บทที่ 2

การตรวจเอกสาร

การศึกษาวิจัยเรื่อง “ขับลื้อ: กรณีศึกษาในอำเภอเชียงคำและอำเภอเชียงม่วน จังหวัดพะเยา” ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องออกเป็น 3 หมวด ได้แก่

1. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา
2. เอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)
3. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับขับลื้อและไทลื้อ

แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

1. แนวคิดและทฤษฎีการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology)

คำว่า “Ethnomusicology” เป็นศัพท์ที่บัญญัติขึ้นหลังจากที่ แจ๊ป คุนสท์ (Kunst, Jaap) นักกฎหมายและนักไวโอลินชาวเนเธอร์แลนด์ ได้ศึกษาบทเพลงและการเต้นรำในวัฒนธรรมดัชและดนตรีกาเมลันของอินโดนีเซีย

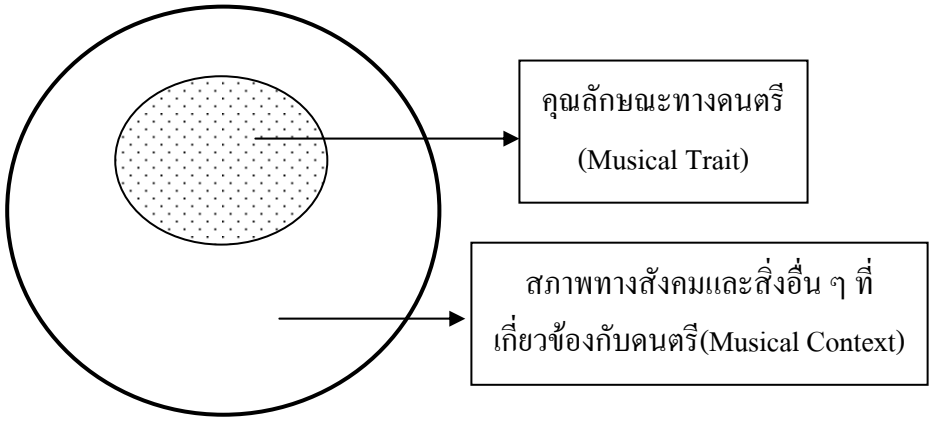
ในปัจจุบัน คำว่า “Ethnomusicology” มีการกล่าวถึงกันอย่างกว้างขวาง แต่นิยามคำศัพท์ “Ethnomusicology” นี้ยังไม่มีในศัพท์บัญญัติของไทย นักวิชาการดนตรีหลายท่านได้ให้คำนิยามศัพท์คำว่า “Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยไว้ ดังนี้

ปัญญา รุ่งเรือง	ใช้คำว่า มานุษยดุริยางควิทยา
ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์	ใช้คำว่า ดนตรีชาติพันธุวิทยา
สุกรี เจริญสุข	ใช้คำว่า ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	ใช้คำว่า มานุษยสังคีตวิทยา

จากคำนิยามศัพท์ที่นักวิชาการดนตรีได้ให้ความหมายของคำว่า “Ethnomusicology” เป็นภาษาไทยนั้น สามารถเลือกใช้ได้ตามความเหมาะสมของแต่ละบุคคล ดังนั้น เพื่อความเข้าใจที่ชัดเจน การศึกษาวิจัยครั้งนี้เลือกใช้คำว่า “มานุษยดุริยางควิทยา”

ปัญญา (2546: 2) ได้อธิบายความหมายของมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ในหนังสือหลักวิชามานุษยดุริยางควิทยา ว่า มานุษยดุริยางควิทยา หมายถึง ความรู้ วิชาการ หรือการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์ คือ ศึกษาตัวดนตรีในแง่ของดุริยางควิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคม เช่น เหตุผลในการที่มนุษย์ประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรีของตน คุณลักษณะเฉพาะของดนตรี การใช้ดนตรีในสังคม ความหมายของดนตรีที่มีต่อผู้คนในสังคมนั้น ๆ ความดำรงอยู่ ความเปลี่ยนแปลงและความเสื่อมสลายของดนตรีในสังคม

นอกจากนี้ ปัญญา ได้บรรยายเพิ่มเติมในรายวิชาพื้นฐานทางดนตรีชาติพันธุ์วิทยา (Foundation of Ethnomusicology) ว่า การศึกษาวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา ต้องศึกษาทั้งตัวดนตรี หรือคุณลักษณะทางดนตรี (Musical Traits) และความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (Musical Context) ดังภาพ



ภาพที่ 1 แสดงลักษณะการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา

จากภาพที่ 1 เป็นการศึกษาคุณลักษณะทางดนตรีมีความสอดคล้องกับการศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เช่น สภาพภูมิศาสตร์ ระบบสังคม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมของกลุ่มชนในสังคมโดยไม่สามารถแยกประเด็นการศึกษาทั้งสองอย่างออกจากกันได้ ทำให้การศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาต้องศึกษาคุณลักษณะทั้งสองอย่างไปพร้อม ๆ กัน ก่อนที่จะศึกษาคุณลักษณะทางดนตรี ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรีก่อนและการศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ก็จะเป็นตัวสะท้อนให้เห็นถึงคุณลักษณะทางดนตรี ในบางครั้งดนตรีก็เป็นตัวสะท้อนให้เห็นว่าสังคมหรือวัฒนธรรมนั้นเป็นเช่นไร จากเหตุผลดังกล่าวทำให้การศึกษาทั้งสองด้านนี้มีความสัมพันธ์กันจนแยกไม่ออก

ดังนั้นความพยายามในการค้นหาความจริงของดนตรีในแง่วัฒนธรรมของมนุษย์นั้น จำเป็นต้องค้นหาความจริงของดนตรีในเรื่องที่เกี่ยวกับสังคม และวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความคิด การประดิษฐ์คิดค้นสร้างดนตรี การแสดงออก ความหมายของดนตรีในสังคม ตลอดจนโครงสร้างของกลุ่มชน

สุกรี (2530: 38-41) ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ในบทความในวารสานเพลงดนตรี ว่า Ethnomusicology แปลเป็นไทยว่า “ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์” หมายถึง การศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมทั้งดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย เป็นการศึกษาดนตรีของชาติพันธุ์อื่น ๆ ซึ่งปัจจุบันแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Music Art) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณและที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่
2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า ฯลฯ

อานันท์ (2548) กล่าวถึงการศึกษา ทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ไว้ โดยสรุปได้ดังนี้

1. การศึกษาในด้านเทคนิควิธีของดนตรี
2. การศึกษาดนตรีในแง่พฤติกรรมของสังคม
3. การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่าง มานุษยดุริยางควิทยา กับมานุษยวิทยา และวิทยาศาสตร์สังคม ซึ่งจะเป็นผลทำให้นักมานุษยดุริยางควิทยาศึกษาค้นหาคำตอบและแสวงหาความรู้เกี่ยวกับดนตรีกับมนุษย์และสังคม ผลก็คือเป็นการศึกษาด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์มากกว่าวิธีการทางศิลปศาสตร์

มานุษยดุริยางควิทยาเป็นการวิเคราะห์วิจารณ์เกี่ยวกับผลิตผลของมนุษย์ทางวัฒนธรรมในแง่มานุษยวิทยาศิลปะ (Anthropology of Art) เป็นการพิจารณาในแง่วิถีทางและวิธีการที่มนุษย์ดำรงชีวิตร่วมกันในสังคม รวมถึงกิจกรรมและการสร้างสรรค์ร่วมกัน ความเข้าใจทั้งในแง่การสร้าง (ศิลปะ) และตัวผู้สร้างเอง หมายความว่าให้ความสนใจทั้งผลิตผลและผู้ผลิต ในกรณีที่จะเข้าไปศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับดนตรีของมนุษย์ จำเป็นจะต้องมีความรู้เรื่องดนตรีเสียก่อน เพื่อที่จะสามารถเข้าใจในด้านความสัมพันธ์ของดนตรีและวัฒนธรรมได้ดีขึ้น ทั้งนี้เนื่องจากดนตรีเป็น

ผลผลิตที่มีลักษณะเฉพาะเป็นผลงานของมนุษย์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว (Unique) ซึ่งดำรงอยู่ได้เฉพาะเมื่อมีการใช้รวมกันระหว่างผู้คนในสังคม ไม่ใช่เฉพาะตัวของดนตรีเองเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงต้องมีการศึกษาวิเคราะห์ 3 แง่มุม คือ

1. ความคิดรวบยอดทางดนตรี
2. การศึกษาความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี
3. ศึกษาลักษณะเฉพาะของตัวดนตรี

ในหนังสือ The New Grove Dictionary of Music and Musicians ได้ให้ความหมายของคำว่า Ethnomusicology ไว้ว่า Ethnomusicology ประกอบด้วยคำสองคำ คือ คำว่า Ethno และ Musicology ซึ่งหมายถึง วิชาที่ว่าด้วยการศึกษาดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ คือ การศึกษาดนตรีที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ไม่ใช่ศึกษาเพียงแค่ดนตรีแบบฉบับของตะวันตกเท่านั้น การศึกษาในด้านนี้จำเป็นต้องศึกษาในเรื่องของตัวดนตรี เครื่องดนตรี การแสดง ตลอดจนวัฒนธรรมและสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

นอกจากนี้นักมานุษยดุริยางควิทยา และผู้รอบรู้ด้านสาขามานุษยดุริยางควิทยาได้ให้คำจำกัดความ นิยามความหมายและขอบเขต ขอบข่ายในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ดังต่อไปนี้

Merriam (1964: 6) นักมานุษยวิทยาชาวอเมริกัน ได้กล่าวถึงระเบียบวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาไว้ในหนังสือ The Anthropology of Music ว่า วิชามานุษยดุริยางควิทยามีเป้าหมายที่จะใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ในการวิจัยพฤติกรรมและผลิตผลของมนุษย์ งานของนักมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาดนตรีเพื่อที่จะเข้าใจวัฒนธรรม เป็นวิธีการที่ต้องใช้ทั้งงานภาคสนามและห้องทดลอง แนวคิดของ Merriam เน้นหนักในเรื่ององค์ประกอบของสังคมที่ปรากฏในรูปของความงาม การแสดงและความคิดสร้างสรรค์ทางดนตรี

Seeger (1992) ได้ให้แนวทางการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา ไว้ในหนังสือ Ethnomusicology and Introduction ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่มนุษย์เข้าไปรับและซึมทราบจากวัฒนธรรมหรือจากการถ่ายโยงวัฒนธรรมของมนุษย์ การถ่ายโยงวัฒนธรรมนั้นควรมีการบันทึกเรื่องราว ซึ่ง

ถือได้ว่าการบันทึกเป็นหัวใจสำคัญของวิชามานุษยดุริยางควิทยา ในการศึกษาหรือการบันทึกเรื่องราวระหว่างมนุษย์กับดนตรี เพื่อจะได้รู้ว่าดนตรีมีบทบาทต่อวิถีชีวิต การดำเนินชีวิตของกลุ่มชนนั้น ๆ อย่างไร ควรมีการตั้งคำถามที่เป็นพื้นฐานสำคัญ 3 ข้อ คือ

1. การจัดระบบเสียงและจังหวะของดนตรีในแต่ละกลุ่มชนนั้นใช้หลักการใด
2. ดนตรีของแต่ละกลุ่มชนมีความแตกต่างกันอย่างไร
3. ทำไมเนื้อหาของดนตรีในแต่ละกลุ่มชนจึงเป็นเช่นนั้น

Nettl (1964) ได้ให้ข้อแนะนำและแนวทางในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาไว้ในหนังสือ Theory and Method in Ethnomusicology ว่าการศึกษาภาคสนามเป็นหัวใจสำคัญของการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา การวิจัยเน้นศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ ทั้งเรื่องราวที่ได้ยินมา ที่ตั้งของชนเผ่า การหลอมรวมของชนเผ่า การผสมผสานทางวัฒนธรรม ตลอดจนการศึกษาสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ของมนุษย์แต่ละเผ่าในช่วงเวลานั้น ในการศึกษานักมานุษยดุริยางควิทยาจำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างตัวเองกับบุคคลที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรม เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ดีที่สุดจากแหล่งข้อมูลนั้น ๆ ข้อมูลดิบที่ได้นั้นต้องมีการบันทึกและบางทีจำเป็นต้องเขียนโน้ตประกอบด้วย เมื่อภารกิจจากภาคสนามสิ้นสุดลง ก็ต้องนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคสนามมาวิเคราะห์ ตรวจสอบ หากข้อมูลไม่ครบถ้วน ก็จำเป็นต้องหาข้อมูลเพิ่มเติม

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีของนักวิชาการหลายท่าน อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) หมายถึง การศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยศึกษาตัวดนตรีในเชิงดนตรีวิทยา (Musicology) และศึกษาบทบาทหน้าที่ของดนตรีในสังคมในเชิงมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา นั่นก็คือ การศึกษาวิเคราะห์ดนตรีอันเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรมของมนุษย์ การรวบรวมข้อมูลทางดนตรีที่มีความสัมพันธ์กับพฤติกรรมของมนุษย์ วิธีการที่มนุษย์ดำรงชีวิตร่วมกันในสังคม รวมถึงกิจกรรมและการสร้างสรรค์ร่วมกัน ตลอดจนความสัมพันธ์ทางดนตรีกับวัฒนธรรมอื่น ๆ วิธีการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยาเน้นการศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมอยู่เสมอ

การศึกษาภาคสนามถือเป็นหัวใจหลักของการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา มีลักษณะเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการแสวงหาความรู้จากการศึกษาพฤติกรรมและผลิตกรรมของมนุษย์ การพิจารณาปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริง ใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์ มีการทำงานเป็นระบบ ในการศึกษาภาคสนามนั้นจะต้องมีการวางแผนที่ดี ต้องสอดคล้องในด้านขอบเขตการศึกษา ระยะเวลาและปัจจัยต่าง ๆ โดยสิ่งที่จำเป็นในการศึกษาภาคสนามนั้นจะต้องเรียนรู้เทคนิควิธีการเก็บข้อมูล เทคนิคในการใช้เครื่องมือ จะต้องฝึกฝนให้เกิดความชำนาญคล่องแคล่วเตรียมพร้อมและหาวิธีจัดการกับปัญหาต่าง ๆ ที่อาจเกิดขึ้น

เมื่อปฏิบัติการภาคสนามเสร็จสิ้น ขั้นต่อไป คือ การนำข้อมูลที่ได้จากการปฏิบัติงานภาคสนามมาจำแนก แยกแยะ จัดระบบ จัดประเภทของข้องมูลตามลำดับก่อนหลัง มีการวิเคราะห์ข้อมูลอย่างละเอียดรอบคอบว่าครอบคลุมเนื้อหาและวัตถุประสงค์มากน้อยเพียงใด แล้วบรรยาย สิ่งสำคัญในการศึกษาทางด้านมานุษยดุริยางควิทยาอีกอย่างหนึ่งก็คือ การถอดโน้ตเพลง (Transcription) และขั้นตอนสุดท้าย คือ การนำเสนอผลงานวิจัยเพื่อประโยชน์ทางการศึกษาหรือเพื่อการนำไปใช้ต่อไป

2. <u>แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี</u>

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีตามหลักของดนตรีวิทยา ซึ่งเป็นการวิเคราะห์คุณลักษณะทางดนตรี โดยการใช้หลักทฤษฎีตะวันตกในการวิเคราะห์และอาจจะไม่ตรงตามหลักทฤษฎีทั้งหมด แต่สามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ได้ สิ่งที่เป็นแนวทางหลักในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรี คือ การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง บันไดเสียงและขั้นคู่เสียง ส่วนด้านการศึกษาวิเคราะห์บทร้องนั้น สิ่งที่ต้องให้ความสำคัญในการวิเคราะห์ คือ เรื่องทำนองเพลงและเนื้อหาของบทเพลง ดังนั้นการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรี ดังนี้

ประสิทธิ์ (2541: 1-2) ได้กล่าวถึงแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของดนตรีในส่วนของทำนอง คือ ทำการศึกษาวิเคราะห์บันไดเสียง (Scale) ว่าเป็นเมเจอร์ (Major) หรือ ไมเนอร์ (Minor) กลุ่มเสียงต่าง ๆ (Mode) คือ Pentatonic , Hexatonic , Dorian , Phrygian , Lydian , Mixolydian และ Aeolian พิสัย (Range) และลักษณะของทำนอง (Melodic Shape)

ณัชชา (2544: 6-24) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทำนอง โดยให้ความหมายของทำนองว่า คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง อย่างไรก็ดีการวิเคราะห์ทำนองมีหลักและประเด็นสำคัญในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนอง คือ

ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของแนวดำเนินทำนอง

ขั้นคู่ (Interval) การวิเคราะห์ขั้นคู่ในทำนองเดียวก็คือการวิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใด โดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

โครงหลักของทำนอง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน้ตและกำหนดทิศทางของทำนอง กล่าวคือ แทนที่จะดูจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไปอย่างตรงไปตรงมาทุกตัว แต่การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองจะดูภาพรวมโดยเลือกโน้ตตัวสูงสุดหรือต่ำสุดของกลุ่มโน้ตที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนอง ซึ่งโน้ตเหล่านี้จะอยู่บนจังหวะสำคัญ

อนรรฆ (2542) ได้อธิบายการวิเคราะห์แนวดำเนินทำนอง (Melodic line) ในส่วนของโครงสร้างทำนองวิเคราะห์ รูปร่างของทำนอง (Melodic Contour) และพิสัย (Range) การวิเคราะห์แนวดำเนินทำนองสองแนว ทำการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างแนวทำนองทั้งคู่ (Relationships between lines) คือ ความสัมพันธ์เกี่ยวกับทิศทางของทำนอง (Directional relationships) ประกอบด้วยความสัมพันธ์แบบตรงกันข้าม (Contrary motion) ความสัมพันธ์ที่มีการเคลื่อนที่ในทิศทางเดียวกัน (Similar motion) และความสัมพันธ์แบบการเลียน (Imitation) การวิเคราะห์แนวดำเนินจังหวะ การวิเคราะห์องค์จังหวะ (Rhythmic Organization) อัตราจังหวะ (Meter) อัตราความเร็ว (Tempo) และ อัตราความสั้นยาวของจังหวะ (Rhythmic duration)

สงัด (2532: 54-64) ได้กล่าวถึงทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ มีความสั้นยาว เบา แรงอย่างไรก็ล้วนแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง ทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมมีคุณสมบัติของเสียงดนตรีเหมือนกัน แต่แตกต่างกันในรายละเอียดและการตกแต่งทำนองเท่านั้น ทำนองเพลงของแต่ละชาติย่อมแสดงออกถึงลักษณะเด่นอันเป็นคุณสมบัติของตนเองและแตกต่างไปจากทำนองเพลงของชนชาติอื่น

องค์ประกอบของทำนองเพลงประกอบด้วย

- ระดับเสียง (Pitch) คือ ความสูงต่ำของเสียง
- การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองเพลง (Melody Progression)
- ความยาว (Measure) โดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะ เช่น นักดนตรีกำหนดเป็นห้องและเป็นช่อง
- พิสัย (Range) คือ ช่วงกว้างของเสียงต่ำสุดและสูงสุด
- ระบบของหลักเสียง (Tonic) คือ การกำหนดเสียงของเพลงว่าจบลงด้วยเสียงอะไร

นอกจากนี้ ฉัชชา ยังได้กล่าวถึงประโยคเพลงและการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของเพลงว่า บทเพลงทุกบทต้องประกอบด้วยประโยคเพลงและประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะถูนำมาผูกเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ ส่วนสังคีตลักษณ์เปรียบเหมือนฉันทลักษณ์ในวรรณคดี ฉันทลักษณ์ในวรรณคดี เป็นโครงสร้างทางร้อยกรองที่แยกแยะโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ให้มีความแตกต่างกัน สังคีตลักษณ์ในดนตรีก็เช่นกัน มีโครงสร้างที่ยึดถือได้เป็นแบบอย่าง โดยมีทำนองและกุญแจเสียงเป็นตัวแปรสำคัญในการกำหนดโครงสร้างของสังคีตลักษณ์เหล่านี้

3. <u>แนวคิดเรื่องดนตรีกับสังคม</u>

Blacking (1976: 32-88) ได้นำข้อมูลทางดนตรีและข้อมูลทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องมาวิเคราะห์ร่วมกัน เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับสังคมนั้น ๆ ซึ่งความสัมพันธ์ดังกล่าวนี้มี 2 ทาง คือ

1. ความสัมพันธ์ที่ดนตรีมีต่อสังคม (Music in Society and Culture) เพื่อศึกษาว่าดนตรีมีบทบาทและหน้าที่อย่างไรในสังคม และส่งผลอย่างไรต่อสังคมนั้น

2. ความสัมพันธ์ที่สังคมมีต่อดนตรี (Society and Culture in Music) เพื่อศึกษาว่าสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมอะไรบ้างที่ส่งผลให้ดนตรีมีลักษณะและรูปแบบอย่างที่ปรากฏอยู่นี้ ทั้งรูปร่างลักษณะเครื่องดนตรี รูปแบบการบรรเลง ตลอดจนแนวทำนองเพลง

4. <u>แนวคิดเรื่องการละเล่นกับสังคม</u>

ฉวีวรรณ (ม.ป.ป.) ได้กล่าวถึงความสำคัญของการละเล่นในหนังสือ เรื่อง “ความสำคัญของการเล่น (Play) ในการศึกษาวัฒนธรรม” ว่า การศึกษาและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการละเล่นกับค่านิยม เป็นประเด็นที่ได้รับความนิยมมากที่สุด เนื่องจากค่านิยมของคนในสังคมเป็นสิ่งที่ศึกษาได้ยาก และมีความสำคัญต่อการเข้าใจพฤติกรรมของคนในสังคม ซึ่งบางทีจะอยู่ภายในจิตใต้สำนึก ไม่อาจกล่าวเป็นกฎเกณฑ์ได้ แต่ คติหรือการละเล่นนี้อาจจะสะท้อนให้เห็นค่านิยมที่ซ่อนลึกอยู่ในใจจองคนในสังคมนั้นได้ ดังนั้นการวิเคราะห์ “การละเล่น""จึงมิใช่จะเพียงเพื่อรู้เกี่ยวกับการละเล่นเท่านั้น แต่เป็นการเข้าถึงหัวใจของวัฒนธรรมนั้นอีกด้วย

<u>เอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยา</u>

การศึกษาเอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ที่เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ วิจัยดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ มีดังต่อไปนี้

อำนาจ (2545) ได้ทำการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาเรื่อง ดนตรีตับเต่า จังหวัดอุตรดิตถ์ ผลการวิจัยพบว่า ดนตรีตับเต่าเป็นดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการเล่นตับเต่าโดยเฉพาะการละเล่นตับเต่าพัฒนามาจากการนำวรรณกรรมที่บันทึกเป็นภาษาไทยน้อยในสมุดใบลานมาเล่าเป็นนิทานจนกระทั่งพัฒนาเป็นรูปแบบการละเล่น ในการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะทางดนตรีตับเต่าได้นำทำนองมาวิเคราะห์ในหัวข้อบันไดเสียงและช่วงเสียง โครงสร้างของทำนองเพลง การประดับตกแต่งทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของทำนอง ลูกตก จังหวะกลองตับเต่า ความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีขับร้องและการบรรเลง พบว่า กลุ่มเสียงทำนองเพลงตับเต่ามี 5 เสียง โครงสร้างทำนองประกอบด้วยการบรรเลงซ้ำภายในวรรค การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะขึ้นและลงอย่างรวดเร็ว มีการประดับตกแต่งทำนองและกระสวนจังหวะกลองตับเต่าแบ่งได้ 2 ช่วง

วิบูลย์ (2542) ได้ทำการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยาเรื่อง ดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุก๋อง: กรณีศึกษาจังหวัดสุพรรณบุรีและจังหวัดอุทัยธานี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีและโครงสร้างทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุก๋อง ผลการวิจัยพบว่า ความหมายของบทเพลงสื่อให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิตของชนชาวกลุ่มชาติพันธุ์อุก่อง ระบบเสียงในดนตรีอุก๋องมีระยะห่างระหว่างเสียงใน 1 ช่วงเสียง (Octave) และระบบเสียงใกล้เคียงกับระบบเสียงของดนตรีสากล โครงสร้างทางดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์อุก๋องเป็นเพลงที่มีอัตราความเร็วอยู่ในช่วงช้า – ค่อนข้างเร็ว เพลงมีแนวทำนองสั้น มีโครงสร้างที่ชัดเจนสามารถแบ่งออกเป็นท่อน วลีเพลงและส่วนย่อยของทำนอง บทเพลงที่มีแนวทำนองที่สั้นมากเกินกว่าบ่งชี้ความเป็นท่อนได้ การดำเนินของแนวทำนองในแต่ละเพลงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง โดยที่ไม่มีการย้อนกลับ ทำนองเพลงมี 3 ลักษณะ คือเพลงที่มีลักษณะเป็นแนวทำนองเพลงที่มีลักษณะเป็นรูปแบบของจังหวะการพูดและเพลงที่มีลักษณะเป็นทำนองผสมกับรูปแบบของจังหวะการพูด ซึ่งในแต่ละเพลงมีระดับเสียงหลักของเพลงอยู่เพียง 2 – 3 ระดับเสียงเท่านั้น โดยที่การเคลื่อนที่ของระดับเสียงหลักมีอยู่ 2 ลักษณะ คือการเคลื่อนที่แบบเป็นคู่และการเคลื่อนที่แบบมีศูนย์กลาง โดยการเคลื่อนที่ของระดับเสียงหลักส่วนใหญ่ระดับเสียงหลักอื่นเคลื่อนที่เข้าหาระดับเสียงหลักที่เป็นเสียงหลักของเพลง

ศรัณย์ (2541) ได้ทำการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา เรื่องดนตรีชาวเขาเผ่าเย้า: กรณีศึกษาหมู่บ้านผาเดื่อ อำเภอแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาดนตรีชาวเขาเผ่าเย้าในวัฒนธรรมที่ยังคงอยู่ ผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมดนตรีได้มีการถ่ายทอดถ้วยวิธีปากเปล่า เครื่องดนตรีและส่วนประกอบต่าง ๆ เป็นวัสดุที่หาได้จากธรรมชาติและหนังสัตว์ มี 4 ชนิด คือ หยัด เป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวที่บรรเลงทำนอง โย ต้งล่อ และเฉ่าเจ้ย เป็นเครื่องประกอบจังหวะ การผสมวงดนตรีมี 2 ลักษณะ คือ วงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีครบทั้ง 4 ชิ้น และวงดนตรีที่มีเฉพาะเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ 3 ชิ้น ดนตรีจะใช้บรรเลงเฉพาะเพื่อประกอบพิธีกรรมสำคัญ 3 พิธีกรรมเท่านั้น คือ พิธีแต่งงาน งานศพ และขึ้นปีใหม่ ส่วนบทเพลงที่บรรเลงประกอบพิธีกรรมทั้งหมดมี 11 เพลง บทเพลงเป็นลักษณะที่มีแนวทำนองเดียว ไม่ปรากฏการใช้เสียงในลักษณะดังเบา โครงสร้างของทำนองประกอบไปด้วยโน้ตเสียงยาวสลับกับกลุ่มโน้ตตกแต่งทำนองที่เป็นวลีสั้น ๆ ระบบเสียงมีเอกลักษณ์เฉพาะซึ่งใกล้เคียงกับระบบเสียงไมเนอร์ เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบจังหวะไม่มีบทบาทมากนัก เป็นลักษณะการบรรเลงตามทำนองของหยัดเท่านั้น

ช้างต้น (2544) ได้ทำการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา เรื่อง ฝู่หลู แคนน้ำเต้าของชาวลีซู: กรณีศึกษาบ้านดอยล้าน ตำบลวาวี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ การสร้าง รูปแบบการบรรเลง ฝู่หลู รวมทั้งลักษณะทางดนตรีของบทเพลงที่บรรเลงโดยฝู่หลู การเต้นรำประกอบการบรรเลงฝู่หลู ตลอดจนศึกษาความสัมพันธ์ของฝู่หลูกับสังคมลีซู

ผลการศึกษาพบว่า ฝู่หลู เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม ที่มีระบบบันไดเสียง 5 เสียง มีส่วนประกอบ 3 ส่วน คือ ตัวน้ำเต้า ท่อเสียง 5 ท่อ และลิ้น ซึ่งกรรมวิธีการสร้างฝู่หลู ล้วนแต่ใช้วัสดุและเครื่องมือที่สามารถหาได้ง่ายในท้องถิ่น ส่วนบทเพลงฝู่หลูเป็นเพลงที่มีทำนองสนุกสนาน โครงสร้างของเพลง มีท่อนเดียวบรรเลงซ้ำวนไปมา และแต่ละเพลงมีองค์ประกอบทางดนตรีครบถ้วน ทั้งทำนองเพลง การประสานเสียงและจังหวะ บทเพลงของฝู่หลูใช้บรรเลงประกอบการเต้นรำ โดยชาวลีซูถือว่าเพลงฝู่หลู กับการเต้นรำนั้นเป็นสิ่งที่ควบคู่กันอย่างไม่สามารถแยกจากกันได้ ลักษณะการเต้นรำของลีซู ก็คือ จับมือต่อ ๆ กัน แล้วเต้นเป็นวงกลม โดยคนเป่าฝู่หลู ซึ่งเป็นผู้นำการเต้นรำ จะอยู่กลางวง การเต้นรำที่ถือว่าสำคัญที่สุดของชาวลีซู คือ การเต้นรำในช่วงเทศกาลปีใหม่ ความสัมพันธ์ของฝู่หลู กับสังคมลีซู มี 2 ด้าน ด้านแรก ฝู่หลู ได้สะท้อนสภาพสังคมวัฒนธรรมของชาวลีซู คือ การแบ่งงานกันทำตามเพศ ลักษณะโครงสร้างทางสังคมที่ค่อนข้างมีความเท่าเทียมกันและลักษณะนิสัยของชาวลีซูที่มีความเชื่อมั่นในตัวเอง ด้านที่สอง เป็นการละเล่นรื่นเริงในพิธีต่าง ๆ ที่ก่อให้เกิดความสามัคคีในชุมชนและสร้างความบันเทิงทั้งในระดับสังคมและระดับปัจเจกบุคคล ฝู่หลู ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ทำให้หนุ่มสาวได้มีโอกาสเกี้ยวพาราสีกันและชาวลีซูยังใช้ ฝู่หลู ในการกล่อมเด็กอีกด้วย

<u>เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับขับลื้อและไทลื้อ</u>

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวกับขับลื้อและไทลื้อนั้นมีน้อยมาก (ทั้ง ๆ ที่ไทลื้อมีเรื่องราวที่น่าสนใจและน่าศึกษาเป็นอันมาก) ดังนั้นเอกสารหรืองานวิจัยที่กล่าวถึงเรื่องราวของชาวไทลื้อที่มีอยู่นั้นก็พอที่จะเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องขับลื้อและไทลื้อได้บ้าง เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องสามารถสรุปได้ดังนี้

ภรตี (2539) ได้ทำการวิจัยเรื่องการแพทย์พื้นบ้านของไทลื้อ: กรณีศึกษาบ้านท่าฟ้าเหนือ ตำบลสระ อำเภอเชียงม่วน จังหวัดพะเยา ได้กล่าวถึงสังคม วัฒนธรรมของชาวไทลื้อ และกล่าวถึงดนตรีของไทลื้อว่า ดนตรีของไทลื้อถือว่าเป็นวรรณกรรมผสมดนตรีที่เรียกว่า “ขับลื้อ” มักเรียกผู้ร้องว่า “ช่างขับ” ผู้เป่าปี่เรียกว่า “ช่างปี่” ปี่ของไทลื้อจะทำจากไม้ไผ่รวก มีลักษณะคล้ายปี่ของชาวล้านนาที่ใช้กับซอเชียงใหม่ การขับลื้อเนื้อหาจะกล่าวถึง วิถีชีวิตของไทลื้อ และมักขับในงานพิธีมงคลต่าง ๆ เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานบวช งานรื่นเริงต่าง ๆ นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของชาวไทลื้อ วิถีชีวิตของชาวไทลื้อในชุมชนบ้านท่าฟ้าเหนือ ตลอดจนประเพณี ความเชื่อของชาวไทลื้อ

รพีพร (2528) ได้ทำการวิจัยเรื่องการใช้ภาษาของชาวไทลื้อในหมู่บ้านเชียงบาน ตำบลเชียงบาน อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา ซึ่งเป็นการศึกษาทางมานุษยคดีด้านการพูดในสถานการณ์และสถานที่ต่าง ๆ เช่น ที่บ้าน ตลาด วัด โรงเรียน และศึกษาความสัมพันธ์ในการใช้ภาษาระหว่างบุคคลต่าง ๆ เช่น พระภิกษุกับชาวบ้าน ครูกับนักเรียน พ่อและแม่กับลูก ผู้ใหญ่กับเด็ก และบุคคลที่อยู่ในวัยเดียวกัน เพศเดียวกันหรือคนละเพศกัน ผลจากการศึกษาทำให้ทราบลักษณะการใช้ถ้อยคำ ประโยคที่เหมาะสมกับกาลเทศะและสถานที่ซึ่งผู้พูดและผู้ฟังกำลังกระทำอยู่ในขณะนั้น นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีของชาวไทลื้อ คือ ปี่ เรียกว่า “ปี่ก้อย” หรือ “ปี่เกี้ยว” มีรูปร่างคล้ายขลุ่ย ทำด้วยไม้ไผ่ ใช้เป่าเข้ากับการขับหรือการร้องเพลง ซึ่งเรียกว่าการขับลื้อเวลามีการทำบุญ เช่น บวชนาค ขึ้นบ้านใหม่หรืองานรื่นเริงต่าง ๆ การขับลื้อจะมีฝ่ายหญิงและฝ่ายชายขับลื้อแก้กัน คล้ายเพลงซอเชียงใหม่ แล้วเป่าปี่คลอไปด้วย

ประสิทธิ์ (2542: 20) ได้กล่าวถึงขับลื้อไว้ในหนังสือดนตรีพื้นบ้านไทยภาคเหนือ ในโครงการตำราวิชาการราชภัฏเฉลิมพระเกียรติ เนื่องในวโรกาสพระบาทสมเด็จ พระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมพรรษา 6 รอบ พุทธศักราช 2542 ว่า “ขับลื้อ” เป็นศิลปะการขับร้อง มีทำนองเดียว สำหรับให้ช่างขับด้นบทร้องซึ่งเรียกว่า “คร่าว” โดยไม่มีข้อจำกัดตายตัวในด้านความยาวของวรรคและไม่มีระบบจังหวะที่สามารถแบ่งเป็นห้องที่มีจังหวะนับเท่า ๆ กันได้ แต่คร่าวนั้นมีสัมผัสระหว่างคำท้ายวรรคหนึ่งไปยังคำภายในวรรคที่ตามมาเป็นทอด ๆ ไปจนกว่าจะจบ

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงร่วมกับขับมีเพียงปี่ไม้ขม ซึ่งเป็นไม้ตระกูลไผ่ขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลางไม่เกิน 1.5 เซนติเมตร ยาวไม่เกิน 45 เซนติเมตร เป็นเครื่องเป่าประเภทลิ้นอิสระ เช่นเดียวกับปี่ชุม แต่มีรูนิ้วน้อยกว่าและมีรูนิ้วค้ำ ขนาดของปี่ผันแปรไปตามระดับเสียงของช่างขับ

ดังนั้นช่างปี่จึงมีปี่สำรองไว้หลายเล่ม หลายระดับเสียง เพื่อเลือกใช้ให้พอดีกับเสียงของช่างขับ ในอดีตช่างขับคนหนึ่ง ๆ จะมีช่างปี่ประจำตัว แต่ปัจจุบันนี้ทั้งช่างขับและช่างปี่มีจำนวนน้อยลง จึงใช้วิธีเตรียมปี่ไว้ให้เพียงพอ

ขับลื้อมีบทบาทเกี่ยวข้องกับประเพณีของชาวไทลื้อ ซึ่งเป็นเกษตรกรชาวพุทธที่ดำรงชีวิตอยู่ในวัฒนธรรมมุขปาฐะเช่นเดียวกับชนเผ่าไทยอื่น ๆ แม้ว่าจะมีอักษรใช้เขียนภาษาของตนก็ตาม ประเพณีที่มีการขับ ได้แก่ ปอยสังขาร (สงกรานต์) งานบวช งานกินแขก (สมรส) งานบุญขึ้นเรือนใหม่ และงานปอยของวัด

เนื่องจากชาวไทลื้อในประเทศไทยมาตั้งหลักแหล่งอยู่นานนับศตวรรษแล้ว และได้ใช้ชีวิตเยี่ยงประชาชนชาวไทยในบริบทของประเทศไทยจนเป็นปกติ ศิลปะแห่งการขับลื้อและเป่าปี่ลื้อจึงมีบทบาทและโอกาสน้อยลงเป็นลำดับ ผู้ที่สามารถขับและเป่าปี่ได้อย่างสมบูรณ์แบบจึงเป็นผู้ที่เพิ่งมาจากสิบสองปันนาประมาณสอง-สามทศวรรษหลังนี้ ซึ่งพบในบางชุมชนเท่านั้น เช่นที่อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยากับที่อำเภอแม่อาย จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น นอกจากนี้แล้วเป็นเพียงการขับเล่น ๆ กระท่อนกระแท่นเท่านั้น

สมใจ และ วีระพงศ์ (2541: 28) ได้กล่าวถึงการขับลื้อไว้ในสารานุกรมชาติพันธุ์ไทลื้อว่า ขับลื้อเป็นศิลปะอีกอย่างหนึ่ง เป็นการขับร้องโต้ตอบกันระหว่าง หญิงชายคล้ายลำตัดแบบภาคกลางหรือหมอลำแบบของภาคอีสาน คนหนึ่งใช้เวลาร้องประมาณ 3 – 5 นาที แล้วเปลี่ยนให้อีกฝ่ายหนึ่งขับตอบ เครื่องดนตรีที่ใช้มีปี่ยาว 1 เลา เรียกว่า “ปี่แม่” ปี่เล็ก 1 เลา เรียกว่า “ปี่ลูก” การขับลื้อจะขับในช่วงเทศกาลสงกรานต์ งานมงคลต่าง ๆ และในงานพิธีกรรมบวงสรวงเจ้าหลวงเมืองล้า เป็นต้น

ชนัญ (2530: 48-49) ได้กล่าวถึงการขับลื้อไว้ในหนังสือคนหมู่มากและคนกลุ่มน้อยในเมืองน่าน ว่า “การขับลื้อ” ซึ่งเป็นศิลปะการขับร้องโต้ตอบระหว่างชายหญิง โดยใช้ปฏิภาณกวีในการเรียบเรียงถ้อยคำที่จะตอบโต้กันคล้ายกันกับหมอลำของภาคอีสานหรือลำตัดของภาคกลาง คนหนึ่ง ๆ จะใช้เวลาประมาณ 3 – 5 นาที ก็จะเปลี่ยนให้อีกฝ่ายหนึ่งขับตอบสลับกันไปตามแต่เนื้อเรื่องที่ดำเนินอยู่ในขณะนั้น เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบมีปี่ยาว 1 เลา และปี่เล็กอีก 2 เลา รวมกันเรียกว่า ปี่จุม แต่เดิมมานั้นในเทศกาลสงกรานต์หนุ่มสาวมักแยกออกกันเป็น 2 กลุ่มเพื่อขับซอเกี้ยวพาราสีกัน ขณะที่ขับซอไปมือก็จะพัดประกอบท่าร้องและทำนองไปด้วย

ยุทธพล (2541: 70) ได้กล่าวถึงการขับลื้อไว้ในเอกสารแนะนำอำเภอเชียงคำว่า “การขับลื้อ” เป็นการร้องบทคร่าวหรือค่าว ซึ่งชาวไทลื้อเรียกว่า “ค่าวขับ” โดยมีเสียงปี่ประกอบการขับ การขับลื้อจะใช้ขับในงานมงคลต่าง ๆ เช่น งานทำบุญ งานแต่งงาน ทำบุญขึ้นบ้านใหม่ การขับเรื่องเกี่ยวกับศาสนาพุทธ เช่น ประวัติพระพุทธเจ้า กำเนินโลกหรือพระเจ้าสร้างโลก การขับจะใช้ช่างขับ ชาย 2 คน หญิง 2 คน หรือ ชาย 2 คน หญิง 1 คน หรือชาย 1 คน หญิง 1 คน ก็ได้ จะขับร้องตามท่วงทำนองปี่และมีดิ่งขับ (ถะล้อ) สีล้อตามเสียงขับ

ยุพิน และคณะ (2525) ได้ทำการศึกษาเรื่องศาสนาความเชื่อและประเพณีของชาวไทลื้อ: กรณีศึกษาหมู่บ้านธาตุ บ้านหย่วน บ้านแวน อำเภอเชียงคำ จังหวัดพะเยา ผลการศึกษาทำให้ทราบว่าชาวไทลื้อมีความเชื่อหรือนับถือศาสนาพุทธลัทธิเถรวาทที่ค่อนข้างเคร่งครัดและเหนียวแน่น มีความเชื่อในสิ่งที่มองไม่เห็น คือ ความเชื่อเกี่ยวกับหลังความตาย ความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตที่ดีในโลกปัจจุบันและยังได้อธิบายถึงประเพณีต่าง ๆ ของชาวไทลื้อ นอกจากนี้ยังได้พูดถึงเรื่องขับลื้อว่า “การขับลื้อ” นับเป็นเพลงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ การขับลื้อจะมีผู้ขับเป็นชาย 2 คน หญิง 1 คน หรือชาย 1 หญิง 1 ก็ได้ มีพัดเป็นเครื่องมือใช้สำหรับบังหน้าเวลาร้องหรือขับลื้อ พัดคงทำหน้าที่เช่นเดียวกับตาลปัตรของพระสงฆ์เวลาพระเทศน์ มีเครื่องดนตรีประกอบคือ ช่างปี่ 2 คน ส่วนเนื้อหาการร้องนั้นก็แล้วแต่งาน เช่น การขึ้นบ้านใหม่ การแต่งงาน การรับขวัญผู้มาเยือนหรือบวชนาค เป็นต้น