# อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม

วิทยานิพนธ์

ของ

นันทินี รัตนวงศ์

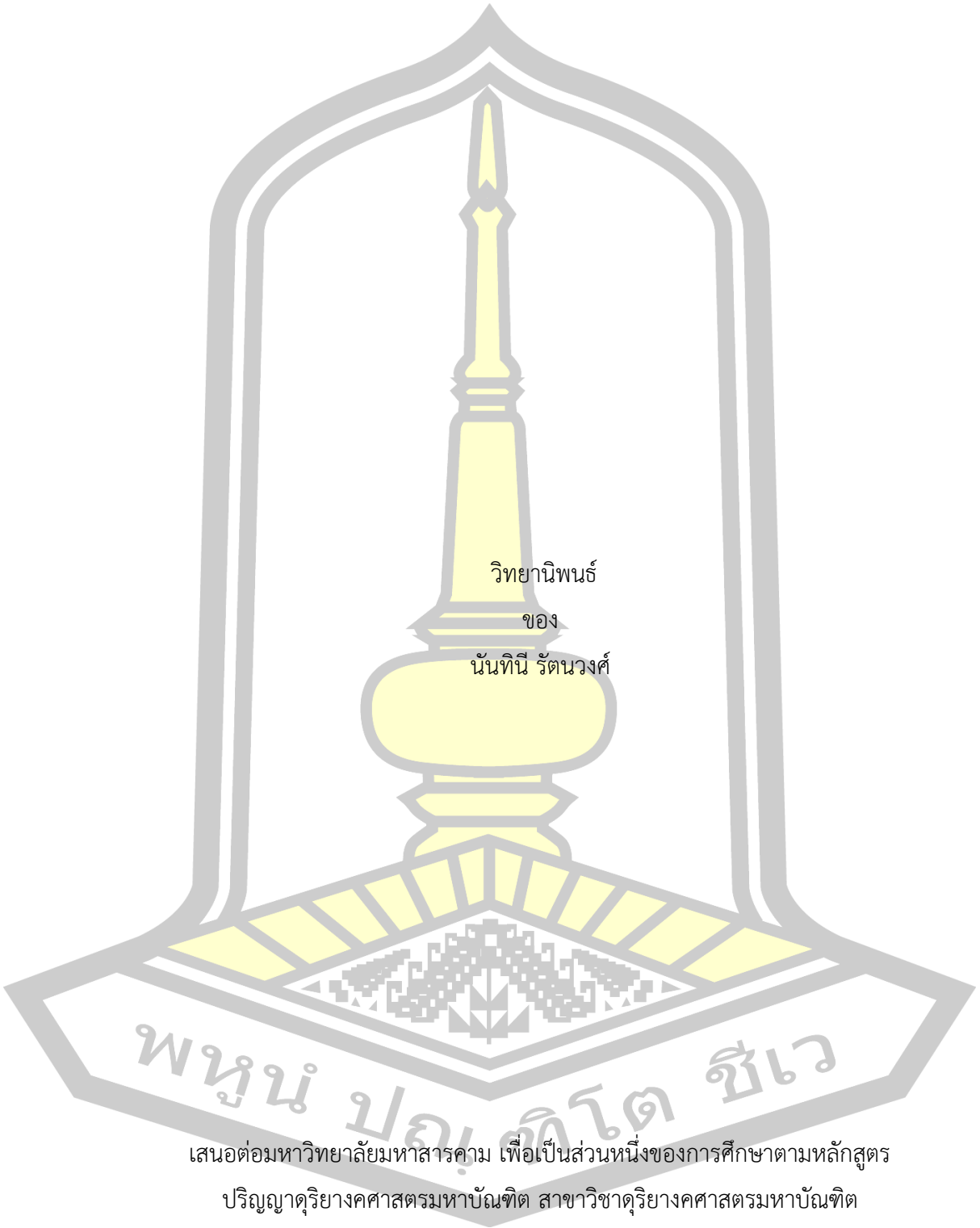
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มิถุนายน 2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

# อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม



วิทยานิพนธ์

ของ

นันทินี รัตนวงศ์

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

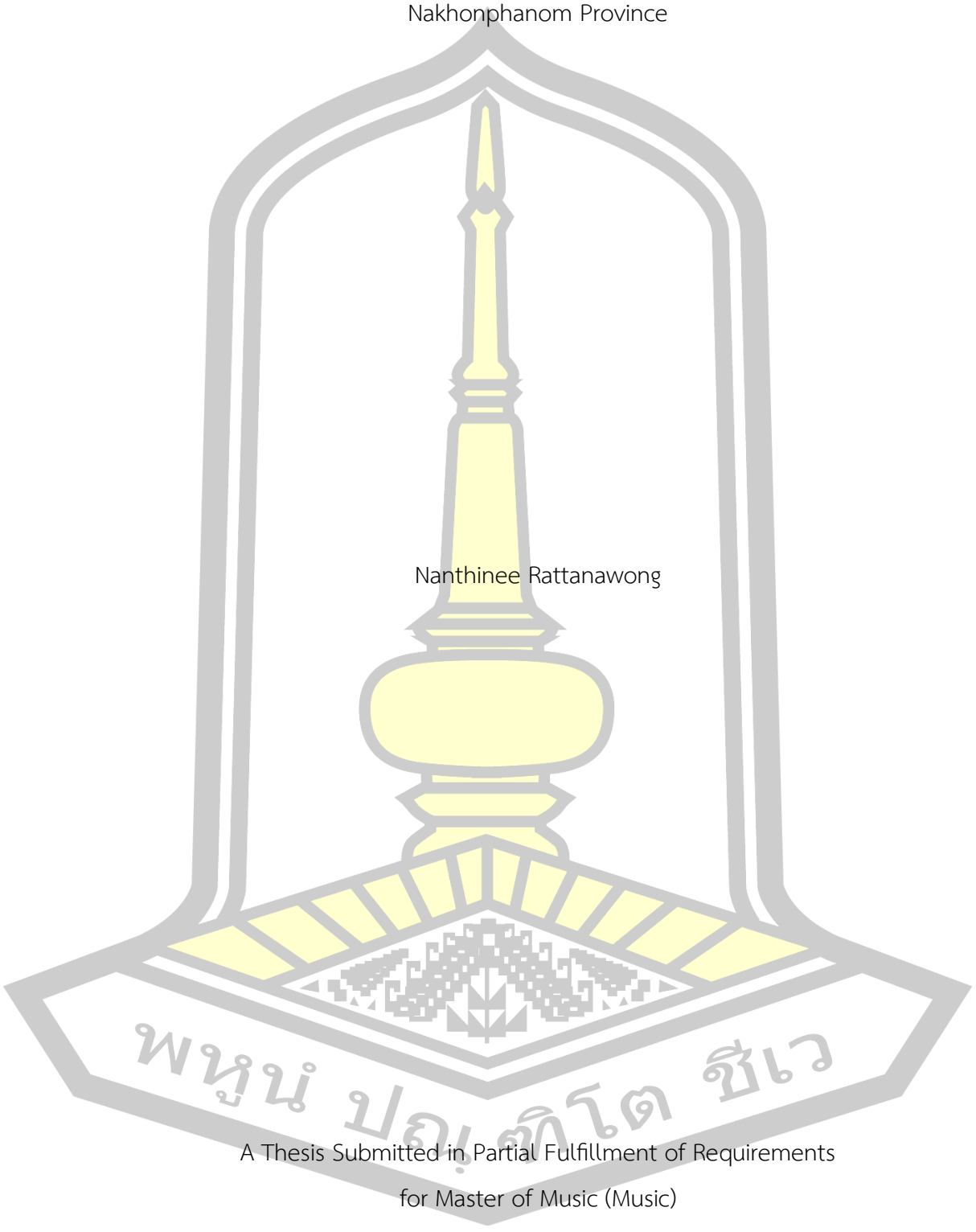
ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

มิถุนายน 2567

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

# Musical identity in the Yao healing ceremony of the Tai Taad Ethnic Group in Nakhonphanom Province

Nanthinee Rattanawong



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Music (Music)

June 2024

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนางสาวนันทินี รัตนวงศ์ แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(อ. ดร. ธนภร เพ่งศรี )

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อ. ดร. สัญชัย ด้วงบุ้ง )

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. พิทยวัฒน์ พันธะศรี )

.....กรรมการ
(อ. ดร. ณัฐพงษ์ ประทุมชัน )

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ผศ.ดร. ดร. คมกริช การินทร์ )
คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล )
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

**ชื่อเรื่อง** อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม

**ผู้วิจัย** นันทินี รัตนวงศ์

**อาจารย์ที่ปรึกษา** อาจารย์ ดร. สัญชัย ด้วงบุ้ง

**ปริญญา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต

**มหาวิทยาลัย** มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2567

## บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องการศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ใช้ระเบียบวิธีวิจัยโดยการรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร (Documentary) จากตำรา หนังสือ พงศาวดาร เอกสารทางวิชาการต่าง ๆ และรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Work) จากการลงพื้นที่บริเวณชุมชนบ้านหนองบัว หมู่ที่ 5 ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม และทำการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) จำนวน 3 คน 2) กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) จำนวน 6 คน และ 3) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) จำนวน 2 คน รวมทั้งสิ้น 11 คน และทุกคนเป็นคนในกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด และนำข้อมูลมาจัดกระทำและนำเสนอด้วยผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม 2) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์และวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมการเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม

จากการศึกษา พบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนั้นอพยพจากสิบสองปันนา มายังพม่า แขวงหลวงพระบาง แขวงคำม่วน สปป.ลาว จนมาตั้งรกรากที่จังหวัดนครพนม และไม่ว่าจะอพยพกี่ครั้ง สิ่งที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจะนำติดตัวไปเสมอนั่นก็คือประเพณี วัฒนธรรม แนวปฏิบัติ การเลี้ยงผีตลอดจนนำมาซึ่งพิธีกรรมเหยารักษาโรคที่มีอัตลักษณ์ในวจนกรรมภาษาที่สื่อสารกับผีและตั้งเงื่อนไขในการต่อรองเพื่อหายขาด จากการเจ็บป่วย พิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนี้มีอัตลักษณ์ทั้งในด้านการแต่งกาย ที่แต่งกายด้วยเสื้อผ้าฝ้ายทอมือลักษณะลายผ้าเป็นริ้ว ๆ โทนสีกรมท่าเข้ม ชายแถบพื้นขาวปักลายแดงอันเป็นเอกลักษณ์ เครื่องประกอบพิธีกรรมที่มีรายละเอียดเฉพาะและอัตลักษณ์ทางดนตรีที่เด่นชัด โดยแคนจะบรรเลงซ้ำไปมาในลักษณะทำนองสั้น ๆ ยืดหยุ่นตามการขับลำของหมอเหยา หรือที่เรียกว่าการบรรเลงแบบ Rubato ภาพรวมในการเคลื่อนที่ของเพลงเป็นไป

ในทิศทางการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) ในระยะคู่ 1-3 ในบางห้องเพลงพบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Melodic Major Intervals) และอยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am) ที่สื่อถึงอารมณ์เศร้าหม่นหมอง เมื่อเทียบลักษณะขั้นคู่ในบทเพลงจะพบว่าขั้นคู่ชนิดเมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major) สื่อถึงความแข็งขัน สดชื่น ทิศทางการดำเนินทำนองในลายลงช่วงซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจึงแสดงออกถึงอารมณ์วิงวอน ศรัทธา และเชื่อมั่น เป็นความความเศร้าที่ยังคงเต็มไปด้วยความคาดหวัง และมีความสดใสเป็นมิตรสอดแทรกอยู่ในบางช่วงเพลงที่มีขั้นคู่ชนิดเมโลดิกเพอร์เฟ็กต์ (Melodic Perfect)

คำสำคัญ : ไทตาด, ชาติพันธุ์ไท, ดนตรีในพิธีกรรม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

**TITLE** Musical identity in the Yao healing ceremony of the Tai Taad Ethnic Group in Nakhonphanom Province

**AUTHOR** Nanthinee Rattanawong

**ADVISORS** Sanchai Duangbung , Ph.D.

**DEGREE** Master of Music **MAJOR** Music

**UNIVERSITY** Mahasarakham University **YEAR** 2024

## ABSTRACT

Research on the study of musical identity in the Yao healing ceremony of the Tai Taad ethnic group in Nakhon Phanom Province. It is a qualitative research (Qualitative Research) study that collects data from documents. (Documentary) from textbooks, chronicles, and various academic documents and collecting field data (Field Work) from visiting the area of Ban Nong Bua community, Village No. 5, Narat Khwai Subdistrict. Mueang Nakhon Phanom District Nakhon Phanom Province and conducted interviews with the target group in the study, divided into 3 groups: 1) a group of knowledge (key informants) of 3 people; 2) a group of practitioners (casual informants) of 6 people; and 3) a group of general informants (general informants). There were 2 people, a total of 11 people, and all of them were members of the Tai Tat ethnic group. And the data was organized and presented with the results of the research using a descriptive analysis (descriptive analysis) with the research objectives: 1) to study the history of the Tai Taad in ethnic group in Nakhon Phanom Province 2) To study the identity and analyze the songs in the healing rituals of the Tai Taad ethnic group in Nakhon Phanom Province.

From the study, it was found that the Tai Taad ethnic group migrated from Sipsongbanna to Burma, Luang Prabang Province, Khammouan Province, and Lao PDR until they settled in Nakhon Phanom Province. And no matter how many times you migrate, What the Tai Tad ethnic group will always carry with them are traditions, culture, practices, raising ghosts, as well as rituals of medicine that have their own

identity in the language used to communicate with ghosts and set conditions for negotiations. to be cured of illness The healing ritual of the Tai Taad ethnic group is unique in terms of clothing. Dressed in hand-woven cotton clothing with a striped pattern in a dark navy blue tone. The white stripes are embroidered with a unique red pattern. Ritual equipment with specific details and a clear musical identity The can will be played over and over in a short, flexible melody following Dr. Yao's driving. Also known as Rubato playing, the overall picture of the movement of the song is in the direction of moving step by step (conjunct motion) in the distances 1-3. In some rooms, the music finds movement across steps (melodic major intervals). and is in the A minor (Am) scale that conveys a melancholy mood. When comparing the characteristics of the octaves in the songs, it will be found that the melodic major octaves (melodic major) convey strength, freshness, and the direction of the melody in the Long Khuang pattern, which is a song used in the healing rituals of the Tai ethnic group. Tad therefore expresses the emotions of supplication, faith, and confidence. It is a sadness that is still full of expectations. and there is a bright and friendly spirit interspersed in some parts of the song that have a perfect melodic chord (melodic perfect).

Keyword : Tai-Taad, Tai-Ethnography, Ritual Music

# กิตติกรรมประกาศ

วิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีอันเนื่องมาจากความกรุณาและการให้ความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจากคณาจารย์ในวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักของผู้วิจัย ดร.สัญชัย ด้วงบุ้ง ตลอดระยะเวลาการศึกษาและทำการวิจัยท่านได้เสียสละเวลาอย่างยิ่งในการให้ความรู้ ความช่วยเหลือตลอดจนตรวจสอบและแก้ไขข้อบกพร่องในงานวิจัยฉบับนี้ให้เสร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณท่านเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณ ดร.ธนภร เพ่งศรี ประธานกรรมการในการสอบ และ ดร.ณัฐพงษ์ ประทุมชัน คณะกรรมการในการสอบ และขอขอบพระคุณ ผศ.ดร.พิทยวัฒน์ พันธะศรี ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เคยเป็นที่ปรึกษาหลักในงานวิจัยระดับอุดมศึกษาของข้าพเจ้า ยังคงให้คำแนะนำและให้การช่วยเหลือเรื่อยมาจนถึงงานวิจัยในระดับบัณฑิตศึกษาด้วยดีเสมอมา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณท่านมา ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณนายนันทะ รัตนวงศ์ และนางลัดดาวัลย์ รัตนวงศ์ บุพการีผู้มหัศจรรย์ของข้าพเจ้าตลอดจนแมวสำลีแสนรักของข้าพเจ้าที่คอยเป็นขวัญและกำลังใจในการศึกษาวิจัยตลอดมาจนสำเร็จลุล่วงเป็นรายงานวิจัยฉบับนี้ ข้าพเจ้าขอมอบคุณค่าและประโยชน์ของการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยขอมอบให้เป็นวิทยาทานแก่ผู้สนใจนำไปศึกษา และมอบคุณค่าให้เป็นเครื่องบูชาแก่บุพการี บูรพาจารย์ตลอดจนผู้ที่มีอุปการคุณที่มีส่วนร่วมในการส่งเสริมการศึกษาให้ผู้วิจัยประสบความสำเร็จในครั้งนี้ ขอผลแห่งการศึกษาและการให้วิทยาทานนี้จงส่งเสริมให้ข้าพเจ้ามีคู่ครองที่ดีในเร็ววัน ขอขอบพระคุณทุกท่านทุกภาคส่วนมา ณ โอกาสนี้

นันทินี รัตนวงศ์

# สารบัญ

หน้า


บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ช

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 ..... 1

บทนำ ..... 1

ภูมิหลัง ..... 1

วัตถุประสงค์ ..... 3

ขอบเขตของการวิจัย ..... 4

ระยะเวลาในการทำวิจัย ..... 4

นิยามศัพท์เฉพาะ ..... 5

กรอบแนวคิดและทฤษฎีการวิจัย ..... 7

บทที่ 2 ..... 8

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ..... 8

1. แนวคิดอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ ..... 8

2. แนวคิดดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา และมานุษยดุริยางควิทยา ..... 12

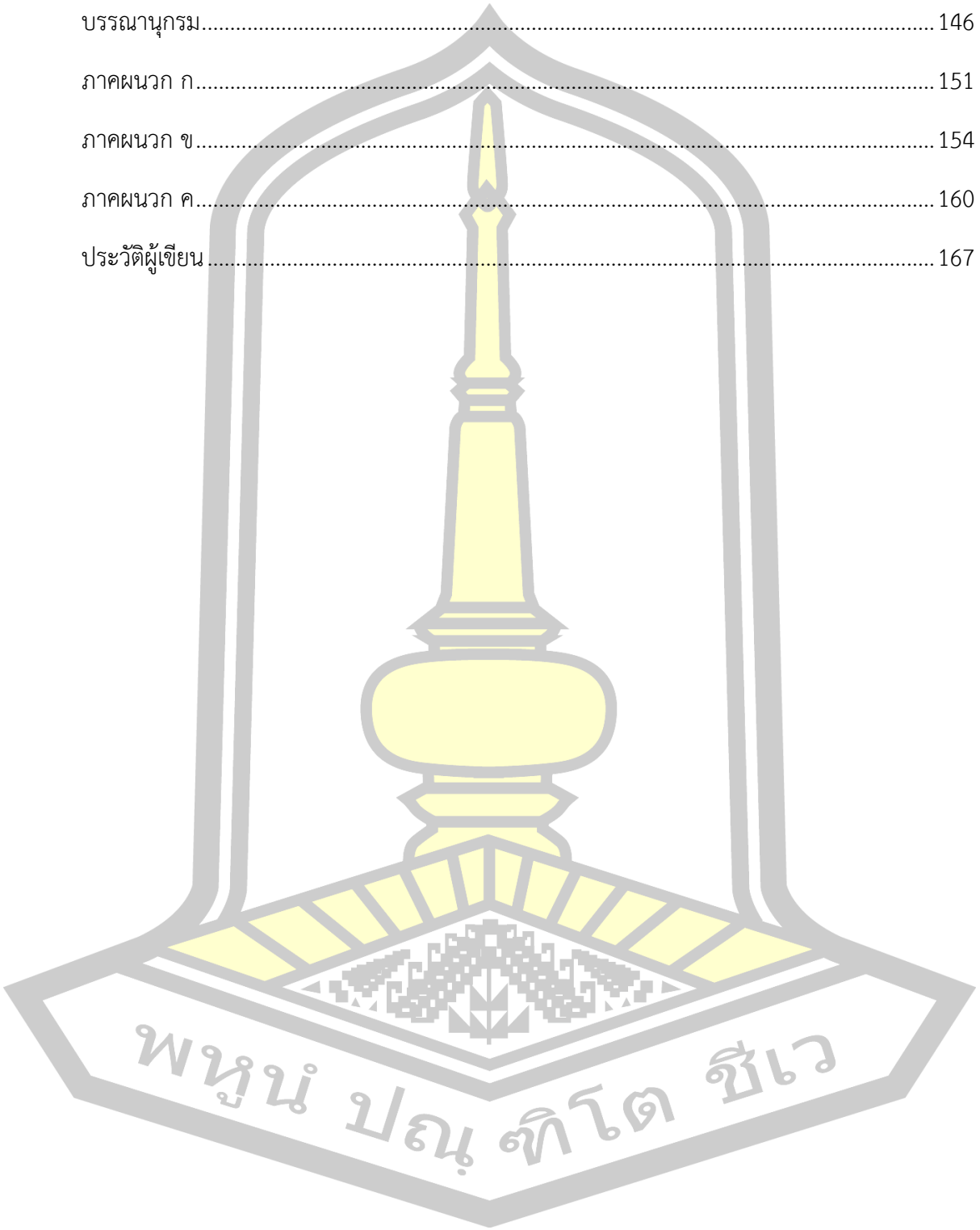
3. ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี ..... 21

4. ทฤษฎีการแพร่กระจาย ..... 30

5. ทฤษฎีสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา ..... 32

6. ชาติพันธุ์ไท-กะได ในจังหวัดนครพนม ..... 36
7. ดนตรีในพิธีกรรมเหยา ..... 46
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเทศ ..... 48
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในต่างประเทศ ..... 53
บทที่ 3 ..... 56
วิธีดำเนินการวิจัย ..... 56
1. ขอบเขตการวิจัย ..... 56
2. วิธีดำเนินการวิจัย ..... 59
บทที่ 4 ..... 62
ผลการดำเนินการวิจัย ..... 62
1. ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ..... 62
1.1 จุดอพยพที่ 1 สิบสองปันนา เขตมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน ..... 63
1.2 จุดอพยพที่ 2 สหภาพเมียนมาร์ ..... 65
1.3 จุดอพยพที่ 3 แขวงหลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ..... 69
1.4 จุดอพยพที่ 4 เมืองท่าแขก แขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ..... 70
1.5 จุดอพยพที่ 5 ขึ้นท่าที่วัดโอกาส อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม ..... 76
2. อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ..... 79
2.1 พิธีกรรมเหยารักษาโรค ..... 80
2.2 เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรม ..... 96
2.3 บทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ..... 101
บทที่ 5 ..... 139
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ..... 139
สรุปผลการวิจัย ..... 139
อภิปรายผล ..... 144

ข้อเสนอแนะ ..... 145
บรรณานุกรม ..... 146
ภาคผนวก ก ..... 151
ภาคผนวก ข ..... 154
ภาคผนวก ค ..... 160
ประวัติผู้เขียน ..... 167



# สารบัญตาราง

หน้า

ตางรางที่ 1 ทำนอง ..... 23
ตางรางที่ 2 ลีลา-จังหวะ ..... 24
ตางรางที่ 3 พื้นผิว ..... 24
ตางรางที่ 4 รูปแบบ ..... 25
ตางรางที่ 5 สีสัน ..... 25
ตางรางที่ 6 เงื่อนไขในการเสี่ยงทาย ..... 86
ตางรางที่ 7 ชื่อเรียกลูกแคน ..... 101

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

# สารบัญภาพ

**หน้า**


ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีการวิจัย ..... 7

ภาพประกอบที่ 2 จุดอพยพทั้ง 5 จุด ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ..... 62

ภาพประกอบที่ 3 เจ้าฟ้าไทใหญ่ แลมหาเทวี ทรงเครื่องต้น ..... 64

ภาพประกอบที่ 4 แผนที่แม่น้ำในเส้นทางอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ..... 65

ภาพประกอบที่ 5 แผนที่สหภาพเมียนมาร์ในปัจจุบัน ..... 66

ภาพประกอบที่ 6 หอพระแก้ว เวียงจันทน์ ที่ทรุดโทรมลงเมื่อคราวศึกเจ้าอนุวงศ์ ..... 68

ภาพประกอบที่ 7 ลักษณภูมิประเทศของบ้านผาตาด เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว ..... 71

ภาพประกอบที่ 8 ลักษณะบ้านเรือนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในเมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว ..... 72

ภาพประกอบที่ 9 ลักษณะเครื่องแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช ..... 73

ภาพประกอบที่ 10 การแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว .. 74

ภาพประกอบที่ 11 ลักษณะเครื่องประดับของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช ..... 75

ภาพประกอบที่ 12 พระติ้ว พระเทียม ..... 76

ภาพประกอบที่ 13 ลักษณะการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ บ้านหนองบัว ..... 77

ภาพประกอบที่ 14 สัญลักษณ์ผีแจ ..... 78

ภาพประกอบที่ 15 เครื่องคายที่ใส่เงินฮาง ..... 82

ภาพประกอบที่ 16 เครื่องคายที่ใส่เงินหมากค้อ ..... 83

ภาพประกอบที่ 17 เครื่องคายที่ใส่เครื่องเสริมความงาม ..... 84

ภาพประกอบที่ 18 เครื่องคายสำหรับหมอแคน ..... 85

ภาพประกอบที่ 19 การเสี่ยงทายให้เมล็ดข้าวสารค้างยอดไข่ ..... 87

ภาพประกอบที่ 20 การเสี่ยงทายให้ไข่ตั้งบนดาบ ..... 88

ภาพประกอบที่ 21 สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม..... 89
ภาพประกอบที่ 22 ภาพจำลองบริบทสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของ ..... 90
ภาพประกอบที่ 23 ขั้นตอนที่ 1 ลำเหยาป่าวผี ..... 92
ภาพประกอบที่ 24 ขั้นตอนที่ 2 ลำเหยาส่องผี ..... 93
ภาพประกอบที่ 25 ขั้นตอนที่ 3 ลำเหยาปัว ..... 94
ภาพประกอบที่ 26 ขั้นตอนที่ 4 ลำเหยาเอิ้นขวัญ ..... 95
ภาพประกอบที่ 27 ขั้นตอนที่ 5 ลำเหยาลาผี..... 96
ภาพประกอบที่ 28 แคนในการประกอบพิธีกรรม ..... 97
ภาพประกอบที่ 29 ลักษณะการจับแคน..... 99
ภาพประกอบที่ 30 ตำแหน่งการวางนิ้วแคน..... 100
ภาพประกอบที่ 31 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์หน้าที่ 1..... 102
ภาพประกอบที่ 32 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์หน้าที่ 2..... 103
ภาพประกอบที่ 33 โน้ตในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am)..... 104
ภาพประกอบที่ 34 ช่วงเสียงของบทเพลงในพิธีกรรม ..... 105
ภาพประกอบที่ 35 ประโยคที่ 1..... 106
ภาพประกอบที่ 36 ประโยคที่ 2..... 106
ภาพประกอบที่ 37 ประโยคที่ 3..... 107
ภาพประกอบที่ 38 ประโยคที่ 4..... 107
ภาพประกอบที่ 39 ประโยคที่ 5..... 108
ภาพประกอบที่ 40 ประโยคที่ 6..... 108
ภาพประกอบที่ 41 ประโยคที่ 6..... 109
ภาพประกอบที่ 42 ประโยคที่ 8..... 109
ภาพประกอบที่ 43 ประโยคที่ 9..... 110
ภาพประกอบที่ 44 ประโยคที่ 10..... 110

ภาพประกอบที่ 45 ประโยคที่ 11 ..... 111
ภาพประกอบที่ 46 ประโยคที่ 12 ..... 111
ภาพประกอบที่ 47 ประโยคที่ 13 ..... 112
ภาพประกอบที่ 48 ประโยคที่ 14 ..... 112
ภาพประกอบที่ 49 ประโยคที่ 15 ..... 113
ภาพประกอบที่ 50 ประโยคที่ 16 ..... 113
ภาพประกอบที่ 51 ประโยคที่ 17 ..... 114
ภาพประกอบที่ 52 ประโยคที่ 18 ..... 114
ภาพประกอบที่ 53 ประโยคที่ 19 ..... 115
ภาพประกอบที่ 54 ประโยคที่ 20 ..... 115
ภาพประกอบที่ 55 ประโยคที่ 21 ..... 116
ภาพประกอบที่ 56 ประโยคที่ 22 ..... 116
ภาพประกอบที่ 57 ประโยคที่ 23 ..... 117
ภาพประกอบที่ 58 ประโยคที่ 24 ..... 117
ภาพประกอบที่ 59 ประโยคที่ 25 ..... 118
ภาพประกอบที่ 60 ประโยคที่ 26 ..... 118
ภาพประกอบที่ 61 ประโยคที่ 27 ..... 119
ภาพประกอบที่ 62 ประโยคที่ 28 ..... 119
ภาพประกอบที่ 63 ประโยคที่ 29 ..... 120
ภาพประกอบที่ 64 ประโยคที่ 30 ..... 120
ภาพประกอบที่ 65 ประโยคที่ 31 ..... 121
ภาพประกอบที่ 66 ประโยคที่ 32 ..... 121
ภาพประกอบที่ 67 ประโยคที่ 33 ..... 122
ภาพประกอบที่ 68 ประโยคที่ 34 ..... 122

ภาพประกอบที่ 69 ประโยคที่ 35 ..... 123
ภาพประกอบที่ 70 ประโยคที่ 36 ..... 123
ภาพประกอบที่ 71 ประโยคที่ 37 ..... 124
ภาพประกอบที่ 72 ประโยคที่ 38 ..... 124
ภาพประกอบที่ 73 ประโยคที่ 39 ..... 125
ภาพประกอบที่ 74 ประโยคที่ 40 ..... 125
ภาพประกอบที่ 75 ประโยคที่ 41 ..... 126
ภาพประกอบที่ 76 ประโยคที่ 42 ..... 126
ภาพประกอบที่ 77 ประโยคที่ 43 ..... 127
ภาพประกอบที่ 78 ประโยคที่ 44 ..... 127
ภาพประกอบที่ 79 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 1 ..... 128
ภาพประกอบที่ 80 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 2 ..... 128
ภาพประกอบที่ 81 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 3 ..... 128
ภาพประกอบที่ 82 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 4 ..... 129
ภาพประกอบที่ 83 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 1 ..... 129
ภาพประกอบที่ 84 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 2 ..... 130
ภาพประกอบที่ 85 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 3 ..... 130
ภาพประกอบที่ 86 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 4 ..... 130
ภาพประกอบที่ 87 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 5 ..... 131
ภาพประกอบที่ 88 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 6 ..... 131
ภาพประกอบที่ 89 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 7 ..... 131
ภาพประกอบที่ 90 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 8 ..... 132
ภาพประกอบที่ 91 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 9 ..... 132
ภาพประกอบที่ 92 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 10 ..... 132

ภาพประกอบที่ 93 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 11 ..... 133
ภาพประกอบที่ 94 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์ หน้าที่ 1 ..... 152
ภาพประกอบที่ 95 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์ หน้าที่ 2 ..... 153
ภาพประกอบที่ 96 ธนู (เครื่องเล่นของผีหมอ) ..... 161
ภาพประกอบที่ 97 พล้า (เครื่องเล่นของผีหมอ) ..... 161
ภาพประกอบที่ 98 เฮือส่วง (เครื่องเล่นของผีหมอ) ..... 162
ภาพประกอบที่ 99 เฮือนผึ้ง (เครื่องเล่นของผีหมอ) ..... 162
ภาพประกอบที่ 100 บ่วงคล้องช้าง (เครื่องเล่นของผีหมอ) ..... 163
ภาพประกอบที่ 101 ช้าง (เครื่องเล่นของผีหมอ) ..... 163
ภาพประกอบที่ 102 หิ้งพระ-หิ้งผีบ้านกว้านจ้ำ ..... 164
ภาพประกอบที่ 103 ตัวอย่างบทสวดของกวานจ้ำ ..... 164
ภาพประกอบที่ 104 ดาบหมอเหยา ..... 165
ภาพประกอบที่ 105 สุราขาวที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ..... 165
ภาพประกอบที่ 106 ผ้าแพรหมอเหยา ..... 166
ภาพประกอบที่ 107 สายสิญจน์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม ..... 166

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

# บทที่ 1

# บทนำ

## ภูมิหลัง

มนุษย์ตั้งแต่อดีตผูกพันธุ์กับความรู้สึกนึกคิด และเป็นสิ่งสำคัญในการดำเนินชีวิตของมนุษย์เสมอมา เมื่อมนุษย์บังเกิดความไม่สบายใจ มักจะมองหาทางออกโดยมองหาที่พึ่งทางจิตใจ เมื่อย้อนเวลากลับไปมองบริบทในอดีตชาวเอเชียในดินแดนภูมิภาคอุษาคเนย์ก่อนที่จะรับเอาศาสนาต่าง ๆ เข้ามาหลายพื้นที่มีการนับถือใน “ศาสนาผี” เป็นที่พึ่งทางจิตใจ ศาสนาผีได้นำมาซึ่งความเชื่อต่าง ๆ ที่มีผลต่อจิตใจของมนุษย์ตลอดจนเปรียบเสมือนเป็นกลไกการควบคุมสังคมและการนับถือศาสนาผีนี้เป็นที่นิยมอย่างมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มชาติพันธุ์ไทในพรมแดนของภูมิภาคอุษาคเนย์จวบจนปัจจุบันก็ยังคงเป็นที่นิยมอยู่เมื่อมนุษย์อพยพโยกย้ายถิ่นฐานสิ่งเดียวที่มนุษย์จะนำติดตัวไปในทุก ๆ ที่ก็คือความเชื่อ “กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด” เป็นชาติพันธุ์สาขาหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไทที่มีต้นกำเนิดอยู่ในดินแดนทางตอนใต้ของจีนที่เรียกขานกันติดปากว่า “ดินแดนสิบสองปันนา หรือ สิบสองจุไท” เขตมณฑลยูนนานในสาธารณรัฐประชาชนจีนในปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีประวัติศาสตร์การอพยพที่ยาวนานโดยเริ่มกระจายตัวออกจากสิบสองปันนาลงมายังทางตอนใต้โดยถอยร่นลงมาตามแนวเขตแม่น้ำสาละวินเข้าสู่ดินแดนพม่าโดยเมื่อเปรียบเทียบเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทและประวัติศาสตร์ของพม่า มีความเป็นไปได้ค่อนข้างสูงว่าดินแดนที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพมานั้นปัจจุบันคือรัฐฉานในสหภาพเมียนมาร์พร้อมกับกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ และเป็นไปได้สูงเช่นกันที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดคือส่วนหนึ่งของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ที่มีวัฒนธรรมย่อยแตกต่างจากกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่แต่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเองซึ่งเป็นสาเหตุในการอพยพการย้ายถิ่นฐานอาจเกิดจากความจำเป็นนานาประการ โดยอาจเชื่อมโยงจากระบบเศรษฐกิจ การเมือง และการผสมสานทางวัฒนธรรมของระบบโลก พลังทางสังคมอาจนำไปสู่การตั้งถิ่นฐานอย่างถาวร ตลอดจนนำไปสู่การถือกำเนิดชุมชนใหม่ของชาติพันธุ์ในพื้นที่ใหม่ (กุศล สุนทรธาดา & อุมาภรณ์ ภัทรวาณิชย์, 2540)

ในดินแดนแถบภูมิภาคอุษาคเนย์มีความเชื่อที่คล้ายกันในเรื่องของโลกหลังความตาย โดยเชื่อว่ามนุษย์นั้นเมื่อตายแล้วมิได้สูญหายไปไหน หากแต่เปลี่ยนสถานะของสสารกลายเป็นวิญญาณหรือที่ชาวอีสานเรียกกันว่า “ขวัญ” โดยขวัญนั้นมีอยู่ทั่วร่างกายของมนุษย์ แต่มีหน่วยเพียงหน่วยเดียวตามความเชื่อที่ว่า *หนึ่งร่างมีเพียงหนึ่งขวัญ* หรือหนึ่งดวงวิญญาณนั่นเอง พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถานปี2542 ได้นิยามคำว่า “ขวัญ” เอาไว้ว่าหมายถึงผม หรือ ขนที่ขึ้นเวียนเป็นก้นหอย มิ่งสิริมงคล ความดี สิ่งที่ไม่มีตัวตน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546) อาจสรุปได้ว่าขวัญนั้นเป็นอำนาจ

เหนือธรรมชาติ หรือผี มีอำนาจอิทธิฤทธิ์บันดาลให้เกิดสิ่งดีหรือไม่ดีได้โดยผ่านพิธีกรรมต่าง ๆ ในอดีตเชื่อว่ามนุษย์เมื่อตายแล้วแต่ขวัญจะยังอยู่ โดยเชื่อว่าการที่หมดสติโดยร่างกายหยุดทำงานหรือแน่นิ่งไปนั้นเป็นการหายไปเพียงชั่วคราว และจะมีการเดินทางกลับเข้ามาสู่ร่างโดยจะเห็นได้จากพิธีกรรมการเรียกขวัญ บ้างก็เชื่อว่าพลังงานขวัญของแต่ละคนจะไปรวมตัวกับพลังงานขวัญของบรรพบุรุษเพื่อปกปักษ์รักษาเผ่าพันธุ์หรือครอบครัวของตน ไม่ว่าคนหรือสัตว์ต่างก็มีขวัญเป็นของตน และเชื่อว่าตราบเมื่อขวัญอยู่กับร่างของเจ้าตัว เจ้าของร่างก็จะอยู่เย็น เป็นสุข แต่หากเมื่อใดที่ขวัญหลุดลอยไป ร่างนั้นจะเกิดอาการผิดปกติ บ้างก็เจ็บป่วย บ้างก็เสียสติ บ้างก็หนักจนถึงแก่ชีวิต จนนำมาซึ่งพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อให้เจ้าของขวัญกลับคืนมาสู่อาการปกติ (สุจิตต์ วงษ์เทศ & คณะ, 2557)

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพออกจากพม่าไปยังหลวงพระบาง และถอยร่นลงลงมาจนถึงเมืองยมราช ในแขวงคำม่วน สปป.ลาว ก่อนจะอพยพอีกครั้งภายใต้เงื่อนไขทางสังคม และสงครามในยุคสมัยของเจ้าอนุวงศ์ (กบฏเจ้าอนุวงศ์) ซึ่งตรงกับช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ของไทยที่เสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงให้แก่ฝรั่งเศสและอพยพมาขึ้นท่าที่วัดโอกาส จังหวัดนครพนม โดยการนำของเจ้าผ้าขาวหรือบรรพบุรุษของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดตามคำบอกเล่าของกวานจ้ำ อย่างที่กล่าวไว้ในข้างต้นว่าสิ่งที่มนุษย์จะนำติดตัวไปทุกครั้งที่อพยพคือวัฒนธรรมและความเชื่อ กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้นำเอาวัฒนธรรมและความเชื่อติดตัวไปในทุกจุดที่อพยพไปและซึมซับรับเอาวัฒนธรรมใหม่ของแต่ละท้องถิ่นเข้ามาด้วยเช่นกัน กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในปัจจุบันอาศัยอยู่ในชุมชนไทตาด ประกอบได้ด้วยบ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง บ้านนาคำกลาง ตำบลนาทราย และบ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย หมู่บ้านทั้งหมดอยู่ในเขตอำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผีทำให้วิถีชีวิตเชื่อมโยงเกี่ยวกับสิ่งเหนือธรรมชาติไปโดยปริยาย และวิถีชีวิตนี้เองเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดออกมาซึ่งอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้เป็นอย่างดี ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกาย ลักษณะภาษา พิธีกรรมและวัฒนธรรมในชุมชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฏสงสารของมนุษย์คือการ เกิด แก่ เจ็บ ตาย (ธันวา ใจเที่ยง, 2545)

ความตายกับมนุษย์จะเห็นได้ว่ามนุษย์พยายามหลีกหนีความตาย หรือยืดการเข้าใกล้สิ่งที่เรียกว่าความตายด้วยทุกวิถีทาง เมื่อมนุษย์เข้าใกล้ความตายอาจด้วยอาการเจ็บป่วยหรือด้วยปัจจัยต่าง ๆ มนุษย์จะบังเกิดความไม่สบายใจแก่ตนเองและผู้คนรอบตัวทำให้มนุษย์มองหาที่พึ่งทางจิตใจสิ่งที่พึ่งพาและยึดเหนี่ยวจิตใจได้ดีเสมอมาตั้งแต่อดีตก็คือ “ผี” กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเชื่อว่าผีมีอำนาจเหนือธรรมชาติและมีอิทธิฤทธิ์ในการดลบันดาลให้เกิดทั้งสิ่งดีและสิ่งชั่วร้าย ขึ้นอยู่กับความพอใจของผี กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเชื่อว่าหากพวกเขาปฏิบัติดีอยู่ในศีลกินในธรรมตามจารีตของชนเผ่าไม่ประพฤติผิด หรือปฏิบัติชั่ว และดำรงชีวิตอยู่ในวิถีด้วยดีอย่าสม่ำเสมอ ก็จะอยู่เย็นเป็นสุข ทำมาค้าขึ้น แต่หากเมื่อใดกระทำตรงกันข้ามก็จะเกิดอาเพศขึ้นแก่ตัวผู้กระทำ ชีวิตเกิดความวิบัติ ทำมาหากินติดขัด

บ้างก็เจ็บป่วยไม่ทราบสาเหตุ รักษาเท่าไหร่ก็ไม่ดีขึ้น หรือหายขาด หรือบางรายอาจหนักจนถึงขั้นเสียชีวิต หากมองในมุมของนักมานุษยวิทยา หรือนักวิชาการแขนงอื่น ๆ ก็อาจเป็นกลไกการควบคุมสังคมของมนุษย์ในยุคก่อน หรือเป็นกุสโลบายในการดำเนินชีวิตของชาติพันธุ์ แต่หากมองในมุมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดสิ่งเหล่านี้คือความเชื่อ ความศรัทธา และความเป็นอัตลักษณ์ ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดยังคงมีการเลี้ยงผีหมอ หรือผีบรรพบุรุษอยู่และยังพบเห็นการทำพิธีกรรมเหยาในลักษณะต่าง ๆ แต่ที่พบเห็นได้บ่อยที่สุดคือพิธีกรรมเหยารักษาโรค การเหยานั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นภูมิปัญญาในด้านการเยียวยาจิตใจของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จะเห็นได้ว่าดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างยิ่งในการทำประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคโดยมีหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างผีและหมอเหยา ทั้งยังทำหน้าที่ในการเป็นสื่อเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อสารว่าเมื่อเสียง ดนตรีเริ่มบรรเลงพิธีกรรมได้เริ่มต้นขึ้นแล้ว มีส่วนในการเร่งเร้าอารมณ์ของผู้ร่วมพิธีกรรม เพราะเมื่อเสียงดนตรีโหมประโคมจังหวะให้เร่งเร้าเร็วมากขึ้น อากับกิริยาของหมอเหยาก็เร่งเร้าไปตามเสียง ดนตรี ทำให้พิธีกรรมมีความน่าตื่นเต้น และมีมนต์พิธีที่เข้มขลังมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังมีอัตลักษณ์เฉพาะตัวในเรื่องของรูปแบบเพลง บันไดเสียง ลักษณะทำนองและสีสันของเครื่องดนตรีที่ถ่ายทอดออกมาผ่านบทเพลงในพิธีกรรม ทำให้ควรค่าแก่การศึกษาและวิเคราะห์

จากข้อมูลทั้งหมดข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาในเรื่องอัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ในพื้นที่บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม โดยมุ่งศึกษาในประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด และอัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยา โดยศึกษาจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูล บันทึกเหตุการณ์ในพิธีกรรม สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง สังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม รวบรวมงานด้านเอกสาร ตำรา ทฤษฎี แนวคิดที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลและเพื่อให้เกิดประโยชน์โดยเป็นแนวทางในการศึกษาเรื่องราวของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด และการสืบทอดอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมที่อาจเลือนหายในอนาคตจากการพัฒนาของเทคโนโลยีและนวัตกรรมที่ส่งผลกระทบต่อแนวความเชื่อในกาลต่อไป

**วัตถุประสงค์**

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม
2. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์และวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมการเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม

**ขอบเขตของการวิจัย**

1. ขอบเขตด้านพื้นที่: ผู้วิจัยเลือกพื้นที่ในการศึกษาและเก็บข้อมูลโดยกำหนดพื้นที่แบบเจาะจงในพื้นที่ที่มีชาวกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอาศัยอยู่ในปัจจุบัน คือ ชุมชนบ้านหนองบัว หมู่ที่ 5 ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

2. ขอบเขตด้านประชากรกลุ่มเป้าหมายในการศึกษา: ผู้วิจัยเลือกเก็บข้อมูลจากกลุ่มเป้าหมายจำนวน 3 กลุ่ม ได้แก่

2.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ได้แก่

2.1.1 กวานจ้ำ

2.1.2 บุคคลสำคัญในหมู่บ้าน

2.1.3 นักวิชาการด้านดนตรี

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่

2.2.1 หมอเหยา

2.2.2 นักดนตรี

2.2.3 ผู้ป่วย

2.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants)

2.3.1 ญาติผู้ป่วย

3. ขอบเขตด้านการศึกษา: ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดและศึกษาอัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดโดยการวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรม

**ระยะเวลาในการทำวิจัย**

สิงหาคม 2566 - กุมภาพันธ์ 2567

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

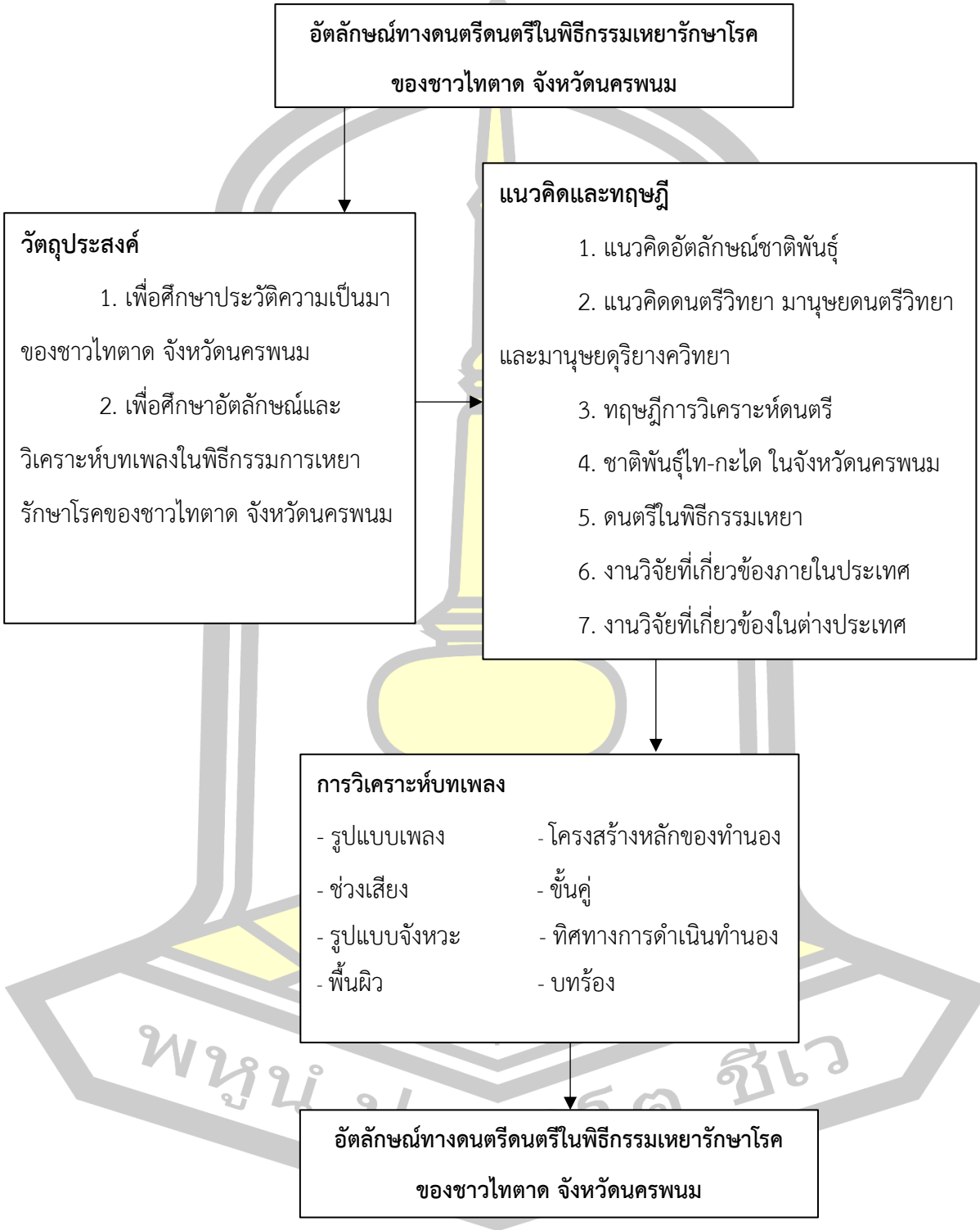
**นิยามศัพท์เฉพาะ**

| | | |
|---|---|---|
| **ไทตาด** | หมายถึง | กลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดนครพนมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย |
| **กวานจ้ำ** | หมายถึง | ปราชญ์ชาวบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด |
| **อัตลักษณ์** | หมายถึง | สิ่งที่แสดงออกถึงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในพิธีกรรมการเหยารักษาโรค เช่น ภาษา การแต่งกาย บทเพลง และการดำเนินพิธีกรรม |
| **ดนตรี** | หมายถึง | ดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด |
| **การเหยา** | หมายถึง | การรักษาโรคโดยผ่านพิธีกรรมตามความเชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด |
| **การวิเคราะห์** | หมายถึง | การวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมเหยาในส่วนของโครงสร้างหลักของบทเพลง บันไดเสียง รูปแบบจังหวะ ทิศทางการดำเนินทำนอง ช่วงเสียง พื้นผิว สีสันของเสียง เสียงประสาน และบทร้อง |
| **บทเพลง** | หมายถึง | บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมการเหยารักษาโรค ทั้งในส่วนของเนื้อร้อง และดนตรี |
| **การจ้าดแคน** | หมายถึง | การบรรเลงในลักษณะการกระแทกลม คือการเป่าที่ไม่มีการไล่เสียงหรือเล่นทำนอง เป็นเพียงการเป่าเพื่อตรวจสอบกลุ่มเสียงของแต่ละลายที่จะเป่า เป็นการเป่าให้เกิดเสียงขึ้นครั้งแรกพร้อมกัน เป็นกลุ่มเสียง เสียงที่ดังขึ้นจากการจ้าดแคนจะทำให้ผู้ฟังหันมาสนใจและรับรู้ว่าการเป่าแคนจะเริ่มขึ้น |

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

**กรอบแนวคิดและทฤษฎีการวิจัย**




ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีการวิจัย

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

# บทที่ 2

## เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม” ได้รวบรวมข้อมูลจากการศึกษาในส่วนที่เป็นเอกสารและทบวนวรรณกรรม รวมไปถึงแนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ อีกทั้งศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องและทั้งในประเทศและต่างประเทศเพื่อใช้ประกอบการวิจัยตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. แนวคิดอัตลักษณ์ชาติพันธุ์
2. แนวคิดดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา และมานุษยดุริยางควิทยา
3. ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี
4. ทฤษฎีการแพร่กระจาย
5. ทฤษฎีสังคมวิทยา
6. ชาติพันธุ์ไท-กะได ในจังหวัดนครพนม
7. ดนตรีในพิธีกรรมเหยา
8. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องภายในประเทศ
9. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในต่างประเทศ

### 1. แนวคิดอัตลักษณ์ชาติพันธุ์

อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่ถูกหลอมรวมจากสิ่งต่าง ๆ ของชาติพันธุ์ ทั้งยังเป็นผลผลิตจากวิวัฒนาการทางประวัติศาสตร์ของแต่ละชนเผ่าที่ดำรงชีวิตมาอย่างต่อเนื่อง โดยเป็นวิถีชีวิตที่เปี่ยมด้วยความเลื่อมใสศรัทธาแต่สิ่งที่เคารพบูชา ไม่ว่าจะเป็นศาสนา ลัทธิ หรือสิ่งเหนือธรรมชาติ หลอมรวมเป็นขนบธรรมเนียม และประเพณีที่เคร่งครัดจนกลายเป็นอัตลักษณ์ ในยุคปัจจุบันมีสิ่งที่ส่งผลต่ออัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์คือปัจจัยภายนอกที่เป็นผลพวงจากกระแสโลภาภิวัฒน์ ทำให้วัฒนธรรมเกิดการหลั่งไหล และแพร่กระจาย ตลอดจนความเจริญทางเทคโนโลยีที่ทรงอิทธิพล

และมีผลต่อการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก อันเป็นผลจากการขยายตัวทางเศรษฐกิจ และสังคมการท่องเที่ยว (จันทกานต์ สิทธิราช & คณะ, 2564)

การสืบทอดวัฒนธรรมทางดนตรีที่นับเป็นภูมิปัญญาบรรพบุรุษของกลุ่มชาติพันธุ์นับเป็นการสื่อสารระหว่างคนในวัฒนธรรมและสังคมภายนอก และสิ่งที่สื่อสารออกไปนั้นทำให้ทราบว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ใด ดนตรีจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะจากการร้อยเรียงองค์ประกอบทางดนตรีจนมีลักษณะเฉพาะจนถือกำเนิดขึ้นเป็นจิตวิญญาณของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ และความแตกต่างสามารถนำมาซึ่งการเปรียบเทียบระหว่างตนเองกับผู้อื่นเป็นลักษณะการสื่อสารระหว่างชาติพันธุ์ที่ก่อให้เกิดเป็นอัตลักษณ์ แต่วัฒนธรรมที่หลากหลายภายใต้ระบอบการปกครองในดินแดนต่าง ๆ มักถูกหลอมรวมเพื่อนำพาไปสู่ความเจริญภายใต้วิถีเดียวกันจึงเป็นผลให้ดนตรีชาติพันธุ์ถูกกลืนกลายจนเป็นดนตรีสมัยนิยมในที่สุด จากเหตุผลข้างต้นทำให้จำเป็นต้องสืบทอดวัฒนธรรมเพื่อดำรงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ของตน ในขณะเดียวกันยังต้องคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ให้อยู่ภายใต้วัฒนธรรมกระแสหลักอย่างกลมกลืนเพื่อให้อัตลักษณ์ของดนตรีชาติพันธุ์ยังคงทำหน้าที่ในการเป็นจิตวิญญาณของกลุ่มชาติพันธุ์ต่อไป (สุธี จันทร์ศรี & สมทรง บุรุษพัฒน์, 2561)

อัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เป็นสิ่งที่สะท้อนผ่านประเพณี วัฒนธรรม วิถีชีวิต การดำรงชีพด้วยกรรมวิธีต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นอาหาร สถาปัตยกรรมบ้านเรือน ตลอดจนสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ชุมชน สิ่งเหล่านี้หลอมรวมกันและกำเนิดขึ้นเป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ดึงดูดความสนใจจากนักท่องเที่ยวที่สนใจในการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์และภาคสนาม ความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ชาวต่างชาตินับเป็นสิ่งแปลกใหม่สำหรับพวกเขามี “ความดั้งเดิม” เป็นจุดขายในการท่องเที่ยวลักษณะดังกล่าว อีกทั้งการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์ยังเป็นช่องทางในการสร้างโอกาสสำหรับการประชาสัมพันธ์วัฒนธรรมโดยมีกิจกรรมการท่องเที่ยวเป็นสื่อกลาง ทั้งยังมีงานศึกษารองรับที่กล่าวโดย Mc Kaen (1973) ว่าการท่องเที่ยวเชิงชาติพันธุ์นี้เป็นตัวกระตุ้นที่ทำให้ชาวชาติพันธุ์มีสำนึกรักในวัฒนธรรมของตนรวมไปถึงสำนึกร่วมที่จะธำรงรักษาความเป็นชาติพันธุ์ให้ยังคงไว้ไม่ให้สูญสลายหรือสูญหายไป ทั้งนี้อาจเพื่อเป็นการรักษาจุดขาย หรือเพื่อการขยายตัวทางเศรษฐกิจก็อาจเป็นได้ (ภควดี ทองชมพูนุช & พัชรินทร์ ลาภานันท์, 2561)

สามัญสำนึกของแต่บุคคลแต่ละกลุ่มว่าตนเองนั้นเหมือนหรือแตกต่างจากผู้คนในสังคมอย่างไรเป็นตัวบ่งชี้ความเป็นลักษณะเฉพาะของกลุ่มบุคคล โดยอุปนิสัยในลักษณะกลุ่มเช่นนี้

จะมีการดำรงอยู่อย่างต่อเนื่องตามบริบทสมัยนิยม สิ่งนี้เรียกว่า “อัตลักษณ์” ซึ่งตัวมนุษย์เอง มีลักษณะเป็นหนึ่งหน่วยในสังคมและมีบทบาทที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งอัตลักษณ์จะก่อตัวขึ้นเมื่อเกิดการปฏิสัมพันธ์หรือเกิดการสื่อสารนอกสังคมวัฒนธรรมเดิมของตน ซึ่งการก่อตัวในลักษณะนี้เป็นกระบวนการที่ลื่นไหล (Process) และไม่ใช่สิ่งดั้งเดิมหรือมีมาแต่กำเนิด แต่เป็นการประกอบสร้างขึ้นมาใหม่ (Socially Constructed) โดยมีนักวิชาการไทย สมสุข หินวิมาน (2548) (อ้างถึงใน สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2565) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับขอบเขตของอัตลักษณ์เอาไว้ 5 ประการ ได้แก่ 1) เราเป็นใคร 2) เราเหมือนหรือแตกต่างจากคนอื่นอย่างไร 3) มีใครเป็นสมาชิกกลุ่มเดียวกับเราบ้าง 4) เราควรมีปฏิสัมพันธ์หรือเราจะสื่อสารกับคนอื่น ๆ อย่างไร และ 5) คนอื่น ๆ จะสัมพันธ์กับเราได้อย่างไร (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, 2565)

อัตลักษณ์เป็นแนวคิดที่มีการศึกษาอย่างกว้างขวางในหลายสาขาวิชา อาทิ จิตวิทยา สังคมวิทยา และมานุษยวิทยา ทั้งยังมีการศึกษาจากสำนักคิดสมัยใหม่ (Modernism) ที่เชื่อว่ามนุษย์มีแก่นสารัตถะบางประการที่มั่นคงแน่นอน (Essentialism/static) หรือที่เรียกว่า“อัตลักษณ์” ตัวอย่างเช่น ทัศนะของ E. Erikson ที่ได้นิยามถึงอัตลักษณ์ว่าคือความเป็นตัวตนของตัวเองที่คงไว้และมีลักษณะร่วมบางอย่างที่สำคัญกับผู้อื่น (Identity connotes both a persistent sameness within oneself (selfsameness) and a persistent sharing of some kind of essential character with others) และกลุ่มสำนักคิดหลังสมัยใหม่ (Post Modernism) ที่มีแนวความเชื่อว่า “อัตลักษณ์ไม่ใช่ผลผลิต”ที่มีแก่นสารัตถะที่คงที่ แต่เป็นกระบวนการที่มีพลวัตลื่นไหล และมีหลากหลายโฉมหน้าตามแต่บริบท ความแตกต่างระหว่างอัตลักษณ์ส่วนบุคคล (Personal identity) อันได้แก่ คุณลักษณะเฉพาะของบุคคลกับอัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity) ได้แก่ สถานภาพทางสังคม เช่น อาชีพ ชนชั้น เพศ ชาติพันธุ์ หรือศาสนาที่ปัจเจกบุคคลนั้นสังกัดอยู่ นักสังคมวิทยาบางกลุ่มได้ให้ทัศนะเรื่องอัตลักษณ์ทางสังคมโดยการกำหนดเกณฑ์อัตลักษณ์ของบุคคลว่า “ชนชั้น” (Class) เป็นสิ่งที่กำหนดอัตลักษณ์ของปัจเจกบุคคล และยังกล่าวว่าชนชั้นมีอยู่ 2 ระดับ คือ 1) ชนชั้นในตนเอง (Class-in-itself) หมายความถึงชนชั้นที่เกิดจากตำแหน่งในกระบวนการผลิต 2) ชนชั้นเพื่อตนเอง (Class-for-itself) หมายถึงชนชั้นที่เต็มไปด้วยจิตสำนึกทางชนชั้นของตนเอง ซึ่งจะเกิดขึ้นในสภาวะที่มนุษย์เกิดความสำนึกหรือตระหนักถึงอัตลักษณ์ทางชนชั้นในข้อที่ 1)

ของตนเองเมื่อตระหนักของชนชั้นในตนเอง การมองเห็นอัตลักษณ์ของตนเองก็จะเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทสภาวะนั้น ๆ (กาญจนา แก้วเทพ & คณะ, 2555)

อัตลักษณ์ถูกสร้างขึ้นจากการก่อตัวของกิจกรรมใหม่ ๆ ที่มีการรวมตัวกันของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยในตัวกิจกรรมจะสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ออกมาและตอกย้ำให้ผู้คนทราบถึงความเป็นตัวตน ผ่านกิจกรรมนี้นับเป็นการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมโดยสื่อสารระหว่างบุคคลด้วยลักษณะการถ่ายทอด หมายรวมถึงการสืบทอดจากบรรพบุรุษสู่อนุชนรุ่นหลัง เป็นหนึ่งในขั้นตอนการธำรงรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์ โดยกิจกรรมดังกล่าวอาจซึมซับเอาวัฒนธรรมกระแสหลัก หรือลดหย่อนทางขั้นตอนพิธีกรรมดั้งเดิม เพื่อให้กลมกลืนกับบริบทและเกิดการยอมรับของสังคม และรักษาสถานะรวมถึงอัตลักษณ์ของชาตพันธุ์เอาไว้ได้ สิ่งนี้เรียกว่าการต่อรองทางอัตลักษณ์ (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง & กาญจนา แก้วเทพ, 2554)

ยุทธวิธีในการจัดวางตนเองในลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบทและเงื่อนไขของสถานการณ์ต่าง ๆ ในบทบาทของเครื่องมือในการจัดการองค์กรและสังคมที่สัมพันธ์กันอย่างไร้พรมแดน สิ่งเหล่านี้มีคำจำกัดความว่า “อัตลักษณ์” และสิ่งนี้เองที่ทำหน้าที่ในการเชื่อมปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรม องค์กร สังคม ให้สามารถก้าวข้ามขอบเขตด้านพรมแดนของสิ่งต่าง ๆ โดยเอื้อประโยชน์ต่อกลุ่มชาติพันธุ์ อาจเลือกรูปแบบของอัตลักษณ์บางประการเพื่อแสดงตัวตนกับบุคคลนอกวัฒนธรรม ในขณะเดียวกันสิ่งที่แสดงออกอาจถูกตีความหรือตีค่าแตกต่างออกไปทั้งจากคนในวัฒนธรรมและคนนอกวัฒนธรรม เช่นนี้การปฏิสัมพันธ์ทางสังคมตลอดจนการธำรงรักษาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์จึงเน้นย้ำและให้ความสำคัญกับการประกอบสร้างและการผลิตซ้ำคุณลักษณะทางวัฒนธรรมเพื่อปักปันพรหมแดนทางชาติพันธุ์อย่างเป็นพลวัต ทั้งในรูปแบบของการตีความ การต่อรอง และการตอบโต้ ด้วยประการทั้งปวงก่อนให้เกิดการหลอมรวมเชิงมิติพื้นที่และเวลาทางวัฒนธรรม เกิดการหยิบยืมและผสมผสานเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของตนจะเกิดการตีความทบทวนอัตลักษณ์ตามเงื่อนไขของบริบทและสิ่งแวดล้อมซึ่งจะไปกระตุ้นในจิตสำนึกต่อวัฒนธรรม (ทัศนาวดี แก้วสนิท, 2559)

การให้ความสำคัญในการวิเคราะห์จิตสำนึก สิ่งนี้เรียกว่า “อัตลักษณ์ชาติพันธุ์” (ethnic Identity) กลุ่มชาติพันธุ์แต่ละกลุ่มมีลักษณะเฉพาะกลุ่มที่แสดงออกในเวลาที่มีการปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่ม กระบวนการนิยมนี้เกิดขึ้นภายในกระบวนการนิยามที่ถูกสร้างขึ้นและกำหนดสภาพ

ทางสังคมการรวมกลุ่มทางวัฒนธรรม โดยพื้นที่ที่เกิดปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้เป็นพื้นที่ของการนิยามอัตลักษณ์ เป็นพื้นที่ของการปฏิสัมพันธ์เชิงอำนาจมีการประสานผ่านระบบสัญลักษณ์เพื่อแสดงความเป็นตัวเอง (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 2546)

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ พบว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์นั้นเกิดจากสิ่งที่สะท้อนผ่านวิถีการดำรงชีวิตของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ที่แตกต่างกันออกไปตามสิ่งแวดล้อม สังคม ยุคสมัย หากแต่การเปลี่ยนผ่านแต่ละช่วง กลุ่มชาติพันธุ์จะยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ผ่านกระบวนการอนุรักษ์และการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม เพื่อให้ผ่านพ้นช่วงเวลาและคงความดั้งเดิมเอาไว้บนกระแสวัฒนธรรมหลักที่หลั่งไหลเข้ามาในยุคปัจจุบัน กระบวนการนี้เรียกว่าการต่อรองทางวัฒนธรรม สิ่งเหล่านี้เองทำให้เอกลักษณ์ต่าง ๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์ยังคงธำรงอยู่จนกลายเป็นอัตลักษณ์ของแต่ละชาติพันธุ์ในปัจจุบัน

**2. แนวคิดดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา และมานุษยดุริยางควิทยา**

ในการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา ได้หยิบยืมเอาทฤษฎีของสาขาวิชาอื่นมาประยุกต์ใช้และสร้างหลักการทางการศึกษา ตามที่ Guido Adler นักดนตรีวิทยาชาวออสเตรียกล่าวไว้ว่าวิชาดุริยางควิทยาเปรียบเทียบเป็นสาขาหนึ่งของดุริยางควิทยาและทั้งสองสาขานี้ต่างก็มีความสำคัญเท่าเทียมกัน แต่ในอเมริกามานุษยดุริยางควิทยา พัฒนามาจากมานุษยวิทยาตามแนวปฏิบัตินิยมของ Franz Boas ทั่วทุกมุมโลกในปัจจุบันที่มีมนุษย์ล้วนแต่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไปด้วยเงื่อนไขของสิ่งแวดล้อม ลักษณะทางภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ ตลอดจนลักษณะทางกายภาพด้านอื่น ๆ นั่นหมายรวมถึงโครงสร้างร่างกาย รูปร่าง หน้าตา ลักษณะสีผิว ของบุคคลในพื้นที่ต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนทำให้ดนตรีแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างกัน แม้กระทั่งลักษณะการฟังเสียงและการออกเสียงโดยธรรมชาติแม้แหล่งกำเนิดเสียงจะเกิดจากแหล่งเดียวกันก็ตาม แต่สิ่งเหล่านี้เกิดวิวัฒนาการไปตามมนุษย์ที่มีการพัฒนาไปตามยุคสมัย ตลอดระยะเวลาที่เกิดการเปลี่ยนแปลง มนุษย์ได้สั่งสมประสบการณ์ด้านต่าง ๆ และก่อตัวขึ้นเป็นประเพณี วัฒนธรรม ที่เกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของมนุษย์ตามอรรถภาพที่เป็นอยู่ สิ่งเหล่านี้มีผลผลิตที่ยั่งยืนกลายเป็นแนวคิด ปรัชญา และความเชื่อที่ทำหน้าที่เป็นกลไกควบคุมสังคม นั่นยิ่งทำให้มนุษย์มีความแตกต่างกันออกไปตามสิ่งที่แต่ละพื้นที่เชื่อถือศรัทธา นอกจากบทบาทของการควบคุมสังคมแล้ว บทบาทที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของดนตรีเสมอมาคือการเป็นสื่อกลางความบันเทิง และสร้างความจรรโลงใจแก่มวลมนุษย์ บางพื้นที่ใช้ดนตรี

เป็นสื่อกลางในการดำเนินกิจกรรมทางความเชื่อ พิธีกรรม ที่อยู่ในวิถีชีวิต สิ่งเหล่านี้ล้วนมีลักษณะเฉพาะของแต่ละพื้นที่ตามความแตกต่างของมนุษย์ ในการศึกษาด้านมานุษยดุริยางควิทยาในปัจจุบันแบ่งออกเป็น 2 แขนงในการศึกษาคือ ด้านทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรี คือ การศึกษาแบบดุริยางควิทยา อีกด้านคือการศึกษาในเชิงวัฒนธรรมของมนุษย์ คือ การศึกษาแบบมานุษยดุริยางควิทยา

1. ดุริยางควิทยา (Musicology) ตามแนวคิดตะวันตก เป็นการศึกษาถึงประวัติศาสตร์ นักดนตรี สังคีตกวีและผลงาน ตลอดจนการบรรเลง คุณลักษณะด้านต่าง ๆ ของบทเพลงแต่ละบทที่คีตกวีได้สร้างไว้ในอดีต มุ่งศึกษาเฉพาะดนตรีที่เป็นศิลปะแบบฉบับเฉพาะของตะวันตก (Music Art) โดยศึกษาจากเอกสาร หลักฐานทางดนตรี โดยเน้นโน้ตเพลงเป็นสำคัญ กล่าวคือ วิชาดุริยางควิทยาเป็นแขนงที่มุ่งศึกษาเรื่องราวของดนตรีโดยเฉพาะ โดยไม่เกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรม ศึกษาเฉพาะดนตรีในรูปแบบของตะวันที่มีแบบแผนแน่นอนตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือเป็นวัฒนธรรมที่ตายแล้ว โดยศึกษาอ้างอิงจากเอกสารหลักฐานที่จับต้องได้ ไม่ใช่การลงพื้นที่การศึกษาภาคสนาม อาจกล่าวได้ว่าเป็นการศึกษาเชิงอนุรักษ์

2. มานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีและมิติอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดของผู้สร้างผลงาน การนำผลงานทางดนตรีไปใช้ การดำรงอยู่ของดนตรี การเปลี่ยนแปลงของดนตรีในแต่ละพื้นที่ หรือเรียกว่าเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ยังมีชีวิต จึงยังไม่มีความตายตัว กล่าวคือเป็นการศึกษาดนตรีอย่างลึกซึ้ง ทั้งตัวดนตรีและด้านวัฒนธรรม ศึกษาในดนตรีที่ยังมีชีวิตและภาพรวมของดนตรี เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงในแง่ต่าง ๆ ทั้งดนตรี และสังคมวัฒนธรรม โดยศึกษาจากการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งภาคสนามและเอกสารเพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2565)

การวิจัยในทางมานุษยดุริยางควิทยา เป็นการศึกษาหาความรู้ด้านดนตรีที่เกี่ยวข้องที่สัมพันธ์กับมนุษย์ทั้งในดนตรีเชิงวิทยา มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา คำว่ามานุษยดุริยางควิทยามาจากคำภาษาอังกฤษว่า ethnomusicology คือ Ethnic (เชื้อชาติ เผ่าพันธุ์) + musicology (ความรู้ทางดนตรี) ในสถาบันการศึกษาการสอนดนตรีในประเทศไทยมีหลักสูตรการสอนในวิชานี้อยู่หลายแขนง เช่น ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มานุษยดนตรีวิทยา ดนตรีชนเผ่าวิทยา ฯลฯ แต่ในภาพรวมของ

ศาสตร์ต่าง ๆ นี้ จะมีการศึกษาเรื่องราวของมนุษย์ที่ผ่านกระบวนการวิจัย การค้นหาคำตอบ การวิจัยประเภทนี้จะเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพมากกว่าเชิงปริมาณ โดยมุ่งเน้นการศึกษาภาคสนามเป็นส่วนใหญ่ การศึกษาดนตรีภาคสนามเป็นหัวใจหลักของการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา โดยศึกษาดนตรีและวัฒนธรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ตามสภาพจริงที่เกิดขึ้น มีหลักการ 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นเตรียมตัว ควรต้องหาข้อมูลเบื้องต้น เช่น จะศึกษาอะไร สถานที่ไหน จะเดินทางอย่างไร หาได้ที่ไหน ค่าใช้จ่ายประมาณใด ควรจะไปพบใครที่ไหนเป็นข้อมูลหลัก ตลอดจนข้อจำกัดของการทำวิจัยอย่างน้อย 3 ด้าน คือ ข้อจำกัดด้านระยะเวลา ด้านสถานที่ลการเดินทาง และข้อจำกัดด้านงบประมาณ

1.1 ด้านระยะเวลา ผู้ให้ข้อมูลไม่มีเวลา หรือเวลาไม่ตรงกันกับผู้วิจัย หรือกิจกรรมวัฒนธรรมประเพณี แต่ละท้องที่จะแตกต่างกันด้านช่วงเวลา ผู้วิจัยก็ต้องวางแผนให้ดี

1.2 ด้านสถานที่และสภาพการเดินทาง ต้องศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับสถานที่ และการเดินทางว่ามีข้อจำกัดอย่างไรบ้าง เพราะในบางพื้นที่เก็บข้อมูลคนละช่วงเวลา บ้างเก็บช่วงเช้า ช่วงกลางวัน หรือ ช่วงกลางคืน จึงต้องวางแผนให้ดี เพื่อจะให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้อง

1.3 ด้านงบประมาณ ต้องคำนึงถึงค่าใช้จ่ายทุก ๆ เรื่อง ไม่ว่าทุนนั้นจะได้จากทุนสนับสนุนหรือทุนส่วนตัว จะต้องมีการควบคุมและดูแล เช่น ค่าใช้จ่ายในการเดินทาง ค่าใช้จ่ายฉุกเฉิน ค่าใช้จ่ายเบ็ดเตล็ด ฯลฯ เพื่อให้การทำงานวิจัยมีความคล่องตัวเป็นไปอย่างราบรื่น

2. ขั้นดำเนินการ เป็นขั้นตอนที่ออกเดินทางไปพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลเพื่อมให้ได้ข้อมูลที่ต้องการ ซึ่งต้องอาศัยเทคนิควิธีการ ขั้นตอนและความรู้ เช่น ความรู้ทางจิตวิทยา มานุษยวิทยา สังคมวิทยา ฯลฯ ตลอดจนการใช้เครื่องมือในการเก็บข้อมูล แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ ฯลฯ ซึ่งการลงพื้นที่อาจจะเป็นการศึกษาช่วงระยะเวลาสั้น ๆ หรือ การศึกษาช่วงระยะเวลาขึ้นอยู่กับการกำหนดการดำเนินงานของผู้วิจัย

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล เมื่อได้ข้อมูลตามที่ต้องการแล้ว ก็ต้องนำข้อมูลการศึกษา วิเคราะห์อย่างเป็นระบบ เช่น การเรียบเรียงเอกสารที่ได้จากการสังเกต การถอดเทปสัมภาษณ์ ถอดเทปบทเพลงเป็นโน้ต การวิเคราะห์บทเพลงเนื้อเพลงตามหลักการวิเคราะห์ดนตรี ฯลฯ

การตรวจสอบข้อมูลที่ได้มาจากการลงภาคสนาม ควรมีการตรวจสอบข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลอีกครั้ง โดยให้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า (Triangulation) ซึ่งอาจทำได้ 4 แบบ คือ

1. การตรวจสอบแบบสามเส้าที่เกี่ยวกับข้อมูล (Data Triangulation) คือตรวจสอบแหล่งเวลา แหล่งสถานที่ และแหล่งบุคคล

2. การตรวจสอบแบบสามเส้าที่เกี่ยวกับบุคคล (Investigator Triangulation) คือมีการเปลี่ยนแปลงตัวผู้วิจัยหลาย ๆ คน

3. การตรวจสอบสามเส้าเกี่ยวกับทฤษฎี (Theory Triangulation) โดยการใช้แนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ

4. การตรวจสอบสามเส้าเกี่ยวกับวิธีการรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) โดยการเปลี่ยนแปลงวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

การสังเกต เป็นวิธีการอย่างหนึ่งในการเก็บรวบรวมข้อมูลในการศึกษาภาคสนาม มีแนวทางในการสังเกตอยู่ 6 อย่างดังนี้

1. การแสดงออก คือพฤติกรรมความเคลื่อนไหวต่าง ๆ ที่เราเฝ้าสังเกตวิธีการแสดงออกมารูปแบบใด เช่น การแต่งกาย การพูดจา การกระทำ ซึ่งจะมีผลต่อข้อมูลทางงานวิจัย

2. กิจกรรม เป็นกระบวนการ ขั้นตอน การกระทำ การปฏิบัติที่มีความต่อเนื่องเป็นระบบจนถึงเป็นระเบียบแบบแผนได้ในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง และประพฤติปฏิบัติเป็นประจำในเทศกาลต่าง ๆ

3. ความหมาย เนื้อเพลง พิธีกรรม องค์ประกอบต่าง ๆ ว่ามีความหมายต่อบุคคลและสังคมนั้น ๆ หรือมีความหมายในตัวของมันอย่างไร นักวิจัยต้องพยายามสังเกตว่า กิจกรรมการแสดงออก การบรรเลงดนตรี การขับร้อง ขนบธรรมเนียมพิธีกรรมมีความหมายอย่างไร มีเหตุผลใดจึงปฏิบัติเช่นนั้น

4. ความสัมพันธ์ เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลต่อบุคคล และบุคคลต่อชุมชนว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างไร

5. การมีส่วนร่วม เป็นการศึกษาในการยอมรับของสังคมที่มีต่อบุคคลหรือคณะบุคคล

6. สภาพการณ์ เป็นการสังเกตตามสภาพภูมิศาสตร์ สภาพของชีวิต การทำมาหากิน ปรัชญา แนวคิด ความเชื่อ พิธีกรรม ฯลฯ ของชุมชนอย่างละเอียด เพื่อเป็นการพิจารณาโดยรวมทั้งผู้คน กิจกรรม และสภาพการณ์ของสังคมนั้น ๆ

เครื่องมือในการเก็บข้อมูลภาคสนาม ได้แก่ กล้องดิจิตอล เครื่องบันทึกเสียง วิดีโอ ซึ่งจะต้องมีความพร้อมใช้เพื่อให้ได้ข้อมูลประเภทเสียง และภาพ มาประกอบงานวิจัย และงานนำเสนอข้อมูลในงานวิจัยภาคสนามที่จะได้ คือ ข้อมูลประเภทเสียงและข้อมูลประเภทภาพ

1. ข้อมูลประเภทเสียง ในการเก็บข้อมูลทางดนตรี ควรเก็บข้อมูลเกี่ยวกับระบบเสียง การตั้งสาย บอกชื่อ ทำนองเพลง สภานที่ที่พบ ชื่อผู้บรรเลง วัน เดือน ปี ที่บันทึก

2. ข้อมูลประเภทภาพ ภาพที่ต้องมีความชัดเจน ซึ่งจะมีทั้ง 2 ลักษณะ ได้แก่ ภาพเคลื่อนไหว และภาพนิ่ง (วรชิน มั่งคั่ง, 2560)

ดนตรีวิทยาเชิงเปรียบเทียบ หรือ Comparative Musicology ถูกระบุเป็นสาขาหนึ่งของดนตรีวิทยา โดยต้องศึกษาในยุคเริ่มแรก (Primitive) และดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western) ประมาณศตวรรษที่ 19 ชาวยุโรปต้องการหาวิธีศึกษาดนตรีในยุคเริ่มต้น ซึ่งมีการบันทึกโน้ตเอาไว้น้อยมาก หรือบ้างก็ไม่มีการบันทึกเอาไว้เลย วิชาดนตรีวิทยาเปรียบเทียบจึงเกิดขึ้นมาเพื่อจัดการปัญหาดังกล่าว โดยการจำแนกหลักการศึกษาออกเป็น 2 แนวทาง คือ

1. ดนตรีของแต่ละวัฒนธรรมในยุคเริ่มต้น ศึกษาจากผู้คนในยุคแรกเริ่มของดนตรี อาทิ ศึกษาจากคนแคระในแอฟริกา, ชาวออสเตรียที่อาศัยอยู่ในป่า, อินเดียแดง และชาวแอฟริกา โดยบันทึกดนตรีของเขาเหล่านี้ รวมไปถึงสถานที่ที่มีปรากฏการณ์ทางดนตรีของพวกเขา ในที่นี้หมายรวมถึง ดนตรีชาวบ้าน และดนตรีชนเผ่าที่หลัง ๆ ได้รับความนิยมในการศึกษา

2. การเปรียบเทียบดนตรีวิทยา มักศึกษาในดนตรีที่ไม่ใช่ดนตรีในยุโรป โดยมากจะเป็นดนตรีทางตะวันออกกลาง จีน อินเดีย รวมถึงเอเชียในส่วนอื่น ๆ และนำมาเปรียบเทียบกับดนตรียุโรปที่มีแบบแผนชัดเจน

ต่อมาชาวยุโรปได้ฟื้นฟูศิลปะวิทยาการใหม่ ๆ โดยเฉพาะดนตรีหลังจากยุคโพลีโฟนี (Polyphony) หรือดนตรีที่มีทำนองหลายแนวซ้อนกันอยู่ โดยชาวยุโรปค้นพบการประสานเสียงในแนวตั้ง (Harmony) และมีทำนอง (Melody) อยู่ในแนวนอน ทั้งหมดนี้เรียกโดยรวมว่า โฮโมโฟนี (Homophony) การค้นพบในครั้งนี่ทำให้ชาวยุโรปทนงตนในการค้นพบว่าดนตรีของตนนั้น

มีความพิเศษเหนือชาติอื่น ๆ จนกระทั่งศตวรรษที่ 19 โธมัส อัลวา เอดิสัน (Thomas Alva Edison) คิดค้นเครื่องเล่นแผ่นเสียงขึ้นมา ทำให้ชาวยุโรปได้รับฟังดนตรีของชาติอื่น ๆ และรับรู้ถึงความมหัศจรรย์ของมันและเริ่มศึกษาเพื่อเปรียบเทียบกับดนตรีของตน และเกิดเป็นการเทียบระดับเสียงให้ได้มาตรฐาน เพื่อเป็นเกณฑ์ในการศึกษา เกิดเป็นระบบเซนต์คล้ายบันไดเสียงโครมาติค ที่คิดค้นโดย Alexander J. Ellis ในปี ค.ศ. 1980 โดยกำหนดให้แบ่งช่วงทบเสียงออกเป็น 12 ส่วน โดย 1 ส่วน เท่ากับ 1 เซมิโทน และกำหนดให้หนึ่งเซมิโทนเท่ากับ 1 เซนต์ เพื่อความสะดวกและความเป็นมาตรฐานในการนำไปเปรียบเทียบวัดช่วงเสียงของดนตรีแต่ละกลุ่ม เพื่อให้สามารถอนุมานความน่าจะเป็นของเสียงได้ (ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี, 2560)

ดนตรีวิทยา คือ ศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับดนตรีทั้งมวล ในแง่วิชาการ ไม่ว่าด้านใดก็ตาม เช่น การศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรี รูปแบบของเพลงประเภทต่าง ๆ ดนตรีของท้องถิ่นต่าง ๆ ฯลฯ ยกตัวอย่างเช่น ทำการศึกษาดนตรีอู่ก๋อง ต้องศึกษาประวัติความเป็นมาของชนเผ่ากลุ่มนี้ ลักษณะและวัฒนธรรมทางดนตรีของเขา ปัจจุบันมีอะไรหลงเหลืออยู่บ้างและอะไรเปลี่ยนแปลงไปบ้างอย่างไร เป็นต้น ในสมัยก่อนเป็นวิชาดนตรีวิทยาเป็นวิชาที่ชาวตะวันตกใช้ศึกษาดนตรีของตนเอง หมายถึง วิชาดนตรีวิทยา คือการศึกษาดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะ ดนตรีศิลป์ หรือ ดุริยางคศิลป์ โดยเฉพาะหลักทฤษฎี และการวิเคราะห์ ก่อนจะค่อย ๆ พัฒนามาเป็นการศึกษาในรูปแบบปัจจุบัน ซึ่งโดยทั่วไปแล้วดนตรีของแต่ละชาติสามารถแบ่งเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ ดนตรีศิลป์ (Art Music) ถือเป็นวัฒนธรรมของคนชั้นสูง มีความสลับซับซ้อน มีการสั่งสมของจารีตประเพณี มีกฎระเบียบที่เคร่งครัด มีความประณีต บรรจง วิจิตรพิสดาร ปฏิบัติยาก มีเทคนิคในการบรรเลง แต่มีความไพเราะเมื่อฟังบ่อย ๆ และยังมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มากกว่าดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น ดนตรีไทยในราชสำนัก ดนตรีพื้นบ้าน (Folk Music) ถือเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิม (Primitive Culture) อยู่ในสังคมชนบท มีความเรียบง่ายแต่มีความงามและคุณค่า มีความหมายรวมถึงดนตรีรูปแบบต่าง ๆ ดนตรีท้องถิ่น ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีประเพณีนิยม ดนตรีชาติพันธุ์ เช่น เพลงเกี่ยวข้าว ดนตรีสมัยนิยม (Pop Music) เป็นดนตรีที่ยอดนิยมสำหรับคนหมู่มาก เช่น เพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง ทั่วไป ในไทยมักนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก จังหวะและการเรียบเรียงเสียงประสานแบบตะวันตกมาประยุกต์ใช้กับทำนองไทย มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในแบบค่อย ๆ เป็น ค่อย ๆ ไป, อย่างรวดเร็ว และปรับเปลี่ยนให้คงอยู่ได้ (อนนรฆ จรัณยานนท์, ม.ป.ป.)

การศึกษาดนตรีในเชิงวัฒนธรรมจะต้องมองภาพของดนตรีเป็นพฤติกรรมของมนุษย์ ในการปฏิบัติภาคสนามผู้ศึกษาจำต้องรวบรวมบทเพลง ตลอดทั้งภาวะแวดล้อมที่เกี่ยวกับดนตรี ที่ผู้ศึกษาจะต้องคอยสังเกต การศึกษาควรกำหนดกรอบ ซึ่งอาจกระทำได้หลายกรณี เช่น อาศัยพื้นที่ หรือชนิดของดนตรีมากำหนดเพื่อเป็นกรอบในการศึกษา จะทำให้แนวทางการในการศึกษาชัดเจน มากขึ้น การปฏิบัติงานภาคสนาม จึงควรแบ่งออกเป็น 4 ประเด็นสำคัญ ดังนี้

1. เนื้อหาสาระและโครงสร้าง (Materials and Structure of Music) ดนตรีไม่ว่า จะสังกัดในวัฒนธรรมใด สิ่งแวดล้อมใดย่อมประกอบไปด้วยโครงสร้างหลักที่เป็นลักษณะร่วมเดียวกัน ดังนั้นการจะศึกษาเนื้อหาโครงสร้างของดนตรีพื้นบ้าน สามารถอาศัยโครงสร้างของดนตรีไปช่วย ในการกำหนดกรอบ ดังนั้นในการปฏิบัติภาคสนาม ผู้ศึกษาจะต้องศึกษาควรจะต้องหาข้อมูล เพื่อตอบคำถามเรื่องจังหวะ ทำนองการประสานเสียง คุณลักษณะของเสียง คีตลักษณ์ให้ชัดเจน ในส่วนของจังหวะควรแยกแยะได้ว่ามีกี่ประเภท กี่รูปแบบ แต่ละประเภท แต่ละรูปแบบ มีลักษณะ อย่างไร เช่น ความแตกต่างของจังหวะ อาจจะเกิดจากความแตกต่างของบทเพลงในบางกรณี อาจเป็นเพราะใช้เครื่องดนตรีที่แตกต่างกันในด้านทำนอง ผู้ศึกษาต้องเริ่มจากการจัดระเบียบ ของชุดเสียงหรือบันไดเสียง (Scale) ว่ามีรูปร่างลักษณะเช่นไร เพราะบันไดเสียงจะเป็นพื้นฐานหลัก ในการสร้างทำนอง ทำนองกับบทบรรเลงแตกต่างกันหรือไม่ ทำนองหลักหรือทำนองตกแต่ง แตกต่างกันเช่นไร ถ้ามีความแตกต่าง สิ่งนั้นมีลักษณะอย่างไร การประสานเสียงอาจจะปรากฏได้ ในหลายลักษณะ เช่น การประสานเสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีเพียงเครื่องเดียว ดังเช่นกรณีของแคน โปงลาง หรือการประสานเสียงที่อาจเกิดจากการขับร้องร่วมกันและการบรรเลง หรือระหว่าง เครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรีบรรเลงประสานกันเอง รวมไปถึงสังคีตลักษณ์ของของบทเพลง ว่าเป็นเช่นไร มีเกณฑ์การแยกแยะในระบบของวัฒนธรรมเองหรือไม่

2. เครื่องดนตรี ปรากฏการณ์ของดนตรีพื้นเมืองมักปรากฏออกมาในรูปแบบของลักษณะ การร้องบรรเลงเครื่องดนตรีส่วนใหญ่จะมีบทบาทในการสนับสนุนการขับร้องเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ ในวัฒนธรรมนั้นเป็นวัตถุประสงค์หลัก การเข้าไปเก็บข้อมูลภาคสนามในหมู่บ้าน พบว่าคนส่วนมาก สามารถร้องเพลงได้ แต่จะมีเพียงคนส่วนหนึ่งเท่านั้นที่สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ หรือบางครั้ง อาจหาไม่ได้เลยทั้งหมู่บ้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในลักษณะของการรวมวง สาเหตุของปรากฏการณ์ ดังกล่าวอาจเกิดจากการร้องเป็นเสียงของมนุษย์ที่มีอยู่แล้วในตัวมนุษย์เอง สามารถเปล่งเสียงสร้าง

จังหวะได้โดยไม่ต้องจัดทำหรือซื้อหาเหมือนเครื่องดนตรี บทบาทของเครื่องดนตรีมีความโดดเด่นและสามารถสะท้อนภาพลักษณ์ของความเป็นนักดนตรีได้อย่างโดดเด่น การศึกษาเกี่ยวกับเครื่องดนตรีครอบคลุมไปถึงหมวดหมู่ของเครื่องดนตรี ลักษณะการเปรียบเทียบเสียง วิธีการบรรเลง วิธีการสร้างภูมิหลังทางวัฒนธรรม

3. หมวดหมู่ของเครื่องดนตรี เมื่อเก็บข้อมูลภาคสนามมาแล้วสิ่งจำเป็นแรกคือการตอบคำถามเกี่ยวกับหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีว่าอยู่ในวัฒนธรรมใด และศึกษาลักษณะการบรรเลง ลักษณะวิธีการกำเนิดเสียง ทำให้สามารถศึกษาวิเคราะห์เนื้อหาส่วนในของดนตรีได้ง่ายและชัดเจนมากยิ่งขึ้น ลักษณะของเครื่องดนตรีแตกต่างไปตามชาตินิยม และมีการคิดค้นการแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีตามระบบแนวคิดของ Hornbostel-Sachs

3.1 เครื่องสาย (Chordophones) เครื่องดนตรีในตระกูลนี้ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของสายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง วิธีการผลิตเสียงทำได้ในหลายลักษณะวิธี เช่น การดีดด้วยไม้ หรือนิ้ว วิธีสีคันชัก วิธีตี เป็นต้น

3.2 เครื่องลม (Aerophones) เครื่องดนตรีที่ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของอากาศหรือลมเป็นหลักสำคัญ กระแสลมจะถูกบังคับให้พุ่งไปประทะ หรือผ่านสิ่งอื่น ๆ (ลิ้น หรือ ปาก) แล้วเกิดเสียงขึ้นในขณะที่มีลำท่อที่มีรูปร่างลักษณะที่แตกต่างกัน ทำหน้าที่เป็นตัวกำธรและเปลี่ยนแปลงระดับความสูง-ต่ำของเสียง

3.3 เครื่องเคาะประเภทท่อน-แท่ง (Idiophones) ลักษณะสำคัญของเครื่องดนตรีประเภทนี้จะมีลักษณะเป็นวัตถุทึบตัน เกิดเสียงจากการตี และคุณภาพของเสียงเกิดจากวัสดุที่ใช้ในการผลิต เช่น โลหะ ไม้ เป็นต้น

3.4 เครื่องหนัง (Membranophones) เครื่องดนตรีประเภทนี้เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนัง โดนมีหุ่นกลองทำหน้าที่เป็นตัวกำธรหรือขยายเสียง

3.5 เครื่องไฟฟ้าและเครื่องกล (Electronophones) เครื่องดนตรีในตระกูลนี้ผลิตเสียงโดยอาศัยการสั่นสะเทือนของเครื่องกลและไฟฟ้า เครื่องดนตรีกลุ่มนี้จะไม่มีกล่องเสียง เช่น ออร์แกน เปียโนไฟฟ้า กีตาร์ไฟฟ้า เป็นต้น

4. การเทียบเสียง ผู้ศึกษาจะต้องเข้าถึงอารมณ์ของบทเพลง ซึ่งจะมีผลต่อการสร้างทฤษฎีในทางดนตรีในระยะต่อไป ผู้ศึกษาจำเป็นต้องศึกษาเรื่องระบบเสียง บันไดเสียง และการเทียบเสียง

ส่วนนี้เป็นหน้าที่หลักของนักดนตรีวิทยา ข้อมูลภาคสนามจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องบันทึกอย่างครอบคลุมทั้งด้านของโน้ต และเครื่องดนตรี เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนในการจัดกระทำข้อมูล

5. การสร้าง ผู้ศึกษาจะต้องศึกษากระบวนการต่าง ๆ ของการสร้างเครื่องดนตรี ตั้งแต่ขั้นตอนการออกแบบจนกระทั่งการเลือกวัสดุ ในบางวัฒนธรรมระบุเอาไว้ถึงวัสดุในการสร้างเครื่องดนตรีและไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้อันอาจเป็นผลมาจากความเชื่อ ที่ส่งผลต่อคุณภาพเสียงและความเป็นเอกลักษณ์ การใช้วัสดุทดแทน การประดับตกแต่ง ที่มาของเครื่องดนตรี มีพิธีกรรมเข้ามาเกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีหรือไม่ด้านขั้นตอนการผลิต เป็นหน้าที่ที่ผู้ศึกษาจะต้องเก็บข้อมูลให้ครบถ้วนทุกขั้นตอน

6. วิธีการบรรเลง นอกจากวิธีการทำให้เกิดเสียงเบื้องต้น เช่น การดีด สี ตี เป่า แล้ว ผู้ศึกษาจำต้องศึกษาเทคนิคพิเศษในการบรรเลงของแต่ละวัฒนธรรม อันเป็นส่วนช่วยประดับตกแต่งทำนองให้เกิดความไพเราะ เช่น การสร้างเสียงยาว เสียงสั้น การรวบรวมทำนอง จังหวะการพรมนิ้ว ประนิ้ว เป็นต้น รวมไปถึงศึกษาว่าเครื่องดนตรีสามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีชนิดอื่นได้หรือไม่ หากได้ใช้บรรเลงในโอกาสใด และมีเทคนิคใด

7. ความเกี่ยวข้องทางวัฒนธรรม ผู้ศึกษาต้องมองภาพที่กว้างขวางครอบคลุมถึงวัฒนธรรมใกล้เคียงกว่าเครื่องดนตรี เป็นชนิดเดียวกันหรือไม่ ในกรณีที่มีชื่อเรียก เรียกว่าอะไร บทบาทหน้าที่ โครงสร้างมีความแตกต่างหรือคล้ายคลึงกันอย่างไร

8. บทบาทของดนตรีในวัฒนธรรม ดนตรีมีบทบาทและผูกพันกับชีวิตมนุษย์ โดยเฉพาะชาวบ้าน ดนตรีชนเผ่ามีวัฒนธรรมที่แน่นแฟ้นและน่าสนใจ จึงเป็นสิ่งที่ผู้ศึกษาต้องศึกษาและจำแนกความเกี่ยวข้องออกมา เช่น บทบาทของดนตรีในพิธีกรรม ศาสนพิธี บทบาทในสถานะสิ่งบันเทิง ในบางสถานการณ์ดนตรีอาจมีบทบาทช่วยในด้านความรัก ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสังคม การศึกษาบทบาทของดนตรีในวัฒนธรรมจะช่วยสะท้อนภาพของสังคมนั้น ๆ ให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

9. นักดนตรีและนักร้อง เป็นส่วนสำคัญในการศึกษา โดยเฉพาะนักดนตรี ดังนั้นก่อนที่ผู้ศึกษาจะต้องลงมือเก็บข้อมูลหรือหลังจากเก็บข้อมูลต้องการนำข้อมูลไปวิเคราะห์ควรเลือกสรรให้ถูกต้องว่าข้อมูลต้องการเก็บไปเพื่อตอบคำถามประเด็นเรื่องอะไร รวมทั้งควรระบุให้ครอบคลุมถึงข้อคำถามที่จะศึกษาที่สอดคล้องกับประเด็นที่จะศึกษา เช่น การเปรียบเทียบดนตรี

การเปลี่ยนแปลงของดนตรี ประเด็นต่าง ๆ ล้วนแต่ส่งผลและผู้ศึกษาต้องทำการศึกษาอย่างทั่วถึงทุกแง่มุม ทุกประเด็น ทุกช่วงเวลาที่อาจส่งผล (ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี, 2560)

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีด้านดนตรีวิทยา มานุษยดนตรีวิทยา และมานุษยดุริยางค์วิทยา พบว่า ศาสตร์ทั้ง 3 แขนงนั้น มีการมุ่งศึกษาเกี่ยวกับดนตรีพื้นเมือง ดนตรีชนเผ่า หรือดนตรีที่เหลือน้อย ไม่มีความเป็นแบบแผนตามแบบดนตรีตะวันตก โดยเมื่อศึกษาแล้วอาจนำมาเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกเพื่ออ้างอิงให้เห็นภาพชัดเจนถึงความแตกต่าง และการอนุมานเพื่ออธิบายลักษณะของดนตรีเหล่านั้นออกมาให้เกิดความชัดเจนแก่ผู้อ่าน หรืออาจอธิบายตามหลักแนวคิดหรือทฤษฎีทางดนตรีที่ผู้วิจัยศึกษา โดยมุ่งศึกษาถึงเหตุการณ์ ความเป็นมา ในที่นี้หมายรวมถึงบริบทพื้นที่ความเป็นมาของชาติพันธุ์ และบริบทต่าง ๆ ที่มีปรากฏการณ์ทางดนตรีเกิดขึ้น เช่น พิธีกรรม ประเพณี วัฒนธรรมต่าง ๆ โดยเก็บรวบรวมข้อมูลและนำมาวิเคราะห์ให้ครอบคลุม ทั้งด้านดนตรีและข้อมูลประกอบด้านอื่น ๆ การเก็บข้อมูลด้านดนตรี ต้องเก็บโดยละเอียด อาจบันทึกเสียง หรือบันทึกวิดีโอขณะเกิดปรากฏการณ์ทางดนตรี เพื่อนำเสียงเพลงที่บันทึกมาถอดเป็นโน้ตเพื่อประกอบการวิเคราะห์ในขั้นต่อไป เช่น อาจวิเคราะห์ในเชิงการเปรียบเทียบดนตรี การเปลี่ยนแปลงของดนตรีประเด็นต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับการศึกษาของผู้วิจัย

**3. ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี**

การวิเคราะห์เพลงพื้นเมือง หรือเพลงของชาติพันธุ์นั้น นอกจากจะวิเคราะห์ประกอบกับบริบทโดยรอบตัวเพลงถึงความเป็นมา และทิศทางของความเป็นไปแล้วนั้น ยังสามารถวิเคราะห์ร่วมกับทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงได้ทั้งไทยและสากล ในที่นี้ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาวิเคราะห์อัตลักษณ์ของบทเพลงโดยวิเคราะห์บริบทของดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ร่วมกับทฤษฎีสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์เพลงโดยใช้โน้ตสาล โดยผู้วิจัยได้รวบรวมทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี เพื่อประกอบการวิเคราะห์ โดยเริ่มจากศึกษาข้อมูลเรื่องของเสียง เนื่องจากดนตรีชาติพันธุ์วิทยานั้น มีระบบเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของชาติพันธุ์เอง และไม่ใช่ระบบเสียงของดนตรีสากลทั่วไป ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาการแบ่งระบบเสียงแบ่งเท่าที่เป็นระบบเสียงที่นิยมใช้ที่สุดในปัจจุบัน โดยระบบบันไดเสียงแบบแบ่งเท่านั้นถูกคิดค้นโดยอันดรีย์ อัสแวร์ค ไมสเตอร์ (Andreas Werkmeister 1645-1760). ในปี ค.ศ. 1690 โดยประมาณ โดยเป็นการคิดค้นที่สืบเนื่องมาจากคริสศตวรรษที่ 16 และได้รับการยอมรับในปี ค.ศ. 1800 และถูกนำมาขยายผลโดยโยฮัน เซบาสเตียนบาคในบทประพันธ์

สำหรับคีย์บอร์ดที่มีชื่อว่า Well-Tempered Clavier โดยในหลักการได้สร้างเสียงเซมิโท (Semitone) ขึ้นมา เพื่อความสะดวกในการใช้เสียง และการเล่นเครื่องดนตรีใด ๆ อนรรฆ จรัณยานนท์ (2548) ได้อธิบายเกี่ยวกับแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีชาติพันธุ์วิทยาเอาไว้ในเอกสารประกอบการสอนรายวิชาการวิเคราะห์ดนตรีสากล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลเอาไว้ ทั้งหมด 4 ประเด็นหลัก ๆ ด้วยกัน อันได้แก่

1. Traditional Method & Traditional Analysis พูดถึงการวิเคราะห์ไปตามปกติวิสัยของลักษณะทางดนตรี ไม่ได้มีการกล่าวถึงเรื่องความเชื่อ วิญญาณ หรือสิ่งเหนือธรรมชาติในบริบทของดนตรีชาติพันธุ์วิทยา

2. Structuralize Analysis กล่าวคือการวิเคราะห์ดนตรีเพื่อหาโครงสร้างหลัก หรือเรียกอีกชื่อว่า Reductionist Analysis

3. Thematic Development Analysis หรือ Thematic Process เป็นการวิเคราะห์กลุ่มโน้ตที่มีการพัฒนาในกลุ่มของ Rhythmic หรือที่เรียกว่า Figure ทำให้หยั่งลึกถึงความนิยมของผู้ประพันธ์ หรือกล่าวคือจิตวิญญาณของดนตรีในพาร์ทดังกล่าว

4. Distributional Analysis การจำแนกกลุ่มเสียงออกมาเป็น Figure หรือ Motif เพื่อดูโครงสร้างหรือลักษณะในการประพันธุ์ในดนตรีของกลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ โดย Figure หมายถึงกลุ่มโน้ตที่ลักลงไปกว่าโน้ต 1 ประโยค หรือ Phrase

การวิเคราะห์โครงหลักของทฤษฎีของไฮน์ริชเชงเกอร์ (1868-1935) โครงหลักของทำนองที่ดีจะมีทิศทางขึ้นหรือลงตามลำดับที่และขั้นคู่ทฤษฎีนี้ เชงเกอร์คิดค้นขึ้นมาเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เพลงอยู่ในกุญแจเสียง Tonality แต่หลักของทฤษฎีนี้นำไปใช้ในระบบพื้นฐานได้อีกด้วย ซึ่งเลือกใช้เฉพาะในเรื่องที่เป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ และทฤษฎีนี้สามารถนำไปวิเคราะห์โครงหลักของทำนองและทิศทางของทำนอง ซึ่งเลือกจะวิเคราะห์จากโน้ตที่ต่ำสุด หรือโน้ตที่สูงสุด (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์, ม.ป.ป.)

ทำนอง (Melody)

| ทำนอง | |
|---|---|
| บันไดเสียง (Scale) | บันไดเสียงเมเจอร์ และ บันไดเสียงไมเนอร์ |
| โหมด (Mode) | - Pentatonic<br>- Hexatonic<br>- Dorian<br>- Phygian<br>- Lydien<br>- Mixolydian<br>- Aeolian |
| พิสัย (Range) | ช่วงความกว้างของเสียง |
| ลักษณะทำนอง (Melodic Shape) | - เป็นคลื่น<br>- ฟันปลา<br>- ลาดขึ้น<br>- ลาดลง<br>- เหมือนขั้นบันได<br>- Sequence |
| การใช้คู่เสียง | - กลมกล่อม<br>- กระด้าง |

ตารางที่ 1 ทำนอง

ที่มา: ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. (ม.ป.ป.)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ลีลา-จังหวะ (Rhythm)

| | **ลีลา-จังหวะ** |
|---|---|
| ความเร็ว | ความช้า - ของบทเพลง |
| ลีลา | - เด่นชัด<br>- ราบเรียบ<br>- กระตุก<br>- ขึนจังหวะ |
| จังหวะ | - Simple Time เช่น 2/4, 3/4, หรือ 4/4 เป็นต้น<br>- Compound เช่น 6/8, 9/8 หรือ 12/8<br>- ฯลฯ |
| อื่น ๆ | - หลายอย่างปะปนกัน<br>- เน้นจังหวะใหม่ เช่น 5/4, 7/4<br>- ฯลฯ |

ตารางที่ 2 ลีลา-จังหวะ

ที่มา: ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. (ม.ป.ป.).

พื้นผิว (Rhythm)

| | **ลีลา-จังหวะ** |
|---|---|
| เสียงประสาน (Harmony) | - คอร์ดและการดำเนินคอร์ด<br>- กลมกล่อมเด่นชัด หรือกระด้างเด่นชัด<br>- การย้ายคีย์มีหรือไม่ ถ้ามี เป็นอย่างไร<br>- Cadence สำคัญมีลักษณะเป็นเช่นไร<br>- มีการเกลา (Resolution) โน้ตกระด้างหรือไม่ |
| การสอดทำนอง (Counterpoint) | - คู่เสียงที่ใช้มาก<br>- คุณสมบัติของคู่เสียง (กลมกล่อมหรือกระด้าง)<br>- ฯลฯ |

ตารางที่ 3 พื้นผิว

ที่มา: ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. (ม.ป.ป.).

รูปแบบ (Form)

| ลีลา-จังหวะ | |
|---|---|
| ตอนเดียว (One-Part) | Through – composed<br>การประพันธ์ในลักษณะทำนองเดียวตลอดเพลง |
| สองตอน (Binary) | - AB<br>- AABB<br>- ll: AB :ll |
| สามตอน (Ternary) | - ABA<br>- A ll: BA :ll |
| **หมายเหตุ :** แต่ละ Part มีกี่ Phrase มีการซ้ำ Phrase แบบใด เช่น<br>- เหมือนเดิม<br>- เปลี่ยน cadence<br>- เปลี่ยน Rhythm<br>- มีการยืด Cadence เป็น Extended Cadence<br>- วรรคเชื่อม (Transition) | |

ตางรางที่ 4 รูปแบบ

ที่มา: ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. (ม.ป.ป.).

สีสัน (Tone Color)

| ลีลา-จังหวะ | |
|---|---|
| การใช้เครื่องดนตรี | - น้อยชิ้น<br>- มากชิ้น มากชนิด<br>- น้อยชิ้น น้อยชนิด<br>- ฯลฯ |
| บทบาทเครื่องดนตรี | - สอดคล้องกับอารมณ์เพลงที่พึงประสงค์หรือไม่ |
| ความดังเบา (Dinamic) | - มีหนักเบา เน้นตรงจุดที่ควรเน้นหรือไม่ |

ตางรางที่ 5 สีสัน

ที่มา: ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์. (ม.ป.ป.).

เมื่อนำขอบเขตของแนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีชาติพันธุ์ข้างต้นนี้มาจำแนก ก็จะพบว่ามีแนวทางการวิเคราะห์ที่คล้ายคลึงกับเพลงสากล โดยสามารถใช้หลักการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์มาประกอบการวิเคราะห์ได้ สอดคล้องกับแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีของณัชชา พันธุ์เจริญ ได้ระบุแนวทางการวิเคราะห์ดนตรีโดยใช้ทำนอง ลีลา-จังหวะ พื้นผิว รูปแบบ และสีสัน โดยมีแนวคิดดังนี้

ทฤษฎีการวิเคราะห์โครงสร้างบทเพลงของณัชชา พันธุ์เจริญ ได้แบ่งกระบวนการวิเคราะห์ดนตรีออกเป็น 3 รูปแบบโดยการวิเคราะห์ถูกแบ่งออกเป็น 3 ระดับได้แก่

1. ระดับลงรายละเอียด (Micro Analysis) ในระดับนี้จอห์น ได้จำแนกประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ส่วน คือ

1.1 Rhythm ประกอบไปด้วย รายละเอียดของจังหวะโมทีฟ จังหวะเสียงประสาน ความหนาแน่น การเกิดขึ้นของการซ้ำประโยคหรือทำนอง การพัฒนาทำนอง และความหลากหลาย รวมไปถึงความสัมพันธ์ของเนื้อเพลงและจังหวะ และส่วนประกอบของความสมดุลในจังหวะที่มีความเป็นปกติ หรือตึงเครียด

1.2 Melody จะเป็นการขยายความองค์ประกอบของ Rhythm โดยจะประกอบไปด้วย ขั้นคู่เสียง การเคลื่อนที่ ขอบแขตและช่วงเสียง โครงร่างระดับเสียง การจบของแต่ละวรรคตอน ความหนาแน่นของโน้ต และความสัมพันธ์ของเนื้องร้องกับทำนอง รวมไปถึง การเกิดขึ้นของการซ้ำประโยคหรือทำนอง การพัฒนาทำนอง และความหลากหลาย และส่วนประกอบของความสมดุลในจังหวะที่มีความเป็นปกติ หรือตึงเครียดอีกเช่นกัน

1.3 Harmony เป็นการนำเอา Melody มาต่อยอดขยายความ ประกอบไปด้วย รายละเอียดของเสียงประสาน แนวเสียงประสานว่ามีกี่แนวความกลมกลืน การขืนจังหวะหรือเสียง การจบตอน ตลอดจนความสัมพันธ์ของเนื้อร้องและเสียงประสานว่ามีความสมดุลกันหรือไม่

1.4 Sound เป็นการลงรายละเอียดในภาพรวมของเพลงในเรื่องของเสียงว่ามีรายละเอียดออร์เคสเตชันอย่างไร พื้นผิวของเสียงเป็นเช่นไร ความดังเบา และความสัมพันธ์ของเสียงร้องกับเสียงโดยรวม

2. การวิเคราะห์ระดับกลาง (Middle Analysis) จอห์นยังคงจำแนกประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ประเด็น แต่ได้เจาะลึกรายละเอียดลงไปในแต่ละประเด็นมากขึ้น ได้แก่

2.1 Rhythm ได้กล่าวเพิ่มในส่วนของโครงสร้างเพลงและรูปแบบความสัมพันธ์

2.2 Melody ได้กล่าวลึกลงไปในรายละเอียดของรูปร่างทำนองในประโยคเพลง คุณภาพของอารมณ์เพลง โครงร่างระดับเสียง การจบตอน รวมไปถึงผลของการประสานเสียงในเพลง

2.3 Harmony ในส่วนนี้ได้เพิ่มรายละเอียดลงไปในส่วนของผบทางจิตวิทยาของการจบว่าให้ความรู้สึกเช่นไร ความกลมกล่อมของเสียง แนวทำนองที่หลากหลาย และเสียงประสานที่แตกต่าง

2.4 Sound ยังคงเป็นภาพรวมของเพลง แต่ให้รายละเอียดที่มากขึ้นในส่วนของการจัดเครื่องดนตรีในแต่ละประโยคเพลง พื้นผิว ความดังเบา และความแตกต่างของเสียงที่เกิดขึ้น

3. การวิเคราะห์ระดับกว้าง (Macro Analysis)

3.1 Rhythm เป็นการวิเคราะห์การกำหนดความเร็วที่เป็นลักษณะหรือสไตล์ทั้งหมดของจังหวะเพลง และจังหวะหลักของโมทีฟ รวมไปถึงความยาวของแต่ละท่อนหรือตอน ความสัมพันธ์ของจังหวะในการเคลื่อนไหว ส่วนประกอบของความสมดุล ความเป็นเอกภาพ และการเกิดรูปแบบของเพลง

3.2 Melody ได้ให้รายละเอียดในส่วนของภาพรวมทั่วไปของทำนอง ความกว้างของเสียง บันไดเสียง ขั้นคู่ที่พบบ่อย ลักษณะเฉพาะของจังหวะ การพัฒนาทำนอง ความเป็นเอกภาพและความสมดุล

3.3 Harmony กล่าวถึงภาพรวมของเสียงประสาน ความแตกต่างของเสียงประสาน ความสัมพันธ์ของเสียงประสานแบบโทนอล แบะยังคงกล่าวถึงความเป็นเอกภาพและความสมดุล

3.4 Sound กล่าวถึงสื่อกลาง ความแตกต่างในสีสันของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่เลือกนำมาใช้ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของเนื้อร้องกับดนตรี

ณัชชา พันธุ์เจริญ ยังได้ให้แนวคิดและแบ่งหัวข้อเกี่ยวกับการวิเคราะห์ดนตรีเอาไว้ 7 หัวข้อด้วยกัน ได้แก่

1. ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและระดับโน้ตที่มีเสียงต่ำสุดช่วงกลางเสียง ซึ่งหมายถึงช่วงเสียงที่ใช้มากที่สุดในบทเพลง ทั้งนี้อาจไม่ใช่ช่วงเสียงที่อยู่ประมาณกึ่งกลางของช่วงเสียงทั้งหมดก็ได้

2. ขั้นคู่ (Interval) เป็นแนวทางการวัดการเคลื่อนที่ของโน้ต โดยได้ถูกแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่

2.1 การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น หรือ Conjunct Motion เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 ซึ่งหมายรวมถึงการซ้ำโน้ต หรือคู่หนึ่งเพอร์เฟคด้วย หรือกล่าวอีกก็คือการเคลื่อนที่ของโน้ตจากตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่งที่ระยะห่างของเสียงไม่โดดข้ามเสียง หรือแตกต่างกันมากเกินไป

2.2 การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น หรือ Disjunct Motion เป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 หรือคู่กว้างกว่า 3 คือการขยับข้ามขั้นเรียกว่าขั้นคู่กระโดด หรือกล่าวคือการเคลื่อนที่ของเสียงที่มีช่วงห่างมากกว่าแบบแรกนั่นเอง

3. ทิศทาง จำแนกออกเป็น 3 ทิศทาง ได้แก่

3.1 ทิศทางขึ้น คือ ทิศทางที่เมื่อนำโน้ตแต่ละประโยคมาวิเคราะห์จะพบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตมีทิศทางขึ้น หรือคู่เสียงที่สูงขึ้นมากกว่าต่ำลง

3.2 ทิศทางลง คือ ทิศทางที่เมื่อนำโน้ตแต่ละประโยคมาวิเคราะห์จะพบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตมีทิศทางลง หรือคู่เสียงที่สูงขึ้นมากกว่าสูงขึ้น

3.3 ทิศทางคงที่ คือ ทิศทางที่เมื่อนำโน้ตแต่ละประโยคมาวิเคราะห์จะพบว่าการเคลื่อนที่ของโน้ตมีความราบเรียบ คงที่ไม่ขึ้นหรือลงจนช่วงเสียงแต่ละคู่แตกต่างกันมากเกินไป

4. ความสัมพันธ์ของทิศทาง สามารถจำแนกออกได้ 2 ลักษณะดังนี้

4.1 การเคลื่อนที่ของทำนองสองแนวแบบขนาน คือ การเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองแนวไปในทิศทางเดียวกัน หากขึ้นก็ขึ้นเหมือนกัน หากลงก็ลงเช่นเดียวกัน โดยไม่จำเป็นต้องเหมือนกันหรือขนานตลอดแนว จะพิจารณาจากภาพรวมเป็นหลัก

4.2 การเคลื่อนที่ของทำนองสองแนวแบบสวนทาง คือการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองทำนองในลักษณะตรงกันข้ามโดยสิ้นเชิง หากแนวทำนองแรกคือการเคลื่อนที่ขึ้น แนวทำนองที่สองจำต้องเคลื่อนที่ลง เป็นต้น

5. โน้ตประดับ เป็นสิ่งที่มองข้ามไม่ได้ เพราะเป็นสิ่งที่ทรงอิทธิพลจนเปลี่ยนความรู้สึกของบทเพลง หรือเพิ่มสีสันให้กับทำนองได้ เรียกโน้ตประดับเพียงตัวเดียวสามารถสร้างความน่าสนใจให้กับเพลงได้ไม่น้อย

6. โครงหลักของทำนอง ณัชชา พันธุ์เจริญ ได้กล่าวถึงทฤษฎีของไฮน์ริชเชงเกอร์ที่ได้คิดค้นการวิเคราะห์เพลงโดยใช้ระบบกุญแจเสียง (Tonality) โดยดูภาพรวมของดนตรีเป็นหลักจากการ

หาโน้ตหลักของเพลง โดยเลือกตัวโน้ตที่สูงสุดและต่ำสุดของกลุ่มโน้ตนั้นที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนอง

7. จำนวนแนวเสียง บทเพลงบางบทเพลงที่เป็นขั้นกว่าหรือมีมิติเพลงที่ซับซ้อนมากขึ้นจะมีการประสานเสียงหลายแนวเสียง การวิเคราะห์ทำนองในลักษณะนี้จำต้องรอบคอบและใส่ใจรายละเอียด เป็นพิเศษ ในบทเพลงที่เราฟังเป็นเสียงแนวเดียวนั้น เมื่อวิเคราะห์ดูแล้วอาจจะมีแนวเสียงมากกว่าหนึ่งแนวเสียงที่สอดประสานกันอยู่อย่างกลมกลืน การวิเคราะห์โครงสร้างหลักของทำนองที่ขยับขึ้นลงพื้นฐานนั้นจะช่วยให้สามารถวิเคราะห์แนวเสียงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น และจะนำไปสู่การวิเคราะห์ส่วนอื่นว่าบทเพลงมีความกลมกลืนของเสียงมากน้อยเพียงใด มีความเป็นเอกภาพสูงหรือไม่ (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2552)

Guido Adler กล่าวถึงใน ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี (2560) กล่าวว่า การจำแนกประเด็นการศึกษาการศึกษาเกี่ยวกับการบันทึกข้อมูลและหลักการศึกษาระหว่างดนตรีเชิงประวัติและดนตรีเชิงระบบเอาไว้ดังต่อไปนี้

1. ดนตรีวิทยา

1.1 หัวข้อเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ (ประวัติดนตรีเรียงตามยุค เชื้อชาติ อาณาจักร ประเทศ จังหวัด เมืองสถาบัน และศิลปินต่าง ๆ)

1.2 การบันทึกดนตรีในยุคโบราณ (ระบบสัญลักษณ์อักษร, ระบบโน้ตดนตรี)

1.3 รูปแบบหรือแบบแผนที่ปรากฏในการประพันธ์ และการบรรเลงแต่ละยุคสมัย

1.4 เครื่องดนตรี

2. ระบบดนตรี

2.1 ระบบเสียงประสาน ระดับเสียง จังหวะ ทำนอง และความสัมพันธ์ของแต่ละหัวข้อในบทเพลงที่ศึกษา

2.2 สุนทรียศาสตร์และจิตวิทยาของดนตรี: การเปรียบเทียบและประเมินตามหัวข้อข้างต้น

3. การศึกษาดนตรี: ดนตรีทั่วไป เสียงประสาน การแทรกทำนอง การประพันธ์ การรวมวงดนตรี การแสดงขับร้องและการบรรเลงดนตรีในขณะที่ทำการศึกษา

4. ดนตรีวิทยา (การศึกษาค้นคว้าเปรียบเทียบในด้านชาติพันธุ์วิทยาและด้านคติชนวิทยา) (ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี, 2560)

จากการศึกษาทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี พบว่า การวิเคราะห์ดนตรีในเชิงดนตรีวิทยานั้น จำเป็นต้องศึกษาให้ครอบคลุมและศึกษาได้หลายแง่มุม ตามหัวข้อประเด็นที่จะศึกษา ไม่ว่าจะเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์จะต้องนำบริบทของสังคมในช่วงเวลาที่ศึกษามาเป็นตัวแปรในการวิเคราะห์ด้วย หรือหากศึกษาดนตรีชาติพันธุ์ จะต้องนำเอาวัฒนธรรมของชาติพันธุ์นั้น ๆ มาเป็นตัวแปรในการวิเคราะห์ด้วยเช่นกัน ในปัจจุบันนิยมนำหลักการทางดนตรีตะวันตกมาเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นภาพของดนตรีชนิดนั้น ๆ ชัดขึ้น เพื่อให้ได้องค์ประกอบของดนตรีที่ชัดเจนและเป็นแบบแผนยิ่งขึ้นเพื่อง่ายต่อการวิเคราะห์และการศึกษา

**4. ทฤษฎีการแพร่กระจาย**

นวัตกรรมไม่ว่าจะเป็นแบบแผน เทคนิค วิทยาการ หรือแนวคิดด้านใดมักมีการแพร่กระจายเป็นสิ่งสำคัญ ทางสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เมื่อจะทำการศึกษาในสองด้านนี้ย่อมต้องมีทฤษฎีการแพร่กระจาย (Diffusionism) เข้ามาเกี่ยวข้องในการศึกษา ไม่ว่าจะเป็นกรอบแนวคิด หรือแนวทางทฤษฎี ช่วงเริ่มต้นของวิวัฒนาการวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรมในสหรัฐอเมริกา และในยุโรป ตรงกับต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จึงทำให้ทฤษฎีการแพร่กระจายเป็นที่นิยมขึ้นในยุคนั้น จนกระทั่งแพร่กระจายเข้าสู่เยอรมัน และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายจากการนำไปประยุกต์ใช้กับศาสตร์อื่น ๆ โดยมีบทบาทในการพัฒนางานเพื่อชนบทของประเทศโลกที่สามในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองในระหว่างทศวรรษที่ 1940-1950 (สุริยา สมุทรคุปติ์, 2535)

ทฤษฎีการแพร่กระจายมักจะเกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีอื่น ๆ เสมอเพื่อนำมาอธิบายประกอบและใช้โต้ตอบแนวคิด นักมานุษยวิทยากลุ่มการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม หรือทฤษฎีประวัติศาสตร์เฉพาะกรณี (Historical Particularism) สิ่งแรกที่ใช้ตอบโต้คือแนวคิดแบบวิวัฒนาการ ที่เกิดจากงานของมิชชันนารี โดยลักษณะการตอบโต้เป็นไปแบบผิวเผิน ไม่มีการทบทวนวรรณกรรมหรือรวบรวมข้อมูลแหล่งอ้างอิงที่น่าเชื่อถือ จากนั้น เฉพาะกรณี (Historical Particularism) แต่ Franz Boas เชื่อว่ากฎเกณฑ์สากลของการวิวัฒนาการควรมาจากการวิเคราะห์ประวัติศาสตร์มนุษย์ในแต่ละวัฒนธรรมตามพื้นที่อาศัย สังคม ภูมิภาค ทุกอย่าง ทุกปัจจัยล้วนแต่มีผลต่อพัฒนาการ และส่งผลต่อความเป็นมา ความแตกต่างทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป เพราะสิ่งเหล่านี้ล้วนทำให้มนุษย์ปรับตัวเพื่อดำรงชีพภายใต้ข้อจำกัดจากสิ่งต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้น อันไม่ได้เกิดจากความแตกต่างด้วยเชื้อชาติและเผ่าพันธุ์ (คชาชัย วิชัยดิษฐ, 2548)

ทฤษฎีการแพร่กระจายตามแนวคิดของ Roger (1962) คือกระบวนการที่นวัตกรรมได้แพร่หรือขยายตัวออกไปจากจุดเริ่มต้นที่ถูกสร้างขึ้นไปสู่ผู้ใช้งาน หรือบุคคลที่ยอมรับเอานวัตกรรมนั้นมาใช้ สิ่งสำคัญหลัก ๆ ของกระบวนการแพร่กระจายคือการปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์ที่มีการสื่อสารเป็นตัวกลางและเป็นตัวแปรสำคัญในการนำพาความคิดใหม่ ๆ ไปยังที่ต่าง ๆ ผ่านการสื่อสารระหว่างมนุษย์ด้วยกัน โดยได้วิเคราะห์องค์ประกอบสำคัญของการแพร่กระจายนวัตกรรมออกเป็น 4 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) นวัตกรรม (Innovation) 2) การสื่อสาร (Communication) 3) ระบบสังคม (Social system) และ 4) ช่วงเวลา (Time) นอกจากนี้ Roger ยังได้เสนอความคิดเกี่ยวกับกระบวนการแพร่กระจายของนวัตกรรมว่าเป็นกระบวนการที่จะต้องเกิดขึ้นควบคู่กับการยอมรับของบุคคลอื่นในการใช้นวัตกรรมนั้นมาปรับใช้ด้วย โดยมีทั้งหมด 5 ขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

1. ขั้นการรับรู้ (Awareness Stage) บุคคลในขั้นนี้จะรู้จักเกี่ยวกับนวัตกรรมหรือชุดความคิดใหม่ชุดนั้น ๆ หากแต่ยังไม่มีข้อมูลเพียงพอ

2. ขั้นสนใจ (Interest Stage) เมื่อรับรู้แล้วบุคคลก็จะนำมาซึ่งความสนใจ บุคคลในขั้นตอนนี้จะพยายามหาข้อมูลเกี่ยวกับนวัตกรรมหรือชุดความคิดใหม่นั้นมากขึ้น

3. ขั้นประเมินสถานการณ์ (Evaluation Stage) หลังจากที่เกิดความสนใจ บุคคลในขั้นตอนนี้ก็จะเข้าสู่กระบวนการหาข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับนวัตกรรมหรือชุดความคิดนั้น ๆ ให้เป็นปัจจุบัน และคาดการณ์ถึงอนาคตว่าส่งผลกระทบอย่างไรหากนำมาใช้กับตัวเอง ก่อนที่จะนำมาใช้จริง

4. ขั้นทดลอง (Trial Stage) เมื่อผ่านขั้นประเมินสถานการณ์ บุคคลในขั้นตอนนี้จะเริ่มเปิดรับการใช้นวัตกรรม โดยเริ่มทีละน้อยก่อนเพื่อเป็นการทดลองใช้

5. ขั้นยอมรับ (Adoption Stage) เมื่อผ่านขั้นตอนทั้งหมดมาจนถึงขั้นตอนสุดท้ายนี้มนุษย์จึงจะเกิดการยอมรับนวัตกรรมหรือชุดความคิดนั้น ๆ มาใช้ (คชาชัย วิชัยดิษฐ, 2548)

จากการศึกษาทฤษฎีการแพร่กระจาย พบว่า การแพร่กระจายนั้นเป็นขั้นตอนหนึ่งของการกำเนิดนวัตกรรม แนวคิด ชุดความคิดใหม่ ๆ ที่ถือกำเนิดขึ้น เมื่อเกิดขึ้นแล้วจะต้องผ่านกระบวนการแพร่กระจายเพื่อให้สิ่งนั้นได้รับการยอมรับจนสามารถขยายผลออกไปจากจุดกำเนิดได้ สิ่งสำคัญขอวการแพร่กระจายคือมนุษย์ โดยมีการสื่อสารเป็นตัวแปรสำคัญในการนำพา มนุษย์จะเกิดความสนใจและหาข้อมูลเพิ่มเติม เริ่มนำมาปรับใช้ จนเกิดการยอมรับในนวัตกรรม แนวคิด หรือชุดความคิดใหม่ชุดนั้น ๆ นั่นจึงจะถือว่ากระบวนการแพร่กระจายสำเร็จ

**5. ทฤษฎีสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา**

สภาพชีวิตมนุษย์ ชีวิตมนุษย์นั้นโดยลักษณะธรรมดาจะอยู่โคดเดี่ยวไม่ได้ ต้องอาศัยอยู่ร่วมกันการอาศัยอยู่ร่วมกันนั้น โดยสภาพแต่ละคนก็พยายามหรือมุ่งหวังจะกระทำตามความพอใจของตนเอง ถ้าหากมีสิ่งใดหรือบุคคลใด หรือกฎเกณฑ์อันใดมาขวางหรือกีดกัน ก็เกิดการต่อผู้ขึ้น นี่เป็นกฎเกณฑ์ธรรมดาของมนุษย์ปุถุชนซึ่งต้องการพึ่งตนเอง หรือต้องการแสดงออกโดยทั่ว ๆ ไป ตรงกับคำสามัญชนที่ว่าจะทำอะไรหรือพุดยะไร ก็ใช้คำว่า "ฉัน" หรือตัวบุคคงแต่ตะคนต้องร่วมกันอยู่ การร่วมกันอยู่เช่นนี้ ก็เกิดสภาพรองสังคมโดยลักษณะในตัวของมันเองมาจำกัดการกระทำของมนุษย์อาจจะเป็นไปโดยตั้งใจหรือไม่ด้งใจก็ได้ ฉะนั้นในสภาพของชีวิตมนุษย์ในโลกนั้น จึงมีทั้งการร่วมกันซึ่งเรียกเป็นภาษาอังกฤษว่า Co-operation และการแช่งขันกันหรือต่อสู้กันซึ่งเรียกเย็นภาษาอังกฤษว่า Competition ทั้งสองอย่างนี้ เป็นหน้าที่ที่ผู้สนใจในทางสังงคมวิทยาพยายามที่จะศึกษาหาความเข้าใจ ในทางที่มนุษย์ร่วมกันก็มีการร่วมกันอยู่โดยการสมาคม โดยการศาสนาและการศึกษาเหล่านี้เป็นต้น ส่วนในทางแช่งขันซึ่งกันแตะกัน ก็มีการต่อสู้ระหว่างบุคคลต่อบุคคล แตะระหว่างสมาคมต่อสมาคม หรือระหว่างประเทศต่อประเทศเหล่านี้เป็นต้น รูปของการร่วมกันในสังคม ถ้าบุคคลใดบุคคลหนึ่งจะทำงานอย่างใดอย่างหนึ่ง จะเห็นได้ว่าบุคคดนั้นจะทำให้สำเร็จรูปด้วยคนเองไม่ได้ จำเป็นที่จะต้องมีความสัมพันธ์หรือต้องการความช่วยเหลือจากบุคคงอื่น บุคคลต้องพึ่งพาแตะอยู่ร่วมกับชุมชนโดยทั่ว ๆ ไป ฉะนั้นจึงได้เกิดความสัมพันธ์ในทางครอบครัวในทางศึกษา ในทางการเศรษฐ์กิจและในทางการปกครองขึ้น ด้วยกรณ์เช่นนี้การอยู่หรือกระทำร่วมกันจึงอาจ เกิดมีขึ้นได้ทั้งโดยไม่ได้ตั้งใจและโดยตั้งใจ การร่วมกันโดยไม่ได้ตั้งใจ ( non-contractual co-operation) หมายถึงบุคคดช่วยเหลือกันหรือร่วมมือกันอันเป็นแบบประเพณ์มี่ยม เร่นตามชนบทชาวนาบ้านหนึ่งช่วยเหลือเก็บเกี่ยวข้าวแก่เพื่อนบ้าน เพื่อนบ้านนั้นก็ช่วยเหลือตอบแทน อันเป็นลักษณะธรรมดาประจำบีในการเก็บเกี่ยวทั้งปวง การช่วยเหลือกันแตะกันเหล่านี้เรียกตามศัพท์สามัญชนว่า "ดงแรก" เมื่อปฏิบัติเป็นประเพณีเรียกได้ว่าขึ้นการร่วมกันโดยมิได้ตั้งใจแต่อย่างไรก็ตาม ในการกระทำร่วมกันโดยไม่ได้ตั้งใจนั้น ก็เป็น แต่เพียงส่วนหนึ่ง ของชั่วชีวิตมนุษย์สภาพชีวิตมนุษย์ที่กระทำร่วมกันในรูปอื่น ๆ ยังมี่อีกมากมาย ในรูปรองสังคมซึ่งกระทำร่วมกันโดยความตั้งใจ (contractual co-operation ) (วิบูลย์ ธรรมวิทย์, 2492)

ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมวิทยา ควรใช้วิธีการมานุษยวิธี (Ethnomethodology) คือการก่อให้เกิดการหยุดชะงักขึ้นในการดำรงชีวิตปกติของกลุ่มคนที่ทำการศึกษาแล้วเปรียบเทียบเรื่องราวของชีวิตก่อนหน้านั้นกับหลังเหตุการณ์ จะทำให้ทราบว่าเหตุการณ์ที่ทำให้เกิดการชะงักงันในการดำเนินชีวิต จะเป็นเหตุให้ผู้ที่อยู่ในเหตุการณ์ต้องหยุดคิดพิจารณาทบทวนกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของสังคมที่ควบคุมชีวิตอยู่ ทำให้ทราบความเป็นจริงของชีวิตที่แท้ว่าเป็นอย่างไร ทำไมจึงต้องดำเนินชีวิตไปเช่นนั้น ทฤษฎีหลักของสังคมวิทยาที่ประกอบด้วยทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่นิยม ทฤษฎีความ ขัดแย้ง

ทฤษฎีปริวรรตนิยม ทฤษฎีการกระทำระหว่างกันด้วยสัญลักษณ์ และทฤษฎี ปรากฏการณ์นิยม ทฤษฎีเหล่านี้ทุกทฤษฎีล้วนมีเป้าหมายเดียวกัน คือ มุ่งศึกษาหาความรู้ ความจริงเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางสังคมของมนุษย์ โดยเฉพาะในเรื่องความสัมพันธ์ทางสังคม ของมนุษย์ ผู้ที่ศึกษาทางสังคมวิทยาจึงต้องทำความเข้าใจกับทฤษฎีเหล่านี้ เพื่อเป็นพื้นฐานและแนวทางในการศึกษาทางสังคมวิทยาต่อไป แต่เนื่องจากนักสังคมวิทยาได้ศึกษาและวิเคราะห์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละสมัยนั้นๆ เมื่อวันเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปก็อาจจะทำให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมต่าง ๆ มีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย อันจะทำให้ทฤษฎีที่มีอยู่ไม่ตรงกับสภาพความเป็นจริงในสังคมได้ ดังนั้นการศึกษาทางสังคมวิทยาจึงจำเป็นต้องมีการศึกษาค้นคว้า และสร้างทฤษฎีใหม่ ๆ ขึ้นอยู่ตลอดเวลา สังคมวิทยา หมายถึง ศาสตร์แห่งความสามารถที่จะเข้าใจ (intendment) สังคม มนุษย์ไม่อาจเข้าใจสังคมได้ด้วยการพิจารณาตัวเองดังเช่นที่นักจิตวิทยาเสนอ หรือด้วยการวิเคราะห์ครุ่นคิดอย่างที่นักปรัชญาเช่น ค้านท์ (Kant) ระบุไว้ แต่มนุษย์ต้องใช้วิธีสังเกตดูกิจกรรมต่าง ๆ ที่มนุษย์กระทำและผลงานทั้งหลายที่เกิดขึ้นในอดีตในสังคม อันที่จริงแล้ว ทฤษฎีสังคมวิทยาไม่ได้เริ่มในศตวรรษที่ 19 แต่ไม่ได้มีความพยายามที่จะอธิบายสังคมมาตั้งแต่สมัยกรีกโบราณในโลกตะวันตก และในคัมภีร์ศาสนาต่าง ๆ ในโลกตะวันออก นักคิดรุ่นแรก ๆ เท่าที่ประวัติศาสตร์บันทึกไว้ได้เริ่มหาคำอธิบายเกี่ยวกับสังคมมาโดยตลอด นับตั้งแต่นักคิดสมัยโบราณ สมัยกลางของยุโรป จนถึงสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการในคริสต์ศตวรรษที่ 18 นักคิดในโลกตะวันตกเหล่านี้ได้พยายามอธิบายกำเนิดของสังคม ลักษณะของสังคม และวิธีการศึกษาสังคม แนวคิดว่าด้วยสังคมในยุคกรีกโบราณ เพลโตเริ่มงานทางปรัชญาด้วยการเป็นศิษย์ของโซเครตีส (Socrates) เขาได้นำคำว่า historian มาอธิบายว่าสังคมเกิดขึ้นได้อย่างไรเป็นการอธิบายย้อนกลับไปที่จุดเริ่มต้นของการเกิดสังคม ซึ่งก่อนหน้านั้นเชื่อว่า มนุษย์ต่างคนต่างอยู่อย่างกระจัดกระจาย แต่เมื่อเกิดภัยธรรมชาติคุกคามมนุษย์จึงจำเป็นต้องมาอยู่ด้วยกันเป็นเมือง จึงมีการหาพื้นที่ที่เหมาะสมที่จะอยู่ด้วยกัน เป็นพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์และปลอดภัย มีคนที่มาช่วยดูแลระบบชีวิตให้ปลอดภัย มีระบบเตือนภัยล่วงหน้า มีวัฒนธรรมและเกิดภาษา จากจุดนั้นจึงเกิดเมือง และเกิดสังคมตามมา เพลโตกล่าวว่า กระบวนการเกิดเมืองและสังคมนี้ยาวนานจนมนุษย์ไม่อาจจดจำได้ มีเพียงความทรงจำเกี่ยวกับอดีตอันใกล้ที่มนุษย์พยายามหาคำอธิบายการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ในกระบวนการสร้างระบบสังคมซึ่งผ่านการสู้รบ การเกิดขนบธรรมเนียมประเพณี การรวมตัวเป็นสังคมนี้เพลโตเรียกว่า Historia เพราะฉะนั้นเพลโตจึงให้ความสำคัญกับประวัติศาสตร์ โดยเน้นว่า การที่จะเข้าใจสังคมได้จะต้องมีประวัติศาสตร์ การอธิบายสังคมของเพลโตจึงอยู่ในข้อสรุปที่ว่า เมือง สังคม และการเมืองเกิดขึ้นมาจากความทรงจำเกี่ยวกับอดีตอันใกล้ของมนุษย์ในหนังสือเรื่อง The Republic เพลโตได้อธิบายถึงรัฐที่ปกครองโดยนักปราชญ์ เน้นความยุติธรรม รัฐเป็นนครอิสระไม่ใหญ่เท่าประเทศ ผู้ปกครองรัฐมีกำเนิดมาเพื่อจะทำหน้าที่เป็นผู้ปกครองโดยเฉพาะเป็นนักปราชญ์ ได้รับการอบรมอย่าง

เข้มงวด ในรัฐมีพลเมืองที่เป็นราษฎรทั่วไปที่เรียกว่า ชนชั้นเหล็ก ทหารและข้าราชการ (สัญญา สัญญาวิวัฒน์, 2540)

James Clifford. (1986 : 1-26) กล่าวว่าว่ามานุษยวิทยาใช้กระบวนการความรู้ในการเขียนวรรณกรรม (Litery) เช่น การอุปมา การบรรยายให้เห็นภาพ การเล่าเรื่อง การใช้พรรณนาโวหาร ฯลฯ เพียงเพื่อเป็นเครื่องประดับหรือเป็นสไตล์เฉพาะตัวอันโดเด่นให้กับงานประพันธ์ทางชาติพันธุ์วรรณาของตนให้ผลงานมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยความเป็นวรรณกรรมยังแสดงออกถึงความมีศิลปะคนละส่วนระเบียบวิธี ทฤษฎี หรือความรู้ที่มีความเป็นวิทยาศาสตร์ซึ่งเป็นตัวเอกหรือสาระสำคัญของงานชิ้นนั้น ๆ เมื่อย้อนกลับไปดูประวัติศาสตร์ตะวันตกตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา ในด้าน เมื่อย้อนกลับไปดูประวัติศาสตร์ตะวันตกตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา ในด้านประวัติศาสตร์ของความรู้จะพบว่า มีการแบ่งแยกอย่างเด็ดขาดระหว่างความรู้ทางวิทยาศาสตร์กับความรู้ทางวรรณกรรม ความรู้ทางวิทยาศาสตร์จะต้องถูกเขียนหรือนำเสนโดยใช้ภาษาที่ไม่มีการปรุงแต่ง ซึ่งมีความหมายที่เป็นอมตะ เป็นข้อเท็จจริงหรือความจริง ไม่ใช่เรื่องแต่ง (fiction) เป็นวัตถุวิสัยหรือเป็นกลางไม่มีอคติ ไม่เอาอารมณ์ความรู้สึกของผู้ศึกษาหรือผู้เขียนเข้าไปเกี่ยวข้อง ในขณะที่วรรณกรรมเป็นสิ่งที่ตรงข้ามกัน คือเป็นสิ่งที่ใช้วาทศิลป์ (rhetoric) ในการโน้มน้าวจิตใจ หรือเพื่อความสุนทรีย์ เป็นเรื่องแต่ง มีความเป็นอัตวิสัย คือใสอารมณ์ความรู้สึกของผู้เขียนเข้าไปในงาน หนังสือวรรณกรรมจะถูกมองว่าเป็นเรื่องอุปมาหรือเรื่องสมมุติ ประกอบด้วยสิ่งประดิษฐ์มากกว่าข้อเท็จจริงจากการวิจัย ให้อิสระในเรื่องอารมณ์ การคาดเดา และพรสวรรค์ของผู้ประพันธ์ วรรณกรรมถูกประนามว่าไม่มีการอธิบายที่ชัดเจนดังเช่นวิทยาศาสตร์ธรรมชาติและประวัติศาสตร์แบบผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทาง วรรณกรรมจึงถูกทำให้มีธรรมชาติเป็นเรื่องแต่งที่เอาแน่เอานอนไม่ได้ ภาษาวรณกรรมเป็นการเล่นอยู่กับลำดับชั้นของความหมาย จึงมีผลกระทบต่อความหมายที่ต้องการสื่อ เป็นสิ่งที่ไม่สามารถจำกัดขอบเขตหรือตรวจสอบได้ (Clifford James, 1986)

ทัศนะโดยทั่วไปของกระแสความคิดหลังสมัยใหม่นิยมที่เกี่ยวกับความรู้ทางสังคมศาสตร์ ก็คือการตั้งคำถามกับสิ่งที่เรารับรู้กันว่าเป็น "ความจริง" ทางสังคมและวัฒนธรรม นักคิดในกระแสนี้จะมองว่าความจริงทางสังคมและวัฒนธรรม หรือตัวศาสตร์ทางสังคมเอง หรือแม้แต่ความรู้ทางวิทยาศาสตร์ต่างก็เป็นสิ่งที่ถูกประดิษฐ์สร้างขึ้นโดยภาษา สังคมถูกมองว่าเป็นเหมือนตำราหรือตัวบท (texl) อย่างหนึ่งที่ถูกประพันธ์ขึ้นมาเท่านั้น ตำราทางวิทยาศาสตร์ก็ถูกมองว่าเป็นเพียงบทบัญญัติทางวาทะ ไม่ได้มีเครื่องรับรองทางตรรกะหรือเชิงประจักษ์ (empirical) อย่างแท้จริง ความแตกต่างระหว่างข้อเท็จจริง (fact) กับเรื่องแต่ง (fiction) จึงกลายเป็นสิ่งคลุมเครือพร่าเลือน เพราะทั้งสองอย่างต่างก็เป็นผลผลิตและแหล่งที่มาเพื่อการสื่อสาร เป็นความจริงที่ถูกสร้างขึ้นมา และความจริงเหล่านั้นก็เป็นตัวแทนของกลุ่มผลประโยชน์และอุดมการณ์ (Harvey Brown, 1994)

การศึกษาทางมานุษยวิทยาเน้นแนวการศึกษาแบบภาพรวม หรือ ทุกแง่มุม โดยศึกษาในกิจกรรมทุกด้านของมนุษย์ในชีวิตประจำวัน ปรากฏการณ์ประจำปี อาทิ การเกิด การเลี้ยงดู การอบรม เรียบแบบแผนต่าง ๆ การบริภาค ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ การตาย นิยายปรัมปรา พิธีกรรม หรือสิ่งต่าง ๆ ที่ดำเนินไปด้วยมนุษย์ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในวิถีชีวิตของมนุษยชาติในโลกทั้งใบได้ และในปัจจุบันนี้มานุษยวิทยาถือเป็นแขนงหนึ่งของสังคมศาสตร์ โดยจำแนกการศึกษาออกเป็น 6 ประเด็นดังนี้

1. การเปรียบเทียบ ในความเหมือนและแตกต่างในพฤติกรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์โดยค้นหาระเบียบกฎเกณฑ์ที่เป็นปัจจัยทำให้เกิดซึ่งพฤติกรรมนั้น หรือเหตการณ์นั้น เพื่อเข้าใจธรรมชาติของมนุษย์

2. ศึกษาวัฒนธรรมต่างชาติหรือต่างกลุ่ม เพื่อหาจุดสมดุลของกฎเกณฑ์ที่มีความเป็นสากลในพฤติกรรมของมนุษย์ หรือศึกษาวัฒนธรรมของชนกลุ่มน้อยในสังคมของตนเอง

3. ศึกษามนุษย์ในสังคมทุกระดับการพัฒนา ศึกษาให้ครอบคลุมและทั่วถึง ซึ่งต่างจากในอดีตที่เน้นศึกษาเฉพาะกลุ่มคนที่เป็นชนกลุ่มน้อย

4. เน้นศึกษาชีวิตของมนุษย์ในทุกแง่มุม หรือศึกษาชีวิตของมนุษย์ในทุกด้านของชีวิต เพื่อความเข้าใจพฤติกรรมของมนาย์ได้อย่างสมบูรณ์ เพื่อวางกฎเกณฑ์ทั่วไปเกี่ยวกับพฤติกรรมของมนุษย์ด้วย

5. เน้นการศึกษาทั้งทางกายภาพ หรือทางร่างกาย และลักษณะวัฒนธรรมของคนในสังคมนั้น ๆ จึงทำให้ชีวิตมีเนื้อหากว้างขวางที่สุดในกลุ่มสังคมศาสตร์

5.1 ทางกายภาพ จะศึกษาย้อนไปตั้งแต่การมีวิวัฒนาการของมนุษย์ ตั้งแต่ 3 ล้านปีมาแล้ว จนถึงปัจจุบัน

5.2 ทางวัฒนธรรม จะศึกษาตั้งแต่เริ่มมีขึ้นมาจนถึงปัจจุบัน

5.3 คาดคะเนและพยากรณ์เกี่ยวกับลักษณะทางกายภาพและวัฒนธรรมของมนุษยชาติในอนาคตด้วย

6. มีระเบียบวิธีการศึกษา (การวิจัย) เป็นของตัวเองที่เรียกว่า “งานวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา” (Anthropology Field Work) โยมีวิธีการสำคัญ คือ “การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม” (Participant Observation) โดยที่มีนักมานุษยวิทยาจะเข้าไปใช้ชีวิต (ฝังตัว) อยู่ในชุมชนที่จะทำการศึกษาไม่น้อยกว่า 1 ปี และต้องทำตัวให้กลมกลืนกับชาวบ้านและร่วมกิจกรรมต่าง ๆ ในทุก ๆ ด้าน (สุรพงษ์ ลือทองจักร, 2552)

จากการศึกษาทฤษฎีสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา พบว่า การศึกษาและการวิจัยจะเน้นศึกษาเกี่ยวกับมนุษย์และสังคมในทุกมิติ ซึ่งมีความหลากหลายในประเภทของประเด็นวิจัย ตั้งแต่สังคมศาสตร์ที่ศึกษาโครงสร้างและพฤติกรรมของกลุ่มสังคม ไปจนถึงมานุษยวิทยาที่ศึกษาเกี่ยวกับ

สิ่งมีชีวิตทั้งหลาย รวมถึงพฤติกรรมและวัฒนธรรมของมนุษย์ และทั้งสองสาขานี้มีการสังเคราะห์กันอย่างกลมกลืน เพื่อให้เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสังคม และการแสดงพฤติกรรมของมนุษย์ในบริบททางสังคม สังคมวิทยานั้นมองดูสังคมเป็นระบบที่ประกอบไปด้วยกลุ่มของบุคคลที่มีพฤติกรรมและความสัมพันธ์กันอย่างเชิงรุกและต่อเนื่อง ศึกษาเรื่องนี้มีการใช้วิธีการสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ และการวิเคราะห์ข้อมูลสถิติ เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับแบบแผนการกระทำของบุคคลและกลุ่มในขณะเดียวกัน มานุษยวิทยาเน้นการศึกษาเกี่ยวกับมนุษย์เป็นส่วนตัว การศึกษานี้สนใจเรื่องพัฒนาการของมนุษย์ การเปลี่ยนแปลงทางกายภาพและจิตใจ และวัฒนธรรมของมนุษย์ มานุษยวิทยามีการใช้วิธีการหลากหลาย เช่น การศึกษาทางอากาศยาน เขียนประวัติศาสตร์ และการศึกษาอย่างลึกซึ้งเกี่ยวกับภาษา วัฒนธรรม และการพัฒนาของมนุษย์

**6. ชาติพันธุ์ไท-กะได ในจังหวัดนครพนม**

6.1 กะเลิง

กะเลิง เป็นชื่อที่กลุ่มชาติพันธุ์ใช้เรียกตนเองว่ากะเลิง ในภาษามอญ หมายถึง คนหรือมนุษย์ ในขณะเดียวกันยังมีข้อสันนิษฐานว่าคำดังกล่าวมาจากภาษาจาม คือ กะลุง (klung) เพี้ยนจากคำว่า “คุณลุน” หรือ “กุรุง” ในภาษาจีน ชื่อเรียกดังกล่าวจึงเป็นคำที่ชาวจีนใช้เรียกคนกลุ่มนี้ นอกจากนี้คนกลุ่มนี้ยังถูกเรียกว่า “ข่า” และ “ข่าเลิง” ซึ่งเป็นคำเรียกที่เกิดขึ้นภายใต้บริบทที่ชาวลาวได้มีการเบียดขับชาวกะเลิงออกจากพื้นที่เดิมและกวาดต้อนไปเป็นข้ารับใช้ คำเรียกดังกล่าวจึงมีนัยยะความแตกต่างของสถานะทางสังคมที่เกิดขึ้นในอดีตอีกทั้งเป็นคำเรียกที่มีนัยยะของการดูถูก เหยียดหยามมากกว่าชื่อเรียกกลุ่มชาติพันธุ์ การตั้งถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวกะเลิงมีข้อสันนิษฐาน สองแนวทาง แนวทางแรก เชื่อว่า ชาวกะเลิงเดิมอาศัยอยู่บริเวณฝั่งซ้ายของแถบลุ่มแม่น้ำโขงในเขตประเทศลาวในแถบเมืองกะตาก แนวทางที่สอง เชื่อว่า ชาวกะเลิงเดิมตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณภูวานากะแด้ง รอยต่อระหว่างเมืองคำเกิดคำม่วน ปัจจุบันอยู่ในแขวงคำม่วนและแขวงสะหวันนาเขตเชื่อว่าแต่เดิมนั้นพื้นที่ภาคกลางของลาวเป็นถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ตระกูลภาษามอญ-เขมรหลากหลายกลุ่ม ภายหลังที่ชนชาติลาวเข้ามามีอำนาจ ส่งผลให้กลุ่มคนดั้งเดิมมีสถานะเพียงข้ารับใช้รวมทั้งเป็นกลุ่มคนที่ถูกกวาดต้อนกลับมายังประเทศผู้ชนะสงครามเมื่อเกิดศึกสงครามในเขตล้านช้างจำนวนหลายครั้ง เช่น ศึกเจ้าอนุวงศ์ และศึกจีนฮ่อ ในช่วงเวลาดังกล่าวชาวกะเลิงและกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ ได้ถูกกวาดต้อนมาประเทศไทยจำนวนมาก และถูกกำหนดให้ตั้งถิ่นฐานในแต่ละเมืองกระจายออกไปในภาคอีสานปัจจุบันพบว่า ชาวกะเลิงตั้งถิ่นฐานและกระจายตัวอยู่ในพื้นที่ 4 จังหวัด ได้แก่

1) จังหวัดสกลนคร ในพื้นที่อำเภอเมืองและอำเภอกุดบาก 2) จังหวัดนครพนม ในพื้นที่อำเภอเรณูนคร และ 3) จังหวัดมุกดาหาร ในพื้นที่อำเภอคำชะอี และอำเภอดอนตาล และ 4) จังหวัดหนองคาย ในด้านวิถีวัฒนธรรมชาวกะเลิงเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่สามารถธำรงอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องผีอย่างเข้มข้นผ่านพิธีกรรมเลี้ยงผี ทั้งผีเรือน ผีสูงสุดหรือผีชุมชน การเลี้ยงผีเรือนนั้นแม้ว่าจะไม่มีกำหนดชัดเจนแต่มักเลี้ยงเมื่อมีการกระทำผิดผี ส่วนการเลี้ยงผีสูงสุดหรือผีชุมชนจะมีพิธีขึ้นผี กระทำเมื่อมีกิจกรรมสำคัญของชุมชน ส่วนพิธีเลี้ยงลง จะกระทำช่วงก่อนลงทำนาและพิธีเลี้ยงขึ้นจะกระทำเมื่อใกล้เก็บเกี่ยว พิธีกรรมการเลี้ยงผีของชาวกะเลิงจึงถือเป็นพิธีกรรมสำคัญในการแสดงออกถึงความเป็นชาวกะเลิง ในการประกอบพิธีกรรม ชาวกะเลิงที่จะแต่งกายด้วยเสื้อผ้าตามอัตลักษณ์เพื่อร่ายรำถวายเจ้าปู่ อันเป็นการทำพิธีเลี้ยงผีประจำปีเพื่อขอให้ช่วยปกป้องดูแลหมู่บ้าน และชุมชนสมาชิกและลูกหลานรวมถึงความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณธัญญาหาร (สุรัตน์ วรางครัตน์, 2530)

กะเลิงหรือไทยกะเลิงเป็นกลุ่มชาติพันธุ์กลุ่มหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่อพยพมาจากดินแดนทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง มาอยู่ในประเทศไทยช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์สมัยรัชกาลที่ 3 กะเลิงในจังหวัดนครพนมพบได้ในอำเภอเมืองนครพนม อำเภอท่าอุเทน อำเภอนาแก อำเภอธาตุพนม อำเภอเรณูนคร อำเภอนาหว้าและอำเภอโพนสวรรค์ นิสัยของกะเลิงเป็นคนที่รักสงบไม่ชอบทำสงคราม เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ เมตตากรุณา ซึ่งอาจมีผลจากการมีความเชื่อในแบบผสมผสานที่มีการนับถือศาสนาพุทธ วิญญาณบรรพบุรุษ เชื่อโชคลางตามพิธีพราหมณ์ เชื่อคาถาอาคมและเชื่อหมอเหยา นิสัยและความเชื่อเหล่านี้ส่งผลให้วิถีการดำเนินชีวิตของกะเลิงค่อนไปในทางอนุรักษ์นิยม เช่น มีการนับถือผีเรือนเคร่งครัด หมอเหยา มีบทบาทในการรักษาพยาบาล มีการคืนเงินค่าสินสอดให้ฝ่ายเขยเมื่อเห็นว่าครอบครัวมั่นคงแล้ว เป็นต้น ชาวบ้านมีความเชื่อในเรื่องผีปู่ตา มีการเก็บเงินครัวเรือนละ 2 บาท ในการเลี้ยงผีปู่ตาก่อนฤดูทำนาและก่อนการเก็บเกี่ยว ผู้ที่จะเข้าเป็นสมาชิกในหมู่บ้านจะต้องมีการบอกกล่าวกับผีปู่ตา มีหมอเหยาซึ่งชาวบ้านเรียกว่าแม่หมอเป็นผู้ทำหน้าที่ในเรื่องการรักษาคนเจ็บป่วย มีหมอจ้ำ ซึ่งได้รับการนับถือจากชาวบ้านทำหน้าที่ประกอบพิธีบูชาผีปู่ตา มีสภาผู้เฒ่าและมีเจ้าโคตรคอยไกล่เกลี่ยและตัดสินข้อพิพาท มีการเฝ้าไข้คอยให้กำลังใจคนป่วยเป็นเวลายาวนานทั้งกลางวันและกลางคืน ชาวบ้านกุรุคุในอดีตมีความเชื่อสิ่งที่เหนือธรรมชาติเพราะการที่ชาวบ้านได้มาตั้งถิ่นฐานตั้งชุมชนขึ้นมาได้ผจญกับภัยธรรมชาติต่างๆ จึงแสวงหาวิธีการที่จะควบคุมและอธิบาย

ธรรมชาตินั้นว่าสิ่งที่ทำให้เกิดขึ้นเป็นสิ่งที่เหนือธรรมชาติ ดังนั้น ก่อนที่จะทำสิ่งใดกับธรรมชาติจะมีพิธีกรรมเพื่อบอกสิ่งที่เหนือธรรมชาติให้ควบคุมธรรมชาติให้ดำเนินการไปด้วยความพอดี ซึ่งชาวบ้านกุรุคุจะมีการทำพิธีบอกเจ้าปู่แท่นคำเหลืองในเดือน 4 ก่อนฤดูทำนา และในอดีตมีการทำพิธีแฮกนาก่อน ชาวบ้านกุรุคุมี “ข้อขะลำ” หรือข้อห้ามปฏิบัติของชาวบ้านในอดีตในกิจกรรมที่มีผลกระทบต่อชุมชน เช่น กิจกรรมเผาผีวันพระ ขนไม้ฟืนวันพระ สีข้าวันพระ ห้ามนำศพคนตายนอกหมู่บ้านเข้ามา กิจกรรมเหล่านี้ได้เป็นกฎข้อห้ามของชาวบ้านในปัจจุบันที่ทุกคนจะต้องปฏิบัติ ส่วนสาเหตุของการคงอยู่นั้น เนื่องจากชาวบ้านกุรุคุได้ประสบปัญหาจากภัยของธรรมชาติที่ไม่สามารถอธิบายได้ เช่น การเกิดโรคระบาดและล้มตายโดยไม่ทราบสาเหตุ ทำให้ชาวบ้านมีความเชื่อที่จะต้องปฏิบัติตามข้อห้ามเหล่านี้ (บุญช่วย เทอำรุง, 2537)

6.2 พวน

พวน (Phuen, Puen) กลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย จึงกลายเป็นการเรียกขานใหม่ว่า “ไทพวน” ในลักษณะเดียวกันหากพบกลุ่มชาติพันธุ์นี้บนแผ่นดินลาวจะเรียกกลุ่มคนเหล่านี้ว่า “ลาวพวน” แต่เดิมชาติพันธุ์พวนนั้นมีถิ่นฐานอยู่ที่เมืองพวน แขวงเชียงขวาง ในประเทศลาว นอกจากนั้นตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ชนชาติไทยที่ได้มีการศึกษาไว้พบว่า ชาวพวนนั้นมีรกรากอยู่ทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาชนจีน ก่อนจะค่อย ๆ ร่นไหลทางสังคมลงมาจนกระทั่งได้เข้ามายังประเทศไทย ซึ่งเหตุการณ์สำคัญในการย้ายถิ่นฐานคือช่วงสมัยกรุงธนบุรีจวบจนช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เป็นช่วงเดียวกับที่เกิดการรวบรวมแผ่นดินแขวงซำเหนือและแขวงเชียงขวางให้ควบรวมกับสยาม ประชาชนทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงถูกกวาดต้อนมาฝั่งแม่น้ำโขง หลายท้องถิ่นด้วยกันทั้งภาคอีสานและภาคกลาง โดยชาติพันธุ์พวนนั้นมีนิสัยรักสันโดษ รักสงบ และยึดมั่นในขนบธรรมเนียม วัฒนธรรม อีกทั้งยังมีภาษาของตนที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษอันเป็นอัตลักษณ์ ส่งผลต่อศิลปวัฒนธรรม ประเพณีการของชาวไทพวนที่จะมีลักษณะแตกต่างจากชาติพันธุ์อื่น (อุทุมพร รอดขันเมือง & สุรพล เนสุสินธุ์, 2564)

พวนหาดเสี้ยวยังรู้จักเส้นทาง จากหาดเสี้ยวถึงเมืองเชียงขวางและมีการติดต่อไปมาหาสู่ญาติทางเมืองพวนเสมอ เมื่อประมาณ 30-40 ปีมาแล้ว ตามเส้นทางดังกล่าว ซึ่งผ่านทางจังหวัดอุตรดิตถ์ แพร่ และน่าน จะมีพวนอยู่เป็นแห่ง ๆ ปีที่อพยพมานั้นไม่ทราบแน่นนอน เพราะไม่มีการบันทึกหรือหลักฐาน แต่ประมาณการว่าจะอยู่ในสมัยรัชกาลที่ 3 และต้องก่อนปี พ.ศ. 2387 อย่างแน่นนอนทั้งนี้

เพราะในปี พ.ศ. 2387 นั้นชาวบ้านได้มาอยู่ร่วมกันอย่างเป็นปึกแผ่นและได้สร้างโบสถ์เสร็จเรียบร้อย ทำการฉลองวัดและโบสถ์ ในปี พ.ศ.2387 ดังปรากฏในแผ่นศิลาจารึกของวัดที่ติดอยู่ผนังของโบสถ์วัดหาดเสี้ยวจนถึงปัจจุบัน พิธีกรรมการเยา คือพิธีกรรมเกี่ยวกับการรักษาคนไข้อย่างหนึ่งของพวน การรักษาจะเป็นการสอบถามต่อเทวดาผู้รู้ชะตาของมนุษย์และรู้วิธีการรักษาไข้ เรียกว่า หมอเทวดาหลวง โดยการถามในลักษณะว่า "คนไข้หมดอายุไขหรือยัง ถ้ายังรักษาหายหรือไม่ถ้าหายเทวดาต้องการอะไรเป็นเครื่องเซ่นเป็นการตอบแทน การถามจะใช้การร่ายมนต์ประกอบกับการเสี่ยงข้าวสารบนไข่และดาบ ผู้ทำพิธีเรียกว่าหมอเยา ปัจจุบัน ในหาดเสี้ยวเหลือเพียงคนเดียว ภายหลังการทำพิธีเสร็จหมอเยาจะบอกให้ทราบได้ว่าคนไข้จะรอดตายหรือจะตาย ประเพณีอาบน้ำก่อนกา คือประเพณีการอาบน้ำที่แม่น้ำในเวลาเช้าตรู่ของวันมหาสงกรานต์ วันที่ 13 เมษายนของทุกปี เชื่อว่าจะเป็นการขับไล่โรคภัยไข้เจ็บ สิ่งเลวร้ายต่างๆ ที่ผ่านมาในปีเก่า (ประจักษ์ เข็มมุกด์, 2521)

6.3 ผู้ไท

พวกผู้ไท อาศัยอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขง มีจำนวนมากกว่า 100,000 คน นับว่ามากอยู่ที่ถิ่นกำเนิดของพวกนี้ยังคงอยู่ทางฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง แต่ก่อนนี้เคยมีบ้านเมืองใหญ่และมีเจ้าผู้ครองของตนเอง ในหมู่พวกผู้ไทเองนี้ยังแบ่งอีกเป็นหลายสาขา ต่างพูดภาษาสำเนียงแตกต่างกันออกไป ภาษาของพวกผู้ไทยนี้ก็เข้าแบบภาษาไทยทั่วไป แต่ดู ๆ จะมีภาษาของพวกลื้อและภาษาของพวกลาวทางตะวันออกปนด้วย หมู่บ้านของพวกผู้ไทยอยู่กันเป็นหมู่ใหญ่ทั่วไปในจังหวัดนครพนม สกลนคร กาฬสินธุ์ และอุบลราชธานี การแต่งกายของพวกนี้แตกต่างไปจากพวกไทยหรือพวกลาวซึ่งอยู่ด้วยกัน คือหญิงชาวผู้ไทยมักจะมีผ้าโพกศีรษะ มีใบหน้าสวยและมีผิวขาวสะอาด พวกนี้นับถือศาสนาพุทธ แต่ยังนับถือผีบู่ย่าตายาย (ลัทธิบูชาบรรพบุรุษ) และลัทธิเซ่นสังเวยผีสางเทวดาอยู่มาก และมีพิธีแต่งงานที่แปลกประหลาด กล่าวคือจะต้องมีพิธีเซ่นสังเวยบรรพบุรุษทุกระยะไปเป็นเวลาถึง 48 ปีนับแต่แต่งงานแล้ว ฝ่ายหญิงจึงจะตัดขาดจากสกุลทางฝ่ายของตนได้ อย่างไรก็ดี พวกผู้ไทเป็นคนที่น่าคบหาสมาคม เมื่อเทียบกับหมู่ชนพวกอื่นๆ ที่หย่อนวัฒนธรรมกว่า พวกที่อยู่ในจังหวัดพิจิตร นครปฐม ราชบุรี เพชรบุรีเรื่อยลงไปถึงชุมพร มีชื่อว่าลาวทรงดำ (คือลาวที่แต่งกายด้วยสีดำ) พวกนี้มาจากที่ราบสูงทางทิศตะวันออกของเมืองหลวงพระบาง และถูกกวาดครัวมาอยู่ในบริเวณที่กล่าวแล้วประมาณ 100 ปีกว่ามานั้น อาชีพของพวกนี้คือทำนาและเลี้ยงสัตว์ มีนิสัยขยันขันแข็งมาก

พวกผู้หญิงมักจะหน้าตาสวยๆ นุ่งผ้าซิ่นมีเชิงสีขาว สวมเสื้อแขนกะบอกย้อมสีหม่น ๆ และมีกระดุมเงิน ภาษาพูดก็เหมือนพวกผู้ไทแตกต่างไปบ้างเล็กน้อย (เอ.คารร์ & พันตรี อี.ไซเดนฟาเดน, 2509)

ประวัติความเป็นมาของผู้ไทนั้นมีความใกล้เคียงกับประวัติความเป็นมาของชาติพันธุ์อื่น ๆ ในกลุ่มชาติพันธ์ไท-กระได โดยเคลื่อนตัวลงมาจากทางตอนใต้ของจีน และแถบนาน้อยอ้อยหนู กระจายตัวไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ปัจจุบันตั้งถิ่นฐานอยู่แถบเมืองหนองบก, เมืองมะหาไซ, เมืองหินบูน, เมืองบัวละพา, ในแขวงคำม่วน เมืองพืน, เมืองเซโปน, เมืองวิละบุรี, ในแขวงสะหวันเขต (เกรียงศักดิ์ เกิดศิริ, 2554)

6.4 ญ้อ

เดิมกลุ่มชาติพันธุ์ผู้อมีถิ่นฐานเดิมอยู่ที่เมืองเวียงจันทน์ของประเทศลาวในปัจจุบัน ต่อมาพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้ส่งเจ้าพระยาราชสุภาวดีไปปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์ ได้สำเร็จและได้กวาดต้อนชาวเมืองเวียงจันทร์กลับมาที่ประเทศไทย ชาวญ้อจึงได้อพยพผู้คนเข้ามาอาศัยอยู่ที่ไทยหลังจากนั้นมาแล้วก็อพยพมาเรื่อย ๆ บางกลุ่มก็ได้ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่นครพนมและสกลนคร และอีกกลุ่มหนึ่งได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานที่อรัญประเทศ ซึ่งเป็นกลุ่มคนกลุ่มแรกที่ได้อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ และยังไม่มีกลุ่มชาติพันธุ์ใดอาศัยอยู่ก่อนจึงได้ตัดสินใจตั้งถิ่นฐานขึ้น โดยเริ่มแรกนั้นได้ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านดงอรัญ ต่อมาบ้านดงอรัญเกิดความแห้งแล้ง จึงได้ย้ายมาตั้งถิ่นฐานใหม่ที่บ้านอรัญ เห็นว่าเป็นพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ จึงได้ตั้งถิ่นฐานที่บ้านอรัญ มีจำนวนครัวเรือนสิบถึงยี่สิบครอบครัว ในปัจจัยลักษณะทางวิถีวัฒนธรรม พบว่า ด้านภาษา ชาวญ้อมีภาษาที่ใช้ในการสื่อสารคือภาษาญ้อ การพูดภาษาญ้อจะมีลักษณะคล้ายกับภาษาลาวทั่วไป แต่จะมีน้ำเสียงที่แหลมแต่อ่อนหวาน ด้านความเชื่อชาวญ้อบ้านอรัญมีความเชื่อการนับถือผี และการบนบานศาลกล่าว ซึ่งความเชื่อนั้นจะถูกปรากฏในรูปแบบของพิธีกรรมที่ต้องมีการปฏิบัติสืบทอดกันมาตลอด (ฉัตรเกษม ดาศรี, 2564)

ชาติพันธุ์ญ้อในประเทศไทยมีอัตลักษณ์ในแต่ละด้านเป็นของตนเองไม่ว่าจะเป็นด้านภาษา การแต่งกาย ด้านความเชื่อและพิธีรกรรม โดยพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทญ้อในจังหวัดนครพนมนั้นมีการนับถือผีบรรพบุรุษที่มีชาติเชื้อเผ่าพันธุ์เป็นไทญ้อ โดยมีความเชื่อว่าสิ่งเหนือธรรมชาติเหล่านี้จะมีหน้าที่คอยตามปกปักษ์รักษาลูกหลานในชาติพันธุ์ให้มีความเป็นอยู่ที่ดีและสงบสุข ซึ่งต้องแลกมาด้วยการปฏิบัติตามพันธสัญญาที่มีมาหรือที่เราเรียกกันในภาษาชาวบ้านว่า “เซ่นผี” โดยไทญ้อนั้น

มีความเชื่อในการนับถือเจ้าปู่ และรำผีฟ้ารักษาโรค ด้วยความเจริญทางการแพทย์ในสมัยก่อนนั้น ยังไม่สามารถเข้าถึงได้โดยทั่วไป การรักษาโรคโดยส่วนใหญ่จึงใช้สมุนไพรและการเยียวยาทางจิตใจเป็นหลัก โดยในปัจจุบันจากการศึกษาพบว่าความเชื่อเหล่านี้ได้ยังคงอยู่ถึงร้อยละ 80 ของประชากรชาติพันธุ์ญ้อในจังหวัดนครพนม โดยมากจะเป็นครอบครัวที่เคร่งครัดในประเพณีและพิธีกรรมทางศาสนา และยังเป็นครอบครัวที่มีผู้สูงอายุอยู่ในบ้าน โดยจะยังคงยึดถือปฏิบัติในการนับถือผีและยังคงมีพิธีกรรมอยู่ (อ้อยฤดี สันทร, 2553)

6.5 ลาว

อาจเป็นไปได้ที่ถิ่นฐานเดิมอยู่ทางตอนบนของลุ่มแม่น้ำโขง แล้วเคลื่อนย้ายลงมาทางตอนใต้หลังจากการขยายอำนาจของราชวงศ์มองโกล เมื่อมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในเขตพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ของภาคพื้นทวีป และมีปฏิสัมพันธ์กับกลุ่มชนชาติพันธุ์ที่พูดภาษากลุ่มมอญ-ขแมร์ที่เป็นกลุ่มชนชาติพันธุ์ที่อาศัยในพื้นที่นี้มาแต่เดิม ประกอบด้วยชนเผ่าย่อยหลากหลายแขนง เช่น พวน, กะเลิง, บอ, โยย และ ย้อ เป็นต้น ในราวศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา ปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์เป็นโบราณวัตถุ หรือสิ่งปลูกสร้างของอาณาจักรต่าง ๆ ขึ้นในดินแดนลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และแม่น้ำสาขา ซึ่งอาณาจักรล้านช้างก็ก่อร่างสร้างตัวในราว พ.ศ. 1839 และด้วยเหตุนี้เองทำให้กลุ่มชาติพันธุ์ไท-ไตที่มีมากขึ้น จนเป็นเหตุการณ์ให้กลุ่มชาติพันธุ์ที่พูดภาษากลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเอเชียติกหรือกลุ่มภาษาตระกูลมอญ–ขแมร์ ที่ตั้งถิ่นฐานอยู่เดิมในพื้นที่ตั้งถิ่นฐานอยู่เดิมในพื้นที่ต้องถอยร่นไปตั้งถิ่นฐานบนที่สูง รวมถึงดินแดนในภาคอีสานที่มีการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความสัมพันธุ์กับกลุ่มชาติพันธุ์ตระกูลภาษาไท-กะได ที่ตั้งถิ่นฐานในลาว ทั้งกลุ่มลาว, พวน, ลื้อ , ไทดำ, ไทขาว, ไทเมี้ย, ยั้ง และแสก ลาวกลุ่มนี้มีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างไปจากลาวในภาคเหนือ คือ ไม่สักตามร่างกายเป็นพืด เช่น ลาวพุงดำ ลาวกลุ่มนี้เข้ามาตั้งถิ่นฐานยังดินแดนภาคกลางเนื่องจากการกวาดต้อนมาเป็นแรงงานในคราวสงคราม ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าจ้าอยู่หัว โดยเข้ามาตั้งถิ่นฐานแถบเมืองพนัสนิคม เมืองปากน้ำ เมืองฉะเชิงเทรา เป็นต้น (เกรียงศักดิ์ เกิดศิริ, 2554)

“ลาวเวียง” เป็นชื่อกลุ่มชาติพันธุ์ที่คนในใช้เรียกตนเอง เนื่องจากชนกลุ่มนี้เป็นชาวลาวมีการย้ายถิ่นฐานจากเมืองเวียงจันทน์ สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว จึงเรียกตัวเองว่าลาวเวียง หรือลาวกลาง อันหมายถึงถิ่นที่จากมานั่นคือเมืองเวียงจันทน์ ขณะเดียวกันด้วยสำเสียง

ของชาวลาวเวียงมักจะลงท้ายด้วยคำว่า ตี้ จึงมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งคือลาวตี้ และเมื่อลูกหลานชาวลาวเวียงอาศัยอยู่ในประเทศไทยจนเป็นส่วนหนึ่งของรัฐชาติ มีความเป็นชาว ชาวลาวเวียงมีอัตลักษณ์วัฒนธรรมของตนเองที่สำคัญคือความเชื่อในพุทธศาสนาและเรื่องเหนือธรรมชาติควบคู่กัน อาจพบทั้งสองความเชื่อปรากฏร่วมกันในบางประเพณีพิธีกรรม อัตลักษณ์สำคัญของชาวลาวเวียงคือ “ผ้าซิ่นตีนจก” นับเป็นงานหัตถกรรมที่มีความโดดเด่น ทั้งทักษะ ลวดลายและความหมายที่ได้ถักทอลงบนผืนผ้าประกอบกับความนิยมใช้สีแดง ส่งผลให้ผ้าซิ่นมีความโดดเด่นและทรงคุณค่า และมีมูลค่าสูง ชุมชนลาวเวียงหลายชุมชนที่ยังคงมีองค์ความรู้เหล่านี้พยายามรักษาอัตลักษณ์โดยการจัดตั้งกลุ่มทอผ้า พัฒนาลวดลาย เทคนิค และทักษะการทอผ้าสืบต่อจากคนรุ่นเก่า รวมถึงการส่งเสริมให้เกิดกลุ่มวิสาหกิจชุมชนหลากหลายกลุ่มที่เข้ามาสืบทอดอัตลักษณ์ผ้าทอตีนจกของชาวลาวเวียงซึ่งนอกจากสืบทอดคุณค่ามรดกภูมิปัญญาของบรพบุรุษแล้วยังสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจไปพร้อมกัน (นิภาพร โชติสุดเสน่ห์, 2541)

กลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาวทุกกลุ่มยังมีวิถีชีวิตต่อเนื่อง อาชีพหลักทำนา อาชีพรองต่าง ๆ กันตามทรัพยากรชีวภาพในพื้นที่ ทุกกลุ่มมีรูปลักษณ์ของผังพื้นเรือนในระบบเดียวกัน คือ มีโถงกลางอเนกประสงค์ขนาดใหญ่ ปิดล้อม 1-3 ด้านด้วยพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์พื้นที่นอนและครัว โถงกลางของเรือนมีขนาดใหญ่ เนื่องจากการคงอยู่ของพิธีกรรมและความเชื่ออิทธิพลของผังพื้นเรือนจากแหล่งต้นกำเนิดปรากฏเด่นชัดยิ่งในกลุ่มเรือนลาวเวียง ลาวแง้วที่เห็นภาพเรือนเวียงจันทน์อย่างชัดเจน กลุ่มลาวครั่งปรากฏภาพเลือนลางของเรือนเวียงจันทน์ กลุ่มพวนและลาวโซ่ง ไทดำ ไม่ปรากฏอิทธิพลผังพื้นของถิ่นต้นกำเนิด แต่แสดงการคงอยู่ของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และพิธีกรรมอย่างเด่นชัดและเข้มข้น แต่ท่วงทีของผังพื้นซึ่งเป็นห้องล้อมโถงกลางคล้ายคลึงกับการครอบงำของผังพื้นที่เรือนไทยประเพณีแบบเรือนล้อมชาน แต่ปรับเปลี่ยนเป็นเรือนล้อมโถงกลางภายใต้ร่มเงาของรูปทรงเรือนไทยประเพณีแบบจั่วแฝด เห็นได้ชัดว่าสัมภาระทางวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษหอบหิ้วมาจากถิ่นต้นกำเนิดแปรเปลี่ยนเป็นอนุวัฒนธรรมในพื้นที่ประเทศไทยซึ่งสามารถผสมกลมกลืนกันได้อย่างนุ่มนวลและอบอุ่น กลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาว ปรากฏการตั้งถิ่นฐานกระจายตัวอยู่ในพื้นที่ต่างๆเกือบทั่วประเทศทั้งในภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคตะวันตก ภาคตะวันออกและภาคใต้ถึง 33 จังหวัด แหล่งตั้งถิ่นฐานในภาคเหนือสุดคือเชียงราย ใต้สุดคือสุราษฎร์ธานี แหล่งที่ตั้งที่กลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาวกระจุกตัวกันอย่างหนาแน่นได้พบในพื้นที่จังหวัดในลุ่มน้ำภาคกลาง ได้แก่ จังหวัดสุโขทัย นครสวรรค์ ชัยนาท

สิงห์บุรี ลพบุรี สระบุรี สุพรรณบุรี นครปฐม ราชบุรี เพชรบุรี และสมุทรสาคร ช่วงระยะเวลาของการตั้งถิ่นฐานในกลุ่มพื้นที่ดังกล่าวมีหลายช่วงเวลาทำให้ปรากฏเรือนพักอาศัยที่มีอายุการสร้าง 3 ช่วงอายุ คือ กลุ่มเรือนดั้งเดิม (อายุเกินกว่า 80 ปี) กลุ่มเรือนรุ่นกลาง (อายุระหว่าง50-80 ปี) และกลุ่มเรือนรุ่นใหม่ (อายุต่ำกว่า 50 ปี) ซึ่งเห็นได้ชัดว่าช่วงเวลายาวนานของการตั้งถิ่นฐานและการเป็นอนุวัฒนธรรมในกระแสวัฒนธรรมหลักของคนไทยที่อาศัยอยู่ดั้งเดิมในพื้นที่ อาจเสี่ยงต่อความแปรเปลี่ยนของวิถีชีวิตและการอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาวที่น่าสนใจในการศึกษาค้นคว้าอย่างต่อเนื่อง (อรศิริ ปาณินท์, 2561)

6.6 แสก

ชาวแสกนั้นมีอพยพถิ่นฐานเนื่องด้วยการคุกคามของญวน โดยเข้าไปอยู่ในเขตเมืองคำเกิด และเมืองคำม่วนจาก พบว่า “แสก” เป็นหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีถิ่นอาศัยอยู่ในอาณาบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยในพื้นที่จังหวัดนครพนมและจังหวัดมุกดาหาร นักมานุษยวิทยาได้เคยสันนิษฐานเอาไว้ว่าชาวแสกนั้นเป็นชนพื้นเมืองเช่นเดียวกับเผ่า “ข่า” ที่อยู่ในกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้ภาษาตระกูลไต-กะได (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข & ปรีชา ไชยปัญหา, 2550)

พวกแสกนั้นมีอยู่ 2 พวกด้วยกัน พวกหนึ่งมีจำนวนมากอยู่ในอำเภออาจสามารถจังหวัดร้อยเอ็ด อีกพวกหนึ่งมีจำนวนน้อย อยู่ที่อำเภอท่าอุเทน จังหวัดนครพนม เมื่อประมาณ 40 ปีมานี้ พวกนี้มีถึง 600 กว่าคน พวกแสกอพยพมาจากฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขง เป็นพวกที่น่าเอ็นดูหญิงสาวชาวแสกมีชื่อในกระบวนเต้นระบำเป็นวงกลมที่แปลก เป็นคนผิวขาว รูปร่างงาม แต่หย่อนในศีลธรรมความประพฤติ ว่าในด้านความเป็นอยู่พวกแสกนี้นับว่าละม้ายคล้ายไปทางพวกลาวมาก เมื่อสำรวจในด้านภาษาพูดแล้ว ต้องกล่าวว่าภาษาพวกแสกอยู่ในตระกูลภาษามอญ-เขมร แต่อย่างไรก็ดีภาษาของพวกนี้ปนอยู่กับภาษาลาวเสียมากแล้ว (เอ.คารร์ & พันตรี อี.ไซเดนฟาเดน, 2509)

ในเขตอีสานเหนือเขตลุ่มแม่น้ำโขงและแม่น้ำสงคราม ประกอบด้วย 10 จังหวัด ได้แก่ เลย อุดรธานี หนองบัวลำภู หนองคาย ขอนแก่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ สกลนคร นครพนม และมุกดาหาร ประกอบด้วยกลุ่มชนต่าง ๆ หลายกลุ่ม ทั้งกลุ่มภาษาตระกูลไทและกลุ่มภาษามอญ-เขมร โดยเกือบทั้งหมดมีประวัติการอพยพมาจากฝั่งลาวในช่วงต่าง ๆ ของประวัติศาสตร์อีสาน ภาษาอีสานเป็นภาษาของคนส่วนใหญ่และกระจายไปทั่วทั้งภาค กลุ่มภาษาตระกูลไทอื่น ๆ ที่มีพูดได้แก่ ภาษาไทยเลยที่จังหวัดเลย ภาษาผู้ไทย พูดที่จังหวัดนครพนม สกลนคร และกาฬสินธุ์ ภาษาญ้อ

พูดที่จังหวัดสกลนคร ภาษากะเลิง ภาษาโย้ย ภาษาพวนพูดที่จังหวัดสกลนคร ภาษาแสกพูดที่จังหวัดนครพนม ภาษาตระกูลมอญ-เขมร มีภาษาโซ่-บรู ซึ่งมีประวัติอพยพมาจากฝั่งลาว ภาษาที่พูดกันในเขตภาคอีสานมี 20 ภาษา ประกอบไปด้วยภาษาตระกูลไท 11 ภาษา และภาษาตระกูลออสโตรเอเชียติก 9 ภาษา (สุวิไล เปรมศรีรัตน์, 2544)

6.7 ตาด

ไทตาด เป็นกลุ่มชนที่ถือว่าเป็นหนึ่งในกลุ่มชนชาติไทหรือชาติพันธุ์ไทสาขาหนึ่ง ซึ่งกลุ่มชนชาติไท นับเป็นกลุ่มชนพื้นเมืองขนาดใหญ่ มีหลากหลายกลุ่มย่อย อาศัยตามลุ่มน้ำทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาชนจีนหรือทางเหนือของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น แม่น้ำโขง แม่น้ำแดง แม่น้ำสาละวิน เป็นต้น เมื่อพิจารณาจากลักษณะกายภาพเบื้องต้น กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด เป็นกลุ่มคนชาวเอเชียผิวเหลืองใช้ภาษาตระกูลไทลาว หรือไท-กะได คล้ายสำเนียงลาวนครพนม (เขตอำเภอเมือง) แต่มีความแตกต่าง ที่สามารถแยกได้ว่าเป็นอีกกลุ่มชน จากคำยืนยันของกลุ่มนักปราชญ์ประจำชุมชน เช่น คุณตาแดง สีคะ ผู้ใหญ่อำคา ตะวงศ์ พ่อบัวบาน ฝ่ายเพีย ที่ได้คัดลอกประวัติของกลุ่มชาติพันธุ์ตนจากใบลาน และผ่านการถ่ายทอดประวัติศาสตร์ชีวิตของชุมชน รวมถึงการวิเคราะห์ร่วมกับเอกสารประวัติศาสตร์ด้านไทศึกษา ทำให้พบและเป็นไปได้ว่ากลุ่มชนในพื้นที่ที่ศึกษา (ตำบลบ้านผึ้ง อำเภอเมือง จังหวัดนครพนม) ที่เรียกตัวเองว่าไทตาดนอกจากจะเป็นกลุ่มชนในตระกูลไท ยังถือว่าเป็นหนึ่งในกลุ่ม พวกไทใหญ่ ที่มีถิ่นฐานตั้งเดิมอยู่แถบมณฑลยูนนานของจีนในปัจจุบัน ซึ่งเป็น ถิ่นฐานดั้งเดิมของคนเผ่าไทหลากหลายกลุ่มในเขตตอนใต้ของจีน (เขต กวางสี ยูนนาน กวางเจา เสฉวน) เป็นบริเวณที่มีการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชนชาติโบราณที่รัฐบาลจีนในปัจจุบัน เรียกรวมๆ ว่า “ชาวจ้วง” เก่าแก่ไม่น้อยกว่า 6,000 ปี ทั้งยังพบ หลักฐานทางโบราณคดีของชนเผ่านี้ที่สำคัญ เช่น กลองมโหระทึก นักวิชาการจีนยังเชื่อว่ากลุ่มชนชาติดังกล่าวตั้งถิ่นฐานมาตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์ แม้จีนจะเรียกพวกเขาว่าจ้วง ที่ปัจจุบันมีประชากรมากกว่าสิบล้านคน ในความเป็นจ้วง ยังมีหลากหลายกลุ่ม มีชื่อเรียกหรือเรียกตัวเองแตกต่างกัน เช่น ผู้หล่าว ผู้ไต ผู้นูงหรือไทง เป็นต้นซึ่งก็คือ กลุ่มคนที่พูดภาษาตระกูลไทชนชาติจ้วง มีลักษณะภาษาและวัฒนธรรมประเพณีที่คล้ายคลึงกับ “คนไท” และมีสำนึกเป็นคนไทนักวิชาการจีน ได้กล่าวถึงชาวจ้วงว่า “จ้วง-ไท-ไทย เป็นชนชาติที่มีวัฒนธรรม และประเพณีที่เหมือนกัน หรือคล้ายคลึงกัน สามารถติดต่อสื่อสารกันได้ เนื่องจากมีภาษาแม่ร่วมกัน เกิดจากเชื้อสายเดียวกัน” ในขณะที่

นักวิชาการไทย กล่าวว่า จ้วงเป็นกลุ่มชนชาวไ มีวัฒนธรรมเก่าแก่อย่างสืบเนื่องมาตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ตอนปลายอย่างน้อยกว่าราว 2,300-2,400 ปี และเป็นพี่น้องเผ่าไทยเก่าแก่ที่สุดที่กล่าวมามิได้จะพยายามชี้ให้เห็นว่าไทตาดเป็นกลุ่มเดียวกับพวกจ้วง แต่น่าจะยอมรับได้ว่าบริเวณทางใต้ของจีนในแถบกวางสี ยูนนาน เป็นแหล่งที่อยู่เดิมของกลุ่มชนเผ่าไท และขณะเดียวกันที่ไทตาดที่เรากำลังกล่าวถึงก็เป็นชาวไท มีลักษณะภาษาและวัฒนธรรมเป็นแบบไทชัดเจน การอพยพออกจากแถบสิบสองปันนาทางตอนใต้ของจีนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดไม่ปรากฏชัดว่าอพยพออกมาเมื่อปี พ.ศ.ใด แต่ในประวัติศาสตร์ชุมชนไทใหญ่นักประวัติศาสตร์เชื่อว่าชาวไทใหญ่อพยพออกมาจากบริเวณตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาชนจีนเมื่อประมาณศตวรรษที่ 7 โดยบางกลุ่มก็อาศัยอยู่ในบริเวณที่ราบ ร่วมกับชาวพม่าและชาวมอญในขณะที่บางพวกแยกตัวขึ้นไปอยู่บริเวณที่ราบสูงและได้แบ่งแยกดินแดนออกเป็น 33 แคว้น (องค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง, 2558)

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นสาขาหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไทที่มีที่มาคล้ายคลึงกับกลุ่มชาติพันธุ์ไทอื่น ๆ โดยอพยพออกจากดินแดนทางใต้ของสาธารณรัฐประชาชนจีน มณฑลยูนนาน เขตสิบสองปันนา มายังดินแดนพม่าลุ่มแม่น้ำสาละวินก่อนจะอพยพเข้า สปป.ลาว และไทยในที่สุด โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีอัตลักษณ์ที่สะท้อนผ่านวิถีชีวิต ทั้งอัตลักษณ์การแต่งกาย ภาษาพูด พิธีกรรม และการดำรงชีวิต การแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีลักษณะเด่นคล้ายกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในอดีตจะแต่งกายด้วยผ้าทอมือที่ย้อมหม้อด้วยสีครามออกโทนค่อนข้างเข้ม (Navy blue) ชายนิยมสักลาย และนุ่งผ้าเตี่ยว ผู้หญิงนิยมไว้ผมยาว บางมัดจุก บ้างเกล้าผม แต่งกายด้วยเสื้อแขนกระบอก กระดุมเสื้อทำจากเหรียญสตางค์แดง และมีผ้าเบี่ยง ในวันปกติจะนิยมใส่โทนสีสว่าง หรือสีขาวส่วนวันที่มีงานสำคัญจะนิยมใส่โทนมืดดังข้อความข้างต้น ในปัจจุบันแต่งกายคล้ายชาวบ้านปกติในไทย บ้านเรือนที่มีเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในแขวงยมราชจะบุฝาผนังบ้านด้วยไม้ มีกาแล ป้านลมและเชิงทรายมีรอยหยัก ในปัจจุบันบ้านเรือนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในนครพนมจะมีห้องในด้านทิศตะวันออกไว้เป็นห้องสำหรับผีบรรพบุรุษ “ผีแจ” หรือผีแม่ และห้ามลูกเขยผ่านจนกว่าจะได้รับอนุญาต ภาษาที่ใช้ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีเอกลักษณ์ในคำลงท้ายประโยคที่ลงท้ายด้วยคำว่า “เห้อ” กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีพิธีกรรมที่เกี่ยวกับผีและความเชื่อเหนือธรรมชาติหลายพิธีกรรม ได้แก่ พิธีกรรมการกินดองจ้ำหัวหมู การเลี้ยงผีหมอ การเหยาต่าง ๆ เช่น การเหยาตัดผี เหยากำเลิศ เหยาปัว (ธันวา ใจเที่ยง, 2545)

จากการศึกษาในองค์ความรู้เกี่ยวกับชาติพันธุ์ไท-กะได ในจังหวัดนครพนม พบว่า มีประวัติความเป็นคล้ายกันในหลาย ๆ ชาติพันธุ์คืออพยพมาจากดินแดนสิบสองปันนา ก่อนจะอพยพมาจนถึง สปป.ลาว และข้ามฝั่งมาในประเทศไทยแล้วแต่ความจำเป็นของแต่ละชาติพันธุ์ เริ่มตั้งแต่ช่วงกบฏเจ้าอนุวงศ์ และเมื่ออพยพมาในประเทศไทยก็ได้นำอัตลักษณ์ติดตัวมาและสะท้อนผ่านวิถีชีวิต และมีการปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมไทยแต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ตน และสิ่งที่หลาย ๆ ชาติพันธุ์มีเหมือนกันก็คือพิธีกรรมเกี่ยวกับการนับถือผีบรรพบุรุษ

**7. ดนตรีในพิธีกรรมเหยา**

การเหยาของชาวผู้ไทยอาจกล่าวได้ว่าคล้ายการรักษาทางดนตรีบำบัด (Music Therapy) ในยุคปัจจุบัน โดยการรักษามีจุดประสงค์เพื่อให้หายจากอาการเจ็บป่วย อาการทางจิต หรืออาจเรียกว่าเป็นกลวิธีในการใช้ภาษาและดนตรีเพื่อสร้างขวัญกำลังใจให้กับผู้ป่วย เครื่องดนตรีหลักในการพิธีกรรมเหยา คือ ปี่และแคน โดยหมอแคนจะนิยมใช้ทำหลักเป็นำนองพื้นถิ่น เช่น “ลายลำผู้ไทย” บ้างก็มีลายอื่น ๆ เช่น ลายลมพัดพร้าว ลายผู้ไทยใหญ่ ลายผู้ไทยน้อย ลายโป้ซาย ลายโป้ขวา ส่วนลายประยุกต์อื่น ๆ จะไม่ค่อยนิยมใช้ (อลงกรณ์ อิทธิพล, 2560)

วงดนตรีสำหรับประกอบพิธีกรรมเหยาของชาติพันธุ์ผู้ไทยังคงรูปแบบวงแบบดั้งเดิม ยังคงไว้ซึ่งการร้องรำ การพูดคำกลอนพญา โดยเกี่ยวพันธุ์กับพิธีกรรมคือ “การเหยา” รักษาอาการเจ็บป่วย เหยาเลี้ยงผี เหยอฮูปเหยาฮอย ทั้งยังสอดคล้องกับประเพณี 12 เดือน โดยเครื่องดนตรีจะมีลักษณะพิเศษเฉพาะตัว มีการสืบทอดการทำเครื่องดนตรีจากรุ่นสู่รุ่น และคงไว้ซึ่งรูปแบบเดิม โดยการนำเอาวัสดุธรรมชาติจากเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ผู้ไท ซอบั้งไม้ไผ่ แคนและเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ ระบบเสียงแคนของกลุ่มดนตรีชาติพันธุ์ผู้ไทยจะเลือกใช้ระบบเสียงเพียง 5 เสียง (โด เร มี ซอล ลา) หรือเรียกอีกอย่างว่าระบบเสียง Pentatonic Scale ในระบบเสียงทางสากล ลายที่ใช้ประกอบพิธีกรรมเหยา (ลำผีฟ้า) คือ “ลายผู้ไทยใหญ่”จะนิยมใช้สำหรับหมอลำผู้ชาย เสียงทางทุ้ม (เสียงใหญ่) ได้แก่โน้ต ลา โด เร มี ซอล “ลายผู้ไทน้อย” จะนิยมใช้สำหรับหมอลำผู้หญิง เสียงทางแหลม ได้แก่ โน้ตเร ฟา ซอล ลา โด การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแบ่งวรรคตอนออกเป็นประโยคสั้น ๆ ประโยคละ 4 จังหวะ โดยบรรเลงวนซ้ำไปมา หรือบ้างผู้บรรเลงก็จะ Improvisation (สัญชัย ด้วงบุ้ง & สุรพล เนสุสินธุ์, 2563)

พิธีกรรมเหยาเป็นการติดต่อสื่อสารกันระหว่างมนุษย์กับวิญญาณโดยใช้บทกลอนและทำนองลำมีแคนประกอบการให้จังหวะผู้ทำหน้าที่สื่อสารคือหมอเหยา การเหยาแต่ละครั้งจะมีเครื่องคายประกอบพิธีกรรมเหยาถือว่าเป็นวิธีการบำบัดรักษาพื้นบ้านอย่างหนึ่ง ที่รักษาการเจ็บป่วยของชาวบ้าน อันเนื่องจากการละเมิดหรือสร้างความไม่พอใจต่อผี ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าเป็นผีมีอำนาจความรู้สึก อารมณ์ ความโลภ ความโกรธ ความหลง เมื่อเกิดการเจ็บป่วย หรือประสบภัยธรรมชาติก็จะเชื่อว่าเกิดจากการละเมิดต่อผีจึงต้องมีการทำพิธีบวงสรวง กราบไหว้ บูชา เพื่อให้ผีมาช่วยบำบัดปัญหาความเดือดร้อน และเชื่อว่าผีจะดลบันดาลให้เป็นไปตามต้องการได้ (รัชนี ไวกล้า, 2562)

พิธีกรรมเลี้ยงผีหมอเหยา พิธีทำบุญเลี้ยงศาลปูตาชาวบ้านกุดหว้ามีความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติว่ามีอิทธิฤทธิ์ให้คุณให้โทษแก่ลูกหลานในหมู่บ้าน และชาวบ้านเชื่อว่าเสียงดนตรีผู้ไทยและหมอเหยาจะสามารถติดต่อสื่อกับวิญญาณของผีบรรพบุรุษ ชาวผู้ไทยเป็นผู้มีความสามัคคีในชนเผ่า มีความเป็นอยู่แบบ เรียบง่ายสันโดษ มีความสุภาพอ่อนน้อม เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ และมีอัธยาศัยไมตรีอันดียิ่งต่อผู้มาเยือน การศึกษาดนตรีผู้ไทยซึ่งเป็นดนตรีของชาวบ้าน ก่อให้เกิดประโยชน์แก่ประเทศชาติหลายสถาน เพราะดนตรีพื้นบ้านเป็นเครื่องชี้บอกถึงความรู้สึก นึกคิด ความเชื่อ นิสัยใจคอตลอดจนวิถีการดำเนินชีวิตของชาวบ้านเป็นอย่างดี (โยธิน พลเขต & คณะ, 2561)

ดนตรีพิธีกรรมในเอเชียอาคเนย์ว่า ดนตรีเป็นงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ เป็นศิลปะที่แสดงออกถึงอารมณ์ ความคิด ความงาม ค่านิยมของผู้คนอีกทั้งยังเป็นภาพสะท้อนทางวัฒนธรรมอีกด้วยดนตรีเป็นศิลปะชนิดเดียวไม่ต้องการการตีความหรือแปลความใดๆเพราะความหมายของดนตรีจะปรากฏในมโนสำนึกของผู้ที่ได้ฟัง ด้วยพลังอำนาจของตัวดนตรีที่สามารถเข้าสู่ส่วนลึกที่สุดของจิตใจได้ด้วยตัวเอง ความหมายของดนตรีแต่ละบทที่ได้รับจะแตกต่างกันไปตามภูมิหลังและประสบการณ์สั่งสมของแต่ละคน ดนตรีจึงเป็นเครื่องบ่งบอกถึงค่านิยมของมนุษย์ผู้ฟังดนตรีนั้นได้เป็นอย่างดี (ปัญญา รุ่งเรือง & คณะ, ม.ป.ป.)

เกี่ยวกับเรื่องปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงความเชื่อในพิธีกรรมการเหยาเลี้ยงผีของชาวผู้ไท ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ พบว่า ความเป็นมาของพิธีเหยาเลี้ยงผีของชาวผู้ไท ตำบลกุดหว้า แบ่งออกเป็น 3 ช่วงเวลาด้วยกันคือ ช่วงแรกเมื่อปี พ.ศ. 2399 สาเหตุเนื่องจากมีผู้คนอพยพมาจากเมืองวัง มายังบ้านกุดหว้า แล้วชาวบ้านเกิดปัญหาด้านการดำรงชีวิต เกิดโรคภัยไข้เจ็บ พยายามรักษาด้วยยาสมุนไพรพื้นบ้านแต่ก็ไม่หายจึงพาไปหาหมอส่อง พบว่า

ผู้ป่วยรายนั้นมีผีต้องการมาอยู่ด้วย จึงทำพิธีรับผีลงมา ในแต่ละปีต้องมีการจัดตั้งพิธีกรรมขึ้นเพื่อเป็นการเลี้ยงขอบคุณผีที่คอยปกปักรักษา และได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาเรื่อย ๆ พอถึงช่วงที่ 2 ผู้คนที่เคยอาศัยอยู่ในบ้านกุดหว้าก็เริ่มมีการโยกย้ายถิ่นฐาน เพื่อหาแหล่งทำกินแห่งใหม่ผู้คนที่อพยพออกมานั้นนอกจากจะเป็นชาวบ้านกุดหว้าแล้วยังมีกลุ่มชาวบ้านอื่น ๆ อีกด้วย แต่ผู้คนเหล่านั้นก็ยังมีความศรัทธาต่อพิธีกรรมเหยาเลี้ยงผีเสมอมา เพราะเชื่อกันว่าสามารถรักษาโรคให้หายได้ และมีความนิยมมากขึ้น จึงทำให้พิธีเหยาแพร่กระจายไปยังหมู่บ้านในละแวกนั้นอีกด้วยจนมาถึงช่วงที่ 3 ชาวบ้านเหล่านั้นก็ยังมีความศรัทธาในพิธีเหยาเช่นเดิมถึงแม้จะมีความทันสมัยทางการแพทย์ก็ตาม (ทิพย์สุดา ชุมชิต, 2560)

จากการศึกษาดนตรีในพิธีกรรมเหยาของแต่ละพื้นที่ พบว่า พิธีกรรมเหยาเป็นภูมิปัญญาการรักษาโรคทางความเชื่อและพิธีกรรมของแต่ละชาติพันธุ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่นนั้น ๆ ในด้านของรูปแบบพิธีกรรม เครื่องประกอบพิธีกรรม บทเพลงประกอบพิธีกรรม หรืออื่น ๆ ตามแต่ละท้องถิ่นพิธีกรรมเหยามีหมอเหยาเป็นผู้ดำเนินพิธีกรรมผ่านการขับลำแทนการบริกรรมคาถา และมีหมอแคนหรือหมอม้า (ชื่อเรียกในบางพื้นที่) เป็นผู้บรรเลงแคนที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในพิธีกรรมคอยบรรเลงประกอบพิธีกรรมตลอดการดำเนินการรักษาโดยผ่านขั้นตอนการเสี่ยงทายที่หมอเหยาเป็นผู้สร้างเงื่อนไขขึ้นเพื่อตกลงกับผี ตามความเชื่อที่ว่า “ทำผิดต่อผีจึงเกิดการเจ็บป่วย” ผู้ที่ศึกษาจึงควรเก็บใส่ใจในการเก็บข้อมูลอย่างพิถีพิถัน และครอบคลุม ทั้งในด้านพิธีกรรมและด้านดนตรีเองก็ตาม ข้อมูลทุกประเด็นมีผลต่อการวิจัยทั้งสิ้น เพราะข้อมูลทุกส่วน ต้องนำมาประกอบการวิเคราะห์ผลการดำเนินการวิจัย ในลำดับต่อไป

**6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในประเทศ**

ทายานนท์ พงษ์ศิริ ได้ศึกษาในเรื่อง “โครงสร้างสังคมกลุ่มชาติพันธะเลิง: บทวิเคราะห์จากระบบความเชื่อและศาสนา กรณีศึกษาหมู่บ้านกุดแฮด ตำบลกุดบาก อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร” พบว่า กรณีศึกษาหมู่บ้านกุดแฮด ตำบลกุดบาก อำเภอกุดบาก จังหวัดสกลนคร.”พบว่าวิถีชีวิตของชาติพันธุ์กะเลิงนั้นมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติทั้งความเป็นอยู่ อาหาร และลักษณะนิสัยในการตั้งรกรากตามที่ราบภูเขา โดยมีระบบความเชื่ออยู่ 2 ระบบที่ปรากฏในสังคมของชาวกะเลิง ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับผี และความเชื่อเกี่ยวกับศาสนา โดยความเชื่อเกี่ยวกับผีจะเป็นความเชื่อเรื่องที่อยู่อาศัย เช่น ผีฟ้า ผีน้ำ เป็นต้น โดยผีที่คอยปกปักษ์รักษาดูแลหมู่บ้านนั้นชาวกะเลิง

เรียกขานว่า “ผีปู่ตา” ตัวแทนหลักทางความเชื่อที่มีอยู่สองตำแหน่งที่เป็นผู้นำสำคัญด้วยกัน คือ จ้ำและหมอเหยาโดยจ้ำจะเป็นตัวแทนผู้นำหมู่บ้าน หรือเป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างผีปู่ตากับชาวกะเลิง และหมอเหยาจะเป็นผู้ประกอบพิธีรักษาโรคตามความเชื่อโดยใช้อำนาจของผีในการรักษาดลบันดาลให้หายป่วย ตัวแทนทั้งสองตำแหน่งนี้มีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญไม่ต่างกับผู้นำหมู่บ้าน โดยทั้งสองตำแหน่งนี้จะได้รับการสืบทอดผ่านสายเลือดภายในวงศ์ตระกูลหรือเกิดจากการเสี่ยงทายของผู้ปู่ตาเมื่อต้องการเปลี่ยนเจ้าจ้ำ เช่นเดียวกันกับหมอเหยาที่สืบทอดกันทางสายเลือดภายในตระกูลหรือสามารถสืบทอดผ่านที่เคยได้รับการรักษาจากหมอเหยาจนหายป่วย ส่วนความเชื่อด้านศาสนานั้นชาวกะเลิงเชื่อในการทำความดีละเว้นความเชื่อที่จะนำพาไปสู่นรกหรือสวรรค์ในโลกหลังความตายไม่มีแนวคิดด้านปรัชญาหรือการแสวงหาคำตอบของชีวิตในเหตุและผลแง่มุมของพระพุทธศาสนาของชาวกะเลิง (ทายานนท์ พงษ์ศิริ, 2563)

สุวิทย์ ธีรศาสตร์ และณรงค์ อุปัญญ์ ได้ศึกษาในเรื่อง “การเปลี่ยนแปลงวิถีครอบครัวและชุมชนอีสาน: กรณี กะเลิง จังหวัดมุกดาหาร” พบว่า กะเลิงมีความเป็นเผ่านิยมค่อนข้างมากและรักษาวัฒนธรรมของตนเอาไว้เป็นอย่างดี ให้ความเคารพผู้อาวุโสและมีความสามัคคีต่อกัน การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของกะเลิง เกิดจากที่ได้รับอิทธิพลจากไทย และลาว เป็นเวลาไม่ต่ำกว่า 100 ปี จึงทำให้กะเลิงลืมภาษาพูด และภาษาเขียนของตนเอง นอกจากนี้ยังรับอิทธิพลด้านการบริโภค มาจากกลุ่มไทย-ลาว เช่น การทำปลาร้า ที่เพิ่งรับมา เมื่อ 40-50 ปีที่แล้ว นอกจากนี้ยังได้รับวิธีการย้อมผ้ามาจากผู้ไทย กะเลิงจะลืมภาษาพูดและภาษาเขียนของตัวเองเพราะได้รับเอาวัฒนธรรมมาจากไทยและลาวกว่า 100 ปี ทุกวันนี้จึงไม่มีใครพูดภาษากะเลิงได้ (สุวิทย์ ธีรศาสตร์ & ณรงค์ อุปัญญ์, 2540)

ฤดีมน ปรีดีสนิท ได้ศึกษาเรื่อง “วิถีชีวิต สังคม วัฒนธรรมประเพณี และประวัติศาสตร์ชุมชนกรณไท-พวน อำเภอบ้านผือ” พบว่า ไทพวนบ้านผือเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาว ที่มีความสำนึกในเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของตนสูง ทั้งสำนึกในความเป็นพวน สำนึกในประวัติศาสตร์ชนชาติตลอดจนสำนึกในภาษาพวน วิถีชีวิต สังคม วัฒนธรรมประเพณีของไทพวน อำเภอบ้านผือ มีฮีตคองเช่นเดียวกับชาติพันธุ์ไท-ลาวอื่น แต่มีข้อปฏิบัติและความเชื่อแตกต่างกันออกไป เมื่อปี พ.ศ. 2370 ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้กวาดต้อนครัวลาวเวียงและลาวพวนลงไปกรุงเทพฯ แต่ลาวพวนจากบ้านหนองแก้วหาดเดือย เชียงขวาง 11 ครัว ขออนุญาตกองทัพยั้งอยู่ที่กลางใหญ่ซึ่งเป็นที่ราบเชิงเขาภู

พานและได้ตั้งบ้านเรือนกระจายไปในละแวกใกล้เคียง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 เกิดศึกฮ่อราว พ.ศ. 2428-2436 พวกฮ่อได้ยกกำลังเข้ารุกรานปล้นสะดมลาวพวนที่เชียงขวางและหัวพันทั้งห้าทั้งหก ลาวพวนที่อพยพหนีศึกฮ่อจากทุ่งเชียงคำได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานบริเวณบ้านผือ ส่วนลาวพวนจากเมืองแมด เมืองกาสี ที่อพยพหนีฮ่อมาในคราวเดียวกัน ไปตั้งบ้านเรือนอยู่ที่บ้านเมืองพาน บ้านกาลึม บ้านหนองกาลึม และบางส่วนอพยพลงไปภาคกลางเพื่อหาญาติพี่น้องที่ถูกกวาดต้อนลงไปตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ เมื่อไทยเสียดินแดนฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงแก่ฝรั่งเศส ประกอบกับรัชกาลที่ 5 ประกาศเลิกทาสและให้อิสระแก่ครัวลาวโยกย้ายถิ่นฐานได้แต่ไม่ให้ข้ามแม่น้ำโขงไปพวนจากบ้านหมี่ ลพบุรี และเสาไห้ จังหวัดสระบุรี จังหวัดปราจีนบุรี จึงอพยพไปหาญาติพี่น้องและหาที่ทำกินใหม่ที่บ้านผือ อนึ่งพวนกลุ่มนี้เป็นพวกที่ถูกกวาดต้อนไปอยู่ภาคกลางเมื่อต้นรัตนโกสินทร์จากการแตกศึกฮ่อมา ได้รับความเดือดร้อนจากการถูกกดขี่ ดูถูกเหยียดหยามจากคนไทยที่อยู่ล้อมรอบและละแวกใกล้เคียง (ฤดีมน ปรีดีสนิท, 2544)

ชลธี คำเกษ ได้ศึกษาเรื่อง “คุณลักษณะทางสถาปัตยกรรมภายในเรือนพื้นถิ่นชาวแสก กรณีศึกษา บ้านอาจสามารถ ต.อาจสามารถ อ.เมือง จ.นครพนม” พบว่า ชาวแสกนั้นเป็นชาติพันธุ์กลุ่มเล็กที่อพยพเข้ามาในดินแดนสยามและตั้งรกรากมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ภายหลังเจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนีย์) แม่ทัพไทยที่ยกทัพไปปราบเจ้าอนุวงศ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แต่งตั้งชาวแสก นามว่า “ฆาน บุดดี” เป็นหัวหน้าชาวแสกและเรียกกองกำลังนี้ว่า “กองอาฆาต” มีหน้าที่ควบคุมบริวารชาวแสกตรวจตราบริเวณชายแดน ต่อมาชาวแสกกลุ่มดังกล่าวได้อพยพหนีการรุกรานของเวียดนามเข้ามาทางฝั่งขวาของแม่น้ำโขง จึงเกิดการตั้งรกรากชื่อว่า “เมืองอาฆาต” ขึ้นในปี พ.ศ. 2380 บริเวณพื้นที่ป่าหายโศกเดิมโดยมีฆาณบุดีเป็นเจ้าเมืองแสกคนแรกและเมืองอาฆาตนี้ได้กลายมาเป็น “บ้านอาจสามารถ” อำเภอเมือง จังหวัดนครพนมในปัจจุบัน โดยปัจจุบันชาวแสกนั้นมีการกระจายตัวออกเป็น 4 กลุ่มหลัก อยู่ในประเทศเวียดนาม จีน (เขตจ้วงเหนือ-ใต้ ในมณฑลกวางซี) ลาว (แถบหัวพันและบอลิคำไซ) และกลุ่มชาวแสกที่อพยพเข้ามาในแถบภาคอีสานของประเทศไทยในเขตจังหวัดนครพนม การแต่งกายของชาวแสกนั้น ผู้ชายแต่เดิมไว้ผมโหย่งทำนองหลักแจวโบราณ ชอบใส่ปลอกมีดหรือทองเหลืองโดยทำแหวนสวมนิ้วมือ หรือทำจากหางม้านำมาถักเป็นแหวน ส่วนผู้หญิงชอบนุ่งผ้าซิ่นย้อมครามเข้มจนเป็นสีเกือบดำ สวมเสื้อคับลำตัวแขนยาว

ที่คอสวมลูกประคำและสวมกำไลที่แขนและข้อเท้าใส่ต่างหูระย้าโดยเครื่องประดับต่าง ๆ จะทำด้วยทองเหลืองหรือทองแดง หญิงแสกจะชอบมัดผมรวมไว้เป็นมวยด้านหลัง (ชลธี คำเกษ, 2553)

พุฒ บุตรรัตน์ ได้ศึกษาเรื่อง “ประเพณีวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวไทยย้อ: กรณีศึกษาชาวไทยย้อบ้านโพนเพ็ก ” พบว่า จากหลักฐานและเอกสารที่ได้ทำการรวบรวมบ่งชี้ว่าเมื่อปี พ.ศ. 2351 ตรงกับแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีไทยเผ่าหนึ่งเรียกว่า “ไทญ้อ” อยู่ที่เมืองหงสาวดีทางตอนเหนือของหลวงพระบาง พระราชอาณาจักรลาว ในครั้งนั้น หัวหน้าชาวญ้อชื่อ ท้าวหม้อ ภรรยาชื่อนางสุนันทาได้พบุตรและบ่าวไพร่จำนวน 100 คนล่องแพมาตามลำน้ำโขง ด้วยเหตุที่ถูกพระเจ้าหงสาวดีเนรเทศ เมื่อมาถึงนครเวียงจันทน์ เจ้าอนุวงศ์ฯ จึงอนุญาตให้พาครอบครัวละพรรคพวกไปตั้งเมืองที่ปากน้ำสงคราม ริมแม่น้ำโขง (ปัจจุบันคือ ต.ไชยบุรี อ.ท่าอุเทน จ.นครพนม) และตั้งท้าวหม้อให้เป็นพระหงสาวดีขึ้นตรงต่อนครเวียงจันทน์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2469 ตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าอนุวงศ์เวียงจันทน์เป็นกบฏต่อกรุงเทพฯ จึงอพยพไปอยู่เมืองญวน พระยาหงสาวดี (ที่ตั้งเมืองอยู่ริมฝั่งขวาแม่น้ำโขง) ก็อพยพครอบครัวและบ่าวไพร่ข้ามแม่น้ำโขงไปฝั่งซ้ายและตั้งเมืองใหม่ชื่อว่า “เมืองหลวงปุงเลง” ขึ้นตรงต่อเมืองญวน ใน ปี พ.ศ. 2379 พระมหาอำมาตย์ (ป้อม) และพระมหาสงครามเกณฑ์กำลังพลเมืองฝ่ายตะวันออกเฉียงเหนือยกกองทัพไปตั้งอยู่นครพนมจัดราชการและปราบรามบรรดาตัวเมืองฝั่งโขงมีเมืองมหาชัยเป็นต้น ขณะนั้นพระคำก้อน เจ้าเมืองคำเกิด พร้อมด้วยอุปฮาต ราชวงศ์ ราชบุตร มีความเห็นว่าเจ้าอนุวงศ์แห่งกรุงเวียงจันทน์ซึ่งเป็นใหญ่ยังยอมอ่อนน้อม เป็นเมืองขึ้นต่อกรุงเทพฯ เมืองคำเกิดเป็นเมืองน้อยก็ควรจะสวามิภักดิ์ด้วย ดังนั้นจึงได้ทำบัญชีราษฎรชายหญิง ภิกษุ สามเณร ได้ประมาณ 2,895 รายชื่อขึ้นอยู่ในปกครองของพระคำก้อน นำไปขึ้นสวามิภักดิ์ต่อกรุงเทพฯ พระยาอำมาตย์จึงนำความขึ้นกราบบังคมทูลพระกรุณา พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาปี พ.ศ. 2,382 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ทรงรับไว้ในร่มพระโพธิสมภาร ท้าวคำก้อนจึงได้นำพาราษฎรอพยพมาจากเมืองคำเกิดลงมาตั้งภูมิลำเนาอยู่ที่บ้านท่าขอนยาง และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานสัญญาบัตร บรรดาศักดิ์ให้พระคำก้อนเป็น “พระสุวรรณภักดี” ปกครองเมืองท่าขอนยางแต่ให้ขึ้นอยู่กับเมืองกาฬสินธุ์ (ปัจจุบันบ้านท่าขอนยาง เป็น ต.ท่าขอนยาง อยู่ใน อ.กันทรวิชัย จ.มหาสารคาม) ส่วนราษฎรที่ตกค้างอยู่ที่เมืองคำเกิดนั้น ให้คงเป็นไพร่หลวงเก็บส่วยขึ้นเมืองท่าขอนยาง (พุฒ บุตรรัตน์, 2531)

นิยม พ่อค้าช้าง ได้ศึกษาในเรื่อง “โครงการการวิเคราะห์ดนตรีพิธีกรรมผู้ไทย อำเภอเรณูนคร จังหวัดนครพนม” พบว่า ในแง่พิธีกรรม ดนตรีทำหน้าที่เป็นสื่อประสานระหว่างจิตของมนุษย์กับจิตของสิ่งที่มองไม่เห็นหรือพลังเหนือธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์เชื่อว่ามีอยู่และสามารถติดต่อได้ด้วยการทำพิธีกรรม บวงสรวง บอกกล่าว แม้กระทั่งของความช่วยเหลือ โดยมีดนตรีทำหน้าที่เร่งเร้าให้จิตของผู้ทำพิธีจดจ่อหลุดจากโลกของความเป็นจริงเข้าสู่โลกของสิ่งที่มองไม่เห็น หรือก่อให้เกิดสมาธิเข้าถึงปัญญาได้ในบางสถานการณ์พิธีกรรมทั้งปวงจึงเกี่ยวเนื่องกับความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งทั้งสิ้น พิธีกรรมดังกล่าวนั้นมีทั้งพิธีกรรมในศาสนาหลัก เช่น ศาสนาพุทธ คริสต์ อิสลาม และพิธีกรรมตามความเชื่อในลัทธิทรงเข้าเข้าผี (Animism) ซึ่งมาความเป็นไปตามประเภทและระดับของสังคม ซึ่งสามารถแบ่งออกย่อย ๆ ได้ 2 ระดับ คือ ระดับราชสำนักและระดับชาวบ้าน (นิยม พ่อค้าช้าง, 2559)

พิทยวัฒน์ พันธะศรี และคณะ กล่าวว่า ชาวผู้ไทยนิยมใช้ปี่ในประกอบการลำผู้ไทย และใช้ในพิธีเหยาซึ่งเป็นพิธีกรรมรักษาโรค ชาวผู้ไทยถือว่าปี่เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทั้งความสนุกสนานและใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ควบคู่กับวิถีชีวิตของชาวผู้ไทยอย่างไม่สารมารถแยกจากกันได้ ด้วยเหตุนี้ปี่ผู้ไทยจึงสะท้อนภาพสังคมวัฒนธรรมของชาวผู้ไทยในด้านต่าง ๆ ทั้งยังมีบทบาทสำคัญด้านความเชื่อและพิธีกรรม สะท้อนการดำรงชีวิตในสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ และบอกอัตลักษณ์ของชาวผู้ไทย โดยการถ่ายทอดจะเป็นการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นทำให้การบรรเลงดนตรีไม่มีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร คนรุ่นใหม่จึงไม่มีความเข้าใจ วัฒนธรรมดนตรีในส่วนนี้จึงถูกจำกัดอยู่ในกลุ่มนักดนตรีผู้สูงอายุ (พิทยวัฒน์ พันธะศรี & คณะ, 2563)

สัญชัย ด้วงบุ้ง. กล่าวว่า การตั้งถิ่นฐานของชาวผู้ไทในประเทศไทยนั้นที่ปรากฏว่ามีการอพยพย้ายถิ่นมาเป็นจำนวนมากเกิดจากการถูกกวาดต้อนมาในยุคเกิดสงครามในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชจนมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในการนั้นกลุ่มชาวผู้ไทที่ถูกกวาดต้อนมาอยู่ที่ประเทศไทย มาจากสถานที่ต่างกัน ผู้ไทเป็นกลุ่มที่พัฒนาได้เร็วกว่ากลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ มีความรู้ความเข้าใจและมีความเข้มแข็งในการปกครอง หญิงสาวชาวผู้ไทมีหน้าตาที่สวย ผิวพรรณดีกิริยามารยาทแช่มช้อย มีอัธยาศัยไมตรีในการต้อนรับแขกแปลกถิ่นจนเป็นที่กล่าวขวัญถึง ชาวผู้ไทนิยมนุ่งผ้าชิ้นหมี่ตีนต่อ เป็นผืนเดียวกัน กับผ้าผืนกว้างประมาณ 4-5 นิ้ว ย้อมคราม เกือบสีดำ เรียกว่า ผ้าดำหรือซิ่นดำ สวมเสื้อแขนกระบอกสามส่วน สำดำขลิบแดง ติดกระดุมเงิน หรือเหรียญสตางค์ หรือกระดุมขาวมาติดเรียงสองแถวห่มด้วยผ้าขิดพื้นเมือง เปลือยไหล่

ด้านขวา ห่มด้านซ้ายและมัดชายผ้าสีข้างด้านขวา นิยมสวมสร้อยคอ สร้อยข้อมือ ข้อเท้าด้วยโลหะเงิน เกล้าผมเป็นมวยสูงตั้งตรง ใช้ผ้ามนหรือแพรมนทำเป็น ผ้าสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ม้วนผูกมวยผม วัฒนธรรมประเพณีชาวผู้ไท มีเอกลักษณ์เป็นจุดเด่นหลายประเภท เช่น การแต่งทำนองดนตรี เรียกว่า "ลายผู้ไท" มีบ้านแบบผู้ไท คือ มีป่องเอี้ยม เป็นช่องลม มีประตูป่อง หน้าต่างยาวจรดพื้น มีห้องภายในเรือนเป็นห้อง ๆ ที่เรียกว่า "ห้องส่วม" นอกจากนั้นยังมีวัฒนธรรมการทอผ้าห่มผืนเล็ก ๆ ใช้สำหรับห่มแทนเสื้อกันหนาวใช้คลุมไหล่ เรียกว่า ผ้าจ่อง นอกจากนี้แล้วยังมีผ้าแพรวาใช้ห่มเป็นสไบ ซึ่งมีแหล่งใหญ่ที่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ และมีผ้าลายใช้เป็นผ้ากั้นห้องหรือห่มแทนเสื้อกันหนาวได้ ซึ่งมีแหล่งใหญ่อยู่บ้านนางอย อำเภอเต่างอย จังหวัดสกลนคร ประเพณีที่สำคัญของชาวผู้ไทซึ่งถือกันแต่โบราณ ได้แก่ การลงข่วง พิธีแต่งงาน การทำมาหากิน การถือผี และการเลี้ยงผี (สัญชัย ด้วงบุ้ง, 2564)

**7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องในต่างประเทศ**

Hall, s. ได้ศึกษาเรื่อง “New Ethincities” พบว่า คนผิวสีในอังกฤษมีความพยายามในการสร้างบทบาทให้ตนเองโดยใช้วาทกรรมเป็นกระบวนการในการสร้างบทบาทตัวตนของเขา โดยมีชื่อเรียกว่า “วัฒนธรรมทางการเมืองของคนผิวสี” (Black Culture Politics) โดยให้การนิยามในส่วนของบุคคลและความรู้สึกที่มีต่อประวัติศาสตร์ของกลุ่มคนผิวสีที่ต่อสู้กับคนนอกวัฒนธรรมของตนในสังคมอังกฤษ เป็นการเมืองกับเชื้อชาติที่ถูกต่อต้านในลักษณะของประวัติศาสตร์ทางทางสังคม (The Politics of anti-racism) สิ่งเหล่านี้ก่อตัวมาจากความแตกต่างทางวัฒนธรรมของกลุ่มบุคคลสองกลุ่ม คือกลุ่มคนผิวสี และกลุ่มคนผิวขาว ในสังคมอังกฤษ Stuart Hall จึงใช้หลักการวิเคราะห์โดยอิงจากประวัติศาสตร์ ประเพณี วัฒนธรรม รวมไปถึงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ โดยขั้นตอนทางการวิเคราะห์เหล่านี้เรียกว่า “กระบวนการก่อรูปอัตลักษณ์” (Building up of identity) ความแตกต่างนี้นำมาซึ่งการเปรียบเทียบความแตกต่างทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ ทำให้เกิดการแบ่งแยกระหว่างคนผิวสี และคนผิวขาว เมื่อเป็นคนส่วนน้อยในสังคม กลุ่มคนผิวสีจึงไม่มีบทบาทในสังคม และไม่มีสิทธิรวมถึงตัวตนในสังคมอังกฤษ จากการศึกษาของ Stuart Hall พบว่า การต่อสู้ของกลุ่มคนผิวสีจากต่อต้านการครอบงำของสังคมอังกฤษ เป็นลักษณะของการเมืองเรื่องการสร้างภาพตัวแทน (Politics of representation) โดยอาศัยตัวแทนทางสังคมผ่านสื่อ โดยใช้คนในวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการสื่อสารผ่านวาทกรรม เช่น วรรณกรรมเฉพาะของคนผิวสี ลักษณะการแต่งกาย

สื่อตัวอย่างที่ผลิตโยกลุ่มนักดนตรีผิวสี สิ่งเหล่านี้คืออัตลักษณ์ทางสังคมและเป็นเรื่องของสำนึกแต่ละบุคคล (McClintock et al., 2003)

Charles F. Keyes. ได้ศึกษาเรื่อง “Ethnic Identity and Adaptation of Karen in Thailand” พบว่า สภาพสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนกะเหรี่ยงที่อพยพมายังอาณาบริเวณชายแดนไทย-พม่า ตั้งแต่ช่วงปลายศตวรรษที่ 18 และธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์อย่างเคร่งครัด โดยไม่ขึ้นแต่รัฐชาติฝ่ายใด และมีการปฏิสัมพันธ์กันระหว่างชาวกะเหรี่ยงเองอยู่เสมอ ต่อมาเมื่อเกิดการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจและการเมือง พรหมแดนถูกกำหนดขอบเขตที่ชัดเจนขึ้นจึงส่งผลกระทบต่อชาวชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่บริเวณชายขอบ เกิดการปรับตัวโดยทางกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมและกลุ่มชาติพันธุ์ภายนอกจากการศึกษาของ Charles F. Keyes พบว่า อัตลักษณ์จะถูกสะท้อนออกมาเมื่อเกิดการอยู่รวมในสังคมที่ต่างวัฒนธรรม ต่างบริบทพื้นที่ ทั้งยังเกิดการซึมซับเอาวัฒนธรรมใหม่ ๆ เข้าไปและเกิดการผสมผสาน (Assimilation) เพื่อให้เกิดการยอมรับและกลมกลืนกับบริบทสังคมนั้น ๆ จนก่อตัวเป็นอัตลักษณ์ใหม่ที่ชาวชาติพันธุ์นำมันมาใช้ในการต่อสู้เพื่อต่อต้านการถูกครอบงำจากสังคมวัฒนธรรมหลัก (Main Culture) (Keyes, 1966)

Samuel ได้ศึกษาเรื่อง “Physiological Arousal and Religion” พบว่า ศาสนากับความเชื่อว่า ศาสนาพื้นบ้านเป็นพิธีกรรมดั้งเดิม ที่นับถือโดยชนเผ่าต่างๆ มีอยู่ทั่วไปในเอเชีย แอฟริกา หรือแม้แต่ในอเมริกา อิทธิพลของศาสนาเหล่านี้มีมากพอสมควร เป็นความเชื่อสามารถหล่อหลอมให้เกิดพลังความศรัทธาของกลุ่มคนหรือชนเผ่าที่นับถือซึ่งมีทั้งเผยแพร่ฝังอยู่ในวัฒนธรรมและในบางกรณีกลายเป็นศาสนาประจำชาติ เช่น ศาสนาชินโต หรือ เช่นเดียวกันกับศาสนาหลักต่างๆ ในโลกศาสนาพื้นบ้านสามารถตอบสนองความต้องการการปกป้องคุ้มครองยามมีภัย ช่วยรักษาความเจ็บป่วย ล้างความอับโชคและเป็นจุดกำเนิดพิธีกรรมต่างๆ กระทั้งการเป็นช่องแห่งการเกิดและการตายของมวลมนุษย์ (Samuel Heymes et al., 2003)

Terry, E Miller ได้ศึกษาเรื่อง “Traditional Music of the Laos : Khaen Playing and Mawlum Singing in North-East Thailand” พบว่า ดนตรีพื้นเมืองลาว เป็นการวิจัยถึงดนตรีพื้นเมืองของลาวท่าได้กล่าวว่า ดนตรีพื้นเมืองลาวประกอบได้ด้วยการขับลำดาเผ่าเกินกว่า 30 ชนิด โดยแต่ละชนิดมีลักษณะเฉพาะตัวตามภาษาท้องถิ่นของตน ใช้เครื่องดนตรีที่สามารถผลิตจากวัสดุธรรมชาติ ซึ่งช่วงเสียง ประกอบด้วย 5 เสียง (Pentatonic) และมีวงดนตรีพิณพาทย์และมโหรีจาก

วังลาวเก่า เรียกว่า Lao Classical Music เล่นในงานต่างๆ ดนตรีชนิดนี้จะมีการเล่นเฉพาะตามแขวงใหญ่ที่เรียบตามลำน้ำโขงเท่านั้น ซึ่งมีระดับเสียง 7 เสียงที่มีความแตกต่างจาก 7 เสียงในระบบสากลโน้ตเสียงที่ใช้กับดนตรีพื้นเมืองส่วนมากเป็นโน้ตตัวเลขโรมัน ดนตรีที่มีชื่อเสียงมากที่สุด คือ แคน ซึ่งมีหลายชนิด เช่น แคน 5 6 7 8 9 ใช้ไวเพื่อเล่นประกอบขับลำหลายหลายชนิดทั่วทั้งประเทศ เครื่องดนตรีลาวแบงออกเป็น 4 หมวดด้วยกันคือ ดีด สี ตี และเป่า ลักษณะแบบหยาบๆ แต่เสียงจะออกเป็นธรรมชาติ การแสดงดนตรี (Miller, 1985)

Hickok, Robert. ได้ศึกษาเรื่อง “Exploring Music” พบว่า กล่าวถึงองค์ประกอบดนตรีทั่วไปโดยเฉพาะดนตรีตะวันตกไว้ สรุปได้ ว่าดนตรีมีส่วนประกอบ6 ส่วนคือ ท่วงทำนอง (Melody) จังหวะลีลา (RHYTHUM) การประสานเสียง (Harmony) การประสานทำนอง (Texture) คุณภาพของเสียง (Tone Colons) และคีตลักษณ์ (From) โดยอธิบายรายละเอียดและลักษณะแต่ละส่วนประกอบนอกจากนี้ผู้เขียนยังศึกษาดนตรีของชาติต่าง ๆ โดยเน้นที่องค์ประกอบของดนตรีที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมของชาตินั้น ๆ (Hickok, 1979)

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

# บทที่ 3

## วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร (Documentary) และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Work) ในบริบทพื้นที่บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามลำดับดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
    1.1 เนื้อหา
    1.2 พื้นที่วิจัย
    1.3 ระยะเวลาในการทำวิจัย
    1.4 กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา
2. วิธีดำเนินการวิจัย
    2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
    2.3 การจัดกระทำข้อมูล
    2.4 การวิเคราะห์ข้อมูล
    2.5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

**1. ขอบเขตการวิจัย**

การศึกษาวิจัยในเรื่อง “อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม” ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลด้านงานเอกสาร และการศึกษาข้อมูลเก็บรวบรวมด้านภาคสนามโดยมีขั้นตอนการดำเนินงานดังต่อไปนี้

1.1 เนื้อหา

1.1.1 ศึกษาดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด บ้านหนองบัว หมู่ที่ 5 ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม โดยศึกษาจากการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของพื้นที่อพยพแต่ละจุดของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดทั้งหมด 5 จุด ได้แก่ จุดอพยพที่ 1 สิบสองปันนา จุดอพยพที่ 2 สหภาพเมียนมาร์ จุดอพยพที่ 3 แขวงหลวงพระบาง จุดอพยพที่ 4 แขวงคำม่วน จุดอพยพที่ 5 นครพนม จากนั้นนำเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ของแต่ละจุดมาทำการเปรียบเทียบด้านเวลาเพื่อร้อยเรียงเหตุการณ์ต่าง ๆ เข้าด้วยกันเพื่อหาสาเหตุของการอพยพในแต่ละจุด จากนั้นนำข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนาม ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลด้านเอกสาร การสัมภาษณ์ การบันทึกเสียงและการบันทึกภาพเคลื่อนไหวในการประกอบพิธีกรรม มาวิเคราะห์ประกอบกับข้อมูลการอพยพที่ได้และนำมาสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปเหตุการณ์ของจุดอพยพทั้ง 5 จุด เพื่ออภิปรายในบทที่ 4 ผลการดำเนินการวิจัย

1.1.2 วิเคราะห์อัตลักษณ์และวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม โดยจำแนกการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ประเด็น ได้แก่

1) พิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ผู้วิจัยได้วิเคราะห์พิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดโดยวิเคราะห์จาก เครื่องประกอบพิธีกรรม สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม บุคคลในการประกอบพิธีกรรม (กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา) ลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม และเครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรม

2) บทเพลงในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดโดยการนำเอาภาพเคลื่อนไหว และไฟล์เสียงในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม มาบันทึกเป็นโน้ตสากลและนำมาวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี โดยวิเคราะห์ในประเด็นของ โครงสร้างหลักของบทเพลง บันไดเสียง รูปแบบจังหวะ ทิศทางการดำเนินทำนอง ช่วงเสียง พื้นผิว สีสันของเสียง เสียงประสาน และบทร้อง

1.2 พื้นที่วิจัย

1.2.1 และเก็บข้อมูลโดยกำหนดพื้นที่แบบเจาะจงในพื้นที่ที่มีชาวกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอาศัยอยู่ในปัจจุบัน คือ บ้านหนองบัว หมู่ที่ 5 ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

1.3 ระยะเวลาในการทำวิจัย

1.3.1 สิงหาคม 2566 - กุมภาพันธ์ 2567

1.4 กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา

1.4.1 กลุ่มผู้รู้ (Key Informants) จำนวน 3 คน ได้แก่

1) กวานจ้ำ: คุณพ่อถนอม ถานา อายุ 68 ปี กวานจ้ำประจำหมู่บ้าน ที่อยู่ 121 หมู่ที่ 4 บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

2) บุคคลสำคัญในหมู่บ้าน: คุณแม่พัน ถานา อายุ 62 ปี ภรรยากวานจ้ำประจำหมู่บ้าน ที่อยู่ 121 หมู่ที่ 4 บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม ผู้สืบเชื้อสายไทตาด

3) นักวิชาการด้านดนตรี: นายเจริญชัย ชนไพโรจน์ อายุ 81 ปี อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่อยู่ บ้านหนองแวงควง ตำบลหนองแวงควง อำเภอศรีสมเด็จ จังหวัดร้อยเอ็ด

1.4.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) จำนวน 6 คน ได้แก่

1) หมอเหยา: อุ๊ยพอง นางศรีไพร ฝ่ายเพีย อายุ 87 ปี ที่อยู่ 21/2 หมู่ที่ 5 บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

2) หมอเหยา: อุ๊ยบอ นางศิรประภา แสงผา อายุ 71 ปี ที่อยู่ 7 หมู่ที่ 4 บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

3) หมอเหยา: อุ๊ยไล นางถอนไล ร้อยรัตน์ อายุ 68 ปี ที่อยู่ 13 หมู่ที่ 5 บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

4) หมอแคน: หมอแคนวี นายวี สิงห์มอญ อายุ 79 ปี ที่อยู่ 12 หมู่ที่ 8 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

5) หมอแคน: หมอแคนคำตา นายวคำ พิลาศรี อายุ 81 ปี ที่อยู่ 15 หมู่ที่ 7 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

6) ผู้ป่วย: แม่วันดี นางวันดี พิลาน อายุ 64 ปี ที่อยู่ 107 หมู่ที่ 5 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

1.4.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) 2 คน ได้แก่

1) ญาติผู้ป่วย: แม่ศรีจันทร์ นางศรีจันทร์ พิลาน อายุ 71 ปี ที่อยู่ 110 หมู่ที่ 5 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

2) ญาติผู้ป่วย: แม่อ่อน นางอ่อนน้อย ร้อยรัตน์ อายุ 75 ปี ที่อยู่ 98 หมู่ที่ 5 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

**2. วิธีดำเนินการวิจัย**

การวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม” ผู้วิจัยได้ใช้วิธีดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนการวิจัย ดังต่อไปนี้

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ประกอบด้วย

2.1.1 แบบสังเกต (Observation Form) ประกอบด้วย

1) แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) ใช้วิธีการ สังเกตกระบวนการ และองค์ความรู้ต่าง ๆ เกี่ยวกับการแสดงดนตรีประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

2) แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation) ใช้กับกลุ่มผู้รู้และกลุ่มผู้ปฏิบัติ ใช้สังเกตพฤติกรรมนักแสดงดนตรีประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

2.1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interview Form) มี 2 แบบคือ

2.1.2.1 แบบสัมภาษณ์ที่เป็นทางการ (Formal Interview) ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป

2.1.2.2 แบบสัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ (Informal Interview) ใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ และกลุ่มบุคคลทั่วไป เพื่อค้นหาประเด็นที่นอกเหนือจากกรอบข้อมูลที่ตั้งไว้ข้อมูลเกี่ยวกับการสัมภาษณ์ คือ

1) ข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

- เครื่องประกอบพิธีกรรม
- สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม
- บุคคลในการประกอบพิธีกรรม (กลุ่มเป้าหมายในการศึกษา)

- ลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

2) ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

- เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรม
- นักดนตรีในการประกอบพิธีกรรม
- หมอเหยาในการประกอบพิธีกรรม
- ทำนองดนตรีของบทเพลงในการประกอบพิธีกรรม
- บทร้องในการประกอบพิธีกรรม

2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยยึดหลักข้อมูลที่มีลักษณะสอดคล้องกับความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้ ซึ่งมีวิธีการเก็บข้อมูลเป็น 2 ลักษณะ คือ

2.2.1. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารเป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้หรือที่มีการศึกษาไว้ในประเด็นที่เกี่ยวของกับดนตรีในพิธีกรรมเหยา โดยทำการค้นคว้าจากจาก หน่วยงานราชการสถาบัน การศึกษา หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ อินเตอร์เน็ต ประชาชน และบุคคลอาทิ หอสมุดแห่งชาติ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร สำนักวิทยาบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยขอนแก่น มหาวิทยาลัยนครพนมเป็นต้น

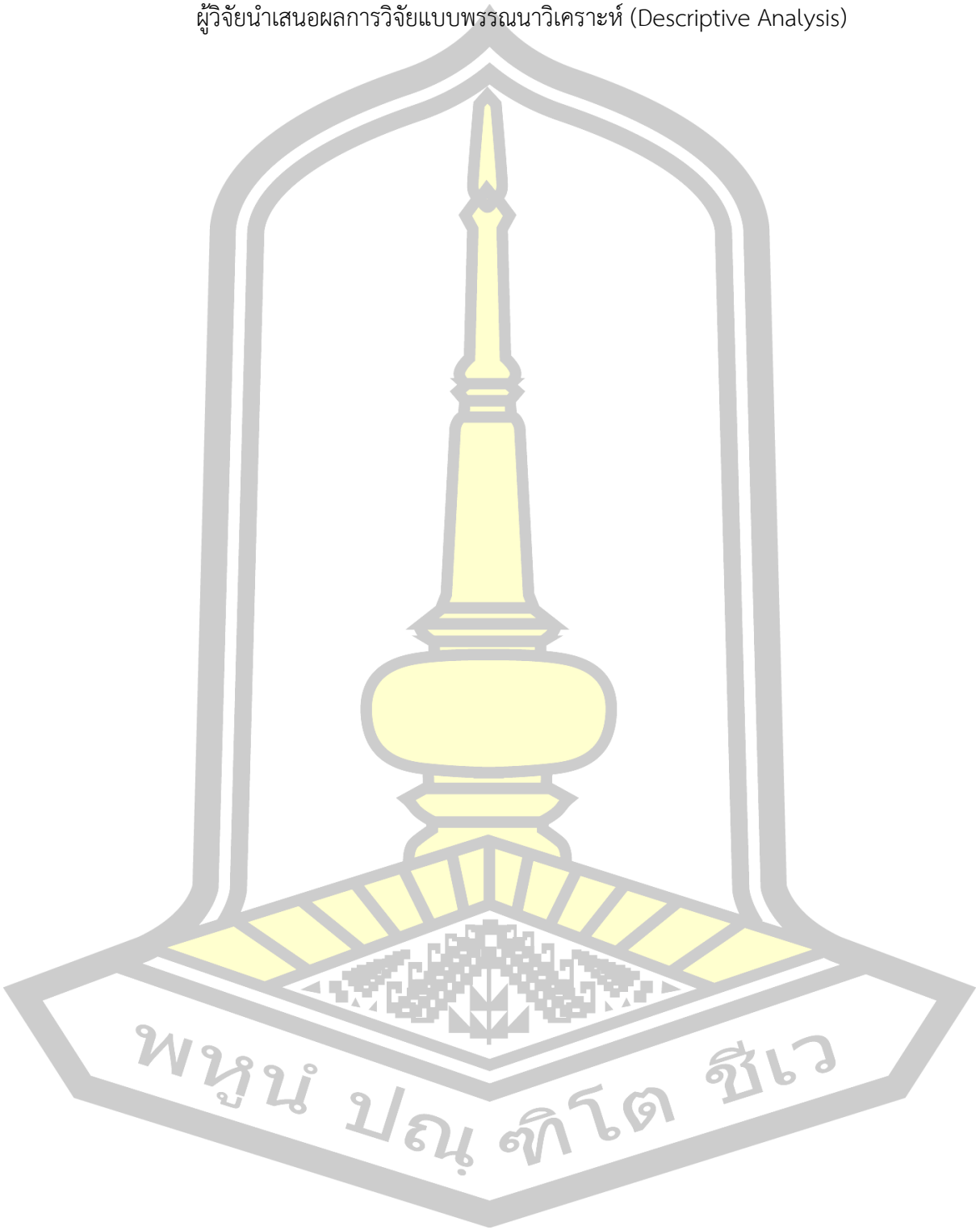
2.2.2 การเก็บข้อมูลจากภาคสนาม เป็นข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้จากพื้นที่ที่ทำการวิจัย โดยวิธีการสำรวจจากแบบสำรวจ การสัมภาษณ์โดยใช้แบบสัมภาษณ์ที่เป็นทางการ (Formal Interview) และแบบสัมภาษณ์ที่ไม่เป็นทางการ (Informal Interview) แบบสังเกต (Observation) ทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมในการสังเกต

2.3 การจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร ข้อมูลจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลจากการบันทึกรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยจำแนกข้อมูลแยกออกตามประเด็นความมุ่งหมายของการวิจัยที่ตั้งไว้ และตรวจสอบความสมบูรณ์ความถูกต้องอีกครั้งหนึ่งว่าข้อมูลที่ได้มีความครบถ้วนเพียงพอ เหมาะสมพร้อมแก่การนำไปวิเคราะห์สรุปผลแล้วหรือไม่ ในกรณีที่ข้อมูลที่ได้มามีความไม่สอดคล้องกัน หากมีข้อมูลส่วนใดไม่สมบูรณ์ ผู้วิจัยจะทำการเก็บข้อมูลเพิ่มเติม

2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)



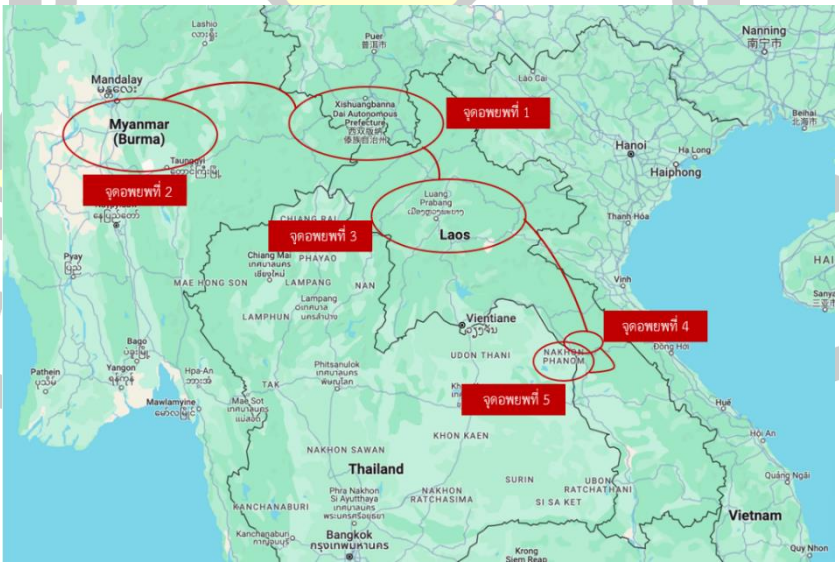
# บทที่ 4

## ผลการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม” ผู้ศึกษาได้รวบรวมข้อมูลจากเอกสารและวรรณกรรม รวมไปถึงการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อนำมาประกอบการวิจัย จากผลการดำเนินการวิจัยผู้วิจัยได้แบ่งผลการวิจัยออกเป็น 2 ส่วนได้แก่ 1) ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด 2) อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ดังนี้

### 1. ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีงานของธันวา ใจเที่ยง (2545) ได้ระบุข้อมูลเกี่ยวกับชีวชาติพันธุ์เอาไว้ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลในส่วนเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ตามจุดอพยพต่าง ๆ และนำมาวิเคราะห์เรียบเรียง ตามกระบวนการวิจัยโดยแบ่งประเด็นออกเป็น 5 ข้อ ตามจุดอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ได้แก่ จุดอพยพที่ 1 สิบสองปันนา จุดอพยพที่ 2 สหภาพเมียนมาร์ จุดอพยพที่ 3 แขวงหลวงพระบาง จุดอพยพที่ 4 แขวงคำม่วน จุดอพยพที่ 5 นครพนม ดังต่อไปนี้




ภาพประกอบที่ 2 จุดอพยพทั้ง 5 จุด ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

**1.1 จุดอพยพที่ 1 สิบสองปันนา เขตมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน**

ดินแดนสิบสองปันนา หรือ นครเมิงไต เมื่อกล่าวเป็นสำเนียงไท จะออกเสียงว่า “นครเมืองไท” บ้างก็กล่าวว่ามาสิบสองปันนามาจากการแบ่งเขตดินแดนที่ถือครองพื้นที่นา 12,000 ไร่ พ้องเสียงกันภาษาไทว่า “สิบสองพันนา” บางตำนานก็กล่าวว่าเป็นเรื่องราวการไล่ล่าของยักษ์อะระกะ บ้างก็กล่าวว่าเป็นพื้นที่การปกครองเขตพื้นที่ 12 หัวเมืองใหญ่ ตามเอกสารหลักฐานที่บันทึกไว้เมื่อปี พ.ศ.2113 จากการศึกษาข้อมูลการกำเนิดกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีงานวิชาการกล่าวถึงว่าไทตาดเป็นหนึ่งสาขาของกลุ่มชาติพันธุ์ไท หรือ ไต แต่ไม่ได้ระบุช่วงเวลาที่แน่ชัดในการอพยพ ผู้วิจัยจึงศึกษาการกำเนิดของไทตาดจากประวัติศาสตร์และการอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์ไท เมื่อนำข้อมูลจากประวัติของชาติพันธุ์ไทที่มีการระบุว่าชาติพันธุ์ไทมีต้นกำเนิดอยู่ทางตอนกลางของทวีปเอเชีย นักวิชาการบางท่านก็เชื่อว่าอพยพมาจากเทือกเขาอัลไตลงมาทางตอนใต้ตามเส้นทางแม่น้ำฮวงโหและแม่น้ำแยงซีเกียง ปัจจุบันเชื่อว่าพื้นที่ดังกล่าวเป็นเขตมณฑลยูนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน และเมื่ออพยพลงมาแล้วชนชาติไทก็ได้สร้างอาณาจักรขึ้น ประกอบไปด้วยเมือง 3 เมือง ได้แก่ นครลุง นครปา และนครเงี้ยว และรุ่งเรืองมากในยุค 1766 ก่อนคริสตกาล มีการระบุเอาไว้ว่า นครลุงถูกทำลายโดย “พวกตาด” เมื่อ 300 ปีก่อนกำเนิดพุทธศักราช และต่อมาเริ่มพุทธศตวรรษที่ 2 นครปาและนครเงี้ยวก็ถูกทำลายลงโดยกองทัพของจีน กระจายตัวออกเป็น 4 กลุ่มหลัก ๆ ได้แก่ กลุ่มที่ 1 อพยพถอยร่นลงใต้และรวมตัวกันมาสร้างอาณาจักรบริเวณทะเลสาบเอ๋อห่าย (หนองแส) ต่อมากลายเป็นอาณาจักรน่านเจ้า กลุ่มที่ 2 อพยพผ่านเทือกเขาปาดควายไปสร้างดินแดนใหม่กลายเป็นดินแดนอัสสัม (พวกไทอาหม) กลุ่มที่ 3 อพยพไปตั้งถิ่นฐานอยู่บนที่ราบสูงระหว่างแม่น้ำสาละวินและอิรวดี กลายเป็นเมืองไตมาว และกลุ่มที่ 4 กระจายตัวไปทางทิศตะวันออก ทิศเหนือ ทางใต้ บริเวณอ่าวตังเกี๋ย กลายเป็นไทขาวและไทดำในเวียดนาม โดยอาณาจักรน่านเจ้า ถูกเปลี่ยนชื่อเป็นต้าเหมิงในเวลาต่อมา ซึ่งข้อมูลตรงนี้ตรงกับพงศาวดารชาวไทใหญ่ (พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, 2505) ที่ระบุถึงเมือง เมิงแส หรือเมิงแสโหลง จากข้อมูลทั้งหมดจึงมีความเป็นไปได้ว่าประชากรกลุ่มที่ 1 ที่อพยพมาสร้างอาณาจักรน่านเจ้านั้นมีความเป็นไปได้อยากมากที่จะเป็นกลุ่มที่ให้กำเนิดกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด เพราะในเวลาต่อมาพื้นที่บริเวณอาณาจักรน่านเจ้ากลายเป็นรัฐฉานในพม่า

ภาพประกอบที่ 3 เจ้าฟ้าไทใหญ่ แลมหาเทวี ทรงเครื่องต้น
ที่มา: พงศาวดารไทใหญ่. (2505).

พื้นที่ดังกล่าวหรือรัฐฉานของสหภาพเมียนมาร์ในปัจจุบันตรงกับพื้นที่อยู่อาศัยของกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่และเป็นชนกลุ่มน้อยที่มีจำนวนมากที่สุดในพม่า และมีชาติพันธุ์ไท จึงทำให้สามารถอนุมานได้ว่าไทตาดนั้นอาจเป็นชาติพันธุ์ที่แตกแขนงออกจากชาติพันธ์ไทใหญ่ จากลักษณะทางกายภาพ ลักษณะภาษาที่ใช้ วัฒนธรรม ประเพณีบางส่วนที่คล้ายกัน รวมไปถึงเป็นบริเวณที่ตั้งถิ่นฐานที่ตรงกับคำให้การของกวานจ้ำของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่ให้การว่า ไทตาดอพยพจากสิบสองปันนาลงมายังพม่า ก่อนจะเกิดการขัดแย้งกับพม่าและอพยพอีกครั้งไปยังหลวงพระบางตามภาพประกอบที่ 2 จุดอพยพทั้ง 5 ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

ภาพประกอบที่ 4 แผนที่แม่น้ำในเส้นทางอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

ที่มา: พรพิมล ตรีโชติ. (2542).

**1.2 จุดอพยพที่ 2 สหภาพเมียนมาร์**

สหภาพพม่า ถูกเปลี่ยนเป็นสหภาพเมียนมาร์เมื่อ ค.ศ. 1989 ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะใช้คำว่าพม่าในการบรรยายแทนคำว่าสหภาพเมียนมาร์ หลังจากที่ได้รับเอกราชจากอังกฤษ แต่ความขัดแย้งทางชาติพันธุ์ที่หลากหลายยังคงครุกรุ่นอยู่จวบจนปัจจุบันในปี ค.ศ. 2024 พม่าแบ่งการปกครองออกเป็น 7 รัฐ 7 ภาค แต่ละรัฐมีความหมายว่าเป็นพื้นที่ของแต่ละชาติพันธุ์ที่มีจำนวนมาก เช่น รัฐฉาน หรือรัฐไทใหญ่ เป็นพื้นที่ที่มีชาติพันธุ์ไทใหญ่อาศัยอยู่ถึง 9% ของจำนวนประชากรทั้งหมด ทำให้รัฐนั้นถูกเรียกขานว่ารัฐไทใหญ่ ส่วนรัฐอื่น ๆ ที่ลดหลั่นลงไปตามจำนวนของชาติพันธุ์ โดยหากดูแผนที่ปัจจุบันของพม่าดังภาพประกอบที่ 5 แผนที่สหภาพเมียนมาร์ปัจจุบัน ลักษณะทางกายภาพภูมิประเทศของพม่านั้นคล้ายกันกับไทย กั้นกลางด้วยเทือกเขาตะนาวศรี โดยมีลักษณะเป็นด้ามขวานเพียงหันออกคนละฝั่งโดยส่วนด้ามขวาน หรือทางตอนใต้ของพม่านั้นติดเขตประเทศไทยเลียบลงมมาตั้งแต่โซนภาพเหนือถึงโซนเลียบทะเลอันดามัน ส่วนที่ติดกับไทยมี 2 รัฐ ได้แก่ รัฐฉานของชาติพันธุ์ไทใหญ่ และรัฐกะยาห์ จำนวนประชากรของพม่านั้น แบ่งออกเป็นชาติพันธุ์พม่า 67%

ซึ่งมากที่สุด และประกอบไปด้วยชาติพันธุ์อื่น ๆ ที่ถือเป็นชนกลุ่มน้อยในพม่าอีก 33% และใน 33% นี้มีชาติพันธุ์ไทใหญ่อยู่ถึง 9% ซึ่งนับว่ามีจำนวนมากที่สุดของชนกลุ่มน้อย รองลงมาคือ ชาติพันธุ์มอญ 3% และที่เหลือก็ลดหลั่นลงไปตามลำดับ พม่าจัดว่าเป็นประเทศที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์เป็นอย่างมาก แต่สิ่งที่มีเหมือนกันคือชาติพันธุ์ส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธนิกายเถรวาทแต่ไม่ใช่ทั้งหมดของจำนวนประชากร

ภาพประกอบที่ 5 แผนที่สหภาพเมียนมาร์ในปัจจุบัน

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากคำให้การของกวานจ้ำประจำบ้านผึ้งของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ได้ให้การณ์ว่าจุดอพยพที่ 2 ที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพมาจากดินแดนสิบสองปันนานั้นคือพม่า หากแต่ไม่ได้ระบุช่วงเวลาเอาไว้ว่าอพยพมาเมื่อใด เมื่อศึกษาประวัติศาสตร์การอพยพของชาติพันธุ์ไทประกอบกับประวัติศาสตร์พม่าจะพบว่ามีเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์หลายเหตุการณ์ที่กำให้เกิดการอพยพของประชากรและแตกระสานซ่านเซ็นกลายเป็นชาติพันธุ์ต่าง ๆ สืบเนื่องจากข้อมูลการอพยพในจุดอพยพที่ 1

ในขณะที่อาณาจักรน่านเจ้าขยายอำนาจจนสามารถขยายอาณาเขตได้เพิ่มถึง 32 เมือง มองโกเลียก็กำลังขยายอำนาจและมารุกรานชาวไท จนเกิดการอพยพถอยร่นลงมาอยู่บริเวณดินแดนแหลมทอง โดยมีปฐมกษัตริย์คือ “เจง กีส ข่าน” จีนเริ่มขยายอำนาจลงมาทางตอนใต้เมื่อศตวรรษที่ 14 และต่อมาจีนทั้งประเทศก็ตกอยู่ภายใต้อำนาจของมองโกเลีย ผู้นำ หรือ ข่าน ที่เรืองอำนาจที่สุดของมองโกเลีย คือ “กุบไลข่าน” ที่สามารถรวบรวมดินแดนเวียดนามปัจจุบัน ทะเลจีน มองโกเลียตอนเหนือ รัฐเซีย ทะเลดำในยุโรป ให้อยู่ภายใต้อำนาจของมองโกเลีย และบุกทำลายดินแดนอาณาจักรน่านเจ้า ทำให้ชนชาติไทเกิดการอพยพออกเป็น 2 พวก ได้แก่ พวกที่ 1 ไตหลวง คือกลุ่มชนชาติไทที่รวมตัวกันสร้างรัฐไตโหมงขึ้นมา มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองมาวเป็นศูนย์กลางอำนาจของชาวชนชาติไทที่มีขนาดกลุ่มใหญ่ กลุ่มชาติพันธุ์ที่อยู่ในอาณาบริเวณนี้จึงถูกเรียกขานว่า ชาวไทใหญ่ ปัจจุบันอยู่ในเขตเมืองแสนหวีเหนือ เป็นดินแดนของรัฐฉาน (Shan) พม่าในปัจจุบัน มีอาณาเขตติดกับไทย จีน และลาว พวกที่ 2 ไตอ่อน ถอยร่นลงมาตั้งถิ่นฐานบริเวณดินแดนแหลมทอง ด้วยเหตุผลตามทฤษฎีการอพยพที่มนุษย์ในยุคก่อนมักจะอพยพถอยร่นลงไปตามแนวแม่น้ำสายสำคัญต่าง ๆ ที่ไหลลงทางตอนใต้เนื่องจากสภาพภูมิประเทศที่สามารถเดินทางได้สะดวก และแหล่งอาหารที่อุดมสมบูรณ์มักเกิดอยู่ตามแม่น้ำ ทำให้มนุษย์สามารถยังชีพได้ระหว่างการอพยพตลอดจนสามารถก่อตั้งบ้านเรือนและสร้างรกรากใหม่ได้อีกครั้ง เมื่อนำเหตุกาณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ของพม่าและชนชาติไทมาประกอบกับกับแผนที่อาณาบริเวณของจีนตอนและพม่าในปัจจุบัน จะพบว่าดินแดนที่ชนชาติไทอพยพมานั้นคือรัฐฉาน เนื่องจากมีแม่น้ำสายสำคัญคือแม่น้ำสาละวินที่มีต้นกำเนิดอยู่เทือกเขาหิมาลัย เกิดจากการละลายของหิมะบริเวณที่ราบสูงทิเบตและไหลลงสู่มณฑลยูนนาน และไหลเข้าสู่พม่าผ่านรัฐฉานและกะยาห์ ก่อนจะไหลกั้นเป็นเส้นแบ่งดินแดนระหว่างรัฐกะเหรี่ยงในพม่า และจังหวัดแม่ฮ่องสอนของประเทศไทยดังภาพประกอบที่ 4 แผนที่แม่น้ำในเส้นทางอพยพของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ทำให้สามารถอนุมาณได้ว่ารัฐฉานเป็นจุดที่ 2 ที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพมา จากคำให้การของปราชญ์กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในการศึกษาของธันวา ใจเที่ยง. (2545: 39). ที่ว่า *กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้อพยพจากจีนเข้าสู่พม่ามาอยู่ที่เมืองอังวะ ไม่ได้ระบุ พ.ศ. และอยู่มาวันหนึ่ง “พระเจ้าพรหมทัต” เจ้าเมืองอังวะ-หงสา จัดงานบุญที่ปราศจากสุราและการรื่นเริง ในขณะเดียวกันกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดก็เฉลิมฉลองจนเป็นที่สนใจของทหารชาวอังวะที่เข้าร่วมด้วยจนละเลยในหน้าที่ นั่นทำให้เจ้าเมืองไม่พอใจและออกอุบายขับไล่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดออกจากแผ่นดินของตน จนกลุ่มชาติพันธุ์*

*ไทตาดต้องอพยพลงไปตามเส้นทางแม่น้ำโขง มาตั้งดินแดนอยู่อาณาจักรฝั่งซ้ายแม่น้ำโขงในดินแดนของเมืองหลวงพระบาง* จากข้อความในข้างต้นเป็นเรื่องเล่าที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเล่าต่อกันมา แต่เมื่อนำข้อมูลมาเปรียบเทียบกับประวัติศาสตร์ของพม่าในแต่ละอาณาจักรแต่ละยุคทั้งอาณาจักรใหญ่และอาณาจักรย่อยไม่ปรากฏรายนามของกษัตริย์พม่าที่ชื่อว่า “พรหมทัต” แต่มีปรากฏนามพรหมทัตในรายนามกษัตริย์บนประวัติศาสตร์ของอาณาจักรลาวล้านช้างตอนต้น

ภาพประกอบที่ 6 หอพระแก้ว เวียงจันทน์ ที่ทรุดโทรมลงเมื่อคราวศึกเจ้าอนุวงศ์
ที่มา: เดอ ลาปอร์ท. (2409). อ้างถึงใน John N. Miksic. (1998).

ได้มีการระบุว่าอีกว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเริ่มปรากฏอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เด่นชัดขึ้นเมื่ออยู่ครั้งอาศัยอยู่ในพม่าโดยแตกต่างทั้งลักษณะการตั้งถิ่นฐาน การแต่งกาย ภาษาและวัฒนธรรมย่อยบางวัฒนธรรมที่แตกต่างจากชาติพันธุ์ไทอื่น ๆ โดยนิยมทำตาด (ไม้กวาดที่ทำจากไม้ไผ่ มีขนาดใหญ่) ในกิจกรรมทางศาสนาและมีภาษาที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนั้น จึงปรากฏคำเรียกชาติพันธุ์กลุ่มนี้ว่า “ไทตาด” ตั้งแต่ครั้งเมื่ออยู่ในดินแดนพม่า ด้วยสาเหตุทางอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่ก่อตัวขึ้นอย่างชัดเจนอาจนำพามาซึ่งความขัดแย้งกับกระแสวัฒนธรรมหลักในดินแดนพม่า จนเป็นเหตุให้นำมาซึ่งการอพยพไปยังจุดต่อไป

**1.3 จุดอพยพที่ 3 แขวงหลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว**

แขวงหลวงพระบาง หรืออาณาจักรล้านช้างเก่าเป็นจุดอพยพที่ 3 ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่อพยพถอยร่นลงมาจากพม่าโดยช่วงเวลาที่อพยพไม่ปรากฏแน่ชัด แต่ปรากฏในการให้สัมภาษณ์ของกวานจ้ำประจำบ้านผึ้งของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดว่าอพยพจากพม่าเข้าสู่หลวงพระบางในช่วงของพระเจ้าหรหมทัตเจ้าเมืองอังวะ-หงสา(ธันวา ใจเที่ยง, 2545)แต่ในพงศาวดารของพม่าและประวัติศาสตร์ของพม่าไม่ปรากฏรายนามของกษัตริย์พม่า หากแต่พบในพงศาวดารล้านช้าง และงานของมหาบุนมี (มหาบุนมี เทบสีเมือง, 2554) ว่าเป็นกษัตริย์ของอาณาจักรล้านช้างตอนต้นที่ครองราชย์เพียง 10 เดือน (พ.ศ.1971-1972) ในสมัยอาณาจักรล้านช้างของพระเจ้าฟ้างุ้มมหาราช โดยเป็นโอรสของพระยาล้านคำแดง และถูกพระมเหสีของตนคือนางแก้วพิมพาปลงพระชนม์ที่ผาเดี่ยวใกล้แม่น้ำคานในปี ค.ศ. 1429 (พระยาประมวญวิชาพูล, 2500)ตามประวัติศาสตร์ของเมืองหลวงพระบางระบุเอาไว้ว่าขุนลอ ปฐมกษัตริย์ของอาณาจักรล้านช้างตั้งเมืองซาว (ซัว) เป็นราชธานี ภายหลังเปลี่ยนชื่อเรียกเป็นเมืองเชียงดง-เชียงทอง และเจริญรุ่งเรืองอย่างมากในช่วง ค.ศ. 1361 จนสามารถผนวกเอาดินแดนภาคอีสานของไทยในปัจจุบัน ไปเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านช้างได้ และรับเอาพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทจากเขมรเข้ามาเป็นศาสนาประจำชาติ จากนั้นอาณาจักรล้านช้างแตกออกเป็น 2 ฝ่าย คือฝ่ายเหนือของพระเจ้าศรีวรวงษาราชกุมาร และฝ่ายใต้ของพระเจ้ากิจธนวราธิราช พระเจ้าไชยเชษฐาธิราชได้อัญเชิญพระบางจากราชสำนักเขมร รวมไปถึงพระแก้วมรกต พระพุทธสิหิงค์ และพระแก้วขาวมาไว้ที่เมืองเชียงทอง ต่อมาเมื่อสิ้นสมัยของพระเจ้าสุริยวงศาธรรมิกราช ล้านช้างแตกออกเป็น 3 ช่วงอาณาจักร ได้แก่ 1) อาณาจักรล้านช้างเวียงจันทน์ หรือสปป.ลาวในปัจจุบัน โดยพระเจ้าไชยเชษฐธิราชที่ 2 ต้องลี้ภัยที่เวียดนามที่เมืองเว้ จึงเรียกขาน กันว่าพระเจ้าไชยองค์เว้ จากนั้นพระองค์ ได้นำทัพจากเวียดนามเข้ายึดเวียงจันทน์ และปราบดาภิเษกยกตนขึ้นมาเป็นกษัตริย์ใน ค.ศ. 1698 ต่อมา 2) อาณาจักรล้านช้างหลวงพระบาง แตกแยกในปี ค.ศ. 1707 หลวงพระบางแยกตัวออกจากเวียงจันทน์ โดยพระเพทราชากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยามีบทบาทช่วยเหลือในการเจรจาการกจารครอบครองปรปักษ์ดินแดนระหว่างหลวงพระบาง และเวียงจันทน์สงบลงปัจจุบันคือดินแดนทางตอนใต้ของลาวจนถึงนครจำปาสัก และหลวงพระบางเป็นอิสระต่อเวียงจันทน์ และ 3) อาณาจักรล้านช้างจำปาสัก มีท่าทีแข็งข้อต่อเวียงจันทน์ในช่วง ค.ศ.1714 และไม่อยากขึ้นตรงต่อเวียงจันทน์อีก จึงเชิญเจ้าหน่อกษัตริย์มาปกครองอาณาจักรล้านช้างจำปาสัก และรุ่งเรืองจนผนวกเอาดินแดนต่าง ๆ มากมาย ได้แก่ เมืองนครพนม เมืองคำม่วน เมือเชียงแตง เมืองมโนไพรของเขมร และฝั่งตะวันตกถึงเมืองสุวรรณภูมิ ต่อมา ค.ศ.1778 สยามเข้าปกครองล้านช้างในสมัยของพระจากตากสิน โดยเข้าปกครองทั้ง 3 อาณาจักร ล้านช้างทั้งหมดจึงขึ้นตรงต่อกรุงธนบุรีและต้องส่งส่วยแก่สยาม จน ค.ศ. 1822 ในช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ 3 เกิดกบฏเจ้าอนุวงศ์ กองทัพสยามจึงเข้าปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์ที่

เวียงจันทน์ได้สำเร็จ สยามปกครองล้านช้างยาวนานถึง 114 ปี ก่อนเสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสในปี ค.ศ. 1893 และอัญเชิญพระแก้วมรกตมายังสยามในปีเดียวกัน

เมื่อนำเอาคำสัมภาษณ์ของปราชญ์กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่ว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเกิดการอพยพเพราะขัดแย้งกับพระเจ้าพรหมทัตเจ้าเมืองอังวะ พระองค์จึงออกอุบายขับไล่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดออกจากเมือง โดยธันวา ใจเที่ยง (2545: 38) ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับการออกอุบายขับไล่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดของพระเจ้าพรหมทัตเอาไว้ว่าสาเหตุของการขับไล่อาจมาจากความแตกต่างทางเชื้อชาติมากกว่าประเด็นของการผิดใจในงานบุญของชาวอังวะ และมีการคลาดเคลื่อนจากงานของธันวา ใจเที่ยง (2545) ที่ระบุว่าพระเจ้าพรหมทัตเป็นเจ้าเมืองอังวะ แต่ไม่มีรายนามปรากฏในลำดับกษัตริย์ของพม่าแต่มีปรากฏในรายนามของกษัตริย์ล้านช้าง นั่นทำให้สามารถอนุมานได้ว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้อพยพจากพม่าเข้าสู่หลวงพระบางมาตั้งแต่ช่วงอาณาจักรล้านช้างในตอนต้นคืออาณาจักรล้านช้างหลวงพระบางในช่วง ค.ศ.1707 อาจถอยร่นลงไปยังเมืองคำม่วนจากเหตุการณ์ในช่วง ค.ศ.1714 ช่วงอาณาจักรล้านช้างจำปาสักที่รุ่งเรือง และไม่อยากขึ้นตรงต่อเวียงจันทน์อีก จึงเชิญเจ้าหน่อกษัตริย์มาปกครองอาณาจักรล้านช้างจำปาสัก และเข้าครองเมืองนครพนม เมืองคำม่วน เมือเชียงแตง เมืองมโนไพรของเขมร และฝั่งตะวันตกถึงเมืองสุวรรณภูมิ หรืออาจเกิดการอพยพจากการที่พระเจ้าไชยเชษฐาธิราช ต่อต้านการทรงเจ้าเข้าผี รื้อศาลหลวง ศาลเจ้าผีเสื้อเมืองทรงเมือง และหันมานับถือพระพุทธศาสนาโดยสร้างวัดสุวรรณเทวโลกในช่วงเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เพราะกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่เด่นชัดมากในการนับถือศาสนาผี โดยศรัทธาในสิ่งเหนือธรรมชาติและผีบรรพบุรุษจึงอาจเกิดการต่อต้านถอยร่นย้ายถิ่นฐานอีกครั้งเพื่ออิสรภาพในวิถีชีวิต เหตุการณ์เหล่านี้นับเป็นจุดกำเนิดการอพยพมายังจุดอพยพต่อไป คือ จุดอพยพที่ 4 เมืองท่าแขก หรือ แขวงคำม่วน สปป.ลาว

**1.4 จุดอพยพที่ 4 เมืองท่าแขก แขวงคำม่วน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว**

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเคลื่อนตัวถอยร่นลงมาจากอาณาจักรล้านช้างจำปาสัก หรือหลวงพระบางเข้าสู่เมืองท่าแขกแขวงคำม่วน ตามคำให้การของปราชญ์กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่ระบุว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเคลื่อนตัวจากหลวงพระบางเข้าสู่คำม่วนภายใต้เงื่อนไขทางการเมืองระหว่างสยามกับล้านช้างภายใต้การนำของเจ้าผ้าขาว (ผู้นำชนเผ่าไทตาด) ตรงกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรล้านช้างตอนปลายที่กำลังก่อกำเนิดกบฏเจ้าอนุวงศ์ และสยามเสียดินแดนฝั่งซ้ายของแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสในเวลาต่อมาซึ่งเป็นดินแดนของแขวงคำม่วนในปัจจุบัน ก่อตั้งบ้านเรือนไทตาด ณ

บ้านผาตาด เมืองยมราช แขวงคำม่วนในปัจจุบัน โดยลักษณะภูมิประเทศเป็นภูเขาหินและเป็นที่ราบลุ่ม ดังภาพประกอบที่ 7 ลักษณภูมิประเทศของบ้านผาตาด เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

ภาพประกอบที่ 7 ลักษณภูมิประเทศของบ้านผาตาด เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

ที่มา: เอกสารประกอบการนำเสนอชนเผ่าไทตาดองค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง. (2558).

เป็นเขตที่มีความอุดมสมบูรณ์ทางด้านธรรมชาติ และศิลปะวัฒนธรรม ซึ่งเป็นมรดกสืบทอดมาแต่ดึกดำบรรพ์จนถึงปัจจุบัน เป็นที่ตั้งของปูชนียสถานที่สำคัญ คือ “พระธาตุสีโคตรตะบอง” ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธ นิกายเถรวาท เป็นศาสนาประจำชาติ ควบคู่ไปกับการนับถือผีบรรพบุรุษของชนชาติส่วนน้อยในแถบภูเขาสูง สังคมและวัฒนธรรม มีความคล้ายคลึงกับภาคอีสานของไทยเป็นอย่างมาก มีประเพณีทางพระพุทธศาสนาและอื่นๆ เช่น วันมาฆบูชา วันสงกรานต์ วันออกพรรษา บุญเข้าประดับดิน บุญเข้าสลาก บุญส่วงเฮือ (แข่งเรือ) บุญธาตุหลวงเวียงจันทน์ ใช้ภาษาลาว เป็นภาษาราชการ ภาษาที่ใช้ทั่วไป คือ ภาษาไทย, อังกฤษ, ฝรั่งเศส ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการตกเป็นอาณานิคมของฝรั่งเศส

ภาพประกอบที่ 8 ลักษณะบ้านเรือนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในเมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว
ที่มา: เอกสารประกอบการนำเสนอชนเผ่าไทตาดองค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง. (2558).

บ้านเรือนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในเมืองยมราชมีลักษณะคล้ายบ้านเรือนอีสานทั่วไป เป็นบ้านไม้ ยกสูง 1 ชั้นครึ่ง ชั้นล่างปล่อยโล่ง ฝาผนัง หลังคามุงด้วยไม้และสังกะสี บริเวณหลังคามีกาแล บางบ้านนิยมติดกระจกขนาดเล็กบริเวณหน้าจั่วเพื่อความสวยงาม บริเวณเชิงทรายและป้านลมมีลักษณะหยักปลาย คล้ายฟันปลา ในสมัยก่อนเรียก “แข้วหมาตาย” ตามภาษาโบราณ เรียกห้องนอนว่า “ห้องส้วม” และพื้นที่บริเวณด้านทิศตะวันออกมีไว้สำหรับหิ้งผีแจ เรียกว่า “ห้องนอก” ดังภาพประกอบที่ 8 ลักษณะบ้านเรือนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในเมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 9 ลักษณะเครื่องแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

ที่มา: เอกสารประกอบการนำเสนอชนเผ่าไทตาดองค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง. (2558).

จากภาพประกอบที่ 9 ลักษณะการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว บ่งบอกว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นชาติพันธุ์สาขาหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไท โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนิยมแต่งกายด้วยโทนสีสว่าง หรือสีขาวในวันปกติ และนิยมสวมชุดโทนสีมืด หรือสีดำสีครามย้อมหม้อ ในวันพิธีสำคัญ หรืองานมงคล โดยผู้ชายนิยมใส่กางเกงขาต่อ มัดเกี้ยวเอว หรือกางเกงเหน็บเตี่ยว และนิยมการสักลาย สวมเสื้อมีกระดุมทั้งแขนสั้นและแขนยาว ลักษณะกระดุมทำจากเหรียญสตางค์แดงที่มีรูตรงกลาง บ้างก็ทำจากวัสดุไม้ขัดเรียบ เป็นลักษณะกระดุมทั่วไป แต่นิยมเป็กระดุมเป็นแถบยาวตามลักษณะการแต่งกายของชาวไททรงดำ แต่ชายแถบผ้ามีลักษณะพื้นขาวปักดิ้นลายสีสันตามลักษณะการแต่งกายของชาวไทใหญ่ ลักษณะผ้าเป็นผ้าฝ้ายทอมีริ้วผ้าเป็นชั้น ๆ เป็นลักษะพิเศษของผ้าฝ้ายทอมือที่นิยมใช้กันในหมู่ชาวบ้านผาตาด เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

ภาพประกอบที่ 10 การแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว
ที่มา: เอกสารประกอบการนำเสนอชนเผ่าไทตาดองค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง. (2558).

ในวันสำคัญจะนิยมนุ่งผ้าโสร่งในท่อนล่างร่วมกับสวมเสื้อหม้อห้อมและมีผ้าพาดบ่า ผู้หญิงจะนิยมสวมผ้าซิ่นหรือผ้าถุงสีดำ โดยผ้าถุงมีหัว และมีตีนเก็บ สวมเสื้อแขนยาวสีดำกระดุมเสื้อทำจากเหรียญสตางค์ดังรายละเอียดข้างต้น และในวันสำคัญจะนิยมมีผ้าแพรเบี่ยง ไว้สำหรับเบี่ยงพาดบ่าซ้าย หญิงสาวนิยมไว้ผมยาว บ้างก็เกล้าผม หรือมัดจุก และได้รับอิทธิพลจาก สปป.ลาวในระดับการไว้ผมและทรงผม โดยเชื่อว่า เมื่อพบเจอหญิงสาวผมยาว มวยเก็บ สวยงาม แปลว่าเป็นหญิงสาวบริสุทธิ์ยังไม่ผ่านการแต่งงาน แต่เมื่อพบหญิงสาวที่ตัดผมสั้น กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด หรือชาวลาวทั่วไปจะตัดสินว่าเป็น หญิงสาวที่ผ่านการแต่งงานมาแล้ว ทั้งหมดเป็นเพียงค่านิยมความเชื่อในสมัยก่อน ในปัจจุบันมีการเปิดกว้างในด้านกายภาพทั่วไปของมนุษย์ แต่ยังพบเห็นค่านิยมดังกล่าวอยู่บ้างในกลุ่มผู้สูงอายุที่เคร่งครัดปฏิบัติในวัฒนธรรมประเพณี

ภาพประกอบที่ 11 ลักษณะเครื่องประดับของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

ที่มา: เอกสารประกอบการนำเสนอชนเผ่าไทตาดองค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง. (2558).

เครื่องประดับเป็นกำไลแขน และขา มีลักษณะเป็นเครื่องเงิน ทรงกลม บ้างมีลวดลายแกะสลัก นิยมสลักเป็นชื่อผู้สวมใส่ วัสดุเป็นเนื้อเงิน ลักษณะตัน ทึบ ตลอดวงกำไล เป็นลักษณะการขึ้นรูปเครื่องประดับของชาวบ้านแบบโบราณ ไม่มีความซับซ้อน ดังภาพประกอบที่ 11 ลักษณะเครื่องประดับของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในเมืองยมราชยังคงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ไว้ ทั้งในด้านของภาษาพูดที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ สถาปัตยกรรมบ้านเรือน การแต่งกาย และวิถีชีวิตที่ยังคงการเลี้ยงผีหมอไว้อยู่จวบจนปัจจุบัน และตกทอดมายังกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่อพยพข้ามแม่น้ำโขงมาจุดอพยพที่ 5 ชื่นท่าที่วัดโอกาส อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม เป็นจุดอพยพสุดท้าย

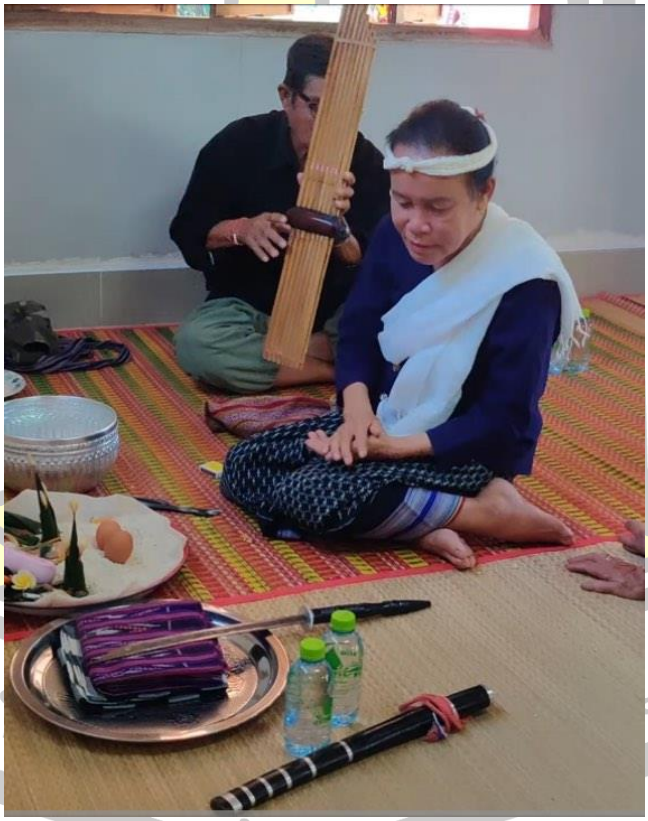
**1.5 จุดอพยพที่ 5 ขึ้นท่าที่วัดโอกาส อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม**

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเคลื่อนตัวมายังท่าวัดโอกาส อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม เป็นจุดสุดท้ายในการอพยพ เมื่ออพยพมากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้นำเอาวัฒนธรรมติดตัวมาด้วยจึงทำให้สามารถยืนยันได้ถึงกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้อพยพมายังท่าวัดโอกาส ราวประมาณปีพ.ศ. 2369 เป็นช่วงกำเนิดกบฏเจ้าอนุวงศ์ (พ.ศ. 2369-2371) กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพโดยข้ามฝั่งแม่น้ำโขงจากฝั่งซ้ายมาฝั่งขวาของแม่น้ำโขง และขึ้นฝั่งยังท่าวัดโอกาสในเมืองนครพนม

ภาพประกอบที่ 12 พระติ้ว พระเทียม
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ตามการสัมภาษณ์จากปราชญ์กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดกล่าวเอาไว้ว่า เจ้าผ้าขาวมองเห็นขอนไม้ติ้ว ไหลทวนแม่น้ำโขง จึงได้นำขึ้นมาจากน้ำและสร้างเป็นพระติ้วพระเทียม ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่วัดโอกาส ก่อนจะกระจายตัวไปถิ่นฐานริมห้วยผึ้ง จากเอกสารประกอบการนำเสนอชนเผ่าตาดขององค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้งระบุว่า เดิมชื่อบ้านโคกดาวควัน จนเกิดสงครามทุ่งไหหินใน สปป.ลาว มีนายทหารสัญชาติไทย “หลวงมน” และได้รับบาดเจ็บจากสงคราม จากนั้นได้รับการช่วยเหลือจากชาวบ้านโคกดาวควัน จากนั้นมาชื่อหมู่บ้านจึงถูกเปลี่ยนเป็นบ้านพึ่ง (พึ่งพาอาศัย) ก่อนจะเพี้ยนเสียงคำตามเวลามาเป็นบ้านผึ้งในปัจจุบัน (องค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง, 2558)

ไทตาด เป็นกลุ่มชนที่ถือว่าเป็นหนึ่งในกลุ่มชนชาติไทหรือชาติพันธุ์ไท สาขาหนึ่ง ซึ่งกลุ่มชนชาติไท นับเป็นกลุ่มชนพื้นเมืองขนาดใหญ่ มีหลากหลายกลุ่มย่อย อาศัยตามลุ่มน้ำทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาชนจีนหรือทางเหนือของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น แม่น้ำโขง แม่น้ำแดง แม่น้ำสาละวิน เป็นต้น เมื่อพิจารณาจากลักษณะกายภาพเบื้องต้น กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด เป็นกลุ่มคนชาวเอเชียผิวเหลืองใช้ภาษาตระกูลไทลาว หรือไท-กะได คล้ายสำเนียงลาว นครพนม (เขตอำเภอเมือง) แต่มีความแตกต่าง ที่สามารถแยกได้ว่าเป็นอีกกลุ่มชน จากคำยืนยันของกลุ่มนักปราชญ์ประจำชุมชน เช่น คุณตาแดง สีคะ ผู้ใหญ่อำคา ตะวงศ์ พ่อบัวบาน ฝ่ายเพีย ที่ได้คัดลอกประวัติของกลุ่มชาติพันธุ์ตนจากใบลาน และผ่านการถ่ายทอดประวัติศาสตร์ชีวิต ของชุมชน รวมถึงการวิเคราะห์ร่วมกับเอกสารประวัติศาสตร์ด้านไทศึกษา โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีอัตลักษณ์ที่สะท้อนผ่านวิถีชีวิต ทั้งอัตลักษณ์การแต่งกาย ภาษาพูด พิธีกรรม และการดำรงชีวิต



ภาพประกอบที่ 13 ลักษณะการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ณ บ้านหนองบัว
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

การแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีลักษณะเด่นคล้ายชาวไทใหญ่และไทดำ โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในอดีตแต่งกายด้วยผ้าทอมือที่ย้อมหม้อด้วยสีคราม ออกโทนค่อนข้างเข้ม (Navy blue) ชายนิยมสักลาย และนุ่งผ้าเตี่ยว ผู้หญิงนิยมไว้ผมยาว บางมัดจุก บ้างเกล้าผม แต่งกายด้วยเสื้อแขนกระบอก กระดุมเสื้อทำจากเหรียญสตางค์แดง และมีผ้าเบี่ยง ในวันปกติจะนิยมใส่โทนสีสว่าง หรือสีขาวส่วนวันที่มีงานสำคัญจะนิยมใส่โทนมืดดังข้อความข้างต้น ในปัจจุบันแต่งกายคล้ายชาวบ้านปกติในไทย บ้านเรือนที่มีเอกลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในแขวงยมราชจะบุฝาผนังบ้านด้วยไม้ มีกาแล ป้านลมและเชิงทราย มีรอยหยัก ในปัจจุบันบ้านเรือนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในนครพนมจะมีห้องในด้านทิศตะวันออกไว้เป็นห้องสำหรับผีบรรพบุรุษ เรียกว่า “ห้องนอก”

ภาพประกอบที่ 14 สัญลักษณ์ผีแจ
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ในมุมใดมุมหนึ่งของห้องนอกจะมีหิ้งของ “ผีแจ” ตั้งอยู่ โดยคำว่า แจ ในภาษาไทยตาดแปลว่า มุมห้อง เช่นเดียวกับในภาษาอีสาน ดังภาพประกอบที่ 14 สัญลักษณ์ผีแจ โดยมีฝากระแตะเป็นสัญลักษณ์แทนผีแจในการสักการะบูชาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ฝากระแตะมีลักษณะเป็นไม้ไผ่เหลาบางสานไขว้กันไปมา เป็นลักษณะของฝาผนังบ้านเรือนในสมัยก่อน จากการสัมภาษณ์ แม่พัน

ถานา (ภรรยากวานจ้ำประจำบ้านผึ้ง) ได้ให้ข้อมูลว่า เป็นฝาผนังโบราณที่ตัดส่วนออกมาเพื่อเป็นสิ่งของเชิงสัญลักษณ์แทนการะลึกถึงบรรพบุรุษในสมัยก่อนที่ใช้ฝากระแตะในการสร้างที่อยู่อาศัย และห้ามผู้เป็นเขยของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดผ่านจนกว่าจะได้รับอนุญาต ภาษาที่ใช้ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีเอกลักษณ์ในคำลงท้ายประโยคที่ลงท้ายด้วยคำว่า “เห้อ” กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีพิธีกรรมที่เกี่ยวกับผีและความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติหลายพิธีกรรม ได้แก่ พิธีกรรมการกินดองจ้ำหัวหมู การเลี้ยงผีหมอ การเหยาต่าง ๆ เช่น การเหยา ตัดผี เหยากำเลิศ เหยาปัว (ธันวา ใจเที่ยง, 2545)

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้กระจายตัวไปตั้งรกรากในพื้นที่บ้านผึ้งตำบลบ้านผึ้ง บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย และบ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย ในอำเภอเมืองนครพนม กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนำเอาวัฒนธรรมติดตัวไปด้วยเสมอแม้จะอพยพหลายต่อหลายครั้ง โดยสะท้อนผ่านวิถีชีวิตด้านการแต่งกาย ภาษา การละเล่น พิธีกรรมต่าง ๆ โดยปรับเปลี่ยนตามสภาพแวดล้อม ตามกาลเวลาและเงื่อนไขของสังคมใหม่ที่อพยพมา และในขณะเดียวกันก็ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดยังคงมีความเชื่อเกี่ยวกับสิ่งเหนือธรรมชาติ หรือการนับถือผี เชื่อว่ามนุษย์นั้นเมื่อเสียชีวิตแล้วสูญสลายไปเพียงร่างกาย แต่จิตวิญญาณยังอยู่ โดยการนับถือผีของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นการนับถือผีบรรพบุรุษและผีชุดอื่น ๆ โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเชื่อว่าผีบรรพบุรุษหรือเจ้าผ้าขาวและผีที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเชื่อว่ามีอิทธิฤทธิ์ในการดลบันดาลให้พืชพันธุ์อุดมสมบูรณ์ คือ ผีหัวไร่ปลายนา หรือผีตาแฮก ดลบันดาลให้หมู่บ้านสงบสุข หรือผีปู่ตา และผีชุดอื่น ๆ กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเชื่อว่าผีบรรพบุรุษอาศัยอยู่ที่บ้านผึ้ง และจะมีการเลี้ยงใหญ่ทุกปีมีการจัดเลี้ยงเป็นประจำทุกปีในช่วงเดือน 3 หรือเดือนกุมภาพันธ์ของทุกปี หลังจากว่างเว้นจากการทำนา และทุก ๆ 3 ปีจะวนมาจัดที่ชุมชนบ้านผึ้งที่เชื่อว่าผีบรรพบุรุษอาศัยอยู่ โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดยังคงอัตลักษณ์ด้านการแต่งกาย ภาษาพูด และพิธีกรรมไว้ในประเพณีสำคัญ ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในหัวข้อต่อไปคืออัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรค

**2. อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด**

เมื่อเกิดการอพยพสิ่งที่มนุษย์จะนำติดตัวไปทุกที่คือวัฒนธรรมที่สะท้อนผ่านวิถีชีวิตและการดำรงชีพ กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้นำเอาวัฒนธรรมที่มีอัตลักษณ์บ่งบอกว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดติดตัวมายังจุดอพยพสุดท้ายคือจังหวัดนครพนมโดยขึ้นท่าที่วัดโอกาส และกระจายตัวไปตั้งรกรากเป็นชุมชนไทตาด กินอาณาบริเวณ 3 หมู่บ้าน ได้แก่บริเวณบ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง บ้านหนองบัว

ตำบลนาราชควาย และบ้านนาคำกลาง ตำบลนาทราย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม เมื่อวันเวลาผ่านไปกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่ถูกแวดล้อมด้วยสภาพสังคมในยุคศตวรรษที่ 21 ปัจจัยทางเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าอย่างรวดเร็วที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อวิถีชีวิตมนุษย์ ทั้งในด้านของความเป็นอยู่ที่มีความสะดวกสบายมากขึ้น ด้านแนวคิดและความเชื่อที่มีความเป็นวิทยาศาสตร์มากขึ้น มีเหตุผลรับรองทุก ๆ เหตุการณ์ทั้งที่เกิดจากมนุษย์และธรรมชาติ ภายใต้เงื่อนไขของสังคมที่กำลังขับเคลื่อนไปข้างหน้าอย่างรวดเร็วทำให้กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้รับอิทธิพลของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21 ทำให้ในอัตลักษณ์ที่เด่นชัดที่สุดของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในจังหวัดนครพนมที่ยังหลงเหลืออยู่ คือวัฒนธรรมการนับถือผี โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนั้นยังคงมีการเลี้ยงผีหมออยู่เป็นประจำทุกปีที่ชุมชนไทตาดทั้ง 3 หมู่บ้าน และจะมีการเลี้ยงใหญ่ที่บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง ที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีความเชื่อว่าเป็นพื้นที่อาศัยของผีเจ้าผ้าขาวที่เป็นดวงวิญญาณของบรรพบุรุษ และกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดยังคงมีความเชื่อในอำนาจการดลบันดาลของสิ่งเหนือธรรมชาติอยู่ ว่าสามารถดลบันดาลให้เกิดอาเพศ เกิดภัยพิบัติ และเกิดการเจ็บป่วยได้ และวิธีรักษาก็คือการติดต่อสื่อสารกับผีบรรพบุรุษโดยผ่านตัวกลางเป็นกวานจ้ำประจำหมู่บ้านนั้น ๆ ผู้วิจัยจึงมุ่งศึกษาในเรื่องอัตลักษณ์ของดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด และกำหนดขอบเขตพื้นที่ในการเก็บข้อมูลภาคสนามเป็นกลุ่มเป้าหมายในการศึกษาที่บ้านหนองบัว หมู่ที่ 5 ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม โดยผู้วิจัยได้จำแนกประเด็นจากข้อมูลที่ศึกษารวบรวมมาไว้ทั้งหมด 1) พิธีกรรมเหยารักษาโรค 2) เครื่องดนตรีที่ใช้ในพิธีกรรม 3) บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรม ดังนี้

**2.1 พิธีกรรมเหยารักษาโรค**

พิธีกรรมเหยารักษาโรค เป็นพิธีกรรมที่เกิดจากความเชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ที่มีความศรัทธาและนับถือผีบรรพบุรุษ โดยเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติว่ามีอำนาจและอิทธิฤทธิ์ในการดลบันดาลให้เกิดสิ่งต่าง ๆ ได้ ทั้งในด้านดี และด้านลบ โดยแลกกับการที่ชาวบ้านในชุมชนไทตาดนั้นประพฤติปฏิบัติดีอย่างสม่ำเสมอ โดยเมื่อตามความเชื่อผีที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนับถือเป็นผีประเภทผีบรรพบุรุษการแสดงออกถึงความกตัญญู กตเวที จึงเป็นสิ่งที่ชาวตาดเชื่อว่าทำให้ผีพอใจจนสามารถดลบันดาลสิ่งดี ๆ ให้แก่กลุ่มชาติพันธุ์ของตนได้ อาทิ เมื่อประพฤติปฏิบัติดี มีการเข้าร่วมหรือ มีส่วนร่วมในการเลี้ยงผีหมอเป็นประจำทุกปี มีการเซ่นสรวงบูชาไม่ขาดตกบกพร่อง สิ่งที่เคารพนับถือก็จะสามารถดลบันดาลให้ครอบครัวนั้น ๆ มีความสงบ ร่มเย็น ทำมาหากินเจริญรุ่งเรือง มีกินมีใช้และ

ในทางตรงกันข้ามหากประพฤติผิดต่อผีบรรพบุรุษ ก็จะเกิดอาเพศแก่ตัวผู้กระทำผิด เกิดการล้มป่วยโดยไม่ทราบสาเหตุ ทำมาค้าขายไม่ขึ้น ชีวิตติดขัด เงินทองขัดสน เมื่อเกิดเหตุดังกล่าว กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีความเชื่อว่าเกิดจากการะกระทำผิดต่อผีบรรพบุรุษจึงต้องแก้ที่ต้นเหตุด้วยการสื่อสื่อสารกับผีเพื่อหาสาเหตุ โดยมีกวานจ้ำเป็นตัวกลางในการสื่อสารและทำพิธีเพื่อหาสาเหตุของการเจ็บป่วย บ้างก็เป็นเพียงอาการหนาวสั่น มีไข้เล็กน้อย ไปจนถึงหนักจนกระทั่งถึงแก่ชีวิต โดยผู้วิจัยจำแนกข้อมูลของพิธีกรรมเหยาออกเป็น 4 ส่วนด้วยกัน อันได้แก่ 1.เครื่องประกอบพิธีกรรม 2.สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม 3.บุคคลในการประกอบพิธีกรรม และ 4.ลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม ดังนี้

2.1.1 เครื่องประกอบพิธีกรรม

2.1.1.1 เครื่องคายสำหรับหมอเหยา: ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของชาวไทตาด มีความหมายแทนเครื่องเซ่นสรวงบูชาผีเพื่อผีอัญเชิญ ลงมาเทียมร่างหมอเหยาเพื่อรักษาอาการเจ็บป่วยของผู้ป่วย ซึ่งประกอบไปด้วย ดอกไม้ ธูป เทียน หมาก พลู บุหรี่ อย่างละ 5 คู่ เงินฮางหรือเงินลาด บ้างก็เป็นเงินหมากค้อหรือเงินพดด้วง นับเป็นค่าเครื่องคายหรือที่ชาวบ้านเรียกกันติดปากว่าค่าคาย ฝ้ายหรือด้ายสายสิญจน์ และผ้าแพร หมอเหยาบางคนมีเครื่องคายที่เพิ่มเติมพิเศษมาเป็นเครื่องเสริมสวยของหญิงสาวสมัยก่อน เช่น แป้ง หวี และกระจก เชื่อว่าเป็นความต้องการและการให้ความเคารพผีที่จะมาเทียมที่เชื่อว่าเป็นเพศหญิง ซึ่งเชื่อว่าหากเครื่องคายไม่ครบ ผีจะไม่เทียมร่างหมอเหยาและไม่สามารถเริ่มพิธีกรรมได้ ส่วนเงินค่าครูนั้นเป็นเงินปัจจุบันที่หมอเหยาแต่ละคนมีค่าคำนวณไม่เท่ากัน ขึ้นอยู่กับว่าหมอเหยาผู้นั้นรับขันธ์ครูที่มีค่าครูมามูลค่าเท่าไหร่ จึงไม่สามารถระบุค่าครูที่แน่นอนได้ จากการสัมภาษณ์หนึ่งในหมอเหยาที่ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลระบุว่าการทำช่อดอกไม้ในขันธ์ผีนั้นจะถือกันให้เอาดอกไม้ทับเทียน กล่าวว่า ให้นำเทียบใส่ลงไปในกรวยก่อนจึงนำดอกไม้วางทับลงไป

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 15 เครื่องคายที่ใส่เงินฮาง

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขันธ์เครื่องคายของหมอเหยาคนที่ 1 ประกอบไปด้วยข้าวสาร กรวยดอกไม้ ดอกไม้ที่ใช้เป็นดอกดาวเรือง ธูป เทียน จัดชุดในกรวยดอกไม้ อย่างละ 5 คู่ ไข่ไก่ 1 ฟอง และเงินฮาง 2 แท่ง จากการสัมภาษณ์หมอเหยาคนที่ 1 กล่าวว่า เงินค่าคายที่เป็นเงินฮางนั้น เป็นเงินตกทอดจากบรรพบุรุษเป็นเงินที่ใช้ในสมัยก่อน หมอเหยาจึงมีความเชื่อที่จะใช้เงินฮางเพื่อเป็นสื่อกลางระหว่างผีบรรพบุรุษและหมอเหยาสำหรับการประกอบพิธีกรรม ส่วนเงินค่าครูนั้น หมอเหยาคนที่ 1 เรียกเงินค่าครูจำนวน 40 บาทเป็นเงินชนิดที่ใช้กันในปัจจุบัน โดยหมอเหยาแต่ละคนก็จะมีการเรียกค่าครูในจำนวนที่แตกต่างกันออกไปตามแต่ขันธ์ครู ที่รับมา โดยเครื่องคายของหมอเหยาจะเป็น เครื่องคายคนละชุดกับเครื่องคายของหมอแคน โดยหมอเหยาคนที่ 1 จะใช้หมอแคนในการประกอบพิธีกรรมในบางครั้ง หรือสำหรับการประกอบพิธีกรรมใหญ่ หากเป็นเพียงการเจ็บป่วยทั่วไป ถือว่าเป็นเพียงการหาสาเหตุของการเจ็บป่วย และบนบานไว้สำหรับการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคในครั้งต่อไป หมอเหยาจะประกอบพิธีกรรมแต่เองเพียงผู้เดียวและในการประกอบพิธีกรรมในครั้งนี้หมอเหยาไม่ได้มีหมอแคนร่วมในการประกอบพิธีกรรม เรียกว่า เหยาส่องผี

ภาพประกอบที่ 16 เครื่องคายที่ใส่เงินหมากค้อ

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขันธ์เครื่องคายของหมอเหยาคนที่ 2 ประกอบไปด้วยข้าวสาร กรวยดอกไม้ ดอกไม้ที่ใช้เป็นดอกลีลาวดี (กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเรียกดอกจำปาลาว) ธูป เทียน บุหรี่มวน จัดชุดในกรวยดอกไม้อย่างละ 5 คู่ ไข่ไก่ 1 ฟอง เหล้าขาวขวดเล็ก 1 ขวด ผ้าแพรขาว 1 ผืน และเงินหมากค้อ 4 ก้อน เงินหมากค้อหรือเงินพดด้วงในสมัยก่อนของไทย โดยมีความเชื่อคล้ายหมอเหยาคนที่ 1 เกี่ยวกับเงินหมากค้อว่าใช้เป็นเครื่องประกอบพิธีกรรมเพื่อเป็นสื่อกลางในการติดต่อสื่อสารกับผีบรรพบุรุษ และมีเครื่องอย่างอื่นเพื่อเป็นเครื่องเซ่นสรวงบูชาเพื่อแสดงความเคารพแก่ผีบรรพบุรุษ จากการสัมภาษณ์หมอเหยาคนที่ 2 กล่าวว่า บางครั้งที่ผีบรรพบุรุษที่เป็นผู้หญิงมาเทียมร่าง (เข้าทรง) ก็จะฟ้อนรำดื่มเหล้าสนุกสนาน แต่หากผีบรรพบุรุษที่เป็นผู้ชายมาเทียมร่างก็จะสูบบุหรี่ แสดงออกด้วยกิริยาท่าทางที่ห้าวหาญ เป็นนักรบโบราณ ควงดาบ เล่นง้าว นั่งชันเข่าคล้ายท่าทางของเพศชายในสมัยโบราณในการประกอบพิธีกรรมในครั้งนี้หมอเหยาคนที่ 2 ประกอบพิธีกรรมเพียงผู้เดียว ไม่มีหมอแคนร่วมในการประกอบพิธีกรรม โดยจากคำสัมภาษณ์หมอเหยาคนที่ 2 กล่าวคล้ายหมอเหยาคนที่ 1 ถือว่าเป็นเพียงการหาสาเหตุของการเจ็บป่วย และบนบานไว้สำหรับการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคในครั้งต่อไป

หมอเหยาจะประกอบพิธีกรรมแต่เองเพียงผู้เดียวและในการประกอบพิธีกรรมในครั้งนี้หมอเหยาไม่ได้มีหมอแคนร่วมในการประกอบพิธีกรรมเป็นการประกอบพิธีกรรมเหยาส่องผีเช่นเดียวกับหมอเหยาคนที่ 1

ภาพประกอบที่ 17 เครื่องคายที่ใส่เครื่องเสริมความงาม

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขันธ์เครื่องคายของหมอเหยาคนที่ 3 ประกอบไปด้วยข้าวสาร กรวยดอกไม้ ดอกไม้ที่ใช้เป็นดอกลีลาวดี(กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเรียกดอกจำปาลาว) ธูป เทียน บุหรี่มวน จัดชุดในกรวยดอกไม้อย่างละ 5 คู่ ไข่ไก่ 1 ฟอง เหล้าขาวขวดใหญ่ 1 ขวด แป้งฝุ่น 1 กระป๋อง หวี 1 เล่ม กระจก 1 อัน ผ้าขาวม้า 1 ผืน และเงินเหรียญที่ใช้กันในปัจจุบัน จำนวน 16 บาท หมอเหยาคนที่ 3 ไม่มีเงินโบราณในเครื่องคายดังเช่นหมอเหยาคนที่ 1 และหมอเหยาคนที่ 2 ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของหมอเหยาคนที่ 3 ในครั้งนี้ มีหมอแคนร่วมประกอบพิธีกรรมทำหน้าที่เป็นนักดนตรีในการประกอบพิธีกรรมโดยเครื่องคายของหมอแคนจะแยกจากเครื่องคายของหมอเหยาคนละชุดซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับถัดไปในหัวข้อเครื่องคายของหมอแคน

ภาพประกอบที่ 18 เครื่องคายสำหรับหมอแคน
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

2.1.1.2 เครื่องคายสำหรับหมอแคน: ประกอบด้วยขันธ์ 5 อันได้แก่ ดอกไม้ ธูป เทียน อย่างละ 5 คู่ หมาก พลู บุหรี่มวนและเหล้า ลักษณะคล้ายเครื่องคายของหมอเหยา เพียงไม่ได้ใช้ในการประกอบพิธีกรรมระหว่างเป่าแคนในพิธีกรรมใช้เพียงเพื่อเป็นการระลึกถึงครูบาอาจารย์ของหมอแคนเพียงเท่านั้นดังภาพประกอบที่ 18 เครื่องคายสำหรับหมอแคน

2.1.1.3 อุปกรณ์เสี่ยงทาย: มีองค์ประกอบเหมือนเครื่องคาย เพียงแต่ประกอบไปด้วยดาบหรือง้าว ข้าวสารในภาชนะขาดใหญ่ เช่น ถาด หรือ พาน และไข่ไก่ ใช้ในการเสี่ยงทายในการลงมาเทียมร่างของผี โดยมีเงื่อนไขในการเสี่ยงทายตามที่หมอเหยาเป็นผู้กำหนดผ่านการสื่อสารกับผี จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลสัมภาษณ์หมอเหยาแต่ละคนมีวิธีการเสี่ยงทายที่แตกต่างกันตามความเชื่อของขันธ์ที่รับมา ผู้วิจัยได้จำแนกเงื่อนไขในการเสี่ยงทายไว้ดังตารางที่ 6 เงื่อนไขการเสี่ยงทาย

| เครื่องเสี่ยงทาย | ลักษณะที่น่าจะเป็น | เงื่อนไขในการเสี่ยงทาย |
|---|---|---|
| ข้าวสาร<br>ไข่ไก่<br>ข้าวสาร<br>เหล้าขาว | ไข่ตั้ง / ไข่ล้ม บนดาบ<br>ไข่ตั้ง / ไข่ล้ม บนขวดเหล้า<br>เมล็ดข้าวสารค้างบนยอดไข่ | ผีจะลงมาเทียมหรือไม่<br>ผีจะอนุญาตให้ทำพิธีกรรมต่อหรือไม่<br>ผีจะรักษาคุ้มครองหรือไม่ |

ตางรางที่ 6 เงื่อนไขในการเสี่ยงทาย

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากตารางที่ 6 เงื่อนไขในการเสี่ยงทาย จะเห็นได้ว่าเงื่อนไขของการเสี่ยงทายจะเป็นการถูกกำหนดโดยหมอเหยาเพื่อหาคำตอบในการประกอบพิธีกรรมรักษาโรคแต่ละครั้ง หมอเหยาจะเป็นผู้เสี่ยงทายโดยใช้การตั้งคำถามต่อผีบรรพบุรุษที่มาเทียมร่างโดยผ่านกลอนลำหรือบทร้องเสมือนรูปแบบการบริกรรมคาถาในการประกอบพิธีกรรม และตั้งเงื่อนไขคำตอบให้ออกมาเพียงสองตัวเลือก คือ ใช่ กับ ไม่ โดยกำหนดให้คำตอบของผีออกมาในเชิงสัญลักษณ์ในลักษณะที่น่าจะเป็นของผลในการเสี่ยงทายจากอุกรณ์การเสี่ยงทายที่มีอยู่ในพิธีกรรมครั้งนั้น ๆ เช่น หากผีจะลงมาเทียมร่าง หมอเหยาจะตั้งเงื่อนไขให้เสี่ยงแล้วไข่สามารถตั้งได้บนบริเวณที่เป็นไปได้ค่อนข้างน้อย เช่น บนขวดเหล้า บนดาบ หรือแม้กระทั่งบนปลายแหลมของดาบเพื่อแสดงความศักดิ์สิทธิ์ ความปาฏิหาริย์ให้แก่การประกอบพิธีกรรม หากผีบรรพบุรุษจะไม่ลงมาเทียมร่าง หมอเหยาจะกำหนดเงื่อนไขในการเสี่ยงทายให้เสี่ยงไข่ล้ม หรือ หากผู้ไข้ที่มาเจ็บป่วยเพราะ ทำผิดฮีตผิดคองให้เมล็ดข้าวสารค้างบนยอดไข่ และทำการโปรยเมล็ดข้าวสารลงเป็นยอดไข่ ให้เมล็ดข้าวสารค้างบนยอดไข่ที่กลมมล ซึ่งยากที่จะเกิดการตกค้างของสิ่งของหรือเมล็ดข้าวสารได้เป็นการแสดงความศักดิ์สิทธิ์ ความปาฏิหาริย์ให้แก่การประกอบพิธีกรรมอีกเช่นเดียวกัน โดยจากการสัมภาษณ์หมอเหยา ได้ให้ข้อมูลว่า ไข่นั้นเปรียบเสมือนสิ่งบริสุทธิ์ดุจดวงวิญญาณที่มากด้วยบุญบารมีของผีบรรพบุรุษที่จะลงมาเทียมร่างจึงใช้ไข่เป็นตัวแทนในเครื่องเสี่ยงทายสำหรับใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรค ดังภาพประกอบต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 19 การเสี่ยงทายให้เมล็ดข้าวสารค้างยอดไข่
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากภาพประกอบที่ 19 การเสี่ยงทายให้ข้างค้างยอดไข่ เป็นการเสี่ยงทาย โดยการตั้งเงื่อนไขให้มีผลจากการเสี่ยงทาย 2 ตัวเลือก คือ ใช่ และ ไม่ใช่ โดยมีเงื่อนไขว่า ตัวเลือกใดตัวเลือกหนึ่งจะต้องมีเมล็ดข้าวสารค้างบนยอดไข่ระหว่างตัวเลือก ใช่ และ ไม่ใช่ โดยหมอเหยาจะทำการโปรยเมล็ดข้าวสารลง บนยอดไข่ให้เมล็ดข้าวสารค้างบนยอดไข่จนกว่าจะสำเร็จ หากโปรยไปได้สักระยะหนึ่งแล้วเมล็ดข้าวสารไม่ค้างบนยอดไข่ จะถือว่าผลของการเสี่ยงทายเป็นไปตามเงื่อนไขที่เมล็ดข้าวไม่ค้างบนยอดไข่นั่นเอง ยอดไข่ที่กลมมลมีความเป็นไปได้ยากที่จะเกิดการตกค้างของสิ่งของเหรือเมล็ดข้าวสารได้ เป็นการแสดงความศักดิ์สิทธิ์ ความปาฏิหาริย์ให้แก่การประกอบพิธีกรรม

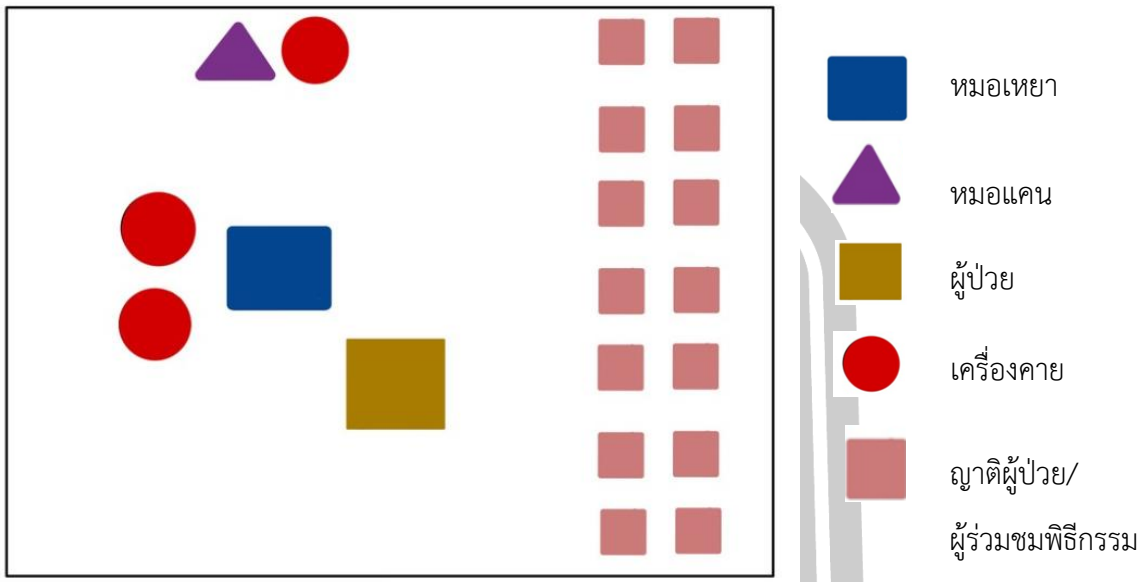
ภาพประกอบที่ 20 การเสี่ยงทายให้ไข่ตั้งบนดาบ
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากภาพประกอบที่ 20 การเสี่ยงทายให้ไข่ตั้งบนดาบ เป็นการเสี่ยงทาย โดยการตั้งเงื่อนไขให้มีผลจากการเสี่ยงทาย 2 ตัวเลือก คือ ใช่ และ ไม่ใช่ โดยมีเงื่อนไขว่าตัวเลือกใดตัวเลือกหนึ่งไข่จะต้องสามารถตั้งได้บนดาบระหว่างตัวเลือก ใช่ และ ไม่ใช่ โดยหมอเหยาจะทำการวางไข่ลงบนดาบประมาณ 3 -5 ครั้งหรือมากกว่านั้นตามการขับลำ หากพยายามอย่างถึงที่สุดแล้วจะถือว่าผลของการเสี่ยงทายเป็นไปตามเงื่อนไขที่ไข่ไม่สามารถตั้งได้บนดาบได้นั่นเอง ด้วยรูปทรงของไข่ที่กลมมล ทำให้ยากต่อการที่จะสามารถตั้งได้บนพื้นราบอย่างดาบ นับเป็นการแสดงความศักดิ์สิทธิ์ ความปาฏิหาริย์ให้แก่การประกอบพิธีกรรมอีกหนึ่งวิธี

ภาพประกอบที่ 21 สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

2.1.2 สถานที่ในการประกอบพิธีกรรม: สถานที่ในการประกอบพิธีกรรมเป็นบ้านของผู้ป่วย ในบริเวณลานโล่งของบ้าน หรือห้องโถง เพื่อความสะดวกในการประกอบพิธีกรรม และวางเครื่องคาย ในการทำพิธีกรรมเหยาบางกรณีผู้ป่วยไม่สามารถลุกขึ้นนั่งในท่ายืดเหยียดได้ จึงต้องทำพิธีกรรมเหยา ด้วยอิริยาบถที่นอนป่วยอยู่ ผู้วิจัยได้จำลองตำแหน่งในพื้นที่ของการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรค ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ดังภาพประกอบที่ 22 ภาพจำลองบริบทสถานที่ในการประกอบพิธีกรรม เหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว




ภาพประกอบที่ 22 ภาพจำลองบริบทสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากภาพประกอบที่ 23 ภาพจำลองบริบทสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ทำให้บริเวณในการประกอบพิธีกรรมจำเป็นต้องมีพื้นที่พอสมควร และเมื่อการรักษาผ่านพิธีกรรมสำเร็จลุล่วง หมอเหยา ผู้ป่วย และญาติของผู้ป่วย จะทำการร่ายรำตามจังหวะของเสียงแคนตามการเชื้อเชิญของหมอเหยา เชื่อว่าทำให้ผีสนุก พอใจ แล้วจะหายซึ่งโรคภัย ถือเป็นกุสโลบายในการรักษา ตลอดจนการผูกแขนรับขวัญผู้ป่วยหลังเสร็จพิธีกรรม ด้วยเหตุข้างต้นบริบทของสถานที่ในการประกอบพิธีกรรมจึงจำเป็นต้องมีความโล่ง กว้าง และสามารถรองรับผู้คนที่เข้าร่วมพิธีกรรมได้อย่างน้อยจำนวน 3-5 คนขึ้นไป

2.1.3 บุคคลในการประกอบพิธีกรรม: ผู้วิจัยได้จำแนกผู้ที่เกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรมออกเป็น 2 กลุ่ม ตามกลุ่มเป้าหมายที่ผู้วิจัยกำหนด โดยตัดกลุ่มผู้รู้ (Key Informants) ออกจากการวิเคราะห์ในหัวข้อนี้ เนื่องจากกลุ่มผู้รู้ไม่ได้อยู่ในการประกอบพิธีกรรมครั้งนี้ จากการวิเคราะห์บุคคลในการประกอบพิธีกรรมผู้วิจัยได้จำแนกไว้ดังนี้

2.1.3.1 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) ได้แก่

1) หมอเหยา: เป็นผู้ดำเนินพิธีกรรมตัวหลัก มีหน้าที่เป็นร่างทรงและเป็นตัวกลางในการสื่อสารกับผีที่หมอเหยานับถือ ประกอบพิธีกรรมโดยใช้เครื่องคายอัญเชิญผีลงมาเทียมร่างโดยการขับลำ และ ฟ้อนลำ เพื่อทำการเสี่ยงทายรักษาโรคด้วยอุปกรณ์เสี่ยงทายที่มี กล่าวคือ ทำให้ผีเป็นผู้หาสาเหตุการเจ็บป่วยของ ผู้ป่วย และขอวิธีแก้ไขเพื่อเป็นการรักษา

2) หมอแคน: ทำหน้าที่เป็นนักดนตรีในพิธีกรรม มีหน้าที่บรรเลงแคนเพื่อให้เสียงดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างมิติของผี และหมอเหยา ตลอดจนช่วยส่งเสริมให้บรรยากาศในพิธีกรรมมีความศักดิ์สิทธิ์ และตื่นเต้นเร้าใจมากขึ้นเมื่อหมอแคนเร่งจังหวะของเสียงดนตรีให้เร็วขึ้นตามอิริยาบถของหมอเหยาเมื่อผีเข้ามาเทียมร่าง เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้พิธีกรรมสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

3) ผู้ป่วย: เป็นผู้ร่วมในพิธีกรรมโดยผู้ป่วยมีบทบาทสำคัญอีกหนึ่งบทบาทในพิธีกรรม ซึ่งเป็นตัวสะท้อนบทบาทของหมอเหยา ผู้ป่วยมีหน้าที่ทำตามขั้นตอนและให้ความร่วมมือกับหมอเหยาการประกอบพิธีกรรมของหมอเหยา เมื่อผู้ป่วยตอบสนองต่อการประกอบพิธีกรรมของหมอเหยา พิธีกรรมจึงจะเป็นพิธีกรรมที่สมบูรณ์

4) กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants)

ข้อนี้ผู้วิจัยยกมาเพียง ผู้เข้าร่วมในพิธีกรรม หรือญาติของผู้ป่วย ซึ่งมีบทบาทช่วยให้พิธีกรรมนั้นสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น จากการร่วมฟ้อนรำ เป็นการช่วยกระตุ้นอารมณ์ร่วมให้แก่ผู้ป่วย และผูกแขนรับขวัญผู้ป่วยหลังเสร็จพิธีกรรม

2.1.4 ลำดับขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม: ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรค ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จะไม่ประกอบพิธีกรรมในวันพระ โดยหมอเหยาให้สัมภาษณ์ว่าเป็นวันศีลที่ต้องถือศีล ภาวนา ผู้วิจัยได้จำแนกขั้นตอนโดยใช้วิธีการสังเกตจากการขับลำของหมอเหยาจังหวะแคน และอิริยาบถท่าทางของหมอเหยาในการประกอบพิธีกรรม โดยผู้วิจัยจำแนกขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมออกเป็น 5 ลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

ภาพประกอบที่ 23 ขั้นตอนที่ 1 ลำเหยาป่าวผี
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขั้นตอนที่ 1 ลำเหยาป่าวผี: เป็นขั้นตอนแรกในการประกอบพิธีกรรม “ป่าว” เป็นคำแทนในการบอกกล่าว หรือป่าวประกาศ โดยหมอเหยาจะเริ่มทำพิธีกรรมโดยการจัดเรียงเครื่องคายและร่ายกลอนขับลำโดยมีเนื้อหาเพื่อบอกกล่าวผีที่ตนนับถือเพื่อบอกกล่าวถึงการจะเริ่มประกอบพิธีกรรม และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในบริเวณพื้นที่เพื่อขออนุญาตใช้สถานที่ในการทำพิธีกรรมโดยรวมคือการขับลำเพื่อบอกกล่าวสิ่งที่อำนาจเหนือธรรมชาติที่เกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรมเพื่อทำการเริ่มประกอบพิธีกรรม เป็นการเชื้อเชิญผีให้ลงมาที่เทียมร่างของหมอเหยา เพื่อเริ่มทำการรักษาผ่านพิธีกรรมเหยา การขับลำเปรียบเสมือนการบริกรรมคาถาเพื่อเชื้อเชิญวิญญาณของผีบรรพบุรุษ

ภาพประกอบที่ 24 ขั้นตอนที่ 2 ลำเหยาส่องผี
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขั้นตอนที่ 2 ลำเหยาส่องผี: เป็นการขับลำเพื่อตั้งคำถามผ่านการสื่อสารกับผี “ส่อง” เป็นคำแทนในการ หาสาเหตุในการเจ็บป่วยว่าเกิดจากอะไร โดยใช้เงื่อนไขในการตั้งคำถามชนิดสองตัวเลือก และเสี่ยงทายด้วยอุปกรณ์เสี่ยงทาย ที่ประกอบไปด้วย ไข่ไก่ ดาบ หรือ ขวดเหล้า ดังตารางที่ 6 เงื่อนไขในเสี่ยงทาย กล่าวคือเป็นการตั้งข้อสมมุติฐานเพื่อหาสาเหตุของการเจ็บป่วย โดยเชื่อว่ามาจากการกระทำของผี โดยมนุษย์อาจทำให้ผีไม่พอใจ หรือเป็นการทำผิดต่อผี อาจเกิดจากการผิดฮีต ผิดคอง ผิดประเพณี วัฒนธรรมที่ประพฤติปฏิบัติสืบต่อกันมา หรือลบหลู่ผี ก็อาจเป็นสาเหตุที่พบจากการส่องผีได้

ขั้นตอนที่ 3 ลำเหยาปัว: หรือลำเหยาเพื่อรักษาโรค คำว่า “ปัว” ในภาษาอีสาน แปลว่า การรักษา ลำเหยาปัวเป็นขั้นตอนในการรักษาโรคที่สืบเนื่องจากการลำเหยาส่องผี เมื่อส่องผีจนทราบถึงสาเหตุของการเจ็บป่วยโดยการเสี่ยงทายแบบมีเงื่อนไขแล้ว ขั้นตอนในการรักษาคือการ ทำตามเงื่อนไขของผี หมอเหยาบริกรรมคาถาโดยการขับลำ ปรบมือและฟ้อนรำตามจังหวะแคน จังหวะของแคนจะเร่งเร้าให้สนุกสนานมากขึ้นตามการเคลื่อนไหวร่างกายของหมอเหยาที่เร่งเร้าเช่นเดียวกัน จากนั้นหมอเหยาจะลุกขึ้นฟ้อนรำและนำไข่ไก่จากเครื่องคายมาลูบไล้ตามตัวของผู้ป่วย

ภาพประกอบที่ 25 ขั้นตอนที่ 3 ลำเหยาปัว
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โดยเชื่อว่าไข่จะดูดซับสิ่งไม่ดีออกจากร่างกาย ระหว่างที่กำลังเหยาปัวผู้ป่วย หมอเหยาก็ขับลำ ฟ้อนรำ และปัดเป่าตามตัวผู้ป่วยไปด้วย อากับกริยาของหมอเหยาในระหว่างที่กำลังเหยาปัวผู้ป่วยดูคล้ายกับเสียตัวตนของหมอเหยาไป โดยความรู้สึกนึกคิด หรือจิตสำนึกถูกแทนที่ด้วยจิตวิญญาณดวงอื่นที่ไม่ใช่เจ้าของร่าง เชื่อว่าเป็นผีบรรพบุรุษมาเทียมร่างและใช้อำนาจอิทธิฤทธิ์ในการดลบันดาลให้หายป่วย จากนั้นผู้ป่วยก็ลุกขึ้นฟ้อนรำร่วมกับหมอเหยาเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ของอาการป่วยที่ดีขึ้นจากการเหยาปัว และญาติของผู้ป่วยก็ค่อย ๆ ลุกขึ้นร่วมฟ้อนลำด้วยกัน เป็นการแสดงออกถึงความปีติยินดีที่ผู้ป่วยอาการขึ้นและแสดงความเคารพต่อผี

ภาพประกอบที่ 26 ขั้นตอนที่ 4 ลำเหยาเอิ้นขวัญ
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขั้นตอนที่ 4 ลำเหยาเอิ้นขวัญ: เป็นการลำเพื่อเรียกขวัญกำลังใจผู้ป่วยจากอาการเจ็บไข้ และสร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้ร่วมพิธีทุกคน โดยในขั้นตอนนี้จะมีการผูกข้อไม้ข้อมือให้กับผู้ป่วยเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ในการสร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้ป่วย ให้มีฝ้ายผูกแขนเป็นเป็นวัตถุในการยึดเหนี่ยวจิตใต้ให้แก่ผู้ป่วยตามประเพณีของภาคอีสานที่เชื่อว่าการผูกข้อต่อแขนเป็นการเสริมความเป็นสิริมงคลและเป็นการอวยพร

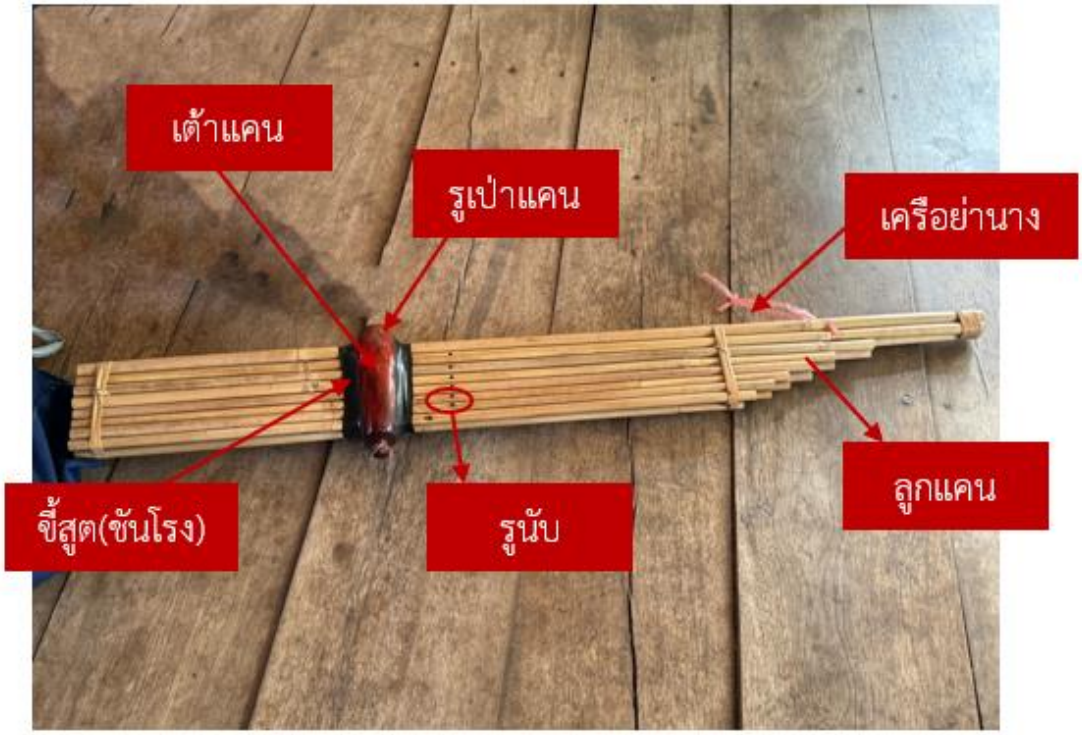
พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบที่ 27 ขั้นตอนที่ 5 ลำเหยาลาผี
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ขั้นตอนที่ 5 ลำเหยาลาผี: เป็นการลำเหยาเพื่อเป็นการแสดงความเคารพเพื่อขอบคุณผีที่ให้ความช่วยเหลือและเชิญให้วิญญาณของผีออกจากร่างหมอเหยา ตลอดจนเป็นการน้อมส่งดวงวิญญาณของผีบรรพบุรุษที่ลงมาให้ความช่วยเหลือในการรักษาครั้งนี้ เป็นอันเสร็จพิธี

**2.2 เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรม**

เครื่องดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีเพียงแคนเป็นส่วนประกอบในพิธีกรรม โดยแคนจะทำหน้าที่บรรเลงตั้งแต่เริ่มพิธีกรรมจนจบพิธีกรรม แคนที่นิยมใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด เป็นแคนลูกแปด คีย์เอไมเนอร์ (Am) โดยมีแหล่งผลิตหลักในท้องถิ่น อยู่ที่บ้านท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับแคนที่เป็นเครื่องดนตรีในพิธีกรรมเอาไว้ 9 หัวข้อ ดังต่อไปนี้




ภาพประกอบที่ 28 แคนในการประกอบพิธีกรรม

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ลักษณะของเครื่องดนตรี: แคน (Khaen) จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทลิ้นอิสระ (Free Reed) มีส่วนประกอบทั้งหมด 5 ส่วน ดังนี้

1. ลูกแคน แคนแปด คีย์ Am ในการวิจัยมีลูกแคนทั้งหมด 16 ลูก (หนึ่งลูก = 1 ท่อน) ใช้ไม้กู่แคนในการทำ เป็นพืชตระกูลไผ่ ภาษาถิ่นเรียกไม้ไผ่เฮี้ย มีลำเล็กๆ ขนาดประมาณเท่านิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้และนิ้วนาง มีปล้องค่อนข้างยาว ภายในมีรู มีเปลือกบาง ช่างแคนจะใช้ไฟลนให้ไม้กู่แคนอ่อนตัวและดัดให้ตรงก่อนนำมาดัดตรงใช้งาน ไม้กู่แคนที่ใช้ทำลูกแคนความยาวแบ่งขนาดตามความเหมาะสมของเสียงแคนและรูปทรงแคน ไม้กู่แคนทุกลำทะลุข้อออกเพื่อให้ลมผ่าน ฝังหลาบโลหะเรียกว่าลิ้นแคน (ซึ่งเลียนแบบมาจากลิ้นนก) ตรงรูสี่เหลี่ยมผืนผ้าเล็กๆ ซึ่งตรงลิ้นแคนนี้เมื่อประกอบเป็นแคนแล้ว จะอยู่ภายในเต้าแคนอีกที มองไม่เห็น หากเป็นแคนลิ้นคู่ รูใส่ลิ้นแคนจะมีสองรูต่อหนึ่งลูกแคน ถัดจากลิ้นแคนขึ้นไปประมาณ 15-20 ซ.ม. ในแนวเดียวกัน จะเจาะรูกลมเล็ก ๆ ลำละหนึ่งรู เพื่อใช้นิ้วปิดเปิดเวลาบรรเลงเพลง เรียกรูนี้ว่า รูนับ ถัดจากลิ้นแคนลงมาด้านล่างระยะห่างขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ ด้านในจะบากรูไว้ลำละรู รูนี้คือรูแพวล่าง เป็นรูพื้นฐานในการ

กำหนดระดับเสียง และถัดจากรูนับขึ้นไปอีก ระยะห่างขึ้นอยู่กับเสียงที่ต้องการ หรือประมาณ 3 เท่าของระยะรูแพวล่างกับลิ้นแคน ด้านในจะบากรูไว้ลำละรู รูนี้ เป็นรูแพวบน เป็นรูสำหรับปรับแต่งระดับเสียง

2. เต้าแคน คือปล้องตรงกลางแคน มีลักษณะกลมเป็นกระเปาะหัวท้ายสอบ ดังภาพประกอบที่ 28 เต้าแคน มีไว้เพื่อประกอบลูกแคนทุกลูกทำเข้าด้วยกันและหุ้มลิ้นลูกแคนไว้ เต้าแคนถูกเจาะรูกลมเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณหนึ่งเซนติเมตรที่หัวเต้า เพื่อใช้ปากเป่าให้ลมผ่านลิ้นแคนทุกลิ้น ระหว่างเต้าแคนและลูกแคนนำขี้สูดมาปิดให้แน่นป้องกันมิให้ลมที่เป่าเข้าไปนั้นรั่วออกมาข้างนอก ไม้ที่นิยมทำเต้าแคน คือไม้ประดู่ไหม ไม้พยุง ไม้แคนหรือไม้ตะเคียน ไม้หนามแท่ง ส่วนมากนิยมใช้ไม้ประดู่ส่วนที่เป็นราก และจะมีไม้กั้นลูกแคนเสียบอยู่ตรงกลางของเต้าแคน

3. ลิ้นแคน มีลักษณะเป็นแผ่นโลหะบางๆ ใช้สำหรับทำลิ้นแคน โดยช่างแคนจะค่อย ๆ ทุบตีก้อนโลหะ จากที่เป็นก้อน ให้เป็นแผ่นเส้นยาวๆ ให้กลายเป็นแผ่นบางๆ พอเหมาะกับการใช้งานโลหะที่ใช้ทำลิ้นแคน เป็นโลหะผสมระหว่างทองแดงกับเงิน เรียกว่า แคนลิ้นเงิน เป็นที่นิยมในหมู่หมอแคน และมีราคาสูงเนื่องจากทองแดงและเงินมีราคาค่อนข้างสูง ให้โทนเสียงในลักษณะนุ่มนวล มีเสียงสดใสโทนแหลมของโลหะทองแดง และเสียงโทนทุ้มของโลหะเงิน ดังนั้น แคนลิ้นเงินจึงให้เสียงที่ฟังไพเราะ นุ่ม สบายหูผู้ฟัง หากต้องการให้ออกโทนทุ้ม ช่างแคนจะเพิ่มส่วนผสมของเงินในการทำลิ้นแคน แต่หากมีส่วนผสมของเงินมากไป การสปริงตัวหรือการคืนตัวของลิ้นจะทำได้ไม่ดีเท่าที่ควร ส่งผลให้ลิ้นนองง่าย

4. ขี้สูต (ซันโรง) เป็นขี้ผึ้งเหนียวสีดำที่ได้จากรังของแมลงชนิดหนึ่งตัวเล็กกว่าผึ้ง ภาคอีสานเรียกว่าแมลงขี้สูตคุณสมบัติของ ภาษาทางราชการ ชื่อแมลงซันโรง เป็นแมลงขนาดเล็กหลายชนิดหลายสกุล ในวงศ์ Apidae โดยทั่วไปมีขนาดลำตัวยาวไม่เกิน 10 มิลลิเมตร อยู่รวมกันเป็นฝูง และแบ่งวรรณะเหมือนผึ้ง แต่ไม่มีเหล็กในอย่างผึ้งทั่วไป จึงไม่สามารถต่อยได้ ขี้ผึ้งชนิดนี้มีความเหนียวไม่ติดมือ และไม่แห้งกรอบ ขี้สูตใช้ผนึกช่องว่างระหว่างลูกแคนกับเต้าเพื่อไม่ให้ลมที่ผ่านเข้าทางปากรั่วไหลออกจากเต้า

5. เชือกมัด นิยมใช้เถาย่านาง หรือหวาย ในการทำหน้าที่เป็นเชือกในการมัดลูกแคนให้เป็นแพที่แน่นหนา นิยมตากให้แห้งแล้วจึงนำมาใช้

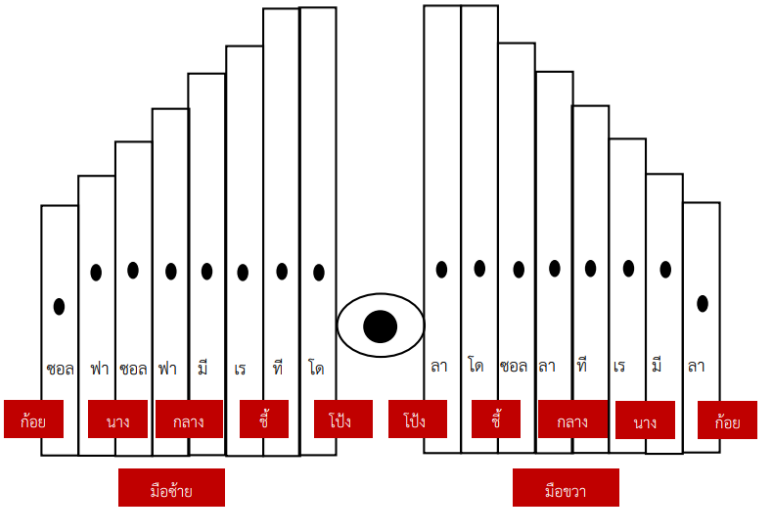
เมื่อนำส่วนประกอบทั้งหมดมาประกอบเข้ากันด้วยกรรมวิธีของช่างแคนจะกลายเป็นแคนที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละช่างที่แตกต่างกันออกไปทั้งในด้านรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันโดยสังเกตได้จากเต้าแคน และด้านของเสียงที่เกิดจากส่วนผสมของลิ้นแคนที่เป็นสูตรเฉพาะของช่างแคนแต่ละคน โดยแคนที่หมอแคนใช้ประกอบพีกรรมเหยาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นแคนลูก 8 คีย์เอไมเนอร์ (Am) มีลักษณะเสียงที่สดใส และกังวาน โทนเสียงค่อนข้างบาง ใส เล็ก แหลม เป็นเอกลักษณ์ของเสียงแคนในทางอีสานเหนือ

6. หน้าที่ของเครื่องดนตรี แคน ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีหลักในพิธีกรรมที่บรรเลงตลอดพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มต้นประกอบพิธีกรรมคล้ายเป็นสัญญาณในการเริ่มต้นพิธีกรรม และจบพิธีโดยหมอเหยาจะเริ่มต้นพิธีกรรมเมื่อเสียงแคนเริ่มบรรเลง แคนทำหน้าที่บรรเลงคลอประกอบการขับลำของหมอเหยาโดยเป็นองค์ประกอบสำคัญของการทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารระหว่างหมอเหยากับผี และช่วยส่งเสริมให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์ โดยเอื้อให้บรรยากาศในการประกอบพิธีกรรมพิธีกรรมมี ความศักดิ์สิทธิ์ การเพิ่มจังหวะเร่งเร้าให้เกิดความตื่นเต้นจังการเพิ่มจังหวะความเร็วของแคนตามอิริยาบถของหมอเหยา ระหว่างหมอเหยากับหมอแคนจะต้องทำหน้าที่ให้สอดคล้องกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกันในระหว่างการประกอบพิธีกรรม

ภาพประกอบที่ 29 ลักษณะการจับแคน

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

7. การจับแคน หมอแคนจะใช้มือขวาและมือซ้ายประกบที่เต้าแคน และหันเต้าแคนด้านที่มีรูเป่าเข้าหาปากตัวเอง โดยใช้อุ้งมือประคองเต้าคองเอาไว้ในระดับที่ปากสามารถเป่าได้ และใช้สันมือหนีบเต้าแคน ลักษะคล้ายการประนมมือ โดยปลายนิ้วมืออยู่เหนือเต้าแคนเพื่อใช้ปิดรูเสียงและขยับไปมาระหว่างลูกแคนเพื่อกำหนดเสียง ลักษณะแขนของหมอแคนจะพับงอเข้าหาตัวเพื่อช่วยพยุงแคน ลำตัวของแคนส่วนปลายทิ้งลงด้านล่างระหว่างแขนทั้งสองข้างของหมอแคน และตัวแคนอาจเบี่ยงไปด้านซ้ายหรือขวาตามความถนัดของหมอแคน




ภาพประกอบที่ 30 ตำแหน่งการวางนิ้วแคน
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

8. วิธีการบรรเลง แคนแปด มีลูกแคนจำนวน 8 ลูก เป็นแคนสำหรับการเป่าประสานเสียงไปกับการร้องหรือการขับลำ ระบบของแคนแปดมีเสียงทั้งหมด 16 เสียง แต่มีเสียงที่ซ้ำกัน 2 เสียง คือ เสียงซอล และ เสียงฟา จึงทำให้เกิดเสียงที่มีระดับเสียงแตกต่างกันทั้งหมด 15 เสียง เรียงลำดับจากเสียงสูงไปยังเสียงต่ำ ดังนี้ คือ ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ซอล ลา ที โด เร มี ฟา ซอล ลา เมื่อนำลำเสียงมาเทียบกับลำดับลูกแคนแล้วจะได้ดังภาพประกอบที่ 30 ตำแหน่งการวางนิ้วแคน

| | ชื่อเรียก | เสียง | เสียง | ชื่อเรียก | |
|---|---|---|---|---|---|
| | โป้ซ้าย | โด | ลา | โป้ขวา (ทุ่ง) | |
| | แม่เวียง | ที | โด | แม่เช | |
| | แม่แก่ | เร | ซอล | สะแนน | |
| มือซ้าย | แม่ก้อยขวา | มี | ลา | ฮับทุ่ง | มือขวา |
| | แม่ก้อยซ้าย | ฟา | ที | ลูกเวียง | |
| | สะแนน | ซอล | เร | แก่น้อย | |
| | ก้อยซ้าย | ฟา | มี | ก้อยขวา | |
| | เสพซ้าย | ซอล | ลา | เสพขวา | |

ตารางที่ 7 ชื่อเรียกลูกแคน

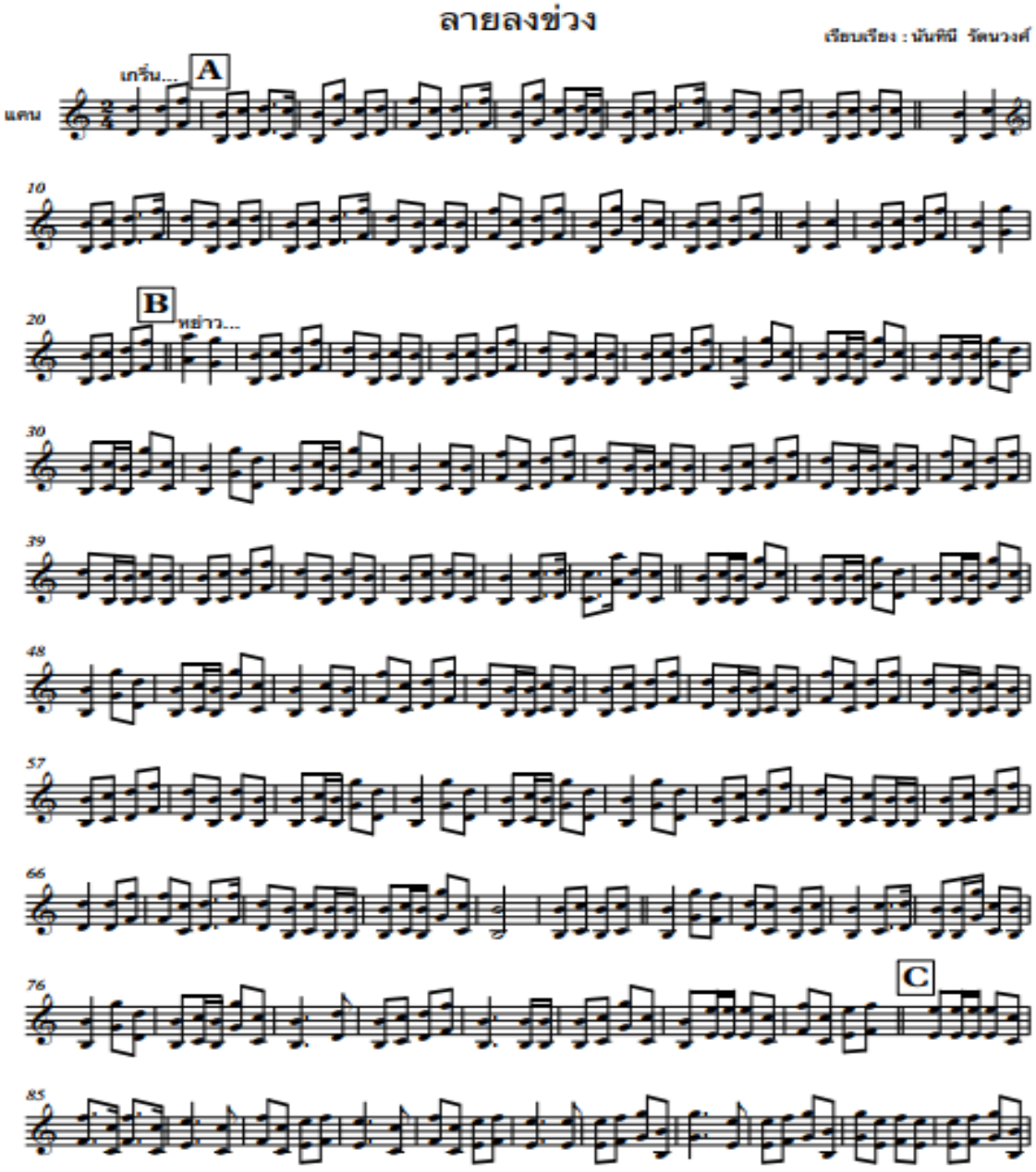
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

9. การเป่า ผู้เป่าแคนสามารถทำให้แคนเกิดเสียงได้โดยใช้ลมทั้งในลักษณะการเป่าลมออกจากปาก และการดูดลมเข้าสู่ปาก และบังคับให้เกิดเสียงที่ต้องการโดยการใช้นิ้วปิดรูเสียง นิ้วมือทั้งสองข้างของหมอแคนจะขยับไปมาในตำแหน่งตามภาพประกอบที่ 30 หมอแคนสามารถทำให้แคนเกิดเสียงได้อย่างต่อเนื่องเพราะวิธีการเป่าทำได้ทั้งเป่า และดูด การใช้ลมควรใช้ลม ที่สม่ำเสมอ เสียงทุกเสียงควรจะดังเท่ากัน คู่เสียงของแคนจะดังเท่ากันและมีระเสียงที่ประสานคู่กันอย่างแนบสนิท จึงจะได้เสียงที่กลมกล่อมของแคน เมื่อต้องการสร้างเสียงที่สั้น รัว หรือเร็วขึ้น ผู้บรรเลงจะใช้การตัดลมด้วยลิ้น หมอแคนที่ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์ให้การณ์ว่า หากฝึกจนชำนาญสามารถหายใจเข้าและหายใจออกระหว่างการเป่าได้ หรือเรียกว่า การระบายลม และควรฝึกการใช้ลมจากท้องไม่ควรใช้ลมจากปากที่เก็บไว้ในกระพุ้งแก้ม

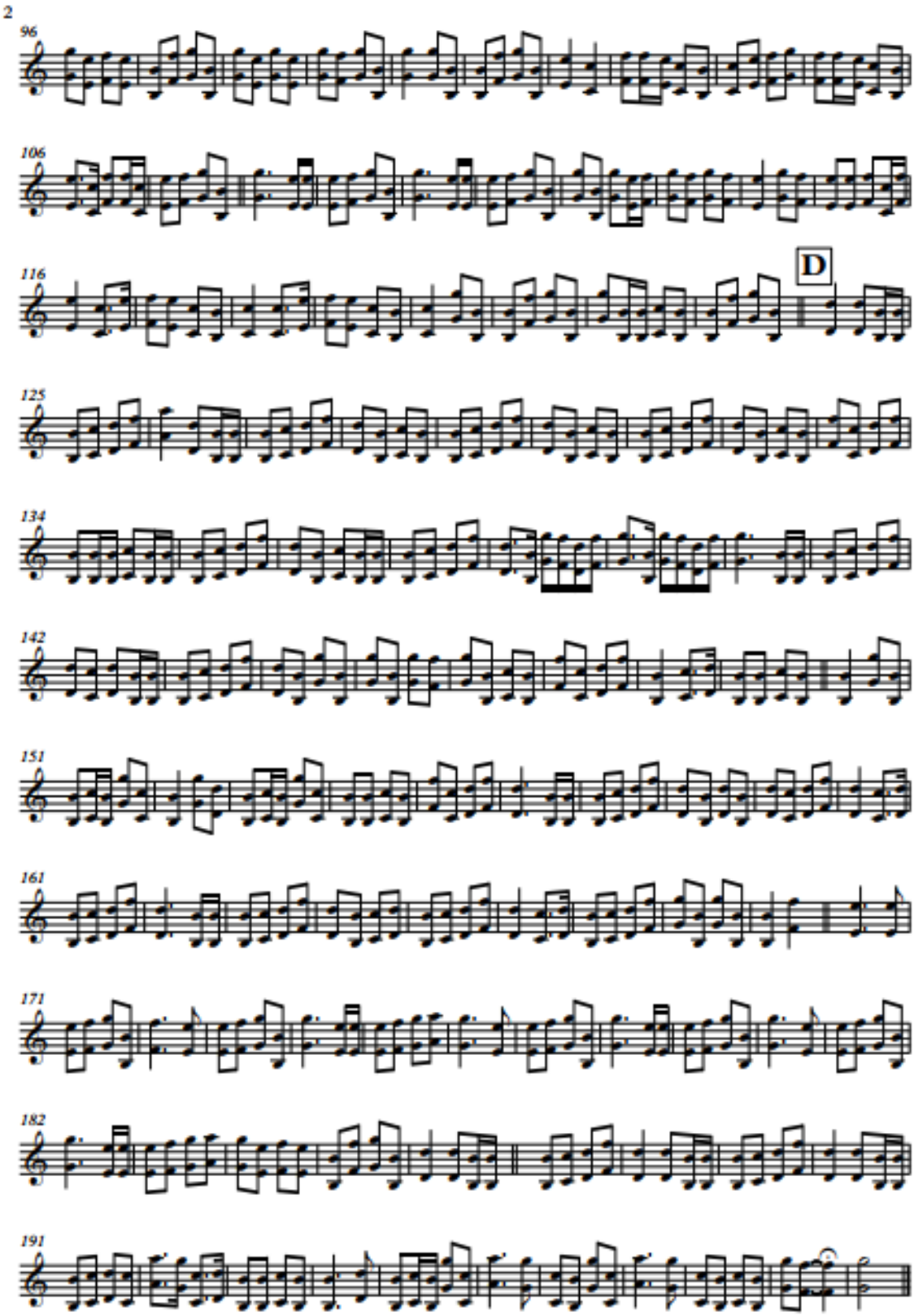
**2.3 บทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม**

ในการวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด ผู้วิจัยได้บันทึกเสียงของบทเพลงและนำเสียงมาจำแนกโดยการบันทึกโน้ตในระบบโน้ตสากล จากการเก็บข้อมูลพบว่า ลายบรรเลงที่หมอแคนใช้เป็นลายลงข่วงที่มีการบรรเลงจากจังหวะที่ค่อนข้างช้า ในช่วงลำเหยาป่าวผี ก่อนจะค่อย ๆ เร่งจังหวะเพลงขึ้นตามอิริยาบถของหมอเหยาในช่วงเหยาปัวรักษาโรคที่หมอเหยาจะมีการเคลื่อนไหวตัวที่รุนแรงมากขึ้น ปรบมือแรงขึ้น ลุกขึ้นฟ้อนรำ และเริ่มลดทอนจังหวะช้าลงในช่วงท้ายของพิธีกรรม จนกลับสู่จังหวะช้าเช่นช่วงเริ่มเกริ่นเพลง

2.3.1 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์บทเพลงในพิธีกรรม ผู้วิจัยบันโน้ตที่ได้จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลให้อยู่ในรูปแบบของโน้ตสากล ตามจังหวะการบรรเลงของหมอแคน และจะนำเสนอวิธีการวิเคราะห์ลายลงข่วงซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมดังต่อไปนี้




ภาพประกอบที่ 31 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์หน้าที่ 1

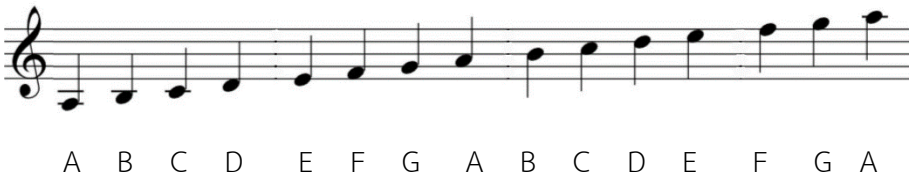
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 32 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์หน้าที่ 2

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

2.3.2 โครงสร้างหลักของบทเพลง (Formal Structure)

จากการศึกษาและวิเคราะห์พบว่า บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีลักษณะทำนองที่ชัดเจนคือเป็นเพลงตอนเดียว มีรูปแบบคล้ายกันแทบทั้งบทเพลง เป็นการบรรเลงทำนองสั้น ๆ ซ้ำไปซ้ำมา หรือที่เรียกว่า Iterative มีความแตกต่างเพียงเล็กน้อยที่มีการประดับตกแต่งโน้ตในลักษณะของการจ้าดแคนในบางห้องเพลงที่ต้องการเปลี่ยนโน้ตลงเพื่อนับรอบขึ้นใหม่ เป็นเทคนิคการบรรเลงของหมอแคน โครงสร้างหลักของทำนอง จึงเป็นรูปแบบเอกบท (Unitary Form)

2.3.3 บันไดเสียง (Scale)

ลายลงข่วงเป็นบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีบันไดเสียงของบทเพลงอยู่ในบันไดเสียง เอไมเนอร์ (Am) มีตำแหน่งเสียงเมื่อเทียบกับโน้ตสากล ดังภาพประกอบที่ 33 โน้ตในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am)

ภาพประกอบที่ 33 โน้ตในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am)
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

2.3.4 พื้นผิว (Texture)

บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นบทเพลงประเภททำนองเดี่ยว (Monophonic Texture)

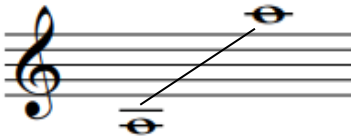
2.3.5 สีสันของเสียง (Tone Color)

มีลักษณะเสียงที่สดใส และกังวาน โทนเสียงค่อนข้างบาง ใส เล็ก แหลม เป็นเอกลักษณ์ของเสียงแคนในทางอีสานเหนือ บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีเสียง โด เร มี ซอล และเสียงทีเป็นเสียงหลัก พบลักษณะเสียงอยู่ 2 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบที่ 1 มีความดัง-เบา และมีจังหวะตกอยู่ท้ายวลี การถ่ายทอดความรู้สึกของบทเพลงเป็นลักษณะของการเชื้อเชิญ วิงวอน สื่อถึงความรู้สึกเลื่อมใส ศรัทธา บูชาเซ่นไหว้ และต่อรองสร้าง

เงื่อนไข รูปแบบที่ 2 มีความดัง-เบา และมีจังหวะตก อยู่ท้ายวลี แต่มีความกระฉับกระเฉง เร่งเร้า คล้ายเป็นการสร้างความเชื่อมั่นผ่านเสียง ให้เกิดความน่าเชื่อถือ และสื่อถึงความตั้งใจในการรักษา เงื่อนไงจากการเสี่ยงทาย

2.3.6 ช่วงเสียง (Range)

ช่วงของบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีเสียงที่ต่ำที่สุดคือ เสียง ลา และเสียงสูงสุดคือ เสียง ลา ใน Octave ที่ 3 ดังภาพประกอบที่ 34 ช่วงเสียงของบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม



A A

ภาพประกอบที่ 34 ช่วงเสียงของบทเพลงในพิธีกรรม

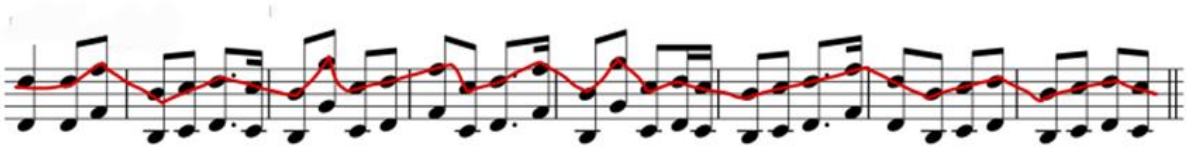
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

2.3.7 ทำนอง (Melody)

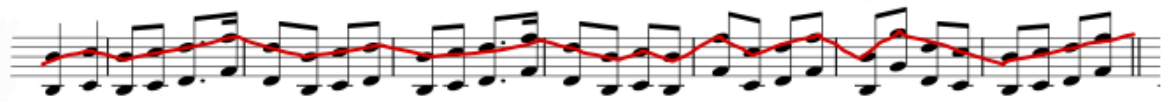
บทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีรูปแบบที่ชัดเจนว่าเป็นเอกบท (Unitary Form) และเล่นวนซ้ำไปมาตั้งแต่เริ่มจนจบการประกอบพิธีกรรม ผู้วิจัยจึงจำแนกหัวข้อในการศึกษาทำนองเพลงดังต่อไปนี้

1. จำแนกทิศทางการดำเนินทำนอง

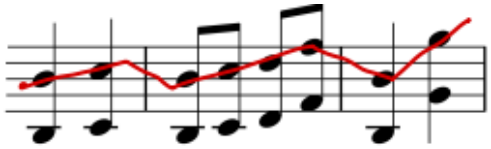
ผู้วิจัยได้จำแนกทิศทางการดำเนินทำนองบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด โดยแยกบทเพลงออกเป็นประโยคทั้งสิ้น 44 ประโยค ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (A minor Scale) โดยมีทิศทางการดำเนินทำนอง ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 ท่อนลำป่าวผี ห้องเพลงที่ 1-8

ภาพประกอบที่ 35 ประโยคที่ 1
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

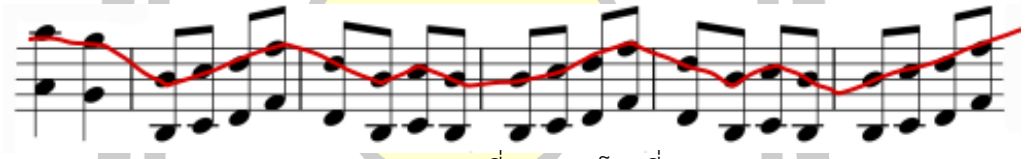
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด และ เร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 และเคลื่อนที่ลงมาถึงโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียงที ในห้องเพลงที่ 3 ก่อนจะกระโดดขึ้นไปในระยะคู่ 6 ที่เสียงซอล พบปรากฏซ้ำในลักษณะนี้ในห้องเพลงที่ 5 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 1 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้นก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 2 ท่อนลำป่าวผี ห้องเพลงที่ 9-16

ภาพประกอบที่ 36 ประโยคที่ 2
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

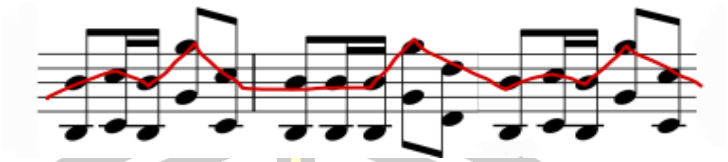
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด เร และ ฟา ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 เคลื่อนที่ลงมาถึงโน้ตเสียงต่ำสุดคือเสียงที ในท้ายห้องเพลงที่ 13 ก่อนจะกระโดดขึ้นไปที่เสียงฟาในระยะคู่ 5 ห้องเพลงที่ 14 พบปรากฏซ้ำในลักษณะนี้ในห้องเพลงที่ 15 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 2 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่น ที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้นก่อนจะเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นในห้องเพลงสุดท้ายห้องเพลงที่ 16 และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 3 ท่อนลำป่าวผี ห้องเพลงที่ 17-20

ภาพประกอบที่ 37 ประโยคที่ 3
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

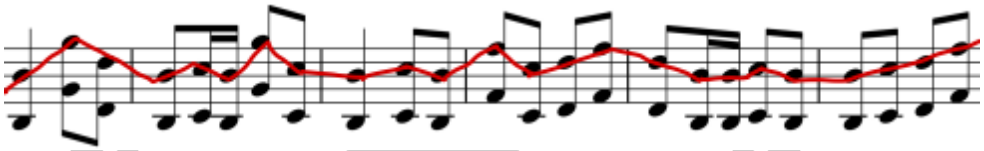
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดยกระขึ้นลงในระยะคู่ 5 และ คู่ 6 ในช่วงห้องเพลงที่ 18-19 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 3 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้นก่อนจะเคลื่อนที่สลับฟันปลาให้ห้องเพลงที่ 20 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 4 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 21-26

ภาพประกอบที่ 38 ประโยคที่ 4
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

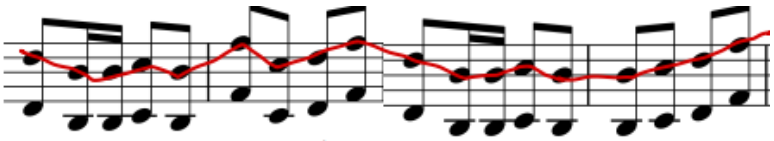
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด เร และ ฟา ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงลา แล้วเคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 4 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นให้ห้องเพลงที่ 26 ห้องเพลงสุดท้าย ก่อนจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Simple Intervals)

ประโยคที่ 5 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 27-30

ภาพประกอบที่ 39 ประโยคที่ 5
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด เร และ ซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะ 1 คู่ 2 คู่ และคู่ 3 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 5 เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับฟันปลากระโดดขึ้นลงในระยะคู่ 4 คู่ 5 และ คู่ 6 ในบางช่วงและเคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้น และเคลื่อนที่ไปยังเสียงสูงสุดก่อนจะเคลื่อนที่ลาดลงในห้องเพลงที่ 30 ห้องเพลงสุดท้าย ทำให้จบประโยคด้วยคู่ 5 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

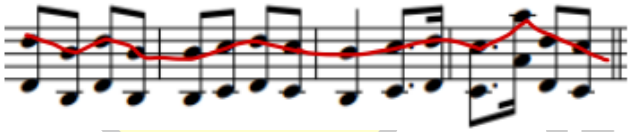
ประโยคที่ 6 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 31-36

ภาพประกอบที่ 40 ประโยคที่ 6
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และฟา ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 6 เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับฟันปลาที่ระยะคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 6 ในบางช่วงและเคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 36 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 7 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 37-40

ภาพประกอบที่ 41 ประโยคที่ 6

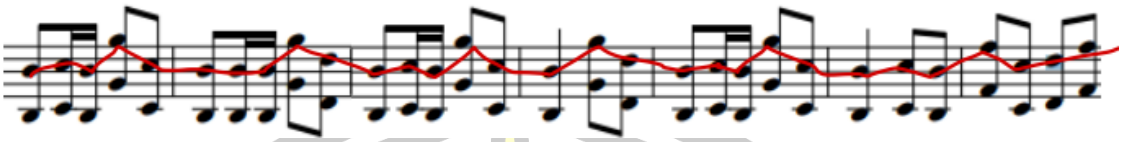
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด เร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1คู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดยกระโดดขึ้นลงในระยะคู่ 4 และคู่ 5 ในบางช่วง ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 7 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงสุดท้ายห้องที่ 40 และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

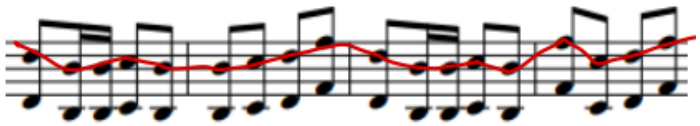
ประโยคที่ 8 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 41-44

ภาพประกอบที่ 42 ประโยคที่ 8

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

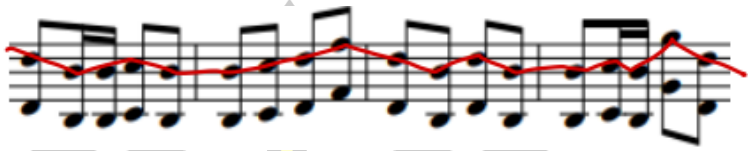
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด เร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 8 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะกระโดดขึ้นยังเสียงโน้ตเสียงสูงสุดคือเสียงลาในห้องเพลงที่ 40 ห้องเพลงสุดท้าย และกระโดดลงมายังโน้ตเสียงเรทันที ทำให้ตอนจบประโยคมีทิศทางลาดลงก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 9 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 45-51

ภาพประกอบที่ 43 ประโยคที่ 9
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

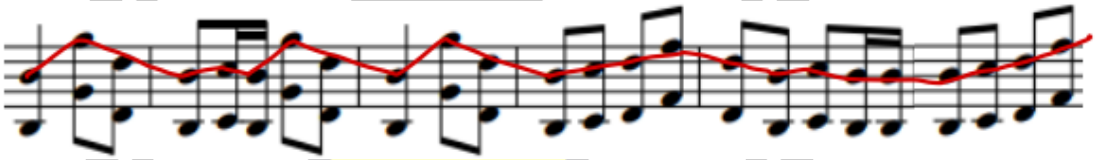
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1คู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดยกระโดดขึ้นลงสลับฟันปลาในระยะคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 6 ในท้ายห้องเพลงช่วงต้นถึงกลางประโยคเพลง ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 9 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นและกระโดดขึ้นในระยะคู่ 6 และลงมาแบบข้ามขั้นในระยะคู่ 4 ของแต่ละท้ายห้องเพลง และมีทิศทางขึ้นในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 51 และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 10 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 52-55

ภาพประกอบที่ 44 ประโยคที่ 10
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

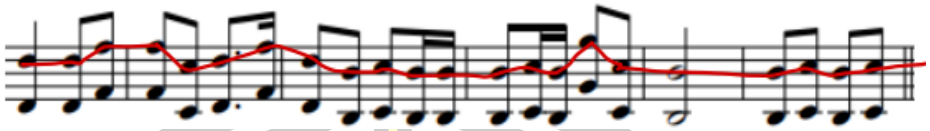
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 10 เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในช่วงท้ายประโยคโดยกระโดดจากโน้ตเสียงทีขึ้นไปในระยะคู่ 5 และกระโดดลงมายังคู่ 4 ที่โน้ตเสียงโดในห้องเพลงสุดท้ายก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 11 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 56-59

ภาพประกอบที่ 45 ประโยคที่ 11
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

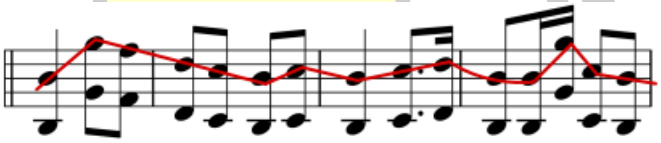
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 11 เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในช่วงท้ายประโยคโดยกระโดดจากโน้ตเสียงทีขึ้นไปในระยะคู่ 6 และกระโดดลงมาจบประโยคด้วยคู่ 4 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 12 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 60-65

ภาพประกอบที่ 46 ประโยคที่ 12
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

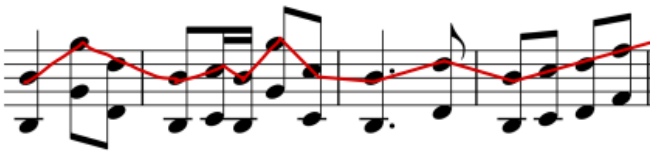
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด เร และซอลเริ่มต้นประโยคด้วยเสียงที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 12 เคลื่อนที่ขึ้นลงสลับฟันปลาที่ระยะคู่ 4 คู่ 5 และคู่ 6 ในบางช่วงและเคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 65 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 13 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 66-71

ภาพประกอบที่ 47 ประโยคที่ 13
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

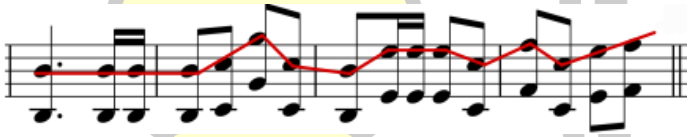
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1คู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดดกระโดดจากโน้ตเสียงทีขึ้นไปที่ระยะคู่ 6 ที่โน้ตเสียงซอลก่อนจะกระโดดลมาทันทีที่ระยะคู่ 5 ที่โน้ตเสียงโด ในห้องเพลงที่ 69 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 13 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลา และเคลื่อนที่แบบคงที่ในช่วงท้ายของประโยคเพลง และจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 14 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 72-75

ภาพประกอบที่ 48 ประโยคที่ 14
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

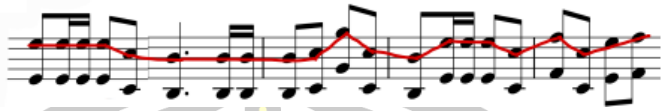
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 14 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในช่วงต้นและท้ายประโยคโดยกระโดดจากโน้ตเสียงทีขึ้นไปในระยะคู่ 4 และคู่ 6 ก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 15 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 76-79

ภาพประกอบที่ 49 ประโยคที่ 15
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

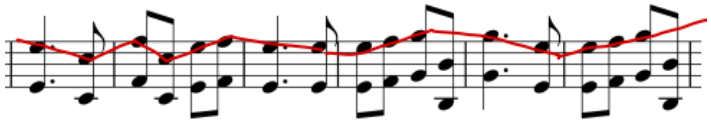
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และ เร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ในต้นประโยคโดยกระโดดขึ้นลงที่ระยะคู่ 4 และคู่ 6 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 15 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นช่วงท้ายเพลงในห้องเพลงที่ 79 ห้องเพลงสุดท้ายก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 16 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 80-83

ภาพประกอบที่ 50 ประโยคที่ 16
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

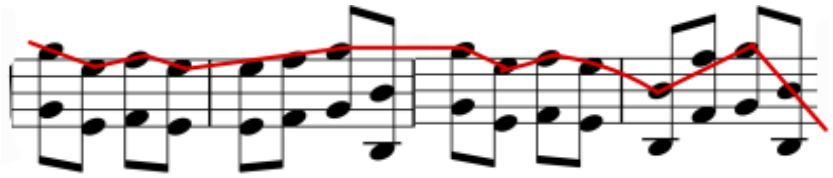
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงทีและมีทิศทางคงที่ เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 จากนั้นค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นลงคู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 16 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในช่วงกลางและท้ายประโยคโดยกระโดดจากโน้ตเสียงทีขึ้นลงในระยะคู่ 5 ก่อนจะจบประโยคทิศทางขึ้นและคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 17 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 84-87

ภาพประกอบที่ 51 ประโยคที่ 17
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

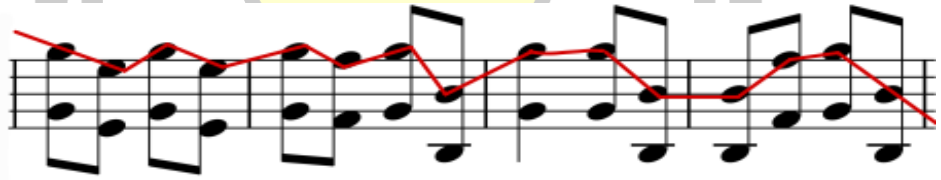
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตโด เร และมี ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงทีและมีทิศทางคงที่ เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 จากนั้นเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดยกระโดดขึ้นลงในระยะคู่ 4 และคู่ 5 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 17 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงสุดท้าย ห้องเพลงที่ 87 และจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 18 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 88-93

ภาพประกอบที่ 52 ประโยคที่ 18
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

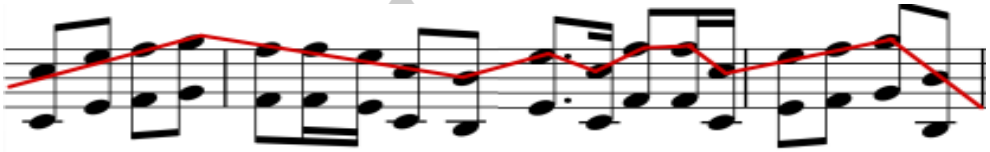
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตโด มี และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงมี เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 คู่ 3 และคู่ 4 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 18 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 93 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 19 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 94-97

ภาพประกอบที่ 53 ประโยคที่ 19
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

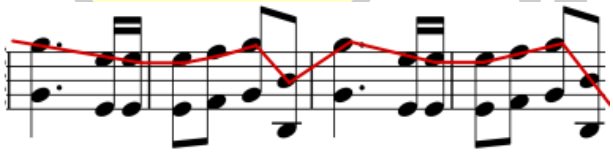
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา ซอล และที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 คู่3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 19 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดยกระโดดขึ้นไปในระยะคู่ 5 ก่อนจะกระโดดลงมาในระยะคู่ 6 ในช่วงท้ายปะโยค ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 97 ห้องเพลงสุดท้าย และจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 20 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 98-102

ภาพประกอบที่ 54 ประโยคที่ 20
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

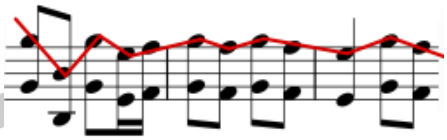
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา ซอล และที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 คู่3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 20 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น สลับฟันปลาในช่วงท้าย เคลื่อนที่ลงทันทีในห้องเพลงที่ 102 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 21 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 103-107

ภาพประกอบที่ 55 ประโยคที่ 21
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

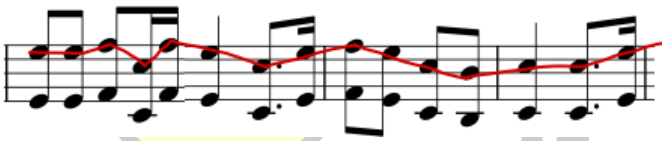
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตโด มี ฟา ซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงฟา เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 คู่3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 20 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นโดยกระโดดขึ้นไปในระยะคู่ 4 ในห้องเพลงที่ 106 ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 107 ห้องเพลงสุดท้าย และกระโดดลงทันทีก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 22 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 108-111

ภาพประกอบที่ 56 ประโยคที่ 22
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 คู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 22 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 111 ห้องเพลงสุดท้าย และกระโดดลงทันทีก่อจะจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

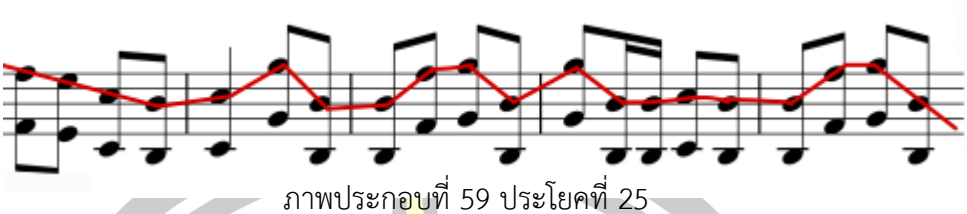
ประโยคที่ 23 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 112-114

ภาพประกอบที่ 57 ประโยคที่ 23
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา ซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 คู่3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 23 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลา โดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะเคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงสุดท้าย ห้องเพลงที่ 114 และจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 24 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 115-118

ภาพประกอบที่ 58 ประโยคที่ 24
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

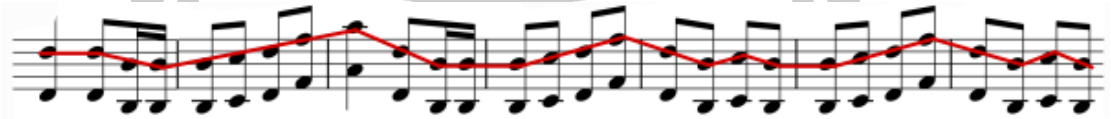
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตโด มี และ ฟา ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงมี เคลื่อนที่แบบคงที่ด้วยระยะคู่ 1 ในช่วงต้นประโยคและค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นด้วยระยะคู่ 2 คู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 24 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะเคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 118 ห้องเพลงสุดท้าย และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 25 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 119-123

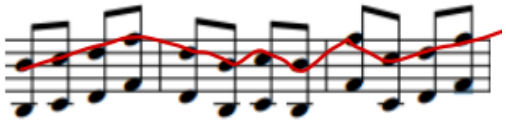


ภาพประกอบที่ 59 ประโยคที่ 25
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด ซอล และที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงฟา เคลื่อนที่ลงด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในระยะคู่ 5 ในห้องเพลงที่ 120 และระยะคู่ 8 ในห้องเพลงที่ 122-123 ภาพรวมของการเคลื่อนที่ในประโยคที่ 25 เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงเสียงทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น และเคลื่อนที่ไปยังเสียงสูงสุดที่ระยะคู่ 8 ก่อนจะเคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงที่ 123 ห้องเพลงสุดท้ายและกระโดดลงทันทีก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

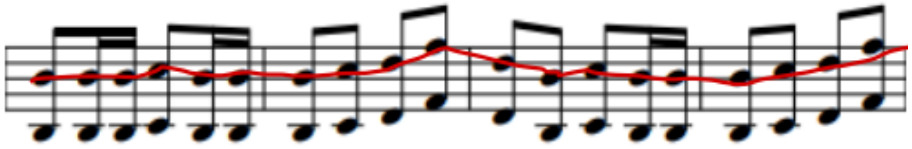
ประโยคที่ 26 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 124-130

ภาพประกอบที่ 60 ประโยคที่ 26
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด เร และมี ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 คู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 26 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ลาดลงในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 130 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 27 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 131-133

ภาพประกอบที่ 61 ประโยคที่ 27

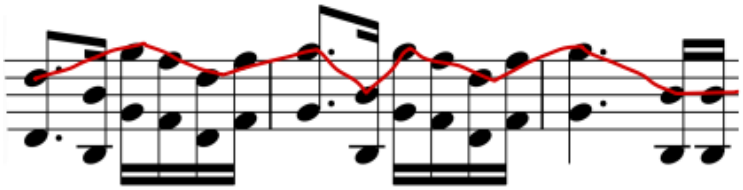
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด เร และฟา ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในระยะคู่ 5 และคู่ ในช่วงท้ายประโยค ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 27 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 133 ห้องเพลงสุดท้าย และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

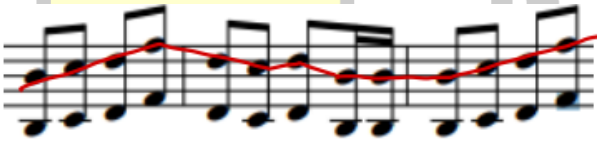
ประโยคที่ 28 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 134- 137

ภาพประกอบที่ 62 ประโยคที่ 28

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

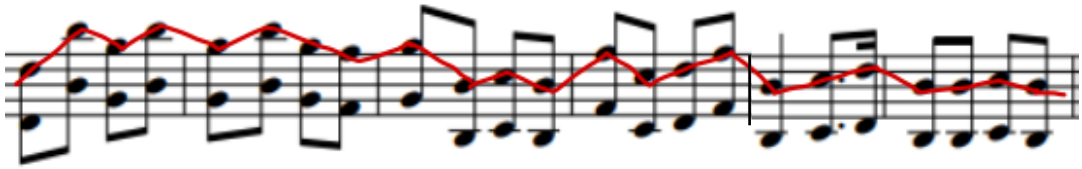
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที และโด ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 28 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างคงที่ในช่วงแรกและเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในท้ายประโยคห้องเพลงที่ 137 และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 29 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 138-140

ภาพประกอบที่ 63 ประโยคที่ 29
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

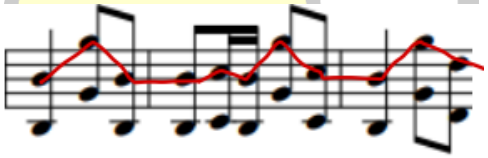
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตเร ฟา ซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคและเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในระยะคู่ 6 ก่อนจะเคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 29 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในช่วงแรกก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะมีทิศทางลาดลงแบบข้ามขึ้นในระยะคู่ 6 ในท้ายประโยคและจบประโยคด้วยคู่ 1 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 30 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 141-143

ภาพประกอบที่ 64 ประโยคที่ 30
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

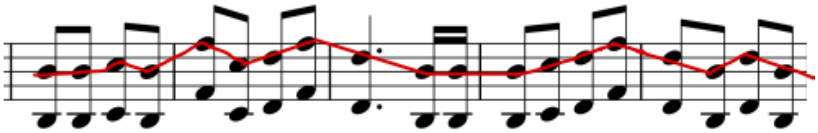
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 30 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในท้ายประโยคห้องเพลงที่ 143 ห้องเพลงสุดท้าย และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 31 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 144- 149

ภาพประกอบที่ 65 ประโยคที่ 31
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

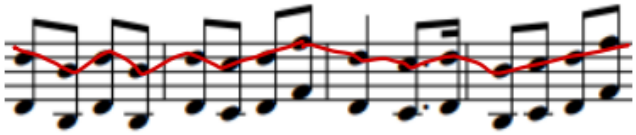
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตเร ฟา ซอล และที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเรและเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นขึ้นลงในระยะคู่ 6 บางช่วงของประโยคเพลง ก่อนจะเคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 31 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ค่อนข้างคงที่ในช่วงแรกและเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น และจบประโยคทิศทางคงที่ด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 32 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 150-152

ภาพประกอบที 66 ประโยคที 32
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

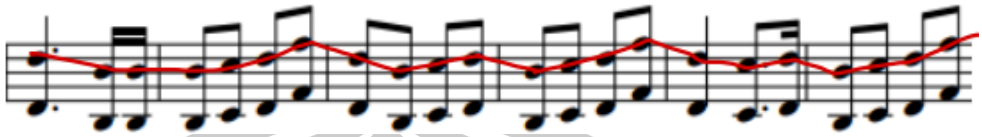
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงทีและเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นขึ้นลงในระยะคู่ 6 และเคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 และคู่ 2 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 32 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบสลับฟันปลาที่ระยะคู่ 6 ในบางช่วงเพลง และเคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงแบบข้ามขั้นและทีละขั้น และจบประโยคทิศทางลงด้วยคู่ 4 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 33 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 153-157

ภาพประกอบที่ 67 ประโยคที่ 33
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

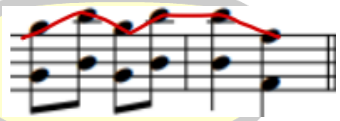
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที จากนั้นค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นลงคู่ 2 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นขึ้นลงในระยะคู่ 6 ในต้นประโยคและบางช่วงของประโยคเพลง ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 33 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะจบประโยคทิศทางขึ้นและคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 34 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 158-161

ภาพประกอบที่ 68 ประโยคที่ 34
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

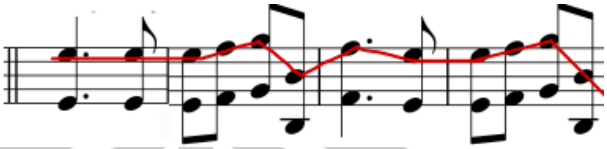
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 คู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 34 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงสุดท้าย ห้องเพลงที่ 161 และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 35 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 162-167

ภาพประกอบที่ 69 ประโยคที่ 35
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

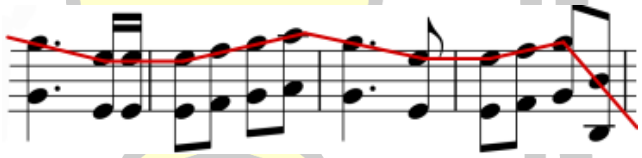
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 คู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 35 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงสุดท้าย ห้องเพลงที่ 167 และจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 36 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 168-169

ภาพประกอบที่ 70 ประโยคที่ 36
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

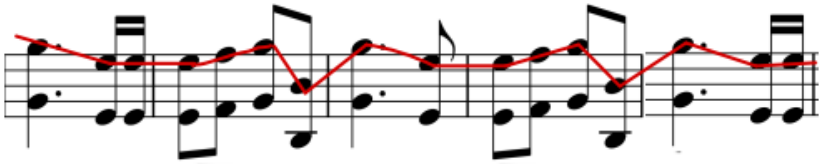
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตซอล และที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 และ คู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 35 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบที่ละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะเคลื่อนที่ขึ้นในห้องเพลงสุดท้าย ห้องเพลงที่ 169 และจบประโยคด้วย คู่ 4 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 37 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 170-173

ภาพประกอบที่ 71 ประโยคที่ 37
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

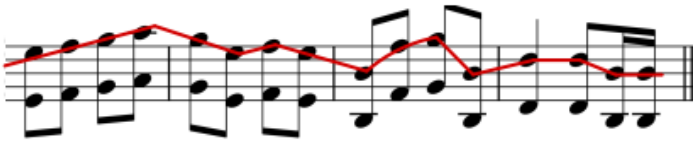
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงมี เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 พบการกระโดดแบบข้ามขั้นในระยะคู่ 4 ที่ห้องเพลงที่ 172 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 30 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบคงที่ในช่วงแรกและค่อย ๆ เคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 173 ห้องเพลงสุดท้ายและกระโดดลงทันทีก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 38 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 174-177

ภาพประกอบที่ 72 ประโยคที่ 38
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

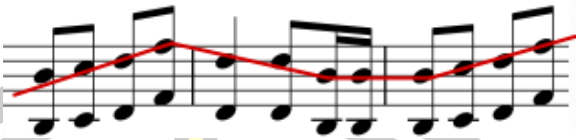
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 38 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ เคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 177 ห้องเพลงสุดท้ายและกระโดดลงทันทีก่อนจะจบประโยคด้วยคู่ 6 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 39 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 178-182

ภาพประกอบที่ 73 ประโยคที่ 39
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

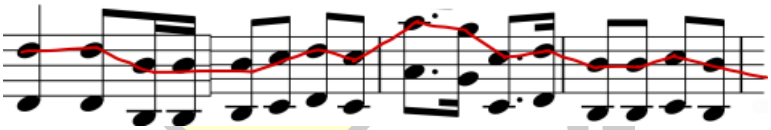
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา และซอล ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงซอล เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 39 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ เคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ลาดลงในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 182 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 1 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 40 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 183-186

ภาพประกอบที่ 74 ประโยคที่ 40
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

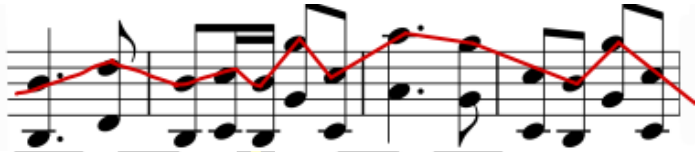
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตมี ฟา ซอล และที ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงมี เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในห้องเพลงที่ 185 ที่ระยะคู่ 5 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 40 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ เคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้นก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ลาดลงและคงที่ในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 186 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 1 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 41 ท่อนลำเหยาลาผี ห้องเพลงที่ 187-189

ภาพประกอบที่ 75 ประโยคที่ 41
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

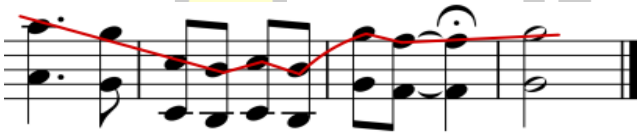
โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงที เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 41 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ เคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 189 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 42 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 190-193

ภาพประกอบที่ 76 ประโยคที่ 42
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ตที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงเร เคลื่อนที่ด้วยระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในห้องเพลงที่192 โดยกระโดดขึ้นลงที่ระยะคู่ 5 และคู่ 6 ภาพรวมการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 42 เป็นลักษณะการเคลื่อนที่แบบค่อย ๆ เคลื่อนที่ แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) เคลื่อนที่ในลักษณะคลื่นที่ระดับเสียงมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาโดยไล่ระดับขึ้นลงทีละขั้น ก่อนจะค่อย ๆ คงที่ในท้ายประโยคในห้องเพลงที่ 193 ห้องเพลงสุดท้ายและจบประโยคด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

ประโยคที่ 43 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 194-197

ภาพประกอบที่ 77 ประโยคที่ 43
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และเร ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงทีเคลื่อนที่ทีละขั้นในต้นประโยค จากนั้นเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยเคลื่อนที่กระโดดไปมาในระยะคู่ 5 และ คู่ 6 ในบางช่วงเพลงก่อนจะจบประโยคในทิศทางลงด้วยคู่ 5 เมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals)

ประโยคที่ 44 ท่อนลำเหยาปัว ห้องเพลงที่ 198-201

ภาพประกอบที่ 78 ประโยคที่ 44
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

โน้ตหลักของประโยคซึ่งเป็นโน้ตจังหวะตก ได้แก่โน้ต ที โด และฟา ซึ่งลักษณะของทิศทางการดำเนินทำนองนั้น เริ่มต้นประโยคด้วยโน้ตเสียงลา และเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นในต้นประโยคโดยกระโดดขึ้นลงในระยะคู่ 4-5 ก่อนจะเคลื่อนที่ทีละขั้น จากนั้นพบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นอีกครั้งในห้องท้ายห้องเพลงที่ 200 โดยเคลื่อนที่กระโดดขึ้นจากคู่ 2 ไปยังคู่ 6 ก่อนจะจบประโยคอย่างคงที่ด้วยคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals)

2.3.8 รูปแบบการดำเนินทำนอง

จากการจำแนกทิศทางการดำเนินทำนองของบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมทั้งสิ้น 44 ประโยค พบว่ามีรูปแบบการดำเนินทำนองอยู่ 4 รูปแบบ ได้แก่

รูปแบบที่ 1 การดำเนินทำนองแบบเคลื่อนที่ทีละขั้น

ภาพประกอบที่ 79 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 1
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

รูปแบบการดำเนินทำนองในบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละประโยคเพลงส่วนใหญ่มีรูปแบบการดำเนินทำนองแบบทีละขั้น หรือ Conjunct Motion โดยค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้นในระยะคู่ 1 คู่ 2 และคู่ 3

รูปแบบที่ 2 การดำเนินทำนองแบบเคลื่อนที่ข้ามขั้น

ภาพประกอบที่ 80 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 2
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

รูปแบบการดำเนินทำนองในบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละประโยคเพลงบางช่วงมีรูปแบบการดำเนินทำนองแบบข้ามขั้น หรือ Disjunct Motion โดยเคลื่อนที่กระโดดขึ้นลงข้ามขั้นในระยะคู่ 4 คู่ 5 คู่ 6 และคู่ 8

รูปแบบที่ 3 การดำเนินทำนองแบบเคลื่อนที่ในทิศทางขึ้น

ภาพประกอบที่ 81 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 3
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

รูปแบบการดำเนินทำนองในบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละประโยคเพลงในช่วงท้ายแต่ละประโยคเพลงส่วนมากนิยมจบในทิศทางขึ้น โดยค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นทีละขั้นในห้องเพลงสุดท้ายของประโยคและนิยมจบด้วยขั้นคู่ในระยะคู่ 2 และ คู่ 3

รูปแบบที่ 4 การดำเนินทำนองแบบเคลื่อนที่ในทิศทางลง

ภาพประกอบที่ 82 การดำเนินทำนองรูปแบบที่ 4
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

รูปแบบการดำเนินทำนองในบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละประโยคเพลงในช่วงท้ายแต่ละประโยคเพลงส่วนมากนิยมจบในทิศทางขึ้น โดยค่อย ๆ เคลื่อนที่ขึ้นทีละขั้นในห้องเพลงสุดท้ายของประโยคและนิยมจบด้วยขั้นคู่ในระยะคู่ 2 และ คู่ 3

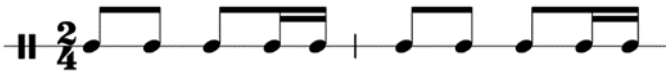
2.3.9 รูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern)

จังหวะของบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด อยู่ในรูปแบบของจังหวะอิสระ หรือ Parlando-rubato ที่ยืดหยุ่นไปกับการขับลำ โดยจังหวะแคนจะเปลี่ยนผันตามกลอนลำของหมอเหยา โดยพบรูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) ตลอดเพลงทั้งสิ้น 11 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 1

ภาพประกอบที่ 83 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 1
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 1 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 97 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 2

ภาพประกอบที่ 84 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 2
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

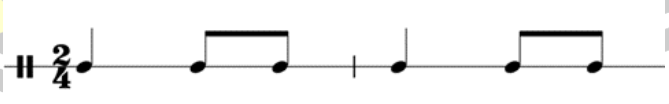
จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 2 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 8 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 3

ภาพประกอบที่ 85 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 3
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 3 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 13 ห้องเพลง

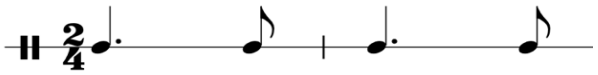
รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 4



ภาพประกอบที่ 86 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 4
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 4 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 18 ห้องเพลง

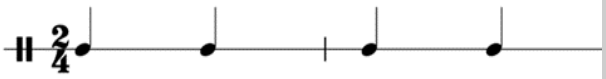
รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 5



ภาพประกอบที่ 87 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 5
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

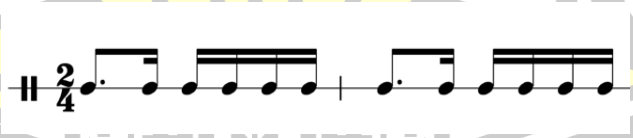
จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 5 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 12 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 6

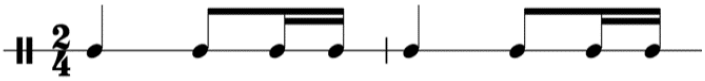


ภาพประกอบที่ 88 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 6
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

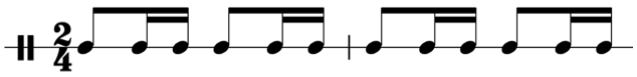
จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 6 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 6 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 7

ภาพประกอบที่ 89 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 7
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 7 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 2 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 8

ภาพประกอบที่ 90 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 8
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 8 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 5 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 9

ภาพประกอบที่ 91 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 9
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

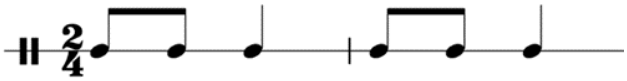
จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 9 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 9 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 10

ภาพประกอบที่ 92 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 10
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 10 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 1 ห้องเพลง

รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 11



ภาพประกอบที่ 93 รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 11
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า รูปแบบจังหวะในลักษณะที่ 11 ปรากฏซ้ำอยู่ในห้องเพลงทั้งสิ้น 2 ห้องเพลง

จากการวิเคราะห์ลายลงข่วง บทเพลงที่ใช้ในการดำเนินพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด พบว่า ภาพรวมในการเคลื่อนที่ของแต่ละประโยคเพลงเป็นไปในทิศทางการเคลื่อนที่ แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) ในระยะคู่ 1-3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Melodic Major Intervals) ในบางห้องเพลง เช่น ประโยคสุดท้ายของเพลงพบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นอีกครั้งในห้องท้ายห้องเพลงที่ 200 โดยเคลื่อนที่กระโดดขึ้นจากคู่ 2 ไปยังคู่ 6 ขั้นคู่ที่พบมากที่สุดในการจบประโยคเพลงคือขั้นคู่ในระยะคู่ 3 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals) พบถึง 20 ประโยค รองลงมาคือคู่ 2 เมโลดิกเมเจอร์ (Melodic Major Intervals) พบ 12 ประโยค และพบน้อยที่สุดคือขั้นคู่แบบเมโลดิกเพอร์เฟค (Melodic Perfect Intervals) ที่พบเพียง 8 ประโยคเท่านั้นด้วยทางเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am) ที่สื่อถึงอารมณ์เศร้าหม่นหมอง เมื่อเทียบขั้นคู่ในชนิดเมโลดิกเมเจอร์เป็นขั้นคู่ที่สื่อถึงความแข็งขัน สดชื่น ทิศทางการดำเนินทำนองในลายลงข่วงซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จึงแสดงออกถึงอารมณ์วิงวอนศรัทธา และเชื่อมั่น เป็นความความเศร้าที่ยังคงเต็มไปด้วยความคาดหวัง และมีความสดใสเป็นมิตรสอดแทรกอยู่ในบางช่วงที่มีขั้นคู่เมโลดิกเพอร์เฟค

2.3.10 เสียงประสาน (Harmony)

บทเพลงในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีลักษณะการประสานเสียงคลอกับทำนองหลัก โดยมีเสียง A คลอประสานเป็นเสียงยืน หรือเสียง Drone

2.3.11 บทร้อง หรือกลอนลำที่ใช้ในพิธีกรรมมีลักษณะคล้ายการลำ สลับกับการพูดไม่ตายตัว ไม่แน่นอน กลอนลำมีลักษณะของการสัมผัสสระ และไม่สัมผัสสระ มุ่งประเด็นเนื้อหาใน

การถามตอบสื่อสารกับผี เพื่อสร้างเงื่อนไขในการเสี่ยงทายเพื่อรักษา ไม่เน้นความไพเราะของกลอนลำ คล้ายทำนองการลำพื้นคู่กับแคน โดยผู้วิจัยได้แบ่งกลอนลำออกตามลักษณะความหมายในการลำ เช่นเดียวกับในการแบ่งลำดับขั้นตอนในพิธีกรรมโดยแบ่งตามลำดับขั้นตอนของพิธีกรรมดังต่อไปนี้

1) บทร้องลำป่าวผี

โอ๋ย...เชิญเชิญแล้ว เซาซางกะบ่หลาย
เชิญเชิญแล้วเซาฟายกะบ่ส้างเห้อ
ขั้นวาเซาซางม่าง บ่ได้อยู่โดนมาง
โอ๋ยมาเย้อ มาใส่พาขวัญคือนกอีโอ่น
มาเย้อ มาไข่ข้อคือนกอีเก๋ว
ลงมาเว้าเจ้ยเจ้วนำข้อยแมนคู่ขวัญ ฯลฯ

ลำเหยาป่าวผี เป็นขั้นตอนแรกในการประกอบพิธีกรรม “ป่าว” เป็นคำแทนในการบอกกล่าว หรือป่าวประกาศ โดยหมอเหยาจะเริ่มทำพิธีกรรมโดยการจัดเรียงเครื่องคาย และร่ายกลอนขับลำ โดยมีเนื้อหาเพื่อบอกกล่าวผีที่ตนนับถือเพื่อบอกกล่าวถึงการจะเริ่มประกอบพิธีกรรม และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในบริเวณพื้นที่เพื่อขออนุญาตใช้สถานที่ในการทำพิธีกรรม โดยรวมคือการขับลำเพื่อบอกกล่าวสิ่งที่อำนาจเหนือธรรมชาติที่เกี่ยวข้องในการประกอบพิธีกรรมเพื่อทำการเริ่มประกอบพิธีกรรม เป็นการเชื้อเชิญผีให้ลงมาที่เทียมร่างของหมอเหยา เพื่อเริ่มทำการรักษาผ่านพิธีกรรมเหยา การขับลำเปรียบเสมือนการบริกรรมคาถาเพื่อเชื้อเชิญวิญญาณของผีบรรพบุรุษ

2) บทร้องลำส่องผี

โอ๋ย.....เป็นจังเด พอจังเจ็บป่วยไข้ หนาวในใจบ่ส่วง
บดนึงพอจังหนาว คาวคาวพอจังไข้ หนาวในบ่แจ้งซ่อน
เจ็บปวดท้องในเนื้อบ่ส่วงเซา
จนว่าบกคับล่าง จนว่าบางคาบมัน
กินข้าวบัดเว้าขม กินนมบัดเว้าฮาก
ไม้ทางได๋บัดมาสี ผีทางได๋บัดมาต้อง
ของทางได๋บัดมาเบียดเห้อ
โอ๋ย...พากันไขกะแจห้อง จังเห็นแพส่องดัง

พากันเปิดผ้ากัง เห็นซมบ่อนคนนอน
โอ๋ย...มาฮอดแล้วถามเบิ่งเห้อ
เจ้าที่บ่อนบ้าน เจ้าท่านบัดวางเฮอเข้าเบ้ะ
หรือว่าผิดในห้อง หอโฮงวางเพิ่นอยู่
หรือว่าผิดในห้องหอกว้างหว่างเพิ่นนอน
ผิดเจ้าที่เพิ่นบ้านนี่บ้อ ผิดเจ้าฐานวางเสานี่บ้อ
บัดว่าเป็นนำดินหว่างเพิ่นอยู่นี่บ้อ
บัดว่าเป็นเฮือนเพิ่นนอนนี่ติเห้อ
หรือว่าเจ้าปู่ผู้รักษา เด้...เจ้าตาผู้เพิ่นลำ
เจ้าที่ผู้อยู่บ้าน เจ้าฐานผู้อยู่เสา ซุมเจ้าผู้ฮักษา ฯลฯ

ลำเหยาส่องผี เป็นการขับลำเพื่อตั้งคำถามผ่านการสื่อสารกับผี “ส่อง” เป็นคำแทนในการหาสาเหตุในการเจ็บป่วยว่าเกิดจากอะไร โดยใช้เงื่อนไขในการตั้งคำถามชนิดสองตัวเลือก และเสี่ยงทายด้วยอุปกรณ์เสี่ยงทาย ที่ประกอบไปด้วย ไข่ไก่ ดาบ หรือ ขวดเหล้า ดังตารางที่ 1 เงื่อนไขกับเสี่ยงทาย กล่าวคือเป็นการตั้งข้อสมมุติฐานเพื่อหาสาเหตุของการเจ็บป่วย โดยเชื่อว่ามาจากการกระทำของผี โดยมนุษย์อาจทำให้ผีไม่พอใจ หรือเป็นการทำผิดต่อผี อาจเกิดจากการผิดฮีต ผิดคอง ผิดประเพณีวัฒนธรรมที่ประพฤติปฏิบัติสืบต่อกันมา หรือลบหลู่ผี ก็อาจเป็นสาเหตุที่พบจากการส่องผีได้

3) บทร้องลำเหยาปัว

โอ๋ย....เอาบ่พาโจ๋ข้อยสิทาน พาหวานข้อสิมอบ
เอาบ่....พาโจ๋ใส่น้ำตาล พาหวานใส่น้ำอ้อย
หวานจ้อย ๆ หวานได้คุบาดกลืน
เอาบ่ เทิงขนมข้าวต้ม ขนมใบใส่หมากถั่วบ่แพงบ่
โอ๋ย...โอ๊ยเอาพาโจ๋ใส่น้ำตาล พาหวานใส่นน้ำอ้อยสั่นน้อ
ขั่นว่าได้จังสี้ตีนขวาเจ้าจังย้าย
ขั่นว่าได้จังสี้ตีนซ้ายเจ้าจังโจมเห้อ ฯลฯ

ลำเหยาปัว หรือลำเหยาเพื่อรักษาโรค คำว่าปัว ในภาษาอีสาน แปลว่า การรักษา ลำเหยาปัวเป็นขั้นตอนในการรักษาโรคที่สืบเนื่องจากการลำเหยาส่องผี เมื่อส่องผีจนทราบถึงสาเหตุของการ

เจ็บป่วยโดยการเสี่ยงทายแบบมีเงื่อนไขแล้ว ขั้นตอนในการรักษาคือการทำตามเงื่อนไขของผี หมอเหยาบริกรรมคาถาโดยการขับลำ ปรบมือและฟ้อนรำตามจังหวะแคน จังหวะของแคนจะเร่งเร้าให้สนุกสนานมากขึ้นตามการเคลื่อนไหวร่างกายของหมอเหยาที่เร่งเร้าเช่นเดียวกัน จากนั้นหมอเหยาจะลุกขึ้นฟ้อนรำและนำไข่ไก่จากเครื่องคายมาลูบไล้ตามตัวของผู้ป่วย โดยเชื่อว่าไข่ไก่จะดูดซับสิ่งไม่ดีออกจากร่างกาย ระหว่างที่กำลังเหยาปัวผู้ป่วย หมอเหยาก็ขับลำ ฟ้อนรำ และปัดเป่าตามตัวผู้ป่วยไปด้วย อากับกริยาของหมอเหยาในระหว่างที่กำลังเหยาปัวผู้ป่วย ดูคล้ายกับเสียตัวตนของหมอเหยาไปโดยความรู้สึกนึกคิด หรือจิตสำนึกถูกแทนที่ด้วยจิตวิญญาณดวงอื่นที่ไม่ใช่เจ้าของร่าง เชื่อว่าเป็นผีบรรพบุรุษมาเทียมร่างและใช้อำนาจอิทธิฤทธิ์ในการดลบันดาลให้หายป่วย จากนั้นผู้ป่วยก็ลุกขึ้นฟ้อนรำร่วมกับหมอเหยาเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์อาการป่วยดีขึ้นจากการเหยาปัว และญาติของผู้ป่วยก็ค่อย ๆ ลุกขึ้นร่วมฟ้อนลำด้วยกัน เป็นการแสดงออกถึงความปีติยินดีที่ผู้ป่วยอาการขึ้นและแสดงความเคารพต่อผี

4) บทลำเหยาเอิ้นขวัญ

โอ๋ย...ขันธ์สมบัติสิแลนหา ขันธ์มาลาสิแลนใส่
ขั่นว่าชอบเจ้าแล้วพอสิหายกับยาข่วงวะตี้
โอ๋ย...บาดนี้แล้วคำเบิ่ง ให้พอชื่นกับหน้าคาย
ให้พอหายกับหน้าข่วงข้อยเห้อ
ขั่นว่าตี่มอยู่เลยความเมื่อยอย่าให้เห็น ฯลฯ

ลำเหยาเอิ้นขวัญ เป็นการลำเพื่อเรียกขวัญกำลังใจผู้ป่วยจากอาการเจ็บไข้ และสร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้ร่วมพิธีทุกคน โดยในขั้นตอนนี้จะมีการผูกข้อไม้ข้อมือให้กับผู้ป่วยเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ในการสร้างขวัญกำลังใจแก่ผู้ป่วย ให้มีฝ้ายผูกแขนเป็นเป็นวัตถุในการยึดเหนี่ยวจิตใตให้แก่ผู้ป่วยตามประเพณีของภาคอีสานที่เชื่อว่าการผูกข้อต่อแขนเป็นการเสริมความเป็นสิริมงคลและเป็นการอวยพร

5) บทลำเหยาลาผี

โอ๋ย..มาฮอดแล้วจริงได้คุเลิศ ความจริงได้คุแล้ว
นอนหลับกะสิซื่น นอนตื่นกะสิดีแล้วเห้อ

กินข้าวกะหวาน กินแกงกะแซบแล้วเห้อ

ชอบเจ้าแล้วให้พอดีซะบ้อ

ทางเจ็บอยู่หว่างทางอยู่ท้องให้พอดีซะเห้อ

ทางเจ็บอยู่แอวให้พอดีสาเห้อ

โอ๋ย...เว้าถึกคอเพิ่นล่ะหัวอุ่ม ๆ

เว้าถึกเรื่องจะตาดเปื้องใส่กัน

โอ๋ย...นำเจ้ากะม่วนใจดีคือช้าง ใจกว้างคือน้ำคลองแถะเห้อฯลฯ

ลำเหยาลาผี เป็นการลำเหยาเพื่อเป็นการแสดงความเคารพเพื่อขอบคุณผีที่ให้ความช่วยเหลือและเชิญให้วิญญาณของผีออกจากร่างหมอเหยา ตลอดจนเป็นการน้อมส่งดวงวิญญาณที่ลงมาให้ความช่วยเหลือในการรักษาครั้งนี้ เป็นอันเสร็จพิธี

จากการศึกษาและวิเคราะห์บทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด พบว่า บทเพลงในพิธีกรรมนั้นมีการดำเนินทำนองหลักเพียงทำนองเดียวและดำเนินบทเพลงวนไปมาและมีการลงจบด้วยการลากเสียงโน้ตตัวสุดท้ายให้ยาว (Intro-A-Coda) ทำให้รูปแบบหลักของบทเพลงเป็นรูปแบบเอกบท (Unitary Form) มีการประดับตกแต่งโน้ตด้วยการจ้าดแคน และเล่นเสียงซ้ำบ้างเล็กน้อย ทิศทางการดำเนินทำนองเป็นลักษณะฟันปลาสลับขึ้นลงที่ละขั้น พบโน้ตเสียงหลักคือ เสียงที โด เร และซอล เป็นเสียงหลักในบทเพลง แต่ตลอดการบรรเลงพบโน้ตทั้ง 7 เสียง และมีเสียง ลา เป็นเสียงยืน (Drone) ในการบรรเลง ช่วงความกว้างของเสียงอยู่ที่ เสียงทีมาตรฐาน ถึงเสียงที Octave ที่ 3 โดยแคนจะบรรเลงซ้ำไปมาในลักษณะทำนองสั้น ๆ ยืดหยุ่นตามการขับลำของหมอเหยา หรือที่เรียกว่าการบรรเลงแบบ Rubato ภาพรวมในการเคลื่อนที่ของแต่ละประโยคเพลงเป็นไปในทิศทางการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) ในระยะคู่ 1-3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Melodic Major Intervals) ในบางห้องเพลง และเนื่องจากบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am) ที่สื่อถึงอารมณ์เศร้าหม่นหมอง เมื่อเทียบขั้นคู่ในชนิดเมโลดิกเมเจอร์เป็นขั้นคู่ที่สื่อถึงความแข็งขัน สดชื่น ทิศทางการดำเนินทำนองในลายลงข่วงซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จึงแสดงออกถึงอารมณ์วิงวอน ศรัทธา และเชื่อมั่น เป็นความความเศร้าที่ยังคงเต็มไปด้วยความคาดหวัง และมีความสดใสเป็นมิตรสอดแทรกอยู่ในบางช่วงที่มีขั้นคู่เมโลดิกเพอร์เฟค

ลักษณะของบทร้องจะใช้ภาษาถิ่นไทตาดในการขับลำ เป็นการลำเพื่อเชื้อเชิญผีให้มาเทียมร่างในช่วงลำเหยาป่าวผี ในช่วงลำเหยาส่องผีและเหยาปัวเป็นการเสี่ยงทายเพื่อสร้างเงื่อนไขในการรักษา ลักษณะของคำร้องจะเป็นการตั้งคำถาม เพื่อถามตอบเป็นมีตัวเลือกสองตัวเลือก เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการรักษา จะทำการผูกข้อต่อแขนเรียกขวัญคำร้องในช่วงเหยาเอิ้นขวัญจะเป็นลักษณะการสร้างขวัญกำลังใจ ก่อนจะลำเหยาลาผีเป็นด้วยลักษณะการขับลำแบบส่งผี และขอบคุณที่ช่วยเหลือรักษาอาการเจ็บป่วย คำร้องของหมอเหยามีความไม่แน่นอนและสามารถยืดหยุ่นได้ตามลักษณะบริบทของพิธีกรรมและผู้ป่วย

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

# บทที่ 5

## สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

### สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาในเรื่อง “อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม”พบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีวัฒนธรรมความเชื่อ ความศรัทธา ตลอดจนประเพณีเกี่ยวกับการนับถือผีบรรพบุรุษและผีกลุ่มอื่น ๆ และมีอัตลักษณ์วัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นลักษณะภาษาที่ใช้ การแต่งกาย ประเพณีต่าง ๆ โดยผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยโดยจำแนกตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

**1. ประวัติความเป็นมาของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม**

1.1 จุดอพยพที่ 1 สิบสองปันนา มณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีน

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีจุดเริ่มต้นในการอพยพคล้ายกับกลุ่มชาติพันธุ์ไทสาขาอื่น ๆ คือมีจุดเริ่มต้นอยู่ทางตอนใต้ของสาธารณรัฐประชาชนจีน คือเขตมณฑลยูนนานในปัจจุบัน ดินแดนสองสองปันนา ต่อมาเมื่อจีนเริ่มขยายอำนาจก็เกิดภัยสงครามขึ้น โดยมีนักวิชาการหลายท่านเชื่อว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทยอพยพลงมาผ่านการใช้เส้นทางสายแม่น้ำฮวงโหและแม่น้ำแยงซีเกียง ก่อนจะสร้างอาณาจักรขึ้น 3 อาณาจักร ได้แก่ นครเงี้ยว นครลุง และนครปา ต่อมามีการระบุว่านครลุงทำลายลงโดย “พวกตาด” ก่อนจะเกิดการกระจายตัวและอพยพอีกครั้ง และมีคนกลุ่มหนึ่งอพยพไปตั้งถิ่นฐานอยู่ลนที่ราบสูงบริเวณริมทะเลสาปเอ่อหาย ตั้งเป็นอาณาจักรน่านเจ้า บริเวณดังกล่าวนี้ในปัจจุบันคือบริเวณรัฐฉาน ของสหภาพเมียนมาร์ จึงมีความเป็นไปได้ว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นคนกลุ่มนี้ เพราะจุดอพยพที่ 2 คือ สหภาพเมียนมาร์

1.2 จุดอพยพที่ 2 สหภาพเมียนมาร์

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดได้อพยพมายังสหภาพเมียนมาร์ หากแต่ไม่ได้ระบุว่ามาที่รัฐใด แต่มีความเป็นไปได้สูงที่จะเป็นรัฐฉาน เพราะเป็นบริเวณที่มีสายแม่น้ำสาละวิน-อิรวดีไหลผ่านเชื่อมโยงมาจากสิบสองปันนา และเป็นบริเวณที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์มากที่สุดในสหภาพเมียนมาร์ โดยหลากหลายถึง 33% จากจำนวนประชากรทั้งหมด และเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ถึง 9% โดยอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีความเป็นไทใหญ่และไทดำผสมผสานกันชัดเจน ทำ

ให้มีความเป็นไปได้สูงมากที่บริเวณที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพมาจุดที่ 2 คือ รัฐฉาน ก่อนจะอพยพอีกครั้งจากการถูกขับออกจากกลุ่มชาติพันธุ์ เพราะกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเริ่มปรากฏอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ชัดเจน และภัยสงครามในช่วงที่สหภาพเมียนมาร์ขยายอำนาจ จึงเริ่มอพยพไปยังจุดอพยพที่ 3 แขวงหลวงพระบาง สปป.ลาว

1.3 จุดอพยพที่ 3 แขวงหลวงพระบาง สปป.ลาว

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพเข้ามาในแขวงหลวงพระบางด้วยภัยทางการเมืองและความขัดแย้งของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ โดยอพยพจากสหภาพเมียนมาร์เข้าสู่แขวงหลวงพระบางในช่วงอาณาจักรล้านช้างหลวงพระบาง (อาณาจักรล้านช้างตอนต้น) ช่วงที่อาณาจักรล้านช้างจำปาสักรุ่งเรืองจึงเกิดภัยสงครามขึ้น อีกทั้งพระเจ้าไชยเชษฐาธิราชผู้เป็นกษัตริย์ ต่อต้านการทรงเจ้าเข้าผีอันเป็นอัตลักษณ์ที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเคารพนับถือและนำติดตัวไปเสมอไม่ว่าจะอพยพกี่ครั้ง หรืออพยพไปที่ไหนก็ตามก็จะนำเอาความเชื่อนี้ติดตัวไปเสมอ จึงอาจทำให้การที่พระเจ้าไชยเชษฐาธิราชต่อต้านการนับถือผี ส่งผลกระทบต่อความเป็นอยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จนทำให้ต้องอพยพถอยร่นอีกครั้งไปยังจุดอพยพที่ 4 แขวงคำม่วน สปป.ลาว

1.4 จุดอพยพที่ 4 เมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพมาจากแขวงหลวงพระบาง สู่แขวงคำม่วน มาตั้งรกรากอยู่บริเวณเมืองยมราช ณ บ้าน ผาตาด และแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์อย่างชัดเจนโดยสะท้อนผ่านวิถีชีวิต กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพมาภายใต้เงื่อนไขทางการเมืองระหว่างสยามกับล้านช้าง เป็นช่วงเวลาเดียวกับที่อาณาจักรล้านช้างตอนปลายกำลังก่อกบฏ (กบฏเจ้าอนุวงศ์) และสยามเสียดินแดนฝั่งซายของแม่น้ำโขงให้กับฝรั่งเศสในเวลาต่อมาซึ่งเป็นดินแดนของแขวงคำม่วนในปัจจุบัน ก่อนจะเกิดภัยสงครามอีกครั้งทำให้กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดต้องอพยพไปยังจุดสุดท้าย จุดอพยพที่ 5 ท่าวัดโอกาส อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

1.5 จุดอพยพที่ 5 ท่าวัดโอกาส อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพอพยพข้ามฟากมาขึ้นท่าที่วัดโอกาสโดยการนำของเจ้าผ้าขาว และตามคำบอกเหล้าของกวานจ้ำได้ให้ข้อมูลว่ากลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดสร้างพระติ้ว พระเทียม จากขอนไม้ติ้วที่ลอยทวนแม่น้ำโขงขึ้นมาที่ท่าน้ำวัดปัจจุบันพระพุทธรูปสององค์นี้ประดิษฐานอยู่ที่วัดโอกาส ก่อนจะกระจายตัวไปอาศัยอยู่ตามหมู่บ้านต่าง ๆ ได้แก่ บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง บ้านหนองบัว

ตำบลนาราชควาย และบ้านนาคำกลาง ตำบลนาทราย ในเขตอำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม ในปัจจุบัน โดยมีบ้านผึ้งเป็นศูนย์กลางของชุมชนไทตาดนี้

โดยสรุปแล้วนั้นกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นสาขาหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไท มีต้นกำเนิดมาจากดินแดนสิบสองปันนา เขตมณฑลยูนนาน สาธารณรัฐประชาชนจีนในปัจจุบันโดย กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอพยพจากสิบสองปันนา โดยอพยพถอยร่นมาตามแม่น้ำโฮงโหวและแยงซีเกียง มาสร้างอาณาจักรน่านเจ้า ก่อนจะเกิดเหตุอพยพอีกครั้งมายังพม่าตามเส้นทางสายแม่น้ำสาละวิน-อิระวดี พม่าเป็นดินแดนที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ในเชิงมานุษยวิทยา พบว่า ประชากรกว่าร้อยละ 9 ของพม่าเป็นชาติพันธุ์ไทใหญ่ และอาศัยอยู่ในรัฐฉานที่มีพรมแดนติดกับสาธารณรัฐประชาชนจีนทางตอนใต้ จึงมีความเป็นไปได้ที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจะเป็นหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไทใหญ่ที่อพยพมาจากยูนนาน เพราะจากหลักฐานการแต่งกาย วัฒนธรรม ประเพณีบางอย่างของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด มีกลิ่นอายของความเป็นไทใหญ่และไทดำ แต่มีอัตลักษณ์พิเศษที่แตกต่างจากไทใหญ่และไทดำ การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมและก่อตัวขึ้นใหม่ในบางรายละเอียดนี้ จึงเกิดวัฒนธรรมเฉพาะตัวของชาว ไทตาดเอง เมื่อวัฒนธรรมโดดเด่นจึงเกิดความขัดแย้งกับชาติพันธุ์พม่าที่เป็นประชากรส่วนใหญ่ของดินแดนพม่า กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจึงถูกขับออกจากประเทศและเกิดการอพยพอีกครั้งมายังแขวงหลวงพระบาง สปป.ลาว จนเกิดสงครามกบฏเจ้าอนุวงศ์ กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจึงต้องอพยพอีกครั้งมายังเมืองยมราช แขวงคำม่วน สปป.ลาว ครั้งเมื่อมาอยู่แขวงคำม่วน เกิดเหตุการณ์สำคัญที่ทำให้เกิดเงื่อนไขทางการเมือง การเสียดินแดนและตกเป็นเมืองขึ้น มากซึ่งข้อจำกัด จนกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดต้องอพยพมาขึ้นท่าที่วัดโอกาส อำเภอเมืองจังหวัดนครพนม โดยการนำของเจ้าผ้าขาว ผีบรรพบุรุษที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเคารพนับถือ โดยเมื่อครั้งอาศัยอยู่ที่ท่าวัดโอกาส เจ้าผ้าขาวมองเห็นขอนไม้ติ้วลอยทวนน้ำโขงมา จึงได้นำเอามาสร้างเป็นพระติ้วพระเทียม ซึ่งปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่วัดโอกาส ก่อนจะกระจายตัวไปสร้างชุมชนในไทตาดในบริเวณ 3 หมู่บ้าน ได้แก่ บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย และบ้านนาคำกลาง ตำบลนาทราย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม และไม่ว่าจะอพยพแตกกระสานซ่านเซ็นกี่ครั้ง สิ่งที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจะนำติดตัวไปเสมอนั่นก็คือวัฒนธรรมที่บ่งบอกถึงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเอง ได้แก่ การแต่งกาย บ้านเรือน ภาษา ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ และการนับถือผี โดยพิธีกรรมการเหยารักษาโรค นับเป็นหนึ่งในพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์ได้เป็นอย่างดี

**2. อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรค**

2.1 พิธีกรรมเหยารักษาโรค

พิธีกรรมเหยารักษาโรคของชาวไทตาดถือได้ว่าเป็นภูมิปัญญาการรักษาโรคโดยเกิดความเชื่อในการนับถือผีบรรพบุรุษ และสิ่งเหนือธรรมชาติจนนำพามาซึ่งพิธีกรรมดังกล่าว โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีความว่าหากประพฤติปฏิบัติดีจะอยู่เย็นเป็นสุข แต่หากประพฤติผิดฮีตคองประเพณีก็จะนำมาซึ่งความวิบัติ เจ็บป่วย จนอาจหนักจนถึงแก่ชีวิต จนนำมาซึ่งพิธีกรรมเพื่อหาสาเหตุของการเจ็บป่วยและวิธีรักษา โดยในพิธีกรรมจนประกอบไปด้วยเครื่องประกอบพิธีกรรม 3 ชนิด ได้แก่ 1) เครื่องคายสำหรับหมอเหยา ประกอบไปด้วยขันธ์ 5 ได้แก่ กรวยดอกไม้ 5 ชุด ธูป เทียน หมาก พลู บุหรี่ อย่างละ 5 คู่ เงินคาย เหล้าขาว ผ้าแพรขาว ฝ้ายสายสิญจน์ 2) เครื่องคายสำหรับหมอแคน ประกอบไปด้วยขันธ์ 5 ได้แก่ กรวยดอกไม้ 5 ชุด ธูป เทียน หมาก พลู บุหรี่ อย่างละ 5 คู่ เงินคาย และ 3) อุปกรณ์เสี่ยงทาย ได้แก่ ข้าวสาร ไข่ไก่ เหล้าขาว ดาบ หรืออื่น ๆ ตามที่หมอเหยาจะกำหนด พิธีกรรมจะมีทั้งหมด 5 ขั้นตอน โดยแบ่งตามลักษณะการขับลำที่แทนการบริกรรมคาถา ได้แก่ 1) ลำเหยาป่าวผี เป็นการบอกกล่าวสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือก่อนเริ่มทำพิธีกรรม 2) ลำเหยาส่องผี เป็นการขับลำในลักษณะของการตั้งคำถามโดยการสร้างเงื่อนไขแบบ 2 ตัวเลือก คือ ใช่ และ ไม่ใช่ ภายใต้อุปกรณ์เสี่ยงทายที่มี เพื่อหาสาเหตุของการเจ็บป่วย 3) ลำเหยาปัว เป็นขั้นตอนการรักษาโดยร่ายรำสนุกสานเพื่อแสดงความเคารพต่อผี 4) ลำเหยาเอิ้นขวัญ เป็นการเรียกขวัญกำลังใจแก่ผู้ป่วย และ 5) ลำเหยาลาผี เป็นการน้อมส่งผีบรรพบุรุษเมื่อเสร็จสิ้นการรักษา เป็นอันเสร็จพิธีกรรม

2.2 เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรม

เครื่องดนตรีในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดใช้แคนแปดในบันไดเสียงไอเมเมอร์ (Am) ในการทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยผลิตในพื้นที่จังหวัดนครพนม มีแหล่งผลิตอยู่ที่บ้านท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม มีเอกลักษณ์ที่สีสันของเสียงจะกังวาน แหลม ใส และให้โทนเสียงค่อนข้างบาง โดยแคนจะทำหน้าที่บรรเลงตลอดการประกอบพิธีกรรม ทั้งยังเป็นสื่อเชิงสัญลักษณ์ในการเริ่มและการจบพิธีกรรม ช่วยเสริมให้พิธีกรรมมีความสมบูรณ์ เข้มขลัง มีมนต์พิธี

2.3 บทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม

กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดใช้ลายลงช่วงในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม โดยบทเพลงมีการดำเนินทำนองหลักเพียงทำนองเดียวและดำเนินบทเพลงวนไปมาและมีการลงจบด้วยการลากเสียงโน้ตตัวสุดท้ายให้ยาว (Intro-A-Coda) ทำให้รูปแบบหลักของบทเพลงเป็นรูปแบบเอกบท (Unitary Form) มีการประดับตกแต่งโน้ตด้วยการจ้าดแคน และเล่นเสียงซ้ำบ้างเล็กน้อย ทิศทางการดำเนินทำนองเป็นลักษณะฟันปลาสลับขึ้นลงที่ละขั้น พบโน้ตเสียงหลักคือ เสียงที โด เร และซอล เป็นเสียงหลักในบทเพลง แต่ตลอดการบรรเลงพบโน้ตทั้ง 7 เสียง และมีเสียง ลา เป็นเสียงยืน (Drone) ในการบรรเลง ช่วงความกว้างของเสียงอยู่ที่ เสียงลา มาตรฐาน ถึงเสียงลา Octave ที่ 3 โดยแคนจะบรรเลงซ้ำไปมาในลักษณะทำนองสั้น ๆ ยืดหยุ่นตามการขับลำของหมอเหยา หรือที่เรียกว่าการบรรเลงแบบ Rubato ภาพรวมในการเคลื่อนที่ของแต่ละประโยคเพลงเป็นไปในทิศทางการเคลื่อนที่แบบทีละขั้น (Conjunct Motion) ในระยะคู่ 1-3 พบการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Melodic Major Intervals) ในบางห้องเพลง และเนื่องจากบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดอยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ (Am) ที่สื่อถึงอารมณ์เศร้าหม่นหมอง เมื่อเทียบขั้นคู่ในชนิดเมโลดิกเมเจอร์เป็นขั้นคู่ที่สื่อถึงความแข็งขัน สดชื่น ทิศทางการดำเนินทำนองในลายลงช่วงซึ่งเป็นบทเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จึงแสดงออกถึงอารมณ์วิงวอน ศรัทธา และเชื่อมั่น เป็นความความเศร้าที่ยังคงเต็มไปด้วยความคาดหวัง และมีความสดใสเป็นมิตรสอดแทรกอยู่ในบางช่วงที่มีขั้นคู่เมโลดิกเพอร์เฟค และลักษณะของบทร้องจะใช้ภาษาถิ่นไทตาดในการขับลำ เป็นการลำเพื่อเชื้อเชิญผีให้มาเทียมร่างในช่วงลำเหยาป่าวผี ในช่วงลำเหยาส่องผีและเหยาปัวเป็นการเสี่ยงทายเพื่อสร้างเงื่อนไขในการรักษา ลักษณะของคำร้องจะเป็นการตั้งคำถาม เพื่อถามตอบเป็นมีตัวเลือกสองตัวเลือก เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนการรักษา จะทำการผูกข้อต่อแขนเรียกขวัญ คำร้องในช่วงเหยาเอิ้นขวัญจะเป็นลักษณะการสร้างขวัญกำลังใจ ก่อนจะลำเหยาลาผีเป็นด้วยลักษณะการขับลำแบบส่งผี และขอบคุณที่ช่วยเหลือรักษาอาการเจ็บป่วย คำร้องของหมอเหยามีความไม่แน่นอนและสามารถยืดหยุ่นได้ตามลักษณะบริบทของพิธีกรรมและผู้ป่วย การแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดในการประกอบพิธีกรรมนิยมแต่งกายด้วยชุดสีโทนมืดหากแต่ไม่ดำสนิท สวมเสื้อแขนกระบอกมีกระดุมทั้งแขนสั้นและแขนยาว ลักษณะกระดุมทำจากเหรียญสตางค์แดงที่มีรูตรงกลาง บ้างก็ทำจากวัสดุไม้ขัดเรียบ เป็นลักษณะกระดุมทั่วไป แต่นิยมเป็กระดุมเป็นแถบยาวตามลักษณะการแต่ง

กายของคล้ายชาวไทใหญ่ แต่ชายแถบผ้ามีลักษณะพื้นขาวปักดิ้นลายสีสันตามลักษณะการแต่งกายของชาวไททรงดำ ลักษณะผ้าเป็นผ้าฝ้ายทอมีริ้วผ้าเป็นชั้น ๆ

โดยสรุปแล้วอัตลักษณ์ของดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเป็นลายลงข่วงที่อยู่ในบันไดเสียงเอไมเนอร์ ที่ให้ความรู้สึกอ้อนวอน สื่อถึงความเชื่อ ความศรัทธา และใช้ภาษาถิ่นในการขับลำแทนการบริกรรมคาถา และแต่งกายด้วยผ้าฝ้ายทอมือที่มีพื้นผิวเป็นริ้วชั้นด้วยชุดสีโทนมืดหากแต่ไม่ดำสนิท สวมเสื้อแขนกระบอกมีกระดุมทั้งแขนสั้นและแขนยาว ลักษณะกระดุมทำจากเหรียญสตางค์แดงที่มีรูตรงกลาง และมีผ้าแพรเบี่ยง อันเป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด

**อภิปรายผล**

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง “อัตลักษณ์ทางดนตรีในพิธีกรรมเหยารักษาโรคของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด จังหวัดนครพนม” พบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีประวัติศาสตร์การอพยพที่ยาวนาน โดยกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดนั้นอพยพจากสิบสองปันนา มายัง พม่า แขวงหลวงพระบาง แขวงคำม่วน สปป.ลาว จนมาตั้งรกรากที่ จังหวัดนครพนม ทำให้เกิดการซึมซับเอาวัฒนธรรมของพื้นถิ่นต่าง ๆ มาหลอมรวมเป็นวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของชาวตาดสอดคล้องกับแนวคิดของสุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง และกาญจนา แก้วเทพ (สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง & กาญจนา แก้วเทพ, 2554) ว่าอัตลักษณ์ถูกสร้างขึ้นจากการก่อตัวของกิจกรรมใหม่ ๆ ที่มีการรวมตัวกันของกลุ่มชาติพันธุ์ โดยในตัวกิจกรรมจะสะท้อนความเป็นอัตลักษณ์ออกมาและตอกย้ำให้ผู้คนทราบถึงความเป็นตัวตนผ่านกิจกรรมนี้ นับเป็นการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรม โดยสื่อสารระหว่างบุคคลด้วยลักษณะการถ่ายทอด หมายรวมถึงการสืบทอดจากบรรพบุรุษสู่อนุชนรุ่นหลังเป็นหนึ่งในขั้นตอนการธำรงรักษาไว้ซึ่งอัต-ลักษณ์ โดยกิจกรรมดังกล่าวอาจซึมซับเอาวัฒนธรรมกระแสหลัก หรือลดหย่อนทางขั้นตอน พิธีกรรมดั้งเดิม เพื่อให้กลมกลืนกับบริบทและเกิดการยอมรับของสังคม และรักษาสถานะรวมถึงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์เอาไว้ได้ ไม่ว่าจะอพยพถอยร่นกี่ครั้ง สิ่งที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจะนำติดตัวไปด้วยเสมอนั่นก็คือ ประเพณี วัฒนธรรม แนวปฏิบัติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านความเชื่อ ความศรัทธา ในสิ่งเหนือธรรมชาติ ในการนับถือผีบรรพบุรุษ วัฒนธรรมประเพณีการเลี้ยงผี และการพึ่งพาสิ่งเหนือธรรมชาติ โดยเชื่อว่าสิ่งเหนือธรรมชาติเหล่านี้มีอำนาจในการดลบันดาลให้อยู่เย็นเป็นสุข หากตนประพฤติปฏิบัติดี และเช่นเดียวกันหากประพฤติผิด คิดร้าย ก็จะก่อให้เกิดภัยพิบัติ หรือเหตุอาเพศแก่ชุมชนหรือตัวบุคคล ความเชื่อเหล่านี้สั่งสมมาผ่านการสั่งสอนถ่ายทอดของบรรพบุรุษจนกลายเป็นกลไกการควบคุมสังคม หรือกุสโลบายในสังคม ตลอดจนนำมาซึ่งพิธีกรรมเหยารักษาโรคที่กลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีค่านิยมในการปลอบประโลมจิตใจจากอาการป่วยด้วยพิธีกรรมเหยา โดยใช้วจนกรรมภาษาที่สื่อสาร

กับผี ตั้งเงื่อนไขในการต่อรองเพื่อหายขาดจากการเจ็บป่วย เนื่องจากกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดเชื่อว่าอาการเจ็บป่วย ในอดีตกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดมีสิ่งเหนือธรรมชาติเป็นที่พึ่งและยึดเหนี่ยวทางจิตใจ ไม่เว้นแม้แต่ในการรักษาอาการเจ็บไข้ได้ป่วยแต่ในปัจจุบันสหวิทยาการที่ก้าวหน้าของมนุษย์ในยุคศตวรรษที่ 21 ส่งผลกระทบโดยตรงต่อความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาด เนื่องจากมนุษย์ในปัจจุบันเชื่อในสิ่งที่สามารถพิสูจน์ได้และมีความเป็นเหตุเป็นผล ประเพณีและวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ไทตาดจึงค่อย ๆ เลือนหาย สภาพสังคมบีบรัดให้ต้องกลืนกลายเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของสังคม จนอัตลักษณ์เลือนลาง จึงทำให้ผู้สืบทอดพิธีกรรมเหยาลดลงจนอาจจะเลือนหายไปในที่สุด ทำให้ควรค่าแก่การศึกษาและการสืบทอดอนุรักษ์ประเพณีวัฒนธรรมที่อาจเลือนหายในอนาคตจากการพัฒนาของเทคโนโลยีและนวัตกรรมที่ส่งผลกระทบต่อแนวความเชื่อในกาลต่อไป

**ข้อเสนอแนะ**

1. การลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลจึงมีความสำคัญ และเป็นข้อมูลหลักที่จะนำมาประกอบการวิจัย ผู้วิจัยจึงต้องมีการวางแผน และเก็บข้อมูลจากการลงพื้นที่ให้ได้มากที่สุดและครอบคลุมที่สุด เพื่อที่จะนำมาศึกษาและขยายผลให้เกิดประโยชน์สูงสุดทั้งต่องานวิจัย ชุมชน ตลอดจนสังคม และภาคส่วนอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2. เนื่องจากเป็นสาขาหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ไท การศึกษาในเชิงเปรียบเทียบกับกลุ่มชาติพันธุ์ไทสาขาอื่น ๆ จึงเป็นอีกหนึ่งแนวทางที่จะทำให้ผลการวิจัยเห็นภาพเด่นชัดมากขึ้น ง่ายต่อการทำความเข้าใจของผู้ที่สนใจ หรือผู้ที่นำไปศึกษาเพิ่มเติม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

# บรรณานุกรม


Clifford James, M. G. (1986). *Writing Culture*. University of California Press.

Harvey Brown. (1994). *Social Science as Civic Disourse: Essays on the Invention*. Chicago Press.

Hickok, M. R. (1979). *Looking for the doctor's son: Ottoman administration of* 18*th century Bosnia.* University of Michigan].

Keyes, C. F. (1966). "Ethnic Identity and Loyalty of Villagers in Northeastern Thailand". *Asian Survey*, *VI*(No. 7 (July 1966), 362-369.

McClintock, K., Hall, S., & Oliver, C. (2003). Risk markers associated with challenging behaviours in people with intellectual disabilities: a meta-analytic study. *Journal of Intellectual Disability Research*, 47(6), 405-416.

Miller, T. E. (1985). *Traditional music of the Lao : kaen playing and mawlum singing in Northeast Thailand*. Westport, Conn. : Greenwood Press.

Samuel Heymes, C., Bendall, J. K., Ratajczak, P., Cave, A. C., J. L., , Hasenfuss, G., & Shah, A. M. (2003). Increased myocardial NADPH oxidase activity in human heart failure. *Journal of the American College of Cardiology*, 41(12), 2164-2171.

กาญจนา แก้วเทพ, & คณะ. (2555). สื่อเก่า – สื่อใหม่ : สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์. วารสารวิทยาการจัดการมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย, 7(1), 106-110.

กุศล สุนทรธาดา, & อุมาภรณ์ ภัทรวาณิชย์. (2540). กระบวนการจ้างแรงงานข้ามชาติที่ลักลอบเข้าเมืองและความคิดเห็นของภาครัฐและเอกชนที่เกี่ยวข้อง, มหาวิทยาลัยมหิดล]. นครปฐม.

เกรียงศักดิ์ เกิดศิริ. (2554). ชุมชนกับภูมิทัศน์วัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์.

คชาชัย วิชัยดิษฐ. (2548). จุดกำเนิดและการแพร่กระจายของวัฒนธรรมดนตรีฮิพฮอพในประเทศไทย วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

จันทกานต์ สิทธิราช, & คณะ. (2564). การดำรงอยู่ของอัตลักษณ์ชาติพันธุ์ไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน. วารสารรามคำแหงฉบับ[มนุษยศาสตร์, 40(1), 23-48.

ฉัตรเกษม ดาศรี. (2564). รูปแบบการพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนบนฐานคิด Model เศรษฐกิจ BCG สู่ความยั่งยืน ตำบลโคกยาง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์. วารสารมนุษศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 25(2), 116-126.

ชลธี คำเกษ. (2553). คุณลักษณะทางสถาปัตยกรรมภายในเรือนพื้นถิ่นชาวแสก : กรณีศึกษา บ้านอาจสามารถ ต.อาจสามารถ อ.เมือง จ.นครพนม. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ณรงค์รัชช์ วรมิตรไมตรี. (2560). เอกสารประกอบการสอนรายวิชา2007102 หลักการทางดนตรีวิทยา. มหาสารคาม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. เอกสารอัดสำเนา(ไม่ได้ตีพิมพ์).

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). ทฤษฎีดนตรี เล่ม 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ทัศนาวดี แก้วสนิท. (2559). คนพลัดถิ่น “ไทย” ในมาเลเซียกับการสื่อสารอัตลักษณ์: ข้อค้นพบจากการทบทวนวรรณกรรม. วารสารนิเทศศาสตร์และนวัตกรรมนิด้า, 3(1), 137-162.

ทายานนท์ พงษ์ศิริ. (2563). โครงสร้างสังคมกลุ่มชาติพันธุ์กะเลิง: บทวิเคราะห์จากระบบความเชื่อและศาสนา กรณีศึกษา หมู่บ้านกุดแฮด ตำบลกุดบาก จังหวัดสกลนคร. วิทยานิพนธ์ หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์].

ทิพย์สุดา ชุมชิต. (2560). ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงความเชื่อในพิธีกรรมการเหยาเลี้ยงผีของชาวผู้ไท ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์. . วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 9(2), 123-148.

ธันวา ใจเที่ยง. (2545). ความหลากหลายทางชีว-ชาติพันธุ์ที่ลุ่มแม่น้ำโขงนครพนม. โครงการศึกษานิเวศวิทยาชาวนา มหาวิทยาลัยราชภัฏกาฬสินธุ์]. กาฬสินธุ์.

นิภาพร โชติสุดเสน่ห์. (2541). พระราหู: ภาพสะท้อนการผสมกลมกลืนทางความเชื่อของกลุ่มชาติพันธุ์ลาวเวียง. สารนิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร].

นิยม พ่อค้าช้าง. (2559). โครงการการวิเคราะห์ดนตรีพิธีกรรมผู้ไทย อำเภอเรณูนคร จังหวัดนครพนม: รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์. สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

บุญช่วย เทอำรุง. (2537). วัฒนธรรมชาวบ้านกุรุคุ อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม. ปริญญานิพนธ์ หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม].

ประจักษ์ เข็มมุกด์. (2521). การผสมกลมกลืนทางวัฒนธรรมของพวนกับวัฒนธรรมไทย ศึกษากรณีชาวพวน ในตำบลหาดเสี้ยว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย. วิทยานิพนธ์ สาขาพัฒนาสังคม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์].

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์. (ม.ป.ป.). แนวทางในการวิเคราะห์ดนตรี (เอกสารประกอบการเรียน). เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่. เอกสารอัดสำเนา(ไม่ได้ตีพิมพ์).

ปัญญา รุ่งเรือง. (2565). เอกสารประกอบการอบรมออนไลน์การในหัวข้อ “มานุษยดุริยางควิทยา กับการศึกษายุคใหม่ (*Ethnomusicology and Modern Education)”*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี. เอกสารอัดสำเนา (ไม่ได้ตีพิมพ์)

ปัญญา รุ่งเรือง, & คณะ. (ม.ป.ป.). การฟื้นฟูวัฒนธรรมเพื่อความมั่นคงของชาติ: รายงานสรุปผลการวิจัย. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนาแห่งมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (2505). พงศาวดารไทใหญ่. เล่ม1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา

พระยาประมวญวิชาพูล. (2500). พงศาวดารล้านช้าง. พิมพ์ครั้งที่ 3. พิมพ์เป็นบรรณาการในงานพระราชทานเพลิงศพ พันเอกหลวงชาญสงคราม(กฤษณ์ ชาลีจันทร์). พระนคร: มงคลการพิมพ์.

พิทยวัฒน์ พันธะศรี, & คณะ. (2563). อัตลักษณ์ด้านดนตรีและศิลปะการแสดงชาวผู้ไทยอำเภอกุฉินารายณ์จังหวัดกาฬสินธุ์. . วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์, 7(1), 138-152.

พุฒ บุตรรัตน์. (2531). ประเพณีวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวไทยย้อ: กรณีศึกษาชาวไทยย้อบ้านโพนเพ็ก หมู่ที่ 1 ต. นาหัวบ่อ กิ่ง อ. โพนสวรรค์ จ. นครพนม. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร.

ภควดี ทองชมพูนุช, & พัชรินทร์ ลาภานันท์. (2561). การท่องเที่ยวเชิงชาติพันธุ์: อัตลักษณ์ชาติพันธุ์มอญและการสร้างโอกาสทางเศรษฐกิจ. วารสารลุ่มน้ำโขง, 14(3), 102-124.

มหาบุนมี เทบสีเมือง. (2554). ความเป็นมาชนชาติลาว เล่ม 2 อาณาจักรลาวล้านช้าง ตอนต้น. ผไท ภูธา,แปล. บุ๊ค ไทม์ จำกัด: ใยไหม ครีเอทีฟ กรุ๊ป.

โยธิน พลเขต, & คณะ. (2561). การเป่าปี่ประกอบลำผู้ไทย. วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ, 2(2), 55-70.

รัชนี ไวกล้า. (2562). ภูมิปัญญาท้องถิ่นและการอนุรักษ์ประเพณีการเหยาของชาวผู้ไท. วารสารศิลปะจัดการ, 3(1), 53-68.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น.

ฤดีมน ปรีดีสนิท. (2544). มองตำนานอ่านอดีต : พิธีกรรมและความเชื่อของชุมชนสองฝั่งโขง. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.

วรชิน มั่งคั่ง. (2560). แนวทางการวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยาและวิจัยเชิงสร้างสรรค์ดนตรีสู่ยุค 4.0. รายงานการประชุมอบรมและสัมนา. นครปฐม: มหาวิทยาราชภัฏนครปฐม. เอกสารอัดสำเนา(ไม่ได้ตีพิมพ์).

วิบูลย์ ธรรมวิทย์. (2492). สังคมวิทยา. โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข, & ปรีชา ไชยปัญหา. (2550). การประเมินและการสังเคราะห์สถานภาพองค์ความรู้การวิจัยวัฒนธรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ: ความหลากหลายทางชาติพันธุ์. วารสารภาษาและวัฒนธรรม, 26(ฉบับที่1-2 มกราคม-ธันวาคม), 35-49.

สัญชัย ด้วงบุ้ง. (2564). การดำรงอยู่ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไทในลุ่มแม่น้ำโขง. วารสารอารยธรรมศึกษาโขง-สาละวิน, 11(2), 180-199.

สัญชัย ด้วงบุ้ง, & สุรพล เนสุสินธุ์. (2563). การดำรงชีวิตอยู่ของดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ผู้ไท ในลุ่มแม่น้ำโขง. วารสารอารยธรรมศึกษาโขง-สาละวิน, 11(2), 180-199.

สัญญา สัญญาวิวัฒน์. (2540). ทฤษฎีและการพัฒนาสังคม. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, & คณะ. (2557). ยุคมืดของประวัติศาสตร์ไทยหลังบายนพุทธเถรวาท การเข้ามาของคนไท. ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์]. ปทุมธานี.

สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง. (2565). อัตลักษณ์แห่งชาติพันธุ์ในพหุวัฒนธรรมและการสื่อสาร. วารสารศาสตร์, 15(1), 198-228.

สุจิตรา เปลี่ยนรุ่ง, & กาญจนา แก้วเทพ. (2554). การสื่อสารเพื่อสร้าง ธำรงรักษา และต่อรองอัตลักษณ์ความเป็นมอญของกลุ่มชาวมอญพลัดถิ่นในประเทศไทยท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. กรุงเทพฯ.

สุธี จันทร์ศรี, & สมทรง บุรุษพัฒน์. (2561). สืบอัตลักษณ์ไทดำ สืบลำนำดนตรี. โครงการวิจัย "การแปเตามภูมิภาคของภาษาและวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่มในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้"สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย. มหาวิทยาลัยมหิดล]. นครปฐม.

สุรพงษ์ ลือทองจักร. (2552). หลักมานุษยวิทยาและหลักสังคมวิทยา. เอกสารประกอบการสอนวิชาหลักมานุษยวิทยาและสังมคมวิทยา. อุดรธานี: มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี. เอกสารอัดสำเนา. (ไม่ได้ตีพิมพ์).

สุรัตน์ วรางครัตน์. (2530). การศึกษากลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย กะเลิงหรือโซ่. กรุงเทพฯ: สมาคมสังมศาสตร์แห่งประเทศไทย สนับสนุนโดย มลนิธิ ฟอร์ด., 2529-2530.

สุริยา สมุทรคุปติ์, ค. (2535). หนังประโมทัยของอีสาน : การแพร่กระจายและการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในหมู่บ้านอีสาน. สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สุวิทย์ ธีรศาสตร์, & ณรงค์ อุปัญญ์. (2540). การเปลี่ยนแปลงวิถีครอบครัวและชุมชนอีสาน : กรณีกะเลิง จังหวัดมุกดาหาร. กรุงเทพ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สุวิไล เปรมศรีรัตน์. (2544). ขมุ. ใน ลักขณา ดาวรัตนหงษ์ บรรณาธิการ. สารานุกรมชาติพันธุ์. นครปฐม: สำนักงานวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์ สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.

องค์การบริหารส่วนตำบลบ้านผึ้ง. (2558). เอกสารประกอบกอารนำเสนอชนเผ่าไทตาด. เอกสารอัดสำเนา (ไม่ได้ตีพิมพ์).

อนนรฆ จรัณยานนท์. (ม.ป.ป.). ความหมายของดนตรีวิทยา. เอกสารประกอบการสอน. นครปฐม: วิทยาลัดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ. .

อรศิริ ปาณินท์. (2561). เรียบง่ายเป็นสุขกับสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อลงกรณ์ อิทธิพล. (2560). บทเพลงและเสียงดนตรีในพิธีกรรมรักษาโรคของหมอขวัญที่อำเภอเรณูนคร จังหวัดนครพนม. วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลสุวรรณภูมิ (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์), 2(2), 202-213.

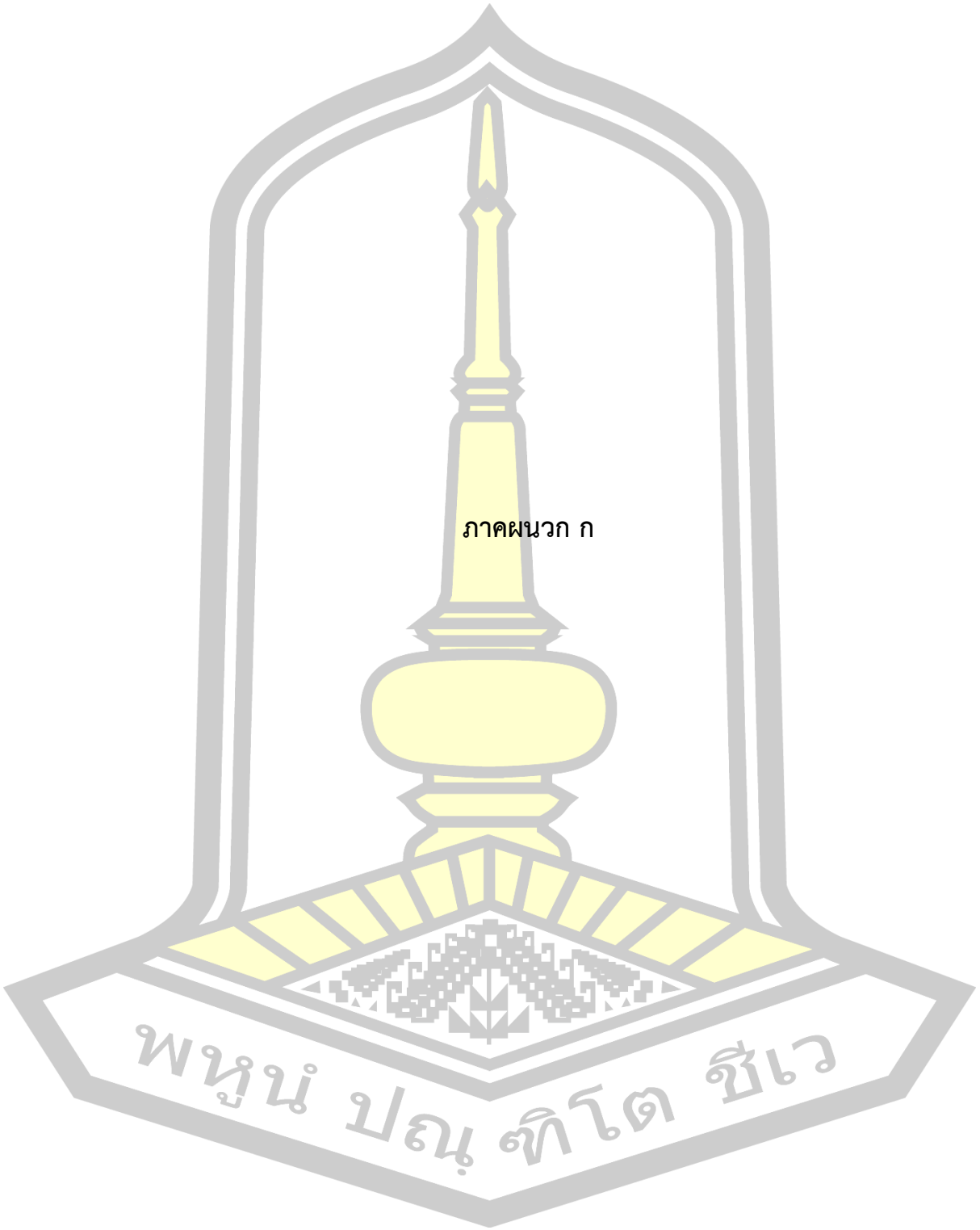
อ้อยฤดี สันทร. (2553). ไทญ้อในอนุภูมิภาคลุ่มน้ำโขง: การปรับเปลี่ยนและการดำรงอัตลักษณ์ของไทญ้อในประเทศไทยและสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขายุทธศาสตรการพัฒนาภูมิภาค คณะมนุษยศาสตร์ฉละสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย].

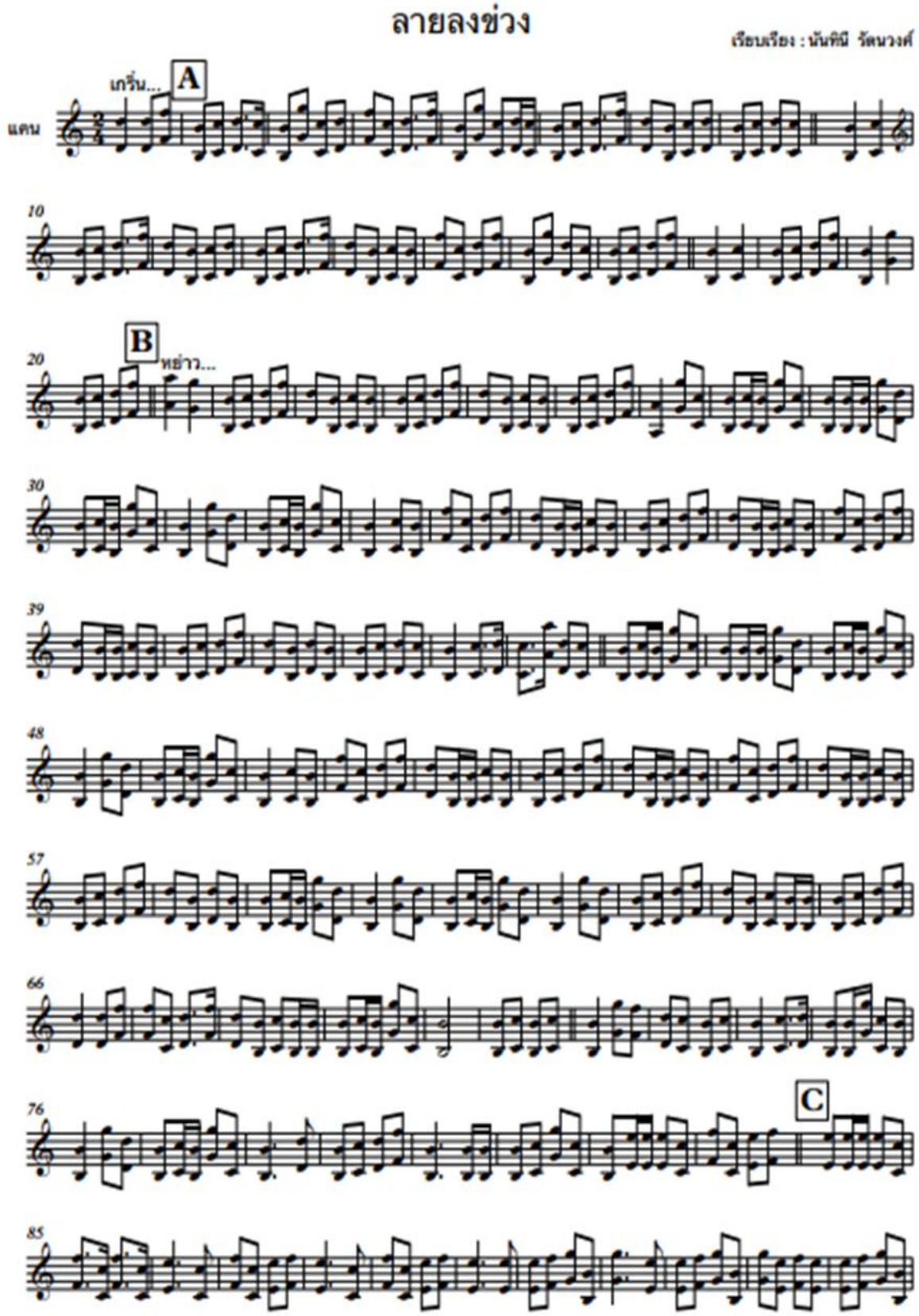
อุทุมพร รอดขันเมือง, & สุรพล เนสุสินธุ์. (2564). การขับพวนของกลุ่มชาติพันธุ์ไทพวนในอำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, 13(1), 158-174.

เอ.คารร์, & พันตรี อี.ไซเดนฟาเดน. (2509). วงศ์ชาติวิทยาว่าด้วยชนชาติพันธุ์ต่าง ๆ ในประเทศไทย. อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลเอกบริบูรณ์ จุลละจาริตต์. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

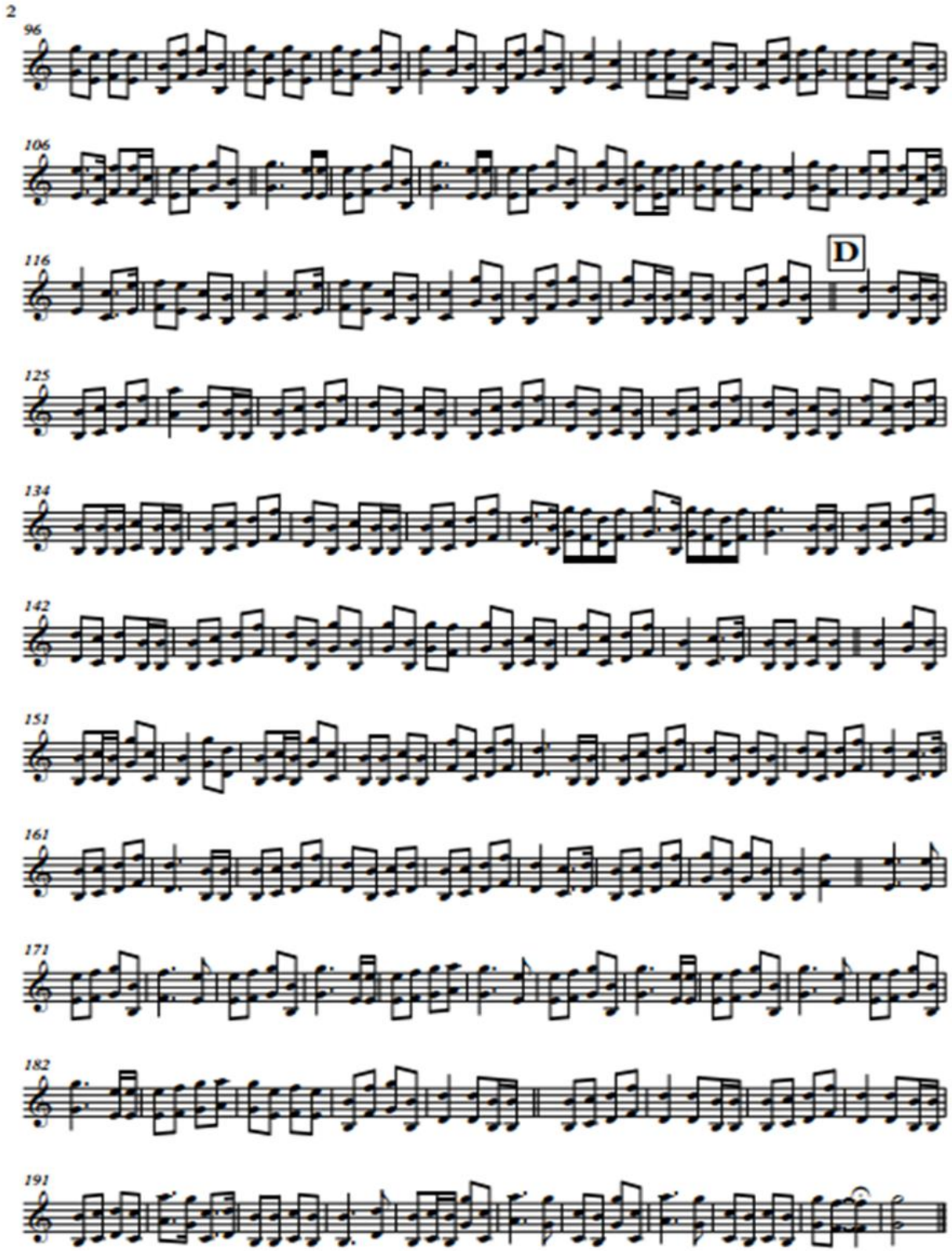
# ภาคผนวก ก





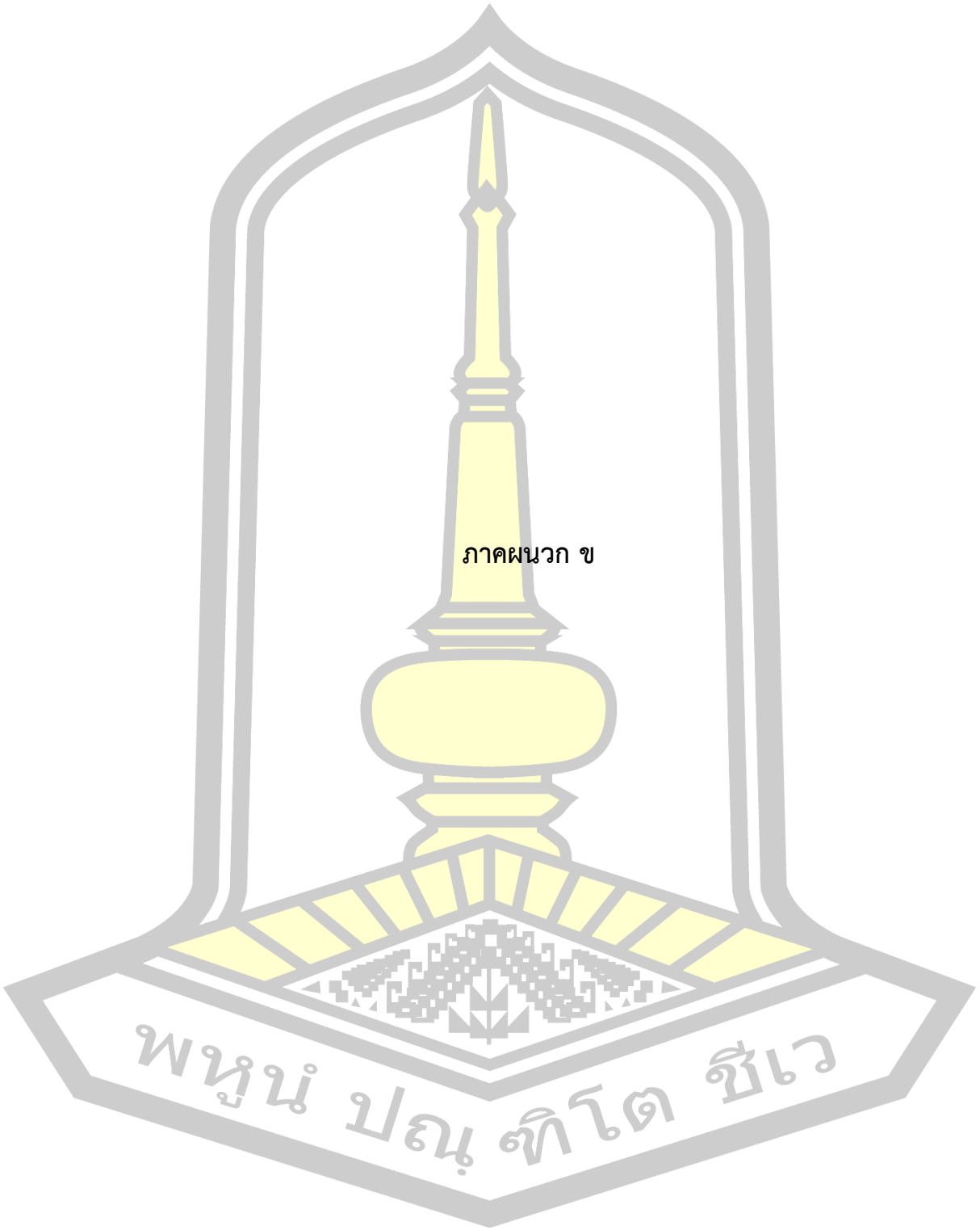

ภาพประกอบที่ 94 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์ หน้าที่ 1

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).




ภาพประกอบที่ 95 โน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์ หน้าที่ 2

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).




**ภาคผนวก ข**

**รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์**

หมอเหยา: อุ๊ยพอง นางศรีไพร ฝ่ายเพีย

อายุ: 87 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 21/2 หมู่ที่ 5 บ้านหนองบัว

ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม

จังหวัดนครพนม

หมอเหยา: อุ๊ยบอ นางศิรประภา แสงผา

อายุ: 71 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 7 หมู่ที่ 4 บ้านหนองบัว

ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม

จังหวัดนครพนม

หมอเหยา: อุ๊ยไล นางถอนไล ร้อยรัตน์

อายุ: 68 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 13 หมู่ที่ 5 บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

หมอแคน: หมอแคนวี นายวี สิงห์มอญ

อายุ: 79 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 12 หมู่ที่ 8 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

หมอแคน: หมอแคนคำตา นายคำ พิลาศรี

อายุ: 81 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 15 หมู่ที่ 7 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

ผู้ป่วย: แม่วันดี นางวันดี พิลาน

อายุ: 64 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 107 หมู่ที่ 5 บ้านหนองบัว ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

ภรรยากวานจ้ำ: แม่พัน นางพัน ถานา

อายุ: 62 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 121 หมู่ที่ 4 บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

กวานจ้ำ: แม่พัน นางพัน ถานา

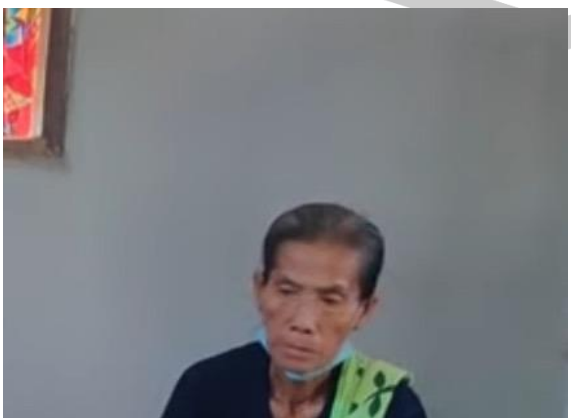
อายุ: 68 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 121 หมู่ที่ 4 บ้านผึ้ง ตำบลบ้านผึ้ง อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

ญาติผู้ป่วย: แม่ศรีจันทร์ นางศรีจันทร์ พิลาน

อายุ: 71 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 110 หมู่ที่ 5 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

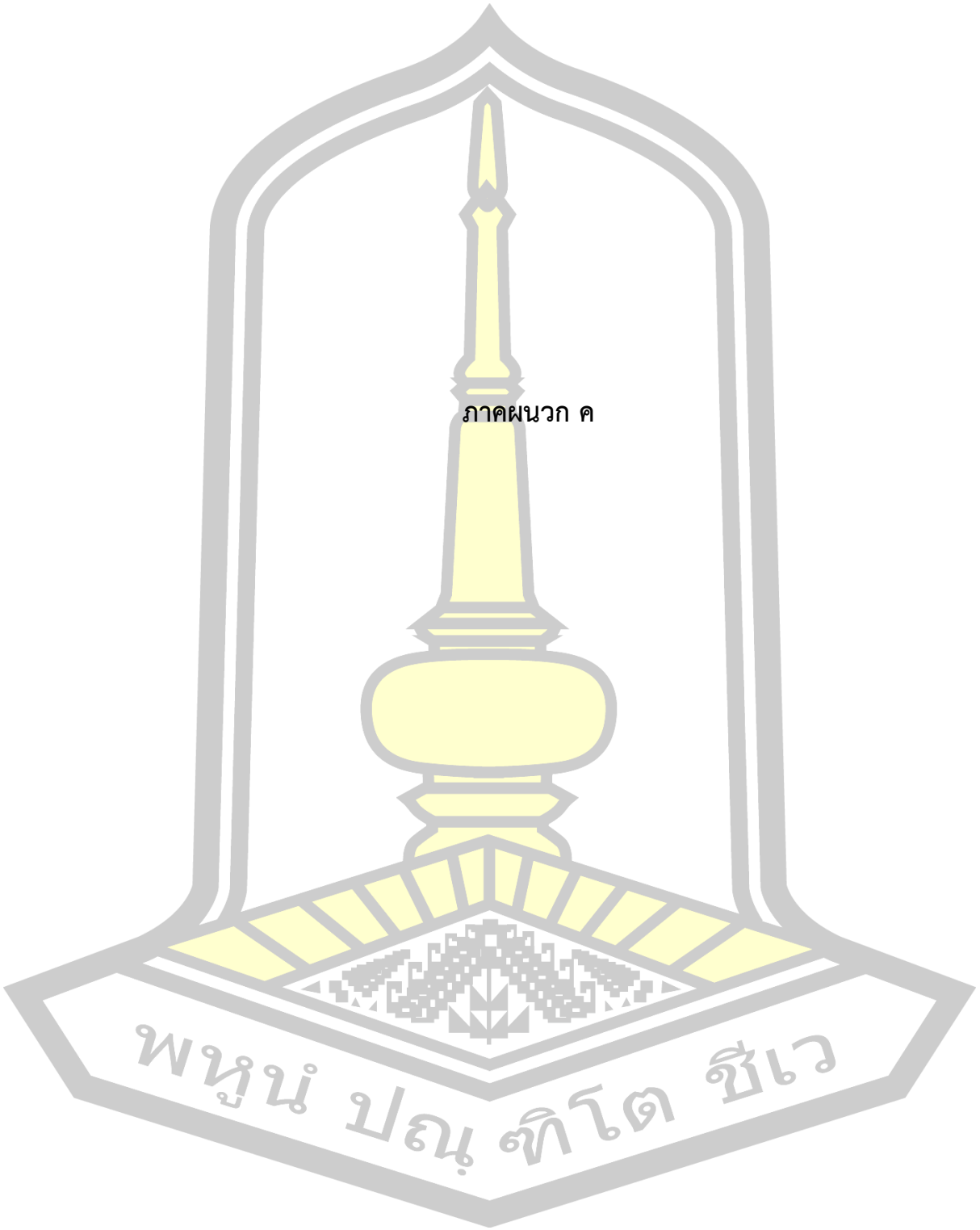


ญาติผู้ป่วย: แม่อ่อน นางอ่อนน้อย ร้อยรัตน์

อายุ: 75 ปี

สถานที่สัมภาษณ์: 98 หมู่ที่ 5 บ้านหนองแวง ตำบลนาราชควาย อำเภอเมืองนครพนม จังหวัดนครพนม

# ภาคผนวก ค



ภาพประกอบที่ 96 ธนู (เครื่องเล่นของผีหมอ)

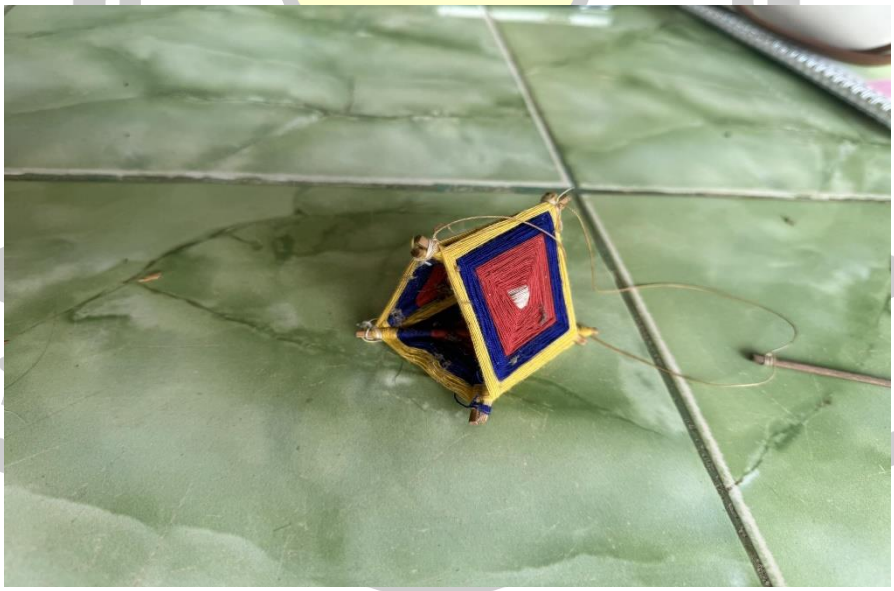
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 97 พล้า (เครื่องเล่นของผีหมอ)

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 98 เฮือส่วง (เครื่องเล่นของผีหมอ)

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).



ภาพประกอบที่ 99 เฮือนผึ้ง (เครื่องเล่นของผีหมอ)

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 100 บ่วงคล้องช้าง (เครื่องเล่นของผีหมอ)

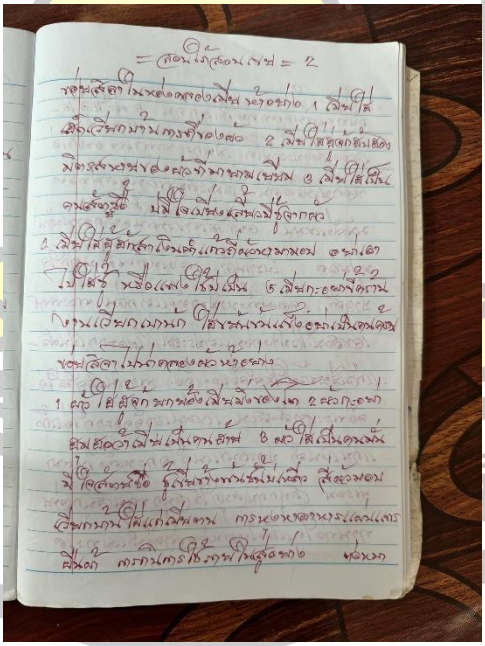
ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 101 ช้าง (เครื่องเล่นของผีหมอ)

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 102 หิ้งพระ-หิ้งผีบ้านกว้านจ้ำ

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).



ภาพประกอบที่ 103 ตัวอย่างบทสวดของกวานจ้ำ

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 104 ดาบหมอเหยา

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 105 สุราขาวที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 106 ผ้าแพรหมอเหยา

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

ภาพประกอบที่ 107 สายสิญจน์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรม

ที่มา: นันทินี รัตนวงศ์. (2567).

# ประวัติผู้เขียน

| | |
|---|---|
| **ชื่อ** | นางสาวนันทินี รัตนวงศ์ |
| **วันเกิด** | 30 เมษายน 2540 |
| **สถานที่เกิด** | จ.มหาสารคาม |
| **สถานที่อยู่ปัจจุบัน** | 306 ม.16 บ้านโนนเขวาคำ ต.ปะหลาน อ.พยัคฆภูมิพิสัย จ.มหาสารคาม |
| **ตำแหน่งหน้าที่การงาน** | ครู คศ.1 |
| **สถานที่ทำงานปัจจุบัน** | โรงเรียนบ้านผึ้งวิทยาคม อ.เมืองนครพนม จ.นครพนม |
| **ประวัติการศึกษา** | พ.ศ. 2558 ระดับมัธยมศึกษา โรงเรียนร้อยเอ็ดวิทยาลัย<br>พ.ศ. 2564 ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับ 1 สาขาวิชาดนตรีศึกษา (ค.บ.) มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม<br>พ.ศ. 2567 ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีวิทยา (ดศ.ม.) วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม |

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว