ครบรอบ ๑๐๐ ปี
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ระดับชาติครั้งที่ 3

การประชุมวิชาการ
ด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

PROCEEDINGS

รายงานสืบเนื่องการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ระดับชาติครั้งที่ 3

หัวข้อ ด้านการศึกษา

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

9 มิถุนายน 2566
โรงแรมเมอร์เคียว เชียงใหม่

รูปแบบออนไซต์ (Onsite Presentation)

ณ ห้องประชุมเจนีวา โรงแรมเมอร์เคียว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
จัดโดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

www.human.cmru.ac.th https://www.facebook.com/humancmru

โรงแรมเมอร์เคียว เชียงใหม่ humanoffice@g.cmru.ac.th 053-885700 /062-3104906

คำนำ

รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ระดับชาติ ครั้งที่ 3 หัวข้อ “ล้านนาศึกษา” ฉบับนี้ จัดทำขึ้นภายหลังการจัดงานประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ระดับชาติ ครั้งที่ 3 หัวข้อ “ล้านนาศึกษา” โดยจัดขึ้นในวันศุกร์ ที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2566 ซึ่งคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่เป็นเจ้าภาพหลักในการจัดงาน มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ข้อมูล งานวิจัย และสร้างเครือข่ายด้านล้านนาศึกษาของคณาจารย์ บุคลากร นักศึกษา และนักวิจัยของมหาวิทยาลัยราชภัฏและเครือข่ายทั่วประเทศ เนื้อหาในเล่มประกอบด้วย บทความวิจัยและบทความวิชาการของผู้เข้าร่วมการนำเสนอผลงานในภาคบรรยาย (Oral Presentation) รวมจำนวน 14 บทความ ซึ่งผ่านการตรวจประเมินคุณภาพทางวิชาการจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ จำนวน 3 ท่าน ต่อ 1 บทความ ตามกลุ่มเรื่องที่เกี่ยวข้องด้านล้านนาศึกษา ได้แก่ 1) ประวัติศาสตร์ล้านนา 2) พระพุทธศาสนา ศาสนาอื่น ๆ และความเชื่อในล้านนา 3) ชาติพันธุ์ศึกษา 4) วรรณกรรมล้านนา และ 5) ภูมิปัญญาล้านนา

คณะผู้จัดงานขอขอบพระคุณคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทั้งภายในและภายนอกทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ประเมินพิจารณาบทความ และวิพากษ์การนำเสนอบทความในครั้งนี้ หวังเป็นอย่างยิ่งว่าการจัดประชุมวิชาการระดับชาติในครั้งนี้ จะเป็นเวทีที่เปิดโอกาสให้อาจารย์ นักวิจัย บุคลากรและนักศึกษาในแวดวงวิจัย ตลอดจนผู้สนใจทุกท่าน ได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางวิชาการร่วมกัน เป็นเครือข่ายในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัย และสามารถนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อท้องถิ่น สังคมและประเทศชาติต่อไป

คณะผู้จัดงาน

สารบัญ

หน้า

สาส์นจากบรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร. สัญญา สะสอง ..... ง

รายชื่อคณะกรรมการในกองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) ..... ช

รายชื่อคณะกรรมการในกองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน) ..... ช

รายชื่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ ..... ช

กำหนดการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ระดับชาติ ครั้งที่ 3 หัวข้อ “ล้านนาศึกษา” ..... ฌ

คำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา

อาจารย์ภัคพล คำหน้อย, อาจารย์ ป ประภัสสนันทน์ เรืองจันทร์ และอาจารย์ชญาตี เงารังสี 1-11

นิติสำนึกในมังรายศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิทักษ์ ศศิสุวรรณ 12-22

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์บนแนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้กลุ่มมนุษยนิยม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุรชาติ พุทธิมา 23-35

ภูมิปัญญาดาราศาสตร์กับการวางทิศของวัดพระธาตุลำปางหลวง

อาจารย์ ดร.เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิรามาศ โกมลจินดา,
นายศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว, นายกรกมล ศรีบุญเรือง และอาจารย์อรพิน ริยาพร้าว 36-47

แตรวงล้านนา: การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพ

อาจารย์จิตร์ กาวี 48-59

ภูมิหลัง และพัฒนาการของแตรวงคณะน้อย ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรสวรรค์ จันทะวงศ์, อาจารย์นันทกร พงศ์เลิศวุฒิ 60-72

การสำรวจและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติในชุมชนกะเหรี่ยงบ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ แบบครบวงจร

อาจารย์ภัทรศิลป์ สุกัณศีล 73-86

ภาพลักษณ์เจ้าหลวงเชียงใหม่ในยุคการปกครองของสยามจากคร่าวกาวิละ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วาทิต ธรรมเชื้อ 87-98

บททดลองเสนอว่าด้วยทฤษฎีดนตรีล้านนา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงกรานต์ สมจันทร์ 99-115

สารบัญ

หน้า

การบริหารจัดการกิจกรรมเสริมการเรียนรู้ระดับมหาวิทยาลัยโดยใช้ภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านล้านนาในโครงการช้างเผือกสามัคคี หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ผู้ช่วยศาสตราจารย์บูรณพันธุ์ ใจหล้า และอาจารย์เมธินี อ่องแสงคุณ 116-128

ปี่พาทย์เมือง-ปี่พาทย์มอญ: ข้อสังเกตและความสัมพันธ์บางประการ
อาจารย์ทรงพล เลิศกอบกุล 129-140

ความสัมพันธ์ระหว่างท่าฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัตนะ ตาแปง, รองศาสตราจารย์นุชนาฏ ดีเจริญ และอาจารย์วรชา ออกกิจวัตร 141-153

กำเมือง: ภาษา สังคมและการเปลี่ยนแปลง
อาจารย์ ดร.กมลาศ สาลี สุกัณศีล 154-163

พระนพีสีพิศาลคุณ: บทบาทพระสงฆ์ธรรมยุติกนิกายรูปแรกในล้านนา
พระมหาเจริญ กตปญฺโญ (กระพิลา), อาจารย์กมล บุตรชารี, อาจารย์กิตติคุณ ภูลายยาว และพระทศพล โสภาอินทร์ 164-177

สาส์นจากบรรณาธิการ

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ มีหลักการที่มุ่งพัฒนาวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สู่การพัฒนาท้องถิ่นอย่างยั่งยืน และผลิตบัณฑิตที่มีความรอบรู้ในศาสตร์แขนงต่าง ๆ เพื่อบูรณาการภูมิปัญญาและองค์ความรู้ใหม่ไปพัฒนาท้องถิ่นให้มีความเจริญก้าวหน้าบนพื้นฐานความเข้าใจในวัฒนธรรมอันดีงามของท้องถิ่น เพื่อให้เกิดการประยุกต์ใช้ผลงานวิชาการ และงานวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ในการพัฒนาสังคมท้องถิ่นในทุกมิติ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ จึงได้จัดงานประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ระดับชาติ ครั้งที่ 3 หัวข้อ “ล้านนาศึกษา” ขึ้น เมื่อวันศุกร์ที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2566 เพื่อเป็นการเผยแพร่ศักยภาพของนักศึกษา อาจารย์ และบุคลากร อีกทั้งเป็นการประชาสัมพันธ์มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ให้เป็นที่รู้จัก ตลอดจนสร้างและถ่ายทอดองค์ความรู้เพื่อการพัฒนาท้องถิ่น ด้วยการพัฒนาบนพื้นฐานศาสตร์พระราชา มีระบบการจัดการวิจัย และการบริการวิชาการแบบบูรณาการ เพื่อการพัฒนาท้องถิ่นของมหาวิทยาลัย เป็นศูนย์กลางการเรียนรู้แบบครบวงจร ด้านศิลปวัฒนธรรม และด้านสิ่งแวดล้อม โดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เป็นหน่วยงานที่ประสานความร่วมมือด้านองค์ความรู้ต่าง ๆ เช่น ปรัชญา ศาสนา ภาษา วรรณกรรม ประวัติศาสตร์ โบราณคดี สถาปัตยกรรม มานุษยวิทยา คติชนวิทยา และชาติพันธุ์ ร่วมกับท้องถิ่น ในฐานะมหาวิทยาลัยที่มีอัตลักษณ์ความเป็นล้านนาอย่างชัดเจน รวมทั้งเพื่อเฉลิมฉลองเนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี แห่งการสถาปนามหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ในวาระ 1 ศตวรรษ ที่จะครบรอบในปี พ.ศ. 2567 นี้

ในนามคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ขอขอบคุณคณาจารย์ นักวิจัย นักศึกษา ผู้นำเสนอผลงาน และนักวิชาการทุกท่าน ที่ได้ส่งผลงานและเข้าร่วมการประชุมวิชาการ ตลอดจนคณะกรรมการและผู้จัดงานทุกท่านที่ได้ร่วมแรงร่วมใจเพื่อพัฒนาศักยภาพและพัฒนาคุณภาพทางวิชาการของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ให้ก้าวหน้าต่อไป

(รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะสอง)
คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
บรรณาธิการ

รายงานสืบเนื่องการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ระดับชาติครั้งที่ 3
หัวข้อ “ล้านนาศึกษา”
วันศุกร์ ที่ 9 มิถุนายน 2566 (Onsite Presentation) ณ โรงแรมเมอร์เคียว เชียงใหม่
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

เจ้าภาพ : คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ประธานกรรมการ

รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะสอง	คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

คณะกรรมการอำนวยการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณัฐพร จาดยางโทน	รองคณบดีฝ่ายวิชาการและงานวิจัย
อาจารย์ ดร.เสกสรร ท้าวทุมมา	รองคณบดีฝ่ายพัฒนานักศึกษา วางแผนและประกันคุณภาพการศึกษา
อาจารย์นิมิต วุฒิอินทร์	รองคณบดีฝ่ายบริหารและบริการชุมชน
อาจารย์ ดร.รณวีร์ พาผล	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวิเทศสัมพันธ์และศิลปวัฒนธรรม
อาจารย์นิชธิมา บุญเฉลียว	ผู้ช่วยคณบดีฝ่ายวางแผนและบริการชุมชน
อาจารย์ ดร.สุรสิงห์ แสงโสด	ผู้อำนวยการสำนักงานจัดการศึกษาทั่วไปและศิลปวิทยาศาสตร์
นางสาวพักตร์พิมล สมบัติใหม่	รักษาการหัวหน้าสำนักงานคณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

คณะกรรมการฝ่ายต่าง ๆ ภายในคณะ

ตามคำสั่งคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ที่ 85/2566 เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการดำเนินงานโครงการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ระดับชาติครั้งที่ 3 หัวข้อ “ล้านนาศึกษา”

บรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะสอง	คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

คณะกรรมการในกองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)

1. ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สิทธิ์ บุตรอินทร์
2. ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์
3. ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง
4. ศาสตราจารย์ ดร.อนุรักษ์ ปัญญานุวัฒน์
5. ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์
6. ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
7. ศาสตราจารย์ ดร.เทิดชาย ช่วยบำรุง
8. รองศาสตราจารย์ ดร.ภูมิ โชคเหมาะ
9. รองศาสตราจารย์ ดร.อัชกรณ์ วงศ์ปรีดี
10. รองศาสตราจารย์ ดร.ธัชเฉลิม สุทธิพงษ์ประชา
11. รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย ปัญญาดี
12. รองศาสตราจารย์ ดร.อภิรมย์ ศรีดาคำ
13. รองศาสตราจารย์ ดร.วิวัฒน์ มีสุวรรณ์
14. รองศาสตราจารย์ ดร.วิโรจน์ อินทนนท์
15. รองศาสตราจารย์ ดร.ปรุฒม์ บุญศรีตัน
16. รองศาสตราจารย์ ดร.ชรินทร์ มั่งคั่ง
17. รองศาสตราจารย์ ดร.พูนชัย ปันธิยะ
18. รองศาสตราจารย์ ดร.เทพประวิณ จันทร์แรง
19. รองศาสตราจารย์ ดร.วิทยา ทองดี
20. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวี จันทร์ส่อง
21. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรพล พรมกุล
22. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เชษฐา ทรัพย์เย็น
23. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประทีป พืชทองหลาง
24. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงศักดิ์ พรมดี
25. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วินิจ ผาเจริญ
26. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศักราช ฟ้าขาว
27. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมหวัง แก้วสุฟอง
28. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สยาม ราชวัตร
29. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.แสวง แสนบุตร
30. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ตระกูล ชำนาญ
31. อาจารย์ ดร.พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์
32. อาจารย์ ดร.เอกอมร เอี่ยมศิริรักษ์

คณะกรรมการในกองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน)

1. ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.มนัส สุวรรณ
2. รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวุฒิ สมยานะ
3. รองศาสตราจารย์รังสรรค์ จันต๊ะ
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมาน ฟูแสง
5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุวัติ ศรีแก้ว
6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กมลณัฏฐ์ พลวัน
7. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภฤกษ์ ธาราพิทักษ์วงศ์
8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พนิดา สัตโยภาส
9. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุติมันต์ สะสอง
10. อาจารย์ ดร.ชาญ ยอดเละ

คณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

1. พระมหาสกุล มหาวีโร, ผศ.ดร.
2. พระอาจารย์นคร ปญฺญาวชิโร, ดร.
3. รองศาสตราจารย์ ดร.เรณู วิชาศิลป์
4. รองศาสตราจารย์ ดร.ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์
5. รองศาสตราจารย์ ดร.พลวัฒ ประพัฒน์ทอง
6. รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะสอง
7. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภักดีกุล รัตนา
8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุนทร คำยอด
9. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธัญญารัตน์ อภิวงค์
10. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติพงษ์ วงศ์ทิพย์
11. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยุตภัฏ คำมูล
12. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิลักษณ์ ศรีป่าซาง
13. อาจารย์ ดร.ดิเรก อินจันทร์
14. อาจารย์สนั่น ธรรมธิ
15. คุณเจริญ มาลาโรจน์ (มาลา คำจันทร์)

คณะผู้จัดทำ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

ที่ปรึกษาบรรณาธิการ คณะกรรมการบริหารคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บรรณาธิการ รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะสอง

สำนักงานคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

202 ถนนช้างเผือก ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ 50300

โทร 0 5388 5700 , 062-3104906 Fax. 0 5388 7509

เว็บไซต์

บทความทุกบทความที่ตีพิมพ์ได้รับการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิ ทัศนะและข้อคิดเห็นที่ปรากฏในบทความของรายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการฯ นี้ เป็นของผู้เขียนซึ่งมิใช่ความคิดเห็นของกองบรรณาธิการและมิใช่ความรับผิดชอบของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

กำหนดการประชุมวิชาการด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ระดับชาติ ครั้งที่ 3 หัวข้อ “ล้านนาศึกษา”
ในวันศุกร์ที่ 9 มิถุนายน 2566
รูปแบบออนไซต์ (Onsite Presentation) ณ ห้องประชุมเจนีวา โรงแรมเมอร์เคียว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
โดยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

เวลา	**กำหนดการ**
08.00 – 08.30 น.	ลงทะเบียนแบบออนไซต์ (Onsite Presentation) ณ ห้องประชุมเจนีวา โรงแรมเมอร์เคียว อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
08.30 – 08.45 น.	การแสดงต้อนรับผู้เข้าร่วมงาน โดย หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
08.45 – 08.50 น.	กล่าวรายงานการจัดประชุมวิชาการ โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณัฐพร จาดยางโทน รองคณบดีฝ่ายวิชาการและงานวิจัย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
08.50 - 09.00 น.	กล่าวเปิดการประชุมวิชาการ โดยประธานในพิธี รองศาสตราจารย์ ดร.สัญญา สะสอง คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
09.00 – 11.30 น.	การปาฐกถาพิเศษ เรื่อง “ล้านนาศึกษาในยุคเปลี่ยนผ่านสู่สถานการณ์ปัจจุบัน” โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณสรัสวดี อ๋องสกุล ประธานกรรมการบริหารหลักสูตรบัณฑิตศึกษา ประจำสาขาวิชาล้านนาศึกษา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
11.30 – 12.00 น.	การนำเสนอบทความพิเศษ เรื่อง “พระนางจามเทวี: มีหลักฐานร่วมสมัยเก่าถึงยุคทวารวดีในนครหริภุญไชยจริงหรือไม่” โดย ดร.เพ็ญสุภา สุขคตะ ผู้อำนวยการสถาบันมรดกสยาม
12.00 – 13.00 น.	พักรับประทานอาหารกลางวัน
13.00 – 17.00 น.	การนำเสนอผลงานวิจัยแบบบรรยาย (Oral presentation) การนำเสนองานวิจัยแบบโปสเตอร์ (Poster presentation)
17.00 – 17.30 น.	ประกาศผลและพิธีมอบรางวัลสำหรับผู้นำเสนอบทความดีเด่น
17.30 – 18.00 น.	พิธีปิด

- -

คำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา

The Terms for Female Lover in Lanna Literature

ภัคพล คำหน้อย[1] ป ประภัสสนันทน์ เรืองจันทร์[2] และ ชญาตี เงารังษี[3]

[1] ภาควิชาการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[2]ภาควิชาบริหาร วิจัย และพัฒนานวัตกรรมทางการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

[3]ภาควิชาการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

บทคัดย่อ

การศึกษาคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนามีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะการสร้างคำเรียกหญิงคนรัก ศึกษาความหมายที่ปรากฏในคำเรียกหญิงคนรัก และศึกษาค่านิยมของกวีล้านนาที่มีต่อหญิงคนรัก จากการศึกษาคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนาทั้งหมด 142 คำ พบว่าลักษณะการสร้างคำเรียกหญิงคนรักที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนา กวีนิยมสร้างคำใช้เรียกหญิงคนรักโดยใช้วิธีประสมคำตั้งแต่ 2 คำ ไปจนถึง 4 คำ เพื่อเปรียบเทียบหญิงคนรักกับคำที่มีความหมายและคุณค่าตามลักษณะที่กวีเห็นว่าเหมาะสมเมื่อนำมาเรียกหญิงคนรักของตน ส่วนความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนานั้น พบว่าคำเรียกหญิงคนรักนั้นมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับความงามของหญิงคนรัก ความหมายเกี่ยวกับสิ่งของมีค่า และความหมายถึงว่าเป็นหญิงผู้เป็นที่รักยิ่งของกวี คำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนาสะท้อนให้เห็นว่ากวีและคนในสังคมล้านนามีค่านิยมเกี่ยวกับผู้หญิงคือ ผู้หญิงต้องมีความงาม มีคุณค่า และเป็นที่รักยิ่งของผู้ชาย

คำสำคัญ: คำเรียกหญิงคนรัก, วรรณกรรมล้านนา

Abstract

This article aims to study the terminology for female lovers in Lanna literature by studying the characteristics of the formation of the terms. It also examines the meanings that appear in the terms that refer to female lovers, as well as, the values of Lanna poets towards the women they love. After studying 142 terms for female lovers in Lanna literature, the characteristic of creating terms for female lovers appeared in Lanna literature was found that the poets usually use a combination of 2 to 4 words to metaphorize the words that have meaning and value according to the characteristics that the poets deem appropriate when calling women they love. For the meaning, it was found that the terms have meanings related to the beauty of the lovers, something valuable and how much the poets love those women. The terms for female lovers in Lanna literature reflect the values that poets and people in Lanna society have about women, namely being beautiful, valuable and loved by men.

Keywords: The Terms for Female Lover, Lanna Literature

บทนำ

ล้านนา หมายถึง ดินแดนที่มีนาจำนวนนับล้าน ในคัมภีร์ใบลานให้ชื่ออาจักรล้านนาเป็นภาษาบาลีว่า "ทสลกขเขตตนคร" หมายถึงนครที่มีนาจำนวนสิบแสน ดินแดนล้านนาในอดีตมีพื้นที่ครอบคลุมบริเวณจังหวัดภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ได้แก่ เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน และประเทศเพื่อนบ้าน ได้แก่

หลวงพระบาง สิบสองพันนา และรัฐฉานบางส่วน อาณาบริเวณล้านนานอกจากจะมีความอุดมสมบูรณ์ด้วยสภาพภูมิศาสตร์แล้ว ยังมีความอุดมสมบูรณ์ในด้านภูมิปัญญาวัฒนธรรมที่สืบทอดมาแต่บรรพบุรุษจวบจนถึงปัจจุบันเป็นมนต์เสน่ห์และชวนให้ผู้คนหลงใหลในความเป็นอัตลักษณ์ของชาวล้านนา

วรรณกรรมล้านนา เป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของชาวล้านนาที่มีการถ่ายทอดเพื่อให้ดำรงอยู่ในสังคมล้านนา วรรณกรรมท้องถิ่นของไทยที่มีรูปแบบทั้งวรรณกรรมมุขปาฐะ และวรรณกรรมลายลักษณ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมล้านนาเหล่านี้ล้วนได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยชาวล้านนาเพื่อใช้ในกลุ่มของประชาคมนั้น ๆ วรรณกรรมล้านนาถึงมีบทบาทและนำเสนอเรื่องราวของความเป็นท้องถิ่นล้านนา การศึกษาวรรณกรรมล้านนามีวิธีการศึกษาที่สามารถศึกษาในมุมมองที่หลากหลายมิติทั้งมิติทางด้านสังคม มิติทางด้านประวัติศาสตร์ มิติทางด้านภาษาศาสตร์ มิติทางด้านวรรณกรรม ฯลฯ ซึ่งทำให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของวรรณกรรมล้านนาที่เชื่อมโยงกับบริบทสังคมล้านนาด้วย

ในวรรณกรรมล้านนาปรากฏการใช้คำเรียกหญิงคนรักด้วยถ้อยคำที่กวีล้านนาสรรค์สร้างขึ้นมาเพื่อใช้เรียกหญิงคนรักด้วยถ้อยคำที่หลากหลายและน่าสนใจ ซึ่งปรากฏทั้งในวรรณกรรมที่มีเนื้อหาเป็นชาดก และวรรณกรรมพรรณนาอารมณ์ซึ่งกวีได้พบเจอจึงได้ครำ่ครวญพรรณนาถึงหญิงคนรักผ่านถ้อยคำที่ใช้เรียกหญิงคนรักซึ่งมีการสร้างคำและความหมายที่กว้างขวาง ทั้งนี้ในวรรณกรรมล้านนานั้นมีการสร้างคำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำเดี่ยว เช่น นารี วิไล อนงค์ เป็นต้น และยังปรากฏการสร้างคำเรียกหญิงคนรักโดยใช้วิธีประสมคำ เช่น จอมนารี แม่แก้วไข่ฟ้า เจ้าตานิลพลอย เป็นต้น เมื่อพิจารณาความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนาพบว่ามีความหมายที่เกี่ยวกับของมีค่า เช่น ความหมายที่เกี่ยวกับรัตนชาติ เช่น แก้ว พลอย นิล และทอง หรือของมีค่าที่เป็นสิ่งของเครื่องใช้ เช่น ไหม ผ้าแพร เป็นต้น และยังมีความหมายที่เกี่ยวกับดอกไม้ เช่น ดอกบัว ดอกเอื้อง (กล้วยไม้) และความหมายเกี่ยวกับรูปร่างที่สวยงาม เช่น ดวงตา แขนและการมวยผม นอกจากนี้ยังมีความหมายเกี่ยวกับเครื่องของหอม เช่น แป้ง กลิ่นจันทน์ เป็นต้น ผู้เขียนจึงสนใจที่จะศึกษาลักษณะการสร้างคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา ศึกษาความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา และศึกษาค่านิยมของกวีล้านนาที่มีต่อผู้หญิงตามที่ปรากฏในคำเรียกหญิงคนรัก

การศึกษาคำเรียกหญิงคนรักที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนา เป็นการศึกษาจากวรรณกรรมพรรณนาอารมณ์และค่าวซอ รวมทั้งหมด 3 เรื่อง ได้แก่ โคลงนิราศดอยเกิ้ง ค่าวสี่บท (ค่าวรำ่นางชม) ค่าวซอเรื่องหงส์หิน โดยสองเรื่องแรกนั้นมีเนื้อหาในรูปแบบพรรณนาครำ่ครวญถึงคนรัก ส่วนเรื่องที่สามมีเนื้อหาเป็นแบบชาดก

การศึกษาคำเรียกหญิงคนรักที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนาทำให้เข้าใจวิธีการสร้างคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา ทำให้ทราบความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา และทำให้ทราบค่านิยมเกี่ยวกับผู้หญิงของกวีล้านนา รวมถึงสะท้อนให้เห็นค่านิยมของสังคมล้านนาที่มีต่อผู้หญิง

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาการสร้างคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา
2. เพื่อศึกษาความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา
3. เพื่อศึกษาค่านิยมของกวีล้านนาที่มีต่อผู้หญิงตามที่ปรากฏในคำเรียกหญิงคนรัก

ขอบเขตของการศึกษา

ผู้วิจัยศึกษาคำเรียกหญิงคนรักที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนา โดยคัดเลือกจากวรรณกรรมพรรณนาอารมณ์และค่าวซอ รวมทั้งหมด 3 เรื่อง ได้แก่

1. โคลงนิราศดอยเกิ้ง ต้นฉบับตัวบทจากเอกสารของ ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. (2559). *วรรณกรรมล้านนาคัดสรร: วรรณกรรมพรรณนาอารมณ์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

2. ค่าวสี่บท (ค่าวร่ำนางชม) ต้นฉบับตัวบทจากเอกสารของ ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. (2559). *วรรณกรรมล้านนาคัดสรร: วรรณกรรมพรรณนาอารมณ์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

3. ค่าวซอเรื่องหงส์หิน ต้นฉบับตัวบทจากเอกสารของ อุดม รุ่งเรืองศรี. (2546). *วรรณกรรมล้านนา.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

นิยามศัพท์เฉพาะ

คำเรียกหญิงคนรักที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนา หมายถึง คำเรียกผู้หญิงที่เป็นนางอันเป็นที่รักของกวี เช่น หญิงคนรักของกวีในค่าวสี่บท คือ นางชม และเป็นคำเรียกผู้หญิงที่เป็นนางอันเป็นที่รักของตัวละครเอกในวรรณกรรมค่าวซอ

1. การสร้างคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา

การสร้างคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา กวีได้สร้างคำเรียกหญิงคนรักโดยมีวิธีการสร้างคำเรียก 2 วิธี คือ คำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำเดี่ยว และคำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำประสม

1.1 คำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำเดี่ยว

คำเดี่ยว หมายถึง คำคำเดียว อาจจะมีพยางค์เดียวหรือหลายพยางค์ก็ได้ และคำเดี่ยวไม่ได้จำกัดเฉพาะภาษาไทยเท่านั้น จากการศึกษาพบว่าวิธีการสร้างคำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำเดี่ยวนั้นไม่นิยมใช้มาก ปรากฏการใช้คำเดี่ยวในการสร้างคำเรียกเพียง 16 คำ ได้แก่คำว่า คิ่น โฉมยง นงพะงา นงเยาว์ น้อง นุช นาฏ นาย นารี เมีย เรียม วิไล อนงค์ อวล ออยม่อย และอโนชา

จากคำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำเดี่ยว จะเห็นได้ว่ากวีมีการใช้คำเรียกที่มาจากหลากหลายภาษา ทั้งคำที่มาจากภาษาล้านนา เช่นคำว่า คิ่น หมายถึง สุดที่รัก คำว่า ออยม่อย หมายถึงน่ารัก คำที่มาจากภาษาไทย เช่นคำว่า เมีย หมายถึง ภรรยา คำที่มาจากภาษาบาลีสันสกฤต เช่นคำว่า นุช หมายถึง น้อง คำว่า นารี หมายถึง ผู้หญิง คำว่า วิไล หมายถึง งาม คำว่า อนงค์ หมายถึง นางงาม และคำที่มาจากภาษาเขมร เช่นคำว่า เรียม หมายถึง หญิงที่รัก คำว่า นงพะงา หมายถึง นางผู้เป็นที่รัก

1.2 คำเรียกหญิงคนรักโดยใช้คำประสม

คำประสม คือ การนำเอาคำตั้งแต่สองคำขึ้นไปและเป็นคำที่มีความหมายต่างกันมาประสมกันเป็นคำใหม่ โดยมีคำหลักเป็นลักษณะเด่นและมีคำขยายเป็นลักษณะรอง คำที่เกิดใหม่นั้นมีความหมายตามเค้าของความหมายเดิม (ความหมายโดยตรง) และคำที่เกิดใหม่นั้นทำให้เกิดความหมายที่มีลักษณะเชิงอุปมา จากการศึกษาพบว่าการสร้างคำเรียกหญิงคนรักโดยวิธีประสมคำนั้นกวีนิยมสร้างมากที่สุด (126 คำ) โดยมีวิธีประสมคำตั้งแต่สองคำขึ้นไปจนถึงสี่คำ ดังนี้

1.2.1 การประสมคำโดยใช้คำ 2 คำ

คำประสมที่นำหน่วยคำอิสระ 2 คำ มารวมกันเรียกหญิงคนรักเพื่อให้มีลักษณะพิเศษกว่าผู้หญิงทั่วไป เช่นคำว่า นางเลา หมายถึง หญิงงาม คำว่า นางอินท์ หมายถึง ผู้หญิงของพระอินท์ (นางฟ้า) คำว่า เมียแพง หมายถึง ภรรยาสุดที่รัก คำว่า ยอดนารี หมายถึง ยอดแห่งผู้หญิง ดังปรากฏลักษณะการประสมคำดังนี้

ตารางที่ 1 ลักษณะการประสมคำ 2 คำ

คำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา			
คำ		**คำ**	**คำประสม**
นาง		เลา	นางเลา
นาง		อินท์	นางอินท์
น้อง		แก้ว	น้องแก้ว
น้อง	+	หม้า	น้องหม้า
เมีย		พราง	เมียพราง
เมีย		แพง	เมียแพง
ยอด		นารี	ยอดนารี
ยอด		หัวใจ	ยอดหัวใจ

1.2.2 การประสมคำโดยใช้คำ 3 คำ

คำประสมที่นำหน่วยคำอิสระ 3 คำ มารวมกันเพื่อเรียกหญิงคนรัก เช่นคำว่า แก้วชอบชาตา หมายถึง แก้วแห่งชีวิต คำว่า คิ่นคำตน หมายถึง ทองคำแห่งตน (ชาย) คำว่า ยอดองค์เลา หมายถึง ยอดแห่งความงาม ดังปรากฏลักษณะการสร้างคำดังนี้

ตารางที่ 2 ลักษณะการประสมคำ 3 คำ

คำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา					
คำ		**คำ**		**คำ**	**คำประสม**
แก้ว		ชอบ		ชาตา	แก้วชอบชาตา
คิ่น	+	คำ	+	ตน	คิ่นคำตน
จอม		นาง		งาม	จอมนางงาม
เจ้า		กลิ่น		คู้	เจ้ากลิ่นคู้
เจ้า	+	น้อง	+	รัก	เจ้าน้องรัก
เจ้า		เนื้อ		ทองใบ	เจ้าเนื้อทองใบ
แม่		คำ		ขจร	แม่คำขจร
ยอด		องค์		เลา	ยอดองค์เลา
สรี		เลา		เลิง	สรีเลาเลิง
อ่อน		อินท์		เหลา	อ่อนอินท์เหลา

1.2.3 การประสมคำโดยใช้คำ 4 คำ

คำประสมที่นำหน่วยคำอิสระ 4 คำ มารวมกันเพื่อเรียกหญิงคนรัก เช่นคำว่า เจ้าตานิลพลอย หมายถึง หญิงที่มีดวงตาดำเสมือนนิลชาติ คำว่า เจ้าสร้อยดอกพร้าว หมายถึง หญิงที่มีความงามเสมือนสร้อยดอกมะพร้าว คำว่า เจ้าหัวคำขาว หมายถึง หญิงที่มีค่าเสมือนทองคำค่ายี่สิบ (ห้า) ดังปรากฏลักษณะการประสมคำดังนี้

ตารางที่ 3 ลักษณะการประสมคำ 4 คำ

คำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา							
คำ		**คำ**		**คำ**		**คำ**	**คำประสม**
เจ้า		จันทร์		ดั้น		ฝ้า	เจ้าจันทร์ดั้นฝ้า
เจ้า		ตา		นิล		พลอย	เจ้าตานิลพลอย
เจ้า		พลอย		สว่าง		เม็ด	เจ้าพลอยสว่างเม็ด
เจ้า		สร้อย		ดอก		พร้าว	เจ้าสร้อยดอกพร้าว
เจ้า	+	หัว	+	คำ	+	ซาว	เจ้าหัวคำซาว
แม่		บัว		ไหว		เหง้า	แม่บัวไหวเหง้า
แม่		ปล้อง		แขน		เหลา	แม่ปล้องแขนเหลา
แม่		ฟัน		ดำ		มี้	แม่ฟันดำมี้
แม่		แผ่น		แพร		เขียว	แม่แผ่นแพรเขียว
แม่		เอื้อง		จี		หลวง	แม่เอื้องจีหลวง

ลักษณะการสร้างคำเรียกหญิงคนรักที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนานั้น พบว่ากวีนิยมสร้างคำเรียกหญิงคนรักโดยใช้วิธีประสมคำมากที่สุด โดยการใช้คำตั้งแต่สองคำขึ้นไปจนถึงสี่คำมาประสมกัน ทั้งนี้การสร้างคำเรียกหญิงคนรักด้วยวิธีการประสมคำเพื่อเปรียบเทียบหญิงคนรักกับคำที่มีความหมายที่แสดงถึงคุณค่า ตามลักษณะที่กวีเห็นว่าเหมาะสมเมื่อนำมาเรียกหญิงผู้เป็นคนรักของตน มากกว่าที่จะใช้คำเดี่ยวเพื่อเรียกผู้หญิงโดยตรง

คำเรียกหญิงคนรักของกวีที่ปรากฏผ่านวรรณกรรมทั้ง 3 เรื่อง เป็นภูมิปัญญาทางภาษาของกวีที่สร้างคำเรียกขึ้นมาโดยตั้งใจสร้างคำเรียกนั้นเพื่อชื่นชมหญิงคนรักว่ามีความงามและความดี หรืออาจจะสร้างคำขึ้นมาโดยไม่ได้ตั้งใจเพื่อให้คำเรียกนั้นลงเสียงได้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ของวรรณกรรมล้านนาทั้งในโคลงและค่าว เช่น คำที่ลงท้ายด้วยเสียงโท เช่นคำว่า หน้อย แก้ว ฝ้า ส้วย ฯลฯ และคำที่ลงท้ายด้วยเสียงตรี เช่นคำว่า เม็ด คู้ ม้อน พับ ฯลฯ

2. ความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา

การศึกษาความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนาเป็นการศึกษาจากคำที่กวีสร้างขึ้นเพื่อเรียกหญิงคนรัก โดยวิเคราะห์จากข้อความทั้งหมดที่แสดงคำเรียกหญิงคนรัก แล้วแยกความหมายตามรูปคำหลักที่ปรากฏในคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนา ซึ่งการสร้างคำเรียกหญิงคนรักการเลือกใช้คำนั้นต้องเป็นคำที่กวีคัดสรรขึ้น เป็นคำเรียกที่มีความหมายดีและชื่นชมหญิงคนรัก สามารถจำแนกความหมายได้ดังนี้

2.1 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายแสดงถึงลักษณะความงามของหญิงคนรัก

คำเรียกที่มีความหมายแสดงถึงความงามของหญิงคนรักนั้น กวีได้ใช้ลักษณะความงามของผู้หญิงมาใช้เป็นคำเรียกหญิงคนรัก โดยกล่าวถึงว่ามีความงามทั้งตัว และมีความงามเฉพาะส่วน ได้แก่ มีดวงตางาม มีวงแขนงาม มีผมงาม มีกลิ่นกายหอม และมีความงามมีความงามเกินกว่าผู้หญิงทั่วไป ดังปรากฏดังนี้

2.1.1 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่างามทั้งตัว

กวีได้รำพันถึงหญิงคนรักของตนว่าเป็นผู้ที่มีความงามเลิศยิ่งกว่าหญิงอื่นใดในโลก ความงามของหญิงคนรักนั้นเป็นความงามที่แสดงถึงการชวนให้ชื่นชมหรือพึงพอใจ และเป็นหญิงที่ผู้ชายปรารถนาในความรักด้วย ดังตัวอย่างที่ปรากฏในนิราศดอยเกิ้งกวีได้สร้างสรรค์คำเรียกหญิงคนรักคือคำว่า โฉมเฉกฉลา หมายถึง ผู้หญิงที่มีรูปร่างงดงาม ดังนี้

คราวนี้ช้อมชิ้งแก่น สูงสุด ผ่อเอ่
ยลอ่ำเห็นนงนุช นาฏหน้า
คอง***โฉมเฉกฉลา*** อุด- ดรด่าน มาฤๅ
เห็นแต่ดงไม้ช้ำ กล่อมเกี้ยวประเหียงยม

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 42)

ในค่าวสี่บท พระยาพรหมโวหารได้ใช้คำเรียกหญิงคนรักของตนที่ชื่อนางชม โดยใช้คำที่มีความหมายสื่อถึงความสวยของนางชมคือคำว่า นายเลา หมายถึง ผู้หญิงที่มีรูปสวย ดังปรากฏในค่าวสี่บท ดังนี้

พี่ได้ปลงใจ วางคอเชื่อเจ้า หวัง***นายเลา*** บ่คด

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 193)

นอกจากนี้ในวรรณกรรมล้านนายังปรากฏคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่าเป็นผู้หญิงที่มีรูปร่างสวยงามทุกส่วน เช่นคำว่า จอมนางงาม หมายถึง ยอดแห่งหญิงงาม คำว่า ยอดองค์เลา หมายถึง นางผู้มีความงาม คำว่า สะหลีเลาเลิง หมายถึง หญิงผู้มีรูปร่างสง่างาม คำว่า แม่ดวงสะหลี หมายถึง หญิงผู้สง่างาม และคำว่า โฉมยง หมายถึง หญิงผู้มีรูปงาม

2.1.2. คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่างามเฉพาะส่วน

คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่างามเฉพาะส่วน คือ การที่กวีใช้คำเรียกหญิงคนรักโดยชมว่ามีความงามเฉพาะส่วนของร่างกายหญิงคนรัก เช่น มีดวงตางาม มีวงแขนงาม มีแก้มงาม มีผมงาม มีกายหอม เป็นต้น การวิเคราะห์ความหมายคำเรียกหญิงที่มีความหมายว่างามเฉพาะส่วนนั้น เป็นการวิเคราะห์จากรูปคำที่บ่งบอกความหมายเกี่ยวข้องกับส่วนต่างๆ ในร่างกาย เช่น ดวงตา แขน แก้ม ผม และกายที่หอม ซึ่งประสมกับคำหลักที่มีความหมายถึงหญิงคนรัก เช่น แม่... และคำว่าเจ้า... คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่างามเฉพาะส่วนนั้น ได้แก่ ผมงาม ดวงตางาม ฟันงาม แก้มงาม แขนงาม และมีกลิ่นกายหอม ดังนี้

2.1.2.1 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายถึงลักษณะผมของหญิงคนรัก คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบด้วยคำว่าเกล้า และผม ตัวอย่างคำว่า แม่***เกล้า***วิดว้อง หมายถึง ลักษณะการเกล้าผมที่เหน็บปลายผมให้เป็นวงเล็ก ๆ คำว่า แม่***ผม***พันมวยอั่วช้อง หมายถึง ลักษณะการเกล้าผมที่ใช้ช้องผมเสริมด้วย ดังปรากฏในค่าวสี่บทดังนี้

คำฟูนาย แม่เกล้าวิดว้อง พี่จำจื่อได้ นายลืม

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 175)

พี่ขอรักนาย ต่อเท้ากุ้มเฒ่า ***แม่ผมพันมวย*** ***อั่วช้อง***

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 226)

2.1.2.2 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่ามีดวงตางาม คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบด้วยคำว่า ดวงตา ดังตัวอย่างเช่นคำว่า เจ้า***ตา***นิลดำ หมายถึง มีดวงตาดำที่เหมือนนิล แม่***มอนตา***ขำ หมายถึง มีนัยน์ตาที่สวยงาม ดังปรากฏในค่าวสี่บท ดังนี้

พี่สั่งน้อง ***แม่มอนตาขำ*** หลายเยื่องหลายคำ สั่งแน่นทึกแน่น

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 189)

2.1.2.3 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่ามีฟันงาม คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบด้วยคำว่า ฟัน ดังตัวอย่างคำว่า แม่ฟันดำมี้ หมายถึง หญิงที่มีฟันดำสนิท ซึ่งในอดีตถือว่าเป็นผู้หญิงสวย ดังปรากฏในค่าวสี่บทดังนี้

พุ่นภายนาย ***แม่ฟันดำมี้*** ตริเคียดหย้อ แกมอาย

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 185)

2.1.2.4 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่ามีแก้มที่งาม คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบด้วยคำว่า แก้ม ตัวอย่างคำว่า แม่***แก้ม***ผิวปราง หมายถึง มีแก้มแดงเหมือนกับสีของฝาง (ชื่อต้นไม้ชนิดหนึ่ง) ดังปรากฏในค่าวสี่บทดังนี้

นุชนาฏน้อง ***แม่แก้มผิวปราง*** มาจุล่ายพราง หื้อว้างชะกว้าย

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 173)

2.1.2.5 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่ามีใบหน้างาม คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบด้วยคำว่า ใบหน้า ปรากฏตัวอย่างคำว่า แม่***ใบหน้า***ส้วย หมายถึง ลักษณะใบหน้าที่เรียวอย่างใบพลู ดังปรากฏในค่าวสี่บทดังนี้

ปูนดีต่ำคล้อย น้อยอกหมองใจ มางืดดวงทัย ***แม่ใบหน้าส้วย***

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 225)

2.1.2.6 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่ามีช่วงแขนที่งาม คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบด้วยคำว่าแขน หรือบริเวณส่วนแขน ตัวอย่างเช่นคำว่า แม่***ปล้องแขน***เหลา หมายถึง มีช่วงแขนเกลี้ยงงาม คำว่า แม่***ปล้องแขน***กลม หมายถึง ช่วงแขนที่กลมงาม ดังปรากฏในค่าวสี่บทดังนี้

คันคืดรอดน้อง ***แม่ปล้องแขนกลม*** พี่เมาลม งุ้มงว้าดั่งบ้า

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 163)

2.1.2.7 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่ามีกลิ่นกายหอม คือ คำเรียกหญิงคนรักที่ประกอบกับคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับของหอม เครื่องหอม ตัวอย่างคำว่า เจ้าแป้งกลิ่นรส หมายถึง ความหอมที่เหมือนกลิ่นของแป้ง คำว่า เจ้าแป้งกลิ่นคู้ เจ้าก้อนกลิ่นคู้ หมายถึง แป้งที่มีกลิ่นหอมพิเศษ ***คู้*** หมายถึงเครื่องหอมชนิดหนึ่งที่ได้จากกวางชะมดเชียง เป็นเครื่องหอมที่หายาก ดังปรากฏในวรรณกรรมล้านนาดังนี้

มางืดหัวใจ ***เจ้าก้อนกลิ่นคู้*** ใผสอนหื้อ ชังชาย

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 217)

2.1.3. คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ

คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับธรรมชาติ คือ คำที่มีความหมายที่กวีใช้เรียกหญิงคนรักโดยโดยนำธรรมชาติมาเปรียบเทียบกับความงามของหญิงคนรัก ได้แก่ คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับดอกไม้และผลไม้ และคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับพระจันทร์และดวงดาว

2.1.3.1 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับพืช กวีเปรียบหญิงคนรักว่ามีความสวยงามเหมือนดอกไม้ ได้แก่ ดอกบัว ดอกเอื้อง และดอกมะพร้าว ดังเช่นคำว่า แม่สร้อย***ดอกพร้าว*** หมายถึง ความงามที่เป็นดังสร้อยดอกมะพร้าว คำว่า แม่***เอื้อง***จีหลวง หมายถึง หญิงผู้มีความงามเหมือนกับดอกเอื้องที่สวยงามสง่าบนช่อเอื้อง คำว่า เจ้าจี***บัว***เรียว หมายถึง ความงามที่เหมือนกับดอกบัวตูมที่เรียวสวยงาม และคำว่า เจ้าดวง***ไกรสร*** หมายถึง หญิงผู้มีความงามดังดอกไม้ และคำว่า แม่แก้มผิวปราง หมายถึง ผู้หญิงที่มีแก้มเนียนเหมือนผลมะปราง ดังปรากฏในค่าวสี่บท ดังนี้

ว่าตัวนายเลา ***เจ้าสร้อยดอกพร้าว*** เจียรจากด้าว คามา

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 196)

ฤาว่าน้อง ***เจ้ากาบไกรสร*** บ่หลับบ่นอน กวักไหมปั่นฝ้าย

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 222)

2.1.3.2 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับพระจันทร์และดวงดาว กวีได้เปรียบหญิงคนรักว่างามเด่นเสมือนกับพระจันทร์และดวงดาวที่เด่นงามอยู่บนท้องฟ้าในยามค่ำคืน ดังตัวอย่างคำว่า แม่***จันทร์***ต้นฝ้า

หมายถึง ความงามของหญิงคนรักที่สว่างใสโดดเด่น แม่***เดือน***ไหลดั้น หมายถึง ความงามของหญิงคนรักที่งามสง่าแก่ผู้ได้เห็น แม่***ดาว***สูนฝ้า หมายถึง ดวงดาวที่ปะปนอยู่ในกลุ่มก้อนเมฆ ดังปรากฏในวรรณกรรมล้านนาดังนี้

ย้อนเมารักนาย แม่ดาวสูนฝ้า บ่แปลงวาทา ชุบย้อม

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 219)

2.1.4. คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่างามเกินกว่าหญิงทั่วไป

คำเรียกหญิงผู้เป็นคนรักในวรรณกรรมล้านนาที่เรียกผู้หญิงว่ามีความงามเกินกว่าหญิงทั่วไปหรือเป็นความงามที่เหนือธรรมชาติ ซึ่งกวีได้เลือกใช้คำเรียกโดยเปรียบเป็นนางสนมของพระอินทร์ และมีความงามเสมือนกับนางในจินตนาการที่ถูกวาดขึ้นมา ดังตัวอย่างคำว่า นางอินทร์ หมายถึง นางสนมของพระอินทร์ คำว่า อ่อนอินท์เหลา หมายถึง นางผู้งดงามดังพระอินท์สร้าง คำว่า นายงามเหมือนเขียน หมายถึง หญิงที่มีความงามเสมือนถูกวาดขึ้น ดังปรากฏในวรรณกรรมล้านาเรื่องนิราศดอยเกิ้งดังนี้

คราวนี้จักจอดใกล้ จอมเขา
ปราสาทใจบางเบา ชื่นช้อย
หวังหันอ่อนอินท์เหลา หลอมโลก ลงเอ่
พิโยคนงน้องน้อย ล่วงล้ำลวงกระสด

(ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์ และอยู่เคียง แซ่โค้ว. 2559, หน้า 44)

2.2 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเทียบได้กับของมีค่า

คำเรียกหญิงคนรักที่แสดงว่าเป็นผู้ที่มีคุณค่าสำหรับกวี โดยกวีได้นำคำที่เกี่ยวข้องกับของมีค่ามาใช้เรียกหญิงคนรัก ได้แก่ คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับของมีค่าที่เป็นรัตนชาติ เช่น ทอง แก้ว พลอย ทับทิม เป็นต้น และคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับข้องมีค่าที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม เช่น ไหม แพร เป็นต้น จำแนกได้ดังนี้

2.2.1. ความหมายเกี่ยวกับของมีค่าที่เป็นรัตนชาติ คือ คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเทียบได้กับของมีค่าที่เป็นรัตนชาติ ในที่นี้ได้แก่ ทองคำ ทับทิม พลอย ซึ่งได้วิเคราะห์จากข้อความที่มีคำที่แสดงรูปความหมายเกี่ยวข้องกับของมีค่าที่เป็นรัตนชาติที่ปรากฏในวรรณกรรมล้านนา ดังปรากฏในคำเรียกหญิงคนรัก ดังตัวอย่าง

เจ้า***พลอย***สว่างเม็ด	หมายถึง	พลอยที่ประกายจรัสสวยงาม
แม่นายคิ่น***ค้อ***	หมายถึง	คุณค่าความงามของหญิงสาวประดุจทับทิม
เจ้า***ทอง***แผ่นพับ	หมายถึง	ทองคำที่แผ่ให้เป็นแผ่น
แม่***คำ***พับห้อ	หมายถึง	แผ่นทองคำที่มีค่ามาจากจีน (ฮ่อ)
แม่***แก้ว***สีปราย	หมายถึง	ดวงแก้วที่แผ่รังสีออกมา

2.2.2. ความหมายเกี่ยวกับของมีค่าที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม คือ คำเรียกหญิงคนรัก โดยมีความหมายเทียบกับเครื่องนุ่งห่ม ได้แก่ ผ้าไหม ผ้าแพร อันเป็นของมีค่าและหายากในสังคมล้านนา การที่จะได้เป็นเจ้าของไหม หรือแพรนั้นจะต้องสั่งนำเข้าจากต่างเมือง เช่น ผ้าแพรจากเมืองฮ่อ ประเทศจีน ซึ่งเครื่องนุ่งห่มเหล่านี้เป็นสิ่งของที่มีคุณค่าและมีราคาแพง คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับของมีค่าที่เทียบกับเครื่องนุ่งห่มปรากฏในวรรณกรรมล้านนา ดังตัวอย่าง

แม่***แพร***จีนใต้	หมายถึง	แผ่นผ้าแพรที่มาจากประเทศจีน
แม่***ไหมแพร***ห้อ	หมายถึง	แผ่นผ้าแพรไหมที่มาจากจีน (ฮ่อ)
เจ้า***ไหม***ยอดม้อน	หมายถึง	สุดยอดแห่งไหม

2.3 คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่าเป็นที่รักของกวี

กวีล้านนานั้นนิยมนำลักษณะความเป็นที่รักของกวีมาใช้เป็นคำเรียกหญิงคนรัก ความหมายของหญิงคนรักนั้น กวีได้ยกย่องและเทิดทูนหญิงคนรักว่าเป็นที่รักดังดวงใจ เป็นยอดของดวงใจกวี หรือเป็นที่รักยิ่งในเมือง ดังปรากฏในวรรณกรรมล้านนา เช่น

นายแพง	หมายถึง	นางอันเป็นที่รัก
ยอดหัวใจ	หมายถึง	ผู้เป็นยอดแห่งดวงใจ
เจ้าแสนแพงเมือง	หมายถึง	ที่รักแห่งเมือง
ยอดสายใจ	หมายถึง	ผู้เป็นที่รักดังดวงใจ

จากการศึกษาจะเห็นว่าความหมายของคำเรียกหญิงคนรักในวรรณกรรมล้านนานั้น พบว่าคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายแสดงถึงลักษณะความงามของหญิงคนรัก กล่าวถึงว่ามีความงามทั้งตัว มีความงามเฉพาะส่วน ได้แก่ มีดวงตางาม มีวงแขนงาม มีผมงาม มีแก้มงาม มีใบหน้างาม มีกลิ่นกายหอม มีความงามดังธรรมชาติ และมีความงามเกินกว่าผู้หญิงทั่วไป ถัดมาเป็นกลุ่มความหมายเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเทียบได้กับของมีค่า ได้แก่ คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับของมีค่าที่เป็นรัตนชาติ เช่น ทอง แก้ว พลอย ทับทิม เป็นต้น และคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับข้องมีค่าที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม เช่น ไหม แพร เป็นต้น และคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายว่าเป็นคนรักของกวี

3. ค่านิยมเกี่ยวกับผู้หญิงของกวีล้านนา และค่านิยมของสังคมล้านนาที่มีต่อผู้หญิง

ค่านิยม หมายถึง สิ่งที่บุคคลหรือสังคมยึดถือเป็นเครื่องช่วยตัดสินใจและกำหนดการกระทำของตนเอง (ราชบัณฑิตยสถาน, 255 หน้า 253) สำหรับค่านิยมของกวีและค่านิยมของสังคมล้านนาที่มีต่อผู้หญิงนั้น ผู้ศึกษากำหนดความหมายของค่านิยม คือ ความคิดเห็นของกวีและสังคมล้านนาที่มีต่อผู้หญิงในล้านนา

คำเรียกหญิงผู้เป็นคนรักในวรรณกรรมล้านนานั้น แสดงให้เห็นว่ากวีและคนในสังคมล้านนามีค่านิยมเกี่ยวกับผู้หญิง คือ ผู้หญิงมีความงาม เป็นผู้ที่มีค่า และเป็นที่รักยิ่งของผู้ชาย

3.1 ผู้หญิงมีความงาม

ค่านิยมของผู้ชายในสังคมล้านนาที่มีต่อผู้หญิงโดยเฉพาะหญิงคนรัก จากมุมมองของวรรณกรรมล้านนา ผู้หญิงที่ผู้ชายปรารถนาจะต้องมีรูปลักษณ์ที่สวยงาม เป็นผู้หญิงที่มีความงามโดดเด่นในสายตาของผู้ชาย คืองามทั้งตัว และงามด้วยการพิจารณาองค์ประกอบของสรีระร่างกาย เช่น มีดวงตาดำขลับ แก้มเนียน เกล้าผมมวย เป็นต้น นอกจากนี้ความงามของผู้หญิงเปรียบได้กับธรรมชาติผ่านการให้ความหมายเกี่ยวกับความงามดังดอกไม้ที่สวยงามสง่าต่างกับดอกไม้ทั่วไป ซึ่งปรากฏคำเรียกหญิงคนรักผ่านวรรณกรรมล้านนาทั้ง 3 เรื่อง กวีได้ให้ความหมายคำเรียกหญิงผู้เป็นคนรักว่าเกี่ยวข้องกับดอกบัว ดอกเอื้อง และดอกพร้าว (มะพร้าว) สะท้อนให้เห็นว่าหญิงคนรักของตนนั้นเป็นผู้ที่สวยสง่างามกว่าหญิงอื่นใด และเป็นหญิงคนรักที่ตนรักและเทิดทูนบูชา ตลอดจนให้ความสำคัญมากกว่าหญิงใด

3.2 ผู้หญิงมีคุณค่า

ผู้หญิงตามค่านิยมของกวีและสังคมล้านนานั้นแม้ว่าถูกเปรียบเทียบกับสิ่งของต่าง ๆ เช่น รัตนชาติ หรือผืนผ้านั้น แต่จะเห็นได้ว่าสิ่งของที่กวีระบุผ่านคำเรียกหญิงผู้เป็นคนรักนั้นล้วนเป็นสิ่งของที่มีค่าและหายากในสังคมล้านนา เป็นสิ่งที่มีความพิเศษไปกว่าสิ่งของทั่วไป เช่น ทองคำ พลอย ทับทิม หรือแม้กระทั่งผืนผ้าไหม ผ้าแพร ในสังคมล้านนาปกติแล้วจะนิยมแต่ผ้าฝ้ายที่ใช้นุ่งห่มกันในสังคมชาวล้านนา ความพิเศษของผ้าไหม ผ้าแพร นั้น นอกจากเป็นสิ่งของที่ต้องนำเข้ามาจากต่างเมืองแล้ว ยังมีนัยความหมายแฝงของชายที่ปรารถนาที่จะได้ร่วมรักใกล้ชิดกับหญิงสาวผู้เป็นคนรักอีกนัยหนึ่ง คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับของมีค่าจากมุมมองวรรณกรรมล้านนาแสดงให้เห็นว่ากวีหรือผู้ชายในล้านนามองว่าผู้หญิงเป็น

สิ่งที่มีค่า การให้ความว่าเป็นของมีค่าที่เกี่ยวกับเครื่องนุ่งห่มทั้งแพร หรือไหม นั้น ล้วนเป็นของที่ห่มเพื่อปกปิดร่างกายของผู้หญิง การใช้คำเรียกหญิงคนรักด้วยความหมายที่เกี่ยวข้องกับของมีค่าที่เกี่ยวข้องกับเครื่องนุ่งห่มนั้นสะท้อนให้เห็นว่าผู้ชายนั้นต้องการที่จะได้ครอบครองหญิงนั้นโดยมีความหมายแฝงถึงการได้เป็นเจ้าของและร่วมรักด้วย

3.3 ผู้หญิงเป็นที่รักยิ่งของผู้ชาย

ค่านิยมที่มีต่อผู้หญิงของกวีและสังคมล้านนานั้น ผู้หญิงนั้นเป็นที่รักยิ่งของผู้ชาย ผู้หญิงนั้นเป็นเสมือนดังดวงใจซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดของสิ่งมีชีวิต กวีจึงนิยมนำคำที่มีความหมายถึงดวงใจมาเรียกหญิงคนรักเช่น ยอดหัวใจ ยอดสายใจ เป็นต้น กวีและสังคมล้านนายกย่องและเทิดทูนหญิงคนรักของตนยิ่งกว่าสิ่งใด ความรักนั้นเป็นความสัมพันธ์ตามธรรมชาติของชายและหญิง การยกย่องและเทิดทูนผู้หญิงว่าเป็นที่รักยิ่งของชายนั้นย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความรักและความใคร่ของชาย ซึ่งความรักนั้นมักมาพร้อมกับความพอใจ หรือความยินดีในทางกามารมณ์ ผู้ชายเมื่อปรารถนาจะสานสัมพันธ์ในความรักกับผู้หญิงที่ตนหมายปองจึงใช้ภาษาเป็นสื่อผ่านคำเรียกหญิงคนรักโดยสร้างสรรค์คำเรียกนั้นให้มีความหมายว่ารักและยกย่องเทิดทูนผู้หญิงเพื่อให้สมปรารถนาในความต้องการที่จะร่วมรักกับหญิงคนรักที่ตนปรารถนา

สรุป

การศึกษาคำเรียกหญิงผู้เป็นคนรักในวรรณกรรมล้านนานั้น เป็นการศึกษาจากเอกสารวรรณกรรมล้านนาที่นักวิชาการได้รวบรวมไว้ จำนวน 3 เรื่อง จากการศึกษาพบว่าการสร้างคำเรียกหญิงผู้เป็นคนรักนั้นมีการสร้างนิยมสร้างคำโดยวิธีการประสมคำ โดยนำคำที่มีความหมายเกี่ยวข้องกับผู้หญิงมารวมกับคำที่มีความหมายที่เป็นสิ่งดีงาม ทำให้คำเรียกหญิงคนรักที่กวีสร้างสรรค์ขึ้นมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับความงาม คือมีความงามทั้งตัว และมีความงามเฉพาะส่วน ได้แก่ มีดวงตางาม มีวงแขนงาม มีผมงาม แก้มงาม ใบหน้างาม มีกลิ่นกายหอม มีความงามดังธรรมชาติ เช่นงามดังดอกไม้ งามดังพระจันทร์ และมีความงามเกินกว่าหญิงทั่วไป หรือเหนือธรรมชาติ หญิงคนรักนั้นเป็นผู้ที่มีคุณค่าสำหรับกวี โดยกวีได้นำคำที่เกี่ยวข้องกับของมีค่ามาใช้เรียกหญิงคนรัก ได้แก่ คำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับของมีค่าที่เป็นรัตนชาติ เช่น ทอง แก้ว พลอย ทับทิม เป็นต้น และคำเรียกหญิงคนรักที่มีความหมายเกี่ยวกับข้องมีค่าที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม เช่น ไหม แพร เป็นต้น นอกจากนี้กวีได้ยกย่องและเทิดทูนหญิงคนรักว่าเป็นที่รักยิ่งของกวี สะท้อนมุมมองจากวรรณกรรมล้านนาทำให้เห็นความคิด ค่านิยมของกวีล้านนาและสังคมล้านนาที่มีต่อผู้หญิงว่าเป็นผู้ที่มีความงาม มีคุณค่า และเป็นที่รักยิ่งกว่าหญิงอื่นใด

บรรณานุกรม

ฉัตรยุพา สวัสดิพงษ์. (2559). *วรรณกรรมล้านนาคัดสรร: วรรณกรรมพรรณนาอารมณ์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ดียู ศรีนราวัฒน์ และคณะ. (2558). *ภาษาและภาษาศาสตร์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นิตยา วรรณกิตร์. (2564). คำเรียกผู้หญิงในวรรณกรรมนิทานพระรถเมรีฉบับภาษาไทย. วารสารมนุษย์กับสังคม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, 7(2), 131-147.

ปริศนา พิมดี. (2547). *คำเรียกผู้หญิงในวรรณคดีไทยสมัยอยุธยา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภคภต เทียมทัน. (2556). *คำเรียกผู้หญิงในวรรณกรรมกลอนสวด.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ภคภต เทียมทัน. (2556). *ภาพลักษณ์เจ้าเมืองในวรรณกรรมค่าวซอ.* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภัคพล คำหน้อย. (2561). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). *พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรม อังกฤษ – ไทย*. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

สรัสวดี อ่องสกุล. (2555). *ประวัติศาสตร์ล้านนา*. (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 2. (2542). กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2546). *วรรณกรรมล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2546). *พจนานุกรมล้านนา – ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง*. เชียงใหม่: มิ่งเมือง.

นิติสำนึกในมังรายศาสตร์

Legal consciousness in Mangraithammasat

พิทักษ์ ศศิสุวรรณ[1]

บทคัดย่อ

การศึกษานิติสำนึกในมังรายศาสตร์การรวบรวมแผ่นดินจากความแตกต่างหลากหลายให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวพบว่าในมุมมองของพญามังรายพยายามใช้นิตินิยม หรือวิถีทางกฎหมายปลูกฝังให้คนเชื่อฟังในกฎหมายบ้านเมือง เพื่อให้ง่ายต่อปกครองผ่านบทบัญญัติต่างๆ ข้อความในมังรายศาสตร์เป็นกฎหมายที่พัฒนาขึ้นมาจากระเบียบแบบแผน ขนบธรรมเนียมท้องถิ่น ศาสนาและจารีตประเพณีสั่งสมขึ้นมาจนเป็นระบบ แต่การจะเป็นอาณาจักรที่สมบูรณ์กว้างใหญ่ไพศาลได้มิใช่เพียงใช้หรือพึ่งพาเพียงแค่กฎหมายบ้านเมืองเท่านั้น การบังคับบัญชาผู้คนจำเป็นจะต้องผสานทั้งกฎหมายที่เข้มงวดประกอบด้วยระเบียบวินัย และต้องพึ่งพาการนับถือจารีตประเพณีในวิถีชีวิตเดิมของชาวล้านนาคติ ความเชื่ออาทิการถือผีของลัวะเป็นต้นอันเป็นกฎหมายที่มีชีวิต กล่าวได้ว่าเป็นการใช้กฎจารีตประเพณีเพื่ออุดช่องว่างทางกฎหมายในทางปฏิบัติซึ่งแม้กฎหมายบ้านเมืองที่รัฐบัญญัติก็ไปไม่ถึง

คำสำคัญ: มังรายศาสตร์, นิติปรัชญา, นิติสำนึก, นิตินิยม, กฎหมายที่มีชีวิต

Abstract

The study of Legal consciousness through Mangraithammasat in land unification from different races. King mangrai vision was the reign through legalsim that encourage people to trust the law of the public. The provisions within Mangraithammasat were the law developing from patterns of local tradition religion and custom. But to make the kingdom prosper, only law is not sufficient. Three things, order tradition and inheritance Lanna custom were needed in combination to provide the country with concrete governance. Beliefs such as animistic revering of Lua people was the origin of the living law. The use of custom to fill the gap of law in action that public law cannot reach.

Keywords: Mangraithammasat, Legal philosophy, Legal consciousness, Legalism, Living Law

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำคณะนิติศาสตร์,มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย.

1. บทนำ

วินิจฉัยมังรายศาสตร์เป็นกฎหมายที่เชื่อกันว่าบัญญัติโดยพญามังรายผู้เป็นกษัตริย์ของล้านนาและถูกแก้ไขบัญญัติเพิ่มเติมเข้ามาในสมัยต่อมาของอาณาจักรล้านนา พระองค์สร้างเมืองเชียงใหม่เมื่อปีพุทธศักราช1839 มีตำนานต่างๆ กล่าวถึงพระองค์ไว้มากมายซึ่งในมังรายศาสตร์นี้จะเป็นกฎหมายที่ถูกขนานนามว่าเป็น “วินิจฉัยมังราย” มาจากภาษาบาลีแปลว่า การตัดสินไตร่ตรองโดยพญามังราย ในกรณีนี้หมายถึงการตัดสินโดยพระเจ้าแผ่นดินเป็นผู้นำกฎพระธรรมศาสตร์ซึ่งเป็นกฎหมายของชาวอินเดียโบราณตามคติอินเดียซึ่งถือว่าโลกและจักรวาลนั้นอยู่ใต้ธรรมชาติไม่มีสิ่งใดที่จะสูงส่งกว่าส่วนสิ่งที่สูงที่สุดนั้นก็คือธรรมซึ่งพระมโนสาจารย์ หรือพระมนูได้เป็นผู้นำมาเผยแพร่แก่มนุษย์ ท่านได้นำข้อความมาจากกำแพงจักรวาลมาเผยแผ่แก่มนุษย์ในรูปแบบของคัมภีร์พระธรรมศาสตร์[2] ซึ่งส่งผลให้กษัตริย์อินเดียตั้งแต่โบราณมีหน้าที่ศึกษาเรียนรู้พระธรรมศาสตร์นี้ ส่วนในเรื่องการเมืองการปกครองนั้นกษัตริย์มิได้มีหน้าที่ในการออกกฎหมายเป็นแต่ผู้ที่จะต้องเรียนรู้กฎหมายและปฏิบัติหน้าที่และวินิจฉัยข้อกฎหมายไปตามข้อความหรือเนื้อความพระธรรมศาสตร์ คัมภีร์พระธรรมศาสตร์นี้ได้รับการเผยแพร่มาจนถึงชนชาติมอญโดยเขียนเป็นกฎหมายที่ชื่อว่า “ธัมมสัตถ” (ตรงกับคำว่าคัมภีร์พระธรรมศาสตร์ในภาษาสันสกฤต)[3]

พญามังรายผู้สถาปนาอำนาจอาณาจักรล้านนาด้วยการขยายพระราชอำนาจเริ่มจากทางด้านเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน จากทางเมืองเชียงแสน เชียงราย แล้วขยายอาณาจักรลงมาจนถึงเชียงใหม่ในปัจจุบันและไกลถึงลำพูน จะเห็นได้ว่าการสร้างอาณาจักรในสมัยนั้นการสงครามเป็นเรื่องประการแรกที่มีการใช้อำนาจ หรือการทำสงครามกับแว่นแคว้นอื่นๆ เป็นสิ่งแรกที่พระองค์เลือกใช้เป็นเครื่องมือในการขยายอำนาจเนื่องจากจำเป็นต้องใช้ความรวดเร็วและเฉียบขาดในการขยายอาณาเขต ส่งผลให้การรวบรวมอาณาจักรซึ่งโดยเฉพาะอย่างยิ่งหมายถึงการรวบรวมผู้คนที่แตกต่างหลากหลายเข้ามาอยู่ด้วยกันเป็นจำนวนมากสำหรับบริบทแห่งยุคสมัยนั้นจำเป็นจะต้องคำนึงถึงระเบียบวินัย และกฎเกณฑ์ควบคุมผู้คนที่แน่ชัด วิถีปฏิบัติที่แน่นอน อย่างไรก็ตามในวิถีแห่งบรรพกาลพระมหากษัตริย์คือผู้ที่ต้องทรงปฏิบัติตนอยู่ในความดีงามในกรอบแห่งศีลธรรมเป็นองค์อุปถัมภ์พระพุทธศาสนาและคอยควบคุมไพร่บ้านพลเมือง ให้ปฏิบัติตามกรอบแห่งพระพุทธศาสนาตามแบบ อย่างของพระองค์ด้วยโดยลักษณะแห่งการบังคับใช้กฎหมายนี้กษัตริย์แห่งล้านนามีสถานะใกล้เคียงกับกษัตริย์แห่งอาณาจักรสุโขทัยซึ่งอาจได้รับแบบอย่างต่อเนื่องกันมาในทางการเมืองการปกครองและศาสนา

เหตุผลสำคัญที่สุดในการเลือกวรรณกรรมเรื่อง “มังรายศาสตร์” มาศึกษาในบทความนี้เนื่องด้วยผู้เขียนเล็งเห็นถึงคุณค่าของภูมิปัญญาของบรรพชนโดยเฉพาะภูมิปัญญาด้านการเมืองการปกครอง และด้านกฎหมายผ่านการศึกษาประวัติศาสตร์ ทั้งเป็นการบุกเบิกมิติใหม่สำหรับการศึกษาวิชานิติปรัชญายุคใหม่ที่มิได้เป็นแต่เพียงวิชาท่องจำต่อกันมาโดยมิได้พิเคราะห์สาระและจิตวิญญาณแห่งกฎหมาย แต่ผู้เขียนได้ก้าวสู่การศึกษาแนวคิดทฤษฎีทางด้านกฎหมายผ่านปรากฏการณ์ประวัติศาสตร์ หรือผ่านมุมมองวรรณกรรมในประวัติศาสตร์โดยน้ำมือมนุษย์เพื่อสะท้อนวิธีคิดแห่งยุคสมัย เข้าใจถึงเหตุผลและเจตนารมณ์ของบุคคลในประวัติศาสตร์เพิ่มขึ้น

2. วิพากษ์เพื่อค้นหานิติสำนึกในมังรายศาสตร์

การศึกษานิติศาสตร์ยุคใหม่มุ่งเน้นฉีกกรอบทำลายกฎเดิมที่มุ่งศึกษาแต่กฎหมายในตำรากฎหมาย(Law in book) มุ่งสนใจเพียงว่ากฎหมายมีอย่างไร และใช้อย่างไรเท่านั้นถือเป็นวิถีทางเก่า (Old school) ที่นักกฎหมายต้องท่องจำตีความตัวบทกฎหมายและผลของคำพิพากษาทำให้นักกฎหมายเป็นผู้ที่คร่ำครึไม่ทันโลก ในแนวทางศึกษากฎหมายแนวนิติสำนึกจึง

[2] ตามตำนานว่าพระมโนสาราจารย์ หรือมนู ผู้ทรงปัญญาได้บำเพ็ญเพียรเพศพรหมจรรย์ปฏิบัติตนจนสามารถเหาะไปยังกำแพงจักรวาลและได้พบกับข้อความที่ถูกจารึกไว้บนกำแพงจักรวาลนั้นท่านจึงได้จดจำเนื้อความเพื่อนำมาบัญญัติเป็นคัมภีร์พระธรรมศาสตร์สั่งสอนบูรพกษัตริย์อินเดียนับแต่โบราณ.

[3] หลวงสุทธิวาทนฤพุฒิ, ประวัติศาสตร์กฎหมายชั้นปริญญาโท, พิมพ์ครั้งที่1 ,กรุงเทพฯ,ธรรมศาสตร์,2516,หน้า314-315.

เป็นทางเลือกหนึ่งเพื่อสร้างความตระหนักรู้ หรือสำนึกในทางกฎหมายทั้งจากภายในคือการรับรู้เข้าใจกฎหมาย และจากภายนอกคือการปฏิบัติผ่านการศึกษา "นิติสำนึก" (Legal Conciousness)[4]กล่าวคือศึกษาลงลึกไปถึงมุมมองของผู้ร่างผู้ใช้กฎหมายว่ามีความรู้สึกนึกคิดอย่างไรกับกฎหมายที่เขากำลังใช้อยู่ ทั้งในปัจจุบันนักเรียนกฎหมายหาใช่มีหน้าที่เพียง "ก้มหน้าก้มตาเรียน" เพื่อสำเร็จเป็นนักกฎหมายเท่านั้นแต่จำเป็นจะต้องเข้าใจทั้งนิติวิธีกลวิธีการเขียนกฎหมายและสามารถวิพากษ์ตั้งคำถามประเด็นปัญหากฎหมายผ่านการศึกษากฎหมายเชิงวรรณกรรมด้วย[5]

เมื่อพิจารณาบริบททั่วไปในประวัติศาสตร์ล้านนาอาจกล่าวได้ว่ากองกำลัง หรือกลุ่มของพญามังรายที่ได้แผ่ขยายอำนาจเข้ามาอยู่ในอาณาจักรล้านนาต้องถือว่าเป็น "คนใหม่" ของพื้นที่ในเมื่อคนใหม่ของพื้นที่นั้นมาปะทะสังสรรค์กับคนที่อยู่เดิมเช่น ชาวลัวะ ที่อาศัยอยู่บนพื้นที่เดิม หรือชาวหริภุญชัย ซึ่งอยู่บนผืนดินเดิมของอาณาจักรหริภุญชัย หรือลำพูนในปัจจุบันถือว่าเป็นกลุ่มที่มีบทบาททางสังคมและการเมืองอยู่มาก ความท้าทายในการบริหารและปกครองเมืองใหม่นี้คือถ้าหากว่าพระองค์ไม่มีกุศโลบายในการดูแลผู้คนที่เข้ามารวมกันใหม่ให้มั่นคงเป็นปึกแผ่นก็มีความเป็นไปได้ว่าอาณาจักรที่รวมได้ใหม่ย่อมจะต้องแตกสลายภายในเวลาที่รวดเร็ว แต่สิ่งหนึ่งที่ผู้เขียนบทความนี้ตั้งข้อสังเกต คือการรวมแผ่นดินอาณาจักรล้านนาของพญามังรายไม่ได้ใช้แต่พระราชอำนาจ หรือไม่ได้พึ่งพิงการสงครามแต่เพียงประการเดียว พระองค์สามารถสยบความขัดแย้งความแตกต่างหลากหลายต่างๆ ด้วยแนวความคิดให้ประชาชนยอมรับนับถือกฎหมาย ในบทความนี้จะมุ่งศึกษาถึงมิติทางกฎหมายซึ่งในสมัยพญามังรายพระองค์พยายามบัญญัติกฎหมายหรือตรากฎหมายขึ้นเพื่อใช้ปกครองผู้คนใหม่ของพระองค์หรือผู้ใต้ปกครองใหม่ พยายามที่จะสร้างกรอบทางการเมือง การทหาร การปกครอง จารีตประเพณี วัฒนธรรม โดยมีแกนหลักคือ กฎหมายและศาสนา

มังรายศาสตร์ คือ กฎหมายของอาณาจักรล้านนาที่พญามังรายได้บัญญัติขึ้น โดยอิงมาจากคัมภีร์พระธรรมศาสตร์ผ่านอารยธรรมของมอญมาเป็นวิธีการปกครองบริหารบ้านเมืองล้านนา การศึกษาบทบัญญัติกฎหมายในวิถีทางใหม่มีความพยายามปรับมุมมองที่มีต่อกฎหมายผ่านการศึกษาและตีความกฎหมายนอกกรอบโดยเฉพาะมองกฎหมายในบริบทของวรรณกรรมประเภทหนึ่งซึ่งจะทำให้เราเข้าใจเจตนารมณ์ของผู้บัญญัติกฎหมายมากขึ้น[6] การศึกษามังรายศาสตร์ทำให้เราทราบว่าผู้บัญญัติได้ใช้ศิลปะการประพันธ์ชั้นสูงผสานสำนวนที่สวยงามทั้งสามารถแทรกคติทางศาสนาเพื่ออ้างความชอบธรรมในอำนาจการปกครองทั้งในรายละเอียดโดยสรุปมีการระบุครอบคลุมถึงเรื่อง การศึกสงคราม การทหาร วินัยทหารในการรบการค้าขาย การเกษตรกรรมไปจนถึงวิถีชีวิตและครัวเรือน วางรูปแบบกฎเกณฑ์เอาไว้ให้คนที่ทั้งมาใหม่และคนอยู่เดิมในอาณาจักรที่พระองค์สามารถรวบรวมได้ ให้อยู่ร่วมกันได้เป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน

ดังนั้นมิติในการปลูกฝังวิธีคิดในการเคารพเชื่อฟังกฎหมาย ถ้าหากเทียบในยุคสมัยที่ใกล้เคียงกันกับอาณาจักรล้านนาตอนแรกตั้งนั้นเป็นยุคร่วมสมัยกรุงสุโขทัยในสมัยของพ่อขุนรามคำแหง เมื่อตรวจสอบจารึกในหลักศิลาจารึกอันเป็นวรรณกรรมที่บรรยายสภาพบ้านเมืองของสุโขทัยในสมัยนั้นก็จะสังเกตได้ว่า บ้านเมืองในกรุงสุโขทัยสมัยนั้นมีความเป็นปึกแผ่นอยู่เดิมแล้วหลังจากที่ได้มีการรวบรวมอาณาจักรในสมัยก่อนพ่อขุนรามคำแหง พอสืบทอดอาณาจักรมาสู่พ่อขุนรามคำแหงอาณาจักรเริ่มมีความเป็นปึกแผ่น ดังนั้นหลังจากที่มีความเป็นปึกแผ่นแล้วสิ่งต่อไปที่อาณาจักรต้องการก็คือ ความมั่นคงด้านเศรษฐกิจ และสังคมซึ่งจากการสังเกตพบว่าในศิลาจารึกจะมุ่งเน้นการทำมาหากินของประชาชนทั่วไป เช่น ในน้ำมีปลาในนามีข้าว ใครใคร่ค้าช้าง ค้าม้าฯ ซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะมีเป็นบทบัญญัติที่พูดถึงการให้สิทธิเสรีภาพในการค้าขายน่าจะเป็นบริบทของยุคสมัยที่ถือว่าสงบสุขแล้วสำหรับสุโขทัยซึ่งแตกต่างจากบริบทยุคสมัยของล้านนาในสมัยพญามังรายเต็มไปด้วย

---

[4] สมชาย ปรีชาศิลปะกุล, "พรมแดนความรู้ของการศึกษากฎหมายแนวนิติสำนึกในสังคมไทย," *วารสารนิติสังคมศาสตร์* 8, ฉ. 1-2558 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 24-25.

[5] James Boyd White. The legal Imagination (Chicaco: University Of Chicago Press,1985.)

[6] Raymond Wack.Philosophy of law : A Very short Introduction (Oxford: Oxford University press,2006.

การศึก ภาพในวรรณกรรมมังรายศาสตร์จึงสะท้อนให้เห็นถึงการจัดระเบียบกองทัพเพื่อพร้อมทำศึกทุกเมื่อของอาณาจักรล้านนาผ่านบทบัญญัติเกี่ยวกับการรบทัพจับศึกและบทบัญญัติการจัดกำลังไพร่พลนี้อยู่ด้วย ในขณะเดียวกันก็มีบทบัญญัติจำนวนมากที่เกี่ยวกับการจัดระเบียบสังคมใหม่กำหนดวิถีการใช้ชีวิต การครองเรือนหรือมรดก การเกษตร การทำเหมืองฝายอยู่ด้วย

ดังนั้นเมื่อศึกษานิติสำนึกในมังรายศาสตร์การรวบรวมแผ่นดินรวมรวมความแตกต่างหลากหลายให้เป็นอันหนึ่งอันเดียว จึงเป็นเครื่องพิสูจน์ว่าในมุมมองของพญามังรายพยายามใช้นิตินิยม หรือวิถีทางกฎหมายปลูกฝังให้คนเชื่อฟังในกฎหมายบ้านเมือง เพื่อที่จะง่ายแก่ปกครองผ่านบทบัญญัติต่างๆ ข้อความในมังรายศาสตร์เป็นกฎหมายที่พัฒนาขึ้นมาจากระเบียบแบบแผน ขนบธรรมเนียมท้องถิ่น ศาสนาและจารีตประเพณี สั่งสมขึ้นมาจนเป็นระบบโดยแบ่งออกเป็น 5 หมวด ได้แก่ หมวดว่าด้วยการเมืองการปกครองและการบังคับบัญชาไพร่พล หมวดว่าด้วยการศึกสงคราม การปูนบำเหน็จและลงโทษทหาร หมวดว่าด้วยการเก็บภาษี การเก็บดอกเบี้ย การบุกเบิกที่ดิน หมวดว่าด้วยการกำหนดลักษณะไพร่และข้อห้ามผู้ที่เป็นขุนนางนำไพร่มาเป็นข้ารับใช้อาทิเช่น ไพร่มีหนี้สินล้นพ้นตัว ไพร่มีคดีติดตัว ไพร่ผู้ประพฤติตัวเป็นโจร ไพร่ผู้ละทิ้งหน้าที่ราชการเป็นต้น หมวดว่าด้วยลักษณะที่ต้องห้าม ตลอดจนระบุลักษณะของขุนนางไว้ 2 ลักษณะ คือขุนธรรมและขุนมาร และหมวดว่าด้วยว่าด้วยการลงโทษในคดีอาญา[7] จึงทำให้กฎหมายมังรายศาสตร์เป็นเสาหลักในการปกครองแผ่นดินล้านนาตามแนวคิดแบบธรรมราชาแบบล้านนาคือเน้นความเป็นกษัตริย์ผู้ทรงธรรมตามคติพระพุทธศาสนาที่เข้ามามีอิทธิพลต่อแผ่นดินล้านนาในสมัยนั้น

หลักการพื้นฐานในมังรายศาสตร์มีอยู่ 3 ประการหลักๆ คือ

1) กฎหมายที่บัญญัติขึ้นโดยได้รับเอาใจความสำคัญมาจากพระธรรมวินัย และนิทานพระสูตร ในทางพระพุทธศาสนาหรือเป็นการยึดเอาคุณธรรม คุณค่าทางศีลธรรมมาเป็นพื้นฐานในการกำเนิดกฎหมาย
2) กฎหมายที่พระองค์ได้นำพระราชวินิจฉัยส่วนพระองค์หรือคติของพระองค์หรือพระราชอำนาจส่วนพระองค์บัญญัติลงไปในกฎหมายด้วย
3) กฎหมายที่บัญญัติขึ้นตามคติความเชื่อและจารีตประเพณีท้องถิ่นรับสิ่งใหม่เข้ามาสิ่งเดิมก็มิได้ทอดทิ้งพยายามบัญญัติกฎหมายโดยอิงจากจารีตประเพณีท้องถิ่นที่มีมาแต่โบราณ[8]

การประกาศใช้มังรายศาสตร์ของพญามังรายสะท้อนให้เห็นถึงภาวะการกล่อมเกลาผู้คนให้นับถือกฎหมายภายใต้ในอาณาจักรของพญามังรายในยุคแรกตั้ง กล่าวได้ว่าพญามังรายพยายามใช้แนวคิดแบบนิตินิยมในการจัดระเบียบสังคมใหม่เป็นวิถีทางในการปลูกฝังให้คนในล้านนาเชื่อฟังเคารพกฎหมายนับแต่นั้นเป็นต้นมา ซึ่งแต่เดิมอาจจะมีความแตกต่างหลากหลายไปแต่ละชาติพันธุ์ให้มาเชื่อมีวิธีคิดเป็นแบบเดียวกันผ่านกฎหมาย

คำว่า "นิตินิยม" (Legalist) หมายถึง ภาวะการใช้กฎหมายเป็นอำนาจนำเพื่อเป็นเครื่องมือในการปกครองบ้านเมืองซึ่งนับตั้งแต่โบราณการมาในแผ่นดินตะวันออกของโลกมีแนวโน้มที่จะใช้ในความคิดของนิตินิยมในการปกครองบ้านเมืองมานานแล้ว เมื่อค้นคว้าลึกลงไปพบว่าอาณาจักรแรกที่นำแนวคิดแบบนิตินิยมมาใช้ก็คืออาณาจักรจีนย้อนไปในสมัยราชวงศ์ฉิน ผู้ที่พยายามจะก่อร่างวิธีคิดแบบนิตินิยมก็คือ "หานเฟยจื่อ" ท่านพยายามอธิบายว่าในการปกครองบ้านเมืองสมควรจะสร้างอำนาจนำอันชอบธรรมสูงสุดเพื่อสยบความวุ่นวายของมวลมนุษย์ เนื่องจากมนุษย์โดยธรรมชาติมีกิเลสความอยาก ความเห็นแก่ตัว ทั้งโหดร้ายมาแต่กำเนิด เมื่อต้องปกครองมนุษย์ผู้โกลาหลไปด้วยความแตกต่างหลากหลายมากเกินไปในด้านกิเลส ด้านความต้องการ ด้านความอยากนี้พร้อมที่จะทำร้ายกันได้ทุกเมื่อในการอยู่ร่วมกัน จากแนวคิดข้างต้น

---

[7] จรูญ แดนนาเลิศ และประยูร อิมิวัตร์, "พญามังราย"ปฐมกษัตริยแหงการปกครองแผนดินลานนาโดยธรรม,วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี,ปีที่1ฉ.3 (กันยายน-ธันวาคม),2561,หน้า98-100.

[8] ชัปนะ ปิ่นเงิน,การปริวรรตและวิเคราะห์เนื้อหากฎหมายมังรายศาสตร์ฉบับวัดแม่คือ,สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,2551,หน้า97.

หานเฟยจื่อ อธิบายต่อไปอีกว่าจากภาวะวุ่นวายนี้จึงมีความจำเป็นที่จะต้องมีอำนาจบางอย่างที่สูงสุดเพื่อชี้นำมนุษย์ให้กระทำสิ่งที่ถูก ถอยห่างจากสิ่งผิดอำนาจนั้นเราเรียกว่าอำนาจปกครองตามกฎหมาย[9] ดังนั้นการปกครองโดยกฎหมายสามารถตัดปัญหาความขัดแย้ง และความแตกต่างในหลายๆ ด้านให้ทุกคนหันมานับถือคุณค่าเดียวกันผ่านกฎหมาย

อีกทั้งระเบียบการปกครองหานเฟยจื่อเสนอให้ใช้อำนาจในการปกครอง(ซี่)มากกว่าชูคุณธรรมที่ไม่สามารถจับต้องได้ ทั้งควรใช้กุศโลบาย(ซู่)คือมีการให้รางวัลและลงโทษอย่างถึงขนาด และตรากฎหมายลายลักษณ์อักษร(ฝ่า)เพื่อประกาศใช้อย่างทั่วถึงและเที่ยงธรรม แนวคิดนี้เราจะเรียกว่าเป็นแนวคิดเบื้องต้นพื้นฐานของนิตินิยมเมื่อพิเคราะห์รูปแบบการบัญญัติมังรายศาสตร์พบว่ามีลักกษณะเฉพาะเป็นของตนโดยเฉพาะในส่วนต้นและส่วนท้ายมีการกล่าวถึงพญามังรายเพื่อเป็นการยกย่องและกล่าวอ้างเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ของกฎหมายสอดคล้องต้องกันกับชื่อกฎหมาย คือ มังรายศาสตร์นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงพระพุทธศาสนาในกฎหมายเพื่อสร้างความศักดิ์สิทธิ์ชอบธรรมให้กับกฎหมายอีกด้วย มังรายศาสตร์ ถูกสันนิษฐานว่าเป็นกฎหมายโบราณของล้านนาที่อาจมีมาตั้งแต่ก่อนสมัยพญามังราย โดยเนื้อหาภายในเล่มถูกคัดลอกจากข้อความเดิมต่อๆกันมาในบางตอนมีข้อความเพิ่มเติมเข้าไปในสมัยหลัง[10] ซึ่งการสร้างให้กฎหมายมีลักษณะสูงสุดเด็ดขาดนี้สอดคล้องกับบริบทของบ้านเมืองในสมัยล้านนาแรกตั้งซึ่งในสมัยนั้นยังไม่เป็นปึกเป็นแผ่นปกติสุข บรรยากาศของบ้านเมืองล้านนาสมัยนั้นยังมิได้เป็นล้านนาอย่างที่เข้าใจกันแต่ปรากฏการอาศัยอยู่ของชาติพันธุ์ต่างๆ กระจายกันอยู่เป็นอิสระแต่ละอาณาจักรก็มีกฎหมายมีจารีต คติ ธรรมเนียม ที่แตกต่างกัน บางอาณาจักรก็นับถือพุทธศาสนาอยู่ก่อนแล้วอาทิหริภุญชัย บางอาณาจักรนับถือผีอาทิชาวลัวะเป็นต้น

จากการศึกษาพบว่าในการเข้ามารวบรวมแผ่นดินของพญามังรายในวาระนี้จึงมีภารกิจที่จำเป็นบางประการนอกเหนือจากการบุกเบิกแผ่นดิน หรือทรัพยากรต่างๆแล้วพญามังรายยังต้องรวมใจผู้คนให้ได้สิ่งเดียวที่สามารถจะทำให้ได้ในเวลาอันรวดเร็วในรัชสมัยของพระองค์ก็คือการที่รัฐจำต้องทราบจำนวนไพร่พลทั้งปวงอันเป็นปัจจัยพื้นฐานการผลิตและการสงครามกฎหมายการจัดระเบียบกำลังพล(ทหารซึ่งเป็นไพร่)เนื่องจากไพร่เป็นสิ่งมีค่า มีจำกัดความท้าทายของการบริหารรัฐกิจคือการรักษาไพร่ไว้โดยไม่เบียดเบียนให้ไพร่ต้องทุกข์ยาก การบัญญัติกฎหมายเพื่อดูแลไพร่ในล้านนาจึงเป็นไปในลักษณะผ่อนปรนต่อไพร่เป็นอย่างมากหากไพร่กระทำผิดอาชญาก็ควรสั่งสอนก่อนหากผิดครั้งที่สองควรด่าว่าและหากผิดครั้งที่สามควรปรับไหม ยกเว้นในยามศึกสงครามที่เข้มงวดกับการหนีทัพหนีศึกโดยให้ลงโทษไพร่หนีศึกอย่างหนักด้วยการสักหน้าด้วยหมึกเพื่อตราตรึงบาปที่ได้ก่อไว้ อย่างไรก็ตามการตรากฎหมายเพื่อควบคุมไพร่จะต้องระบุสายบังคับบัญชาให้รัดกุมก่อให้เกิดรูปแบบการควบคุมไพร่อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งในมังรายศาสตร์สามารถแยกผู้คนล้านนาตามกฎหมายได้เป็นสองพวกใหญ่คือมูลนาย และไพร่ โดยกษัตริย์ล้านนาคือมูลนายผู้ควบคุมไพร่สูงสุดกระจายอำนาจการควบคุมไพร่ไปให้กับมูลนายระดับล่างลดหลั่นกันไปเช่นเจ้าเมือง ผู้ปกครองพันนา เป็นต้น โดยกษัตริย์ยอมปันส่วนแบ่งผลประโยชน์ที่ได้จากไพร่ให้กับมูลนายระดับล่างตอบแทนการช่วยเหลือแบ่งเบาภาระของกษัตริย์ในการปกครองถือเป็นการสร้างดุลยภาพระหว่างอำนาจกษัตริย์และขุนนาง การควบคุมไพร่ในมังรายศาสตร์จะต้องบริหารอำนาจลดหลั่นกันไปโดยสร้างสายบังคับบัญชาขึ้นมาเป็นลำดับหมวดหมู่เริ่มจาก "ไพร่สิบคนให้มีนายสิบหนึ่งนายปกครองกำกับดูแล...นายสิบ ห้านายให้มีนายห้าสิบผู้หนึ่ง มีปากขวาและปากซ้ายเป็นผู้ช่วยรวมสองคน...นายห้าสิบ สองคน ให้มีนายร้อยผู้หนึ่ง...นายร้อย สิบคน ให้มีเจ้าพันผู้หนึ่ง...เจ้าพัน สิบคน ให้มีเจ้าหมื่นผู้หนึ่ง...เจ้าหมื่น สิบคน ให้มีเจ้าแสนผู้หนึ่ง..."[11]อย่างไรก็ตามนอกจากการกำหนดลำดับนายไพร่เพื่อการปกครองดูแลกันตาม

---

[9] จรัญ โฆษณานันท์,นิติปรัชญาแนววิพากษ์,คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง,กรุงเทพฯ,นิติธรรม,พิมพ์ครั้งที่2,2555, หน้า309-315.

[10] หอจดหมายเหตุแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เชียงใหม่,https://www.finearts.go.th/chiangmaiarchives/,สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2566.

[11] สรัสวดี อ๋องสกุล,ประวัติศาสตร์ล้านนา,กรุงเทพฯ,อมรินทร์,พิมพ์ครั้งที่ 7,2553,หน้า214-217.

สายบังคับบัญชาแล้วมังรายศาสตร์ยังระบุให้ในระหว่างไพร่ด้วยกันมีหน้าที่ต้องดูแลซึ่งกันและกันด้านการป้องกันและปราบปรามอาชญากรรมในชุมชนอีกด้วยอาทิกฎหมายที่ระบุให้บุคคลในหมู่บ้านที่อยู่ใกล้เคียงกันเช่นมีอยู่ด้วยกัน 16หลังคาเรือนหากมีการลักขโมยเกิดขึ้นในเรือนใด หากไม่สามารถจับคนร้ายได้ก็ให้ทั้งหมู่บ้านร่วมกันชดใช้เนื่องจากคนในหมู่บ้านเดียวกันจะต้องช่วยกันเป็นหูเป็นตาร่วมรักสามัคคีกัน หรือในกรณีการที่มีแขกมาเยือนเรือนชานและเจ้าของบ้านต้อนรับด้วยการชวนกันเสพสุราหากเมามายเจ้าเรือนจะต้องไปส่งผู้เมา หากเจ้าเรือนไม่ไปส่งก็ให้ชวนนอนค้าง หากไม่ให้นอนค้างปล่อยให้ผู้เมากลับไปบ้านและถูกฆ่าตายระหว่างทางเจ้าของบ้านผู้เลี้ยงเหล้าจะต้องชดใช้ตามกฎหมาย เช่นเดียวกันหากเจ้าบ้านคนเลี้ยงเหล้าไปส่งผู้เมาถึงบ้าน ทางบ้านคนเมาจะต้องชวนผู้มาส่งนอนค้างหากไม่ชวนนอนและปล่อยผู้มาส่งกลับบ้านเองแล้วถูกฆ่าตาย คนเมาก็จะต้องชดใช้ตามกฎหมายเช่นเดียวกัน[12]

หลักในการพิจารณาคดีที่ปรากฏในมังรายศาสตร์สะท้อนให้เห็นถึงหลักนิติธรรมซึ่งหมายถึงการใช้กฎหมายโดยธรรมโดยกล่าวถึง ผู้ตัดสินคดีควรกำหนดดูบุคคล สิ่งของ ที่มา หัวหน้าโจรกาล แล้วจึงวินิจฉัยผู้ใดจะพิจารณาตัดสินคดีให้พิจารณาคำให้การของโจทก์ให้ชัดเจนก่อนว่าคนผู้นี้มีชื่อดั่งนี้ กล่าวหาคนชื่อนี้ มีคำให้การเท่านี้ ตรวจสอบเทียบกฎหมายแล้วบันทึกไว้นำคำให้การของผู้ถูกกล่าวหามาเปรียบเทียบพิจารณาดูเป็นข้อตามลำดับแล้วซักถามพยานสามจำพวกดั่งที่กล่าวไว้ในธรรมศาสตร์ การไต่สวนนี้ให้แสดงความโดยตลอดแก่ผู้กล่าวหาและผู้ถูกกล่าวหาบทใดควรถามซ้ำก็ให้ถามให้สิ้นเนื้อความไต่ถามคำให้การครบถ้วนแล้วพึงซักคำให้การซ้ำตั้งแต่ต้นจนจบใหม่แก่คู่กรณีแล้วถามดูว่าตรงกับที่ให้การของคู่กรณีหรือไม่เมื่อคู่กรณียอมรับว่าถูกต้องให้บันทึกเอกสารไว้ทบทวนให้คู่กรณีเข้าใจอีกครั้งจึงเป็นที่ยุติ เมื่อไต่สวนคำให้การครบถ้วนแล้วหากเห็นแง่มุมของคดีด้วยปัญญาของตนแล้วให้ยกคำให้การตั้งเบี้ยโจทก์ไว้ด้านซ้ายของจำเลยไว้ด้านขวาแล้วนำคำให้การแสดงให้คนทั้งหลายฟังเป็นดั่งสายฝนตกลงมาไม่ขาดสายด้วยถ้วยคำสละสลวยไม่เข้าข้างใคร อย่าให้คนทั้งหลายว่าเอาได้ไม่ว่าเรื่องใดแล้วนำคำให้การของโจทก์และจำเลยทั้งหมดตั้งเป็นข้อบทตามลำดับตัดสินให้คู่กรณีให้คำมั่นคำตัดสินของเจ้าว่า ให้ชนะก็ดีแพ้ก็ดี เสมอกันก็ดี เลื่อนการตัดสินไปก็ดี หากคู่กรณีรับคำมั่นจึงตัดสิน หากคู่กรณีไม่ให้คำมั่นอย่าตัดสินควรนำคำให้การเสนอผู้ใหญ่ตามวิธีการที่มีมาแต่เดิม[13] ลักษณะดังกล่าวเป็นหลักในการพิจารณาตัดสินคดีให้เที่ยงธรรมตามพระธรรมศาสตร์โบราณโดยยึดถือเอาพยานหลักฐานเป็นที่ตั้งมิได้ให้ตระลาการตัดสินตามอำเภอใจของตน

นอกจากนี้เมื่อพิเคราะห์ถึงลักษณะเด่นชัดในเรื่องเพศวิถีของคัมภีร์พระธรรมศาสตร์ซึ่งภายหลังถูกนำหลักการมาบัญญัติเป็นข้อกฎหมายในมังรายศาสตร์นี้มีลักษณะเด่นที่เห็นได้ชัดว่ามีจุดมุ่งหมายสืบทอดสังคมที่มีพื้นฐาน "ชายเป็นใหญ่" กล่าวคือ ลักษณะของกฎหมายอินเดียโบราณที่สืบทอดมาสืบเนื่องถึงชนชาติอินโดจีนที่รับวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาได้รับอิทธิพลที่ถือชายเป็นใหญ่หรือ "ปิตาธิปไตย" ทำให้สถานภาพของหญิงและชายในดินแดนที่รับอิทธิพลของพระธรรมศาสตร์เข้ามาเทิดทูนผู้ชาย หรือในเรื่องครอบครัวนั้น มักจะถือว่าสามีเป็นใหญ่มีอำนาจนำเหนือภริยา ภริยาหรือหญิงที่เป็นลูกสาวจึงถูกจำกัดโดยวัฒนธรรม และกฎเกณฑ์ของสังคมทำให้ผู้หญิงเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งในสังคมที่มิได้มีความโดดเด่นเท่ากับผู้ชาย[14]ส่งผลให้ผู้หญิงถูกห้ามในพิธีกรรมหรือมักถูกตราว่าเป็นเพศที่อ่อนแอ ไม่น่าเชื่อถือและเมื่อแต่งงานออกเรือนจะต้องปรนนิบัติดูแลสามีดุจเทพเจ้าในเรือนและถูกกำกับบทบาทโดยชายผู้เป็นเจ้าเรือน

---

[12] กำธร กำประเสริฐ และสุเมธ จานประดับ,ประวัติศาสตร์กฎหมายไทย และระบบกฎหมายหลัก,กรุงเทพฯ,รามคำแหง,2550,หน้า27-34.

[13] ชัปนะ ปิ่นเงิน,อ้างแล้ว,หน้า40.

[14] แสวง บุญเฉลิมวิภาส,ประวัติศาสตร์กฎหมายไทย,กรุงเทพฯ,วิญญูชน,พิมพ์ครั้งที่ 4,2547,หน้า54-55.

3. การประนีประนอมยอมรับกฎจารีตประเพณีดั้งเดิมเพื่อก้าวสู่รุ่งอรุณแห่งล้านนา

แนวคิดนำกฎหมายมาเป็นเครื่องมือกลางในการเชื่อมต่อผู้คนที่มีความต่างในวิถีความเชื่อ การปกครอง การใช้ชีวิตในภูมิภาคนี้ให้สามารถเป็นอันหนึ่งอันเดียวได้ การเข้าใจยุทธศาสตร์การใช้กฎหมายในสมัยของพญามังรายจำเป็นจะต้องเข้าใจบริบทของการเข้ามาครอบครองดินแดนแห่งนี้เนื่องจากประชากรที่มาอยู่ร่วมกันหาได้มีเพียงแต่ชาวยวน หรือที่เราเรียกว่าชาวไทยวนผู้เข้ามาใหม่ไม่แต่มีราษฎรที่อาศัยอยู่เดิมที่ได้กล่าวไว้แล้วข้างต้นว่าคือชาวลัวะ การเข้ามาอ้างความชอบธรรมหรือถือสิทธิ์ในการปกครองของชาวไทยวนที่มีต่อชาวลัวะ เพื่อสร้างฐานอำนาจใหม่ให้กับอาณาจักรล้านนาเป็นโครงสร้างทางสังคมใหม่ในสมัยนั้น คือ การสถาปนาผู้ปกครองหรือเจ้าผู้ปกครองได้แก่ชาวไทยวนผู้มาใหม่พยายามที่จะสร้างกฎเกณฑ์ขึ้นมาครอบหรือปกครองไพร่ซึ่งเป็นคนที่อยู่เดิม ส่วนใหญ่จะเป็นคนที่อยู่เดิมเป็นชาวชาติพันธุ์ที่กระจัดกระจายอยู่เดิมบนพื้นที่เดิมนี้อยู่แล้วชาวลัวะที่เรียกรวมๆว่าชาวลัวะ หรือละว้าอย่างไรก็ดีชาวลัวะถูกปกครองผ่านกฎหมาย ผ่านวัฒนธรรมภาษา ผ่านศาสนา ดังนั้น กฎหมายของพระองค์นั้นจึงมีที่มาจากศาสนาส่วนหนึ่งด้วยเป็นหลักปรัชญาสำคัญในการบัญญัติกฎหมายมังรายศาสตร์ ชาวลัวะถือเป็นชาติพันธุ์โบราณที่กระจัดกระจายตัวอยู่พื้นที่ที่เรียกว่า แอ่งเชียงใหม่ ซึ่งปรากฏตามตำนานล้านนาทั่วไปซึ่งมักจะกล่าวถึงชาวลัวะในนิยามความหมายก็คือ "คนในรอยเท้าสัตว์" เป็นผู้คนที่อยู่มาก่อนกาลยุคสร้างรัฐล้านนาและเป็นคนที่อยู่มาก่อนการเกิดขึ้นของอาณาจักรพระนางจามเทวี เพียงแต่เป็นชาติพันธุ์ที่ค่อนข้างรักสงบชอบอยู่ที่สูง ไม่มีความทะเยอทะยานในทางการเมืองที่จะขยายอำนาจของตัวเองออกไป ร่องรอยการเกิดขึ้นและล่มสลายของชาวลัวะหลักฐานที่สามารถสืบค้นไปได้อยู่ในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 14 เมื่อขุนหลวงวิลังคะ ผู้ที่ถือว่าเป็นประธานหรือหัวหน้าของชาวโลกทั้งปวงอาศัยอยู่บริเวณเชิงดอยสุเทพ ได้ทำการศึกพ่ายแพ้ให้กับพระนางจามเทวี (แห่งอาณาจักรหริภุญชัย) สาเหตุในการรบระหว่างชาวลัวะกับจามเทวีสันนิษฐานว่าเกิดจากความขัดแย้งระหว่างอำนาจของการเมืองการปกครองท้องถิ่นเดิมของชาวลัวะถือว่าเป็นชนพื้นเมืองผู้ที่อยู่มาก่อนไม่พอใจต่อผู้คนมาใหม่ที่พยายามแผ่อำนาจการปกครองเข้ามาแทรกแซงตัวเอง สุดท้ายชาวลัวะก็ถูกปราบและถูกกลืนวัฒนธรรมโดยอาณาจักรจามเทวีผ่านศาสนาพุทธตลอดมาจนถึงสมัยของพญามังราย[15]

ครั้นถึงสมัยพญามังรายได้เข้ามาพิชิตพื้นที่ภูมิภาคนี้และตั้งอาณาจักรล้านนาชาวลัวะก็ยังถือว่าเป็นกลุ่มชนพื้นเมืองที่ใหญ่ที่สุดซึ่งพญามังรายพยายามที่จะโน้มน้าวให้เข้ามาเป็นพวกให้จงได้ แต่เนื่องจากชาวลัวะประกอบไปด้วยกำลังพลและอิทธิพลทางการเมือง การปกครอง วิถีประชา มีพิธีกรรมเป็นของตัวเอง ด้วยเหตุนี้เองในทางกฎหมายและการเมืองของล้านนาตั้งแต่ยุคสถาปนาล้านนาของพญามังราย มีร่องรอยการยอมรับความเป็นลัวะเข้าสู่วิถีของล้านนาด้วยเช่นกันดั่งพิธีราชาภิเษกของกษัตริย์เชียงใหม่ จะต้องมีพิธีการที่ให้ชาวลัวะเดินนำหน้าเข้าเมืองด้วย ดังนั้นการเข้ามาอ้างความชอบธรรมหรือถือสิทธิ์ในการปกครองของชาวไทยวนคือกลุ่มของพญามังรายเพื่อสร้างอาณาจักรล้านนาในทางสังคมและการเมืองจำเป็นที่จะต้องสร้างปลูกฝังคุณค่าบางสิ่งซึ่งต่อไปในกาลภายหน้าจะเป็นเสมือนจุดร่วมที่พลเมืองจะใช้ยึดถือร่วมกัน อาทิ ศาสนา วัฒนธรรม และกฎหมาย เพื่อเป็นแกนกลางหรือเป็นเสาหลักในการปกครองบ้านเมือง อย่างไรก็ตามแม้จะมีกฎหมายในการปกครองบ้านเมืองแต่ชาวลัวะผู้เป็นไพร่ก็ยังได้รับความอนุโลมให้นับถือคติผีแบบตามความเชื่อของบรรพชนโบราณอยู่ เช่น การเชื่อในผีบรรพชนผีต่างๆ ซึ่งจะพบได้ในร่องรอยของกฎหมายและคติความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

เราสามารถสังเกตเห็นได้ในเนื้อหาของมังรายศาสตร์หรือกฎหมายของพระเจ้ามังรายศาสตร์ในหลายๆ มาตรา ที่จะสะท้อนให้เห็นถึงการเคารพในวิถีเดิมหรือจารีตเดิมอาทิกรณีผู้ใดขี้เยี่ยวใส่ไร่ท่านให้หาเหล้า1ไห ไก่1คู่ ข้าวตอกดอกไม้บูชาเสื้อไร่ท่าน[16]กรณีหามศพผ่านที่นา การนำซากศพมาวางทิ้ง และเผาในที่นาก็มีโทษเช่นกันคือต้องขอขมาเสื้อนาและขวัญข้าวด้วย

[15] สรัสวดี อ๋องสกุล,เวียงกุมกาม:การศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนโบราณล้านนา,ศูนย์ล้านนาศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,พิมพ์ครั้งที่ 7,2561,หน้า8-10.

[16] ชัปนะ ปิ่นเงิน,อ้างแล้ว,หน้า82.

เหล้า 2ไห ไก่2คู่ เทียน4เล่ม[17] ส่วนในวิถีปฏิบัติที่มิได้ถูกระบุไว้ในกฎหมายโดยตรงแต่ชาวล้านนาก็ยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมาดุจดังเป็นกฎหมาย อาทิเช่น การเคารพนับถือผีของล้านนาพิธีกรรมเกี่ยวกับผีจึงเป็นความเชื่อและวิถีประชาของล้านนาที่น่าสนใจอีกประเภทหนึ่งก็คือการสมรสกรณีผิดผีก็คือ การแต่งงานที่เกิดขึ้นเนื่องจากหนุ่มสาวได้เสียกันก่อนแต่งงาน คำว่าผิดผีก็คือผิดประเพณีซึ่งจำเป็นต้องมีการขอขมาผีตามประเพณีโดยญาติผู้ใหญ่ฝ่ายหญิงจะแจ้งญาติผู้ใหญ่ฝ่ายชายทราบเพื่อที่จะได้เตรียมการขอขมาโดยนำธูปเทียนดอกไม้ เงิน ค่าเสียผี อาหารสำหรับเลี้ยงผี เช่น ข้าว ไก่ เหล้า ผลไม้เป็นต้น เมื่อจัดเตรียมแล้วผู้ใหญ่ฝ่ายหญิงจะนำเอาเครื่องสักการะที่ฝ่ายชายมอบให้ไปสักการะบูชาผีปู่ย่าตายาย ผีบรรพชนของตน การรับไหว้การแต่งงานในกรณีผิดผีนี้มักจะปฏิบัติพิธีกรรมกันอย่างเรียบง่ายเป็นการนัดหมายฝ่ายชายให้ไปอยู่กับฝ่ายหญิงฝ่ายชายจะสะพายดาบและนำเอาเสื้อผ้าเครื่องใช้ส่วนตัวซึ่งมีไม่กี่ชุดใส่ย่ามสะพายไหล่หรือใส่หีบไม้แล้วถือไปอยู่กับหญิง

ดังกล่าวแล้วข้างต้นแม้ตามกฎหมายพระมหากษัตริย์คือผู้ที่ต้องทรงปฏิบัติตนอยู่ในความดีงามในกรอบแห่งศีลธรรมเป็นองค์อุปถัมภ์พระพุทธศาสนา และคอยควบคุมไพร่บ้านพลเมืองให้ปฏิบัติตามกรอบแห่งพระพุทธศาสนาตามแบบอย่างของพระองค์ด้วยโดยลักษณะแห่งการบังคับใช้กฎหมายนี้กษัตริย์แห่งล้านนามีสถานะใกล้เคียงกับกษัตริย์แห่งอาณาจักรสุโขทัยซึ่งอาจได้รับแบบอย่างต่อเนื่องกันมาในทางการเมืองการปกครองและศาสนาอย่างไรก็ตามแม้มีมังรายศาสตร์เป็นเสมือนธรรมนูญแห่งการปกครองอาณาจักรล้านนาแล้ว แต่การจะเป็นอาณาจักรที่สมบูรณ์กว้างใหญ่ไพศาลได้มิใช่เพียงใช้หรือพึ่งพาเพียงแค่กฎหมายบ้านเมืองเท่านั้น แต่การบังคับบัญชาผู้คนจำเป็นจะต้องผสานทั้งกฎหมายและพึ่งพาการนับถือจารีตประเพณีในวิถีชีวิตเดิมของชาวล้านนา(การถือผีของลัวะ)ซึ่งเป็นกฎหมายที่มีชีวิต(The Living Law)[18] หมายถึงเป็นกฎหมายที่ชาวบ้านและคนในรัฐเชื่อถือว่าเป็นกฎหมาย มีการบังคับใช้กันจริงผ่านเรื่องเล่า นิทาน ตำนาน คำสอน แม้กฎหมายบ้านเมืองจะมิได้บัญญัติรับรองกฎเหล่านี้ก็ตาม กล่าวคือโดยรากฐานดั้งเดิมล้านนามีความเชื่อในลัทธิผีสางเทวดา ผีบรรพชน ผีประจำถิ่น ผีประจำบ้านอันเป็นลักษณะความเชื่อแบบวิญญาณนิยมซึ่งแม้ต่อมาได้รับเอาลัทธิความเชื่อแบบศาสนาพราหมณ์เข้ามาผสมผสานจนกระทั่งต่อมาได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์และแบบพุกามจึงหันมายอมรับนับถือพระพุทธศาสนาเป็นหลักแต่ในภาพรวมแล้วยังคงมีความเชื่อแบบผสมผสานทุกศาสนาโดยมีแกนความเชื่อเรื่องเดิมแบบวิญญาณนิยมหรือผีสางเทวดาอยู่ ลัทธิความเชื่อแบบผีสางเทวดาในธรรมชาติของคนล้านนานี้ถือเป็นรากฐานที่สำคัญในการน้อมนำความประพฤติของผู้คนในล้านนาทุกยุคทุกสมัยแม้ในกฎหมายของรัฐ(State Law)จะมิได้บัญญัติยืนยันรับรองอำนาจแห่งผีนั้นโดยตรงก็ตาม แต่โดยปริยายในบางบทบัญญัติมีการระบุให้ชดใช้ไหมความผิดกันด้วยการเลี้ยงผีด้วย "เหล้าไห ไก่คู่"

กฎหมายมังรายศาสตร์มิได้บัญญัติห้ามความเชื่อในล้านนาที่แสดงถึงแนวคิดกฎหมายที่มีชีวิต ถือเป็นการผ่อนปรนประนีประนอมกฎหมายบ้านเมืองและวิถีประชาจารีตประการหนึ่ง ความเชื่อที่กล่าวมานี้อาทิเช่น ระบบความเชื่อเรื่อง "ขึด" เป็นต้น ซึ่งประกอบด้วยข้อห้ามต่างๆในการดำรงชีวิตตั้งแต่เกิดจนตายเป็นความเชื่อดั้งเดิมเป็นภาพสะท้อนความประนีประนอมยอมรับอยู่ร่วมกันได้ระหว่าง "ศาสนาผี"ผู้อยู่ก่อน และ "ศาสนาพุทธ" หรือกล่าวได้ว่าพุทธศาสนาในล้านนามีรากฐานมาจากความเชื่อเรื่องผี เป็นความรู้ที่ถูกผลิตซ้ำเพื่อใช้เป็นเครื่องควบคุมพฤติกรรมของมนุษย์ อยู่ในลักษณะผิดต่อศีลธรรมและประเพณีในฐานะที่เป็นบรรทัดฐานของชุมชน[19] ความเชื่อว่ามีบางสิ่งในธรรมชาติที่ไม่ใช่มนุษย์สถิตอยู่ในทุกอณู เช่น ในผืนแผ่นดิน ในแม่น้ำ ในป่าเขา ในต้นไม้ ในทุ่งนา และการทำดีหรือการประกอบกรรมดีต่อสิ่งอันเหนือธรรมชาตินี้เป็นสิ่งพึงกระทำ ดังนั้น ในวิถีล้านนาแต่ละเทศกาลจึงมีการบวงสรวงสักการะธรรมชาติเหล่านั้นจนกลายเป็นประเพณีประจำถิ่นและชุมชนไปในที่สุด ประเพณีดังกล่าวนี้ กล่าวได้ว่าเป็นกฎหมายที่มิได้บัญญัติไว้ในมังรายศาสตร์แต่สามารถบังคับน้อมนำผู้คน

[17] ชัปนะ ปิ่นเงิน,อ้างแล้ว,หน้า77-78.

[18] สมยศ เชื้อไทย.นิติปรัชญา,พิมพ์ครั้งที่20.กรุงเทพฯ,วิญญูชน,2561,หน้า163-164.

[19] สุนทร คำยอด.คือลำนำล้านนาถิ่นลำเนา 20เรื่องราวล้านนาคดีเพื่อฉลอง720ปี เมืองเชียงใหม่,2559,หน้า19-32.

ที่เชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติให้เคารพต่อธรรมชาติ ผืนดิน ป่าเขา แม่น้ำ ต้นไม้ ที่นา สิ่งต่างๆรอบตัวหรือแม้แต่ผีบรรพชน ผ่านพิธีกรรมมากมาย เช่น การสู่ขวัญแม่น้ำ การสู่ขวัญข้าว การเลี้ยงผีขุนน้ำ การทานไม้ค้ำสะหลี การบวชต้นไม้ เป็นต้น

การอ้างคำว่า "ผี" ในล้านนามีน้ำหนักของการพยายามสร้างกฎเกณฑ์บางประการเพื่อควบคุมผู้คนมิให้ออกไปอยู่นอกวิถีประชา ความเชื่อเรื่องผีสาง (และเทวดา) ในเวลาต่อมา) มีอิทธิพลต่อระบบคิดและวิถีชีวิตที่อยู่คู่คนล้านนามาเป็นระยะเวลายาวนานมีการจัดระบบผีเป็น "ผีที่ดี" และ "ผีที่เลว" เพื่อเป็นแบบอย่างและเป็นเครื่องเตือนใจทั้งยังเป็นข้อห้ามมิให้ประพฤติล่วงเกิน อันกล่าวได้ว่าเป็นแบบอย่างของกฎหมายจารีตประเพณีล้านนาและเป็นกฎหมายในทางปฏิบัติจริงที่กฎหมายบ้านเมืองไปไม่ถึง (Law in action) กล่าวถึงผีที่ดีหมายถึงผีที่คอยปกป้องดูแลรักษาผู้คนในชุมชน รักษาบ้านเมือง รักษาลูกหลานครอบครัวให้อยู่ดีกินดี มีความสุข ผีลักษณะนี้ อาทิ เช่น ผีประจำตระกูล มีชื่อเรียกว่า "ผีปู่ย่า" ผีบ้านผีเมือง ผีเสื้อวัด ผีเสื้อนา ผีเหมืองฝาย ผีขุนน้ำ เป็นต้น แล้วแต่ว่าผีลักษณะไหนจะให้การปกปักรักษาสิ่งใดเป็นกรณีพิเศษ การดำรงชีวิตของชาวล้านนาต้องให้ความนอบน้อม ให้ความเกรงอกเกรงใจแก่ผีในลักษณะนี้ เนื่องจาก เป็นผีที่ดี การกระทำใดๆที่เป็นพฤติกรรมในทางร้ายอาจนำมาซึ่งความไม่พอใจของผีฝ่ายดี ในทางกลับกันการที่บุคคลได้ปฏิบัติตามทำนองคลองธรรม ครอบครัวของตนและชุมชนจะได้รับการปกปักรักษาจากผีที่ดีเหล่านี้ ส่วนผีที่เลวมักจะเป็นผีตายโหงหรือวิญญาณเร่ร่อนตามคติที่ยังมิได้ไปผุดไปเกิดสามารถวิ่งแล่นทำร้ายผู้คนให้เกิดความเจ็บป่วยล้มตายได้ ผีลักษณะนี้มักมีแต่โทษไม่มีคุณหากหลีกเลี่ยงได้ก็ต้องหลีกเลี่ยง อย่างไรก็ตามหากได้ทำการล่วงล้ำถ้ำเกินผีชาวล้านนาจะต้องมีพิธีกรรมซึ่งเป็นการบำบัดความเสียหายทั้งทางสังคมและทางใจด้วยการ "ขอสุมา" คือการขอขมาลาโทษต่อผีในการกระทำผิดของตนอาจเป็นการประกอบพิธีไหว้ผีหรือเลี้ยงผีด้วยการเซ่นไหว้ตามธรรมเนียมล้านนา เช่น เซ่นไหว้ด้วยเหล้าหนึ่งไหไก่หนึ่งคู่เป็นต้น ดังนั้นในเรื่องระบบผีของล้านนาที่ชาวล้านนาจำเป็นที่จะต้องมีการไหว้ผีหรือดูแลผี หรือดูแลขวัญของชาวล้านนาจนเป็นประเพณีหรือ "ป่าเวณี" อันเป็นกิจกรรมที่ปฏิบัติซ้ำๆ ต่อเนื่องกันมาและผู้คนถือว่าเป็นหน้าที่ทางสังคมเปรียบดุจกฎหมายที่ไม่ได้บัญญัติไว้เป็นลายลักษณ์อักษรแต่ได้มีการบอกกล่าวจากรุ่นสู่รุ่น เช่น ประเพณีเลี้ยงผีปู่ย่าซึ่งหมายถึงประเพณีการเลี้ยงผีประจำตระกูลหรือผีบรรพชนที่เป็นผู้ปกปักรักษาครอบครัวชาวล้านนาและบริวารลูกหลานว่านเครือโดยการสร้างหิ้งที่อยู่ของผีปู่ย่าอยู่ในห้องนอนด้านตะวันออกเฉียงเหนือ บนหอจะมีหิ้งวางเครื่องบูชา เช่น พานดอกไม้ ธูปเทียน น้ำ (คณโฑ) ซึ่งมักจะกระทำในวันพญาวันคือในช่วงเทศกาลปีใหม่เมืองลูกหลานจะนำน้ำเข้าหมิ้นส้มป่อยมาสระสรงสักการะผีปู่ย่าบนบ้านเรือนของตนเองดุจเดียวกับญาติผู้ใหญ่ที่ยังมีชีวิตอยู่เพื่อแสดงออกถึงความกตัญญูกตเวที[20]

3. สรุป

นับแต่โบราณกาลวิถีล้านนาได้ก่อร่างสร้างรูปและดำเนินไปอย่างเป็นระบบโดยอาศัยภาวะอิงเอื้อเกื้อหนุนประนีประนอมระหว่างผู้ปกครอง และผู้ถูกปกครองผ่านรูปแบบการสร้างและใช้กฎหมาย ทั้งเป็นวิถีที่กฎหมายบ้านเมืองที่มีความเป็นนิตินิยมสะท้อนผ่านสำนึกของผู้ปกครองที่ต้องการจัดระเบียบบ้านเมืองที่เพิ่งสร้างตนขึ้นมาจากความหลากหลายทางชาติพันธุ์และขนบธรรมเนียมจารีต เป็นแบบอย่างของกฎหมายและการปกครองโบราณที่สามารถรักษาความเป็นตัวตนด้านวัฒนธรรมและสามารถสร้างความเข้มแข็งทางการเมืองการปกครองไปพร้อมกันได้

โดยสรุปจากการศึกษาพบว่าลักษณะนิติสำนึกในมังรายศาสตร์มีสองประการหลักดังนี้

ประการแรก คือในสำนึกรู้ของผู้บัญญัติมังรายศาสตร์ผู้ศึกษาพบว่าผู้สร้างกฎหมายต้องการความเป็นระเบียบวินัยของบ้านเมืองโดยอาศัยกฎหมายเพื่อการจัดระเบียบตั้งแต่ลำดับชั้นทางสังคม การให้รางวัล และลงโทษในกิจการสงคราม การสร้างหลักในการพิจารณาไต่สวนคดีอย่างเที่ยงตรงและเป็นธรรม การจัดระเบียบการทำกินและที่ดินทำกิน ครอบครัวการ

[20] เวียงเจียงฮาย 2554 เฉลิมฉลอง 750ปีเมืองเชียงราย และ39ปี มรช.,มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย,2555.

สมรส การป้องกันและปราบปรามอาชญากรรมเป็นต้น กล่าวได้ว่ามังรายศาสตร์วางรากฐานบ้านเมืองล้านนาในทุกด้าน เพื่อรวมความแตกต่างหลากหลายเข้าไว้ด้วยกันภายใต้อำนาจกฎหมาย

ประการที่สอง คือนิติสำนึกของผู้บัญญัติมังรายศาสตร์มิได้ละทิ้งหรือปฏิเสธวิถีประชา และ "กฎหมายที่มองไม่เห็น" ซึ่งถือว่าเป็นกฎเกณฑ์ในทางปฏิบัติระหว่างผู้คนที่มีอยู่ และใช้บังคับจริงอันเป็นการประนีประนอมอำนาจใหม่ของเจ้าผู้ปกครองและวิถีดั้งเดิมอันเป็นสำนึกร่วมกันของคนถิ่น ทำให้การผสานนิติสำนึกทั้งสองประการนี้ส่งผลให้การเมืองการปกครองและกฎหมายของล้านนามีเอกลักษณ์และความโดดเด่นซึ่งผู้เขียนสามารถสรุปภาพรวมนิติสำนึกในมังรายศาสตร์ได้ในสามประการ คือ "สร้างวินัย ปลูกน้ำใจสามัคคี ผสานวิถีประชา" ซึ่งผู้เขียนเห็นว่านิติสำนึกสามประการนี้สามารถเป็นส่วนหนึ่งในการอธิบายความเป็นตัวตนคนล้านนาได้ แม้ในกาลต่อมาเมื่อล้านนาได้ผนวกกับสยาม และบ้านเมืองเจริญขึ้นกฎหมายบ้านเมืองเปลี่ยนรูปแปลงร่างไปอย่างไรก็ตาม นิติสำนึกที่ยังคงอยู่และตกทอดสู่อนุชนล้านนาก็ยังคงมีความเข้มแข็งดุจเดิมเป็นนิติสำนึกที่ไม่มีวันเสื่อมคลายไปจากวิถีแห่งล้านนา

การค้นพบนิติสำนึกในมังรายศาสตร์นี้เกิดประโยชน์ในสามประการหลักดังนี้

ประการแรก คือได้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ในด้านการวิพากษ์ประวัติศาสตร์ซึ่งทำให้เปิดมุมมองใหม่ในการศึกษาเหตุผล และเจตนารมณ์ของผู้คนในประวัติศาสตร์เป็นการเปิดมิติการศึกษาประวัติศาสตร์มุมมองใหม่โดยเฉพาะในมิติด้านการปกครอง และกฎหมาย

ประการที่สอง คือเป็นการบุกเบิกการศึกษาวิชานิติปรัชญาที่ก้าวเข้าสู่การศึกษาปรากฏการณ์บัญญัติ การใช้ และตีความกฎหมายผ่านนิติสำนึกเพื่อเพิ่มมิติในการเข้าใจ และเข้าถึงกฎหมายอย่างลึกซึ้งถึงรากแก้วแห่งทฤษฎี

ประการที่สาม คือสามารถถอดบทเรียนวิธีการผสานวิธีคิดการเชิดชูกฎหมายของรัฐเป็นใหญ่เหนือกฎทั้งปวง และวิถีประชาจารีตให้สามารถดำเนินไปด้วยกันได้อย่างสงบสุขภายในรัฐ โดยที่กฎหมายของรัฐแม้เข้มงวดเฉียบขาดเพียงใด แต่ก็มิได้ปฏิเสธการมีอยู่ของกฎหมายชาวบ้านและสามารถอยู่ร่วมกันได้หลายร้อยปีถือเป็นวิถีแห่งการใช้กฎหมายและการปกครองที่ยุคสมัยปัจจุบันสามารถใช้เป็นแบบอย่างในการปกครองและการบัญญัติกฎหมายได้

บรรณานุกรม

กำธร กำประเสริฐ และสุเมธ จานประดับ,ประวัติศาสตร์กฎหมายไทย และระบบกฎหมายหลัก, กรุงเทพฯ,รามคำแหง,2550,หน้า27-34.

จรัญ โฆษณานันท์,นิติปรัชญาแนววิพากษ์,คณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง,กรุงเทพฯ,นิติธรรม, พิมพ์ครั้งที่2,2555,หน้า309-315.

จรูญ แดนนาเลิศ และประยูร อิมิวัตร์, "พญามังราย"ปฐมกษัตริยแหงการปกครองแผนดินลานนาโดยธรรม, วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี,ปีที่1ฉ.3 (กันยายน-ธันวาคม),2561,หน้า 98-100.

ชัปนะ ปิ่นเงิน,การปริวรรตและวิเคราะห์เนื้อหากฎหมายมังรายศาสตร์ฉบับวัดแม่คือ,สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,2551,หน้า97.

เวียงเจียงฮาย 2554 เฉลิมฉลอง 750ปีเมืองเชียงราย และ39ปี มรช.,มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย,2555.

สมชาย ปรีชาศิลปะกุล, "พรมแดนความรู้ของการศึกษากฎหมายแนวนิติสำนึกในสังคมไทย", *วารสารนิติสังคมศาสตร์* 8, ฉ.1-2558 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 24-25.

สมยศ เชื้อไทย.นิติปรัชญา,พิมพ์ครั้งที่20.กรุงเทพฯ,วิญญูชน,2561,หน้า163-164.

สรัสวดี อ๋องสกุล,ประวัติศาสตร์ล้านนา,กรุงเทพฯ,อมรินทร์,พิมพ์ครั้งที่ 7,2553,หน้า214-217.

_____,เวียงกุมกาม:การศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนโบราณล้านนา,ศูนย์ล้านนาศึกษา คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,พิมพ์ครั้งที่ 7,2561,หน้า8-10.

แสวง บุญเฉลิมวิภาส,ประวัติศาสตร์กฎหมายไทย,กรุงเทพฯ,วิญญูชน,พิมพ์ครั้งที่ 4,2547,หน้า54-55.

สุนทร คำยอด.คือลำนำล้านนาถิ่นลำเนา 20เรื่องราวล้านนาคดีเพื่อฉลอง720ปี เมืองเชียงใหม่,2559,หน้า19-32.

หลวงสุทธิวาทนฤพุฒิ, ประวัติศาสตร์กฎหมายชั้นปริญญาโท, พิมพ์ครั้งที่1 ,กรุงเทพฯ,ธรรมศาสตร์,2516,หน้า314-315.

หอจดหมายเหตุแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เชียงใหม่, https://www.finearts.go.th/chiangmaiarchives/,สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2566.

James Boyd White. The legal Imagination (Chicaco: University Of Chicago Press,1985.)

Raymond Wack.Philosophy of law : A Very short Introduction (Oxford: Oxford University press,2006.

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์บนแนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้กลุ่มมนุษยนิยม

Providing Learning Activities for Ethnic Students Based on Humanist Learning Encouragement Concepts

สุรชาติ พุทธิมา[1]

[1]หลักสูตรสารสนเทศศาสตร์และบรรณารักษศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บทคัดย่อ

สังคมไทยเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมที่ประกอบด้วยผู้คนหลากหลายเชื้อชาติ กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ได้รับโอกาสในการเข้าถึงการศึกษาทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ต่าง ๆ โดยมีผู้จัดการเรียนรู้ทำหน้าที่ในการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ที่เหมาะสมกับผู้เรียนชาติพันธุ์ ผู้จัดการเรียนรู้อาจ จัดกิจกรรมส่งเสริมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์โดยใช้แนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้กลุ่มมนุษยนิยม อาทิ แนวคิดจิตตปัญญาศึกษา แนวคิดความยืดหยุ่นทางจิตใจ หรือแนวคิดการเสริมพลังอำนาจ มาใช้ในการออกแบบกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อพัฒนาผู้เรียนทั้งในด้านพุทธิพิสัย เจตพิสัย และทักษะพิสัย ตลอดจนสร้างคุณลักษณะของผู้เรียนให้เป็นบุคคลแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต เป็นผู้รู้จักตนเอง เห็นคุณค่าในตนเอง รวมทั้งมีความเชื่ออำนาจในตน และเป็นผู้มุ่งอนาคต

คำสำคัญ: กิจกรรมการเรียนรู้, ผู้เรียนชาติพันธุ์, การส่งเสริมการเรียนรู้, แนวคิดมนุษยนิยม

Abstract

Thai society is a multicultural society consisting of people of various nationalities. These ethnic groups have opportunities to access formal, non-formal, and informal education through various learning activities. The process involves learning facilitators who design learning activities to suit ethnic learners. Learning facilitators may plan learning promotion activities for ethnic learners using the humanist learning encouragement concept, such as Contemplative education, Resilience, and Empowerment. These concepts can use for designing various activities to develop learners in terms of cognition, attitude, and skills, as well as developing the characteristics of learners to be: lifelong learners, self-esteem, self-awareness, internal locus of control, and future-oriented person.

Keywords: Learning Activities, Ethnic Students, Learning encouragement, Humanist concept

1. บทนำ

คำว่า "ชาติพันธุ์" หรือ "Ethnic" นั้นมีรากศัพท์มาจากภาษากรีก คือ "Ethnos" ซึ่งมีความหมายเกี่ยวพันกับคำว่า Nation ในภาษาอังกฤษ (สุเทพ สุนทรเภสัช, 2548) ทั้งนี้ มีนักวิชาการทั้งในและต่างประเทศให้ความหมายคำดังกล่าวแตกต่างกันไปบ้างตามการเล็งเห็นประโยชน์ของผู้ใช้ (นงเยาว์ เนาวรัตน์, 2556) ดังเช่น Max Weber นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาได้ให้นิยามกลุ่มชาติพันธุ์ไว้ว่าเป็นกลุ่มคนที่มีความเชื่อเกี่ยวกับลักษณะของเชื้อสายร่วมกัน ลักษณะภายนอกร่วมกัน ประเพณีร่วมกัน หรือเพราะความทรงจำภายใต้อาณานิคมหรือการอพยพย้ายถิ่นร่วมกัน (Guibernau & Rex, 2010) ส่วน งามพิศ สัตย์สงวน (2545) กล่าวว่า กลุ่มชาติพันธุ์ หมายถึง กลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมย่อยร่วมกัน เช่น มีค่านิยม ความคิดอุดมการณ์ ประเพณี พิธีกรรมทางศาสนา ระบบสัญลักษณ์และวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ร่วมกัน ดังนั้น จึงกล่าวได้ว่าชาติพันธุ์เป็นกลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมร่วมกันและไม่เกี่ยวข้องกับเชื้อชาติ ซึ่งเป็นการผูกพันโดยสายเลือด แต่อมรา พงศาพิชญ์ (2547) กลับเห็นว่ากลุ่มชาติพันธุ์เกี่ยวข้องกับความเป็นกลุ่มเชื้อชาติอยู่ด้วย โดยอธิบายว่ากลุ่มชาติพันธุ์หมายถึงกลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณี และภาษาพูดเดียวกัน และเชื่อว่าสืบสายมาจากบรรพบุรุษเดียวกัน เช่น คนไทย คนจีน คนลาว ถึงแม้ว่านักวิชาการข้างต้นจะให้คำนิยามของคำว่าชาติพันธุ์แตกต่างกันอยู่บ้าง แต่สิ่งที่เห็นตรงกัน คือ กลุ่มชาติพันธุ์เป็นกลุ่มคนที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน ทั้งนี้ ประเทศไทยได้รับการกล่าวถึงว่าเป็นสังคมที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์มากที่สุดแห่งหนึ่งของภูมิภาค หากพิจารณาความหลากหลายชาติพันธุ์จากองค์ประกอบทางภาษา นงเยาว์ เนาวรัตน์ (2556) พบว่าประเทศไทยมีภาษาพูดที่หลงเหลืออยู่ในชุมชนเจ้าของภาษาไม่น้อยกว่า 60 ภาษา ถึงแม้ว่าภาษาส่วนหนึ่งจะอยู่ในภาวะวิกฤตก็ตาม ในขณะที่ องค์ บรรจุน (2553) ระบุว่าประเทศไทยมีชาติพันธุ์มากถึง 54 ชาติพันธุ์ และมีภาษาที่ใช้มากกว่า 80 กลุ่มภาษา โดยเฉพาะบริเวณพื้นที่ภาคเหนือตอนบนหรือล้านนาในอดีตนั้นเป็นพื้นที่สูงเขตป่าเขาและมีพื้นที่ติดกับชายแดนประเทศพม่าและลาว พื้นที่เหล่านี้เป็นที่อยู่อาศัยของกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย ทั้งที่อาศัยอยู่บนพื้นที่สูงและที่ราบ ทั้งที่อาศัยอยู่ในพื้นที่มาเป็นเวลานานและย้ายเข้ามาในเขตประเทศไทยในช่วงเวลาที่ต่างกันเพื่อแสวงหาพื้นที่ทำกินและอพยพหนีภัยสงครามและภัยการคุกคามกดขี่ในรูปแบบอื่น ๆ (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2558) ต่อมาจึงรวมกันก่อตั้งชุมชนตามกลุ่มชาติพันธุ์ของตนเอง แต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ต่างก็ใช้ชีวิตและสืบสานประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ภูมิปัญญา ฯลฯ ที่มีความหลากลายผ่านรุ่นลูกสู่รุ่นหลานจนถึงปัจจุบัน (น่านฟ้า จันทะพรม, 2561) ดังนั้น สังคมไทยจึงเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมที่ประกอบไปด้วยผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ วัฒนธรรม ศาสนา และภาษา ตลอดจนเป็นสังคมที่มีลักษณะความแตกต่างหลากหลายมาอย่างช้านาน

2. ผู้เรียนชาติพันธุ์กับโอกาสทางการศึกษา

กลุ่มผู้เรียนชาติพันธุ์ในประเทศไทยได้รับสิทธิในการศึกษาทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบ และการศึกษาตามอัธยาศัย ตามรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พระราชบัญญัติการศึกษาภาคบังคับ นอกจากนี้แล้วยังได้รับการหนุนเสริมการเรียนรู้ในหลายรูปแบบทั้งการเรียนรู้ตลอดชีวิต การเรียนรู้เพื่อพัฒนาตนเอง และการเรียนรู้เพื่อคุณวุฒิตามระดับ ตามพระราชบัญญัติส่งเสริมการเรียนรู้ พ.ศ. 2566 (2566) ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาบุคคลให้มีความสมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคมและสติปัญญา เป็นคนดี มีวินัย รู้จักสิทธิควบคู่กับหน้าที่และความรับผิดชอบ ภูมิใจและตระหนักในความสำคัญของชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ และการปกครองระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข รู้จักรักษาประโยชน์ส่วนรวมและของประเทศชาติ รู้จักความพอเพียง มีเหตุผล มีภูมิคุ้มกันในตัวที่ดี ใฝ่เรียนรู้ มีความรอบรู้ รอบคอบ ระมัดระวัง มีคุณธรรม และมีความซื่อสัตย์สุจริต รวมทั้งมีสำนึกในความรับผิดชอบทั้งต่อตนเอง ครอบครัว ชุมชน สังคม และประเทศชาติ มีความเป็นพลเมืองที่สามารถอยู่ร่วมกับผู้อื่นในสังคมไทยและสังคมโลกได้อย่างผาสุก รวมทั้งเพื่อให้บุคคลมีทักษะการเรียนรู้ ทักษะอาชีพ และทักษะชีวิตที่สอดคล้องและเท่าทันพัฒนาการของโลก และมีโอกาสพัฒนาหรือเพิ่มพูนทักษะของตนให้สูงขึ้นหรือปรับเปลี่ยนทักษะของตนตามความถนัดหรือความจำเป็น นอกจากระบบและกลไกต่าง ๆ ของภาครัฐในการส่งเสริมให้ผู้เรียนชาติพันธุ์ได้เข้าถึงโอกาสทางการศึกษาแล้ว พบว่ายังมีการสนับสนุน

ให้ผู้เรียนชาติพันธุ์ที่ในกลุ่มด้อยโอกาสสามารถเข้าถึงการศึกษาจากองค์กรไม่แสวงหาผลกำไร (NGOs) องค์กรภาคประชาสังคม และองค์กรพัฒนาเอกชนอีกด้วย

เมื่อผู้เรียนชาติพันธุ์ซึ่งมีวิถีชีวิตแตกต่างไปตามกลุ่มชาติพันธุ์ (เกษม ดวงงาม, 2542) ได้เข้ามาอยู่ในในระบบการศึกษาหรือนิเวศการเรียนรู้ที่จัดขึ้นโดยรัฐ กลุ่มคนเหล่านี้ต่างก็ต้องปรับตัวให้เข้ากับสังคมและวัฒนธรรมไทย แต่อย่างไรก็ตาม ผู้เรียนชาติพันธุ์ในประเทศไทยนั้นก็ยังประสบกับปัญหาการปรับตัวในด้านต่าง ๆ ทั้งการปรับตัวด้านอารมณ์ ด้านสังคม และด้านการเรียนรู้ โดยในด้านอารมณ์และสังคมนั้น เกิดจากการที่ผู้เรียนชาติพันธุ์ส่วนใหญ่มักขาดการเห็นคุณค่าในตนเอง (ปรารถนา ไชยประเสริฐ, 2548) ขาดความเชื่อมั่นในตนเอง (ณัฐิกา ปิ่นแก้ว, 2561) และไม่กล้าแสดงออก (ชนัญชิดา ประมูลเชื้อ, 2559) รวมทั้งรู้สึกว่าไม่ได้รับการยอมรับหรือรู้สึกด้อยกว่าบุคคลอื่น (สุรีรัตน์ สมบัติกำไร, 2550) ทั้งนี้ เนื่องจากผู้เรียนชาติพันธุ์เติบโตในชุมชนชนบทที่มีวิถีชีวิตที่แตกต่างจากวิถีชีวิตของชุมชนเมืองซึ่งเป็นอีกสังคมหนึ่งที่มีวัฒนธรรมและบริบทแตกต่างไปจากที่คุ้นเคย (ศักดิ์ศรี มณีเดช, 2554) จึงทำให้ผู้เรียนชาติพันธุ์มักมีความรู้สึกแบ่งแยกกับผู้เรียนกลุ่มอื่น ๆ ตลอดจนมีปัญหาความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล (นงลักษณ์ แก้ววงศ์ดี, 2547) ส่วนปัญหาการปรับตัวด้านการเรียนรู้นั้น เกิดจากการที่ผู้เรียนชาติพันธุ์ส่วนใหญ่มักอยู่ในพื้นที่ห่างไกล ซึ่งสถานศึกษาที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ดังกล่าวก็มีปัญหาในการจัดการศึกษาทั้งในด้านสภาพผู้เรียน บุคลากร สภาพแวดล้อมของชุมชน ฯลฯ ทำให้ผู้เรียนชาติพันธุ์ขาดความพร้อมในการเรียนรู้ ตลอดจนมีปัญหาในการใช้ภาษาไทย เนื่องจากผู้เรียนชาติพันธุ์ยังคงคุ้นชินกับใช้ภาษาชาติพันธุ์ของตนเองมากกว่า (ศิรชานา กาศโอสถ, 2558) นอกจากนี้ผู้เรียนชาติพันธุ์ยังอาจขาดแรงจูงใจในการเรียนรู้ที่เกิดจากอุปสรรคในการเรียนข้างต้น ดังนั้น ผู้ที่มีหน้าที่ในการจัดกิจกรรมส่งเสริมการเรียนรู้จึงควรทำความเข้าใจและพิจารณาข้อจำกัดเหล่านี้มาใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ให้กับผู้เรียนชาติพันธุ์ที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย โดยเฉพาะผู้เรียนชาติพันธุ์ที่อยู่ในช่วงวัยรุ่นตอนปลายหรือวัยผู้ใหญ่ตอนต้น ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นกลุ่มเยาวชน เนื่องจากเป็นช่วงวัยที่ต้องเผชิญกับการปรับตัวทางสังคมอย่างมาก เพราะมีการเปลี่ยนแปลงของร่างกาย จิตใจ และอารมณ์อย่างรวดเร็ว อีกทั้งเป็นช่วงวัยที่มีการเปลี่ยนผ่านชีวิตในช่วงวัยรุ่นเป็นการปรับตัวเพื่อก้าวสู่ความเป็นผู้ใหญ่ เป็นช่วงที่บุคคลรู้สึกว่าตัวเองวิกฤต (Self-identity crisis) (Wiley & Berman, 2013) ตลอดจนเป็นระยะที่มีการพัฒนาอัตลักษณ์ (Identity) ของตนเองไปสู่ความมั่นคง ดังนั้น จึงมีความจำเป็นที่จะต้องหาแนวทางในการแก้ไขปัญหาหรือพัฒนาผู้เรียนชาติพันธุ์ควบคู่ไปกับจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามเนื้อหาที่กำหนดไว้ในหลักสูตร หรืออาจจะจัดเป็นกิจกรรมการเรียนรู้เสริมหลักสูตรนอกเวลาเรียนเพื่อเพิ่มเติมทักษะที่จำเป็นให้กับผู้เรียนชาติพันธุ์ ซึ่งหากผู้เรียนชาติพันธุ์กลุ่มนี้ได้รับสร้างเสริมสามารถในการปรับตัวทั้งทางด้านการเรียนและการดำเนินชีวิตได้อย่างเหมาะสมก็จะนำไปสู่การเป็นเป็นบุคคลที่มีความสุขและจะกลายเป็นผู้ใหญ่ที่ประสบความสำเร็จในอนาคต

3. กิจกรรมการเรียนรู้

การเรียนรู้เป็นกระบวนการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมอันเป็นผลมาจากประสบการณ์และการฝึก ซึ่งไม่รวมถึงการเปลี่ยนแปลงของพฤติกรรมที่เกิดจากการตอบสนองตามสัญชาตญาณ ฤทธิ์ของยาหรือสารเคมี หรือปฏิกิริยาสะท้อนตามธรรมชาติของมนุษย์ (Hilgard & Bower, 1981) ดังนั้น หน่วนงานหรือบุคคลที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์หรือสถานศึกษาจึงต้องจัดให้มีการส่งเสริมการเรียนรู้เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายเกิดการเปลี่ยนแปลงหรือได้รับพัฒนา ทั้งนี้ การส่งเสริมการเรียนรู้ตามคำนิยามของพระราชบัญญัติส่งเสริมการเรียนรู้ พ.ศ. 2566 (2566) นั้นมีความหมายว่า การจัดให้มีระบบกระตุ้น ชี้แนะ หรืออำนวยความสะดวกด้วยวิธีการใด ๆ ให้บุคคลสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเองในเรื่องที่ตนสนใจหรือตามความถนัดของตน สามารถเข้าถึงแหล่งเรียนรู้ทุกประเภทได้ในเวลาที่ตนสะดวก เพื่อพัฒนาบุคคลให้มีความสมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคมและสติปัญญา โดยให้คำนึงถึงความหลากหลายและความต้องการของผู้เรียน ดังนั้น การจัดกิจกรรมการเรียนรู้จึงเป็นกระบวนการอย่างหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนชาติพันธุ์นั้นได้รับการพัฒนาศักยภาพของตนด้วยการเรียนรู้

กิจกรรมการเรียนรู้หรือการจัดการเรียนรู้ หมายถึง กระบวนการที่ผู้สอนหรือผู้จัดการเรียนรู้จัดประสบการณ์หรือสถานการณ์ต่าง ๆ โดยผ่านการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สอนหรือผู้จัดการเรียนรู้กับผู้เรียนเพื่อช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ตามวัตถุประสงค์ที่ได้วางไว้ และผู้เรียนสามารถนำประสบการณ์การเรียนรู้นั้นไปใช้ได้ (กลัญญู เพชราภรณ์, 2565) การจัดกิจกรรมการเรียนรู้อาจจะจัดเป็นกิจกรรมในหลักสูตรใดหลักสูตรหนึ่งของสถานศึกษา กิจกรรมนอกหลักสูตรเพื่อพัฒนาผู้เรียน หรือกิจกรรมตามอัธยาศัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาผู้เรียนในด้านพุทธิพิสัย เจตพิสัย หรือทักษะพิสัย ด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้านรวมกัน การที่ผู้เรียนจะเกิดการเรียนรู้ได้ดีเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ของผู้จัดการเรียนรู้เป็นสำคัญ ดังนั้น ผู้จัดการเรียนรู้จึงต้องทราบหลักการจัดกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อที่จะได้ออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้และจัดทำแผนกิจกรรมการเรียนรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยทั่วไปแล้วหลักการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ (สุรัตน์ เพชรนิล, 2560) มีดังนี้

1) จัดกิจกรรมให้สอดคล้องกับเจตนารมณ์ของหลักสูตร
2) จัดกิจกรรมให้สอดคล้องกับจุดประสงค์การจัดการเรียนรู้
3) จัดกิจกรรมให้เหมาะสมกับวัยความสามารถและความสนใจของผู้เรียน
4) จัดกิจกรรมให้สอดคล้องกับลักษณะเนื้อหาวิชา
5) จัดกิจกรรมให้มีลำดับขั้นตอน
6) จัดกิจกรรมให้น่าสนใจ ใช้สื่อการจัดการเรียนรู้ที่หลากหลายและเหมาะสม
7) จัดกิจกรรมโดยให้ผู้เรียนเป็นผู้ทำกิจกรรม
8) จัดกิจกรรมที่ส่งเสริมกระบวนการคิด
9) จัดกิจกรรมโดยใช้เทคนิควิธีการจัดการเรียนรู้ที่หลากหลาย
10) จัดกิจกรรมโดยเน้นการเรียนอย่างมีความสุข
11) จัดกิจกรรมแล้วต้องสามารถประเมินผลได้

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้นั้นเป็นกระบวนการที่มีขั้นตอนในการปฏิบัติ ซึ่งการจะนำเทคนิคหรือแนวคิดใดมาใช้ในการจัดการเรียนรู้นั้น ผู้จัดการเรียนรู้ควรพิจารณาอย่างถี่ถ้วนว่าเหมาะสมกับขั้นตอนของกระบวนการเรียนรู้หรือไม่ รวมทั้งยังต้องสอดคล้องกับเนื้อหาสาระ ประสบการณ์และธรรมชาติของกลุ่มเป้าหมาย อย่างไรก็ตาม กิจกรรมการเรียนรู้ออกแบบนั้นจะต้องมีความยืดหยุ่น สามารถที่จะปรับเปลี่ยนหรือเปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ แต่ยังคงยึดวัตถุประสงค์การเรียนรู้ที่ตั้งไว้เป็นสำคัญ ซึ่งในส่วนของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์ที่มีวิถีชีวิตแตกต่างจากผู้เรียนทั่วไป ผู้จัดการเรียนรู้จึงต้องให้ความสำคัญต่อแนวคิดในการส่งเสริมการเรียนรู้ที่เพิ่มเติมจากหลักการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ทั่วไปข้างต้น เนื่องจากผู้เรียนชาติพันธุ์อาจมีปัญหาการปรับตัวในการเรียนรู้ ซึ่งปัญหาดังกล่าวอาจมีสาเหตุมาจากทั้งปัจจัยภายในตนเองและปัจจัยภายนอก ดังนั้น ในการกิจกรรมส่งสริมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์นั้น ผู้จัดการเรียนรู้จึงควรเริ่มต้นกิจกรรมจากการพัฒนาภายในผู้เรียนให้พร้อมก่อนที่จะดำเนินการพัฒนาผู้เรียนตามจุดประสงค์การจัดการเรียนรู้วางไว้ โดยสามารถนำแนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตกลุ่มมนุษยนิยมมาประยุกต์ใช้ เนื่องจากแนวคิดในกลุ่มมนุษยนิยมนั้นให้ความสำคัญกับความเป็นมนุษย์ โดยมองมนุษย์ว่ามีคุณค่า มีความดีงามและมีความสามารถ หากบุคคลมีอิสรภาพและเสรีภาพแล้วก็จะมีความต้องการและมีแรงจูงใจที่จะพัฒนาศักยภาพของตนเองไปสู่ความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ (ทิศนา แขมมณี, 2560) ดังนั้น หากผู้จัดการเรียนรู้ใช้แนวคิดดังกล่าวในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ก็จะช่วยสร้างความมั่นใจและเสริมสร้างผู้เรียนชาติพันธุ์ให้พัฒนาศักยภาพของตนเองได้อย่างเต็มที่

4. แนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้กลุ่มมนุษยนิยมกับการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์

แนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตกลุ่มมนุษยนิยมที่สามารถนำมาใช้ออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนชาติพันธุ์เพื่อพัฒนาผู้เรียนชาติพันธุ์ทั้งด้านอารมณ์ ด้านสังคม ด้านการเรียน ฯ อาทิ แนวคิดจิตตปัญญาศึกษา (Contemplative education) ซึ่งเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เน้นการเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติและการคิดใคร่ครวญผ่านกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อการพัฒนาด้านในอันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานของบุคคล แนวคิดความยืดหยุ่นทางจิตใจ (Resilience) ที่เป็นแนวคิดที่ใช้ในการพัฒนาศักยภาพของบุคคลในการจัดการกับอารมณ์และจิตใจ ที่ช่วยให้บุคคลสามารถปรับตัวในสถานการณ์ที่ยากลำบากหรือไม่คุ้นเคยต่าง ๆ ที่เกิดจากปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก เพื่อสร้างความสมดุลทางจิตใจ อันจะนำไปสู่การมีชีวิตที่มีความสุข แนวคิดการเสริมพลังอำนาจ (Empowerment) ซึ่งเป็นกระบวนการเสริมสร้างความสามารถของบุคคลให้มีศักยภาพในการคิดและการแสดงออกอย่างนับถือตนเองจนสามารถบรรลุเป้าหมายที่ตั้งไว้ ผู้จัดการเรียนรู้สามารถประยุกต์ใช้แนวคิดดังกล่าวให้เหมาะสมกับบริบทในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ได้ ดังนี้

4.1 แนวคิดจิตตปัญญาศึกษา

แนวคิดจิตตปัญญาศึกษาเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่เน้นการเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติและการคิดใคร่ครวญผ่านกิจกรรมที่หลากหลายเพื่อการพัฒนาด้านในอันนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานของบุคคล ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล (2558) กล่าวว่าผลสัมฤทธิ์หลักของจิตตปัญญาศึกษา คือ การสร้างการเปลี่ยนแปลงขั้นพื้นฐานในตัวบุคคลด้วยการยกระดับจิตสำนึก เกิดมุมมองและโลกทัศน์อย่างใหม่ที่กว้างขึ้น เป็นการพัฒนาบุคคลให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ โดยที่การเปลี่ยนแปลงในตนเองเพื่อให้รู้จักตนเองและรู้เป้าหมายของชีวิต เรียนรู้ที่จะฟังตนเองและผู้อื่นด้วยความรักและเมตตา มีปัญญาแห่งตนและมีความสุข เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ (พระครูสมุห์ทอง ฐิตปญฺโญ บุตรดี, 2562) ปัจจุบันมีการนำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการพัฒนาคุณลักษณะของบุคคลทั้งทักษะชีวิต สุขภาวะทางจิตวิญญาณ การตระหนักรู้ในตนเอง ความสุขในการเรียน เป็นต้น จึงอาจกล่าวได้ว่ากระบวนการเรียนรู้จิตตปัญญาศึกษาเป็นการศึกษาที่เน้นการปฏิบัติจนเกิดการเปลี่ยนแปลงด้านในตนเองส่งผลให้เกิดการกระตุ้นความเชื่อมั่นในตนเอง การเห็นคุณค่าในตนเอง และความภาคภูมิใจในตนเอง ช่วยสร้างภูมิคุ้มกันของชีวิตเพื่อให้สามารถปรับตัวในการใช้ชีวิตได้อย่างสมดุลภายใต้การเปลี่ยนอย่างรวดเร็วโดยเฉพาะในยุค Disruptive Innovation (เนตรนิยมาศ วรรณพยันต์, 2564) ดังนั้น ผู้จัดการเรียนรู้สามารถนำแนวคิดจิตตปัญญาศึกษามาประยุกต์ใช้กับการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาผู้เรียนชาติพันธุ์ โดยใช้แนวทางต่าง ๆ (ชลลดา ทองทวี และคณะ, 2551) ดังต่อไปนี้

1. การเรียนรู้ผ่านความสงบนิ่ง (Stillness practices) มุ่งเน้นความสงบเย็นของร่างกายและจิตใจ โดยการปฏิบัติ คือ การเจริญสติวิปัสสนา การทำสมาธิ การผ่อนพักตระหนักรู้ เป็นต้น

2. การเรียนรู้ผ่านกิจกรรมรังสรรค์ (Generative practices) เป็นช่วงของการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า พระผู้ศักดิ์สิทธิ์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือ และการร้องขอเพื่อช่วยเหลือให้เพื่อนมนุษย์ได้พ้นทุกข์ เช่น การภาวนา การสวดมนต์ เป็นต้น

3. การเรียนรู้ผ่านกระบวนการเชิงความสัมพันธ์ (Relational practices) เป็นการเรียนรู้โดยอาศัยกระบวนการความสัมพันธ์ระหว่างกัลยาณมิตรให้สะท้อนซึ่งกันและกัน ได้แก่ การล้อมวงสนทนา สุนทรียสนทนา นพลักษณ์ การเขียนบันทึก การสะท้อนการเรียนรู้ เป็นต้น

4. การเรียนรู้ผ่านกระบวนการเชิงสร้างสรรค์ (Creation process practices) เป็นการฝึกการสังเกตใคร่ครวญภายใน และพัฒนาญาณทัศนะและความละเอียดอ่อนประณีตผ่านงานสร้างสรรค์ ได้แก่ การทำงานศิลปะและงานสร้างสรรค์ต่าง ๆ เช่น จิตตศิลป์ มันดาลา เป็นต้น

5. การเรียนรู้ผ่านพลังพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ (Ritual practices) โดยครอบคลุมพิธีกรรมทางศาสนาหรือพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติ เป็นการสัมผัสพลัง/ จิตวิญญาณของธรรมชาติเพื่อพัฒนาความสงบเย็นและความละเอียดประณีตภายใน เช่น นิเวศภาวนา การปลีกวิเวก เป็นต้น

6. การเรียนรู้ผ่านการเคลื่อนไหว (Movement practices) เป็นการฝึกสังเกตและมีสติอยู่กับการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ การเดินจงกรม การเจริญสติโดยอาศัยอิริยาบถ โยคะ เป็นต้น

7. การเรียนรู้ผ่านการทำกิจกรรมทางสังคม (Activist practices) เป็นการสัมผัสเรียนรู้และใคร่ครวญ เห็นความเชื่อมโยงแห่งเหตุปัจจัยของความสุขและทุกข์ในชีวิตจริง เช่น การเจริญสติในการทำงานในชีวิตประจำวัน กิจกรรมอาสาสมัคร เป็นต้น

ผู้จัดการเรียนรู้สามารถเลือกใช้แนวทางการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ตามแนวคิดจิตตปัญญาศึกษาข้างต้นได้ตามความเหมาะสมกับลักษณะและธรรมชาติของผู้เรียน แต่ไม่ว่าผู้จัดการเรียนรู้จะเลือกใช้กิจกรรมใดในการพัฒนาผู้เรียนชาติพันธุ์ ควรให้ความสำคัญกับ 3 สิ่งนี้เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายได้เรียนรู้ภานในตนอย่างแท้จริง คือ

1. การฟังอย่างลึกซึ้ง (Deep listening) เป็นการฟังด้วยหัวใจ ด้วยความตั้งใจ อย่างสัมผัสได้ถึงรายละเอียดของสิ่งที่ได้ฟังอย่างลึกซึ้งด้วยใจที่ตั้งมั่น นอกจากการฟังแล้วยังหมายรวมถึงการรับรู้ด้วยช่องทางอื่น ๆ ด้วย เช่น การมอง การอ่าน การสัมผัส ฯลฯ

2. การน้อมสู่ใจอย่างใคร่ครวญ (Contemplation) เป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องจากการฟังอย่างลึกซึ้ง เมื่อหลอมรวมกับประสบการณ์ต่าง ๆ ที่ผ่านมา มีการน้อมนำมาคิดใคร่ครวญอย่างลึกซึ้ง ซึ่งต้องอาศัยความสงบเย็นของจิตใจเป็นพื้นฐาน จากนั้นนำไปปฏิบัติเพื่อให้เห็นผล

3. การเฝ้ามองเห็นตามที่เป็นจริง (Meditation) เป็นการเฝ้ามองดูธรรมชาติที่แท้จริงของจิต ที่เกิดความเปลี่ยนแปลงไม่คงที่ การปฏิบัติภาวนาฝึกสังเกตธรรมชาติของจิตจะทำให้เห็นความเชื่อมโยงจากภายในสู่ภายนอก

อย่างไรก็ตาม การเรียนรู้ของบุคคลจะเกิดขึ้นได้ดีในสิ่งแวดล้อมที่สบาย หรือ "สัปปายะ" กล่าวคือ สภาพที่เอื้อต่อการเรียนรู้ โดยเป็นสภาวะแวดล้อมที่เห็นคุณค่าของการเรียนรู้ด้านใน (วิจักขณ์ พานิช, 2551) ดังนั้น ผู้จัดการเรียนรู้ต้องสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ที่ผ่อนคลาย มีความเป็นมิตร เกิดการวางใจต่อกันและกันระหว่างผู้จัดการเรียนรู้และผู้เรียน จึงจะช่วยให้การเรียนรู้ตามแนวคิดจิตตปัญญาศึกษาบรรลุผล

4.2 แนวคิดความยืดหยุ่นทางจิตใจ

แนวคิดความยืดหยุ่นทางจิตใจ เป็นแนวคิดที่ใช้ในการพัฒนาศักยภาพของบุคคลในการจัดการกับอารมณ์และจิตใจที่ช่วยให้บุคคลสามารถปรับตัวในสถานการณ์ที่ยากลำบากหรือไม่คุ้นเคยต่าง ๆ ที่เกิดจากปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอก เพื่อสร้างความสมดุลทางจิตใจ อันจะนำไปสู่การมีชีวิตที่มีความสุข ในประเทศไทยมีการบัญญัติคำว่า Resilience เป็นภาษาไทยอย่างหลากหลาย อาทิ ความยืดหยุ่นในชีวิต ความหยุ่นตัวทางอารมณ์และจิตใจ ความแข็งแกร่งในชีวิต พลังสุขภาพจิต การปรับตนเพื่อเอาชนะอุปสรรค ภูมิคุ้มกันทางใจ เป็นต้น ซึ่ง Rutter (1987) อธิบายว่า ความยืดหยุ่นทางจิตใจหมายถึง ความสามารถจัดการกับความเครียดอย่างเหมาะสม ซึ่งความสำเร็จในการจัดการนี้ส่งผลให้บุคคลนั้น ๆ มีความเชื่อมั่นและมีความสามารถทางสังคมเพิ่มขึ้น ปัจจุบันมีนักวิชาการโดยเฉพาะนักวิชาการทางด้านสุขภาพจิตและจิตวิทยา นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการพัฒนาศักยภาพของบุคคลเพื่อให้มีความสามารถในการยืนหยัดต่อสู้กับปัญหาต่าง ๆ ที่ต้องเผชิญ เช่น การเสริมสร้างความสามารถในการปรับตัวของบุคคลในกลุ่มต่าง ๆ เช่น ผู้ป่วย ผู้ประสบภัย นักศึกษา วัยรุ่น ผู้สูงอายุ ฯ ดังนั้น ผู้จัดการเรียนรู้สามารถนำแนวคิดความยืดหยุ่นทางจิตใจมาประยุกต์ใช้กับการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้เพื่อพัฒนาผู้เรียนชาติพันธุ์ โดยเสริมสร้างความรู้สึกให้กับผู้เรียนชาติพันธุ์ว่าตนมีแหล่งประโยชน์ที่สำคัญ 3 ประการ (Grotberg, 1995) คือ

1. สิ่งที่ตนมี (I have) เป็นความปลอดภัยขั้นพื้นฐานที่บุคคลควรได้รับจากครอบครัว สถาบันการศึกษา สถานที่ทำงาน หรือชุมชน ซึ่งเป็นแหล่งสนับสนุนภายนอกที่ส่งเสริมให้มีความยืดหยุ่นทางจิตใจ (External supports)

2. สิ่งที่ตนเป็น (I am) เป็นการช่วยให้บุคคลได้รับรู้ว่าตนเองเป็นใคร และมีหน้าที่ต้องทำอะไรเพื่อให้เกิดการเข้าใจตนเองมากยิ่งขึ้น ซึ่งเป็นความแข็งแกร่งภายในของแต่ละบุคคล (Inner strengths)

3. สิ่งที่ตนทำได้ (I can) เป็นการช่วยให้บุคคลเกิดความรู้สึกภาคภูมิใจในตนเอง รับรู้ถึงศักยภาพที่มีอยู่ภายในตนเอง ซึ่งเป็นปัจจัยด้านทักษะในการจัดการกับปัญหาและสัมพันธภาพระหว่างบุคคล (Interpersonal and problem-solving skills)

นอกจากนี้ Gilligan (2000) ยังได้กล่าวถึงวิธีการส่งเสริมความยืดหยุ่นทางจิตใจในเด็กและวัยรุ่นว่าจะต้องสร้างความรู้สึกดังต่อไปนี้ให้เกิดขึ้น ได้แก่

1. ความปลอดภัยขั้นพื้นฐาน (Secure base) เด็กและวัยรุ่นต้องการความรู้สึกปลอดภัยจากผู้ใหญ่ ซึ่งผู้ใหญ่จะต้องให้ความรัก คอยช่วยเหลือและสนับสนุนในเวลาที่เขามีปัญหา ซึ่งจะทำให้เกิดความไว้วางใจ มีความเป็นตัวของตัวเองสูง และมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ โดยจะต้องสร้างสัมพันธภาพที่ดีให้เกิดขึ้นในครอบครัว ชุมชน หรือสิ่งแวดล้อมที่เด็กและวัยรุ่นอาศัยอยู่ด้วย

2. สมรรถนะแห่งตน (Self-efficacy) ผู้ใหญ่จะต้องมั่นใจในความสามารถของเด็กและวัยรุ่นว่าจะสามารถจัดการเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยตัวของเขาเองได้ โดยให้โอกาสเขาได้ลองปฏิบัติ และผู้ใหญ่ต้องคอยสนับสนุนในสิ่งที่ถูกต้อง เพื่อพัฒนาทักษะในการจัดการและการใช้ชีวิตของเขาในอนาคต

3. ความสำนึกในคุณค่าแห่งตน (Self-esteem) การสร้างความรู้สึกมีคุณค่าในตนเองนั้นต้องเริ่มจากการให้ความรักแก่เด็กและวัยรุ่น เมื่อเขารับรู้ความรักนั้น เขาก็จะคิดว่าตนเองมีคุณค่าอยู่ มีคนที่รักและคอยห่วงใย ต้องให้ความสำคัญกับสิ่งที่เขาสนใจ เพื่อให้เขารู้สึกว่าสิ่งที่ตนเองทำอยู่มีค่า

ทั้งนี้ หลักสำคัญของแนวคิดดังกล่าว คือ มุ่งส่งเสริมการปรับตัวของบุคคลในทางบวก การมีความสามารถในการเผชิญ จัดการ หรือการมีพัฒนาการที่เหมาะสมกับช่วงวัย แม้ว่าบุคคลจะอยู่ท่ามกลางสถานการณ์ที่ก่อให้เกิดความเครียด ภาวะเสี่ยง ความยากลำบาก หรือสถานการณ์อันเลวร้ายในชีวิต อันเป็นปัจจัยที่ปกป้องบุคคลไม่ให้มีความเจ็บป่วยทางจิต สามารถที่จะฟื้นตัวและนำพาชีวิตของตนเองให้ผ่านพ้นจากการที่ได้รับผลกระทบที่เกิดขึ้นจากสถานการณ์นั้นได้ในเวลาอันรวดเร็ว (พัชรินทร์ นินทจันทร์, 2558) ซึ่งจะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้นและเข้าใจชีวิตมากขึ้น

4.3 แนวคิดการเสริมพลังอำนาจ

แนวคิดการเสริมพลังอำนาจ เป็นกระบวนการเสริมสร้างความสามารถของบุคคลให้มีศักยภาพในการคิดและการแสดงออกอย่างนับถือตนเอง จนสามารถบรรลุเป้าหมายที่ตั้งไว้ ซึ่งการเสริมสร้างพลังอำนาจ หมายถึง กระบวนการที่เสริมสร้างสนับสนุนให้บุคคลมีความสามารถในการควบคุมปัจจัยสถานการณ์ต่าง ๆ ที่มีผลต่อชีวิตของตนเอง ส่งผลให้บุคคลเกิดความเชื่อมั่น ตระหนักรู้ในคุณค่าความสามารถแห่งตน มีส่วนร่วมในการเข้าถึงแหล่งทรัพยากรที่จำเป็น คิดตัดสินใจเลือกวิธีปฏิบัติการดูแลตนเองได้อย่างเหมาะสม เกิดการยอมรับ รับรู้ความมีคุณค่าและความสำเร็จ และพึงพอใจในชีวิต (กรวรรณ พุทธิวนิช, 2559) ทั้งนี้ อภิญญา เวชยชัย (2555) ได้ระบุปรัชญาและแนวคิดพื้นฐานของการเสริมสร้างพลังอำนาจว่าประกอบด้วย

1. ปรัชญาที่เชื่อมั่นในความเป็นมนุษย์ (Humanistic value) โดยเชื่อว่ามนุษย์แต่ละคนมีศักยภาพและมีความสามารถที่จะเรียนรู้ พัฒนาและเปลี่ยนแปลงตนเองให้ดีขึ้นได้อย่างต่อเนื่อง

2. แนวคิดกระบวนทัศน์การพัฒนาแบบองค์รวม (Holistic paradigm) ซึ่งมองมนุษย์แบบไม่แยกส่วน โดยเห็นว่ามนุษย์นั้นประกอบไปด้วยการบูรณาการในหลายมิติ ทั้งทางด้านร่างกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญา นอกจากนี้ มนุษย์ยังมีความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมที่รายรอบทั้งครอบครัว กลุ่มและสถาบันทางสังคม อันเป็นการสร้างความตระหนักว่าการจะแก้ไขปัญหาหรือเปลี่ยนแปลงความคิดและพฤติกรรมของมนุษย์นั้นต้องพิจารณาบริบทที่เป็นองค์รวมประกอบด้วย เนื่องจากมนุษย์เป็นส่วนหนึ่งของสังคมและสิ่งแวดล้อม

3. แนวคิดที่ยึดคนเป็นศูนย์กลาง (Human centered) จากเดิมที่มีมุมมองในการแก้ปัญหาโดยยึดปัญหาแต่ละประเด็นเป็นหลัก ซึ่งเป็นการคิดแบบแยกส่วนโดยไม่สัมพันธ์กับองค์รวมทั้งหมด จึงไม่อาจแก้ปัญหาได้อย่างตรงจุด ดังนั้น จึงมีการปรับเปลี่ยนแนวคิดมาสู่การยึดคนเป็นศูนย์กลาง ซึ่งเป็นฐานคิดในการมองมนุษย์ที่กว้างขึ้นกว่าเดิม

ปัจจุบันมีการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการเสริมสร้างพลังอำนาจกับการพัฒนาศักยภาพเชิงบวกของบุคคล รวมถึงมีการพัฒนานวัตกรรมการเรียนรู้หรือโปรแกรมการเสริมสร้างพลังอำนาจของบุคคลกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งแนวคิดเรื่องการเสริมสร้างพลังอำนาจนั้นสามารถนำมาสร้างกิจกรรมการเรียนรู้ผู้เรียนชาติพันธุ์ โดยอาศัยขั้นตอนการเสริมสร้างพลังอำนาจเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินงาน (Gibson, 1991) ดังนี้

1. การค้นพบความจริง (Discovering reality) เป็นการทำให้ผู้เรียนได้รับรู้และทำความเข้าใจและยอมรับเหตุการณ์และสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นกับตนตามสภาพที่เป็นจริง ทำความเข้าใจกับข้อมูลข่าวสารที่ถูกต้อง ในขั้นนี้ผู้เรียนจะมีการตอบสนอง 3 ด้าน ได้แก่ การตอบสนองด้านอารมณ์ การตอบสนองด้านความรู้ความคิด และการตอบสนองด้านพฤติกรรม

2. การสะท้อนความคิดอย่างมีวิจารณญาณ (Critical reflection) เป็นการให้ผู้เรียนได้ตั้งคำถาม ทบทวนเหตุการณ์สถานการณ์อย่างรอบคอบเพื่อการตัดสินใจและจัดการกับปัญหาได้อย่างเหมาะสม เป็นการฝึกทักษะในการทำความเข้าใจกับสถานการณ์ปัญหา เมื่อผู้เรียนเกิดความรู้สึกคับข้องใจในเรื่องใดเรื่องหนึ่งก็จะนำไปสู่การค้นหาสภาพการณ์จริงแสวงหาทางเลือก การพิจารณาอย่างมีวิจารณญาณเกิดมุมมองใหม่จะส่งผลให้บุคคลได้พัฒนาตนเองขึ้น ช่วยให้กลับมามองปัญหาประเมิน และคิดวิเคราะห์ถึงสถานการณ์หรือสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมดในแง่มุมต่าง ๆ ทำให้เข้าใจมากขึ้น อันจะนำไปสู่การแก้ปัญหาหรือการเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้น

3. การตัดสินใจเลือกวิธีปฏิบัติกิจกรรมที่เหมาะสมและลงมือปฏิบัติ (Taking charge) ในขั้นตอนนี้ผู้เรียนจะต้องตัดสินใจเลือกวิธีการปฏิบัติที่ตนเองคิดว่าเหมาะสมและดีที่สุด ซึ่งการที่ผู้เรียนจะมีทางเลือกได้หลายวิธีก็ขึ้นกับการแสวงหาแนวทางการแก้ไขปัญหาของแต่ละคน เช่น ถ้าผู้เรียนมีการแลกเปลี่ยนข้อมูลกับผู้อื่นด้วยก็จะช่วยให้ได้ข้อมูลประกอบการตัดสินใจในเลือกปฏิบัติกิจกรรมที่เหมาะสมเพื่อควบคุมและจัดการกับปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องได้มากขึ้น

4. การคงไว้ซึ่งการปฏิบัติที่มีประสิทธิภาพ (Holding on) เมื่อผู้เรียนนำวิธีการที่เลือกไว้ไปปฏิบัติแล้วเกิดประสิทธิภาพหรือประสบความสำเร็จ ผู้เรียนก็จะเกิดความรู้สึกมั่นใจ รู้สึกมีพลังอำนาจ มีความสามารถ และถือว่าเป็นข้อผูกพันในการปฏิบัติที่จะคงไว้ซึ่งพฤติกรรมการแก้ปัญหานั้น สำหรับใช้แก้ปัญหาอื่น ๆ ในครั้งต่อไป

ทั้งนี้ หลักการเบื้องต้นในการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์นั้น ผู้จัดการเรียนรู้ควรให้ความสำคัญกับการรู้จักผู้เรียนชาติพันธุ์ การเคารพสิทธิของผู้เรียนชาติพันธุ์ และการส่งเสริมการสร้างตัวตนให้กับนักเรียนชาติพันธุ์ เพื่อให้ผู้เรียนมีคุณลักษณะการเคารพสิทธิของผู้อื่น การยอมรับและการอยู่ร่วมกันในสังคมที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมได้อย่างมีความสุข (ปาริชาต สุวรรณมา, 2560) หากเป็นไปได้ผู้จัดการเรียนรู้ควรเปิดโอกาสให้ผู้เรียนชาติพันธุ์เป็นผู้กำหนดความรู้และประสบการณ์การเรียนรู้ด้วยตนเอง เลือกแหล่งเรียนรู้และวิธีการเรียนรู้ที่ตรงตามความต้องการและความสนใจของตนเอง เนื่องจากผู้เรียนส่วนใหญ่ในปัจจุบันมักใช้วิธีการเรียนรู้และแหล่งเรียนรู้โดยวิธีการเรียนรู้ด้วยตนเองมากที่สุด (ประกายดาว แก้วชัยเถร, 2561) ดังนั้น ผู้จัดการเรียนรู้จะต้องวางแผนกลยุทธ์ในจัดกิจกรรมการเรียนรู้ต่างๆ อย่างเป็นระบบเพื่อผู้เรียนชาติพันธุ์สามารถพัฒนาตนเองได้ ซึ่งแนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตกลุ่มมนุษยนิยมก็เป็นทางเลือกหนึ่งที่เหมาะสม

ในการจะนำไปใช้เป็นหลักคิดในการออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนกลุ่มนี้ เพราะเป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับคุณค่าความเป็นมนุษย์ ซึ่งเชื่อมั่นว่ามนุษย์ทุกคนมีความสามารถในการพัฒนาตนเองได้อย่างเต็มศักยภาพหากได้รับอิสระเสรีภาพและได้รับการส่งเสริมในการพัฒนาศักยภาพต่าง ๆ อย่างเต็มที่

5. เป้าหมายของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์

สำหรับเป้าหมายของการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์ นอกจากผู้จัดการเรียนรู้จะคำนึงถึงเจตนารมณ์ของหลักสูตรและจุดประสงค์การจัดการเรียนรู้ที่ได้มีการกำหนดไว้แล้ว ผู้จัดการเรียนรู้ยังควรเสริมสร้างคุณลักษณะสำคัญที่จะช่วยให้ผู้เรียนชาติพันธุ์มีศักยภาพในการพัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตด้วย (ชูศักดิ์ เอื้องโชคชัย, 2558; กฤษพร อยู่สวัสดิ์, 2563) ได้แก่

1. การเป็น "บุคคลแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต" ผู้เรียนชาติพันธุ์ควรจะรับรู้และตระหนักถึงเป้าหมายในชีวิตของตนเอง และพยายามที่จะดำเนินชีวิตให้ไปถึงเป้าหมายนั้นโดยอาศัยการเรียนรู้อย่างเป็นกระบวนการ อาศัยสิ่งแวดล้อมเป็นห้องเรียนแห่งการเรียนรู้ จนกระทั่งได้บรรลุผลตามความพึงพอใจ ซึ่งวัตถุประสงค์ในการเรียนรู้นั้นก็เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเอง พัฒนาตนเองให้ดำเนินชีวิตในสังคมอย่างมีความสุข

2. การเป็น "ผู้รู้จักตนเอง" ผู้เรียนชาติพันธุ์ควรรับรู้เรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับตนเองอย่างถูกต้องตรงกับสภาพความจริงตามธรรมชาติของตนเอง อาทิ การรู้จุดเด่น จุดด้อย ความสามารถ ความต้องการ ความสนใจ อารมณ์ ความรู้สึกนิสัยและความชอบ เพื่อจะได้เข้าใจตนเองได้อย่างแท้จริง

3. การเป็น "ผู้เห็นคุณค่าในตนเอง" ผู้เรียนชาติพันธุ์ควรได้รับการเสริมสร้างความรู้สึกต่อตัวเองในแง่บวก ซึ่งจะก่อให้เกิดความเชื่อมั่นว่าตนเองนั้นเป็นผู้มีศักยภาพ มีความสามารถในการกระทำสิ่งต่าง ๆ ให้ประสบความสำเร็จ มีความภาคภูมิใจในความเป็นชาติพันธุ์ของตนเอง รวมทั้งมีความรู้สึกว่าตนเองมีความสำคัญหรือเป็นที่ยอมรับของผู้อื่น

4. การเป็น "ผู้มีความเชื่ออำนาจในตน" ผู้เรียนชาติพันธุ์ควรได้รับการปลูกฝังความคิดเรื่องพลังอำนาจในตนเอง โดยยอมรับว่าสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็นความสำเร็จหรือความล้มเหลวนั้นล้วนเป็นผลมาจากทักษะ ความเพียรพยายามและความสามารถที่เกิดจากการกระทำของตนเอง ส่วนปัจจัยภายนอกที่ควบคุมไม่ได้นั้นไม่ได้เป็นปัจจัยหลักต่อความสำเร็จหรือความล้มเหลวดังกล่าว

5. การเป็น "ผู้มุ่งอนาคต" ผู้เรียนชาติพันธุ์ควรมีความสามารถในการคาดการณ์เกี่ยวกับชีวิตของตนในอนาคต เห็นผลดีและผลเสียที่อาจจะเกิดขึ้น รวมทั้งยังสามารถวางแผนและปฏิบัติตามแผนที่วางไว้เพื่อจะให้ไปถึงเป้าหมายที่ต้องการในอนาคตได้

ปัจจุบันโลกของเราเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วและผันผวน (VUCA World) โดยมีความรู้ วิทยาการและเทคโนโลยีใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นตลอดเวลา ดังนั้น ผู้ที่อยู่ในสังคมจึงจำเป็นต้องปรับตัวให้เท่าทันโลกอยู่เสมอด้วยการเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต แม้ว่าสังคมไทยเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ และมีความแตกต่างทั้งความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี ฯ แต่อย่างไรก็ตามสมาชิกในสังคมไทยก็ล้วนได้รับสิทธิ์ในการเข้าถึงการศึกษาและพัฒนาตนเองด้วยระบบและกลไกที่รัฐสร้างขึ้น ทั้งการศึกษาในระบบ การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย ดังนั้น ผู้จัดการเรียนรู้และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องในการจัดการศึกษาและสนับสนุนการเรียนรู้จึงถือเป็นฟันเฟืองหนึ่งที่สำคัญในการช่วยขับเคลื่อนสังคมไทยไปสู่สังคมในอุดมคติ คือ สังคมที่มีความเท่าเทียม สมาชิกในสังคมมีคุณภาพชีวิตที่ดี อยู่ร่วมกันได้อย่างมีความสุขทั้งในปัจจุบันและอนาคต

6. บทสรุป

การจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์บนแนวคิดการส่งเสริมการเรียนรู้กลุ่มมนุษยนิยม เป็นการออกแบบการจัดการเรียนรู้ที่มุ่งเน้นการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดหรือมโนทัศน์ของตนเองของผู้เรียนชาติพันธุ์ที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย โดยเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ว่ามีความสามารถในการกำหนดแนวทางพัฒนาตนเอง ซึ่งรูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้นั้นควรเป็นแบบการเรียนรู้เชิงรุก (Active Learning) เน้นการเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติ ให้ผู้เรียนได้ใช้กระบวนการคิดเกี่ยวกับสิ่งที่ปฏิบัติและมีส่วนร่วมตลอดกระบวนการเรียนรู้ เพื่อสร้างคุณลักษณะของผู้เรียนให้เป็นบุคคลแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต รวมทั้งเป็นผู้รู้จักตนเอง เห็นคุณค่าในตนเอง มีความเชื่ออำนาจในตน และเป็นผู้มุ่งอนาคต โดยผู้จัดการเรียนรู้เป็นเพียงผู้อำนวยความสะดวกในการเรียนรู้ (Facilitator) ได้แก่ การวางเนื้อหากิจกรรม การแนะนำทรัพยากรการเรียนรู้ การจัดเตรียมสถานที่และสร้างบรรยากาศที่เอื้อต่อการเรียนรู้ ตลอดจนการบริหารจัดการการจัดกิจกรรมการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนชาติพันธุ์ให้มีประสิทธิภาพ

รายการอ้างอิง

กรวรรณ พุทธิวนิช. 2559. *การเสริมพลังอำนาจและการสนับสนุนทางสังคมของสมาชิกเครือข่ายครอบครัวพ่อแม่เลี้ยงเดี่ยว.* วิทยานิพนธ์สังคมสงเคราะห์ศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารและนโยบายสวัสดิการสังคม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กฤษพร อยู่สวัสดิ์. (2563). *แนวทางในการส่งเสริมการเป็นผู้เรียนรู้ตลอดชีวิตสำหรับนักเรียนประถมศึกษา.* วิทยานิพนธ์ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษานอกระบบโรงเรียน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กลัญญู เพชราภรณ์. (2565). *เอกสารประกอบการสอนวิชาวิทยาการจัดการเรียนรู้.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

เกษม ดวงงาม. (2542). *การบริหารงานปกครองนักเรียนหลากหลายชนเผ่า ในโรงเรียนศึกษาสงเคราะห์แม่จัน จังหวัดเชียงราย.* วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2545). *สถาบันครอบครัวของกลุ่มชาติพันธุ์ในกรุงเทพ: กรณีศึกษาครอบครัวไทยโซ่ง.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนัญชิดา ประมูลเชื้อ. (2559). *ปัจจัยที่มีผลต่อการเรียนภาษาอังกฤษของนักศึกษาอาชีวศึกษา กรณีศึกษา นักศึกษาชาติพันธุ์ วิทยาลัยเทคโนโลยีซีเทคแปซิฟิค อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา.* วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาอังกฤษ มหาวิทยาลัยพะเยา.

ชลลดา ทองทวี และคณะ. (2551). *โครงการวิจัยและจัดการความรู้จิตตปัญญาศึกษา: รายงานผลการดำเนินงานฉบับสมบูรณ์.* กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการส่งเสริมสุขภาพ และศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

ชูศักดิ์ เอื้องโชคชัย. (2558). *การพัฒนารูปแบบการส่งเสริมการเรียนรู้ตามอัธยาศัยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะการเป็นบุคคลแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตสาหรับเยาวชน.* วิทยานิพนธ์ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษานอกระบบโรงเรียน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัฐิกา ปิ่นแก้ว. (2561). *ผลการใช้ชุดกิจกรรมแนะแนวเพื่อเสริมสร้างความเชื่อมั่นในตนเองของนักเรียนชนเผ่ากะเหรี่ยง ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4-6 โรงเรียนบ้านหัวแม่สุริน จังหวัดแม่ฮ่องสอน.* การศึกษาอิสระศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการแนะแนวและการปรึกษาเชิงจิตวิทยา มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ทิศนา แขมมณี. (2560). *ศาสตร์การสอน: องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ.* (พิมพ์ครั้งที่ 21). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นงเยาว์ เนาวรัตน์. (2556). *การศึกษาพหุวัฒนธรรมเบื้องต้น : เรียนรู้เพื่อการอยู่ร่วมกันในศตวรรษที่ 21.* เชียงใหม่ : คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

นงลักษณ์ แก้ววงศ์ดี. (2547). *ปัญหาการปรับตัวทางสังคมของนักเรียนชาวเขาเผ่าปกากะญอในโรงเรียนบ้านห้วยทราย อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่.* การค้นคว้าแบบอิสระศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตวิทยาการศึกษาและการแนะแนว มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

น่านฟ้า จันทะพรม. (2561). การรับรู้อัตลักษณ์ชุมชนของนักศึกษาชาติพันธุ์มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย. *วารสารวิชาการคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์, 5*(1), 135-173.

ประกายดาว แก้วชัยเถร. (2561). *แนวทางการจัดแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตในพื้นที่รอบจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเพื่อส่งเสริมเยาวชนให้เป็นบุคคลแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต.* วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษานอกระบบโรงเรียน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรารถนา ไชยประเสริฐ. (2548). *การทำกิจกรรมกลุ่มเพื่อพัฒนาการเห็นคุณค่าในตนเองของนักเรียนชาติพันธุ์ชาวเขา ช่วงชั้นที่ 3 โรงเรียนวัดดอนจั่น จังหวัดเชียงใหม่.* การค้นคว้าแบบอิสระศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตวิทยาการศึกษาและการแนะแนว มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ปาริชาต สุวรรณมา. (2560). *รูปแบบการพัฒนาสมรรถนะการจัดการเรียนการสอนของครูในห้องเรียนหลากหลายชาติพันธุ์.* วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยและพัฒนาการศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พระครูสมุห์ทอง ฐิตปญฺโญ บุตรดี. (2562). จิตตศึกษาพัฒนาปัญญาภายในกับการพัฒนาคุณภาพเยาวชนตามระบบการศึกษา 4.0. *วารสารการสอนสังคมศึกษา, 1*(1), 43-58.

พระราชบัญญัติส่งเสริมการเรียนรู้ พ.ศ. 2566. (2566, มีนาคม 19). ราชกิจจานุเบกษา, เล่มที่ 140 ตอนที่ 20 ก, หน้า 61.

พัชรินทร์ นินทจันทร์. (2558). *ความแข็งแกร่งในชีวิต: แนวคิด การประเมิน และการประยุกต์ใช้.* กรุงเทพฯ: จุดทอง.

มหาวิทยาลัยมหิดล. ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา. (2558). *รวมบทความการประชุมวิชาการประจำปี จิตตปัญญาศึกษา ครั้งที่ 7 จิตตปัญญาศึกษา สู่ชีวิตที่ดีงาม.* นครปฐม: ศูนย์จิตตปัญญาศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

วิจักขณ์ พานิช. (2551). *การเรียนรู้ด้วยใจอย่างใคร่ครวญ: การศึกษาดั่งเส้นทางแสวงหาจิตวิญญาณ.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สวนเงินมีมา.

ศักดิ์ศรี มณีเดช. (2554). *ทักษะทางสังคมของนักศึกษาชนเผ่าระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพของศูนย์สงเคราะห์และฝึกอาชีพสตรีภาคเหนือ จังหวัดลำปาง.* วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการสอนสังคมศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ศิรชานา กาศโอสถ. (2558). *แนวทางพัฒนาการบริหารงานวิชาการของสถานศึกษาที่มีนักเรียนชาวเขาเผ่าม้งในเขตพื้นที่อำเภอพบพระ สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาประถมศึกษาตาก เขต 2.* วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร.

สุเทพ สุนทรเภสัช. (2548). *ชาติพันธุ์สัมพันธ์: แนวคิดพื้นฐานทางมานุษยวิทยาในการศึกษาอัตลักษณ์ กลุ่มชาติพันธุ์ ประชาชาติ และการจัดองค์กรความสัมพันธ์ทางชาติพันธุ์.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สุรัตน์ เพชรนิล. (2560). *การพัฒนากิจกรรมการเรียนรู้เพื่อส่งเสริมความรับผิดชอบต่อสังคมของนักศึกษาระดับอุดมศึกษา.* วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาตลอดชีวิตและการพัฒนามนุษย์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุรีรัตน์ สมบัติกำไร. (2550). *การปรับตัวทางสังคมของนักเรียนชนเผ่าในโรงเรียนศึกษาสงเคราะห์เชียงใหม่: กรณีศึกษาชนเผ่าปกาเกอะญอ.* วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษานอกระบบ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

องค์ บรรจุน. (2553). *สยาม: หลากเผ่าหลายพันธุ์.* กรุงเทพฯ: มติชน.

อภิญญา เวชยชัย. (2555). *การเสริมพลังอำนาจในการปฏิบัติงานสังคมสงเคราะห์.* กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อมรา พงศาพิชญ์. (2543). *ความหลากหลายทางวัฒนธรรม: กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม.* (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ กาญจนพันธุ์, บก. (2558). *กากี๊ดกาปากงานวิจัยวัฒนธรรมภาคเหนือ.* เชียงใหม่ : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Gibson, C. H. (1991). A concept analysis of empowerment. *Journal of Advanced Nursing, 16*(3), 354-361.

Gilligan, R. (2000). Adversity, resilience and young people: The protective value of positive school and spare time experiences. *Children and Society, 14*, 37-47.

Grotberg, E. H. (1995). *A guide to promoting resilience in children: Strengthening the human spirit.* The Hague, Netherland: Bernard Van Lee Foundation.

Guibernau, M. & Rex, J. (2010). *The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism and Migration.* 2nd Edition. Cambridge: Polity Press.

Hilgard, E. R. & Bower, H. 1981. Theories of learning (5th ed.). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

Rutter, M. (1987). Psychosocial resilience and protective mechanisms. *American Journal of Orthopsychiatry, 57*(3), 316–331.

Wiley, R. E., & Berman, S. L. (2013). Adolescent identity development and distress in a clinical sample. *Journal of Clinical Psychology, 69*(12), 1299–304.

ภูมิปัญญาดาราศาสตร์กับการวางทิศของวัดพระธาตุลำปางหลวง

เชิดศักดิ์ แซ่ลี่[1] ศิรามาศ โกมลจินดา[2] ศักดิ์นรินทร์ ชาวงิ้ว[3] กรกมล ศรีบุญเรือง[4] และ อรพิน ริยาพร้าว[5*]

[1 2] ภาควิชาฟิสิกส์และวัสดุศาสตร์ คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

[3]ศูนย์วัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

[4 5]สถาบันวิจัยดาราศาสตร์แห่งชาติ (องค์การมหาชน)

* ผู้ประพันธ์บรรณกิจ (Corresponding Author)

บทคัดย่อ

การสร้างศาสนสถานหลายแห่งทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศในสมัยโบราณพบว่ามีความเชื่อมโยงกับดาราศาสตร์ ความเชื่อ และปฏิทิน งานศึกษาวิจัยนี้เป็นการศึกษาถึงภูมิปัญญาของบรรพชนในการออกแบบผังวัดให้มีการวางทิศความสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ทางดาราศาสตร์ โดยใช้ผังของวัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง เป็นกรณีศึกษา คณะวิจัยได้ศึกษาด้วยวิธีโบราณดาราศาสตร์ โดยใช้ทั้งการคำนวณหาค่ามุมทิศของการวางทิศในแกนหลักของวัด โดยใช้การวัดเงาแดด จีพีเอส และเครื่องธีโอโดไลท์ และการสืบค้นประวัติการสร้างวัดและความเชื่อต่าง ๆ มีการสอบเทียบวันเดือนปีจากจารึกที่เกี่ยวข้อง ผลการศึกษาพบว่าวัดมีการวางทิศกับแกนทิศตะวันออก-ตก โดยหันหน้าไปทางทิศตะวันออก และเลือกฤกษ์มงคลสำหรับการเริ่มก่อฐานเจดีย์ในวันที่ 21 มีนาคม พ.ศ.2040 เวลา 12.48 น. ซึ่งวันดังกล่าวทางดาราศาสตร์ถือเป็นวันวสันตวิษุวัต และเวลาที่เลือกเป็นเวลาที่ดวงอาทิตย์มาอยู่ที่จุดวิษุวัตพอดี นั่นคือเป็นเวลาที่ดวงอาทิตย์อยู่ ณ ตำแหน่งจุดตัดระหว่างเส้นสุริยวิถีและเส้นศูนย์สูตรฟ้า หรืออธิบายได้ว่าดวงอาทิตย์กำลังเคลื่อนจากซีกฟ้าใต้ข้ามเส้นศูนย์สูตรฟ้าไปยังซีกฟ้าเหนือ สะท้อนให้เห็นว่า ผู้สร้างต้องมีภูมิปัญญาดาราศาสตร์ขั้นสูง จึงสามารถคำนวณวันและเวลาดังกล่าวได้อย่างแม่นยำ

คำสำคัญ: วัดพระธาตุลำปางหลวง, วันวิษุวัต, จารึก, โบราณดาราศาสตร์, การวางทิศ

Abstract

Numerous historical religious structures, both in Thailand and abroad, were built with connections to astronomy, religious doctrine, and calendrical systems. In this paper, we selected Wat Phra That Lampang Luang, Ko Kha District, Lampang Province, Thailand, as a case study to determine whether its orientation was laid out using ancient astronomical wisdom. Our methods involve the determination of the angular orientation of the temple and the analysis of historical data. We discover that the main axis aligns with the east-west direction as determined by the gnomon, GPS, and theodolite measurements. In addition, after recalibrating the dates from pertinent inscriptions and taking relevant beliefs into account, we discover that the auspicious time for the start of construction was in AD 1497 on the spring equinox day at 12:48 PM, which indicates that ancient people may have already possessed advanced astronomical wisdom in order to calculate the exact date and time.

Keywords: Wat Phra That Lampang Luang, Equinoxes, Inscription, Archaeoastronomy, Orientation

1. บทนำ

จากงานวิจัยด้านโบราณาดาราศาสตร์พบความสัมพันธ์ระหว่างดาราศาสตร์กับการสร้างโบราณสถาน และศาสน-สถานในสมัยโบราณ การวิจัยทางโบราณดาราศาสตร์ทั่วโลกได้สรุปว่าในการวางผังเมืองและผังศาสนสถานจากหลากหลายวัฒนธรรม ในยุคประวัติศาสตร์และยุคก่อนประวัติศาสตร์ มีการผสานการวางทิศของสิ่งปลูกสร้างกับปรากฏการณ์ทางดารา-ศาสตร์ไว้ด้วยกัน เพื่อกำหนดวัน เวลา ในการจัดพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์และสำคัญหลายแห่ง พบว่ามีการวางทิศกับวันอายัน (Solstices) วันวิษุวัต (Equinoxes) หรือ อิงตามตำแหน่งดวงจันทร์ รวมทั้งอิงตามตำแหน่งดาวเคราะห์ที่สว่าง (Castro, Liritzis, & Nyquist, 2016, pp. 373-395) อย่างไรก็ตาม สำหรับบางวัฒนธรรมกลับพบว่ามีการวางทิศโดยการอิงตำแหน่งของดาวฤกษ์ที่เชื่อว่าเป็นดาวมงคลส่งผลด้านดี (Magli, 2013, pp. 25–30)

ดาราศาสตร์อยู่ในฐานะที่เป็นหนึ่งในวิทยาศาสตร์ที่เก่าแก่ที่สุด ถูกนำมาใช้ในการวัดเวลา ทำเครื่องหมายฤดูกาล และการกำหนดฤกษ์ในการจัดทำพิธีกรรมต่าง ๆ รวมถึงใช้ในการนำทางในมหาสมุทร ดาราศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์และรากเหง้าของทุกวัฒนธรรม ผู้คนในอดีตยังใช้ดวงดาวและดาวเคราะห์ เพื่อบอกเล่าเรื่องราว สร้างสังคม และมีความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับจักรวาลรอบตัวได้อย่างน่าทึ่งที่สุด โดยมีต้นกำเนิดจากความเชื่อทางศาสนา ตำนาน จักรวาลวิทยา ปฏิทิน และโหราศาสตร์ และสิ่งก่อสร้างในแต่ละยุคล้วนเชื่อมโยงกับดาราศาสตร์ ร่องรอยของสิ่งเหล่านี้ยังคงพบได้ในคัมภีร์โหราศาสตร์ ซึ่งในสมัยโบราณ ดาราศาสตร์ถือเป็นส่วนหนึ่งของโหราศาสตร์ ศาสนสถานทุกแห่งจึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ที่เชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ทางดาราศาสตร์ เพื่อใช้วางแผนจัดทำปฏิทินของแต่ละท้องที่ในการกำหนดการจัดทำพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ และกำหนดการจัดศาสนกิจต่าง ๆ ถือเป็นทางเชื่อมระหว่างโลกมนุษย์ สวรรค์ และเทพเจ้าที่เคารพนับถือ

ศาสนสถานของอาณาจักรโบราณในดินแดนประเทศไทยที่หลงเหลือมาให้เห็นในปัจจุบันนี้ยังคงมีจำนวนมาก ทั้งที่เป็น อาคารสถาปัตยกรรม ซากโบราณสถาน ที่อยู่อาศัย วัดวาอาราม และศาสนสถาน รวมถึงอุทยานประวัติศาสตร์หลายแห่ง บางแห่งได้รับการขึ้นทะเบียนมรดกโลกเพื่อรักษาสภาพของเมืองโบราณแห่งนี้ไว้ บ้างขึ้นทะเบียนเป็นโบราณสถานโดยกรมศิลปากร เพื่อให้เป็นสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ของแต่ละจังหวัด ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ บอกเล่าเรื่องราวของบ้านเมือง ความเชื่อ ศาสนา และวิถีชีวิตของบรรพชนที่เคยอาศัยมาก่อน

คณะวิจัยนี้ได้ทำการศึกษาการวางผังของศาสนสถานที่มีในประเทศไทย ทั้งวิธีการวางทิศ การเลือกทางเข้าหลักว่ามีความสัมพันธ์กับดาราศาสตร์หรือไม่ อย่างไร มีการสืบค้นถึงหลักฐานต่าง ๆ เพื่อศึกษาว่าบรรพชนมีความรู้ด้านโหราศาสตร์และดาราศาสตร์ โดยเฉพาะระบบปฏิทินเป็นอย่างไร มีร่องรอยพิธีกรรมโบราณที่ส่งต่อมาเป็นประเพณีที่สืบทอดมาจนปัจจุบันนี้หรือไม่ โดยหลักฐานที่ศึกษาประกอบด้วย จารึก พับสาและใบลาน รวมถึงหนังสือตำนานที่เกี่ยวข้อง จากงานวิจัยก่อนหน้าพบว่าศาสนสถานในดินแดนประเทศไทยมีความโดดเด่นในด้านการวางทิศเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ทางดาราศาสตร์ โดยเฉพาะ ศาสนสถานของขอมโบราณ อาทิ ปราสาทพนมรุ้ง ที่วางทิศกับวันเถลิงศกพญาวัน ซึ่งเป็นวันปีใหม่ทางสุริยคติของปฏิทินจุลศักราช (Komonjinda, Riyaprao, Sriboonrueang, & Saelee, 2019) และปราสาทพิมาย วางทิศกับวันลอยกระทง ซึ่งเป็นวันปีใหม่ทางจันทรคติของปฏิทินมหาศักราช (เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, อรพิน ริยาพร้าว, กรกมล ศรีบุญเรือง, และศิรามาศ โกมลจินดา, 2566) นอกจากนี้ยังพบว่า วัดพระธาตุดอยสุเทพราชวรวิหาร และวัดพระธาตุดอยตุง มีการวางทิศตรงกับวันวิสาขบูชา ซึ่งเป็นวันสำคัญด้วยเป็นทั้งวันประสูติ ตรัสรู้และปรินิพพานของพระพุทธเจ้า (Riyaprao, Sriboonrueang, Komonjinda, & Saelee, 2023; เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, อรพิน ริยาพร้าว, กรกมล ศรีบุญเรือง, และศิรามาศ โกมลจินดา, 2565) นอกจากนี้ยังถือเป็นวันปีใหม่ของพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์ที่ถูกใช้ในอาณาจักรโบราณในดินแดนประเทศไทยจนถึงยุครัตนโกสินทร์มาก่อน จนกระทั่ง ร.ศ.108 (พ.ศ.2431) มีการปรับการนับวันปีใหม่ของปฏิทินพุทธศักราชเป็นวันที่ 1 เมษายน และ ใน พ.ศ.2484 จึงเปลี่ยนวันปีใหม่ให้เป็นแบบสากล (เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, อรพิน ริยาพร้าว, กรกมล ศรีบุญเรือง, และศิรามาศ โกมลจินดา, 2564, น. 171)

จากการศึกษาที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า ศาสนสถานหลายแห่งมีความเชื่อมโยงกับวันสำคัญทางปฏิทิน ในการศึกษานี้จึงได้เลือกวัดพระธาตุลำปางหลวงเป็นกรณีศึกษา ซึ่งวัดนี้เป็นวัดสำคัญทางประวัติศาสตร์ตั้งอยู่บนเนินสูง มีการจัดวางผังและส่วนประกอบของสิ่งก่อสร้าง และสถาปัตยกรรมที่โดดเด่น บ่งบอกถึงภูมิปัญญาของผู้สร้าง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อหาความสัมพันธ์การวางผังของวัดกับปรากฏการณ์ทางดาราศาสตร์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับวันสำคัญทางปฏิทินด้วยวิธีการทางโบราณดาราศาสตร์

1.1 โบราณดาราศาสตร์

งานวิจัยด้านโบราณดาราศาสตร์ (Archaeoastronomy) เป็นการศึกษาแบบองค์รวม สหวิทยาการ เพื่อศึกษาระบบดาราศาสตร์สมัยโบราณ ทั้งที่เป็นลายลักษณ์อักษร และไม่เป็นลายลักษณ์อักษร โดยเกี่ยวข้องการศึกษาดาราศาสตร์ในสมัยโบราณอย่างน้อย 3 สาขา (Aveni, 2003). คือ *1)* ดาราศาสตร์โบราณคดี (Astroarchaeology) เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ของการวางทิศของศาสนสถานกับดาราศาสตร์ ความเชื่อมโยงขององค์ความรู้ทางสถาปัตยกรรมศาสตร์กับดาราศาสตร์ในการออกแบบผังโบราณสถานและศาสนสถาน (Hawkins, 1966) *2)* การศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ดาราศาสตร์ (History of Astronomy) หลักฐานที่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรและเกี่ยวข้องกับความรู้ ภูมิปัญญาด้านดาราศาสตร์ รวมถึงปฏิทินของคนสมัยโบราณ ดังปรากฏในจารึก พับสา ใบลาน ต่าง ๆ โดยเฉพาะการศึกษาจากจารึกที่ถือเป็นหลักฐานชั้นต้น (Crowe & Dowd, 1999) และ *3)* การศึกษาด้านดาราศาสตร์ชาติพันธุ์ (Ethnoastronomy) เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับพฤติกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์บนท้องฟ้าและพยายามตอบคำถามว่า "ทำไม" และ "อย่างไร" เชื่อมโยงความเชื่อประเพณี หรือพิธีกรรมสำคัญของบรรพชนที่เคยอาศัยมาก่อน (Farrer & Williamson, 1992)

1.2 ประวัติวัดพระธาตุลำปางหลวง

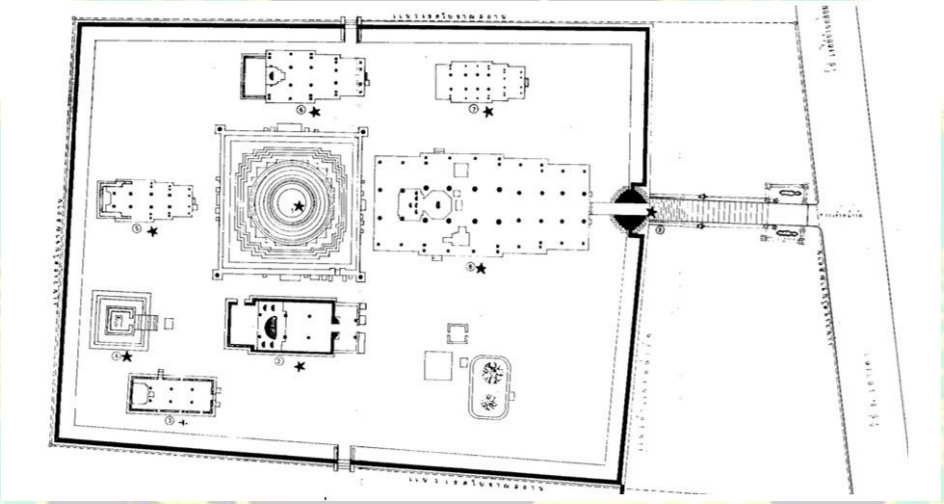
วัดพระธาตุลำปางหลวง เป็นโบราณสถานสำคัญ ตั้งอยู่ในเขตอำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง ตำนานการสร้างวัดพระธาตุลำปางหลวงมีหลายตำนาน เช่น ตำนานคำทำนายของพระพุทธเจ้า เริ่มตั้งแต่สมัยพุทธกาล ที่พระพุทธองค์พร้อมด้วยพระอัครสาวกทั้ง 4 เสด็จมายังสถานที่ซึ่งเป็นที่ตั้งของวัด ทรงพบกับลัวะอ้ายกอน จากนั้นทรงพยากรณ์ไว้จะมีผู้มาสร้างเมือง "ลัมภะกัปปะนคร" หรือ "นครลำปาง" จึงมอบพระเกศาหนึ่งเส้นให้ลัวะอ้ายกอนรักษาไว้ อีกตำนานหนึ่งคือ ตำนานของพระนางจามเทวี ที่ยกทัพผ่านมาตั้งค่ายบริเวณใกล้ ๆ พระธาตุ แล้วเกิดปาฏิหาริย์เห็นพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้าเป็นลูกไฟพวยพุ่งออกมากระทั่งพระนางติดตามไปแล้วสร้างพระธาตุขึ้น (วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, 2565, น. 211–212)

ประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับหลักฐานการสร้างพระธาตุลำปางหลวง อ้างอิงจากจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง 1 ด้านที่ 1 (กรมศิลปากร, 2551, น. 202) เริ่มก่อฐานเจดีย์ในปี พ.ศ.2040 สำหรับวิหารหลวงไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างแน่ชัด สันนิษฐานจากจารึกเดียวกันที่ระบุว่าสร้างวิหารหลังหนึ่งเสร็จในปี พ.ศ.2044 วิหารหลังนี้อาจจะหมายถึงวิหารหลวง เพราะต่อมาจารึกระบุถึงการสร้างพระเจ้าล้านตองในปี พ.ศ.2057 ซึ่งปัจจุบันประดิษฐานเป็นประธานในวิหารหลวง (รายละเอียดในหัวข้อ 3.2.2) สำหรับวิหารน้ำแต้ม สันนิษฐานว่าสร้างในพุทธศตวรรษที่ 22 แต่วิหารพระพุทธสันนิษฐานว่ามีมาก่อนวิหารหลวงและวิหารน้ำแต้ม ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ 25 ได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งก่อสร้างในวัดพระธาตุลำปางหลวง โดยการบูรณะครั้งนั้นได้พยายามรักษารูปแบบเดิมไว้ แต่มีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดที่ไม่ใช่โครงสร้างหลักบางส่วน

1.3 แผนผังวัดพระธาตุลำปางหลวง

ผังวัดพระธาตุลำปางหลวง ประกอบด้วย องค์พระธาตุ (เจดีย์) ลำปางหลวง เป็นประธานอยู่ในตำแหน่งศูนย์กลางของเขตพุทธาวาส มีบันไดนาคหน้าทางขึ้นไปสู่ซุ้มประตูโขง ตำแหน่งซุ้มประตูโขงตั้งอยู่หน้าและแนวแกนกึ่งกลาง (เส้นสีแดงในภาพที่ 1) ของวิหารหลวงมีหน้าจั่วรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า สมัยเดิมจะโล่งตามแบบล้านนายุคแรก ภายในวิหารบรรจุ "มณฑปพระเจ้าล้านทอง" บริเวณรอบองค์พระธาตุมีวิหารทิศตั้งอยู่ ด้านทิศเหนือมีวิหารน้ำแต้มและวิหารต้นแก้ว ด้านทิศตะวันตกมีวิหารละโว้และหอพระพุทธบาท ด้านทิศใต้มีวิหารพระพุทธและอุโบสถ อาคารทั้งหมดนี้อยู่ในแนวกำแพงแก้วทั้งสี่ด้าน สำหรับด้านนอกกำแพงแก้ว ทางด้านทิศใต้มีประตูที่จะนำไปสู่เขตสังฆาวาส ซึ่งประกอบด้วยอาคาร หอพระไตรปิฎก กุฏิประดิษฐานพระ

แก้วดอนเต้า อาคารพิพิธภัณฑ์ และกุฏิสงฆ์ วัดนี้เชื่อว่ามีการสร้างตามคติจักรวาลแบบพุทธ (วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, 2565, น. 65–72, 208–261) พระธาตุเป็นสัญลักษณ์แทนเขาพระสุเมรุ วิหารหลวงแทนชมพูทวีป วิหารประจำทิศเป็นสัญลักษณ์แทนทวีปที่เหลือ ลานทรายวัดแทนนทีสีทันดร สำหรับระเบียงคด ศาลาบาตร และ กำแพงวัดเป็นสัญลักษณ์แทนกำแพงแก้ว นอกจากนี้ยังมีประตูโขง เป็นฝีมือช่างหลวงโบราณ ทำเป็นอาคารเรือนยอดซ้อนชั้นแบบยอดมณฑป ก่ออิฐถือปูน ประดับตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้น รูปดอกไม้ และสัตว์ในหิมพานต์ เสมือนเป็นจุดเชื่อมต่อหระหว่างแดนมนุษย์และแดนพุทธภูมิ ความเชื่อเรื่องคติจักรวาลแบบพุทธสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของการวางผังวัด กับดาราศาสตร์ ทั้งหมดนี้ทำให้วัดพระธาตุลำปางหลวงถูกเลือกในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ โดยเน้นการวางทิศแกนหลักจากแนวกึ่งกลางของวิหารหลวง กับปรากฏการณ์ทางดาราศาสตร์ที่จะเกิดขึ้นบนแนวแกนนั้น และเน้นเฉพาะด้านทิศตะวันออก ซึ่งสามารถมองเห็นขอบฟ้าได้ จากจุดสังเกตทั้งที่อยู่หน้าวิหารหลวง และอยู่ภายในวิหารหน้ามณฑปพระเจ้าล้านทอง



ภาพที่ 1 แผนผังเขตพุทธาวาส วัดพระธาตุลำปางหลวง
ที่มา: ดัดแปลงจาก (กรมศิลปากร, 2525, p. 182)

2. ระเบียบวิธีวิจัย

ด้วยงานวิจัยที่เกี่ยวกับวัดพระธาตุลำปางหลวงวางทิศตรงแกนทิศตะวันออก-ตก แต่ยังไม่เคยศึกษามุมทิศอย่างละเอียดมาก่อน ซึ่งในสมัยโบราณมีวิธีการวางทิศเพื่อวางผังก่อสร้างอยู่สองวิธี คือ การใช้หลักเงาแดด (gnomon) แบบวงกลมอินเดีย (Indian circle) และ การเล็งดาวฤกษ์ (fixed star) ซึ่งวิธีแรกจะได้สี่ทิศหลัก และสามารถใช้หาทิศตะวันออกแท้ได้ (Yano, 1986)

การศึกษาวิจัยนี้เป็นการศึกษาทางโบราณดาราศาสตร์ ซึ่งใช้ข้อมูลจาก 2 ส่วน ได้แก่ *1)* ข้อมูลจากภาคสนาม สำรวจวัดการวางทิศของศาสนาสถานเทียบกับทิศตะวันออกโดยวิธีวัดเงาแดด และ/หรือเทียบกับตำแหน่งดาว โดยใช้เครื่องธีโอโดไลท์และจีพีเอส และดาวที่ปรากฏอื่นๆ เพื่อสอบเทียบ จากนั้นจะได้ค่ามุมทิศของแกนทิศหลักของวัดพระธาตุลำปางหลวง และ *2)* ข้อมูลจากการคำนวณตามคัมภีร์สุริยยาตร์ (วิศาลดรุณกร (อั้น สาริกบุตร์), 2540) เพื่อสอบเทียบวันเดือนปีในจารึก และด้วยซอฟต์แวร์ Stellarium หาข้อมูลตำแหน่งดาว ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ตรงกับมุมทิศของศาสนสถานที่ศึกษา

วิธีการโบราณดาราศาสตร์ มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) การวัดเพื่อหาค่ามุมทิศ โดยวัดแกนทิศหลักของวัดเทียบกับดาว ด้วยกล้องวัดมุม ธีโอโดไลท์ และการวัดเงาแดดโดยวิธีวงกลมอินเดีย (Burgess, 1977, pp. 108-112)

2) การสืบค้นข้อมูลประวัติและที่มาของวัดจากหลักฐานชั้นต้น อาทิ จารึก และ ชั้นรอง อาทิ หนังสือ ตำนาน

3) การสอบเทียบวันเดือนปีในจารึกที่เกี่ยวข้องกับวัด รวมถึงตรวจสอบความถูกต้องจากที่เคยมีการสอบเทียบมาก่อน โดยใช้คัมภีร์สุริยยาตร์และซอฟต์แวร์ Stellarium

จาก ข้อ 1 2 และ 3 พบว่ามีการวางทิศกับทิศตะวันออก จึงตั้งสมมติฐานว่า วัดมีการวางทิศเชื่อมโยงกับวันวิษุวัต การพิสูจน์สมมติฐานจากปรากฏการณ์ดวงอาทิตย์ขึ้นจากขอบฟ้าในวันวสันตวิษุวัตว่าตรงกับแกนทิศหลักของวัด นั่นคือ อยู่ตรงกลางประตูโขงตรงหน้าวิหารหลวงหรือไม่ ซึ่งสามารถพิสูจน์ได้จากการสังเกตโดยตรงในวันดังกล่าว

3. ผลการวิจัยและอภิปรายผล

3.1 การวางทิศของวัด

ภาพที่ 2 บน: ภาพมุมสูงของวัดพระธาตุลำปางหลวง มองเห็นมุมแผนผัง
ล่าง: หามุมทิศด้วยวิธีต่าง ได้แก่ ใช้กล้องวัดมุมธีโอโดไลท์ เข็มทิศ และการวัดเงาแดดโดยวิธีวงกลมอินเดีย
ที่มา: ภาพมุมสูงจาก https://www.thai-tour.com/gal/124/4271

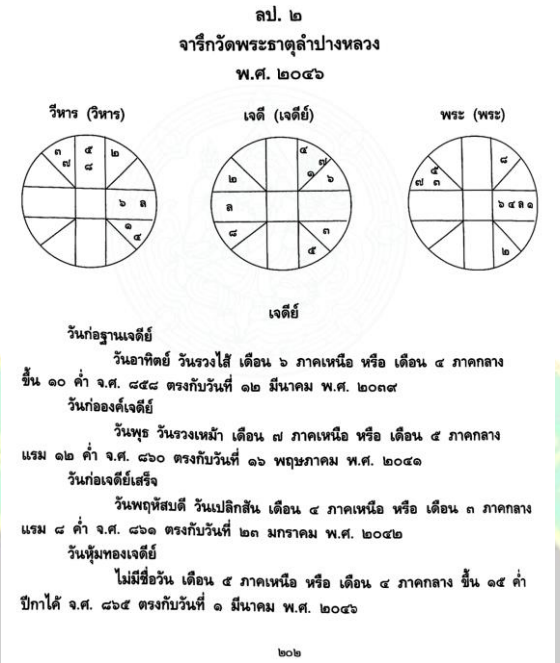
ภาพถ่ายมุมสูง (ภาพที่ 2: บน) แสดงให้เห็นว่า วัดมีการวางทิศทุกอาคารสอดคล้องกับแกนทิศตะวันออก-ตะวันตก การวัดการวางทิศของวัดอย่างละเอียดได้จากการใช้กล้องธีโอโดไรท์ โดยวัดเทียบกับดาวเหนือ ตรงบริเวณระหว่างหน้าวิหารหลวงและประตูโขง แต่ไม่สามารถทำได้ เนื่องจากตำแหน่งดาวเหนือถูกบังด้วยต้นไม้ที่อยู่ทางด้านทิศเหนือของวิหาร ดังในภาพที่ 2: บน จากภาพมุมสูงยังเห็นได้ว่าแกนการวางทิศของเจดีย์ใกล้เคียงกับวิหารน้ำแต้มมากกว่าวิหารหลวง แนวแกนกลางของวิหารหลวงเอียงจากทิศตะวันออกไปทางใต้มากกว่าแกนของเจดีย์ประมาณ 2 องศา (เส้นสายวัดสีขาวขนานกับแกนของวิหารหลวง ค่ามุมทิศ 93 องศา) คณะวิจัยจึงตั้งกล้องธีโอโดไรท์ตรงบริเวณวิหารน้ำแต้ม (ภาพล่างซ้ายสองรูป) พบว่าทำมุม 90 องศา เมื่อลากเส้นขนานกับเจดีย์ (เส้นสายวัดสีเหลือง) พบกว่ามีความแตกต่างกับวิหารน้ำแต้มเล็กน้อย จึงได้ทำการวัดทิศโดยใช้เงาแดดแบบวงกลมอินเดีย แล้วจึงใช้เข็มทิศวัด พบว่าเจดีย์วางทิศที่มุม 91 องศา ทั้งนั้นโปรแกรมเข็มทิศเป็นเครื่องมืออย่างหยาบ มุมระหว่างแนวเจดีย์กับวิหารน้ำแต้มแตกต่างไม่ถึงหนึ่งองศา จึงสรุปว่าเจดีย์มีการวางทิศประมาณ 90–91 องศา ถือได้ว่าวางทิศกับทิศตะวันออก

3.2 การสอบเทียบวันเดือนปีจากจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง

3.2.1 ความคลาดเคลื่อนของการสอบเทียบวันเดือนปี

การศึกษานี้อ้างอิงข้อมูลการอ่านและปริวรรตจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 หรือ ลป.2 (กรมศิลปากร, 2551, น. 202–205) ของคณะกรรมการปริวรรตและชำระจารึกล้านนา พ.ศ.2551 ดังข้อความที่แสดงในภาพที่ 3 พบว่ามีความผิดพลาด อาจเกิดจากประการแรก ในการตีความเรื่องของตัวเลขเดือน ที่ทางคณะกรรมการฯ ได้สรุปว่าเป็นเดือนภาคเหนือ (ที่ระบุในภาพ เช่นเดือน 6 ภาคเหนือ หรือ เดือน 4 ภาคกลาง) ซึ่งเร็วกว่าเดือนภาคกลาง 2 เดือน แต่แท้จริงแล้วจารึกของลำปางที่ผู้วิจัยพบส่วนใหญ่ใช้ เดือนโหรา หรือเดือนเชียงตุง ซึ่งเร็วกว่าเดือนภาคกลางไป 1 เดือนและช้ากว่าเดือนล้านนาไป 1 เดือน รายละเอียดที่พบว่าเป็นเดือนโหรา จะกล่าวในหัวข้อถัดไป ประการที่สองในการคำนวณปี พ.ศ. จาก จ.ศ. (ปกติใช้เลขปี จ.ศ. บวก 1181 จะได้เลขปี พ.ศ.) แต่หากคำนวณได้เดือน มกราคม–มีนาคม หรือก่อนวันที่เถลิงศกในปี จ.ศ. นั้น จะต้องเพิ่มเลข พ.ศ. ขึ้นอีกหนึ่งปี และประการสุดท้าย หากได้วันที่แตกต่างกัน จะเกิดขึ้นในกรณีที่จารึกระบุเฉพาะวันที่จันทรคติ (เดือนและวันขึ้นแรม) ไม่มีวารหรือวันเม็ง (อาทิตย์ ... เสาร์) และวันหนไท หรือวันไท ทั้งนี้เพราะวันขึ้นแรม จะมีความแตกต่างกันได้ ในการวางปฏิทินที่ต่างกัน เช่น หากวางอธิกมาสคนละปี จะทำให้การสอบเทียบวันคลาดเคลื่อนเป็นเดือนได้ โดยเฉพาะวันขึ้นแรม ที่หลังจากมีการเติมเดือนแล้ว และวันขึ้นแรมของวันเถลิงศกต่างไปด้วย หากวางอธิกวารต่างกัน จะคลาดเคลื่อนกันหนึ่งวัน สำหรับกรณีที่ต่างกันหนึ่งวันในการเปรียบเทียบของวันหุ้มทองเจดีย์นี้ (ดูตารางที่ 1) ไม่ได้เกิดจากสาเหตุที่กล่าวมาข้างต้น แต่เป็นเพราะได้ปี พ.ศ.2046 (ค.ศ.1503) จึงเข้าใจว่าไม่ใช่ปีอธิกสุรทิน ความจริงต้องเป็นปีพ.ศ.2047 (ค.ศ.1504) ซึ่งเป็นปีอธิกสุรทิน ทั้งนี้คาดว่าใช้วันขึ้นแรมในวันเถลิงศกเดียวกัน (เดือน 6 เหนือ ขึ้น 4 ค่ำ) และวางเป็นปีอธิกมาสด้วย

ตารางที่ 1 ได้เปรียบเทียบวันเดือนปีที่เคยสอบเทียบมา กับที่คณะวิจัยได้สอบเทียบใหม่ พบว่า มีความผิดพลาดตามที่ขีดเส้นใต้ไว้ เมื่อเทียบกับที่ผู้วิจัยสอบเทียบได้ วันที่ของวันก่อฐานเจดีย์ วันก่อเจดีย์ และวันก่อเจดีย์เสร็จ ทั้งสามวันนี้ในจารึกระบุวันไท และวาร จึงทำให้หาวันเดือนปีเกรกอเรียนหรือจูเลียนได้โดยตรงเลย ดังนั้นจึงได้วันเดือนไม่ต่างกัน แต่ที่ได้ปีต่างไปเนื่องจากเอาเลข จ.ศ.ไปบวก 1181 แต่ไม่ได้คำนึงเดือน มี.ค. และ ม.ค. ที่ได้ (กรณี พ.ค. ได้ตรงกัน) สำหรับวันที่ของวันหุ้มทองเจดีย์นั้น ในจารึกระบุเพียงวันขึ้นแรมและเดือนเท่านั้น ไม่ทราบวาร และวันไท การสอบเทียบต้องอาศัยข้อมูลอื่นประกอบ เช่น การวางปฏิทินของปีนั้น และวันขึ้นแรมในวันเถลิงศก ในกรณีนี้ปี จ.ศ.865 พบวันเถลิงศกเป็นวันขึ้น 4 ค่ำเดือน 8 เหนือ จากจารึกวัดศรีสุพรรณ ชม.25 ด้านที่ 1 บรรทัด 20-22 (กรมศิลปากร, 2551, น. 97)



ลป. ๒
จารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง
พ.ศ. ๒๐๔๖

วีหาร (วิหาร) เจดี (เจดีย์) พระ (พระ)

เจดีย์

วันก่อฐานเจดีย์
วันอาทิตย์ วันรวงไส้ เดือน ๖ ภาคเหนือ หรือ เดือน ๔ ภาคกลาง ขึ้น ๑๐ ค่ำ จ.ศ. ๘๕๘ ตรงกับวันที่ ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๐๓๙
วันก่อองค์เจดีย์
วันพุธ วันรวงเหม้า เดือน ๗ ภาคเหนือ หรือ เดือน ๕ ภาคกลาง แรม ๑๒ ค่ำ จ.ศ. ๘๖๐ ตรงกับวันที่ ๑๖ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๐๔๑
วันก่อเจดีย์เสร็จ
วันพฤหัสบดี วันเปลิกสัน เดือน ๔ ภาคเหนือ หรือ เดือน ๓ ภาคกลาง แรม ๘ ค่ำ จ.ศ. ๘๖๑ ตรงกับวันที่ ๒๓ มกราคม พ.ศ. ๒๐๔๒
วันหุ้มทองเจดีย์
ไม่มีชื่อวัน เดือน ๕ ภาคเหนือ หรือ เดือน ๔ ภาคกลาง ขึ้น ๑๕ ค่ำ ปีกาไค้ จ.ศ. ๘๖๕ ตรงกับวันที่ ๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๐๔๖

๒๐๒

ภาพที่ 3 ข้อความสรุปของจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 หรือ ลป.2 จากโครงการวิจัย: การปริวรรตและชำระจารึกล้านนา (พ.ศ.2551) มีความคาดเคลื่อนในการสอบเทียบวันที่
ที่มา: (กรมศิลปากร, 2551, น. 202)

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบวันเดือนปีที่ระบุในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 หรือ ลป.2 กับการสอบเทียบใหม่

วัน	วันเดือนปีที่ระบุในจารึก*						วันที่* {จูเลียน}	วันที่เกรกอเรียน (จูเลียน) สอบเทียบโดยผู้วิจัย
	วาร	วันไท	เดือน	ขึ้น/แรม	ปีจ.ศ.	ปีไท		
ก่อฐาน	อา	รวงไส้	6	ข10	858	รวายสี	12 มีค 2039	อา 21(12) มีค 2040
ก่อองค์	พ	รวงเหม้า	7	ร12	[860]	เบิกสะง้า	16 พค 2041	พ 25(16) พค 2041
ก่อเสร็จ	พฤ	เบิกสัน	4	ร8	[861]	กัดเม็ด	23 มค 2042	พฤ 1 กพ(23 มค) 2043
ปกวิหาร	ศ	เต่าสง้า	3	ข9	{863}	ร้วงเร้า	-	ศ 27(17) ธค 2044
หล่อพระ	ศ	เบิกสะง้า	3	ร11	{865}	ก่าไค้	-	ศ 22(12) มค 2047
หุ้มทอง	{พฤ}	{รวายสง้า}	5	ข15	[865]	ก่าไค้	1 มีค 2046	พฤ 10 มีค(29 กพ) 2047

หมายเหตุ *อ้างอิงมาจากโครงการวิจัย: การปริวรรตและชำระจารึกล้านนา พ.ศ.2551 (กรมศิลปากร, 2551, pp. 202–5)
[...] หมายถึง ไม่มีระบุในจารึก ผู้อ่านจารึกตีความเอง จากข้อความอื่น
{...} หมายถึง ผู้วิจัยคาดคะเน หรือคำนวณได้
... หมายถึง ข้อความสรุปที่น่าจะมีความผิดพลาด

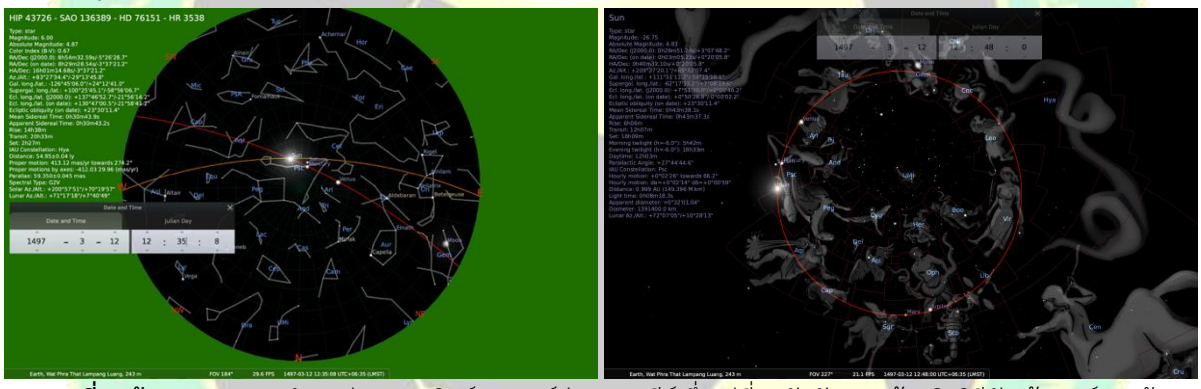
3.2.2 ตรวจสอบการสอบเทียบวันเดือนปีและข้อมูลทางดาราศาสตร์

วันก่อฐานเจดีย์

จากข้อความในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 (ลป.2) ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 1–3 (กรมศิลปากร, 2551, น. 203) ระบุถึงวันก่อฐานเจดีย์

"ศักราชได้ 858 ตัวในปีรวายสี เดือน 6 ออก 10 ค่ำ วันอาทิตย์ ไทร้วงไส้ ฤกษ์ 6 ตัว ชื่ออัทรา ยามตูดซ้ายแล้วสองนาที ..."

เดือน 6 ระบุตามจารึก เป็นแบบโหราหรือเชียงตุง ดังนั้นจึงตรงกับเดือน 7 เหนือ ขึ้น *10 ค่ำ* (ค่าดิถีคำนวนที่เป็นไปได้ควรอยู่ระหว่าง 8–10) *ฤกษ์ 6 ตัว ชื่ออัทรา* หมายถึงฤกษ์อารทรา ดาวอ้างอิงคือ ดาวกระดังหรือดาวแอลฟา-โอไรโอนิส (Alpha Orions) (ค่าฤกษ์คำนวณควรอยู่ระหว่าง 5–7) คำนวณสุริยยาตร์ได้ ดิถี 8:37 ฤกษ์ 6:42 สำหรับวันร*้วงไส้* คือวันลำดับที่ 18 ในรอบ 60 วันจากวันกาบไจ้ *ยามตูดซ้าย* 12.00–13.30 น *แล้วสองนาที* = 2 นาที$_{วัน}$ X $\frac{24 \text{ นาที}}{1 \text{ นาที}_{วัน}}$ (*นาที* ≡ นาที$_{วัน}$ หรือเรียกมหานาที โดย 1 วันแบ่งเป็น 60 นาที$_{วัน}$ หรือ 1 นาที$_{วัน}$ = 24 นาที) ดังนั้นได้เวลา 12.48 น. จาก *วันอาทิตย์ ไทร้วงไส้* ในปี จ.ศ.858 ตรงกับ**วันอาทิตย์ที่ 21(12) มีนาคม พ.ศ.2040 เวลา 12.48 น.** ความน่าสนใจ คือวันดังกล่าวนี้เป็นวันวสันตวิษุวัต ณ เวลา 12.48 น. ตำแหน่งดวงอาทิตย์ (ดูภาพที่ 4: ซ้าย) ในทางดาราศาสตร์อยู่ใกล้จุดตัดกันของเส้นสุริยวิถี (Ecliptic Equator) กับเส้นศูนย์สูตรฟ้า (Celestial Equator) ทั้งสองเส้นนี้เป็นเส้นสมมติบนท้องฟ้าที่มองไม่เห็น แต่โหรผู้คำนวณวันเวลาเพื่อกำหนดฤกษ์มงคลนี้ สามารถคำนวณได้ หากเป็นความจงใจที่ให้เป็นเช่นนี้ แสดงว่าสมัยนั้นมีภูมิปัญญาด้านดารา-ศาสตร์ขั้นสูง สำหรับตำแหน่งดาวเคราะห์ที่คำณวณได้ในวงดวงที่ปรากฏในจารึก(วงดวงของเจดีย์ ในภาพที่ 3) พบว่าดวงอาทิตย์ (Sun, 1) ดาวพุธ (Mercury, 4) และดาวเสาร์ (Saturn, 7) อยู่ในราศีมีน (Pis) ดาวอังคาร (Mars, 3) อยู่ในราศีมกร (Cap) ดาวพฤหัสบดี (Jupiter, 5) อยู่ในราศีพิจิก (Sco) และดวงจันทร์ (Moon, 2) อยู่ฤกษ์ 6 อยู่กับดาวกระดัง (ตรงเท้าคนคู่ของราศีมิถุน) สอดคล้องตำแหน่งทางดาราศาสตร์ในผังดาวภาพที่ 4 ขวา มีเพียงดาวศุกร์ (Venus, 6) อยู่ในราศีเมษ (Ari) แต่ในจารึกอยู่ในราศีกุมภ์ (Aqu)



ภาพที่ 4 ซ้าย: ภาพแสดงตำแหน่งดวงอาทิตย์ ณ ฤกษ์ก่อฐานเจดีย์ ซึ่งอยู่ที่จุดตัดกันของเส้นสุริยวิถีกับเส้นศูนย์สูตรฟ้า
ขวา: แผนผังดาว ณ เวลาเริ่มก่อฐานเจดีย์ โดยวันที่ในรูปเป็นแบบจูเลียน
ที่มา: ภาคจำลองจาก Stellarium 0.21.3

วันก่อองค์เจดีย์

จากข้อความในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 (ลป.2) ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 7–8 (กรมศิลปากร, 2551, น. 203) ระบุถึงวันก่อองค์เจดีย์

"...มาปีเบิกสะง้า เดือน 7 แรม 12 ค่ำ วันพุธ ไทร้วงเหม้า ฤกษ์ 26 ยามพาดรุ่ง แล้ว 2 นาที..."

ตามจารึกระบุปี*เบิกสะง้า* คือปี จ.ศ.860 (วันพฤหัสบดีที่ 7 เมษายน พ.ศ.2041 ถึง วันศุกร์ที่ 7 เมษายน พ.ศ.2042) *เดือน 7* เป็นแบบเชียงตุงตรงกับเดือน 8 เหนือ *แรม 12 ค่ำ* (เลขดิถีควรอยู่ระหว่าง 25–26) *ฤกษ์ 26* (ฤกษ์ควรอยู่ระหว่าง 26–27) ชื่อว่าอุตตรภัทรบท คำนวณสุริยยาตร์ได้ ดิถี 25:53 ฤกษ์ 26:56 วันไทชื่อ*ร้วงเหม้า* (วันลำดับที่ 28 ในรอบ 60 วัน) สอบเทียบได้ตรงกับ**วันพุธที่ 25(16) พฤษภาคม พ.ศ.2041** ยามพาดรุ่ง (04:30–06:00 น.) แล้ว 2 นาที (48 นาที) คือ **เวลา 05.18 น.** วันดังกล่าวปรากฏดวงอาทิตย์อยู่ในราศีพฤษภหรือวัว (ดูภาพที่ 5: ซ้าย) อาจเกี่ยวข้องการกำหนดให้พระธาตุลำปางหลวงเป็น

พระธาตุประจำปีวัว ดังมีรูปปั้นวัวที่ถูกนำมาบูชาอยู่บริเวณหน้าวิหารพระพุทธ (ภาพที่ 5: ขวา) อย่างไรก็ตาม ราศีพฤษภกับปีนักษัตรปีวัวเป็นระบบที่ไม่เกี่ยวข้องกัน ต้องศึกษาต่อไป

ภาพที่ 5 ซ้าย: แผนผังดาวในวันที่ก่อองค์เจดีย์ ตรงกับวันพุธที่ 25(16) พฤษภาคม พ.ศ.2041 เวลา 05:18 น. ดวงอาทิตย์ (Sun) สถิตอยู่ในราศีพฤษภ (Tau) วันที่ในภาพเป็นวันตามปฏิทินแบบจูเลียน
ขวา: รูปปั้นวัววางอยู่หน้าวิหารพระพุทธ ณ วัดพระธาตุลำปางหลวง
ที่มา: ภาพจำลองจาก Stellarium 0.21.3/ถ่ายโดยกรกมล ศรีบุญเรือง

วันก่อองค์เจดีย์เสร็จ

จากข้อความในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 (ลป.2) ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 10–12 (กรมศิลปากร, 2551, น. 203) ระบุวันก่อองค์เจดีย์เสร็จ

"...ในปีกัดเม็ด เดือน 4 แรม 8 ค่ำ วันพฤหัส ไทเบิกสัน ฤกษ์ 15 ยามตูดซ้าย"

ตามจารึกระบุ*ปีกัดเม็ด* คือปี จ.ศ.861 (วันเสาร์ที่ 8 เมษายน พ.ศ.2042 ถึง วันเสาร์ที่ 7 เมษายน พ.ศ.2043) *เดือน 4* แบบเชียงตุง คือเดือน 5 เหนือ *แรม 8 ค่ำ* (ดิถีควรอยู่ระหว่าง 22–23) วันไทชื่อวัน*เบิกสัน* (วันลำดับที่ 45) *ฤกษ์ 15* (ฤกษ์ควรอยู่ระหว่าง 14–16) ชื่อว่าสวาติ (ดาวดวงแก้ว หรือ Arcturus) คำนวณสุริยยาตร์ได้ ดิถี 22:20 ฤกษ์ 15:21 *ยามตูดซ้าย* เป็นเวลา 12.00–13.30 น. สอบเทียบได้ตรงกับ**วันพฤหัสบดีที่ 1 กุมภาพันธ์(23 มกราคม) พ.ศ.2043**

วันหุ้มทองเจดีย์

จากข้อความในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 (ลป.2) ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 14–15 (กรมศิลปากร, 2551, น. 203) ระบุวันก่อองค์เจดีย์เสร็จ

"...ถัดนั้นปีกาไค้ เดือน 5 เพ็ง ..."

ตามจารึกระบุ*ปีก่าไค้* คือปี จ.ศ.865 (วันอังคารที่ 8 เมษายน พ.ศ.2056 ถึง วันพุธที่ 8 เมษายน พ.ศ.2057) ปีนี้เป็นปีอธิกมาส *เดือน 5* แบบเชียงตุง คือเดือน 6 เหนือ *เพ็ง* คือ ขึ้น 15 ค่ำ ไม่มีวันไท ตรงกับ**วันพฤหัสบดีที่ 10 มีนาคม(29 กุมภาพันธ์) พ.ศ.2047** มีข้อสังเกตเรื่องลำดับเหตุการณ์ที่จารึก ซึ่งถ้าเรียงลำดับตามปีแล้ว วันหุ้มทองเจดีย์นี้ควรเกิดขึ้นก่อนวันปกวิหาร จ.ศ.863 ไม่ควรเป็น จ.ศ.865 หากสมมติ *ถัดนั้น* หมายถึงปีถัดไปจากปีที่ก่อองค์เจดีย์เสร็จ คือ จ.ศ.862 ปีกดสัน จะได้ **วันพุธที่ 13(3) มีนาคม พ.ศ.2044** ดังนั้นวันหุ้มทองเจดีย์นี้ จึงยังสอบเทียบแน่ชัดไม่ได้ ต้องศึกษาข้อความในจารึกเพิ่มเติม

วันปกวิหารเสร็จ

จากข้อความในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 (ลป.2) ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 18–20 (กรมศิลปากร, 2551, น. 204) ระบุ วันปกวิหารเสร็จ

"...ถัดนั้นปีรวงเร้า เดือน 3 ขึ้น 9 ค่ำ วัน 6 ไทเต่าสง้า ฤกษ์ 26 ยามตูดเช้า แล้ว 2 นาที..."

ตามจารึกระบุ*ปีรวงเร้า* คือปี จ.ศ.863 (วันจันทร์ที่ 8 เมษายน พ.ศ.2044 ถึง วันอังคารที่ 8 เมษายน พ.ศ.2045 ปีอธิกสุรทิน) *เดือน 3* เชียงตุง คือ เดือน 4 เหนือ *ขึ้น 9 ค่ำ* วันไทชื่อ*เต่าสง้า* (วันลำดับที่ 19) ฤกษ์ 26 ชื่อว่าอุตตรภัทรบท คำนวณสุริยยาตร์ได้ ดิถี 7:55 ฤกษ์ 26:35 *ยามตูดเช้า* เป็นเวลา 06.00–07.30 น. *แล้ว 2 นาที* เป็นเวลา 48 นาที สอบเทียบได้ตรงกับ**วันศุกร์ที่ 27(17) ธันวาคม พ.ศ.2044 เวลา 06:48 น.**

วันหล่อพระเจ้าล้านตอง

จากข้อความในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง พ.ศ.2046 (ลป.2) ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 21 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 1–3 (กรมศิลปากร, 2551, น. 204–5) ระบุวันหล่อพระเจ้าล้านตอง

"...ถัดนี้ปีก่าไค้ เดือน 3 แรม 11 วัน 6 ไทเบิกสะง้า ฤกษ์ 17 หล่อพระเจ้าล้านทอง ยามคันรุ่งแล"

ตามจารึกระบุ*ปีก่าไค้* คือปี จ.ศ.865 (วันอังคารที่ 8 เมษายน พ.ศ.2056 ถึง วันพุธที่ 8 เมษายน พ.ศ.2057) ปีนี้เป็นปีอธิกมาส *เดือน 3* เชียงตุงคือเดือน 4 เหนือ *แรม 11 ค่ำ* วันไทชื่อวัน*เบิกสะง้า* (วันลำดับที่ 55) *ฤกษ์ 17* ชื่อว่าอนุราธะ (ดาวฉัตรคันคด หรือ ดาวจักรพระยาอิน) คำนวณสุริยยาตร์ได้ ดิถี 25:43 ฤกษ์ 17:34 *ยามคันรุ่ง* (น่าจะเป็นยามพาดคลันรุ่ง) เป็นช่วงเวลา 04.30 – 06.00 น. สอบเทียบได้ตรงกับ**วันศุกร์ที่ 2 มกราคม พ.ศ.2057(23 ธันวาคม พ.ศ.2056)**

3.3 ความสัมพันธ์ของการวางทิศของวัดพระธาตุลำปางหลวงกับวันวิษุวัต

จากวันสำคัญที่ระบุในจารึกวัดพระธาตุลำปางหลวง 1 ด้านที่ 1 ทั้งหมด วันก่อฐานเจดีย์ (21 มีนาคม พ.ศ.2040 ซึ่งเป็นวันวสันตวิษุวัตด้วย) มีความสำคัญมากกับการวางผังของวัดพระธาตุลำปางหลวง การวางผัง กำหนดทิศของเจดีย์ส่งผลต่อสิ่งปลูกสร้างที่สร้างในเวลาต่อมา จากแผงผังวัดจะเห็นได้ว่าทุกอาคารมีการวางทิศไปแกนทิศทางเดียวกันทั้งหมด

จากภาพที่ 6 ถ่ายจากหน้าวิหารหลวง ออกไปที่ประตูโขง ซึ่งอยู่บนแนวแกนหลักของวิหาร เห็นดวงอาทิตย์กำลังขึ้นที่บริเวณขอบฟ้าอยู่กึ่งกลางประตูโขง ในวันวสันตวิษุวัต (21 มีนาคม พ.ศ.2566) เมื่อหันหลังกลับเข้าไปในวิหาร จะเห็นแสงทองส่องไปตรงหน้าองค์พระเจ้าล้านทอง ซึ่งเป็นพระประธานในวิหารหลวง แสดงให้เห็นว่าการวางผังของวิหารหลวงน่าจะสัมพันธ์กับปรากฏการณ์ที่ดวงอาทิตย์มาอยู่ตรงแนวแกนทิศของวิหารหลวง ทำให้เกิดแสงส่องตรงเข้าไปยังพระประธาน แต่วันที่ดวงอาทิตย์มาปรากฏ ณ ตำแหน่งนั้น นั่นคือวันวิษุวัต นอกจากวัดพระธาตุลำปางหลวงแล้ว ยังพบวัดที่จังหวัดลำปางมีการวางทิศกับวันวิษุวัตเช่นเดียวกับวัดพระธาตุลำปางหลวง คือ วัดไหล่หิน จากรูปถ่ายในวันวิษุวัต (ภาพที่ 7) จะเห็นว่าดวงอาทิตย์ขึ้นตรงประตูโขงของวัด ส่องไปยังพระประธานในวิหารของวัด

ภาพที่ 6 ซ้าย: ดวงอาทิตย์ขึ้นจากขอบฟ้าตรงกลางประตูโขงวัดพระธาตุลำปางหลวงในวันวสันตวิษุวัต **กลาง**: แสงส่องไปตรงหน้าองค์พระเจ้าล้านทอง **ขวา**: แสงผ่านระหว่างบานประตูทั้งสองที่ปิด

ให้พอเป็นช่องแคบที่ทำให้เห็นแสงเป็นลำส่องมาที่พื้นขนานกับแนวแกนของวิหารหลวง
ถ่ายภาพ: (กรกมล ศรีบุญเรือง, 21 มีนาคม พ.ศ.2566)

ภาพที่ 7 ซ้าย: ดวงอาทิตย์ขึ้นจากขอบฟ้าตรงกับประตูโขงวัดไหล่หิน จ.ลำปาง ในวันวสันตวิษุวัต เห็นลำแสงสาดส่องลอดประตูโขง **ขวา**: แสงส่องตรงไปยังหน้าองค์พระประธานในวิหาร
ถ่ายภาพ: (กรกมล ศรีบุญเรือง, 21 มีนาคม พ.ศ.2565)

4. บทสรุป

จากการศึกษา สามารถสรุปได้ว่า วัดพระธาตุลำปางหลวง มีการวางผังเพื่อก่อเจดีย์ในวันวสันตวิษุวัต ซึ่งเป็นวันที่ดวงอาทิตย์ขึ้นทางตะวันออก ฤกษ์มงคลที่ใช้เป็นเวลาจุดตัดระหว่างเส้นสุริยวิถีและเส้นศูนย์สูตรพอดี ที่สำคัญพบว่าวัดมีการวางทิศกับวันดังกล่าว โดยสามารถเห็นปรากฏการณ์ดวงอาทิตย์ส่องลอดประตูโขงในวันวสันตวิษุวัตและวันศารทวิษุวัต ทั้งหมดนี้เป็นที่ยืนยันได้ว่า บรรพชนผู้สร้างวัดมีความเชี่ยวชาญและมีภูมิปัญญาด้านดาราศาสตร์อย่างสูง สามารถวางแผน คำนวณกำหนดทิศของวัดเชื่อมโยงกับวันวสันตวิษุวัตได้อย่างถูกต้อง

ประโยชน์ที่ได้การศึกษาวิจัยด้านโบราณดาราศาสตร์นี้ นอกจากทำให้เราได้ตรวจสอบความถูกต้องด้านประวัติศาสตร์ ที่มาและความสำคัญของศาสนสถานแต่ละแห่งแล้ว ยังช่วยในการเรียนรู้ด้านภูมิปัญญาของบรรพชนในการสร้างศาสนสถาน และการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์และดาราศาสตร์ของชาติได้เป็นอย่างดี

5. กิตติกรรมประกาศ

คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณ รศ.สมัย ยอดอินทร์ ผู้บุกเบิกงานวิจัยแบบองค์รวม ผศ.มัลลิกา ถาวรอธิวาสน์ รศ.สนั่น สุภาสัย รศ.ดร.วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์ รศ.บุญรักษา สุนทรธรรม ที่ปรึกษางานวิจัยการศึกษาประวัติศาสตร์และมรดกทางดาราศาสตร์ และ ดร.ศรัณย์ โปษยะจินดา ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยดาราศาสตร์แห่งชาติ (องค์การมหาชน) นอกจากนี้ขอขอบคุณ คุณณิชาภา นิรัติศยภูติ และ คุณภาณุพงศ์ ธรรมวงศ์ ที่ช่วยประสานการเข้าพื้นที่ศึกษาวิจัย สุดท้ายขอขอบคุณ พระครูพิธานนพกิจ เจ้าอาวาสวัดพระธาตุลำปางหลวง ที่อนุเคราะห์ให้คณะวิจัยได้เข้าศึกษานอกเวลาราชการ การศึกษาวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยดาราศาสตร์แห่งชาติ (องค์การมหาชน)

6. เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2525). *การขึ้นทะเบียนโบราณสถานภาคเหนือ*. กรุงเทพฯ: พิมพ์ลักษณ์.

กรมศิลปากร. (2551). *จารึกล้านนาภาค 2 เล่ม 1: จารึกจังหวัดเชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน และแม่ฮ่องสอน*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, อรพิน ริยาพร้าว, กรกมล ศรีบุญเรือง, และศิรามาศ โกมลจินดา. (2564). *ภูมิปัญญาดาราศาสตร์ล้านนาร่องรอยและอิทธิพลของพุทธตันตระกับปักขทีนล้านนาและทักษาเมืองล้านนา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: หน่วยพิมพ์เอกสาร คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, อรพิน ริยาพร้าว, กรกมล ศรีบุญเรือง, และศิรามาศ โกมลจินดา. (2565). *หนังสือชุดความรู้โบราณดาราศาสตร์ 'วัดพระธาตุดอยสุเทพวรวิหาร'*. เชียงใหม่: หน่วยพิมพ์เอกสาร คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เชิดศักดิ์ แซ่ลี่, อรพิน ริยาพร้าว, กรกมล ศรีบุญเรือง, และศิรามาศ โกมลจินดา. (2566). *หนังสือชุดความรู้โบราณดาราศาสตร์ 'ปราสาทพนมรุ้ง'*. เชียงใหม่: หน่วยพิมพ์เอกสาร คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์. (2565). *ศาสตร์ ศิลป์ จิตวิญญาณ วิหารล้านนา*. นนทบุรี: เมืองโบราณ.

วิศาลดรุณกร (อั้น สาริกบุตร์), ห. (Ed.). (2540). *คัมภีร์โหราศาสตร์ไทยมาตรฐานฉบับสมบูรณ์*. กรุงเทพฯ: อินเตอร์พริ้นท์.

Aveni, A. F. (2003). Archaeoastronomy in the Ancient Americas. *Journal of Archaeological Research*, 11(2), 149–155.

Burgess, E. (1977). *Translation of the Surya Siddhanta*. Delhi: Indological Book House.

Castro, B. M., Liritzis, I., & Nyquist, A. (2016). Oracular Functioning and Architecture of Five Ancient Apollo Temples Through Archaeoastronomy: Novel Approach and Interpretation. *Nexus Network Journal*, 18(2), 373–395. Retrieved from https://doi.org/10.1007/s00004-015-0276-2

Crowe, M., & Dowd, M. (1999). Archaeoastronomy and the history of science. *Archaeoastronomy, the Journal of Astronomy in Culture*, 14(1), 22–38.

Farrer, C., & Williamson, R. (1992). Epilogue: Blue archaeoastronomy. In R. Williamson & C. Farrer (Eds.), *Earth and sky, Visions of the Cosmos in Native American Folklore* (pp. 278–290). Albuquerque: University of New Mexico Press.

Hawkins, G. S. (1966). Astro-archaeology. In *Research in Space Science, Special Report* (p. 226). Cambridge, MA.: Smithsonian Institution Astrophysical Observatory.

Komonjinda, S., Riyaprao, O., Sriboonrueang, K., & Saelee, C. (2019). Relative orientation of Prasat Hin Phanom Rung Temple to Spica on New Year's Day: the chief indicator for the intercalary year of the luni-solar calendar. *Proceedings of the International Astronomical Union*, 15(S367), 260–264.

Magli, G. (2013). *Architecture, Astronomy and Sacred Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

Riyaprao, O., Sriboonrueang, K., Komonjinda, S., & Saelee, C. (2023). Astronomical Orientation of Phra That Doi Suthep Temple in Relation to Acronychal Rising of Corona Borealis and Visakha Bucha Day. *Journal of Astronomical History and Heritage*, (in press).

Yano, M. (1986). Knowledge of Astronomy in Sanskrit Texts of Architecture (Orientation Methods in the Īśāna śiv a gurudev apaddhati). *Indo-Iranian Journal*, 29(1). Retrieved from https://doi.org/10.1163/000000086790082163

แตรวงล้านนา: การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพ

จิตร์ กาวี

สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

jit_gav@cmru.ac.th

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอปรากฏการณ์การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพ ประเทศสยาม ซึ่งนับเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่แพร่กระจายเข้ามามีอิทธิพลในประเทศสยามมาตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ในส่วนของการก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพนั้นอนุมานได้ว่าวัฒนธรรมแตรวงได้ก่อเกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรมช่วงปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยมีบุคคลสำคัญในการผลักดันยุคแรกคือ เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต เจ้าครองนครลำปาง ได้มีการจัดตั้งแตรวงกองทหารใช้งานในจังหวัดลำปาง แตรวงในมณฑลพายัพยังได้ก่อเกิดในกิจการลูกเสือมณฑลที่ประจำอยู่ในโรงเรียนต่าง ๆ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้วัฒนธรรมแตรวงแพร่กระจายเป็นอันมากในพื้นที่ การก่อเกิดของวัฒนธรรมแตรวงในมณฑลพายัพจึงถือเป็นหนึ่งในการก่อเกิดวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่สำคัญในพื้นที่ อันนำไปสู่การสร้างฐานการรับรู้ทางดนตรีตะวันตกแก่ประชาชนในพื้นที่ให้แผ่ขยายเป็นวงกว้างมากยิ่งขึ้นจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: แตรวง, มณฑลพายัพ, ล้านนา, ดนตรีตะวันตก

Abstract

The purpose of this academic paper is to describe the phenomena of the development brass band culture in the Payap Circle of Siam. Which is regarded as one of the western music traditions that spread and had an impact during the early Rattanakosin era. It can be assumed that the development of the brass band culture in the Payap Circle occurred during the latter part of King Chulalongkorn's, Rama V reign. An important person in pushing for the first period is Chao Boonyawat Wongmanit The ruler of Lampang. The Payap Circle's brass band also has its roots in the activities of the band's scouts stationed at various schools, which is a significant factor in the region's brass band culture's rapid expansion. Therefore, the development of the brass band culture in the Payap Circle is considered one of the key developments of western music culture in the region. As a result, the local population began to develop a foundation of knowledge about western music, which has continued to spread until the present.

Keywords: Brass Band, Payap Circle, Lanna, Western Music.

1. บทนำ

วัฒนธรรมแตรวง จัดเป็นวัฒนธรรมทางดนตรีที่มีรากกำเนิดมาจากพื้นที่วัฒนธรรมชาติตะวันตก ซึ่งคำว่า "แตรวง" นั้น พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายว่า แตรวง น. วงดนตรีซึ่งประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลืองจำพวกแตร และเครื่องตี เช่น กลอง จะจัดเป็นวงใหญ่หรือวงเล็กก็ได้ ใช้ในการบรรเลงเพลงต่าง ๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556)

คำว่า แตรวง ในทางทฤษฎีนอกจากจะเป็นการประสมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลมทองเหลือง (Brass Instrument) และเครื่องกระทบ (Percussion Instrument) เข้าด้วยกัน แต่ในทางปฏิบัติก็อาจจะมีการประสมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Instrument) เพิ่มเติมเข้ามาด้วย กระนั้นก็ตามการกล่าวถึงวงดนตรีลักษณะนี้ก็ยังคงนิยมเรียกว่า แตรวง ดังที่ปรากฏอยู่ในเอกสารสำคัญหลายชิ้นของประเทศไทย เช่น ราชกิจจานุเบกษา บันทึก หนังสือทางราชการต่าง ๆ อันระบุถึงวัฒนธรรมดนตรีชนิดนี้ไว้ ทั้งนี้บทบาทหน้าที่ของแตรวงมิได้จำกัดแค่ในสังคมไทย แต่แผ่ขยายไกลไปสู่สังคมโลกโดยทั่วไป นับได้ว่าเป็นวงดนตรีที่มีความโดดเด่นในฐานะของวงดนตรีสำคัญที่ใช้ในกิจกรรมหรือพิธีกรรมต่าง ๆ ทั้งภายในชุมชนเล็กใหญ่อันมีขนบพิธีเรียบง่าย ไปจนถึงใช้ภายในราชสำนักที่มีระเบียบพิธีกรรมซับซ้อน กล่าวได้ว่า แตรวงเป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมตะวันตกที่ปรากฏขึ้นเพื่อใช้งานทั่วโลกโดยไม่ได้จำกัดชนชั้นฐานะ

ในพื้นที่ของประเทศไทยได้เริ่มรับวัฒนธรรมแตรวงมาใช้ครั้งแรกอย่างเป็นทางการ กล่าวคือเป็นแตรวงราชการวงแรก ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 นั่นคือ กองแตรวงทหารมหาดเล็ก ก่อตั้งขึ้นภายหลังการประพาสแหลมมลายูของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งพระองค์ได้เห็นถึงความเจริญของกองแตรวงทหารอังกฤษ เจ้าอาณานิคมในประเทศบริเวณแหลมมลายู การก่อตั้งกองแตรวงทหารมหาดเล็กครั้งนี้ ทรงได้โปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ กรมหมื่นอดิศรอุดมเดช เป็นผู้บังคับการพระองค์แรก กองแตรวงทหารมหาดเล็กวงนี้ ต่อมาได้มีความเจริญรุ่งเรืองตามลำดับ และได้เป็นรากฐานของวงดุริยางค์กองทัพบกในปัจจุบัน (พูนพิศ อมาตยกุล และคนอื่น ๆ, 2550, หน้า 10)

ภาพที่ 1 กองแตรวงทหารมหาดเล็ก

ที่มา: (พูนพิศ อมาตยกุล และคนอื่น ๆ, 2550, หน้า 10)

เมื่อวัฒนธรรมแตรวงได้ก่อเกิดขึ้นในประเทศไทยเริ่มต้นจากศูนย์กลางของประเทศคือกรุงเทพมหานคร ในสมัยรัชกาลที่ 5 ภายหลังก็ได้เริ่มมีการแพร่กระจายไปพื้นที่ต่าง ๆ ของประเทศ นอกจากแตรวงในกองทหารแล้ว ยังมีการจัดตั้งแตรวงในกองลูกเสืออีกด้วย โดยเริ่มต้นจากหัวเมืองต่าง ๆ เช่นในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ปรากฏบันทึกในราชกิจจานุเบกษา เล่ม 36 หน้า 1136 เรื่องแจ้งความสภากรรมการกลางจัดการลูกเสือ ซื้อแตรวงให้แก่กองลูกเสือมณฑลอุดร ที่มีการระบุทั้ง

รายละเอียดการจัดซื้อเครื่องดนตรี ราคาเครื่องดนตรี สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการจัดตั้งแตรวงในพื้นที่อื่น ๆ นอกจากศูนย์กลางการปกครอง นั่นจึงแสดงให้เห็นได้ว่าวัฒนธรรมแตรวงได้เป็นที่นิยมและแผ่ขยายออกไปไม่จำกัดเฉพาะเพียงแต่ในเขตพื้นที่ของเมืองหลวงอันเป็นศูนย์กลางการปกครองอีกต่อไป

ในการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมแตรวงที่ผ่านมานั้น ปรากฏการศึกษาทั้งในลักษณะของคณะแตรวงรายคณะ/พื้นที่ เช่น งานวิทยานิพนธ์ของจุฑามาศ หิรัญกุล เรื่อง การศึกษาแตรวงชาวบ้านในจังหวัดสุพรรณบุรี, งานวิทยานิพนธ์ของสุดแดน สุขเกษม เรื่องแตรวงชาวบ้าน กับการรับใช้สังคม : กรณีศึกษาคณะถนอมศิลป์ (2541) เป็นต้น ไปจนถึงการศึกษาในลักษณะปรากฏการณ์/การเรียนรู้ ที่เกิดขึ้น เช่น งานวิทยานิพนธ์ของ อิทธิพล สวัสดิพฤกษา เรื่อง การปรับตัวของแตรวงชาวบ้านในสังคมไทยปัจจุบัน (2558), บทความวิจัยของไพศาล กาญจนวงศ์ เรื่อง กระบวนการเรียนรู้ดนตรีจากคณะแตรวงสู่นักดนตรีรุ่นเยาว์ กรณีศึกษาการร่วมบรรเลงแตรวงของนักเรียนโรงเรียนช่องพรานวิทยาในอำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น อย่างไรก็ตาม การศึกษาที่มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาในประเด็นของการก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในประเทศไทยกลับมีจำนวนไม่มากและยังคงประเด็นที่ไม่ครอบคลุมชัดเจนทั่วทั้งภูมิภาคของประเทศไทย หนึ่งในงานศึกษาชิ้นสำคัญ เช่น งานวิทยานิพนธ์ของณัฐชยา นัจจนาวากุล เรื่อง ดนตรีฝรั่งในกรุงสยาม: พัฒนาการดนตรีตะวันตกในสังคมไทย ระหว่างปี พ.ศ.2384-2484 (2555) เป็นต้น

มณฑลภาคพายัพ เป็นหนึ่งในเขตการปกครองของพระราชอาณาจักรสยาม ซึ่งได้ถูกจัดเข้าสู่ระบบมณฑลเทศาภิบาลช่วงปลายปี พ.ศ. 2442 แต่การปฏิรูปนั้นเกิดขึ้นมาก่อนหน้านั้นคือช่วงปี พ.ศ.2427-2442 โดยระบบมณฑลเทศาภิบาลนี้นั้นเป็นการยกเลิกฐานะหัวเมืองประเทศราชล้านนากลายมาเป็นดินแดนส่วนหนึ่งในพระราชอาณาจักรสยามอย่างชัดเจน เป็นเหตุให้เจ้าเมืองประเทศราชจะไม่มีอำนาจในฐานะหัวหน้ารัฐบาลท้องถิ่นดังเช่นที่เคยเป็นมา ด้วยที่ถูกลิดรอนอำนาจ จนในที่สุด "ระบบเจ้า" ของประเทศราชก็เสื่อมสลายลง (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2561, หน้า 340)

มณฑลพายัพ หรืออีกนัยหนึ่งคือเป็นที่รู้จักในนามพื้นที่ของดินแดนล้านนา ถือเป็นพื้นที่ในบริเวณภาคเหนือของประเทศไทยที่ได้รับอิทธิพลของวัฒนธรรมแตรวงดังเช่นภูมิภาคอื่น ๆ ซึ่งได้ปรากฏเป็นร่องรอยออกมาทั้งเชิงประจักษ์ คำบอกเล่า เอกสารบันทึก ภาพถ่ายหลักฐาน บทความวิชาการฉบับนี้จึงมีจุดประสงค์เพื่อศึกษาผ่านกระบวนการทางดนตรีวิทยาและนำเสนอปรากฏการณ์การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพ พื้นที่ภาคเหนือของประเทศสยาม อันเป็นช่วงเวลาที่ใช้ระบบการปกครองเป็นมณฑลโดยเริ่มใช้ในปี พ.ศ. 2427 ถึงปี พ.ศ. 2476 นับเป็นปรากฏการณ์ทางดนตรีที่สำคัญอันนำมาสู่ความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีในพื้นที่ดังกล่าว

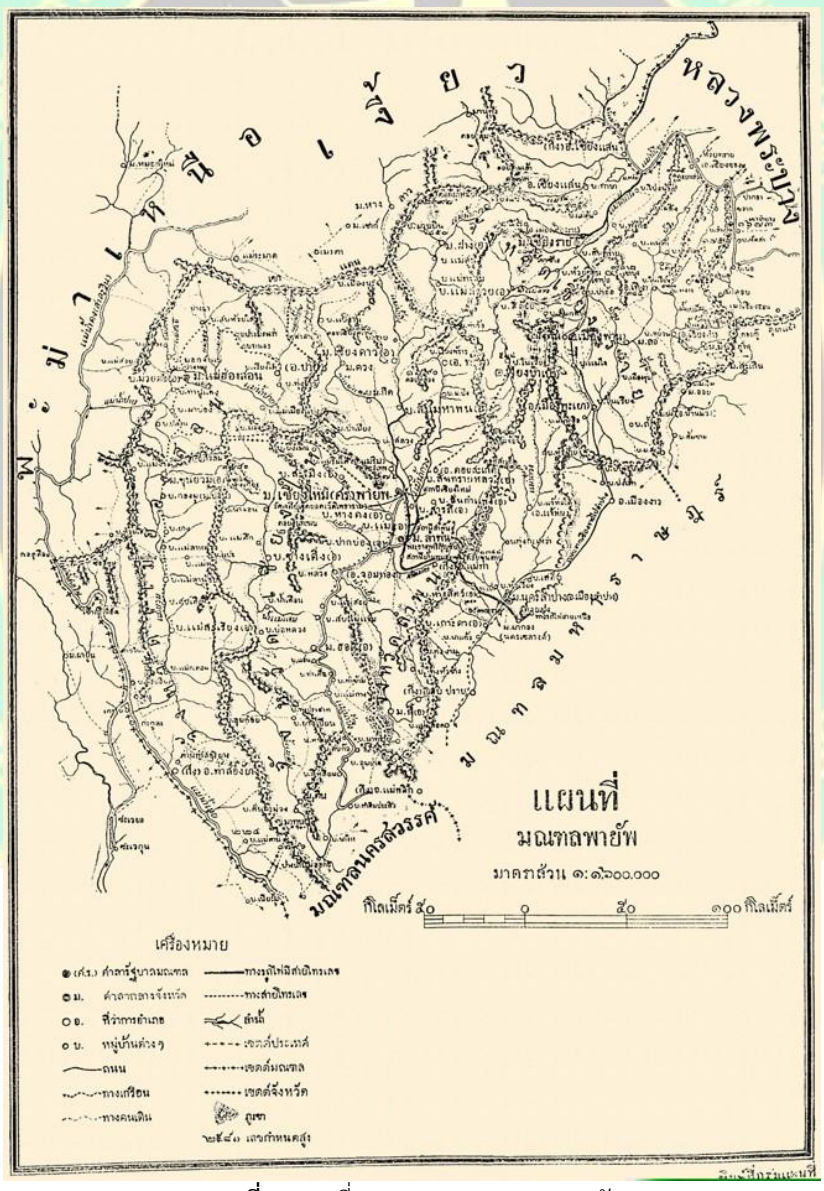
2. มณฑลพายัพ

ชื่อของ มณฑลพายัพ หรือมณฑลตวันตกเฉียงเหนือ (สะกดแบบเดิม: ผู้เขียน) เดิมคือมณฑลลาวเฉียง เป็นชื่อเรียกกลุ่มเขตกลางปกครองที่อยู่ตอนเหนือของประเทศไทยหรือสยามในขณะนั้นตามแบบมณฑลจัดการเทศาภิบาล มีการประกาศออกราชกิจจานุเบกษา วันที่ 11 มิถุนายน 2442 (รัตนโกสินทร์ศก 118) เรื่องประกาศเปลี่ยนนามมณฑล ระบุให้พื้นที่ของเมืองเชียงใหม่ เมืองลำพูน เมืองลำปาง เมืองน่าน เมืองเถิน เมืองแพร่ และเมืองขึ้นของเมืองที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ กำหนดให้เรียกเป็น มณฑลตะวันตกเฉียงเหนือ (รัฐบาลไทย, 2442, หน้า 140) ซึ่งยังปรากฏใช้คำว่า พายัพ อันยืมจากภาษาสันสกฤต หมายถึงทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ในช่วงเวลาสั้น ๆ นี้เองมีการจัดสรรการปกครองในมณฑลพายัพขึ้นใหม่ เป็นที่มาของชื่อมณฑลภาคพายัพ

มณฑลภาคพายัพ เป็นชื่อเรียกของการแบ่งพื้นที่การปกครองประเทศไทยบริเวณภาคเหนือ ช่วงปี พ.ศ. 2458-2469 โดยประกอบไปด้วยสองมณฑลย่อย คือ มณฑลมหาราษฎร์ และมณฑลพายัพ โดยคำว่ามณฑลภาคพายัพได้ปรากฏในราชกิจจานุเบกษา เล่ม 32 หน้าที่ 200 ลงวันที่ 6 กันยายน พ.ศ. 2458 ใน*ประกาศ เลิกมณฑลเพชรบูรณ์เข้าเป็นเมืองในมณฑลพิษณุโลก และแยกมณฑลพายัพเป็นมณฑลมหาราษฎร์ และมณฑลพายัพ รวมเรียกว่า มณฑลภาคพายัพ มีตำแหน่ง*

อุปราชเป็นผู้ตรวจตราการกำกับราชการ ความตอนหนึ่งภายในเอกสารได้ระบุถึงการแบ่งมณฑลพายัพเดิมซึ่งมีพื้นที่ขนาดใหญ่ จึงมีการดำริให้แยกเป็นสองมณฑลคือ มณฑลมหาราษฎร์ และมณฑลพายัพ สำหรับการตรวจตรากำกับมณฑลทั้งสองจะถูกเรียกว่าเป็นมณฑลภาคพายัพ (รัฐบาลไทย, 2458, หน้า 200-202) อย่างไรก็ตามที่สุดแล้ว "มณฑลภาคพายัพ" ก็ได้ถูกยกเลิกในปี พ.ศ. 2469 และกลับไปใช้มณฑลพายัพดังเดิมจนถึงปี พ.ศ. 2476 รูปแบบการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาลจึงได้ถูกยกเลิกไป

การจัดตั้งมณฑลพายัพ อันเป็นรูปแบบการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาลนั้น ก่อให้เกิดการปฏิรูปสิ่งต่าง ๆ หลายด้านในพื้นที่ ไม่ว่าจะเป็นการศึกษา การขจัดความวุ่นวายในพื้นที่ ไปจนถึงปัญหาการขาดแคลนบุคลากรหลายภาคส่วน การปฏิรูปส่งผลให้เกิดระบบระเบียบ ความผสมกลมกลืนในพื้นที่ได้ดีเป็นผลสำเร็จ (วิบูลย์ ทานุชิต, 2528) อนึ่งด้านการปฏิรูปการศึกษานี้ได้มีส่วนให้มีการก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงมาใช้งานอีกด้วยดังในกรณีของการเกิดกิจกรรมแตรวง กองลูกเสือในโรงเรียนพื้นที่มณฑลพายัพ



ภาพที่ 2 แผนที่แสดงอาณาเขตมณฑลพายัพ

ที่มา: หน่วยวิจัยแผนที่และเอกสารประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพ หมุดหมายที่ 1 เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต

แม้ว่าเครื่องดนตรี "แตร" อันเป็นองค์ประกอบสำคัญของ "แตรวง" จะพบว่ามีปรากฏเป็นหลักฐานทั้งในจารึกโบราณและบันทึกลักษณะอื่น ๆ ย้อนหลังไปได้กว่า 500 ปี เช่น บันทึกของมองซิเออ เดอ ลาลูแบร์ ในสมัยอยุธยาที่กล่าวถึงแตรฝรั่งที่ใช้ประโคมในราชสำนักของอยุธยา ในสำนวนแปลของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตอนหนึ่งกล่าวว่า "*...ชาวสยามอยู่ข้างรักแตรของเรา (ฝรั่ง) มาก แตรฝรั่งที่ชาวสยามใช้นั้นสั้นและฝีมือหยาบคาย เรียกแตร...*" (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, 2505, หน้า 302) เป็นต้น แต่กระนั้นวัฒนธรรมการประสมเครื่องดนตรีแตรร่วมกันเป็นวงดนตรี หรือเรียกว่า แตรวง รูปแบบอย่างตะวันตกนั้น เริ่มปรากฏหลักฐานเข้ามาประเทศไทยอย่างชัดเจนช่วงปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และเติบโตมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

การแพร่กระจายของวัฒนธรรมแตรวงสู่มณฑลพายัพซึ่งมีที่ตั้งห่างไกลจากศูนย์กลางอย่างกรุงเทพมหานครเป็นอันมาก ทำให้การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพจึงเกิดขึ้นภายหลังศูนย์กลางการปกครองของประเทศสยาม ปัจจัยที่ทำให้เริ่มมีการแพร่กระจายวัฒนธรรมแตรวงไปยังพื้นที่มณฑลพายัพ คือ กระแสอิทธิพลตะวันตกที่เติบโตและแผ่ขยายขึ้นไปติดตัวไปกับผู้คน/เทคโนโลยี เช่น การทหาร ชาวต่างชาติ ครูสอนศาสนา การรถไฟ เป็นต้น ผู้บุกเบิก "วัฒนธรรมแตรวง" คนสำคัญในมณฑลพายัพช่วงแรกเริ่มคือ เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต (พ.ศ. 2400-2465) เจ้าผู้ครองนครลำปาง ครองราชย์ระหว่างปี พ.ศ. 2441-2465 ได้มีการจัดตั้งกองแตรวงกองทหารของนครลำปาง อนุมานว่ามีการก่อตั้งขึ้นช่วงปลายรัชกาลที่ 5 คือทศวรรษที่ 2450 ส่วนหนึ่งอ้างจากหลักฐานภาพถ่ายที่พบมากช่วงทศวรรษที่ 2450 ไม่ว่าจะเป็นภาพถ่ายกองแตรวงโดยเฉพาะและภาพถ่ายหมู่เหล่าทหารสยามและต่างชาติถ่ายร่วมกับเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตที่มีกองแตรวงร่วมด้วยอยู่ในภาพ

ภาพที่ 3 เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต
ที่มา: (สายฝน น้อยหีด, 2550, หน้า 12)

เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต นามเดิมคือ บุญทวงศ์ สมภพในวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2400 ได้รับการศึกษาอ่านเขียนครั้งแรกในสำนักอภิไชย วัดเชียงมั่น ลำปาง (ภาษาไทยเหนือ) และ สำนักพระปัญญา วัดสวนดอก ลำปาง (ภาษาไทยกลาง) เมื่อเติบใหญ่เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตได้เข้ารับราชการในฐานะของบุตรเจ้าครองนครลำปางขณะนั้นคือเจ้านรนันทไชยชวลิต ซึ่งภายหลังเข้ารับราชการก็ได้รับการแต่งตั้งในตำแหน่งต่าง ๆ เช่น เจ้าราชสัมพันธวงษ์นครลำปาง, เจ้าอุปราชเมืองลำปาง จนถึงตำแหน่ง "เจ้าผู้ครองนคร" ภายหลังผู้บิดาถึงแก่พิราลัย (สายฝน น้อยหีด, 2550, หน้า 10)

ปัจจัยสำคัญที่ชนชั้นปกครองอย่าง เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต เป็นผู้บุกเบิกให้ก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในมณฑลพายัพ สามารถจำแนกได้เป็นสามประการได้แก่ รสนิยมของเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต, กระแสวัฒนธรรมและความเจริญของบ้านเมือง, กำลังและเครือข่าย โดยจะขออธิบายดังนี้

1. **รสนิยมของเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต** เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตขึ้นครองราชย์เป็นเจ้าครองนครลำปาง องค์ที่ 13 ต่อจากพระบิดา คือ เจ้านรนันทไชยชวลิต ในช่วงเวลาแห่งการปกครองนคร เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตถือเป็นผู้ที่มีความจงรักภักดีต่อราชสำนักสยามเป็นอันมาก ปรากฏหลักฐานการเดินทางไปยังกรุงเทพมหานครอันเป็นศูนย์กลางการปกครองจุดประสงค์เพื่อถวายเครื่องราชบรรณาการหลายครั้ง ทั้งในฐานะพระอุปราช และเจ้าผู้ครองนคร ทั้งนี้ยังมิได้นับรวมถึงการไปราชการด้านอื่น ๆ นั่นส่งผลให้เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต ได้มีการซึมซับรสนิยมและแนวคิดที่ปรากฏใช้ในราชสำนักสยามซึ่งต่อมาในถูกนำมาริเริ่มใช้ในเมืองลำปาง แตรวงซึ่งเป็นที่นิยมอย่างมากในกรุงเทพมหานครดังที่ปรากฏในบันทึกตอนหนึ่งของนายคาร์ล บ็อค (Carl Bock) นักเดินทางชาวนอร์เวย์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้บันทึกถึงความนิยมของแตรวงในหมู่เชื้อพระวงศ์เจ้านาย ขุนนางในราชสำนักสยาม ว่า

> "...they are beginning to adopt those used by **European brass bands**. Every man of rank has at least one band, if not two. One exclusively of native and the other exclusively of European instruments. His Majesty has some excellent bands, in one of which the band-master as well as the members of the band are Siamese. In other cases the rest of the musicians are all Siamese. ..." (Carl Bock, 1884, หน้า 48)

อนุมานได้ว่าเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต ได้รับนำความนิยมเดียวกันนี้ติดตัวกลับมาจากกรุงเทพฯ จากการที่ได้มีโอกาสไปเยือนกรุงเทพฯหลายวาระ จนต่อมานำไปสู่การจัดตั้งกองแตรวงในกองทหารลำปางใช้ในราชการ และนอกจากนั้นยังมีความเป็นไปได้ในการใช้แตรวงเพื่อกิจกรรมความบันเทิงในของคุ้มเจ้าครองนครอีกด้วย กิจการแตรวงในลำปางจึงนับในว่ามีบทบาทโดดเด่นเป็นอันมาก ทำให้วัฒนธรรมแตรวงในลำปางเจริญงอกงาม ส่วนหนึ่งจึงเป็นผลจากพระนิยมของเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต ที่ได้ซึมซับวัฒนธรรมแตรวงมาจากศูนย์กลางการปกครอง

2. **ความเจริญของบ้านเมืองและกระแสวัฒนธรรม** ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้กระแสวัฒนธรรมที่แตกต่าง ได้หลั่งไหลเข้าสู่พื้นที่มณฑลพายัพ นั่นคือการสร้างทางรถไฟสายเหนือในช่วงเวลาของมณฑลพายัพซึ่งต่อเนื่องจากกรุงเทพฯ โดยทางรถไฟมาถึงนครลำปางอย่างเป็นทางการครั้งแรกในวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2459 อันเป็นช่วงต้นปีโดยเป็นการนับวันขึ้นปีใหม่แบบเก่า การพัฒนาอย่างต่อเนื่องของบ้านเมือง ทำให้เกิดความสะดวกสบายในหลายมิติ อาทิ การขนส่งนำเข้าเครื่องดนตรี ผู้คน บุคลากร ได้โดยง่าย

หลังจากที่เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตหันมาสนใจกระแสวัฒนธรรมความบันเทิงที่มาจากแตรวง ผนวกกับการที่ความเจริญและความสะดวกสบายของบ้านเมืองมีมากขึ้น ย่อมส่งผลให้วัฒนธรรมแตรวงในลำปางเติบโตขึ้นอย่างรวดเร็วก่อนเมืองอื่น ๆ โดยเฉพาะกว่าเมืองเชียงใหม่ที่แม้เป็นเมืองบัญชาการมณฑลแต่ด้วยว่าความเจริญเรื่องทางรถไฟยังเดินทางไปไม่ถึงเชียงใหม่ในช่วงเวลานั้น (ทางรถไฟตัดผ่านและเดินรถถึงเชียงใหม่ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2464 เป็นช่วง 1 ปี ก่อนที่เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตจะถึงแก่พิราลัย: ผู้เขียน)

3. **กำลังและเครือข่าย** ในอดีตหรือแม้กระทั่งจนปัจจุบัน แตรวง นับเป็นสัญลักษณ์เปรียบเป็นเครื่องประกอบเกียรติยศของชนชั้นปกครอง แม้ว่าต่อมาวัฒนธรรมแตรวงจะแพร่กระจายสู่ชาวบ้าน แต่ปฏิเสธไม่ได้เลยว่า ในการเริ่ม

จัดตั้งแตรวงในช่วงเวลาของการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาลจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ที่ทำให้วัฒนธรรมแตรวงก่อเกิดในมณฑลพายัพจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมี "กำลัง" หรือ "POWER" ซึ่งกำลังในที่นี้ครอบคลุมทั้งในเรื่องของเงิน เครื่องดนตรี ทรัพยากรคนที่พร้อม รวมไปถึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีเครือข่ายที่สามารถดึงบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถเพื่อเป็นผู้ฝึกสอน แม้ไม่มีหลักฐานเด่นชัดว่าผู้ฝึกสอนแตรวงในรัชสมัยของเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตเป็นใคร แต่อนุมานได้ว่าน่าจะเป็นครูแตรที่เคยประจำการในกองแตรของส่วนกลางคือกรุงเทพมหานคร ซึ่งในเวลานั้นวัฒนธรรมแตรวงในกรุงเทพมหานครได้เจริญรุดหน้าและแพร่กระจายไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ของราชอาณาจักรสยามมากขึ้น มีครูแตรที่ฝึกหัดจนชำนาญจากแตรวงกองทัพต่าง ๆ ได้เดินทางไปฝึกสอนกองแตรวงภายนอกมากขึ้น ในกรณีของทางพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทยภายหลังยุคการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล ปรากฏชื่อครูเช่น นายฉัตร สุนทรวาทิน อดีตข้าราชการในกองดุริยางค์กองทัพเรือ ก็ปรากฏชื่อเป็นผู้ฝึกสอนดนตรีในคุ้มเจ้าครองนครในจังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม อีกข้อเสนอหนึ่งของการที่กล่าวถึงการที่คุ้มเจ้าหลวงลำปางมีการจัดตั้งแตรวงก่อนคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่คืองานของ สงกรานต์ สมจันทร์ ได้อ้างถึง ณรงค์ สมิทธิธรรม ว่า สาเหตุที่มีวงแตรทหารที่คุ้มเจ้าหลวงลำปางแทนที่จะเป็นคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่นั้น ณรงค์ สมิทธิธรรม (2545, หน้า 113-114) ได้วิเคราะห์ว่านครเชียงใหม่มีความพร้อมกว่าเมืองอื่น ๆ ในมณฑล นอกจากเรื่องเศรษฐกิจแล้ว เจ้าผู้ครองนครยังมีศักดิ์เป็นถึงพ่อตาของพระเจ้าอยู่หัว ด้วยว่าพระธิดาของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 7 คือเจ้าดารารัศมี มีศักดิ์เป็นถึงพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ส่วนคุ้มหลวงนครลำปางฐานะเศรษฐกิจมิได้เฟื่องฟูเช่นนครเชียงใหม่ เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตจึงหันไปเล่นความบันเทิงทางดนตรีแบบแตรวง โดยมีเป้าหมายให้เป็นแตรวงประจำกองทหาร (สงกรานต์ สมจันทร์, 2559, หน้า 201) การเสนอแนวคิดนี้ของ ณรงค์ สมิทธิธรรม ได้แสดงให้เห็นว่านอกจากในเรื่องของปัจจัยด้านต่าง ๆ ที่ได้ยกมานั้นยังมีปัจจัยเรื่องของการเมืองเข้ามาผนวกรวมด้วย ซึ่งปัจจัยดังกล่าวได้ส่งผลกระทบต่อทั้งเรื่องเศรษฐกิจและทิศทางของรสนิยมทางศิลปะ

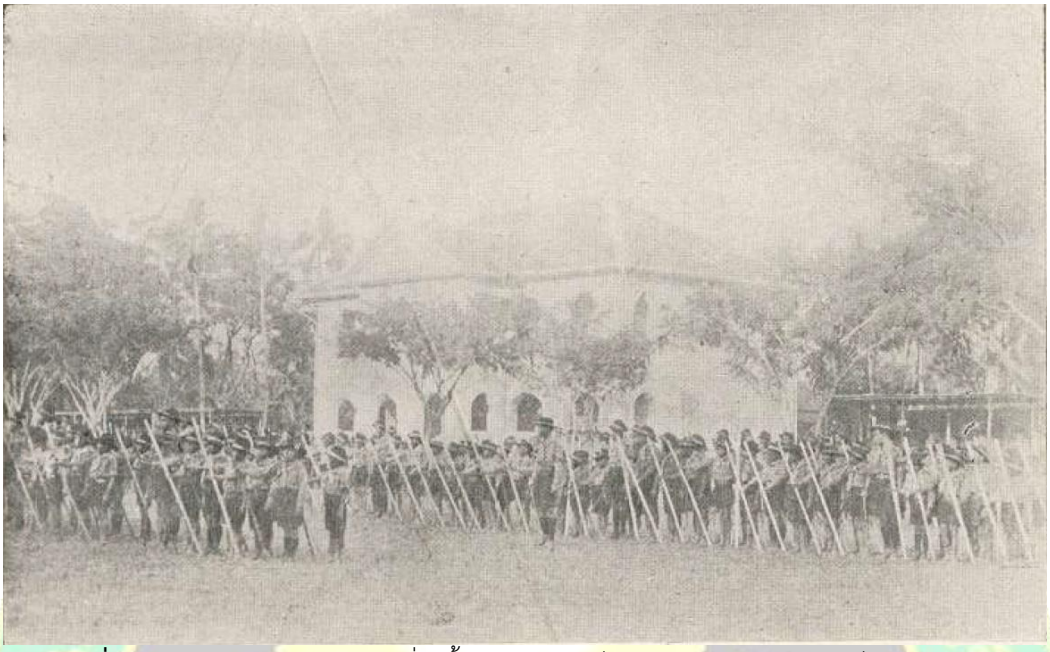
แตรวงที่ก่อเกิดขึ้นในมณฑลพายัพ จากหลักฐานที่พบในปัจจุบันแม้ว่าจะไม่สามารถบ่งชี้ได้ถึงรูปแบบของการบรรเลงได้อย่างครบรอบด้าน แต่ก็สามารถอนุมานได้จากปรากฏการณ์ที่คล้ายคลึงกันคือการก่อเกิดของวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่ภาคกลาง อนุมานได้ว่า แตรวงที่เกิดขึ้นในมณฑลพายัพ หรือเรียกได้ตามพื้นที่แห่งนี้ได้ว่าเป็น แตรวงล้านนา ได้เกิดขึ้นในกลุ่มราชการทหาร เริ่มต้นจึงนับเป็นแตรวงราชการ บรรเลงบทเพลงมาตรฐานที่ได้รับจากส่วนกลาง รวมไปถึงครูผู้ฝึกสอนที่ได้จากส่วนกลางเช่นกัน ประเภทของบทเพลงที่เป็นบทเพลงมาตรฐานใช้ใน แตรวงล้านนานั้น อาทิ เพลงมาร์ช เพลงเกียรติยศ เมื่อแตรวงล้านนา คลี่คลายสู่ชาวบ้านจึงเริ่มมีการนำทำนองเพลงพื้นเมืองมาประยุกต์ให้เข้ากับการบรรเลงด้วยแตรวง ซึ่งจะปรากฏในเนื้อหาส่วนต่อไปที่มีการใช้แตรวงในการบรรเลงประกอบการแสดงอันอนุมานได้ว่าใช้ทำนองเพลงพื้นเมืองบรรเลงโดยแตรวง ปรากฏการณ์เหล่านี้ก่อให้เกิดเอกลักษณ์สำคัญที่ไม่ปรากฏพบในแตรวงพื้นที่อื่นใดในประเทศไทย ทำให้บริบทของแตรวงล้านนาที่รับนำวัฒนธรรมแตรวงมาจากส่วนกลางของประเทศ สามารถปรับปรุงตามแนวคิดวัฒนธรรมลูกผสม มีการปรับเปลี่ยนได้ตามบริบทที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาได้อย่างดี

ผู้เขียนได้ให้ข้อเสนอว่าการก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในมณฑลพายัพนั้น แม้ว่าบุคคลสำคัญที่ผลักดันให้เกิดการจัดตั้งแตรวงขึ้นในพื้นที่คือเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต ผู้ซึ่งเป็นเจ้าครองนครลำปาง แต่อย่างไรก็ตามหากพินิจในภาพกว้างจะเห็นได้ว่าแตรวงที่มีการจัดตั้งขึ้นอยู่ในบริบทของราชการทหารเป็นหลัก ก่อนที่จะมีการคลี่คลายสู่การเป็นวัฒนธรรมแตรวงเพื่อความบันเทิงในชาวบ้านในเวลาต่อมา โดยหนึ่งในกระบวนการคลี่คลายนี้เอง ยังได้ปรากฏการจัดตั้งแตรวงกองลูกเสือเพื่อใช้ในกิจการของลูกเสือภายในโรงเรียนของมณฑลพายัพ ซึ่งมีความสำคัญไม่แพ้กันกับแตรวงกองทหาร

ภาพที่ 4 เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต (ยืนกลาง) ถ่ายภาพร่วมกับกองทหารและกองแตรวงลำปาง
ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ภาพที่ 5 เจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต (ซ้าย แต่งเครื่องแบบทหาร หันหน้าเข้าหากล้อง) และแตรวงกองทหารลำปาง บริเวณหน้าสถานีรถไฟลำปาง
ที่มา: (สายฝน น้อยหีด, 2550, หน้า 61)

4. แตรวงกองลูกเสือ การก่อเกิดคู่ขนานกับแตรวงกองทหารในพื้นที่มณฑลพายัพ



ภาพที่ 6 กองลูกเสือในมณฑลพายัพเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จมณฑลพายัพ
ที่มา: (กมล มโนชญากร, 2474, หน้า 114)

กิจการลูกเสือ เริ่มต้นครั้งแรกในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ในปี พ.ศ. 2454 มีจุดประสงค์เพื่ออบรมเยาวชนในด้านร่างกายและจิตใจ ดังที่สะท้อนในพระราชดำรัสบางส่วนว่า เด็กผู้ชายที่ยังอยู่ในประถมวัย, ควรจะได้รับความฝึกฝนทั้งในส่วนร่างกายและในส่วนจิตต์ใจให้มีความรู้นิติธรรมเดิมของชาติ เมื่อเติบใหญ่ขึ้นแล้วจะได้รู้จักหน้าที่ ซึ่งผู้ชายไทยทุกคนควรประพฤติให้เป็นประโยชน์แก่ชาติบ้านเมือง อันเป็นบ้านเกิดเมืองนอนของตน (ถัด พรหมมาณพ, 2473, หน้า 126) การตั้งกองลูกเสือในมณฑลพายัพ มีปรากฏหลักฐานมากมายโดยได้กล่าวถึงการจัดตั้งกองลูกเสือในพื้นที่ต่าง ๆ ของมณฑล แสดงให้เห็นถึงความต้องการที่จะเผยแพร่หลักปฏิบัติลูกเสือนี้ให้กระจายครอบคลุมทั่วทั้งพื้นที่ โดยมีกองลูกเสือกองแรก คือ กองลูกเสือมณฑลพายัพที่ 1 (ยุพราช) จัดตั้งช่วงทศวรรษ 2450 ตรงกับช่วงต้นรัชกาลที่ 6 (รัฐบาลไทย, 2459, หน้า 3153)

ในขณะที่กิจการแตรวงราชการทหารกำลังเติบโตและแผ่ขยายไปทั่วราชอาณาจักร หลังจากที่ได้ตั้งหมุดหมายเป็นแตรวงราชการวงแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังที่กล่าวไว้แล้วตอนต้น ในขณะเดียวกันนี้เอง กิจการลูกเสือที่นับเป็นกิจกรรมอันมีธรรมเนียมปฏิบัติคล้ายคลึงกับกิจการทหารในธรรมเนียมบางประการ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของธรรมเนียมพิธี ระเบียบวินัย ก็มีการจัดตั้งแตรวงประจำกองลูกเสือขึ้นเพื่อใช้บรรเลงในพิธีการหรือกิจกรรมอันเป็นลักษณะเดียวกับที่บรรเลงในกองทหารเช่นกัน

หนึ่งในเหตุการณ์ที่มีหลักฐานแสดงให้เห็นถึงการลงหลักปักฐานอย่างมั่นคงของวัฒนธรรมแตรวงที่ประจำในกองลูกเสือ นั่นคือการเสด็จเลียบมณฑลพายัพ ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2469 ซึ่งนับเป็นหนึ่งในการเดินทางครั้งสำคัญในรัชสมัย การเสด็จเลียบมณฑลพายัพครั้งนี้ ปรากฏหลักฐานการใช้แตรวงในในบริบทของการบรรเลงประโคม บรรเลงในขบวนแห่ และบรรเลงประกอบการแสดง โดยในเอกสารประกอบการเสด็จครั้งนี้ ปรากฏการใช้กองแตรวงกองลูกเสืออย่างน้อยสองวง ได้แก่ แตรวงกองลูกเสือมณฑลพายัพที่ 1 (ยุพราช) และแตรวงกองลูกเสือมณฑลพายัพที่ 3 (ปรินสรอแยลคอเลชจังหวัดเชียงใหม่)

ในการเสด็จเยือนมณฑลพายัพครั้งนั้น แตรวงกองลูกเสือมณฑลพายัพถูกใช้งานในการรับเสด็จพื้นที่ต่าง ๆ ของมณฑล โดยภารกิจสำคัญหนึ่งที่ถูกระบุไว้ในจดหมายเหตุเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พ.ศ. 2469 คือ การบรรเลงใน พิธีพระราชทานธงแก่กองลูกเสือมณฑลพายัพ จัดขึ้นที่โรงเรียนยุพราชวิทยาลัย มีการใช้แตรวงกองลูกเสือบรรเลงสวนสนามและประกอบพิธีการ

> "...เมื่อพระราชทานพระบรมราโชวาทแล้ว จึงพระราชทานธงแก่กองลูกเสือ นายกองโท พระยาเพ็ชร์พิไสยศรีสวัสดิ์ แทนสภานายกรับธงจากพระราชหัตถ์มอบให้นายเสือป่าเชิญเข้าประจำกอง **<u>กองลูกเสือกระทำเคารพแตรวงบรรเลงเพลงมหาไชย</u>** พอถึงหัวแถวธงเข้าประจำที่ ผู้บังคับบัญชาลูกเสือนำแถวเดิรสวนสนามผ่านถวายตัว แล้วไปตั้งอยู่กลางสนาม..." (กมล มโนชญากร, 2474, หน้า 117)

นอกจากการบรรเลงประกอบพิธีการ หรือพิธีกรรมของแตรวงกองลูกเสือ ยังพบว่าในการเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลฝ่ายเหนือครั้งนี้ยังมีการจัดการแสดงถวายที่เรียกว่า "การรำโคม" ซึ่งปรากฏหลักฐานเนื้อร้องฉบับเต็มรวมไปถึงการกล่าวถึงการใช้แตรวงบรรเลงประกอบ ซึ่งอนุมานว่าคือแตรวงกองลูกเสือของมณฑล อันเป็นวงดนตรีที่ปรากฏใช้ตลอดการเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลพายัพครั้งนี้

> "...นักเรียนสตรีเชียงใหม่ แสดงการแปรแถวและกายกรรมถวายทอดพระเนตร... เสวยแล้ว เวลา 21.30 นาฬิกา เสด็จออกพลับพลานักเรียนสตรีจังหวัดเชียงใหม่แสดงการแปรแถวและฝึกหัดกายกรรมถวาย แบ่งเป็น 3 ชุด...ชุดที่ 3 **<u>การร้องและทำท่ากายกรรมประกอบโคมบัว เข้าแตรวง 60 คน</u>** ของโรงเรียนสตรียุพราชวิทยาลัย โรงเรียนดาราวิทยาลัยใต้ โรงเรียนพัฒนา โรงเรียนประชาบาลวัดดอกเงิน..." (กมล มโนชญากร, 2474, หน้า 152-153)

ปรากฏการณ์การใช้แตรวงในกองลูกเสือมณฑลพายัพนั้น ถือได้ว่ามีความสำคัญในการเผยแพร่วัฒนธรรมแตรวงให้กระจายสู่วงกว้างมากยิ่งขึ้น เพราะหากวิเคราะห์ในเรื่องของบริบทของแตรวงกลุ่มนี้จะเห็นได้ว่า แตรวงประจำกองลูกเสือมณฑลในอีกมุมหนึ่งก็คือแตรวงประจำโรงเรียน อันเป็นวงดนตรีประจำโรงเรียนลักษณะหนึ่ง ก่อนที่ต่อมาจะพัฒนาเป็นวงโยธวาทิตประจำโรงเรียน จะเห็นได้ว่าแตรวงกองลูกเสือมีศักยภาพในการเข้าถึงผู้คนได้มาก เนื่องด้วยเป็นวงดนตรีที่ผูกพันอยู่กับระบบการศึกษา แม้จะมีระเบียบวิธีที่คล้ายคลึงกับแตรวงในราชการทหารบางประการ จึงนับเป็นบทบาทคู่ขนานกับแตรวงกองทหารที่มีประสิทธิภาพเป็นรูปธรรม

การที่แตรวงกองลูกเสืออยู่ในระบบการศึกษานั้นถือว่ามีผลดี เพราะนอกจากจะสามารถใช้งานในกิจกรรมของทางกองลูกเสือแล้ว ยังสามารถปรับปรุงและปรุงปรนให้เข้ากับกิจกรรมอื่น ๆ ได้ ทั้งที่เป็นกิจกรรมของโรงเรียนและกิจกรรมของชุมชนได้โดยง่าย ดังที่ได้เคยเกิดขึ้นมาแล้วในกรณีของการใช้แตรวงเป็นวงดนตรีประกอบการแสดงรำโคม เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลพายัพอันได้ยกมาข้างต้น ภายหลังการขยายตัวของแตรวงกองลูกเสือมณฑลพายัพทำให้กิจกรรมในแตรวงกองลูกเสือมีพัฒนาการด้านต่าง ๆ ไปในทิศทางที่ดีขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการจัดหาจำนวนเครื่องดนตรีและนักดนตรีให้มีจำนวนมากขึ้น การพัฒนาทักษะผู้บรรเลง การจัดหาบทเพลงที่ใช้บรรเลง และการมีกิจกรรมบรรเลงในวาระต่าง ๆ มากขึ้น ปรากฏการณ์เหล่านี้ได้ส่งเสริมให้วัฒนธรรมแตรวงในมณฑลพายัพเติบโตขึ้นเป็นอันมาก และฝังรากลึกในวิถีชีวิตผู้คนในที่สุด

ภาพที่ 8 แตรวงกองลูกเสือมณฑลพายัพเดินนำหน้าขบวนสวนสนาม ต่อหน้าพระพักตร์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว
ที่มา: หอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน)

การก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงในพื้นที่มณฑลพายัพ ถือเป็นอีกจุดเริ่มต้นหนึ่งของดนตรีตะวันตกในมณฑลที่จะมีพัฒนาการและขับเคลื่อนอยู่ในสังคมต่อไป แม้ว่าดนตรีตะวันตกจะเริ่มเข้ามาก่อนหน้าโดยหมอสอนศาสนา มิชชันนารี ซึ่งได้ปรากฏหลักฐานว่ามีการจัดให้มีการขับร้องแบบตะวันตกในกิจกรรมทางศาสนาคริสต์ แต่การดนตรีตะวันตกที่เป็นการบรรเลงโดยการใช้เครื่องดนตรีประสมกันเป็นวง ทั้งยังเข้าถึงชุมชนโดยไม่จำกัดศาสนาและชนชั้น มีความคล่องตัวสูงอย่าง "แตรวง" นี้ถือเป็นหมุดหมายสำคัญของการรับรู้ดนตรีตะวันตกในมณฑลพายัพอีกขั้นหนึ่ง จึงนับได้ว่า "แตรวง" เป็นหนึ่งในรูปแบบวงดนตรีตะวันตกที่บุกเบิกเข้ามาเป็นยุคแรกในมณฑลพายัพ เป็นอิทธิพลทางดนตรีที่สำคัญอันจะมีการพัฒนาในสังคมคนล้านนาต่อไป

ภาพที่ 9 แตรวงกองลูกเสือมณฑลพายัพบรรเลงรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว
ณ โรงเรียนปรินส์รอยแยลส์วิทยาลัย
ที่มา: (กมล มโนชญากร, 2474, หน้า 144)

5. สรุป

การปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล ถูกยกเลิกเมื่อหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ชื่อเรียกมณฑลต่าง ๆ ทั่วราชอาณาจักรได้ถูกยกเลิกใช้งาน ปรับเปลี่ยนเป็นภาคการปกครอง เหนือ ใต้ อีสาน กลาง แต่กระนั้น วัฒนธรรมแตรวงที่ก่อร่างสร้างตัวในพื้นที่ที่เดิมเรียกว่า "มณฑลพายัพ" ซึ่งกลายเป็นจังหวัด อำเภอ ทางภาคเหนือของประเทศไทย ยังคงเจริญเติบโตและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่อง

กล่าวได้ว่าสิ่งหนึ่งที่พัฒนาเป็นอันมากในช่วงการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล นั่นคือการพัฒนาเรื่องของระบบระเบียบและรูปแบบของกองทหารซึ่งได้รับนำเอาธรรมเนียมทางตะวันตกมาเรียนรับปรับปรุง เมื่อมีการใช้ระบบธรรมเนียมทหารตะวันตกจึงมีการนำธรรมเนียมดนตรีทหารอย่างแตรวงมาใช้ ซึ่งเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในลำปางรัชสมัยของเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต กล่าวได้ว่าช่วงการปกครองแบบมณฑลเทศาภิบาล บริเวณภาคเหนือของประเทศสยามอันเรียกว่ามณฑลพายัพ นับเป็นยุคสมัยแรกเริ่มของการก่อเกิดวัฒนธรรมแตรวงทั้งยังมีการสืบสานและพัฒนามาต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ปัจจุบัน (พ.ศ. 2566) จะเห็นได้ว่า อิทธิพลของวัฒนธรรมแตรวงนั้นได้ถูกคลี่คลายลงเป็นอันมาก จากแตรวงที่เคยถูกใช้งานในกองทหาร กองลูกเสือ ถูกคลี่คลายการเป็นแตรวงชาวบ้าน วงโยธวาทิตในโรงเรียน วงดนตรีลูกทุ่ง หรือแม้กระทั่งวงแห่ล้านนาประยุกต์ที่ใช้เครื่องเป่าตะวันตกบรรเลงผนวกเข้ามาก็นับเป็นส่วนหนึ่งจากการคลี่คลายครั้งนี้ เหล่านี้ล้วนเป็นการเปิดทางสู่ข้อเสนอแนะของการศึกษาในอนาคต วัฒนธรรมแตรวงซึ่งครั้งหนึ่งเคยเป็นหนึ่งในสัญลักษณ์ของอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากชาติตะวันตก ปรากฏใช้ในกองทหารมากธรรมเนียม ได้คลี่คลายมาเป็นกิจกรรมการดนตรีของ "ชาวบ้าน" ซึ่งเป็นประเด็นที่ควรศึกษาต่อยอดต่อไป วัฒนธรรมแตรวงที่ก่อเกิดขึ้นในมณฑลพายัพ ดินแดนล้านนาแห่งนี้ จึงเป็นแตรวงของชาวล้านนาโดยไม่ขัดเขินในปัจจุบัน และยังได้รับการยอมรับเป็นหนึ่งในความหลากหลายทางดนตรีที่เกิดขึ้นในสังคมเป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

Carl Bock. (1884). *Temples and elephants : narrative of a journey of exploration through upper Siam and Lao.* London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington.

กมล มโนชญากร. (2474). *จดหมายเหตุเสด็จพระราชดำเนิรเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ พุทธศักราช 2469.* พระนคร: โสภณพิพรรฒธนากร.

ถัด พรหมมาณพ. (2473). *หัวข้อวิชาลูกเสือเอก ตามหลักสูตรวิชาลูกเสือเอก.* พระนคร: อักษรนิติ.

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (2505). *จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1.* กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

พูนพิศ อมาตยกุล และคนอื่น ๆ. (2550). *จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล: งานวิจัยเอกสารและลำดับเหตุการณ์ พุทธศักราช 2411-2549.* กรุงเทพฯ: มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).

รัฐบาลไทย. (2442). ประกาศเปลี่ยนนามมณฑล. *ราชกิจจานุเบกษา*, 140.

รัฐบาลไทย. (2458). ประกาศ เลิกมณฑลเพชรบูรณ์เข้าเป็นเมืองในมณฑลพิษณุโลก และแยกมณฑลพายัพเป็นมณฑลมหาราษฎร์ และมณฑลพายัพ รวมเรียกว่า มณฑลภาคพายัพ มีตำแหน่งอุปราชเป็นผู้ตรวจตรากำกับราชการ. *ราชกิจจานุเบกษา*, 200-202.

รัฐบาลไทย. (2459). ประกาศสภากรรมการกลางจัดการลูกเสือ. *ราชกิจจานุเบกษา*, 3153-3155.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.* กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

วิบูลย์ ทานุชิต. (2528). *การปฏิรูปการศึกษาในมณฑลพายัพ (พ.ศ. 2442-2476).* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2559). *ประวัติดนตรีล้านนา.* เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

สรัสวดี อ๋องสกุล. (2561). *ประวัติศาสตร์ล้านนา.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์ อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สายฝน น้อยหีด. (2550). *พ่อเจ้าบุญวาทย์กับวิวัฒนาการของเมืองลำปาง.* กรุงเทพฯ: สมาคมนักเรียนเก่าบุญวาทย์วิทยาลัย.

ภูมิหลัง และพัฒนาการของแตรวงคณะน้อย ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

The origin and Development of Noy Marching Band, Tontongchai Sub-district. Mueang District, Lampang Province

พรสวรรค์ จันทะวงศ์[1] และนันทกร พงศ์เลิศวุฒิ[2]

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์, อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

[2] อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีสากล
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บทคัดย่อ

แตรวงคณะน้อยเป็นแตรวงชาวบ้านในพื้นที่ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง ก่อตั้งโดยสมศักดิ์ สิทธิกุล เขาได้รับความรู้ และสั่งสมประสบการณ์จากการเป็นสมาชิกวงศรีพายัพของครูเทียม บุญธรรม ด้วยความที่มีใจรักในแตรวงชาวบ้านจึงเริ่มถ่ายทอดความรู้ให้กับสมาชิกในครอบครัว และชักชวนคนใกล้ตัวเข้ามาร่วม จนสามารถก่อตั้งแตรวงคณะน้อยได้สำเร็จ โดยภาพรวมแตรวงคณะน้อยไม่ได้มีความแตกต่างจากแตรวงคณะอื่น ๆ มากนัก แต่เป็นวงที่เกิดจากการสืบทอดภายในครอบครัว และคนใกล้ชิด อีกทั้งยังตระหนักถึงการพัฒนาสังคม และมีเจตนารมณ์ในการเผยแพร่วัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านให้กับคนรุ่นหลังอีกด้วย ถึงแม้ปัจจุบันแตรวงคณะน้อยจะยุบวงไปแล้ว แต่เจตนารมณ์นั้นยังคงถูกส่งต่อผ่านสนธยา ทองคำฟูสมาชิกเดิมของแตรวงคณะน้อย ถือได้ว่าเป็นการสืบสานวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านในจังหวัดลำปางให้คงอยู่เพื่อรับใช้สังคมจากรุ่นสู่รุ่น พ่อสู่ลูก และครูสู่ศิษย์จนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: แตรวง, แตรวงชาวบ้าน, แตรวงในจังหวัดลำปาง, แตรวงคณะน้อย

Abstract

Noy marching band is a community marching band in Tontongchai sub-district, Mueang district, Lampang province, founded by Somsak Sittikul. He gained knowledge and experience from joining and being a member of The Sri Payap Band of Kru Thiam Boontham. With love in community marching, he began to pass on his knowledge to the family members, and persuaded people close to him to join the band until it can be successfully founded once again. Overall, Noy marching band is not much different from other marching band, but it is a band that is inherited within the family and close people. Also the members of band are awared of the society development with their intention to pass along the marching band culture to the next generations. Although, nowadays Noy marching band has already been disbanded but the intention still remains to pass along through Sonthaya Tongkumfu, the former member of Noy marching band. Therefore, it can be regarded as the continuation of the community marching band culture in Lampang province to remain and to serve the society from generation to generation, father to son, and teacher to disciple until now.

Keywords: Marching Band, Community Marching Band, Marching Band in Lampang Province, Noy Marching Band

บทนำ

แตรวง (Marching Band)[1] เป็นวัฒนธรรมดนตรีที่ชาวไทยได้รับอิทธิพลมาจากชาวตะวันตก โดยแทรกซึมมากับกิจการทหาร จากสาส์นสมเด็จ (สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์) ระบุไว้ว่าแตรวงถูกนำมาใช้ในประเทศไทยเมื่อสมัยรัชกาลที่ 4 แรกเริ่มแตรวงใช้บรรเลงบทเพลงคำนับสำหรับชนชั้นปกครอง เช่น การรับ-ส่งเสด็จพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ และเจ้านาย เป็นต้น โดยจะบรรเลงบทเพลง*ก็อดเซฟเดอะควีน (God Save the Queen)* ตามแบบฉบับประเทศอังกฤษ (พูนพิศ อมาตยกุล. 2552, น. 336) รวมถึงถูกนำไปใช้กับขุนนางระดับต่าง ๆ ด้วยเช่นกัน ต่อมามีการพัฒนาแบบแผนการบรรเลงแตรวงให้บรรเลงบทเพลงของประเทศไทยมากขึ้น ซึ่งยังคงถูกนำไปใช้ในพระราชพิธี และกิจการทหารเป็นส่วนใหญ่ แตรวงลักษณะนี้มักถูกเรียกอีกอย่างว่า "แตรวงทหาร"

สำหรับประเทศไทยแล้วยังมีแตรวงลักษณะอื่นอีก โดยรณชัย รัตนเศรษฐ (2558, น. 74-75) กล่าวว่า เมื่อแตรวงทหารถูกส่งไปประจำการในจังหวัดต่าง ๆ ของประเทศไทย ส่งผลให้ประชาชนในพื้นที่เริ่มซึมซับวัฒนธรรมและรู้จักแตรวงทหารมากขึ้น นอกจากนี้ยังเกิดการถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับแตรวงจากครูแตรทหารสู่ประชาชนในพื้นที่อีกด้วย จึงเกิดเป็นแตรวงอีกลักษณะหนึ่งซึ่งมักถูกเรียกว่า "แตรวงชาวบ้าน" แพร่หลายไปตามชุมชนในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย

ตามความเห็นของคณะผู้เขียนแตรวงทหาร และแตรวงชาวบ้านมีความแตกต่างกันโดยสังเขปดังนี้ แตรวงชาวบ้านจะไม่มีระเบียบแบบแผนที่เคร่งเครียดขึงขังอย่างแตรวงทหาร ไม่ว่าจะเป็นระเบียบแถว ระเบียบการสวนสนาม วิธีการบรรเลง รวมไปถึงบทเพลงที่บรรเลง กล่าวได้ว่าแตรวงในแบบฉบับของชาวบ้านเป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ดนตรีตะวันออก และวิถีชีวิตชุมชนแบบไทย ๆ เข้าไว้ด้วยกัน จึงมีการลดทอนความเป็นระเบียบในแบบของทหารลง ส่งผลให้แตรวงลักษณะนี้เข้าถึงง่าย ประชาชนในชุมชนรับชมรับฟังได้อย่างสนิทใจ

แตรวงชาวบ้านนิยมนำไปใช้ทั้งในงานมงคล งานอวมงคล รวมไปถึงงานสังสรรครื่นเริง เช่น งานแห่ขันหมาก งานแห่บวชนาค งานทอดกฐิน และงานทอดผ้าป่า เป็นต้น จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าบทบาทของแตรวงนั้นผสมผสานเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีต่าง ๆ และวิถีชีวิตในสังคมชุมชนของไทย อีกแง่หนึ่งอาจกล่าวได้ว่า แตรวงชาวบ้านถือเป็นการละเล่นพื้นบ้านร่วมสมัย (Contemporary Folk Plays) ก็ว่าได้ อย่างไรก็ตามสามารถพบเห็นแตรวงทหารถูกนำไปใช้ในงานรื่นเริง หรืองานลักษณะอื่น นอกเหนือจากงานพิธีการของกิจการทหารด้วยเช่นกัน

บทความวิชาการฉบับนี้จะกล่าวถึงภูมิหลัง และพัฒนาการของแตรวงคณะน้อย ซึ่งมีลักษณะเป็นแตรวงชาวบ้านในพื้นที่ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง ข้อมูลต่าง ๆ ที่คณะผู้เขียนนำเสนอได้มาจากการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ผู้ก่อตั้ง และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินงานวิจัย"แตรวงชาวบ้าน: กรณีศึกษาคณะน้อย ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง" (2551) โดยพรสวรรค์ จันทะวงศ์

[1] ในอดีต "แตรวง" มักหมายถึงวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องลมทองเหลือง และกลอง ซึ่งเอกสารทางวิชาการหลายฉบับจึงนิยมใช้คำว่า Brass Band สำหรับความเห็นของคณะผู้เขียนในปัจจุบันแตรวงมีการผสมเครื่องดนตรีประเภทอื่นด้วย เช่น เครื่องลมไม้ และเครื่องดนตรีไฟฟ้า เป็นต้น ดังนั้นจึงเลือกใช้คำว่า Marching Band แทน Brass Band

ความเป็นมาของแตรวงคณะน้อย

เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมแต่งตั้งให้ มหาอำมาตย์โท นายพลตรีเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิต (2400-2465) เป็นเจ้าผู้ครองนครลำปาง (จังหวัดลำปาง) สืบแทนบิดา ด้วยเจ้าบุญวาทย์วงษ์มานิตเป็นผู้ที่รักในศิลปะการละครท่านได้ก่อตั้งแตรวงขึ้น โดยเป็นแตรวงทหารประจำคุ้มเจ้าหลวงซึ่งได้รับการฝึกสอนจากทหารที่มาจากกองทัพเรือมีการฝึกโน้ตอย่างเป็นระบบ กล่าวได้ว่าจังหวัดลำปางเป็นจังหวัดแรก ๆ ของภาคเหนือที่มีแตรวงประจำการอยู่ การละเล่นแตรวงคุ้มเจ้าหลวงในจังหวัดลำปางถือได้ว่าเป็นที่ยอมรับ และถูกนำไปบรรเลงนอกคุ้มอยู่บ่อยครั้ง เช่น บรรเลงเชิดมวย และบรรเลงในงานพระราชทานเพลิงศพ เป็นต้น โดยวงดังกล่าวเคยมีโอกาสเดินทางไปบรรเลงในงานพระราชทานเพลิงศพของเจ้าหลวง ฯ ที่จังหวัดเชียงใหม่หลายครั้ง (ศักดิ์เสริญ รัตนชัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 พฤษภาคม 2549) จากข้างต้นถือได้ว่าเป็นจุดแรกเริ่มในการกระจายตัวของวัฒนธรรมแตรวงในจังหวัดลำปางก็ว่าได้

แตรวงคณะน้อยก่อตั้งขึ้นโดยลุงน้อย หรือสมศักดิ์ สิทธิกุล (2491-ปัจจุบัน) (ภาพที่ 1) แตรวงคณะน้อยเป็นแตรวงชาวบ้านในพื้นที่ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง สมศักดิ์ สิทธิกุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550) กล่าวว่า ก่อนที่จะก่อตั้งแตรวงคณะน้อยตนเองติดตามครูเทียม บุญธรรมมาก่อน เดิมทีครูเทียมมาจากจังหวัดนครสวรรค์ ซึ่งเดินทางมาจังหวัดลำปางในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพื่อเป็นครูสอนดนตรีที่โรงเรียนบุญวาทย์วิทยาลัย ครูเทียมใช้เวลาว่างจากการสอนในโรงเรียนมาฝึกสอนดนตรีให้กับผู้ที่มีความสนใจ และได้ก่อตั้งแตรวงคณะหนึ่งชื่อว่า “วงศรีพายัพ” (ภาพที่ 2) ด้วยสมศักดิ์ สิทธิกุลมีความสนใจในดนตรีอยู่แล้วจึงได้เข้าร่วมวงด้วย ช่วงแรกสมศักดิ์เริ่มจากการติดตามสมาชิกนักดนตรีของวงศรีพายัพ และรับหน้าที่ตีฉาบประกอบจังหวะ เขากล่าวอีกว่าด้วยความสนใจใคร่รู้จึงหมั่นสังเกต และพยายามจดจำวิธีการบรรเลงบทเพลงต่าง ๆ ที่วงใช้ในการแสดง

ภาพที่ 1 ลุงน้อย หรือสมศักดิ์ สิทธิกุล ผู้ก่อตั้ง และหัวหน้าแตรวงคณะน้อย
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์, 2551, น. 75)

ภาพที่ 2 แตรวงชาวบ้าน คณะศรีพายัพศิษย์ครูเทียม บุญธรรม (บันทึกภาพเมื่อ พ.ศ. 2510 โดยสมศักดิ์ สิทธิกุล)
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์,2551 , น. 57)

ต่อมาครูเทียมเริ่มสอนวิธีการบรรเลงทรัมเป็ต (Trumpet) ให้กับเขา โดยใช้วิธีการฝึกไล่เสียงต่ำไปเสียงสูง เน้นให้ฝึกซ้ำ ๆ จนสามารถจดจำลักษณะกล้ามเนื้อปาก (Muscle Memory) รวมถึงตำแหน่ง และการกดนิ้ว (Fingering) ได้ ครูเทียมสอนด้วยการใช้โน้ตไทยคือ ด - ร - ม - ฟ - ซ - ล - ท - ด และต่อเพลง*คลื่นกระทบฝั่ง* 2 ชั้นให้กับสมศักดิ์ เป็นบทเพลงแรก โดยครูเทียมร้องทำนองเพลงให้ฟังก่อน (นอยเพลง) และเขาบรรเลงตามภายหลัง จากนั้นสมศักดิ์ สิทธิกุล เริ่มฝึกเครื่องดนตรีชนิดอื่น ได้แก่ บาริโทน (Baritone or Euphonium) คลาริเน็ต (Clarinet) อัลโตแซกโซโซน (Alto Saxophone) เมื่อเขาบรรเลงจนคล่องแล้วจึงได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกของวงศรีพายัพในตำแหน่งคนแตรอย่างเต็มตัว

ช่วงที่ 1 พ.ศ. 2518 - 2542 (ระยะก่อตั้งวง)

สมศักดิ์ สิทธิกุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550) มีโอกาสร่วมบรรเลงกับวงศรีพายัพหลายครั้ง เขาใช้วิธีครูพักลักจำสอบถามเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ จากเพื่อนร่วมวง แล้วนำมาฝึกฝนด้วยตนเองจนเกิดความชำนาญ ณ ช่วงเวลานั้นเขาได้สั่งสมประสบการณ์ต่าง ๆ มากมาย หลังจากนั้นเมื่อครูเทียม บุญธรรมเสียชีวิตเขาจึงเกิดแนวคิดที่จะก่อตั้งแตรวงเป็นของตนเองขึ้นในราวปี พ.ศ. 2518

ระยะเวลาระหว่างนั้นสมศักดิ์ สิทธิกุลยังคงอยู่ในแวดวงของแตรวงชาวบ้านในจังหวัดลำปางเสมอมา สำหรับช่วงก่อตั้งแตรวงคณะน้อย เขาสะสมเงินจากการแสดงแตรวงในงานต่าง ๆ รวมกับรายได้หลัก ซึ่งขณะนั้นสมศักดิ์ สิทธิกุล ประกอบอาชีพรับราชการ ตำแหน่งพนักงานขับรถ ประจำหน่วยงานองค์การบริหารส่วนจังหวัดลำปาง เพื่อซื้อเครื่องดนตรีเป็นของตนเอง โดยส่วนใหญ่เขาเลือกซื้อเครื่องดนตรีมือสองเพราะราคาไม่แพงนัก นอกจากนี้เขายังได้ถ่ายทอดประสบการณ์ความรู้ที่ตนเองมีให้กับคนในครอบครัวอีกด้วย โดยสอนให้ติ๋ม สิทธิกุล (ภรรยา) ฝึกบรรเลงบาริโทน และนายคมกฤช สิทธิกุล (ลูกชาย) ฝึกให้บรรเลงทรัมเป็ต (สมศักดิ์ สิทธิกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550) กล่าวได้ว่าสมาชิกในระยะก่อตั้ง

แตรวงคณะน้อยมีเพียง 3 คน โดยเป็นสมาชิกซึ่งมาจากครอบครัวทั้งสิ้นเป็นการสืบทอดความรู้ภายในครอบครัวจากรุ่นสู่รุ่น หลังจากนั้นเขาเริ่มชวนรุ่นพี่รุ่นน้องมาเป็นสมาชิกวงเพิ่มอีก แตรวงคณะน้อยจึงเป็นรูปเป็นร่างสมบูรณ์มากขึ้นในปี พ.ศ. 2542

ปี พ.ศ. 2542 แตรวงคณะน้อยมีสมาชิกหลัก ๆ จำนวนทั้งหมด 4 คน ซึ่งล้วนแต่เป็นคนใกล้ตัวของสมศักดิ์ สิทธิกุล บางส่วนมาจากกองดุริยางค์ค่ายสุรศักดิ์มนตรี และสมาชิกในครอบครัว โดยมีรายชื่อดังต่อไปนี้

1) สมศักดิ์ สิทธิกุล ตำแหน่งอัลโตแซกโซโฟน และหัวหน้าวง
2) ร้อยตรีชูชาติ ไชยวงศ์ (2490-2565) ตำแหน่งทรัมเป็ต (ภาพที่ 3)
3) สิบเอกสฤษณฐ์ มูลคำเครือ (2498-ปัจจุบัน) ตำแหน่งเทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) (ภาพที่ 4)
4) คมกฤช สิทธิกุล[2] (2513-ปัจจุบัน) ตำแหน่งทรอมโบน (Trombone) (ภาพที่ 5)

สำหรับตำแหน่งกลอง และเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ จะใช้เป็นนักดนตรีไม่ประจำ ส่วนติ๋ม สิทธิกุลรับตำแหน่งบาริโทน และนักร้องของวง ภายหลังมีหน้าที่ดูแลกิจการภายในครอบครัวจึงไม่ได้ร่วมบรรเลงกับวงเป็นประจำเหมือนแต่ก่อน (สมศักดิ์ สิทธิกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550)

สมาชิกแตรวงคณะน้อยในข้างต้น ส่วนใหญ่เป็นนักดนตรีที่เน้นทักษะการบรรเลงเป็นหลักกล่าวคือ เป็นนักดนตรีที่ไม่ได้ศึกษาดนตรีเป็นระบบแบบแผนอย่างสากล ไม่ได้เรียนเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรี โดยเน้นการฝึกฝน และเรียนรู้เทคนิคการบรรเลงจากประสบการณ์จริง นักดนตรีกลุ่มดังกล่าวใช้เวลาว่างจากการประกอบอาชีพหลักในการฝึกซ้อมเพื่อนำไปใช้ในการหารายได้เสริม สำหรับบางคนถือว่าเป็นการหาความสุขในช่วงวัยเกษียณอายุราชการ

ภาพที่ 3 ร้อยตรีชูชาติ ไชยวงศ์ นักดนตรีประจำตำแหน่งทรัมเป็ต
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์, 2551, น. 77)

[2] ด้วยความชอบส่วนตัวคมกฤช สิทธิกุลจึงผันตัวไปบรรเลงทรอมโบนแทนทรัมเป็ตในภายหลัง

ภาพที่ 4 สิบเอกสฤษณ์ฐ์ มูลคำเครือ นักดนตรีประจำตำแหน่งเทเนอร์แซกโซโซน
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์, 2551, น. 78)

ภาพที่ 5 คมกฤช สิทธิกุล นักดนตรีประจำตำแหน่งทรอมโบน
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์, 2551, น. 79)

ช่วงที่ 2 พ.ศ. 2543 - 2550

ช่วงระยะเวลานี้แตรวงคณะน้อยได้มีสมาชิกประจำวงเพิ่มจำนวน 2 คนได้แก่ สนธยา ทองคำฟู (2514-ปัจจุบัน) (ภาพที่ 6) ตำแหน่งกลอง สนธยากล่าวว่า ตนเองเป็นศิษย์ของสมศักดิ์ สิทธิกุล ซึ่งเริ่มจากการเรียนอัลโตแซกโซโซน และเครื่องดนตรีอื่น ๆ จากนั้นจึงได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกแตรวงคณะน้อย โดยส่วนตัวแล้วเขามีแนวคิดที่จะอนุรักษ์ และสืบสานแตรวงชาวบ้านให้กับคนรุ่นหลัง เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญในภูมิปัญญา และรากเหง้าทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งในจังหวัดลำปาง (สนธยา ทองคำฟู, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550) สมาชิกใหม่อีกคนหนึ่งคือ เทิดพงษ์ สุวรรณ (2521-ปัจจุบัน) (ภาพที่ 7) ตำแหน่งฉาบ และเครื่องประกอบจังหวะอื่น ๆ เทิดพงษ์ สุวรรณเข้าร่วมวงโดยการชักชวนของสนธยาอีกทีหนึ่ง ทำให้ ณ ตอนนั้นแตรวงคณะน้อยมีสมาชิกประจำครบทุกตำแหน่งโดยมีสมาชิกรวมทั้งสิ้น 6 คน

ภาพที่ 6 สนธยา ทองคำฟู นักดนตรีประจำตำแหน่งกลอง
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์,2551 , น. 81)

ภาพที่ 7 เทิดพงษ์ สุวรรณ นักดนตรีประจำตำแหน่งฉาบ และเครื่องประกอบจังหวะ
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์,2551 , น. 82)

ไม่เพียงเท่านั้นสำหรับช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่สมศักดิ์ สิทธิกุล และสมาชิกแตรวงคณะน้อยเริ่มตระหนักถึงปัญหาในชุมชนจึงหันมาให้ความสำคัญกับการพัฒนาสังคมด้วยดนตรี จากการสัมภาษณ์สมศักดิ์ สิทธิกุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550) เล่าว่า เยาวชนในหมู่บ้านใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการเล่นเกมส์ เสพสุรา ยาเสพติด เที่ยวกลางคืน และอบายมุขอื่น ๆ อีกมากมาย ซึ่งเป็นการใช้เวลาว่างที่ไม่เกิดประโยชน์ จากสภาพสังคมขณะนั้นทำให้เยาวชนมีความฟุ้งเฟ้อวัตถุนิยม ห่างวัด ขาดรากเหง้าทางศาสนา และวัฒนธรรม เขาเล็งเห็นปัญหาดังกล่าวจึงมีแนวคิดที่จะชักจูงเยาวชนในหมู่บ้านมาฝึกซ้อมดนตรี เพื่อส่งเสริมให้เยาวชนรักษาสืบทอดแตรวงชาวบ้าน และใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ โดยการนำสมาชิกในครอบครัว และเยาวชนในหมู่บ้านที่มีความสนใจมาฝึกซ้อมเครื่องดนตรีในแบบฉบับแตรวงชาวบ้าน

ด้วยเหตุข้างต้นสมศักดิ์ สิทธิกุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550) จึงดำเนินโครงการดนตรีดีกว่ายาเสพติดในปี พ.ศ. 2544 ซึ่งเป็นโครงการในระดับหมู่บ้าน โดยได้รับงบประมาณสนับสนุนด้านอุปกรณ์จากผู้ใหญ่ธวัชชัย ปินตาสี และร้อยตำรวจตรีเมธี ดอกผึ้ง จากการที่เยาวชนในหมู่บ้านได้เข้าร่วมโครงการดนตรีดีกว่ายาเสพติดเป็นระยะเวลา 2 ปี ทำให้เยาวชนมีโอกาสได้รับใช้สังคมมาโดยตลอด ทั้งงานมงคล และงานอวมงคล (ภาพที่ 8)

ภาพที่ 8 แตรวงเยาวชนบรรเลงในงานศพในหมู่บ้านพระเจ้าทันใจ
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์,2551 , น. 72)

นอกจากโครงการข้างต้นแล้ว แตรวงชาวบ้านคณะน้อยยังบำเพ็ญประโยชน์ให้กับนักเรียนของโรงเรียนชุมชนบ้านท่าแหน อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง (ภาพที่ 9) โดยสมศักดิ์ สิทธิกุล และสมาชิกแตรวงคณะน้อยร่วมกันเข้าไปช่วยสอนให้เด็กนักเรียนฝึกบรรเลงเครื่องดนตรีตะวันตก และส่งเสริมให้รู้จักวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร สมศักดิ์ฝึกเด็กกลุ่มหนึ่งเพื่อบรรเลงแบบแตรวงชาวบ้านให้กับโรงเรียนบ้านท่าแหน โดยใช้เวลาหลังเลิกเรียนในการฝึกซ้อมทุกวัน เขากล่าวอีกว่า ณ ตอนนั้นมีเวลาในการสอนเด็กน้อยมาก ส่งผลให้ไม่ได้สอนแบบโน้ตสากล แต่สอนเด็กแบบใช้โน้ตตัวเลขแทน เนื่องจากต้องการให้เด็กสามารถบรรเลงบทเพลงได้ในเวลาอันจำกัด (สมศักดิ์ สิทธิกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 17 มีนาคม 2550)

ภาพที่ 9 การฝึกซ้อม และสอนเยาวชนโรงเรียนชุมชนบ้านท่าแหน โดยสนธยา ทองคำฟู
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์,2551 , น. 73)

แตรวงชาวบ้านของเยาวชนโรงเรียนชุมชนบ้านท่าแหน ถนนลำปาง แม่ทะ อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง ได้เข้าประกวดแข่งขันแตรวงชาวบ้านของเด็กประถมที่จังหวัดพิษณุโลกเมื่อวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2550 และได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 3 อีกด้วย จากการสัมภาษณ์คมกฤช สิทธิกุล (การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 สิงหาคม 2550) หนึ่งในสมาชิกแตรวงคณะน้อย และเป็นผู้ฝึกสอนหลักกล่าวว่า สำหรับการเข้าร่วมประกวดในครั้งนี้มีข้อจำกัดหลายอย่าง นักเรียนที่มาเข้าร่วมกิจกรรมไม่มีพื้นฐานทางดนตรี และมีระยะเวลาการฝึกซ้อมเพียง 1 เดือนเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ด้วยกิจกรรมดังกล่าวทำให้เยาวชนได้เกิดการเรียนรู้ สั่งสมประสบการณ์นอกห้องเรียน และซึมซับวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านได้เป็นอย่างดี

ช่วงที่ 3 พ.ศ. 2551 - ปัจจุบัน

ตลอดระยะเวลาหลายปีตั้งแต่ช่วงก่อตั้งวงแตรวงคณะน้อย (ภาพที่ 10) ได้ออกแสดง และรับใช้สังคมอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นงานมงคล และงานอวมงคล ส่วนใหญ่เป็นกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เช่น งานแห่ยกช่อฟ้า วัดวังหม้อ (ภาพที่ 11) งานแห่ผ้าป่าสามัคคีวัดวังหม้อ (ภาพที่ 12) และงานแห่บวชนาค วัดเชตะวัน (ภาพที่ 13) เห็นได้ว่าแตรวงคณะน้อยมักจะถูกว่าจ้างให้บรรเลงนำขบวนมากกว่าการนั่งบรรเลง ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของวงส่งผลให้ไม่มีข้อจำกัดเรื่องของพื้นที่ในการแสดง และบางครั้งอาจมีนักดนตรีไม่ประจำมาช่วยบรรเลงเสริม หรือบรรเลงแทนสมาชิกหลักอีกด้วย

ภาพที่ 10 แตรวงคณะน้อย
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์, 2551, น. 74)

ภาพที่ 11 งานแห่ยกช่อฟ้า วัดวังหม้อ ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง
ที่มา: (พรสวรรค์ จันทะวงศ์, 2551, น. 84)

ภาพที่ 12 งานแห่ผ้าป่าสามัคคี วัดวังหม้อ ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง
ที่มา: คณะผู้เขียน

ภาพที่ 13 งานแห่บวชนาค วัดเชตะวัน ตำบลหัวเวียง อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง
ที่มา: คณะผู้เขียน

บทเพลงที่แตรวงคณะน้อยใช้ในการบรรเลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงไทยเดิม และเพลงสมัยนิยม โดย พรสวรรค์ จันทะวงศ์ (2551, น. 88-89) กล่าวว่าจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม และมีส่วนร่วมในการแสดงงานต่าง ๆ ของแตรวงคณะน้อย พบว่าบทเพลงที่บรรเลงมีความหลากหลายทั้งไทยเดิม ลูกทุ่ง ลูกกรุง และเพลงสตริงที่ได้รับความนิยม ณ ช่วงเวลานั้น โดยสามารถจัดรายการเพลงตามลักษณะงานดังนี้

1) งานมงคล ได้แก่ งานบวช งานขึ้นบ้านใหม่ งานแห่กฐิน งานแห่ขันหมาก จะบรรเลง

- เพลง*คลื่นกระทบฝั่ง* 2 ชั้น
- เพลง*กราวตะลุง*

- เพลงแห่
- เพลงรำวงต่าง ๆ
- เพลงสมัยนิยม

2) งานอวมงคล ส่วนใหญ่เป็นงานศพโดยจะบรรเลง

- เพลง*มอญอ้อยอิ่งเถา*
- เพลง*จีน* (ทำนองจีนเดิม)
- เพลง*ธรณีกรรแสง*
- เพลง*เขมรโพธิสัตว์*
- เพลงลูกกรุง เช่น *ทะเลไม่เคยหลับ, เพลงถึงม้วยดิน* เป็นต้น

ทั้งนี้แตรวงคณะน้อยไม่มีรูปแบบการบรรเลงตายตัว ส่วนใหญ่ขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ณ ขณะนั้นตอนแสดงจริงว่าเป็นอย่างไร บางครั้งอาจบรรเลงบทเพลงเดิมวนซ้ำ 2-3 รอบ เรียงลำดับจากเพลงช้าไปหาเร็ว หรือสลับเพลงกันไปมาตามความเหมาะสม

ต่อมาร้อยตรีชูชาติ ไชยวงศ์ สมาชิกแตรวงคณะน้อยตำแหน่งทรัมเป็ตได้เสียชีวิตในปี พ.ศ. 2565 ประกอบกับสมศักดิ์ สิทธิกุล รวมถึงสมาชิกวงคนอื่น ๆ เริ่มมีปัญหาสุขภาพ และอายุมากขึ้น จึงเริ่มลดการรับงานแสดงของวง จากนั้นสมาชิกแตรวงคณะน้อยได้แยกย้ายกัน จนในปัจจุบันนี้แตรวงคณะน้อยได้หยุดกิจการ และยุบวงเป็นที่เรียบร้อย อย่างไรก็ดีวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านในจังหวัดลำปางไม่ได้สูญหายไปพร้อมกับแตรวงคณะน้อย แต่ยังคงได้รับการสืบทอดต่อโดยสนธยา ทองคำฟูซึ่งเป็นสมาชิกเดิมของแตรวงคณะน้อย

สนธยา ทองคำฟู (การสื่อสารส่วนบุคคล, 1 พฤษภาคม 2566) กล่าวว่า หลังจากแยกตัวออกมาจากแตรวงคณะน้อย เขาได้ทำตามเจตนารมณ์ของตนเองที่จะอนุรักษ์ และสืบสานวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านให้กับคนรุ่นหลังในจังหวัดลำปาง โดยเขานำความรู้ และประสบการณ์ได้ที่เรียนรู้จากแตรวงคณะน้อยมาต่อยอด ด้วยการก่อตั้งแตรวงลูกแม่วัง (แตรวงลูกแม่วังอนุรักษ์) ขึ้น (ภาพที่ 14) วงดังกล่าวเป็นการรวมตัวกันของนักดนตรีหลากหลายวัย ไม่ได้มีนักดนตรีประจำเหมือนอย่างแตรวงคณะน้อย ในปัจจุบันแตรวงลูกแม่วังยังคงรับบรรเลงงานต่าง ๆ อีกทั้งประยุกต์ใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าหลายชนิดเข้ามาผสมในวงด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ อิเล็กโทน (Electone) เพื่อให้วงมีความไพเราะน่าฟัง และมีสุ้มเสียงที่ร่วมสมัยมากขึ้น

ภาพที่ 14 แตรวงลูกแม่วัง (แตรวงลูกแม่วังอนุรักษ์)
ที่มา: คณะผู้เขียน

สรุป

จากที่กล่าวมาทั้งหมดแตรวงคณะน้อยเป็นแตรวงชาวบ้านในพื้นที่ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง ก่อตั้งโดยสมศักดิ์ สิทธิกุล เขาได้รับความรู้ และสั่งสมประสบการณ์จากการเป็นสมาชิกวงศรีพายัพของครูเทียม บุญธรรม ด้วยความที่มีใจรักในแตรวงชาวบ้านจึงเริ่มถ่ายทอดความรู้ให้กับสมาชิกในครอบครัว และชักชวนคนใกล้ตัวเข้ามาร่วม จนสามารถก่อตั้งแตรวงคณะน้อยได้สำเร็จ โดยภาพรวมแตรวงคณะน้อยไม่ได้มีความแตกต่างจากแตรวงคณะอื่น ๆ มากนัก แต่เป็นวงที่เกิดจากการสืบทอดภายในครอบครัว และคนใกล้ชิด อีกทั้งยังตระหนักถึงการพัฒนาสังคม และมีเจตนารมณ์ในการเผยแพร่วัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านให้กับคนรุ่นหลังอีกด้วย ถึงแม้ปัจจุบันแตรวงคณะน้อยจะยุบวงไปแล้ว แต่เจตนารมณ์นั้นยังคงถูกส่งต่อผ่านสนธยา ทองคำฟูสมาชิกเดิมของแตรวงคณะน้อย ถือได้ว่าเป็นการสืบสานวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านในจังหวัดลำปางให้คงอยู่เพื่อรับใช้สังคมจากรุ่นสู่รุ่น พ่อสู่ลูก และครูสู่ศิษย์จนถึงปัจจุบัน

บรรณานุกรม

คมกฤช สิทธิกุล. (2550, 10 สิงหาคม). สมาชิกแตรวงคณะน้อยตำแหน่งทรอมโบน [บทสัมภาษณ์].

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2554). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

พรสวรรค์ จันทะวงศ์. (2551). *แตรวงชาวบ้าน: กรณีศึกษา แตรวงคณะน้อย ตำบลต้นธงชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง* . วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา. กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). *เพลงดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ: สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.* นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

พูนพิศ อมาตยกุล และณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2559). *แตรสยาม.* กรุงเทพ: สายธุรกิจโรงพิมพ์.

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2558). บทบาทแตรวงทหารกับวัฒนธรรมดนตรีของไทย. *วารสารดนตรีและการแสดง*, *1*(1), 66-79

สนธยา ทองคำฟู. (2550, 17 มีนาคม). สมาชิกแตรวงคณะน้อยตำแหน่งกลอง [บทสัมภาษณ์].

_____. (2566, 1 พฤษภาคม). สมาชิกแตรวงคณะน้อยตำแหน่งกลอง [บทสัมภาษณ์].

สมศักดิ์ สิทธิกุล. (2550, 17 มีนาคม). ผู้ก่อตั้ง และหัวหน้าแตรวงคณะน้อย [บทสัมภาษณ์].

ศักดิ์เสริญ รัตนชัย. (2549, 25 พฤษภาคม). ผู้เชี่ยวชาญที่ปรึกษา สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง [บทสัมภาษณ์].

การสำรวจและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติในชุมชนกะเหรี่ยงบ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ แบบครบวงจร

A comprehensive survey and collection of plants that give natural dyes to cotton fabrics in the Karen Community, Ban Pong Sami, Mae Win Sub-district, Mae Wang District, Chiang Mai Province

ภัทรศิลป์ สุกัณศีล[1]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้เป็นส่วนหนึ่งของ โครงการสำรวจและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติในชุมชนกะเหรี่ยง บ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ แบบครบวงจร มีวัตถุประสงค์ เพื่อสนองพระราชดำริโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริฯ (อพ.สธ.) เพื่อศึกษารวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติในชุมชนและบันทึกเป็นฐานทรัพยากรด้านไม้ย้อมสีธรรมชาติ เพื่อถ่ายทอดข้อมูลและส่งเสริมการใช้สีย้อมตามธรรมชาติในกระบวนการทอและผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายของชุมชน และเพื่อสร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์พันธุ์พืชและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวปกากะญอด้านการทอผ้าฝ้ายให้คงอยู่สืบไป โดยมีกลุ่มเป้าหมายที่เข้าร่วมโครงการคือกลุ่มทอผ้าสตรีในชุมชนบ้านโป่งสมิต มีขั้นตอนดำเนินกิจกรรมในโครงการ ดังนี้ 1) กิจกรรมสำรวจและรวบรวมข้อมูลพันธุ์พืชที่พบในชุมชน 2) กิจกรรมการบรรยายให้ความรู้ด้านการย้อมสีผ้าฝ้าย 3) กิจกรรมทดลองการย้อมผ้าฝ้ายกับพันธุ์พืชชนิดต่าง ๆ และพัฒนาผลิตภัณฑ์ 4) กิจกรรมพัฒนาช่องทางการประชาสัมพันธ์สินค้าผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติของชุมชน และ 5) การจัดทำหนังสือรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติในชุมชนโป่งสมิต ผลของการดำเนินโครงการ ได้แก่ 1) กลุ่มทอผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติจากชุมชนโป่งสมิต 1 กลุ่ม 2) ต้นแบบการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติจากพันธุ์พืชในชุมชน และ 3) หนังสือรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติในชุมชนโป่งสมิต

คำสำคัญ: การสำรวจ, รวบรวมพันธุ์พืช, สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติ, ชุมชนกระเหรี่ยง

Abstract

This article is part of a comprehensive survey and collection of plants that give natural dyes to cotton fabrics in the Karen Community, Ban Pong Sami, Mae Win Sub-district, Mae Wang District, Chiang Mai Province. Rajadamri (Aor.Por.Sor.Tor.), to study and collect plant species that give natural dyes in the community and record them as a natural dyed wood resource base, to convey information and to promote the use of natural dyes in the weaving process and cotton products of the community, and to create awareness of plant conservation and preserve the local wisdom of the Pakayo people in cotton weaving to remain in existence. The target group participating in the project is the women's weaving group in Ban Pong Sami community. There are steps to carry out activities in the project as follows: 1) exploration and collection of plant species found in the community activities 2) lecture activities on cotton dyeing

[1] สาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, E-mail : gimmig08@gmail.com

knowledge 3) experimental activities on cotton dyeing with different plant varieties and product development 4) development channels activities to promote natural dyed cotton products of the community and 5) the preparation of a collection of plants that produce natural dyes in the Pong Sami community. The results of the project are 1) a natural dyed cotton weaving group from the Pong Sami community, 2) prototype for development of naturally dyed cotton products from community plants, and 3) a collection of plant species that naturally dye in the Pong Sami community.

Keywords: survey, collection of plants, natural dyed cotton fabrics, Karen Community

1. บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของโครงการ

มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ได้รับพระราชานุญาติให้จัดตั้งศูนย์ประสานงานโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริขึ้นเพื่อสนองพระราชดำริของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการดำเนินงานโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริฯ และเพื่อให้บริการวิชาการสู่ท้องถิ่นในด้านการอนุรักษ์และศึกษาการใช้ประโยชน์จากทรัพยากร อีกทั้งเป็นการขยายผลการดำเนินงานสู่ชุมชนและปลูกฝังจิตสำนึกของเยาวชน ตลอดจนสร้างเครือข่ายชุมชนในการอนุรักษ์ทรัพยากรชุมชน อันจะส่งผลให้เกิดการพัฒนาและการอนุรักษ์ทรัพยากรให้เกิดประโยชน์อย่างยั่งยืนแก่ประเทศชาติ (โครงการ อพ.สธ., 2559 หน้า 10)

บ้านโป่งสมิตเป็นหมู่บ้านที่อยู่ในพื้นที่เป้าหมายอีกแห่งหนึ่งของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ในการพัฒนาท้องถิ่นภายใต้ยุทธศาสตร์ “โป่งสมิตโมเดล” (มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2566) มีพันธกิจขับเคลื่อนกลไกยุทธศาสตร์เพื่อสร้างรายได้ให้กับชุมชม โดยมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่เป็นผู้ให้บริการวิชาการพัฒนาผลิตภัณฑ์ท้องถิ่น ด้วยการดำเนินการในรูปแบบการวิจัยและการบริการวิชาการ โดยมีแนวทางการพัฒนาเชิงพื้นที่ (Area Based Collaborative approach) ให้ประชาชนเข้ามามีส่วนร่วมดำเนินการร่วมกับมหาวิทยาลัย (สีลาภรณ์ บัวสาย, 2557 หน้า 123) เพื่อยกระดับมาตรฐานผลิตภัณฑ์ชุมชนให้มีคุณภาพสูงขึ้น โดยพัฒนาศักยภาพกลุ่มทอผ้าสตรีในชุมชนให้มีองค์ความรู้ความเข้าใจในด้านการทอผ้าย้อมผ้าด้วยสีจากพืชพันธุ์ตามธรรมชาติที่พบได้โดยทั่วไปในชุมชน ซึ่งนอกเหนือจากเป็นการลดค่าใช้จ่ายในการผลิตแล้วยังเป็นการช่วยให้เกิดจิตสำนึกในการการอนุรักษ์พันธุ์พืชพื้นเมืองที่ให้สีต่าง ๆ ในการย้อมผ้าโดยวิธีธรรมชาติ และยังช่วยให้คนในชุมชนสนใจศึกษาและอนุรักษ์ภูมิปัญญาการทอผ้าฝ้ายตามภูมิปัญญาดั้งเดิม ให้เรียนรู้การนำผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายที่ย้อมโดยสีตามธรรมชาติมาผสมผสานกับศาสตร์สมัยใหม่ทั้งด้านการออกแบบและการตัดเย็บ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางการดำเนินงาน 3 กรอบ 8 กิจกรรมของโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี (โครงการ อพสธ. มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2566) และตามวิสัยทัศน์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ที่มุ่งมั่นในการพัฒนาท้องถิ่นด้านเศรษฐกิจ สังคม และสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะมิติด้านเศรษฐกิจที่มุ่งส่งเสริมและสนับสนุนให้ชุมชนมีอาชีพเสริม มีรายได้ เพื่อยกระดับการพัฒนาคุณภาพชีวิตและเศรษฐกิจชุมชนท้องถิ่น บนฐานทรัพยากรทางธรรมชาติ วัฒนธรรมและภูมปัญญาดั้งเดิมสู่ความมั่นคงและยั่งยืนต่อไป

จากการลงพื้นที่สำรวจบริบทชุมชนกระเหรี่ยง บ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อำเภอแม่วาง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อวันที่ 27-28 มิถุนายน 2563 ณ ลานเอนกประสงค์บ้านโป่งสมิตต ตำบลแม่วิน อำเภอแม่วาง จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อรับทราบถึงปัญหาและความต้องการของชุมชน จากการประชุมร่วมกับผู้นำและตัวแทนของชุมชน ทำให้ทราบว่าประชากรในพื้นที่ส่วนใหญ่ประกอบอาชีพเกษตรกรรม เช่น เช่น การปลูกข้าว การทำไร่หมุนเวียน การปลูกผักกาดหอมห่อของโครงการหลวง การเลี้ยงสัตว์ และการปลูกพืชอื่น ๆ นอกจากนี้กลุ่มสตรีมีรายได้เสริมจากการทอผ้าและตัดเย็บเสื้อผ้าตามวัฒนธรรมแบบชนเผ่า

กระเหรี่ยง แต่การผลิตและการจำหน่ายยังมีจำนวนไม่มาก เพราะขาดองค์ความรู้ด้านการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ ประกอบกับวัตถุดิบที่ใช้ในการผลิตมีราคาสูงเพราะต้องซื้อฝ้ายสำเร็จรูปและมีการมัดย้อมด้วยสารเคมี จึงไม่ค่อยเป็นที่ต้องการของตลาด สมาชิกกลุ่มสตรีทอผ้าส่วนมากเป็นวัยรุ่นอายุประมาณ 23-35 ปี ที่เรียนรู้วิถีการทอผ้าจากการจดจำและบอกต่อ ๆ กันมาจากรุ่นสู่รุ่น ด้วยภาระที่ต้องดูแลบุตรและทำงานในไร่นา รับจ้างนอกพื้นที่ จึงไม่ได้มีเวลาในการเรียนรู้เรื่องการมัดย้อมผ้าตามภูมิปัญญาดั้งเดิมของชุมชน ขาดการสืบสานต่อ อีกทั้งปัญหาของผู้ผลิตผ้าทอคือ ขาดการส่งเสริมพัฒนาให้เกิดรูปแบบลวดลายใหม่ ๆ และปัญหาด้านคุณภาพของผ้าทอ ทำให้ไม่เป็นที่สนใจของผู้บริโภคและไม่มีช่องทางในการจำหน่ายอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการที่นักท่องเที่ยวเข้ามาในพื้นที่ ผู้ดำเนินโครงการได้เก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ใหญ่บ้าน และตัวแทนของผู้ผลิตผ้าทอ พบว่าปัญหาและความต้องการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าทอ ดังตาราง ที่ 1 ใช้วัตถุที่ใช้ในการผลิตมีราคาสูง รูปแบบของผลิตภัณฑ์ผ้าทอยังคงรูปแบบเดิม ๆ ถึงแม้จะมีอัตลักษณ์ของชุมชน นอกจากนี้ยังขาดการส่งเสริมของภาครัฐเพื่อช่วยพัฒนาฝีมือให้กลุ่มผ้าทอสามารถผลิตผ้าทอตามความต้องการของผู้บริโภค

ดังนั้นเป้าหมายของโครงการนี้จึงเป็นการนำอัตลักษณ์ในท้องถิ่นมาวิเคราะห์หาแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าทอสีจากธรรมชาติ โดยมีแนวคิดที่ต้องการให้หมู่บ้านมีผลิตภัณฑ์ที่ใช้วัตถุดิบทรัพยากรของท้องถิ่น ลดปัญหาการอพยพย้ายถิ่นฐานไปสู่เมืองใหญ่ เป็นการสร้างเศรษฐกิจชุมชนให้เกิดขึ้นเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับการพัฒนาเศรษฐกิจพอเพียงตามแนวพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชการที่ 9 (ณฐพงศ์ ใจซื่อตรง, 2563 หน้า 123) ด้วยการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม โดยมีองค์การบริหารส่วนตำบลแม่วินในส่วนของภาครัฐ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ในส่วนของภาคการศึกษา และชุมชนกระเหรี่ยงบ้านโป่งสมิตในส่วนของภาคประชาชน

ตารางที่ 1 ปัญหาและความต้องการของผู้ผลิตทอผ้าโป่งสมิตต

ประเด็นเนื้อหา	ความต้องการ	ผลกระทบที่เกิดขึ้น
กระบวนการผลิตภัณฑ์ผ้าทอ	1) การออกแบบพัฒนาผลิตภัณฑ์	1) รูปแบบและลวดลายผ้าทอสะท้อนถึงอัตลักษณ์ของชุมชนแต่ยังอยู่ในกลุ่มนักท่องเที่ยว ยังไม่ตอบสนองความต้องการของตลาดในกลุ่มอื่น เช่น ต่างประเทศ วัยรุ่น วัยทำงาน
	2) เทคนิคการย้อมสี	2) ทักษะในการย้อมสีผ้าทอยังไม่เพียงพอส่งผลให้เกิดปัญหาการผลิตในขั้นตอนการย้อมสีต้องซื้อวัตถุดิบจากที่อื่น
	3) วัสดุที่ใช้ในการผลิต	3) วัสดุเส้นด้ายสีมีราคาแพง และแหล่งผลิตในท้องถิ่นมีน้อย

ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

1.2 วัตถุประสงค์ของโครงการ

1.2.1 เพื่อสนองพระราชดำริโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริฯ (อพ.สธ.)

1.2.2 เพื่อศึกษาและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติที่พบได้โดยทั่วไปในชุมชนโป่งสมิตบันทึกเป็นฐานทรัพยากรด้านไม้ย้อมสีธรรมชาติ

1.2.3. เพื่อเป็นการถ่ายทอดข้อมูลและส่งเสริมการใช้สีย้อมตามธรรมชาติในกระบวนการทอและผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายของชุมชน

1.2.4. เพื่อสร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์พันธุ์พืชและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวปกาเกอะญอด้านการทอผ้าฝ้ายให้คงอยู่สืบไป

2. ขั้นตอนการดำเนินงานโครงการ

โครงการสำรวจและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติในชุมชนกะเหรี่ยง บ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ แบบครบวงจร ดำเนินโครงการโดยคำนึงถึงบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของชุมชนเป็นรากฐาน (สีลาภรณ์ บัวสาย, 2557 หน้า 128) การดำเนินงานจึงเน้นความเป็นปกติในการดำเนินชีวิตประจำวันของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก เนื่องจากมิต้องการให้การบริการวิชาการแก่สังคมในครั้งนี้ เป็นการเพิ่มภาระงานให้กับชุมชนโดยปราศจากความเข้าใจและละเลยความต้องการที่แท้จริงของกลุ่มเป้าหมาย ดังนั้นกิจกรรมทั้ง 5 กิจกรรมของโครงการจึงเกิดขึ้นด้วยความเห็นพ้องต้องกันระหว่างผู้รับผิดชอบโครงการและสมาชิกกลุ่มผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติบ้านโป่งสมิต ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการดำเนินโครงการในครั้งนี้ คือ 1) กิจกรรมสำรวจและรวบรวมข้อมูลพันธุ์พืชที่พบในชุมชน 2) กิจกรรมการบรรยายให้ความรู้ด้านการย้อมสีผ้าฝ้าย 3) กิจกรรมทดลองการย้อมผ้าฝ้ายกับพันธุ์พืชชนิดต่าง ๆ และพัฒนาผลิตภัณฑ์ 4) กิจกรรมพัฒนาช่องทางการประชาสัมพันธ์สินค้าผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติของชุมชนโดยบูรณาการร่วมกับกลุ่มธุรกิจท่องเที่ยวและระบบสารสนเทศของเทศบาลตำบลแม่วิน และจัดทำ VTR ภูมิปัญญาสีย้อมผ้าจากพืชท้องถิ่นทุกขั้นตอน และ 5) จัดทำหนังสือรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติในชุมชนโป่งสมิตรายละเอียดโดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

2.1.1 กิจกรรมสำรวจและรวบรวมข้อมูลพันธุ์พืชที่พบในชุมชน

ในกิจกรรมนี้มีขั้นตอนทั้งหมด 3 ขั้นตอน คือ

2.1.1.1 การประชุมทีมงานวางแผนโครงการก่อนลงพื้นที่

การดำเนินการประชุมทีมงานทั้งหมด โดยบูรณาการร่วมกันระหว่างสาขาศิลปะการแสดงและสาขาการท่องเที่ยวและโรงแรม เป็นอาจารย์ในคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สาขาศิลปะการแสดง 2 คน และ ภาควิชาการท่องเที่ยวและโรงแรม 4 คน เพื่อวางแผนในการดำเนินกิจกรรมทั้งหมด โดยแบ่งหน้าที่รับผิดชอบจองผู้รับผิดชอบโครงการในส่วนการประสานงานกลุ่มเป้าหมายและการสำรวจพื้นที่ การติดต่อวิทยากร การจัดทำ VTR การจัดทำหนังสือรวบรวมข้อมูลพันธ์พืชพื้นถิ่น การจัดหาวัสดุอุปกรณ์และการจัดทำเอกสาร โดยมีการบูรณาการการเรียนการสอนของนักศึกษาสาขาต่าง ๆ ที่อาจารย์ผู้รับผิดชอบโครงการได้ทำการสอนในภาคเรียนนั้น ได้แก่ นักศึกษาและอาจารย์สาขาวิชาศิลปะการแสดง ในรายวิชาการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง ร่วมกับนักศึกษาและอาจารย์ภาควิชาท่องเที่ยวและการโรงแรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ และนักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ เป็นทีมวิทยากรให้ความรู้ด้านการพัฒนาผลิตภัณฑ์และการสร้างสื่อเพื่ออนุรักษ์ภูมิปัญญาสีย้อมผ้าจากพืชท้องถิ่น

นักศึกษาสาขาการท่องเที่ยวและโรงแรม จำนวน 1 คน ในการสำรวจข้อมูลพื้นฐาน

นักศึกษาสาขาศิลปะการแสดง จำนวน 18 คน ในการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลพื้นฐาน

นักศึกษาคณะวิทยาการการจัดการ สาขานิเทศศาสตร์ จำนวน 2 คน ในการจัดทำสื่อ

2.1.1.2 การจัดทำโฟกัสกรุ๊ปชาวบ้านในชุมชน

ผู้รับผิดชอบโครงการได้ทำการประสานงานไปยังรองนายกองค์การบริหารส่วนตำบลแม่วิน อำเภอแม่วาง จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นทั้งผู้ปฏิบัติงานในชุมชนและยังเป็นสมาชิกกลุ่มผ้าฝ้ายทอมือฯ เพื่อขออนุญาตดำเนินการในพื้นที่บ้านโป่งสมิต ชี้แจงวัตถุประสงค์ของการดำเนินโครงการ และขอความอนุเคราะห์สถานที่และประชาสัมพันธ์ชาวบ้านชุมชนโป่งสมิตและห้วยข้าวลีบเข้าร่วมโฟกัสกรุ๊ป ในวันที่ 27-28 มิถุนายน 2563 ซึ่งได้รับความอนุเคราะห์และความร่วมมืออย่างดียิ่ง โดยมีผู้เข้าร่วมโครงการจำนวน 60 คน มีอาจารย์ผู้รับผิดชอบโครงการและนักศึกษาทำหน้าที่ลงทะเบียนผู้เข้าร่วมกิจกรรม และถ่ายภาพ พร้อมทั้งบริการอาหารว่างแก่กลุ่มเป้าหมาย ผู้รับผิดชอบโครงการกล่าวแนะนำโครงการและชี้แจงรายละเอียดของ

กิจกรรม จากนั้นวิทยากรเริ่มต้นดำเนินกิจกรรมสนทนากลุ่มเพื่อจัดเก็บประวัติความเป็นมาและข้อมูลพื้นฐานของกลุ่มผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติบ้านโป่งสมิตและห้วยข้าวลีบ ดำเนินการเพื่อจัดทำทิศทางและความต้องการของโครงการ ผู้รับผิดชอบโครงการได้ทำการสรุปกิจกรรมให้กับผู้เข้าร่วมโครงการได้รับทราบ เพื่อสร้างความเข้าใจให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันและเป็นการตรวจสอบข้อมูลที่ได้รับไปพร้อม ๆ กัน หากมีสิ่งใดขาดตกบกพร่องช่วงเวลาดังกล่าวจะเป็นช่วงที่สามารถเพิ่มเติมสิ่งเหล่านั้นด้วยเช่นกัน เพื่อชี้แจง รับฟัง ร่วมแสดงความคิดเห็นจากกลุ่มเป้าหมาย ทำให้ได้รับทราบทิศทางของความต้องการในโครงการถูกต้องครบถ้วนตามความต้องการของกลุ่มสมาชิกอย่างแท้จริง

ภาพที่ 1 การโฟกัสกรุ๊ป
ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

2.1.1.3 การลงพื้นที่เก็บข้อมูล

คณะผู้ดำเนินโครงการทั้งอาจารย์และนักศึกษาได้เดินทางไปหมู่บ้านโป่งสมิตเพื่อสำรวจบริบทของชุมชน เข้าไปทำความรู้จักกับชุมชนแบบใกล้ชิดมากขึ้นกว่าช่วงเวลาของการเขียนโครงการเพื่อขอการรับการสนับสนุนงบประมาณ เนื่องจากต้องการระดมแลกเปลี่ยนความคิดเห็นของกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งผู้ดำเนินโครงการได้ประสานงานกับพ่อหลวงเพื่อเรียกประชุมกลุ่มแม่บ้านทอผ้าและสร้างความเข้าใจโครงการอีกครั้ง หลังจากนั้นคณะผู้ดำเนินโครงการได้ทำการสำรวจพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติ ผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือ มีการระดมความคิดและทราบปัญหาที่แท้จริงเพื่อปรับกิจกรรมให้เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายมากที่สุด โดยมีผู้รับผิดชอบโครงการเป็นผู้ดำเนินรายการ

ภาพที่ 2 สำรวจบริบทของชุมชน ก) ผลิตภัณฑ์ผ้าทอ ข) โฟกัสกรุ๊ปกลุ่มสตรีทอผ้าบ้านโป่งสมิต
ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

คณะผู้ดำเนินโครงการได้เดินทางไปยังกลุ่มแม่บ้านผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติบ้านห้วยอีค่าง ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีศักยภาพและดำเนินการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติ โดยได้เข้าร่วมโครงการอพ.สธ. เมื่อปี 2562 ซึ่งผู้ดำเนินโครงการได้ประสานงานเพื่อนำองค์ความรู้ของกลุ่มมาเป็นต้นแบบและบูรณาการในการวางแผนและออกแบบกิจกรรมให้กับกลุ่มเป้าหมายในโครงการนี้

ภาพที่ 2 กลุ่มแม่บ้านผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติบ้านห้วยอีค่าง

ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

2.1.2 กิจกรรมการบรรยายให้ความรู้ด้านการย้อมสีผ้าฝ้าย

ผู้ดำเนินโครงการได้จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการให้แก่กลุ่มผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติบ้านโป่งสมิต ในหัวข้อเรื่อง "ความรู้เรื่องการย้อมสีผ้าฝ้ายจากพืชธรรมชาติ" "เทคนิคการย้อมสีฝ้ายจากพืชธรรมชาติ" และ "การพัฒนาผลิตภัณฑ์สินค้าจากผ้าและการตลาด Digital Marketing online" เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการพัฒนาและเสริมสร้างรายได้จากผลิตภัณฑ์ในชุมชน ในการอบรมครั้งนี้ได้รับเกียรติจากวิทยากรภายในและภายนอกมหาวิทยาลัยมาเผยแพร่ความรู้ ซึ่งทางโครงการได้รับการอนุเคราะห์สถานที่จากฮับแม่วิน ซึ่งเป็นเครือข่ายของกลุ่มทอผ้าหลายกลุ่มในอำเภอแม่วางมารวมตัวกัน เพื่อจัดเป็นศูนย์กลางในการจัดจำหน่ายสินค้าของสมาชิก ซึ่งผู้ดำเนินโครงการได้ดำเนินการในการจัดอบรมและเปิดให้ผู้สนใจที่นอกเหนือจากกลุ่มเป้าหมายเข้าร่วมฟังการบรรยายในครั้งนี้ด้วย นอกจากจะสร้างความสัมพันธ์อันดีกับกลุ่มเครือข่าย ยังเป็นการเปิดช่องทางให้กับกลุ่มผ้าฝ้ายทอมือและย้อมสีธรรมชาติบ้านโป่งสมิตและห้วยข้าวลีบได้เข้าใจร่วมมือกับกลุ่มเครือข่ายเพื่อกระจายสินค้าของกลุ่ม

2.1.3 **กิจกรรมทดลองการย้อมผ้าฝ้ายกับพันธุ์พืชชนิดต่าง ๆ และพัฒนาผลิตภัณฑ์**

ผู้ดำเนินโครงการได้จัดกิจกรรมในการย้อมผ้าฝ้ายกับพันธุ์พืชธรรมชาติ ซึ่งเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมของกระเหรี่ยง ในการสำรวจเบื้องต้นพบว่ากลุ่มทอผ้าบ้านโป่งสมิตยังขาดแคลนความรู้เรื่องการย้อมผ้าฝ้ายด้วยสีจากพันธุ์พืชธรรมชาติ และจะซื้อเส้นด้ายย้อมสีเคมีจากกาดหลวงเชียงใหม่มาทอเครื่องนุ่งห่ม เพราะนอกจากจะให้สีสดใสและยังสะดวกรวดเร็ว ทางผู้ดำเนินโครงการได้ทำความเข้าใจของการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาการย้อมผ้าฝ้ายกับพันธุ์พืชธรรมชาติในชุมชน (นวลแข ปาลิวนิช, 2542 หน้า 10-15) นอกจากจะเพิ่มมูลค่าของสินค้าชุมชนยังเป็นการอนุรักษ์พันธุ์พืชพื้นถิ่นและการย้อมสีผ้าฝ้ายจากพันธุ์พืชธรรมชาติอีกด้วย ในการดำเนินกิจกรรมนี้ผู้ดำเนินโครงการได้ออกแบบให้วิทยากรได้ควบคุมดูแลผู้เข้าร่วมโครงการอย่างใกล้ชิด แต่เนื่องจากผู้เข้าร่วมโครงการไม่สามารถเข้าร่วมกิจกรรมได้ตามวันและเวลาที่กำหนดไว้เพราะเป็นฤดูเก็บเกี่ยวและปลูกพืช ผู้ดำเนินโครงการจึงปรับเปลี่ยนวิธีดำเนินกิจกรรมให้กระชับและสามารถดำเนินการตามแผนของโครงการที่ได้วางไว้

จึงให้วิทยากรฝังตัวอยู่ในหมู่บ้านโป่งสมิต 2 อาทิตย์ เพื่อควบคุม ดูแล ให้การปรึกษา และจัดกิจกรรมให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของโครงการ โดยจัดมีกิจกรรมย่อย 3 กิจกรรม ได้แก่

2.1.3.1 กิจกรรมอบรมการย้อมและทอผ้า

วิทยากรได้สอนการย้อมด้ายจากฝ้ายด้วยสีธรรมชาติ ซึ่งนำพันธุ์พืชพื้นถิ่นในชุมชนมาใช้ในการย้อมสีและนำมาทอเป็นผ้าผืนเพื่อนำไปสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบในการพัฒนาผลิตภัณฑ์พื้นถิ่นในชุมชน (พรพิมล ศักดา และบวร เครือรัตน์, 2562 หน้า 8) คือ เสื้อสตรีกระเหรี่ยง "เช ควา" (ชุดขาวแบบยาวสำหรับสตรีที่บังไม่แต่งงาน) (มิวเซียมไทยแลนด์, 2566) และ และย่าม

ภาพที่ 3 การย้อมด้ายด้วยสีธรรมชาติจากพันธุ์พืชพื้นถิ่นในชุมชน

ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

2.1.3.2 กิจกรรมการปักลาย

นอกจากจะทดลองย้อมสีผ้าฝ้ายจากพันธุ์พืชธรรมชาติ วิทยากรได้เพิ่มเรื่องการพัฒนาผลิตภัณฑ์ในการสร้างลวดลายปักที่เป็นสากล เพื่อประดับลงบนชุดกระเหรี่ยงแบบดั้งเดิม โดยคาดหวังในการขยายตลาดและเพิ่มกลุ่มผู้ซื้อให้กว้างขวางยิ่งขึ้น (SuthiNirand, N. 2019 : 156-173) ซึ่งกิจกรรมนี้ได้เพิ่มทักษะการปักให้กับผู้เข้าอบรมเพื่อต่อยอดในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ในรูปแบบใหม่ ๆ ได้อีกด้วย

ภาพที่ 4 ลายปักผ้าบนเสื้อผ้าทอมือ

ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

2.1.3.3 กิจกรรมการพัฒนาผลิตภัณฑ์

วิทยากรได้ให้ผู้เข้าอบรมสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ท้องถิ่น (กิตติกรณ์ บำรุงบุญ, ปิยลักษณ์ โพธิวรรณ์, 2564 หน้า 11) โดยการนำผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติมาตัดเย็บเป็นเสื้อและย่ามและเพิ่มลวดลายปักลงไป หลังจากนั้นได้นำผลิตภัณฑ์ต้นแบบไปถ่ายทำเพื่อประชาสัมพันธ์ โดยใช้นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏเป็นแบบในการสวมใส่

ภาพที่ 5 ผลิตภัณฑ์ต้นแบบ เสื้อและย่ามปักลาย
ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

2.4 กิจกรรมพัฒนาช่องทางการประชาสัมพันธ์สินค้าผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติของชุมชน

ผู้ดำเนินโครงการได้จัดทำสื่อประชาสัมพันธ์ 3 สื่อ ได้แก่ โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์โครงการ ป้ายโครงการ และ VTR ภูมิปัญญาสีย้อมผ้า โดยบูรณาการร่วมกับกลุ่มธุรกิจท่องเที่ยวและระบบสารสนเทศของเทศบาลตำบลแม่วิน และจัดทำ VTR ภูมิปัญญาสีย้อมผ้าจากพืชท้องถิ่นทุกขั้นตอน

ภาพที่ 6 การจัดทำสื่อวิดีทัศน์โดยนักศึกษาคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

2.5 จัดทำหนังสือรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติในชุมชนโป่งสมิต

ผู้ดำเนินโครงการได้จัดทำหนังสือรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติที่พบได้โดยทั่วไปในชุมชนโป่งสมิต บันทึกเป็นฐานทรัพยากรด้านไม้ย้อมสีธรรมชาติ มอบให้กับผู้เข้าร่วมโครงการและชุมชนหลังจากจบโครงการ เพื่อเป็นฐานข้อมูลและแหล่งเรียนรู้ของชุมชนบ้านโป่งสมิต รวมถึงการอนุรักษ์วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรม และภูมิปัญญาของท้องถิ่นปะกาเกอะญอให้คงอยู่สืบไป (ชูสิทธิ์ ชูชาติ และคณะ, หน้า148) ซึ่งในหนังสือจะประกอบด้วยข้อมูลพืชพันธุ์พื้นเมืองกระเหรี่ยงที่ทำสีย้อมผ้า สรุปเป็นตารางดังนี้

ตารางที่ 2 สีย้อมผ้าจากพืชพันธุ์พื้นเมืองกระเหรี่ยงในชุมชนโป่งสมิต

พันธุ์พืช	ภาษาปกาเกอะญอ	ภาษากลาง	ส่วนที่ใช้ทำสี	สี
	ต่าข่าด๊อก	สะเดา	ส่วนที่เป็นเปลือกนำไปต้มเพื่อให้เกิดสีแล้วนำผ้าไปแช่ลงกับเปลือกสะเดา	น้ำตาล
	มะนาซ่า	สมอ	-ส่วนที่เป็นลูกที่มีลักษณะแห้ง -เปลือก	ดำ แดง
	เซ่มี	ลูกหว้า	ส่วนที่เป็นผลนำลูกไปบดให้เกิดน้ำแล้วนำมาต้มรวมกับผ้าที่จะย้อม	ม่วงอ่อน
	ปิหน่วยซ่าเบะ	แก่นขนุน	ส่วนที่เป็นแก่นนำไปต้มเพื่อให้เกิดสี เอาเปลือกอ่อน ๆ ที่อยู่ในนำไปต้มรวมกับผ้าที่จะทำการย้อม	เหลือง
	ฮีหรือคี	ครั่ง	ส่วนที่เกาะติดกับตัวต้นไม้เป็นปล้อง ๆ เอาส่วนที่ดีและนำมาต้มเพื่อให้เกิดเป็นสี	แดง

พันธุ์พืช	ภาษาปกาเกอะญอ	ภาษากลาง	ส่วนที่ใช้ทำสี	สี
	ปิน่าเนอด๊อก	ต้น	รากและใบนำมาบดให้ละเอียดหรือจะนำไปต้มเพื่อให้เกิดสีแล้วมาย้อมกับผ้า	คราม
	ปิชี่ล่า	ต้นส้มป่อย	ส่วนที่เป็นใบต้มเพื่อให้เกิดเป็นสีแล้วนำมาผ้ารวมกันไปย้อม	เขียวตองอ่อน
	โกก	หูกวาง	นำใบสดนำไปต้มให้เกิดเป็นสี	เขียว
	เซ่อญอ	ขมิ้น	ส่วนที่เป็นเหง้า นำไปบดให้ละเอียดแล้วเอาผ้าที่จะย้อมต้มรวมกันเพื่อให้เกิดสี	เหลือง
	เซ่อกุ้ยมี	กล้วยป่า	ส่วนที่เป็นลำต้น ตัดเป็นชิ้นเล็ก ๆ และนำไปต้ม	เขียว
	ด๊อกกะ	เพกา	ส่วนที่เป็นเปลือก ปอกเปลือกบาง ๆ ที่เป็นส่วนอ่อนแล้วนำไปต้มรวมกันกับผ้า	เขียว/เขียวขี้ม้า

พันธุ์พืช	ภาษาปกาเกอะญอ	ภาษากลาง	ส่วนที่ใช้ทำสี	สี
	เส่ก้วยโจ		ส่วนที่เป็นเปลือก นำไปต้มเปลือกเพื่อให้เกิดสี แล้วต้มรวมพร้อมกับผ้าที่จะย้อม	แดงอ่อน
	ปลางหย่า		ส่วนที่เป็นลูก นำมาขยี้หรือบดให้ละเอียดเพื่อให้เกิดสี นำมาย้อมกับผ้าที่ต้องการย้อม	บานเย็น
	มะนาวเบะ		ส่วนที่เป็นเปลือก นำมาต้มเพื่อให้เกิดสี	เขียวอ่อน
	เสบอเบะ		ส่วนที่เป็นเปลือก นำมาต้มเพื่อให้เกิดสีและนำผ้าลงไปย้อมกับเปลือกที่ต้มไว้	แดงอ่อนอมม่วง
	คอคอเด๊าะ		ส่วนที่เป็นเมล็ดนำไปบดให้ละเอียดแล้วเอาผ้าที่จะย้อมต้มรวมกัน	ฟ้า

ที่มา: (ผู้วิจัย, 2563)

3. สรุปผลการดำเนินงานโครงการบริการ

ผลการดำเนินงานโครงการ การสำรวจและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมผ้าฝ้ายตามธรรมชาติในชุมชนกะเหรี่ยง บ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ แบบครบวงจร ได้รับการสนับสนุนงบประมาณโครงการจากโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (อพ.สธ.) ปี พ.ศ. 2563 โดยใช้ระยะเวลาใน

การดำเนินงานทั้งสิ้นจำนวน 12 เดือน ในการจัดทำโครงการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสนองพระราชดำริโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริฯ (อพ.สธ.) ในการอนุรักษ์พันธุ์พืชและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวปกาเกอะญอด้านการทอผ้าฝ้าย โครงการได้จัดกิจกรรมบริการวิชาการ โดยศึกษาและรวบรวมพันธุ์พืชที่ให้สีย้อมตามธรรมชาติที่พบได้โดยทั่วไปในชุมชนโป่งสมิตและบันทึกเป็นฐานทรัพยากรด้านไม้ย้อมสีธรรมชาติ เพื่อถ่ายทอดข้อมูลและส่งเสริมการใช้สีย้อมตามธรรมชาติในกระบวนการทอและผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายของชุมชนโป่งสมิต และเพื่อสร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์พันธุ์พืชและอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นของชาวปกาเกอะญอด้านการทอผ้าฝ้าย โดยมีกิจกรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการพัฒนารูปแบบของผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายทอมือ ให้เกิดความหลากหลายเหมาะสมกับยุคสมัยที่เปลี่ยนไปสอดคล้องกับความต้องการของผู้บริโภคและเป็นที่ยอมรับในตลาด กิจกรรมในครั้งนี้ได้สร้างความเข้าใจในชุมชนว่าผ้าฝ้ายทอมือไม่ว่าจะเป็นผ้าเก่าหรือลวดลายดั้งเดิมถ้าเพิ่มเติมคุณค่าองค์ความรู้จากแนวทางศิลปะและการออกแบบ จะสามารถเปลี่ยนแปลงรูปแบบ แนวทาง และวิธีคิด เกิดการต่อยอดและรังสรรค์ผลงานใหม่ ๆ ได้เสมอ โดยได้นำเอาผ้าฝ้ายทอมือ (ผ้าผืนหรือ ผ้าเมตร) ที่ไม่ได้รับความนิยมในปัจจุบันกลับมาใช้ประยุกต์ออกแบบสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มคุณค่าจากสิ่งเดิมที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์ ไม่ได้มุ่งเน้นเป็นการออกแบบแบบก้าวกระโดดหรือมีความยุ่งยากซับซ้อนจนเกินไป แต่มีความประสงค์เพื่อให้ชาวบ้านและคนในชุมชนโป่งสมิตที่ประกอบอาชีพทำงานหัตถกรรม ผ้าฝ้ายทอมือ สามารถเข้าใจและทำการออกแบบสร้างต้นแบบได้อย่างง่ายและเหมาะสม โดยใช้การทอผ้าแบบดั้งเดิมด้วยสีย้อมธรรมชาติจากพันธุ์พืชในท้องถิ่น นำมาต่อยอดด้วยการตกแต่งปักลวดลายร่วมสมัย นอกจากจะอนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นยังได้ขยายตลาดให้เป็นที่ต้องการของผู้บริโภคในปัจจุบัน

ผลจากการดำเนินโครงการ คือ 1. กลุ่มทอผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติจากชุมชนโป่งสมิต 1 กลุ่ม ที่เกิดจากการรวมตัวของกลุ่มสตรีทอผ้าในชุมชนโป่งสมิต ซึ่งแต่เดิมไม่ได้รวมตัวกันต่างคนต่างทอผ้าเป็นงานอดิเรกหรืออาชีพเสริมหลังจากประกอบอาชีพเกษตรกรรม 2. ต้นแบบการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายย้อมสีธรรมชาติจากพันธุ์พืชในชุมชน และ 3.องค์ความรู้การย้อมผ้าฝ้ายด้วยสีธรรมชาติจากพันธุ์พืชที่ในชุมชนโป่งสมิต ซึ่งบรรจุในหนังสือรวบรวมพันธ์พืชและสื่อวิดีทัศน์ เพื่อเป็นแหล่งการเรียนรู้ของคนในชุมชนและผู้สนใจ

จากการสัมภาษณ์ผู้เข้าร่วมโครงการ พบว่า จากเดิมการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายทอมือในชุมชนบ้านโป่งสมิตยังไม่พัฒนาทั้งนี้เป็นเพราะไม่มีความประสงค์จะพัฒนาและต่อยอดในการออกแบบ โดยให้เหตุผลว่าเป็นภาระมีความยุ่งยากทั้งเวลาและค่าใช้จ่าย อีกทั้งชาวบ้านวัยหนุ่มสาวเข้าไปทำงานหรือศึกษาในเมือง ทำให้ไม่ได้สืบสานภูมิปัญญาดั้งเดิมในการทอและย้อมผ้าของปะกาเกอะญอ เมื่อได้เข้าร่วมโครงการทำให้ผู้เข้าร่วมในโครงการเกิดความรู้ความเข้าใจในด้านการย้อมผ้าด้วยสีจากพืชพันธุ์ตามธรรมชาติที่พบได้โดยทั่วไปในชุมชน ซึ่งแต่เดิมใช้การซื้อด้ายย้อมสีเคมีจากในตัวเมือง องค์ความรู้สำคัญที่ได้รับสามารถนำไปใช้เป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าฝ้ายทอมือของชุมชนบ้านโป่งสมิต ในรูปแบบอื่น ๆ ทั้งด้านการย้อม การตกแต่ง การสร้างลาย จากอัตลักษณ์ของปะกาเกอะญอ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีคุณค่าอย่างยิ่งเพราะสามารถสะท้อนให้เห็นถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของชุมชน ถือเป็นสิ่งหนึ่งที่ต้องศึกษาค้นคว้าเพื่อใช้เป็นพื้นฐานการพัฒนาผลิตภัณฑ์ (นิทัศน์ คณะวรรณ, 2545 หน้า 34) นอกจากนี้ยังพบว่าการนำศักยภาพของชุมชน ในเรื่องของวิถีชีวิต วัสดุธรรมชาติที่มีในชุมชน แรงงาน ความต้องการของชุมชนมาช่วยในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ (พันธ์ทิพย์ รามสูตร, 2540 หน้า 17-19) เป็นกระบวนการค้นคว้าทางสังคม มีการให้การศึกษา มีการปฏิบัติการ การมีส่วยร่วมของชุมชน เพื่อให้เกิดความเคารพต่อภูมิปัญญาและวัฒนธรรมท้องถิ่น และสืบทอดภูมิปัญญาการย้อมสีผ้าฝ้ายและการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติของชุมชนไปพร้อม ๆ กัน

4. สรุปปัญหาอุปสรรค ข้อเสนอแนะ และแนวทางแก้ปัญหาการดำเนินงานโครงการ

ปัญหาอุปสรรค

อุปสรรคสำคัญในการดำเนินกิจกรรมแบ่งได้เป็น 3 ส่วน คือ ข้อติดขัดในส่วนของการบริหารโครงการ ด้วยเหตุปัจจัยด้านการเบิกจ่ายงบประมาณที่ไม่สอดคล้องกับช่วงเวลาและการปฏิบัติงานภาคสนาม แต่ไม่ได้ก่อให้เกิดผลกระทบต่อการ

ดำเนินการกับกลุ่มเป้าหมายจนไม่สามารถก่อให้เกิดผลผลิต ผลลัพธ์ หรือผลกระทบตามที่ได้ตั้งเอาไว้ ส่วนที่สองข้อติดขัดว่าด้วยเรื่องของเวลาของกลุ่มเป้าหมายที่อยู่ในช่วงเวลาของการเก็บเกี่ยวและปลูกพืชทดแทน ทำให้ไม่สามารถใช้ระยะเวลาที่ต่อเนื่องเป็นเวลานานได้ ซึ่งส่งผลให้กิจกรรมต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบกิจกรรมบางส่วน ส่วนที่สามข้อติดขัดเรื่องของสถาณการณ์โควิดทำไม่สามารถดำเนินโครงการให้แล้วเสร็จได้ตามระยะเวลาที่กำหนด จึงจำเป็นต้องขยายระยะเวลาของโครงการไป

ข้อเสนอแนะ

การดำเนินโครงการนี้ผู้รับผิดชอบโครงการขอเสนอแนะเรื่องการศึกษาบริบทของกลุ่มเป้าหมายให้เข้าใจถึงพฤติกรรม วิถีชีวิต ทัศนคติ และความจำเป็นของโครงการ มากกว่าการยัดเยียดแนวคิดหรือวิธีการซึ่งอาจจะขัดแย้งหรือเกิดอคติแก่กลุ่มเป้าหมาย การบริการวิชาการสู่ชุมชนต้องใช้ปัญหาของชุมชนที่แท้จริงเพื่อแก้ปัญหา เพิ่มเรื่องช่องทางการตลาดในการกระจายสินค้า เช่น การตลาดชุมชน เพื่อให้ชุมชนเกิดรายได้จากผลิตภัณฑ์ผ้าย้อมสีธรรมชาติ ทำให้เกิดการกระตุ้นชุมชนในการจัดกิจกรรมอย่างต่อเนื่องต่อไป

บรรณานุกรม

กิตติกรณ์ บำรุงบุญ., ปิยลักษณ์ โพธิวรรณ์. (2564). การพัฒนาผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นจังหวัดมหาสารคามเพื่อยกระดับมูลค่าทางเศรษฐกิจ. *วารสารวิจัยมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, 40(2), 7-24.

กริช สอิงทอง., วรพล วัฒนเหลืองอรุณ., ชูสิทธิ์ ชูชาติ. (2565). รูปแบบการท่องเที่ยวในมิติเศรษฐกิจพอเพียงลุ่มน้ำแม่วางตอนบน. *วารสารวิจัยราชภัฏเชียงใหม่, 5*(2), 138-157.

โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. (2566). *ที่มาและความสำคัญโครงการ*. เข้าถึงจาก https://www.anurak.cmru.ac.th/page/6097ea2cf8007123d141 (25 พฤษภาคม 2566).

โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2559). *แนวทางการดำเนินงาน โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (อพ.สธ.) ระยะ 5 ปีที่หก (1 ตุลาคม พ.ศ. 2559-30 กันยายน พ.ศ. 2564)*. กรุงเทพฯ:เวิร์ค สแควร์.

ณฐพงศ์ ใจซื่อตรง. (2563). การพัฒนาผลิตภัณฑ์ชุมชนสู่การแข่งขันทางการตลาด บ้านสมใจ ตำบลใจดี อำเภอขุขันธ์ จังหวัดศรีสะเกษ. *วารสารวิทยาการจัดการปริทัศน์ ปีที่ 22 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2563)*. หน้า 121-130.

นวลแข ปาลิวนิช. (2542). *ความรู้เรื่องผ้าและเส้นใย*. กรุงเทพฯ:ซีเอ็ดยูเคชั่น.

นิทัศน์ คณะวรรณ. (2545). *การตลาด 1 ตำบล 1 ผลิตภัณฑ์*. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.

พรพิมล ศักดา และบวร เครือรัตน์. (2562). *การพัฒนาผลิตภัณฑ์ชุมชนประเภทของใช้จากวัสดุธรรมชาติ ของกลุ่มอาชีพบ้านสุขเกษม ตำบลบางเลน อำเภอบางเลน จังหวัดนครปฐม*. มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์, 6-10.

พันธุ์ทิพย์ รามสูตร. (2540). *แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาพฤติกรรม*. ภาควิชาสุขศึกษาและพฤติกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยมหิดล.

มิวเซียมไทยแลนด์. (2566). เสื้อสตรีกะเหรี่ยง : ภูมิปัญญาศิลปะของชาติพันธุ์กะเหรี่ยง. เข้าถึงจาก https://www.museumthailand.com/th/3824/storytelling. (25 พฤษภาคม 2566).

สีลาภรณ์ บัวสาย. (2557). งานวิจัยเพื่อพัฒนาพื้นที่ (AREA BASED COLLABORATIVE RESEARCH) กับการสร้างความเปลี่ยนแปลงในพื้นที่. *วารสารวิจัยเพื่อการพัฒนาเชิงพื้นที่*, 123-128.

องค์การบริหารส่วนตำบลแม่วิน. (2566). *ข้อมูลทั่วไปของ บ้านโป่งสมิต ตำบลแม่วิน อำเภอแม่วาง จังหวัดเชียงใหม่*. เข้าถึงจาก https://www.maewin.net/index.php. (25 พฤษภาคม 2566).

Suthinirand. N,. (2019). Study the Learning Organization Led by Promoting the Sufficiency Economy Philosophy of School Administrators in Bangkok 1. *Parichart Journal*. *28*(1), 156-173.

ภาพลักษณ์เจ้าหลวงเชียงใหม่ในยุคการปกครองของสยามจากคร่าวกาวิละ

[1]วาทิต ธรรมเชื้อ

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาภาพลักษณ์เจ้าหลวงเชียงใหม่ในยุคการปกครองของสยาม โดยใช้ข้อมูลจากคร่าวกาวิละเป็นตัวแทนของยุคสมัย ผลการศึกษาพบว่า ภาพของเจ้าหลวงเชียงใหม่ที่ปรากฏในคร่าวกาวิละมีทั้งสิ้น 5 ประการ ได้แก่ เจ้าหลวงผู้เป็นวีรบุรุษกู้อาณาจักร เจ้าหลวงผู้มีความศักดิ์สิทธิ์และสิทธิธรรม เจ้าหลวงผู้ดูแลประชาราษฎร์ เจ้าหลวงผู้เป็นศาสนูปถัมภก และเจ้าหลวงผู้เป็นที่ปรารถนาของปวงประชา ภาพของเจ้าหลวงทั้ง 5 ประการนี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะสำคัญของกษัตริย์ล้านนาได้อีก 2 ด้าน คือ คุณลักษณะของกษัตริย์ล้านนา และหน้าที่ของกษัตริย์ล้านนา การศึกษาครั้งนี้ทำให้เห็นว่าแม้สถาบันกษัตริย์ล้านนาจะถูกทำให้ลดบทบาทลงเหลือเป็นเพียงสัญลักษณ์ของล้านนาเท่านั้นแต่ทำให้เห็นว่าสำนึกของชาวเชียงใหม่ยังให้ความสำคัญกับเจ้าหลวงในฐานะนำผู้นำของเมืองและจิตวิญญาณของชาวเชียงใหม่อยู่นั่นเอง

คำสำคัญ: เจ้าหลวงเชียงใหม่, การปกครองของสยาม, คร่าวกาวิละ, วรรณกรรมล้านนา

Abstract

This article's objective is to study the image of the Chiang Mai Kings under Siam by using "Khaw Kawila" as data representing the era. The study found five types of images of Chiang Mai Kings that appear in Khaw Kawila namely the heroic king who salvages the kingdom, the sacred and legitimated king, the caretaker king who look after the peoples, the religious king who are dedicated to Buddhism, and the king that peoples desired. These five images also reflect two key features of Lanna Kings including the characteristics of the Lanna kings and the duties of the kings of Lanna. This study presents that even though the roles of the Lanna Monarchy had been minimized to only the symbolism of the Lanna kingdom; meanwhile Chiang Mai peoples perceived and were aware of the significance of the king as the political and spiritual leader of Chiang Mai.

Keywords: King of Chiang Mai, Siamese Reign, Khraw Kawila, Lanna Literature

1. บทนำ

คร่าวกาวิละที่ผู้วิจัยใช้ศึกษาในครั้งนี้เป็นฉบับสำเนาจากหนังสือเรื่องตำนานเชียงแสนและคร่าวกาวิละ ซึ่ง อุดม รุ่งเรืองศรี ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยครูเชียงใหม่ พิมพ์ออกเผยแพร่ในปี พ.ศ. 2528 โดยปริวรรตจากต้นฉบับตัวเขียนอักษรธรรมล้านนาเรื่องคร่าวกาวิละ ของสิงฆะ วรรณสัย คร่าวเรื่องนี้มีความยาว 8 บท หรือ 49 หน้าสมุดข่อย ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง จากคำนำ (2528: 1) ในหนังสือเรื่องนี้ อุดม รุ่งเรืองศรี สันนิษฐานว่า ผู้คัดลอกคัดมาไม่จบเรื่องเนื่องจากมีเพียง 8 บท เรื่องราวจบที่รัชสมัยของพระเจ้ามหาวงส์ โดยได้อ้างถึงท้ายเรื่องว่า *เรื่องราวไม่จบความ ผู้คัดลอกไม่หมด เพราะเขียนต่อท้ายคำคร่าวสุดท้ายว่า "บ่ม่วนสักซอง"* จากคำคร่าวสุดท้ายนี้เองทำให้อุดม สันนิษฐานว่า ผู้คัดลอกคงเห็นว่าคร่าวเรื่องนี้ไม่มีความไพเราะตามวรรณศิลป์แบบจารีตล้านนา จึงทำให้เลือดคัดลอกเพียง 8 บท จุดประสงค์การประพันธ์คร่าว คือ การเล่าประวัติความเป็นมาของเจ้าหลวงแต่ละองค์เพื่อให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ดังที่ปรากฏในคำคร่าวบทแรกว่า *ตางกฎหมาย ไว้เปนช่องใช้ แก่คนเมื่อหล้าพายลุน* (2528: 1)

ผู้วิจัยได้พิจารณาจากลักษณะฉันทลักษณ์ที่ประพันธ์มีลักษณะใกล้เคียงคร่าวรับเสด็จกรมหมื่นพิชิตปรีชากรซึ่งประพันธ์ในปี พ.ศ. 2427 และคร่าวร่ำรับเสด็จพระราชายาเจ้าดารารัศมี ในปี พ.ศ. 2444 คือ คร่าวในยุคนี้จะมี 12 วรรค และวรรคละ 3-4 คำ จากฉันทลักษณ์นี้เป็นลักษณะเด่นของคร่าวที่ปรับปรุงโดยพระยาโลมาวิสัยและพระยาพรหมโวหาร จึงทำให้สันนิษฐานกำหนดช่วงปีที่แต่งได้ว่า น่าจะประพันธ์ขึ้นตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2440-2460 ซึ่งตรงกับเจ้าหลวงล้านนา คือ เจ้าอินทรวโรรสสุริยวงษ์ (พ.ศ.2444-2452) และพลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ (พ.ศ.2445-2482) กวีน่าจะได้รับอิทธิพลของคร่าวสมัยพระยาพรหมโวหารเป็นอย่างมาก เนื่องจากมีความนิยมสัมผัสในคล้ายกลอนสุภาพซึ่งพระยาพรหมโวหารได้รับอิทธิพลวรรณศิลป์เช่นนี้มาจากสยามในรัชสมัยของเจ้าหลวงอินทรวโรรสสุริยวงษ์ ดังเห็นได้จากคร่าวเรื่องพระอภัยมณีของพระยาพรหมโวหารนั่นเอง

คร่าวเรื่องกาวิละเนื้อเรื่องพรรณนาถึงเจ้าหลวง 5 องค์ของเชียงใหม่ เริ่มต้นด้วยบทอารัมภบทเป็นการเกริ่นนำและกล่าวถึงวัตถุประสงค์การประพันธ์ จากนั้นกล่าวถึงการตั้งราชวงศ์ทิพย์จักรหรือราชวงศ์เชื้อเจ้าเจ็ดตน โดยได้รับการสถาปนาจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี จากนั้นกวีเล่าถึงประวัติศาสตร์ในรัชสมัยพระเจ้ากาวิละ พระญาธรรมลังกา พระญาคำฝั้น พระญาพุทธวงศ์ และพระเจ้ามโหตรประเทศ ตามลำดับ ซึ่งมีเนื้อเรื่องโดยสังเขปแต่ละรัชสมัยดังนี้ ในรัชสมัยพระเจ้ากาวิละกวีเล่าถึงวีรกรรมที่สำคัญคือ การขับไล่พม่าซึ่งครอบครองดินแดนเชียงใหม่ ลำพูนและลำปาง ในรัชสมัยพระญาธรรมลังกากวีได้พรรณนาถึงความรุ่งเรืองพุทธศาสนาในเชียงใหม่ มีทั้งการทำนุบำรุงพุทธศาสนาด้วยการบูรณปฏิสังขรณ์โบราณสถาน และโบราณวัตถุ ส่วนในรัชสมัยพระญาคำฝั้น กวีได้พรรณนาถึงความรุ่งเรืองของบ้านเมืองเชียงใหม่มีการติดต่อค้าขาย ในสมัยพระญาพุทธวงศ์กวีกล่าวถึงพระกรณียกิจที่สำคัญ คือ การผนวชของกษัตริย์เชียงใหม่ และสุดท้ายรัชสมัยพระเจ้ามโหตรประเทศ กวีพรรณนาถึงการผนวชในพุทธศาสนา และชีวิตรักของพระองค์

ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของคร่าวกาวิละ คือ การประพันธ์เป็นบทซึ่งในแต่ละบทมีความสมบูรณ์ในตนเอง กล่าวคือ ในแต่ละบทจะประกอบด้วยบทเกริ่นนำเป็นการอารัมภบท โดยกวีนั้นขอเชิญผู้ฟังคร่าวให้เข้ามาฟังคร่าวของตนเอง ดังเห็นได้จากคร่าวกาวิละบทที่ 1 ที่ว่า *ค่อยเหงี่ยงหูฟัง เทอะแม่เกล้าวิดว้อง อย่าปากต้านฦๅนัน ข้อนที่รัก แม่ผิวผงจันท์ สรีโสภณ อย่าไพสลั้ง ค่อยแปลงใจจิต สลิดเลี่ยนตั้ง เหงี่ยงเหงี้ยฟัง จำไว้* (2528 : 1) และตามด้วยการดำเนินเรื่องด้วยการเล่าถึงชาติกำเนิดของเจ้าหลวง พระกรณียกิจที่สำคัญและเหตุการณ์สำคัญในแต่ละรัชสมัย จบท้ายเรื่องด้วยบทลา ซึ่งมีความนิยมอย่างหนึ่ง คือ การออกตัวว่าแต่งไม่ดีหรืออาจจะกล่าวว่าตนเองนั้นเสียงไม่ดีทำให้ขับซอได้ไม่ดี เช่น

ยอประหนม บังคมน้อมน้าว ชมชื่นหน้ายินดี
เพราะปารมี สมพานเจ้ากว้าง ลุ่มฟ้าอาจลือชา
วัณณนา บ่รู้สุดเสี้ยง ***<u>เท่านี้วาดวางซอ ก่อนแลนายเหย</u>***

คร่าวกาวิละ บทที่ 6 (2528 : 23)

ไกวแกว่งเสียง บ่ต้องบ่ซัด แกว่งหาไหนค็ดูบ่ม่วน
เสียงบ่ม่วน บ่สวะสว่างแจ้ง มาคั่งคัดอยู่ในคอ
แม่สรีสอบอ ค่อยฟังบทหน้า ***<u>บทนี้วาดวางซอ ก่อนแลนายเหย</u>***

คร่าวกาวิละ บทที่ 7 (2528 : 27)

จากตัวอย่างข้างต้น วรรคที่ขีดเส้นใต้นี้เป็นสำนวนคร่าวที่ทำให้ผู้ฟังทราบว่าถึงบทลาและเรื่องได้จบลงเรียบร้อยแล้ว ในคร่าวกาวิละนี้ได้ประพันธ์ขึ้นเป็นบท และแต่ละมีโครงสร้างการประพันธ์เช่นนี้ทุกบท จึงทำให้สันนิษฐานได้ว่ากวีน่าจะมีประสงค์ประพันธ์ถึงเจ้าหลวงไม่ครบทุกองค์ ส่วนทำนองการประพันธ์เรื่องนั้น กวีได้เลือกใช้วิธีการประพันธ์โดยใช้การเล่าเรื่องเรื่องแบบตำนาน กล่าวคือ กวีได้เติมเรื่องราวที่เกี่ยวกับอภินิหารย์ และชีวิตรักของเจ้าหลวงเพื่อเพิ่มอรรถรสมากยิ่งขึ้น จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจว่า ในทรรศนะของกวีล้านนาผู้นี้มีมุมมองต่อเจ้าหลวงเชียงใหม่อย่างไรบ้าง ในขณะเดียวกันการเล่าเรื่องในคร่าวกาวิละยังคงแนวคิดการสรรเสริญกษัตริย์เชียงใหม่อย่างไร รวมไปถึงภาพของเจ้าหลวงเชียงใหม่ในฐานะกษัตริย์ที่อยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์สยามมีลักษณะอย่างไรบ้าง

2. สถานภาพของเจ้าหลวงเชียงใหม่ในยุคการปกครองของสยามจากเอกสารทางประวัติศาสตร์

หลังจากราชวงศ์มังรายสิ้นสุดลง พม่าได้ยุติการแต่งตั้งเชื้อพระวงศ์ล้านนาขึ้นเป็นกษัตริย์ปกครองอาณาจักรล้านนาแล้ว ล้านนามีสถานภาพเป็นเมืองประเทศราชของพม่าเป็นระยะเวลายาวนานถึง 216 ปี โดยพม่าได้ส่งขุนนางผู้ใหญ่มาปกครองล้านนาที่เรียกว่า "โป่" เป็นภาษาพม่าหมายถึง หัวหน้า ซึ่งมีอำนาจอาญาสิทธิคล้ายกับเจ้าเมือง มีหน้าที่ส่งเครื่องบรรณาการ ส่งส่วยและกำลังไพร่พลให้แก่ราชวงศ์ตองอู ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2121 จนถึง 2317 พระยาจ่าบ้านกับพระยาวชิรปราการได้เข้าสวสมิภักดิ์แก่พระเจ้ากรุงธนบุรี หลังจากกอบกู้บ้านเมืองและขับไล่พม่าออกจากดินแดนล้านนาแล้ว พระเจ้ากรุงธนบุรีได้สถาปนาและอภิเษกให้พระยาวชิรปราการขึ้นเป็น "พระยากาวิละ" พระเจ้าเชียงใหม่ในยุคนี้เรียกได้ว่าเป็นยุคที่อาณาจักรล้านนามีสถานภาพเมืองประเทศราชของสยาม ในที่นี้หมายถึง เมืองที่มีกษัตริย์ปกครองด้วยขนบธรรมเนียมประเพณีของท้องถิ่น โดยตกอยู่ภายใต้อำนาจที่เหนือกว่าของกษัตริย์สยาม เมืองประเทศราชมีอำนาจปกครองตนเองสูง แต่ก็ถูกควบคุมให้ปฏิบัติตามหน้าที่ เช่น การส่งเครื่องราชบรรณาการ การส่งส่วย และการส่งกำลังกองหนุน เป็นต้น (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2557: 25) ดังปรากฏในจารึกพระบรมธาตุจอมทอง ว่า *จุลศักราช 1136 ...มหากษัตริย์เมืองอยุธยานำรี้พลขึ้นมาปราบเอาล้านนาเชียงใหม่ได้วันนั้นเอง แล้วมาถึงเมืองหริภุญไชนเพื่อสักการะพระมหาชิณธาตุทั้งหลาย...จึงได้ทรงอภิเษกแต่งตั้ง...ให้มียศเป็นพระยาหลวงวชิรปราการกำแพงเพ็ชรและมอบเมืองให้เป็นเจ้าในนพบุรีศรีมหานครพิงค์ไชยเชียงใหม่...เจ้าแผ่นดินเชียงใหม่* (ฮันส์ เพนธ์,2513 : 161-163) ซึ่งต่างไปจากในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ เรียกกษัตริย์ล้านนาว่า "พระเปนเจ้า" หรือ "พระเจ้า" ชาวล้านนานิยมเรียกลำลองว่า "เจ้าหลวง"การเปลี่ยนแปลงด้านยศนี้เองทำให้เห็นว่า สยามมีอำนาจเหนือล้านนาเชียงใหม่ เนื่องจากยศสูงสุดที่พระราชทานแก่เจ้าหลวงเชียงใหม่ คือ "พระยา" ซึ่งเป็นอิทธิพลจากสยามที่เป็นเสมือนขุนนางชั้นผู้ใหญ่เท่านั้น ไม่เพียงเท่านั้นสิทธิธรรมของเจ้าหลวงเชียงใหม่ได้มาจากสองทาง คือ จากท้องถิ่นล้านนาเองและจากกษัตริย์สยาม ซึ่งทั้งสองทางนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างมาก กล่าวคือ ขุนนางล้านนาเชียงใหม่จะเป็นผู้สรรหาเจ้านายฝ่ายล้านนาเชียงใหม่ที่เห็นว่าสมควรจะได้รับการอภิเษกขึ้นเป็นเจ้าหลวงเชียงใหม่ จากนั้นจะนำความขึ้นกราบบังคมทูลเพื่อให้ทรงมีพระมหากรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมอภิเษกเจ้านายองค์นั้นขึ้นเป็นพระเจ้าเชียงใหม่ ซึ่งมีฐานันดรศักดิ์เป็น "เจ้าประเทศราช" ดังปรากฏในหลักฐานหมายกำหนดการพระราชพิธีราชาภิเษกครั้งที่สองซึ่งพระเจ้าเชียงใหม่และเจ้าขันธ์ห้าจะต้องได้รับพระราชทางเครื่องราชูปโภค แสดงสถานภาพเจ้าผู้ดำรงตำแหน่งทางการเมือง (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2561: 345)

นอกจากนี้แล้ว นโยบายที่สำคัญของสยามที่มีต่อล้านนาเชียงใหม่ คือ การลดทอนอำนาจไม่ให้เข้มแข็งจนควบคุมไม่ได้ ดังเห็นได้จากการทำให้อาณาจักรมีอำนาจการปกครองตนเองลดทอนลง เช่น การแบ่งอาณาเขตของอาณาจักรให้กล่าวเป็น "เมือง" จำนวน 5 เมือง ได้แก่ ล้านนาเชียงใหม่ ล้านนาลำพูน ล้านนาลำปาง ล้านนาแพร่ และล้านนาน่าน ซึ่งทุกเมือง

จะต้องขึ้นตรงต่อราชวงศ์สยาม ซึ่งราชวงศ์สยามได้มีนโยบายเช่นนี้กับเมืองประเทศราชทั้งล้านช้างและเมืองปัตตานีด้วย[1] แต่อย่างไรก็ตามนั้น ราชวงศ์สยามยังให้ความสำคัญต่อล้านนาเชียงใหม่มากกว่าเมืองประเทศราชอื่น ดังเห็นได้จากการแต่งตั้งเจ้าขันธ์ห้า ซึ่งเป็นตำแหน่งอุปราชเมืองเชียงใหม่ เนื่องมาจากล้านนาเชียงใหม่เคยเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนา และยังเป็นจุดยุทธศาสตร์ที่สำคัญต่อการสู้รบกับพม่า อย่างไรก็ตามนั้น แม้สยามจะลดทอนอำนาจการปกครองตนเองของอาณาจักรล้านนาลงแต่ก็ยังคงสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อล้านนาเชียงใหม่ ดังเห็นจากการอภิเษกสมรสระหว่างเจ้านายล้านนาเชียงใหม่ล้านนาลำปางและล้านนาลำพูนกับเชื้อพระวงศ์สยามหลายพระองค์ เช่น ล้านนาเชียงใหม่ได้ส่งเจ้าศรีอโนชา พระกนิษฐาในพระเจ้ากาวิละให้อภิเษกสมรสกับสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาทแห่งราชวงศ์จักรี หรือเจ้าดารารัศมี พระธิดาในพระเจ้าอินทรวโรรสสุริยวงศ์ให้อภิเษกสมรสกับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี เป็นต้น จึงอาจกล่าวได้ว่า ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับล้านนานั้นราบรื่น เกื้อกูลช่วยเหลือกันเพื่อผูกใจซึ่งกันและกัน

กล่าวโดยสรุปได้ว่า หลังจากสิ้นราชวงศ์มังรายแล้ว สถานภาพของกษัตริย์ล้านนาได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นเจ้าเมืองประเทศราช แม้ว่ามีพระราชอำนาจการปกครองตนเอง แต่ก็ถูกจำกัดและลดทอนพระราชอำนาจลงด้วยนโยบายของราชวงศ์สยาม แต่อย่างไรก็ตามนั้น สยามก็ยังคงให้เกียรติล้านนาเชียงใหม่ในฐานะเมืองหลวงของอาณาจักรเก่าแก่ และมีความสัมพันธ์กันทางพระราชวงศ์ จึงทำให้เจ้าหลวงเชียงใหม่ซึ่งเป็นเจ้าเมืองประเทศราชที่มีสถานภาพที่สูงกว่าเมืองประเทศราชอื่น ๆ ในล้านนาและบริเวณใกล้เคียง

3. ภาพเจ้าหลวงเชียงใหม่ในยุคการปกครองของสยาม

3.1 เจ้าหลวงผู้เป็นวีรบุรุษกู้ล้านนา พระเจ้ากาวิละ (พ.ศ. 2325-2358) เป็นเจ้าหลวงเชียงใหม่ลำดับที่ 1 ปฐมวงศ์ราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน พระองค์มีพระราชกรณียกิจที่สำคัญต่อล้านนา คือ การทำสงครามกับพม่าหลายครั้ง จนในที่สุดสามารถขับไล่พม่าออกจากอาณาเขตล้านนาได้สำเร็จ ในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่และตำนานอื่น ๆ กล่าวถึงการรบทัพจับศึกกับพม่าไว้หลายครั้ง ได้แก่ พ.ศ. 2317 สวามิภักดิ์ต่อพระเจ้ากรุงธนบุรีแล้วนำกองทัพขับไล่พม่าแล้วกวาดต้อนผู้คนลงมาที่เมืองลำปาง พ.ศ. 2327 ป้องกันเมืองลำปางจากการที่พม่าล้อมเมือง พ.ศ. 234๐ จับตัวราชาจอมหงส์ ขุนนางพม่าไว้ได้ พ.ศ. 2347 ขับไล่พม่าออกจากเมืองเชียงแสน ซึ่งการทำสงครามในแต่ละครั้งของพระเจ้ากาวิละได้รับชัยชนะทุกครั้ง ยิ่งไปกว่านั้นยังเป็นการรวบรวมกำลังพลชาวล้านนาให้เป็นปึกแผ่น เมื่อพ้นราชภัยจากพม่าแล้วพระองค์ยังทรงมีคุณปการต่อชาวล้านนาเป็นอย่างยิ่ง โดยการรวบรวมผู้คนจากที่ต่าง ๆ เพื่อเป็นการ "ฟื้นเมือง" จนถูกขนานนามยุคนี้ว่า "ยุคเก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง" อันหมายถึง การกอบกู้แผ่นดินและบูรณะเมืองเชียงใหม่ขึ้นมาใหม่ จึงกล่าวได้ว่า พระเจ้ากาวิละในการรับรู้ของชาวล้านนาเชียงใหม่นั้นไม่ได้เป็นเพียงปฐมกษัตริย์เท่านั้น แต่ยิ่งไปกว่านั้นทรงอยู่ในฐานะวีรบุรุษกู้ชาติของล้านนาเชียงใหม่ด้วย

กวีพรรณนาถึงพระปรีชาสามารถของพระเจ้ากาวิละที่ทรงขับไล่พม่าออกไปได้ และด้วยพระบารมีของพระองค์ทำให้ทรงเป็นที่เกรงขามของกองกำลังพม่าเป็นอย่างมาก กวีพรรณนาภาพของกษัตริย์ที่มีความน่าเกรงขามไว้หลายแห่ง เช่น

ม่านเงี้ยวจากัน ว่ากลัวกาวิละ ทุกหนุ่มเถ้าญิงชาย
<u>เพศเพี้ยงดั่งเนื้อ สัตว์สิ่งทังหลาย</u> ตำแนทราย กลัวเสือโคร่งเถ้า
เงี้ยวม่านมอญเมง เขากลัวริทธิ์เจ้า จาเทียนไพ ดั่งนั้น
<u>ขี้ค็เปนหนาม ว่าถ้านปุนอั้น</u> เขากลัวเจื่องชั้นราชภูบาล

ตัวอย่างข้างต้นนี้กวีพรรณนาไว้ว่า ม่าน (พม่า) เงี้ยว (ไทใหญ่) ไม่ว่าจะเป็นหญิงชายหนุ่มหรือชราต่างหวาดกลัวพระเจ้ากาวิละเหมือนกับเนื้อที่กลัวเสือโคร่ง มีการกล่าวว่าแม้กระทั่งอุจจาระของพระองค์ก็ยังเป็นหนาม จึงทำให้เป็นที่เกรงขาม

[1] ล้านช้าง แบ่งออกเป็น 3 เมือง ได้แก่ หลวงพระบาง เวียงจันทน์ และจำปาศักดิ์ ส่วนเมืองปัตตานี แบ่งออกเป็น 7 เมือง ได้แก่ ปัตตานี ยะลา สายบุรี ยะหริ่ง รามันห์ ระแงะ และหนองจิก (ดู จดหมายเหตุรัชกาลที่ 4 จ.ศ. 1227 เลขที่ 13 คัดบอกเมืองตาก อ้างถึงใน สรัสวดี อ๋องสกุล, 2561: 350)

ของชาวม่าน เงี้ยว มอญและเม็งเป็นอย่างมาก กวีได้ใช้ความเปรียบเพื่อให้เห็นคุณลักษณะสำคัญของพระเจ้ากาวิละว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถทางการรบและมีอำนาจอาญาสิทธิ์ที่มาก การที่กวีได้เปรียบว่า "ขี้ค็เปนหนาม" เป็นความเปรียบที่ทำให้เห็นภาพว่าแม้กระทั่งส่วนที่ไม่เป็นพึงประสงค์จากพระกายของพระองค์ก็ยังมีฤทธิเดช แล้วพระกายที่สำคัญอย่างพระกร พระหัตถ์และพระบาทที่ใช้เพื่อการทำสงครามนั้นจะมีพลานุภาพมากเพียงใด ที่กวีเปรียบเช่นนี้ก็เป็นเพราะต้องการให้ผู้รับสารซึ่งเป็นชาวบ้านเข้าใจได้ง่าย เนื่องจากคร่าวเรื่องนี้ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ขับซอเล่าให้ชาวบ้านฟังนั่นเอง

ไม่เพียงเท่านั้น กวียังได้พรรณนาถึงเมืองขึ้นต่าง ๆ ที่พระเจ้ากาวิละได้ทรงรวบรวมไว้เพื่อเป็นกองกำลัง รวมทั้งเป็นการผนวกเมืองต่าง ๆ เข้ามาภายใต้การปกครองของล้านนาเชียงใหม่ไว้อย่างน่าสนใจ เช่น

เชียงแสนพระยาวพาน เชียงรายผับเสี้ยง โท่งย้างหมู่ .....
ตำนานท้าวเทิง ประจนปราบได้ เมืองเราะภยากไรลุง
เชียงขางเมืองวะ เมืองยองเชียงตุง เมืองหลวยเมืองยาง ขากนุงปราบได้
เมืองง้าปางซาง ป๋ใช่ของใกล้ เลิงเมืองรำลวดพื้อ
เมืองม้าเมืองลา ท่าล้อเขตลื้อ สติงช่างด้านหุนหาย
เมืองปึดเมืองหงาย ชาตอองสูงเสี้ยว เมืองของเมืองวังขอกฟ้า
<u>พระองค์บพิต ธิเบศบุญเปลือง</u> <u>ชลาบลือเรือง 4 ทิสเหนือใต้</u>
57 เมือง ประเทสใกลใกล้ นิคมคามใหญ่น้อย

ตัวอย่างข้างต้นนี้ กล่าวถึงเมืองต่าง ๆ ทั้งน้อยใหญ่ที่พระเจ้ากาวิละทรงพิชิตและได้รวบรวมไว้เป็นกำลังไพร่พลเพื่อทำสงครามกับพม่า เช่น เชียงแสน พระยาว พาน เชียงราย โท่งย้าง เชียงขาง เมืองวะ เมืองยอง เชียงตุง เมืองหลวย เมืองง้า เมืองม้า เมืองลา ท่าล้อ เมืองปึด และเมืองหงาย เป็นต้น รวมทั้งสิ้น 57 หัวเมือง เรียกกันว่า 57 พันนา[2] การพรรณนาถึงหัวเมืองเหล่านี้สะท้อนให้ภาพของเจ้าหลวงเชียงใหม่ที่มีพระกรณียกิจที่สำคัญอย่างยิ่ง คือ การรวบรวมพลเมือง ในยุคนี้กล่าวได้ว่าเป็นยุคที่ผู้คนของดินแดนล้านนาลดน้อยลงไปจากการที่พม่ากวาดต้อนชาวล้านนาไปยังพม่า อีกทั้งยังเกิดจากภาวะสงครามที่ต่อเนื่องยาวนาน พระเจ้ากาวิละจึงต้องฟื้นฟูล้านนา หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า ในขณะนั้นล้านนามีสภาพเป็นเมืองร้าง การรวบรวมผู้คนให้กลับมาเป็นบ้านเมืองอีกครั้งจึงเป็นพระกรณียกิจที่สำคัญอย่างยิ่ง ไม่เพียงเท่านี้ การที่พระองค์สร้างกองทัพที่แข็งแกร่งยังเป็นผลดีต่อฝ่ายราชวงศ์สยามด้วย เพราะล้านนาเป็นปราการด่านสำคัญหรือกล่าวได้ว่า ล้านนามีความสำคัญต่อยุทธศาสตร์การรบระหว่างสยามกับพม่า ในแง่ของการเป็นกองกำลังทหารและกองเสบี่ยงกรังที่สำคัญของกองทัพสยามนั่นเอง ดังปรากฏการให้ความช่วยเหลือจากราชวงศ์สยาม เมื่อ พ.ศ. 2329 ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้โปรดเกล้าฯ ให้ยกกองทัพไปช่วยพระเจ้ากาวิละป้องกันเมืองลำปางและเวียงป่าซาง (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2557: 97) ความสำเร็จของการกอบกู้อาณาจักรนี้เห็นได้จากการที่พระเจ้ากาวิละ ได้ทรงฟื้นฟู เมืองเชียงใหม่ให้เป็นปกติด้วยการสถาปนาราชวงศ์เจ้าเจ็ดตนที่เมืองเชียงใหม่ โดยเข้าแทนที่ราชวงศ์มังราย แสดงตนในฐานะกษัตริย์ท้องถิ่นเช่นเดียวกับกษัตริย์ราชวงศ์มังรายซึ่งการอภิเษกนี้ได้รับการยอมรับจากราชวงศ์สยาม เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกขึ้นครองราชย์ ในพ.ศ.2325 พระเจ้ากาวิละได้พาญาติพี่น้องลงมาเข้าเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ครั้งนั้น โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้เลื่อนยศ เจ้ากาวิละเป็นพระยาวชิรปราการครองเมืองเชียงใหม่ ซึ่งนับได้ว่าเป็นผลดีต่ออาณาจักรสยามเป็นอย่างยิ่งที่สามารถทำให้เมืองเชียงใหม่กลายเป็นเมืองประเทศราชได้ซึ่งทำให้อาณาจักรสยามมีปราการด่านสำคัญที่เป็นแนวรบกับพม่าได้เป็นอย่างดี

3.2 เจ้าหลวงผู้มีความศักดิ์สิทธิ์และสิทธิธรรม สถาบันกษัตริย์ล้านนามีแนวความคิดทางการเมือง ที่มาจากแนวคิดท้องถิ่นและแนวคิดสากลของพระพุทธศาสนา แนวคิดท้องถิ่นเป็นจารีตดั้งเดิมของรัฐพื้นเมืองที่ปฏิบัติสืบต่อกันมามีลักษณะ

[2] พันนา เป็นระบบการปกครองหัวเมืองของล้านนา ซึ่งปรากฏเรียกเมืองหนึ่งซึ่งเป็นเขตของชาวไทลื้อว่า สิบสองพันนา หมายถึง เมืองที่มีพันนารวม 12 พันนานั่นเอง

เน้นการใช้คำสอนให้การยอมรับสถานะของกษัตริย์ผู้มีบุญบารมีสูงสุดในอาณาจักร และให้ทุกคนยอมรับในชาติกำเนิดของตน และปฏิบัติตนตามสถานะพร้อมกันนั้นก็สอนให้เจ้านายไม่เบียดเบียนไพรและควรรู้ว่าอะไรควรทำไม่ควรทำส่วนแนวคิดที่ได้รับมาจากพระพุทธศาสนาเป็นความคิดสากลพบในรัฐพุทธศาสนาหลายแห่งก็คือ ความคิดเกี่ยวกับพุทธราชา หรือกษัตริย์ที่เป็นธรรมราชา หรืออาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่ากษัตริย์ผู้ทรงธรรม ในคร่าวเรื่องนี้กล่าวถึงแนวคิดท้องถิ่นอย่างชัดเจน กล่าวคือ กษัตริย์ล้านนามีจุดเด่นที่มีสิทธิธรรมสูง แม้ว่า ขุนนางจะมีอำนาจ สูงขนาดปลงพระชนม์หรือปลดกษัตริย์ได้ก็ไม่สามารถสถาปนาราชวงศ์ไม่ได้ด้วยจารีตปฏิบัติที่สั่งสอนให้คนในสังคมยอมรับชาติกำเนิดของตน หากไม่มีเชื้อสายกษัตริย์เป็นกษัตริย์ไม่ได้เชื้อสายราชวงศ์ล้านนาจึงสืบสันตติวงศ์ตลอดมา จนจบสิ้นลงเมื่อกษัตริย์พระองค์สุดท้ายสิ้นพระชนม์ ดังนั้น สิ่งที่ขาดไม่ได้ ในวรรณกรรมกลุ่ม ที่เกี่ยวกับ ราชวงศ์ล้านนาจะต้องมีการอ้างสิทธิธรรม เกี่ยวกับชาติกำเนิดของตนอยู่อย่างเสมอ ไม่ว่าจะเป็นตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่หรือตำนานสิบห้าราชวงศ์ก็ตาม สำหรับในเรื่องนี้ก็มีการอ้างเรื่องชาติกำเนิดเช่นเดียวกัน ดังในตอนที่กล่าวถึงชาติกำเนิดของพระเจ้ากาวิละว่าพระอินทร์ได้นำธนู ปืนแก้ว ดวงวชิระ ดวงมณีมาให้ จึงมีการพยากรณ์ความฝันว่าจะได้กษัตริย์ที่มีบุญญาธิการ ความว่า *จักรุ่งเรืองไร ปรากฏพายหน้า สมพานมีมากนัก นางจุ่งรักสา ลุมลาพิพักคัพภะแห่งเจ้าจงดี* รวมไปถึงชาติกำเนิดที่พิเศษ ดังความว่า

สุริยา ออกมาเรื่อเร้า ปราสูดเจ้ากุมาร
ในวันนั้น เปนอุณหการ พระอินทา วาดวางขวานแก้ว
วิชุลัตตา สายฟ้าผ่ายแล้ว แมบเมืองบนหยวาดยวะ
ลงถูกเสาโรง กระจวนแตกยะ ลุกอยู่ไหม้เปนไฟ
คะคว้าวลุก ผ่าวไหม้ทันใจ ร่ามเรืองไร เปนเปียวปังต้อง
จักลุกลนลาม ไพผับทั่วห้อง พระโรงคำแห่งท้าว

จากการประพันธ์ข้างต้นนี้กล่าวถึง วันประสูติของพระเจ้ากาวิละ มีความพิเศษกว่า เจ้าองค์อื่นๆในรุ่นเดียวกันนั่นก็คือ มีอุณหภูมิ ที่สูงมากในวันนั้น และก็มีสายฟ้าที่ฟาดลงมาลงกลางท้องพระโรงทำให้เกิดเปลวไฟลุกขึ้นทั่วห้อง ซึ่งสอดรับกับความฝัน ของพระมารดาที่ฝันว่าพระอินทร์เอาธนู ปืนแก้วและดวงวชิระมาให้ ความพิเศษของชาติกำเนิดนี้จึงทำให้ เชื้อสายและราชวงศ์ ล้านนาสืบต่อกันมาต่อเนื่องอย่างยาวนาน โดยมีแนวความคิด ที่ถูก สั่งสอนกันมาตั้งแต่โบราณจนเป็นราชประเพณีว่า หากไม่มีเชื้อสายกษัตริย์หรือสืบไม่ได้ว่า ตนเองนั้นสืบเชื้อสายมาจากกษัตริย์องค์ใดหรือไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าตนนั้นมีสิทธิธรรมอย่างไรก็ไม่สามารถที่จะสถาปนาราชวงศ์ใหม่ได้ ด้วยแนวความคิดเช่นนี้เอง เมื่อเกิดการชิงราชบัลลังก์หรือมีการปลงพระชนม์กษัตริย์ การจะสถาปนากษัตริย์องค์ต่อไป จึงต้อง คำนึงถึงชาติตระกูลที่สืบเชื้อสายมาแต่กษัตริย์ราชวงศ์ล้านนาแต่โบราณด้วย

3.3 เจ้าหลวงผู้ดูแลปวงประชาราษฎร์ เมื่อฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่เรียบร้อยแล้ว พระเจ้ากาวิละได้สร้างความรู้สึกร่วมกันถึงความเป็นบ้านเมืองของชาวล้านนาขึ้นมาใหม่ เช่นเดียวกับกษัตริย์ราชวงศ์มังรายด้วยการเริ่มต้นจากการฟื้นฟูราชประเพณีดั้งเดิมที่เคยปฏิบัติกันมา ได้แก่ พิธีราชาภิเษก การสร้างหอคำและคุ้มหลวงอยู่บริเวณกลางเวียงอันเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เช่นเดียวกับพระราชวงศ์มังราย ตามความเชื่อในระบบจักรวาล ซึ่งบริเวณดังกล่าวเป็นศูนย์กลางของรัฐและจักรวาล การฟื้นฟูประเพณีสำคัญซึ่งสืบทอดมาแต่โบราณนี้ไม่เพียงแต่เป็นสร้างเมืองในเชิงรูปธรรมแล้ว ยังเป็นการสร้างสิทธิธรรมในทางการเมืองการปกครองด้วย การกระทำเช่นนี้ของ พระเจ้ากาวิละ กลับไม่ทำให้กลุ่มผู้นำอย่างกลุ่มเจ้าและขุนนางรู้สึกแตกต่างไปจากราชวงศ์ก่อนหน้านี้ กลับทำให้เกิดความรู้สึกร่วมกันมากขึ้นด้วย ประกอบกับสถานการณ์ของสงคราม ระหว่างเชียงใหม่กับพม่า ยิ่งทำให้ กลุ่มผู้นำต้องร่วมมือกันเพื่อทำให้บ้านเมืองล้านนากลับมาเป็นปึกแผ่นอีกครั้งหนึ่ง ความร่วมแรงร่วมใจและร่วมมือกันของกลุ่มผู้นำเชื้อเจ้าเจ็ดตนซึ่งมีฐานะเป็นบ้านพี่เมืองน้องโดยมีพระเจ้ากาวิละเป็นพี่คนโตมีอำนาจสูงสุดเป็นต้นราชสกุลทำหน้าที่ดูแลน้อง ๆ ที่แยกย้ายกันปกครองกันทั้งเมืองเชียงใหม่ เมืองลำปางและเมืองลำพูนสะท้อนให้เห็นจากคร่าวกาวิละซึ่งกวีได้พรรณนาถึงพระปรีชาชาญด้านการดูแลความสุขสงบของบ้านเมือง ดังความว่า

รัตนติงสา เมืองเชียงใหม่แก้ว สุขสำมวลเปรียบฟ้า
เจ้าขุนไพรไท ยุท่างหย้องง้า ทรงเครื่องด้วยเงินคำ
หอเรือนทำ ติดกันหนืดแหน่น คณาคนอ่านล้าน
โขงชุมพู เล่าลือซะท้าน ผับชุด้าวอาณา
เพราะบุญเจื่องท้าว กระสัตรา พระบัวรมราชา เจ้าตนบุญกว้าง
มุนสส์เมืองคน เล่าลืออวดอ้าง เตโชเตื่อมค้ำ
อาชญาแรง ไผบ่ล่วงล้ำ ในแผ่นหน้าเหนือดิน
แม่ตาดำนิล ค่อยจื่อจำหมั้น ไว้เล่าพี่น้องลูกหลานฟัง

จากคำประพันธ์ดังกล่าวนี้ กวีได้พรรณนาสภาพบ้านเมืองเชียงใหม่ที่มีความสุขเหมือนกับสวรรค์ ขุนนางและข้าไททั้งหลายแต่งกายด้วยเครื่องเงินและทองคำ บ้านเรือนก็แน่นขนัดมีผู้คนจำนวนมาก มีกำแพง (โขง) ขนาดใหญ่ก็เป็นเพราะบุญบารมีของเจ้าหลวง ในเมืองมนุษย์นี้ก็ได้กล่าวถึงเมืองเชียงใหม่ แม้กระทั่งอาชญากรรมรุนแรงก็ไม่เกิดขึ้น จากการพรรณนาสภาพบ้านเมืองของกวีข้างต้นนี้ เป็นเพราะนโยบายการเมืองการปกครองของพระเจ้ากาวิละซึ่งเป็นกลุ่มอำนาจใหม่ที่เข้ามาแทนที่ราชวงศ์มังรายแม้จะยึดรูปแบบความเป็นกษัตริย์ตามจารีตเดิมบางอย่างแต่ในการปกครองได้มีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสถานะของบ้านเมืองที่เปลี่ยนแปลงไปในฐานะเจ้าประเทศราชที่มีนายมิใช่รัฐเอกราชดังราชวงศ์มังราย ดังนั้น ในสมัยพระเจ้ากาวิละจึงเริ่มวางรูปแบบการปกครองขึ้นมาอีกผู้มีอำนาจสูงสุดในเมืองมีฐานะเป็นกษัตริย์ท้องถิ่น โดยตั้งตำแหน่งรองลงมาเป็นวังหน้าและวังหลัง เจ้าอุปราชหรือเจ้าธรรมลังกา มีฐานะเป็นดั่งเจ้าวังหน้าและเจ้าเมืองแก้วหรือเจ้ารัตนะหัวเมืองแก้วหรือเจ้าบุรีรัตน์เป็นดั่งหวังหลัง นอกจากนี้แล้วมีตำแหน่งเจ้าขันธ์ห้าใบ ซึ่งเป็นเชื้อสายของราชวงศ์เจ้าเจ็ดตนที่มีฐานะ เป็นเจ้านายชั้นสูง ได้รับเครื่องยศและการสถาปนาโดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวแห่งสยาม

ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า พระเจ้า กาวิละ ได้ปรับปรุง และเปลี่ยนแปลงรูปแบบการปกครองของอาณาจักรล้านนา ซึ่งผลของการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ทำให้ บ้านเมืองเชียงใหม่ มีการบริหารจัดการที่ดี ไม่มีการแบ่งพรรคพวก มีลักษณะเป็นการปกครองแบบร่วมแรงร่วมใจ หรืออาจกล่าวได้ว่า เป็นการปกครองที่เน้นสายเครือญาติเป็นสำคัญ จึงทำให้การปกครองมีเสถียรภาพ เมื่อการปกครองมีความมั่นคงแล้ว ประชากรหรือประชาชนจึงเกิดความผาสุก ดังจะเห็นได้จากคำประพันธ์ที่กล่าวว่า มีผู้คนจำนวนไม่น้อยที่เข้ามาอยู่เมืองเชียงใหม่ เนื่องจาก เป็นเมืองที่มีความสุขสงบ ไม่มีขโมยขโจร ดังที่กวีได้พรรณนาว่า ในเมืองเชียงใหม่นี้ “ไม่มีอาชญากรรมรุนแรงเกิดขึ้น” นั่นเอง อย่างไรก็ตาม ภาพความผาสุกของเมืองเชียงใหม่นี้ ไม่เพียงแต่จะสะท้อนให้เห็นถึงระบบการเมืองการปกครองที่มั่นคงของล้านนาเชียงใหม่ในสมัยพระเจ้ากาวิละเท่านั้น แต่ยังคงสะท้อนให้เห็นถึงการเข้าควบคุมและจัดการอำนาจของเมืองประเทศราชที่ สยามได้เข้ามาจำกัดและควบคุมไม่ให้ล้านนาเชียงใหม่มีอำนาจมากจนเกินไปจนสามารถควบคุมไม่ได้ ดังเห็นจากการแต่งตั้งตำแหน่งเจ้านายเชื้อสายราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน ที่เรียกกันว่า เจ้าขันธ์ห้าที่ต้องได้รับเครื่องยศและการสถาปนาโดยกษัตริย์แห่งสยาม เมื่อเจ้าหลวงองค์เดิมถึงแก่พิราลัยไปแล้ว เจ้านายหนึ่งในเจ้าขันธ์ห้าจะได้รับการสถาปนาให้เป็นเจ้าหลวงองค์ต่อไปจากกษัตริย์สยาม ระบบเจ้าขันธ์ห้านี้จึงเป็นการควบคุมและจำกัดอำนาจของเจ้าหลวงเชียงใหม่ไปโดยปริยาย

3.4 เจ้าหลวงผู้เป็นศาสนูปถัมภก พระกรณียกิจที่สำคัญอย่างหนึ่งของเจ้าหลวงเชียงใหม่ นั่นก็คือ การทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา พระพุทธศาสนา นับได้ว่า เป็นศาสนาที่รุ่งเรือง ในอาณาจักรล้านนามาตั้งแต่โบราณกาล นับตั้งแต่ราชวงศ์มังราย โดยเฉพาะ ในยุคของพระเจ้าติโลกราช ซึ่งเป็น กษัตริย์ลำดับที่เก้าของราชวงศ์มังราย ที่ให้ความนับถือพระพุทธศาสนาเป็นอย่างยิ่ง จนในปีพ.ศ. 2020 ได้ทำสังคายนา ที่วัดโพธิการามหรือที่รู้จักกันดีก็คือ วัดเจ็ดยอด พระเจ้ากาวิละมีบทบาทในฐานะองค์อุปถัมภ์พระพุทธศาสนาแห่งเมืองเชียงใหม่ ในคร่าวกาวิละ กวีได้พรรณนาถึงการสร้างและบูรณะวัด ตลอดจนถวายสิ่งของเครื่องใช้ในพระพุทธศาสนาจำนวนมากดังความว่า

ล้างยกปกแปลง อารามเวสน์วัด วิหารโบสถ์แก้วเจดีย์
พระพุทธรูป ชำระขัดสี หื้อหมดใหม่ดี ผิวพรรณผ่องแผ้ว
ทารักหาง ประดับด้วยแก้ว ติดคำแดงหยาดยวะ
หื้อรุ่งเรืองไร ส่องใสวัณณะ เปนที่ไหว้ปูชา
พุทธสาสนา รุ่งเรืองชุห้อง เปนที่สำราญ พระธัมม์สังฆะ
ยุทางพ่ำเพง คัณฐธุระ ผลเผื่อล้างวิปัสสนา

คำประพันธ์ที่ยกมานี้ กวีได้พรรณนาว่า พระเจ้ากาวิละได้สร้างพระอาราม วิหารโบสถ์ และเจดีย์รวมถึงพระพุทธรูปที่มีความสวยงามซึ่งตกแต่งด้วยอัญมณีต่าง ๆ เพื่อให้ผู้คนได้กราบไหว้บูชา ดังนั้น พุทธศาสนาจึงรุ่งเรืองในทุกที่เป็นที่สำราญของพระธรรมและพระสงฆ์ เพื่อให้พุทธศาสนิกชนได้ร่วมทำบุญ สร้างวิปัสสนา ในประชุมจารึกล้านนา เล่ม 2 จารึกพระเจ้ากาวิละ (2540: 186) ได้กล่าวถึง การทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาของพระเจ้ากาวิละ ในฐานะองค์อุปถัมภ์พุทธศาสนาแห่งเมืองเชียงใหม่ พระองค์ได้สร้างฐานศิลาพร้อมซุ้มพระทำด้วยไม้ลงรักปิดทองในวัดเชียงมั่น สร้างรั้วเหล็กของพระธาตุลำปางหลวง แกะพระพุทธรูปบนงาช้าง สร้างพระแพงและอัญเชิญพระธาตุจอมทองมาเชียงใหม่วัดสำคัญที่ได้รับการทำนุบำรุงคือ วัดพระสิงห์ ได้สร้างอุโบสถ หอธรรม และบูรณะรอยพระพุทธบาท ส่วนวัดร้างที่อยู่นอกเมืองซึ่งยังไม่มีกำลังปฏิสังขรณ์ได้ใช้วิธีย้ายพระพุทธรูปเข้ามาไว้ในเมือง อย่างเช่น พระเจ้าแข้งคม วัดป่าตาลน้อยซึ่งสร้างในสมัยพระเจ้าติโลกราชตั้งอยู่นอกเมืองนำมาประดิษฐานไว้ที่วัดศรีเกิดพร้อมกันนั้นได้สร้างวิหารขึ้นใหม่ด้วยเพื่อให้ประดิษฐานพระพุทธรูปองค์นี้ด้วย นอกจากนี้แล้วการส่งเสริมพระพุทธศาสนา ไม่เพียงแต่บูรณปฏิสังขรณ์ โบราณสถานและโบราณวัตถุเท่านั้น เจ้าหลวงล้านนายังต้องเป็นศาสนูปถัมภกด้วยการผนวชในพุทธศาสนาด้วย ดังที่กวีได้พรรณนาถึง การผนวชของเจ้าหลวงล้านนาหลายองค์ เมื่อครั้งยังดำรงอิสริยยศเป็นเจ้าอุปราช ดังที่เห็นได้จากตอนหนึ่งของคร่าวกาวิละ กล่าวถึงเจ้ามหาวงศ์ (พระเจ้ามโหตรประเทศ) เมื่อครั้งยังเป็นเจ้าขันธ์ห้า ได้ออกผนวชโดยได้ติดตามไปเรียนรู้พุทธศาสนาและศาสตร์ต่าง ๆ กับครูบาปันปลง วัดหลวง เมืองป่าซาง จนได้กลับมาจำพรรษาอยู่ที่วัดในเมืองเชียงใหม่ ดังความว่า

ทรงนามะ ครูบาปันปลง ชื่อมหาวงส์ พระนามบาอั้น
บวชยังวัดหลวง เมืองป่าซางหั้น ได้ชื่อทายาทะ
สาสนา วรพุทธะ เปนลูกเต้าชินมาร
ลุนแต่นั้น รอดเทสสกาล เถิงตำนาน ได้คลาพรากห้อง
มาอยู่เมืองพิงค์ เชียงใหม่ป้านป้อง ตามครูบาบ่พลัด
....
ไทยเปิกสัน เนอแก้วแก่นไธ้ จุ่งจำถี่ถ้อยวาทา
จอมเจื่องท้าว พระบรปิตตา ถอกถวายทานา ลงเพ็กข์หน่อเหน้า
มหาวังสะ บุตตาเจื่องเหง้า เปนภิกขุโนภาวะ
....
พระโอรสไธ้ หน่อเมืองโฉมฉาย มหาวงส์ อยู่ทรงเสพส้าง
เปนภิกขุสงฆ์ พ่ำเพงบุญกว้าง ถือวินัยเคร่งครัด

การผนวชในพระพุทธศาสนา ของเจ้าหลวงล้านนามี ยังสะท้อนให้เห็นว่าการศึกษา ของเจ้าหลวงล้านนาในสมัยโบราณนั้น จะต้องศึกษา จาก วัดที่มีชื่อเสียงโดยผู้ที่ถ่ายทอดความรู้ให้แก่เจ้าหลวงล้านนานั้น เป็น “ครูบา” ตำแหน่งครูบานี้เป็นการเรียกลำลองของภิกษุ ผู้มีความรู้และพรรษาแก่กล้า อาจจะเป็นภิกษุที่ได้รับสมณศักดิ์ในตำแหน่ง สังฆราชา สวามี สมเด็จ พระมหาเถร และราชครู ซึ่งเป็นสมณศักดิ์ตามธรรมเนียมราชประเพณีเดิมของล้านนา ดังนั้น ในคำประพันธ์ข้างต้นนี้ได้ออกนามภิกษุผู้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่เจ้ามหาวงศ์ นามว่า “ครูบาปันปลง” ซึ่งอาจจะมีสมณศักดิ์เป็นพระมหาเถร ที่สำคัญ

ของเมืองป่าซางจึงทำให้เจ้าหลวงองค์ก่อนส่งเจ้ามหาวงศ์ไปศึกษาเล่าเรียนวิชาความรู้จากครูบารูปนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่าพระพุทธศาสนา เป็นปัจจัยหนึ่ง ในด้านการศึกษาเล่าเรียนของเจ้าหลวงล้านนาเชียงใหม่ทุกองค์ ซึ่งความรู้ของเจ้าหลวงล้านนานั้น มีตั้งแต่ด้านอักษรศาสตร์ ด้านโหราศาสตร์ และด้านประเพณีพิธีกรรม ซึ่งสิ่งเหล่านี้กวีได้พรรณนาไว้อย่างสนใจว่า

วันพระยาวัน ชวนกันเข้าวัด สรงพระเจ้าจำสีลฟังธัมม์
ถนอมรอมริบ กุสลบุญกัมม์ พร่องทานทุงดอกคำ ขาวเขียวพร้อมเสี้ยง
พร่องทุงประดับ ลางพร่องทุงเกลี้ยง ปักค้างหยาดยายโย
ซ่อน้อยทุงไชย กวัดไกวแกว่งต้อง ลมลวาดเชยเป่าพัด
พร่องชวนกัน ขนซายเข้าวัด กวมก่อส้างเจดีย์ซาย

จากคำประพันธ์ข้างต้นนี้ กวีได้พรรณนาถึงความรู้ของเจ้ามหาวงศ์ซึ่งได้บวชเรียนในสำนักของครูบาปันปง กล่าวถึงประเพณีสงกรานต์ของล้านนาซึ่งแบ่งพิธีกรรมออกตามวัน ในวันพญาวันหรือวันเถลิงศก ผู้คนก็จะชวนกันเข้าวัด สรงน้ำพระเจ้าหรือพระพุทธรูปประจำวัด รับศีลฟังธรรม มีการประดับตกแต่ง วัด ให้สวยงาม ด้วยธง สีต่าง ๆ มีทั้งขนาดใหญ่และขนาดเล็ก เมื่อต้องลม ก็ทำให้ธง ต่าง ๆ เหล่านั้น ดูงดงามยิ่งนักในขณะเดียวกัน วันนี้ก็จะเป็นวันที่ร่วมก่อพระเจดีย์ทรายด้วย การที่กวีได้สร้างให้เจ้ามหาวงศ์ ในขณะนั้นยังเป็นภิกษุอยู่ ได้เล่าถึงวันสงกรานต์และประเพณี รวมถึงพิธีกรรมที่เกิดขึ้นภายในวัดให้แก่ประชาชนฟังนั้น ทำให้เห็นว่า เจ้ามหาวงศ์ต้องเป็นผู้มีความรู้ในด้านพิธีกรรม รวมไปถึงจะต้องรู้ขนบธรรมเนียมประเพณีของล้านนาเป็นอย่างดีจึงสามารถที่จะพรรณนาภาพของกิจกรรมวันสงกรานต์ได้อย่างละเอียดลออ กวีได้ฉายภาพของเจ้าหลวงที่มีความรู้ทั้งด้านอักษรศาสตร์ และพิธีกรรม ดังนั้น การเป็นเจ้าหลวงที่มีความรู้และความสามารถจึงทำให้ผู้ฟังซึ่งเป็นชาวบ้านรู้สึกมั่นใจได้ว่าเจ้าหลวงเชียงใหม่เป็นผู้มีสติปัญญา และจะสามารถพัฒนาบ้านเมืองเชียงใหม่ให้รุ่งเรืองได้ ในทางเดียวกันความมั่นใจในองค์เจ้าหลวงก็เป็นการยอมรับในความคิด ความเชื่อ รวมไปถึงการยอมรับการตัดใจของเจ้าหลวงด้วย

3.5 เจ้าหลวงผู้เป็นที่ปรารถนาของชาวประชา ในคร่าวกาวิละนี้แสดงภาพของเจ้าหลวงที่ใกล้ชิดกับประชาชน โดยเฉพาะในช่วงเลือกคู่ครองหญิงสาวของเมืองเชียงใหม่ มีโอกาสที่จะได้เป็นเจ้าหญิงในอนาคตได้ ในคร่าวกาวิละพรรณนาถึงการเลือกคู่ครองของเจ้ามหาวงศ์ ภาพของเจ้าหลวงผู้ที่ปรารถนาของชาวประชานี้ เกิดจากคุณลักษณะทางกายภาพของเจ้ามหาวงศ์ คือ เป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตางดงาม ดังความว่า

สากสีสม เจ้าเลาเธียมธว้าย งามเงื่อนหน้าปุนแยง
<u>เพียงเพศพิศ อินท์สลักแปลง</u> ผิวขาวซอนแดง เหมือนคำหลอมหล่อเบ้า
รูปะกาย ร่างศิงตนเจ้า สมเพิงพอสว่างขว้าง
เลงสมสากสัก ลูกพระเจ้าช้าง ดูต่างหน้าฝูงคน
ย้ายย่างยก ริทธีสมตน ดูยิ่งคน มนุสส์โลกหล้า
เพียงดั่งผิว สุวัณณ์ 25 สลิดลิดเลี่ยนเลาเลิง

คำประพันธ์ข้างต้นนี้ กล่าวถึงความงามของเจ้ามหาวงศ์ไว้ว่า มีความงดงาม ตั้งแต่ใบหน้า เหมือนกับพระอินทร์ได้ลงมาสลักไว้ ผิว มีความงดงามสีขาวอมแดงเหมือนกับหล่อทองคำ รูปกายของเจ้ามหาวงศ์ ส่วนรูปร่างนั้นมีความสมส่วน และสุขสว่าง สมดังเป็นลูกของกษัตริย์ แม้จะหามนุษย์ คนใดในโลกก็ไม่สามารถที่จะมา เทียบเทียมกับความงามของเจ้ามหาวงศ์ได้เลยด้วยความงามของเจ้ามหาวงศ์นี้ จึงเป็นที่หมายปองของหญิงชาวล้านนา ทั่วหล้าดั่งที่กวีได้พรรณนาถึงการหมายปองของหญิงชาวล้านนาไว้ว่า

ลางพร่องมีผัว ค็ปองใคร่ร้าง หวังได้เจ้ามหาวงส์
สาวแลร้าง นอนคืนไหลหลง ตือกทรวง ร่ำรักหน่อเหน้า
พร่องเกาะกอดหมอน กอดนอนตางเจ้า ตางท้าวยอดองค์เลา
ลางพร่องซบเซา ลวดเกิดกลายเปนไข้ วิปโยโคโสกทุกข์
ในหัวใจ เพศเพียงไฟลุก จิตเจตข้ององค์นาย

จากคำประพันธ์ข้างต้นนี้ กวีได้พรรณนาไว้ว่า หญิงชาวล้านนาบางคนก็มีสามีแล้วบางคนก็ เป็นแม่หม้ายหวัง จะได้เจ้ามหาวงศ์ ผู้หญิงเหล่านี้ เมื่อเวลานอน ก็เกิดความทุกข์ร้อน พอนึกถึงหน้าของเจ้ามหาวงศ์ บางคนถึงกับกอดหมอน ก็นึกถึงเจ้ามหาวงศ์บางคนคิดถึงเจ้ามหาวงศ์จนกลายเป็นไข่ มีความวิปโยคเกิดความทุกข์ เป็นอย่างมาก ในขณะเดียวกัน เจ้ามหาวงศ์ก็ได้แสดงความรัก ในอุดมคติ คือ ความรัก แบบซื่อตรง หรือกล่าวอีกในหนึ่งนั่นก็คือ “รักเดียวใจเดียว” ในตอน เลือกคู่ครองนั้น กวีได้ให้เจ้ามหาวงศ์ เลือกสตรีที่มีความสวยงาม เหมาะสม กับเจ้ามหาวงศ์ซึ่งมีรูปร่างลักษณะอันหล่อเหลา แต่อย่างไรก็ตามนั้น กวีได้สร้างเรื่องเล่าที่ทำให้เห็นว่า เจ้ามหาวงศ์และสตรีผู้นั้น แม้ว่า จะเป็นการรักแรกพบ แต่ก็เป็นความรักที่ ซื่อตรง ไม่เปลี่ยนแปลง แม้ว่าจะมีสถานการณ์ ต่าง ๆ ซึ่งเป็นอุปสรรค แต่เจ้ามหาวงศ์ก็ยังเป็นผู้รักเดียวใจเดียว ดังความว่า

ส่วนเจ้ามหาวงส์ หน่อเมืองสายฟ้า สถิตหอห้องบันทม
พระธัยรำนึก ในเจตใจจม เท่าอยู่ปรารมภ์ รำเพิงจั้นจั้น
ควรมีที่แพง เฝือแฝงใฝ่ฟื่น แรบเรียงพิงคู่คบ
....
เท่ามีใจ อยู่ปฏิพัท คำแผ่นแก้วนางเดียว
จงแฝงใฝ่รัก ร่วมเรียงเปนเกลียว คองค่ำค็เทียว ไพจาฟู่ต้าน
คองบ่าวแลสาว ฟู่กันหลายถ้าน คนญิงชายหากรู้

จากคำประพันธ์ข้างต้นกล่าวถึงเจ้ามหาวงศ์ เมื่อ เจ้าหลวงองค์ก่อนได้ เลือกสาวงามจากทั่วเมืองเชียงใหม่และทั่วล้านนามาให้เลือก แต่เจ้ามหาวงศ์ก็ยังมีใจปฏิพัทธ์อยู่กับนางคำแผ่นแก้วผู้เดียว กลวิธีการสร้างเรื่อง เช่นนี้ คล้ายกับ วรรณคดีแนวประโลมโลก ที่มักจะมี เรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ เข้ามาเกี่ยวข้อง กล่าวคือ การที่กวีได้ประพันธ์ บทชมโฉมเจ้ามหาวงศ์ เพิ่มเติมเข้าไป ซึ่งทำให้คร่าวกาวิละ แตกต่างไปจากคร่าวในกลุ่มเดียวกัน นั่นก็คือ มีการแทรกบทชมโฉมรวมไปถึงบทคร่ำครวญ ต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับวรรณคดีประเภทนิราศ และวรรณคดีประเภทประโลมโลก ในแง่ของกลวิธีการเล่าเรื่องนั้น ทำให้เรื่องสนุกสนานและแปลกแตกต่างไปจาก เรื่องในกลุ่มเดียวกันทำให้เรื่องนี้ได้รับความนิยมฟังเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเรื่องนี้ เป็นการเล่าย้อนประวัติความเป็นมาของเจ้าหลวงล้านนา ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่า กวีคงไม่ได้อยู่ร่วมสมัยกับเจ้าหลวงล้านนาในแต่ละองค์ จึงสามารถที่จะแต่งเติม หรือแทรกเรื่องราวที่ทำให้เกิดความสนุกสนาน และเพื่อทำให้ผู้ฟังติดตามฟังเรื่องราวต่อไป ซึ่งกลวิธีดังกล่าวนี้เป็นการลดทอนความศักดิ์สิทธิ์ของกษัตริย์ลง กล่าวคือ กษัตริย์ไม่ว่าล้านนา หรืออาณาจักรโบราณในแถบนี้ มักจะอ้างสิทธิหรืออาญาสิทธิบางประการ ดังเห็นได้จากกษัตริย์ของเขมรและอยุธยา ที่มักจะอ้างอาญาสิทธิ์ว่าเป็นเชื้อสายมาจากพระรามซึ่งเป็นอวตารหนึ่งของพระวิษณุอันเป็นเทพสูงสุดของศาสนาพราหมณ์ฮินดู ในขณะที่กษัตริย์ล้านนาก็มักจะอ้างอาญาสิทธิ์ว่า ได้รับน้ำมุรธาภิเษก และสืบเชื้อสายมาแต่ลวะจังกราชอันเป็นต้นราชสกุลของกษัตริย์ในราชวงศ์มังราย เมื่อพิจารณาเรื่องนี้ โดยเฉพาะกลวิธีการทำให้เรื่องที่เคร่งขรึมเต็มไปด้วยบรรยากาศของประวัติศาสตร์และตำนานกลายมาเป็นเรื่องประโลมโลกนี้ จึงเป็นการลดทอนความศักดิ์สิทธิ์ของกษัตริย์ล้านนาลงมาเป็นเพียงเรื่องเล่าตำนานรัก ที่จะทำให้ผู้ฟังนำไปเล่าขานต่อไปในลักษณะเป็นมุขปาฐะ

อย่างไรก็ตามนั่น การลดทอนความศักดิ์สิทธิ์ของล้านนาด้วยกลวิธีนี้ไม่เพียงแต่จะทำให้เห็นสถานะของกษัตริย์ที่เปลี่ยนไป คือ จากกษัตริย์ล้านนาที่เป็น “กษัตริย์รัฐอิสระ” กลายมาเป็น “กษัตริย์ในเมืองประเทศราช” แต่ยังทำให้กษัตริย์ล้านนากลายเป็นกษัตริย์ที่สามารถจับต้องได้ การเป็นกษัตริย์ศักดิ์สิทธิ์ที่ละเมิดไม่ได้ทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์กับ

ประชาชนเหินห่างกัน แต่ด้วยกลวิธีนี้เองทำให้กษัตริย์ล้านนากลายเป็นบุคคลที่ประชาชนรู้สึกถึงการเข้าถึงได้ง่าย ยิ่งไปกว่านั้น เรื่องรักของเจ้าหลวงล้านนาจะกลายเป็นเรื่องที่คนล้านนาผลิตซ้ำในฐานะ ความรักของบุคคลสำคัญที่ควรยกย่อง ซึ่งเห็นได้จากแนวคิดการผลิตซ้ำเรื่องเล่ามะเมี้ยะในปัจจุบัน

4. ภาพสะท้อนเจ้าหลวงเชียงใหม่จากคร่าวกาวิละ

ในสมัยล้านนาสมัยราชวงศ์เจ้าเจ็ดตนซึ่งเป็นสมัยเมืองประเทศราชของสยามกษัตริย์ท้องถิ่นเชียงใหม่มีอำนาจปกครองตนเองอย่างอิสระพอสมควรโดยอยู่ภายใต้อำนาจที่เหนือกว่าของกษัตริย์สยามและมีขอบเขตอำนาจอยู่เฉพาะในเขตเชียงใหม่ไม่ได้ครอบคลุมไปถึงเมืองอื่นเช่น ลำพูน ลำปางหรือแพร่ น่าน ซึ่งมีความแตกต่างจากสมัยราชวงศ์มังราย อย่างไรก็ดี กษัตริย์เชียงใหม่ได้รับการยอมรับในฐานะเมืองใหญ่ดังพบเชื้อสายเจ้าเจ็ดตนแยกย้ายกันครองเมืองเชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน จะจัดสรรผู้อาวุโสสูงสุดครองเมืองเชียงใหม่ รองลงมาให้ครองนครลำปาง นอกจากนั้น บางสมัยได้รับพระบรมราชโองการจากกษัตริย์สยามให้เจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่ทำหน้าที่ดูแลเมืองเล็กอื่น ๆ ด้วย สิทธิธรรมของกษัตริย์ท้องถิ่นมีแนวคิดเดียวกับราชวงศ์มังราย คือให้ความสำคัญกับชาติกำเนิด กษัตริย์ราชวงศ์ยอมสืบเชื้อสายมาจากกลุ่มเจ้าเจ็ดตนเท่านั้นผู้ได้รับการคัดเลือกให้ครองเมืองเป็นกษัตริย์หรือเจ้าหลวงหรืออาจเรียกกันว่า เจ้าเมืองประเทศราช จะเป็นผู้ได้รับการยอมรับในหมู่เจ้านายและได้รับการรับรองอย่างเป็นทางการจากพระเจ้าอยู่หัวสยาม โดยได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ครองเมืองและมีเครื่องยศประกอบตำแหน่ง นอกจากนั้นได้ประกอบพิธีราชาภิเษกพิธีกรรมเพื่อความชอบธรรมตามประเพณี เช่นเดียวกับราชวงศ์มังราย ราชวงศ์เจ้าเจ็ดตนได้ทำหน้าที่แทนราชวงศ์บางลายด้วยการฟื้นฟูบ้านเมือง สร้างกำแพง สันเวียง แก้ว คุ้มหลวงหอคำ ศาลาเค้าสนามหลวง บูรณะวัดสำคัญ อย่างไรก็ตาม สมัยราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน มีการปรับรูปแบบการปกครองที่แตกต่างไปจากสมัยราชวงศ์มังรายโดยมีรูปแบบภายนอกจากสยามและรูปแบบเดิมที่มีรากฐานจากท้องถิ่นโดยรูปแบบซึ่งเป็นอิทธิพลจากสยามซึ่งตั้งขึ้นใหม่เป็นตำแหน่งของชนชั้นสูงที่เป็นกษัตริย์และอนุชากษัตริย์ ที่เรียกกันว่าเจ้าขันธ์ห้า ภาพของเจ้าหลวงล้านนาในสมัยปกครองของสยามที่ปรากฏในคร่าวกาวิละมีทั้งสิ้น 5 ประการ คือ เจ้าหลวงผู้เป็นวีรบุรุษกู้อาณาจักร เจ้าหลวงผู้มีความศักดิ์สิทธิ์และสิทธิธรรม เจ้าหลวงผู้ดูแลปวงประชาราษฎร์ เจ้าหลวงผู้เป็นศาสนูปถัมภก และเจ้าหลวงผู้เป็นที่ปรารถนาของปวงประชา ภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นลักษณะสำคัญของกษัตริย์ล้านนาในยุคนี้ได้ทั้งสิ้น 2 ด้าน ดังนี้ ประการแรก คือ คุณลักษณะของกษัตริย์ล้านนา คือ เป็นผู้มีบุญญาธิการสูงส่ง กล่าวคือ กวีได้พรรณนาถึงชาติตระกูลและชาติกำเนิดของกษัตริย์ล้านนาที่มีความพิเศษตั้งแต่เกิด โดยพรรณนาถึงนิมิตฝันที่สำคัญ เช่น การได้รับของวิเศษจากเทพยดาเป็นต้น สิ่งที่แสดงถึงบุญญาธิการอย่างหนึ่ง คือ รูปลักษณ์ ซึ่งแตกต่างไปจากสามัญชน ตั้งแต่ผิวพรรณวรรณะ ใบหน้า จนทำให้หญิงในดินแดนปรารถนาในรูปร่างหน้าตาของกษัตริย์ ในด้านความรักและชีวิตครอบครัว ต้องรักเดียวใจเดียวซื่อตรงต่อความรัก ไม่เพียงเท่านั้นการมี “แม่เจ้า” ที่รูปลักษณะดีทัดเทียมกันก็ถือว่าเป็นบุญญาบารมีอย่างหนึ่งของกษัตริย์ล้านนา รวมไปถึงการมีทายาทสืบวงศ์ที่เพียบพร้อมก็นับว่า เป็นบุญญาบารมีด้วยเช่นกัน ส่วนเครื่องราชูปโภคที่แสดงการเป็นกษัตริย์ล้านนาในยุคนี้ กลับไม่กล่าวถึง การทำมุรธาภิเษกและดาบสรีกัญไชย แต่กลายเป็นการรับพระราชทานเครื่องราชูปโภคจากกษัตริย์ราชวงศ์จักรี ซึ่งถือว่ามีความชอบธรรมในการปกครองดินแดนล้านนา ประการที่สอง คือ ด้านหน้าที่ของกษัตริย์ล้านนา บทบาทหน้าที่ของกษัตริย์ล้านนาที่สะท้อนจากคร่าวกาวิละ คือ การเป็นผู้ปกครองที่ดี โดยจะต้องเป็นกษัตริย์ที่รู้วิธีการปกครองบ้านเมือง บำบัดทุกข์บำรุงสุขให้แก่ประชาราษฎร์ ซึ่งเห็นได้จากการกล่าวถึง ความเก่งกล้าสามารถด้านการรบของกษัตริย์ที่สามารถตีเมืองต่าง ๆ ถึง 57 หัวเมืองซึ่งรวบรวมอย่างเป็นปึกแผ่น โดยทำให้หัวเมืองต่าง ๆ นั้น อยู่อย่างเป็นสุข อีกบทบาทหนึ่ง คือ การทำนุบำรุงพุทธศาสนาซึ่งเป็นศาสนาที่ชาวล้านนานับถือมากที่สุด สะท้อนให้เห็นถึงการเป็นองค์ศาสนูปถัมภก คือ การออกบวชในพุทธศาสนาทั้งบวชเณรและบวชพระ ทั้งยังต้องบำรุงศาสนาด้วยการสร้าง ซ่อม บูรณปฏิสังขรทั้งพุทธศาสนาและถาวรวัตถุต่าง ๆ ด้วย

จากการศึกษาภาพเจ้าหลวงเชียงใหม่ในยุคการปกครองของสยามนี้ สถาบันกษัตริย์ล้านนาที่เคยดำรงอยู่ในดินแดนล้านนาประเทศเคยมีสถานะอำนาจทางการเมือง เศรษฐกิจสังคมและวัฒนธรรม ที่เคยเป็นอิสระ เมื่อเปลี่ยนสถานภาพ จากเมืองที่เป็นอิสระกลายมาเป็นเมืองประเทศราชแล้วนั้น สถาบันกษัตริย์ล้านนา ก็ถูกทำให้กลายเป็นสัญญะของความเป็นล้านนาเท่านั้น แต่อย่างไรก็ตามนั้น คร่าวเรื่องกาวิละทำให้เห็นว่า แม้ว่าสถาบันกษัตริย์ล้านนาจะถูกลดบทบาทลง เป็นเพียงสัญลักษณ์ของล้านนาเชียงใหม่เท่านั้น แต่สำนึกของชาวเชียงใหม่ยังให้ความสำคัญกับเจ้าหลวงล้านนาในฐานะผู้นำการปกครองและผู้นำทางจิตวิญญาณของชาวล้านนาอยู่นั่นเอง

รายการอ้างอิง

สรัสวดี อ๋องสกุล.(2557).*กษัตริย์ล้านนา*.เชียงใหม่ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สรัสวดี อ๋องสกุล.(2561).*ประวัติศาสตร์ล้านนา*.กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติง.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2528).*คร่าวเชียงแสนและคร่าวกาวิละ*.เชียงใหม่ : วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

บททดลองเสนอว่าด้วยทฤษฎีดนตรีล้านนา

สงกรานต์ สมจันทร์[1]

[1] คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

Songkran_som@cmru.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทดลองนำเสนอทฤษฎีดนตรีล้านนา ที่ผ่านมา ดนตรีล้านนามีการศึกษาทั้งในเชิงบริบททางดนตรีและตัวดนตรี โดยที่ยังไม่มีขอบเขตหรือข้อเสนอเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับดนตรีล้านนาอย่างชัดเจน การศึกษาครั้งนี้ได้ชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการของการศึกษาดนตรีล้านนาในเชิงวิชาการ ที่ในที่สุดได้เกิดข้อเสนอเกี่ยวกับทฤษฎีของดนตรีล้านนาจากการศึกษาในช่วงระยะเวลา 3 ทศวรรษ โดยระยะแรกได้มีการหยิบยกทฤษฎีทางดนตรีตะวันตกและดนตรีไทยมาใช้อธิบายตัวดนตรีล้านนา และเมื่อมีการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีล้านนาขยายตัวมากยิ่งขึ้น ได้นำไปสู่ข้อสรุปบางประการของทฤษฎีดนตรีล้านนา บทความนี้ ผู้เขียนได้สังเคราะห์จากผลการศึกษาก่อนหน้า ตลอดจนข้อสังเกตจากประสบการณ์การบรรเลงดนตรีล้านนาของผู้เขียน ทดลองเสนอทฤษฎีดนตรีล้านนาในประเด็นทั้งบริบททางดนตรี ได้แก่ ขอบเขตของดนตรีล้านนา ประวัติศาสตร์ดนตรีล้านนา เครื่องดนตรี วงดนตรี ตลอดจนตัวดนตรี ได้แก่ การตั้งเสียง ประเภทของเพลง ลักษณะเฉพาะของทำนองเพลง เพื่อที่ข้อเสนอครั้งแรกนี้จะนำไปสู่การพัฒนาทฤษฎีดนตรีล้านนาในระยะต่อไป

คำสำคัญ: ดนตรีล้านนา, ทฤษฎีดนตรี, บททดลองเสนอ

Abstract

This article aims to present a preliminary study on the theory of Lanna music in Northern Thailand. In the past, Lanna music has been studied within a musical context, both in terms of the music itself and its meaning. However, there has been a lack of clear scope regarding the definition of Lanna music, as well as the proposal of a theory in music. This study presents the development of Lanna music studies from an academic perspective, with a focus on the past three decades. Initially, music scholars borrowed theories from outside sources, such as Western music and Thai music, to explain the music of Northern Thailand. As the field of Lanna music studies grew in academic institutions, it led to the formulation of certain conclusions regarding Lanna music theory. In this article, I synthesize findings from past studies and incorporate my own perspective as a practitioner of Lanna music. I aim to present preliminary studies on the theory of Lanna Music within the musical context, covering the scope of Lanna music, the history, musical instruments, ensembles, as well as aspects of the music itself, including the tuning system, musical genre, and melodic characteristics. This is the first report, and I hope this article will contribute to the future development of the theory of Lanna music.

Keywords: Lanna music, music theory, a preliminary study

1. บทนำ

ทฤษฎีเป็นหลักการทางวิชาการที่ได้ข้อสรุปมาจากการค้นคว้าทดลองเป็นต้น เพื่อเสริมเหตุผลและรากฐานให้แก่ปรากฏการณ์หรือข้อมูลในภาคปฏิบัติ (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554) เช่นเดียวกันกับทฤษฎีดนตรีที่หมายถึงแก่นสาระความรู้ของตัวดนตรี แม้ว่าดนตรีจะเป็นการสำแดงทางวัฒนธรรมด้วยเสียง รับรู้ด้วยการฟัง แต่ในสิ่งที่เราได้ยินดังกล่าวนั้นได้ส่งผลต่อความรับรู้และอารมณ์ เกิดความซาบซึ้ง เข้าใจ บางครั้งเกิดการทำความเข้าใจกับเสียงนั้นที่มีลักษณะบางประการ เป็นโครงสร้างที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ดังนั้น เมื่อกล่าวถึงทฤษฎีดนตรี ในทางดนตรีตะวันตกจึงแบ่งออกเป็น 3 ประการ ประการแรกเป็นการทำความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับโน้ตดนตรี ได้แก่ บันไดเสียง จังหวะและค่าของโน้ตแต่ละตัว ประการที่สองเป็นการศึกษามุมมองของนักวิชาการดนตรีที่มีต่อดนตรีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และประการสุดท้าย ทฤษฎีดนตรีเป็นสาขาหนึ่งของวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) ที่พยายามกำหนดกระบวนการและหลักการทั่วไปในดนตรี (Fallows, 2011) ความดังกล่าวจึงพบว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างแยกออกไม่ได้ระหว่างวิชาทฤษฎีดนตรีกับการวิเคราะห์ดนตรี เพราะทฤษฎีเป็นเครื่องมือสำคัญในการวิเคราะห์ตัวดนตรีเพื่อทำความเข้าใจต่อปรากฏการณ์ทางเสียงที่เกิดขึ้น และเป็นรากฐานสำคัญหากจะสร้างสรรค์หรือออกจากขนบทฤษฎีดนตรีเหล่านั้น

ในโลกตะวันตก ดนตรีเป็นศาสตร์หนึ่งที่มีการศึกษาและสร้างทฤษฎีต่าง ๆ ขึ้นตั้งแต่ยุคเรืองปัญญา (Age of Enlightenment) ดังจะเห็นได้จากการเกิดขึ้นของวิชาดนตรีวิทยา (Musicology) ที่มีความเด่นชัดขึ้นเมื่อ กุยโด แอดเลอร์ (Guido Adler) ได้ร่วมกับฟรีดิช คราย แซนเดอร์ (Friedrich Chrysander) และฟิลิป สปิตตาร์ (Philipp Spitta) นักดนตรีวิทยาชาวเยอรมัน ก่อตั้งวารสารดนตรีวิทยารายสามเดือน (Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft) ในปี ค.ศ. 1884 (พ.ศ. 2427) แอดเลอร์ได้เขียนบทความชื่อ “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” หรือ “ขอบเขต วิธีการ และจุดมุ่งหมายของดนตรีวิทยา” ในวารสารฉบับปฐมฤกษ์นี้ ได้แบ่งสาขาของการศึกษาด้านดนตรีวิทยาออกเป็น 1) ดนตรีวิทยาประวัติศาสตร์ (Historical Musicology) ประกอบไปด้วย ความรู้ด้านโน้ตดนตรี (Knowledge of Notations) รูปแบบทางดนตรี (Musical Form) และการศึกษากฎทางดนตรีในช่วงสมัยต่าง ๆ และ 2) ดนตรีวิทยาเชิงระบบ (Systematic Musicology) ประกอบไปด้วยทฤษฎีดนตรี สุนทรียศาสตร์ทางดนตรี และการสอนดนตรี (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563) การกำหนดเนื้อหาความรู้ดังกล่าวนั้น แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความรู้ของสังคมตะวันตก และส่งอิทธิพลต่อชาติอื่น ๆ โดยเฉพาะยุคล่าอาณานิคมที่หลายชาติต้องปรับตัวให้สามารถอยู่ร่วมกับยุคสมัยใหม่ ตลอดจนภายหลังสงครามโลกครั้งที่สองที่อุดมการณ์ทางการเมืองได้ส่งผลต่อพัฒนาการของความรู้อย่างก้าวกระโดด

ดนตรีในสังคมไทยได้เปลี่ยนแปลงจากยุคจารีตสู่ยุคใหม่ในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์นี้เอง อาจกล่าวได้ว่าการเปลี่ยนแปลงการปกครองของคณะราษฎร ซึ่งนำมาสู่การสถาปนาสถาบันการศึกษาทางด้านดนตรีและนาฏศิลป์ที่เรียกว่าโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์นั้น เป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เกิดการวิเคราะห์และสังเคราะห์องค์ความรู้ทางดนตรี โดยเฉพาะดนตรีไทยจากช่วงสมัยรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ สร้างเป็นหลักสูตรการศึกษาขึ้นเช่นเดียวกับโลกตะวันตก ทั้งนี้ เกิดขึ้นจากตัวดนตรีเองที่มีพัฒนาการถึงความเป็นแบบแผนหรือคลาสสิก และเมื่อนำความรู้ต่าง ๆ ที่กระจัดกระจายกันมาสังเคราะห์ จึงเกิดทฤษฎีดนตรีไทยขึ้น ดังปรากฏในงานนิพนธ์ของครูมนตรี ตราโมท (ชื่อเดิม บุญธรรม ตราโมท) ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ที่มีวัตถุประสงค์ในระยะแรกเพื่อใช้ประกอบการเรียนการสอนในโรงเรียนดังกล่าว (มนตรี ตราโมท, 2540) ผลงานนี้ได้นำไปสู่การศึกษาดนตรีไทยในมิติต่าง ๆ เกิดการสร้างความรู้ที่เรียกว่า “ทฤษฎีดนตรีไทย” ตามมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะการเกิดเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัยขึ้นในปี พ.ศ. 2544 เพื่อใช้เป็นแนวทางสำหรับการเรียนการสอนดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา ซึ่งได้กล่าวถึงความหมายและขอบเขตของดนตรีไทยภาคทฤษฎีว่า หมายถึงองค์ความรู้ภาควิชาการของวิชาชีพดนตรีไทยที่ได้จากประสบการณ์การศึกษา ฝึกฝน ค้นคว้า วิจัย รวบรวม และทดลองสั่งสมเป็นองค์ความรู้ประกอบกับภาคปฏิบัติ (สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2553)

ย้อนไปที่ทศวรรษ 2520 ได้เกิดแนวคิดสำคัญที่ส่งผลต่อการสร้างความรู้นอกเหนือไปจากศูนย์กลาง คือ ความสนใจความรู้และข้อมูลจากท้องถิ่นในฐานะภูมิปัญญา (Local Wisdom) ที่เกิดขึ้นจากอิทธิพลของวิชามานุษยวิทยาและคติชนวิทยา มีจำนวนนักวิชาการที่หันกลับมาสนใจความรู้ในท้องถิ่นมากยิ่งขึ้น ตลอดจนการเกิดหน่วยงานที่เรียกว่าศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดขึ้นในแต่ละภูมิภาค ทำให้ดนตรีได้รับอานิสงส์จากกระแสดังกล่าว เกิดกระบวนการศึกษาความรู้ดนตรีในแต่ละท้องถิ่นอย่างจริงจังก่อนที่จะมีการเรียนการสอนวิชามานุษยวิทยาดนตรีในไทยเสียอีก อย่างไรก็ตาม การเรียกดนตรีในแต่ละท้องถิ่นว่า “พื้นบ้าน” (Folk) นั้นนอกเหนือไปจากอิทธิพลจากวิชาคติชนวิทยาแล้ว ย่อมแฝงวิธีคิดหรือแนวคิดในช่วงระยะเวลาดังกล่าว โดยเฉพาะการมองดนตรีจากศูนย์กลางไปยังดนตรีพื้นที่ต่าง ๆ ของประเทศไทย คำดังกล่าวมักมาพร้อมกับคำจำกัดความและความหมายของพื้นบ้านตามวิชาคติชนวิทยาที่กล่าวว่า เป็นดนตรีที่มีลักษณะหลวม ๆ ไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์ มีท่วงทำนองสั้น ๆ หรือบทร้องร้อยเนื้อหนึ่งทำนอง บางครั้งการมองดนตรีในท้องถิ่นโดยใช้คำจำกัดความดังกล่าว ทำให้พลอยคิดว่าดนตรีในท้องถิ่นมิได้มีทฤษฎีหรือข้อสรุปปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เด่นชัด ซึ่งนับตั้งแต่การจัดการเรียนการสอนระดับบัณฑิตศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรี และการศึกษาวิจัยที่ว่าด้วยตัวดนตรีในแต่ละท้องถิ่นมากขึ้น ทำให้เกิดข้อสรุปของปรากฏการณ์ทางดนตรีที่อาจกล่าวได้ว่า ดนตรีล้านนานั้นมีทฤษฎีทางดนตรีแล้ว

บทความนี้ เป็นบททดลองเสนอว่าด้วยทฤษฎีดนตรีล้านนา โดยการสังเคราะห์จากงานวิจัย ปรากฏการณ์ทางดนตรีล้านนา ตลอดจนประสบการณ์การบรรเลงและศึกษาดนตรีล้านนาของผู้เขียน ที่พบว่าในดนตรีล้านนามีลักษณะเฉพาะทางดนตรีหลายประการ เช่น วิธีการตั้งเสียงดนตรีที่แตกต่างกันในแต่ละวงดนตรี รูปแบบของบทเพลง ตลอดจนการหยิบยืมแนวคิดทฤษฎีทางดนตรีไทยมาใช้บางประการ เช่น การแบ่งประเภทเครื่องดนตรีและการประสมวงดนตรี เพื่อเป็นหมุดหมายสำหรับการศึกษาต่อยอดและขยายผลเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีล้านนาในอนาคตต่อไป ทั้งนี้ ผู้เขียนกำหนดโน้ตและกลุ่มเสียงโดยใช้โน้ตอักษรไทยเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับความยาวของบทความนี้ ใช้อักษรย่อแทนโน้ต ได้แก่ โด = ด, เร = ร, มี = ม, ฟา = ฟ, ซอล = ซ, ลา = ล, ที = ท

2. การศึกษาว่าด้วยทฤษฎีดนตรีล้านนาที่ผ่านมา

นับตั้งแต่เกิดความสนใจดนตรีล้านนาในฐานะวัตถุทางการศึกษา ในแง่หนึ่งได้ทำให้เกิดคุณูปการต่อการศึกษา “วัฒนธรรมชายขอบ” นอกเหนือจากศูนย์กลางความรู้จากส่วนกลาง เสียงของท้องถิ่นได้มีพื้นที่ในวงวิชาการของประเทศมากขึ้นตามลำดับ ดนตรีล้านนาหากพิจารณาจากความสนใจศึกษาทั้งจากนักวิชาการต่างประเทศและในประเทศเองนั้นพบว่า มีการศึกษาดนตรีล้านนาอยู่ 2 ลักษณะ ลักษณะแรก เป็นการศึกษาบริบททางดนตรี และลักษณะที่สอง เป็นการศึกษาตัวดนตรี ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 การศึกษาบริบททางดนตรี

การศึกษาบริบททางดนตรี (Study “about” music) เป็นการศึกษาปรากฏการณ์ที่อยู่แวดล้อมตัวดนตรี เช่น ประวัติศาสตร์ของดนตรี พัฒนาการและบทบาทของดนตรีในสังคม ดังที่ อลัน เมอเรียม (Alan Merriam) ได้เสนอไว้ในหนังสือ The Anthropology of Music ว่า การศึกษาทางมานุษยวิทยาดนตรีประกอบไปด้วยส่วนที่เป็นดนตรีวิทยา (Musicology) หรือการศึกษาตัวดนตรี และส่วนที่เป็นชาติพันธุ์วิทยา (ethnology) โดยใช้วิธีการแบบชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnography) ในการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับดนตรี (Merriam, 1964) แม้ว่าจะยะแรกในการศึกษาดนตรีล้านนาอาจไม่ได้ใช้วิธีการแบบชาติพันธุ์วรรณนาอย่างเต็มที่หรือเป็นไปตามวิธีวิทยาของนักมานุษยวิทยา แต่จะเห็นได้ว่าความรู้เกี่ยวกับดนตรีล้านนาได้รับความสนใจและอธิบายโดยชนชั้นนำสยามในแง่มุมของการอธิบายที่มา ลักษณะและบริบททางดนตรีเบื้องต้นเกี่ยวกับเครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง เช่น พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่อง อธิบายเรื่องเครื่องมะโหรีปี่พาทย์ (2471) หนังสือเครื่องดนตรีไทย ของธนิต อยู่โพธิ์ (2500) ที่ได้รับการแปลเป็นภาษาอังกฤษภายหลังโดย เดวิด มอร์ตัน (David Morton) (Dhanit Yupho, 1960)

อาจกล่าวได้ว่า บทความประกอบการนำเสนอเรื่อง Survey of Music in Northern Thailand ของเจอรัลด์ ไดค์ (Dyck, 1968) เป็นความพยายามแรกในการศึกษาดนตรีล้านนาอย่างเป็นระบบ กล่าวคือ มีการอธิบายเกี่ยวกับบริบทของดนตรีล้านนา และตัวดนตรีล้านนาไปพร้อมกัน ซึ่งนำเสนอที่สยามสมาคม เมื่อวันที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2511 บทความดังกล่าวนำเสนอผลการสำรวจดนตรีในภาคเหนือของประเทศไทยขณะนั้นของเขาประกอบกับเทปที่บันทึกจากการศึกษาภาคสนาม แบ่งเนื้อหาได้แก่ 1) ดนตรีบรรเลงล้วน (Instrumental Music) แบ่งออกเป็นการบรรเลงรวมวงดนตรีและการบรรเลงเดี่ยว 2) เพลงขับร้อง (Vocal Music) แบ่งออกเป็นการขับโดยไม่ประกอบดนตรี และการขับประกอบดนตรี นอกจากนี้ในระยะเวลาต่อมา บทความเรื่องลำนำเพลงดนตรีและการฟ้อนรำของลานนาไทย ของไพโรจน์ บุญผูก (2517) ที่เกิดขึ้นจากการช่วยเหลือกรรมการด้านดนตรีของสยามสมาคมในการจัด A Northern Cultural Evening เมื่อวันที่ 17 มกราคม พ.ศ. 2517 ในบทความดังกล่าว แบ่งเนื้อหาออกเป็น 1) ลักษณะทั่วไปของวงดนตรีลานนาไทย 2) ซอ 3) จ๊อย 4) ค่าวฮ่ำ หรือคำฮ่ำ และ 5) คำโคลง กล่าวได้ว่าทั้ง 2 การศึกษาข้างต้น เป็นความพยายามในการศึกษาบริบททางดนตรีล้านนาในช่วงทศวรรษดังกล่าวที่มุ่งเน้นไปที่ประเด็นที่ว่า ดนตรีล้านนามีอะไรบ้าง

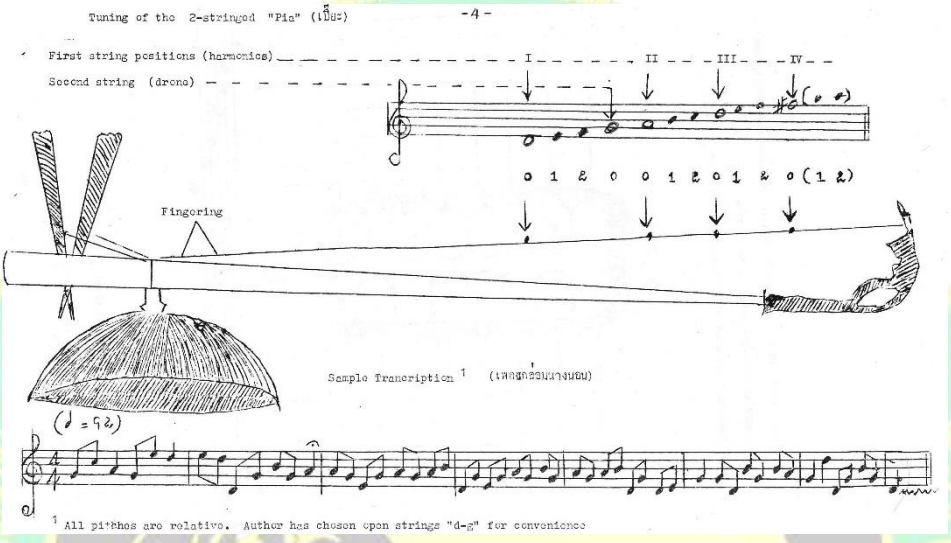
ในทศวรรษต่อมา ภายหลังจากการตื่นตัวของการศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่น ตลอดจนหมุดหมายสำคัญสำหรับดนตรีล้านนา คือ การจัดการประชุมวิชาการ เรื่อง เพลงพื้นบ้านลานนาที่วิทยาลัยครูเชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 21-23 มกราคม พ.ศ. 2524 ได้มีการนำเสนอผลการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนาหลายเรื่อง ต่อมาจึงเกิดหนังสือดนตรีพื้นเมืองเหนือ เขียนโดยยงยุทธ ธีรศิลป์ และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง (2528) ที่แบ่งเนื้อหาสาระของดนตรีล้านนาออกเป็น (1) เครื่องดนตรีล้านนา แบ่งออกตามวิธีการแบ่งเครื่องดนตรีไทย คือ ดีด สี ตี เป่า (2) การประสมวงดนตรีพื้นบ้านล้านนา (3) เพลงพื้นบ้านล้านนา และ (4) ซอ นอกจากนี้ในช่วงทศวรรษดังกล่าว ยังมีผลงานการศึกษาบริบททางดนตรีล้านนาโดยวิเคราะห์เชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์และเศรษฐกิจในท้องถิ่น เช่น กลองหลวง: สงครามพิธีกรรมในล้านนาของ ชูสิทธิ์ ชูชาติ (2530) ที่พยายามศึกษาแนวความคิดของชาวบ้านผู้ใช้กลองในวิถีชีวิตของพวกเขาเหล่านั้น

ภายหลังการจัดการเรียนการสอนดนตรีในระดับอุดมศึกษา ตลอดจนอิทธิพลของวิชาคติชนวิทยา และกระแสท้องถิ่นนิยมที่ทำให้เกิดการสืบค้นความรู้ในแต่ละท้องถิ่นในฐานะภูมิปัญญา ได้ส่งผลต่อการศึกษาดนตรีล้านนาโดยเฉพาะการสถาปนาความรู้ทั้งในเชิงบริบททางดนตรีและตัวดนตรีมากยิ่งขึ้นหลังทศวรรษ 2520 ดังประเด็นการศึกษาตัวดนตรีที่เกิดความคลี่คลายและแสดงให้เห็นว่า ดนตรีล้านนามีหลักการหรือทฤษฎีบางอย่างด้วย ตัวอย่างที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือ หัวข้อวิทยานิพนธ์หรืองานวิจัยที่ว่าด้วยดนตรีล้านนาตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา โดยเฉพาะในบทที่ว่าด้วยการทบทวนวรรณกรรม มักจะกล่าวถึงเครื่องดนตรีและวงดนตรีล้านนาแบ่งเป็นหมวดหมู่ตามรูปแบบของแต่ละผู้นิพนธ์ กล่าวได้ว่า หนังสือนาฏดุริยการล้านนา ของ สนั่น ธรรมธิ (2550) เป็นตัวอย่างของความคลี่คลายเกี่ยวกับประเด็นบริบททางดนตรีล้านนาดังกล่าว ซึ่งได้แบ่งเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติและพัฒนาการโดยสังเขปของดนตรีล้านนา เครื่องดนตรีล้านนาประเภทต่าง ๆ รวมถึงประวัติของบทเพลง ภายหลังจึงมีการนำเสนอประวัติดนตรีล้านนาโดยแบ่งตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่กล่าวถึงหรือสัมพันธ์กับเรื่องราวทางดนตรีขึ้น (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563)

2.2 การศึกษาตัวดนตรี

นอกเหนือไปจากการกล่าวถึงบริบททางดนตรีล้านนาแล้ว ในบทความ Survey of Music in Northern Thailand ของไดค์ (Dyck, 1968) ยังได้กล่าวถึงวิธีการตั้งเสียง (Tuning System) ของดนตรีล้านนาเอาไว้ด้วย เช่น ระบบการตั้งเสียงแบบลูก 3 และลูก 4 ของเครื่องดนตรีซึงและสะล้อ ตลอดจนตำแหน่งการเกิดเสียงของพิณเปี๊ยะ ในที่สุด ตำแหน่งการเกิดเสียงของพิณเปี๊ยะทั้งการป๊อกและการเขี่ยสาย พบว่าตรงกันกับการกำเนิดเสียงตามทฤษฎีไพธากอเรียน หรือระบบเสียงแบบไพธากอเรียน (Pythagorean Scale) อันเป็นต้นธารของระบบเสียงดนตรีตะวันตกในปัจจุบัน ซึ่งค้นพบโดยประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์ (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์, 2556) ทั้งนี้ ประสิทธิ์ได้ศึกษาต่อระดับปริญญาโทสาขาวิชาดนตรีวิทยาที่มหาวิทยาลัยฟิลิปปินส์ วิทยานิพนธ์ The Saw Vocal Music Tradition of the Khon Muang in Lanna, North Thailand อาจกล่าวได้

ว่าเป็นการริเริ่มวิเคราะห์ทำนองซอในดนตรีล้านนาโดยใช้แนวคิดโมด (Mode) ของดนตรีตะวันตก (Leosiripong, 1989) นอกจากนี้ การศึกษาเรื่องดนตรีประกอบการฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง ของ ณรงค์ สมิทธิธรรม (2534) ได้นำเสนอในทิศทางเดียวกันเกี่ยวกับโมดเสียง ตลอดจนมีการนำเสนอเพิ่มเติมเกี่ยวกับบันไดเสียงทั้งกลุ่ม 5 เสียงและกลุ่ม 6 เสียง การแปรทำนองและการเปลี่ยนบันไดเสียงของบทเพลงที่บรรเลงด้วยวงป้าดก๊องในพื้นที่จังหวัดลำปาง เป็นที่น่าสังเกตว่าช่วงทศวรรษ 2520-2530 ประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับระบบการตั้งเสียง (tuning system) ยังไม่พบการศึกษามากนัก



ภาพที่ 1 การศึกษาระบบเสียงพิณเปี๊ยะของไดค์ในบทความ Survey of Music in Northern Thailand
ที่มา: (Dyck, 1968, p. 4)

ภายหลังได้ปรากฏผลงานการศึกษาตัวบทเพลงล้านนาจากวิทยานิพนธ์ของ อังคณา ใจเหิม (2538) เรื่อง การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ ที่พยายามอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีล้านนาโดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของ "สำนักประสานมิตร" ที่ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากวิธีการทางดนตรีวิทยาอีกทีหนึ่ง ผลงานเล่มดังกล่าวได้แบ่งการวิเคราะห์เพลงพื้นเมืองเหนือออกเป็น 2 ประเด็น ประเด็นแรก เป็นการศึกษารูปแบบโครงสร้างของทำนองเพลง ได้แก่ ระบบเสียง รูปแบบจังหวะ การแบ่งวรรคเพลง บันไดเสียง ลูกตก การจัดหมวดหมู่ของบทเพลง และการแบ่งประเภทของบทเพลง ส่วนประเด็นที่สอง เป็นการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงพื้นเมืองเหนือ ได้แก่ รูปแบบของทำนองเพลงโดยเฉพาะประเด็นด้านการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง และลักษณะการดำเนินทำนองเพลง ส่วนในดุษฎีนิพนธ์ของ แอนดรูว์ ชารีอารี (Shahriari, 2001) ได้แบ่งหัวข้อนำเสนอเกี่ยวกับดนตรีล้านนา ได้แก่ 1) เครื่องดนตรี ที่นำเสนอเกี่ยวกับระบบการตั้งเสียง โน้ต และลักษณะกายภาพของเครื่องดนตรี วิธีการสร้าง และวิธีการบรรเลงตามแนวทางของเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) 2) วงดนตรีและบริบทในการบรรเลง แบ่งออกเป็น การประสมวง (Mixed Ensembles/Genres) วงกลอง กิจกรรมทางดนตรี บริบทของวงดนตรีในการแสดง

จากการเติบโตของการศึกษาระดับปริญญามหาบัณฑิตสาขาดนตรีวิทยา "สำนักมหิดล" ได้นำไปสู่การศึกษาเครื่องดนตรีล้านนาจากมุมมองทั้งเครื่องดนตรีวิทยาและระบบเสียงมากยิ่งขึ้น เช่น การศึกษาระบบเสียงซึงของ เอกพิชัย สอนศรี (2546) ที่เปรียบเทียบกับระบบ 12 เสียงแบ่งเท่าในดนตรีตะวันตก เช่นเดียวกันกับการศึกษาระบบเสียงขลุ่ยพื้นเมืองของปณิธิ เถาทอง (2548) สำหรับการศึกษาลักษณะเฉพาะของทำนองซอชายและหญิงของคณะพ่อครูศรีทวน สอนน้อย ได้เปรียบเทียบกับระบบโน้ตสากลพบว่ากลุ่มเสียงช่างซอชายตรงกับ ฟาร์ชาร์ป โดเรียน โมด (F# Dorian Mode)

ส่วนช่างซอหญิงตรงกับ ที มิกโซลิเดียน โมด (B Mixolydian Mode) (องอาจ อินทนิเวศ, 2550) นอกจากนี้ การศึกษาของสงกรานต์ สมจันทร์ (2557) ได้เสนอเกี่ยวกับเสียงลูกควบและเสียงลูกตั้งในเครื่องเป่า ตลอดจนอธิบายการใช้กลุ่มเสียงที่สะดวกบรรเลงโดยเครื่องเป่าล้านนา ได้แก่ ปี่จุม ปี่แน หรือขลุ่ยพื้นเมือง โดยลูกควบจะมีลักษณะการปิดรูนับนิ้วครบทั้งหมด 7 รู บางทีเรียกว่าเสียงควบ (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563) ส่วนลูกตั้งนั้นกำหนดเรียกแล้วแต่เครื่องดนตรี เช่น การปิดนิ้วขลุ่ยหรือแนหน้อยจากด้านบนลงมาทั้งหมด 4 รู หรือการปิดนิ้วจากด้านบนลงมา 3 รูในกรณีของแนหลวงหรือปี่ก้อย เป็นต้น

อาจกล่าวได้ว่า การศึกษาตัวดนตรี หรือคุณลักษณะทางดนตรีที่ปรากฏในเครื่องดนตรี การขับร้อง หรือส่วนที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ได้แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของดนตรีล้านนา มีผลการศึกษาวิจัยจำนวนหนึ่งที่สามารถนำไปสังเคราะห์เชื่อมโยงเพื่อสถาปนาความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีล้านนาในประเด็นของตัวดนตรีได้

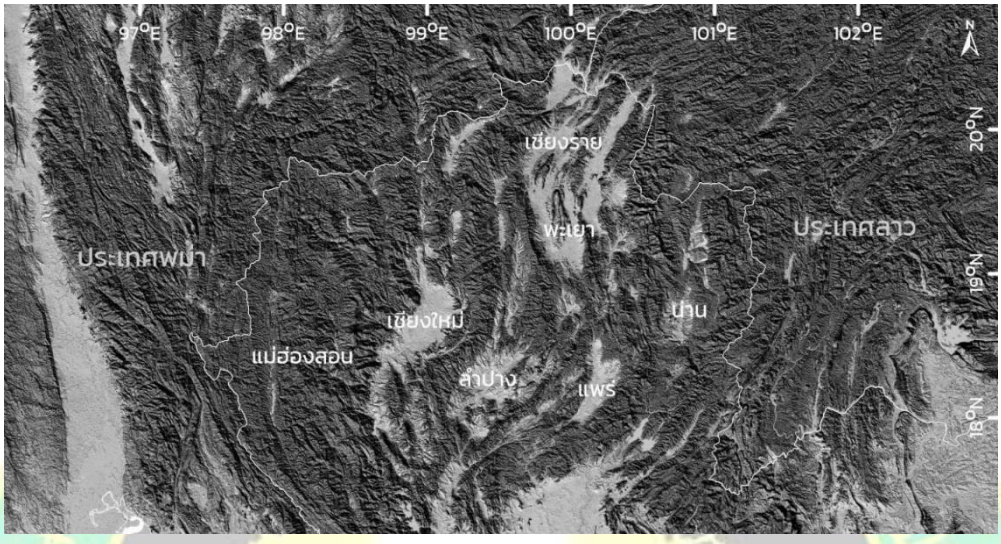
3. ขอบเขตของ “ดนตรีล้านนา”

ในอดีต การกำหนดขอบเขตของดนตรีล้านนา มักจะกล่าวถึงพื้นที่บริเวณ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ได้แก่ เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา แม่ฮ่องสอน เป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการแบ่งดนตรีล้านนาโดยใช้หน่วยการปกครองแบบรัฐราชการไทย โดยที่ดนตรีล้านนาเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมของผู้คนในกลุ่มชาติพันธุ์ไท ที่สื่อสารด้วยภาษาและมีลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมบางประการเหมือนกัน ดังนั้นโดยความเป็นจริงแล้ว ขอบเขตของดนตรีล้านนาในด้านพื้นที่ควรหมายรวมถึงดนตรีล้านนานอกประเทศไทยด้วย เช่น พื้นที่บางเมืองในรัฐฉานของประเทศพม่า ตลอดจนเมืองเชียงรุ่งในตอนใต้ของประเทศจีนด้วย ทั้งนี้ มิติการมองดนตรีล้านนาในการศึกษากระแสหลักปัจจุบัน มักจะกล่าวถึงดนตรีล้านนาในเขตประเทศไทยเป็นหลัก

นอกจากนี้ ประเด็นเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ ที่อยู่รายรอบวัฒนธรรมล้านนา ที่มีปฏิสัมพันธ์และเกิดการแลกเปลี่ยนระหว่างกันนั้น ได้ส่งผลต่อการศึกษาดนตรีล้านนาที่มีการขยายขอบเขตทางวัฒนธรรมออกไป เช่น การรวมเอาวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ หรือวัฒนธรรมดนตรีของกลุ่มชาติพันธ์ที่อาศัยบนภูเขาด้วย ซึ่งผู้เขียนมีความเห็นว่า ควรแยกวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่หรือดนตรีของกลุ่มชาติพันธ์ออกไป เนื่องจากมีลักษณะทางดนตรีที่แตกต่างกัน มีภาษา วัฒนธรรม ตลอดจนบริบทของการใช้ดนตรีในแต่ละวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป ตลอดจนมีความหลากหลายและลึกซึ้งทางวัฒนธรรมดนตรี เช่น กระสวนจังหวะในดนตรีใหญ่ที่มีหลากหลายมาก หรือความหลากหลายของแต่ละชาติพันธุ์ก็ได้ส่งผลต่อความหลากหลายทางดนตรีเช่นกัน เว้นแต่วงดนตรีล้านนาบางประเภทที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีดังกล่าว เช่น วงกลองปู่เจ่และวงกลองมองเซิง ที่ชาวล้านนาได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ แต่ก็มีการพัฒนารูปแบบหรือกลวิธีการบรรเลงให้มีลักษณะเฉพาะออกไป จนเป็นที่หมายรู้กันในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาว่า “แบบไต” (ไทใหญ่) หรือ “แบบเมือง” (คนเมืองล้านนา)

เมื่อกำหนดขอบเขตทางวัฒนธรรมดนตรีได้แล้ว เราสามารถพิจารณาลักษณะเฉพาะที่ปรากฏทางดนตรีล้านนาและจำแนกรูปแบบสำคัญได้ เดิมที่นักวิชาการนิยมใช้คำว่า “ดนตรีล้านนาตะวันตก, ดนตรีล้านนาตะวันออก” ปัญหาของการอธิบายดังกล่าวคือ เป็นการพยายามอธิบายวัฒนธรรมดนตรีตามพื้นที่ทางการเมืองการปกครอง ในขณะที่พื้นที่ทางวัฒนธรรมมิได้มีพื้นที่ที่ชัดเจนตามการแบ่งเขตการปกครองของกระทรวงมหาดไทยดังกล่าว ดังนั้น สามารถแบ่งพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนาตามลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่ปรากฏในวัฒนธรรมล้านนาออกเป็น 4 กลุ่ม ซึ่งสะท้อนความสัมพันธ์กับชาติพันธุ์ลักษณะทางภูมิศาสตร์โดยเฉพาะแอ่งที่ราบ ได้แก่ 1) วัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงใหม่ มีขอบเขตในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำพูน 2) วัฒนธรรมดนตรีล้านนาน่าน มีขอบเขตในพื้นที่จังหวัดแพร่และน่าน 3) วัฒนธรรมดนตรีล้านนาลำปาง มีขอบเขตในพื้นที่จังหวัดลำปาง และบางส่วนของจังหวัดพะเยา 4) วัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ มีขอบเขตในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน ตลอดจนพื้นที่บางส่วนของรัฐฉาน ประเทศพม่า และบางส่วนของพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดเชียงราย (ซึ่งถือว่าเป็นอีกรูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีอีกลักษณะหนึ่งและควรแยกออกเป็นอีกประเด็นศึกษา) ตลอดจนวัฒนธรรมดนตรีที่มี

รูปแบบทางดนตรีที่กลมกลืนกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีหลักทั้ง 4 ด้วย เช่น วัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงราย (สงกรานต์ สมจันทร์, 2565)



ภาพที่ 2 แอ่งที่ราบในภาคเหนือมีความสัมพันธ์กับลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีล้านนา
ที่มา: (สันติ ภัยหลบลี้, 2566)

ตารางที่ 1 ความแตกต่างของแต่ละวัฒนธรรมดนตรีล้านนา

วัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงใหม่	**วัฒนธรรมดนตรีล้านนาลำปาง**	**วัฒนธรรมดนตรีล้านนาน่าน**
วงกลองตึ่งโนง	วงกลองตกเส้ง	วงกลองอืด
ซอเข้าปี่	ซอเข้าปี่	ซอเข้าปิน-สะล้อก๊อบ
สะล้อกลม	สะล้อกลม	สะล้อก๊อบ
ซึง	ซึง	ปิน
แนเจ็ด	แนหก	แนหก
ลิ้นแนแบบ 2 คู่ (4 ใบ)	ลิ้นแนแบบ 3 คู่ (6 ใบ)	ลิ้นแนแบบ 2 คู่ (4 ใบ)
กลองหลวง	ไม่ปรากฏ (ยกเว้นพื้นที่ติดต่อกับตอนใต้ของแอ่งเชียงใหม่-ลำพูน เช่น เถิน แม่พริก)	ไม่นิยม

ที่มา: สงกรานต์ สมจันทร์

นอกจากนี้ ควรมีการนิยามความหมายว่า ดนตรีล้านนาที่กล่าวถึงนั้นหมายถึงดนตรีประเภทใด เช่น ดนตรีล้านนาแบบแผน (traditional music) ที่ใช้ในประเพณีพิธีกรรมล้านนาโดยประเพณี และได้รับการสืบทอดมาจวบจนปัจจุบัน หรือแม้แต่ดนตรีล้านนาร่วมสมัย (contemporary music) ที่มีความหมาย 2 นัย นัยแรกเป็นมุมมองทางประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นถึงความร่วมสมัยของดนตรีในช่วงระยะเวลาหนึ่ง ๆ ส่วนนัยที่สองหมายถึงการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีต่าง ๆ เข้าด้วยกันโดยมีดนตรีล้านนาเป็นหลัก ในกรณีนี้จะมีความเกี่ยวเนื่องกับคำว่า "ดนตรีพื้นเมืองประยุกต์" ที่ใช้กันในวัฒนธรรม

ดนตรีล้านนา ที่หมายถึงการประสมวงระหว่างเครื่องดนตรีล้านนาและเครื่องดนตรีตะวันตก ซึ่งในข้อเสนอนี้ จะกล่าวเฉพาะทฤษฎีทางดนตรีล้านนาแบบแผนเป็นสำคัญ

4. บททดลองเสนอว่าด้วยทฤษฎีดนตรีล้านนา

ลักษณะสำคัญของทฤษฎีคือมีหลักการและแสดงถึงความสัมพันธ์กันระหว่างแนวคิด มีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สามารถนำไปใช้อธิบายกับประเด็นหนึ่ง ๆ เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ทฤษฎีจึงเปรียบเสมือนกลุ่มของข้อเสนอแนะเกี่ยวกับนามธรรมและตรรกะที่พยายามอธิบายความสัมพันธ์ในระหว่างสถานการณ์นั้น ๆ เป็นเครื่องมือสำหรับตีความหมาย วิพากษ์ ตั้งคำขึ้นมารองรับ ปรับเปลี่ยนไปตามข้อมูลที่ค้นพบ เพื่อนำไปสู่การค้นพบใหม่ ดังนั้น ทฤษฎี จึงเป็นชุดของแนวคิด (concepts) หรือข้อสันนิษฐาน (assumption) และข้อยุติโดยทั่วไป (generalization) โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการอธิบายบางสิ่งบางอย่างอย่างเป็นระบบ และมีความสัมพันธ์ต่อกัน โดยมีความคิดที่เชื่อมโยงเป็นตรรกะ มีความเป็นสากลจากข้อเท็จจริงและมีกลุ่มความคิดสอดคล้องกับเงื่อนไข และที่สำคัญคือ ทฤษฎีสามารถเปลี่ยนแปลงได้หากเกิดองค์ความรู้ใหม่ ๆ มาหักล้างทฤษฎีหรือข้อเสนอเดิม

จากการศึกษาดนตรีล้านนาเชิงวิชาการที่ผ่านมา เมื่อนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์และสังเคราะห์แล้ว จะพบได้ว่าในตัวดนตรีล้านนาเองมีองค์ความรู้บางประการที่สามารถเสนอเป็นทฤษฎีทางดนตรีได้ โดยที่ความพยายามในการนำเสนอทฤษฎีดนตรีนั้น อาจเปรียบเทียบได้จากกรอบองค์ความรู้ของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัย ที่ได้เสนอไว้อย่างกว้าง ๆ เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีไทยว่าควรมีกรอบองค์ความรู้ 3 ประการ ได้แก่ (1) ปรัชญา โดยเฉพาะประเด็นสุนทรียศาสตร์ (2) ทฤษฎีดุริยางค์ไทย มีเนื้อหาได้แก่ การประสมวง การฝึกฝนและการฝึกซ้อม การบรรเลงดนตรีและการขับร้อง การวิเคราะห์ การประพันธ์ พัฒนาการ จิตวิทยา การบริหารจัดการวิชาชีพ และ (3) ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ที่มีประเด็นทั้งส่วนของวิชาชีพ นักวิชาชีพ สำนักดนตรี พัฒนาการของเพลง เครื่องดนตรี วงดนตรี และดนตรีในระบบการศึกษา

สำหรับดนตรีล้านนาในบททดลองเสนอนี้ ผู้เขียนได้สังเคราะห์จากองค์ความรู้ทางดนตรีล้านนาในปัจจุบัน และสามารถสรุปเนื้อหาความรู้ทางทฤษฎีของดนตรีล้านนาออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือส่วนที่เป็นบริบททางดนตรี และส่วนที่ 2 คือส่วนที่เป็นตัวดนตรี ทั้งนี้ยังสามารถเพิ่มเติมประเด็นทางทฤษฎีได้อีกต่อไปในดนาคต ดังตัวอย่างเนื้อหาองค์ความรู้เชิงทฤษฎีต่อไปนี้

ตารางที่ 2 กรอบองค์ความรู้ทฤษฎีดนตรีล้านนา

เนื้อหา	ประเด็นทางทฤษฎี	หมายเหตุ
บริบททางดนตรี	ประวัติศาสตร์ทางดนตรี	แบ่งยุคสมัยของดนตรีล้านนาตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์
	เครื่องดนตรี	ใช้แนวคิดเครื่องดนตรีวิทยา (Organology)
	การประสมวงดนตรี	แบ่งตามวงดนตรีที่ปรากฏ
	วัฒนธรรมทางดนตรี	ใช้แนวคิดทางมานุษยวิทยาดนตรี ตลอดจนแนวคิดอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น ศึกษาศาสตร์ (การสอน, การถ่ายทอด)
ตัวดนตรี	การตั้งเสียงและระบบเสียง	ใช้วิธีการทางดนตรีวิทยา อ้างอิงเปรียบเทียบกับดนตรีตะวันตกและดนตรีไทย
	ประเภทของเพลง	แบ่งตามวรรณกรรมเพลงที่ปรากฏ
	ลักษณะเฉพาะของทำนองเพลง	วิเคราะห์โดยใช้วิธีการทางดนตรีวิทยาและการวิเคราะห์เพลงไทย

ที่มา: สงกรานต์ สมจันทร์

นอกจากนี้ ยังมีประเด็นทางทฤษฎีอื่น ๆ ที่สามารถนำมาใช้วิเคราะห์กับดนตรีล้านนาได้ เช่น จิตวิทยา สังคมวิทยา วัฒนธรรมศึกษา การบริหารจัดการ วัสดุศาสตร์ สวนศาสตร์ ฯลฯ ซึ่งสามารถพัฒนาต่อยอดได้จากข้อเสนอของผู้เขียนได้ในอนาคต

5. ทฤษฎีดนตรีล้านนา: บริบททางดนตรี

บริบท (context) หมายถึงส่วนที่อยู่แวดล้อมและมีความสัมพันธ์กับประเด็นศึกษานั้น ซึ่งพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายไว้ว่า คำ ข้อความ หรือสถานการณ์แวดล้อมเพื่อช่วยให้เข้าใจความหมายของภาษาหรือของถ้อยคำ (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554) สำหรับทฤษฎีดนตรีล้านนาในประเด็นด้านบริบททางดนตรีนั้น ในข้อเสนอสถาปนานี้สามารถชี้ให้เห็นความเป็นทฤษฎีได้ 4 ประเด็น ได้แก่ ประวัติศาสตร์ทางดนตรี เครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี และวัฒนธรรมทางดนตรี ดังนี้

5.1 ประวัติศาสตร์ทางดนตรี

ประวัติศาสตร์ทางดนตรีหรือที่เรียกกันว่า ประวัติดนตรีนั้น นอกเหนือไปจากการเรียนรู้พัฒนาการทางดนตรี เงื่อนไขทางสังคมในแต่ละช่วงสมัย ประวัติศาสตร์ทางดนตรียังแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางดนตรีที่นอกเหนือไปจากตัวดนตรีแล้ว ยังสัมพันธ์กับปัจจัยทางการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมที่เกี่ยวข้องอีกด้วย ในวิชาประวัติดนตรีตะวันตกนอกเหนือไปจากพัฒนาการของสังคมตะวันตกแล้ว ยังมีเรื่องของคีตกวี วรรณกรรมทางดนตรี โดยแบ่งยุคสมัยและพัฒนาการทางดนตรีโดยใช้ “ดนตรี” เป็นสำคัญ เนื่องจากสังคมตะวันตกเป็นสังคมที่จดบันทึก มีการบันทึกโน้ตดนตรีอย่างต่อเนื่อง จึงปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สามารถนำมาใช้แบ่งยุคสมัยทางดนตรีตะวันตกโดยใช้ลักษณะสำคัญทางดนตรี ซึ่งแตกต่างไปจากสังคมไทยที่ประวัติศาสตร์บันทึกเรื่องราวของชนชั้นนำ และดนตรีปรากฏเป็นเพียงบริบทในวาระโอกาสหนึ่ง ๆ ที่ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ กล่าวได้ว่าเป็นเรื่องราวของกษัตริย์และพระราชกรณียกิจ ส่วนเรื่องราวทางดนตรีนั้นปรากฏบันทึกในเชิงบริบทมากกว่าที่จะกล่าวถึงความเป็นดนตรีโดยตรง

เช่นเดียวกันกับดนตรีล้านนาในที่ระยะแรกมีการแบ่งยุคสมัยทางดนตรีตาม “ประวัติศาสตร์ล้านนา” แต่เมื่อพิจารณาจริง ๆ แล้ว เรื่องราวทางดนตรีไม่สามารถแบ่งตามยุคดังกล่าวได้ด้วยข้อจำกัดของหลักฐาน ตลอดจนวัฒนธรรมดนตรีที่มีการให้อภิสิทธิ์กับประชาชนบางกลุ่ม เช่น ข้าวัด ดังนั้นการกล่าวถึงสภาพบ้านเมืองที่ร้างผู้คนหลายปี จึงไม่ครอบคลุมและชัดเจน ตลอดจนหลักฐานที่กล่าวถึงเมื่อครั้งพม่าปกครองล้านนายังมีการใช้จารีตเดิมดังเช่นราชวงศ์มังราย จึงทำให้การแบ่งยุคสมัยทางดนตรีล้านนาไม่เป็นไปตามการแบ่งยุคสมัยดนตรีล้านนา ซึ่งผู้เขียนได้เสนอว่า ควรแบ่งยุคสมัยทางดนตรีล้านนาออกเป็น 4 ยุค ได้แก่ (1) ดนตรีล้านนาสมัยอาณาจักรจนถึงสมัยพม่าปกครอง พ.ศ. 1839-2316 (2) ดนตรีล้านนาสมัยเจ้าเจ็ดตน พ.ศ. 2317-2456 (3) ดนตรีล้านนาช่วงสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี พ.ศ. 2457-2482 และ (4) ดนตรีล้านนาปัจจุบัน พ.ศ. 2482-ปัจจุบัน

5.2 เครื่องดนตรี

ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ตอนที่กล่าวถึงเมืองเชียงใหม่ภายหลังสงครามกับพม่าได้กลายเป็นเมืองร้างกว่า 20 ปี จนถึง พ.ศ. 2339 สำหรับตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ฉบับวัดพระงาม (วัดพันตอง) เป็นฉบับเก่าแก่และถูกคัดลอกใกล้เคียงกับช่วงเวลาดังกล่าว คือ พ.ศ. 2397 ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมบันเทิงขณะนั้น คือ การขับ การดนตรี และนาฏศิลป์ ดังความว่า “จ๊อยซอ สี่บทกันโลง ดีด สี ตีเป่า ขับฟ้อนต่างต่าง” (คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, 2538) หลักฐานดังกล่าวเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดและแสดงให้เห็นถึงวิธีการแบ่งเครื่องดนตรีล้านนาออกเป็น ดีด สี ตี เป่า ตามกิริยาการบรรเลงเช่นเดียวกันกับดนตรีไทย ดังนั้น การแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีล้านนาจึงแบ่งตามหลักฐานดังกล่าว ดังนี้

เครื่องดีด ได้แก่ ซึง พิณเปี๊ยะ และปิน (วัฒนธรรมดนตรีล้านนาน่าน)

เครื่องสี ได้แก่ สะล้อ แบ่งออกเป็นสะล้อกลม และสะล้อก๊อบ (สะล้อมีนมสำหรับนับนิ้ว)

เครื่องตี แบ่งออกเป็น เครื่องตีที่ทำทำนอง (melodic instruments) เครื่องจังหวะประเภทกลอง (drum instruments) และเครื่องตีกำกับและประกอบจังหวะ (percussion instruments) ตัวอย่างเครื่องตีที่ทำทำนอง เช่น ป้าดไม้ ป้าดเหล็ก ป้าดก๊อง เป็นต้น ตัวอย่างเครื่องจังหวะ เช่น กลองปังปัง กลองเต่งถิ้ง กลองแอว กลองปู่จา กลองหลวง กลองตะหลดปด กลองจุม กลองสิ้งหม้อง กลองถิ้งบ้อม กลองสะบัดชัย กลองสะบัดชัยโบราณ กลองชัยมงคล กลองมองเชิง กลองปู่เจ่ เป็นต้น ตัวอย่างเครื่องตีกำกับและประกอบจังหวะ เช่น ฆ้องขนาดต่าง ๆ (ฆ้องอุย ฆ้องโหย้ง) ฆ้องราว สว่าขนาดต่าง ๆ สิ้ง เด็งปาน ไม้เหิบ เป็นต้น

เครื่องเป่า ได้แก่ แน (แนหน้อย แนหลวง แนตัด) ปี่ (ปี่ก้อย ปี่กลาง ปี่แม่ ปี่ตัด) และขลุ่ยพื้นเมือง

5.3 การประสมวงดนตรี

จากเครื่องดนตรีล้านนาที่มีความหลากหลาย และส่วนมากเป็นเครื่องจังหวะประเภทกลอง ทำให้กลองมีบทบาทในการประสมวงดนตรีหลากหลายรูปแบบ การประสมวงดนตรีล้านนาแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาด้านเสียง ที่มีการคัดเลือกเสียงของเครื่องดนตรีตามคุณลักษณะที่พึงประสงค์ เช่น การประสมวงดนตรีของเครื่องดนตรีที่มีเสียงเบา หรือการประสมวงดนตรีของเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังเข้าด้วยกัน ดังนั้น เราสามารถสรุปรูปแบบการประสมวงดนตรีล้านนาได้ดังนี้

1. วงดนตรีพื้นเมือง หรือวงเครื่องสายล้านนา (string ensemble) เป็นการประสมเครื่องดนตรีที่มีเสียงใกล้เคียงกันเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงใหม่และวัฒนธรรมดนตรีล้านนาน่าน มีเครื่องดนตรีหลัก ได้แก่ สะล้อ ซึง ปิน บางพื้นที่มีการประสมกลองปังปังและขลุ่ยพื้นเมืองด้วย มีพัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีที่ใช้ในวัฒนธรรมการแอ่วสาวของชาวล้านนาในอดีต ต่อมาจึงเกิดการรวมวงดนตรีขึ้นอย่างหลวม ๆ (สงกรานต์ สมจันทร์, 2565) คำว่า “พื้นเมือง” เป็นการเรียกโดยคนล้านนาในอดีต ที่หมายถึงสิ่งที่มีมาพร้อมกันกับพัฒนาการของเมือง เช่นเดียวกันกับชื่อตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ตำนานพื้นเมืองเชียงแสน ตำนานพื้นเมืองน่าน ที่หมายถึงประวัติศาสตร์ความเป็นมาของเมือง ภายหลังเมื่อมีการนำเอาดนตรีล้านนาเข้าไปจัดการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา จึงมีการพัฒนารูปแบบการประสมวงขึ้น โดยเฉพาะกรณีของเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่ ดังนั้น วงดนตรีพื้นเมืองในที่นี้ จึงมี 2 รูปแบบวงดนตรี คือ วงดนตรีพื้นเมืองแบบวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงใหม่ ที่นิยมเรียกว่า วงสะล้อ ซอ ซึง และวงดนตรีพื้นเมืองแบบวัฒนธรรมดนตรีล้านนาน่าน ที่นิยมเรียกว่า วงสะล้อ ซอ ปิน

2. วงป้าดก๊อง หรือวงกลองเต่งถิ้ง เป็นการประสมวงดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าเช่นเดียวกันกับรูปแบบวงปี่พาทย์ในดนตรีไทย บทบาทหน้าที่เดิมใช้ในเชิงพิธีกรรม ต่อมาได้พัฒนาให้กลายเป็นดนตรีสำหรับการฟังจากกระแสความนิยมเพลงลูกทุ่ง และส่งผลทำให้เกิดการประสมวงรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า แห่ประยุกต์ คือการประสมวงป้าดก๊องเข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตก ในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาปัจจุบันสามารถแบ่งวงป้าดก๊องตามลักษณะเฉพาะทางดนตรีออกเป็น 4 แบบ ได้แก่ (1) วงป้าดก๊องแบบเชียงใหม่ นิยมบรรเลงในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน (2) วงป้าดก๊องแบบลำปาง นิยมบรรเลงในพื้นที่จังหวัดลำปาง บางส่วนของพื้นที่จังหวัดแพร่และจังหวัดพะเยา (3) วงป้าดก๊องแบบพะเยา นิยมบรรเลงในพื้นที่จังหวัดพะเยา และ (4) วงป้าดก๊องแบบเชียงราย นิยมบรรเลงในพื้นที่จังหวัดเชียงราย ทั้งนี้ ในแต่ละพื้นที่ทางวัฒนธรรมดนตรีมีรูปแบบการประสมวงที่แตกต่างกันออกไปในรายละเอียด ตลอดจนลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีบางชนิดอาจมีลักษณะที่แตกต่างกันด้วย (สงกรานต์ สมจันทร์, 2565) เช่น แนในวัฒนธรรมดนตรีล้านนาเชียงใหม่กับพื้นที่อื่น ๆ

3. วงกลอง เป็นรูปแบบการประสมวงที่พบมากที่สุดในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา โดยมีเครื่องดนตรีหลัก คือ กลอง ฆ้อง และฉาบ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ลักษณะแรกเป็นวงกลองที่มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง โดยเฉพาะการใช้แนหน้อยและแนหลวง ได้แก่ วงกลองประกอบการฟ้อน เช่น วงกลองแอว วงกลองตกเส้ง วงกลองติ่งโนง ซึ่งมีรูปแบบการประสมวงแบบเดียวกันและสามารถใช้กับอีกรูปแบบหนึ่ง คือวงกลองประกอบขบวนแห่ ได้แก่ วงกลองเครื่องประกอบเกียรติยศที่เรียกว่า วงกลองจุมหรือวงกลองคุม และวงกลองที่ใช้เพื่อความบันเทิงในขบวนแห่ ได้แก่ วงกลองถิ้งบ้อมหรือวง

กลองสิ้งหม้อง สำหรับวงกลองลักษณะที่สอง คือ วงกลองที่ไม่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เช่น วงกลองสะบัดชัย วงกลองปู่จา วงกลองปู่เจ่ วงกลองมองเชิง วงกลองชัยมงคล เป็นต้น

4. วงซอและการขับ เป็นรูปแบบการขับร้องเข้ากับวงดนตรีที่เรียกว่า ซอ ในวัฒนธรรมล้านนาแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ คือ ซอเข้าปี่ หมายถึง การขับซอประกอบวงปี่จุม และซอเข้าสะล้อและปิน ที่เรียกแบบลำลองว่า ซอล่องน่าน สำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่จุม ได้แก่ ปี่ตัด ปี่ก้อย ปี่กลาง ในอดีตใช้ปี่แม่ประสมวงด้วย ในปัจจุบันได้นำซึงเข้าไปประสมวง เรียกว่า ซึงซอ ส่วนการซอแบบวัฒนธรรมล้านนาน่าน เป็นการขับเข้ากับวงสะล้อ ซอ ปิน โดยที่สะล้อปัจจุบันเป็นสะล้อแบบมีนมหรือที่เรียกว่า สะล้อก๊อบ นอกจากนี้ ยังมีการขับกับเครื่องดนตรีล้านนาโดยเฉพาะสะล้อ เช่น จ๊อย เป็นการอ่านคร่าวแบบมีทำนอง และกะโลงหรือโคลง เป็นต้น

5. วงประยุกต์ เป็นวงดนตรีที่ได้รับพัฒนาการจากดนตรีตะวันตก โดยเฉพาะความนิยมวงดนตรีลูกทุ่งตั้งแต่ทศวรรษ 2500 เป็นต้นมา เกิดวงดนตรีขึ้นเป็นจำนวนมาก และได้ส่งผลต่อรูปแบบการประสมวงดนตรีล้านนาแบบแผนเดิม มีการนำวงดนตรีพื้นเมืองหรือวงป้าดก๊องประสมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ กลองชุด กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด หรือเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น แอคคอร์เดียน ทรัมเป็ต แซ็กโซโฟน เป็นต้น วงประยุกต์นี้เป็นการปรับเปลี่ยนให้ดนตรีล้านนามีความร่วมสมัยและยังคงบทบาทหน้าที่ทั้งในเชิงประเพณีและเพิ่มมิติด้านความบันเทิงไปพร้อมกัน

6. การประสมวงดนตรีแบบเบ็ดเตล็ด เป็นการประสมวงดนตรีเฉพาะกิจเพื่อวัตถุประสงค์บางประการ ดังจะพบได้จากการบันทึกแผ่นเสียงดนตรีล้านนาตั้งแต่ทศวรรษ 2460 เป็นต้นมาที่มีการประสมเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้เกิดความแปลกใหม่ เช่น การประสมปี่จุมเข้ากับสะล้อและซึง หรือวงพิณเปี๊ยะที่พัฒนาขึ้นหลังทศวรรษ 2540

ภาพที่ 3 แผ่นเสียงตราฮีสมาสเตอร์วอยส์ (His Master’s Voice) บันทึกทำนองซอทศวรรษ 2460 มีการประสมวงดนตรีเพื่อสร้างความแปลกใหม่ ได้แก่ พิณ ซอ ปี่เล็ก หากประสมวงโดยขนบจะบันทึกว่า “ส่งปี่”

5.4 วัฒนธรรมทางดนตรี

วัฒนธรรมทางดนตรีเป็นการมองดนตรีล้านนากับแนวคิดทางมานุษยวิทยา แม้ว่าอาจจะมีความเป็นนามธรรมอยู่สูงมาก แต่ในกระบวนการบางประการนั้นสามารถพัฒนาเป็นทฤษฎีได้ต่อไป เช่น การเรียนรู้ดนตรีล้านนา ที่เดิมเป็นการเรียนการสอนแบบตามอัธยาศัย นอกจากนี้ในพิธีไหว้ครูดนตรีล้านนา ยังมีกระบวนการจำแนกความรู้ผ่านขันตั้งที่มีจำนวนเครื่องบูชาที่แตกต่างกันอีกด้วย

ตารางที่ 3 ตัวอย่างรูปแบบการเรียนรู้ดนตรีในวัฒนธรรมล้านนา

กระบวนการเรียนรู้	การเรียนรู้แบบเป็นทางการ	การเรียนรู้ตามอัธยาศัย
ขั้นเริ่มต้นศึกษา	การฝากตัวเป็นศิษย์ผ่านพิธีกรรม	การติดตามวงดนตรี/นักดนตรีไปในงานต่าง ๆ
วิธีการเรียนรู้	ผู้เรียนจดจำเนื้อร้อง/ทำนอง ตามที่ผู้สอนบอก	ผู้เรียนเริ่มต้นจากเครื่องดนตรีประกอบจังหวะง่าย ๆ แล้วเลื่อนตำแหน่งมาบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง
เนื้อหาในการเรียนรู้	ครูถ่ายทอดให้ผ่านการท่องจำ หรือจดบันทึกเป็นลายลักษณ์	เรียนรู้จากประสบการณ์ในการบรรเลงจากสถานการณ์จริง
การประเมินผลการเรียนรู้	ผู้เรียนปฏิบัติดนตรีในสถานการณ์จริง	ผู้เรียนปฏิบัติดนตรีในสถานการณ์จริง

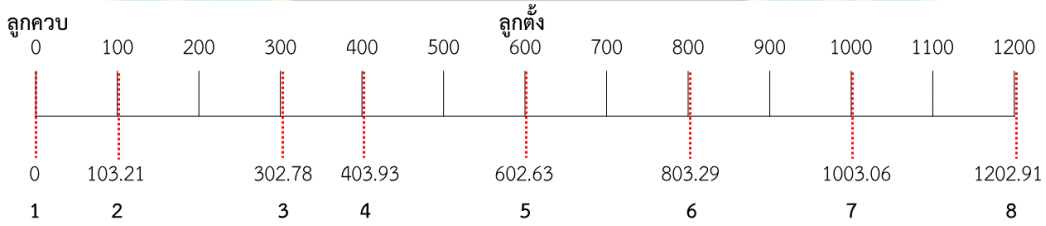
ที่มา: สงกรานต์ สมจันทร์, 2565

6. ทฤษฎีดนตรีล้านนา: ตัวดนตรี

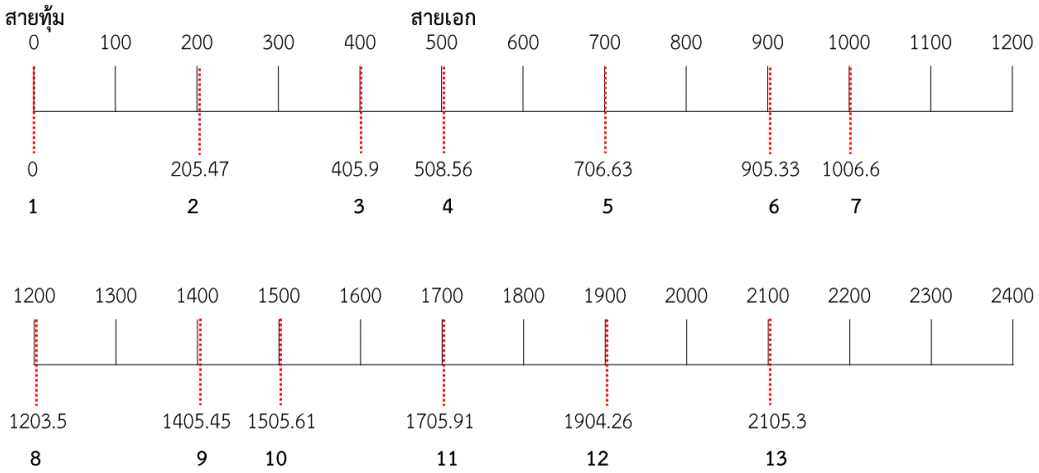
จากความหลากหลายของเครื่องดนตรีและวงดนตรีล้านนา ได้ส่งผลต่อคุณลักษณะทางเสียงและความหลากหลายของทำนองเพลง ดังจะพบได้ว่า เมื่อเรานำซึงที่ใช้ประกอบการซอไปบรรเลงกับวงดนตรีพื้นเมือง เสียงที่เกิดจากการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันกลับพบว่ามีเสียงบางเสียงที่ไม่ตรงกัน หรือแม้แต่รูปแบบของบทเพลงที่ในแต่ละท้องถิ่นมีความหลากหลายมาก ดังนั้น ทฤษฎีดนตรีล้านนาที่เกี่ยวกับตัวดนตรี อาจสังเคราะห์และนำเสนอขั้นต้นในที่นี้ได้ 3 หัวข้อ ได้แก่ การตั้งเสียง การจัดหมวดหมู่ประเภทของบทเพลง และลักษณะเฉพาะของทำนองเพลง ดังนี้

6.1 การตั้งเสียง

นอกเหนือไปจากการเรียกคู่เสียงที่เรียกว่า ลูกสาม (เสียงคู่ห้า) และลูกสี่ (เสียงคู่สี่) ในดนตรีล้านนายังมีรูปแบบการตั้งเสียง (tuning system) และบันไดเสียง (scale) ที่แตกต่างกัน แบ่งออกเป็น 1) ระบบเสียงทั่วไป เป็นการเทียบเสียงเครื่องดนตรีในวงกับเครื่องเป่า ได้แก่ แนและขลุ่ยพื้นเมือง เป็นระบบเสียงที่ใช้ในวงดนตรีพื้นเมือง (วงสะล้อ ซอ ซึง) และวงป้าดก๊อง ในแต่ละพื้นที่วัฒนธรรมดนตรีล้านนา 2) ระบบเสียงซอ แบ่งออกเป็น ซอเข้าปี่และซอเข้าสะล้อและปิน พบว่ามีความใกล้เคียงกับดนตรีตะวันตกมาก 3) ระบบเสียงพิณเปี๊ยะที่มีความใกล้เคียงกับระบบเสียงไพธากอเรียน (Pythagorean scale) เกิดจากการสั่นสะเทือนของสายที่ขึงตึง ทำให้เกิดอนุกรมฮาร์โมนิค (Harmonic series) ที่สัมพันธ์กับอัตราส่วน และ 4) ระบบเสียงดนตรีไทย ซึ่งเกิดจากการนำเอาเครื่องดนตรีไทยเข้ามาใช้ประสมวงดนตรีล้านนา ตลอดจนการรับงานที่บรรเลงทั้งเพลงพื้นเมืองล้านนากับเพลงไทยไปพร้อมกัน



ภาพที่ 4 ระบบเสียงปี่ก้อยของนายก๋วนดา เชียงตา แสดงด้วยระบบเซ็นต์ (Cent)



ภาพที่ 5 ระบบเสียงสะล้อก๊อบของนายจีรศักดิ์ ธนูมาส แสดงด้วยระบบเซ็นต์ (Cent)

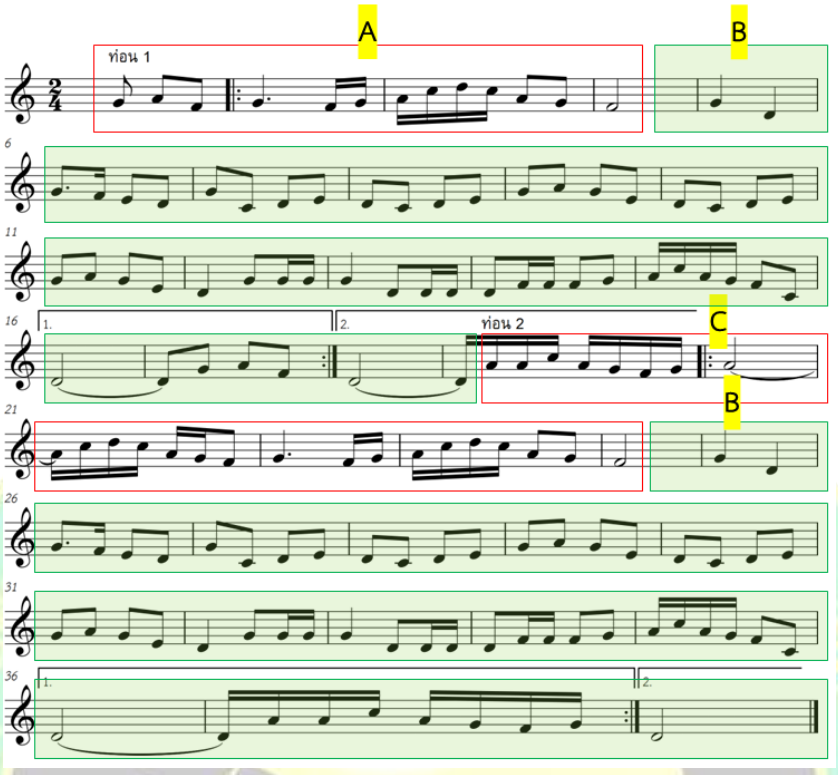
6.2 ประเภทของเพลง

บทเพลงในดนตรีล้านนา สามารถจัดกลุ่มแบ่งประเภทออกเป็น 3 วิธี วิธีที่ 1 คือ การแบ่งตามลักษณะของเพลง ได้แก่ เพลงบรรเลงล้วน และเพลงประกอบการขับ วิธีที่ 2 คือ การแบ่งตามโอกาสการบรรเลง ว่าเพลงเหล่านั้นเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงในโอกาสทางสังคมใดบ้าง ซึ่งได้แก่ 1) เพลงที่ใช้บรรเลงทั่วไปได้ทุกโอกาส 2) เพลงที่ใช้ในพิธีกรรม ดังปรากฏว่าบทเพลงบางเพลงเป็นบทเพลงสำคัญที่ใช้บรรเลงในพิธีกรรม และ 3) เพลงประกอบการขับ และวิธีที่ 3 คือการแบ่งตามพัฒนาการของเพลง ที่ต้องใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์ตลอดจนข้อมูลเชิงประวัติจำนวนหนึ่ง ได้แก่ 1) เพลงพื้นเมืองของเดิม 2) เพลงพื้นเมืองที่ดัดแปลงมาจากเพลงไทย และ 3) เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

6.3 ลักษณะเฉพาะของทำนองเพลง

แม้ว่าบทเพลงที่ปรากฏในดนตรีล้านนาส่วนมากจะเป็นเพลงที่มีความยาวไม่มากนัก ตลอดจนเมื่อบรรเลงในสถานการณ์จริง ๆ มักจะบรรเลงซ้ำไปมาตามความพึงพอใจของผู้บรรเลง หากแต่ก็ปรากฏบทเพลงบางเพลงที่มีรูปแบบทางดนตรีที่กำกับด้วยเทียวเพลง การเปลี่ยนท่อนหรือบันไดเสียงด้วย ดังนั้น ในดนตรีล้านนาจึงปรากฏลักษณะเฉพาะของทำนองเพลงที่หลากหลายเช่นเดียวกัน ซึ่งในบททดลองเสนอนี้ มีประเด็น 2 ประเด็น คือ ท่อนเพลงและรูปแบบของทำนองเพลง บันไดเสียงที่ใช้และการเปลี่ยนบันไดเสียง ดังนี้

1. ท่อนเพลงและรูปแบบของทำนองเพลง บทเพลงในดนตรีล้านนาส่วนมากเป็นเพลงท่อนเดียว เช่น เพลงล่องแม่ปิง เพลงสร้อยเวียงพิงค์ เพลงฤาษีหลงถ้ำ เป็นต้น สำหรับเพลงที่มีจำนวน 2 ท่อน เช่น เพลงฉัตร เพลงกุลา เป็นต้น เพลงที่มีจำนวน 3 ท่อน เช่น เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว (สำนวนที่บรรเลงด้วยวงดนตรีพื้นเมือง) เพลงแหย่งลำพูน เป็นต้น เพลงที่มี 4 ท่อน เช่น เพลงผีมดกินน้ำมะพร้าว (สำนวนที่บรรเลงด้วยวงป้าดก๊อง) เพลงที่มี 6 ท่อน ได้แก่ เพลงตั้งเชียงใหม่ เพลงที่มีท่อนนำ ได้แก่ เพลงตั้งเชียงใหม่ นอกจากนี้ยังมีเพลงสามท่อนต่างอัตรา เช่น เพลงมวย ในส่วนประเด็นเกี่ยวกับสังคีตลักษณ์หรือรูปแบบของทำนองเพลง (form) ปรากฏลักษณะบทเพลงซ้ำท้าย เช่น เพลงฉัตรและเพลงกุลา



ภาพที่ 6 รูปแบบซ้ำท้าย (AB/CB/) ที่ปรากฏในเพลงกุลา

2. บันไดเสียงและการเปลี่ยนบันไดเสียง ในดนตรีล้านนาพบว่าบทเพลงส่วนใหญ่ใช้ 5 เสียง มีบทเพลงจำนวนไม่มากที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง การกล่าวถึงบันไดเสียงนี้ ต้องกำหนดเสียงหลักหรือ tonic ก่อน โดยส่วนใหญ่จะสัมพันธ์กับเสียงตั้ง-เสียงควบ ซึ่งปรากฏในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และการลงจบด้วยเสียงหลักนั้นจะให้ความรู้สึกที่จบสมบูรณ์ เช่น เพลงล่องแม่ปิงหรือเพลงสร้อยเวียงพิงค์ ที่ใช้บันไดเสียง ด ร ม X ซ ล X สำหรับเพลงสร้อยเวียงพิงค์ขึ้นต้นเพลงด้วยเสียงที่ 5 (ซ) และลงจบด้วยเสียงที่ 1 (ด) ซึ่งตรงกันกับเสียงลูกตั้งของขลุ่ยพื้นเมือง ทั้งสองเพลงดังกล่าวเป็นตัวอย่างของเพลงที่ใช้เสียง 5 เสียงได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังปรากฏเพลงที่ใช้เสียง 6 เสียง เช่น เพลงพร้าวพันลำ และเพลงที่ใช้ 7 เสียง เช่น เพลงแม่ดำโปน เพลงซอลำปางซึ่งทั้งสองตัวอย่างมีการเปลี่ยนบันไดเสียง ตลอดจนใช้เสียงผ่านเพื่อให้เกิดมิติความไพเราะทางดนตรี

ตารางที่ 4 โครงสร้างการใช้เสียง 5 เสียงในเพลงล่องแม่ปิง

1	2	3	4	5	6	7	8(1)
ด	ร	ม		ซ	ล		ด

ภาพที่ 5 โน้ตเพลงล่องแม่ปิง

สำหรับการเปลี่ยนบันไดเสียงในดนตรีล้านนาพบว่าปรากฏอยู่ 2 รูปแบบ *รูปแบบแรก คือการเปลี่ยนทีละเสียงเลื่อนตามลำดับขั้น* เช่น เพลงปราสาทไหวกรณีบรรเลงด้วยวงป้าดก๊อง ที่มีการเปลี่ยนเสียงโดยเลื่อนที่ละเสียงตามลำดับ 1, 2, 3, 5, 6 คือ ซ ล ท X ร ม X (กำหนดลูกควบหรือเสียงแรกของแนหน้อยเป็นโน้ต ร) ที่สอดคล้องกับกลุ่มเสียงปัญจมูล หรือการเปลี่ยนเสียงโดยเลื่อนทีละเสียงตามลำดับ 1, 2, 4, 5 เช่น เพลงปราสาทไหวกรณีบรรเลงด้วยวงดนตรีพื้นเมือง สำหรับ*รูปแบบที่ 2 คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นคู่ 4* เช่น เพลงฤๅษีหลงถ้ำ ที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ด ร ม X ซ ล X และ ฟ ซ ล X ด ร X ที่มีความสัมพันธ์เป็นคู่ 4 และมีการใช้เสียงผ่านในท่อนขึ้นต้น คือ เสียง ท เช่นเดียวกันกับเพลงอื่อที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ด ร ม X ซ ล X และ ฟ ซ ล X ด ร X

ภาพที่ 6 การเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงอื่อ

นอกจากนี้ยังปรากฏบทเพลงที่ใช้เสียงผ่านมากจนชวนให้คิดว่าเป็นเพลงที่ใช้ 3 บันไดเสียง ซึ่งกรณีนี้ควรมีการศึกษาอย่างละเอียดต่อไป เช่น เพลงซอลำปาง และเพลงแม่ดำโปน โดยที่เพลงซอลำปาง มีการใช้บันไดเสียง ฟ ซ ล X ด ร X และ ท ด ร X ฟ ซ X โดยที่มีการใช้เสียงผ่าน คือ เสียง ม สำหรับเพลงแม่ดำโปน ที่มีการใช้บันไดเสียง ท ด ร X ฟ ซ X และ ม ฟ ซ X ท ด X ที่มีการใช้เสียงผ่าน คือ เสียง ล เพื่อให้ได้สำเนียงและความไพเราะของบทเพลงมากยิ่งขึ้น

6. สรุป

บทความนี้เป็นความพยายามแรกที่จะเสนอความเป็นทฤษฎีของดนตรีล้านนา ซึ่งยังต้องมีการศึกษาเพิ่มเติมในประเด็นต่าง ๆ ต่อไป เมื่อเรานำความรู้ทางทฤษฎีดนตรีจากตะวันตก และความรู้ทางทฤษฎีดนตรีของดนตรีไทยมาพิจารณาอย่างละเอียดและมองด้วยใจเป็นธรรมแล้ว เราจะพบว่า ตัวดนตรีล้านนาแม้ว่าจะถูกบดบังด้วยบทเพลงที่มีความยาวไม่มากนัก หากแต่เมื่อศึกษาในเชิงลึกก็จะพบประเด็นความน่าสนใจในเชิงทฤษฎีดนตรีอีกเช่นกัน บทความนี้ได้แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างดนตรีล้านนากับดนตรีไทยอย่างสำคัญในประเด็นเกี่ยวกับการตั้งเสียงเครื่องดนตรีที่ในดนตรี ล้านนามีความหลากหลายมาก แต่เราก็เห็นความสัมพันธ์ในทางประวัติศาสตร์ที่ส่งผลต่อตัวดนตรีโดยเฉพาะอิทธิพลจากดนตรีราชสำนักที่ส่งผลต่อพัฒนาการของดนตรีล้านนาอย่างปฏิเสธไม่ได้ ผู้เขียนเชื่อว่า บทความอันเป็นข้อนิพนธ์สถาปนานี้จะนำไปสู่การถกเถียงและการศึกษาเชิงลึกของดนตรีล้านนาต่อไป เพื่อยกระดับองค์ความรู้ทางดนตรีให้มีความเป็นศาสตร์มิได้มองในมิติศิลป์แต่เพียงอย่างเดียว เกิดคุณค่าในการศึกษาทางดนตรีของชาติต่อไป

9. บรรณานุกรม

คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. (2538). *ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับเชียงใหม่ 700 ปี.* เชียงใหม่: ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

ชูสิทธิ์ ชูชาติ. (2530). *กลองหลวง: สงครามพิธีกรรมในล้านนา.* เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2534). *ดนตรีประกอบการฟ้อนผีในจังหวัดลำปาง.* ลำปาง: วิทยาลัยครูลำปาง.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). *เครื่องดนตรีไทย.* พระนคร: กรมศิลปากร.

ไพโรจน์ บุญผูก. (2517). ลำนำเพลงดนตรีและการฟ้อนรำของลานนาไทย. ใน *กมลรำพึงและดนตรีไทย อนุสรณ์ในการฌาปนกิจศพ จ่าเอกกมล มาลัยมาลย์* (หน้า 37-48). กรุงเทพฯ: พิฆเนศวร์.

ปณิธิ เถาทอง. (2548). *ขลุ่ยพื้นเมืองในวัฒนธรรมดนตรีล้านนา.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2556). คุณสมบัติที่เป็นสากลของเปี๊ยะ. *ข่วงผญา รวมบทความล้านนาศึกษา ฉบับ 89 ปี ราชภัฏเชียงใหม่*(8), หน้า 100-115.

มนตรี ตราโมท. (2540). *ดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชาการ* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: มติชน.

ยงยุทธ ธีรศิลป, และ ทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. (2528). *ดนตรีพื้นเมืองเหนือ.* กรุงเทพฯ: คณะกรรมการโครงการส่งเสริมหนังสือตามแนวพระราชดำริ.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2557). *ระบบเสียงและเพลงแห่ของวงพาทย์ค้องในจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). แนวคิดการประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงชุด "เทิดขวัญบรมราชกุมารีสิรินธร". *การประชุมวิชาการระดับชาติด้านเสียงและดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ 1* (หน้า 247-257). กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). *ประวัติดนตรีล้านนา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). พัฒนาการของแนวคิดมานุษยวิทยาดนตรีในสังคมไทย. *วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 32*(1), 120-149.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2565). โน้ตเพลงในฐานะสื่อการเรียนรู้ดนตรีล้านนา. *วารสารศิลปกรรมบูรพา, 25*(1), 150-164.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2565). *ดนตรีล้านนาในพิธีกรรม พิธีกรรมในดนตรีล้านนา.* เชียงใหม่: ส. อินโฟกราฟฟิค.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2565). *สารานุกรมเพลงดนตรีล้านนา.* เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

สนั่น ธรรมธิ. (2550). *นาฏดุริยการล้านนา.* เชียงใหม่: สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2471). *อธิบายเรื่องเครื่องมะโหรีปี่พาทย์.* พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

สันติ ภัยหลบลี้. (23 มีนาคม 2566). *กำเนิด ภูมิประเทศ ภาคเหนือของไทย.* เข้าถึงได้จาก มิตร์เอิร์ธ: http://www.mitrearth.org/3-17-geography-northern-thailand/

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2554). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. เรียกใช้เมื่อ 30 เมษายน 2565 จาก สำนักงานราชบัณฑิตยสภา: https://dictionary.orst.go.th/

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา. (2553). *เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา.

องอาจ อินทนิเวศ. (2550). *วงซอ: สายพ่อครูศรีทวน สอนน้อย จังหวัดเชียงราย.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

เอกพิชัย สอนศรี. (2546). *ซึงในวัฒนธรรมดนตรี จังหวัดเชียงใหม่.* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี, มหาวิทยาลัยมหิดล.

Dhanit Yupho. (1960). *Thai Musical Instruments.* (D. Morton, Trans.) Bangkok: Department of Fine Arts.

Dyck, G. P. (1968). Survey of Music in Northern Thailand. Bangkok: Siam Society.

Fallows, D. (2011). Theory. *The Oxford Companion to Music*. (A. Latham, Ed.) Oxford University Press. Retrieved May 20, 2023, from https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-6759.

Leosiripong, P. (1989). *The Saw Vocal Music Traditional of the Khon Muangin Lanna, North Thailand.* Master Thesis, University of the Philippines.

Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music.* Chicago: Northwestern University Press.

Shahriari, A. C. (2001). *Lanna Music and Dance: Image and Identity in Northern Thailand.* Doctoral dissertation, Kent State University.

การบริหารจัดการกิจกรรมเสริมการเรียนรู้ระดับมหาวิทยาลัยโดยใช้ภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านล้านนาในโครงการช้างเผือกสามัคคี หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

Managing extracurricular activities at the university level using the folk music intelligence of Lanna in the 'Chang Phuak Samakkhi': Bachelor of Music Education Curriculum, Department of Music Education, Chiang Mai Rajabhat University

บูรณพันธุ์ ใจหล้า[1] เมธินี อ่องแสงคุณ[2]

[1] หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

[2]หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เสนอเนื้อหาเกี่ยวกับการบริหารจัดการกิจกรรมเสริมการเรียนรู้ระดับมหาวิทยาลัยโดยใช้ภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นเนื้อหาหลักในการจัดกิจกรรม โดยศึกษาผ่านกิจกรรมในโครงการช้างเผือกสามัคคี ของหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ ผลการศึกษาพบว่า โครงการช้างเผือกสามัคคีเป็นโครงการที่มุ่งเน้นใช้กิจกรรมเพื่อแก้ปัญหาในการเรียนด้านทักษะการปฏิบัติดนตรี การถ่ายทอดความรู้ และการอยู่ร่วมกันในสังคม โดยการจัดการโครงการมีการใช้ระบบการบริหารร่วมกันระหว่างอาจารย์ในหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา และสาขาวิชานาฏศิลป์ มีการจัดกิจกรรมให้นักศึกษาทั้งสองสาขาวิชามีการเรียนรู้ร่วมกัน โดยมีการใช้ภูมิปัญญาดนตรีล้านนาเข้าเป็นส่วนหนึ่งในการจัดกิจกรรม 3 ด้าน ได้แก่ 1. ภูมิปัญญาด้านบทเพลง 2. ภูมิปัญญาการเลือกใช้และการซ่อมสร้างเครื่องดนตรี 3. ภูมิปัญญาประเพณีท้องถิ่นที่มีดนตรีเข้าไปร่วม ผ่านการฝึกซ้อมและแสดงวงดนตรี 2 รูปแบบ คือ วงดนตรีล้านนาและวงดนตรีตะวันตก ซึ่งผลการจัดกิจกรรมพบว่านักศึกษามีผลการเรียนในรายวิชาดนตรีที่ดีขึ้น รู้คุณค่า และเรียนรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นด้วยความเข้าใจ

คำสำคัญ: ภูมิปัญญาล้านนา ดนตรีล้านนา ดนตรี กิจกรรมการสอนดนตรี

Abstract

This article aims to present content related to the management of extracurricular activities at the university level, using traditional folk music as the main content for organizing these activities. The study was conducted through activities in the "Chang Phuak Samakkhi" project of the Bachelor of Music Education curriculum at Chiang Mai Rajabhat University. The results of the study found that the "Chang Phuak Samakkhi" project focused on using activities

to address learning problems in terms of musical skills, knowledge transmission, and social integration. The project management involved a collaborative system between professors from the Bachelor of Music Education and Fine Arts programs. Activities were organized to promote joint learning between students from both disciplines, incorporating the musical wisdom of Lanna into three aspects: 1. Musical lyricism, 2. Instrument selection, usage, and repair, and 3. Local cultural traditions involving music. Through rehearsals and musical performances in two formats, namely Lanna ensemble and Western ensemble, the study found that students showed improvement in their music coursework, gained appreciation for cultural values, and developed an understanding of local musical wisdom.

Keywords: Lanna Music, Music, Music teaching activities

โครงการช้างเผือกสามัคคี

การดำเนินกิจกรรมในโครงการช้างเผือกสามัคคีมีฐานคิดที่ตั้งบนความเชื่อว่า การเรียนรู้ไม่จำเป็นต้องได้จากฟังการบรรยายเพียงวิธีเดียว หากแต่ผู้เรียนสามารถทดลองปฏิบัติและแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้ โดยเฉพาะในสถานการณ์จริง ซึ่งวิธีนี้ผู้สอนจะเป็นเสมือนคนประคับประคองและคอยช่วยชี้แนะเท่านั้น การศึกษาลักษณะดังกล่าวจะช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว รู้จักวิธีการได้มาซึ่งความรู้ และรู้จักว่าความรู้เป็นผลสังเคราะห์จากวิธีการที่หลากหลาย ความรู้จึงไม่ได้มีแบบเดียวและจำกัด อีกทั้งการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์นี้ยังทำให้เห็นภาพการนำความรู้ไปใช้จริงได้ชัดเจน และสามารถปรับความรู้ได้เหมาะสมกับปัญหาทันเหตุการณ์อีกด้วย โครงการช้างเผือกสามัคคีจึงมีแนวคิดที่มุ่งหวังการสร้างพื้นที่แสดงดนตรีเพื่อนำไปสู่ผลการเรียนรู้ดังกล่าว ซึ่งการเกิดขึ้นของพื้นที่ทางดนตรีนี้นอกจากเป็นแหล่งฝึกประสบการณ์ทำงานแสดงและวงดนตรีของนักศึกษาแล้ว ยังเป็นพื้นที่บ่มเพาะความเป็นครู ทักษะฝีมือ การสื่อสาร และการเรียนรู้ศีลธรรมจรรยาในการอยู่ร่วมกันอีกด้วย โดยเมื่อกระบวนการทั้งหมดเริ่มขึ้นตามแผนงาน กิจกรรมในโครงการจะทำหน้าที่ส่งเสริมและฝึกฝนภายนอกห้องเรียน ส่งผลให้นักศึกษาสามารถบรรเลงบทเพลงและเกิดทักษะที่เกี่ยวข้องได้หลากหลาย เกิดเรียนรู้ได้รวดเร็วกว่าการเรียนเฉพาะชั้นเรียนหรือห้องซ้อม โดยมีคณาจารย์คอยให้คำปรึกษาแนะแนวทาง นอกจากนี้การซ้อมในวงสำหรับออกงานยังเป็นการซ้อมที่มีเป้าหมาย และเป้าหมายนี้เป็นแรงผลักดันชั้นดีที่ช่วยให้มีกำลังใจในการเรียนรู้มากกว่าเพียงเพื่อสอบให้ผ่านหรือซ้อมอย่างไร้ทิศทางด้วย

จากหลักการข้างต้นนำไปสู่การวางแนวทางกิจกรรมในโครงการ โดยเกิดการร่วมกันระหว่างหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิตสาขาวิชานาฏศิลป์ หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย และศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา ตลอดจนชมรมขับร้องประสานเสียง และชมรมนาฏดนตรี เริ่มดำเนินการเป็นโครงการจัดตั้ง “วงดนตรีและนาฏศิลป์” ขึ้นมาโดยมุ่งหมายตามหลักการข้างต้น คือ “เพื่อเป็นพื้นที่เรียนรู้การทำงาน บ่มเพาะความเป็นครู ฝีมือ จริยธรรม และการ

อยู่ร่วมกันให้แก่นักศึกษา” และใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “โครงการจัดตั้งคณะดนตรีและการแสดงช้างเผือกสามัคคี” เริ่มดำเนินกิจกรรมครั้งแรกในปีการศึกษา 2560 ตั้งแต่วันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2560 เป็นต้นมา

โครงการจัดตั้งคณะดนตรีและการแสดงช้างเผือกสามัคคีเริ่มแรกไม่ได้เป็นโครงการที่ดำเนินงานตามกลไกของระบบการจัดการของมหาวิทยาลัยตั้งแต่ต้น ด้วยรูปแบบดังกล่าวย่อมเป็นที่ทราบดีว่าหากต้องดำเนินการตามระบบขั้นตอนทางเอกสารต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านงบประมาณนั้น เป็นระบบที่ล้าช้าและไม่สามารถบรรลุผลได้อย่างทันการ ดังนั้นในกระบวนการทำงานจึงเห็นควรดำเนินกิจกรรมในฐานะ โครงการจัดตั้งฯ เพื่อทดลองผลความสำเร็จในขั้นต้น โดยมีการแจ้งการจัดกิจกรรมภายใต้โครงการดังกล่าวให้ทางคณะร่วมผลิตทราบและไม่มีการเบิกจ่ายงบประมาณใด ๆ ทั้งสิ้น ซึ่งเป็นไปตามแผนงานโครงการในระยะแรก และโครงการในระยะแรกนี้ก็มุ่งดำเนินกิจกรรมให้บรรลุวัตถุประสงค์ 4 ประการ โดยไม่ใช้ต้นทุนด้านงบประมาณ ดังนี้

1. เพื่อสร้างพื้นที่และเปิดโอกาสสำหรับให้นักศึกษาฝึกประสบการณ์ บ่มเพาะความเป็นครู พัฒนาทักษะ และเป็นหน่วยสนับสนุนกิจกรรมให้แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ และบริการสังคม
2. เพื่อเป็นวงดนตรีประจำภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง ทำหน้าที่สร้างโอกาสในการแสดงและประชาสัมพันธ์แสดงผลงานนักศึกษา
3. เป็นพื้นที่ทวนสอบและแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาของนักศึกษาภาควิชาดนตรีและศิลปะการแสดง
4. เป็นแหล่งเรียนรู้ อนุรักษ์ และสืบทอด ศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่นด้านดนตรีและศิลปะการแสดง

(หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา, 2561, หน้า 2)

การดำเนินงานที่ผ่านมาเป็นไปตามแผนพัฒนาโครงการจัดตั้งฯ ที่แบ่งการทำงานเป็น 2 ระยะ ทำงานควบคู่กันตั้งแต่วันที่ 1 พฤษภาคม 2560 ถึง 30 เมษายน 2561 มีนักศึกษาในหลักสูตรที่ร่วมจัดกิจกรรมเข้าร่วมโครงการจัดตั้งฯ ทั้งสิ้น 30 คน โดยมีคณาจารย์ผู้ดำเนินโครงการเป็นผู้ดูแล ซึ่งแยกทำกิจกรรมตามวงดนตรีและนาฏศิลป์ทั้งวงดนตรีไทยและนาฏศิลป์แผนราชสำนัก ดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา วงบิ๊กแบนด์ วงสตริงคอมโบ วงขับร้องประสานเสียง และวงซิมโฟนิคออร์เครสตรา ตลอดการดำเนินงานในโครงการจัดตั้งฯ 1 ปี โครงการจัดตั้งประสบความสำเร็จเป็นที่น่าพอใจ โดยสะท้อนให้เห็นผ่านพัฒนาการทั้งด้านกิจกรรมที่มีวงดนตรี 6 วง พร้อมการแสดงนาฏศิลป์มากกว่า10 ชุดการแสดงที่ทำการซ้อมสลับสับเปลี่ยนกันในพื้นที่อาคาร 10 ทุกวันจันทร์ – ศุกร์ ในช่วงเวลา 18.00 – 20.00 น. ตลอดปีการศึกษา และสามารถออกแสดงดนตรีทั้งงานของมหาวิทยาลัยและงานบริการชุมชนรวมทั้งสิ้น 42 งาน ขณะที่ความสำเร็จด้านการเรียนปรากฏว่าผลการเรียนของนักศึกษาที่เข้าร่วมโครงการมีพัฒนาการมากกว่าช่วงก่อนดำเนินการ (หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา, 2561, หน้า 90 - 93) ผลงานทั้งหมดนี้นำไปสู่การตั้ง “โครงการช้างเผือกสามัคคีเพื่อพัฒนาศักยภาพครูดนตรีและนาฏศิลป์สู่ความเป็นเลิศ” ในปี พ.ศ. 2561

แนวทางการดำเนินกิจกรรมและบริหารโครงการช้างเผือกสามัคคีในระบบการศึกษามหาวิทยาลัย

จากการดำเนินงานในโครงการจัดตั้งฯ ทำให้คณาจารย์ผู้ร่วมดำเนินงานได้ข้อสรุปจากการสังเกตการร่วมกันพบว่า กระบวนการจัดการเรียนรู้ในระบบกิจกรรมที่ได้ดำเนินการเหล่านี้เป็นกิจกรรมเน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางฝึกทักษะฝีมือ มีการกระตุ้นการฝึกความคิดแก้ปัญหา ฝึกระเบียบวินัย การถ่ายทอดความรู้ การช่วยเหลือระหว่างกัน และทักษะการอยู่ร่วมกันในสังคม ภายใต้สภาพการณ์จริง ซึ่งเมื่อพิจารณาและประชุมร่วมกันแล้วจึงตกผลึกความคิดรวบยอดร่วมกันว่า กระบวนการเรียนดังกล่าวเป็นรูปแบบเหมาะสมสำหรับจัดการเรียนรู้ให้นักศึกษาสามารถปรับใช้ทักษะต่าง ๆ ได้จริงและมีคุณภาพ ดังนั้นการผลิตบัณฑิตวิชาชีพครูที่สร้างทั้งคนดีและคนเก่งตามคุณลักษณะอันพึงประสงค์ แนวทางนี้จึงเหมาะสมในการใช้เป็นรูปแบบหลักในการเรียนร่วมกันของหลักสูตรทั้ง 3 ซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาสมัยใหม่ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง ให้ผู้เรียนได้ค้นคว้าและหาวิธีได้มาซึ่งความรู้ ฝึกให้ผู้เรียนได้เรียนรู้วิธีการด้วยตนเอง มากกว่าการบอกกล่าวความรู้โดยตรง การเรียนรู้ในสถานการณ์จริงภายในโครงการที่ผู้เรียนได้รับทำให้นักศึกษาตระหนักและสังเกตว่า “ความรู้ไม่จำเป็นต้องได้จากฟังการบรรยายเพียงวิธีเดียว” หากแต่ผู้เรียนสามารถทดลองปฏิบัติและแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้วิธีนี้ผู้สอนเป็นเสมือนคนประคับประคองและคอยช่วยชี้แนะเท่านั้น

การศึกษาดังแนวทางข้างต้นที่ใช้ในโครงการจัดตั้งฯ ช่วยให้ผู้เรียนสามารถเรียนรู้ได้รวดเร็ว รู้จักวิธีการได้มาซึ่งความรู้ เสริมสร้างประสบการณ์ และเข้าใจว่าความรู้เป็นผลสังเคราะห์จากประสบการณ์ด้วยวิธีการที่หลากหลาย ซึ่งทำให้ผู้เรียนเห็นภาพการนำความรู้ไปใช้หรือประยุกต์ใช้ในสถานการณ์จริงได้ชัดเจนขึ้น ขณะเดียวกันก็เป็นการพัฒนาพื้นฐานความคิด ทักษะด้านการปฏิบัติ และความเข้าใจในการอยู่ร่วมกันกับผู้คนที่หลากหลาย และเรียนรู้การปรับใช้ความรู้ในการแก้ปัญหาได้เหมาะสมกับสถานการณ์ เมื่อเกิดการเรียนรู้ในองค์รวมทั้งหมดนี้เกิดขึ้น ผลลัพธ์จากการเรียนรู้โดยมีอาจารย์เป็นที่ปรึกษาก็สามารถแสดงผลของการเรียนรู้ในรูปแบบผลงานเชิงรูปธรรมที่สามารถพึ่งตัวเองได้จากความรู้และความสนใจของนักศึกษา จนเกิดเป็นผลงานต่าง ๆ ตลอดโครงการจัดตั้งฯ อาทิ การเกิดขึ้นของวงดนตรีไทย การแสดงของกลุ่มนักศึกษานาฏศิลป์ทั้งในลักษณะแบบแผนราชสำนัก ดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา วงบิ๊กแบนด์ วงสตริงคอมโบ วงขับร้องประสานเสียง และวงซิมโฟนิคออร์เครสตราในช่วงแรก ขณะเดียวกันรางวัลก็เป็นเสมือนผลงานเชิงประจักษ์ที่เป็นผลจากโครงการเช่นเดียวกัน กลุ่มนักศึกษาในโครงการจัดตั้งฯ มีทักษะเพียงพอต่อการเข้าประกวดรายการต่าง ๆ ในรอบปีและได้รับรางวัลต่าง ๆ เช่น ชมรมขับร้องประสานเสียงของนักศึกษาที่เข้าร่วมกิจกรรมกับโครงการได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 โล่พระราชทานสมเด็จพระเจ้าอยู่หัววชิราลงกรณบดินทรเทพยวรางกูร ในการประกวดขับร้องประสานเสียง เพลง "ไทยรวมใจภักดิ์" ในงาน "อุ่นไอรักคลายความหนาว สายน้ำแห่งรัตนโกสินทร์" นายจักริน จันทร์เป็ง นักศึกษาชั้นปีที่ 1 ในโครงการได้รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 การประกวดขับร้องเพลงไทยลูกทุ่งประเภทชาย ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี งานสัปดาห์แห่งการเชิดชูเกียรติและวันคล้ายวันพิราลัย สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นต้น (หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา, 2561, หน้า 111)

นอกจากนี้ในด้านคุณธรรมจริยธรรมพบว่า ตั้งแต่เริ่มต้นโครงการเป็นต้นมานักศึกษามีระเบียบวินัย วินัย มีความร่วมแรงร่วมใจ และได้ฝึกถ่ายทอดความรู้ระหว่างกัน จนเป็นเสมือนการสร้างโครงข่ายวัฒนธรรมการเรียนรู้จากความเกื้อกูลกัน ซึ่งส่งผลในด้านบวกต่อการเรียนรู้ ทั้งจากการศึกษาเปรียบเทียบกับปีการศึกษาก่อนเริ่มโครงการในรายวิชาและตัวแปรเดียวกันพบว่าผลการเรียนของนักศึกษามีแนวโน้มดีขึ้นในทุก ๆ ปี

จากกิจกรรมที่สัมพันธ์กับหลักการเรียนรู้เหล่านี้ทำให้เมื่อตั้งเป็นโครงการประจำหลักสูตรแล้ว โครงการช้างเผือกสามัคคีจึงมีหลักการในการจัดการเรียนการสอนโดยมีผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เน้นฝึกการทำงานจากประสบการณ์จริงเพื่อเสริมสร้างทักษะการปฏิบัติ ความรู้ ความเป็นครู และทักษะการใช้ชีวิต ซึ่งจะสัมพันธ์กับกรอบคิดและยุทธศาสตร์ของมหาวิทยาลัยข้อที่ 1: ผลิตและพัฒนาครู และบุคลากรทางการศึกษา และยุทธศาสตร์ข้อที่ 2: ยกระดับคุณภาพการศึกษา และสร้างบัณฑิตที่มีคุณภาพ มีความรู้ ฝีมือ และเป็นคนดีตามคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของมหาวิทยาลัยที่ต้องประกอบด้วยความดีทั้ง 5 ได้แก่ คนดี ความรู้ดี บุคลิกภาพดี พลเมืองดี และสุขภาพดี

จากหลักการข้างต้นเมื่อเข้าสู่ระยะการจัดตั้งเป็นโครงการที่เป็นรูปธรรมจึงจำเป็นต้องมีระบบและแนวทางสำหรับการบริหารงาน เบื้องต้นหลักการสำหรับการสร้างกิจกรรมต่าง ๆ ภายในโครงการช้างเผือกสามัคคีเป็นไปเพื่อแก้ปัญหาการบริหารงานที่ล้าช้าและไม่เอื้ออำนวยต่อการศึกษาดนตรีและนาฏศิลป์ให้เกิดคุณภาพสูงสุด โครงการช้างเผือกสามัคคีจึงเน้นพึ่งพาทรัพยากรด้านการเงินที่มีระบบยุ่งยากและซับซ้อนให้น้อยที่สุด และให้ความสำคัญกับระบบการสร้างวัฒนธรรมการเรียนรู้ของนักศึกษา โดยจำลองการอยู่ร่วมกันในรูปแบบขนบประเพณีล้านนามาใช้เป็นฐาน โดยโครงการนี้เป็นโครงการที่ระบุชัดเจนว่า “ไม่ใช้งบสนับสนุน” ในขั้นต้น หรือ จนกว่ามีการจัดระบบการเงินต่าง ๆ ให้เอื้อต่อการเรียนรู้เพิ่มมากขึ้น

การบริหารโครงการภายใต้ระบบจำลองสังคมล้านนาขนาดย่อยในการอยู่ร่วมกันจึงจำเป็นต้องวางแผนทั้งระดับการบริหารและเรื่องราวของโครงการที่ให้นักศึกษารู้สึกผูกพันและพร้อมดำเนินกิจกรรมร่วมกันด้วยความเต็มใจ โดยในระดับแรกคณาจารย์ในหลักสูตรเป็นเสมือนที่ปรึกษาที่คอยดูอยู่ห่าง ๆ ไม่ได้มีตำแหน่งอื่นใดที่ซับซ้อน การทำหน้าที่ตัดสินใจในภาพรวมของโครงการทั้งหมดผ่านความเห็นจากนักศึกษา ที่ประชุมคณาจารย์ และประธานหลักสูตรเป็นหลัก ซึ่งอาจารย์แต่ละคนจะเป็นที่ปรึกษาประจำวงดนตรีแต่ละชนิดตามความชำนาญ ขณะที่นักศึกษาจะประจำวงดนตรีต่าง ๆ เป็นเสมือนชุมชนย่อย ๆ ที่แต่ละวงกำหนดโครงสร้างการบริหารที่มีคณะทำงานและประธานกันเองภายใน

นอกจากนี้การสื่อสารของโครงการผ่านแนวคิดเรื่องราวและตราประจำโครงการจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างความคิดร่วมกัน ตั้งแต่ชื่อโครงการว่า “ช้างเผือกสามัคคี” จำเป็นต้องมีเหตุผลและการอธิบายความให้ทุกคนได้เข้าใจร่วมกัน ซึ่งชื่อ "ช้างเผือกสามัคคี" ตั้งขึ้นโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์บูรณพันธุ์ ใจหล้า ประธานหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ภายใต้แนวคิดที่สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์กับตัวนักศึกษา วัฒนธรรมดนตรี และพื้นที่ตั้งของมหาวิทยาลัย มีนัยยะตามวิสัยทัศน์ของมหาวิทยาลัยข้อที่ว่า “เป็นมหาวิทยาลัยเพื่อพัฒนาท้องถิ่น” โดยคำว่า “ช้างเผือก” มีที่มาจากตำแหน่งที่ตั้งของมหาวิทยาลัย คือตำบลช้างเผือก อีกทั้งคำว่าช้างเผือกยังเป็นการเปรียบศักยภาพของนักศึกษาที่มีคุณค่าเสมือน "ช้างเผือก" ช้างสำคัญตามความเชื่อมา

แต่โบราณอีกด้วย ส่วนคำว่า “สามัคคี” หมายถึง การร่วมแรงร่วมใจกันสืบทอดงานด้านดนตรี การแสดง และศิลปะวัฒนธรรมให้คงอยู่ท้องถิ่นคู่ต่อไป ที่มาของชื่อนั้นจะสัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ที่ถูกขยายความเพิ่มจากโครงการจัดตั้งฯ ให้ครอบคลุมการเรียนรู้ในทุกมิติ ดังนี้

1. เพื่อสร้างสังคมการเรียนรู้และเปิดโอกาสสำหรับให้นักศึกษาฝึกประสบการณ์ บ่มเพาะความเป็นครู พัฒนาทักษะการปฏิบัติทั้งทางดนตรีและการแสดง อีกทั้งเป็นหน่วยสนับสนุนกิจกรรมให้แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ พร้อมทั้งบ่มเพาะความมีจิตอาสานำการแสดงออกสู่ชุมชนอีกด้วย

2. เพื่อเป็นวงดนตรีประจำหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา ทำหน้าที่สร้างโอกาสในการแสดงและประชาสัมพันธ์ผลงานของนักศึกษา

3. เป็นพื้นที่ทวนสอบและแสดงผลสัมฤทธิ์ทางการศึกษาของนักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษาและนาฏศิลป์

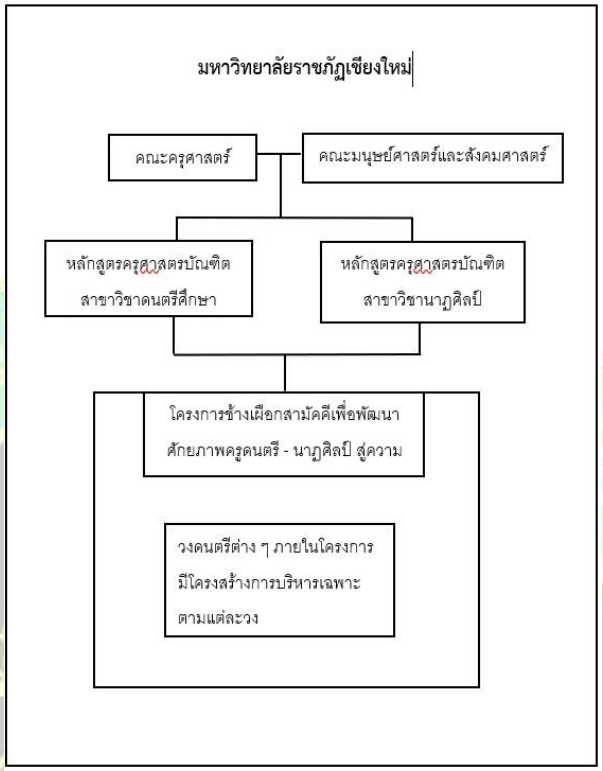
4. เป็นแหล่งเรียนรู้ อนุรักษ์ และสืบทอด ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นด้านดนตรีและศิลปะการแสดง

(หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา, 2562, หน้า 3)

ภาพแสดงแนวคิดการออกแบบตราโครงการช้างเผือกสามัคคี

ที่มา: (หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา, 2563, หน้า 13)

ปัจจุบันภายใต้ชื่อ "ช้างเผือกสามัคคี" การบริหารภายใต้แนวคิดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง มีการจัดเป็นชุมชนวงดนตรีและกลุ่มการแสดงย่อย ๆ หลายชนิด ที่สามารถประสมกันตามบริบทงานด้วย โดยโครงการจะสนับสนุนกิจกรรมผ่านคณะทำงานที่ประกอบด้วยนักศึกษาเป็นผู้ดำเนินการ ซึ่งตลอดการดำเนินงานมีวงดนตรีและการแสดงที่ส่งเสริมการเรียนรู้กลุ่มหลัก ได้แก่ ช้างเผือกสามัคคีซิมโฟนิคแบนด์ วงดนตรีพื้นเมือง (ดนตรีพื้นบ้านภาคต่าง ๆ) ดนตรีไทยแบบแผนราชสำนัก กลุ่มการแสดงมาตรฐาน การแสดงพื้นเมืองฟ้อนต่าง ๆ วงดนตรีโฟล์คซอง วงสตริงคอมโบ และวงบิ๊กแบนด์



แผนผังการบริหารงานในโครงการช้างเผือกสามัคคี

ภูมิปัญญาล้านนากับโครงการช้างเผือกสามัคคี

1. ภูมิปัญญาด้านบทเพลงล้านนา ในแต่ละวงดนตรีของช้างเผือกสามัคคี มีการนำเพลงล้านนามาบรรเลงและออกแสดง เพื่อให้นักศึกษาได้คุ้นเคยกับเพลงล้านนา ทั้งในแบบที่บรรเลงด้วยวงดนตรีล้านนา และบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล เช่น วงซิมโฟนิคแบนด์ วงบิ๊กแบนด์ วงคอมโบ้ ทำให้นักศึกษาได้เรียนรู้ความแตกต่างของระบบเสียงของเครื่องดนตรีในการนำเพลงที่มีความต่างของระบบเสียงมาบรรเลงต้องคำนึงอารมณ์เพลง การสื่อความหมายของเพลง และความสำคัญของการนำเพลงพื้นบ้านมาเรียบเรียงใหม่

นอกจากนี้ยังทำให้นักศึกษาได้ตระหนักถึงการเคารพทรัพย์สินทางปัญญาที่เกี่ยวข้องกับลิขสิทธิ์เพลง โดยการนำเพลงพื้นบ้านล้านนาที่มีอายุมากกว่า 50 ปี และไม่มีการจดสิทธิบัตรไว้ก่อนหน้า สามารถนำมาเรียบเรียงเพื่อบรรเลงได้ แต่ถ้ามีผู้นำมาเรียบเรียงไว้แล้วจะต้องมีการขออนุญาตเจ้าของผลงาน หรือแม้แต่การให้เครดิตแก่เจ้าของผลงานในการนำเพลงเหล่านั้นมาแสดง

ตัวอย่างบทเพลงล้านนาที่ใช้ในวงซิมโฟนิกแบนด์

ที่มา: (อดิวัชร์ พนาพงศ์ไพศาล, 2564)

ตัวอย่างโน้ตเพลงที่ใช้ในวงขับร้องประสานเสียง

ที่มา: (ห้องสมุดจุฬาภรณ์พิศาลศิลป์, 2555)

ผลสัมฤทธิ์จากวงซิมโฟนิคแบนด์ ในรูปแบบของโครงการช้างเผือกสามัคคี ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทลมไม้ กลุ่มเครื่องดนตรีประเภทเครื่องทองเหลือง กลุ่มเครื่องดนตรีเพอคัชฌั่น ลักษณะการบรรเลงโดยการนั่งบรรเลงแบบคอนเสิร์ตเหมือนกับวงดุริยางค์ซิมโฟนี โดยมีเครื่องดนตรีประเภทคาริเนตบีแฟลตบรรเลงเป็นทำนองหลักเหมือนกับไวโอลีนในวงซิมโฟนี เพลงที่ใช้ในวงซิมโฟนิคแบนด์ในโครงการช้างเผือกสามัคคีโดยความเป็นภูมิปัญญาล้านนาคือ เพลงชุดคะนึงหาล้านนา ซึ่งประกอบไปด้วยเพลงล่องแม่ปิง ฤษีหลงถ้ำ เป็นต้น การนำทำนองหลักของเพลงล้านนามาเรียบเรียงอย่างเป็นระบบแล้วให้นักศึกษาบรรเลง เป็นการฝึกทักษะให้นักศึกษามีความเข้าใจในการเรียบเรียงเสียงประสานและทักษะการบรรเลงที่ถูกต้องตามอารมณ์ของบทเพลงตามเจตนาของผู้เรียบเรียง ผ่านประสบการณ์โดยตรงจากการมีส่วนร่วมในวง

รูปภาพการบรรเลงวงดนตรีซิมโฟนิคแบนด์ประกอบการแสดง
ระบำวันพระราชทานนาม 14 กุมภาพันธ์ (ทำนองละครซอ)
ที่มา: (Facebook: Tabtim Manmak, 14 กุมภาพันธ์ 2566)

2. ภูมิปัญญาการเลือกใช้และการซ่อมสร้างเครื่องดนตรี ล้านนามีเครื่องดนตรีอันเป็นเอกลักษณ์ทั้งทางรูปร่าง ระบบเสียง การใช้วัสดุในท้องถิ่นในการสร้างสรรค์ เนื่องจากโครงการช้างเผือกสามัคคีไม่ได้ของบประมาณในการดำเนินงานใด ๆ จากทางมหาวิทยาลัย เครื่องดนตรีในวงดนตรีล้านนาคณาจารย์และนักศึกษาจึงสำรวจเครื่องดนตรีที่มีอยู่เดิม แล้วนำมาซ่อมแซมให้สามารถใช้งานได้ดีอีกครั้ง

ในเชิงงานช่างเครื่องดนตรีจะมีเอกลักษณ์ของช่างปรากฏอยู่ เช่น ซึง มีลักษณะส่วนหัวซึงที่แตกต่างกันไปตามที่ช่างเห็นว่างดงาม การขุดกล่องเสียงที่แตกต่างจากของช่าง บางท่านขุดเป็นวงกลมปิดด้านหน้าด้วยไม้อัดเจาะกล่องเสียงเป็นรูปหัวใจ รูปวงกลม ช่างบางท่านขุดกล่องเสียงเป็นวงรี ใช้ไม้แผ่นบางฉลุกล่องเสียงอย่างประณีต

การนำเครื่องดนตรีล้านนามารวมวงกับวงดนตรีสากล หรือวงคอมโบ้ นักศึกษาจะได้เรียนรู้ในการเลือกใช้เครื่องดนตรี การปรับต่างเครื่องดนตรีเพื่อให้ได้เสียงที่สามารถบรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากลได้ เช่น การติดนมซึงใหม่ให้เป็นระบบเสียงสากล และเลือกใช้บันไดเสียงที่สามารถบรรเลงได้หลากหลายเพลง ซึ่งการปรับแต่งเครื่องดนตรี และการเลือกเสียงเครื่องดนตรีเพื่อเล่นในวงดนตรีสากลนี้เป็นประสบการณ์ที่นักศึกษา

จะได้นำไปใช้เมื่อต้องสอนวงดนตรีเพื่อทำวงดนตรีในอนาคต อีกทั้งสามารถอธิบายความสัมพันธ์ของเสียงเครื่องดนตรีล้านนาได้อย่างชัดเจน

ภาพการแสดงวงช้างเผือกสามัคคีวงสตริงคอมโบ้
ที่มา: (เมธินี อ่องแสงคุณ 2563)

วงสตริงคอมโบ (String Combo) ในรูปแบบของโครงการช้างเผือกสามัคคีใช้รูปแบบของวงดนตรีและเครื่องดนตรีที่ย่อขนาดมาจากวงบิ๊กแบนด์ โดยใช้เครื่องดนตรีที่ลดจำนวนลงจากวงบิ๊กแบนด์ รูปแบบของวงในการบรรเลงที่เกี่ยวกับความเป็นภูมิปัญญาล้านนาใช้รูปแบบหลักของวงพื้นเมืองประยุกต์ โดยใช้เครื่องดนตรีสากลคือ กลองชุด เบสไฟฟ้า กีตาร์ไฟฟ้า เครื่องเป่าแซกโซโฟน ทรัมเป็ต ทรอมโบน ผสมกับเครื่องดนตรีล้านนา เช่น สะล้อ ซึง ขลุ่ย และเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงทำนองเพลง เพลงที่ใช้บรรเลง คือ เพลงล้านนาตามขนบนำมาประสมวง วางกุญแจเสียงให้เป็นแบบสากล

3. ภูมิปัญญาประเพณีท้องถิ่นที่มีดนตรีเข้าไปร่วม สังคมล้านนามีประเพณีและพิธีกรรมที่มีการนำวงดนตรีเข้าร่วมอย่างหลากหลาย การออกแสดงดนตรีในงานประเพณีหรือพิธีกรรมแต่ละครั้งทำให้นักศึกษาได้เรียนรู้ประเพณี วัฒนธรรมของวัด ชุมชนต่าง ๆ งานพิธีกรรม ได้แก่ การแห่ในพิธีศพของฆราวาส การแห่ในพิธีส่งสการพระเถระ การประโคมประกอบการไขต่ำพระเจ้า การแห่วงป๋าดเมืองประยุกต์ในการฟ้อนผีปู่ย่า เป็นต้น

ผลสัมฤทธิ์จากการบรรเลงวงดนตรีในงานประเพณีสรงน้ำพระธาตุ วัดศรีจอมทอง อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อได้เรียนรู้ประเพณีแล้ว ในปี 2563 ซึ่งตรงกับปีนักษัตรปีชวด นักศึกษาได้นำมาสร้างงานสร้างสรรค์การแสดงเฉลิมพระเกียรติสมเด็จกรมพระกนิษฐาธิราชเจ้า สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ในการประกวดการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ รายการรวมศิลป์แผ่นดินสยามชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งผลการประกวดดังกล่าวนักศึกษาช้างเผือกสามัคคี สามารถคว้ารางวัลชนะเลิศ พร้อมถ้วยพระราชทาน และเงินรางวัลมาได้ถือเป็นความสำเร็จหนึ่งจากโครงการนี้

ภาพการแห่งดนตรีพื้นเมือง ณ พระธาตุศรีจอมทอง วัดศรีจอมทอง

ที่มา: (เมธินี อ่องแสงคุณ 2563)

ภาพการประกวดรวมศิลป์แผ่นดินสยาม คณะช้างเผือกสามัคคี

ที่มา: (Facebook : Even work work, 2563)

ภาพการรับรางวัลชนะเลิศ ถ้วยพระราชทานสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ
ที่มา: (Facebook : Even work work, 2563)

สรุป กิจกรรมช้างเผือกสามัคคี เป็นกิจกรรมที่นำภูมิปัญญาพื้นบ้านล้านนามาเป็นหลักสำคัญในการดำเนินโครงการ เนื่องจากนักศึกษาอยู่ในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาจึงควรสืบสานรักษา และเป็นจุดเด่นของบัณฑิตหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา และสาขานาฏศิลป์ ที่เป็นตัวตนของเราเอง กิจกรรมนี้ยังช่วยให้นักศึกษามีความรักความสามัคคี ช่วยกันในการฝึกซ้อม ฝึกฝนทักษะทางดนตรี ตลอดจนการเรียนในรายวิชาดนตรี นักศึกษามีความกล้าถาม กล้าลองผิดลองถูกมากขึ้น ส่งผลให้มีผลการเรียนที่ดีขึ้นทุกรายวิชา อีกทั้งนักศึกษามีการปรับตัวให้อยู่ในสถานการณ์การทำงานและการแก้ปัญหาเฉพะหน้าอย่างเป็นระบบ เป็นการเสริมสร้างทักษะการอยู่ร่วมกันในการทำงาน ฝึกการปรับตัวในการทำงานกับเพื่อนร่วมงานหลากหลายรูปแบบพร้อมทั้งมีความอดทนสู้งาน ฝึกฝนความเป็นครูดนตรีและครูนาฏศิลป์ที่พร้อมสู้งานในสถาณการณ์จริงในอนาคตได้อย่างมีคุณภาพ

บรรณานุกรม

กมลธรรม เกื้อบุตร. (2557). *ดนตรีเต้นรำในสังคมและวัฒนธรรมไทย (วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต).* นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล

นิวัต กองเพียร. (2554). *บทเพลงปฏิรูปการศึกษา.* นนทบุรี: หยินหยางการพิมพ์.

เรืองวิทย์ นนทะภา. (2541). *เทคโนโลยีการศึกษา.* เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา. (2561). *รายงานผลการดำเนินกิจกรรม โครงการจัดตั้งวงดนตรีและการแสดง “ช้างเผือกสามัคคี” ประจำปีการศึกษา 2560*. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา. (2562). รายงานผลดำเนินการโครงการวงดนตรีและการแสดง "ช้างเผือกสามัคคี" เพื่อพัฒนาศักยภาพครูดนตรี - นาฏศิลป์สู่ความเป็นเลิศ ประจำปีการศึกษา 2561. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา. (2563). รายงานผลดำเนินการโครงการวงดนตรีและการแสดง "ช้างเผือกสามัคคี" เพื่อพัฒนาศักยภาพครูดนตรี - นาฏศิลป์สู่ความเป็นเลิศ ประจำปีการศึกษา 2562. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. (2565). *รายงานการประเมินตนเอง (มคอ. 7) การประกันคุณภาพภายในระดับหลักสูตร ประจำปีการศึกษา 2564*. เชียงใหม่: หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). *แนวคิดการประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงชุด "เทิดขวัญบรมราชกุมารีสิรินธร. รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติด้านเสียงและดนตรีแห่งมหาวิทยาลัยศิลปากร ครั้งที่ 1 (หน้า 247-257)*. กรุงเทพฯ: คณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สนั่น ธรรมธิ. (2550). *นาฏดุริยการล้านนา. เชียงใหม่: สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. สำนักทะเบียนและประมวลผล มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. (ม.ป.ป.).* หลักสูตรมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่. เข้าถึงได้จาก สำนักทะเบียนและประมวลผล มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่: https://www.academic.cmru.ac.th/cmrucourse/.

ปี่พาทย์เมือง - ปี่พาทย์มอญ: ข้อสังเกตและความสัมพันธ์บางประการ

Piphat Mueang - Piphat Mon: Observations and Some Relationships

ทรงพล เลิศกอบกุล[1]

[1] อาจารย์ประจำหลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีศึกษา
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอข้อมูลเชิงเปรียบเทียบแสดงความสัมพันธ์ระหว่างวงปี่พาทย์เมืองในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนากับวงปี่พาทย์มอญในพื้นที่วัฒนธรรมที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารและการสังเกตการณ์ภาคสนาม ซึ่งพบว่าวงปี่พาทย์เมืองและวงปี่พาทย์มอญมีความพ้องกันอย่างน้อย 5 ประเด็นได้แก่ 1. ข้อสังเกตว่าด้วยความสัมพันธ์ทางชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์ 2. ความสัมพันธ์ระหว่างวงปี่พาทย์ในฐานะวัฒนธรรมการประโคมแห่ฆ้อง - กลอง 3. จุดร่วมในการเป็นปี่พาทย์ชาวบ้าน 4. ความพ้องกันของการจัดเครื่องดนตรีในวงและสำเนียงการบรรเลง 5. ข้อสังเกตเกี่ยวกับรูปแบบการใช้มือในบทเพลง ซึ่งข้อสังเกตเกี่ยวกับความสัมพันธ์เหล่านี้ทำให้ได้ข้อสรุปอันเป็นสมมุติฐานเบื้องต้นได้ว่ารูปแบบการบรรเลงของปี่พาทย์เมืองมีลักษณะเหมือนปี่พาทย์มอญยุคแรกที่ยังคงตกค้างอยู่ในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนา ซึ่งยังไม่ได้ปรับระบบการแบ่งมือตามแนวคิดของดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยาม และอาจเป็นไปได้อีกว่าปี่พาทย์เมืองอาจเป็นลักษณะหนึ่งของวงดนตรีในกลุ่มปี่พาทย์มอญที่มีพัฒนาการแยกเฉพาะตามพื้นที่วัฒนธรรม

คำสำคัญ: ปี่พาทย์ ปี่พาทย์มอญ ปี่พาทย์เมือง พาทย์ฆ้อง ดนตรีล้านนา

Abstract

This article aims to present comparative academic information showing the relationship between the "Wong Piphat Muang" in the Lanna cultural area and the "Wong Piphat Mon" in the lowland cultural area of the Chao Phraya River. There is based on the study of documents and field observations, it was found that the Wong Piphat Muang and Wong Piphat Mon have at least five points of similarity, which are as follows: 1. The observation of the relationship based on ethnic and historical connections. 2. The relationship between the Wong Piphat in the context of cultural Gong and Drums. 3. Points of commonality in folk music. 4. Similarities in the arrangement of music in the ensemble and the style of performance. 5. Observations related to hand pattern system in the songs. These observations regarding these relationships led to a preliminary hypothesis that the performance style of the Wong Piphat Muang has characteristics like to the early period of the Wong Piphat Mon, which has not yet incorporated the system of hand pattern division according to the Thai classical music theory that still persists in the Lanna cultural area. It is also possible that the Wong Piphat Muang may be one of the musical forms within the Wong Piphat Mon group that has developed specifically in accordance with the local cultural area.

Keywords: Piphat, Piphat Muang, Piphat Mon, Phat - Gong, Lanna Music

บทนำ

ประวัติดนตรีไทยเป็นส่วนสำคัญหนึ่งของการศึกษาดนตรีในระบบของไทย ด้วยเหตุผลนานัปการความรู้เรื่องประวัติดนตรีไทยถูกยกให้เป็นหนึ่งในวิชาสำคัญที่มีอยู่ในหลักสูตรการเรียนดนตรีของทุกสถาบัน อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีการศึกษาแพร่หลายและกว้างขวาง แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าความเข้าใจในแง่มุมต่าง ๆ ในประวัติดนตรีไทยที่เรียนกันนั้นยังคงมีข้อสงสัยและมีประเด็นให้ถกเถียงกันอีกไม่น้อย ตั้งแต่ขอบเขตการศึกษา ไปจนกระทั่งที่มา และการวิพากษ์หลักฐาน ด้วยปัญหาเหล่านี้ทำให้ที่ผ่านมาการทำความเข้าใจประวัติดนตรีไทยยังคงเปลี่ยนแปลงไปจากทศวรรษก่อนหน้านี้ไม่มากนัก หนึ่งในประเด็นที่ถือได้ว่าสำคัญและควรหยิบยกมาพิจารณาคือขอบเขตของคำว่า “ประวัติดนตรีไทย” ว่าจะหมายเฉพาะดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามเพียงอย่างเดียว หรือมีความหมายครอบคลุมไปถึงเรื่องราวของดนตรีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในประเทศไทยด้วย แต่ไม่ว่าจะนิยามขอบเขตให้เป็นไปในลักษณะใดก็ตาม สิ่งที่ปฏิเสธไม่ได้อีกประการหนึ่งจากการทำความเข้าใจประวัติดนตรีไทยก็คือความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีชาวบ้านกับดนตรีแบบแผนราชสำนักสยาม (ดนตรีไทย) ที่มีพัฒนาการขึ้นมาในช่วงต้นรัตนโกสินทร์คือประเด็นที่ไม่สามารถละเลยได้ เพราะดนตรีของผู้คนในส่วนภูมิภาคต่างเกี่ยวข้องและเป็นร่องรอยในการทำความเข้าใจดนตรีในราชสำนักได้อย่างดี

โดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้เกี่ยวกับวงดนตรีจำพวก “ปี่พาทย์” อันเป็นวงดนตรีสำคัญที่ปรากฏใช้ร่วมกันตลอดทั้งภูมิภาคอุษาคเนย์ เป็นอีกร่องรอยที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของผู้คนแถบนี้ในฐานะเครือญาติทางวัฒนธรรมที่ไม่อาจแยกขาดจากกันได้ ดังนั้นการทำความเข้าใจ หรือ กลับมาทบทวนความรู้ที่เกี่ยวกับวงดนตรีปี่พาทย์จะช่วยให้เห็นแง่มุมทางด้านความรู้ทางดนตรี ความเชื่อ และความสัมพันธ์กับบริบทอื่น ๆ ได้อีกเป็นจำนวนมาก บทความฉบับนี้จึงชวนให้ทบทวนความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับวงดนตรีจำพวกปี่พาทย์ในแง่มุมของความสัมพันธ์ในฐานะเครือญาติทางวัฒนธรรมของผู้คนที่มีร่วมกันผ่านร่องรอยความเป็นมอญของวงปี่พาทย์ในวัฒนธรรมพื้นที่ล้านนากับวงปี่พาทย์มอญในวัฒนธรรมพื้นที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา โดยนำข้อสังเกตจากการค้นคว้าเอกสารและการทำงานเก็บข้อมูลภาคสนามของวงปี่พาทย์ทั้งสองมานำเสนอเปรียบเทียบเพื่อชี้ให้เห็นรูปแบบความสัมพันธ์ เพื่อสร้างข้อเสนอทางวิชาการสำหรับใช้ในการศึกษาประวัติดนตรีไทยในภาพรวมต่อไป

วงปี่พาทย์กับร่องรอยการประโคมฆ้อง - กลองในพิธีกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์

วงปี่พาทย์กับร่องรอยการประโคมฆ้อง - กลอง ในพิธีกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์

วงดนตรีกลุ่มปี่พาทย์เป็นวงดนตรีสำคัญที่รู้จักกันดีสำหรับผู้เรียนดนตรีไทย ด้วยวงดนตรีดังกล่าวเป็นรากฐานพัฒนาการทางความรู้ในดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยาม ทำให้ปรากฏชื่อวงดนตรีปี่พาทย์เป็นที่รู้จักหลายชนิด เช่น วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นต้น วงปี่พาทย์นั้นสำหรับดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามแล้วกล่าวได้ว่าเป็นวงดนตรีแบบแผนหลักที่นอกจากเป็นทั้งรากฐานความรู้และทฤษฎีแล้ว ยังเป็นวงสำคัญในงานพิธีที่ขาดไม่ได้ด้วย ความสำคัญดังกล่าวนี้ทำให้วงปี่พาทย์ถูกศึกษาและทำความเข้าใจเป็นกลุ่มแรก ๆ ร่วมกับวงมโหรี ดังปรากฏในงานเขียนตำนานเครื่องมโหรีปีพาทย์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2516) หรือแม้แต่เรื่องราวการศึกษาดนตรีปี่พาทย์ในสาส์นสมเด็จต่างก็เป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาประวัติดนตรีไทยที่กระทำผ่านการทำความเข้าใจจากกลุ่มวงดนตรีปี่พาทย์ในขั้นต้น (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550)

ความเข้าใจเกี่ยวกับประวัติดนตรีไทยปัจจุบันเริ่มนับการเกิดของวงปี่พาทย์จากหลักฐานโบราณคดี ทั้งจากภาพสลักภาพเขียน และจารึกต่าง ๆ ซึ่งณัฐชยา นัจจนาวากุล (2564) ชี้ให้เห็นการเริ่มก่อตัวของวงดนตรีปี่พาทย์ประโคมงานพิธีตั้งแต่ราว พ.ศ. 1000 อันเป็นช่วงรุ่งเรืองของกลุ่มเมืองในอาณาจักรทวารวดีที่เริ่มมีการประโคมกลอง ฆ้อง และปี่ในพิธีกรรม ขณะที่ช่วงอาณาจักรสุโขทัยรุ่งเรืองในศิลาจารึก *“มีเรียกชื่อวงดนตรีชนิดหนึ่งว่าพาทย์”* (อานันท์ นาคคง, 2550, หน้า 14) ซึ่งชี้ให้เห็นการดำรงอยู่ของวงปี่พาทย์ในช่วงเวลาดังกล่าว ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นชุดความรู้เกี่ยวกับที่มาของวงปี่พาทย์ที่พอสรุปได้ว่ามีการก่อรูปขึ้นมาตั้งแต่ยุคสุโขทัย นอกจากนี้ยังมีข้อสรุปเพิ่มเติมอีกว่าวงปี่พาทย์ในอดีตไม่ได้มีสภาพอย่างวงปี่พาทย์ปัจจุบัน

หากแต่วงดนตรีชนิดนี้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเรื่อยมาแตกต่างกันตามพื้นที่และยุคสมัย โดยเริ่มตั้งแต่วงปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างเบา ปี่พาทย์เครื่องห้าอย่างหนัก ไปจนกระทั่งวงปี่พาทย์เครื่องห้าสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายที่มีการเพิ่มระนาดเข้ามา

ข้อสรุปที่ว่าวงปี่พาทย์ไม่ได้มีรูปแบบเดียวมาตั้งแต่ต้น หากแต่มีการปรับเปลี่ยนตามพื้นที่และเวลานั้น เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การศึกษาวงดนตรีปี่พาทย์สามารถสืบค้นที่มาได้ไกลมากขึ้น จากการพิจารณาวงปี่พาทย์ชนิดต่าง ๆ ที่มีลักษณะบางอย่างร่วมกัน อาทิ เป็นวงประโคมสำหรับพิธีกรรม การใช้เครื่องดนตรีกลุ่มฆ้อง กลอง และปี่เป็นเครื่องดนตรีหลัก ไปจนกระทั่งพบว่ามีวงดนตรีในลักษณะนี้กระจายตัวทั่วไปไม่เฉพาะแต่ในประเทศไทยหากแต่กว้างในระดับภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียง ซึ่งทำให้สามารถค้นคว้าเพิ่มเติมจากการผนวกหลักฐานและความรู้ในสาขาความรู้อื่น ๆ ร่วมด้วยได้ง่ายขึ้น ดังที่ปัจจุบันข้อเสนอที่ว่าดนตรีไทยมีรากฐานมาจากดนตรีบรรพกาลในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ดนตรีเริ่มแรกถูกใช้ในพิธีกรรมของศาสนาผี เพื่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ขอให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งมีการใช้วัสดุอย่างไม้ไผ่ในยุคแรกและใช้โลหะเมื่อสังคมอุษาคเนย์ก้าวหน้าขึ้น ร่องรอยเหล่านี้ยังคงปรากฏให้เห็นทั้งในดนตรีราษฎร์และดนตรีหลวงนั้นเป็นที่ยอมรับแพร่หลาย (สุจิตต์ วงษ์เทศ , 2553)

ความรู้ดังกล่าวทำให้เกิดการศึกษาวงดนตรีกลุ่มปี่พาทย์ที่มองย้อนกลับไปหารากเหง้าที่ยังคงหลงเหลืออยู่กับดนตรีราษฎร์ หรือ ดนตรีพื้นบ้านมากขึ้น ซึ่งพบว่ามีวงดนตรีปี่พาทย์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมการประโคมร่วมกับการขับและสวดกระจายทั่วไปตลอดพื้นที่ประเทศไทย เช่น วงดนตรีหนังตะลุง - มโนราห์ ในภาคใต้ วงปี่พาทย์เมืองในภาคเหนือ วงตุ้มโมงในพื้นที่ภาคอีสานใต้ เป็นต้น วงดนตรีเหล่านี้ชี้ให้เห็นร่องรอยที่พัฒนาการขึ้นมาจากการทำให้การเรียงเสียงฆ้องมีความซับซ้อนขึ้น ในดนตรีสำหรับประโคมพิธีกรรมที่มีการตีกลองไปพร้อม ๆ กับการขับ - สวด ซึ่งพิธีการประโคมฆ้อง - กลองในพิธีกรรมเหล่านี้เองคือพัฒนาการเริ่มแรกของวงปี่พาทย์ในภูมิภาคอุษาคเนย์

การประโคมฆ้อง - กลอง อาจกล่าวได้ว่าเป็น “วัฒนธรรม” อันเป็นรากเหง้าเริ่มแรกของพัฒนาการวงดนตรีกลุ่มปี่พาทย์ที่แต่เดิมคือการละเล่นที่มุ่งหวังเพื่อร้องขอความอุดมสมบูรณ์ในแต่ละปี ซึ่งพิธีกรรมเหล่านี้ยังปรากฏร่องรอยอยู่ในดนตรีพื้นบ้านแขนงต่าง ๆ ตลอดจนปี่พาทย์พื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคด้วย โดยองค์ประกอบหลักที่ดนตรีในพิธีกรรมเหล่านี้มีร่วมกันคือการประโคมด้วยเสียงอันอึกทึกและดัง เสียงประโคมนี้ทำหน้าที่เป็นทั้งสัญญาระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ และมนุษย์กบสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ ทั้งยังเป็นนัยถึงการสื่อสารที่เลียนแบบเสียงธรรมชาติอย่างฟ้าร้องฟ้าผ่าด้วย การประโคมกระทำผ่านเครื่องดนตรีอย่างกลองและการตีเกราะเคาะไม้และโห่ร้องในยุคแรก โดยกลองนั้นนับว่าเป็นเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ เพราะนอกจากสร้างเสียงที่ดังกังวานได้แล้ว การสร้างกลองยังต้องใช้ความรู้และทรัพยากรในการสร้างมาก (วัวควายเป็นทรัพยากรด้านแรงงานสำคัญและได้รับการยกย่องในฐานะสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่สร้างความอุดมสมบูรณ์ให้มนุษย์ การสร้างกลองที่แลกด้วยชีวิตวัวควายจึงเป็นเรื่องศักดิ์สิทธิ์ด้วยเช่นกัน) เมื่อเข้าสู่ยุคโลหะจึงมีการใช้โลหะเข้ามาร่วมประโคมในดนตรีพิธีกรรม ดังปรากฏเครื่องดนตรีพิธีกรรมอย่าง “กลองมโหระทึก” ที่เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีศักดิ์สิทธิ์ยุคแรก กลองโลหะนี้นานวันก็เริ่มแพร่หลายพร้อมทั้งพัฒนารูปแบบเฉพาะ และเชื่อกันว่าเป็นต้นพัฒนาการของเครื่องดนตรีกลุ่ม “ฆ้อง” ในปัจจุบัน ขนบการประโคมฆ้องร่วมกับกลองจึงสามารถพบเห็นได้ทั่วไปแม้กระทั่งปัจจุบัน เช่น การตีกลอง หรือ ฆ้องในงานพิธีถือเป็นสัญญาณมงคล เป็นต้น

การประโคมฆ้อง - กลองมีพัฒนาการต่างกันในแต่ละพื้นที่และเวลา โดยเฉพาะเครื่องดนตรีในกลุ่มฆ้องที่คาดว่าเริ่มมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นจากฆ้องไม่มีปุ่มที่เสียงกระจัดกระจาย เริ่มสร้างปุ่มเพื่อควบคุมเสียงและเริ่มทำหน้าที่เป็นแนวเสียงของการขับ - สวด ก่อนจะค่อย ๆ เพิ่มจำนวนลูก จากฆ้องโหม่งที่มีเพียงใบเดียว เป็นฆ้องคู่ที่ยังคงปรากฏใช้อยู่ในวงหนังตะลุง - มโนราห์ในภาคใต้ที่มีการขับกลอนเป็นทำนองตามเสียงฆ้องคู่ไปพร้อมกับการประโคมกลองเข้าจังหวะ การพัฒนาปี่พาทย์ยุคแรกเริ่มจึงดำเนินไปพร้อม ๆ กับการพัฒนาฆ้องให้ซับซ้อนมากขึ้นจากการเพิ่มจำนวนลูกฆ้อง เมื่อลูกฆ้องมีเสียงต่างกันทำให้สามารถเริ่มบรรเลงเป็นทำนองได้ ซึ่งพบว่าการสร้างทำนองยุคแรกของฆ้องเป็นการตีตามเสียงร้อง โดยลักษณะดังกล่าวนี้

ปรากฏอยู่ในวงตุ้มโมงวงปี่พาทย์ท้องถิ่นแถบภาคอีสานใต้ที่มีฆ้องประกอบด้วยลูกฆ้องจำนวน 7 ใบเรียกว่า “กวง” บรรเลงตามเสียงของคนขับร้องการพัฒนาในลักษณะนี้เชื่อได้ว่าค่อย ๆ ซับซ้อนขึ้นกระทั่งเกิดเป็นฆ้องวงที่จารึกโบราณว่า “พาทย์ฆ้อง” และก่อรูปเป็นวงปี่พาทย์ที่มีความใกล้เคียงในปัจจุบันมากที่สุด

พัฒนาการปี่พาทย์ในพื้นที่ภาคพื้นทวีปของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทั้งหมดเชื่อได้ว่าเริ่มต้นจากขนบการประโคมฆ้อง - กลอง ในพิธีกรรมรวมกันนี้ ซึ่งเราจะพบวิธีคิดของการเรียงลูกฆ้องในลักษณะการนำมาขดเป็นวงร่วมกันอีกด้วย จากร่องรอยหลักฐานของวงปี่พาทย์อันมีพัฒนาการมาจากวัฒนธรรมประโคมฆ้อง - กลอง ที่ได้กล่าวมานั้นเป็นเสมือนแนวคิดที่สามารถใช้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ร่วมกันของวงดนตรีในกลุ่มวงปี่พาทย์ได้แม้ว่าจะมีพัฒนาการยุคหลังแตกต่างกันก็ตาม หากแต่ด้วยความเป็นกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันนี้ทำให้เราสามารถชี้ให้เห็นจุดร่วมของความสัมพันธ์ผ่านรูปแบบและองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สามารถใช้อธิบายร่วมกับความรู้ด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมแขนงอื่น ๆ ได้

ปี่พาทย์มอญ

ในประเทศไทยดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักเป็นดนตรีกระแสหลักของรัฐ ส่วนดนตรีอื่น ๆ ในภูมิภาคถูกจัดให้เป็นดนตรีพื้นบ้าน เฉพาะดนตรีไทยแบบแผนราชสำนัก “วงปี่พาทย์” คือวงดนตรีหลักและความรู้ด้านปี่พาทย์ก็เป็นรากฐานสำคัญในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ที่ทำให้วงดนตรีในราชสำนักพัฒนาสู่การมีแบบแผนที่ชัดเจนและจำแนกแยกย่อยได้อีกหลายชนิด ขณะที่วงปี่พาทย์แบบแผนราชสำนักได้รับความนิยมแพร่หลายในรอบบริเวณที่อิทธิพลราชสำนักส่งไปถึง วงปี่พาทย์อื่น ๆ ของชาวบ้านตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มวงปี่พาทยพื้นบ้านที่แยกขาดจากกลุ่มของวงปี่พาทย์แบบแผนของราชสำนักทั้งด้วยขนบ บทบาทการใช้ร่วมกับวัฒนธรรมที่แตกต่าง ไปจนกระทั่งรูปแบบของบทเพลง ไม่เว้นแม้แต่วงปี่พาทย์ชาวบ้านในพื้นที่วัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาที่ไม่ได้บรรเลงตามขนบแบบแผนอย่างราชสำนักก็มีแยกหรือผลักให้ต่างไปและเป็นที่มาของคำดูถูกว่า “ปี่พาทย์บ้านนอก” บ้าง “ปี่พาทย์ลิเก” บ้าง ที่มักตัดสินเบื้องต้นจากแนวทางการบรรเลงของเครื่องดนตรี ดังมีการเรียกแนวทางการตีระนาดแบบชาวบ้านว่า “ระนาดลิเก” ก็มี (พินิจ ฉายสุวรรณ, 2560) กระทั่งเมื่ออิทธิพลดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักขยายอิทธิพลถึงที่สุดแล้ววงดนตรีปี่พาทย์ตลอดพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาจึงเข้าสู่แบบแผนความรู้ของดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักทั้งหมดผ่านระบบการศึกษาและสื่อต่าง ๆ ดังปัจจุบัน

การขยายอิทธิพลดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักเข้มข้นและแพร่หลายจนเป็นวัฒนธรรมดนตรีกระแสหลักในปัจจุบันนั้น ไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะกับปี่พาทย์ในกลุ่มของชาวไทยเพียงอย่างเดียว หากแต่ลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นกับขนบดนตรีแทบทุกชนิดในกลุ่มวงปี่พาทย์ที่ปรากฏในพื้นที่ ซึ่งทราบกันดีว่าในบริเวณพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานั้นไม่ได้มีผู้อยู่อาศัยเฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์ไทย - ลาวเท่านั้น หากแต่บริเวณนี้แต่เดิมอยู่ภายใต้อิทธิพลของกลุ่มคนพูดภาษามอญ - เขมร ก่อนที่คนพูดภาษาไทย - ลาวจะเข้ามามีอิทธิพล และการเคลื่อนที่เข้ามาอยู่ของคนชาติพันธุ์ต่าง ๆ ตามบริบทในประวัติศาสตร์ เช่นนี้แล้วการอาศัยอยู่ร่วมกันของชุมชนชาวมอญตลอดจนการปรากฏวัฒนธรรมและดนตรีของชาวมอญในพื้นที่บริเวณนี้จึงไม่ใช่เรื่องแปลก เพราะมีหลักฐานการเคลื่อนย้ายอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวมอญในพื้นที่ลุ่มน้ำเจ้าพระยาให้เห็นตลอดประวัติศาสตร์ที่สำคัญตั้งแต่ช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ ทำให้ปัจจุบันมีชุมชนมอญกระจายตัวอยู่ทั่วไป เช่น บางกระดี่ ปากเกร็ด ปทุมธานี เป็นต้น และคนมอญเหล่านี้ก็นำวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์เข้ามาในพื้นที่ลุ่มน้ำเจ้าพระยารู้จักว่า “ปี่พาทย์มอญ” (วีระ พันธุ์เสือ, 2558)

สำหรับปี่พาทย์มอญนอกจากรู้กันว่าเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ของชาวมอญจากชื่อเรียกแล้ว ลักษณะของวงดนตรีนั้นค่อนข้างแตกต่างจากปี่พาทย์แบบสยามอย่างชัดเจน ตั้งแต่ลักษณะของเครื่องดนตรี รูปแบบการประสมวง บทเพลง ตลอดจนสุ้มเสียงและสำเนียงของวงดนตรี เบื้องต้นที่สุดคือการกล่าวถึงลักษณะของเครื่องดนตรีที่แม้ว่าตามหลักการวงดนตรีปี่พาทย์จะประกอบด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มฆ้อง - กลอง เป็นหลัก ผนวกกับปี่ที่เพิ่มเข้ามา แต่ในวงปี่พาทย์มอญนั้นเครื่องดนตรีทั้งหมด

ต่างมีลักษณะเฉพาะตั้งแต่สถาปัตยกรรมตัวเครื่องดนตรีที่นิยมตกแต่งด้วยการแกะสลักปิดทองและติดกระจก ขณะที่ปี่พาทย์แบบสยามเน้นการอวดเนื้อไม้และการประดับวัสดุมีค่าตามขอบเครื่องดนตรีเท่านั้น ฆ้องวงในวงปี่พาทย์มอญเรียกว่า “ฆ้องมอญ” ที่แตกต่างตั้งแต่การวางเรียงลูกฆ้องโค้งขึ้นในแนวดิ่งผูกบนร้านที่แกะสลักเป็นรูปสัตว์ในวรรณคดีปิดทองติดกระจก การเรียงเสียงก็ต่างไปที่ในช่วงเสียงต่ำนั้นเป็นระบบ 5 เสียง ส่วนช่วงเสียงสูงเป็นระบบ 7 เสียง ส่วนปี่ใช้ปี่มีลำโพงว่าปี่มอญ ขณะที่กลองใช้บรรเลงรวมวง 2 ชนิด คือ ตะโพนมอญที่มีขนาดใหญ่กว่าตะโพนไทยมากกับเปิงมางคอกที่ประกอบด้วยลูกเปิงมางจำนวน 7 ลูก เครื่องดนตรีเหล่านี้บรรเลงร่วมกันเป็นวงปี่พาทย์มอญที่เดิมอาจมีฆ้องมอญจำนวน 1 วง หรือเพิ่มได้มากกว่านั้น ขณะที่บางแหล่งพบมีการใช้จะเข้บรรเลงรวมวงด้วย ส่วนบทเพลงมีเพลงสำหรับพิธีกรรม เช่น ประจำวัด ประจำบ้าน เชิญด๊วด (เชิญผี) ยกศพ ย่ำค่ำ เป็นต้น

ฆ้องมอญ

(ที่มา: ทรงพล เลิศกอบกุล, กรกฎาคม 2553)

ลักษณะเฉพาะของวงปี่พาทย์มอญนี้พัฒนาขึ้นมาในฐานคิดแบบวัฒนธรรมมอญ ซึ่งในพื้นที่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาแม้ว่าจะมีคนมอญอาศัยอยู่แต่ดั้งเดิม แต่ก็ไม่ปรากฏหลักฐานยืนยันว่ามีปี่พาทย์มอญอยู่มาตั้งแต่แรกในพื้นที่ ขณะที่ลักษณะปี่พาทย์มอญที่ปรากฏในลุ่มน้ำเจ้าพระยานี้ยังมีความใกล้เคียงกับวงปี่พาทย์มอญในเขตรัฐมอญด้วย ดังนั้นจึงมีข้อสันนิษฐานหลายประเด็นที่เชื่อว่าวงปี่พาทย์มอญแพร่หลายและอาจถูกนำเข้ามาจากรัฐมอญในประเทศเมียนมาร์ผ่านการอพยพของผู้คน ดังที่ปรากฏเรื่องเล่ากึ่งตำนานของตระกูลดนตรีเสนาะ - ดนตรีเจริญ สำนักดนตรีมอญมีชื่อเสียงเล่ากันว่าบรรพชนอย่างชื่อครูเจิ้น ดนตรีเสนาะและครูสุ่ม ดนตรีเจริญ เป็นนักปี่พาทย์อพยพมาจากเมืองเมาะตะมะ ได้นำฆ้องมอญเข้ามาและเริ่มตั้งวงดนตรีขึ้นจนเป็นที่นิยมแพร่หลายในที่สุด (วีระ พันธุ์เสือ, 2558) อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาจากตำนานดังกล่าวมีชี้ให้เห็นถึงการเข้าของปี่พาทย์มอญผ่านการอพยพ แต่ก็ไม่อาจยืนยันได้อย่างชัดเจนว่าการเข้ามาครั้งนั้นเป็นเพียงครั้งเดียวและไม่เคยมีปี่พาทย์มอญมาพร้อมกลุ่มชาวมอญก่อนหน้านี้หรือไม่ เพราะยังมีหลักฐานอย่างพงศาวดารกรุงธนบุรีก็เคยระบุไว้ว่ามีมโหรีมอญในงานสหรสพสมโภชน์พระแก้วอยู่ด้วยเช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงอนุมานได้อย่างไม่ชัดเจนนักว่าปี่พาทย์มอญที่ปรากฏที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานี้เคลื่อนที่เข้ามาพร้อมกับการเดินทางของคนมอญตามบริบทในประวัติศาสตร์ หากแต่ข้อที่พอยืนยันได้คือปี่พาทย์มอญเหล่านี้มีการปรับเข้ากับลักษณะและขนบนิยมบางอย่างของปี่พาทย์แบบแผนราชสำนัก (สยาม) ดังปรากฏในปัจจุบัน

การดำรงอยู่ของปี่พาทย์มอญในพื้นที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาเชื่อได้ว่านานจนกระทั่งเป็นที่รู้จักและไม่ได้รู้สึกแปลกต่างมากนัก ปี่พาทย์มอญจึงเป็นเสมือนปี่พาทย์ในรูปแบบชาวบ้านอย่างหนึ่งที่นิยมใช้บรรเลงในงานพิธีต่าง ๆ อย่างไม่ได้รู้สึกแปลกแยก วงดนตรีอย่างปี่พาทย์มอญจึงดำรงอยู่ในฐานะของปี่พาทย์ชาวบ้านอย่างหนึ่งในวัฒนธรรมลุ่มพื้นที่น้ำเจ้าพระยา กระทั่งช่วงต้นรัตนโกสินทร์เป็นต้นมาความเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และวัฒนธรรมดำเนินอย่างต่อเนื่องและรวดเร็ว ซึ่งการเติบโตและเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลต่อพัฒนาการวงปี่พาทย์ในราชสำนักสยามจนเกิดการพัฒนาแบบแผนอย่างเฉพาะขึ้นมาและส่งผลต่อปี่พาทย์ชาวบ้านในวงกว้าง ซึ่งเมื่อปี่พาทย์มอญเป็นส่วนหนึ่งของระบบวัฒนธรรมปี่พาทย์ชาวบ้านในพื้นที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา อีกทั้งเริ่มได้รับความนิยมจนมีใช้ในวงปี่พาทย์แทบทุกสำนักแล้ว ดังนั้นแบบแผนและระบบต่าง ๆ ตามอย่างแนวคิดดนตรีในราชสำนัก (สยาม) จึงค่อย ๆ ถูกนำมาใช้กับปี่พาทย์มอญภายใต้รูปแบบของปี่พาทย์มอญที่มีการอธิบายให้เห็นถึงความแตกต่างไป เช่น แบบแผนการบรรเลงอย่างเป็นระเบียบที่บทเพลงต้องการความพร้อมเพรียง (ซึ่งต้องการการซ้อมที่มากขึ้นกว่าการเข้ามาร่วมประโคมกัน) ระบบการแบ่งมือในแบบที่เรียกว่า “มือมอญ” การเกิดขึ้นของเพลงใหม่ที่มีความซับซ้อน การนำเพลงร่วมสมัยเข้ามาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการประพันธ์เพลง การเกิดของสังคีตลักษณ์เฉพาะที่ต่างจากเพลงประโคมดั้งเดิม การปรับใช้บรรเลงเพลงในดนตรีไทยและการเดี่ยวบทเพลง เป็นต้น ซึ่งร่องรอยการปรับเปลี่ยนเหล่านี้นอกจากสะท้อนผ่านบทเพลงในการบรรเลงแล้ว ยังพบว่าช่วงแรกที่ปี่พาทย์มอญเริ่มเป็นที่นิยมและถูกปรับเข้าสู่แบบแผนดนตรีไทยอย่างจริงจังช่วงต้นรัตนโกสินทร์ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา และเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์มอญก็เริ่มปรากฏการณ์กล่าวถึงทั้งหลังจากนั้นในสำนักดนตรีที่ใกล้ชิดกับราชสำนักอย่างบ้านพาทยโกศล ไปจนถึงการประพันธ์เพลงประโคมสำหรับปี่พาทย์มอญของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ที่เรียกว่า “ประจำทางใหม่” ในเวลาต่อมา

ด้วยลักษณะดังกล่าวสำหรับปี่พาทย์มอญแล้วยังคงเป็นดนตรีที่มีความเป็นกึ่งกลางอยู่ในตัว กล่าวคือวงปี่พาทย์มอญไม่ได้ถูกจัดเป็นวงดนตรีมาตรฐานที่ยอมรับกันอย่างชัดเจนเหมือนกับวงปี่พาทย์อื่น ๆ ที่ถูกศึกษาเชิงวิชาการและมีการสอนในสถานศึกษามาก่อน ขณะที่ปี่พาทย์มอญแม้เดิมจะเป็นลักษณะของปี่พาทย์ชาวบ้านที่นิมใช้กันในกลุ่มชาวมอญ แต่เมื่อเวลาผ่านไปวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์มอญได้รับความนิยมและยอมรับในเชิงการปฏิบัติจนรับแนวคิดการปรับเข้าสู่แบบแผนดังที่กล่าวไปแล้วข้างต้น ทำให้วงปี่พาทย์มอญแพร่หลายเข้าไปสู่สำนักดนตรีไทยต่าง ๆ และสร้างรูปแบบเฉพาะขึ้นมา ซึ่งปัจจุบันแบบแผนการบรรเลง การใช้ และการศึกษาปี่พาทย์มอญก็เปิดกว้างมากยิ่งขึ้นและเริ่มเข้าสู่ระบบการศึกษาและมีรูปแบบเป็นวิชาการมากขึ้นเช่นเดียวกับวงดนตรีไทยแบบแผน ด้วยลักษณะดังกล่าวนี้จึงกล่าวได้ว่าวงปี่พาทย์มอญที่ยังคงดำรงอยู่ในปัจจุบันนี้เป็นลักษณะของปี่พาทย์ชาวบ้านที่มีการปรับ - พัฒนาเข้าสู่แบบแผนตามแนวทางของดนตรีไทยแผนราชสำนัก ดังนั้นรูปแบบของปี่พาทย์มอญจึงไม่ได้เคร่งครัดเท่ากับปี่พาทย์แบบแผนและยังคงใช้อยู่ในกิจกรรมในขนบชาวบ้าน อยู่มาก อาทิ งานศพ งานบุญ ลิเก เป็นต้น ซึ่งภายใต้บริบทนี้วงปี่พาทย์มอญปัจจุบันจึงมีระบบการบรรเลงที่ซับซ้อนและปลีกย่อยกว่าการประโคมในอดีตจากการพัฒนาการตามแนวดนตรีไทยแบบแผนราชสำนัก

ปี่พาทย์เมือง

สำหรับคำว่า “ปี่พาทย์เมือง” นั้น ชื่อนี้ไม่ได้ถูกใช้เรียกในวิถีชีวิตประจำวันของเจ้าของวัฒนธรรมโดยทั่วไป หากแต่สร้างขึ้นมาใช้สื่อถึงวงดนตรีปี่พาทย์ของ “คนเมือง” ในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาเฉพาะบทความนี้เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจในการเปรียบเทียบความสัมพันธ์ในฐานะส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการประโคมปี่พาทย์ของชาวอุษาคเนย์ภาคพื้นทวีปและความสัมพันธ์กับปี่พาทย์มอญ ทั่วไปแล้วคำเรียกวงดนตรีปี่พาทย์ของคนเมืองมีหลากหลายทั้งภาษาพูดทั่วไปของประชาชนไปจนกระทั่งภาษาวิชาการ เช่น วงแห่ วงแห่พาทย์ฆ้อง วงพาทย์ฆ้อง วงป้าดก๊อง วงป้าด วงเต่งถิ่ง วงปี่พาทย์ล้านนา เป็นต้น ไม่ว่าจะเรียกด้วยชื่ออะไรแต่ทั้งหมดนี้หมายถึงวงดนตรีในกลุ่มวงปี่พาทย์ที่ใช้ประโคมแห่อยู่ในพื้นที่ภาคเหนือด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งเฉพาะบทความนี้ขอกำหนดใช้เรียกว่า “ปี่พาทย์เมือง”

“ปี่พาทย์เมือง” เป็นวัฒนธรรมปี่พาทย์ชาวบ้านอย่างหนึ่งที่แพร่หลายอยู่ในพื้นที่ภาคเหนือ เป็นวงดนตรีสำคัญที่ถูกใช้ประโคมในงานพิธีสำคัญทั้งงานมงคล งานอวมงคล ไปตลอดจนพิธีเข้าทรงต่าง ๆ มีขนบพิธีกรรม แนวทางการบรรเลง สำเนียง ระบบเสียง ตลอดจนบทเพลง และกลวิธีเฉพาะที่ต่างไปจากวงปี่พาทย์สยามและปี่พาทย์ในพื้นที่อื่น ๆ ทั้งยังสามารถจำแนกเป็นลักษณะย่อยที่มีสำเนียงและบทเพลงต่างกันตามพื้นที่ 3 แบบได้แก่ วงปี่พาทย์เมืองแบบเชียงใหม่ - ลำพูน วงปี่พาทย์เมืองแบบเชียงราย และวงปี่พาทย์เมืองแบบลำปาง (สงกรานต์ สมจันทร์, 2557) โดยทั่วไปลักษณะวงของปี่พาทย์เมืองมีความคล้ายปี่พาทย์ไทยค่อนข้างมาก รวมวงด้วยหลักการพื้นฐานของวงดนตรีกลุ่มปี่พาทย์คือประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทฆ้อง กลอง และปี่ ซึ่งในวงหนึ่ง ๆ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีได้แก่ 1. กลอง 2 ชนิด คือ กลองโป่งโป้ง กับ กลองเต่งถิ่ง 2. ระนาด เรียกว่า พาทย์ไม้ 3. ฆ้องวงขดแนวราบ เรียกว่า พาทย์ฆ้อง 4. ระนาดเหล็ก เรียกว่า พาทย์เหล็ก 5. ปี่มีลำโพงเรียกว่า ปี่แน และเครื่องประกอบจังหวะต่าง ๆ อย่างไรก็ตามวงปี่พาทย์เมืองปัจจุบันนี้การเพิ่มเครื่องดนตรีอย่างระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ตลอดจนมีการปรับประยุกต์เข้ากับเครื่องดนตรีตะวันตกเรียก “วงแห่ประยุกต์” ด้วย

วงปีพาทย์เมืองมีหลักฐานที่ชวนเชื่อได้ว่าวงดนตรีปี่พาทย์ชนิดนี้พัฒนาการขึ้นในพื้นที่ทางภาคเหนือของประเทศไทย โดยมีรากฐานความคิดจากเครื่องดนตรีฆ้อง - กลอง ประโคมพิธีกรรมในพิธีกรรมศาสนาผี (Animism) ก่อนพัฒนาการตามลำดับเวลาที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมดนตรีอื่น ๆ โดยรอบกระทั่งตกผลึกความรู้เป็นวงดนตรีปี่พาทย์ที่มีความเป็นเฉพาะขึ้นมา ดังปรากฏหลักฐานเชิงประจักษ์ว่าปัจจุบันในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนายังคงมีการประโคมวงกลองชนิดต่าง ๆ ที่ประกอบด้วยฆ้อง - กลอง (และอาจมีปี่แนร่วมด้วย) เช่น วงกลองติ่งโนง กลองปูจา กลองปู่เจ่ เป็นต้น ร่องรอยเหล่านี้สอดคล้องกลับหลักฐานในประวัติศาสตร์ทั้งโบราณวัตถุ ด้านวรรณกรรม ตลอดจนงานทางประติมากรรมที่ชี้ว่าการประโคมฆ้อง - กลองในพื้นที่นี้เกิดขึ้นมาตั้งแต่ก่อนสถาปนาอาณาจักรเชียงใหม่แล้ว การประโคมเหล่านี้ค่อย ๆ มีพัฒนาการตามช่วงเวลาดังปรากฏหลักฐานการประโคมร่วมกันของฆ้อง กลอง ปี่ และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในจารึกวัดพระยืนที่ทำให้พออนุมานได้ว่ารากฐานสำคัญของวงปี่พาทย์ในพื้นที่ภาคเหนือมีลักษณะเช่นเดียวกับพื้นที่อื่น ๆ ที่เมื่อเข้าสู่ช่วงเวลาพัฒนาการเข้าสู่การบรรเลงด้วยฆ้องมีทำนองกลุ่มฆ้องวง วงดนตรีได้มีพัฒนาการร่วมกันกับวงปี่พาทย์ในพื้นที่ใกล้เคียงและเริ่มปรากฏฆ้องวงร่วมบรรเลงในวงซึ่งปรากฏชื่อในหลักฐานชื่อเรียก “พาทย์ฆ้อง” ตั้งแต่ในช่วงระยะเริ่มต้นอาณาจักรและสมัยพม่าปกครองล้านนา (สงกรานต์ สมจันทร์, 2559) ซึ่งข้อมูลดังกล่าวชี้ให้เห็นว่าอาจมีวงปี่พาทย์เมืองเกิดขึ้นแล้วผ่านความหมายของชื่อเรียกดังที่ในปัจจุบันคำว่า “พาทย์ฆ้อง” หมายถึงทั้งชื่อเรียกฆ้องวงในพื้นที่ภาคเหนือและวงปี่พาทย์เมืองด้วย

วงปี่พาทย์เมืองมีพัฒนาการร่วมกับวงปี่พาทย์ในวัฒนธรรมโดยรอบตลอดเวลาผ่านหลักฐานตั้งแต่การใช้เครื่องดนตรีที่พบระนาดในลักษณะเดียวกับระนาดเอกในดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามมาปรับใช้ การใช้ฆ้องวง (พาทย์ฆ้อง) ที่ใช้ลูกฆ้องแบบพม่า ฆ้องวงแบบดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยาม ไปจนกระทั่งการปรับใช้ฆ้องมอญในวงปี่พาทย์เมืองที่พบว่าคณะแห่เชียงยืนเป็นคณะแรกที่มีการปรับใช้ในช่วงปลายทศวรรษ 2490 (สงกรานต์ สมจันทร์, สัมภาษณ์) ขณะที่บทเพลงมีการส่งต่อและแลกเปลี่ยนกับวงดนตรีกลุ่มปี่พาทย์ต่างวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับวัฒนธรรมดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามในช่วงหลังการเสด็จกลับจากกรุงเทพมหานครมาประทับที่เชียงใหม่ของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีที่นำครูดนตรี เช่น นายช่อ สุนทรวาทิน นายฉัตร สุนทรวาทิน เป็นต้น เข้ามาสอนในคุ้มและเริ่มเผยแพร่เพลงไทยไปสู่ชาวบ้าน ทั้งยังปรากฏการเดินทางของครูดนตรีไทยจากภาคกลางเข้าสู่พื้นที่เชียงใหม่ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างสำคัญหนึ่งคือการเดินทางของนายรอด อักษรทับ และภรรยา เข้ามาตั้งคณะดนตรีปี่พาทย์ในชื่อ “คณะรักษ์บรรเลง” ในเขตเมืองเชียงใหม่ บริบททั้งหมดนี้ทำให้วงปี่พาทย์เมืองปัจจุบันมีบทเพลงที่สามารถจัดกลุ่มจากแหล่งที่มาได้ 3 กลุ่ม ได้แก่ บทเพลงพื้นเมือง บทเพลงจากดนตรีไทย และบทเพลงสมัยนิยม (สงกราต์ สมจันทร์, 2557, หน้า 201)

ปัจจุบันวงปี่พาทย์เมืองยังคงเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมแพร่หลายในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทย มีบทบาทเป็นวงดนตรีในงานพิธีตั้งแต่ฟ้อนผีเม็ง การประโคมในงานมงคลต่าง ๆ ไปจนกระทั่งการประโคมในพิธีศพ โดยวงดนตรีชนิดนี้ถูกจัดอยู่ในประเภทดนตรีพื้นบ้านกลุ่มวงปี่พาทย์ท้องถิ่น ซึ่งมีการปรับตัวเข้ากับสังคมตามแต่ละยุคสมัย ดังจะพบว่าปัจจุบันวง

ปี่พาทย์เมืองที่ได้รับความนิยมอีกลักษณะที่ไม่ต่างจากวงปี่พาทย์พื้นเมืองแบบดั้งเดิมคือ “วงแห่ประยุกต์” ที่เน้นบรรเลงทั้งเพลงพื้นเมือง เพลงในดนตรีไทย และเพลงร่วมสมัย ซึ่งวงดนตรีดังกล่าวนิยมใช้บรรเลงในงานทุกประเภทด้วย

ปี่พาทย์พื้นเมือง หรือ วงแห่พาทย์ฆ้อง
(ที่มา: ทรงพล เลิศกอบกุล, พฤษภาคม 2560)

5. ข้อสังเกตและความสัมพันธ์บางประการระหว่างปี่พาทย์มอญและวงปี่พาทย์เมือง

จากข้อมูลที่ได้นำเสนอทั้งด้านความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับวงปี่พาทย์ วงปี่พาทย์มอญ และวงปี่พาทย์เมืองดังได้กล่าวมาแล้ว จะพบว่าวงดนตรีทั้งสองนี้มีความสอดคล้องกันหลายประการที่สามารถอธิบายให้เห็นรูปแบบความเชื่อมโยงทางวัฒนธรรมร่วมกัน ซึ่งข้อมูลส่วนนี้เป็นข้อสังเกตความสัมพันธ์ร่วมกันที่สามารถใช้เป็นพื้นฐานในการศึกษาและฐานของมูลในการขยายความในประเด็นต่าง ๆ ต่อไป โดยจากการเก็บข้อมูลภาคสนามและการค้นคว้าเอกสารมีข้อสังเกตความสัมพันธ์บางประการระหว่างวงปี่พาทย์เมืองและปี่พาทย์มอญร่วมกัน 5 ประเด็น ดังนี้

5.1 ข้อสังเกตว่าด้วยความสัมพันธ์ทางชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์: ข้อสังเกตแรกที่จำเป็นต้องกล่าวถึงสำหรับการอธิบายให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างปี่พาทย์เมืองในวัฒนธรรมพื้นที่ล้านนากับปี่พาทย์มอญในวัฒนธรรมพื้นที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาว่ามีความเกี่ยวข้องกันจำเป็นต้องเชื่อมโยงให้เห็นบริบททางชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์ที่สืบเนื่องกัน ซึ่งสำหรับพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาแล้วในสามัญสำนึกของคนนอกวัฒนธรรมมักมองว่าเป็น “วัฒนธรรมลาว” ดังปรากฏให้เห็นทั้งในบทเพลงของดนตรีแบบแผนราชสำนัก อาทิ ลาวลำปาง สร้อยลำปาง ลาวล่องน่าน เป็นต้น หรือวรรณกรรมที่ตัวละครอย่างสาวเครือฟ้า นางลาวทองในขุนช้างขุนแผนก็แสดงภาพว่าเป็นลาวอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตาม งานวิชาการและการศึกษาประวัติศาสตร์ในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนากลับชี้ให้เห็นข้อมูลที่ต่างไป วัฒนธรรมลาวในพื้นที่ล้านนานั้นดูจะเป็นเพียงส่วนเล็ก ๆ

หนึ่งเท่านั้น ขณะที่สังคมล้านนาประกอบด้วยกลุ่มคนหลากชาติพันธุ์ เช่น ไทยวน ไทใหญ่ มอญ กะเหรี่ยง ลัวะ เป็นต้น

ร่องรอยความหลากหลายที่มีชาวมอญเป็นส่วนหนึ่งของสังคมล้านนาจึงสามารถอธิบายว่าวัฒนธรรมมอญนั้นมีส่วนต่อการสร้างและพัฒนาวงปี่พาทย์ในพื้นที่ล้านนาอยู่ไม่น้อย เมื่อกลุ่มชาติพันธุ์มอญในพื้นที่ไม่ได้เป็นเพียงชาติพันธุ์เล็ก ๆ ที่ไม่มีบทบาทใดเลย หากแต่ชาวมอญคือเจ้าความรู้ผู้สร้างรากฐานและวัฒนธรรมช่วงแรกของชาวล้านนา ดังปรากฏว่าในพื้นที่อันเป็นอาณาจักรล้านนานี้เดิมเป็นที่อยู่ของชุมชนชาวลัวะ ก่อนที่ชาวมอญจากทางใต้ขยายตัวเข้ามาและสร้างอาณาจักร ซึ่งเรื่องราวเหล่านี้มีหลักฐานทางโบราณคดีและตำนานท้องถิ่น การเข้ามาของชาวมอญในฐานะของผู้มีความรู้เหนือกว่าชาวลัวะอันเป็นคนพื้นเมืองเดิมนำความรู้ต่าง ๆ ทั้งศาสนาความเชื่อ ขนบธรรมเนียม พิธีกรรม วัฒนธรรมและเชื่อได้ว่าดนตรีก็คือหนึ่งในนั้นด้วย ซึ่งท้ายที่สุดแล้วจะพบว่าอาณาจักรหริภุญชัยเองก็เป็นเครือข่ายหนึ่งของอาณาจักมอญที่มีอำนาจปกครองคนท้องถิ่น ซึ่งอาณาจักรหริภุญชัยนี้ก็เป็นหนึ่งในรากฐานทางวัฒนธรรมของการสถาปนาอาณาจักรล้านนาเชียงใหม่ในเวลาต่อมา

ด้วยลักษณะทางประวัติศาสตร์และชาติพันธุ์ในพื้นที่ล้านนาที่ร่องรอยการศึกษาชี้ให้เห็นว่าชาวมอญและวัฒนธรรมมอญคือส่วนสำคัญหนึ่งจึงมีข้อชวนสังเกตว่าด้วยรากฐานทางวัฒนธรรมดังกล่าวเหล่านี้เองที่สนับสนุนให้ปรากฏร่องรอยทางดนตรีในวัฒนธรรมมอญอยู่ในวงปี่พาทย์เมืองอย่างเด่นชัดด้วย ขณะที่เหตุการณ์ทางประวัติก็ชวนให้เชื่อได้ว่านอกจากความเป็นมอญและลักษณะทางดนตรีบางอย่างในปี่พาทย์เมืองอย่างสำนวน หรือ สำเนียงในบทเพลงก็มีส่วนของดนตรีไทใหญ่ที่มีความใกล้เคียงกับวัฒนธรรมมอญเข้ามาประสมอยู่ด้วยเช่นเดียวกัน

5.2 ความสัมพันธ์ระหว่างวงปี่พาทย์ในฐานะวัฒนธรรมการประโคมแห่ฆ้อง - กลอง: นอกจากข้อสังเกตเรื่องความสัมพันธ์ทางชาติพันธุ์และประวัติศาสตร์ที่แสดงให้เห็นร่องรอยความใกล้ชิดกับวัฒนธรรมมอญในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนาอันเป็นประเด็นสนับสนุนสำคัญหนึ่งที่ใช้อธิบายความสัมพันธ์ของปี่พาทย์เมืองกับปี่พาทย์มอญได้แล้ว ความเป็นวัฒนธรรมดนตรีปี่พาทย์อันเป็นวัฒนธรรมร่วมกันของชาวอุษาคเนย์ก็เป็นอีกส่วนที่สามารถใช้ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ร่วมกันได้ กล่าวคือทั้งปี่พาทย์เมืองและปี่พาทย์มอญต่างเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมการประโคมวงดนตรีกลุ่มปี่พาทย์ที่พัฒนามาจากการประโคมแห่ฆ้อง - กลองในพิธีกรรมของศาสนาผี ก่อนประวัติศาสตร์เช่นเดียวกัน ดังนั้นจะพบว่าสำหรับวงปี่พาทย์ทั้ง 2 ชนิดที่กล่าวมานั้นมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงประโคมพิธีกรรมเหมือนกันตั้งแต่การเข้าทรง (ฟ้อนผี) งานพิธีมงคล และงานพิธีอวมงคลเหมือนกัน

5.3 จุดร่วมในการเป็นปี่พาทย์ชาวบ้าน: การประโคมฆ้อง - กลองในพิธีกรรมเมื่อพัฒนาเข้าสู่ช่วงการเป็นวงปี่พาทย์แล้วต่างมีพัฒนาการเฉพาะรูปแบบตามช่วงเวลาและสถานที่ ซึ่งนั่นทำให้ปี่พาทย์ในภูมิภาคอุษาคเนย์เต็มไปด้วยความหลากหลาย โดยในความหลากหลายเหล่านี้วงปี่พาทย์บางรูปแบบพัฒนาขนบที่ผูกร่วมกับศูนย์กลางอำนาจการเมืองกระทั่งกลายเป็นดนตรีแบบแผนเต็มไปด้วยข้อกำหนด ขณะที่วงปี่พาทย์อีกส่วนยังคงใช้อยู่ในวิถีชีวิตชาวบ้านในพื้นที่ต่าง ๆ มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ ขนบธรรมเนียม และวิธีการบรรเลงตามบริบทของพื้นที่และเวลา กรณีหลังนี้คือส่วนที่วงปี่พาทย์เมืองและปี่พาทย์มอญในพื้นที่ประเทศไทยมีร่วมกัน แม้ว่าวงปี่พาทย์มอญปัจจุบันจะตอบรับแบบแผนตามขนบดนตรีในราชสำนัก (สยาม) เข้ามาใช้บ้าง อย่างการกำหนดรูปแบบการบรรเลง การประสมวงดนตรี การสังคีตลักษณ์ของบทเพลง ตลอดจนหลักการแบ่งมือ และมีการสืบทอดอย่างเคร่งครัดในระบบสำนัก แต่กระนั้นก็ปฏิเสธไม่ได้เช่นเดียวกันว่ายังคงมีวงปี่พาทย์มอญอีกไม่น้อยที่ไม่ได้เคร่งครัดในขนบและข้อกำหนดดังกล่าวมากนัก และมีการปรับเปลี่ยนตามบริบทของสังคม เช่น วงปี่พาทยมอญที่ใช้ประกอบการแสดงลิเก วงปี่พาทย์มอญชาวบ้านที่มักมีการนำเอาบทเพลงร่วมสมัยมาบรรเลง ซึ่งลักษณะความยืดหยุ่นตามแบบวัฒนธรรมชาวบ้านนี้ที่เป็นจุดร่วมกันของวงปี่พาทย์ทั้ง 2 ที่วงปี่พาทย์เมืองยังคงเลื่อนไหลไปตามบริบทของวัฒนธรรมชาวบ้านอย่างชัดเจน เช่น มีการหยิบยืมบทเพลงมาจากทั้งดนตรีไทย บทเพลงร่วมสมัย ไปจนกระทั่งการประยุกต์เข้ากับดนตรีตะวันตก

5.4 ความพ้องกันของการจัดเครื่องดนตรีในวงและสำเนียงการบรรเลง: นอกเหนือจากข้อมูลและบริบทอันเป็นข้อสังเกตที่แสดงให้เห็นจุดร่วมความสัมพันธ์พื้นฐานระหว่างวงปี่พาทย์เมืองกับวงปี่พาทย์มอญแล้ว ยังมีรายละเอียดเฉพาะด้าน

ดนตรีที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์บางประการที่อาจช่วยชี้และสนับสนุนว่าวงปี่พาทย์ทั้ง 2 นั้นมีความสัมพันธ์กันในเชิงพัฒนาการ ซึ่งเบื้องต้นจำเป็นต้องกล่าวถึงลักษณะที่แสดงออกให้เห็นชัดเจนอย่างเป็นรูปธรรมคือความพ้องกันของการจัดเครื่องดนตรีภายในวงที่จะนำไปสู่การกล่าวถึงประเด็นอันเกี่ยวเนื่องกันคือสำเนียงของการบรรเลง

สำหรับการจัดวงของทั้งวงปี่พาทย์เมืองกับปี่พาทย์มอญที่ดูเหมือนไม่เกี่ยวข้องกันมากจากการรูปแบบสถาปัตยกรรมของเครื่องดนตรี หากแต่เมื่อพิจารณาองค์ประกอบแล้วจะเข้าใจได้ว่ามีความใกล้เคียงกันมาก โดยขั้นต้นเริ่มพิจารณาจากฆ้องวงก่อน แม้รูปลักษณะจะไม่เหมือนกันและระบบเสียงต่างกันแต่ฆ้องคือองค์ประกอบที่วงปี่พาทย์ทุกชนิดมีร่วมกัน ฆ้องวงที่ใช้ในวงปี่พาทย์มอญนั้นเป็นฆ้องวงที่เรียงเป็นวงในแนวดิ่ง ขณะพาทย์ฆ้องในวงปี่พาทย์เมืองเรียงลูกในแนวราบแบบฆ้องวงสยาม - กัมพูชา กระนั้น พาทย์ฆ้องในวงปี่พาทย์เมืองกลับใช้ลูกฆ้องแบบคจีวาย (Kyi Waing) ในดนตรีรัฐมอญและดนตรีเมียนมาร์ ซึ่งข้อนี้เองที่ชี้ว่าวงปี่พาทย์มอญมีความหลากหลายกว่าการใช้ฆ้องแบบเดียวและวงปี่พาทย์เมืองก็คือวงที่ใช้ฆ้องในลักษณะดังกล่าว คือต่างไปจากฆ้องวงที่เรียงลูกโค้งในแนวดิ่ง ซึ่งเป็นลักษณะของวงปี่พาทย์ที่พบได้เช่นเดียวกันในพม่า ขณะที่ปี่พาทย์เมืองมีการประสมระนาดเหล็กที่เรียกว่า “พาทย์เหล็ก” ก็เป็นอีกเครื่องดนตรีที่ยืนยันว่าความพ้องกันกับวงปี่พาทย์ในแถบประเทศเมียนมาร์

นอกจากฆ้องและระนาดเหล็กที่เข้ามาประสมแล้วความพ้องกันระหว่างวงปี่พาทย์เมืองกับปี่พาทย์มอญยังแสดงให้เห็นผ่านปี่อีกด้วย กล่าวคือขณะที่ปี่พาทย์แบบแผนราชสำนักสยามและปี่พาทย์ในแถบกัมพูชาใช้ปี่กลุ่มปี่ไม่มีลำโพงประสมรวมในวง วงปี่พาทย์เมืองและปี่พาทย์มอญกลับใช้ปี่มีลำโพงที่ลักษณะใกล้เคียงกันมาก ปี่พาทย์มอญใช้ปี่มีลำโพงเรียกว่า “ปี่มอญ” ที่มีเสียงทุ่มต่ำดังกังวาน ส่วนปี่พาทย์เมืองใช้ปี่มีลำโพงที่เรียกว่า “ปี่แน” ที่มีหลายขนาด โดยปี่ขนาดใหญ่ที่สุดเรียกว่า “แนหลวง” มีขนาด สุ้มเสียง และระบบนิ้วใกล้เคียงกับปี่มอญมาก โดยปี่มีลำโพงกลุ่มนี้พบใช้ร่วมวงปี่พาทย์และวงอื่น ๆ ทั่วไปในแถบประเทศพม่าเรียกว่า “เนฮ์” (Hne) อันเป็นปี่กลุ่มใหญ่ของโลกที่มีรากร่วมกันกับปี่ชารูไน

ขณะที่เครื่องดนตรีในกลุ่มกลองก็เป็นอีกส่วนที่ยืนยันความพ้องกันในแนวคิดเกี่ยวกับระบบจังหวะของวง กล่าวคือทั้งวงปี่พาทย์เมืองและวงปี่พาทย์มอญมีรูปแบบการใช้กลองที่ใกล้เคียงกันมาก โดยทั้ง 2 วงมีการใช้กลอง 2 ชนิด บรรเลงรูปแบบจังหวะที่คอยขัดกัน (ซึ่งการใช้กลองลักษณะดังกล่าวนี้เป็นอีกลักษณะหนึ่งที่พบในวงปี่พาทย์) โดยเป็นกลองเสียงสูงทำหน้าที่ขัดในจังหวะขัด ขณะที่กลองเสียงต่ำทำหน้าที่ตีตามจังหวะตก ซึ่งวงปี่พาทย์เมืองใช้กลองโป่งโป้งเป็นกลองที่ตีในจังหวะขัดและกลองเต่งถิ่งตีในจังหวะตก เช่นเดียวกับปี่พาทย์มอญใช้เปิงมางตีในจังหวะขัดและตะโพนมอญตีในจังหวะตก โดยกลองเต่งถิ่งนี้เปรียบได้กับตะโพนมอญ (มีรูปร่างและการตีจังหวะคล้ายกัน) ส่วนกลองโป่งโป้งก็เทียบได้กับเปิงมาง ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งสองนี้มีการตีเป็นระบบจังหวะวนซ้ำเรียกว่าหน้าทับเหมือนกัน โดยแม้ว่าเปิงมางในวงปี่พาทย์มอญจะ เป็นเปิงมางคอกแต่เมื่อพิจารณาจากหน้าทับที่บรรเลงแล้วมีการใช้ตีจังหวะหลักสำคัญของเพียงใบเดียว ส่วนที่เหลือสามารถให้ผู้บรรเลงพิจารณาบรรเลงตามความเหมาะสมได้ ด้วยการที่ใช้ตีจังหวะเพียงใบเดียวนี้เองที่แสดงให้เห็นว่าก่อนเปิกมางจะพัฒนาการจนมี 7 ใบนี้เดิมใช้ตีขัดจังหวะเพียงใบเดียวในลักษณะคล้ายกับกลองโป่งโป้ง

จากความพ้องกันของการจัดเครื่องดนตรีและรูปแบบการใช้เครื่องดนตรีในวงดนตรีทำให้วงปี่พาทย์เมืองมีลักษณะสุ้มเสียง สำเนียง และจังหวะที่คล้ายกับปี่พาทย์มอญมาก

5.5 ข้อสังเกตเกี่ยวกับรูปแบบการใช้มือในบทเพลง: นอกเหนือจากประเด็นข้างต้นที่ได้กล่าวมาแล้ว เรื่องการใช้มือหรือ รูปแบบระบบการแบ่งมือระหว่างปี่พาทย์เมืองกับปี่พาทย์มอญก็เป็นอีกหนึ่งที่น่าสนใจและแสดงให้เห็นความสอดคล้องกันได้เป็นอย่างดี กล่าวคือสำหรับวงดนตรีปี่พาทย์ในอดีตนั้นการใช้มือซ้ายหรือขวาในการบรรเลงมักเป็นไปตามสะดวกและมักกำหนดด้วยจำนวนโน้ตและจังหวะในบทเพลงเป็นหลัก กระทั่งเมื่อดนตรีไทยในราชสำนักสยามพัฒนาและสถาปนาแบบแผนขึ้นมารูปแบบการใช้มือในการบรรเลงจึงเป็นเรื่องที่ถูกให้ความสำคัญขึ้นมา โดยมีข้อกำหนดรูปแบบการใช้มือที่ต้องแบ่งซ้าย - ขวา เท่ากันและเหมาะสมกับทำนองเพลง ทั้งยังมีรูปแบบมือเฉพาะที่ใช้แสดงอัตลักษณ์ของสำนักอีกด้วย รูปแบบการใช้มือจึง

เป็นเรื่องสำคัญ ขณะที่วงปี่พาทย์ชาวบ้านยังคงยึดหลักการใช้มือแบบดั้งเดิมอยู่คือไม่มีข้อกำหนดตายตัวแต่เน้นที่การใช้ให้เหมาะสมกับทำนองเพลงเป็นสำคัญ ซึ่งปี่พาทย์มอญยุคแรกก็เป็นเช่นเดียวกันนี้ กระทั่งเมื่อปี่พาทย์เป็นที่ยอมรับในราชสำนักสยามทำให้เชื่อได้ว่ารูปแบบการใช้มือในปัจจุบันถูกจัดระเบียบจนกระทั่งเป็นลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า “มือมอญ” ที่การดำเนินทำนองเน้นใช้มือขวาเป็นหลักและมักจบทำนองด้วยมือซ้ายอย่างเป็นแบบแผน ซึ่งตรงนี้เองที่สอดคล้องกับการใช้มือในวงปี่พาทย์เมืองที่แม้ว่าจะไม่ได้มีข้อกำหนดที่ตายตัวสำหรับการใช้มือแต่จะพบว่าการดำเนินทำนองของนักดนตรีส่วนมากเน้นไปที่การดำเนินทำนองมือขวาเป็นหลักก่อนจะจบปิดประโยคเพลงด้วยมือซ้ายเช่นเดียวกัน ซึ่งส่วนหนึ่งอาจเป็นอิทธิพลจากลักษณะของทำนองในบทเพลงด้วยเช่นเดียวกันที่ทำนองเพลงระหว่างปี่พาทย์เมืองกับปี่พาทย์มอญใกล้กันมากและบางเพลงก็เป็นเพลงเดียวกันแต่เรียกชื่อต่างกัน ซึ่งเพลงเหล่านี้เป็นส่วนทีทำให้ต้องแบ่งใช้มือซ้าย - ขวา ตามลักษณะดังกล่าวแม้ในปี่พาทย์เมืองจะปล่อยให้นักดนตรีตัดสินใจได้ก็ตาม ขณะที่ปี่พาทย์มอญปัจจุบันนั้นมีการกำหนดและบังคับอย่างชัดเจน แต่ก็ยังคงทิ้งร่องรอยการดำเนินทำนองด้วยมือขวาและจบด้วยมือซ้ายเป็นหลักเช่นเดิม

6. บทสรุป

จากข้อมูลของวงดนตรีที่ได้แสดงถึงลักษณะ ที่มาและพัฒนาการ ตลอดจนบทบาทหน้าที่ในสังคม ซึ่งเป็นข้อมูลจากการศึกษาผ่านงานเอกสารและจากการลงพื้นที่ภาคสนาม ทำให้ได้ข้อสังเกตและความสัมพันธ์ระหว่างปี่พาทย์เมืองกับปี่พาทย์มอญ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นเพียงบางส่วนที่พอจะสามารถอธิบายได้ในพื้นที่และเวลาอันจำกัด ผู้เขียนเชื่อว่าในประเด็นความสัมพันธ์เหล่านี้ยังคงต้องศึกษาเพิ่มเติมอีกมากก่อนจะสามารถสรุปได้อย่างแน่นอนและชัดเจนเพียงพอ ที่อาจจะต้องมีการต่อยอดในฐานะงานวิจัยพื้นฐาน (Basic Research) อีกด้วย กระนั้น จากข้อมูลและข้อสังเกตที่ผ่านมาข้างต้นก็พอจะสามารถอธิบายร่องรอยที่พอจะสรุปเป็นสมมติฐานเบื้องต้นได้ว่าปี่พาทย์เมืองนั้นอาจเป็นปี่พาทย์มอญลักษณะหนึ่งที่ตกค้างอยู่ในวัฒนธรรมล้านนา และรูปแบบการบรรเลงตลอดจนระบบการใช้มือในการบรรเลงของปี่พาทย์เมืองอาจเป็นลักษณะของปี่พาทย์มอญยุคแรกที่ก่อนการปรับเข้าใช้ระบบแบบแผนการแบ่งมือแบบดนตรีไทยในราชสำนักสยามอีกด้วย ทั้งหมดนี้คือร่องรอยทางประวัติศาสตร์ที่อาจสะท้อนผ่านวิธีปฏิบัติในดนตรีที่ยังหลงเหลือให้เห็นผ่านความสัมพันธ์บางประการ

อย่างไรก็ตาม บทความนี้ยังไม่อาจถือเป็นข้อสรุปที่ชัดเจนแน่นอนได้ หากแต่เป็นเพียงข้อสังเกตเบื้องต้นที่ชวนให้ช่วยกันค้นคว้าและศึกษาต่อ ทั้งยังมีอีกหลายประเด็นที่อาจสามารถเชื่อมโยงให้เห็นต่อไปได้อีกในอนาคต อาทิ รูปแบบและกลวิธีการบรรเลงของระนาดที่ปี่พาทย์มอญรับแนวทางการบรรเลงตามดนตรีไทยแบบแผนราชสำนักสยามที่มีพื้นฐานส่วนของโน้ตเพลงสม่ำเสมอกัน (เรียกว่าไม่โขยก) ขณะที่ปี่พาทย์เมืองยังคงบรรเลงด้วยการตีตามทำนองหลักของเพลง ความสัมพันธ์ของบทเพลงระหว่างปี่พาทย์มอญและปี่พาทย์เมืองที่เบื้องต้นพบว่ามีความใกล้เคียงกันเป็นจำนวนมาก ตลอดจนการศึกษาเปรียบเทียบกับวงปี่พาทย์ในบริเวณใกล้เคียงอื่น ๆ เป็นต้น

บรรณานุกรม

ณัฐชยา นัจจนาวากุล. (2564). รุ่งอรุณแห่งรัฐและศิลปะการดนตรี. กรุงเทพฯ: ไฮสปีด เลเซอร์ปรินต์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2516). ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

พินิจ ฉายสุวรรณ. (2560). ระนาดลิเก ระนาดเสภา. พินิจชีวิต พินิจ ฉายสุวรรณ ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ). นนทบุรี: กาลเวลา.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2550). เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

วีระ พันธุ์เสือ. (2558). ปี่พาทย์มอญ. กรุงเทพฯ: ศรีเสนห์การพิมพ์.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2557) ระบบเสียงและเพลงแห่ในวงพาทย์ค้องจังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำพูน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สงกรานต์ สมจันทร์ (2559). ประวัติดนตรีล้านนา. กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2553). ดนตรีไทยมาจากไหน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์.

อานันท์ นาคคง. (2550). ดนตรีไทยเดิม. กรุงเทพฯ: สำนักอุทยานการเรียนรู้.

สัมภาษณ์

สงกรานต์ สมจันทร์, เมษายน 2566.

ความสัมพันธ์ระหว่างท่าฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ

รัตนะ ตาแปง[1] นุชนาฏ ดีเจริญ[2] และ วรชา ออกกิจวัตร[3]

[1] สาขาวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

[2] [3] สาขาวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างท่าฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนท่าฟ้อนสาวไหม กระบวนท่าฟ้อนเชิง และกระบวนท่าฟ้อนดาบ ในสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่องแม่ท่าฟ้อนล้านนา ผู้วิจัยศึกษาใช้กระบวนการศึกษาอย่างมีส่วนร่วม เรียนรู้จากศึกษาทบทวนวรรณกรรม การสัมภาษณ์ และปฏิบัติอย่างมีส่วนร่วม จากนั้นนำกระบวนท่าฟ้อนมาวิเคราะห์เปรียบเทียบเพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของกระบวนท่าฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ

ผลการศึกษาพบว่ากระบวนท่าฟ้อนสาวไหม ได้ดัดแปลงท่าฟ้อนมาจากการฟ้อนเชิง ฟ้อนดาบ โดยนำเอากระบวนท่าฟ้อนที่เป็นเอกลักษณ์ในแต่ละท่าฟ้อนมาปรับปรุงเป็นฟ้อนสาวไหม การฟ้อนเชิงและฟ้อนดาบ จัดอยู่ในประเภทการฟ้อนเพื่อการต่อสู้ของผู้ชายชาวล้านนา แต่การฟ้อนสาวไหม เป็นการฟ้อนที่ได้รับความนิยมจากนักแสดงหญิง เกิดจากแนวคิดในการทอผ้าฝ้ายของหญิงชาวล้านนา สร้างสรรค์ผลงานโดยพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ และปรับปรุงกระบวนท่าฟ้อนโดยแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ

คำสำคัญ: สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์/ฟ้อนสาวไหม/ฟ้อนเชิง/ฟ้อนดาบ

Abstract

Relationship of Fon Sao Mai (Cotton weaving Dance), Fon Jeng (Jeng Dance), Fon Dab (Sword Dance) in the linage of Mae Kru Buareaw Rattanamaneeporn, a national artist, aimed to analyze the importance by comparing Fon Sao Mai dance process, Fon Choeng dance process, and Fon Dab dance process in the linage of Mae Kru Buareaw Rattanamaneeporn which is a part of a research in Basic of Fon Lanna (Basic of northern Thai Dance). The researcher studied the concept of dance process using cooperating study, learning and practicing. After that, the dance processes were analyzed to compare the relationship in the process of Fon Sao Mai, Fon Choeng and Fon Dab.

The study found that Fon Sao Mai process was adapted the gestures from Fon Choeng, Fon Dab by using each unique getures to be Fon Sao Mai. Fon Choeng and Fon Dab were in the Lanna male fighting dance. However, Fon Sao Mai was popular among female dancers from cotton weaving concepts of Lanna women created by Por Kru Kui Supawasit, and improving the dance process by Mae Kru Buareaw Rattanamaneeporn, the national artist.

Keywords: the linage of Mae Kru Buareaw Rattanamaneeporn, Fon Sao Mai, Fon Jeng, Fon Dab

1. ความสำคัญและที่มาของปัญหา

นาฏศิลป์ เป็นคำสมาสระหว่าง นาฏ และ ศิลป์ โดย นาฏหมายถึง การเคลื่อนไหวไปมา ซึ่งมาจากภาษาสันสกฤตรูปศัพท์ว่า นฤตย เป็นชื่ออย่างหนึ่งของการฟ้อนรำบวงสรวงพระผู้เป็นเทวาลัย และภาษามคธ คือ นจฺจ มีคำอธิบายเพิ่มเติมว่าเป็นการฟ้อนรำ ตั้งแต่การฟ้อนรำของชาวบ้าน ตลอดจนถึงระบำ รำของราชสำนัก ส่วนคำว่าศิลปะ หมายถึงการแสดงออกมาให้ปรากฏอย่างงดงามน่าพึงชม ก่อให้เกิดอารมสะเทือนใจ โดยมูลเหตุการเกิดนาฏศิลป์ เกิดจากปัจจัย 2 ประการ คือ ประการแรกเกิดจากธรรมชาติ การเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์ เช่น แขน ขา เอว หน้าตาฯ ในอิริยาบถต่างๆ รวมถึงอารมณ์ รัก เศร้า โกรธ เสียใจ แล้วนำมาดัดแปลงให้มีความงามในการเคลื่อนไหวร่างกาย เข้ากับดนตรี อีกประการจากการบวงสรวงเทพเจ้า ผี เพื่อให้เกิดความสงบสุข สมหวัง ปลอดภัย และการให้พร (อมรา กล่ำเจริญ, 2542) ฟ้อน เป็นคำที่ใช้เรียกนาฏศิลป์ในภาคเหนือและภาคอีสาน แทนคำว่า รำ เต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547)

ฟ้อนสาวไหม เป็นฟ้อนที่สร้างสรรค์มาจากกระบวนการทอผ้าฝ้ายของชาวล้านนาในภาษาล้านนาหมายถึงเส้นฝ้าย (Cotton) มิใช่ เส้นไหม (Silk) ท่าฟ้อนมาจากการเลียนแบบพฤติกรรมของมนุษย์ เป็นฟ้อนที่มาจากวิถีชีวิตของชาวล้านนาในการทอผ้าฝ้าย ซึ่งพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ ผู้เป็นบิดาได้ถ่ายทอดให้ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559) พ่อครูกุย เดิมเป็นคนบ้านแม่คือ ตำบลแม่ก๊ะ อำเภอดอยสะเก็ด เป็นบิดาของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ รับการถ่ายทอดการฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง จากพ่อหนานไช ตั้งแต่อายุ 10 ขวบ และเมื่อบวชสามเณรได้เรียนฟ้อนดาบฟ้อนเชิงจากพ่อครูปวน คำมาแดง นอกจากวิชาการป้องกันตัวแล้วยังมีความรู้ทางด้านแพทย์พื้นบ้าน งานแกะสลักไม้ (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล, 2542) เมื่อสึกจากการเป็นสามเณรได้แต่งงานและย้ายมาสร้างครอบครัว ณ บ้านศรีทรายมูล อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆที่ตนมีให้กับชายฉกรรจ์ในหมู่บ้านจนเป็นที่รู้จักและได้รับการเคารพนับถือของคนในหมู่บ้าน ในปี 2496 นายโม ใจสมได้ถ่ายทอดการฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนสร้อยแสงแดง ให้กับบุตรสาว คือ แม่ครูบัวเรียว จากนั้นจึงได้สร้างสรรค์ฟ้อนสาวไหม เพื่อเป็นวิชาความรู้แก่บุตรสาวในการแสดงในงานต่างๆ ร่วมกับคณะช่างฟ้อนศรีทรายมูล (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559)

จากเอกสารชุดฟ้อนเชิง อิทธิพลที่มีต่อฟ้อนในล้านนา ได้สรุปให้ข้อสังเกตว่าการฟ้อนเชิงมีอิทธิพลต่อฟ้อนของล้านนา ทั้งการแสดงที่ได้รับอิทธิพลมาโดยตรง รับอิทธิพลทางด้านดนตรี และรับอิทธิพลทางด้านเครื่องแต่งกาย นอกจากนั้นฟ้อนเชิงยังมีอิทธิพลต่อการฟ้อนล้านนาอื่นๆ ทั้งการแสดงที่ร่วมสมัยเดียวกันและร่วมสมัยที่เกิดขึ้นภายหลัง ซึ่งเป็นฟ้อนประดิษฐ์ใหม่โดยมีกระบวนท่าจากฟ้อนเชิงสอดแทรก ฟ้อนเชิงจึงมีอิทธิพลต่อฟ้อนล้านนา ในด้านรูปแบบการฟ้อนหรือแม่ท่าต่างๆ ของผู้ฟ้อน ด้านเนื้อหาหรือโอกาสในการนำเสนอ และวัตถุประสงค์ของการฟ้อน (สุเทพ แสนมงคล, 2537)

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ จึงเป็นการศึกษาที่นำแนวคิดด้านความสอดคล้อง ความแตกต่าง ในการหาความสัมพันธ์ของฟ้อนสาวไหม ฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง จากการเริ่มต้นการเสวนาทางวิชาการของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. 2537 จากพ่อครู แม่ครู ผู้ทรงคุณวุฒิ อาจารย์สนั่น ธรรมธิ รองศาสตราจารย์ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล พ่อครูคำ กาไวย์ และอีกหลายท่านเป็นแนวคิดในการศึกษาความสัมพันธ์ของการฟ้อนดังกล่าว โดยเปรียบเทียบในสายสกุลช่างฟ้อน โดยวิเคราะห์จาก ประวัติ พัฒนาการ ที่มาของการฟ้อน และกระบวนท่าฟ้อนที่มีความเชื่อมโยง แตกต่าง ซึ่งแนวคิดในการแสดงเป็นปัจจัยที่สามารถนำมาวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์การฟ้อนดังกล่าวได้

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์เปรียบเทียบความสัมพันธ์ของกระบวนท่าฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ

3. หลักการแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3.1 แนวคิด/ทฤษฎี

การจำแนกองค์ประกอบการแสดง ตามนาฏยลักษณ์ ของ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อดีตนายกสภาราชบัณฑิต ได้จำแนกในประเภทของการฟ้อนรำ ว่า เป็นการแสดงที่ไม่มีเรื่องราวในการดำเนินเรื่องแบบละคร ผู้แสดงไม่ได้สวมบทบาทเป็นตัวละคร แต่ผู้แสดงใช้ความสามารถเพื่ออวดทักษะ ด้านการฟ้อนรำให้ดีที่สุด การฟ้อนรำยังแบ่งลักษณะเฉพาะออกเป็น 3 แนวทางตามผู้แสดง คือ 1.ประเภทการแสดงเดี่ยว 2.ประเภทการแสดงคู่ 3.ประเภทการแสดงหมู่ วิธีใช้พลังแบ่งเป็น 2 ประเภท 1.นุ่มนวล 2.ประเภทดุดัน การใช้อวัยวะแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ 1.การใช้อวัยวะหลักประเภทมือรำ 2.ประเภทใช้เท้าเต้น การฟ้อนประเภทการแสดงเดี่ยว คือ การแสดงด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียวเพื่ออวดความสามารถพิเศษของผู้แสดงในกระบวนการฟ้อนรำที่วิจิตรบรรจงและซับซ้อนต้องใช้พลังมาก ต้องฝึกฝนอย่างเข้มงวด เช่น ภารตนาฏยัมของอินเดีย ที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียวการแสดงฟ้อนรำกระบวนต่างๆ ถึง 7 ชุดในการแสดง 1 ครั้ง ละครใน มีการรำเดี่ยวโดยตัวละครเอก ในบทลงสรง ชมรถชมม้า ชมศาล ฯลฯ บัลเล่ต์ ก็มีการเต้นเดี่ยวของตัวละครเอกในช่วงสำคัญตลอดการแสดง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์,2547, น.295)

3.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นสายสกุลที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่าฟ้อนมาจากพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ และพ่อครูโม ใจสม โดยแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เป็นผู้ปรับปรุงท่าฟ้อนและเผยแพร่ในเวลาต่อมา การดำเนินงานด้านศิลปะการแสดงดังกล่าว ใช้หลักในการยึดเหนี่ยวจิตใจ คือ ระบบครู และ ศิษย์ ดังนั้นจึงมีการประกอบพิธีไหว้ครูประจำปีเพื่อเป็นการรำลึกและแสดงออกถึงความเคารพต่อครูอาจารย์ นอกจากนั้นยังเป็นการสร้างความสามัคคีให้กับลูกศิษย์ในการทำงานดังกล่าว จึงทำให้สายสกลุช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียวมีความเข้มแข็ง มีความสามัคคีในกลุ่มช่างฟ้อน ในกลุ่มช่างฟ้อนดังกล่าวประกอบด้วยลูกศิษย์ที่มีความชำนาญด้านการฟ้อนแบบสตรีเพศ คือ ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเล็บ ฟ้อนสร้อยแสงแดง และฟ้อนอื่นๆ กลุ่มลูกศิษย์ผู้ชายที่มีความถนัดในการฟ้อนแบบบุรุษเพศ คือ ฟ้อนดาบและฟ้อนเชิง (รัตนะ ตาแปง, 2565)

การถ่ายทอดการฟ้อนสาวไหมของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ มีองค์ความรู้จากวงศ์ตระกูลซึ่งเป็นสายฟ้อนเชิงและฟ้อนดาบ คือ พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ผู้เป็นบิดา ภายหลังถูกนำมาปรับเป็นฟ้อนสาวไหม และองค์ความรู้จากสายอุปถัมภ์ คือ พ่อครูโม ใจสม ซึ่งเป็นสายนาฏศิลป์ไทยที่ปรับปรุงบูรณาการรูปแบบการฟ้อนเป็นฟ้อนพื้นบ้านล้านนาของวัดศรีทรายมูลและได้รับความแพร่หลายในจังหวัดเชียงรายในเวลาต่อมา การถ่ายทอดองค์ความรู้การฟ้อนของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ มีหลักเกณฑ์ในการถ่ายทอด คือ 1)ใช้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอด จากพ่อสู่ลูกและจากครูสู่ศิษย์ 2) เทคนิคการแสดงได้รับการถ่ายทอดจากครูในโอกาสทำการแสดง หรือ เผยแพร่องค์ความรู้ทำให้ศิษย์ผู้มีหน้าที่ในการเป็นผู้ช่วยถ่ายทอดได้รับเทคนิคดังกล่าวไปอีกทาง 3) ถ่ายทอดความรู้เดี่ยวเฉพาะบุคคลแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ จะถ่ายทอดความรู้ให้กับลูกศิษย์ในระดับความยากง่ายต่างกันตามศักยภาพของตนเอง 4)การถ่ายทอดองค์ความรู้เป็นกลุ่ม เป็นการถ่ายทอดในการอบรมให้ความรู้กับผู้เรียนในจำนวนมาก ได้แก่ การอบรมเป็นกลุ่มคณะ การอบรมตามวาระที่ได้รับการสนับสนุนจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม หรือหน่วยงานที่ให้การสนับสนุน เป็นต้น 5) ประเมินผลผู้รับการถ่ายทอดตามจำนวนผู้เรียน คือ ผู้รับการถ่ายทอดเฉพาะบุคคล มุ่งเน้นให้ทำได้ตามเกณฑ์การถ่ายทอด กลุ่มผู้รับถ่ายทอดจำนวนมาก ประเมินตามข้อจำกัดของผู้รับการถ่ายทอด ได้แก่ สมาธิ ช่วงอายุ รวมถึงลักษณะทางกายภาพของผู้รับการถ่ายทอด ในการถ่ายทอดดังกล่าวมุ่งเน้นการฟ้อนสาวไหม ฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง ฟ้อนเล็บ เป็นหลัก (ภูดิท ศิริวัฒนกุล จินตนา สายทองคำ, 2565)

การสืบทอดวัฒนธรรมการฟ้อนสาวไหม และแนวทางการพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการเพื่อสังคม เป็นการดำเนินงานวิจัยเพื่อเพิ่มมูลค่าของการฟ้อนสาวไหม โดยสุธีรา อะทะวงษา สร้างวิธีในการสร้างผลิตภัณฑ์โดยใช้องค์ความรู้

การฟ้อนสาวไหม ซึ่งเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นของจังหวัดเชียงราย ร่วมกับการทำงานของชุมชนอย่างมีส่วนร่วมโดยกลุ่มชาวบ้าน 3 ช่วงวัย ได้แก่ วัยเด็ก วัยเยาวชน วัยผู้ใหญ่ พัฒนารูปแบบการฟ้อนให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการตลาดเพื่อสังคม รับการถ่ายทอดการฟ้อนสาวไหมจากแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ จากนั้นสร้างกลุ่มช่างฟ้อน ชื่อ กลุ่มช่างฟ้อนบ้านศรีเวียง ณ บ้านศรีเวียง อำเภอเวียงชัย จังหวัดเชียงราย เผยแพร่การฟ้อนสาวไหม ในงานตามวาระต่างๆ ของชุมชน เช่น งานปอยหลวง งานตานก๋วยสลาก ทำให้เกิดการอนุรักษ์ ส่งเสริมภูมิปัญญา และการสร้างความสามัคคีในชุมชน กลุ่มช่างฟ้อนมีรายได้จากการดำเนินงานสร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรม ชุมชน ท้องถิ่น (สุธีรา อะทะวงษา, 2560)

4. วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยดำเนินการศึกษาด้วยการศึกษาอย่างมีส่วนร่วม ศึกษาความเป็นมาของการฟ้อนสาวไหม ฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง รวมถึงประวัติบุคคลจากเอกสารหนังสือ สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล คือแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ร่วมปฏิบัติท่าฟ้อนเพื่อให้เข้าใจกระบวนท่าฟ้อนทั้งฟ้อนสาวไหม ฟ้อนดาบ และฟ้อนเชิง สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์

5. ผลการวิจัยและการอภิปรายผล

ผลการวิจัยความสัมพันธ์ระหว่างฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ พบว่าการฟ้อนสาวไหม มาจากกระบวนท่าฟ้อนเชิง ฟ้อนดาบ เป็นกระบวนท่าหลักในการฟ้อนสาวไหมซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากบิดา คือ พ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ และแม่ครูบัวเรียว ได้ทำการปรับปรุงโดยนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากพ่อครูโมใจสม มาบูรณาการและถ่ายทอดการแสดงออกมาให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยความสัมพันธ์ระหว่างฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ มีรายละเอียดดังนี้

5.1.1 ฟ้อนสาวไหม

ฟ้อนสาวไหม เป็นฟ้อนที่จินตนาการมาจากกระบวนการทอผ้าฝ้ายของชาวล้านนา ซึ่งพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ได้ถ่ายทอดให้กับแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2496 เดิมใช้วงสะล้อ ซึง บรรเลงเพลงแหย่ง เพลงปราสาทไหว ประกอบการฟ้อน ต่อมาพ่อครูโม ใจสมได้นำเอาดนตรีวงปี่พาทย์ล้านนามาบรรเลงในการฟ้อน แสดงออกงานร่วมกับช่างฟ้อนของวัดศรีทรายมูล นอกจากนั้นยังนำเอากลองสิ้งหม้องมาประกอบการฟ้อนสาวไหม ให้กับแม่ครูบัวเรียว และแม่จันทร์สม สุภาวสิทธิ์ ซึ่งเป็นลูกพี่ลูกน้องในการฟ้อนสาวไหมร่วมกับแม่ครูบัวเรียว ประมาณ ปี พ.ศ. 2506 - 2507 ประกอบการฟ้อนการแต่งกายของช่างฟ้อนสวมเสื้อแขนกระบอก นุ่งซิ่นกรอมเท้า ห่มสไบ เกล้าผม เหน็บดอกเอื้อง อย่างช่างฟ้อนล้านนา (บัวเรียว รัตนมณีภรณ์, 2565) โดยมีลำดับท่าฟ้อนและความหมายของท่าฟ้อนดังนี้

ท่านั่ง

1) ท่าไหว้ หมายถึง การไหว้บูชาครู อาจารย์ รวมถึงเป็นการขอขมาทั้งครูอาจารย์แขกผู้มีเกียรติที่กำลังชมการแสดงอยู่ เพื่อที่จะได้แสดงอิริยาบถต่างๆตามท่าฟ้อน

2) ท่าบิดบัวบาน หมายถึง การบูชาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ บูชาพระคุณครูบาอาจารย์ ที่เคารพด้วยดอกไม้สีขาว (ใช้ท่าบิดบัวบานแทนดอกไม้สีขาว) ก่อนที่จะทำการแสดงศิลปะวิทยาการต่าง ๆ ด้วยความนอบน้อม ในท่ารำเป็นท่าเสริมต่อจากการไหว้ ก่อนที่จะฟ้อนสาวไหมต่อไป

3) ท่าพญาครุฑบิน หมายถึง ความมีพลัง มีอำนาจ ความยิ่งใหญ่และศักดิ์สิทธิ์ของพญาครุฑซึ่งเป็นพาหนะของพระวิษณุ ในท่ารำเป็นท่าตั้งวงก่อนที่จะฟ้อนสาวไหมท่าสาวไหมช่วงยาว

4) ท่าสาวไหมช่วงยาว หมายถึง กำลังเก็บดอกฝ้ายที่บานแล้วจากต้นฝ้าย เพื่อเอามาแกะเมล็ดออกแล้วนำไปตาก ซึ่งท่านี้เป็นท่าหลัก และท่าเชื่อมในการฟ้อนสาวไหม

5) ท่าม้วนไหมซ้าย-ขวา หมายถึง กำลังเก็บดอกฝ้ายเพื่อนำไปตากในกระด้ง

6) ท่าตากฝ้ายหมายถึง ตากฝ้ายไว้ในกระด้งแล้วทำการผึ่ง หรือ คลี่ ให้กระจายตัว (สร้างสรรค์ท่าโดย แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์, 2544)

ท่ายืน

7) ท่าม้วนไหมใต้เข่า หมายถึง กำลังก้มเก็บดอกฝ้ายที่ตากแห้งแล้วใส่ภาชนะเพื่อเอาไปตีให้แตกฟู หรือพองตัว นำมาพันเป็นแท่งเพื่อเอาใส่ในกวงแล้วปั่นเป็นเส้นฝ้าย

8) ท่าม้วนไหมใต้ศอก หมายถึง เมื่อปั่นฝ้ายเป็นเส้นแล้ว ดึงฝ้ายเป็นเส้นนั้นมาพันที่ศอกให้เป็นระเบียบ ป้องกันเส้นฝ้ายพันกันยุ่งเหยิง ก่อนที่จะเอาไปใส่บนกี่ทอผ้าเพื่อทอเป็นผืนผ้าต่อไป

9) ท่าพุ่งหลอดไหม หมายถึง กำลังทอให้เป็นผืนผ้าอยู่บนกี่

10) ท่าสาวไหมรอบตัว หมายถึงกำลังสาละวนอยู่กับการเอาเส้นฝ้ายใส่บนกี่ หรือจัดเส้นฝ้ายให้เข้าในฟืม ขณะที่มีการทอเป็นผืนผ้า

11) ท่าคลี่ปมไหม หมายถึง เมื่อทอเป็นผืนผ้าแล้ว ก็นำมาคลี่เพื่อเก็บปม หรือเศษฝ้ายที่ติดมากับผืนผ้าสะบัดส่วนเกินออกให้หมด

ท่านั่ง

12) ท่าปูเป็นผืนผ้า หมายถึง กำลังชื่นชมผ้า เมื่อทอเป็นผืนผ้าเสร็จแล้ว และนำมาปูกับพื้นสำรวจดูว่าเรียบร้อยดีหรือไม่

13) ท่าพับผ้า หมายถึง เมื่อตรวจดูความเรียบร้อยเสร็จแล้วก็พับเก็บไว้

5.1.2 ฟ้อนเชิง

ฟ้อนเชิง เป็นการฟ้อนที่มีแบบแผนในการต่อสู้ของผู้ชายชาวล้านนา ในการต่อสู้ประเภทนี้สามารถพลิกแพลงตามความสามารถของผู้ฟ้อน เดิมการฟ้อนเชิงเรียกรวมไปถึงการต่อสู้โดยใช้อาวุธ เช่น ใช้ดาบเรียกฟ้อนเชิงดาบ ใช้หอกเรียกฟ้อนเชิงหอก การเรียนฟ้อนเชิงผู้เรียนจะต้องหาวันที่เป็นสิริมงคลเหมาะแก่การทำพิธีไหว้ครูหรือขึ้นขันครูก่อนเรียนการฟ้อนเชิง แล้วจึงทำการฝากตัวและเรียนกับครูผู้ถ่ายทอดวิชา (สนั่น ธรรมธิ, 2551) การฟ้อนเชิงของแม่ครูบัวเรียว รับการถ่ายทอดมาจากบิดา ซึ่งท่านเป็นศิษย์ของพ่อครูปวน คำมาแดง เดิมการฟ้อนดังกล่าวใช้รูปแบบการเดินผังเท้าแบบขุม แต่แม่ครูบัวเรียวได้ทำการปรับปรุงเพื่อให้ง่ายต่อการสอนจึงใช้วิธีการเดินแบบวงกลม ในการฟ้อนเชิงที่นำมาถ่ายทอด อาจารย์สนั่น ธรรมธิ ได้เป็นผู้ปริวรรตจากการบันทึกของพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ จากกระดาษบันทึกท่าฟ้อนด้วยภาษาล้านนาจำนวน 1 แผ่น เป็นภาษาไทย และแม่ครูบัวเรียว ได้ทำการปริวรรตการเขียนดังกล่าวให้เป็นภาษาปัจจุบันที่สามารถสื่อสารให้กับผู้เรียนได้ง่ายขึ้น (บัวเรียว รัตนมณีภรณ์, 2565) รายละเอียดดังนี้

“เริ่มด้วย ยืนย่อเล็กน้อย ไหว้ 1 ครั้ง บิดบัวบานเดินเป็นวงกลมครึ่งรอบ สางฟ้อนเดินครึ่งรอบ ไสเท้าข้างซ้าย 1 ครั้ง ข้างขวา 1 ครั้ง กระโดดตบมือ ตบศอกทั้ง 2 ข้าง ตบอกทั้ง 2 ปัดสันขา เลยตบตาตุ่ม (ตบขนาบ) ย่อตัวลงนั่ง กำมือข้างขวาสามนิ้วติดหน้าผาก ปลายนิ้วก้อยกวาดไรผมไว้ที่เอว หย่อนมือซ้ายลงแล้วลุกขึ้นตั้งมือซ้าย กระทืบเท้าข้างหน้า 1 ครั้ง ข้างหลัง 1 ครั้ง ฟ้อนเกี้ยวเกล้าไปครึ่งรอบ แล้วฟ้อนย่อตัวลงเหยียดขาขวาไปข้างหลังพร้อมทั้งเอี้ยวตัวไปทางซ้าย แล้วทำการหลอกล่อ แล้วฟ้อนหมุนตัว เหยียดขาซ้ายไปข้างหลังพร้อมทั้งเอี้ยวตัวไปทางขวา แล้วทำการหลอกล่อ ไสเท้าข้างซ้าย 1 ครั้ง ต่อด้วยข้างขวา 1 ครั้ง กระโดดออกตบมือ ตบศอกทั้งสองข้าง ตบอกทั้งสอง ปัดสันขา เลยตาตุ่ม ย่อลงนั่ง กำมือข้างขวาสามนิ้วติดหน้าผาก ปลายนิ้วก้อยกวาดไรผมไว้ที่เอว แล้วเดินผายมือตามกันเดินไปครึ่งวงกลม แล้วกระโดดตบมือด้านหน้า 1 ครั้ง ด้านหลัง 1 ครั้ง ด้านหน้าอีก 1 ครั้ง ตบใต้ขาขวา ตบบนขาขวา ตบใต้ขาซ้าย ตบไปข้างหน้า เอามือกุมอก ตีศอก ปัดสันขา ปัดตาตุ่ม แล้วไสเท้าข้างซ้าย 1 ครั้ง ต่อด้วยข้างขวา 1 ครั้ง เดินฟ้อนด้วยท่าเกี้ยวเกล้าไปครึ่งรอบ กระโดดปัดหน้าขาทั้ง 1 ข้างนั่งลงแล้วตบมือล่อ ลุกขึ้นแล้วกระโดดตบมือด้านหน้า 1 ครั้ง ตบมือด้านหลัง 1 ครั้ง ตบใต้ขาขวา ตบบนขาซ้าย ตบใต้ ขาซ้าย ตบข้างหน้า เอามือกุมอก ตีศอก ปัดสันขา ปัดตาตุ่ม สางฟ้อนไปครึ่งรอบ ไหว้ จบ”

กระบวนท่าฟ้อนเชิง สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เขียนในรูปแบบของการบรรยายท่าฟ้อน ซึ่งตรงกับรูปแบบการเขียนบรรยายของพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ ที่ปริวรรตมาจากภาษาล้านนา ซึ่งแบ่งเป็น 2 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1. ผู้วิจัยได้ให้ความหมายว่าเป็นการฟ้อนเชิงขั้นพื้นฐาน ที่ได้นำเสนอมาในงานวิจัยฉบับนี้ รูปแบบที่ 2 ฟ้อนเชิงที่เป็นต้นแบบของการฟ้อนสาวไหม ผู้วิจัยได้เรียกว่า ฟ้อนเชิงขั้นสูง โดยการฟ้อนทั้ง 2 รูปแบบ มีความแตกต่างของการใช้แขนในการฟ้อนซึ่งการฟ้อนเชิงขั้นสูงมีความยากและซับซ้อนมากกว่าการฟ้อนเชิงขั้นพื้นฐาน ซึ่งตรงกับรูปแบบการฟ้อนที่แบ่งตามการใช้อวัยวะประเภทแขนของ ศาสตราจารย์กิตติคุณ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ในกระบวนท่าฟ้อนเชิงขั้นสูงมีกระบวนท่าที่เพิ่มขึ้นมา คือ ท่าสาวไหมรอบตัว ท่าบิดบัวบานหน้าแข้ง ท่าอ้งโตยอ้ง ท่าม้วนไล่ศอก ท่าม้วนใต้ศอก ท่าขยุ้มไหม สางฟ้อนอ้อมหัว หรือค้อมขึ้นค้อมลงท่าเกี้ยวเกล้าปกง่อน ท่าผี เป็นต้น

ผู้วิจัยได้ทำการจัดลำดับกระบวนท่าฟ้อนเชิงจากรูปแบบการเขียนของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ให้เป็นลำดับดังนี้ 1. บิดบัวบาน 2.สางฟ้อน 3.ไสเท้า 4.ตบบ่าผาบสั้น 5.กำสาม 6.เกี้ยวเกล้า 7.ท่าล่อ 8.เกี้ยวเกล้า 9.ไสเท้า 10.ตบบ่าผาบสั้น 11.กำสาม 12.ผายมือ 13.ตบบ่าผาบยาว 14.เกี้ยวเกล้า 15.กระโดดปัดสันขาล่อ 16.ตบบ่าผาบยาว 17.เกี้ยวเกล้า 18.สางฟ้อนไหว้จบ ในการเขียนกระบวนท่าฟ้อนของสำนักแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ จะเป็นชื่อเฉพาะหรือศัพท์เทคนิคในกลุ่มสายสกุลที่ใช้ในการถ่ายทอดและสื่อสารกระบวนท่าฟ้อนจึงทำให้ผู้ที่ไม่ได้ศึกษาไม่สามารถเข้าใจในคำศัพท์เฉพาะเหล่านั้น การแต่งกายเป็นชุดหม้อห้อม หรือ ชุดพื้นเมืองที่มีความเหมาะสมกับการฟ้อน ดนตรีที่ใช้ประกอบใช้วงกลองสิ้งหม้อง กลองก้นยาว กลองสะบัดชัย หรือ กลองมองเชิง ก็ได้

5.1.3 ฟ้อนดาบ

ฟ้อนดาบ จัดอยู่ในรูปแบบของฟ้อนเชิงประกอบอาวุธ คือ ดาบ หรือเรียกว่าเชิงดาบ การแสดงแบบตามอย่างสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เป็นการฟ้อนประกอบวงปี่พาทย์ล้านนาที่พ่อครูโม ใจสม นำเอาเพลงมวยมาบรรเลงรูปแบบการฟ้อนเริ่มตั้งแต่กระบวนท่านั่งฟ้อนนำเอาท่าไหว้แบบการฟ้อนสาวไหมมาเป็นท่าเริ่มต้น แต่ในกระบวนท่าบิดบัวบานใช้รูปแบบวนเป็นวงกลม จากซ้ายลงด้านล่าง วนมาทางด้านขวา สู่ด้านบน อยู่ด้านหน้าของผู้ฟ้อนจำนวน 3 รอบ จากนั้นถึงเป็นการจับดาบฟ้อนด้วยกระบวนท่าฟ้อนดาบโดยมีลำดับดังนี้ *ท่านั่ง* 1) เทพพนม 2) บิดบัวบาน 3) เกี้ยวเกล้า *ท่ายืน* จับดาบต่อด้วยท่า 4) บิดบัวบาน 5) เกี้ยวเกล้า ต่อด้วยท่าไป่ดาบ 6) กวักดาบ ซ้าย-ขวา-ด้านหน้า 7) แทงบ่วง 8) ไขว้ดาบ ซ้าย-ขวา-ด้านหน้า 9) สนส้น 10) พันปลายดาบ 11) ลอยลำดาบ 12) กระโดดและพันปลายดาบ 13) ควงดาบซ้าย ขวา และควงดาบ 2 ข้าง 14) บิดบัวบาน ไหว้ตอนจบ

กระบวนท่าฟ้อนดาบแบ่งเป็นการฟ้อนรำเพื่อแสดงความสามารถของผู้ฟ้อนคนเดียว จัดอยู่ในประเภทรำเดี่ยว และแสดงในรูปแบบการฟ้อนคู่ แสดงออกในรูปแบบการต่อสู้ โดยเสริมท่าต่อสู้จากกระบวนท่าฟ้อนเริ่มต้น การฟ้อนรูปแบบต่อสู้ผู้ฟ้อนจะต้องฝึกฝนในการต่อสู้ให้เกิดความชำนาญ เดิมใช้ดาบจริงที่ทำมาจากโลหะใช้สำหรับการแสดงต่อสู้สามารถเกิดอุบัติเหตุขึ้นได้ทุกเวลาหากทั้งสองคนฝึกฝนการแสดงไม่เพียงพอ ท่าฟ้อนต่อสู้ได้แก่ ฟันดาบเดี่ยวบน-ล่าง กระโดดฟันคู่ต่อสู้ต่อด้วยท่าฟันคู่บนล่าง ท่าฟันดาบเดี่ยว ท่าฟันดาบคู่บนล่าง ท่าต่อสู้กับหอกด้วยท่ากวาดลาน เป็นต้น

การฟ้อนดาบสามารถฟ้อนเข้ากับเครื่องดนตรีคือ กลองสิ้งหม้อง กลองก้นยาว หรือกลองมองเชิง การแต่งกายแต่งกายด้วยชุดหม้อห้อมหรือชุดที่มีความเหมาะสมกับการฟ้อนของผู้ชาย

5.2 การแสดงความสัมพันธ์ของกระบวนท่าฟ้อนระหว่างฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ ผู้วิจัย ได้ใช้การเปรียบเทียบกระบวนท่าฟ้อนของทั้ง 3 ประเภท (สาวไหม ดาบ เชิง) ด้วยการเขียนบรรยาย เทียบตาราง นำเอาฟ้อนสาวไหมเป็นกระบวนท่าฟ้อนตั้งต้นเนื่องจากการฟ้อนดังกล่าวได้เรียงลำดับท่าฟ้อนอย่างชัดเจน ประเด็นต่อมากระบวนท่าฟ้อนสาวไหมได้รับการบูรณาการท่าฟ้อนมาอีกระดับขั้นจากฟ้อนเชิงและฟ้อนดาบ แสดงดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบ ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ

ลำดับที่	กระบวนท่าฟ้อนสาวไหม	กระบวนท่าฟ้อนเชิง	กระบวนท่าฟ้อนดาบ
	ท่านั่ง	ท่ายืน	ท่านั่ง
1	ท่าไหว้ นั่งในท่าเทพบุตร หรือ ท่าเทพพนม ไหว้ระดับอก เอนตัวไปทางขวา แยกมือสองข้างจีบกางออกในลักษณะสามเหลี่ยมระดับเข่า คว่ำจีบสองข้างพร้อมกับเปลี่ยนเอียงตัวมาทางด้านซ้าย ยกจีบสองข้างขึ้นมาปล่อยจีบในระดับสายตา จากนั้นพนมโดยให้หัวมือหัวแม่มือระดับจมูก	ไหว้ ยืนย่อเล็กน้อง ตบมือด้านหน้า ไหว้ ต่อด้วยท่าสางฟ้อน	ไหว้ นั่งในท่าเทพบุตร หรือ ท่าเทพพนม ไหว้ระดับอก เอนตัวไปทางขวา แยกมือสองข้างจีบกางออกในลักษณะ สามเหลี่ยมระดับเข่า คว่ำจีบสองข้างพร้อมกับเปลี่ยนเอียงตัวมาทางด้านซ้าย ยกจีบสองข้างขึ้นมาปล่อยจีบในระดับสายตา จากนั้นพนมมือโดยให้หัวแม่มืออยู่ในระดับจมูก
2	ท่าบิดบัวบาน ข้อมือสองข้างยกด้านหน้าระดับคาง งอแขนเล็กน้อย เอนตัวไปด้านหน้าด้านขวา พร้อมกับจีบมือด้านขวาไว้ด้านล่างในลักษณะตะแคงขวา มือซ้ายแบหันฝ่ามือออกจากลำตัว หลังจากนั้นทำสลับข้างมาทางด้านซ้ายในลักษณะเดียวกัน ทำสลับกันจำนวน 5 ครั้ง โดยมือสองข้างยังอยู่ระดับเดิม	บิดบัวบาน ข้อมือสองข้างยกด้านหน้าระดับคาง งอแขนเล็กน้อย บิดบัวบานโดยเอาข้อมือชิดติดกัน ค้อมตัวไปด้านหน้า พร้อมกับเดินตามจังหวะเพลงจำนวน ครึ่งรอบ	บิดบัวบาน มือสองข้างเริ่มบิดบัวบานรอบข้อมือ โดยเริ่มจากระดับคาง วนมาทางด้านซ้าย วนลงด้านล่างหันหน้ามาหน้าเวที วนทางด้านขวายกมืออยู่ในระดับไหล่ แล้ววนกลับมาด้านหน้ามือสองข้างอยู่ระดับหน้าผาก นั่งบนส้นเท้ายกเข่าซ้ายขึ้นสูงกว่าเข่าซ้ายเมื่อหมุนมาทางด้านซ้าย เมื่อหมุนเข่ามาด้านหน้าเข่าสองข้างอยู่ระดับเดียวกัน ยกเข่าขวาสูงกว่าเข่าซ้ายเมื่อหันหน้ามาทางด้านขวา
3	ท่าพญาครุฑบิน แยกมือสองข้างจีบกางออกในลักษณะ สามเหลี่ยมระดับเข่า คว่ำจีบสองข้างพร้อมกับเปลี่ยนเอียงตัวมาทางด้านซ้าย ยกจีบสองข้างขึ้นมาปล่อยจีบในระดับคิ้ว	ค้อมบน ต่อจากท่าบิดบัวบานหน้าแข้งด้านซ้ายทิ้งไหมโดยจีบหรือขยุ้มมือ 2 ข้างตรงหน้าแข้ง แล้วดึงออกทั้งสองข้างจากนั้นปล่อยจีบหรือปล่อยมือออกในลักษณะของการทิ้งออกไป ต่อด้วยท่าค้อมบนค้อมล่าง ปล่อยมือสองข้างในลักษณะแบเหนือศีรษะ แล้ววาดมือด้านข้างลงมาด้านหลังต่อด้วยท่าค้อมล่าง	-

ลำดับที่	กระบวนท่าฟ้อนสาวไหม	กระบวนท่าฟ้อนเชิง	กระบวนท่าฟ้อนดาบ
	ท่ายืน	ท่ายืน	ท่ายืน
4	ท่าสาวไหมช่วงยาว จีบหงายมือขวาระดับอก หรือ ลิ้นปี่ มือซ้ายจีบหงายแล้วตะแคงวาดมือมาปล่อยจีบในลักษณะแบมือออกจากลำตัวระดับหน้าผาก แล้ววาดมือซ้ายมาจีบหน้าอก วาดมือขวาจีบหงายแล้วตะแคงวาดมือมาปล่อยจีบในลักษณะแบมือออกจากลำตัวระดับหน้าผาก ทำซ้ำ 3 รอบ	ท่าเกี้ยวเกล้า มือซ้ายหงายด้านหน้าระดับอก มือขวาอยู่ด้านบนศีรษะ เคลื่อนมือซ้ายในลักษณะหงายไปด้านหลังอ้อมศีรษะมาด้านหน้า เคลื่อนมือซ้ายผ่านหน้าผาก จมูก คาง มือขวาเคลื่อนจากด้านบนศีรษะมาทางด้านขวามือวาดมาหน้าอก จากนั้นคว่ำมือขวา เคลื่อนผ่านหน้าขึ้นไปด้านบนศีรษะ ตัดกับมือซ้ายตรงหน้าอก	เกี้ยวเกล้า มือสองข้างจับดาบ มือซ้ายหงายด้านหน้าระดับอก มือขวาอยู่ด้านบนศีรษะ เคลื่อนมือซ้ายในลักษณะหงายไปด้านหลัง อ้อมศีรษะมาด้านหน้า เคลื่อนมือซ้ายผ่านหน้าผาก จมูก คาง มือขวาเคลื่อนจากด้านบนศีรษะมาทางด้านขวามือวาดมาหน้าอก จากนั้นคว่ำมือขวา เคลื่อนผ่านหน้าขึ้นไปด้านบนศีรษะ ตัดกับมือซ้ายตรงหน้าอก
5	ท่าม้วนไหมซ้าย – ขวา จีบหงายมือขวาบนเข่าซ้าย มือซ้ายจีบวนมือขวาที่หงายอยู่ 3 รอบ แล้วดึงมือซ้ายขึ้น วาดลงมาจีบบนมือขวาที่หงายอยู่แล้วดึงข้ามศีรษะปล่อยจีบด้านข้างลำตัว 45 องศา ปฏิบัติด้านขวาสลับข้างกับข้างซ้าย	-	ท่ากวักดาบ ซ้าย-ขวา ยกขาขวา มือสองข้างที่ถือดาบอยู่ในลักษณะไขว้ลงปลายดาบชี้ลงพื้น แล้วเคลื่อนที่มาด้านบนศีรษะแยกดาบสองข้างออกด้านข้างในลักษณะของปลายดาบตั้งขึ้น ทำด้านขวาในรูปแบบด้านซ้าย
6	ท่าตากฝ้าย จีบมือสองข้างคว่ำระดับเข่าที่นั่งอยู่ศีรษะเอียงซ้าย ดึงมือสองข้างปล่อยในลักษณะหงายมือเอียงศีรษะทางขวา จีบหงายมือซ้ายระดับเอว วาดมือมาจีบบนจีบมือซ้าย แล้วดึงทิ้งข้างลำตัวขวา เป็นท่าฟ้อนที่แม่ครูบัวเรียวสร้างสรรค์ขึ้นในปี 2544	-	-
	ท่ายืน	ท่ายืน	ท่ายืน
7	ท่าม้วนไหมใต้เข่า ซ้าย-ขวา ยกเข่าซ้ายมาด้านหน้าใน จีบมือขวามใต้เข่าซ้าย ย่อเข่าขวาเล็กน้อย ม้วนจีบซ้ายรอบจีบขวาจำนวน 3 รอบ หงายจีบ2 ข้างคล้องไหมระดับเข่าและเท้า จากนั้นดึงไหมจากหน้าแข้งผ่านหน้าแยกออกระดับ	บิดบัวบานหน้าแข้ง ซ้าย ขวา ยกเข่าซ้ายมาด้านหน้าในลักษณะตะแคงเท้า ย่อเข่าขวาเล็กน้อยมือสองข้างบิดบัวบานระดับหน้าแข้ง จำนวน 3 รอบ จากนั้นฉีกไหมจากหน้า	ท่ากวักดาบหน้าแข้ง ยกขาขวามาด้านหน้า วาดดาบสองข้างไขว้กันด้านหน้าแข้งขวากวักเข้าหาตัวเอง แล้วแยกมือสองข้างออกข้างลำตัว

ลำดับที่	กระบวนท่าฟ้อนสาวไหม	กระบวนท่าฟ้อนเชิง	กระบวนท่าฟ้อนดาบ
	เหนือศีรษะ ทิ้งข้างลำตัว	แข้ง ผ่านหน้าแยกออกระดับเหนือศีรษะ วาดมือไปด้านข้างในลักษณะของขยุ้มมือลักษณะหงาย	
8	ท่าม้วนไหมใต้ศอก มืออยู่ในลักษณะจีบทั้งสองข้าง เริ่มจากตั้งมือซ้ายในลักษณะหงายมืออยู่ในระดับคิ้ว มือขวาคว่ำอยู่ใต้ศอกซ้าย ม้วนมือขวามาระดับอก วาดมือซ้ายไปด้านหน้า สอดมือขวามาระดับคาง แล้วคว่ำมือซ้ายอยู่ใต้มือขวาทำสลับกันอย่างต่อเนื่อง	ท่าม้วนใต้ศอก มืออยู่ในลักษณะแบเป็นอุ้งมือ เริ่มจากตั้งมือซ้ายในลักษณะหงายมืออยู่ในระดับคิ้ว มือขวาคว่ำอยู่ใต้ศอกซ้าย ม้วนมือขวามาระดับอก วาดมือซ้ายไปด้านหน้า สอดมือขวามาระดับคาง แล้วคว่ำมือซ้ายอยู่ใต้มือขวาทำสลับกันอย่างต่อเนื่อง	แทงบ่วง มือถือดาบ เริ่มจากตั้งมือซ้ายในลักษณะหงายมืออยู่ในระดับคิ้ว มือขวาคว่ำอยู่ใต้ศอกซ้าย ม้วนมือขวามาระดับอก วาดมือซ้ายไปด้านหน้า สอดมือขวามาระดับคาง แล้วคว่ำมือซ้ายอยู่ใต้มือขวาทำสลับกันอย่างต่อเนื่อง
9	ท่าพุ่งหลอดไหม มืออยู่ในลักษณะจีบทำมือซ้ายหงายโดยเอานิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ติดกันเป็นลักษณะวงกลม อยู่ในระดับสายตา มือขวาทำเป็นวงกลมเหมือนมือซ้าย อยู่ระดับแง่ศีรษะ พุ่งไปยังรูของมือขวาที่หงายอยู่จากนั้นปล่อยมือขวาในลักษณะของพุ่งกระสวย	ท่าผ็อกไหม ทำมือซ้ายหงายโดยเอานิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ติดกันเป็นลักษณะวงกลม อยู่ในระดับสายตา มือขวาทำเป็นวงกลมเหมือนมือซ้าย อยู่ระดับแง่ศีรษะ พุ่งไปยังรูของมือขวาที่หงายอยู่จากนั้นปล่อยมือขวาในลักษณะของพุ่งกระสวย	-
10	ท่าสาวไหมรอบตัว เริ่มจากถอยขาขวาไขว้ขาซ้าย จีบมือขวาด้านข้างลำตัวอยู่ในระดับสะโพก มือซ้ายจีบปล่อยวนรอบมือขวา 3 ครั้ง แยกไหมเป็นเส้นข้างลำตัวทำสลับกัน 3 ครั้ง แล้ว*หมุนตัว* ขาซ้ายไขว้ขาขวา ย่อเข่าสองข้างลงให้เข่าขวาอยู่กึ่งกลางน่องซ้าย จีบมือขวาด้านข้างลำตัวอยู่ในระดับสะโพก มือซ้ายจีบปล่อยวนรอบมือซ้าย 3 ครั้ง แยกไหมเป็นเส้นข้างลำตัวทำสลับกัน 3 ครั้ง แล้วหมุนกลับท่าเดิม	ท่าล่อ เริ่มจากยกขาขวาไขว้ขาซ้าย ย่อเข่าสองข้างลงให้เข่าซ้ายอยู่กึ่งกลางน่องขวา มือสองข้างหงายระดับเหนือศีรษะเอียงตัวและศีรษะซ้าย ปลายนิ้วสองข้างไปทางขวา เอียงตัวและศีรษะขวาปลายนิ้วสองข้างไปทางซ้าย ทำสลับ 3-4 ครั้ง *หมุนตัว* ให้ขาซ้ายไขว้ขาขวา ย่อเข่าสองข้างลงให้เข่าขวาอยู่กึ่งกลางน่องซ้าย มือสองข้างหงายมือระดับเหนือศีรษะเอียงเอียงตัวและ	ไปดาบ คือ การนำดาบข้างซ้ายหรือ ขวา มาแตะกันในระดับสะโพก โดยให้มือข้างหนึ่งอยู่ด้านนอกตามลักษณะของเท้าที่ไขว้กันอยู่ด้านนอก และมือด้านหนึ่งอยู่ด้านในตามลักษณะของเท้าที่อยู่ด้านในเริ่มจากยกขาขวาไขว้ขาซ้าย ย่อเข่าสองข้างลงให้เข่าซ้ายอยู่กึ่งกลางน่องขวา มืออยู่ในลักษณะเกี้ยวเกล้าวาดนำดาบมาแตะกันให้ปลายดาบข้างขวาอยู่ระดับสะโพกด้านหลัง *หมุนตัว* ไปทางด้านซ้ายมือขวาเกี้ยวเกล้าอ้อมศีรษะนำดาบ

ลำดับที่	กระบวนท่าฟ้อนสาวไหม	กระบวนท่าฟ้อนเชิง	กระบวนท่าฟ้อนดาบ
		ศีรษะขวา ปลายนิ้วสองข้างไปทางซ้าย เอียงตัวและศีรษะขวาปลายนิ้วสองข้างไปทางขวา ทำสลับ 3-4 ครั้ง แล้วหมุนกลับท่าเดิม	มาแตะกันให้ปลายดาบข้างซ้ายอยู่ระดับสะโพกด้านหลัง หมุนตัวกลับหน้าเดิม
11	ท่าคลี่ปมไหม มือสองข้างจีบคว่ำอยู่ด้านหน้า วนมือเป็นวงกลม แล้วแยกออก สลับมือสองข้าง 3 รอบ รอบที่สามแยกออกในลักษณะสางจากกึ่งกลางลำตัว ผ่านจมูก ฉีกออกเหนือศีรษะ แล้วทิ้งมือสองข้างลงด้านข้างลำตัว	-	ท่าไหว้ดาบ ใช้ปลายดาบทั้งสองข้างแตะกันในลักษณะไขว้ปลายดาบชี้ลงพื้นแล้วสางออกจากกึ่งกลางลำตัว เหนือศีรษะ แล้วแยกออก
	ท่านั่ง	-	-
12	ท่าปูเป็นผืนผ้า จีบหงายมือสองข้างระดับเอว จากนั้นดีขึ้นเอียงศีรษะตรงข้ามมือสูง แล้วปล่อยมือสองข้างในลักษณะคว่ำฝ่ามือ โน้มตัวไปด้านหน้า ทำสลับซ้าย-ขวา จำนวน 3 ครั้ง	-	-
13	ท่าพับผ้า ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าปูเป็นผืนผ้าแต่จีบมือข้างใดข้างหนึ่งอยู่บนแขนอีกข้างที่แบมือในลักษณะคว่ำ ทำสลับซ้าย-ขวา จำนวน 2ครั้ง ท่าพญาครุฑบิน/ไหว้ตอนจบ ปฏิบัติเหมือนพญาครุฑบินตอนเริ่มต้นแต่จบด้วยการพนมมือไหว้	-	-

ที่มา: ผู้วิจัย

การฟ้อนสาวไหม จำนวน 13 ท่า มีต้นแบบมาจากกระบวนท่าฟ้อนเชิง จำนวน 8 ท่า คือท่าที่ 1,2,3,4,7,8,9,10 มีต้นแบบมาจากฟ้อนดาบจำนวน 8 ท่า คือ 1,2,4,5,7,8,10,11 ซึ่งกระบวนท่าดังกล่าวมาจากทั้งฟ้อนดาบและฟ้อนเชิงจำนวน 6 กระบวนท่า คือ 1,2,4,7,8,10 สรุปได้ว่ากระบวนท่าฟ้อนสาวไหม มาจากการฟ้อนเชิงและฟ้อนดาบ และท่าฟ้อนที่สร้างสรรค์โดยแม่ครูบัวเรียว คือ ท่าตากฝ้าย ท่าคลี่ปมไหม ท่าปูเป็นผืนผ้า ท่าพับผ้า การใช้จีบ กระบวนการใช้อวัยวะส่วนเท้าประกอบการฟ้อน ควบคู่กับจินตนาการการทอผ้าของชาวล้านนา ที่เน้นสร้างท่าฟ้อนให้เป็นเส้นลักษณะวงกลมยาวอย่างต่อเนื่อง

5.3 การอภิปรายผล

5.3.1 *รูปแบบการฟ้อน ฟ้อนสาวไหม*จัดอยู่ในการฟ้อนประเภทรำเดี่ยว เหมาะสำหรับการที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว เพื่ออวดความสามารถพิเศษของผู้แสดงที่มีความซับซ้อนในเรื่องกระบวนท่า ใช้พลังมากโดยเฉพาะในส่วนของกล้ามเนื้อขา การใช้ลำตัว เพื่อจัดสรีระของร่างกายให้เป็นเอกภาพกับกระบวนท่าฟ้อน เน้นการใช้แขน มือ สร้างความซับซ้อน วิจิตร ในกระบวนท่าฟ้อน การใช้อารมแสดงออกถึงความชื่นชมยินดีในการทอผ้าให้สวยงาม ภาคภูมิใจ *รูปแบบการฟ้อนเชิงและฟ้อนดาบ* จัดอยู่ในประเภทของการรำเดี่ยว และรำคู่ ซึ่งสามารถ เพื่ออวดความสามารถของนักแสดง ที่มีความเข้มแข็ง และอ่อนช้อย มีความซับซ้อนเรื่องกระบวนท่าฟ้อน ใช้พลังขาในการเคลื่อนไหวร่างกาย ใช้พลังแขน มือ เพื่อให้เกิดพลัง ความเข้มแข็ง อ่อนช้อย เป็นเอกภาพในการฟ้อน การสะท้อนออกของสีหน้าเพื่อความฮึกเหิม และสนุกสาน ซึ่งการฟ้อนดังกล่าวมีความสอดคล้องกับแนวคิดทางด้านนาฏยลักษณ์ ในการจำแนกการฟ้อนของ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อดีตนายกสภาราชบัณฑิต

5.3.2 *ความสัมพันธ์การฟ้อนทางด้านประวัติ พัฒนาการ* ระหว่างการฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ จึงเกิดจากการสร้างสรรค์ ถ่ายทอด ปรับปรุงกระบวนท่าฟ้อน เกิดความเชื่อมโยงท่าฟ้อนสายสกุลพ่อครูโม ใจสม บูรณาการกับจินตนาการในการทอผ้าฝ้ายของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ นอกจากนั้นยังได้รับอิทธิพลทางด้านดนตรีจากการบูรณาการของพ่อครูโม ใจสม คือ วงปี่พาทย์ล้านนา สู่กระบวนท่าฟ้อนสาวไหม จนกลายเป็นเอกลักษณ์การฟ้อนสาวไหมในปัจจุบัน

5.3.3 ความสัมพันธ์กระบวนท่าฟ้อน การฟ้อนทั้ง 3 ประเภท ใช้ความสัมพันธ์ของท่าฟ้อน ปรับปรุงให้มีความเหมาะสม บูรณาการระหว่างการร่ายรำแบบไทยภาคกลาง การใช้จีบในการฟ้อน การจัดกระบวนท่าฟ้อนให้มีความต่อเนื่องด้วยการเชื่อมท่าฟ้อนจากท่าหนึ่งไปอีกท่าฟ้อนหนึ่งอย่างกลมกลืน ซึ่งความต่อเนื่องนี้ใช้ลักษณะของเส้นฝ้ายที่โยงใยเป็นเส้นสาย ถูกจัดระเบียบไม่ให้เกิดความยุ่งเหยิง วุ่นวาย แต่ในขณะเดียวกันใช้ความช้า ความเร็ว และจินตนาการว่าจับเส้นฝ้ายเป็นรูปแบบการฟ้อนของสายสกุล

ในกระบวนท่าฟ้อนสาวไหม ถูกปรับจากความแข็งแกร่งของการฟ้อนดาบและฟ้อนเชิง ให้มีความนุ่มนวล อ่อนโยน มีความเลื้อยของการใช้อวัยวะของร่างกายในการฟ้อนเป็นหลัก มีความสอดคล้องกับความเป็นมาและการถ่ายทอดการฟ้อนสาวไหมสายสกุลช่างฟ้อนนางบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ในการศึกษากระบวนท่าฟ้อนสาวไหม ของแม่ครูบัวเรียว ที่ได้รับการสืบทอดมาจากบิดาในกลุ่มของสายตระกูล และทำการปรับปรุงให้มีความสวยงามโดยนำความรู้จากฝ่ายอุปถัมภ์ คือ สายของพ่อครูโม ใจสม ให้มีความสวยงามในรูปแบบการฟ้อนของผู้หญิงชาวล้านนา (ภูดิท ศิริวัฒนกุล, 2565)

5.3.4 *องค์ประกอบด้านดนตรี* ฟ้อนสาวไหม ถูกสร้างดนตรี และบรรจุเพลงขึ้นใหม่ ในอัตราเพลง 2 ชั้น ด้วยเครื่องดนตรีวงปี่พาทย์ล้านนา ที่พ่อครูโม เป็นผู้บรรจุเพลงสาวไหมให้กับแม่ครูบัวเรียว ซึ่งเดิมใช้เพลงปราสาทไหว หรือเพลงแหย่งที่บรรเลงโดยวงสะล้อ นอกจากนั้นยังพบว่าพ่อครูโม ใจสม ยังให้แม่ครูบัวเรียว และนางจันทร์สม ในการฟ้อนสาวไหมเข้ากับวงกลองสิ้งหม้อง ซึ่งเดิม กลองสิ้งหม้อง ของชาวล้านนาใช้ประกอบการฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง แห่ครัวทาน (เครื่องไทยทาน) และเป็นเครื่องดนตรีประกอบในงานบุญของวัดเป็นหลัก ดังนั้นการฟ้อนสาวไหม ฟ้อนดาบ และฟ้อนเชิงสามารถใช้ดนตรี ร่วมในการแสดงฟ้อนดังกล่าวได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถ ความชำนาญของผู้แสดง ในการปรับกระบวนท่าฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ ประกอบดนตรีในการฟ้อนได้อย่างกลมกลืน

การฟ้อนดาบ ในสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ใช้วงปี่พาทย์ล้านนาบรรเลงเพลงมวย ซึ่งเพลงดังกล่าวเป็นดนตรีอัตรา 2 ชั้น และ 1 ชั้น ในอัตราจังหวะ 1 ชั้นใช้บรรเลงในช่วงของการฟ้อนกระบวนท่าไหว้ บิดบัวบาน ตบมะผาบ ก่อนการจับดาบ เมื่อจับดาบฟ้อนดาบแล้วบรรเลงเพลงลูกกุยโวย หรือ เพลงมวยในท่อนอัตรา 1 ชั้น

5.3.5 *การเพิ่มมูลค่า* การฟ้อนสาวไหม ของแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เป็นการฟ้อนสาวไหมที่สร้างองค์ความรู้ด้านการฟ้อนพื้นบ้านล้านนาที่สะท้อนมาจากการฟ้อนดาบ ฟ้อนเชิง สร้างรายจากการแสดงในงานประเพณีตามโอกาสต่างๆ รวมถึงงานขันโตก ในรูปแบบของวัฒนธรรมช่างฟ้อนพื้นบ้านล้านนาดั้งเดิมสู่การสร้างรายได้ให้กับครอบครัว ชุมชน และสังคม

ซึ่งมีความสอดคล้องกับ งานวิจัยของ สุธีรา อะทะวงษา ในการสืบทอดวัฒนธรรมการฟ้อนสาวไหม และแนวทางการพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการตลาดเพื่อสังคม ในการสร้างกลุ่มช่างฟ้อนศรีเวียง ตำบลเวียงชัย อำเภอเวียงชัย จังหวัดเชียงราย ที่อนุรักษ์ภูมิปัญญา สร้างรายได้ สร้างเครือข่าย และสร้างความสามัคคีให้กับชุมชน (สุธีรา อะทะวงษา, 2560)

6. สรุปผลการวิจัย

กระบวนท่าฟ้อนสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ได้ได้รับการถ่ายทอดการฟ้อนมาจาก 2 สายสกุล คือ 1. สายสกุลช่างฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบิดา โดยมีพ่อครูปวน คำมาแดง เป็นต้นสายสกุล 2. สายสกุลช่างฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพ่อครูโม ใจสม ที่รับอิทธิพลการฟ้อนแบบภาคกลาง จนเกิดเป็นการฟ้อนสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เผยแพร่สู่ลูกศิษย์ในปัจจุบัน

ฟ้อนเชิง เป็นฟ้อนที่เป็นพื้นฐานของการฟ้อนดาบ และฟ้อนสาวไหม ซึ่งเป็นการจัดระเบียบร่างกายของการฟ้อนสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ นอกจากนั้นยังสามารถสร้างความกลมกลืนเป็นเอกลักษณ์ระหว่างฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ

ฟ้อนดาบ เป็นฟ้อนที่จัดอยู่ในรูปแบบการแสดงในการต่อสู้ มีความอ่อนช้อย แต่แฝงความห้าวหาญ จัดอยู่ในกลุ่มประเภทฟ้อนเชิง สามารถแสดงเข้ากับวงดนตรีทั้งกลองสิ้งหม้อง กลองก้นยาว และที่เป็นเอกลักษณ์การฟ้อนของสายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ คือการฟ้อนเข้ากับวงปี่พาทย์ล้านนาในการบรรเลงเพลงมวย

ฟ้อนสาวไหม เป็นฟ้อนที่จินตนาการมากจากการทอผ้าฝ้ายของชาวล้านนา โดยรูปแบบการฟ้อนได้ปรับปรุงมาจากกระบวนท่าฟ้อนเชิง และฟ้อนดาบ แต่ปรับประบวนท่าฟ้อนให้เป็นฟ้อนสาวไหมในรูปแบบสรีระการฟ้อนของผู้หญิง ได้แก่ ท่าสาวไหมช่วงยาวใช้รูปแบบท่าเกี้ยวเกล้ามาปรับปรุง ท่าสาวไหมรอบตัวปรับมาจากรูปแบบท่าล่อ เป็นต้น

ตารางที่ 2 สรุปโครงสร้างของการฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิง ฟ้อนดาบ ดังนี้

การแบ่งสัดส่วนของการฟ้อน	***ฟ้อนสาวไหม***	***ฟ้อนเชิง***	***ฟ้อนดาบ***
ส่วนที่ 1 ท่าเริ่มต้น	**ท่านั่ง** ประกอบด้วย ท่าไหว้ ท่าบิดบัวบาน ท่าพญาครุฑบิน ท่าม้วนไหมซ้าย - ขวา ท่าตากฝ้าย	เริ่มต้นจากกระบวนท่าไหว้ในรูปแบบของการยืน และจบกระบวนท่าฟ้อนด้วยท่ายืน	**ท่านั่ง** ประกอบด้วย ท่าไหว้ ท่าบิดบัวบาน
ส่วนที่ 2 ท่าดำเนินเรื่อง	**ท่ายืน** ท่าม้วนไหมใต้เข่า ซ้าย - ขวา ท่าม้วนไหมใต้ศอก ท่าพุ่งหลอดไหม ท่าสาวไหมรอบตัว ท่าคลี่ปมไหม		**ท่ายืน** ท่าตบมะผาบ ท่าเกี้ยวเกล้า ท่ากวักดาบ ท่าแทงบ่วง ท่าไขว้ดาบ ท่าลอยลำดาบ ท่ากระโดดพันปลายดาบ ท่าสนส้น ท่าพันปลายดาบ ท่าควงดาบ
ส่วนที่ 3 ท่าจบ	ท่านั่งตอนจบ ท่าปูเป็นผืนผ้า ท่าพับผ้า ท่าพญาครุฑบินไหว้ตอนจบ		ท่าบิดบัวบานไหว้ตอนจบ

ที่มา : ผู้วิจัย

ดังนั้น การฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเชิงและฟ้อนดาบ สายสกุลช่างฟ้อนแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ จึงมีความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์ พัฒนาการ กระบวนท่าฟ้อนที่มีความเชื่อมโยงกัน และเกี่ยวข้องกับจินตนาการในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนอย่างมีเอกภาพ

7. บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2559). ศิลปินแห่งชาติพุทธศักราช 2559. เอกสารวิชาการหออัครศิลปิน กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ลำดับที่ 1/2560, 234-253.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล, (2542). มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์ และศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) ชุดสารานุกรมวัฒนธรรมไทย 4 ภาค ฉบับภาคเหนือ, 388-389.

บัวเรียว รัตนมณีภรณ์, สัมภาษณ์ 15 เมษายน 2565

บัวเรียว รัตนมณีภรณ์, สัมภาษณ์ 25 มิถุนายน 2565

ภูดิท ศิริวัฒนกุล และจินตนา สายทองคำ. (2565). ความเป็นมาและการถ่ายทอดฟ้อนสาวไหมสายสกุลช่างฟ้อน นางบัวเรียว รัตนมณีภรณ์. Journal of Language, Region and Culture. Vol.11 No.2 July-December 2022, 142-161

รัตนะ ตาแปง. (2555). การศึกษาอัตชีวประวัติบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ช่างฟ้อนล้านนา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา. เชียงราย: มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง.

รัตนะ ตาแปง อิงอร จุลทรัพย์ และสุดาพร นิ่มขำ. (2565). พิธีไหว้ครูนาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนา กรณีศึกษา แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ วารสารข่วงผญา ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - มิถุนายน 2565. มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 20-47

สนั่น ธรรมธิ. (2551). นาฏดุริยการล้านนา - ฟ้อนสาวไหม. สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สืบค้นเมื่อ 13 พฤษภาคม 2566 ที่มา: http://www.openbase.in.th/node/6942

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุเทพ แสนมงคล. (2537). อิทธิพลของ “เชิง” ที่มีต่อฟ้อนในล้านนา : แนวคิดรวบยอด, ฟ้อนเชิง: อิทธิพลที่มีต่อฟ้อนในล้านนา,ชมรมพื้นบ้านล้านนา สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เชียงใหม่, โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 68-71.

สุธีรา อะทะวงษา. (2560). การสืบทอดวัฒนธรรมการฟ้อนสาวไหมและแนวทางการพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์การบริการการตลาดเพื่อสังคม. วารสารสมาคมนักวิจัย ปีที่ 22 ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน 2560, 137-149

อมรา กล่ำเจริญ. (2542). สุนทรียนาฏศิลป์ไทย. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียน สโตร์, 1-3.

กำเมือง: ภาษา สังคมและการเปลี่ยนแปลง

Kam Muang: Local language, Society and Changes

กมลาศ สาลี สุกัณศีล

หลักสูตรการพัฒนาชุมชน คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

Community Development Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Chiang Mai Rajabhat University

บทคัดย่อ

ความเสื่อมและความสูญหายของภาษาถิ่น ไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่แต่ในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมางานศึกษาวิจัยเรื่องกำเมืองซึ่งเป็นภาษาเฉพาะและภาษาถิ่นของคนเมืองในภาคเหนือตอนบนชี้ให้เห็นถึงมุมมองและประเด็นน่าพิจารณาที่เกี่ยวกับพลวัตการเปลี่ยนแปลงของกำเมืองในบริบทการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว ซับซ้อนและหลากหลายพอสมควร บทความนี้มีเป้าหมายที่จะสำรวจงานวิจัยและประเด็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับกำเมืองในบริบทการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ เพื่อจะได้ทำความเข้าใจและประเมินสถานะของกำเมืองในปัจจุบันและในอนาคตได้ดีขึ้น

คำสำคัญ: กำเมือง, ภาษาถิ่น, การเปลี่ยนแปลง

Abstract

The decline and disappearance of a local dialect is nothing new, including Kam Muang, a local dialect of Upper Northern Thailand. In the last two decades academic, however, quite a few academic works on Kam Muang indicate a rather dynamic and complex pattern of shift and change of Kam Muang in a rapidly changing social and economic context. This article is intended to explore key issues and findings in these studies with aim in to critically evaluate and understand the present status of Kam Muang and its prospect in the future

Keywords: Kam Muang, local dialect, change

1.บทนำ

เมื่อ 30 ปีที่แล้วมีนักวิชาการมีชื่อได้ตั้งข้อสังเกตถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับการใช้ภาษาถิ่นในภาคเหนือด้วยข้อความง่าย ๆ และชวนคิดว่า "ป้อก่อเมือง แม่ก่อเมือง ลูกอู้เมืองบ่อจ้าง" `(ธเนศวร์ เจริญเมือง 2536) และในปี 2560 ในบทความชื่อ *ไว้อาลัยคำเมือง: การตายอย่างช้าๆ ของภาษา* นักวิชาการคนเดียวกันก็ให้ความเห็นไว้อีกว่า "ผมว่าภาษาคำเมืองอาจจะหมดภายใน 30 ถึง 50 ปีข้างหน้านี้ ไม่เหลือแล้วอย่างแน่นอนผมยืนยันได้ การล่มสลายของวัฒนธรรมมันชัดเจนมาก" (Pim and Prateepkoh 2017) งานวิจัยพลวัต การปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงภาษาหลากหลายบริเวณชายแดนภาคเหนือก็ให้ข้อสรุปคล้าย ๆ กันเมื่อผู้เขียนให้ความเห็นถึงสถานะของกำเมืองในฐานะภาษาถิ่นในหมู่บ้านหลาย ๆ แห่งในพื้นที่ว่า "ภาษาถิ่น (กำเมือง) จะหายไปอย่างแน่นอน คำถามก็คือ เมื่อไหร่จะหายไปละ คำตอบก็คือ หายไปตั้งแต่ตอนนี้เลย หายไปเรื่อย ๆ ช้าๆ และแน่ ๆ" (Simme 2003: 381)

ความเสื่อมและความสูญหายของภาษาถิ่น ไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่ แต่ในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมางานศึกษาวิจัยเรื่องกำเมืองซึ่งเป็นภาษาเฉพาะและภาษาถิ่นของคนเมืองในภาคเหนือตอนบนชี้ให้เห็นถึงมุมมองและประเด็นน่าพิจารณาที่เกี่ยวกับพลวัตการเปลี่ยนแปลงของกำเมืองในบริบทการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว ซับซ้อนและหลากหลายพอสมควร บทความนี้มีเป้าหมายที่จะสำรวจงานวิจัยและประเด็นการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับกำเมืองในบริบทการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ เพื่อจะได้ทำความเข้าใจและประเมินสถานะของกำเมืองในปัจจุบันและในอนาคตได้ดีขึ้น ในบทความนี้ผู้เขียนจะแยกประเด็นพิจารณาออกเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

2.ประเด็นพิจารณา

2.1 ภาคเหนือในบริบทการเปลี่ยนแปลง

เป็นที่รับรู้และเข้าใจกันในวงกว้างว่าการรวมล้านนาเข้ากับศูนย์กลางอำนาจสยาม การสถาปนาความเป็นชาติและการบังคับใช้ภาษาไทยเป็นภาษาราชการและภาษาหลักในการสื่อสาร ส่งผลกระทบต่อชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมประเพณี รวมทั้งภาษาถิ่นทั้งภาษาพูด (กำเมือง) และภาษาเขียน (ตั๋วเมือง ตั๋วธัมม์) ของคนเมืองในภาคเหนือตอนบนอย่างกว้างขวาง แม้ในระยะแรกผลกระทบจะกระจุกอยู่ในตัวเมืองใหญ่ เช่นเชียงใหม่ แต่ก็ค่อย ๆ กระจายออกไปในพื้นที่อื่นๆ ในที่สุด หลังการขยายเส้นทางรถไฟถึงหัวเมืองฝ่ายเหนือ การส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยรัฐบาลก็ได้เริ่มขึ้นพร้อมกับการลงทุนพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานและการคมนาคมอื่นๆ ในช่วงหลังปี 2510 ส่งผลให้จำนวนนักท่องเที่ยวเพิ่มมากขึ้นในหลายทศวรรษต่อมา

จำนวนนักท่องเที่ยวที่มาเชียงใหม่มีจำนวนเพิ่มมากขึ้น การเติบโตและการขยายตัวเศรษฐกิจประเทศในช่วงหลังปี 2530 ทำให้เชียงใหม่เป็นเป้าหมายการลงทุนจากนักธุรกิจทั้งในและต่างประเทศ เกิดการแข่งขันระหว่างนักลงทุนท้องถิ่นและต่างถิ่น ทำให้ราคาที่ดินสูงขึ้น โครงการบ้านจัดสรรและการก่อสร้างตึกอาคารพาณิชย์ขนาดใหญ่ขยายตัวมากขึ้น การขยายตัวของย่านธุรกิจทันสมัยและสำคัญแห่งหนึ่งของเชียงใหม่อย่างถนนนิมมานเหมินท์ ก็เริ่มต้นในช่วงนี้ ในปี 2535 มีการก่อสร้างศูนย์การค้าทันสมัยขนาดใหญ่ 2 แห่งคือ กาดสวนแก้วและแอร์พอร์ตพลาสซ่าและในปี 2539 มีการจัดงานเฉลิมฉลองเมืองเชียงใหม่ครบรอบ 700 ปีซึ่งเป็นงานปลุกกระแสความสนใจในประวัติศาสตร์ล้านนาให้มากขึ้น เป็นที่น่าสังเกตว่างานของธเนศวร์ เจริญเมือง ที่เรียกร้องให้คนเมืองหันมาสนใจตัวตนคนเมือง โดยเฉพาะการใช้และการพูดกำเมืองเกิดขึ้นในช่วงหลังปี 2530 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เชียงใหม่กำลังเผชิญและเป็นส่วนหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจและสังคม พร้อมทั้งการรุกของทุนและกลุ่มธุรกิจต่างๆ นอกพื้นที่อย่างเข้มข้นนี้เอง

หลังปี 2540 วิกฤติเศรษฐกิจและการลดค่าเงินบาททำให้ธุรกิจท่องเที่ยวขยายตัวมากขึ้น มีนักท่องเที่ยว 2.7 ล้านคนมาเที่ยวเชียงใหม่ ในจำนวนนี้ 1.7 ล้านคนเป็นนักท่องเที่ยวในประเทศ อีก 1 ล้านคนเป็นนักท่องเที่ยวต่างประเทศ การส่งเสริมและสนับสนุนการท่องเที่ยวในฐานะเป็นแหล่งรายได้สำคัญของรัฐอย่างจริงจังเกิดขึ้นควบคู่ไปกับปรับเปลี่ยนนโยบายการศึกษาใหม่ ๆ โดยเฉพาะการออก พรบ.การศึกษาแห่งชาติในปี 2542 และพรบ.การศึกษาภาคบังคับ 2544 ซึ่งมีเรื่องของการส่งเสริมสนับสนุนภูมิปัญญาท้องถิ่นอันรวมไปถึงการยอมให้ใช้ภาษาถิ่นในโรงเรียนและการจัดการเรียนการสอนที่เกี่ยวกับศิลปะงานฝีมือและภาษาถิ่น รวมทั้งการเรียนภาษาเขียนล้านนา หรือตั๋วเมืองด้วย

ในช่วงปี 2545-2546 มีการก่อสร้างโรงแรมหรูเพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยวในเมืองใหญ่ ๆ (เช่น โรงแรมแมนดาริน โรงแรมโอเรียนเต็ล สยาม รีสอร์ท โรงแรมดาราเทวี เป็นต้น) รวมทั้งโรงแรมและสถานที่พักผ่อนแบบบูติคและธุรกิจงานฝีมือขนาดกลางและขนาดเล็กอีกมาก ในปี 2547 มีการสำรวจพบว่าในเชียงใหม่มีร้านอาหารจานด่วนเครือข่ายธุรกิจข้ามชาติ เช่น เคเอฟซี แมคโดนัล เบอร์เกอร์คิง ถึง 22 แห่งในเชียงใหม่ ร้านเหล่านี้มีลูกค้าส่วนใหญ่อยู่ในวัย ระหว่าง 15-20 ปี ในปี 2548 ถนนบางสายในเชียงใหม่มีป้ายชื่อและป้ายบอกทาง 3 ภาษา คือ ภาษาไทย กำเมืองและภาษาอังกฤษ ทั้งที่ก่อนหน้านั้นในภาคเหนือ หรือเชียงใหม่ ป้ายที่ใช้กำเมืองจะเห็นได้เฉพาะตามวัดวาอารามและสถานที่ท่องเที่ยวบางแห่งเท่านั้น

ในปี 2560 ภาคเหนือตอนบนซึ่งอาจจะพอเทียบเคียงได้กับพื้นที่ที่เคยเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาในอดีตมีขนาดประชากรรวม 5.8 ล้านคนและมีขนาดเศรษฐกิจคิดเป็นมูลค่าผลิตภัณฑ์มวลรวม 636,755 ล้านบาท โดยมีเชียงใหม่เป็นจังหวัดที่มีประชากรและขนาดเศรษฐกิจใหญ่ที่สุด รองลงมาคือจังหวัดเชียงราย ลำปางและลำพูน ตัวเลขปี 2562 ชี้ให้เห็นว่าเศรษฐกิจภาคบริการเป็นมีมูลค่า 392, 692 ล้านบาท หรือคิดเป็นร้อยละ 61 ของเศรษฐกิจโดยรวมของภาค โดยมีเชียงใหม่มีมูลค่าและสัดส่วนภาคบริการสูงสุดเมื่อเทียบกับเศรษฐกิจบริการของภาคเหนือตอนบน (ร้อยละ 46) ขณะที่เชียงรายเป็นอันดับรอง (ร้อยละ 18)

ขนาดเศรษฐกิจภาคบริการที่ใหญ่โต สอดคล้องกับการขยายตัวของธุรกิจการท่องเที่ยวของภาคเหนือตอนบน ดังจะเห็นได้ว่าในปี 2552 มีจำนวนคนมาเที่ยวในพื้นที่ 8.3 ล้านคน ในจำนวนนี้เป็นนักท่องเที่ยวในประเทศ 6.5 ล้านคน นักท่องเที่ยวต่างประเทศ 1.8 ล้านคน สร้างรายได้มากถึง 47,244 ล้านบาท ในอีกเกือบ 10 ปีต่อมา ภาคเหนือตอนบนมีจำนวนนักท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นกว่า 2 เท่าตัว คือเพิ่มเป็น 19.4 ล้านตน แยกเป็นนักท่องเที่ยวในประเทศ 15.2 ล้านคน และนักท่องเที่ยวต่างประเทศ 4.2 ล้านคน ขณะที่มีรายได้จากการท่องเที่ยวเพิ่มเป็น 153,098 ล้านบาทปี 2561

การเติบโตเศรษฐกิจและการท่องเที่ยวในภาคเหนือในช่วงหลายสิบปีที่ผ่าน ส่งผลกระทบชีวิตความเป็นอยู่ สังคมและวัฒนธรรมของคนเมืองอย่างลึกซึ้งและกว้างขวาง ชีวิตและวัฒนธรรมคนเมืองโดยรวมได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของระบบและการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจและสังคมของประเทศและในระดับภูมิภาคและในระดับโลกไปแล้ว แต่การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นไม่ได้ส่งผลกระทบต่อคนเมืองในพื้นที่ต่างๆ อย่างเท่าเทียมกัน คนเมืองในเมืองใหญ่ ๆ เช่นเชียงใหม่และในเชียงรายซึ่งมีเศรษฐกิจขยายตัวสูงกว่า มีคนมาเที่ยวและมีรายได้จากการท่องเที่ยวสูงกว่า (เชียงใหม่และเชียงรายมีจำนวนนักท่องเที่ยวคิดเป็นร้อยละ 56 และร้อยละ 18 ของนักท่องเที่ยวทั้งภาคและมีรายได้จากการท่องเที่ยวร้อยละ 70 และร้อยละ 19 ของรายได้จากการท่องเที่ยวทั้งภาค) ย่อมได้รับผลกระทบ ปัญหาและมีการปรับตัวแตกต่างไปจากคนเมืองในเมืองเล็ก นอกจากนี้เราอาจจะจำเป็นคำนึงถึงองค์ประกอบอื่นๆ เช่น ระดับการพัฒนา ความเป็นเมือง ที่ตั้งและระยะทางจากชายแดนและกลุ่มชาติพันธุ์ในพื้นที่ด้วย

ในบริบทการและสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงสังคมที่เกิดขึ้นในภาคเหนือตอนบนนี้ อะไรเกิดขึ้นกับภาษาถิ่นกำเมืองที่มีประวัติศาสตร์และภาษาเขียนตัวเองมายาวนานและมีคนเมืองที่พูดกำเมืองอยู่ในภาคเหนือตอนบนถึงราว 6 ล้านคน

2.2 กำเมืองในที่สาธารณะ

ขณะที่การเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจในภาคเหนือ ความทันสมัยและการขยายตัวของธุรกิจบริการเพื่อหากำไรทั้งจากทุนต่างถิ่นและทุนในพื้นที่เพื่อตอบสนองกับจำนวนและความสนใจของผู้คนต่างถิ่นต่างที่พากันหลั่งไหลมาเที่ยวเมืองเหนือ ทำให้ปัญญาชนและคนเมืองในหลายพื้นที่วิตกกังวลถึงสถานภาพของภาษาถิ่น หรือกำเมือง โดยเฉพาะการสูญหายของกำเมืองและการใช้กำเมืองในที่สาธารณะ ทั้งที่เป็นผลพวงของการกีดกันและห้ามปรามมิให้พูดและใช้กำเมืองในสถานการณ์และกิจกรรมต่างๆ ในโรงเรียน สถานที่ราชการและการทำธุรกรรมที่เป็นทางการต่างๆ และความจำเป็นต้องใช้ภาษาไทยในการสื่อสารกับคนต่างถิ่นต่างที่มากขึ้น

แต่งานวิจัยหลายชิ้นชี้ให้เห็นว่าในสถานการณ์ที่ภาคเหนือเป็นจุดหมายปลายทางสำคัญของนักท่องเที่ยวทั้งในและต่างประเทศเช่นนี้ แม้ภาษาไทยและภาษาต่างประเทศจะมีความสำคัญมากขึ้น แต่การปรากฏตัวของกำเมืองในพื้นที่สาธารณะกลับเห็นได้ชัดขึ้นเช่นกัน

งานวิจัย 2 ชิ้นที่จะนำมาอภิปรายในหัวข้อนี้เป็นงานวิจัยที่มีการสำรวจศึกษาการใช้กำเมืองตามป้ายชื่อ ป้ายโฆษณา คำประกาศและการใช้กำเมืองในสื่อต่างๆ ในช่วงปี 2545-2555 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ภาคเหนือ โดยเฉพาะเมืองใหญ่ เช่น เชียงใหม่ มีการขยายตัวทางเศรษฐกิจเปิดรับการท่องเที่ยวและมีผู้คนหลั่งไหลมาเที่ยวในในพื้นที่เป็นจำนวนมาก

งานแรกเป็นการศึกษา การใช้กำเมืองและตั๋วเมืองในที่สาธารณะในพื้นที่ 3 จังหวัด คือ เชียงใหม่ ลำปางและลำพูน ในปี 2547 (Natnapang 2004) งานวิจัยชี้ให้เห็นว่าในพื้นที่ศึกษามีการใช้ตั๋วเมืองเป็นส่วนน้อย แต่มีการใช้กำเมืองที่เขียนเป็นภาษาไทย หรือเขียนทับศัพท์ด้วยภาษาไทยแต่ออกเสียงเป็นกำเมืองกันมากในหลายโอกาสและสถานที่เพื่อดึงดูดความสนใจลูกค้าและให้มีกลิ่นอายของท้องถิ่นและความเป็นล้านนา ผู้เขียนพบว่าชื่อร้านมีการเขียนชื่อร้านด้วยตั๋วเมืองอยู่บ้างแต่ไม่มากนักและทุกร้านจะชื่อกำเมืองที่เขียนด้วยภาษาไทย หรือชื่อเป็นภาษาไทยควบคู่ไปด้วย เช่น เฮือนโบราณ เฮือนป้อเลี้ยง ปั๊กกะตืน ปั้นแป่ง อุ้ยเป็ง หละปูน เป็นต้น ส่วนในสื่อหนังสือพิมพ์ ก็จะพบการใช้ตัวเขียนภาษาไทยแบบล้านนา การตั้งชื่อคอลัมม์เป็นกำเมือง (อักขรธัมม์) การโฆษณาโดยใช้กำเมืองแต่เขียนเป็นภาษาไทย เช่น กาดมั่วครัวงาย จะไปลืมลำปางหนา แอ่วเมืองลำปาง ตระการตาแห่สลุงหลวง ชมการแสดงแข่งตี๋ก๋องปู่จา

การโฆษณาสินค้าเป็นกำเมืองในรายการวิทยุ เช่น โลกเกษตรเงินล้าน คลินิกลำไย ปุ๋ยเงินล้าน ม่วนกั๋นบ้านเฮา เฮฮาลูกทุ่ง เป็นต้น กำเมืองที่ใช้ตามป้ายโฆษณา คำประกาศและคำเชิญชวนทางราชการและเอกชน ก็มี เช่น ผนึกผญ๋าคนเจียงใหม่ฮ่วมใจ๋กั๋นสร้างบ้านแป๋งเมือง ทุกปัญหาแก้ไขได้ ถ้าฮ่วมใจ๋กันพัฒนาเมืองหละ ปูน ปิ๊ะกั๋นตี้นี่เวยๆ นี้ เข้าคูหาก๋ำเบอร์ 4 กิ๋นข้าวแล้วกา เปิงอกเปิงใจ๋สมุนไพรบ้านเฮา กาดมั่วล้านนา เชิญกิ๋นเชิญแอ่ว ประเพณีปี๋ใหม่เมืองเจียงใหม่ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการใช้ตั๋วเมืองตามวัดต่างๆ เช่น วัดบุปผาราม วัดเชตวัน วัดชัยมงคล วัดสวนดอก วันสวนดอก วันอุปคุต เป็นต้น การใช้ตั๋วเมืองตามสถานศึกษา เช่น ป้ายโรงเรียนวัฒโนทัยพายัพ มหาจุฬาลงกรณ์วิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นต้น

ผู้เขียนให้ความเห็นด้วยว่าการใช้กำเมืองในป้าย คำประกาศและคำเชิญชวนทั้งของทางถาครัฐและเอกชน รวมทั้งการใช้ตัวอักษรภาษาไทยเป็นชื่อป้ายร้านรวงต่างๆ โดยประดิษฐ์ประดอยตัวอักษรให้ดูเป็นตั๋วเมืองโบราณมีจุดประสงค์เพื่อสร้างสนิทสนมคุ้นเคยกับคนอ่านที่เป็นคนเมืองและให้คนต่างถิ่นต่างที่ได้รู้สึกและสัมผัสถึงความเป็นล้านนา

งานชิ้นที่สองเป็นสำรวจชื่อป้ายสถานที่และป้ายโฆษณาในตัวเมืองเชียงใหม่และชุมชนแถบชานเมืองในช่วงปี 2552-2553 (Phattharathanit 2012) พบว่าในจำนวนป้ายทั้งหมด 3,800 กว่าป้าย แม้ว่าป้ายส่วนใหญ่จะเป็นภาษาต่างประเทศ (ภาษาอังกฤษ จีน เกาหลี ญี่ปุ่น ฝรั่งเศส) และภาษาไทย แต่ก็มีป้ายที่ใช้กำเมืองด้วย (ราวร้อยละ 13 ของป้ายทั้งหมด) ป้ายคำเมืองแยกออกได้เป็น 3 ประเภทคือ ประเภทแรกเป็นป้ายใช้กำเมืองปนกับภาษาไทย เช่น เฮือนสบู่ กาดฝรั่ง เทศกาลม่วนใจฮับปี๋ใหม่เมือง มหกรรมของดีจ๋อมตอง เป็นต้นประเภทที่สองเป็นป้ายที่ใช้กำเมืองปนกับภาษาต่างประเทศ บ้านไม้คำ Restaurant บินม่วนแต้กับแอร์เอเชีย กาดจริงใจ เจเจมาร์เก็ต เลอกองคำ บ้านเฮาคาราโอเกะ ร้านคังเซนหลิ่งมื่น เป็นต้น ส่วนประเภทที่สามเป็นป้ายกำเมืองล้วน ๆ เช่น ข่วงบ้าน สะหลุงดอก เฮือนแม่คำผง เฮือนน้ำปิง ไส้อั่วป่าคำ ดีใจ๋แล้ว แขกแก้วมาเยือน เตือนกั๋นบ่เมา เป็นต้น อย่างไรก็ตามคำว่า กำเมืองในป้ายต่างๆ เหล่านี้ เป็นการเขียนกำเมืองโดยใช้ภาษาไทยเป็นหลัก แต่ออกเสียงเป็นกำเมือง ผู้เขียนพบว่ากำเมืองที่ใช้และปรากฏตามป้ายมากที่สุดคือ เมือง ดอย เฮือน กาดและคำซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นศัพท์ที่บ่งชี้ที่แสดงถึงอัตลักษณ์และการรักษาความเป็นล้านนา

2.3 กำเมืองกับความแตกต่างทางสังคม

ในงานศึกษาเปรียบเทียบการใช้กำเมืองในกลุ่มคนสามรุ่นในจังหวัดพะเยา (Maliwan and Achara 2015) ผู้เขียนพบว่าในกลุ่มตัวอย่างคนเมืองที่ประกอบด้วยกลุ่มอายุมาก (51 ปีขึ้นไป) กลุ่มอายุปานกลาง (31-50 ปี) และกลุ่มอายุน้อย (15-30 ปี) มีรูปแบบการใช้กำเมืองแตกต่างกันในสถานการณ์ 3 แบบ คือสถานการณ์ที่เป็นทางการ กึ่งทางการและไม่เป็นทางการ คนเมืองสูงอายุจะพูดและใช้กำเมืองในเกือบทุกสถานการณ์ โดยใช้กำเมืองผสมภาษาไทยบ้าง กลุ่มคนเมืองอายุปานกลางก็พูดกำเมืองโดยเฉพาะกับคนสูงอายุ แต่เริ่มใช้กำเมืองผสมภาษาไทยและการใช้ภาษาไทยเป็นหลักกับคนรุ่นตัวเองและคนรุ่นเด็กกว่ามากขึ้น ขณะที่ในกลุ่มเมืองอายุน้อยจะพูดกำเมืองผสมภาษาไทยกับคนอายุมากกว่าและพูดเฉพาะภาษาไทยกับคนรุ่นเดียวกันเป็นหลัก

ความสามารถในการพูดและใช้กำเมือง การผสมผสานกำเมืองและภาษาไทยและการใช้ภาษาไทยในการสื่อสารในกลุ่มคนเมืองที่เกิดหลังปี 2500 และคนเมืองที่เกิดหลังปี 2530 แตกต่างกันอย่างชัดเจน คนกลุ่มแรกใช้ภาษาไทยน้อยมาก ขณะที่คนกลุ่มหลังมีการพูดและใช้ภาษาไทยเป็นหลัก ส่วนหนึ่งของความแตกต่างนี้น่าจะเป็นผลจากการในปี 2533 ที่รัฐบาลได้ขยายการศึกษาภาคบังคับจาก 6 ปีเป็น 9 ปี ซึ่งหมายถึงคนเมืองที่เกิดหลังปี 2530 มีเวลา มีโอกาสฝึกฝนและเห็นความสำคัญสำหรับการใช้ภาษาไทยอย่างเข้มข้นกว่าเดิม รวมทั้งเป็นกลุ่มคนเมืองได้สัมผัสและรับประโยชน์และโอกาสใหม่ ๆ จากการพัฒนาความทันสมัยในภาคเหนือมากขึ้น

การเปลี่ยนแปลงและการเรียนรู้กำเมืองและความแตกต่างในการใช้กำเมืองในกลุ่มคนเมืองที่มีฐานะเศรษฐกิจสังคมแตกต่างกันเป็นประเด็นการศึกษาและการค้นพบของงานวิจัยในชุมชนแถบชานเมืองเชียงใหม่ในช่วงปี 2522-2523 (Howard 2003) ในงานนี้ผู้เขียนพบว่าในหมู่บ้านที่ศึกษาและพื้นที่รอบๆ ภาษาไทยเป็นภาษาที่นักเรียนจะได้เรียนและหัดใช้ในชั้นเรียนเช่นเดียวกันกับนักเรียนในภาคอื่น ๆ ขณะกำเมืองเป็นภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวันและคนเมืองมักจะพูดกำเมืองปนกับภาษาไทยในการพูดคุยกับคนต่างถิ่นที่ เพื่อสื่อสารกันให้เป็นที่เข้าใจมากขึ้น การพูดเช่นนี้เป็นผลพวงมาจากกระบวนการผสมผสานที่กำลังเกิดขึ้นระหว่างกำเมืองและภาษาไทย

ในด้านหนึ่งคนเมืองในชุมชนถือว่ากำเมืองและภาษาไทยเป็นภาษาเดียวกัน แต่ต่างกันที่ใช้คำต่างกัน การเรียนภาษาไทยจึงเป็นการเรียนคำไทยที่ใช้เรียกสิ่งต่างๆ การเรียนเขียนอ่านภาษาไทยและการเรียนภาษากลางเพื่อใช้การสถานการณ์ที่ต้องติดต่อพูดคุยกับเจ้าหน้าที่ข้าราชการต่างๆ รวมทั้งเพื่อใช้ในโอกาสที่เป็นพิธีรีตองต่างๆ แต่ในทางตรงกันข้ามคนไทยจากภาคกลางมักจะมองภาษาถิ่นว่าเป็นภาษาที่ต่ำต้อยและมีศักดิ์ศรีด้อยกว่าภาษาไทย คนไทยจากภาคกลางมักจะเห็นว่าภาษาท้องถิ่นเป็นภาษาแปลก ๆ ออกเสียงสำเนียงตลกๆ ฟังดูบ้านนอก เชยๆ และไม่มีการศึกษา ในมุมมองคนกลุ่มเจ้าของภาษาที่เหนือกว่าคนอื่น การที่คนท้องถิ่นจำเป็นต้องเรียนภาษาไทย ไม่ใช่เป็นเรื่องของการเรียนศัพท์แสงและภาษาใหม่ ๆ แต่เป็นเรื่องของการเรียนเขียนอ่านภาษาไทยให้ถูกต้อง

ผู้เขียนพบด้วยว่าคนเมืองบางกลุ่ม โดยเฉพาะชนชั้นกลางและชนชั้นสูงในเมือง ก็มักจะมองการพูดกำเมืองเป็นภาษาที่ต่ำต้อยด้อยค่ากว่าภาษาไทย เชื่อกันว่าการพูดกำเมืองเป็นอุปสรรคต่อการเรียนรู้ภาษาไทยของลูกหลาน บางคนถึงกับห้ามไม่ให้ลูกหลานใช้กำเมือง แม้กระทั่งในบ้าน การมองว่าการพูดและการใช้เมืองเป็นสิ่งต่ำต้อยด้อยค่าจึงทำให้ภาษาไทยกลายเป็นภาษาที่ดูดีมีค่าและความสำคัญในหมู่ชุมชนคนเมืองและการลดค่าความสำคัญของภาษาถิ่นในระดับประเทศ ในขณะที่คนเมืองส่วนใหญ่ไม่ได้มองว่ากำเมืองเป็นภาษาต่ำต้อย แต่เห็นว่ากำเมืองเป็นภาษาใช้สื่อสาร กันได้อย่างสะดวกสบายในภาคเหนือและเป็นภาษาที่แสดงความอบอุ่นใกล้ชิดและความรู้สึกผูกพันกันในหมู่คนเมือง กำเมืองจึงมีความสำคัญในฐานะเป็นสัญลักษณ์ของอัตลักษณ์ตัวตนคนเมือง การใช้กำเมืองจึงมีความสำคัญและใช้กันมากในหมู่คนสูงอายุและคนรุ่นหลังบางกลุ่มในชุมชน

ชาวบ้านมักจะอธิบายการใช้พูดผสมผสานกำเมืองกำไทยว่าก็เพื่อช่วยให้คนไม่เข้าใจกำเมืองรู้เรื่องมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการพูดคุยสื่อสารกันในตลาดซึ่งพ่อค้าแม่ขายมักจะแทนกำเมืองด้วยศัพท์แสงภาษาไทยที่ตัวเองรู้จักเพื่อให้คนต่างถิ่นที่รู้เรื่องและเข้าใจ หรือการที่บางครั้งครูโรงเรียนจะแทนศัพท์แสงภาษาไทยบางคำด้วยกำเมืองเพื่อให้เด็กคนเมืองเข้าใจ

แต่กระนั้น แม้ว่าการพูดและการใช้ภาษาผสมปนเปกันมักจะถือเป็นปกติในบางสถานการณ์ แต่คนเมืองสูงอายุก็มักจะบ่นและรู้สึกเสียใจที่การพูดและการใช้กำเมืองในหมู่เด็กๆและคนหนุ่มสาวเริ่มลดน้อยลงไปเรื่อ ยๆ ในหมู่บ้านแห่งนี้กำเมืองกำลังตกอยู่ในภาวะที่จะสูญหาย เพราะคนรุ่นหลังๆ ที่พูดและใช้กำเมืองมีน้อยคนลงไปทุกขณะ ผู้เขียนสรุปสถานะการใช้กำเมืองในชุมชนชานเมืองนี้ว่าไม่ต่างไปจากคำกล่าวที่ว่า “ป้ออู้เมือง แม่ก่ออู้เมือง ลูกอู่เมืองบ่จ้าง”

ความสัมพันธ์ระหว่างความทันสมัยกับการเปลี่ยนแปลงภาษาถิ่นเห็นได้ชัดเจนขึ้นในงานวิจัยศึกษาวิจัยเปรียบเทียบการใช้ภาษาระหว่างกลุ่มวัยรุ่นในชนบทและกลุ่มวัยรุ่นในเมืองเชียงใหม่กว่า 10 ปีให้หลัง (McKenzie 2019) ในงานนี้ผู้เขียน

พบว่าวัยรุ่นคนเมืองในชนบท (ห่างจากตัวเมือง 20 กิโลเมตร) พูดกำเมืองกับครอบครัว ครู เพื่อนและเพื่อนบ้าน บางคนเล่าว่าทุกคนในชั้นเรียนพูดกำเมืองแท้ๆ หรือ “เมืองขะหนาด” เพื่อชี้ให้เห็นถึงความลุ่มลึกจริงแท้ของกำเมืองที่ใช้ ขณะที่แทบจะไม่มีใครใช้ภาษาไทยเลย มีข้อยกเว้นอยู่ก็คือนักเรียนคนหนึ่งที่ไปฝึกหัดเต้นตามเพลงแนววงเกาหลียอดนิยมในตัวเมืองเชียงใหม่ เธอบอกว่าเธอพูดกำเมืองในครอบครัวแต่ “ถ้าอยู่กับเพื่อในเมือง หนูพูดภาษาไทย” วัยรุ่นชนบทจะพูดภาษาไทยกับคนอื่นที่ดูทันสมัยและมีโลกกว้าง

บทบาทและความสำคัญของการเปลี่ยนแปลงระดับภูมิภาคและโลกาภิวัตน์ส่งผลกระทบต่อความคิดและมุมมองเรื่องภาษาของวัยรุ่นคนเมืองในชนบทด้วย พวกเขารับรู้และเข้าใจว่าว่าองค์กรความร่วมมือระดับภูมิภาคอย่างอาเซียนมีความสำคัญ ขณะที่ภาษาอังกฤษและภาษาจีนก็เป็น “ภาษาที่ใช้กันในระดับโลก” ที่มีความสำคัญสำหรับประเทศไทยและอนาคตของตัวเอง บางคนพูดถึงเรื่องที่เรียนในชั้นว่า: “ครูบอกว่าในเวลาไม่กี่ปีนี้จีนจะเป็นประเทศมหาอำนาจ หนูเลยคิดว่าภาษาจีนมีความสำคัญ อีกอย่าง จีนมีประชากรเยอะด้วย สำหรับภาษาอังกฤษ ก็จะกลายเป็นภาษานานาชาติที่คนในโลกส่วนใหญ่จะพูดและใช้กันในที่สุด” แม้จะได้เรียนทั้งสองภาษาในโรงเรียน แต่ด้วยปัญหาครูไม่ได้ใส่ใจและไม่ได้ให้ความสำคัญกับการเรียนการสอนภาษาดังกล่าวมากนัก กลุ่มวัยรุ่นคนเมืองในชนบทกลุ่มนี้จึงมีทักษะการใช้ภาษาทั้งสองจำกัด ทำให้ส่วนใหญ่ไม่กล้าที่พูดหรือไม่ก็กลัวที่จะพูดผิด

วัยรุ่นในชนบทเห็นว่าการรู้เฉพาะกำเมืองและภาษาไทยในการสื่อสารทำให้เสียเปรียบและทำให้พวกเขาและคนเมืองทั่วไปเสียประโยชน์ให้คนต่างชาติที่อาจจะเอารัดเอาเปรียบเราได้ แต่กระนั้น ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตุว่าในระบบการเรียนการสอนที่ครอบงำโดยการเรียนเขียนอ่านเป็นภาษาไทย ชี้ให้เห็นถึงอำนาจของภาษาและความสำคัญของครูในการอบรมสั่งสอนเพื่อสร้างเสริมศักยภาพให้นักเรียนเหล่านี้มีความสามารถและความเข้าใจที่เป็นประโยชน์ในการใช้ภาษา ในสถานการณ์เช่นนี้ คนที่พูดภาษาไทย หรือออกสำเนียงคนกรุงเทพได้ไม่ชัด หรือ “ถูกต้อง” จะถูกตำหนิติเตียนว่า “พูดภาษาไทยไม่ชัด” การกล่าวโทษหรือดุด่าว่ากล่าวเช่นนี้ จึงเท่ากับเป็นการยกการใช้ภาษาหนึ่ง ซึ่งก็คือภาษาไทย ให้เหนือกว่าการพูดและสำเนียงการออกเสียงภาษาถิ่น ๆ

ในตรงกันข้าม ผู้เขียนพบว่าปฏิสัมพันธ์ระหว่างวัยรุ่นคนเมืองในเมืองกับความทันสมัยในยุคโลกาภิวัตน์มีความเข้มข้นกว่าวัยรุ่นในชนบท เพราะกลุ่มตัวอย่างวัยรุ่นคนเมืองในโรงเรียนประจำจังหวัดมักจะพูดกันได้ถึง 4 ภาษา ได้แก่ ภาษาไทยกำเมือง ภาษาอังกฤษและภาษาอื่นอีก 1 ภาษา (อาจจะเป็นภาษาจีน ญี่ปุ่น เกาหลี เยอรมัน ฝรั่งเศส สเปญ หรืออิตาลี อย่างใดอย่างหนึ่ง) บางคนพูดถึง 5 ภาษา วัยรุ่นในเมืองมักจะใช้กำเมืองและภาษาไทยที่บ้าน บางคนแยกการใช้ภาษาที่บ้านตามวัยคนที่บ้าน เช่น ใช้กำเมืองกับปู่ย่าตายายและใช้ภาษาไทยกับพ่อแม่ บางคนไม่ถนัดที่จะพูดกำเมือง เพราะพ่อแม่ซึ่งมีฐานะดีและมีการศึกษาสูงสนับสนุนให้ใช้ภาษาไทยและภาษาต่างประเทศทั้งที่บ้านและที่โรงเรียน วัยรุ่นในเมืองใช้ภาษาไทยและอังกฤษกับเพื่อนฝูงที่โรงเรียน รวมทั้งคนที่เจอะเจอระหว่างไปเรียนต่างประเทศตามโครงการแลกเปลี่ยน นักเรียนต่างประเทศที่พ่อแม่รับเป็นผู้ดูแลและเพื่อนคนไทย

วัยรุ่นในเมืองไม่เพียงแต่พูดภาษาอังกฤษได้เท่านั้น แต่วหลายคนยังบอกด้วยว่าชอบจะพูดภาษาอังกฤษ (หรือภาษาต่างประเทศอื่นๆ) มากกว่ากำเมือง นักเรียนคนหนึ่งบอกว่า “หนูชอบภาษาอังกฤษ มันน่ารักดี หนูคิดว่าภาษาอังกฤษที่มีเสน่ห์กว่าภาษาอื่น เรียนก็ง่าย” อีกคนพูดว่า “หนูชอบภาษาฝรั่ง ชอบมากๆ อยากพูดให้ได้” อีกคนเสริมว่า “หนูชอบหนังภาษาฝรั่ง เพลงฝรั่งด้วย นิยายฝรั่งก็ชอบ...ส่วนเพลงไทย มันออกไปทางน่าเบื่อ”

สำหรับกำเมือง วัยรุ่นในเมืองบางคนเห็นว่าเป็นภาษาที่ไม่สลักสำคัญอะไรมาก คนหนึ่งบอกว่าเขาและเพื่อน ๆ จะพูดกำเมืองกันตอนที่ “เราอยากเล่นอะไรกันสนุก ๆ” อีกคนเสริมว่าเธอและเพื่อนจะพูดกำเมืองเฉพาะ “ตอนที่เราอยากจะพูดเล่นตลกขำๆ เฮฮากัน แต่หนูก็มีเพื่อนบางคนที่จะพูดกำเมืองเพื่อให้รู้ว่าเอาจริงเอาจังนะ ไม่ล้อเล่น พูดเอาจริง”

ในหมู่วัยรุ่นคนเมืองในเมืองภาษาถิ่น หรือกำเมืองแทบไม่สลักสำคัญอะไรมากนัก แต่ภาษาอังกฤษมีความสำคัญและมีประโยชน์มากกว่า โดยเฉพาะในการสร้างการยอมรับและเครือข่ายความสัมพันธ์ในหมู่เพื่อน

ส่วนเรื่องบทบาทของโรงเรียนในเรื่องการเรียนภาษาต่างประเทศ วัยรุ่นในเมืองพูดถึงการให้ทางเลือกและโอกาส นักเรียนคนหนึ่งบอกว่า “หลัก ๆ ก็คือ ทางโรงเรียนให้เรามีทางเลือก หนูเรียนหลักสูตรนานาชาติและเราต้องเลือกเรียน 1 ภาษาจากทั้งหมด 3 ภาษา ที่นี่เรามีภาษาฝรั่งเศส ภาษาจีนและภาษาญี่ปุ่น หนูเลือกภาษาฝรั่งเศส” อีกคนเลือกภาษาจีนเป็นภาษาเสริม แต่ก็สามารถพูดภาษาเยอรมันได้ด้วย เพราะเป็นสมาชิกสโมสรเยอรมันของโรงเรียน

งานวิจัยชิ้นหนึ่ง (Simme 2009) ชี้ให้เห็นถึงสถานะและความสัมพันธ์ระหว่างกำเมืองและภาษากลุ่มชาติพันธ์ต่าง ๆ ในชุมชนบริบทการเปลี่ยนแปลงของภูมิภาคและโลกาภิวัตน์ไว้อย่างน่าสนใจให้ งานวิจัยนี้มุ่งอธิบายพลวัต ปฏิสัมพันธ์และการเปลี่ยนแปลงภาษาต่างๆ 6 หมู่บ้านตามแถบชายแดนจังหวัดเชียงราย แม้ภาษาหลักในพื้นที่จะเป็นเช่นเดียวกับจังหวัดอื่นๆ ในภาคเหนือตอนบน คือภาษาไทยและกำเมือง แต่ในหมู่บ้านที่เป็นพื้นที่ศึกษามีภาษาถิ่นอื่นๆ ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ เช่น คนจีน อาข่า ม้ง ลีซอ ไทใหญ่ ไทลื้อ ด้วย นอกเหนือจากภาษาไทยแล้ว ชาวบ้านให้ความสำคัญกับการพูดกำเมืองด้วยเมื่อต้องเข้าไปทำงานในตัวเมือง

ผู้เขียนบันทึกคำบอกเล่าประสบการณ์ของชาวบ้านไทลื้อสูงอายุถึงความจำเป็นต้องหัดพูดกำเมืองว่า “สมัยก่อนตอนเข้ามาใหม่ ๆ เนี่ย มันยังบ่มีบัตรบ่มีหยังเตื่อนะ เน๊าะ แล้วหมู่ตำรวจก็เข้าไปไล่หยั๊บกั๋นที่แม่สาย...สมัยก่อนนี่ มันปรับนั๊กนา ก็ 100 200 300 400 ก็เงินมันหายากเนาะ 100 นี่ซื้อข้าวสารได้เป่นสองสามถังแล้ว... แล้วทีนี้เอาไปเอามา ก็ว่า เอ...ถ้าว่ากูเป่นลื้อ เขาจะถามหาบัตรหาใบ...มันก็เลยใส่กำเมืองไปเลย ตำรวจก็บ่ค่อยสนใจ เออ อันนี้มันอู้กำเมือง ก็เลยบ่สนใจ ถ้าบ่จ้างอู้เมือง บ่จ้างอู้ไทย ก็ถามละ มีใบก่อนี่” อย่างไรก็ตามปัจจุบัน สถานการณ์เปลี่ยนไปและการพูดไทลื้อเป็นที่ยอมรับมากขึ้น “แล้วที่นี้ที่ว่าอู้ [ไทลื้อ] ได้เต็มปาก อู้แล้วบ่อายนี่ ก็คือว่า กำลังมาเอาตอนได้บัตรเป็นพี่น้องไทยลื้อขึ้นมา...ปี 2519”

นอกจากนี้ชาวบ้านก็ต้องหัดพูดภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ที่อาศัยอยู่ในหมู่บ้านเดียวกันด้วย สำหรับชาวบ้านในชุมชนชายแดนนี้ ความสามารถในการพูดได้ 2-3 ภาษา หรือมากกว่านั้นกลายเป็นความจำเป็นในการดำรงชีวิตประจำวัน ขณะที่ภาษาจีนและภาษาต่างประเทศอื่นๆ เช่นภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศสกลายเป็นภาษาสำคัญที่ชาวบ้านเรียนรู้ที่จะใช้ในการสื่อสารกับนักท่องเที่ยวตามพื้นที่ติดต่อกับประเทศลาว

แม้แต่เจ้าหน้าที่รัฐและเอกชนที่ต้องทำงานกับกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ความสามารถในการสื่อสารหลายภาษาก็เป็นเรื่องจำเป็นเช่นกัน เช่น ครูในหมู่บ้านแห่งหนึ่งพูดถึงเรื่องนี้ว่า “มีคะ เรามีเด็กทุกเผ่าเลย โดยเฉพาะเวลาครูสอนชั้นเล็กๆ เนี่ย ครูต้องเก่งหลายภาษา... ภาษาจีนต้องพูดได้ ภาษาไทยก็ต้องพูดได้ นอกจากอันนี้แล้ว ก็ต้องภาษาเกี่ยวกับเผ่านี้ก็ต้องรู้นิด ๆ หน่อย ๆ ...บางทีพี่ก็ต้องพูดภาษาอาข่าเหมือนกัน เวลาจำเป็นพี่ก็พอพูดได้” บุคลากรโรงพยาบาลทั้งภาครัฐและเอกชนก็ตกอยู่ในสถานะไม่ต่างคน พยาบาลคนหนึ่งพูดถึงการสื่อสารกับชนเผ่าในพื้นที่ว่า “เขาก็แปลกว่าเฮาอู้ภาษาเขาได้ เขาก็ซ้ำเตื่อหัวเราะใส่เฮา เพราะเฮาอู้แล้วเพี้ยน แล้วก็ว่าไม่ใช่ ไม่ใช่ แล้วก็ออกเสียง...ให้ฟังใหม่ ต้องแอกเซ้นต์ให้ฟังเป็นภาษาเขา แล้วก็หัวเราะกันสนุกสนานทั้งหมอทั้งคนไข้... เฮาก็จดไว้ว่าคำเหล่านี้ใช้บ่อยๆ”

สำหรับชนเผ่าในหมู่บ้านบางแห่ง การเรียนรู้ภาษาต่างประเทศเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับโอกาสที่ดีในชีวิต ครูโรงเรียนภาษาจีนในหมู่บ้านให้ความเห็นว่า “เขา (พ่อแม่เด็กชนเผ่า) สนใจภาษาจีน เพราะว่าเขารู้เรื่องภาษาจีน ถ้าออกไปข้างนอกเขาจะมีทางกว้าง ๆ ให้เลือก เพราะว่าปัจจุบันนี้ลูก ๆ เขาก็ใช้ภาษาจีน...ตรงเนี้ยเด็กส่วนจะเป็นเด็กอาข่า เด็กเย้าก็มี เด็กอาข่าก็ไปเรียนที่มหาวิทยาลัยไต้หวัน...บางคนเขาก็ไม่ได้ไปไต้หวันนะ เขาก็เห็นว่าออกไปข้างนอกแล้ว เขาจะหางานทำง่ายขึ้น..”

เช่นเดียวกับความกังวลของคนเมืองกับการสูญหายของกำเมือง ชนเผ่าบางกลุ่มก็รู้สึกไม่ต่างกัน “ภาษาอาข่าก็น่าเป็นห่วงนะตอนนี้ ลูกพี่สาวผม แต่งงานตวยคนอาข่าไปอยู่เชียงราย มันบ่อู้แล้ว...เวลาเฮาอู้กำอาข่านี่ [หลานที่ไปเกิดที่เชียงรายเอาแต่] ผ่อหน้าบ่ฮู้ [เรื่อง] แล้วไปถามแม่ว่า แม่ น้าเป๋นอู้อะหยังแม่...แม่มันก็ว่า น้าเป๋นจะอี้จะอี้ [ปัญหาที่เกิดขึ้นมีเป็น] โดยธรรมชาตินะ บ่ฮู้จะไปหวงไปห้ามจะใด” ในเรื่องนี้ผู้เขียนอ้างความเห็นของนักวิจัยอีกคนในพื้นที่ว่า ชาวอาข่า “ไม่รู้สึกเสียดาย

ภาษาของตนที่สูญเสียไป ถือเป็นเรื่องธรรมดา ต้องมีการปรับตัวปรับภาษาเพื่อให้เข้ากับสภาวะแวดล้อมและการดำเนินชีพในสังคมได้...อยู่ในเมืองไทยจำเป็นต้องพูดภาษาไทยและหากพูดภาษาไทยได้ จะทำให้มีงานที่ดีทำมีเงินเดือนแพง ๆ”

3.อภิปรายและสรุป

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในภาคเหนือในช่วงหลายทศวรรษที่ผ่านมา ส่งผลกระทบต่อชีวิตความเป็นอยู่ สังคมและวัฒนธรรมของคนเมืองทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยเฉพาะผลกระทบต่ออัตลักษณ์และกำเมืองซึ่งเป็นภาษาถิ่นคนเมืองในพื้นที่ จนทำให้เกิดความวิตกกังวลถึงสถานะ การเปลี่ยนแปลงและการสูญหายของกำเมืองทั้งในแวดวงนักวิชาการและชาวบ้านในชุมชน การปรากฏตัวของกำเมืองที่ใช้ผสมผสานไปกับภาษาไทยและภาษาอื่นในที่สาธารณะ (ป้ายชื่อ ป้ายโฆษณา คำประกาศภาษาในสื่อท้องถิ่น) ชี้ ให้เห็นถึงการปรับตัวและการดำรงอยู่ของกำเมืองในอีกรูปแบบหนึ่ง การเปลี่ยนแปลงและผลกระทบจากภายนอก (ผ่านการลงทุน ธุรกิจและการท่องเที่ยว) มีส่วนช่วยกระตุ้นและฟื้นฟูอัตลักษณ์ท้องถิ่นผ่านการใช้ภาษาและการผสมผสานภาษาถิ่นกับภาษาประจำชาติและภาษาที่ใช้กันในระดับโลก

ในด้านหนึ่ง ปรากฏการณ์นี้อาจจะถือได้ว่าเป็นการสะท้อนการเปลี่ยนแปลงภาษาถิ่นเป็นสินค้าเพื่อนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ทางธุรกิจ รูปแบบและสัญลักษณ์ของกำเมืองกลายเป็นทรัพยากรทางการตลาดและทางลัดเพื่อให้คนต่างถิ่นต่างที่ได้สัมผัสรับรู้วัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเร็ว ๆ ง่าย ๆ ในอีกด้านหนึ่งการใช้กำเมืองตามป้ายต่างๆ รวมทั้งการผสมผสานกำเมืองกับภาษาไทยและภาษาอื่นจึงอาจจะมองได้ว่าเป็นความพยายามของคนเมืองในการรักษาอัตลักษณ์วัฒนธรรมและสังคมของตัวเองไว้ พูดอีกอย่างก็คือ การอู้ไทยแบบเมือง หรือการเขียนกำเมืองแบบไทย ถือเป็น “การผสมผสานทางวัฒนธรรม” เป็นผสมผสานความเก่าและใหม่ ธรรมเนียมประเพณีและความทันสมัย อดีตและปัจจุบัน ความแปลกใหม่และอาจจะถือเป็นการต่อรอง การสร้างและการรักษาภาษาถิ่น หรืออัตลักษณ์คนเมืองในยุคสมัยใหม่อย่างหนึ่งก็เป็นได้

ในสังคมเมืองการพิจารณาถึงสถานะของกำเมืองในหมู่คนเมือง ไม่เพียงแต่ต้องคิดเปรียบเทียบกับอำนาจของภาษาไทยที่มีความสำคัญต่อโอกาสการศึกษาและอาชีพการงานมากกว่าเท่านั้น แต่ยังต้องคำนึงถึงอิทธิพลของภาษาต่างประเทศที่เป็นภาษาที่ใช้กันในระดับโลกด้วย ในสังคมเมืองและการเปลี่ยนแปลงยุคโลกาภิวัตน์ทำให้พลวัตความสัมพันธ์และการปรับตัวของภาษากำเมือง (หรือแม้กระทั่งภาษาไทย) มีความซับซ้อนมากขึ้นในสถานการณ์ที่ทางเลือกการเรียนรู้ภาษาและโอกาสการใช้ภาษาให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและอาชีพการงานมีความหลากหลายมากขึ้นเช่นกัน

นอกจากนี้ การมองว่าการครอบงำอำนาจและการศึกษาจากส่วนกลางทำให้ภาษาถิ่นลดความสำคัญและค่อยๆ สูญหายไป อาจจะเป็นการมองภาพกว้างและมองมุมเดียวจนเกินไปงานวิจัยทั้งสองชิ้นนี้ชี้ให้เห็นว่าฐานะคนเมืองที่ความเป็นอยู่และความเป็นอยู่ดี หรือที่เรียกว่าเป็นกลุ่มคนเมืองชนชั้นกลางมีบทบาทอย่างสำคัญในการส่งเสริม หรือไม่ส่งเสริมให้บุตรหลานตัวเองพูดและใช้กำเมือง คนเมืองกลุ่มนี้อยู่ในเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญและความก้าวหน้าทางการศึกษา มีการศึกษาดี การงานมั่นคง คนกลุ่มนี้ได้รับประโยชน์และผลกระทบ ขณะเดียวกันก็มองเห็นโอกาสและลู่ทางใหม่ จากการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นทั้งในระดับจังหวัด ระดับภาค ระดับประเทศ ระดับภูมิภาคและระดับโลก

ในด้านหนึ่ง พวกเขาบางส่วนได้ผลักดันเรียกร้องให้แก้ปัญหาผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลง/ความทันสมัยและสนับสนุนการปกปักรักษาวัฒนธรรมประเพณีและอัตลักษณ์ตัวตนคนเมือง หรือความเป็นล้านนา แต่ในอีกด้านหนึ่ง บางส่วนก็สนับสนุนให้บุตรหลานซึ่งเป็นคนเมืองรุ่นใหม่ให้ละทิ้งภาษากำเมือง ขณะเดียวกันก็หันไปส่งเสริมการและให้ความสำคัญกับการเรียนรู้ภาษาไทยและภาษาต่างประเทศมากกว่า

ในสังคมสมัยใหม่ ภาษาและความเชี่ยวชาญภาษาแต่ละอย่างมีคุณค่าและความสำคัญทางสังคมและเศรษฐกิจต่างกันไปตามบริบท ในพื้นที่ชายแดน ความสามารถในการพูดกำเมืองในหมู่ชนเผ่า หรือกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นชนกลุ่มน้อยต่างๆ ในบริเวณพื้นที่ชายแดนกลายเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นในการสื่อสารและการดำรงชีพ จนส่งผลให้การพูดการใช้ภาษาถิ่นในกลุ่ม

ชาติพันธุ์ตัวเองลดความสำคัญไป ส่วนภาษาไทยแม้จะมีความสำคัญอยู่มากในเรื่องอาชีพและความมั่นคงในชีวิต แต่ในบริบทการเปลี่ยนแปลงระดับภูมิภาคและระดับโลก ทักษะและความรู้ภาษาอื่น โดยเฉพาะภาษาต่างประเทศ เช่นภาษาอังกฤษและภาษาจีน ก็มีความสำคัญสำหรับการทำมาหาเลี้ยงชีพและโอกาสความก้าวหน้าในชีวิตของคนเมืองและชนเผ่าต่างๆ ในพื้นที่ชายแดน (ไม่ต่างจากการปรับตัวและการใช้ภาษากำเมืองและภาษาอื่นๆ ของวัยรุ่นคนเมืองในตัวเมืองเชียงใหม่) ในสถานการณ์เช่นนี้ เราอาจจะจำเป็นต้อง พิจารณาถึงคนเมืองในฐานะเป็นกลุ่มคนที่มีปฏิสัมพันธ์และแข่งขันกับกลุ่มวัฒนธรรมและกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ และความสัมพันธ์เหล่านี้ทวีความเข้มข้นขึ้นในบริบทการขยายเศรษฐกิจ การพัฒนาความทันสมัยและกระบวนโลกาภิวัตน์

ในสถานการณ์ที่ชีวิตคนเมืองได้รับผลกระทบจากการพัฒนาความทันสมัยและกระบวนการโลกาภิวัตน์ไม่มากก็น้อยเช่นนี้ เป็นการด่วนสรุปเกินไปหรือเปล่าที่จะพูดถึงความล่มสลาย หรือความตายของกำเมือง นี่เป็นมุมมองวัฒนธรรมและภาษาถิ่นในฐานะเป็นสิ่งที่แช่แข็งตายตัว หรือเป็นการนำเอาภาษาภาษาถิ่นไปผูกติดอยู่กับอัตลักษณ์ตัวตนความเป็นคนเมืองที่ไม่สามารถยืดหยุ่นปรับเปลี่ยนกับสภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็วได้หรือเปล่า เป็นที่น่าสังเกตว่าภาษาถิ่นที่เชื่อว่าไม่ช้าก็เร็วจะสูญหายไปนี้ เมื่อไปปรากฏตัวในรูปแบบอื่นกลับได้รับความนิยมไม่ใช่น้อย เช่น เพลงสมัยใหม่แนวฮิปฮอปที่ใช้กำเมืองอย่างเช่น *ใหญ่แล้วอดเอา* ที่ได้รับความนิยมค่อนข้างแพร่หลายเช่นกัน เพลงนี้เริ่มเผยแพร่ผ่านยูทูปตั้งแต่ปี 2562 ปัจจุบันมียอดคนดูสูงถึง 3.4 ล้านคน

คนฟังหลายคนให้เล่าบอกความรู้สึกไว้น่าสนใจ อาทิ “วันที่ฟังวันแรกคือ กำลังขับรถไปทำงาน ได้ฟังเพลงนี้แล้วน้ำตาไหลไปด้วยขับรถไปด้วย ท้อมากกับการทำงานห่างบ้าน พอได้ฟังเพลงนี้แล้วมีแรงสู้ต่อ เพื่อแม่เจ้า (ใหญ่แล้วอ๊ดเอา)” “เพลงกำเมืองเพราะ ๆ แร็ปกำเมืองก่ม่วน เข้ากับยุคสมัยแต้ ๆ เจ้า สุดยอด” “ฟังเพลงนี้กู่เจ้า 10-20 รอบ ฟังเสร็จถอนหายใจขว้างดัง ๆ แล้วไปยะการ ขอบคุณเพลงนี้ที่ยะหื้อมีกำลังใจทุกๆเช้า เจ้า” “บ่ไจ้คนเมือง แต่อู้กำเมืองได้ ฟังกำเมืองออก สุดยอดครับอ้าย” “นั่งทำงานอยู่ ฟังยังไม่จบต้องปิด น้ำตาจะไหล ใหญ่แล้วอดเอา”

การใช้กำเมืองในงานดนตรีสมัยใหม่ซึ่งมีงานจรัล มโนเพชร เป็นส่วนหนึ่งนั้นถือได้ว่าเป็นพัฒนาการ การปรับตัวและการเปลี่ยนแปลงภาษาถิ่นอย่างหนึ่ง เพราะเป็นการนำเอาภาษาถิ่น (กำเมือง) ไปใช้ผสมผสานและสร้างเพลงที่ให้ความหมายความรู้สึกและการรับรู้ใหม่ๆ ขึ้นมาได้ เพลงสมัยใหม่ที่ใช้กำเมืองที่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกและความเชื่อแบบท้องถิ่น ขณะเดียวกันก็ก้าวข้ามความเป็นท้องถิ่นและเชื่อมต่อกับความเป็นคนเมืองข้ามถิ่นและการสื่อสารแลกเปลี่ยนข้ามพื้นที่และวัฒนธรรมอื่น เป็นกำเมืองและคนเมืองที่ยืดหยุ่น ไม่ใช่แข็งตัวและฝังแน่นอยู่กับอดีต

4.เอกสารอ้างอิง

ธเนศวร์ เจริญเมือง (2536). *วัฒนธรรมล่มสลาย :ป้อก่อเมือง แม่ก่อเมือง ลูกอู้เมืองบะจ้าง.* เชียงใหม่:โครงการศึกษา การปกครองท้องถิ่น คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Howard, Kathryn Marie. (2003). *Language Socialization in a Northern Thai Bilingual Community.* Dissertation. Los Angeles. University of California.

Maliwan Sukprasert and Achara Wongsothorn (2015). *Kam Muang Usage over Three Generations in Tambon Wiang Phayao*. Journal of Social Sciences and Humanities. 41(1): 153-166

McKenzie, Jesiica. (2019). *Shifting Practices, Shifting Selves: Negotiations of Local and Global Cultures Among Adolescents in Northern Thailand*. Child Development. 90:6: 2035-2052

Natnapang Burutphakdee. (2004). *Khon Muang Neu Kap Phasa Muang: Attitude of Northern Thai Youth Towards Kam Muang and Lanna script*. MA Thesis. Payap College. Chiang Mai.

Phattharatha Srichomthong. (2012). *Identity Maintenance in Lanna (Northern Thai).* Journal of Southeast Asian Linguistics Society. 5: 67-84.

Pim Kemasingki and Pariyakorn Prateepkoh (2017). *ไว้อาลัยคำเมือง: การตายอย่างช้าๆ ของภาษา* https://www.chiangmaicitylife.com/citylife-articles.

Simme Oupra (2009). *Language Ecology and Language Planning in Chiang Rai Province, Thailand*. Dissertaion. Australia. University of Adelaide.

พระนพีสีพิศาลคุณ: บทบาทพระสงฆ์ธรรมยุติกนิกายรูปแรกในล้านนา

Phra Naphi Siphisankhun: Roles of the First Dhammayut Sect Monks in Lanna

[1]พระมหาเจริญ กตปญฺโญ (กระพิลา), กมล บุตรชารี[2] กิตติคุณ ภูลายยาว[3] และ พระทศพล โสภาอินทร์[4]

Phramaha Charoen Katapañño, Kamon Putrjari, Kittikhun Pulaiyao, Phra Thotsaphon Sophain

[1 2]คณะศาสนาและปรัชญา มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตล้านนา.

[3]คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตล้านนา.

[4]โรงเรียนเมตตาศึกษา ในพระราชูปถัมภ์ จังหวัดเชียงใหม่.

บทคัดย่อ

พระนพีสีพิศาลคุณ เป็นสมณศักดิ์ของพระภิกษุที่ได้รับโปรดเกล้าฯจากพระเจ้าแผ่นดิน พระภิกษุรูปแรกของคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายที่ได้รับคือ พระมหาคำปิง คนฺธสาโร ซึ่งเป็นผู้มีภูมิลำเนาอยู่ทางภาคเหนือของประเทศไทย หรือในอดีตเรียกดินแดนแถบนี้ว่า อาณาจักรล้านนา หลังจากสิ้นยุคของพระนพีสีพิศาลคุณรูปแรก สมณศักดิ์นี้ยังถูกใช้กับพระเถระในดินแดนล้านนาอยู่อีกหลายรูป เหมือนกับเป็นที่รู้กันในคณะสงฆ์ว่าหากจะแต่งตั้งพระเถระรูปใดในสมณศักดิ์นี้ ต้องเป็นพระเถระฝ่ายธรรมยุติกนิกายที่อาศัยอยู่ในดินแดนล้านนาเท่านั้น ฉะนั้น บทความนี้ ผู้เขียนจึงมีความสนใจที่จะศึกษาประวัติและผลงานของพระนพีสีพิศาลคุณ (พระมหาคำปิง คนฺธสาโร) เพียงรูปเดียวเท่านั้น ในฐานะที่ท่านเป็นพระภิกษุในสังกัดคณะธรรมยุติกนิกายรูปแรกในล้านนา มีบทบาทด้านการเริ่มต้นจัดการศึกษาอย่างไทยภาคกลาง และที่สำคัญท่านได้มีบทบาทในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างรัฐไทยกับอาณาจักรล้านนา ในห่วงระยะเวลาที่กำลังเกิดการเปลี่ยนผ่านในหลายมิติ

คำสำคัญ : พระนพีสีพิศาลคุณ, บทบาทพระสงฆ์, ธรรมยุติกนิกาย, ล้านนา

Abstract

Phra Napi Siphisankhun It is a monk's rank that has been graciously granted by the King. The first monk of the Dhammayutika Nikaya Sangha to receive was Phra Maha Khamping Kanthasaro, who was domiciled in the northern part of Thailand. Or in the past called this region Lanna Kingdom. After the end of the era of Phra Napi Siphisankhun, the first image This ecclesiastical title was still used by many Thera monks in the land of Lanna. as it is known in the clergy If any monk is to be appointed in this rank Must be an Elder of the Dharmayut sect who lives in the land of Lanna only. Therefore, in this article, the author is interested in studying the history and works of Phra Naphi Siphisankhun (Phra Maha Khamping Kanthasaro) only. As the first monk of the Thammayut Sect in Lanna. Play a role

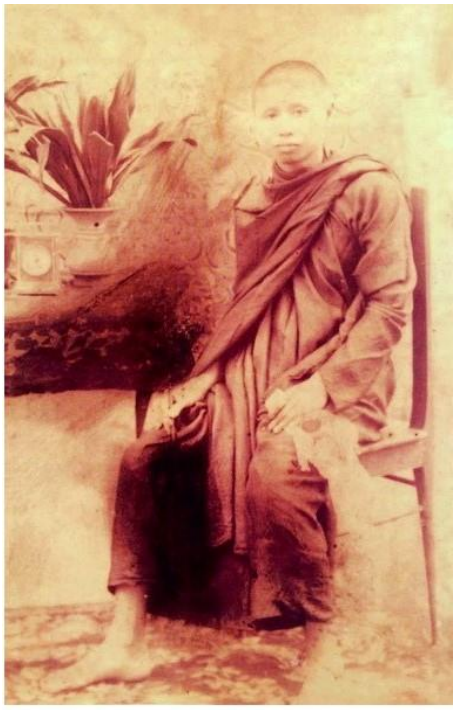
in starting education management like the central region of Thailand. And most importantly, he played a role in connecting the relationship between the Thai state and the Lanna Kingdom. In the time loop that is undergoing a multi-dimensional transition.

บทนำ

ราชอาณาจักรล้านนา นับเป็นดินแดนที่มีความเจริญรุ่งเรืองอาณาจักรหนึ่งในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง เนื่องจากดินแดนแห่งนี้เคยเป็นศูนย์กลางการเมืองการปกครอง และศูนย์กลางการเผยแผ่พระพุทธศาสนามาหลายร้อยปี ดังความปรากฏในตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ โดยมีพระยามังรายเป็นปฐมกษัตริย์ (พ.ศ. 1839-1860) เป็นผู้นำในการสร้างบ้านแปลงเมือง มีอาณาเขตกว้างขวาง ต่อมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2317 ภายหลังจากการขจัดอิทธิพลของพม่าออกไปได้สำเร็จ (สรัสวดี อ๋องสกุล, 2561) ดินแดนล้านนาก็ตกเป็นเมืองประเทศราชและถูกผนวกดินแดนเข้าเป็นส่วนหนึ่งของราชอาณาจักรไทย มีเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ปกครองสืบมารวมทั้งสิ้น 9 พระองค์ นับตั้งแต่พระเจ้ากาวิละเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์แรกและเป็นต้นตระกูลเจ้าเจ็ดตน มาจนถึงพลตรีเจ้าแก้วนวรัฐซึ่งเป็นเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย จากนั้น ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมเกิดขึ้นโดยลำดับ จารีตที่เคยปฏิบัติสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน อันถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญทางวัฒนธรรมล้านนา ก็เริ่มเข้าสู่การเปลี่ยนแปลง เนื่องจากรัฐบาลไทยได้ดำเนินนโยบายปฏิรูปการเมืองการปกครองใหม่ โดยมีศูนย์รวมอำนาจอยู่ที่รัฐบาลกรุงเทพฯ จึงเป็นสาเหตุที่ส่งผลให้การปกครองคณะสงฆ์และการศึกษาในล้านนาได้รับการปฏิรูปตามไปด้วย

พระนคร ปญฺญาวชิโร (ปรังฤทธิ์) (2550) กล่าวถึงประเด็นนี้ว่า สืบเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองของฝ่ายบ้านเมือง นอกจากรัฐบาลไทยจะปฏิรูปในฝ่ายบ้านเมืองแล้วยังปฏิรูปองค์กรสงฆ์ล้านนาด้วย โดยให้องค์กรสงฆ์ส่วนกลางเข้ามาปฏิรูปคณะสงฆ์ล้านนาทั้งการบริหารและการจัดการศึกษา พระนพีสีพิศาลคุณเป็นผู้รับพระบัญชาแต่งตั้งจากสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ในขณะที่ดำรงพระยศเป็นกรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ให้เป็นผู้สนองงานปฏิรูปการคณะสงฆ์และจัดการศึกษาตามแบบส่วนกลาง ดังนั้นในบทความนี้ ผู้เขียนมีเจตนาที่จะนำเสนอความเป็นมาของคณะธรรมยุติกนิกาย และการจัดการศึกษาในอาณาจักรล้านนาตามนโยบายของรัฐบาลไทยในขณะนั้น โดยผ่านบทบาทของพระนพีสีพิศาลคุณ (พระมหาคำปิง คนฺธสาโร) ในฐานะที่เป็นพระสงฆ์ล้านนากลุ่มแรกที่ได้รับการญัตติใหม่ในคณะธรรมยุติกนิกาย และได้รับการศึกษาในรูปแบบใหม่ตามนโยบายของสมเด็จพระมหาสมณเจ้าฯ รวมถึงได้รับพระบัญชาเพื่อกลับมาสนองงานในล้านนาบ้านเกิดของตนเอง

ประวัติพระนพีสีพิศาลคุณ (คำปิง คนฺธสาโร)



ภาพที่ 1 พระมหาคำปิง คนฺธสาโร
ที่มา : ลานธรรมจักร (2556)

พระนพีสีพิศาลคุณ (พระมหาคำปิง คนฺธสาโร) เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2411 ณ บ้านลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ เป็นชุมชนคนไทยลื้อที่ถูกกวาดต้อนมาในสมัยพระเจ้าแสนเมืองมา ในรัชกาลที่ 7 แห่งราชวงศ์มังราย ได้บวชเป็นสามเณรที่วัดศรีมุงเมือง (สะลวงเหนือ) เดิมเรียกว่า "วัดบูรณะฉันท์" แต่ชาวบ้านเรียกกันว่า "วัดลวงเหนือ" ต่อมาได้ย้ายเข้ามาอยู่วัดหัวข่วง (วัดแสนเมืองมาหลวง) ซึ่งตั้งอยู่ใกล้คุ้มหลวงเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ (พระมหาปุณณ์สมบัติ ปภากโร และคณะ, 2565) ด้านข้อมูลที่ปรากฏอยู่ภายในวัดศรีมุงเมืองมีบันทึกไว้ว่า ในปี พ.ศ. 2432 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระสวัสดิวัดนวิศิษฏ์เมื่อครั้งดำรงพระอิสริยยศเป็นพระองค์เจ้าสวัสดิโสภณได้ผนวชเป็นพระภิกษุ ประทับ ณ วัดราชาธิวาส ในระหว่างนั้นพระองค์เสด็จขึ้นไปจังหวัดเชียงใหม่ ได้ทรงรู้จักคุ้นเคยกับพระคำปิงซึ่งก็ยังอุปสมบทได้ไม่นาน ถึงเวลาที่จะเสด็จกลับกรุงเทพมหานคร พระคำปิงได้ตามเสด็จลงมายังกรุงเทพฯ ด้วย พร้อมกับได้ทำการญัตติใหม่เป็นพระภิกษุฝ่ายธรรมยุติกนิกาย แล้วพักอาศัยอยู่ที่วัดราชาธิวาสระยะหนึ่ง ต่อมาเมื่อสมเด็จกรมพระสวัสดิวัดนวิศิษฏ์จะทรงลาผนวช จึงได้นำพระคำปิงมาฝากถวายตัวไว้ในสำนักของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ในขณะที่ดำรงพระอิสริยยศที่กรมหมื่นวชิรญาณวโรรส จึงโปรดให้อยู่วัดมกุฏกษัตริยารามเพื่อศึกษาเล่าเรียนพระปริยัติธรรม ตามหลักสูตรของมหามกุฏราชวิทยาลัยจนสอบผ่านได้เปรียญตรี ซึ่งเรียกกันในครั้งนั้นว่า "เปรียญมหามกุฏ" จึงได้คำนำหน้าว่า **"พระมหา"**

ต่อมาในปี พ.ศ. 2438 พระนพีสีพิศาลคุณได้รับแต่งตั้งเป็นพระครูฐานานุกรมของกรมหมื่นวชิรญาณวโรรสที่ **"พระครูสังฆบริคุต"** ถึงปี พ.ศ. 2442 มีรับสั่งให้กลับมาเชียงใหม่พร้อมกับพระปินตาที่ลงไปกรุงเทพฯ ด้วยกัน ทั้งสองรูปเมื่อเดินทางกับมาถึงเชียงใหม่ ได้พักอาศัยอยู่ที่คณะหอธรรมวัดเจดีย์หลวงระยะหนึ่ง ต่อมาได้กลับไปจำพรรษาที่วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพมหานครเป็นครั้งที่ 2 การไปครั้งนี้ท่านได้รับแต่งตั้งสมณศักดิ์เป็นพระครูฐานานุกรมผู้ใหญ่ที่ **"พระครูพิศาลสรภัญ"**

การกลับมาเมืองเชียงใหม่ครั้งที่ 2 ของท่าน ด้วยความรู้ความสามารถในการเทศนาธรรมแบบมีโวหารอย่างไทยภาคกลาง ทำให้พ่อเจ้าอินทวโรรสและแม่เจ้าทิพเนตรเกิดความเลื่อมใสศรัทธาจึงให้การอุปถัมภ์บำรุงถึงกับสร้างกุฏิให้พระนพีสีพิศาลคุณพักอาศัยที่วัดเชียงมั่น เพื่อความสะดวกแก่ท่านพ่อเจ้าอินทวโรรสในการมาฟังธรรม ต่อมาในปี พ.ศ. 2448 ท่านได้รับแต่งตั้งสมณศักดิ์เป็นพระราชาคณะที่ **"พระนพีสีพิศาลคุณ"** เป็นพระราชาคณะธรรมยุติกนิกายรูปแรกของล้านนาเชียงใหม่

ครั้นถึงปี พ.ศ. 2452 เจ้าพ่ออินทวโรรสได้ถึงแก่พิราลัย พระนพีสีพิศาลคุณจึงได้ย้ายจากวัดเชียงมั่นกลับมาที่คณะหอธรรมวัดเจดีย์หลวง จากนั้นไม่นานท่านได้เดินทางไปเยี่ยมเจ้าฟ้าเชียงตุง ณ เมืองเชียงตุงอยู่ระยะหนึ่ง แล้วจึงเดินทางกลับมาเชียงใหม่ หลังจากกลับมาถึงท่านได้ไปจำพรรษายังบ้านเกิดที่วัดศรีมุงเมืองซึ่งเป็นวัดเก่าเมื่อบวชครั้งแรก และได้รับภาระเป็นเจ้าอาวาสที่วัดนี้จนถึงปี พ.ศ. 2457 หลังจากนั้นท่านได้ทำหนังสือทูลขอลาสิกขากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส เมื่อวันที่ 27 ธันวาคม พ.ศ. 2457 แล้วได้เดินทางกลับไปยังเมืองเชียงตุง อ้างข้อมูลเพิ่มเติมจากเว็ปไซต์ลานธรรมจักร (2556, ออนไลน์) ว่าท่านได้แต่งงานกับเจ้าหญิง ณ เชียงตุง อยู่ที่นครเชียงตุง รัฐฉาน และได้รับแต่งตั้งด้านการปกครองให้มีตำแหน่งเป็นกำนัน ต่อมาได้รับฐานันดรศักดิ์เป็น “เจ้าฟ้ามยุรา” และถูกส่งไปเป็นเจ้าเมืองเล็น ใช้ชีวิตในเพศฆราวาสอยู่ที่เมืองนั้นจนถึงกาลอวสานแห่งชีวิต

สร้างสายสัมพันธ์เพื่อการปฏิรูปคณะสงฆ์

เมื่ออาณาจักรล้านนาถูกผนวกเข้าเป็นส่วนหนึ่งของพื้นแผ่นดินไทย รูปแบบการบริหารงานทั้งของฝ่ายอาณาจักรและศาสนจักรจึงขึ้นตรงกับรัฐบาลสยาม จากที่เคยมีกษัตริย์ปกครองก็เปลี่ยนมาเป็นเจ้าผู้ครองนคร บทบาทจากที่เคยมีอำนาจสิทธิ์ขาดในการบริหารบ้านเมือง ก็เปลี่ยนมาเป็นบริหารงานตามนโยบายของรัฐบาลสยาม ฝ่ายศาสนจักรก็มีการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบเดียวกัน จากที่เคยปกครองด้วยพระสังฆสวามีคือพระภิกษุที่มีอายุตั้งแต่ 35 ปี พรรษา 15 ขึ้นไป รวมถึงเป็นผู้เจริญทั้งวัยวุฒิ คุณวุฒิ เจริญในศีล สมาธิ และปัญญา (พระราชเขมากร และรวีโรจน์ ศรีคำภา, 2562) ได้รับการสถาปนาจากกษัตริย์ของล้านนาให้เป็นใหญ่ในการปกครองคณะสงฆ์ก็ถูกยกเลิก เปลี่ยนมาเป็นปกครองตามรูปแบบของคณะสงฆ์ไทย ภายใต้กรอบของพระราชบัญญัติคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 จึงนำไปสู่การปฏิรูปคณะสงฆ์ในดินแดนล้านนาหลายอย่าง นอกจากนี้ การศึกษาซึ่งเป็นเรื่องใหญ่และสำคัญที่จะส่งผลต่อการบริหารงานทั้งฝ่ายอาณาจักรและศาสนจักร โดยนโยบายของรัฐบาลสยามในขณะนั้น ต้องการให้คนที่อยู่ภายใต้การปกครอง เป็นผู้สามารถอ่านออกเขียนได้ ด้วยการใช้อักษรไทยและพูดภาษาไทยให้ได้มากที่สุด เพื่อสร้างความรู้สึกให้กับคนที่อยู่ภายใต้การปกครองเกิดความเป็นไทย

หากย้อนกลับไปศึกษาถึงจุดเริ่มต้นของคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย โดยเฉพาะสถานการณ์พระพุทธศาสนาของประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 3 จะเห็นการเปลี่ยนแปลงหรือการปฏิรูปของคณะสงฆ์ไทยอย่างเห็นได้ชัด เพราะการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวส่งผลต่อการปฏิรูปคณะสงฆ์ตามหัวเมือง หรือรัฐที่อยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลสยามตามไปด้วย คณะสงฆ์ธรรมยุตเป็นกลุ่มสงฆ์ที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ขณะยังทรงผนวชเป็นพระภิกษุพระนามว่า “วชิรญาณภิกขุ” พระองค์ได้ทำการอุปสมบทใหม่ครั้งที่ 2 จากคณะสงฆ์รามัญนิกาย เนื่องจากพระองค์ได้ศึกษาข้อวัตรปฏิบัติ แล้วนำมาเทียบเคียงกับข้อพุทธบัญญัติในคัมภีร์พระไตรปิฎก ทรงเห็นว่าข้อปฏิบัติของคณะสงฆ์รามัญนิกายมีความบริสุทธิ์ถูกต้องตามพระธรรมวินัยมาก จึงทรงถือเอาข้อปฏิบัติจากคณะสงฆ์ดังกล่าว และนำมาอบรมสั่งสอนสัทธิวิหาริกของ

พระองค์ จนกระทั่งมีผู้ศรัทธาเลื่อมใสเข้าไปศึกษาเพิ่มมากขึ้น คณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายจึงเริ่มก่อตัวขึ้นมาตั้งแต่บัดนั้น

เมื่อคณะธรรมยุตมีความเจริญมากขึ้น กอปรกับผู้ที่เข้ามาบวชในคณะสงฆ์นี้ ส่วนมากจะเป็นผู้มีความรู้ความสามารถทั้งด้านการปกครองและด้านการศึกษา พอถึงกาลสมัยของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส การปกครองคณะสงฆ์ในตอนต้น พระองค์อาศัยพระเถระฝ่ายธรรมยุติกนิกายไปช่วยปกครองคณะสงฆ์ทั้ง 2 ฝ่าย สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงวชิรญาณสังวร (เจริญ สุวฑฺฒโน) (2543) ให้ความเห็นในประเด็นนี้ว่า เพราะพระสงฆ์ในนิกายเดิมหาพระเถระผู้สามารถในการปกครองได้น้อยไม่เพียงพอต่อการบริหารงาน ส่วนคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายถึงมีจำนวนน้อย แต่มีพระเถระผู้สามารถในการปกครองเพียงพอที่จะช่วยงานได้ สมเด็จพระมหาสมณเจ้าจึงได้ทรงเลือกพระเถระธรรมยุติกนิกายไปช่วยปกครองพระสงฆ์ทั้ง 2 นิกายในคราวจำเป็น นอกจากนี้ พระเถระฝ่ายธรรมยุติกนิกายยังมีบทบาทไปช่วยจัดการศึกษาของทางบ้านเมืองและในทางคณะสงฆ์ด้วย ต่อมาเมื่อพระเถระคณะมหานิกายเจริญมากขึ้น มีผู้สามารถในการปกครองและจัดการศึกษาได้มากขึ้น เพียงพอที่จะบริหารงานด้วยตนเองได้ พระเถระคณะธรรมยุตจึงหมดความจำเป็นที่จะต้องช่วยการบริหารงานคณะมหานิกายต่อไป

นอกจากนี้ การเกิดขึ้นของพระราชบัญญัติคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 ซึ่งเป็นพระราชบัญญัติฉบับแรก และเป็นแม่แบบให้กับพระราชบัญญัติคณะสงฆ์ในฉบับต่อ ๆ มา เกิดจากแนวคิดเพื่อการบริหารงานคณะสงฆ์ภายในสังฆมณฑลให้มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยหลักการสำคัญคือการปกครองคณะสงฆ์ และเพื่อส่งผลเอื้อต่อการจัดการศึกษาของคณะสงฆ์ หลักการปกครองดังกล่าวจึงมีผลต่ออาณาจักรล้านนา เมื่อถูกผนวกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งกับสยาม การปกครองคณะสงฆ์ในล้านนาจึงถูกปฏิรูป เพื่อให้เข้ากับระเบียบการปกครองอย่างคณะสงฆ์ไทยทุกประการ และวิธีการหนึ่งที่ถูกนำมาใช้เพื่อการปฏิรูปคณะสงฆ์ในดินแดนล้านนาคือการนำพระสงฆ์สามเณรจากดินแดนล้านนาลงมาศึกษาเรียนรู้ในกรุงเทพมหานคร เมื่อเติบโตพอมีความรู้ความสามารถก็ให้กลับมายังภูมิลำเนา เพื่อวางรากฐานการปกครองและการศึกษาแก่คณะสงฆ์ตามลำดับ พระสงฆ์กลุ่มแรกของล้านนาที่ได้เข้าไปถวายตัวศึกษากับสมเด็จพระมหาสมณะเจ้าฯ คือพระมหาคำปิง คนฺธสาโร และพระปินตา แต่ผู้ที่ถูกกำหนดให้มีบทบาทสำคัญในการปฏิรูปคณะสงฆ์และจัดการศึกษาแบบอย่างรัฐบาลสยาม นั่นคือ พระมหาคำปิง คนฺธสาโร หรือที่รู้จักกันในราชทินนามต่อมาว่า **“พระนพีสีพิศาลคุณ”**

ปฐมบทการศึกษาของพระนพีสีพิศาลคุณ

พระนพีสีพิศาลคุณได้เดินทางไปเข้ารับการศึกษาเรียนรู้ขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีปฏิบัติ และรูปแบบการศึกษาอย่างรัฐบาลสยาม ภายใต้การดูแลของกรมหมื่นวชิรญาณวโรรสในขณะนั้น โดยการเข้าไปศึกษาในสำนักเรียนวัดมกุฏกษัตริยาราม (พระมหาปุณณ์สมบัติ ปภากโร และคณะ, 2565) ซึ่งเป็นหนึ่งในโรงเรียนสาขาของมหามกุฏราชวิทยาลัย จากทั้งหมด 5 แห่ง มีวิธีการเรียนและการสอบเหมือนกันทุกแห่ง การ

จัดตั้งวิทยาลัยแห่งนี้ขึ้นมาก็เพื่อปฏิรูปการจัดการศึกษาของคณะสงฆ์ใหม่ เนื่องจากการศึกษาของคณะสงฆ์ในอดีตมีความยุ่งยากสำหรับผู้เรียน ทั้งหลักสูตร ทั้งกระบวนการเรียนการสอน รวมถึงกระบวนการสอบ วิทยาลัยจึงได้ออกแบบวิธีการสอนและการสอบความรู้โดยสร้างหลักสูตรขึ้นมาใหม่ เพื่อให้เกิดความชัดเจนจึงจัดแบ่งเป็นชั้นตามหลักสูตร 6 ชั้น นับตามลำดับชั้นจากต่ำไปหาสูงคือ นักเรียนตรี นักเรียนโท นักเรียนเอก เปรียญตรี เปรียญโท และเปรียญเอก และยังมีการชำระและพิมพ์หลักสูตรจากอักษรขอมให้เป็นอักษรไทย

โดยชั้นต้นกำหนดให้ผู้เรียนเรียนบาลีไวยากรณ์ เสร็จแล้วจึงเรียนพระธรรมวินัยในพระไตรปิฎกต่อไป ในแต่ละชั้นได้มีการกำหนดหลักสูตร เพื่อให้ครูผู้สอนสามารถบอกสอนได้ถูกต้องตามเนื้อหาของหลักสูตร รวมถึงการจัดสอบจะได้ไม่เกิดความสับสน แต่ถึงกระนั้น ปัญหาสำหรับผู้เรียนและผู้สอนคือตำราเรียนมีไม่เพียงพอ ซึ่งหลักสูตรสำหรับแต่ละชั้น ดังนี้

ชั้น	หลักสูตร
นักเรียนตรี	ใช้แก้คาถาธรรมบทปั้นปลาย
นักเรียนโท	ใช้อรรถกถาธรรมบทความนิทาน
นักเรียนเอก	ใช้บาลีไวยากรณ์
เปรียญตรี	ใช้บาลีพระวินัยมหาวรรคและจุลวรรค และบาลีพระอภิธรรมบางเล่ม
เปรียญโท	ใช้บาลีพระวินัยมหาวิภังค์และภิกษุณีวิภังค์และบาลีบางเล่ม
เปรียญเอก	ใช้แก้คาถาธรรมบทปั้นต้น

ส่วนรูปแบบการสอบใช้วิธีเขียนแทนการแปลด้วยปากเปล่า ถ้าสอบชั้นใดได้แล้วก็ถือว่าสอบได้ในชั้นนั้น ไม่ต้องกลับมาแปลเริ่มต้นใหม่อีกครั้งเหมือนเมื่อก่อน และการสอบยังกำหนดให้มีการจัดสอบในทุกปี ซึ่งแต่เดิมเคยกำหนด 3 ปี ครั้ง หรือขึ้นอยู่กับสถานการณ์ความสงบจากศึกสงครามของบ้านเมือง (พระมหาเจริญ กตปญฺโญ (กระพิลา) และคณะ, 2563) ดังนั้น การปรับปรุงการศึกษาสำหรับพระภิกษุสามเณรในครั้งนี้ เท่ากับเป็นการเริ่มต้นนำเอาวิธีการและวิชาการแบบใหม่เข้ามาใช้ และสอนในวงการศึกษาของพระภิกษุสามเณร จนกลายมาเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาแผนใหม่ของคณะสงฆ์และการศึกษาของชาติ การจัดการศึกษาในห่วงระยะนี้ เป็นช่วงเวลาที่พระนพีสีพิศาลคุณได้เข้ารับการศึกษาและเรียนรู้อักษรไทยกลาง รวมถึงเรียนรู้หลักสูตรและวิธีการจัดการเรียนการสอนแบบเป็นระบบอย่างที่รัฐบาลสยามต้องการ

ก่อนหน้าที่พระนพีสีพิศาลคุณจะเข้ารับการศึกษาตามหลักสูตรของมหามกุฏราชวิทยาลัย ในปี พ.ศ 2428-2434 เป็นระยะเวลาที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มีพระราชดำริจัดตั้งโรงเรียนหลวงขึ้นตามหัวเมืองต่าง ๆ เนื่องจากทรงเห็นความสำคัญของการศึกษาว่าจะช่วยพัฒนาประเทศ จึงโปรดให้ใช้วัดเป็นโรงเรียนตามแบบประเพณีเดิม (สุชาดา วราหพันธ์, 2537) เพราะก่อนจะมีการจัดตั้งโรงเรียนหลวงตามหัวเมือง สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (2514) เมื่อครั้งมีพระอิสริยยศเป็นกรมหมื่นก็ทรง

พิจารณาเห็นเป็นเช่นเดียวกันว่า การจัดการศึกษาของบ้านเมืองในระยะนั้น ยังคงอาศัยวัดเป็นสถานที่ให้การศึกษาอบรมแก่ประชาชนอยู่แล้ว ต่างแต่ผลที่ได้คือทำให้ผู้เรียนมีความรู้แตกต่างกันเท่านั้น เนื่องจากกระบวนการเรียนการสอนและความชำนาญของครูผู้สอนมีมากน้อยต่างกัน เพราะครูผู้สอนส่วนมากจะเป็นพระสงฆ์และชาวบ้านที่ผ่านการบวชพอที่จะอ่านออกเขียนได้เท่านั้น ต่อมาเมื่อกรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ได้รับคำอาราธนาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวให้เป็นผู้จัดการศึกษาตามหัวเมือง โดยดำรงตำแหน่งเป็นเจ้ากระทรวงกรมศึกษาหัวเมือง (พ.ศ. 2441-2444) เป็นระยะเวลาที่พระนพีสีพิศาลคุณได้รับการศึกษาตามหลักสูตรของวิทยาลัยจบชั้นเปรียญตรีพอดี ต่อมาจึงมีรับสั่งให้ท่านกับพระปินตาเดินทางกลับมาล้านนาเชียงใหม่ เพื่อวางรากฐานการศึกษาอย่างไทยภาคกลาง ตามหลักสูตรที่เคยศึกษามา

บทบาทด้านการจัดการศึกษาในล้านนา

เหตุการณ์จัดการศึกษาในล้านนาเชียงใหม่ ก่อนพระนพีสีพิศาลคุณจะเดินทางลงไปกรุงเทพมหานครเพื่อไปเข้ารับการศึกษาตามหลักสูตรที่กรมหมื่นวชิรญาณวโรรสทรงออกแบบ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2480) กล่าวว่า ในปี พ.ศ 2418 กรมธรรมการมีประกาศให้พระสงฆ์ตามวัดหัวเมืองจัดสอนหนังสือตามแบบเรียนหลวงขึ้น แต่เนื่องจากไม่ได้มีการบังคับอย่างจริงจัง ทำให้ประกาศของกรมธรรมการดังกล่าวไม่ประสบผลสำเร็จ และจากการให้อิสระในการปกครองจากรัฐบาลกรุงเทพ ส่งผลให้หัวเมืองมีอิสระสามารถจัดการศึกษาตามรูปแบบเฉพาะของตนเองได้ เช่นในกรณีที่เมืองเชียงใหม่ ในปีเดียวกันกับที่มีการประกาศของกรมธรรมการกลุ่มมิชชันนารีโปรเตสแตนต์เองก็ได้เปิดสถานที่สอนหนังสือและการฝีมือสำหรับเด็กหญิงขึ้น ในบริเวณที่พักที่ตั้งอยู่เชิงสะพานนวรัฐ หลังจากนั้นกลุ่มมิชชันนารีก็ได้จัดการศึกษาสำหรับเด็กชายขึ้นที่เมืองเชียงใหม่ เมืองลำพูน เมืองลำปาง เมืองพิษณุโลก เมืองแพร่ และเมืองน่านในเวลาต่อมา (สมโชติ อ๋องสกุล, 2534) เป็นการแสดงให้เห็นถึงความพยายามของต่างชาติ ในการเข้าถึงคนท้องถิ่นให้ได้มากที่สุด อาจจะด้วยวัตถุประสงค์ด้านการศึกษา ด้านการศาสนา หรือด้านการปกครองก็เป็นได้

จากสภาพการจัดการศึกษาดังกล่าว เป็นผลทำให้การจัดการศึกษาในดินแดนล้านนาเต็มไปด้วยความยากลำบาก โดยเฉพาะดินแดนที่อยู่ในลักษณะประเทศราชหรือที่เรียกเขตปกครองลักษณะนี้ว่าเป็น “มณฑล” เช่น มณฑลพายัพ หรือมณฑลบูรพา เป็นต้น ทำให้ในขณะนั้นแม้ว่าจะมีมณฑลถึง 19 มณฑล แต่การจัดการศึกษาในช่วงก่อนหรือระยะเวลาที่กรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ทรงเป็นผู้จัดการศึกษาในหัวเมืองนั้น ก็ไม่สามารถที่จะจัดได้ทั่วทุกมณฑล สุชาดา วราหพันธ์ (2537) วิเคราะห์ว่าหน้าจะมาจากสาเหตุ ดังนี้

1. สาเหตุจากสภาพการปกครองในหัวเมือง โดยเฉพาะในมณฑลประเทศราชอย่างหัวเมืองนครเชียงใหม่ ด้วยเหตุที่เจ้าเมืองเคยมีอำนาจในเมืองของตนมาก่อน การจัดการปกครองแบบเทศาภิบาลทำให้อำนาจของเจ้าเมืองต้องถูกลดลง ส่งผลทำให้เจ้าเมืองไม่พอใจ จึงเกิดการต่อต้านรัฐบาลขาดการให้ความ

ร่วมมืออย่างที่ควรจะเป็น นอกจากนี้ ยังประสบกับปัญหาจากการที่ครูบาตามวัดห้ามไม่ให้ตั้งโรงเรียนอีกด้วย (หจช, ร.5 ศ.12/8 พ.ศ. 2441-2453)

2. สาเหตุจากการที่ยังไม่สามารถเลือกหาตัวผู้อำนวยการศึกษาได้ครบทุกมณฑล ด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงทำให้ในปีแรกที่กรมหมื่นวชิรญาณวโรรส เริ่มจัดการศึกษาในหัวเมืองมีผู้อำนวยการศึกษาเพียง 9 รูป จัดการศึกษาใน 10 มณฑล แต่ต่อมาในปี พ.ศ. 2442 ก็ได้ผู้อำนวยการศึกษาเพิ่มขึ้นอีก 4 รูป จัดการศึกษาได้อีก 4 มณฑล รวมมณฑลที่ได้รับการจัดการศึกษาทั้งสิ้น 14 มณฑล หนึ่งในนั้นคือมณฑลพายัพ ซึ่งเป็นการเดินทางกลับมายังเมืองเชียงใหม่ของพระนพีสีพิศาลคุณ

เมื่อพระนพีสีพิศาลคุณเดินทางกลับไปเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2439 ได้พำนักที่คณะหอธรรมวัดเจดีย์หลวงอยู่ระยะหนึ่ง (พระเทพกวี (จันทร์ กุสโล), 2547) ใน พ.ศ. 2442 ท่านได้เริ่มจัดการศึกษาอย่างรัฐบาลสยามขึ้นที่เมืองเชียงใหม่ โดยใช้คณะหอธรรมวัดเจดีย์หลวงเป็นสถานที่จัดการศึกษา ในปีถัดมาพระนพีสีพิศาลคุณได้รับแต่งตั้งให้เป็นพระอุปัชฌาย์รูปแรกของคณะธรรมยุติกนิกายเมืองเชียงใหม่ จากนั้นท่านได้ส่งพระภิกษุสามเณรลงไปศึกษาเล่าเรียนที่วัดบวรนิเวศอีกหลายรูป ในส่วนการศึกษาของสามเณรในเมืองเชียงใหม่ ตั้งแต่ปี พ.ศ 2444 เป็นต้นมา ท่านได้เริ่มจัดการเรียนการสอนพระธรรมวินัยตามแบบของกรมหมื่นวชิรญาณวโรรส และได้ส่งสามเณรจากคณะหอธรรมวัดเจดีย์หลวงเข้าสอบไล่พระธรรมวินัยในสนามสอบของมณฑลพายัพ มีสามเณรที่สามารถสอบผ่านได้เป็นสามเณรรู้ธรรม (นักธรรม) สืบต่อมาอีกหลายรูป (วรชาติ มีชูบท, 2551) เป็นการแสดงให้เห็นถึงความตั้งใจในการจัดการเรียนการสอน และเพื่อการสนองพระราโชบายของรัชกาลที่ 5 ดังนั้น การสร้างผลงานของพระนพีสีพิศาลคุณ ยังมีผลกระเพื่อมต่อการปกครองของคณะสงฆ์ในดินแดนล้านนา เพราะการเดินทางกลับมายังดินแดนบ้านเกิดในครั้งนี้ ท่านได้รับการเปลี่ยนสถานะการบวชจากนิกายเดิมในล้านนา มาเป็นการบวชแบบใหม่อย่างธรรมยุติกนิกาย ซ้ำยังได้รับการแต่งตั้งสมณะศักดิ์จากสยาม อันเป็นการแสดงให้เห็นถึงความสำคัญที่รัฐบาลสยามมีให้กับท่าน และท่านเองก็เป็นผู้มีความรู้ความสามารถจนทำให้เจ้านายฝ่ายเหนือเกิดการยอมรับ ดังปราณี ศิริธร ณ พัทลุง (2508) กล่าวว่า การจัดการศึกษาและการเผยแผ่ธรรมยุติกนิกายของพระนพีสีพิศาลคุณ ได้เป็นที่เลื่อมใสของบรรดาเจ้านาย เนื่องจากความรอบรู้ในพระธรรม โดยสามารถเทศน์เป็นสำเนียงอย่างกรุงเทพฯ ได้ไพเราะ และถือเป็นของใหม่ตามแบบอย่างของกรุงเทพฯ อีกทั้งน่าจะได้รับการสนับสนุนจากข้าหลวงใหญ่ เนื่องจากธรรมยุติกนิกายถือเป็นนิกายในพุทธศาสนาแบบเป็นทางการและได้รับการยอมรับจากชนชั้นนำสยาม ส่วนวรชาติ มีชูบท (2551) กล่าวอีกว่า จากความเลื่อมใสศรัทธาของเจ้านายเมืองเชียงใหม่ ทำให้เจ้าอินทวโรรสอาราธนาพระนพีสีพิศาลคุณให้ย้ายไปจำพรรษาที่วัดเชียงมั่นใกล้กับคุ้มของพระองค์ และได้มีการจัดตั้งโรงเรียนสอนหนังสือไทยขึ้นที่วัดเชียงมั่นอีกแห่งหนึ่ง โดยช่วงเวลานั้น เนื่องด้วยความดีความชอบที่ปรากฏท่านจึงได้เลื่อนสมณศักดิ์จาก **"พระครูสังฆบริคุต"** ขึ้นเป็น **"พระครูพิศาลสรภัญ"** ฐานานุกรมผู้ใหญ่ในเจ้าคณะใหญ่คณะธรรมยุต

บทบาทด้านการปกครองในล้านนา

นอกจากพระนพีสีพิศาลคุณจะมีบทบาทสำคัญด้านการจัดการศึกษาแบบรัฐไทย อย่างเห็นได้ชัดแล้ว สิ่งที่ถูกกำหนดในบทบาทของการเป็นพระสงฆ์ธรรมยุติกนิกายชุดแรกในล้านนา คือการเป็นพระสงฆ์นักปกครอง ตามรูปแบบที่คณะสงฆ์ส่วนกลางได้จัดโครงสร้างไว้ โดยการใช้พระราชบัญญัติลักษณะปกครองคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 เพราะก่อนหน้าที่จะเกิดพระราชบัญญัติฉบับนี้ขึ้นมา การปกครองของคณะสงฆ์ยังขาดความเป็นเอกภาพ สาเหตุหนึ่งก็เนื่องมาจากการปกครองของบ้านเมือง ยังไม่สามารถจัดการปกครองให้เป็นระบบอย่างเดียวกันได้ การประกาศใช้พระราชบัญญัติฉบับนี้ ก็เพื่อสร้างระบบปกครองของคณะสงฆ์ให้มีความสอดคล้องกับการปกครองของบ้านเมือง และยังมีเงื่อนไขอีกหลายประการดังนฤนาท อนุพงศ์พัฒน์ (2546) กล่าวว่า การประกาศใช้พระราชบัญญัติคณะสงฆ์ ก็เพื่อการจัดการคณะสงฆ์ให้มีลักษณะรวมศูนย์ โดยขึ้นกับมหาเถรสมาคม สาเหตุหนึ่งของการเกิดพระราชบัญญัติฉบับนี้ มาจากการที่ส่วนกลางมองว่า คณะสงฆ์และการศาสนาตามหัวเมืองมีความอ่อนแอเหลวไหล จำเป็นต้องทำให้เกิดความเรียบร้อยเป็นเอกภาพ ส่วนเนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว (2553) อธิบายถึงสถานการณ์ของคณะสงฆ์ไทยในขณะนั้นว่า เมื่อคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกายถูกสถาปนาขึ้น และได้รับการยอมรับในราชสำนักกรุงเทพฯ แทนที่มหานิกาย ทำให้ภาพของพระสงฆ์มหานิกายทั้งในกรุงเทพฯ และในหัวเมือง ถูกมองว่ามีความเหลวไหลไม่สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางอาณาจักร พระสงฆ์ธรรมยุตหลายรูปมีบทบาทสำคัญกับการออกแบบการปกครองคณะสงฆ์ และผู้ที่มีบทบาทสำคัญในขณะนั้นคือสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส

การเดินทางกลับมายังดินแดนล้านนาของพระนพีสีพิศาลคุณ ในนามของพระสงฆ์สังกัดคณะธรรมยุติกนิกาย ความคาดหวังนอกจากการจัดการศึกษาอย่างส่วนกลางแล้ว รูปแบบการปกครองอย่างส่วนกลางภายใต้พระราชบัญญัติคณะสงฆ์ก็จะต้องถูกนำมาใช้เช่นกัน โดยเฉพาะกรณีที่ถูกแต่งตั้งให้เป็นพระอุปัชฌาย์สามารถบวชให้กับคนในท้องถิ่นได้ถูกต้องตามกฎหมาย นั่นเท่ากับเป็นสัญญาณชี้ให้เห็นว่ากฎกติกาที่คณะสงฆ์ส่วนกลางบัญญัติขึ้นมาได้ถูกใช้ในดินแดนล้านนา และเป็นสัญญาณจุดเริ่มต้นในการขยายตัวของพระสงฆ์ที่อยู่ภายใต้สังกัดคณะธรรมยุติกนิกาย แต่การกลับมาของพระนพีสีพิศาลคุณในสถานะเป็นพระสงฆ์ในนิกายนี้ ลานนาสีโหภิกขุ (บุญเลิศ พริงพราวลี) (2536) กล่าวว่า กลับไม่เป็นที่ยอมรับของคณะสงฆ์เดิมที่มีอยู่ มีแต่จะสร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นในคณะสงฆ์เมืองเชียงใหม่ เนื่องจากเดิมโครงสร้างของคณะสงฆ์ล้านนามีผู้ปกครองสูงสุดในแต่ละเมือง รวมถึงในเมืองเชียงใหม่ เจ้าอินทวิชยานนท์ได้มีการแต่งตั้งสังฆราชทั้ง 7 เป็นผู้ดูแลพระสงฆ์อยู่ก่อนแล้ว โดยมีพระครูบาวัดฝายหินเป็นปฐมสังฆนายก แต่ระเบียบของพระสงฆ์ในล้านนามักจะให้ความสำคัญกับระบบหมวดอุโบสถหรือหัวหมวดวัด ให้ความสำคัญระหว่างอาจารย์กับศิษยานุศิษย์มากกว่าการปกครองแบบพระอุปัชฌาย์อย่างเดียว แสดงว่าการปกครองแบบอาศัยพระอุปัชฌาย์เป็นผู้ดูแลอย่างที่คณะสงฆ์ส่วนกลางต้องการนั้นยังไม่เป็นผล ปัญหาความขัดแย้งจากการไม่ยอมรับของคณะสงฆ์ดั้งเดิม ยังมีปรากฏให้เห็นอยู่หลายครั้ง ตัวอย่างเช่นครั้งหนึ่งพระนพีสีพิศาลคุณขณะนั้นเป็นพระครูพิศาลสรภัญ

ได้รายงานปัญหาการจัดการศาสนาในเมืองเชียงใหม่ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมตามกาลสมัยของประเทศ กรณีออกประกาศให้ครูบาซึ่งเป็นสังฆราชาช่วยดูแลพระสงฆ์ในหมวดของตน ให้ปฏิบัติให้ถูกต้องตามพระวินัยสงฆ์ ซึ่งพระสงฆ์ส่วนใหญ่รับทราบ แต่ไม่ยอมปฏิบัติตามคำประกาศนั้น เพราะกลุ่มพระสงฆ์ในล้านนาเดิมส่วนมากยังไม่ให้การยอมรับในท่าน พระนพีสีพิศาลคุณจึงทำรายงานส่งมายังกรุงเทพฯ ด้านกระทรวงธรรมการจึงได้นิมนต์พระครูบากลุ่มที่ทำการขัดขืนไม่ปฏิบัติตาม ลงไปยังกรุงเทพฯ เพื่อชี้แจงข้อกล่าวหาดังกล่าว (หจช. ร.5 ศ.12/8 พ.ศ. 2441-2453) ฉะนั้น การที่รัฐบาลสยามมีท่าทีในลักษณะเช่นนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความถูกต้องในการใช้อำนาจหน้าที่ของพระนพีสีพิศาลคุณ และแสดงให้เห็นถึงการยอมรับในบทบาทด้านการปกครองของท่านเช่นกัน

จากความพยายามในการบริหารคณะสงฆ์จากส่วนกลาง ผ่านบทบาทของพระนพีสีพิศาลคุณ ซึ่งเป็นบุคคลในท้องที่ ทำให้หลายครั้งที่ท่านต้องอาศัยอำนาจจากส่วนกลาง เพื่อช่วยลดปัญหาความขัดแย้งจากคณะะสงฆ์เดิมในล้านนา หรือแม้กระทั้งต้องอาศัยการสร้างความคุ้นเคยกับเจ้าผู้ครองนครเดิม เพื่อสร้างการยอมรับจากกลุ่มพระสงฆ์เดิมและกลุ่มชนที่ให้การสนับสนุน แม้การเลื่อนชั้นสมณศักดิ์ของพระนพีสีพิศาลคุณและพระสงฆ์ในล้านนาเดิม ก็ต้องผ่านการกลั่นกรองอย่างรอบคอบ เพื่อลดความขัดแย้งจากกลุ่มพระสงฆ์ที่ยังไม่ยอมรับการปกครองในรูปแบบใหม่ เพราะส่วนกลางเองก็เกรงว่าการตั้งพระสงฆ์ธรรมยุติกนิกายให้มีสมณศักดิ์เทียบเท่ากับเจ้าคณะใหญ่ ซึ่งเป็นฝ่ายมหานิกายและเป็นตำแหน่งที่ได้รับการแต่งตั้งโดยเจ้าเมืองเชียงใหม่อยู่แล้ว การกระทำดังกล่าวอาจไม่เป็นที่ยอมรับของผู้ที่นับถือนิกายเดิม และจะสร้างความแตกแยกในคณะสงฆ์ได้อีก ซึ่งไม่เป็นผลดีต่อทางส่วนกลางเลย (เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว 2553) แต่เพื่อการจัดโครงสร้างคณะสงฆ์ในล้านนาให้เข้าระเบียบเดียวกันกับส่วนกลาง จึงจำเป็นต้องแต่งตั้งให้พระมหาคำปิงและพระสงฆ์ในล้านนา มีสมณศักดิ์เช่นเดียวกับพระสงฆ์ในมณฑลอื่น ๆ อีกทั้งเป็นการแก้ปัญหาความขัดแย้งในคณะสงฆ์เมืองเชียงใหม่ จากเหตุที่ส่วนกลางสนับสนุนให้พระนพีสีพิศาลคุณเผยแพร่คณะธรรมยุติกนิกายในล้านนา ดังนั้นสมณศักดิ์สุดท้ายที่ท่านได้รับแต่งตั้งคือ **“พระนพีสีพิศาลคุณ”**

ส.กวีวัฒน์ (อ้างใน เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, 2553) ได้กล่าวถึงประเด็นสาเหตุความขัดแย้งระหว่างธรรมยุตินิกายกับมหานิกายในเมืองเชียงใหม่ได้เริ่มค่อย ๆ สงบลงว่า เนื่องจาก ในปี พ.ศ. 2452 เป็นปีที่เจ้าอินทวโรรสถึงแก่พิราลัย และอุบาสกคนสำคัญคืออินต๊ะค่อ ผู้มีส่วนช่วยในการเสริมบารมีให้แก่พระนพีสีพิศาลคุณถึงแก่กรรมลงทำให้ขาดผู้อุปถัมภ์ เพราะในสมัยที่เจ้าอินทวโรรสยังมีพระชนม์ชีพอยู่ พระนพีสีพิศาลคุณไปที่แห่งใดมักจะมีผู้ต้อนรับให้ความสะดวก อีกทั้งยังได้รับความเกรงใจเพราะอาศัยบารมีของพระองค์ เมื่อสิ้นเจ้าอินทวโรรสอำนาจของท่านก็ลดน้อยลงตามไปด้วย ท่านจึงต้องจากวัดเชียงมั่นกลับมาพักอยู่คณะหอธรรมวัดเจดีย์หลวงตามเดิม แต่ต่อมาในปี พ.ศ. 2456 กรมหมื่นวชิรญาณวโรรสได้ขอพระราชทานเลื่อนบรรดาศักดิ์ให้กับพระนพีสีพิศาลคุณ เนื่องจากท่านได้จัดการเรียนพระธรรมวินัยของพระภิกษุสามเณรและจัดการสอบไล่ประจำปี โดยได้ขยายไปเมืองแพร่และเมืองน่าน จนสามารถตั้งนักธรรมของมณฑลพายัพได้ จึงขอพระบรมราชานุญาตยกพระนพี

สีพิศาลคุณขึ้นเป็นพระอาจารย์โทในทางคันถธุระ มีตำแหน่งเทียบเท่าเจ้าคณะเมือง แต่หลังจากนั้นเพียง 5 เดือน ท่านก็หมดความยินดีกับบรรดาศักดิ์ที่พึงได้รับมา ท่านจึงมีหนังสือกราบทูลกรมหมื่นวชิรญาณวโรรสว่า ตนเองมีความเบื่อหน่ายไม่สามารถประพฤติพรหมจรรย์ได้ จึงจะขอลาสิกขาบท (หจช.ร.6 ศ.13/4, 2456) เมื่อกรมหมื่นวชิรญาณวโรรสทรงตรวจสอบแล้วพบว่า พระนพีสีพิศาลคุณเป็นผู้หมดความเลื่อมใสและเสื่อมจากการเป็นที่นับถือของคนทั้งหลายจริง พระองค์จึงขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้ท่านลาสิกขาบทได้ ดังนั้น บทบาทของพระนพีสีพิศาลคุณด้านการปกครอง มักจะมีความสอดคลองในรูปแบบของการจัดการศึกษา เพราะผลในการจัดการศึกษาจึงทำให้ได้เลื่อนสมณศักดิ์และบรรดาศักดิ์ ซึ่งบรรดาศักดิ์จะเป็นตัวกำหนดอำนาจและหน้าที่ได้ในระดับหนึ่ง

สรุป

พระนพีสีพิศาลคุณหรือพระมหาคำปิง ถือว่าเป็นผู้มีบทบาทสร้างสายสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลสยามกับอาณาจักรล้านนา ในมิติของการเป็นนักบวชทางพระพุทธศาสนา เพราะถึงแม้ในอดีตอำนาจด้านการปกครองของบ้านเมืองจะมีความเป็นอิสระจากกัน แต่แนวคิดความเชื่อด้านพระพุทธศาสนาหรือภาษา วัฒนธรรม จารีตประเพณี รวมถึงวิถีชีวิตของผู้คนที่มีลักษณะคล้ายกัน การเป็นรัฐเพื่อนบ้านที่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน ก็เป็นการแสดงออกให้เห็นถึงสายสัมพันธ์มาแต่เดิม ต่อมาเมื่อสถานการณ์ความเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองเกิดขึ้น อำนาจของอาณาจักรล้านนาได้ลดบทบาทลง รัฐบาลสยามได้เริ่มเข้ามามีบทบาทด้วยการกลืนอำนาจการปกครอง รวมถึงการเปลี่ยนแปลงแนวคิดและความเชื่อในหลาย ๆ มิติ เพื่อทำให้คนในอาณาจักรล้านนาเกิดความรู้สึกว่าตนเป็นคนไทย โดยเฉพาะแผนการนำคนหรือพระสงฆ์ในพื้นที่ ลงไปศึกษาและอาศัยเรียนรู้แนวคิดความเป็นคนของรัฐไทย เมื่อถึงกาลเวลาที่เหมาะสมจึงส่งกลุ่มคนหรือพระสงฆ์เหล่านี้กลับพื้นที่ พร้อมกับให้การสนับสนุนเพื่อกระตุ้นการยอมรับของคนถ้องถิ่น โดยเฉพาะกลุ่มคนชนชั้นปกครองเดิมคือเจ้าผู้ครองนคร

พระนพีสีพิศาลคุณคือผลผลิตหนึ่งของรัฐบาลสยาม จากการที่กรมพระสวัสดิ์วัดนวิศิษฏ์ได้นำลงไปศึกษาที่กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นห่วงระยะเวลาที่กรมหมื่นวชิรญาณวโรรสกำลังจัดการศึกษาในรูปแบบใหม่ เพราะหลังจากที่รัชกาลที่ 5 เสด็จกลับจากประพาสยุโรปในปี พ.ศ.2440 พระองค์มีวัตถุประสงค์ที่จะขยายการศึกษาออกไปตามหัวเมืองให้กับราษฎรทั่วไป เพื่อวางรากฐานอุดมการณ์แบบรัฐชาติ โปรดให้ร่างแผนการศึกษาขึ้น โดยให้กรมศึกษาธิการเป็นผู้รับผิดชอบและใช้วัดเป็นสถานศึกษา เพราะทรงเห็นว่าสถาบันสงฆ์เป็นสถาบันที่เข้าถึงราษฎรมากที่สุด ตามแผนการจัดการศึกษาตามหัวเมืองนี้ พระองค์ได้อาราธนากรมหมื่นวชิรญาณวโรรสเป็นผู้อำนวยการ และโปรดให้กรมหลวงดำรงราชานุภาพเป็นผู้คอยช่วยเหลือกิจการฝ่ายฆราวาส ทรงอาราธนาพระภิกษุสงฆ์ที่มีความรู้ความสามารถให้ช่วยเหลือจัดการศึกษาทั้งแก่พระสงฆ์สามเณรและประชาชน การฝากตัวเป็นศิษย์ในกรมหมื่นวชิรญาณวโรรสของพระนพีสีพิศาลคุณในขณะนั้น จึงได้รับการศึกษาตามแบบแผนที่ทรงออกแบบไว้ โดยเฉพาะการเรียนรู้พระพุทธศาสนาตามหลักสูตรของมหามกุฏราชวิทยาลัย ด้วยการใช้ภาษาไทย

ทั้งการอ่านและการเขียน รวมถึงได้รับการอุปสมบทใหม่จากคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย จึงทำให้พระมหาคำปิงได้กลายเป็นพระสงฆ์จากดินแดนล้านนารูปแรก ที่สังกัดภายใต้คณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย

หลังจากที่พระนพีสีพิศาลคุณได้เรียนรู้วิธีปฏิบัติอย่างคณะสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย และได้เข้ารับการศึกษาตามหลักสูตรของมหามกุฏราชวิทยาลัย จนกระทั้งสอบได้เป็นเปรียญตรี มีความรู้ความสามารถพอที่จะกลับมายังมาตุภูมิ เพื่อวางรากฐานการศึกษาและเผยแพร่แนวคิดอย่างธรรมยุติกนิกาย จึงได้รับความไว้วางพระทัยให้กลับมาที่ล้านนา และเริ่มต้นบทบาทความเป็นพระสงฆ์ล้านนารูปแรกในคราบพระธรรมยุติกนิกาย ซึ่งพอที่จะสรุปให้เห็นในแต่ละมิติได้ ดังนี้

1. บทบาทการจัดการศึกษาแบบใหม่ในล้านนา ผลจากการที่พระนพีสีพิศาลคุณได้พยายามจัดการศึกษาอย่างรัฐบาลไทยขึ้นภายในวัดเจดีย์หลวงและวัดเชียงมั่น ทำให้พระสงฆ์สามเณรและประชาชนในล้านนาได้เรียนรู้การใช้ภาษาและการเขียนอักษรอย่างไทยภาคกลาง เป็นเหตุให้ชาวล้านนาโดยเฉพาะพระภิกษุสามเณร ซึ่งถือเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในสังคมสามารถอ่านเขียนได้อย่างชำนาญ ซึ่งเป็นการสนองพระราโชบายของรัชกาลที่ 5 และเป็นกำลังหลักให้กับกรมหมื่นวชิรญาณวโรรสด้านการวางรากฐานการศึกษา จนถึงสามารถทำให้สามเณรของล้านนาสอบได้เป็นสามเณรรู้ธรรม ตามหลักสูตรใหม่ที่กรมหมื่นวชิรญาณวโรรสได้กำหนดไว้ นอกจากนี้ ยังมีการส่งพระสงฆ์สามเณรจากล้านนามาเล่าเรียนในส่วนกลางอย่างต่อเนื่องอยู่หลายรูป และผลงานที่โดดเด่นจนทำให้พระนพีสีพิศาลคุณได้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็นพระอาจารย์ชั้นโทในทางคันถธุระ มีตำแหน่งเทียบเท่าเจ้าคณะเมือง คือผลจากการจัดการศึกษาให้แพร่ขยายไปจนถึงเมืองแพร่และเมืองน่าน จนทำให้การศึกษาตามหลักสูตรของรัฐบาลสยามได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ถึงขนาดเป็นเหตุให้พระภิกษุสามเณรในล้านนาเกิดความย่อย่อนต่อการปฏิบัติกรรมฐาน ดังพระไพศาล วิสาโร (2546) ได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า การจัดการศึกษาแบบใหม่ที่เน้นปริยัติธรรมโดยละทิ้งการปฏิบัติไม่ว่าสมถกรรมฐานหรือวิปัสสนากรรมฐาน โดยใช้สมณศักดิ์เป็นเครื่องหนุน ผลที่ตามมาคือสมาธิภาวนาค่อย ๆ ถูกกันออกไปจากวิถีชีวิตของพระสงฆ์อย่างเป็นระบบ กลุ่มพระสงฆ์ล้านนาที่เคยนิยมปฏิบัติกรรมฐานตามสำนักครูบาที่มีชื่อ จึงเริ่มหันมาศึกษาพระปริยัติธรรมตามแบบกรุงเทพฯ มากขึ้น นี้เป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงส่วนหนึ่งของความเจริญด้านการศึกษาอย่างรัฐบาลไทย ที่มีจุดเริ่มต้นจากผลพวงการวางรากฐานการศึกษาของพระนพีสีพิศาลคุณ ถึงแม้จะไม่ใช่ทุกมิติก็ตาม

2. บทบาทการสร้างการยอมรับในระบบการปกครองสงฆ์แบบใหม่ พระนพีสีพิศาลคุณเมื่อถูกส่งกลับมาเพื่อจัดการศึกษาแบบใหม่ในล้านนา สถานะความเป็นพระภิกษุในสังกัดคณะธรรมยุติกนิกาย ซึ่งถือว่าเป็นนิกายใหม่ในสังคมสงฆ์ล้านนา การกลับมาของพระนพีสีพิศาลคุณจึงถูกเพ่งเล็งจากกลุ่มพระสงฆ์เดิม จึงจำเป็นที่พระนพีสีพิศาลคุณต้องอาศัยอำนาจบางอย่างจากรัฐไทย เพื่อสร้างการยอมรับทั้งจากคณะสงฆ์เดิมและกลุ่มชนที่ให้การสนับสนุน แต่กระนั้นก็ยังถูกต่อต้านจนกลายเป็นภาพของความขัดแย้งระหว่างพระนพีสีพิศาลคุณกับพระสงฆ์เดิมของล้านนา เช่น กรณีที่พระนพีสีพิศาลคุณได้รับแต่งตั้งให้เป็นพระอุปัชฌาย์ตามพระราชบัญญัติคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 สามารถทำการบวชให้กับกุลบุตรได้ตามกฎหมาย หรือการที่พระนพีสีพิศาลคุณออก

ประกาศคำสั่งตามอำนาจหน้าที่ที่สามารถพอทำได้ เพื่อทำให้คณะสงฆ์ล้านนาได้ปฏิบัติตามพระราชบัญญัติที่รัฐบาลไทยได้ประกาศใช้ แต่ก็ไม่ได้รับความร่วมมือ จนถึงกับต้องทำหนังสือแจ้งมายังกรุงเทพมหานคร เพื่อให้ส่วนกลางได้ช่วยสอบสวนและระงับความขัดแย้งเหล่านั้น หากจะวิเคราะห์ถึงความสำเร็จด้านการสร้างการยอมรับของพระนพีสีพิศาลคุณ ผู้เขียนมองว่า ท่านได้รับการยอมรับจากพระสงฆ์ล้านนาเดิมน้อยมาก สาเหตุเพราะท่านยังมีอายุพรรษาน้อย เมื่อเทียบกับพระสงฆ์หลายรูปในล้านนา และที่สำคัญคือความแปลกแยกของนิกาย ประกอบกับล้านนาเป็นดินแดนที่อยู่ห่างไกลจากศูนย์กลางอำนาจการปกครอง จึงทำให้พระสงฆ์ในล้านนามองว่า อำนาจที่พระมหาคำปิงใช้อยู่มีความศักดิ์สิทธิ์น้อย แต่ถึงอย่างไรในช่วงเวลานั้น พระนพีสีพิศาลคุณก็ยังต้องได้รับการสนับสนุนจากส่วนกลาง เพราะเป็นเพียงความหวังเดียวที่ส่วนกลางเชื่อว่าจะเป็นผู้ช่วยจัดการกับสถาบันสงฆ์ในล้านนา รวมถึงพระนพีสีพิศาลคุณยังเป็นผู้ได้รับการยอมรับจากเจ้าผู้ครองนครและชนชั้นนำบางกลุ่ม การเลื่อนตำแหน่งให้มีบรรดาศักดิ์เทียบเท่าเจ้าคณะเมือง ก็เป็นเครื่องยืนยันว่ารัฐบาลไทยยังให้ความสำคัญและมีคาดหวังกับตัวของพระนพีสีพิศาลคุณ ถึงแม้ตัวของท่านจะมีอุปสรรคด้านการขาดการยอมรับจากพระสงฆ์ในล้านนาเองก็ตาม

บรรณานุกรม

นฤนาท อนุพงศ์พัฒน์. (2546). *ผลกระทบของพระราชบัญญัติปกครองคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 ต่อการปกครองคณะสงฆ์ไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. (2553). *รัฐสยามกับล้านนา พ.ศ. 2417-2476.* (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต), กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระเทพกวี (จันทร์ กุสโล). (2547). วัดเจดีย์หลวงวรวิหาร. เชียงใหม่: ทั้งฮั่วซินการพิมพ์.

พระนคร ปญฺญาวชิโร (ปรังฤทธิ์). (2550). *การศึกษารูปแบบการเทศนาธรรมในล้านนา.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), พระนครศรีอยุธยา: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระไพศาล วิสาโล. (2546). พุทธศาสนาในอนาคต แนวโน้มและทางออกจากวิกฤต. กรุงเทพฯ: มูลนิธิสดศรี-สฤษดิ์วงศ์.

พระมหาเจริญ กตปญฺโญ (กระพิลา) และคณะ. (2563). พระวิสัยทัศน์การศึกษาสงฆ์: สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส. *วารสารปรัชญาและศาสนา,* 5(2), 61-90.

พระมหาปุณณ์สมบัติ ปภากโร และคณะ. (2565). ธรรมยุติกนิกาย: การเดินทางและวิวัฒนาการในล้านนา. *วารสารปรัชญาและศาสนา,* 7(1), 116-151.

พระราชเขมากร และรวิโรจน์ ศรีคำภา. (2562). พิธียกยอครูบา: ความศรัทธาของผู้สูงอายุในเชียงตุง. *วารสารมหาจุฬาวิชาการ,* 6(1), 82-94.

ราณี ศิริธร ณ พัทลุง. (2508). เมื่อพระธรรมยุตินิกายมาจัดตั้งระเบียบการปกครองคณะสงฆ์มหานิกายในมณฑลพายัพ ใน วรทัศน์อนุสรณ์. งานพระราชทานเพลิงศพ เจ้าวรทัศน์ ณ ลำ พูน 2508.

ลานนาสีโห ภิกขุ (บุญเลิศ พริงพราวลี). (2536). ประวัติปฐมสังฆนายก "โสภา" หรือพระอภัยสารทะ. วัดฝายหิน เชียงใหม่.

ลานธรรมจักร. (2556). อาถรรพ์...สมณศักดิ์ "พระนพีสีพิศาลคุณ". สืบค้นเมื่อ 24 พฤษภาคม 2566 จาก http://www.dhammajak.net/forums/viewtopic.php?f=4&t=52340

วรชาติ มีชูบท. (2551). ประวัติวัดศรีมุงเมือง. เชียงใหม่: วรลักษณ์การพิมพ์.

สมโชติ อ๋องสกุล. (2534). สตรีกับการศึกษาในสังคมไทย: การสถาปนาโรงเรียนสำหรับสตรียุคแรกในกระแสหลัก. *วารสารศึกษาศาสตร์,* 16(2), 1-18.

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2480). ประวัติสังเขปแห่งการจัดการศึกษาปรัตยุบันแห่งประเทศสยาม ภาคที่ 1 (2414-2434). พิมพ์ในงานปลงศพ หม่อมหลวงใหญ่ ดิศกุล ณ วัดมกุฏกษัตริยาราม. (ม.ป.ท.).

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช. (2543). พุทธศาสนวงศ์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส. (2514). การคณะสงฆ์. กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สรัสวดี อ๋องสกุล. (2561). ประวัติศาสตร์ล้านนา ฉบับสมบูรณ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

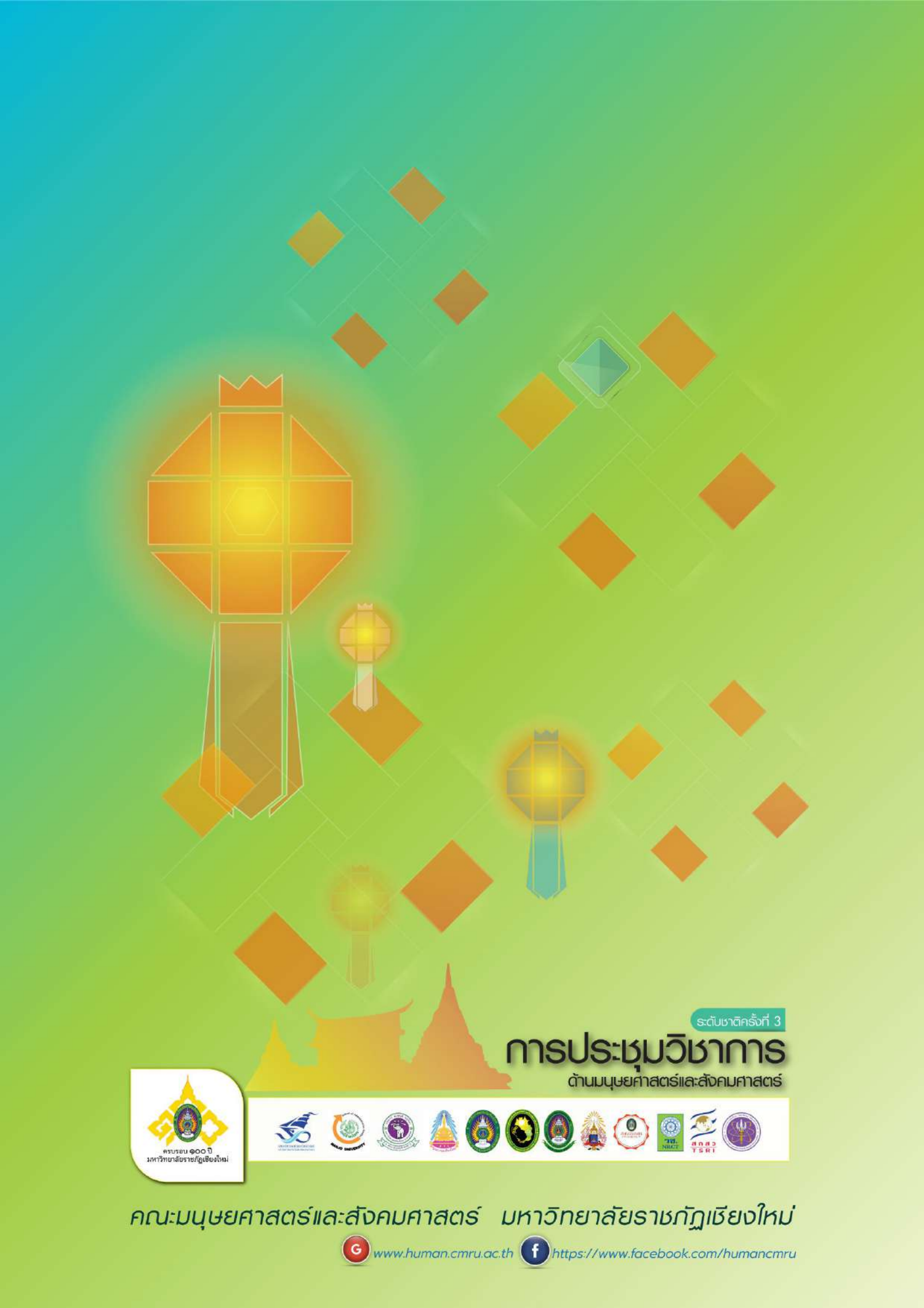
สุชาดา วราหพันธ์. (2537). *แนวพระราชดำริทางการศึกษาในหัวเมืองของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์.* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต), กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

หจช. ร.5 ศ.12/8 จัดการคณะตามหัวเมืองต่างๆ (17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2441-2453).

หจช. ร.5 ศ.12/8 เอกสารกรมราชเลขาธิการรัชกาลที่ 5 กระทรวงศึกษาธิการ เรื่อง จัดการคณะสงฆ์หัวเมืองต่าง ๆ (17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2441-2453).

หจช. ร.6 ศ.13/4 พระนพีสีพิศาลคุณ เมืองเชียงใหม่ ขอลาสิกขาบท (27 มกราคม-14 มีนาคม พ.ศ. 2456).

หจช. ร.6 ศ.14/14 ขอพระบรมราชานุญาตยกพระนพีสีพิศาลคุณ เป็นพระคณาจารย์โทในทางคันถธุระมีตำแหน่งเทียบเท่าเจ้าคณะเมือง (27 สิงหาคม–2 กันยายน 2456).



ระดับชาติครั้งที่ 3

การประชุมวิชาการ

ด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ครบรอบ ๑๐๐ ปี
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

www.human.cmru.ac.th https://www.facebook.com/humancmru