ ความดันโลหิต การกระตุกของกล้ามเนื้อและผิวหน้า ได้มีการทดลองวัดความดันโลหิตของนักร้องขณะร้องเพลง ในจังหวะที่มีความช้า-เร็วแตกต่างกัน ผลก็คือความดันโลหิตเปลี่ยนแปลงไป และนี่คือสาเหตุที่ทำให้มีการนำเอาดนตรีบำบัดทางด้านสุขภาพกายและสุขภาพจิตอย่างจริงจังในปัจจุบัน

ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2544) ได้กล่าวถึงวิธีการรักษาโรคด้วยวิธีการทางการแพทย์แผนปัจจุบันนำมาใช้นี้ ที่จริงแล้วชาวบ้าน เช่น พี่น้องทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือก็ได้ใช้วิธีการเช่นนี้มานานแล้วเป็นการรักษาโรคแบบความเชื่อของชาวบ้าน เช่น การรำผีฟ้า ซึ่งก็มีไม่น้อยที่คนไข้หายจากการป่วยไข้ เพราะผลมาจากความเชื่อทำให้เกิดกำลังใจในการต่อสู้กับโรคภัยไข้เจ็บ ซึ่งเป็นหลักการทางจิตวิทยาอันหนึ่ง

ศศิธร พุมดวง (2548) ได้กล่าวถึงดนตรีบำบัด (music therapy) ว่าเป็นพฤติกรรมศาสตร์ที่นำดนตรีไปใช้อย่างเป็นระบบเพื่อให้บุคคลผ่อนคลาย เปลี่ยนแปลงอารมณ์ พฤติกรรมและการทำงานของร่างกาย ผู้ให้การบำบัดคือนักดนตรี ส่วน music intervention มีวัตถุประสงค์ในการใช้ดนตรีเพื่อให้บุคคลผ่อนคลาย ลดความกังวล ลดความกลัวลดความตึงเครียด และลดความคิดที่ทำให้ไม่สบายใจลง แต่ผู้ให้การบำบัดมิใช่นักดนตรี ซึ่งเป็นข้อที่แตกต่างกัน ส่วนขั้นตอนหลักในการบำบัดเป็นไปในรูปแบบเดียวกัน และยังได้กล่าวถึงดนตรีและอุปกรณ์ที่ใช้ในการฟังดนตรีว่ามีอยู่ 2 กรณีคือ 1) ดนตรีที่ใช้ในการลดปวด คือควรมีลักษณะจังหวะสม่ำเสมอไม่มีเสียงแหลมหรือเร่งเร้าเสียง ดนตรีนุ่มพลิ้ว และยังทำให้เกิดการง่วงการวิจัยจากฮ่องกงในผู้ป่วย 220 รายพบว่าผู้ป่วยเลือกดนตรี ที่มีจังหวะช้า เพื่อใช้ในขณะที่ได้รับการส่องตรวจช่องคลอด และพบว่ากลุ่มที่ฟังดนตรีมีความปวดน้อยกว่ากลุ่มควบคุม และภายหลังการส่องตรวจช่องคลอด กลุ่มที่ได้รับดนตรีมีความวิตกกังวลน้อยกว่ากลุ่มควบคุมการวิจัยเชิงทดลองในมารดาไทยจำนวน110 ราย แบ่งเป็นกลุ่มดนตรีและกลุ่ม ควบคุมกลุ่มละ 50 ราย ทำการทดลองใน 3 ชั่วโมงแรกของระยะก้าวหน้าของการคลอด (active- phase) โดย

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ใช้ดนตรีบรรเลงสากล (piano, harp, synthesizer, orchestra และ slow jazz) ซึ่งมีจังหวะเสียง 60-80 ครั้ง/นาที มีเสียงนุ่มและไพเราะ วัดความปวดก่อนทดลองและขณะทดลองชั่วโมงละครั้ง พบว่ามารดากลุ่มที่ได้ฟังดนตรีมีความปวดด้านร่างกาย (sensation pain) และความตึงเครียดขณะปวดทางกาย (distress pain) น้อยกว่ามารดากลุ่มควบคุมอย่างมีนัยสำคัญ 2) ดนตรีเพื่อผ่อนคลายและลดความกังวล คือการใช้ดนตรีเพื่อลดความกังวลควรเป็น live music และผู้ฟังมีส่วนร่วม (active listeners) ด้วยจากงานวิจัยในผู้ป่วยมะเร็ง พบว่าผู้ป่วยที่ฟังดนตรีโดยมีนักดนตรีเป็นผู้เล่นให้ฟังมีความวิตกกังวลน้อยกว่ากลุ่มที่ฟังดนตรีจากเทปเสียงอย่างมีนัยสำคัญ

ปัญญา ไข่มุก (2550) ได้กล่าวถึงการออกกำลังกายเพื่อสุขภาพโดยการเต้นแอโรบิคเพื่อสุขภาพว่าเป็นการออกกำลังกายโดยใช้ดนตรีบำบัดอีกประเภทหนึ่ง ที่มีลักษณะการใช้จังหวะที่สนุกสนานเพลิดเพลินจึงเป็นที่นิยมมากในปัจจุบันโดยเฉพาะกลุ่มสตรี แต่มีโอกาสได้รับบาดเจ็บสูงเช่นกัน ผู้ที่ฝึกใหม่ๆจึงควรปรับท่าเต้นเพื่อให้มีการกระโดดน้อยลง สวมรองเท้าชนิดที่ผลิตเพื่อการเต้นแอโรบิคโดยตรง (มีความคล่องตัวสูง) ควรเต้นบนที่เรียบนุ่ม และเลือกใช้เพลงประกอบ การเต้นแอโรบิคที่มีจังหวะไม่เร็วมากนัก

ภัทรวุฒิ ดินปรางค์ภาดา (2550) ได้กล่าวถึงวิธีการทางดนตรีบำบัดสำหรับเด็กพิเศษว่ามีวิธีการบำบัดแบบดนตรีสำหรับเด็กพิเศษอยู่ 2 แบบ คือ แบบเดี่ยว และแบบกลุ่ม ดังนี้

1. การบำบัดแบบเดี่ยว เหมาะสำหรับเด็กที่มีปัญหามากๆ ไม่สามารถเข้ากับเด็กคนอื่นๆได้ เช่น สมาธิสั้น ก้าวร้าวหรือเซื่องซึม ฯลฯ การฝึกนั้นคงต้องเริ่มจากการทำความคุ้นเคยกับเด็กก่อน เพื่อให้เกิดความไว้วางใจกันแล้วค่อนๆฝึกและสังเกตว่าเด็กชอบเครื่องดนตรีชนิดใด เพลงประเภทใด วิธีการจูงใจเด็กต่างๆ ต้องนำออกมาใช้อย่างเหมาะสม

2. การบำบัดแบบกลุ่ม การบำบัดแบบกลุ่มนั้นเด็กต้องผ่านการฝึกต่างๆ เช่น กิจกรรมบำบัด กายภาพบำบัด อรรถบำบัด จนดีในระดับหนึ่งแล้วสามารถนั่งและฟังคำสั่งได้พอสมควร สามารถเข้ามาอยู่ร่วมกันกับเด็กคนอื่นๆได้ถึงจะเข้าร่วมกลุ่มดนตรีบำบัดได้ แต่ก็ยังมีพี่เลี้ยงคอยเป็นผู้ช่วยผู้บำบัดอยู่ดีการบำบัดแบบกลุ่มนี้ต้องมีสถานที่ที่ใหญ่กว้างขวางพอสมควร มีความสะดวกปลอดภัย ในสถานที่ มีอุปกรณ์เครื่องดนตรีต่างๆจำนวนมากพอ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

และภัทรวุฒิ ดินปรางค์ภาดา (นักดนตรีบำบัดและนันทนาการ) ยังได้กล่าวถึงการใช้ดนตรีบำบัดกับผู้ป่วยที่เป็นอัมพาตครึ่งซีกว่า ในการนำดนตรีมาบำบัดผู้ป่วยพิการนั้น คนส่วนมากจะนึกถึงการบำบัดทางด้านจิตใจเสียเป็นส่วยใหญ่ ในปัจจุบันการบำบัดนั้น จะบำบัดทั้งร่างกายและจิตใจควบคู่กันไป เพราะเสียงดนตรีนั้นมีพลังวิเศษแฝงอยู่ สามารถกระตุ้น และดึงปฏิกิริยาที่ดีของผู้ป่วยออกมา สามารถชะลอความเสื่อมของสมองได้อีกทางหนึ่ง ผู้คนส่วนใหญ่เมื่อมีอายุมากขึ้นร่างกายและอวัยวะต่างๆของร่างกายมีการเจริญเติบโตสมบูรณ์เต็มที่แล้วก็จะเริ่มเสื่อมถอยลงเรื่อยๆสาเหตุ ที่ทำให้อวัยวะต่างๆและสมองเสื่อมมีปัจจัยอยู่ 2 สาเหตุคือ สาเหตุที่หนึ่ง คือ เกิดจากธรรม ชาติ คืออายุมากขึ้น สาเหตุที่สอง เกิดจากโรคภัยเจ็บป่วยไข้ ดนตรีเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งที่สามารถนำมาใช้เพื่อชะลอความเสื่อมต่างๆได้ ผู้ป่วยพิการส่วนใหญ่นอกจากต้องการการบำบัดรักษาทางร่างกายที่ดีแล้วกำลังใจก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้ป่วยพิการมีความมานะอดทนต่อสู้กับโรคภัยที่ประสบอยู่ ถ้าจิตใจดีร่างกายก็จะดีตามไปด้วย ในการนำดนตรีบำบัดมาใช้กับผู้ป่วยนั้นคนส่วนใหญ่จะมองว่า เป็นการรักษาผู้ป่วยพิการ แต่ในทางปฏิบัติแล้วดนตรีบำบัดมิใช่เป็นการรักษาโรคให้หายขาด แต่เป็นการส่งเสริมการบำบัดเพื่อฟื้นฟูสมรรถ ภาพร่างกายผู้ป่วยพิการของแพทย์และเจ้าหน้าที่หน่วย งานต่างๆที่เกี่ยวข้องให้ได้ผลดีมากยิ่งขึ้น ดนตรีบำบัดยังมีส่วนสำคัญอยู่มากในการกระตุ้นพัฒนาสมอง ชะลอความหลงลืม พัฒนาอวัยวะที่อ่อนแรงให้ดีขึ้นได้

สารานุกรมเสรี (2551) ได้ให้ความหมายของดนตรีบำบัด คือ การวางแผนใช้กิจกรรมทางดนตรีควบคุม ในกลุ่มของคนทุกวัยไม่ว่าจะเป็นวัยเด็ก จนถึงวัยสูงอายุ เพื่อให้เกิดผลบรรลุในการรักษาโรคต่างๆ ที่เกิดมาจากความบกพร่องต่างๆ เช่น ความผิดปกติทางด้านอารมณ์ทางร่างกาย และสติปัญญา ดนตรีมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของร่างกาย จิตใจ และการทำงานของสมองในหลายๆด้านจากการศึกษา วิจัยพบว่า ผลของดนตรีต่อร่างกาย สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของอัตราการหายใจ อัตราการเต้นของชีพจร ความดันโลหิต การตอบสนองของม่านตา ความตึงตัวของกล้ามเนื้อและการไหลเวียนของเลือด จึงมีการนำดนตรีมาประยุกต์ใช้ในการรักษาโรคภัยไข้เจ็บทั้งร่างกายและจิตใจ เรียกกันว่า ดนตรีบำบัด (Music Therapy)

จากการศึกษาแนวคิดของนักวิชาการหลายท่าน อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ดนตรีบำบัด เป็นดนตรีที่ใช้สำหรับรักษาทั้งจิตใจและร่างกาย โดยนำศาสตร์แห่งดนตรีคือความเป็นสุนทรียศาสตร์มาประกอบกับศาสตร์แห่งแพทยศาสตร์ได้อย่างลงตัว ดนตรีนั้นเป็นเสียงที่มีความวิเศษสามารถเข้าถึงวิถีแห่งจิตใจอันเบื้องลึกที่สามารถจรรโลงใจให้เป็นไปตามความต้องการของผู้ประพันธ์และผู้บรรเลง ศาสตร์แห่งการรักษาโรคด้วยดนตรีบำบัดนั้น ตามจริงมีมาช้านานแล้วโดยพิสูจน์ได้จากศาสตร์แห่ง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

การรักษาโรคแบบดนตรีชาวบ้าน คือการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมลำผีฟ้า การเล่นมม็วด เข้าผีมด บอ งบ็อด เป็นต้น การรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเหล่านี้เป็นการรักษาโรคตามแบบฉบับของชาวอีสาน ล้วนมีการใช้ดนตรีและบทเพลงประกอบพิธีกรรมทั้งสิ้น อันเป็นผลให้ผู้ป่วยที่เป็นโรคทางด้านร่างกายและจิตใจนั้น เกิดความสนุกสนานหรือคล้อยตามอารมณ์ต่างๆของดนตรีที่ผู้ทำพิธีกรรมการรักษาเป็นผู้กำหนดและเลือกใช้บทเพลงในการรักษา รวมทั้งมีการใช้หลักไสยศาสตร์ในการควบคุมจิตของผู้ป่วยที่ยากแก่การเข้าใจและการพิสูจน์หรือหาหลักทางวิทยาศาสตร์ได้

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเข้าผีมด

1. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเข้าผีมดในประเทศไทย

โกวิทย์ ไกยสิทธิ์ (2525: 54) ได้ศึกษาประเพณีการลงข่วงของชาวบ้านบึงพระ ตำบลท่าลาดขาว อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา พบว่า พิธีกรรมการลงข่วงผีฟ้า กระทำกันในเดือนสามของทุกปีในสมัยก่อนกระทำกัน สามวัน สามคืน ในระยะต่อมาการดำรงชีวิตของชาวบ้านนั้นเริ่มฝืดเคือง พิธีกรรมจึงเหลือเพียงแค่ สองวัน สองคืน วันแรกเป็นการจัดเตรียมพิธี และข้าวปลาอาหาร คืนแรกเรียกว่า การลงมาลัยหมื่น มาลัยแสน วันที่สองของพิธีกรรมเรียกว่า วันหงายภาชนะขาว ถือว่าเป็นวันเลี้ยงผีพ่อผีแม่ ผีปู่ย่าตายาย ชาวบ้านเรียกว่า เลี้ยงผีพ่อหมอเฒ่า พร้อมกับทำอาหารเลี้ยงพระที่วัด ในตอนบ่ายกลุ่มผีฟ้าก็จะนำผ้าป่าไปทอดถวายที่วัด

สมจิตร พ่วงบุตร (2527: 217) ได้กล่าวถึงเรือมมม็วดว่าเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของชาวสุรินทร์ ซึ่งมีความเชื่อมาแต่โบราณว่า เรือมมม็วด เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยให้คนกำลังเจ็บไข้ได้ป่วยมีอาการทุเลาได้ แม้จะป่วยมานานก็ตาม เมื่อจัดให้มีการเล่นมม็วด คนป่วยได้ยินเสียงดนตรีกระหึ่มเท่านั้น ก็มีอาการดีขึ้น ชาวสุรินทร์จึงเชื่อว่าดนตรีสามารถรักษาคนป่วยให้หายไข้ได้เหมือนกัน เครื่องดนตรีมีโทนอย่างน้อย 2 ใบ ตะโพน 1 ใบ ซออู้ขนาดกลาง 1 คัน ปี่อ้อ 1 เลา ฉิ่ง 1 คู่ กรับ 1 คู่ ผู้เล่น ผู้เล่นดนตรีหากเล่นเครื่องดนตรีที่กล่าวมาแล้ว ต้องมีผู้เล่น 8 คน ถ้าเล่นธรรมดาเป็นวงเล็ก มี 4 คน คือ กลอง 2 คน ปี่อ้อ 1 คน และคนตีกลองก็ทำหน้าที่ร้องด้วย ทำนองและจังหวะดนตรี 1) ทำนองและจังหวะไหว้ครู ดนตรีใช้ทำนองซแร็ยซเติร เป็นต้น 2) ทำนองและจังหวะไหว้ครูผู้เข้ามม็วด เรียกว่า “โจลมม็วต” ใช้ทำนองเพลงเพลียง บรรเลง 3 ทำนองและจังหวะออกรำ ซึ่งท่ารำแล้วแต่ความสามารถของแต่ละคน

ใช้ทำนองเพลงบันแซร บรรเลง 4) ทำนองและจังหวะรำดาบใช้ทำนองเพลงกาบเป 5) ทำนองและจังหวะรำใช้ทำนองเพลงเซียม มลปโคง อังซอง ซแนญนบ ฯลฯ 6) ทำนองและจังหวะเบ็ดเตล็ด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ประกอบท่ารำของมม็วตใช้ทำนองเพลง ตัมแร็ย ทม็วนพลุ ตระเทาะทม็วนแพล และจบด้วย จังหวะซาปดาน คือเลิกรา จบการเล่น จำนวนผู้เล่นมม็วตนั้น ไม่จำกัดจำนวน แล้วแต่ความเลื่อมใสศรัทธา ในจำนวนผู้เล่นจะต้องมีหัวหน้าหรือครูมม็วตอาวุโส ทำหน้าที่เป็นผู้นำพิธีต่างๆ และเป็นผู้จัดระเบียบแนะนำสั่งสอน ทั้งมม็วตเก่าและ มม็วตเข้าใหม่ และเป็นผู้รำดาบทำนองเพลง “กาบเป” ไล่ฟันผีหรือเสนียดจัญไรทั้งปวง นอกจากนี้ต้องมีพี่เลี้ยงของ มม็วตอีกเท่าจำนวนผู้เล่น เพื่อคอยรับใช้และซักถามมม็วตที่เข้าทรงแล้ว เช่น ถามเรื่องคนป่วยซึ่งคนที่เป็นพี่เลี้ยงของมม็วตนั้น จะต้องเข้าใจภาษาพูดของผู้ทรงมม็วตเป็นอย่างดี โอกาสในการเล่นมักเล่นในวันที่เป็นสิริมงคล ยกเว้นวันพระ เป็นกลางวันหรือกลางคืนก็ได้

กระทรวงศึกษาธิการ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2528) ได้กล่าวถึงโจลมม็วด (เข้าผีมด) ว่าเป็นการเล่นประกอบพิธีกรรมทรงเจ้าเข้าผี เพื่อรักษาคนป่วยนิยมทำกันในเดือนสี่ ผู้เข้าร่วมพิธีนี้คือ มม็วด (คนทรง) และผู้ป่วยที่บนบานไว้ สถานที่จัดคือลานบ้าน โดยปลูกเป็นโรงพิธีชั่วคราว มุงหลังคาด้วยใบไม้ หรือใบมะพร้าว มีเครื่องพิธีกรรม และเครื่องเซ่นสังเวยต่างๆเป็นองค์ประกอบ เล่นได้ทั้งกลางวันกลางคืนเครื่องดนตรีที่ใช้ได้แก่ กลองกันตรึม 2 ลูก ปี่อ้อ หรือปี่ไสล และตรัวเอก 1 คัน การเล่นโจลมม็วด เริ่มด้วยการบรรเลงเพลงอีเกิด (เพลงตะวันออก) เชิญผีเข้าทรง แล้วมีการร่ายรำ ด้วยความเบิกบานใจ ในเพลงบันแชรตามด้วยการปัดรังควานในเพลง กาบเป (ฟันต้นกล้วย) แล้วร่ายรำอีกครั้งในเพลงต่างๆ เช่น อันซองแซนงนบ เพลงเซียมอาใย กันตร็อบไก กัญจัญเจก ฯลฯ แล้วจบด้วยเพลง กัจปกาซาปดาน (เด็ดดอกไม้-จบ) ผีที่เข้าทรงก็ออก เป็นอันเสร็จพิธี

จารีรัตน ปรกแก้ว (2541) ได้กล่าวถึงพิธีกรรมมม็วดว่าเป็นพิธีกรรมที่ทำขึ้นเพื่อรักษาคนไข้ในครอบครัวชาวไทยเขมร โดยมีคนทรงเรียกว่า มม็วด เป็นสื่อกลางระหว่างมนุษย์กับวิญญาณของผีบรรพบุรุษ ซึ่งญาติพี่น้องมีความรู้สึกว่าวิญญาณนั้นคงมีความผูกพันกับครอบครัวมากและสามารถดลบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่างๆ ได้ทั้งด้านดีและด้านเลว ในการประกอบพิธีแต่ละครั้งต้องสร้างปะรำพิธีและจัดเตรียมอุปกรณ์ต่างๆ อย่างเป็นระบบ การรักษาพยาบาลใช้วิธีการรักษาด้วยสมุนไพร การเสกเป่าด้วยน้ำหมาก การรดน้ำมนต์ การบีบนวดตามร่างกาย และการฟ้อนรำประกอบการบรรเลงดนตรีด้วยวงปี่พาทย์พื้นบ้านของชาวไทยเขมร พิธีกรรมนี้ทำติดต่อมาแต่โบราณ ถือเป็นพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ การประกอบพิธีนี้แบ่งเป็น 2 ช่วงระยะเวลา คือ ระยะแรก การรักษาด้วยการแพทย์แผนปัจจุบันไม่สามารถรักษาให้หายได้ จึงเลือกวิธีการรักษาด้วยพิธีกรรม มม็วดในวันหรือเวลาใดก็ได้ ยกเว้นวันพระแต่จะต้องมีการบนบานก่อนที่จะมีพิธีกรรมระยะที่สอง นิยมประกอบพิธีกรรมนี้ในช่วงเดือน ก.พ. ถึง เม.ย. (เดือน 3 ถึง เดือน 5) โดยเป็นพิธีกรรมสืบหาสาเหตุของการเจ็บป่วย และ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เมื่อทราบจากการโบลว่าจะต้องประกอบพิธีกรรมมม็วด ญาติพี่น้องก็จะให้ผู้ประกอบการโบลกำหนดเวลาทำพิธีให้และบอกกล่าวให้รู้กันทั่วในหมู่ญาติเพื่อเตรียมสิ่งของเครื่องใช้ให้ถูกต้องครบถ้วนซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญมากผู้ประกอบพิธีกรรม ได้แก่ ครูมม็วด บริวาร ผู้ร่วมพิธีกรรมครูมม็วดจะเป็นผู้ป่วยหรือญาติผู้ป่วยก็ได้โดยมากมักเป็นผู้หญิงมีความเป็นอาวุโส มีประสบการณ์ด้านการรักษาด้วยพิธีกรรมนี้มานานโดยต้องผ่านพิธีกรรมการประสิทธิ์ประสาทวิชา (ประเซอะ) หรือการแต่งตั้งจากครูมม็วดคนเดิมก่อนนอกจากนี้แล้ว ครู มม็วดจะต้องเป็นผู้ที่มีจิตวิทยาในการพูดที่ดี มีอารมณ์เยือกเย็น มีไหวพริบดีเป็นผู้ที่สนใจในการทำบุญทำกุศลและให้ความร่วมมือในการช่วยเหลือสังคม ทั้งยังเป็นผู้ทำหน้าที่เข้าทรงเลี้ยงผีประจำหมู่บ้านด้วย ครูมม็วดมีบทบาทในการควบคุมการประกอบพิธีกรรมตั้งแต่เป็นคนเริ่มเข้าทรงคนแรกเพื่อขับไล่ผีที่ไม่เกี่ยวข้อง ตรวจการจัดองค์ประกอบพิธี อาจเข้าทรงแทนหากเจ้าภาพคนใดไม่สามารถเข้าทรงได้ด้วยตนเอง และเข้าทรงครั้งสุดท้ายเพื่อยุติพิธีกรรม

สุรัตน์ จงดา (2541) ได้ศึกษาเรื่อง ฟ้อนผีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน ผลจากการศึกษาพบว่า กลุ่มนางเทียมหรือพิธีกรรมผู้เข้าร่วมพิธีฟ้อนผีฟ้ามีสองลักษณะคือ การฟ้อนผีฟ้าในการรักษาโรค เมื่อมีการเจ็บป่วยเกิดขึ้นในครอบครัว ญาติพี่น้องจะเชิญนางเทียมมาทำพิธีฟ้อนฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคให้สมาชิกในครอบครัว และการฟ้อนผีฟ้าการบูชาผีฟ้า โดยจะมีวิธีการฟ้อนเป็นพิธีใหญ่ประจำปี คือ ในวันที่ 13-15 เมษายน ผู้เข้าร่วมพิธีจะจะฟ้อนกันตลอดสามวันสามคืน ดนตรีที่ใช้ในการฟ้อน เป็นการบรรเลงแคนแปดเพียงอย่างเดียว ส่วนลายหรือเพลงใช้ลายทางยาว หรือลายอ่านหนังสือในการขับลำเชิญผีฟ้า ส่วนการฟ้อนใช้ลายทางสั้น

พรรณราย คำโสภา (2542) ได้ศึกษาเรื่อง การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมันจังหวัดสุรินทร์ จากการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นบ้านกันตรึม เพลงประกอบการแสดงแต่เดิมมีจุดประสงค์ในการบรรเลงเพื่อความสนุกสนานร่าเริงของชาวบ้าน เป็นทำนองสั้นๆไม่มีรูปแบบที่แน่นอนต่อมามีการปรับปรุงพัฒนาให้เป็นรูปแบบมากขึ้นโดยได้รับการอนุรักษ์ส่งเสริมจากหน่วยงานราชการให้ผู้ชำนาญทางดนตรีกันตรึมนำเอาบทเพลงเก่าแก่ที่มีความไพเราะอ่อนหวาน สนุกสนาน และได้รับความนิยมในชุมชนเป็นเวลายาวนาน นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงกันตรึมและเพลงประกอบการแสดงใช้แสดงในงานต่างๆทั่วไป ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล แต่เดิมเครื่องแต่งกายนักดนตรี ผู้รำ ผู้แสดง ไม่ได้คำนึงถึงมากนัก โดยจะแต่งกายตามสบายตามสมัยนิยม ต่อมามีการปรับปรุงให้มีการแต่งกายตามประเพณีนิยม สวยงามมากขึ้น เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนอง ตรัว ปี่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

อ้อ จะบรรเลงคลอเสียงร้อง รูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์ของบทเพลงจะเป็นทำนองที่ซ้ำๆ กลับไปกลับมา ทำให้ฟังง่าย เข้าใจง่าย

นิตินันท์ พันทวี (2544) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาพิธีกรรมท้องถิ่นในฐานะทุนวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษา พิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสาน ผลการศึกษาพบว่า คุณค่าพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญของชุมชน ประกอบด้วย คุณค่าในตัวพิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญ หมายถึง คุณค่าในองค์ประกอบของพิธีกรรมอันได้แก่ ผู้นำพิธีกรรม ร่วมพิธีกรรม บทสู่ขวัญ วัสดุสิ่งของหรือเครื่องสังเวย เวลาและสถานที่ในฐานะเป็นสัญลักษณ์สื่อความหมาย แห่งความดีงาม คุณค่าของพิธีกรรมที่เกิดขึ้นต่อบุคคล ได้แก่ สมาธิ ความสบายใจ ความกตัญญูกตเวที ความอ่อนน้อมถ่อมตน มีสัมมาคารวะ และความมีน้ำใจงามคุณค่าของพิธีกรรมที่เกิดขึ้นต่อชุมชนประกอบด้วยคุณค่าในฐานะเป็นกระจกเงาสะท้อน วัฒนธรรมทางภาษาและให้ความบันเทิงแก่ชุมชน คุณค่าในฐานะที่ทำหน้า ที่ขัดเกลาทางสังคม และคุณค่าในการสร้างความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชุมชน

ชัชวาลย์ อ่อนละมุล (2549) ได้กล่าวถึงพิธีกรรมมม็วดว่าเป็นความเชื่อของชาวไทยเชื้อสายเขมร ที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาจากบรรพบุรุษจัดทำขึ้นเพื่อรักษาพยาบาลผู้ป่วย ตามความเชื่อที่ว่าผีบรรพบุรุษเป็นผู้กระทำให้เจ็บป่วยโดยมีมม็วดเป็นร่างทรง การประกอบพิธีกรรมจะต้องมีวิธีการและองค์ประกอบ อย่างถูกต้องครบถ้วนตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดพิธีกรรม ดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมม็วดประกอบด้วย ตรัวอู้, ปี่ปุ๊กหรือแคน และกลองกันตรึมกับฆ้องโหม่ง โดยบรรเลงประกอบการร้องให้มม็วดได้ร่ายรำตั้งแต่เริ่มพิธีกรรมจนสิ้นสุดพิธีกรรม บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเบ่งได้ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 เป็นบทเพลงที่ใช้ในการบูชาครู ได้แก่ เพลงโพล็วทม เพลงพัดเจือย เพลงอันตรวงกรูและเพลงเมือนระเงียว กลุ่มที่ 2 เป็นบทเพลงที่ใช้ในการร่ายรำของมม็วด ได้แก่ เพลงบองบ็อด เพลงโอ๊ค เพลงกันเตียวและเพลงจะเวีย กลุ่มที่ 3 เป็นเพลงลา ได้แก่ เพลงกัจปฺกาและเพลงถวายเปรียะฮ์อาตึดเปรียะฮ์จันทร์ เนื้อหาของบทเพลงในพิธีกรรมจะมีเนื้อหาของการเกี้ยวพาราสี และการประกอบอาชีพ

ธงรบ จันทร์เต็ม (2549) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง กันตรึม คณะเกรียงศักดิ์ ส.สไบทอง บ้านโคกโพธิ์ ตำบลสะเดา อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์ ผลการศึกษาพบว่า มีเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษที่เป็นศิลปินพื้นบ้านและยึดเป็นอาชีพจนถึงปัจจุบันประกอบด้วย นักร้องฝ่ายชาย 1 คน นักร้องฝ่ายหญิง 1 คน นักดนตรี 7 คน และนักแสดง (นางรำ) 8 คน และมีเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ประกอบด้วย 1. กลองกันตรึม 2 ลูก มีรูปร่างคล้ายโทนดินเผาแต่ยาวกว่าทำจากแผ่นไม้ขนุนหนังกลองขึงด้วยหนังงูเหลือม 2. ซอกันตรึม (ตรัว) 1 คัน ประดิษฐ์ ขึ้นเองตามความถนัดของผู้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บรรเลง กล่องเสียงทำด้วยกะลามะพร้าวขึงหน้าซอด้วยหนังลูกวัว คันทวนทำจากไม้ประดู่ ตอนบนแกะสลักเป็นหัวพญานาค สายซอใช้ สายกีตาร์ไฟฟ้า มี 2 สาย คันชักที่ใช้สำหรับสีซอมีด้ามจับแกะสลักเป็นตัวกิ้งก่า สายขันชักทำจากสายเอ็น 3. กรับ 2 คู่ 4. ฉิ่ง 1 คู่ 5. ฉาบ 1 คู่

สมฤทัย เพ่งศรี (2550) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง พิธีเสนตังบั้งหน่อ : ดนตรีในพิธีกรรมของลาวโซ่ง ผลการศึกษาพบว่า ขั้นตอนการทำพิธีเสนตังบั้งหน่อ มี 5 ขั้น คือ “เซ่นเหล้าลัดหล่านเสือ” คือ การปิดประตูทุกด้านไม่ให้วิญญาณสัตว์ร้ายทำลายพิธี “กินเหล้าหน่อว่า” คือ การเชิญผีมดมาดื่มเหล้า และกินหน่อไม้ “เหล้าลุเลี้ยวกวงเฮือน” คือการเซ่นเหล่าของลูกศิษย์ และคนในบ้าน “กินเหล้า 7 ที” คือ การเซ่นเหล้า และยาสูบแก่ผีมด 7 ครั้ง “เหล้าเลอะหล่านเสือ” คือ การเปิดประตูให้วิญญาณสัตว์ต่างๆมากินเครื่องเซ่น และมีเครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีเสนตังบั้งหน่อ มี 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองคุมและบังหน่อ กับเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ใหญ่และปี่น้อย

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมเข้าผีมดที่ตีพิมพ์ในต่างประเทศ

Tambiah (1970) ได้เข้ามาศึกษาทางด้านพระพุทธศาสนา และการบูชาผี ในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย (Buddhism and the spirit cults in North-East Thailand) ผลจากการศึกษาพบว่า รูปแบบของพิธีกรรมนั้นถูกเรียกว่า การลำทรง (Lam song) หรือ เข้าทรง (Khao song) พิธีกรรมนั้นจะเป็นการดำเนินไปโดยผู้ทำพิธีกรรมโดยหญิงสูงอายุ การเข้าทรงเพื่อรักษาคนที่เกิดจากโรคภัยไข้เจ็บ (illness) ที่คิดว่าเกิดจากภูตผี ปีศาจ ทั้งหลายมากระทำ และถือว่าเป็นผู้ที่มีอิทธิพล และบทบาทสำคัญในเรื่องนี้ ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยนั้น มีลำผีฟ้า (lam phi fa) ที่แสดงถึงพิธีกรรมการรักษาคนเจ็บป่วย โดยมีเครื่องดนตรีคือ แคน (khaen) เป็นตัวเป่าประกอบการเต้นรำ และมีผู้ดำเนินพิธีกรรมคือหญิงสูงอายุ นั้นจะมีการใช้เสียงร้องในระดับกลางๆ ที่ถือได้ว่าเป็นการร้องที่เกิดขึ้นเองโดยไม่มีเนื้อร้องที่เป็นแบบแผนทั้งนี้โดยใช้จิตวิญญาณเป็นตัวกระตุ้นเคลื่อนไหวไปโดยตลอด

Anak (1989) ได้ศึกษาวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมมม็วต โดยใช้เพลงไหว้ครูและเพลงเข้าทรงมาทำการวิเคราะห์ในแบบมานุษยดุริยางควิทยา พบว่า เพลงไหว้ครูนั้นไม้มีความเกี่ยวพันธ์กับตัวพิธีกรรมเลย แต่ถือว่ามีความสำคัญมากต่อพิธีกรรม และเพลงเข้าทรงนั้นถือว่ามีความสำคัญต่อพิธีกรรมมาก โดยมีคนทรงเรียกว่า มม็วต เป็นผู้ควบคุม และมีความสำคัญต่อพิธีกรรม จะขาดมิได้ เพลงที่ใช้ในการเข้าทรงนั้นจะเป็นการเลือกโดยความพอใจของมม็วตเอง โดยมีจังหวะของกลองที่ตีซ้ำไปซ้ำมาสม่ำเสมอ และวงดนตรีนั้นจะใช้วงกันตรึมมีบทร้องเป็นภาษาเขมร

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Miller and Chonpairot (1994) ได้ร่วมกันศึกษาในเรื่องเกี่ยวกับการสืบค้นการบันทึกหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของประเทศสยามในเอกสารของชาวตะวันตก ในระหว่างช่วงปี ค.ศ.1505-1932 หรือ ปี พ.ศ. 2048-2475 (A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932) จากการศึกษาพบว่า ในช่วงปี ค.ศ. 1884 มีนักมิชชันนารี (ผู้เผยแผ่ศาสนา) ชาวอเมริกันชื่อ D. Bradley ได้บันทึกไว้ในเรื่อง ขนมธรรมเนียมปฏิบัติของชาวสยามสำหรับการกระทำของผู้ใกล้ถึงความตาย และผู้ที่ตายแล้ว “Siamese Customs for the Dying and Dead” โดยได้กล่าวถึงพิธีกรรมเกี่ยวกับการรักษาคนป่วย มีใจความว่า พิธีกรรมการรักษาคนป่วย ที่คิดว่าเกิดจากสิ่งเหนือธรรมชาติ หรือเกิดจากผี ปีศาจ มาร ต่างๆนั้น พิธีกรรมโดยส่วนใหญ่นั้นจะเป็นการเสี่ยงโชค, การดื่มกิน, การเต้นรำ, การกระโดดโลดเต้น ต่างๆ เป็นต้น ในพิธีกรรมนั้นจะมีผลไม้ และสัตว์ที่ตายแล้วนำมาบูชาผี หรือปีศาจ เพื่อขมาลาโทษที่ได้กระทำล่วงเกินไป และผู้ที่กระทำพิธีกรรมนั้นจะเป็นผู้หญิงสูงอายุ และมีความรู้ในด้านพิธีกรรมเป็นพิเศษ ในการทำพิธีกรรมนั้นจะต้องถือวันนขัตฤกษ์ หรือฤกษ์งามยามดี เป็นหลัก และในระหว่างพิธีกรรมนั้นจะมีการร้อง และการเต้นรำโดยหญิงสาวบริสุทธิ์ ไปตลอดทั้งพิธีกรรม

งานวิจัยทางด้านดนตรีในพิธีกรรมนั้นมีลักษณะงานวิจัยที่เน้นในเรื่องของสังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ เป็นหลัก ในการศึกษาวิจัยที่ผ่านมาทำให้ผู้วิจัยได้รับรู้ถึงคุณลักษณะงานดนตรีในพิธีกรรมต่างๆที่เน้นความเชื่อของคนพื้นบ้านพื้นเมืองเป็นหลัก ในพิธีกรรมมีการยึดถือหลักทางไสยศาสตร์ โดยมีพิธีทางพราหมณ์เป็นขั้นตอนในการประกอบพิธี โดยมีการนำเอาดนตรีที่มีอยู่ตามสภาพพื้นที่ของตนเข้ามาบรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยใช้บทเพลงตามความเชื่อของคนเฒ่าคนแก่หรือผู้ประกอบพิธีอันเห็นว่าสมควร ทั้งนี้ก็ได้รับการสืบทอดต่อกันมาจากปากต่อปากตามแบบโบราณในวิถีชาวบ้านแบบมุขปาฐะ (Oral- Tradition)

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานพิธีกรรมต่างๆแล้วนั้นจึงได้เห็นความสำคัญกับงานดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม อยู่สามประการคือ ประการที่หนึ่ง ในด้านงานดนตรีคือตัวบทเพลงที่เป็นแบบเฉพาะและเพื่อนำตัวดนตรีเหล่านี้มาสู่งานด้านวิชาการดนตรีต่อไป ประการที่สอง เพื่อการอนุรักษ์งานดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดให้คงอยู่ต่อไป ประการที่สาม ในด้านการศึกษาโดยเน้นในเรื่องมานุษยดุริยางควิทยา ดุริยางควิทยา และชาติพันธุ์วิทยา (เขมร) เป็นหลัก ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้เลือกที่จะทำการศึกษาวิจัยหัวข้อเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บทที่ 3

วิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethno-musicological Research) โดยเน้นด้านมานุษยวิทยา และดุริยางควิทยา รวมทั้งชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnography) โดยการศึกษาภาคสนาม ใช้ระบบการสังเกต สัมภาษณ์ รวบรวมข้อมูล ตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล การถอดเสียงดนตรีเป็นลายลักษณ์ สรุปผล และการนำเสนอผลงานวิจัย ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนต่างๆ ในการศึกษาดังต่อไปนี้

ขั้นเตรียมการ

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร ในแถบอีสานใต้ของประเทศไทย โดยได้ศึกษาหาข้อมูลทางด้านเอกสาร ตำรา และงานวิจัยต่างๆ จนเป็นเหตุให้ผู้วิจัยได้มีความสนใจและเลือกที่จะศึกษาในเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยมีรายละเอียดของขั้นตอนการเตรียมการดังต่อไปนี้

1. ศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เช่น เอกสาร ตำรา รวมทั้งงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวกับพิธีกรรม ของกลุ่มชาติพันธุ์เขมร ในแถบอีสานใต้ เพื่อสร้างความเข้าใจอันดีในพิธีกรรมแต่ละประเภทที่มีความเกี่ยวข้องกับบทเพลงและดนตรี

2. เลือกหัวข้อเรื่องที่จะทำการศึกษาวิจัยและเลือกพื้นที่กรณีศึกษา

3. ติดต่อประสานงานกับผู้ที่เคยรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเข้าผีมด เพื่อสอบถามข้อมูลเบื้องต้น และขอความคิดเห็นต่างๆ รวมทั้งขอแสดงความจำนงที่จะเข้าไปศึกษาวิจัย

4. จัดการเตรียมเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ ในการลงพื้นที่ภาคสนาม ดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บและบันทึกข้อมูล เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์ สังเกต สอบถาม โดยใช้ในลักษณะของการเขียนรายละเอียดต่างๆ หรือประเด็นหลักๆ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ การสังเกต สอบถาม และเครื่องมือในการบันทึกข้อมูล ได้แก่

4.1.1 แบบสัมภาษณ์

4.1.2 แบบบันทึกข้อมูลภาคสนาม

1) แบบบันทึกข้อมูลการสังเกต

2) แบบบันทึกข้อมูลนักดนตรีและนักแสดง

4.2 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลประเภทเสียง โดยใช้ในการบันทึกจากการสัมภาษณ์ และการบันทึกบทเพลงในขั้นพิธีการของพิธีกรรมเข้าผีมด และเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด โดยมีอุปกรณ์ในการบันทึกดังต่อไปนี้

4.2.1 เครื่องบันทึกเสียง ยี่ห้อ Zoom รุ่น H2 Handy Recorder ระบบเสียง Brilliant Stereo Recording

4.2.2 คอมพิวเตอร์แบบพกพา (Notebook) ยี่ห้อ acer Aspire 5052ANWXMi

4.3 เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลประเภทภาพ เพื่อใช้ในการบันทึกภาพเหตุการณ์ที่ใช้ประกอบในการวิจัย ทั้งทางด้าน ภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เช่น บริบททางสังคม สภาพท้องถิ่น นักดนตรี การแสดงดนตรี บทเพลง ประเพณี วัฒนธรรมในท้องถิ่น เป็นต้น โดยมีเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้เก็บข้อมูลประเภทภาพ ดังต่อไปนี้

4.3.1 ภาพนิ่ง ใช้กล้องระบบ Digital ยี่ห้อ Panasonic รุ่น LUMIX DMC-FX8

4.3.2 ภาพเคลื่อนไหว ใช้กล้องถ่ายภาพวิดีทัศน์ ยี่ห้อ SAMSUNG รุ่น VP-D371Wi (PAL) ระบบ Mini DV Digital Cam

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ขั้นดำเนินงาน

ผู้วิจัยได้มีการวางแผนและเตรียมการในขั้นดำเนินงาน ดังต่อไปนี้

1. การศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์ผู้ที่เคยรักษาโรค ตามแบบพิธีกรรมการรักษาของชาวเขมรในแถบบริเวณอีสานใต้

3. นำข้อมูลเบื้องต้นที่ได้จากการสอบถามมารวบรวม แยกแยะ วิเคราะห์ จากนั้นทำการเลือกหัวข้อเรื่องในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้คือ ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด กรณีศึกษา ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

4. ติดต่อประสานงานกับญาติสนิทของผู้ทำพิธีกรรม เพื่อสร้างความสำพันธ์อันดี และเพื่อเป็นการสารต่อกับผู้ทำพิธีกรรม โดยการแนะนำตัวให้ได้รู้จัก ตามลำดับ และขอแสดงความจำนงถึงความสำคัญในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้

5. ติดต่อล่ามที่พูดภาษาเขมรได้และมีความเข้าใจในเรื่องพิธีกรรมของเรื่องที่ทำการศึกษา และลงพื้นที่สอบถามโดยการสัมภาษณ์และเก็บข้อมูลเบื้องต้น

6. ทำหนังสือขอคำปรึกษาในด้านข้อมูลเบื้องต้นจากกลุ่มบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญ หรือนักวิชาการที่มีความรู้เกี่ยวกับพิธีกรรมลำผีมด เพื่อทราบถึงประเพณีวัฒนธรรมที่มีความเกี่ยวข้องและเชื่อมโยงต่อพิธีกรรมลำผีมดเพื่อที่จะทำความเข้าใจ รวมไปถึงการปฏิบัติตนในการลงพื้นที่กรณีศึกษา โดยการใช้แบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้นตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ และได้มีการจำแนกกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มนักวิชาการที่ให้คำแนะนำปรึกษาในเรื่องที่เกี่ยวข้อง และกลุ่มศิลปินนักแสดง และนักดนตรี โดยมีรายชื่อดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

6.1 กลุ่มนักวิชาการที่ให้คำแนะนำปรึกษาในเรื่องที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้เลือกนักวิชาการที่ให้คำแนะนำปรึกษาเพิ่มเติมทางด้านการวิเคราะห์เพลงคือ อาจารย์ ดร.วิทยา วรมิตร (ปร.ด.(ดนตรีวิทยา) จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล) ปัจจุบัน อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

6.2 กลุ่มศิลปินนักแสดงและนักดนตรี

6.2.1 ชื่อนายเย็น ประสิทธิ์ศรี ที่อยู่ บ้านเลขที่ 48 หมู่ 2 บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ อาชีพหลัก จักสาร อายุ 71 ปี ตำแหน่ง หัวหน้าวงดนตรี เล่นเครื่องมือ ฆ้องวง ตรัวกลาง แคน ศึกษาดนตรีจาก ครูมโหรีพื้นเมือง

6.2.2 นางเขียน ประสิทธิ์ศรี ที่อยู่ บ้านเลขที่ 48 หมู่ 2 บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ อาชีพหลัก ทำนา อายุ 52 ปี ตำแหน่ง มม็วด เล่นเครื่องมือ ฉิ่ง ฉาบ ศึกษาดนตรีจากมารดา

6.2.3 นายสุพจน์ พิชนาหะรี ที่อยู่ 12 หมู่ 1 ตำบลสูงเนิน อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ อาชีพหลัก ทำนาและนักดนตรีมโหรีพื้นบ้าน อายุ 69 ปี เล่นเครื่องมือ ระนาด ศึกษาดนตรีจากครูดนตรีไทย และมโหรีพื้นบ้าน

6.2.4 นายจิม จิรัมย์ ที่อยู่ หมู่ 5 บ้านโคกเมือง ตำบลหลักเขต อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์ อาชีพหลัก ทำนา อายุ 72 ปี เล่นเครื่องมือ ปี่สไล ศึกษาดนตรีจากครูดนตรีโบราณ

6.2.5 นายนาม วิวรรณรัมย์ ที่อยู่ 62 หมู่ 12 บ้านเสม็ดน้อย ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ อาชีพหลัก ทำนา อายุ 75 ปี เล่นเครื่องมือ กลองตุ้ม ตะโพน กลองกันตรึม ศึกษาดนตรีจากครูมโหรีเขมร

7. ติดต่อกับผู้ทำพิธีกรรมเพื่อนัดหมาย วัน เวลา สถานที่ ในการทำพิธีกรรมลำผีมดในสถานที่จริง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

8. ทำการศึกษาโดยลงพื้นที่ภาคสนามจริง และทำการเก็บข้อมูลในด้านต่างๆ ตามเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ได้ตั้งไว้ โดยมีดังต่อไปนี้

8.1 ผู้วิจัยใช้การสังเกต ผู้วิจัยได้ใช้ชีวิตและทำกิจกรรมต่างๆร่วมกับชาวบ้านในท้องถิ่นและมีการสอบถามเมื่อผู้ทำวิจัยสงสัยในเรื่องราวหรือประเด็นที่เกิดขึ้นขณะทำกิจกรรมนั้นๆ โดยผู้วิจัยใช้หลักการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (non- participant observation) ผู้วิจัยจะเฝ้าสังเกตดูกิจกรรมต่างๆโดยไม่เข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมนั้นๆ และถือว่าอาจเป็นการรบกวนต่อผู้ถูกสังเกต เช่น สังเกตนักดนตรีขณะบรรเลงบทเพลง สังเกตพิธีกรรมการเข้าผีมด และสังเกตพฤติกรรมต่างๆของชาวบ้านและเครือญาติของผู้ป่วยที่ทำการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเข้าผีมด รวมทั้งนักแสดงและนักดนตรี

8.2 ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์นักดนตรีเพื่อรับทราบข้อมูลของการใช้บทเพลงในขั้นพิธีการของพิธีกรรมลำผีมดในด้านต่างๆ ได้แก่ โอกาสที่ใช้บรรเลง บทบาทและวัตถุประสงค์ของการบรรเลง เพลงที่ใช้บรรเลงในขั้นพิธีการ เครื่องดนตรี การผสมวงดนตรี

8.3 ทำการบันทึกข้อมูลด้านต่างๆที่เตรียมไว้ คือ ทำการจดบันทึกข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ บันทึกข้อมูลด้านภาพนิ่ง เสียง ภาพเคลื่อนไหว ตามลำดับ

8.4 นำข้อมูลที่ได้มารวบรวม แยกแยะ และจัดเรียงเป็นหมวดหมู่ตามเรื่องราวที่ศึกษาเพื่อมาศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ในลำดับต่อไป

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้ดำเนินงานตามขั้นตอนต่างๆมาเรียบร้อยแล้วนั้น จากนั้นก็นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ โดยการจำแนกเรื่องราวตามลำดับเหตุการณ์ก่อนหลัง แยกประเภทข้อมูลเพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ ตรวจสอบข้อมูลที่ได้ว่ามีความครบถ้วนในเนื้อหาหรือไม่ หลังจากนั้นทำการวิเคราะห์ข้อมูลให้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ได้วางไว้อย่างละเอียดรอบคอบ

การวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ เน้นศึกษาวิเคราะห์บทเพลงในขั้นพิธีการ โดยมีรายละเอียดของการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์และข้อตกลงเบื้องต้นคือ 1) ศึกษาบทเพลง โดยศึกษาถึง โอกาสที่ใช้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บรรเลง วัตถุประสงค์ของการบรรเลง บทเพลงในช่วงของพิธีการต่างๆ บทเพลงประกอบพิธีการ วิเคราะห์ทำนอง (วิเคราะห์ Form การประพันธ์) 2) ศึกษาเครื่องดนตรี โดยศึกษาถึง ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ และลักษณะการผสมวงดนตรี 3) ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรค และในการวิเคราะห์บทเพลงในขั้นพิธีการนั้น จะมีการถอดเสียงของดนตรีที่ได้จากการบันทึกเสียงในภาคสนามให้เป็นตัวโน้ต (Music notation) แล้วนำมาวิเคราะห์โดยใช้หลักคีตลักษณ์และวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยาและหลักการวิเคราะห์เพลงไทย โดยมีหัวข้อการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. บทเพลง

    1.1 วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

    1.2 บทเพลงในช่วงของพิธีการ

    1.3 โอกาสที่ใช้บรรเลง

2. วิเคราะห์ทำนองเพลง

    2.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

    2.2 กลุ่มเสียง (Mode)

    2.3 ช่วงเสียง (Ranges)

    2.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour)

        2.4.1 ท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

2.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

2.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating)

2.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

2.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

2.6 โครงสร้างบทเพลง (Form)

2.7 ผิวพรรณ (Texture)

2.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

3. เครื่องดนตรี

3.1 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

3.2 ระบบเสียง (Tuning System)

4. ลักษณะการผสมวงดนตรี

5. ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรค

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ขั้นนำเสนอผลการศึกษาวิจัย

การนำเสนอผลงานวิจัยในครั้งนี้ ใช้วิธีการเขียนแบบพรรณนาและชาติพันธุ์วรรณลักษณ์ (Ethnography) โดยการถ่ายทอดเสียงดนตรีที่ได้จากการบันทึกภาคสนามให้เป็นตัวโน้ต ทั้งนี้เพื่อเป็นการนำเสนอผลงานการวิจัยในเชิงวิเคราะห์เสียงของดนตรีที่ได้จากการบันทึกภาคสนามให้เป็นลายลักษณ์อักษร รวมทั้งนำเสนอบทความทางวิชาการโดยการตีพิมพ์ลงในหนังสือใหม่ เพื่อให้ผลงานการวิจัยได้ถูกรับรู้และเข้าใจในวงกว้างมากยิ่งขึ้น

ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย

ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย เรื่อง “ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์” ตั้งแต่ เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2551 – เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2552

งบประมาณที่ใช้ในการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ได้ใช้งบประมาณซึ่งใช้ทุนส่วนตัวในการศึกษาวิจัยเป็นจำนวนเงินทั้งสิ้น 30,000 บาท

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บทที่ 4

ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์” ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยแบ่งเนื้อหาและหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดได้ดังต่อไปนี้

1. บทเพลงและวิเคราะห์ทำนองเพลง 6 เพลง

2. เครื่องดนตรี

3. ลักษณะการผสมวงดนตรี

4. บทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรค

บทเพลงและวิเคราะห์ทำนองเพลง 6 เพลง

เพลงที่ 1 เพลงเชิดกลอง

เพลงเชิดกลอง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการขึ้นครูหรือบูชาครูดนตรีและเป็นลักษณะของการโหมโรงอีกชนิดหนึ่งโดยเพื่อบอกกล่าวโดยเสียงกลองว่ามีการแสดงดนตรี

วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

เพื่อใช้ในการบรรเลงประกอบการขึ้นครูและบูชาครู เนื่องจากในการทำพิธีกรรมทุกครั้งจะต้องมีการไหว้ครูของบองบ็อด ครูดนตรี รวมทั้งเพื่อเป็นการบอกกล่าวให้เจ้าที่เจ้าทางรวมทั้งชาวบ้านที่อยู่ในพื้นที่นั้นๆได้รับรู้และเดินทางมาร่วมงาน ด้วยเสียงกลองตุ้มที่มีเสียงดังกังวานคล้ายกลองทัดในดนตรีไทยจึงเป็นสัญญาณเรียกเป็นอย่างดี

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บทเพลงในช่วงของพิธีการ

เพลงเชิดกลอง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการขึ้นครูหรือบูชาครู เป็นพิธีการในช่วงแรกของพิธีกรรมเข้าผีมด

โอกาสในการบรรเลง

ใช้บรรเลงในการขึ้นครูและบูชาครู ในช่วงแรกของพิธีกรรมเข้าผีมด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

โน้ตเพลงเชิดกลอง

(เพลงในพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู)
Transcription By Kittipat Dongwung

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากโน้ตเพลงเชิดกลอง มีการใช้วงมโหรีเขมรบรรเลงโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลง คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล กลองตะโพน กลองตุ้ม และฉาบเล็ก โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักอยู่ที่ ฆ้องวงใหญ่ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทำนองของฆ้องวงใหญ่ และมีห้องเพลงทั้งหมด 41 ห้องเพลง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทำนองหลักฆ้องวงใหญ่เพลงเชิดกลอง

1. เพลงเชิดกลอง

1.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

เพลงเชิดกลองเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงโดยใช้วงดนตรีมโหรีปี่พาทย์โดยมี ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล กลองตะโพน กลองตุ้ม และฉาบเล็ก โดยมีทำนองที่ฟังดูแล้วมีความอ่อนช้อยอ่อนหวานน่าฟัง โดยมีระนาดเอกเป็นตัวเด่นมีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์ของคนไทยภาคกลาง และใช้ฆ้องวงใหญ่ดำเนินทำนองหลัก มีปี่สไลเป่าให้เสียงคล้ายกับการเอื้อนในการขับร้องเพลงไทยเดิม และ มีกลองตะโพนให้จังหวะและมีกลองตุ้ม ตีเพื่อโชว์ความมีพลังสมกับเพลงเชิดกลองและถือว่ากลองตุ้มซึ่งเป็นกลองของชาวอีสานใต้นั้นมีความโดดเด่นที่สุดในเพลงนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.2 กลุ่มเสียง (Mode)

เพลงเชิดกลองใช้กลุ่มเสียงหรือมาตราเสียงโดยยึดตามประโยคเพลงได้ดังต่อไป

ห้องเพลงที่ 1-6 ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม ฟ ซ ล

ห้องเพลงที่ 7-14 ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม ฟ ซ ล

ห้องเพลงที่ 15-20 ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม ฟ ซ ล

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 21-28 ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม ฟ ซ ล

ห้องเพลงที่ 29-36 ใช้กลุ่มเสียง ด ร ฟ ซ ล

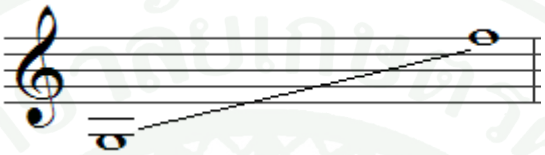
ห้องเพลงที่ 37-41 ใช้กลุ่มเสียง ด ร ม ฟ ซ ล

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงเชิดกลองใช้กลุ่มเสียง 6 เสียง คือ ด ร ม ฟ ซ ล (C D E F G A)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.3 ช่วงเสียง (Ranges)

คือ ระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในเพลง และเพลงเชิดกลองนั้นมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง G และมีระดับเสียงสูงสุด คือ เสียง F_2 โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 14 ระดับเสียง ดังภาพและตัวอย่างเพลง



G F_2

ตัวอย่างช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงเชิดกลอง

1.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour)

คือ ลักษณะของทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนองของเพลงเชิดกลอง พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองเพลงทั้งหมด ดังนี้

1.4.1 ท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ในเพลงเชิดกลองสามารถพบท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 5, 17-18 และ 21 จากห้องเพลงที่ 5 มีลักษณะท่วงทำนองโดยเริ่มจากโน้ตตัว E_1 จากนั้นเคลื่อนที่ลงถึงโน้ตตัว G_1 และสูงขึ้นเรื่อยๆ ตามลำดับขั้น โดยตำแหน่งที่ 4-5 มีการข้ามขั้น 3 ระดับเสียงคือ E_1-G_1 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 17-18 จะพบลักษณะการดำเนินทำนองในทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในตำแหน่งโน้ตที่ 4-9 โดยเริ่มจากโน้ตตัว A C1 D1 F1 G1 และ D1 มีการข้ามขั้นจากโน้ตในตำแหน่งที่ 8-9 โดยข้ามขั้น 5 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 21 จะพบลักษณะทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตตำแหน่งที่ 1-6 ในโน้ตตัว A_1 จากนั้นเคลื่อนที่สูงขึ้นหา C_2 โดยการซ้ำโน้ต C_2 ขึ้นหาโน้ตตัว D_2 ในตำแหน่งที่ 4 จากนั้นเคลื่อนที่ลงมาที่ C_2 อีกครั้ง จากนั้นเคลื่อนที่ข้ามขั้นสูงขึ้นอีกครั้งโดยข้ามไปที่ตัว F2 ดังนี้

1.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

ในเพลงสามารถพบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 6-7, 13-14, 22, 34 และห้องเพลงที่ 35 จากห้องเพลงที่ 6-7 มีทิศทางการดำเนินทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตตำแหน่ง 2-6 คือโน้ตตัว C_2 A_1 G_1 E_1 C_1 ตามลำดับ มีการเคลื่อนที่ลงข้ามขั้นในตำแหน่งที่ 2-3, 4-5 และ 5-6 โดยข้ามขั้น 3 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 13-14 จะพบลักษณะทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-9 โน้ตในตำแหน่งที่ 1 คือ โน้ตตัว A_1 ซึ่งมีระดับเสียงสูงสุด เคลื่อนที่ลงเป็น 2 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 จาก A_1-C_1 ช่วงที่ 2 คือ จาก E_1-G ซึ่งโน้ตตัว G มีระดับเสียงต่ำสุดอยู่ในห้องเพลงที่ 14 ตำแหน่งที่ 9 และ 11 จากตำแหน่งที่ 9-16 นั้นมีทิศทางที่ต่ำและเคลื่อนที่อยู่ในโทนเสียงแคบๆ คือ จาก G-C_1 เท่านั้นดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 22 จะพบลักษณะทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-6 คือ จากโน้ตตัว D_2 C_2 A_1 G_1 F_1 D_1 ตามลำดับ โดยมีโน้ตสูงสุดคือโน้ตตัว D_2 และโน้ตต่ำสุดคือ D_1 ห่างกัน 8 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 34 จะพบลักษณะทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 คือ จากโน้ตตัว D_2 C_2 A_1 G_1 F_1 โดยมีโน้ตสูงสุดคือโน้ตตัว D_2 และโน้ตต่ำสุดคือ F_1 มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในตำแหน่งที่ 2-3 โดยข้ามขั้น 3 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 35 จะพบลักษณะทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-5 คือ จากโน้ตตัว C_2 A_1 G_1 F_1 ระยะห่างของการเคลื่อนที่จากโน้ต ในตำแหน่งที่ 2-5 ห่างกัน 5 ระดับเสียง มีการเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้น และโน้ตในตำแหน่งที่ 2-3 มีการเคลื่อนที่ลงแบบข้ามขั้นเป็น 3 ระดับเสียง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

ในเพลงเชิดกลองสามารถพบท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 2 และห้องเพลงที่ 10 จากห้องเพลงที่ 2 นั้น มีทิศทางทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-4 คือโน้ตตัว C_1 D_1 C_1 D_1 มีการเคลื่อนที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ คือ เคลื่อนที่ในระดับเสียง 2 ระดับเสียง คือจาก C_1-D_1 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 10 จะพบทิศทางทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-5 ในโน้ตตัว D_1 E_1 C_1 D_1 C_1 มีการเคลื่อนที่ใน 3 ระดับ เสียงคือ C_1 D_1 E_1 ถือว่ามีท่วงทำนองที่สม่ำเสมอดังนี้

1.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆ (Undulating)

ในเพลงเชิดกลองสามารถพบท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆ ในห้องเพลงที่ 3, 8-9, และห้องเพลงที่ 38 จากห้องเพลงที่ 3 สามารถพบลักษณะท่วงทำนองที่ขึ้นๆลงๆ โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-7 โดยมีทิศทางของทำนองที่ขึ้นเริ่มจากโน้ตตัว F_1-A_1 จากนั้นมีทิศทางของทำนองที่ต่ำลงในโน้ตตัว A_1-D_1 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 8-9 จะพบลักษณะทำนองที่ขึ้นๆลงๆ ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-10 ในโน้ตตัว G_1 A_1 G_1 E_1 D_1 C_1 E_1 G_1 E_1 C_1 ตามลำดับ โดยเคลื่อนที่ขึ้น จากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-2 จากนั้นเคลื่อนที่ลงในตำแหน่งที่ 2-6 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นอีกครั้งคือจาก ตำแหน่งที่ 6-8 และมีการเคลื่อนที่ลงอีกครั้ง จากโน้ตตำแหน่งที่ 8-10 โดยโน้ตสูงสุดและต่ำสุดอยู่ที่ A_1 และ C_1 ตามลำดับดังนี้

ห้องเพลงที่ 38 จะพบลักษณะทำนองที่ขึ้นๆลงๆ ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-8 ในโน้ตตัว F_1 C_2 A_1 G_1 F_1 C_2 A_1 G_1 ตามลำดับ โดยโน้ตสูงสุดและต่ำสุดอยู่ที่ C_2 และ F_1 ตามลำดับ และมีการเคลื่อนที่ขึ้นแบบข้ามขั้นและลงตามลำดับขั้น

1.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

ในเพลงเชิดกลองนั้นมีลักษณะของทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น ที่พบได้บ่อยครั้งส่วนใหญ่ในห้องเพลงที่ 19-20, 25-26, 29-33, 36-37 และ 39 จากห้องเพลงที่ 19-20 มีลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-16 คือโน้ตตัว C_1-C_2 และ G-G_1 ตามลำดับ และข้ามขั้นห่างกัน 8 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 25-26 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-16 คือ โน้ตตัว D_1-D_2 และ G_1-G ตามลำดับ และข้ามขั้นห่างกัน 8 ระดับเสียง โดยโน้ตในตำแหน่งที่ 8-9 ข้ามขั้นห่างกัน 5 ระดับเสียง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 29-33 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-40 โดยข้ามขั้นจากโน้ตตัว $F_1 – F_2$ ในห้องเพลงที่ 29 ข้ามขั้นจากโน้ตตัว F_1-F_2 ในห้องเพลงที่ 30 ข้ามขั้นจากโน้ตตัว G_1-G ในห้องเพลงที่ 31 ข้ามขั้นจากโน้ตตัว A_1-A ในตำแหน่งที่ 7-8 ในห้องเพลงที่ 31 และห้องเพลงที่ 32 ตำแหน่งที่ 4 ของของห้องเพลงที่ 33 ข้ามขั้นจากโน้ตตัว C_2-F_2 โน้ตตำแหน่งที่ 7-8 ในห้องเพลงที่ 33 การข้ามขั้นส่วนใหญ่จะห่างกัน 8 ระดับเสียง ในห้องเพลงที่ 29, 30, 31, 32 และ 33 และมีการข้ามขั้นห่างกัน 4 ระดับเสียง ในห้องเพลงที่ 33 จากตำแหน่งที่ 5-6 และ 7-8 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 36-37 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-12 โดยข้ามขั้นจากโน้ตตัว D_1-D_2 และ G_1- G_1 ตามลำดับ ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียง 8 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 39 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 โดยโน้ตจากตำแหน่งที่ 1-4 มีการข้ามขั้น 8 ระดับเสียง คือโน้ตตัว G_1-G และโน้ตตำแหน่งที่ 5-6 มีการข้ามขั้นใน 6 ระดับเสียงคือ คือจากโน้ตตัว G-E_1 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

โดยการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองในเพลงเชิดกลองนั้นจะเน้นในเรื่องของการดำเนินทำนองทั้ง 41 ห้องเพลง โดยรูปแบบของเพลงเป็นแบบทำนองที่มีการบรรเลงที่ซ้ำกันบ่อยครั้ง และมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดแต่ส่วนใหญ่ก็ยังคงทำนองหลักเดิมไว้ และสามารถแบ่งช่วงของทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 โน้ตเพลงห้องที่ 1-6

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1-9 พบว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองมีการขึ้นและลงอย่างต่อเนื่องกันไป โดยมีทำนองที่คงที่อยู่ในห้องเพลงที่ 2 จากนั้นมีการซ้ำโน้ตตัว $E_{\flat}$ ในห้องเพลงที่ 4-5 ในห้องเพลงที่ 6 ทิศทางการดำเนินทำนองเริ่มสูงขึ้น

ช่วงที่ 2 โน้ตเพลงห้องที่ 7-14

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 7-14 พบว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองมีการขึ้นและลงสลับกับการข้ามขั้นในระดับเสียงที่ห่างกัน 3 ระดับเสียง และมีการกระโดดข้ามขั้นของทำนองเพลงในห้องเพลงที่ 11 โดยข้ามขั้นห่างกัน 8 ระดับเสียง จากนั้นทำนองเริ่มต่ำลงเรื่อยๆ โดยเฉลี่ยต่ำสุดอยู่ในห้องเพลงที่ 14 และอาจถือว่าเป็นจุดต่ำสุดของบทเพลง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ช่วงที่ 3 โน้ตเพลงห้องที่ 15-20

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 15-20 พบว่า ทิศทางการดำเนินทำนองขึ้นๆลงๆ และขึ้นถึงจุดสูงสุดในห้องเพลงที่ 18 และมีการกระโดดข้ามขั้นของทำนองในห้องเพลงที่ 19-20 โดยห่างกัน 8 ระดับเสียง

ช่วงที่ 4 โน้ตเพลงห้องที่ 21-28

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 4 ห้องเพลงที่ 21-28 พบว่า มีทิศทางที่ต่ำลงเรื่อยๆ จากห้องเพลงที่ 21-22 จากนั้นทำนองเคลื่อนที่อยู่ในระดับเสียงที่ต่ำโดยเฉลี่ยจาก A-G_1 ในห้องเพลงที่ 25-26 มีการก้าวกระโดดของทำนองโดยมีระยะห่าง 8 ระดับเสียง คือจาก D_1-D_2 และ G_1-G ตามลำดับ ในห้องเพลงที่ 27-28 ทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงในระดับเสียงที่ต่ำ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ช่วงที่ 5 โน้ตเพลงห้องที่ 29-36

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 5 ห้องเพลงที่ 29-36 พบว่า มีท่วงทำนองที่ก้าวกระโดดโดยมีระยะห่าง 8 ระดับเสียง และมีทิศทางทำนองที่สูงขึ้นในห้องเพลงที่ 33 จากตำแหน่งที่ 5-8 จากนั้นมีทิศทางของทำนองที่ต่ำลง และสลับกับการข้ามขั้นของทำนองในห้องเพลงที่ 36

ช่วงที่ 6 โน้ตเพลงห้อง 37-41

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 6 ห้องเพลงที่ 37-41 พบว่า มีการกระโดดข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 37 ก่อนที่จะมีทิศทางของทำนองที่ขึ้นและลงในระดับเสียงกลาง คือจาก F_1-C_1 ในห้องเพลงที่ 38 ในห้องเพลงที่ 39 มีการกระโดดข้ามขั้นของทิศทางทำนองอีกครั้ง จากนั้นทำนองมีการเคลื่อนที่จบลงด้วยโน้ตตัว C_1 ซึ่งเป็นโน้ตหลักของเพลงเชิดกลอง

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองของเพลงเชิดกลองสรุปได้ว่า มีการกระโดดข้ามขั้นของทำนองเป็นส่วนใหญ่สลับกับการขึ้นๆลงๆของทำนอง เหตุที่มีการกระโดดข้ามขั้นของทำนอง อาจเป็นเพราะเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักคือ ฆ้องวง เพราะการบรรเลงของฆ้องวงนั้นส่วนใหญ่ถ้าโน้ตซ้ำกันหรือโน้ตตัวเดิมผู้บรรเลงจะบรรเลงในลักษณะเป็นขั้นคู่ 8 ซึ่งบรรเลงง่าย

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

และเพื่อให้เกิดความแตกต่างในระดับเสียงรวมทั้งให้ความไพเราะกว่า ฉะนั้นจึงเป็นเหตุให้ทำนองเพลงเชิดกลองมีการข้ามขั้นอยู่บ่อยครั้งสลับกับทำนองที่ขึ้นๆลงๆ

1.6 โครงสร้างบทเพลง (Form)

ในเพลงเชิดกลองสรุปได้ว่า มีการบรรเลงของทำนองซึ่งแบ่งได้เป็นสองท่อนคือ A และ B ในท่อน A คือ จากห้องเพลงที่ 1-20 และท่อน B คือ จากห้องเพลงที่ 21-47 ซึ่งมีความแตกต่างกันของท่วงทำนอง และผู้วิจัยจึงพิจารณาให้เป็น Form แบบ Binary Form

1.7 ผิวพรรณ (Texture)

เพลงเชิดกลองจัดได้ว่าเป็นรูปพรรณแบบการสอดประสานสำนวนทำนอง (Idiomatic Heterophony) ในแบบคล้ายกับดนตรีไทยมีวงดนตรีบรรเลงคือ วงปี่พาทย์เขมร มีเครื่องดนตรีระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล กลองตะโพน กลองตุ้ม ฉาบเล็ก โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองคือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักคือ ฆ้องวงใหญ่

1.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

ลักษณะของกระสวนจังหวะในบทเพลงเชิดกลอง ในครั้งนี้จะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตและตัวหยุดแสดงความสั้นยาวตามกระสวนจังหวะต่างๆที่พบเจอในบทเพลงเชิดกลอง และจากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า มีกระสวนจังหวะรวมทั้งหมด 18 รูปแบบ ดังต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 1

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 2 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 2 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 2, 6, และ 8

รูปแบบที่ 3 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 3 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3, 13 และ 23

รูปแบบที่ 4 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 4 จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 4, 5, 12, 15 และ 18

รูปแบบที่ 5 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 5 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 7

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 6 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 9

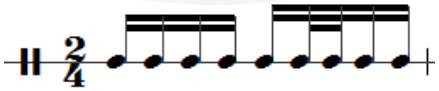
รูปแบบที่ 7 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 10

รูปแบบที่ 8 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 8 จำนวน 15 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 11, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 29, 30, 39, 32, 33, 36, 37 และ 38

รูปแบบที่ 9 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ



ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 9 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 14

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 10 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 10 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 16

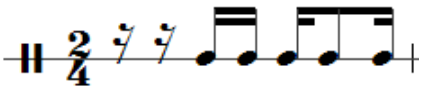
รูปแบบที่ 11 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 11 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 17

รูปแบบที่ 12 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 12 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 21

รูปแบบที่ 13 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ



ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 13 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 27

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 14 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 14 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 34

รูปแบบที่ 15 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 15 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 35

รูปแบบที่ 16 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 16 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 39

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 17 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 17 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 40

รูปแบบที่ 18 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงเชิดกลองใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 18 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 41

จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงเชิดกลอง พบว่ามีการใช้กระสวนจังหวะทั้งหมด 18 รูปแบบ และสามารถจัดเรียงลำดับของการนำมาใช้ดังต่อไปนี้

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 1 คือ รูปแบบที่ 8 จำนวน 15 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 2 คือ รูปแบบที่ 4 จำนวน 5 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 3 คือ รูปแบบที่ 2 และ 3 จำนวน 3 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะน้อยที่สุดและมีจำนวนครั้งเท่ากันคือ รูปแบบที่ 1, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 และ 18 จำนวน 1 ครั้ง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เพลงที่ 2 เพลงยัวปรึง

เพลงยัวปรึง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเรียกขวัญหรือการผูกแขน

วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

เพื่อใช้ในการบรรเลงประกอบการเรียกขวัญและการผูกแขนเนื่องจากมีการเรียกขวัญของเจ้าบ้านให้มาอยู่กับเนื้อกับตัว โดยใช้เพลงยัวปรึงเป็นสื่อในการเรียกขวัญแทนการพูดหรือการบอกกล่าว ทำนองเพลงจะใช้ทำนองเพลงที่ช้าสละสลวยสวยงามน่าฟังและมีความอ่อนช้อย จากนั้นก็มีการผูกแขนเจ้าบ้านเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการทำพิธีเรียกขวัญเจ้าบ้าน

บทเพลงในช่วงของพิธีการ

เพลงยัวปรึงเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีการเข้าทรง กล่าวคือ เป็นช่วงของพิธีการในขั้นที่ 2 ต่อจากพิธีการการขึ้นครูหรือบูชาครู โดยเพลงยัวปรึงนั้นจะบรรเลงในช่วงของพิธีกรรมการเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมดโดยใช้วงมโหรีเขมร และถือได้ว่าบทเพลงนี้มีความสำคัญในช่วงของพิธีการในขั้นตอนนี้ เพราะเป็นการเรียกขวัญครูของเจ้าบ้านให้มาอยู่กับเนื้อกับตัว และทำการผูกแขนและถือเป็นขั้นตอนสุดท้ายในพิธีการนี้

โอกาสในการบรรเลง

ใช้บรรเลงในการสู่ขวัญหรือการเรียกขวัญในงานพิธีต่างๆของชาวเขมร

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

โน้ตเพลงยัวปรึง (การเรียกขวัญ)

(เพลงในพิธีกรรมเข้าทรง)
พิธีกรรมของมอญ
Transcription By Kittipat Dongwung

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากโน้ตเพลงยัวปรึง มีการใช้วงมโหรีเขมรบรรเลงโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลง คือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล กลองตะโพน และกลองตุ้ม โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักอยู่ที่ฆ้องวงใหญ่ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทำนองของฆ้องวงใหญ่ และมีห้องเพลงทั้งหมด 35 ห้องเพลง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทำนองฆ้องวงใหญ่เพลงยัวปรึง

2. เพลงยัวปรึง

2.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

เพลงยัวปรึงเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงโดยใช้วงดนตรีมโหรีเขมรโดยมี ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล กลองตะโพน และกลองตุ้ม โดยมีทำนองที่ฟังดูแล้วมีความอ่อนช้อยอ่อนหวานน่า

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ฟัง โดยมีระนาดเอกเป็นตัวเด่นมีลักษณะคล้ายกับวงปี่พาทย์ของคนไทยภาคกลาง และมีฆ้องวงใหญ่ดำเนินทำนองหลัก มีปี่สไลเป่าให้เสียงคล้ายการขับร้อง มีกลองตะโพนให้จังหวะและมีกลองตุ้มซึ่งเป็นเครื่องดนตรีของชาวอีสานใต้ที่หาดูได้ยากติประกอบจังหวะด้วย

2.2 กลุ่มเสียง (Mode)

เพลงยัวปรึงใช้กลุ่มเสียงหรือมาตราเสียงโดยยึดตามประโยคเพลงได้ดังต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 3-7 ใช้กลุ่มเสียง ม ซ ล ท ร

ห้องเพลงที่ 8-11 ใช้กลุ่มเสียง ม ฟ ซ ล ท ร

ห้องเพลงที่ 12-16 ใช้กลุ่มเสียง ม ฟ ซ ล ท ด ร

ห้องเพลงที่ 17-21 ใช้กลุ่มเสียง ม ซ ล ท ร

ห้องเพลงที่ 22-26 ใช้กลุ่มเสียง ม ฟ ซ ล ท ร

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

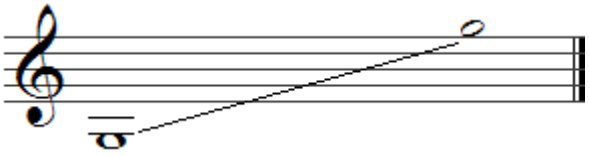
ห้องเพลงที่ 27-31 ใช้กลุ่มเสียง ม ฟ ซ ล ท ร

ห้องเพลงที่ 32-35 ใช้กลุ่มเสียง ม ฟ ซ ล ท ร

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงยัวปรึงใช้กลุ่มเสียง 6 เสียง คือ ม ฟ ซ ล ท ร (E F G A B D)

2.3 ช่วงเสียง (Ranges)

คือ ระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลง และเพลงยัวปรึงนั้นมีเสียงต่ำสุด คือ เสียง G และมีระดับเสียงสูงสุด คือ เสียง G_2 โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 15 ระดับเสียง ดังภาพและตัวอย่างเพลง



G G_2

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แสดงตัวอย่างช่วงกว้างของเสียงในบทเพลง

2.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour)

คือ ลักษณะของทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนองของเพลงยัวปรึง พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองเพลงทั้งหมด 5 ลักษณะด้วยกันคือ

2.4.1 ท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ในเพลงยัวปรึงสามารถพบท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 13-14, ห้องเพลงที่ 16 และห้องเพลงที่ 27-28 จากห้องเพลงที่ 13-14 นั้นมีโน้ตที่ดำเนินทำนองในทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 5-11 คือ โน้ตตัว A B D E G A อันมีท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 16 จะพบลักษณะการดำเนินทำนองในทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในตำแหน่งโน้ตที่ 3-7 คือโน้ตตัว A B C D E มีทิศทางที่สูงขึ้นดังนี้

ห้องเพลงที่ 27-28 ในห้องเพลงที่ 27 นั้นมีลักษณะทำนองที่สูงขึ้น โดยเริ่มจากโน้ตตัวที่ 4-7 ในโน้ตตัว A E G และในห้องเพลงที่ 28 นั้นมีทิศทางการดำเนินทำนองที่สูงขึ้นโดยเริ่มจากโน้ตตัวที่ 1-7 ในโน้ตตัว A B D E มีทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ดังนี้

2.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

ในเพลงยัวปรึงสามารถพบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 24-25 และห้องเพลงที่ 34 จากห้องเพลงที่ 24-25 มีทิศทางการดำเนินทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 24 จะมีอยู่ 2 ตำแหน่งตำแหน่งแรกจากโน้ตตัวที่ 1-3 คือโน้ตตัว G F E และตำแหน่งที่ 2 จากโน้ตตัวที่ 4-8 คือโน้ตตัว A G F E D ในห้องเพลงที่ 25 นั้นมีลักษณะทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตตัวที่ 1-5 คือโน้ตตัว $E_{\flat}$ $D_{\flat}$ B A มีทิศทางที่ต่ำลงเรื่อยๆดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 34 จะพบลักษณะทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในตำแหน่งโน้ตที่ 2-7 ในโน้ตตัว B A G F E D ที่มีทิศทางต่ำลงเรื่อยๆ ดังนี้

2.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

ในเพลงยัวปรึงสามารถพบท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 10 และห้องเพลงที่ 30 จากห้องเพลงที่ 10 นั้น มีทิศทางทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-6 คือโน้ตตัว A G B A B A ที่มีความสม่ำเสมอดังนี้

ห้องเพลงที่ 30 จะพบทิศทางทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-6 ในโน้ตตัว D D E F E D ที่มีความสม่ำเสมอดังนี้

2.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆ (Undulating)

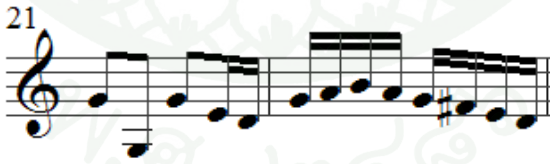
ในเพลงยัวปรึงสามารถพบท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆ ในห้องเพลงที่ 8, 11-12, 17-19 และห้องเพลงที่ 21-22 จากห้องเพลงที่ 8 นั้นมีลักษณะทำนองที่ขึ้นๆลงๆ ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-6 คือโน้ตตัว D E F E D มีทิศทางขึ้นๆลงๆ ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 11-12 จะพบลักษณะทำนองที่ขึ้นๆลงๆ ในห้องเพลงที่ 11 ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 2-7 ในโน้ตตัว G D E D ในห้องเพลงที่ 12 ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 1-8 ในโน้ตตัว G A B A G F E D มีทิศทางขึ้นๆลงๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 17-19 จะพบลักษณะทำนองที่ขึ้นๆลงๆ ในห้องเพลงที่ 17-19 ในตำแหน่งโน้ตตัวที่ 4-12 ในโน้ตตัว B D_1 A_1 D_2 D_1 D_2 E_2 G_2 E_2 D_2 B_1 D_1 มีทิศทางขึ้นๆลงๆ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 21-22 จะพบลักษณะทำนองที่ขึ้นๆลงๆ จากห้องเพลงที่ 21 จะพบในตำแหน่งของตัวโน้ตที่ 3-5 ในโน้ตตัว G_1 E_1 D_1 ในห้องเพลงที่ 22 จะพบลักษณะของทำนองที่เหมือนกันกับห้องเพลงที่ 12 และพบการเคลื่อนทำนองในตำแหน่งตัวโน้ตที่ 1-8 โน้ตตัว G_1 A_1 B_1 A_1 G_1 F_1 E_1 D_1 มีทิศทางขึ้นๆลงๆ ดังนี้



2.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

ในเพลงยัวปรึงนั้นมีลักษณะของทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น ที่พบได้บ่อยครั้งส่วนใหญ่ในห้องเพลงที่ 5-7,15,17,19,23,31 และ 31-33 จากห้องเพลงที่ 5-7 มีลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 คือโน้ตตัว A_1 A A_1 A A_1 (ห้องเพลงที่ 5) โน้ตในตำแหน่งที่ 3-7 คือโน้ตตัว A_1 D_2 B_1 D_1 E_2 (ในห้องเพลงที่ 6) ในโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 คือโน้ตตัว B_1 D_1 B_1 D_1 B_2 (ในห้องเพลงที่ 7) ตามลำดับ โดยการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองที่ต่อเนื่องกัน

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ไปโดยข้ามขั้นที่มีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 4-5 (D_1-B) ในห้องเพลงที่ 6 และมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 3 ระดับเสียงหรือ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และมีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้นที่มีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่โน้ตตำแหน่งที่ 6-7 คือโน้ตตัว D_1-E_2 ในห้องเพลงที่ 6 และมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกันเป็น 9 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 9 เมเจอร์ดังนี้

ห้องเพลงที่ 15 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-7 คือ โน้ตตัว A_1 A A_1 A G_1 E_1 G_1 โดยที่มีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตตำแหน่งที่ 5-6 โน้ตตัว G_1-E_1 และตำแหน่งที่ 6-7 โน้ตตัว E_1-G_1 โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 3 ระดับเสียง หรือเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ และมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่สูงสุดที่โน้ตตำแหน่งที่ 1-2,2-3,3-4 ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียงที่เท่ากันคือ จากโน้ตตัว A-A_1 อยู่ที่ 8 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 8 เปอร์เฟ็คต์ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 17 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-7 คือ โน้ตตัว B_1 B B_1 B A_1 D_1 A_1 โดยที่มีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 5-7 คือโน้ตตัว A_1 D_1 A_1 โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 5 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ และมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่สูงสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 1-4 คือโน้ตตัว B_1 B B_1 B ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียง คือจาก B-B_1 อยู่ที่ 8 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 8 เปอร์เฟ็คต์ ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 19 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-6 คือโน้ตตัว $B_{\flat}$ $D_{\flat}$ $B_{\flat}$ $D_{\flat}$ $G_{\flat}$ โดยมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 คือโน้ตตัว $D_{\flat}$-$G_{\flat}$ โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 4 ระดับเสียงหรือเป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ และมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่สูงสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 2-3,3-4 และ 4-5 ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียงที่เท่ากันคือ จาก $B_{\flat}$-$D_{\flat}$,$D_{\flat}$-$B_{\flat}$,$B_{\flat}$-$D_{\flat}$ ตามลำดับ ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียง 6 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 23 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-7 คือโน้ตตัว $G_{\flat}$ G $G_{\flat}$ G B $D_{\flat}$ A โดยมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 4-5,5-6 คือโน้ตตัว G-B,B-$D_{\flat}$ ตามลำดับ โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 3 ระดับเสียง หรือ เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่สูงสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 1-2,2-3,3-4 ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียงที่เท่ากันคือจากโน้ตตัว $G_{\flat}$-G,G-$G_{\flat}$,$G_{\flat}$-G ตามลำดับ ซึ่งมีช่วงห่างของระดับเสียง 8 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 8 เปอร์เฟ็คต์ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 31-33 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น ในห้องเพลงที่ 31 พบทำนองที่ข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-8 คือโน้ตตัว B $B_{\flat}$ B $B_{\flat}$ B $B_{\flat}$ $B_{\flat}$ G โดยมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 7-8 คือโน้ตตัว $B_{\flat}$-$G_{\flat}$ โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 3 ระดับเสียง หรือเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์ และมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่สูงสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 1-6 โดยเฉลี่ยของระยะห่างของระดับเสียงเท่ากันคือจาก B-$B_{\flat}$ ห่างกัน 8 ระดับเสียงหรือเป็นขั้นคู่ 8 เปอร์เฟ็คต์ ในห้องเพลงที่ 32 นั้นพบทำนองที่ข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-6 คือโน้ตตัว $A_{\flat}$ $E_{\flat}$ $G_{\flat}$ $B_{\flat}$ $D_{\flat}$ $B_{\flat}$ โดยมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 2-3,3-4 คือโน้ตตัว $E_{\flat}$-$G_{\flat}$ และ $G_{\flat}$-$B_{\flat}$ โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกันเป็น 3 ระดับเสียงหรือขั้นคู่ 3 ไมเนอร์และ 3 เมเจอร์ ตามลำดับ ในห้องเพลงที่ 33 นั้นพบทำนองที่ข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 และ6-7 คือโน้ตตัว $G_{\flat}$ B $G_{\flat}$ B $G_{\flat}$ และ $G_{\flat}$-$E_{\flat}$ ตามลำดับ โดยมีพิสัยหรือ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ช่วงห่างของระดับเสียงที่ต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 6-7 คือโน้ตตัว $G_{ı}$-$E_{ı}$ โดยมีช่วงห่างของระดับเสียงห่างกัน 3 ระดับเสียงหรือคู่ 3 ไมเนอร์ และมีพิสัยหรือช่วงห่างของระดับเสียงที่สูงสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 โดยเฉลี่ยของระยะห่างของระดับเสียงที่เท่ากันคือ จาก B-$G_{ı}$ ห่างกัน 6 ระดับเสียงหรือเป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ ดังนี้

2.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

โดยการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองในเพลงยัวปรึงนั้นจะเน้นในเรื่องของการดำเนินทำนองทั้ง 35 ห้องเพลง โดยรูปแบบของเพลงเป็นแบบทำนองที่มีการบรรเลงที่ซ้ำกันบ่อยครั้ง และมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดแต่ส่วนใหญ่ก็ยังคงทำนองหลักเดิมไว้ และสามารถแบ่งช่วงของทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 3-7

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) ห้องที่ 3-7 พบว่า มีทิศทางของการดำเนินทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยมีการซ้ำของเสียงในลักษณะที่สลับกับคู่ 3,4 ของเสียงนั้นๆก่อนแล้วค่อยเล่นเสียงนั้นซ้ำดังในห้องที่ 3 ห้องที่ 3 นั้นมีการซ้ำเสียงตัว B แต่มีคู่ 3 หรือ คู่ 4 ของโน้ตตัว B มาขั้นโน้ตนั้นคือ E และ D ก่อนที่จะใช้โน้ตตัว D เป็นโน้ตผ่านเพื่อดำเนินทำนองไปหาโน้ตในห้องที่ 4 และห้องที่ 4 นั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับห้องที่ 3 โดยซ้ำโน้ตตัว E และใช้คู้ 3 คู่ 4 ของโน้ตตัว E มาขั้น คือ G และ A และใช้โน้ต A เป็นตัวส่งผ่านไปยังห้องที่ 5-7 จากนั้นมีการ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

กระโดดข้ามขั้นของตัวโน้ตอย่างต่อเนื่องและมีท่วงนำนองที่ค่อนข้างคงที่ในห้องเพลงที่ 6 ในตำแหน่งที่ 1-3

ช่วงที่ 2 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 8-15

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 2 (ช่วงทำนองเพลง) ห้องเพลงที่ 8-15 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองจากจุดสูงสุดคือ F_2 ในห้องที่ 8 ดำเนินแบบเรียงตามขั้นและมากระโดดข้ามเสียงในห้องที่ 9 เพื่อหาจุดต่างของทำนอง ในห้องที่ 10-11 นั้นมีทำนองที่ค่อนข้างคงที่และห้องเพลงที่ 12-14 นั้นมีการดำเนินทำนองที่ขึ้นๆลงๆ และมีการกระโดดข้ามเสียงในห้องเพลงที่ 15 เพื่อสร้างสีสันให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างๆ จะเห็นได้ว่าโน้ตในห้องเพลงที่ 9 กับห้องเพลงที่ 15 มีลักษณะของการกระโดดข้ามเสียงที่เห็นได้ชัดเจน ซึ่งแตกต่างจากห้องเพลงอื่นๆ ที่มีลักษณะคงที่และขึ้นๆลงๆ

ช่วงที่ 3 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 16-22

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 3 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องที่ 16-22 พบว่า ช่วงเริ่มต้นห้องเพลงที่ 16 มีการเคลื่อนที่ค่อนข้างสม่ำเสมอ แต่จากโน้ตตำแหน่งที่ 3 ในห้องเพลงที่ 16 ไปนั้นมีทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ พอเข้าสู่ห้องเพลงที่ 17 เริ่มมีการกระโดดข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 8 ในโน้ตตัว B ซ้ำๆ และใช้โน้ตตัว A_1 กับ D_1 สลับกันเพื่อดำเนินทำนองในทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนเข้าสู่ห้องเพลงที่ 18 มีโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดในบทเพลงคือ G_2 หลังจากนั้นในห้องเพลงที่ 19-21 มีการใช้โน้ตที่กระโดดข้ามขั้นอีกครั้งโดยจากสูงมาต่ำและมีทิศทางของทำนองที่ขึ้นๆลงๆ อีครั้งในห้องเพลงที่ 22

ช่วงที่ 4 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 23-29

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 4 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องที่ 23-29 พบว่า ในช่วงเริ่มต้นของห้องเพลงที่ 16 ห้องเริ่มมีการใช้โน้ตกระโดดข้ามขั้นเป็นคู่ 8 คือ G_1-G ในลักษณะโน้ตที่ซ้ำกันจากนั้นก็มีลักษณะของทำนองที่ขึ้นๆลงๆ คือจากห้องเพลงที่ 24-26 โดยจะเน้นที่โน้ตตัว E เป็นพิเศษ หรือใช้ตัว E เป็นตัว Tonic ของเสียงเพื่อเป็นโน้ตหลักในการดำเนินทำนอง จากนั้นห้องเพลงที่ 27 มีการใช้โน้ตกระโดดข้ามขั้นที่เป็นคู่ 8 คือ A_1-A ในลักษณะที่ซ้ำกันอีกครั้งเพื่อเป็นตัวกลางเป็นการเปลี่ยนเข้าหาทำทิศทางของท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยมีจุดต่ำสุดคือโน้ตตัว E_2 ในห้องเพลงที่ 28 จากนั้น ก็มีการใช้โน้ตกระโดดข้ามขั้นอีกครั้ง ในห้องเพลงที่ 29 เพื่อหาจุดดำเนินทำนองต่อไป

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ช่วงที่ 5 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 30-35

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางของการดำเนินทำนองช่วงที่ 5 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องที่ 30-35 พบว่าในช่วงเริ่มต้นของห้องเพลงที่ 30 นั้น มีช่วงของทำนองที่ค่อนข้างคงที่และมีการซ้ำของทำนองเดิมและมีระดับเสียงต่ำลงที่ช่วงปลายห้อง เมื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 31 มีการใช้โน้ตกระโดดข้ามขั้น ที่มีการซ้ำโน้ตเป็นขั้นคู่ 8 คือ B-B♭ เพื่อให้เกิดความแตกต่างของระดับเสียง และมีการซ้ำโน้ตตัว B♭ อีกครั้งที่ปลายห้อง เมื่อถึงห้องเพลงที่ 32 มีการใช้โน้ตข้ามขั้นแบบ Arpeggio เป็นขั้นคู่ 3 ในรูปของคอร์ด E minor คือ E G B โดยมีโน้ตตัว D♭ และ A♭ เป็นโน้ตผ่าน เมื่อถึงห้องเพลงที่ 33 มีการซ้ำกันของโน้ต G♭ กับ B สลับกันเป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ เมื่อถึงห้องเพลงที่ 34 มีการใช้โน้ตที่มีลักษณะต่ำลงเรื่อยๆเพื่อเข้าหาจุดจบของเพลงคือ โน้ตตัว E ในห้องเพลงที่ 35

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองของเพลงยัวปรึงสรุปได้ว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองส่วนใหญ่มีทิศทางที่ขึ้นๆลงๆ และมีการใช้เทคนิคของการซ้ำตัวโน้ตโดยการกระโดดข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 8 ซึ่งพบได้บ่อยครั้งของโน้ตเพลงในเครื่องดนตรีฆ้องวง ทั้งนี้เพื่อให้เสียงเกิดความแตกต่างๆ และเป็นจุดเปลี่ยนแทนที่จะบรรเลงซ้ำโน้ตตัวเดิมอย่างเดียว การใช้เทคนิคแบบนี้พบได้ในห้องเพลงที่ 5,7,9,15,17,18,19,21,23,27,29,31,32 และ 33 และมีการเน้นที่โน้ตหลักคือ โน้ตตัว E อยู่บ่อยครั้งเพื่อหาจุดศูนย์กลางของบทเพลง และสร้างสมดุลในทำนองเพลง

2.6 โครงสร้างบทเพลง (Form)

ในเพลงยัวปรึงประกอบไปด้วย 3 ส่วนใหญ่ๆ คือ ท่อนนำ, ท่อนทำนองเพลง1, ท่อนทำนองเพลง2 โดยให้รูปแบบเป็น A A’A’ มีลักษณะของการบรรเลงซ้ำๆกันในส่วนของทำนองที่เป็น

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทำนองสั้นๆ ในแบบ Iterative Form โดยมีระนากเอกเป็นตัวประดับประดาทำนองเพลง มีปี่สไลเป็นตัวคอยรับส่งและเชื่อมทำนองเพลงให้ยาวขึ้น และโชว์ลวดลายที่ผาดโผนของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัว ทั้งนี้มีการบรรเลงที่ซ้ำๆกันมีการประดับประดาทำนองหรือลูกเล่นที่แตกต่างกันออกไปบ้างแต่ก็ยังคงรูปแบบของทำนองเดิมไว้

2.7 ผิวพรรณ (Texture)

เพลงยัวปรึงเป็นบทเพลงที่มีเครื่องดนตรีบรรเลงหลายชิ้นบรรเลงร่วมกันโดยมีเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองดังนี้ ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ปี่สไล และมีเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะคือ กลองกันตรึม, ฉาบเล็ก และฉิ่ง โดยมีฆ้องวงใหญ่เป็นตัวดำเนินทำนองหลัก และมีระนาดเอกบรรเลงคอยเก็บทำนอง และปี่สไลเป็นตัวคอยสอดประสานทำนองและคอยรับและส่งทำนองให้ต่อเนื่องกันไป โดยมีเครื่องประกอบจังหวะคอยให้จังหวะ จึงทำให้เกิดเป็นผิวพรรณหรือพื้นผิวที่มีการสอดประสานสำนวนทำนอง (Idiomatic Heterophony) เช่นเดียวกับดนตรีไทย

2.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

ลักษณะของกระสวนจังหวะในบทเพลงยัวปรึง ในครั้งนี้จะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตและตัวหยุดแสดงความสั้นยาวตามกระสวนจังหวะต่างๆที่พบเจอในบทเพลงยัวปรึง และจากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า มีกระสวนจังหวะรวมทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 1 จำนวน 12 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3, 9, 11, 13, 15, 17, 18, 23, 25, 27, 32 และ 33

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 2 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 2 จำนวน 6 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 4, 6, 12, 22, 24 และ 31

รูปแบบที่ 3 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 5

รูปแบบที่ 4 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 4 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 10 และ 30

รูปแบบที่ 5 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 5 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 8

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 6 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 6 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 7 และ 29

รูปแบบที่ 7 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 14

รูปแบบที่ 8 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 8 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 16, 28 และ 34

รูปแบบที่ 9 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 9 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 19

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 10 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 10 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 20, 21 และ 26

รูปแบบที่ 11 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะ คือ

ในเพลงยัวปรึงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 11 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 35

จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงยัวปรึง พบว่ามีการใช้กระสวนจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบ และสามารถจัดเรียงลำดับจากการนำมาใช้ดังต่อไปนี้

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 1 คือ รูปแบบที่ 1 จำนวน 12 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 2 คือ รูปแบบที่ 2 จำนวน 6 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 3 คือ รูปแบบที่ 8 และ 10 จำนวน 3 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 4 คือ รูปแบบที่ 4 และ 6 จำนวน 2 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะน้อยที่สุดและมีจำนวนครั้งเท่ากันคือ รูปแบบที่ 3, 5, 7, 9 และ 11 จำนวน 1 ครั้ง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เพลงที่ 3 เพลงจะโดล

เพลงจะโดล เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการหาผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด หรือผีบรรพบุรุษต่างๆ)

วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

เป็นการบรรเลงเพื่อการหาผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด) ที่เป็นญาติของตน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการที่ลูกหลานหรือบรรดาญาติๆ อาจจะมีการกระทำผิดผี กล่าวคือ อาจจะกระทำผิดประเพณี ตามครรลองครองธรรมของผี ซึ่งเคยกระทำหรือปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณกาล

บทเพลงในช่วงของพิธีการ

เพลงจะโดลเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีการเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน ซึ่งเกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู ในช่วงนี้จะมีการหาผีก่อน เมื่อผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด) มาเข้าเสร็จแล้วก็จะมีการขึ้นครูหรือไหว้ครูก่อนจากนั้นจึงมีการดู (ดูหมอ) ว่าได้มีการกระทำผิดครูหรือกระทำผิดประเพณีอะไร ตรงไหน เมื่อไหร่ อย่างไร กรณีเช่น หนุ่มสาวที่แต่งงานกันแล้วถ้าไม่ได้ไปขึ้นครูแสดงว่าทั้งคู่กระทำผิดครู ซึ่งเป็นจารีตประเพณีอีกอย่างหนึ่งที่ชาวอีสานหรือผู้คนในท้องถิ่นชนบทยังเคารพนับถือและบูชากราบไหว้อยู่ถึงทุกวัน

โอกาสในการบรรเลง

ใช้บรรเลงในพิธีขึ้นครูหรืองานมงคลต่างๆ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

โน้ตเพลงจะโดล

(พิธีกรรมการเข้าทรงเกี่ยวกับชาวบ้าน)

Transcription By Kittipat Dongwung

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากโน้ตเพลงจะโดลเป็นเพลงที่มีการบรรเลงด้วยวงตรัวกันตรึมโดยมีตรัวกลางบรรเลงทำนองหลัก และมีกลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่งบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์เฉพาะทำนองหลักที่บรรเลงโดยตรัวกลาง ซึ่งมีห้องเพลงทั้งหมด 22 ห้องเพลง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทำนองเพลงจะโดล

Transcription By Kittipat Dongwung

3. เพลงจะโดล

3.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

เพลงจะโดลเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงโดยตรัว(ซอ) โดยใช้ตรัวกลาง เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองและมีเครื่องประกอบจังหวะคือ กลองกันตรึม, ฉาบเล็ก และฉิ่ง

3.2 กลุ่มเสียง (Mode)

เพลงจะโดลใช้กลุ่มเสียงหรือมาตราเสียงโดยยึดตามประโยคเพลงดังต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-9 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

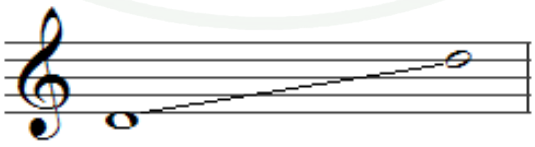
ห้องเพลงที่ 10-15 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม

ห้องเพลงที่ 16-22 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียง (Mode) พบว่า กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงจะโดลใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม (G A B D E)

3.3 ช่วงเสียง (Ranges)

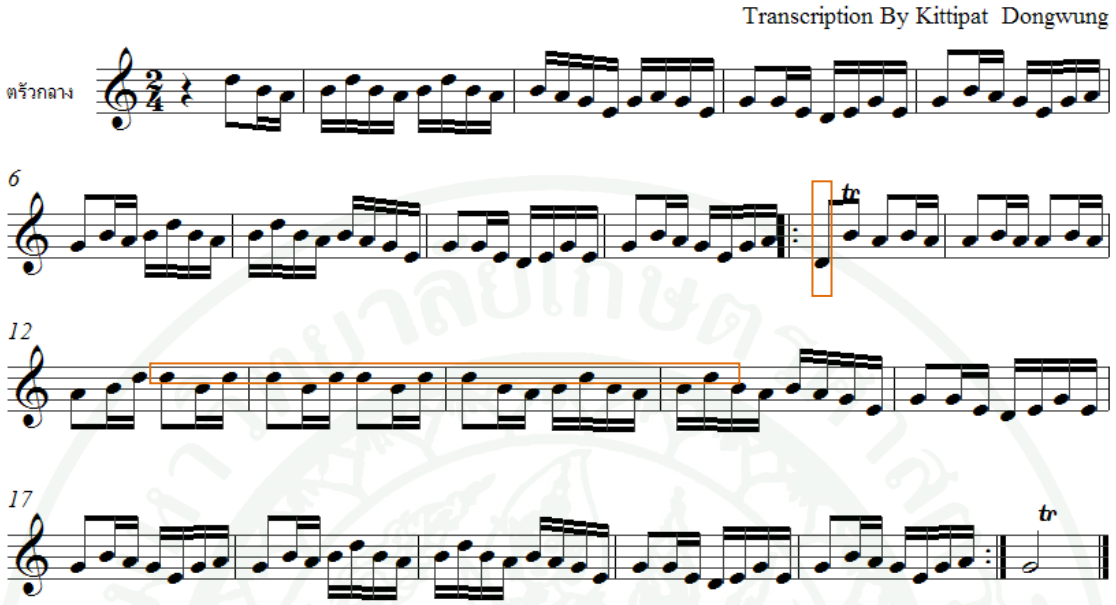
คือ ระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุดของบทเพลงและเพลงจะโดลนั้นมีระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียง D_1 และมีระดับเสียงสูงสุด คือ เสียง D_2 โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 8 ระดับเสียง ดังภาพและตัวอย่างบทเพลง



D_1 D_2

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แสดงตัวอย่างช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงจะโดล



3.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour)

คือ ลักษณะของทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีกตัวหนึ่ง และจากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนองของเพลงจะโดล พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองเพลงทั้งหมดดังนี้

3.4.1 ท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ในเพลงจะโดลสามารถพบท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 18 มีการดำเนินของท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 คือ G_1 B_1 A_1 B_1 D_1 โดยมีท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

ในเพลงจะโดลสามารถพบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 15-16, ห้องเพลงที่ 19-20, ห้องเพลงที่ 27 และห้องเพลงที่ 31 จากห้องเพลงที่ 15 นั้นมีทิศทางของท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดในตำแหน่งที่ 2 คือ D_2 และเคลื่อนที่ต่ำลงเรื่อยๆ คือ โน้ตตัว D_1 ในตำแหน่งที่ 12 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 19-20 จะพบ ลักษณะท่วงทำนองมีทิศทางที่ต่ำลงเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดในห้องเพลงที่ 19 คือ โน้ตตัว D_2 โน้ตในตำแหน่งที่ 4 ในห้องเพลงที่ 20 โดยมีการซ้ำเสียง B_1, A_1, G_1 และ E_1 อยู่บ่อยครั้ง โดยแสดงให้เห็นถึงการใช้กลุ่มเสียงหลักที่ชัดเจน ดังนี้

3.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

ในเพลงจะโดลสามารถพบท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 10-11 โดยพบว่ามีการเคลื่อนที่ส่วนใหญ่จะเป็นขั้นคู่ 2 คือ จากโน้ตตัว A_1-B_1 ซึ่งค่อนข้างสม่ำเสมอและคงที่ ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating)

ในเพลงจะโดลสามารถพบท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆได้มากที่สุดส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่ในระดับเสียงจากระดับเสียง G_1-B_1 เป็นระดับเสียงกลางๆ และโน้ตที่พบเจอได้บ่อยและใช้มากที่สุดคือ โน้ตตัว G_1 กล่าวคือ มีการใช้โน้ตตัว G_1 เป็นโน้ตหลักและเป็นจุดศูนย์กลางในการดำเนินทำนองที่ขึ้นและลงตามความสวยงามของทำนองของผู้บรรเลง และสามารถพบโน้ตที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆบ่อยครั้งได้ในห้องเพลงที่ 1-9 ดังนี้

3.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

ในเพลงจะโดลมีท่วงทำนองต่อเนื่องกันโดยข้ามขั้น จะพบ ในห้องเพลงที่ 12-13 เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-12 การข้ามขั้นส่วนใหญ่จะห่างกัน 3 ระดับเสียงหรือขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ คือ จาก B_1-D_2 และมีการซ้ำโน้ตตัว D_2 ก่อนที่จะบรรเลงโน้ตตัว B_1 ทุกครั้ง โดยมีความต้องการที่จะเน้นที่โน้ตตัว D_2 เป็นพิเศษซึ่งเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงที่สูงที่สุดในบทเพลง ดังนี้

3.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนอง ในเพลงจะโดลนั้นจะเน้นในเรื่องของทิศทางการดำเนินทำนองทั้ง 22 ห้องเพลงโดยรูปแบบของเพลงจะเป็นการบรรเลงที่ซ้ำไปมาหลายรอบและมีทำนองเดียว (Iterative) และสามารถแบ่งช่วงของทิศทางการดำเนินทำนองได้ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 1-9

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) ห้องที่ 1-9 พบว่า มีทิศทางการดำเนินทำนองโดยเริ่มจากโน้ตสูงสุดของบทเพลงคือ โน้ต D_2 และดำเนินทำนองในลักษณะขึ้นๆลงๆ ในแบบต่อเนื่องกันไปจนมาถึงจุดต่ำสุดของทำนองเพลงคือ โน้ตตัว D_1 ในห้องเพลงที่ 4 ตำแหน่งที่ 4 จากนั้นทิศทางของทำนองก็เริ่มสูงขึ้นเรื่อยๆ โดยมีการใช้โน้ตตัว E_1-G_1 อยู่บ่อยครั้ง จะสังเกตเห็นได้ในห้องเพลงที่ 4-5 และมีการดำเนินมาถึงระดับเสียงสูงสุดอีครั้ง ในห้องเพลงที่ 6-7 จากนั้นก็ดำเนินจากจุดสูงสุดลงหาจุดต่ำสุดอีกครั้ง ในห้องเพลงที่ 8 โดยมีโน้ตตัว E_1 และ G_1 บรรเลงอยู่บ่อยครั้ง

ช่วงที่ 2 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 10-15

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 2 (ช่วงทำนองเพลง) ห้องเพลงที่ 10-15 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองจากจุดต่ำสุด คือ โน้ตตัว D_1 ในห้องเพลงที่ 10 จากนั้นมีการกระโดดข้ามขั้นไปที่โน้ตตัว B_1 ในขั้นคู่ 6 จากนั้นมีทิศทางที่ค่อนข้างสม่ำเสมอโดยโน้ตตัว B_1 สลับกับ A_1 จากห้องที่ 10-11 เมื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 12-14 ก็มีการเน้นที่โน้ตในระดับเสียงที่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สูงสุดของบทเพลงอีครั้งคือโน้ตตัว D_2 สลับกับโน้ต B_1 ถือเป็นจุดสูงสุดของบทเพลง เมื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 15 ทิศทางของทำนองก็ต่ำลงเรื่อยๆจนถึงโน้ตตัว E_1 ซึ่งเป็นโน้ตหลักของบทเพลง

ช่วงที่ 3 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงห้องที่ 16-22

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 3 (ช่วงทำนองเพลง) ห้องเพลงที่ 16-22 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองที่ขึ้นๆลงๆ และในห้องเพลงที่ 18-19 มีการเคลื่อนที่ขึ้นถึงจุดสูงสุดหรือโน้ตตัว D_2 จากนั้นก็เคลื่อนที่ขึ้นๆลงๆ ในระดับกลางๆคือ จากโน้ตตัว G_1-B_1 และมักมีการเน้นที่ G_1 และ B_1 อยู่เสมอๆ

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางของการดำเนินทำนองของเพลงจะโดล สรุปได้ว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองส่วนใหญ่ มีทิศทางขึ้นๆลงๆ ในระดับเสียงกลางๆ คือ จาก G_1-B_1 และพบการเน้นที่โน้ตเสียง G_1 และ B_1 อยู่เสมอๆ และสามารถพบเห็นได้ในทุกห้องเพลง มีการเน้นที่โน้ตสูงสุดคือโน้ตตัว D_2 อยู่บ่อยครั้ง สามารถพบได้ในห้องเพลงที่ 1, 2, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 18 และ 19

3.6 โครงสร้างของบทเพลง (Form)

ในบทเพลงจะโดล ประกอบไปด้วย 3 ส่วน คือ ท่อนนำบทเพลง ท่อนทำนองเพลง 1 ท่อนทำนองเพลง 2 โดยให้รูปแบบเป็น A A A มีลักษณะของการบรรเลงซ้ำๆกันหลายรอบมีทำนองเป็นลักษณะทำนองสั้นๆ ในรูปแบบ Iterative Form

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.7 ผิวพรรณ (Texture)

เพลงจะโดลเป็นบทเพลงที่มีเครื่องดนตรีบรรเลง 4 ชิ้น โดยมีตรัวกลาง เป็นตัวดำเนินทำนองหลักและมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง จึงถือได้ว่ามีลักษณะผิวพรรณหรือพื้นผิวในแบบทำนองเดียวหรือ Monophony

3.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

ลักษณะของกระสวนจังหวะในบทเพลงจะโดล จากการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ จะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตและตัวหยุดแสดงความยาวสั้นของกระสวนจังหวะต่างๆ ที่พบในบทเพลงจะโดล และจากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า มีกระสวนจังหวะรวมทั้งหมด 6 รูปแบบ ดังต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะโดลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 1

รูปแบบที่ 2 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะโดลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 2 จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 2, 3, 7, 15 และ 19

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 3 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะโดลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 3 จำนวน 11 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 4, 5, 6, 8, 9, 14, 16, 17, 18, 20 และ 21

รูปแบบที่ 4 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะโดลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 4 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 10

รูปแบบที่ 5 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะโดลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 5 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 11, 12 และ 13

รูปแบบที่ 6 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะโดลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 22

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงจะโดลพบว่ามีการใช้กระสวนจังหวะทั้งหมด 6 รูปแบบ และสามารถจัดเรียงลำดับจากการนำมาใช้ดังต่อไปนี้

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 1 คือ รูปแบบที่ 3 จำนวน 11 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 2 คือ รูปแบบที่ 2 จำนวน 5 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 3 คือ รูปแบบที่ 5 จำนวน 3 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะน้อยที่สุดและมีจำนวนครั้งเท่ากัน คือ รูปแบบที่ 1, 4 และ 6 จำนวน 1 ครั้ง

เพลงที่ 4 เพลงเฮาตาสะแล

เพลงเฮาตาสะแล เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการเรียกขวัญเจ้าที่เจ้าทางที่อยู่ตามท้องไร่ท้องนาของตนหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การเรียกขวัญ”

วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

เพื่อเป็นการเรียกขวัญตานาให้เข้าร่าง กล่าวคือ ตานาจะอยู่ในท้องทุ่งนาหรืออยู่ที่ไหนก็ตามจะมาเข้าร่างผู้ที่ถูกเข้าทรงเมื่อเข้าทรงแล้ว จากนั้นจะมีการพูดคุยกันระหว่างบองบ็อดหรือผู้ทำพิธี จะมีการพูดในเรื่องนาข้าวหรือเรื่องทั่วไป เมื่อตานาเข้าร่างเสร็จแล้วก็จะมีการเรียกขวัญของเจ้าของนาผืนนั้นกันอีกต่อไป เพื่อหาสาเหตุของการรักษาและทำการรักษากันต่อไป

บทเพลงในช่วงของพิธีการ

เพลงเฮาตาสะแลเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีกรรมการเข้าทรง และเป็นการเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน ซึ่งในพิธีกรรมของชาวบ้านนั้นจะมีอยู่ 2 ช่วงคือ เกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครูและเกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน ในเพลงเฮาตาสะแลนั้นจะอยู่ในช่วงของพิธีกรรมชาวบ้านที่เกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน โดยใช้วงตรัวกันตรึมบรรเลงประกอบพิธีกรรมในการเรียกขวัญเจ้าที่เจ้าทางหรือตานาให้มาอยู่กับร่างของผู้ที่เป็นเจ้าของไร่นาผืนนั้น

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

โอกาสในการบรรเลง

ใช้บรรเลงในพิธีสู่ขวัญ หรือการเรียกขวัญ

โน้ตเพลงเฮาตาสะแล

(พิธีกรรมการเข้าทรงเดียวกับชาวบ้าน)
Transcription By Kittipat Dongwung

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากโน้ตเพลงเฮาตาสะแล มีการใช้วงตรัวกันตรึมบรรเลงโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลง คือ ตรัวกลาง กลองกันตรึม ฉาบเล็ก ฉิ่ง โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองคือ ตรัวกลาง ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์ในแนวทำนองหลักของตรัวกลาง และมีห้องเพลงทั้งหมด 29 ห้องเพลง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทำนองตรัวกลางเพลงเฮาตาสะแล

4. เพลงเฮาตาสะแล

4.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

เพลงเฮาตาสะแลเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงโดยตรัวกลางเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง

4.2 กลุ่มเสียง (Mode)

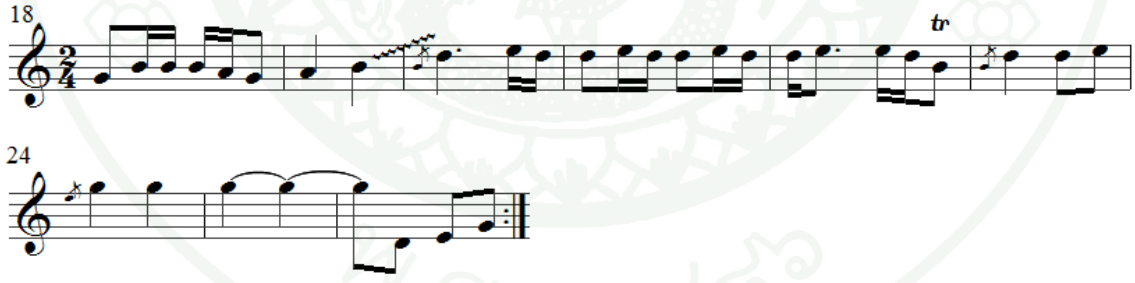
เพลงเฮาตาสะแลใช้กลุ่มเสียงหรือมาตราเสียงเฉพาะดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 1-9 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม

ห้องเพลงที่ 10-17 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม

ห้องเพลงที่ 18-26 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร ม



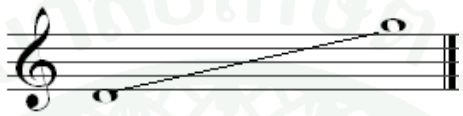
ห้องเพลงที่ 27-29 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ร

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงเฮาตาสะแล ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง คือ ซ ล ท ร ม (G A B D E)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.3 ช่วงเสียง (Ranges)

คือ ระดับเสียงต่ำสุด จนถึงสูงสุดของบทเพลง และเพลงเฮาตาสะแลนั้นมีระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียง D_1 และมีระดับเสียงสูงสุด คือ เสียง G_2 โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 11 ระดับเสียง ดังภาพและตัวอย่างบทเพลง



D_1 G_2

ตัวอย่างช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงเฮาตาสะแล

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองเพลง (Melodic Contour)

คือ ลักษณะของท่วงทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีตัวหนึ่ง และจากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนองของเพลงเฮาตาสะแล พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองเพลงทั้งหมด ดังนี้

4.4.1 ท่วงทำนองเพลงที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ในเพลงเฮาตาสะแลสามารถพบท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 6, 8, 14, 16 และ 27 ซึ่งใช้แนวทำนองเดียวกัน และห้องเพลงที่ 23-24 จากห้องเพลงที่ 6, 8, 14, 16 และ 27 ซึ่งมีแนวทำนองที่เหมือนกันนั้นมีรูปลักษณ์ของท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1- 7 คือ จาก G_1 B_1 B_1 B_1 A_1 B_1 D_2 จะเห็นได้ว่ามีการเน้นที่โน้ตตัว B_1 เพื่อให้ทำนอง B_1 เด่นชัดออกมา โดยมีโน้ตประดับคือ D_2 เป็นตัวเสริมประดับประดาเพื่อให้ทำนองมีความสวยงามมากยิ่งขึ้น ดังนี้

ห้องเพลงที่ 24-24 จะพบลักษณะของทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตจุดต่ำสุดถึงสูงสุดในตำแหน่งที่ 1-5 คือ จาก D_2-G_2 และมีการซ้ำโน้ตที่ตัว D_2 และ G_2 โดยใช้โน้ตตัว E_2 เป็นโน้ตผ่าน และมีโน้ตประดับที่ตำแหน่งที่ 1 คือ โน้ตตัว D_1 และตำแหน่งที่ 4 คือ G_2 เพื่อให้ทำนองที่บรรเลงมีความสวยงาม ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

ในเพลงเฮาตาสะแลสามารถพบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 22 มีทิศทางการดำเนินทำนอง โดยเริ่มจากจุดสูงสุดถึงจุดต่ำสุดในตำแหน่งที่ 2-5 คือจาก E_2 E_2 D_2 B_1 ดังนี้

4.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

ในเพลงเฮาตาสะแลสามารถพบท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 20-21 จะพบว่า มีการเคลื่อนที่อย่างคงที่ โดยเริ่มจากห้องเพลงที่ 20 นั้นมีโน้ตประดับตัว B เพื่อสร้างความเด่นให้กับโน้ตตัว D_2 ในตำแหน่งที่ 1 จากนั้น ก็มีการบรรเลงโน้ตแบบต่อเนื่อง ในปลายห้องที่ 21-22 ด้วยตัวโน้ต E_2 และ D_2 โดยเน้นที่โน้ตตัว D_2 เป็นพิเศษ ดังนี้

4.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating)

ในเพลงเฮาตาสะแลสามารถพบท่วงทำนองที่มีลักษณะขึ้นๆลงๆ ได้ในห้องเพลงที่ 17-18 โดยเน้นที่โน้ต 3 ตัวคือ B_1 A_1 G_1 แต่มีการใช้โน้ตตัว B_1-G_1 มากที่สุดถึง 4 ครั้งเท่ากันโดยมีโน้ตตัว A_1 เป็นโน้ตผ่านเพื่อใช้เชื่อมระหว่าง 2 ตัวโน้ตดังนี้

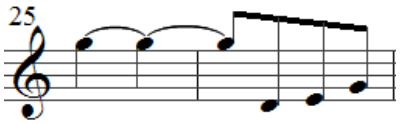
ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

ในเพลงเฮาตาสะแลจะมีการใช้ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น จะพบในห้องเพลงที่ 1-3, 4-5 และ 25-26 จากห้องเพลงที่ 1-3 นั้น เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-9 มีการข้ามขั้นเป็นส่วนใหญ่จะเป็นคู่ 5, คู่ 3 และคู่ 4 ตามลำดับโดยโน้ตในตำแหน่งที่ 1-2 คือโน้ตตัว D_1-A_1 มีการข้ามขั้นเป็นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ และโน้ตในตำแหน่งที่ 3-4 และ 8-9 นั้น เคลื่อนที่ข้ามขั้นเหมือนกันคือจาก E_1-G_1 เป็นคู่ 3 ไมเนอร์ และโน้ตในตำแหน่งที่ 6-7 มีการเคลื่อนที่ข้ามขั้นคือ จากโน้ตตัว G_1-D_1 เป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ และมีโน้ตประดับที่โน้ตตัว G_1 (โน้ตในตำแหน่งที่ 5) และมีโน้ตประดับที่โน้ตตัว E_1 คือโน้ตในตำแหน่งที่ 7 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 4-5 จะพบลักษณะทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-10 มีจุดที่ท่วงทำนองข้ามขั้น คือ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-3, 7-8 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ ในตำแหน่งที่ 4-5, 9-10 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 25-26 จะพบลักษณะของท่วงทำนองที่ต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 3-6 โดยมีจุดที่โน้ตข้ามขั้น และถือได้ว่าเป็นจุดที่มีพิสัยของเพลงเฮาตาสะแลกว้างที่สุดคือ 11 ระดับเสียงหรือ 17 ครึ่งเสียงจากโน้ตในตำแหน่งที่ 3-4 คือ โน้ตตัว G_2-D_1 เป็นขั้นคู่ 11 เปอร์เฟ็คต์ และโน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ คือ จากโน้ตตัว E_1-G_1 ดังนี้



ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองในเพลงเฮาตาสะแลนั้น จะเน้นในเรื่องของทิศทางการดำเนินทำนองทั้ง 29 ห้องเพลง โดยได้แบ่งเป็นช่วงได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 1-9

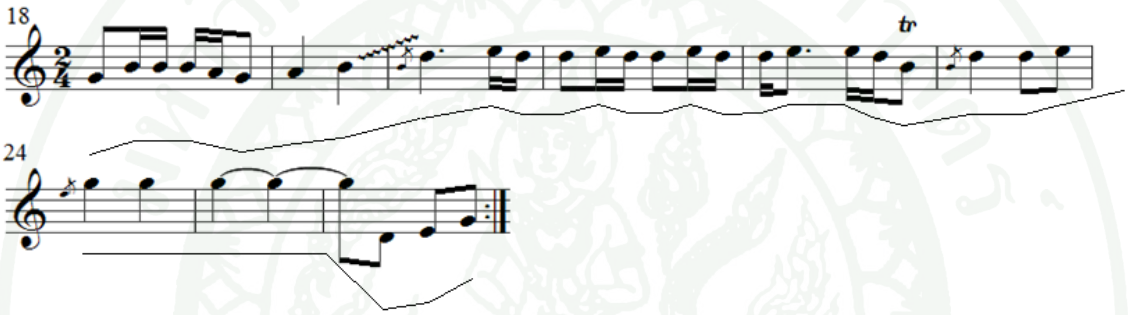
จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) ในห้องเพลงที่ 1-9 พบว่า มีทิศทางการดำเนินทำนองโดยเริ่มจากโน้ตต่ำสุดคือ โน้ตตัว D_1 แล้วข้ามขั้นไปหา A_1 เมื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 3 จะเห็นว่าทำนองเดินทางในลักษณะข้ามขั้นส่วนใหญ่จาก G_1-D_1 เป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ ที่เน้นและซ้ำอยู่บ่อยครั้ง เมื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 6 ทำนองเริ่มสูงขึ้นเรื่อยๆ และมีโน้ตประดับคือตัว D_2 เพื่อต้องการเน้นที่โน้ตตัว B_1 และมีการดำเนินทำนองไปถึงจุดสูงสุดคือโน้ตตัว D_2 โดยจุดสิ้นสุดของทำนองอยู่ที่โน้ตตัว G_1 โดยบรรเลงซ้ำอีกครั้งในปลายห้องที่ 7 ถึงต้นห้องเพลงที่ 8 และบรรเลงซ้ำกันอีกครั้งในห้องเพลงที่ 8-9 โดยเล่นโน้ตเดิมคือจากห้องเพลงที่ 6-7 โดยมีทิศทางการดำเนินทำนองที่ขึ้นๆลงๆ

ช่วงที่ 2 (ช่วงท่อนทำนองเพลง A') โน้ตเพลงในห้องที่ 10-17

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 10-17 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของโน้ตส่วนใหญ่ เป็นแบบซ้ำตัวโน้ตสลับการขึ้นๆลงๆมีระยะห่างของเสียงส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ 1-3 มีการซ้ำเสียงที่โน้ตตัว G_1 ในทุกๆต้นห้องเพลงที่ 10, 11, 12, 13, 14 ในตำแหน่งที่ 1-2 และมีการข้ามขั้นของตัวโน้ต ในตำแหน่งที่ 2-3 ในห้องเพลงที่ 10, 11, 12, 13, 14 พอเข้าห้องเพลงที่ 15-17 ทิศทางส่วนใหญ่จะเคลื่อนที่จาก G_1-D_2 และมีการซ้ำโน้ตที่ตัว G_1 อยู่บ่อยครั้ง

ช่วงที่ 3 (ช่วงท่อนทำนองเพลง B) โน้ตเพลงในห้องที่ 18-26



จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 3 ห้องเพลงที่ 18-26 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของโน้ตส่วนใหญ่เป็นแบบค่อนข้างสม่ำเสมอและในช่วงท้ายของช่วงที่ 3 คือห้องเพลงที่ 25-26 มีการกระโดดข้ามขั้น และถือว่าเป็นจุดที่มีความกว้างของเสียงหรือ พิสัยมากที่สุดของบทเพลง กล่าวคือ ในช่วงนี้มีการซ้ำเสียงตัวโน้ตสลับการข้ามขั้นและลงในช่วงห้องเพลงที่ 18-22 โดยการซ้ำที่โน้ตตัว B_1 D_2 และ E_2 ตามลำดับ เมื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 23-26 มีทิศทางของทำนองเคลื่อนที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนถึง G_2 ซึ่งเป็นจุดสูงสุด ในตำแหน่งที่ ในห้องเพลงที่ 24-26 และมีจุดที่มีการกระโดดจากโน้ตตัว G_2-D_1

ช่วงที่ 4 (ช่วงท่อนจบเพลง) โน้ตเพลงในห้องที่ 27-29

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 27-29 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองที่ขึ้นๆลงๆ จากโน้ตในห้องเพลงที่ 27 คือจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-7 จากโน้ตตัว G_1-D_2 โดยซ้ำเสียงที่โน้ตตัว B_1 และมีโน้ตประดับเพื่อความสวยงามของทำนอง จากนั้นมีทิศทางของการดำเนินทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ คือจากโน้ตตัว D_2 ในตำแหน่งที่ 7 ห้องเพลงที่ 27 ถึงตำแหน่งที่ 1 ในห้องเพลงที่ 29 และจบลงด้วย G_1 ซึ่งเป็นโน้ตหลักของเพลงเฮาตาสะแล

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางของการดำเนินทำนองของเพลงเฮาตาสะแล สรุปได้ว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองส่วนใหญ่ มีทิศทางที่ข้ามขั้น สลับกับการขึ้นๆลงๆ มีโน้ตประดับที่ตัว B_1 เพื่อต้องเน้นโน้ตตัว B_1 เป็นพิเศษ การเคลื่อนที่ของโน้ตในช่วงที่ 1-2 ส่วนใหญ่เคลื่อนที่ในระดับเสียงกลางๆ คือ จาก D_1-B_1 และในช่วงที่ 3-4 มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองจากระดับเสียงกลางๆไปสูง คือจากโน้ตตัว B_1-G_2 และมีจุดเปลี่ยนของทิศทางการดำเนินทำนองที่เห็นได้ชัดคือห้องเพลงที่ 26 จากตำแหน่งที่ 1-2 จากโน้ตตัว G_2-D_1

4.6 โครงสร้างของเพลง (Form)

ในบทเพลงเฮาตาสะแลประกอบไปด้วย 4 ช่วงย่อยๆคือ ช่วงท่อนนำ(a), ช่วงท่อนทำนองเพลง(a'), ช่วงท่อนทำนองเพลง(b), ช่วงจบเพลง(a) โดยประกอบไปด้วย 2 ส่วนใหญ่ๆคือ AB โดย A คือ aa' และ B คือ ba และมีการบรรเลงแบบซ้ำไปซ้ำมาถือว่าเป็นโครงสร้างแบบ Rounded Binary Structure ดังภาพตัวอย่างแสดงของรูปแบบคือ

4.7 ผิวพรรณ (Texture)

ในเพลงเฮาตาสะแลมีเครื่องดนตรีบรรเลง 4 ชิ้น คือ ตรัวกลาง (ซอ) เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และมีกลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ จึงเป็น ผิวพรรณในแบบ Monophony

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

4.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

ลักษณะของกระสวนจังหวะในเพลงเฮาตาสะแลในการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ จะใช้ลักษณะตัวโน้ตและตัวหยุดแสดงความยาวสั้นตามกระสวนจังหวะต่างๆที่พบในบทเพลงเฮาตาสะแล และจากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า มีกระสวนจังหวะรวมทั้งหมด 12 รูปแบบดังต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 1

รูปแบบที่ 2 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 2 และ 23

รูปแบบที่ 3 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 3 จำนวน 12 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17 และ 28

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 4 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 4 จำนวน 5 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 6, 8, 14, 16 และ 27

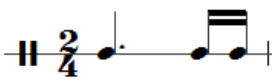
รูปแบบที่ 5 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 5 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 18

รูปแบบที่ 6 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 6 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 19

รูปแบบที่ 7 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 20

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 8 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 8 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 21

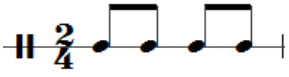
รูปแบบที่ 9 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 9 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 22

รูปแบบที่ 10 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 10 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 25

รูปแบบที่ 11 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 11 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 26

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 12 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงเฮาตาสะแลใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 12 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 29

จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงเฮาตาสะแล พบว่ามีการใช้กระสวนจังหวะทั้งหมด 12 รูปแบบ และสามารถจัดเรียงลำดับจากการนำมาใช้ได้ดังต่อไปนี้

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 1 คือ รูปแบบที่ 3 จำนวน 12 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 2 คือ รูปแบบที่ 4 จำนวน 5 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 3 คือ รูปแบบที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะน้อยที่สุดและมีจำนวนครั้งเท่ากัน คือ รูปแบบที่ 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 และ 12 จำนวน 1 ครั้ง

เพลงที่ 5 เพลงมม็วดเกล็วตา

เพลงมม็วดเกล็วตา เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการตัดพลายหรือการไล่ผีอีกชนิดหนึ่งซึ่งเป็นการบรรเลงในช่วงพิธีกรรมการตัดพลายเพลงแรก

วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

เป็นการบรรเลงที่ถือได้ว่าอยู่ในช่วงขั้นตอนสุดท้ายของพิธีการเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด ใช้บรรเลงเพื่อการตัดพลายหรือการไล่ผีออกไปจากตัวผู้ที่ถูกเข้าทรง กรณีที่เป็นผีตาเข้าทรงก็จะเป็นการตัดพลายเพื่อไล่ผีตาออกไป

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

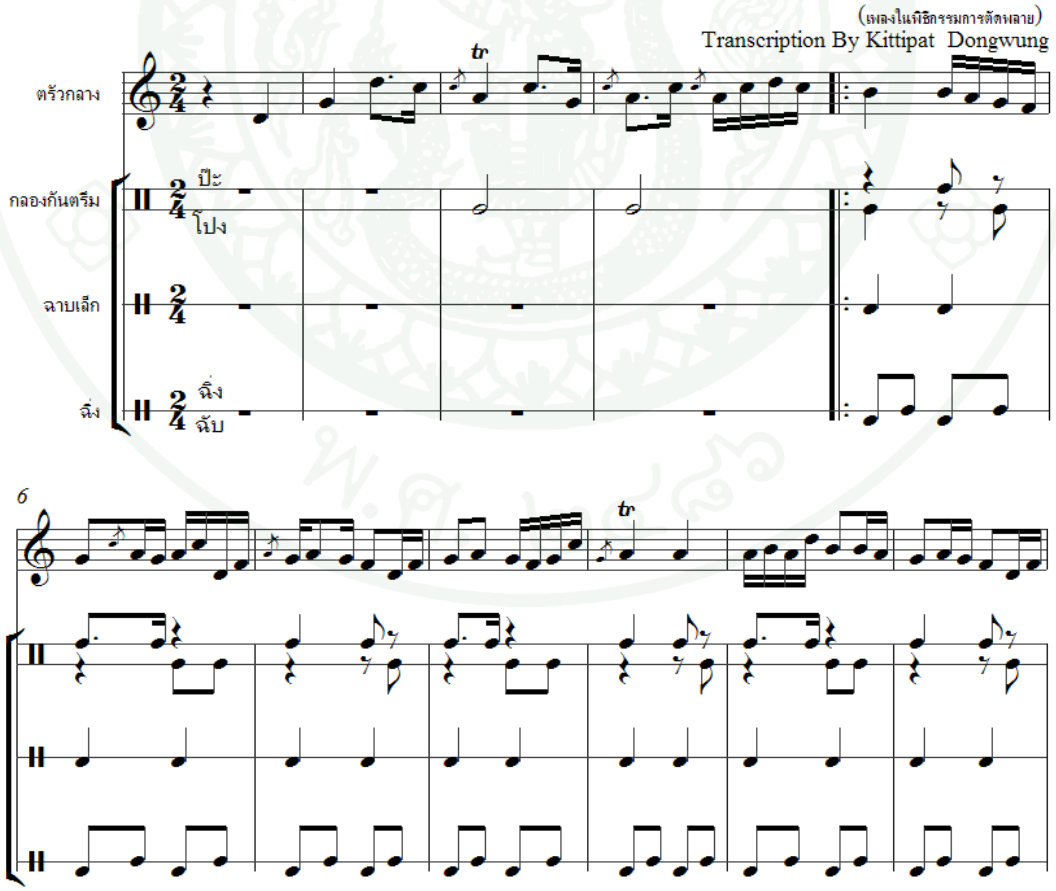
บทเพลงในช่วงของพิธีการ

เพลงมม็วดเกล็วตาเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีกรรมการตัดพลาย ซึ่งเป็นพิธีการในช่วงสุดท้ายของพิธีกรรมเข้าผีมด โดยใช้วงตรัวกันตรึมบรรเลงประกอบในเพลงนี้ โดยมี ตรัวกลาง กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง

โอกาสในการบรรเลง

ใช้บรรเลงในการตัดพลายหรือไล่ผี หรือมารที่มาอยู่กับเนื้อตัวคนป่วย และอยู่ในบริเวณบ้านเรือนของคนป่วย หรือตามท้องไร่ท้องนาออกไป

โน้ตเพลงมม็วดเกล็วตา



ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากโน้ตเพลงมม็วดเกล็วตา มีการใช้วงตรัวกันตรึมบรรเลงโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลง คือ ตรัวกลาง กลองกันตรึม ฉาบเล็ก ฉิ่ง โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองคือ ตรัวกลาง ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์ในแนวทำนองหลักของตรัวกลาง และมีห้องเพลงทั้งหมด 35 ห้องเพลง ดังนี้

ทำนองตรัวกลาง เพลงมม็วดเกล็วตา

Transcription By Kittipat Dongwung

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5. เพลงมม็วดเกล็วตา

5.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

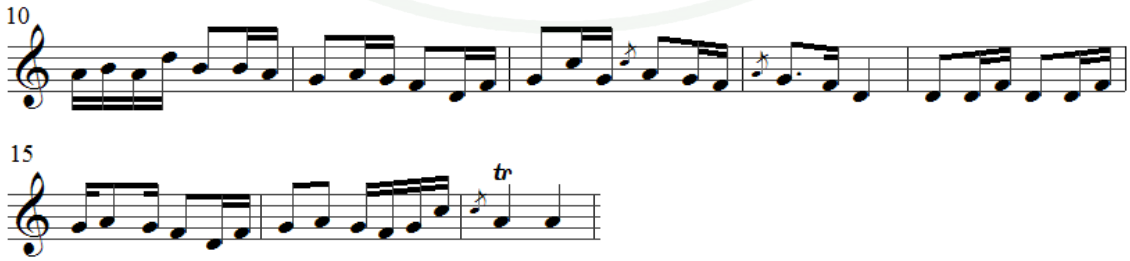
เพลงมม็วดเกล็วตาเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงโดยวงตรัวกันตรึม โดยใช้ตรัวกลางเป็นตัวบรรเลงทำนองหลัก และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง โดยตรัว กลางเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายใช้สี (Bowed) เป็นเครื่องดำเนินทำนองตลอดทั้งเพลง

5.2 กลุ่มเสียง (Mode)

เพลงมม็วดเกล็วตาใช้กลุ่มเสียงหรือมาตราเสียงโดยยึดตามประโยคเพลงดังต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-9 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร

ห้องเพลงที่ 10-17 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร



ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 18-25 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร

ห้องเพลงที่ 26-32 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร

ห้องเพลงที่ 33-35 ใช้กลุ่มเสียง ซ ล ท ด ร

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงมม็วดเกล็วตา ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง คือ ซ ล ท ด ร (G A B C D)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.3 ช่วงเสียง (Ranges)

คือระดับเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดของบทเพลงและเพลงมม็วดเกล็วตานั้น มีระดับเสียงต่ำสุด คือ D_1 และมีระดับเสียงสูงสุดคือ D_2 ดังภาพ โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 8 ระดับเสียง ดังภาพและตัวอย่างบทเพลง

D_1 D_2

แสดงตัวอย่างช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงมม็วดเกล็วตา

5.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองเพลง (Melodic Contour)

คือ ลักษณะของท่วงทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีกตัวหนึ่ง และจากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนองของเพลงมม็วดเกล็วตา พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองเพลงทั้งหมด ดังนี้

5.4.1 ท่วงทำนองเพลงที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ในเพลงมม็วดเกล็วตา สามารถพบทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 4 จากห้องเพลงที่ 4 มีรูปลักษณ์ของท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-6 จะเห็นได้ว่ามีการเล่นโน้ตตัว A_1 และ C_2 ขึ้นมาก่อนจากนั้นก็มีการบรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่งโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 3-6 ถึงโน้ตตัว A_1 C_2 D_2 C_2 ทั้งนี้โดยมีโน้ตประดับคือ โน้ตตัว C_2 เพื่อให้โน้ตตัว A_1 มีความโดดเด่นขึ้น ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

ในเพลงมม็วดเกล็วตา สามารถพบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 5, 11 และ 24 จากห้องเพลงที่ 5 มีท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 คือโน้ตตัว B_1-F_1 โดยมีการเรียงตามลำดับขั้นที่ต่อเนื่องโดยเริ่มจา B_1 B_1 A_1 G_1 F_1 โดยมีการซ้ำเสียงที่โน้ตตัว B_1 หรือโน้ตจากตำแหน่งที่ 1 และ 2 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 11 จะพบลักษณะท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-5 คือโน้ตตัว A_1 G_1 F_1 D_1 โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 4-5 และห่างกันเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ คือ F_1-D_1 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 24 จะพบลักษณะท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-4 คือโน้ตตัว D_2 D_2 C_2 A_1 โดยเริ่มจากตำแหน่ง 1-2 มีการบรรเลงซ้ำกันโน้ตตัวคือ B_2 และมีโน้ตตำแหน่งที่ 3-4 ห่างกันเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ คือ โน้ตตัว C_2-A_1 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

ในเพลงมม็วดเกล็วตาสามารถพบท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 10, 14 และ 30 จากห้องเพลงที่ 10 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองส่วนใหญ่เป็นโน้ตใน 2 ระดับเสียง คือ โน้ตตัว A_1-B_1 ในตำแหน่งที่ 1-7 แต่มีโน้ตผ่านในตำแหน่งที่ 4 เป็น D_4 ซึ่งอยู่ในตำแหน่งที่มีระดับเสียงกลางๆ ของทำนองระหว่าง A_1-B_1 ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 14 จะพบลักษณะของท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-6 คือโน้ตตัว D_1-F_1 โดยบรรเลงโน้ตตัว D_1 ซ้ำๆ สลับกับโน้ต F_1 โดยห่างกันเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ โดยเน้นที่โน้ตตัว D_1 แลมี F_1 เป็นโน้ตผ่าน ดังนี้

จากห้องเพลงที่ 30 จะพบลักษณะของท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-6 คือโน้ตตัว G_1-G_1 (G_1 G_1 A_1 G_1 A_1 G_1) โดยบรรเลงโน้ตซ้ำๆในตำแหน่งที่ 1-2 คือโน้ตตัว G_1 จากนั้นบรรเลง G_1 สลับกับ A_1 โดยมีระยะห่าง 1 ระดับเสียง ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating)

ในเพลงมม็วดเกล็วตาสามารถพบท่วงทำนองที่มีการขึ้นๆลงๆ ได้ในห้องเพลงที่ 7-8 โดยมีโน้ตระดับเสียงสูงสุดที่ตัว C_2 ซึ่งอยู่ในตำแหน่งสุดท้ายในห้องเพลงที่ 8 หรือโน้ตในตำแหน่งที่ 6 ของห้องเพลงที่ 8 และมีโน้ตต่ำสุดอยู่ที่ตัว D_1 คือโน้ตในตำแหน่งที่ 5 ของห้องเพลงที่ 7 ดังนี้

5.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

ในเพลงมม็วดเกล็วตามีการใช้ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น จะพบในห้อง 1-3, 22-23, 28, และ 31 จากห้องเพลงที่ 1-3 นั้น เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-8 มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ คือ เป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-3 คือโน้ตตัว D_1-G_1 มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 3-4 คือโน้ตตัว G_1-D_2 มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 และ 6-7 คือโน้ตตัว C_2-A_2 และ A_1-C_2 ตามลำดับ มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 7-8 คือโน้ตตัว C_2-G_1 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 22-23 จะพบลักษณะท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-9 และมีการข้ามขั้นเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-3 และ 3-4 คือโน้ต D_1-F_1 และ F_1-D_1 ตามลำดับ มีการข้ามขั้นที่เป็นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 คือโน้ตตัว A_1-D_1 และมีการข้ามขั้นที่เป็นขั้นคู่ 8 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 6-7, 7-8 และ 8-9 คือ จากโน้ตตัว D_1-D_2 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 28 จะพบลักษณะท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-5 และมีการข้ามขั้นที่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-3 และ 3-4 คือโน้ตตัว A_1-C_2 และ C_2-A_1 ตามลำดับ มีการข้ามขั้นที่เป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 4-5 คือโน้ตตัว A_1-D_2 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 31 จะพบลักษณะท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-9 และมีการข้ามขั้นที่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-2, 2-3, 3-4 และ 4-5 คือโน้ตตัว A_1-C_2 มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 8-9 คือโน้ตตัว C_2-G_1 ดังนี้

5.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองในเพลงมม็วดเกล็วตานั้น จะเน้นในเรื่องของทิศทางการดำเนินทำนองทั้ง 35 ห้องเพลง โดยได้แบ่งเป็นช่วงได้ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ช่วงที่ 1 (ช่วงท่อนนำบทเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 1-9

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 1 ห้องที่ 1-9 พบว่า ในช่วงแรกคือ จากห้องเพลงที่ 1-4 นั้น มีทิศทางการดำเนินทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ แต่มีลักษณะการก้าวกระโดดหรือในลักษณะของการข้ามขั้น โดยมีโน้ตประดับคือโน้ต C_2 เป็นตัวประดับประดาทำนอง โน้ตส่วนใหญ่จะใช้โน้ตตัว C_2 เป็นหลักโดยสามารถพบโน้ตตัว C_2 ได้บ่อยครั้งถึง 5 ครั้ง ทั้งนี้โดยมีโน้ตต่ำสุดถึงสูงสุดคือ โน้ต D_1-D_2 ในช่วงที่ 2 คือจากห้องเพลงที่ 5-9 พบว่ามีทิศทางการดำเนินทำนองที่ขึ้นๆ ลงๆ โน้ตส่วนใหญ่จะดำเนินอยู่ในโน้ตตัว F_1 G_1 A_1 B_1 โดยพบได้บ่อยครั้งทั้งนี้โดยมีโน้ตต่ำสุดถึงสูงสุดคือโน้ตตัว D_1-C_2 และมีการบรรเลงทำนองซ้ำหรือคงที่ในห้องเพลงที่ 9

ช่วงที่ 2 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 10-17

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 2 ห้องที่ 10-17 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองจากจุดสูงสุด คือ D_2 ซึ่งอยู่ในห้องเพลงที่ 10 ตำแหน่งที่ 4 ในห้องเพลงที่ 10 นี้มีทำนองเพลงที่ค่อนข้างสม่ำเสมอจากนั้นมีทำนองเพลงที่ต่ำลงเรื่อยๆ จนดำเนินถึงจุดต่ำสุด คือโน้ตตัว D_1 ในห้องเพลงที่ 11 จากนั้น ดำเนินทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนถึง C_2 ในห้องเพลงที่ 12 จากนั้นดำเนินทำนองที่ต่ำลงมาอีกจนถึงจุดต่ำสุด ในห้องเพลงที่ 13 และห้องเพลงที่ 14 จากนั้นมี

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทำนองเพลงที่ขึ้นๆลงๆ และคงที่ในห้องเพลงที่ 17 ซึ่งโน้ตส่วนใหญ่ ในช่วงที่ 2 นี้จะเป็นทำนองที่ขึ้นๆลงๆโดยมีโน้ตประดับคือ A_1 และ C_2

ช่วงที่ 3 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 18-25

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 3 ห้องที่ 18-25 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองที่ในช่วงแรกคือ จากห้องเพลงที่ 18 มีทำนองที่คงที่ ในห้องเพลงที่ 19 มีทิศทางของการดำเนินทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ พบเข้าสู่ห้องเพลงที่ 20-23 มีทำนองที่ต่อเนื่องแบบข้ามขั้นส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ พบได้ในห้องเพลงที่ 21, 22 ขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ พบได้ในห้องเพลงที่ 20 ขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ ในห้องเพลงที่ 22 และการดำเนินทำนองที่กระโดดข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 23 คือ จาก D_1-D_2 จากนั้นในห้องเพลงที่ 24-25 ทิศทางการดำเนินทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆสลับกับการขึ้นลงแบบข้ามขั้น ในปลายห้องเพลงที่ 25 โดยเริ่มจาก โน้ตในตำแหน่งที่ 2-7

ช่วงที่ 4 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 26-32

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 4 ห้องที่ 26-32 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองในห้องเพลงที่ 26-27 มีทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ โดยโน้ตสูงสุดอยู่ที่โน้ตตำแหน่ง 6 คือ โน้ต D_2 เมื่อถึงห้องเพลงที่ 27 ทิศทางเริ่มต่ำลง 2 ระดับเสียง คือ จาก D_2-B_1 แต่โน้ตในห้องเพลงที่ 27 โน้ตค่อนข้างคงที่ ในห้องเพลงที่ 28 มีการใช้โน้ตตัว A_1 บรรเลงซ้ำในตำแหน่ง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ที่ 1-2 พอถึงตำแหน่งที่ 2-3, 3-4 มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ พอถึงตำแหน่ง 4-5 ทิศทางเริ่มข้ามขั้นไปถึงจุดสูงสุดอีกครั้งคือจาก A_1-D_2 จากนั้น โน้ตมีทิศทางของท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆจากโน้ตตัว D_2 ในตำแหน่งที่ 5 ในห้องเพลงที่ 28 โน้ตตำแหน่งที่ 5 ในห้องเพลงที่ 29 ในห้องเพลงที่ 30 ทิศทางของทำนองคงที่ โดยบรรเลงโน้ตตัว G_1-A_1 เป็นส่วนใหญ่โดยใช้ C_2 ซึ่งอยู่ในตำแหน่งที่ 7 ของห้องเพลงที่ 30 เป็นโน้ตผ่านเพื่อเข้าสู่ห้องเพลงที่ 31 ทิศทางของห้องเพลงที่ 31-32 นั้นมีลักษณะการข้ามขั้นของทำนองโดยสลับโน้ตตัว A_1-C_2 ในห้องเพลงที่ 32 ทิศทางข้ามขั้นและสูงขึ้นเรื่อยๆ

ช่วงที่ 5 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 33-35

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 5 ห้องที่ 33-35 พบว่า มีการเคลื่อนที่ของทิศทางการดำเนินทำนองที่ขึ้นๆลงๆเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1 ในห้องเพลงที่ 33 ถึงโน้ตในตำแหน่งที่ 5 ในห้องเพลงที่ 34 และมีทิศทางที่กระโดดข้ามขั้นจากโน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 คือจาก C_2-D_1 โดยมีระดับเสียง ห่างกัน 2 ระดับเสียงหรือขั้นคู่ 7 ไมเนอร์ จากนั้นมีทิศทางของทำนองที่สูงจาก D_1-G_1

การศึกษาวิเคราะห์ทิศทางของการดำเนินทำนองเพลงมม็วดเกล็วตา สรุปได้ว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองส่วนใหญ่มีทิศทางที่ข้ามขั้นสลับกับการสม่ำเสมอของทำนอง โดยทิศทางของทำนองข้ามขั้น พบได้ในห้องเพลง 2, 3, 4, 6, 12, 14, 20, 22, 23, 25, 28, 31, 32 และ 34 และมีทิศทางของทำนองที่สม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 8, 9, 10, 14 และ 30 และมีการบรรเลงโดยใช้โน้ตประดับหรือเสียงสะบัด (Grace note) คือโน้ตตัว C_2, A_1,G_1 และ B_1 ตามลำดับ มีการบรรเลงโน้ตตัว G และ D อยู่บ่อยครั้งบ่งบอกความเป็นบันไดเสียงหรือโหมดหลัก G

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

5.6 โครงสร้างของเพลง (Form)

ในเพลงมม็วดเกล็วตา สรุปได้ว่า ประกอบด้วย ท่อนนำบทเพลง-ท่อนทำนองเพลง1-ท่อนทำนองเพลง2-ท่อนทำนองเพลง3-ท่อนทำนองเพลง4-ท่อนทำนองเพลง5 โดยมีลักษณะการบรรเลงที่ซ้ำๆกันในแบบสั้นของทำนอง หรือ Iterative Form โดยใช้ตรัวกลางบรรเลงเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ซ้ำไปมา และอาจมีรายละเอียดที่แตกต่างไปบ้างแต่ก็มีแนวทำนองหลักที่เหมือนเดิม

5.7 ผิวพรรณ (Texture)

ในเพลงมม็วดเกล็วตามีเครื่องดนตรีบรรเลง 4 ชิ้น คือ ตรัวกลาง เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และมีกลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ จึงเป็น ผิวพรรณในแบบ Monophony

5.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

ลักษณะของกระสวนจังหวะในเพลงมม็วดเกล็วตาในการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ จะใช้ลักษณะตัวโน้ตและตัวหยุดแสดงความยาวสั้นตามกระสวนจังหวะต่างๆที่พบในบทเพลงมม็วดเกล็วตา และจากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า มีกระสวนจังหวะรวมทั้งหมด 18 รูปแบบ ดังต่อไปนี้

รูปแบบที่ 1 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 1

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 2 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 2 และ 3

รูปแบบที่ 3 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

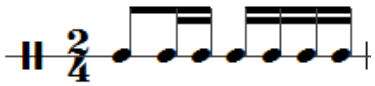
ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 4

รูปแบบที่ 4 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 4 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 5, 29 และ 33

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 5 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 5 จำนวน 3 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 6, 30 และ 34

รูปแบบที่ 6 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 6 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 7 และ 15

รูปแบบที่ 7 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 7 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 8 และ 16

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 8 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 8 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 9 และ 17

รูปแบบที่ 9 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

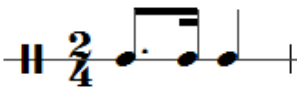
ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 9 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 10 และ 18

รูปแบบที่ 10 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 10 จำนวน 7 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 11, 12, 14, 19, 20, 28 และ 32

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 11 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 11 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 13 และ 21

รูปแบบที่ 12 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

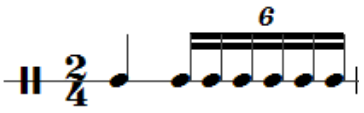
ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 12 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 22 และ 24

รูปแบบที่ 13 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 13 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 23

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 14 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 14 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 25

รูปแบบที่ 15 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

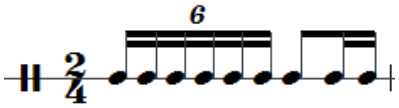
ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 15 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 26

รูปแบบที่ 16 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 16 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 27

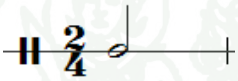
ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 17 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 17 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 31

รูปแบบที่ 18 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงมม็วดเกล็วตาใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 18 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 35

จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงมม็วดเกล็วตาพบว่า มีการใช้กระสวนจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบและสามารถจัดเจียงลำดับจากการนำมาใช้ได้ดังต่อไปนี้

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 1 คือ รูปแบบที่ 10 จำนวน 7 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 2 คือ รูปแบบที่ 4 และ 5 จำนวน 3 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 3 คือ รูปแบบที่ 2,6, 7, 8, 9 และ 12 จำนวน 2 ครั้ง

ใช้กระสวนจังหวะน้อยที่สุดและมีจำนวนครั้งเท่ากัน คือ รูปแบบที่ 1, 3, 13, 14, 15, 16, 17 และ 18 จำนวน 1 ครั้ง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เพลงที่ 6 เพลงจะเรียง

เพลงจะเรียง เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการเข้าครูใหญ่ คือผู้ที่ทำพิธีการหรือเรียกว่า บองบ็อด เพื่อทำการตัดพลาย

วัตถุประสงค์ของการบรรเลง

เป็นการบรรเลงเพื่อเข้าครูใหญ่ของผู้กระทำพิธีก่อน โดยใช้ดอกไม้สีขาวในพิธีกรรมช่วงนี้โดยสรุปเหตุการณ์และวิธีการแก้ไขหรือการรักษาโรคหรือการบำบัดทั้งหมดก่อนจากนั้นก็จะเป็นการตัดพลายหรือการไล่ผีของคนป่วยที่มารักษากันต่อไป

บทเพลงในช่วงของพิธีการ

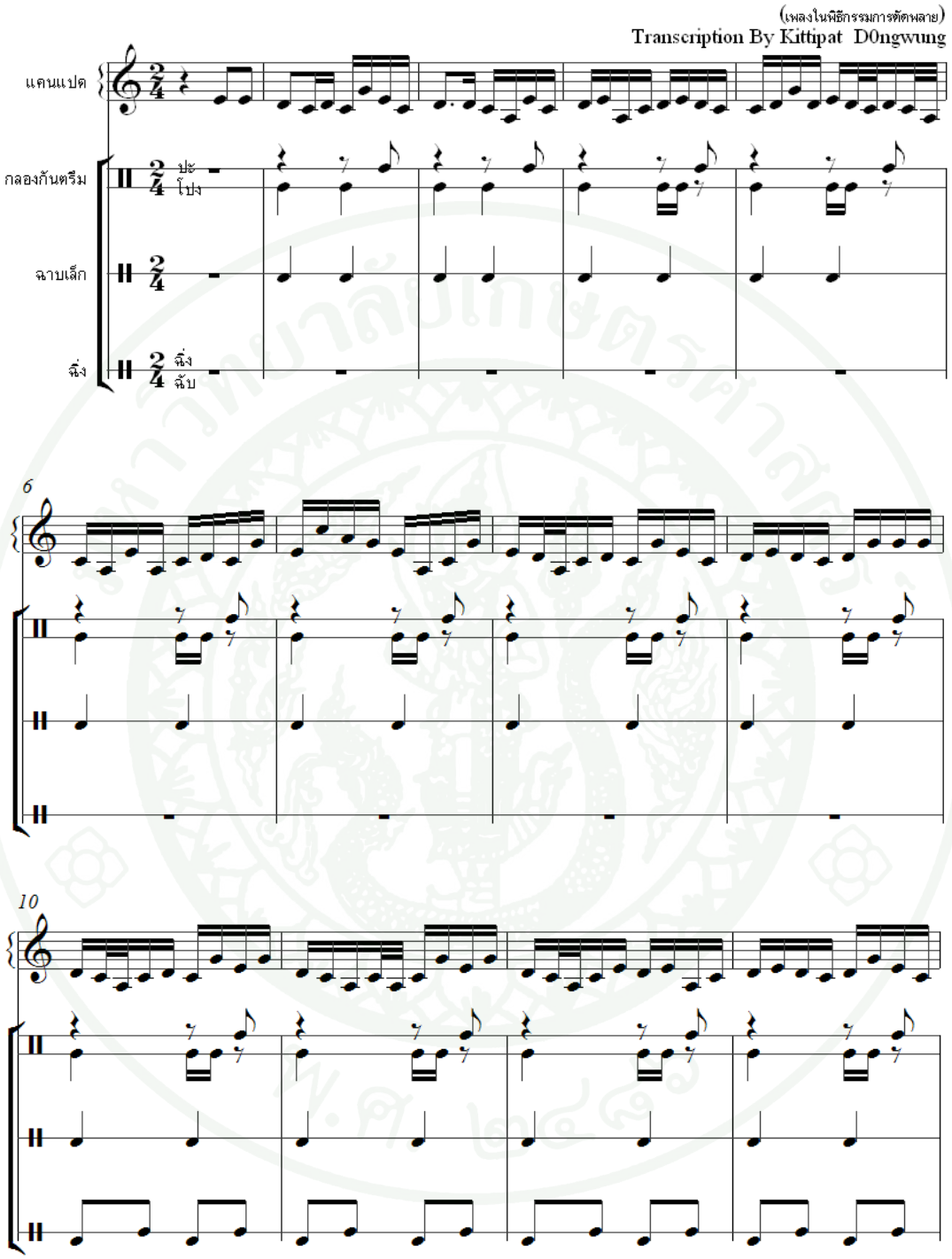
เพลงจะเรียงเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีกรรมการตัดพลาย ซึ่งเป็นพิธีการในช่วงสุดท้ายของพิธีกรรมเข้าผีมด โดยใช้วงแคนบรรเลงประกอบในช่วงนี้ โดยมี แคน กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง ในช่วงนี้ผู้ที่ทำพิธีหรือบองบ็อดจะมีการรำดาบไปรอบๆเวทีเพื่อทำการไล่ผีโดยสวดมนต์หรือคาถาในใจประมาณ 3 รอบ เพื่อเป็นการไล่ผีหรือมารทั้งหลายที่มากระทำให้เจ้าบ้านหรือบรรดาญาติของเจ้าบ้านได้เจ็บป่วยหรือได้รับความเดือดร้อนให้ออกไปให้หมด โดยช่วงของพิการนี้จะเป็นช่วงที่สั้นๆ โดยเสียงแคนจะบรรเลงจะเรียงไปเรื่อยๆจนกล่าวจะเสร็จขั้นตอนในช่วงนี้

โอกาสในการบรรเลง

ใช้บรรเลงในการตัดพลายหรือการไล่ผีหรือมารผจญต่างๆ ที่มาก่อกวนทั้งที่อยู่กับเนื้อกับตัวและในอาณาบริเวณนั้นๆ

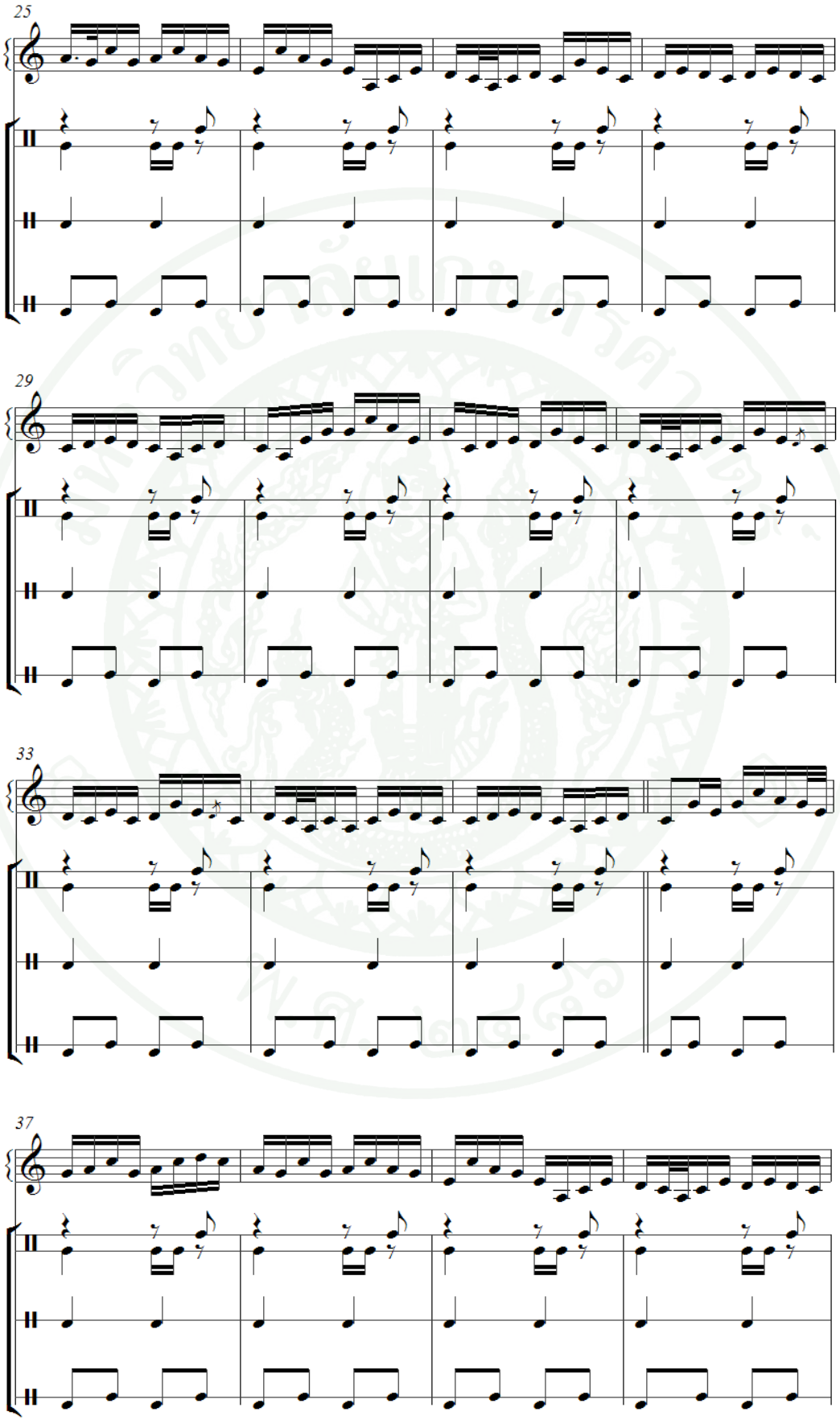
ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

โน้ตเพลงจะเรียง



ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากโน้ตเพลงจะเรียง มีการใช้วงแคนบรรเลงโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลง คือ แคน กลอง กันตรึม ฉาบเล็ก ฉิ่ง โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองคือ แคน ฉะนั้นผู้วิจัยจึงเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์ในแนวทำนองหลักของแคน และมีห้องเพลงทั้งหมด 45 ห้องเพลง ดังนี้

ทำนองแคน เพลงจะเรียง

Transcription By Kittipat Dongwung

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

6. เพลงจะเรียง

6.1 สื่อสร้างเสียง (Medium)

เพลงจะเรียงเป็นบทเพลงที่มีการบรรเลงโดยแคน 8 โดยใช้แคนเป็นตัวบรรเลงทำนองหลัก และมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะคือ กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง โดยแคนเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลิ้นอิสระ (Free reed) เป็นเครื่องดำเนินทำนองตลอดทั้งเพลง

6.2 กลุ่มเสียง (Mode)

เพลงจะเรียงใช้กลุ่มเสียงหรือมาตราเสียงโดยยึดตามประโยคเพลงดังต่อไปนี้

ห้องเพลงที่ 1-9 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 10-15 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

ห้องเพลงที่ 16-21 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

ห้องเพลงที่ 22-28 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 29-34 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

ห้องเพลงที่ 35-40 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

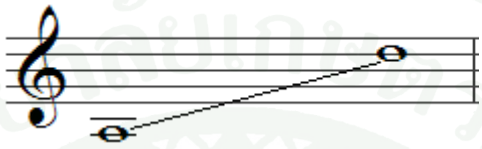
ห้องเพลงที่ 41-45 ใช้กลุ่มเสียง ล ด ร ม ซ

จากการศึกษาวิเคราะห์กลุ่มเสียง พบว่า กลุ่มเสียงที่ใช้ในเพลงจะเรียง ใช้กลุ่มเสียง 5 เสียง คือ ล ด ร ม ซ (A C D E G)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

6.3 ช่วงเสียง (Ranges)

คือระดับเสียงต่ำสุดถึงสูงสุดของบทเพลงและเพลงจะเรียงนั้นมีระดับเสียงต่ำสุด คือ A และมีระดับเสียงสูงสุดคือ D_2 ดังภาพ โดยมีช่วงเสียงห่างกัน 11 ระดับเสียง ดังภาพและตัวอย่างบทเพลง



A D_2

ตัวอย่างช่วงกว้างของเสียงในบทเพลงจะเรียง

6.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนองเพลง (Melodic Contour)

คือ ลักษณะของท่วงทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีกตัวหนึ่ง และจากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนองของเพลงจะเรียง พบว่า มีการเคลื่อนที่ของท่วงทำนองเพลงทั้งหมด ดังนี้

6.4.1 ท่วงทำนองเพลงที่สูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending)

ในเพลงจะเรียงสามารถพบท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 4, 16, 24 และ 30 จากห้องเพลงที่ 4 มีลักษณะแนวทำนองโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 3 ในโน้ตตัว A และมีท่วงทำนองเพลงที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนถึงจุดสูงสุด คือ โน้ตในตำแหน่งที่ 6 ในโน้ตตัว E_1 คือ จากโน้ตตัว A C_1 D_1 E_1 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 16 จะพบลักษณะท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-7 คือโน้ตตัว A A A C_1 D_1 C_1 G_1 โดยโน้ตต่ำสุดถึงสูงสุดคือ จาก A-G_1 ห่างกัน 7 ระดับเสียง ดังนี้

ห้องเพลงที่ 24 จะพบลักษณะท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-8 คือ โน้ตตัว G_1 A_1 C_2 G_1 A_1 C_2 D_2 C_2 และมีทิศทางของทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆอยู่ 2 ช่วงคือ ช่วงแรกคือจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-3 คือจาก G_1 A_1 C_2 และช่วงที่ 2 คือ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 4-7 คือจาก G_1 A_1 C_2 D_2 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 30 จะพบลักษณะท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-6 คือโน้ตตัว A E_1 G_1 G_1 C_2 มีท่วงทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆในลักษณะที่ข้ามขั้น โดยโน้ตต่ำสุดคือ A โน้ตในตำแหน่งที่ 2 และโน้ตสูงสุดคือ C_2 คือโน้ตในตำแหน่งที่ 6 ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

6.4.2 ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending)

ในเพลงจะเรียงสามารถพบท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ ในห้องเพลงที่ 7 จากห้องเพลงที่ 7 มีท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2 ซึ่งมีระดับเสียงสูงสุดคือ C_2 จากนั้นเคลื่อนที่ต่ำลงเป็น A_1 G_1 E_1 A ตามลำดับ โดยจุดต่ำสุดอยู่ที่โน้ตในตำแหน่งที่ 6 คือโน้ตตัว A ดังนี้

6.4.3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced)

ในเพลงจะเรียงสามารถพบท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอในห้องเพลงที่ 9 และจากห้องเพลงที่ 9 พบว่ามีท่วงทำนองที่สม่ำเสมอ ใน 2 ระดับคือ ระดับที่ 1 เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 มีการเคลื่อนที่ของโน้ตอยู่ที่ 2 ระดับเสียง คือ D_1 และ C_1 คือ โน้ตตัว D_1 D_1 D_1 C_1 D_1 ระดับที่ 2 เริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 6-8 มีการเคลื่อนที่อยู่ที่ระดับเดียวกันคือ G_1 คือโน้ตตัว G_1 G_1 G_1 โดยมีท่วงทำนองที่มีระยะห่างกันของการกระโดดข้ามจากตำแหน่งที่ 5-6 เป็น 4 ระดับเสียงหรือ ขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ ดังนี้

6.4.4 ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating)

ในเพลงจะเรียงสามารถพบท่วงทำนองที่มีการขึ้นๆลงๆ ได้ในห้องเพลงที่ 21-22, 28-29 (ซึ่งมีท่วงทำนองเดียวกัน) และห้องเพลงที่ 34-35 จากห้องเพลงที่ 21-22 และ 28-29 มีท่วงทำนองที่ขึ้นๆลงๆ โดยเริ่มจากโน้ตตัว D_1 เคลื่อนที่ขึ้นไปหา E_1 จากนั้นเคลื่อนที่ต่ำลงตามลำดับขั้นเข้าหา C_1 จากนั้น เคลื่อนที่ขึ้นและลงโดยอยู่ใน 3 ระดับเสียงนี้คือ จาก E_1-C_1 และC_1-E_1 ตามลำดับ ดังภาพห้องเพลงที่ 21 และ 28 ในห้องเพลงที่ 22 และ 29 นั้นมีการเริ่มต้นของการเคลื่อนที่ที่ C_1 จากนั้น

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เคลื่อนที่ขึ้นหา ตัว E_1 ตามลำดับขั้น จากนั้นเคลื่อนที่ลงตามลำดับขั้นจากตำแหน่งที่ 3-5 และข้ามขั้นในตำแหน่งที่ 5-6 เป็น 3 ระดับเสียงคือ จาก C_1-A ลงต่ำสุดจากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปหา C_1 อีกครั้งโดยข้ามขั้นและจบด้วยโน้ตตัว D_1 ดังนี้

ห้องเพลงที่ 34-35 จะพบลักษณะของท่วงทำนองที่ขึ้นๆลงๆอย่างต่อเนื่อง ทั้งการข้ามขั้นและเรียงตามลำดับขั้นของตัวโน้ต โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1 ห้องเพลงที่ 34 นั้นมีการเคลื่อนที่ ตามลำดับขั้น จาก D_1-C_1 และข้ามขั้นจากตำแหน่งที่ 2-3 คือ โน้ตตัว C_1-A และA-C_1 ตามลำดับ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 7 ห้องเพลงที่ 34 นั้นมีการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นโดยการซ้ำที่โน้ตตัว C_1 คือจากตำแหน่งที่ 9 ของห้องเพลงที่ 34 และโน้ตในตำแหน่งที่ 1 ของห้องเพลงที่ 35 จากนั้นเคลื่อนที่ตามลำดับขั้นและจบด้วยโน้ตตัว D_1 ดังนี้

6.4.5 ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap)

ในเพลงจะเรียงมีการใช้ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น จะพบในห้องเพลงที่ 6, 7, 11 และ 30 จากห้องเพลงที่ 6 โดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-5 และ 7-8 จากตำแหน่งโน้ตที่ 1-5 ในโน้ตตัว C_1-A (โน้ตตำแหน่งที่ 1-2) มีการข้ามขั้นเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ จาก A-E_1 (โน้ตตำแหน่งที่ 2-3) มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ และจาก E_1-A โน้ตในตำแหน่งที่ 3-4 มีการข้ามขั้นเป็นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ และจาก A-C_1 โน้ตในตำแหน่งที่ 4-5 มีการข้ามขั้นเป็นคู่ 3 ไมเนอร์ และโน้ตตำแหน่งสุดท้ายคือ ตำแหน่งที่ 7-8 คือโน้ตตัว C_1-G_1 มีการข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ โดยสรุปคือมีการข้ามขั้นส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ห้องเพลงที่ 7 จะพบลักษณะท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น ในห้องเพลงที่ 1-3 และ 4-8 จากตำแหน่งที่ 1-3 นั้นมีการข้ามขั้นโดยโน้ตในตำแหน่งที่ 1-2 คือจากโน้ตตัว E_1-C_2 เป็นขั้นคู่ 6 ไมเนอร์ จากโน้ตตำแหน่งที่ 2-3 คือโน้ตตัว C_2-A_1 เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตตำแหน่งที่ 4-5 คือโน้ตตัว G_1-E_1 เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 คือโน้ตตัว E_1-A เป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์จากโน้ตตำแหน่งที่ 6-7 คือ โน้ตตัว A-C_1 เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ และจากโน้ตตำแหน่งที่ 7-8 คือโน้ตตัว C_1-G_1 เป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ สรุปได้คือ มีการข้ามขั้นของท่วงทำนองส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ทางไมเนอร์และเปอร์เฟ็คต์คือ 6 ไมเนอร์, 3 ไมเนอร์, 3 ไมเนอร์, 5 เปอร์เฟ็คต์, 3 ไมเนอร์, 5 เปอร์เฟ็คต์ ตามลำดับ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 11 จะพบลักษณะของท่วงทำนองที่ข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-8 จากตำแหน่งที่ 2-6 นั้นมีการข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตตัว C_1 A C_1 A C_1 ตามลำดับ เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตตำแหน่งที่ 6-7 คือโน้ตตัว C_1-G_1 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตตำแหน่งที่ 7-9 คือจากโน้ตตัว G_1 E_1 G_1 ข้ามขั้นกันเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ สรุปได้คือ มีการข้ามขั้นของท่วงทำนองส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์และ 5 เปอร์เฟ็คต์ ดังนี้

ห้องเพลงที่ 30 จะพบลักษณะของท่วงทำนองที่ข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-8 มีการข้ามขั้นโดยเริ่มจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1-2 คือจากโน้ตตัว C_1-A ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 2-3 คือโน้ตตัว A-E_1 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 3-4 คือโน้ตตัว E_1-G_1 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 5-6 คือโน้ตตัว G_1-

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

C_2 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 6-7 คือโน้ตตัว C_2-A_1 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ จากโน้ตในตำแหน่งที่ 7-8 คือโน้ตตัว A_1-E_1 ข้ามขั้นเป็นขั้นคู่ 4 เปอร์เฟ็คต์ สรุปได้คือมีการข้ามขั้นส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ทางไมเนอร์และเปอร์เฟ็คต์ ได้แก่ 3 ไมเนอร์, 5 เปอร์เฟ็คต์, 3 ไมเนอร์, 4 เปอร์เฟ็คต์, 3 ไมเนอร์ ตามลำดับ ดังนี้

6.5 ทิศทางการดำเนินทำนอง

ในการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองในเพลงจะเรียงนั้น จะเน้นในเรื่องของทิศทางการดำเนินทำนองทั้ง 45 ห้องเพลง โดยได้แบ่งเป็นช่วงได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 1-9

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 1 ห้องที่ 1-9 พบว่า ในช่วงแรกทำนองค่อนข้างคงที่พบเข้าสู่ห้องเพลงที่ 2 มีทิศทางที่สูงขึ้นในแบบก้าวกระโดด ในตำแหน่งที่ 4-5 จากนั้นเคลื่อนต่ำลงแบบข้ามขั้นคือ จาก A-E_1 ในห้องเพลงที่ 3 ตำแหน่งที่ 4-5 ข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 4 จากนั้นมีทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ จนถึงตำแหน่งที่ 3 ในห้องเพลงที่ 5 จากนั้นทำนองก็มีทิศทางที่ต่ำลงเรื่อยๆ พบเข้าสู่ห้องเพลงที่ 6 มีทิศทางของทำนองที่สูงขึ้นเรื่อยๆ สลับกับการข้ามขั้นของทำนอง และมีทิศทางของทำนองที่ก้าวกระโดดจากโน้ตตำแหน่งที่ 1-2 ในห้องเพลงที่ 7 จากนั้นทิศทางของเริ่ม

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ต่ำลงเรื่อยๆในตำแหน่งที่ 6 พบเข้าสู่ตำแหน่งที่ 8 มีทิศทางที่ขึ้นๆลงๆ และทำนองเริ่มคงที่ในห้องเพลงที่ 9

ช่วงที่ 2 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 10-15

จากการศึกษาวิเคราะห์ถึงทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 10-15 พบว่ามีทิศทางทำนองที่ขึ้นๆลงๆ ในห้องเพลงที่ 10 สลับกับเสียง C_1 จากนั้นมีการข้ามขั้นจากโน้ต C_1-G_1 และมีการข้ามขั้นแบบต่อเนื่องเป็นขั้นคู่ 3 เข้าสู่ห้องเพลงที่ 11 ทิศทางทำนองมีการข้ามขั้นโดยใช้โน้ตตัว C_1 สลับกับ A จากตำแหน่งที่ 2-5 เข้าสู่ตำแหน่งที่ 6-9 มีการข้ามขั้นของตัวโน้ตแบบก้าวกระโดดจาก C_1-G_1 จากนั้นเคลื่อนต่ำลงเข้าหา E_1 โดยสลับกับโน้ตตัว G_1 และเคลื่อนที่ 9 และเคลื่อนที่ต่ำลงในห้องเพลงที่ 12 มีการซ้ำโน้ตตัว E_1 จากนั้นเคลื่อนที่ขึ้นและลงสลับกับการข้ามขั้นจากโน้ต C_1-G_1 อยู่บ่อยครั้ง

ช่วงที่ 3 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 16-21

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนอง ช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 16-21 พบว่า ในห้องเพลงที่ 16 มีการซ้ำของทำนองเป็นโน้ตตัว A ในตำแหน่งที่ 1-3 จากนั้นมีการบรรเลงซ้ำที่ C_1 สลับกับ D_1 และ G_1 โดยการกระโดดข้ามขั้นขึ้นจาก E_1-C_2 ในตำแหน่งที่ 1-2 ห้องเพลงที่ 17 จากนั้นมี

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ทิศทางต่ำลงเรื่อยๆคือจาก C_2-A โดยสลับการขึ้นๆลงๆ ตามลำดับขั้นของทิศทางทำนอง ในห้องเพลงที่ 19 มีการซ้ำทำนอง D_1 สลับกับ E_1 และซ้ำที่ตัว C_1 จากนั้นมีการข้ามขั้นจาก C_1-G_1 สลับกับ E_1 และมีทิศทางที่ขึ้นๆลงๆสลับการข้ามขั้นทำนอง ในห้องเพลงที่ 20-21

ช่วงที่ 4 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 22-28

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนอง ช่วงที่ 4 ห้องเพลงที่ 22-28 พบว่ามีทิศทางที่ขึ้นๆลงๆ โดยการเลื่อนระดับเสียงขึ้นไปในทุกๆห้องเพลง โดยในห้องเพลงที่ 22 มีระดับเสียงที่ C_1 และ D_1 ในห้องเพลงที่ 23 มีระดับเสียงที่ E_1 ในห้องเพลงที่ 24 มีระดับเสียงที่ G_1 A_1 และ D_2 ตามลำดับ โดยการไต่ลำดับเสียงโดยการใช้โน้ตผ่านและมีทิศทางที่สูงขึ้นเรื่อยๆ สลับกับการขึ้นๆลงๆของทำนอง มีการข้ามขั้นอยู่บ่อยครั้งในห้องเพลงที่ 25 และ 26 มีทิศทางที่ขึ้นๆลงๆในห้องเพลงที่ 27-28

ช่วงที่ 5 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 29-34

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนอง ช่วงที่ 5 ห้องเพลงที่ 29-34 พบว่า ในห้องเพลงที่ 29 มีทิศทางที่สูงขึ้นและต่ำลงโดยเริ่มจากโน้ตตัว C_1 มีทิศทางขึ้นและลงตามลำดับขั้นมีจุดต่ำสุดที่ตัว A จากนั้นมีทิศทางที่สูงขึ้น และต่ำลงในห้องเพลงที่ 30 จากนั้นมีทิศทางที่สูงขึ้นโดยสูงสุดอยู่ที่โน้ตตัว C_2 จากนั้นมีทิศทางที่ขึ้นๆลงๆสลับกับการข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 31-32

ช่วงที่ 6 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 35-40

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 6 ห้องเพลงที่ 35-40 พบว่า มีทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นตามลำดับขั้น โดยมีจุดพักของทำนองในแต่ละขั้น ในห้องที่ 36 ทิศทางของทำนองเคลื่อนที่ขึ้นโดยมีจุดพักของทำนองอยู่ที่ G_1 และห้องเพลงที่ 37 มีจุดพักของทำนองอยู่ที่ A_1 จากนั้นทิศทางของทำนองเคลื่อนที่ขึ้นถึงจุดสูงสุดคือโน้ตตัว D_2 ถือว่าเป็นจุดสูงสุดของบทเพลงในช่วงที่ 6 จากนั้นห้องเพลงที่ 38 ทิศทางของทำนองเคลื่อนที่ 9 ลงเรื่อยๆโดยเริ่มที่ห้องเพลงที่ 38-40 มีโน้ตโดยเฉลี่ยต่ำสุดอยู่ที่ โน้ตตัว A-E_1 ในห้องเพลงที่ 40

ช่วงที่ 7 (ช่วงทำนองเพลง) โน้ตเพลงในห้องเพลงที่ 41-45

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากการศึกษาวิเคราะห์ทิศทางการดำเนินทำนองช่วงที่ 7 ห้องเพลงที่ 41-45 พบว่า ทิศทางของทำนองอยู่ในเกณฑ์ของระดับเสียงที่ต่ำโดยเฉลี่ยอยู่ที่ A-E♭ โดยมีทิศทางของทำนองที่ต่ำสุดอยู่ที่ห้องเพลงที่ 43 และมีทิศทางของทำนองที่ขึ้นและลงอยู่ที่ห้องเพลงที่ 44 และจบลงด้วยทิศทางของทำนองที่สูงขึ้นจากโน้ตในตำแหน่งที่ 6 ถึงตำแหน่งที่ 1 ของห้องเพลงที่ 45

การศึกษาวิเคราะห์ทิศทางของการดำเนินทำนองเพลงจะเรียง สรุปได้ว่า ทิศทางของการดำเนินทำนองมีทิศทางที่สูงขึ้นและลงตามลำดับขั้นสลับกับการข้ามขั้นของทำนอง และทิศทางของทำนองส่วนใหญ่อยู่ในทิศทางที่มีระดับเสียงต่ำโดยเฉลี่ยอยู่ที่ A-E♭ พบได้ในห้องเพลง 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 16, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 34, 35, 40, 42 และ 43 โดยถือว่าเพลงจะเรียงมีทิศทางการดำเนินทำนองที่ค่อนข้างต่ำเมื่อเทียบกับบทเพลงอื่นๆ

6.6 โครงสร้างของเพลง (Form)

ในเพลงจะเรียงสรุปได้ว่า มีการบรรเลงทำนองในลักษณะทำนองที่สั้นและบรรเลงแบบซ้ำไปมาจัดได้ว่าเป็น Form แบบ Iterative Form คือ มีทำนองสั้นๆ ที่บรรเลงซ้ำไปมาแต่ก็มีรายละเอียดเล็กๆน้อยๆที่มีความแตกต่างไปบ้างแต่ก็ถือว่าเป็นรูปแบบเดียวกัน

6.7 ผิวพรรณ (Texture)

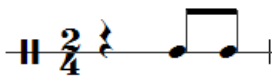
ในเพลงจะเรียงมีเครื่องดนตรีบรรเลง 4 ชิ้น คือ แคน เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และมีกลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ จึงเป็น ผิวพรรณในแบบ Monophony

6.8 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern)

ลักษณะของกระสวนจังหวะในเพลงจะเรียงในการศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ จะใช้ลักษณะตัวโน้ตและตัวหยุดแสดงความยาวสั้นตามกระสวนจังหวะต่างๆที่พบในบทเพลงจะเรียง และจากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่า มีกระสวนจังหวะรวมทั้งหมด 11 รูปแบบ ดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 1 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 1 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 1

รูปแบบที่ 2 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 2 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 2 และ 16

รูปแบบที่ 3 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 3 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 3

รูปแบบที่ 4 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 4 จำนวน 24 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 4, 6, 7, 9, 13, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 39 และ 42

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

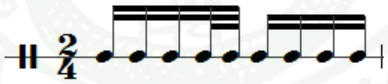
รูปแบบที่ 5 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 5 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 5

รูปแบบที่ 6 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 6 จำนวน 10 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 8, 10, 12, 18, 20, 27, 32, 34, 40 และ 41

รูปแบบที่ 7 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



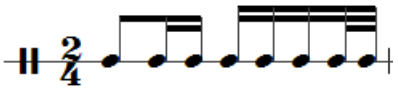
ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 7 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 11

รูปแบบที่ 8 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ

ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 8 จำนวน 2 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 25 และ 43

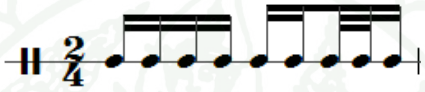
ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

รูปแบบที่ 9 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



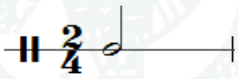
ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 9 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 36

รูปแบบที่ 10 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 10 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 44

รูปแบบที่ 11 ใช้สัญลักษณ์แทนกระสวนจังหวะคือ



ในเพลงจะเรียงใช้สัญลักษณ์รูปแบบที่ 11 จำนวน 1 ครั้ง ดังปรากฏในห้องเพลงที่ 45

จากการศึกษาวิเคราะห์กระสวนจังหวะของเพลงจะเรียงพบว่า มีการใช้กระสวนจังหวะทั้งหมด 11 รูปแบบและสามารถจัดเจียงลำดับจากการนำมาใช้ได้ดังต่อไปนี้

ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 1 คือ รูปแบบที่ 4 จำนวน 24 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 2 คือ รูปแบบที่ 6 จำนวน 10 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะมากอันดับ 3 คือ รูปแบบที่ 2 และ 8 จำนวน 2 ครั้ง
ใช้กระสวนจังหวะน้อยที่สุดและมีจำนวนครั้งเท่ากัน คือ รูปแบบที่ 1, 3, 5, 7, 9, 10 และ 11 จำนวน 1 ครั้ง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ นั้น จากการศึกษาวิจัยพบว่า มีการใช้เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล แคน และตรัว เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเครื่องกระทบ ได้แก่ ตะโพน กลองตุ้ม กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง

1.1 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

1.1.1 ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง (Idiophones) ประเภทตี (Percussion) ชนิดแท่ง (Bars) เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ประกอบไปด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนผืนระนาด ทำจากไม้ประดู่ มี 23 ลูก ขนาดลดหลั่นกันไป โดยร้อยเรียงติดกันเป็นผืนด้วยเชือก และใช้แขวนไว้บนส่วนที่เป็นกล่องเสียง ซึ่งทำด้วยไม้ขนุน เป็นรูปทรงคล้ายเรือโบราณ ใช้ไม้ตีเป็นคู่ คือ ไม้แข็งกับไม้นวม แต่ส่วนใหญ่เวลาตีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดจะใช้ไม้แข็ง เพราะจะให้เสียงที่ดังกังวานกว่า ทั้งนี้เพื่อให้บทเพลงในพิธีกรรมได้ยินและรับรู้ไปถึงเทวดา ผีบรรพบุรุษ หรือผีบ้านผีเรือนได้รับรู้ (สุพจน์ พิชนาหะรี, สัมภาษณ์: 2 มีนาคม 2551)

ภาพที่ 6 ระนาดเอก

หมายเหตุ: บันทึกภาพระนาดเอกของนายสุพจน์ พิชนาหะรี เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.1.2 ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของมวลวัตถุในตัวเอง (Idiophones) ประเภทตี (Percussion) เป็นเครื่องดนตรีที่ตีทำเป็นทำนองหลักในวงมโหรีเขมร ลูกฆ้องทำด้วยโลหะ ในหนึ่งวงมี 16 ลูก ในที่นี้ฆ้องที่นำมาตีผสมวงในพิธีกรรมเข้าผีมดนี้มี 15 ลูก เพราะได้เกิดชำรุดไปเนื่องจากว่าใช้การมานานเกือบ 20 ปี แล้ว และลูกฆ้องจะเรียงกันจากระดับเสียงต่ำไปสูง โดยใช้ตะกั่วผสมขี้ผึ้งถ่วงเสียงไว้ใต้ลูกฆ้องให้เกิดเสียงตามต้องการ ลูกฆ้องแต่ละลูกจะมีปุ่มตีเพื่อให้เกิดเสียง และลูกฆ้องจะแขวนอยู่กับเรือนฆ้องที่ทำด้วยหวายและไม้ ผูกเป็นร้านรูปวงกลม ผู้บรรเลงจะนั่งตรงกลางและใช้ไม้นวม 1 คู่ ตีบรรเลงเป็นบทเพลง
(เย็น ประสิทธิ์ศรี, 2551)

ภาพที่ 7 ฆ้องวงใหญ่
หมายเหตุ: บันทึกภาพฆ้องวงใหญ่ของนายเย็น ประสิทธิ์ศรี เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

1.1.3 ปี่สไล เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones) ประเภทลิ้นคู่ (Double reed) ชาวเขมรที่อาศัยอยู่ในบริเวณจังหวัดบุรีรัมย์และสุรินทร์จะเรียกปี่ชนิดนี้ว่าปี่สไล คือการใช้ปี่ในหรือปี่กลาง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคกลาง ในสมัยก่อนใช้ปี่ไฉน หรือปี่สไน เนื่องจากในสมัยนี้หาแหล่งผลิตปี่ประเภทนี้ได้ยาก จึงหันมาใช้ปี่ในหรือปี่กลางแทน เนื่องจากให้เสียงที่คล้ายคลึงกัน ปี่ประเภทนี้เป็นปี่ประเภทลิ้นคู่ ตัวปี่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง กลึงให้เป็นรูปป่องตรงกลาง ลิ้นปี่ทำด้วยใบตาล มัดติดกับท่อโลหะเล็กๆ เสียบติดกับเลาปี่ มีรูบังคับเสียง 6 รู แต่สามารถทำเสียงต่างๆกันได้อย่างมากมาย ปี่กลางที่ใช้เป่าประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 4 เซนติเมตร ความยาวรอบลำตัวโดย 10 เซนติเมตร และความยาวของลำตัวปี่ 29 เซนติเมตร (จิม จิรัมย์, 2551)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพที่ 8 ปี่สไล

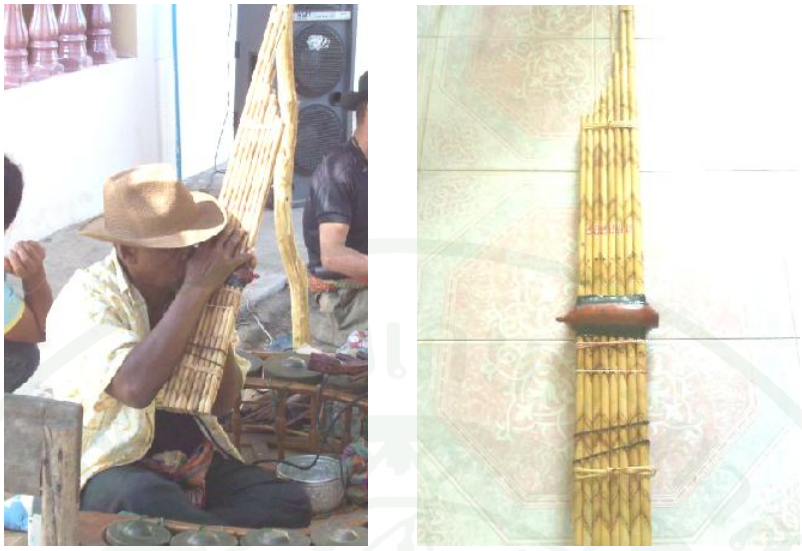
หมายเหตุ: บันทึกภาพปี่สไลของนายจิม จิรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

ภาพที่ 9 ลิ้นปี่สไล

หมายเหตุ: บันทึกภาพลิ้นปี่สไลของนายจิม จิรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

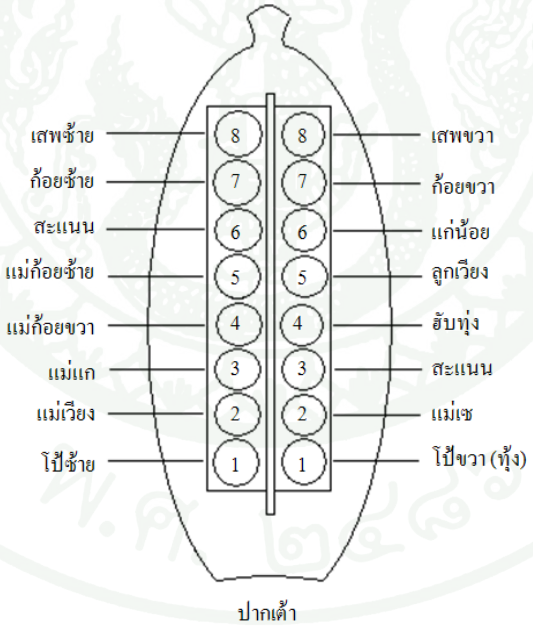
1.1.4 แคน เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศ (Aerophones) ประเภทลิ้นอิสระ (Free reed) แคนที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดเป็นแคนแปด ทำด้วยไม้รวกขนาดเล็ก หรือเรียกว่าไม้กู่แคน มีขนาดยาวลดลั่นกันไป เรียงติดกันเป็นตับในเต้าแคนที่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ทั้งหมดมี 8 คู่ หรือ 16 ลำ จำมีทั้งหมด 16 เสียง และเจาะรูเล็กๆ เหนือเต้าแคนทั้งซ้ายและขวา 6 เซนติเมตร ยกเว้นคู่ที่ 1 จะเจาะรูทางด้านหน้า เหนือเต้าแคน 2 เซนติเมตร ลิ้นแคนทำด้วยโลหะ ใช้เงิน หรือทองเหลือง ระหว่างกู่แคนกับเต้าแคนจะใช้ขี้สูด หรือชันนะรง เป็นตัวยึดติดกัน เป่าโดยใช้รูปิด เปิดทั้งซ้ายและขวา ในคู่ที่ 8 จะมีการเจาะรูเล็กๆห่างจากเต้าแคน 4 เซนติเมตร เพื่อให้เสียง โดรน (Drone) ในทางหมอแคนเรียกว่า เสพ หรือ เสียงเสพ มีทั้งซ้ายและขวา เสียงเสพทางซ้ายจะให้เสียงทางเมเจอร์ (ลายสุดสะแนนจะนิยมใช้บ่อย) เสียงเสพทางขวาจะให้เสียงทางไมเนอร์ (นิยมใช้และพบเห็นในลายทั่วไป) แคนมีหลายขนาด ตั้งแต่ 3 คู่ ไปจนถึง 9 คู่ แต่นิยมใช้สุดคือแคนแปด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ภาพที่ 10 แคนแปด

หมายเหตุ: บันทึกภาพแคนของนายจิม จิรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551



ภาพที่ 11 รูปแบบเสียงทั้ง 16 เสียงของแคน

1.1.5 ตรัว เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของสาย (Chordophones) ชนิดที่ใช้สี (Bowed) ตรัวที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด นั้นจะใช้ตรัวกลาง กล่องเสียงของตรัวกลางนั้น ทำด้วยกะลามะพร้าว ฝานด้านหนึ่งออก หุ้มด้วยหนังงูเหลือม ตัวกล่องเสียงเจาะรูเพื่อเสียบคันทวน ไม้คันทวนและลูกบิด 2 ตัวเจาะรูในแนวเดียวกันทำด้วยไม้ประดู่ ส่วนหัวของคันทวนแกะสลักเพื่อความ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สวยงาม มี 2 สาย ใช้สายเบรกจักยาน วัดจากส่วนล่างถึงส่วนบนของของคันทวนยาว 85 เซนติเมตร วัดจากส่วนล่างของคันทวนถึงลูกบิดตัวล่าง (สายเอก) ยาว 70 เซนติเมตร จากส่วนล่างของคันทวนถึงลูกบิดตัวบน (สายทุ้ม) ยาว 78 เซนติเมตร หน้าตรัวมีเส้นผ่านศูนย์กลาง 12 เซนติเมตร คันชักของตรัวมีความยาว 50 เซนติเมตร

ภาพที่ 12 ตรัวกลาง

หมายเหตุ: บันทึกภาพตรัวกลางของนายจิม จิรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

ภาพที่ 13 การบรรเลงตรัวกลาง

หมายเหตุ: บันทึกภาพตรัวกลางของนายจิม จิรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2. เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเครื่องกระทบ

2.1 ลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรี

2.1.1 ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) กลองประเภทหุ่นกลวง (Tubular) ชนิดป่องกลาง ในพิธีกรรมเข้าผีมดจะใช้วงมโหรีเขมรซึ่งมีกลองสองหน้าประกอบด้วย ลักษณะของกลองสองหน้านั้นจะเป็นกลองรูปทรงป่องกลางตัวกลองทำด้วยไม้ขุดกลวงทะลุถึงกัน ขึงด้วยหนังสองหน้า ดึงให้ตึงด้วยเชือกหนัง ถ่วงหน้าด้วยขี้เถ้าผสมข้าวสุกบด เพื่อให้เสียงดังกังวาน ตัวกลองวางอยู่บนขาตั้งที่ทำด้วยไม้ ด้านบนของตัวกลองตรงกึ่งกลางมีหูสำหรับหิ้วได้ ตัวกลองมีความยาว 48 เซนติเมตร หน้ากลองจะกว้างไม่เท่ากัน ส่วนหน้าที่ใหญ่กว้าง 30 เซนติเมตร หน้าที่เล็กกว้าง 25 เซนติเมตร

ภาพที่ 14 กลองตะโพน
หมายเหตุ: บันทึกภาพกลองตะโพนของนายนาม วิวรรณรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

2.1.2 กลองตุ้ม เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) กลองประเภทหุ่นกลวง (Tubular) ชนิดป่องกลาง กลองตุ้มซึ่งเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่มีใช้เฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์อีสานใต้ มักพบเจอที่จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ นิยมใช้ในวงปี่พาทย์และมโหรีเขมร และดนตรีประกอบในพิธีกรรมเข้าผีมดก็ใช้กลองชนิดนี้ 2 ลูกวางเรียงกันให้ 2 ระดับเสียงคือสูง และต่ำ กลองตุ้มมีเส้นผ่าศูนย์กลางขนาด 60 เซนติเมตร ยาว 75 เซนติเมตร ขึงหน้า 2 หน้าด้วยหนังวัว ตรึงด้วยหมุด ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง บางครั้งก็ใช้แขวน หรือใช้วางเรียงกัน 2 ลูก ตี

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ด้วยไม้เหมือนกลองทัด ลูกที่อยู่ทางขวามือของผู้ตีจะให้เสียงสูง ส่วนลูกที่อยู่ทางซ้ายมือของผู้ตีจะให้เสียงต่ำ

ภาพที่ 15 กลองตุ้ม
หมายเหตุ: บันทึกภาพกลองตุ้มของนายนาม วิวรรณรัมย์ เมื่อวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2551

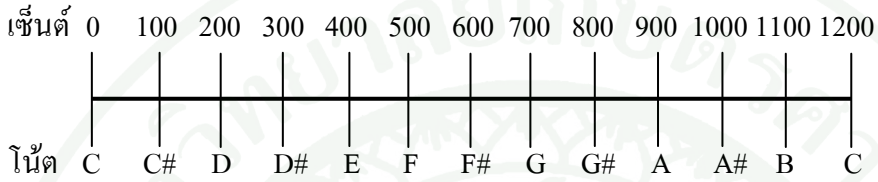
2.1.3 กลองกันตรึม เป็นเครื่องดนตรีตระกูลที่เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของแผ่นหนัง (Membranophones) กลองประเภทหุ่นกลวง (Tubular) ทรงสอบ (Barrel chaped) กลองกันตรึมทำด้วยไม้มะพร้าว หรือไม้ขนุน ขนาดหน้ากลอง 20 เซนติเมตร ยาว 54 เซนติเมตร โดยประมาณ ขึ้นหนังหน้าเดียว ดึงให้ตึงด้วยเชือก ชุดหนึ่งจะมีอยู่สองลูก คือ ตัวผู้ (เสียงสูง) กับตัวเมีย (เสียงต่ำ) ตีด้วยมือเปล่า โดยผู้บรรเลงจะใช้ลีลา จังหวะหน้าทับในการตีระหว่างตัวผู้กับตัวเมียที่อยู่ในหน้าทับเดียวกันอย่างพร้อมเพรียงกัน ระหว่างคนสองคนที่แยกกันตีกลองคนละตัว

ภาพที่ 16 กลองกันตรึม

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3. ระบบเสียง (Tuning System)

ในการวัดระดับเสียงนั้น ผู้วิจัยได้ใช้หลักการและทฤษฎีการวัดระยะห่างของเสียงในระบบเซนต์ของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J Ellis) โดยแบ่ง 1 ช่วงทบ (Octave) ออกเป็น 12 เสียงเท่าๆกัน และแต่ละเสียงนั้นจะมีระยะห่างของเสียงเท่ากับ 100 เซนต์ ดังนี้



ภาพที่ 17 แสดงระยะห่างของเสียงตามระบบเซนต์ของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J Ellis)

3.1 ระบบเสียงของระนาดเอก

ในการวัดระดับเสียงของระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการวัดเสียงด้วยเครื่อง Chromatic Tuner โดยเริ่มตีเสียงจากระดับที่ต่ำสุดขึ้นไปช้าๆ โดยให้เสียงดังชัดเจน ดังค่าที่วัดได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด ลูกที่ 1 – 7 (จากเสียงต่ำสุดขึ้นไป)

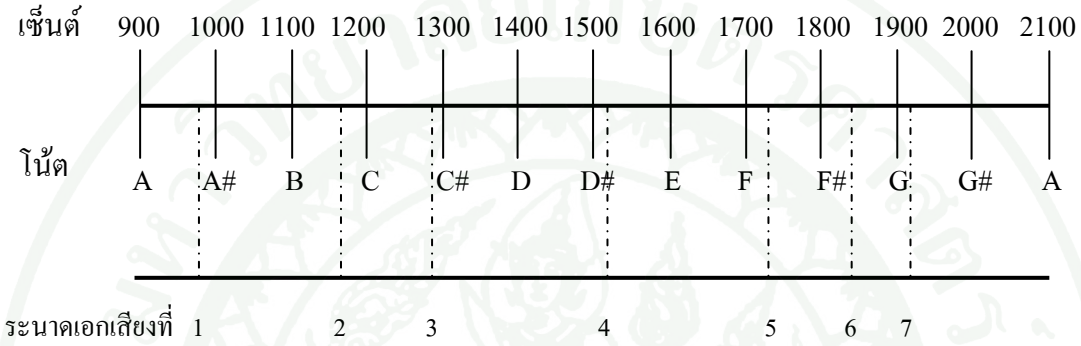
ลำดับของเสียง	ลักษณะการตีจากซ้ายไปขวา	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	ลูกที่ 1	A# -5
เสียงที่ 2	ลูกที่ 2	C -28
เสียงที่ 3	ลูกที่ 3	C# -6
เสียงที่ 4	ลูกที่ 4	D# +18
เสียงที่ 5	ลูกที่ 5	F +26
เสียงที่ 6	ลูกที่ 6	F# +36
เสียงที่ 7	ลูกที่ 7	G +15

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เมื่อได้ค่าของเสียงระนาดเอกแล้ว สามารถนำค่าที่ได้มาวิเคราะห์เทียบค่าเซนต์ ในระบบแบ่งเท่าของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังนี้

ระบบเสียงของระนาดเอก เมื่อเทียบกับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ดังภาพ



ภาพที่ 18 แสดงระบบเสียงของระนาดเอก กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)

จากภาพที่ 18 แสดงให้เห็นระบบเสียงของระนาดเอกที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด และแสดงให้เห็นว่า จะไม่เท่ากับระบบเสียงในทางดนตรีสากล กล่าวคือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่างๆ ในทางดนตรีสากล และแสดงให้เห็นว่า ในระบบเสียงของระนาดเอกที่นำมาบรรเลงในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น จะมีระบบเสียงไม่เท่ากัน และสามารถนำไปคำนวณหาค่าระยะห่างของระดับเสียงระนาดเอก โดยใช้สูตรเพื่อหาระยะห่างของเสียงกับระบบเซ็นต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ซึ่งอ้างอิงจากงานวิจัยของ นิศาธร กองมงคล (นิศาธร กองมงคล, 2549) ได้ดังต่อไปนี้

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n)+(X_{n+1})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่เราต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า ± ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์

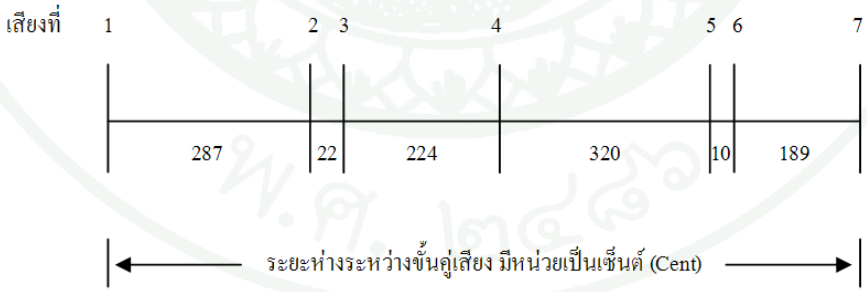
ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากค่าที่วัดได้ สามารถคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดได้ดังต่อไปนี้

เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = A# -15
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = C -28 } P1 = (A>C) - (15) + (-28) = 300 +1 5 - 28 = 287
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = C# -6 } P2 = (C>C) - (-28) + (-6) = 0 + 28 - 6 = 22
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = D# +18 } P3 = (C>D) - (-6) + (18) = 200 + 6 + 18 = 224
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = F+ 26 } P4 = (D>F) - (18) + (38) = 300 – 18 + 38 = 320
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = F# +36 } P5 = (F>F) - (26) + (36) = 0 - 26 + 36 = 10
เสียงที่ 7 วัดค่าได้ = G+ 15 } P6 = (F>G) - (26) + (15) = 200 - 26 + 15 = 189

รวม 287 + 22 + 224 + 320 + 10 + 189 = 1,052

เนื่องจากระยะขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ (Octave) มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้น ผลรวมของขั้นคู่เสียงของระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 1052 ± 148 และสามารถเขียนภาพแสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของระนาดเอก (จากเสียงต่ำสุดขึ้นไปลูกที่ 1-7) ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด ได้ดังนี้



ภาพที่ 19 แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของระนาดเอกที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.2 ระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่

ในการวัดระดับเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการวัดเสียงด้วยเครื่อง Chromatic Tuner โดยเริ่มตีเสียงจากระดับที่ต่ำสุดขึ้นไปช้าๆ โดยให้เสียงดังชัดเจน ดังค่าที่วัดได้ดังต่อไปนี้

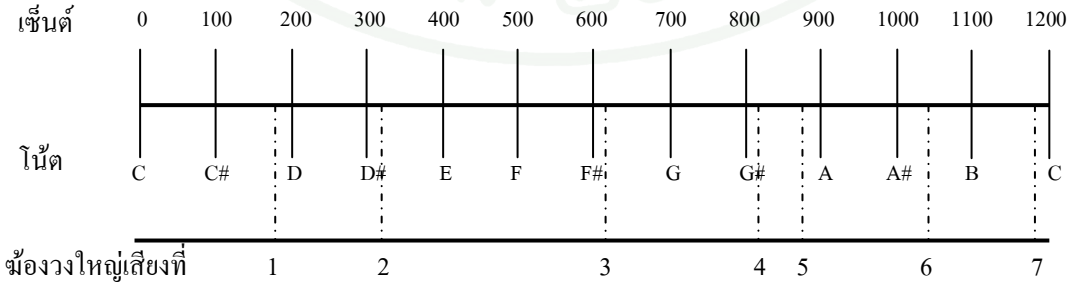
ตารางที่ 2 แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากลูกที่ 1 – 7 (จากเสียงต่ำสุดขึ้นไป)

ลำดับของเสียง	ลักษณะการตีจากมือซ้าย	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	ลูกที่ 1	D -25
เสียงที่ 2	ลูกที่ 2	D# +22
เสียงที่ 3	ลูกที่ 3	F# +18
เสียงที่ 4	ลูกที่ 4	G# +15
เสียงที่ 5	ลูกที่ 5	A -27
เสียงที่ 6	ลูกที่ 6	A# +36
เสียงที่ 7	ลูกที่ 7	C -12

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2551

เมื่อได้ค่าของเสียงฆ้องวงใหญ่แล้ว สามารถนำค่าที่ได้มาวิเคราะห์เทียบค่าเซนต์ ในระบบแบ่งเท่าของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังนี้

ระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่ เมื่อเทียบกับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ดังภาพ



ภาพที่ 20 แสดงระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่ กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากภาพที่ 20 แสดงให้เห็นระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด และแสดงให้เห็นว่า จะไม่เท่ากับระบบเสียงในทางดนตรีสากล กล่าวคือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่างๆ ในทางดนตรีสากล และในระบบเสียงของฆ้องวงใหญ่ที่นำมาบรรเลงในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น จะมีระบบเสียงไม่เท่ากัน และสามารถนำไปคำนวณหาค่าระยะห่างของระดับเสียงฆ้องวงใหญ่โดยใช้สูตรเพื่อหาระยะห่างของเสียงกับระบบเซ็นต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังต่อไปนี้

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n) + (X_{n+1})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่เราต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า ± ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์

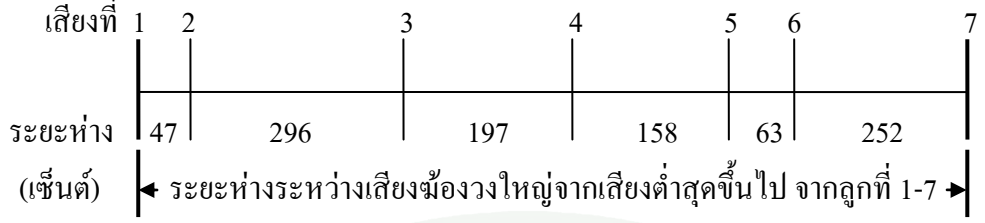
จากค่าที่วัดได้ สามารถคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดได้ดังต่อไปนี้

เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = D -15
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = D# +22 — P1 = (D>D) - (-25) + (22) = 0 +25 + 22 = 47
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = F# +18 — P2 = (D>F) - (22) + (18) = 300 - 22 + 18 = 296
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = G# +15 — P3 = (F>G) - (18) + (15) = 200 - 18 + 15 = 197
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = A -27 — P4 = (G>A) - (15) + (-27) = 200 – 15 - 27 = 158
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = A# +36 — P5 = (A>A) - (-27) + (36) = 0 + 27 + 36 = 63
เสียงที่ 7 วัดค่าได้ = C -12 — P6 = (A>C) - (36) + (-12) = 300 - 36 - 12 = 252

รวม 47 + 296 + 197 + 158 + 63 + 252 = 1,013

เนื่องจากระยะขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ (Octave) มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้น ผลรวมของขั้นคู่เสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 1013 ± 187 และสามารถเขียนภาพแสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด ได้ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



ภาพที่ 21 แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของฆ้องวงใหญ่ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด

3.3 ระบบเสียงของปี่สไล

ในการวัดระดับเสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการวัดเสียงด้วยเครื่อง Chromatic Tuner โดยเริ่มตีเสียงจากระดับที่ต่ำสุดขึ้นไปช้าๆ โดยให้เสียงดังชัดเจน ดังค่าที่วัดได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากเสียงที่ 1 – 7 (โดยไล่ตามบันไดเสียง)

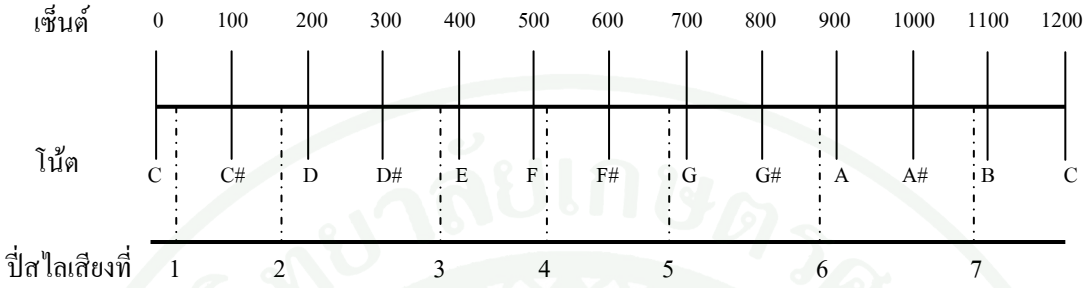
ลำดับของเสียง	สัญลักษณ์ที่ใช้แทนระดับเสียง	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	C	C +18
เสียงที่ 2	D	D -42
เสียงที่ 3	E	E -20
เสียงที่ 4	F	F +15
เสียงที่ 5	G	G -14
เสียงที่ 6	A	A -25
เสียงที่ 7	B	B -10

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2551

เมื่อได้ค่าของเสียงปี่สไลแล้ว สามารถนำค่าที่ได้มาวิเคราะห์เทียบค่าเซนต์ ในระบบแบ่งเท่าของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ระบบเสียงของปี่สไล เมื่อเทียบกับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ดังภาพ



ภาพที่ 22 แสดงระบบเสียงของปี่สไล กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)

จากภาพที่ 22 แสดงให้เห็นระบบเสียงของปี่สไล ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด และแสดงให้เห็นว่า จะไม่เท่ากับระบบเสียงในทางดนตรีสากล กล่าวคือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่างๆ ในทางดนตรีสากล และในระบบเสียงของปี่สไลที่นำมาบรรเลงในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น จะมีระบบเสียงไม่เท่ากัน และสามารถนำไปคำนวณหาค่าระยะห่างของระดับเสียงปี่สไลโดยใช้สูตรเพื่อหาระยะห่างของเสียงกับระบบเซ็นต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังต่อไปนี้

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n)+(X_{n+1})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่เราต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า ± ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์

จากค่าที่วัดได้ สามารถคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดได้ดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = C +18
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = D -42 } P1 = (C>D) - (18) + (-42) = 200 -18 - 42 = 140
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = E +20 } P2 = (D>E) - (-42) + (20) = 200 + 42 + 20 = 262
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = F +15 } P3 = (E>F) - (20) + (15) = 100 - 20 + 15 = 95
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = G -14 } P4 = (F>G) - (15) + (-14) = 200 - 15 - 14 = 171
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = A -25 } P5 = (G>A) - (-14) + (-25) =200 + 14 - 25 = 189
เสียงที่ 7 วัดค่าได้ = B -10 } P6 = (A>B) - (-25) + (-10) = 200 + 25 - 10 = 115

รวม 140 + 262 + 95 + 171 + 189 + 115 = 972

เนื่องจากระยะขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ (Octave) มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้น ผลรวมของขั้นคู่เสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 972 ± 228 และสามารถเขียนภาพแสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด ได้ดังนี้

ภาพที่ 23 แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของปี่สไลที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3.4 ระบบเสียงของแคนแปด

ในการวัดระดับเสียงของแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการวัดเสียงด้วยเครื่อง Chromatic Tuner โดยเริ่มตีเสียงจากระดับที่ต่ำสุดขึ้นไปช้าๆ โดยให้เสียงดังชัดเจน ดังค่าที่วัดได้ดังต่อไปนี้

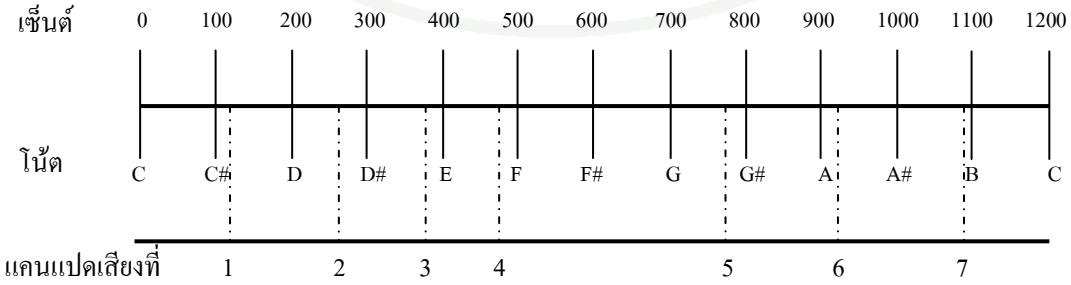
ตารางที่ 4 แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของแคนแปด ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากเสียงที่ 1 – 7 (โดยไล่ตามบันไดเสียง)

ลำดับของเสียง	สัญลักษณ์ที่ใช้แทนระดับเสียง	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	C	C +10
เสียงที่ 2	D	D# -38
เสียงที่ 3	E	E -15
เสียงที่ 4	F	F -18
เสียงที่ 5	G	G# -14
เสียงที่ 6	A	A +15
เสียงที่ 7	B	B -5

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2551

เมื่อได้ค่าของเสียงแคนแปดแล้ว สามารถนำค่าที่ได้มาวิเคราะห์เทียบค่าเซนต์ ในระบบแบ่งเท่าของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังนี้

ระบบเสียงของแคนแปด เมื่อเทียบกับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ดังภาพ



ภาพที่ 24 แสดงระบบเสียงของแคนแปด กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากภาพที่ 24 แสดงให้เห็นระบบเสียงของแคนแปด ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด และแสดงให้เห็นว่า จะไม่เท่ากับระบบเสียงในทางดนตรีสากล กล่าวคือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่างๆ ในทางดนตรีสากล และในระบบเสียงของแคนแปดที่นำมาบรรเลงในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น จะมีระบบเสียงไม่เท่ากัน และสามารถนำไปคำนวณหาค่าระยะห่างของระดับเสียงแคนแปดโดยใช้สูตรเพื่อหาระยะห่างของเสียงกับระบบเซ็นต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังต่อไปนี้

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n)+(X_{n+1})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่เราต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า ± ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์

จากค่าที่วัดได้ สามารถคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดได้ดังต่อไปนี้

เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = C +10
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = D# -38 } P1 = (C>D) - (10) + (-38) = 200 -10 - 38 = 152
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = E -5 } P2 = (D>D) - (-38) + (-5) = 0 + 38 - 5 = 33
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = F -18 } P3 = (D>F) - (-5) + (-18) = 300 + 5 - 18 = 287
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = G# -14 } P4 = (F>G) - (-18) + (-14) = 200 + 18 - 14 = 204
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = A +15 } P5 = (G>A) - (-14) + (15) =200 + 14 + 15 = 229
เสียงที่ 7 วัดค่าได้ = B -5 } P6 = (A>B) - (15) + (-5) = 200 - 15 - 5 = 180

รวม 152 + 33 + 287 + 204 + 229 + 180 = 1,085

เนื่องจากระยะขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ (Octave) มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้น ผลรวมของขั้นคู่เสียงของแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 1085 ± 115 และสามารถเขียนภาพแสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด ได้ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพที่ 25 แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของแคนแปดที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด

3.5 ระบบเสียงของตรัวกลาง

ในการวัดระดับเสียงของตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น ผู้วิจัยได้ทำการวัดเสียงด้วยเครื่อง Chromatic Tuner โดยเริ่มตีเสียงจากระดับที่ต่ำสุดขึ้นไปช้าๆ โดยให้เสียงดังชัดเจน ดังค่าที่วัดได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 5 แสดงค่าที่วัดระดับเสียงของตรัวกลาง ที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จากเสียงที่ 1 – 7 (โดยไล่ตามบันไดเสียง)

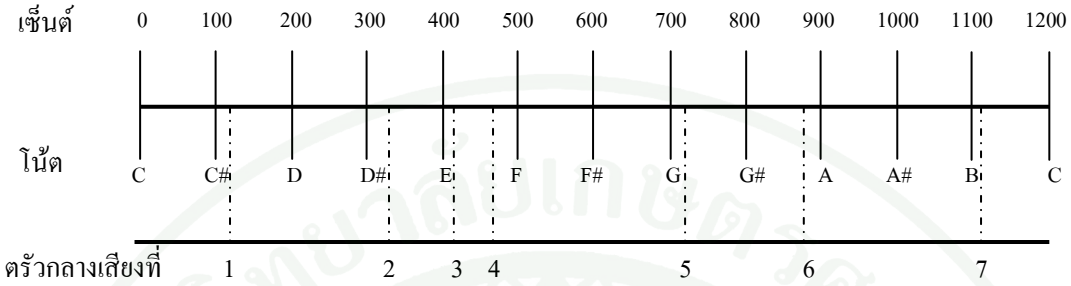
ลำดับของเสียง	สัญลักษณ์ที่ใช้แทนระดับเสียง	ค่าที่วัดได้
เสียงที่ 1	C	C# +10
เสียงที่ 2	D	D# +20
เสียงที่ 3	E	E +5
เสียงที่ 4	F	F -30
เสียงที่ 5	G	G +9
เสียงที่ 6	A	A -16
เสียงที่ 7	B	B +5

หมายเหตุ: วัดเสียงเมื่อวันที่ 5 มีนาคม 2551

เมื่อได้ค่าของเสียงตรัวกลางแล้ว สามารถนำค่าที่ได้มาวิเคราะห์เทียบค่าเซนต์ ในระบบแบ่งเท่าของ อาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ระบบเสียงของตรัวกลาง เมื่อเทียบกับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ดังภาพ



ภาพที่ 26 แสดงระบบเสียงของตรัวกลาง กับระบบเซนต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis)

จากภาพที่ 26 แสดงให้เห็นระบบเสียงของตรัวกลาง ที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด และแสดงให้เห็นว่า จะไม่เท่ากับระบบเสียงในทางดนตรีสากล กล่าวคือ มีค่าสูงกว่าหรือต่ำกว่าระดับเสียงต่างๆ ในทางดนตรีสากล และในระบบเสียงของตรัวกลางที่นำมาบรรเลงในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้น จะมีระบบเสียงไม่เท่ากัน และสามารถนำไปคำนวณหาค่าระยะห่างของระดับเสียงตรัวกลางโดยใช้สูตรเพื่อหาระยะห่างของเสียงกับระบบเซ็นต์ของอาเล็กซานเดอร์ เจ เอลลิส (Alexander J. Ellis) ได้ดังต่อไปนี้

$$P_n = (N_n > N_{n+1}) - (X_n) + (X_{n+1})$$

เมื่อ P = ผลต่างของระยะเสียงที่เราต้องการหา

N = ระดับเสียง (C, D, E, F, G, A, B) ที่วัดค่าได้

X = ค่า ± ที่วัดได้ของ N

> = ระยะห่างของขั้นคู่เสียง 1 ช่วงทบ ในระบบเซ็นต์

จากค่าที่วัดได้ สามารถคำนวณหาค่าระยะของขั้นคู่เสียงตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดได้ดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เสียงที่ 1 วัดค่าได้ = C# +10
เสียงที่ 2 วัดค่าได้ = D# +20
เสียงที่ 3 วัดค่าได้ = E +5
เสียงที่ 4 วัดค่าได้ = F -30
เสียงที่ 5 วัดค่าได้ = G +9
เสียงที่ 6 วัดค่าได้ = A -16
เสียงที่ 7 วัดค่าได้ = B +5

P1 = (C>D) - (10) + (20) = 200 -10 + 20 =210
P2 = (D>E) - (20) + (5) = 200 - 20 +5 = 185
P3 = (E>F) - (5) + (-30) = 100 - 5 - 30 = 65
P4 = (F>G) - (-30) + (9) = 200 + 30 + 9 = 239
P5 = (G>A) - (9) + (-16) =200 - 9 - 16 = 175
P6 = (A>B) - (-16) + (5) = 200 + 16 + 5 =221

รวม 210 + 185 + 65 + 239 + 175 + 221 = 1095

เนื่องจากระยะขั้นคู่เสียงใน 1 ช่วงทบ (Octave) มีค่าเท่ากับ 1,200 เซ็นต์ ดังนั้น ผลรวมของขั้นคู่เสียงของตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมดที่วัดได้มีค่าเท่ากับ 1095 ± 105 และสามารถเขียนภาพแสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด ได้ดังนี้

ภาพที่ 27 แสดงระยะห่างระหว่างขั้นคู่เสียงของตรัวกลางที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ลักษณะการผสมวงดนตรี

ลักษณะของการผสมวงดนตรีเพื่อบรรเลงประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ นั้น จากการศึกษาวิจัยพบว่า มีการผสมวงดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดใน 3 ลักษณะ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การผสมวงดนตรีมโหรีเขมร

ซึ่งมีลักษณะของการบรรเลงเพื่อขึ้นครูหรือบูชาครู ทั้งครูของผีมดเอง และครูของนักดนตรี รวมทั้งประกาศให้ทราบว่าจะมีการแสดง และเป็นการอุ่นเครื่องนักดนตรีให้พร้อมที่จะบรรเลงอย่างเข้มในลำดับต่อไป ทั้งนี้โดยใช้เพลงโหมโรงเป็นเพลงแรก

1.1 เครื่องดนตรีของวงดนตรีมโหรีเขมร ลักษณะของการผสมวงดนตรีเป็นลักษณะการผสมวงปี่พาทย์เครื่อง 5 ของภาคกลาง ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากครูของนักดนตรีที่บรรเลงโดยตรง และมีเครื่องดนตรี ดังนี้

1.1.1 หมู่เครื่องปี่พาทย์ ได้แก่

1) ฆ้องวง (ฆ้องวงใหญ่) ใช้เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก

2) ระนาด ใช้ระนาดเอก

1.1.2 หมู่เครื่องปี่ ได้แก่

1) ปี่สไล ซึ่งเมื่อก่อนใช้ปี่ไฉน แต่ปัจจุบันหาได้ยากจึงใช้ปี่สไลหรือปี่ในแทน

1.1.3 หมู่เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่

1) กลองตุ้ม 2 ใบ ซึ่งเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่ นิยมใช้และบรรเลงในวงตุ้มโมงในแถบอีสานใต้

2) ฉิ่ง 1 คู่ ทำหน้าที่ควบคุมจังหวะ ช้า - เร็ว

3) ฉาบ 1 คู่ ใช้ฉาบเล็ก

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพที่ 28 วงดนตรีมโหรีเขมร

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ (2528)

ภาพที่ 29 วงดนตรีปี่พาทย์เขมร บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

หมายเหตุ: บันทึกภาพในพิธีกรรมการรักษาคนป่วยที่บ้านนายสง่า สายสุวรรณรัตน์

เมื่อวันที่ 3 มีนาคม 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2. การผสมวงดนตรีวงตรัวกันตรึม

โดยใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมการเข้าทรง ซึ่งแบ่งการเข้าทรงออกได้อีก 2 ลักษณะคือ การเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด (ซึ่งใช้วงมโหรีเขมร) และการเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน (ซึ่งใช้วงตรัวกันตรึม) โดยมีวัตถุประสงค์หลักคือ ใช้ในการเรียกขวัญของเจ้าบ้านให้มาอยู่กับเนื้อกับตัว และรวมไปถึงการบรรเลงเพื่อหาผีของปู่ ย่า ตา ยาย ที่เป็นญาติของตน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการที่ลูกหลานหรือบรรดาญาติๆ อาจจะมีการกระทำผิดผี หรือกระทำผิดประเพณี ที่คนเฒ่าคนแก่ได้กระทำหรือปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณกาล ซึ่งมีเสียงตรัวหรือซอเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักเพียงชิ้นเดียว ซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความสามารถในการบรรเลงอย่างแม่นยำ และทำนองก็เป็นทำนองซึ่งมีมนต์ขลังของความเป็นชาติพันธุ์เขมรอย่างแท้จริง

2.1 เครื่องดนตรีของวงตรัวกันตรึม ลักษณะของการผสมวงดนตรีเป็นการผสมวงดนตรีอย่างง่ายๆ ตามแบบของดนตรีชาวบ้าน และมีเครื่องดนตรีดังนี้

2.1.1 เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่

1) ตรัว หรือ ซอ จะใช้ตรัวกลางในการบรรเลง

2.1.2 เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่

1) กลองกันตรึม 2 ใบ เป็นกลองพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ ใช้ตีสลับเสียงสูง-ต่ำ เพื่อเป็นจังหวะ

2) ฉิ่ง 1 คู่

3) ฉาบ 1 คู่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพที่ 30 วงตรัวกันตรึม

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ (2528)

ภาพที่ 31 วงตรัวกันตรึม บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

หมายเหตุ: บันทึกภาพในพิธีกรรมการรักษาคนป่วยที่บ้านนายสง่า สายสุวรรณรัตน์
เมื่อวันที่ 3 มีนาคม 2551

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

3. การผสมวงดนตรีวงแคน

โดยใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมการตัดพลาย และเป็นการผสมวงดนตรีที่ใช้ในขั้นตอนสุดท้ายของพิธีกรรม กล่าวคือใช้บรรเลงในการตัดพลายหรือไล่ผี หรือมารที่มาอยู่กับเนื้อตัวคนป่วย และอยู่ในบริเวณบ้านเรือนของคนป่วย หรือตามท้องไร่ท้องนาออกไป

3.1 เครื่องดนตรีของวงแคน ลักษณะของการผสมวงดนตรีเป็นการผสมวงดนตรีอย่างง่ายๆ ตามแบบของดนตรีชาวบ้าน และมีเครื่องดนตรีดังนี้

3.1.1 เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่

1) แคน หรือปี่ จะใช้แคนแปดในการบรรเลง

3.1.2 เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่

1) กลองกันตรึม 2 ใบ เป็นกลองพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ ใช้ตีสลับเสียงสูง-ต่ำ เพื่อเป็นจังหวะ

2) ฉิ่ง 1 คู่

3) ฉาบ 1 คู่

ภาพที่ 32 วงแคน

ที่มา: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ (2528)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพที่ 33 วงแคน บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์
หมายเหตุ: บันทึกภาพในพิธีกรรมการรักษาคนป่วยที่บ้านนายสง่า สายสุวรรณรัตน์
เมื่อวันที่ 3 มีนาคม 2551

บทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรค

บทบาทและหน้าที่ของดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมดที่มีผลต่อการรักษาโรคจากการศึกษาพบว่า มีการสร้างงานดนตรีในพิธีกรรมอยู่ 3 ช่วงใหญ่ๆด้วยกัน คือ พิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู (ใช้วงมโหรีเขมร), พิธีกรรมการเข้าทรง, พิธีกรรมการตัดพลาย (ใช้วงตรัวกันตรึมกับวงแคน) โดยในแต่ละช่วงของพิธีกรรมจะมีการใช้บทเพลงที่เกี่ยวกับความเชื่อในแบบของชาวเขมร เช่น ความเชื่อในเรื่องของประกำ (การคล้องช้าง) ความเชื่อในเรื่องศาลตาปู่ ความเชื่อเกี่ยวกับท้องไร่ท้องนา เป็นต้น และที่สำคัญการเลือกบทเพลงในแต่ละช่วงของพิธีกรรมและขั้นตอนต่างๆของพิธีกรรมนั้นผู้กระทำพิธีกรรมหรือบองบ็อดเองจะเป็นผู้บอกหรือสั่งให้นักดนตรีได้เล่นหรือบรรเลงเพลงนั้นๆ ตามความต้องการ และนักดนตรีก็มีการเล่นและตอบสนองต่อผู้ประกอบพิธีกรรมเป็นอย่างดี

โดยนักดนตรีจะมีการซ้อมบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมรวมทั้งสิ้น 24 เพลง ทั้งนี้โดยแบ่งในแต่ละพิธีกรรมย่อยๆได้ดังต่อไปนี้คือ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1. เพลงช่วงพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู (ใช้วงมโหรีเขมร) และบทเพลงที่มีการซ้อม คือ

1.1 เพลงโหมโรงสาธุการ

1.2 เพลงเชิดกลอง

1.3 เพลงกุมาร

1.4 เพลงกะใน

1.5 เพลงกะนอก

1.6 เพลงกลม

1.7 เพลงกรัก

2. เพลงช่วงพิธีกรรมการเข้าทรง (ใช้วงมโหรีเขมร และใช้วงตรัวกันตรึม) และบทเพลงที่มีการซ้อม คือ

2.1 เพลงช่วงพิธีกรรมเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด (ใช้วงมโหรีเขมร)

2.1.1 เพลงแห่

2.1.2 เพลงสร้อยสนตัด

2.1.3 เพลงเฒ่าตาปู่

2.1.4 เพลงตัมไร โย้วตูง (ช้างแกว่งชิงช้า)

2.1.5 เพลงอมตู๊ต (แจวเรือ)

2.1.6 เพลงระบำ

2.1.7 เพลงยัวปรึง

2.1.8 เพลงโอระนาย

2.2 เพลงช่วงพิธีกรรมเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน (ใช้วงตรัวกันตรึม)

2.2.1 เกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู

1) เพลงกันไจยเจ่ก

2) เพลงจะโดล

3) เพลงรัวขะมอย

4) เพลงประกำ

2.2.2 เกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน

1) เพลงเฮาตาสะแล (ตานา)

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2) เพลงปุงเปลี๊ยะ

3. เพลงช่วงพิธีกรรมการตัดพลาย (ใช้วงตรัวกันตรึมกับวงแคน) และบทเพลงที่มีการซ้อม คือ

3.1 เพลงจะรูงกาปเปลือย

3.2 เพลงจะเรียง

3.3 เพลงมม็วดเกล็วตา

และจากงานวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาความเชื่อในการสร้างงานดนตรีในพิธีการของพิธีกรรมเข้าผีมดซึ่งเป็นเพลงหลักๆที่มีการใช้ในช่วงของการรักษาทุกครั้งและใช้บ่อยครั้งที่สุดจำนวน 6 เพลง ด้วยกันคือ

1. เพลงในพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู (ใช้วงมโหรีเขมร)

1.1 เพลงเชิดกลอง

2. เพลงในพิธีกรรมการเข้าทรง

2.1 เข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด (ใช้วงมโหรีเขมร)

2.1.1 เพลงยัวปรึง

2.2 เข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน (ใช้วงตรัวกันตรึม)

2.2.1 เกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู

1) เพลงจะโดล

2.2.2 เกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน

1) เพลงเฮาตาสะแล

3. เพลงในพิธีกรรมการตัดพลาย (ใช้วงตรัวกันตรึมกับวงแคน)

3.1 เพลงมม็วดเกล็วตา

3.2 เพลงจะเรียง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

จากเพลงในพิธีกรรมที่กล่าวมาข้างต้นมีการสร้างงานดนตรีตามความเชื่อในช่วงของพิธีการของพิธีกรรมเข้าผีมดตามแต่ละบทเพลงตามลำดับได้ดังนี้

1. เพลงเชิดกลอง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการขึ้นครูหรือบูชาครูดนตรีและเป็นลักษณะของการโหมโรงอีกชนิดหนึ่งโดยเพื่อบอกกล่าวโดยเสียงกลองว่ามีการแสดงดนตรี และเนื่องจากในการทำพิธีกรรมทุกครั้งจะต้องมีการไหว้ครูของบองบ็อด ครูดนตรี รวมทั้งเพื่อเป็นการบอกกล่าวให้เจ้าที่เจ้าทางรวมทั้งชาวบ้านที่อยู่ในพื้นที่นั้นๆได้รับรู้และเดินทางมาร่วมงาน ด้วยเสียงกลองตุ้มที่มีเสียงดังกังวานคล้ายกลองทัดในดนตรีไทยจึงเป็นสัญญาณเรียกเป็นอย่างดี

2. เพลงยัวปรึง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเรียกขวัญหรือการผูกแขน และเนื่องจากมีการเรียกขวัญของเจ้าบ้านให้มาอยู่กับเนื้อกับตัว โดยใช้เพลงยัวปรึงเป็นสื่อในการเรียกขวัญแทนการพูดหรือการบอกกล่าว ทำนองเพลงจะใช้ทำนองเพลงที่ช้าสละสลวยสวยงามน่าฟังและมีความอ่อนช้อย จากนั้นก็มีการผูกแขนเจ้าบ้านเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการทำพิธีเรียกขวัญเจ้าบ้าน

3. เพลงจะโดล เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการหาผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด หรือผีบรรพบุรุษต่างๆ) ที่เป็นญาติของตน ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการที่ลูกหลานหรือบรรดาญาติๆ อาจจะมีการกระทำผิดผีกล่าวคือ อาจจะกระทำผิดประเพณี ตามครรลองครองธรรมของผี ซึ่งเคยกระทำหรือปฏิบัติสืบทอดกันมาแต่โบราณกาล

4. เพลงเฮาตาสะแล เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการเรียกขวัญเจ้าที่เจ้าทางที่อยู่ตามท้องไร่ท้องนาของตนหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การเรียกขวัญ” และการเรียกขวัญตานาให้เข้าร่าง กล่าวคือ ตานาจะอยู่ในท้องทุ่งนาหรืออยู่ที่ไหนก็ตามจะมาเข้าร่างผู้ที่ถูกเข้าทรงเมื่อเข้าทรงแล้ว จากนั้นจะมีการพูดคุยกันระหว่างบองบ็อดหรือผู้ทำพิธี จะมีการพูดในเรื่องนาข้าวหรือเรื่องทั่วไป เมื่อตานาเข้าร่างเสร็จแล้วก็จะมีการเรียกขวัญของเจ้าของนาผืนนั้นกันอีกต่อไป เพื่อหาสาเหตุของการรักษาและทำการรักษากันต่อไป

5. เพลงมม็วดเกล็วตา เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการตัดพลายหรือการไล่ผีอีกชนิดหนึ่งซึ่งเป็นการบรรเลงในช่วงพิธีกรรมการตัดพลายเพลงแรก และดนตรีที่บรรเลงถือได้ว่าอยู่ในช่วงขั้นตอนสุดท้ายของพิธีการเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด ใช้บรรเลงเพื่อการตัดพลายหรือการไล่ผีออกไปจากตัวผู้ที่ถูกเข้าทรง กรณีที่เป็นผีตาเข้าทรงก็จะเป็นการตัดพลายเพื่อไล่ผีตาออกไป

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

6. เพลงจะเรียง เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการเข้าครูใหญ่ คือ ผู้ที่ทำพิธีการหรือ เรียกว่า บองบ็อด เพื่อทำการตัดพลาย และดนตรีจะเป็นการบรรเลงเพื่อเข้าครูใหญ่ของผู้กระทำพิธีก่อน โดยใช้ดอกไม้สีขาวในพิธีกรรมช่วงนี้โดยสรุปเหตุการณ์และวิธีการแก้ไขหรือการรักษาโรคหรือการบำบัดทั้งหมดก่อนจากนั้นก็จะเป็นการตัดพลายหรือการไล่ผีของคนป่วยที่มารักษากันต่อไป

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

พิธีกรรมเข้าผีมด เป็นพิธีกรรมที่ใช้ในการรักษาคนป่วยโดยเป็นพิธีกรรมของชาวบ้านในเขตอีสานใต้แต่ละท้องถิ่นท้องที่โดยเรียกชื่อที่แตกต่างกันไป เช่น การลำผีฟ้า, การเข้าผีมด, มม็วดแกตา, มม็วดแกมอ, เล่นมม็วด, บองบ็อด, ขะมอ, ผีมอญ, พีธีเข้ามอหรือเข้าหมอ, การบูชาผี, การทรงผี, ผีฟ้าเตาะเมอะ เป็นต้น บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ได้มีการรักษาโรคเกี่ยวกับพิธีกรรมประเภทนี้เช่นกันโดยเรียกพิธีกรรมประเภทนี้ว่า “การเข้าผีมด”

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยเฉพาะบริเวณพื้นที่กรณีศึกษาคือ บ้านสองชั้นนั้นเป็นหมู่บ้านที่เป็นชุมชนขนาดใหญ่ประกอบไปด้วยสามหมู่บ้าน คือ หมู่ที่ 1 หมู่ที่ 2 หมู่ที่ 3 ส่วนใหญ่นั้นมีเชื่อสายเขมรและพูดภาษาเขมร โดยมีวัฒนธรรม ประเพณีที่มีลักษณะ เฉพาะเด่นชัด คือ พิธีกรรมเข้าผีมด ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ใช้รักษาคนเจ็บป่วยมาเป็นเวลานานทั้งในเขต จังหวัดบุรีรัมย์ สุรินทร์ ศรีษะเกษ และจังหวัดนครราชสีมา ในการรักษานั้นจะใช้พิธีกรรมเข้าผีมดในการรักษา รวมทั้งมีแบบแผนและขั้นตอนอย่างเคร่งครัด

จากการศึกษาพบว่า บทเพลงประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดนั้นมีบทเพลงที่บรรเลงตามโอกาสในช่วงพิธีการต่างๆพบได้ 3 ช่วงใหญ่ๆ คือ พิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู พิธีกรรมการเข้าทรง และพิธีกรรมการตัดพลาย โดยมีบทเพลงประกอบพิธีกรรม ดังต่อไปนี้

ประการที่หนึ่ง เพลงในพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู (วงมโหรีเขมร) ใช้บทเพลงเชิดกลอง

ประการที่สอง เพลงในพิธีกรรมการเข้าทรง โดยแยกย่อยออกได้เป็น การเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมเข้าผีมด (วงมโหรีเขมร) ใช้บทเพลงยัวปรึง การเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน (วงตรัวกันตรึม) สามารถแบ่งย่อยได้อีก 2 ประเภทคือ เกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู ใช้บทเพลงจะโคล และเกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน ใช้บทเพลงเฮาตาสะแล

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ประการที่สาม เพลงในพิธีกรรมการตัดพลาย (วงตรัวกันตรึม และวงแคน) ใช้บทเพลงมม็วด เกล็วตา และบทเพลงจะเรียง และมีการผสมผสานวงดนตรีประกอบการแสดง ทั้ง วงตรัวกันตรึม และ วงแคน

มีการใช้เครื่องดนตรีผสมผสานกัน อันมีความแตกต่างกันดังต่อไปนี้

ประการที่หนึ่ง การผสมวงดนตรีมโหรีเขมร หมู่เครื่องปี่พาทย์ ได้แก่ ฆ้องวง (ฆ้องวงใหญ่) ใช้เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ระนาดเอก หมู่เครื่องปี่ ได้แก่ ปี่สไล ซึ่งเมื่อก่อนใช้ปี่ไฉน แต่ปัจจุบันหาได้ยากจึงใช้ปี่สไลหรือปี่ในแทน หมู่เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองตุ้ม 2 ใบ ซึ่งเป็นกลองสองหน้าขนาดใหญ่แต่ขนาดไม่เท่ากลองทัด นิยมใช้และบรรเลงในวงตุ้มโมงในแถบอีสานใต้ ฉิ่ง 1 คู่ และฉาบเล็ก 1 คู่

ประการที่สอง การผสมวงดนตรีวงตรัวกันตรึม เครื่องดนตรีของวงตรัวกันตรึม ลักษณะของการผสมวงดนตรีเป็นการผสมวงดนตรีอย่างง่ายๆ ตามแบบของดนตรีชาวบ้าน และมีเครื่องดนตรีดังนี้ เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่ ตรัว หรือ ซอ จะใช้ตรัวกลางในการบรรเลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึม 2 ใบ เป็นกลองพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ ใช้ตีสลับเสียงสูง-ต่ำ เพื่อเป็นจังหวะ ฉิ่ง 1 คู่ และฉาบ 1 คู่

ประการที่สาม การผสมวงดนตรีวงแคน เครื่องดนตรีของวงแคน ลักษณะของการผสมวงดนตรีเป็นการผสมวงดนตรีอย่างง่ายๆ ตามแบบของดนตรีชาวบ้าน และมีเครื่องดนตรีดังนี้ เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ได้แก่ แคน หรือปี่ จะใช้แคนแปดในการบรรเลง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ได้แก่ กลองกันตรึม 2 ใบ เป็นกลองพื้นบ้านของชาวอีสานใต้ ใช้ตีสลับเสียงสูง-ต่ำ เพื่อเป็นจังหวะ ฉิ่ง 1 คู่ และฉาบ 1 คู่

การวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์ทำนองหลักของบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด จำนวน 6 เพลง ดังนี้

1. บทเพลง ในการศึกษาวิจัยใช้บทเพลงจำนวน 6 เพลง พบว่า เพลงลำดับที่หนึ่ง เพลงเชิดกลอง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการขึ้นครูหรือบูชาครูดนตรีและเป็นลักษณะของการโหมโรงคือเป็นการไหว้ครูและบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์รวมไปถึงเป็นการบอกกล่าวให้ผู้คนหรือชาวบ้านได้รับรู้ว่ามีการ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แสดงดนตรี โดยเสียงกลองจะเป็นจุดเด่นทั้งนี้ในสมัยโบราณเสียงกลองก็มีการใช้เป็นอาณัติสัญญาณเพื่อการบอกกล่าวหรือเรียกประชุมรวมทั้งใช้ในการศึกด้วย เพลงลำดับที่สอง เพลงยัวปรึง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเรียกขวัญหรือการผูกแขน โดยเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีการเข้าทรง กล่าวคือ เป็นช่วงของพิธีการในขั้นที่ 2 ต่อจากพิธีการการขึ้นครูหรือบูชาครู เพลงลำดับที่สาม เพลงจะโดล เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการหาผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด หรือผีบรรพบุรุษต่างๆ) เพลงจะโดลเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีการเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน ซึ่งเกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู ในช่วงนี้จะมีการหาผีก่อน เมื่อผี (ปู่, ย่า, ตา, ทวด) มาเข้าเสร็จแล้วก็จะมีการขึ้นครูหรือไหว้ครูก่อนจากนั้นจึงมีการดู (ดูหมอ) ว่าได้มีการกระทำผิดครูหรือกระทำผิดประเพณีอะไร เพลงลำดับที่สี่ เพลงเฮาตาสะแล เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการเรียกขวัญเจ้าที่เจ้าทางที่อยู่ตามท้องไร่ท้องนาของตนหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “การเรียกขวัญ” เพลงเฮาตาสะแลเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีกรรมการเข้าทรง และเป็นการเข้าทรงเกี่ยวกับพิธีกรรมชาวบ้าน ซึ่งในพิธีกรรมของชาวบ้านนั้นจะมีอยู่ 2 ช่วงคือ เกี่ยวกับการหาผีและการขึ้นครู และเกี่ยวกับการเข้าทรงเจ้าบ้าน เพลงลำดับที่ห้า เพลงมม็วดเกล็วตา เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการตัดพลายหรือการไล่ผีอีกชนิดหนึ่งซึ่งเป็นการบรรเลงในช่วงพิธีกรรมการตัดพลายเพลงแรก โดยใช้บรรเลงในการตัดพลายหรือไล่ผี หรือมารที่มาอยู่กับเนื้อตัวคนป่วย และอยู่ในบริเวณบ้านเรือนของคนป่วย หรือตามท้องไร่ท้องนาออกไป เพลงลำดับที่หก เพลงจะเรียง เป็นบทเพลงที่ใช้เกี่ยวกับการเข้าครูใหญ่ ก็คือผู้ที่ทำพิธีการหรือเรียกว่า บองบ็อด โดยใช้ดอกไม้สีขาวในพิธีกรรมช่วงนี้โดยสรุปเหตุการณ์และวิธีการแก้ไขหรือการรักษาโรคหรือการบำบัดทั้งหมดก่อนจากนั้นก็จะเป็นการตัดพลายหรือการไล่ผีของคนป่วยที่มารักษา โดยเพลงจะเรียงเป็นบทเพลงในช่วงของพิธีกรรมการตัดพลาย ซึ่งเป็นพิธีการในช่วงสุดท้ายของพิธีกรรมเข้าผีมด

2. ทำนองเพลง (Melody)

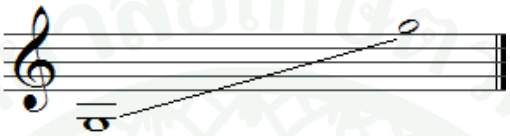
2.1 สื่อสร้างเสียง (Medium) ในการศึกษางานดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด มีสื่อสร้างเสียงที่ประกอบด้วยการบบรรเลงของเสียงเครื่องดนตรี (Instruments) ดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่สไล แคน และตรัว เครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเครื่องกระทบ ได้แก่ ตะโพน กลองตุ้ม กลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง

2.2 กลุ่มเสียง (Mode) คือ มาตราเสียงเฉพาะที่ใช้ในบทเพลง จากการวิเคราะห์ทั้ง 6 เพลง พบว่ามีการใช้กลุ่มเสียง ใช้กลุ่มเสียง 5-6 เสียง ดังนี้ กลุ่มเสียง 5 กลุ่ม ได้แก่ เสียง ซ ล ท ร ม

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

(G A B D E) และ เสียง ล ด ร ม ซ (A C D E G) กลุ่มเสียง 6 กลุ่ม ได้แก่ เสียง ด ร ม ฟ ซ ล (C D E F G A) และ เสียง ม ฟ ซ ล ท ร (E F G A B D)

2.3 ช่วงเสียง (Ranges) คือ ความกว้างของระดับเสียงต่ำสุดจนถึงสูงสุด จากการวิเคราะห์ทั้ง 6 เพลง พบว่า เสียงต่ำสุดคือเสียง ซอล (G) เสียงสูงสุดคือเสียง ซอล (G2)



G G_2

2.4 รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง (Melodic Contour) คือ ลักษณะของทำนองเพลงที่เคลื่อนที่จากโน้ตสู่โน้ตอีกตัวหนึ่ง จากการศึกษาวิเคราะห์รูปลักษณ์ของท่วงทำนอง ทั้ง 6 เพลง จะพบการเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ 5 รูปแบบ โดยส่วนใหญ่จะพบมากที่สุดลำดับที่ 1 คือ ท่วงทำนองที่มีลักษณะที่ขึ้นๆลงๆ (Undulating) ลำดับที่ 2 คือ ท่วงทำนองต่อเนื่องกันไปโดยข้ามขั้น (Skip or Leap) ลำดับที่ 3 ท่วงทำนองที่ไม่ค่อยขึ้นลงหรือสม่ำเสมอ (Terraced) ส่วนท่วงทำนองที่มีลักษณะสูงขึ้นเรื่อยๆ (Ascending) ท่วงทำนองที่ต่ำลงเรื่อยๆ (Descending) พบได้เล็กน้อย

2.5 โครงสร้างบทเพลง (Form) บทเพลงทั้ง 6 บทเพลง มีลักษณะที่เป็นบทเพลงสั้นๆ บรรเลงซ้ำๆ กันในแบบ Iterative Form รูปแบบโครงสร้างของบทเพลงจะแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ท่อนนำและทำนองเพลง ดังนี้

และมีโครงสร้างแบบ Binary Form และ แบบ Rounded Binary Structure ดังภาพตัวอย่าง แสดงประกอบไปด้วย 4 ช่วงย่อยๆ คือ ช่วงท่อนนำ(a), ช่วงท่อนทำนองเพลง(a’), ช่วงท่อนทำนองเพลง(b), ช่วงจบเพลง(a) โดยประกอบไปด้วย 2 ส่วนใหญ่ๆคือ AB โดย A คือ aa’ และ B คือ ba และมีการบรรเลงแบบซ้ำไปซ้ำมา พบในบทเพลงเฮาตาสะแล

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2.6 ผิวพรรณ (Texture) บทเพลงที่ทำการวิเคราะห์ ทั้ง 6 เพลง จากการศึกษาพบว่า ประการที่หนึ่ง พบรูปพรรณแบบการสอดประสานสำนวนทำนอง (Idiomatic Heterophony) โดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงหลายชิ้นบรรเลงร่วมกันและมีเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองดังนี้ ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ปี่สไล และมีเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะคือ กลองกันตรึม, ฉาบเล็ก และฉิ่ง ดังนั้นจึงทำให้เกิดเป็นผิวพรรณหรือพื้นผิวที่มีการสอดประสานสำนวนทำนอง (Idiomatic Heterophony) ประการที่สอง พบรูปพรรณแบบดำเนินทำนองแนวเดียว (Monophony) โดยมีการผสมวงดนตรี 2 ชุด ชุดที่ 1 คือ ตรัวกลาง (ซอ) เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และมีกลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ชุดที่ 2 คือ แคน เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และมีกลองกันตรึม ฉาบเล็ก และฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

2.7 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) จากการวิเคราะห์ทั้ง 6 เพลง จะพบว่ากระสวนจังหวะเป็นแบบเรียบง่ายและซ้ำกัน โดยรูปแบบกระสวนจังหวะที่พบบ่อยที่สุด และกระสวนจังหวะน้อยที่สุด คือ

และจากการวิเคราะห์เพลงทั้งหมดสามารถสรุปเป็นตารางได้ดังต่อไปนี้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ตารางที่ 6 สรุปผลการวิเคราะห์ลักษณะทางดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

เพลง	สื่อสร้างเสียง	กลุ่มเสียง	ช่วงเสียง	รูปลักษณ์ของทำนอง	รูปแบบ	ผิวพรรณ	กระสวนจังหวะ
1. เพลงเชิดกลอง	ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ปี่สไล	C D E F G A	G - F2	5 รูปแบบ	Binary Form	Idiomatic Heterophony	18 รูปแบบ
2. เพลงยัวปรึง	ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ปี่สไล	E F G A B D	G - G2	5 รูปแบบ	Iterative Form	Idiomatic Heterophony	11 รูปแบบ
3. เพลงจะโดล	ตรัวกลาง	G A B D E	D1 - D2	5 รูปแบบ	Iterative Form	Monophony	6 รูปแบบ
4. เพลงเฮาตาสะแล	ตรัวกลาง	G A B D E	D1 - G2	5 รูปแบบ	Rounded Binary Structure	Monophony	12 รูปแบบ
5. เพลงมม็วดเกล็วตา	ตรัวกลาง	G A B C D	D1 - D2	5 รูปแบบ	Iterative Form	Monophony	18 รูปแบบ
6. เพลงจะเรียง	แคน	A C D E G	A - D2	5 รูปแบบ	Iterative Form	Monophony	11 รูปแบบ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

อภิปรายผล

ชาวอีสานมีความเชื่อในแบบดั้งเดิม และเหมือนกับชนชาวไทยในท้องถิ่นอื่นๆ กล่าวคือ มีความเชื่อในสิ่งที่มองไม่เห็นตัวตน ทั้งนี้โดยเข้าใจว่ามีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ มีอำนาจ สามารถให้ดีให้ร้ายแก่คนได้ความเชื่อเช่นนี้เป็นความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งเหนือธรรมชาติโดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับ ผีสางเทวดาเป็นความเชื่อที่ชาวอีสานได้สืบทอดต่อกันมาเป็นวัฒนธรรมแบบมุขปาฐะ (Oral Tradition) โดยเชื่อว่า ผี สามารถนำความสุขหรือความทุกข์ และให้ดีให้ร้ายแก่ตนเอง รวมทั้งครอบครัวได้ จึงต้องประกอบพิธีกรรมเพื่อบวงสรวงต่อผีสางเทวดาและผีบรรพบุรุษ เพื่อให้ผู้ป่วยหรือตนเองและครอบครัวนั้นมีความปลอดภัยหรือหายจากโรคภัยไข้เจ็บ

จากผลการวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ พบว่า พิธีกรรมชนิดนี้ถือว่าเป็นวิธีการรักษาด้วยดนตรีและไสยศาสตร์ควบคู่กันไป และพบในกลุ่มของชาวอีสานใต้ เป็นส่วนใหญ่ และพิธีกรรมเหล่านี้ผู้ประกอบพิธีซึ่งเรียกว่า บองบ็อด และเหล่านักดนตรีส่วนใหญ่นั้นจะเป็นชาวกลุ่มชาติพันธุ์เขมรซึ่งมีวิธีการรักษาโรคด้วยศาสตร์แห่งคาถาอาคมและการกล่อมเกลาด้วยดนตรีซึ่งมีความสำคัญต่อพิธีกรรมมาก ดังเห็นได้ในช่วงของพิธีการต่างๆซึ่งผู้กระทำพิธีจะเป็นคนสื่อกับนักดนตรีว่าแต่ละช่วงหรือแต่ละสถานการณ์นั้นควรเล่นหรือบรรเลงเพลงอะไร ซึ่งผู้กระทำพิธีจะเป็นผู้กำหนด โดยแม้ว่า โลกยุคปัจจุบันนี้จะมีความเจริญรุ่งเรืองมากเมื่อเทียบกับระยะเวลา 30 ปีที่ผ่านมา ด้วยหลักทางเทคโนโลยี การสื่อสาร การคมนาคม และหลักวิทยาศาสตร์การแพทย์ในด้านการรักษาโรคในปัจจุบันนี้ ได้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ในขณะเดียวกันวิธีการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมตามแบบฉบับของชาวอีสานใต้ในพิธีกรรมเข้าผีมดก็ยังเป็นที่นิยมกันในยามสุดท้ายของที่พึ่งแห่งการรักษาตามหลักความเชื่อของชาวเขมร

ความสัมพันธ์ในด้านความเชื่อกับดนตรี สามารถนำมาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว เห็นได้จากในช่วงแรกของพิธีกรรมเป็นความเชื่อเกี่ยวกับการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยใช้เพลงเชิดกลองเป็นสื่อในพิธีกรรมซึ่งไปสอดคล้องกับงานวิจัยของ อุดม เชยกีวงศ์ โดยกล่าวว่าความเชื่อในสิ่งที่มองไม่เห็นและเข้าใจว่ามีอำนาจเหนือคน รวมทั้งอาจบันดาลให้ดีให้ร้าย หรือให้คุณให้โทษได้ (อุดม เชยกีวงศ์, 2545: 187) ในพิธีกรรมช่วงนี้ในบทเพลงเชิดกลองเป็นสื่อในการเคารพกราบไหว้บูชา การเรียกขวัญก็เป็นอีกช่วงหนึ่งของพิธีกรรมที่จะขาดไม่ได้โดยเฉพาะพิธีกรรมเข้าผีมด ในช่วงนี้ใช้เพลงยังปรึง กับเพลงเฮาตาสะแล เป็นตัวแทนในการสื่อถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และขอให้เจ้าที่เจ้าทางที่สถิตอยู่

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ตามท้องไร่ท้องนาเพื่อมาปกปักรักษาให้ปลอดภัยจากโรคร้าย โดยการเรียกขวัญหรือสู่ขวัญนี้ เอกวิทย์ ณ ถลาง ได้กล่าวไว้ว่าเป็นการกระทำเพื่อเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต พิธีกรรมเช่นนี้ได้อยู่ในวิถีชีวิตของชาวอีสานมาแต่โบราณแล้ว (เอกวิทย์ ณ ถลาง, 2544) ในช่วงพิธีกรรมจะเป็นการผูกแขนผู้ป่วยที่ทำการรักษาโรค และถือว่าเป็นการสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างชาวบ้านซึ่งร่วมพิธีกรรมด้วย การรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเช่นนี้ได้มีมาตั้งแต่โบราณแล้ว ดังเห็นได้จากเอกสารของชาวตะวันตกที่เดินทางเข้ามาในประเทศสยามตั้งแต่สมัยอยุธยาเรื่อยมา ในช่วง พ.ศ. 2048-2475 จากการศึกษาของศาสตราจารย์ ดร.เทอร์รี่ มิลเลอร์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจริญชัย ชนไพโรจน์ ซึ่งเป็นเอกสารที่ตีพิมพ์เป็นภาษาต่างประเทศ พบตอนหนึ่งว่า มีการเต้นรำ การดื่มกิน การบูชาผี เพื่อขอขมาลาโทษที่ได้กระทำล่วงเกินไป และผู้กระทำพิธีเป็นผู้หญิงสูงอายุโดยมีความรู้ในพิธีกรรมเป็นพิเศษ (Miller and Chonpairot, 1994) ซึ่งมาสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่องดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมดนี้โดยผู้กระทำพิธีก็เป็นผู้หญิงสูงอายุ และมีความรู้ในพิธีกรรมเช่นเดียวกับสมัยโบราณ ฉะนั้นจึงสรุปได้ว่าการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเข้าผีมดนี้เป็นพิธีกรรมที่มีการรักษามาแต่โบราณอย่างน้อยก็สมัยอยุธยา

ในด้านเครื่องดนตรีที่เห็นได้ชัดเจนคือการผสมวงดนตรีโดย ตรัว (ซอ), ปีสไล, และกลองกันตรึม เป็นลักษณะเช่นเดียวกับงานวิจัยที่อาจารย์เจริญชัย ชนไพโรจน์ ที่ได้ศึกษาไว้ในช่วงปี พ.ศ. 2526 โดยในพิธีกรรมกล่าวเอาไว้ว่า มีการเข้าทรงอีอย่างหนึ่งเรียกว่าบองบ๊อด ซึ่งเป็นลักษณะแบบพญาแถนมาเข้าทรงคนถือธรรมหรือหมอธรรม มีการฟ้อนรำบายศรีพาความเจ็บป่วยไข้ออกจากร่าง (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2526: 77) ซึ่งไปสอดคล้องกับพิธีกรรมการตัดพลายที่ผู้วิจัยได้ศึกษา และการผสมวงดนตรีก็มีลักษณะเช่นเดียวกันคือใช้วงตรัวกันตรึม

ในด้านของเครื่องดนตรีนั้นช่วงของการไหว้ครูบูชาครูจะเป็นลักษณะของการผสมวงแบบมโหรีเขมร ลักษณะเป็นการโหมโรงโดยทั่วไป แต่พอเข้าสู่ช่วงพิธีกรรมนั้น ในท่วงทำนองแห่งดนตรีที่ใช้ตรัวกลางบรรเลงนั้น บ่งบอกถึงความเป็นชาติพันธุ์เขมรอย่างเด่นชัด เพราะมีทำนองที่อ่อนช้อยงดงาม ในส่วนของเนื้อหาในบทเพลงนั้นส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนอีสานใต้ เช่นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับช้าง เกี่ยวกับศาลตาปู่ เกี่ยวกับเจ้าที่เจ้าทางบ้านเรือนหรือไร่นา ทั้งนี้เพื่อหาหรือตรวจสอบว่า เจ้าบ้านนั้น มีการกระทำผิดผีเหล่านี้หรือไม่ ทั้งนี้เพื่อหาทางแก้ไขกันและสืบเสาะหาแนวทางอื่นๆกันต่อไป แม้ว่าพิธีกรรมเข้าผีมดนี้จะเป็นพิธีกรรมของชาวชาติพันธุ์เขมร แต่คนที่พูดภาษาอีสานและชาวไทยภาคกลางบางส่วนก็มีการนำเอาพิธีกรรมเข้าผีมดนี้ไปรักษาเช่นกัน ในบางครั้งคนที่มีบรรพบุรุษซึ่งเป็นชาวไทยเชื้อสายจีนก็ยังเคยมาทำการรักษากับเจ้าของพิธีกรรมเข้าผีมดนี้ ซึ่งในช่วงการรักษานั้น เมื่อมีการเข้าทรงโดยผีบรรพบุรุษแล้วนั้นยังพูดภาษาจีน ทั้งๆที่ผู้ทำ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พิธีกรรมนั้นไม่เคยพูดภาษาจีนหรือแม้แต่เป็นคนจีน ฉะนั้นการรักษาโรคด้วยพิธีกรรมเข้าผีมดนี้จึงเป็นการรักษาที่ถือว่า เป็นสากล โดยขึ้นอยู่กับความเชื่อของแต่ละบุคคล และในช่วงของแต่ละพิธีการนั้นจะมีดนตรีที่สนุกสนาน และเพลงช้าที่ไพเราะ ฉะนั้นเมื่อไปรักษาที่ไหนชาวบ้านก็จะให้ความสนใจเป็นพิเศษ

ถึงแม้ในปัจจุบันพิธีกรรมเข้าผีมดจะได้ความนิยมน้อยลง และค่อยๆสูญหายไปตามกาลเวลา ผู้กระทำพิธีกรรมเองก็หาได้ยากเพราะต้องมีคุณสมบัติที่ไม่เหมือนบุคคลทั่วไป และใหญ่จะเป็นผู้หญิงที่มีอายุเท่านั้น เช่น เป็นผู้หญิงที่มีผิวดำแดง มีธาตุไฟ เป็นต้น โดยต้องสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ แต่ในปัจจุบันนั้น เด็กรุ่นใหม่ไม่ค่อยให้ความสนใจและหาคนสืบต่อได้ยาก แม้แต่ตัวดนตรีประกอบพิธีกรรมเองก็ตามในพื้นที่กรณีศึกษานี้ยังไม่มีผู้ที่จะสืบทอด แต่ผู้วิจัยเชื่อว่าพิธีกรรมนี้จะไม่มีวันที่จะสูญหาไปไหน เนื่องจากว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้เป็นการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด มีการถ่ายทอดดนตรีที่อยู่ในรูปแบบของเสียงให้เป็นสัญลักษณ์ด้วยระบบโน้ตสากล รวมไปถึงมีการนำเอาเรื่องราวและบทเพลงมาตีพิมพ์เผยแพร่สู่สาธารณชนอีกทางหนึ่งด้วย

ปัญหาและอุปสรรค

การวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethno-musicological Research) โดยเน้นด้านมานุษยวิทยา และดุริยางควิทยา รวมทั้งชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnography) โดยการศึกษาภาคสนามและยึดหลักวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้ระบบการสังเกต สัมภาษณ์ รวบรวมข้อมูล ตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล การถอดเสียงดนตรีเป็นลายลักษณ์ ผู้วิจัยได้พบปัญหาหลักคือ ในเรื่องของภาษาซึ่งการสื่อสารนั้นจะต้องคอยใช้ล่ามแปลซึ่งเป็นภาษาเขมร โดยการรับรู้ถึงบทเพลงนั้นจะไม่สามารถรับรู้ก่อนได้เลยเพราะขึ้นอยู่กับเหตุการณ์และสถานการณ์ของการรักษาเป็นกรณีไปทั้งนี้ผู้วิจัยต้องอยู่กับเหตุการณ์และนั่งร่วมอยู่กับนักดนตรีคอยซักถามถึงชื่อเพลง และคำแปลอยู่ตลอดเวลาในช่วงของพิธีการ โดยที่นักดนตรีต้องคอยรับคำสั่งจากบองบ็อดอยู่ตลอดเวลาซึ่งผู้วิจัยต้องร่วมเหตุการณ์ไปตลอดจึงจะได้เพลงที่สมบูรณ์ครบถ้วน

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

คุณค่าของวิทยานิพนธ์

การศึกษาวิจัยเรื่อง ดนตรีประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด: กรณีศึกษา บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์ ผู้วิจัยคาดว่า งานวิจัยจะได้รับคุณค่าหลักๆอยู่ สาม ประการ คือ

ประการที่หนึ่ง โดยเอื้อประโยชน์ต่อการศึกษาทางด้านวิชาการดนตรี โดยได้ทราบถึงวงดนตรีในลักษณะต่างๆ ที่ใช้ในพิธีกรรมและตัวบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมในขั้นพิธีการของช่วงต่างๆ ในพิธีกรรม คือ พิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู พิธีกรรมการเข้าทรง พิธีกรรมการตัดพลาย เป็นต้น ทั้งนี้ในช่วงพิธีกรรมดังกล่าว จะมีพิธีกรรมย่อยลงไปอีก ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไป และมีการใช้เครื่องดนตรี บทเพลง การผสมวงดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละช่วงของพิธีกรรมอีกด้วย

ประการที่สอง เป็นการอนุรักษ์บทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเข้าผีมด ในขั้นพิธีการของช่วงพิธีกรรมขึ้นครูหรือบูชาครู พิธีกรรมการเข้าทรง พิธีกรรมการตัดพลาย อันเป็นผลให้บทเพลง และวัฒนธรรมทางการรักษาโรคที่สืบต่อกันมาแต่โบราณมิให้สูญหาย รวมไปถึงเป็นการอนุรักษ์เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอีสานใต้ที่เกี่ยวกับพิธีกรรมการรักษาโรคแบบโบราณ ในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ให้คงอยู่และได้ศึกษาต่อไป

ประการที่สาม เป็นผลให้เกิดประโยชน์ด้านการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ดุริยางควิทยาชาติพันธุ์วิทยา (เขมร) มานุษยวิทยา และสังคมวิทยา และทำให้ได้รับรู้ถึงงานการวิเคราะห์บทเพลงที่เกิดจากจิตวิญญาณแห่งการรักษาผู้ป่วย และถือว่าเป็นวิถีแห่งดนตรีบำบัดที่ทำให้เกิดสิ่งที่น่าอัศจรรย์ รวมทั้งเป็นงานดนตรีอย่างสร้างสรรค์ตามวิถีแห่งดนตรีพื้นบ้านอีสานใต้

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะที่ได้จากงานวิจัย

1.1 ปัจจัยสำคัญของการศึกษาหรือเมื่อได้ข้อมูลมาแล้ว ถ้าเป็นการบันทึกการสัมภาษณ์นักวิจัยควรนำมาถอดคำทันทีทั้งนี้เพื่อทำความเข้าใจและสามารถเขียนบันทึกได้ตรงตามข้อมูลเป็นจริง กล่าวคือ นักวิจัยอาจนำข้อมูลที่มีการพูดคุยนอกเหนือจากคำถามหลักที่นักวิจัยได้สัมภาษณ์มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และสรุปผลได้ แต่เมื่อนักวิจัยนำข้อมูลมาสั่งสมไว้หรือนานไปข้อมูลที่ได้จากการวิจัยอาจขึ้นอยู่กับตัวผู้วิจัยเอง ทั้งนี้จะเป็นข้อเสียของงานวิจัยในเชิงคุณภาพเพราะการสรุปผลการวิจัยอาจขึ้นอยู่กับทัศนคติของตัวผู้วิจัยเองเป็นเกณฑ์

1.2 ผู้วิจัยควรฝึกฝนในเรื่องของการถอดโน้ตให้มาก โดยฝึกฝนให้ชำนาญ ทั้งนี้เมื่อมีการลงพื้นที่และบันทึกโน้ตที่ได้จากการศึกษาภาคสนามมาแล้วนั้น ระบบเสียงจะไม่เหมือนระบบเสียงในทางสากล ฉะนั้นเมื่อเรามีความชำนาญ ก็จะสามารถถอดได้อย่างถูกต้อง ทั้งระดับเสียง จังหวะตัวโน้ต ห้องเพลง ฯลฯ ทั้งนี้เพื่อความถูกต้องในการวิเคราะห์เพลงในลำดับต่อไป

1.3 ในการลงพื้นที่ภาคสนามผู้วิจัยควรมีผู้ช่วยในการเก็บข้อมูล เช่น บันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว บันทึกเสียง รวมไปถึงการสัมภาษณ์ในส่วนอื่นๆที่เป็นบริบทที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันกับงานวิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครบถ้วนมากยิ่งขึ้น

2. ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในครั้งต่อไป

2.1 ศึกษาการรักษาคนป่วยด้วยพิธีกรรมเข้าผีมด ในกรณีที่ผู้ป่วยหรือเจ้าบ้านไม่ใช่ชาวชาติพันธุ์เขมร กรณีถ้าเป็นชาวอีสานที่พูดภาษาลาว หรือชาวไทยภาคกลาง เจ้าของพิธีกรรมเคยมีการรักษานั้น จะมีการใช้บทเพลงในช่วงของพิธีกรรมชาวบ้าน ในลักษณะเดียวกันกับงานวิจัยในครั้งนี้หรือไม่อย่างไร

2.2 ศึกษาวิเคราะห์ในด้านดนตรีบำบัดในพิธีกรรมเข้าผีมด กับระบบพฤติกรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงไปของผู้ป่วย ในแต่ละช่วงของพิธีกรรม ทั้งนี้เป็นเพราะการรับฟังบทเพลงในพิธีกรรมหรือคาถาอาคม โดยอาจศึกษาในเชิงวิทยาศาสตร์

2.3 ศึกษาในกรณีเปรียบเทียบถึงความแตกต่างระหว่างจังหวัดอื่นๆ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

เอกสารและสิ่งอ้างอิง

กิตติพร วีรสุธีกุล และ พิณกนก วีรสุธีกุล. 2542. **ภูมิศาสตร์ท่องเที่ยว ภาคอีสาน**. กรุงเทพมหานคร: เค.พี. โปรดักส์.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2551. **เพลงพื้นบ้าน.** สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. (อัดสำเนา).

เขียน ประสิทธิ์ศรี. 2551. **สัมภาษณ์**, 17 กุมภาพันธ์ 2551.

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

จารุวรรณ ธรรมวัตร. 2530. **คติชาวบ้าน**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. ม.ป.ป. **คติชาวบ้านอีสาน**. กรุงเทพเทพมหานคร: สำนักพิมพ์อักษรวัฒนา.

จารีรัตน์ ปรกแก้ว. 2541. **มหกรรมวัฒนธรรม**. เอกสารวิชาการราชภัฏบุรีรัมย์: ฉบับปฐมฤกษ์.

จิราภรณ์ ภัทราภานุภัทร. 2528. **สถานภาพการศึกษาเรื่อง คติความเชื่อของคนไทย**. โครงการวิจัยไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิม จิรัมย์. 2551. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2551.

จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา. 2546. **คีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (เอกสารประกอบคำสอน)**. สาขาวิชาดนตรีตะวันตก ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

เฉลิมพล งามสุทธิ. 2544. **ดุริยศิลป์: MUSIC (ดนตรีบำบัด)**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. (บทความ).

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ชยพล วงษ์ทอง. 2551. **สัมภาษณ์**, 16 เมษายน 2551.

ชัชวาลย์ อ่อนละมุล. 2549. **ดนตรีในพิธีกรรมมม็วดของหมู่บ้านวัฒนธรรม บ้านทุ่งใหญ่ อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. 2544. **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทศพร ปานมน. 2551. **สัมภาษณ์**, 16 เมษายน 2551.

ธัญวัฒก์ ดงวัง. 2551. **สัมภาษณ์**, 17 เมษายน 2551.

ธวัช ปุณโณทก. 2536. **ความเชื่อพื้นบ้านอันสัมพันธ์กับวิถีชีวิตในสังคมอีสาน (วัฒนธรรมพื้นบ้าน: คติความเชื่อ)**. สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธงรบ จันทร์เต็ม. 2549. **กันตรึม คณะเกรียงศักดิ์ ส.สไบทอง บ้านโคกโพธิ์ ตำบลสะเดา อำเภอพลับพลาชัย จังหวัดบุรีรัมย์**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

นาม วิวรรณรัมย์. 2551. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2551.

นิตินันท์ พันทวี. 2544. **การศึกษาพิธีกรรมท้องถิ่นในฐานะทุนวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชุมชน กรณีศึกษา พิธีกรรมบายศรีสู่ขวัญอีสาน**. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนศึกษา, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญยงค์ เกศเทศ. 2536. **วัฒนธรรมเผ่าพันธุ์มนุษย์**. กรุงเทพเทพมหานคร: ยงสวัสดิ์การพิมพ์.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. 2544. **ดุริยศิลป์: MUSIC (ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป)**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. (บทความ).

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. 2546. **แหล่งวัฒนธรรมภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านอีสานในเขตลุ่มน้ำชี**. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ปัญญา ไข่มุก. 2550. **การออกกำลังกายเพื่อสุขภาพเพื่อมอบเป็นของขวัญอันล้ำค่าสำหรับตัวท่านเอง** (เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง วิทยวิธีในการนำดนตรีบำบัดมารักษาผู้ป่วยทุพพลภาพทางจิต และทางกายภาพ). สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ปัญญา รุ่งเรือง. 2550. **หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา (เอกสารประกอบคำสอน)**. พิมพ์ครั้งที่ 5. สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

แผนที่ประเทศไทย. 2551. **สุดยอดแผนที่ประเทศไทย (แผนที่อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์)** (Online). www.zoomhit.com, 11 มิถุนายน 2551.

พรรณราย คำโสภา. 2542. **การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน จังหวัดสุรินทร์**. ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ภัทรวุฒิ ดินปรางค์ภาดา. 2550. **การใช้ดนตรีบำบัดกับผู้ป่วยที่เป็นอัมพาตครึ่งซีก** (เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง วิทยวิธีในการนำดนตรีบำบัดมารักษาผู้ป่วยทุพพลภาพทางจิต และทางกายภาพ). สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

.

ภูมิจิตร เรืองเดช. 2529. **กันตรึม (เพลงพื้นบ้านอีสานใต้)**. บุรีรัมย์: เรวัตการพิมพ์.

มณี พยอมยงค์. 2536. **วัฒนธรรมพื้นบ้าน: คติความเชื่อ (ความเชื่อของคนไทย)**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

มานพ วิสุทธิแพทย์. 2551. **การวิเคราะห์เพลงไทย (เอกสารประกอบคำสอน)**. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

เย็น ประสิทธิ์ศรี. 2551. **สัมภาษณ์**, 17 กุมภาพันธ์ 2551.

ยุพา วิสุทธิโกศล. 2523. **ผู้ป่วยจิตเวชกับการรักษาพื้นบ้าน**. สมาคมจิตแพทย์แห่งประเทศไทย.

ศรีศักร วัลลิโภดม. 2527. "การถือผีในเมืองไทย" **ศิลปวัฒนธรรม** 4 (3): 3.

ศศิธร พุมดวง. 2548. "ดนตรีบำบัด." **สงขลานครินทร์เวชสาร** 23 (3): 188-189.

สง่า สายสุวรรณรัตน์. 2551. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2551.

สราวุฒิ สุจิตจร. 2545. **การวิเคราะห์เสียงดนตรีไทย**. นครราชสีมา: โรงพิมพ์เลิศศิลป์.

สมจิตร พ่วงบุตร. 2526. **เพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์**. กรุงเทพมหานคร: กรุงสยามการพิมพ์.

สมฤทัย เพ่งศรี. 2550. **พิธีเสนตังบั้งหน่อ: ดนตรีในพิธีกรรมของลาวโซ่ง**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สารานุกรมเสรี. 2551. **ดนตรีบำบัด**. (Online). www. wikipedia.org, 9 ธันวาคม 2551.

สุกัญญา สุจฉายา. 2545. **เพลงพื้นบ้านศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจริต บัวพิมพ์. 2538. **มรดกไทย (ดนตรีพื้นบ้าน, เพลงพื้นบ้าน, การแสดงพื้นบ้าน, การละเล่นพื้นบ้าน)**. กรุงเทพเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตว์.

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

สุรัตน์ จงดา. 2541. **ฟ้อนผีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน**. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพจน์ พิชนาหะรี. 2551. **สัมภาษณ์**, 2 มีนาคม 2551.

สุภณ สมจิตศรีปัญญา. 2536. **หนังสือก้อม.** (บทความ).

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. 2528. **ดนตรีพื้นบ้านและศิลปะการแสดงของไทย**. กรุงเทพเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

อุดม เชยกีวงศ์. 2545. **ประเพณี พิธีกรรม ท้องถิ่นไทย**. กรุงเทพเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สุขภาพใจ.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. 2544. **ภูมิปัญญาอีสาน**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพเทพมหานคร: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนพัลลิชชิ่ง จำกัด.

Benjamin, T., M. Horvit, and R. Nelson. 2001. **Music for Analysis (5 Edition)**. United States of America.

Cadwallader, A. and D. Gagne'. 1998. **Analysis of Tonal Music: A Schenkerrian Approach**. Oxford University Press.

Charayananda, Anak. 1989. **Srei Khmaun and Philiang, the Principal Song in Rwam msmusd, A Curing Ritual, in Surin, Thailand**. Master's Thesis, Quezon city: University of The Philippines.

See S. J. Tambiah. 1970. **Buddhism and the spirit cults in North-East Thailand**. Cambridge University press.

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

Terry E. Miller and Jarernchai Chonpairot. 1994. CROSSROADS An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies (Volume 8, Number 2). **A History of Siamese Music Reconstructed from Western Documents, 1505-1932**. Center for Southeast Asian Studies, Northern IIIinois University.

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาคผนวก

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาคผนวก ก

นักดนตรีในพิธีกรรมเข้าผีมด

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพผนวกที่ 1 นายเย็น ประสิทธิ์ศรี

ชื่อ นายเย็น ประสิทธิ์ศรี (หัวหน้านักดนตรี)

อายุ 71 ปี

ที่อยู่ บ้านเลขที่ 48 หมู่ 2 บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

อาชีพหลัก จักสาร

ตำแหน่ง หัวหน้าวงดนตรี

เล่นเครื่องมือ ฆ้องวง ตรัวกลาง แคน

ศึกษาดนตรีจาก ครูมโหรีพื้นเมือง

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพผนวกที่ 2 นางเขียน ประสิทธิ์ศรี

ชื่อ นางเขียน ประสิทธิ์ศรี

อายุ 52 ปี

ที่อยู่ บ้านเลขที่ 48 หมู่ 2 บ้านสองชั้น ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

อาชีพหลัก ทำนา

ตำแหน่ง บองบ็อด หรือมม็วด

เล่นเครื่องมือ ฉิ่ง ฉาบ

ศึกษาดนตรีจาก มารดา

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพผนวกที่ 3 นายสุพจน์ พิชนาหะรี

ชื่อ นายสุพจน์ พิชนาหะรี

อายุ 69 ปี

ที่อยู่ 12 หมู่ 1 ตำบลสูงเนิน อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

อาชีพหลัก ทำนาและนักดนตรีมโหรีพื้นบ้าน

เล่นเครื่องมือ ระนาดเอก

ศึกษาดนตรีจาก ครูดนตรีไทย และมโหรีพื้นบ้าน

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพผนวกที่ 4 นายจิม จิรัมย์

ชื่อ นายจิม จิรัมย์

อายุ 72 ปี

ที่อยู่ หมู่ 5 บ้านโคกเมือง ตำบลหลักเขต อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์

อาชีพหลัก ทำนา

เล่นเครื่องมือ ปี่สไล

ศึกษาดนตรีจาก ครูดนตรีโบราณ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาพผนวกที่ 5 นายนาม วิวรรณรัมย์

ชื่อ นายนาม วิวรรณรัมย์

อายุ 75 ปี

ที่อยู่ 62 หมู่ 12 บ้านเสม็ดน้อย ตำบลสองชั้น อำเภอกระสัง จังหวัดบุรีรัมย์

อาชีพหลัก ทำนา

เล่นเครื่องมือ กลองตุ้ม ตะโพน กลองกันตรึม

ศึกษาดนตรีจาก ครูมโหรีเขมร

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ภาคผนวก ข

แบบสอบถาม

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แบบสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธีกรรม

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

ชื่อ.....นามสกุล…..... อายุ.....ปี

อาชีพหลัก.....อาชีพรอง.....

ที่อยู่.....ถนน.....ตำบล.....อำเภอเมือง

สถานภาพ…….

นับถือศาสนา……

ความเป็นมาของพิธีกรรม……

ความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรม……..

……

เครื่องประกอบพิธีกรรม……...

……

บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรม……..

……

ขั้นตอนและช่วงของพิธีกรรม……..

……

ผู้ที่มารักษาส่วนมากจะเป็นโรคอะไร.....

ผู้ที่มารักษาแล้วไม่หายจากโรคนั้นเป็นเพราะอะไร.....

รายได้ในการรับงานการรักษาแต่ละครั้ง.....บาท

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

แบบสัมภาษณ์คณะนักดนตรี

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....

ชื่อ.....นามสกุล…..... อายุ.....ปี เพศ.....

อาชีพหลัก.....อาชีพรอง.....

ที่อยู่.....ถนน.....ตำบล.....อำเภอเมือง

บิดา……..

มารดา……

สถานภาพ…….

บุตร……..

นับถือศาสนา……

เครื่องดนตรีที่บรรเลง.....

เริ่มฝึกเล่นตั้งแต่เมื่อไร.....

ผู้ให้การถ่ายทอด…….....

วิธีการฝึกซ้อม.....

เริ่มเล่นนานแค่ไหน และคิดว่าจะเล่นอีกนานแค่ไหน.....

มีความเชื่อในพิธีกรรมเข้าผีมดมากแค่ไหน.....

ส่วนใหญ่เพลงที่นำมาบรรเลงในพิธีกรรมเข้าผีมดนั้นเป็นเพลงของเขมรโดยแท้ไม่ เพราะเหตุใด

……

โอกาสที่ใช้บรรเลงในแต่ละเพลง ของแต่ละช่วงพิธีกรรม.....

บทบาทและวัตถุประสงค์ของการบรรเลงแต่ในแต่ละเพลง.....

เพลงที่ใช้บรรเลงในขั้นพิธีการ ที่เล่นในแต่ละช่วงนั้นมีกี่เพลง.....

เพลงไหนที่ความสำคัญมากที่สุดและขาดไม่ได้เลยในการเล่นในพิธีกรรมลำผีมดแต่ละครั้ง เพราะ

อะไร…….....

……

ลักษณะของการผสมวงดนตรีในแต่ละช่วงพิธีการเป็นอย่างไรบ้าง.....

ใช้เครื่องดนตรีอะไรบ้าง.....

รายได้ในการเล่นแต่ละครั้ง.....

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ประวัติการศึกษาและการทำงาน

ชื่อ – นามสกุล	นายกิตติภัทท์ ดงวัง
วัน เดือน ปีเกิด	11 เมษายน 2526
สถานที่เกิด	จังหวัดบุรีรัมย์
ที่อยู่ปัจจุบัน	127/1 ตำบลเมืองแก อำเภอสตึก จังหวัดบุรีรัมย์
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2544 - 2548 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ข้าราชการครูและบุคลากรทางการศึกษา
สถานที่การงานปัจจุบัน	โรงเรียนสามัคคีวิทยา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษานครราชสีมา เขต 2 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ

ลิขสิทธิ์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์